Promotor Prof. dr. Lars Bernaerts
Vakgroep Letterkunde
Copromotor Prof. dr. Hans Vandevoorde
Vakgroep Letterkunde

Kaftinformatie: Wybrand Ganzevoort, Schutblad, in: L. Stassaert, *Verhalen van de jonkvrouw met de spade*. Antwerpen, 1964 (eigen beheer). Copyright Lucienne Stassaert

FACULTEIT LETTEREN
EN WIJSBEGEERTE

Schreeuwend, zwijgend, zingend, tastend

Lyricisering van Nederlandstalig proza in de lange jaren zestig (1960-1975)

Nele Janssens

Proefschrift voorgelegd tot het behalen van de graad van Doctor in de taal- en letterkunde
2020

UNIVERSITEIT
GENT

Dankwoord

Wie zich onderdompelt in een wereld vol rebellen en eigenzinnige kunstenaars kan al eens het noorden kwijt geraken. In de afgelopen vier jaar vervaagden soms de grenzen tussen de lange jaren zestig in boekvorm op mijn bureau en de wereld daarbuiten. Het oproer brak uit het boek en ik kroop in de huid van de experimentele verkenner. Dankzij enkele bijzondere mensen liep ik niet verloren.

Voor mijn promotor Lars Bernaerts schieten dankwoorden tekort. Als ik een neo-avant-gardekunstenaar was, was hij mijn historische voorbeeld. Lars leerde me kritisch te zijn, proefondervindelijk naar nieuwe inzichten te zoeken en die inzichten in een heldere vorm te gieten. Maar ik ben geen neo-avant-gardekunstenaar en Lars is veel meer dan een voorbeeld. Onzekerheden merkt hij op en plooit hij om tot enthousiasme. Niet door taalkronkels of roekoe-geluiden (van hout- of tortelduiven) maar door het oprechte geloof van een promotor in zijn pupil. Bedankt Lars om me de kracht te tonen die schuilt in de rust.

Ik wil ook mijn copromotor Hans Vandevoorde bedanken. Als ik tot de tegencultuur behoorde, was hij mijn noodzakelijke tegenstander. Het is dankzij zijn kritische oog dat mijn proefschrift zijn scherpte verwierf. Maar ik maak geen deel uit van de tegencultuur en Hans is geen tegenstander, maar een bondgenoot. Met grote gulheid deelt hij literatuurtips en zijn onuitputtelijke literatuurkennis.

Ook mijn andere bondgenoten wil ik bedanken. De leden van mijn DBC, Sascha Bru en Bart Vervaeck, bedankt voor alle inzichten die jullie me bijbrachten. De onderzoekers van Enag en SEL, bedankt voor de leerrijke conventies en prikkelende discussies. De onderzoekers met wie ik mocht samenwerken, zoals Kila van der starre, Bart Van der Straeten en Tommy van Avermaete, bedankt voor de inspirerende gesprekken. In het bijzonder bedank ik Gwennie Debergh en Lieselot De Taeye, en Ernest De Clerck en Carlien Coppieters voor de fijne samenwerking in redacties. Veel dank komt ook toe aan Beeldbepalers Alyssa, Janna, Linde en de anderen en aan de onderzoekers met wie ik *Bending the Balance* mocht organiseren. Onder hen Sarah Staes, Tine Kempenaers en Mahlu Mertens.

Een speciale plaats in dit dankwoord is weggelegd voor mijn lotgenoten, oftewel de doctorandi van de afdeling Nederlandse Letterkunde. Als wij eigenzinnige kunstenaars waren, kon van groepsvorming geen sprake zijn. Maar wij zijn geen experimentele kunstenaars en op kantoor, in de sociale ruimte, in de binnentuin, op café en op (Gentse) feesten werd onze onderzoeksgroep een hechte vriendengroep. Ellen, Evelien, Lieselot Maxime, Nicolas, Sarah, Siebe, Renée, Ruben, Tom en Yannice, bedankt voor al jullie aanmoedigingen, vriendschap, (vrijdag)borrels en kazekes.

Aan alle collega's van de afdeling Nederlandse Letterkunde op de Blandijn: bedankt voor de fijne gesprekken tijdens kerst- en zomeretentjes, lunch- en koffiepauzes, of gewoon in de wandelgangen. Een speciaal woord van dank richt ik aan Katrien en Linde. Zonder hen was ik nooit op mijn bestemming (op geen enkele bestemming) geraakt.

Ik behoor niet tot de avant-garde: een voorhoede effende voor mij het pad. Veel dank gaat uit naar inspirerende leerkrachten zoals mevrouw Buyl die me warm maakte voor literatuur. Mevrouw Verdickt wil ik speciaal bedanken. Bedankt voor de bijzondere mail die me hielp in mijn beslissing om Nederlands te gaan studeren en voor de aanmoedigingen die daarna volgden. Bedankt ook aan Carl De Strycker en Roxane Vandenberghe die hun geloof in mij niet verloren, en aan Marianne Van Remoortel die me ooit schreef dat ik wel eens een goeie onderzoeker zou kunnen zijn. Bedankt om die ambitie aan te wakkeren.

De neo-avant-garde brengt kunst en leven samen, maar onderzoek en leven mogen al eens gescheiden worden. Ik wil hier de mensen buiten het onderzoek bedanken. Zonder hen was dit proefschrift er nooit gekomen.

Een eerste woord van dank gaat uit naar mijn ouders. Naar mijn papa die de eerste was die me toonde hoe tof taal kan zijn en mijn mama die mij altijd steunt in haar eigen taal. Ook mijn zus wil ik bedanken. Hanne, wij spreken exact dezelfde taal, maar jij doet me met gekende woorden steeds nieuwe dingen zien. Mijn 'tanteken' Annelies komt ook veel dank toe. Zij is er wanneer er gefeest kan worden en wanneer er moet worden getroost en gesteund. Daarnaast wil ik mijn meme bedanken die mij de zin gaf om altijd bij te leren.

Van mijn coach Ekram en gymbuddy's heb ik ook veel geleerd. Bedankt voor de momenten waarop ik mijn hoofd leeg kon maken. Dankzij jullie kon ik sterkere schouders zetten onder dit onderzoek.

Mijn vrienden verdienen meer veel dank dan ik kan zeggen. Ik wil de vrienden bedanken van Jong Jargon, de Manama en de verfclub ('I love you guys'). Ook Fien, Sarah, Inès, Sophie, Arne, Eline, Sara, Misha en Annebeth, bedankt voor de onvergetelijke gesprekken op barkrukjes en banken, in treinen, tenten en woonkamers, op tattooconventies en (tijdens de pauze van) lezingen en voorstellingen. Een speciaal woord van dank is voor Marlies. Wij begrijpen elkaar zonder woorden, maar waarom zouden we dat doen als we ook woordmopjes kunnen maken? Bedankt voor alles.

De moeilijkste woorden komen aan het einde. Magali, ik wou maar dat ik een experimentele kunstenaar was, zodat ik nieuwe woorden kon maken. De woorden die ik heb, kunnen niet zeggen wat ik aan jou te danken heb. Ik ben geen experimentele kunstenaar, maar dankzij jou ben ik graag mezelf.

Inhoudstafel

DANKWOORD ..... **V**

INHOUDSTAFEL ..... **VII**

INLEIDING **1**

HOOFDSTUK 1 CONTEXT **13**

1 LITERAIR-HISTORISCHE CONTEXT: EEN CONCEPTUEEL KADER 13
- 1.1 Introductie 13
- 1.2 De maatschappelijke situatie in Nederland en Vlaanderen in de lange jaren zestig 20
- 1.3 De literair-historische situatie in Nederland en Vlaanderen in de lange jaren zestig 39
- 1.4 Het Nederlandstalige experimentele proza als neo-avant-gardeproza 50
- 1.5 Conclusie 69

2 TOEPASSING 70
- 2.1 Kunstwerk en stroming 70
- 2.2 Conclusie 73

HOOFDSTUK 2 THEORIE **75**

1 THEORETISCH KADER 75
- 1.1 Introductie 75
- 1.2 Genres 80
- 1.3 Modi 93
- 1.4 Lyriciteit 103
- 1.5 Conclusie 121

2 ANALYSEMETHODE 122
- 2.1 Vorm 122
- 2.2 Graad 124
- 2.3 Effect 125
- 2.4 Conclusie 127

HOOFDSTUK 3 LUCIENNE STASSAERTS 'DE JONKVROUW MET DE SPADE' (1964) 'HET KOOR VAN DE TIJD ZINGT VANDAAG AL EVEN VALS' **129**

1 ANALYSE VAN 'DE JONKVROUW MET DE SPADE' 135
- 1.1 Een verhaal over het ik en de tijd: narrativiteit, thematiek en *Labris* 136
- 1.2 Een verkenning van subjectiviteit en tijd: lyriciteit 141
- 1.3 Conclusie 162

2 VOORBIJ 'DE JONKVROUW MET DE SPADE' 164
- 2.1 *Verhalen van de jonkvrouw met de spade*: verhalen en uitgaven 164
- 2.2 *Verhalen van de jonkvrouw met de spade* in het oeuvre van Stassaert 176

HOOFDSTUK 4 MARCEL VAN MAELES *KRAAMANIJS* (1966) 'ALLE GRENZEN WEGGEROOKT'. **181**

1 ANALYSE VAN *KRAAMANIJS* 188

1.1 De *écrivain* Van Maele en ambiguïteit 189
1.2 De *inscripteur* Van Maele in *Kraamanijs* 194
1.3 Conclusie 219
2 VOORBIJ *KRAAMANIJS* 220
2.1 *Kraamanijs* in Van Maeles oeuvre 221
2.2 *Kraamanijs* en 'De jonkvrouw' 224

HOOFDSTUK 5 CLAUDE C. KRIJGELMANS' 'HOMUNCULI' (1967)
'DE HANDEN HEFFEN, EEN, *VOOR ALLEN*, GELIJKTIJDIG SAMEN ZEGGEN' 227

1 ANALYSE VAN 'HOMUNCULI' 235
1.1 Literaire abstractie en de neo-avant-garde 235
1.2 Lyriciteit en het ritualistische 240
1.3 Conclusie 260
2 VOORBIJ 'HOMUNCULI' 262
2.1 'Homunculi' in het oeuvre van Krijgelmans 262
2.2 'Homunculi' en de *Labris*-auteurs 270

HOOFDSTUK 6 MICHAEL TOPHOFFS *LEEG TE AANVAARDEN* (1966)
'FORMULES WAARUIT GEEN SPOOR VAN EEN WOORD' 275

1 ANALYSE VAN *LEEG TE AANVAARDEN* 280
1.1 *Leeg te aanvaarden* en de Nederlandstalige nouveau roman 281
1.2 *Leeg te aanvaarden* als lyrische nouveau roman 285
1.3 Conclusie 313
2 VOORBIJ *LEEG TE AANVAARDEN* 315
2.1 *Leeg te aanvaarden* in het oeuvre van Tophoff 315
2.2 *Leeg te aanvaarden* tussen extremen 324

HOOFDSTUK 7 HERMAN HENDRIK TER BALKTS *ZWIJG* (1973)
'ONTKEN JE NU NOG DAT ALLES KUNST IS? [...] NOU? 329

1 ANALYSE VAN *ZWIJG* 334
1.1 Een verhaal over vertellen: thema en motieven 334
1.2 Aanwijzingen van rottend aas: vertelling als narratief experiment 341
1.3 Zingen en vertellen: experiment met lyriciteit 350
1.4 Conclusie 365
2 VOORBIJ *ZWIJG* 367
2.1 *Zwijg* in het oeuvre van Ter Balkt 368
2.2 *Zwijg* als late neo-avant-garderoman 375

CONCLUSIE 383
BIBLIOGRAFIE 397
SAMENVATTING 413
SUMMARY 415

Inleiding

> Grosso modo komt het inzicht van de schrijver erop neer, dat in de hedendaagse Westerse literatuur de roman gedoemd is aan zijn formele bekommernissen ten onder te gaan, m.a.w. dat zijn drang naar vormevolutie – niet te stuiten doordat evolutief denken inherent is aan creatief denken – niet anders kan dan de excessen verscherpen [...], tot fataal een punt wordt bereikt waarop de laatste mogelijkheid tot voortschrijden binnen eenzelfde traditielijn is verbruikt. Eens daar beland heft het genre zichzelf op. Men kan dan hoogstens nog de weg terug gaan, een tijdlang blijven parafrazeren op oude of recente verworvenheden, maar een werkelijk *verder* is niet meer mogelijk. Kortom: er dient, voor wie progressie niet opgeeft, naar een ander genre te worden overgestapt (Michiels 1967, 8-9).

In de inleiding van Claude C. Krijgelmans' verhalenbundel *Homunculi* (1967) verwoordt de Vlaamse experimentele auteur Ivo Michiels de opvattingen van de schrijver die het vertrouwen in de roman als kritisch en creatief genre verloren is. Die opvatting deelt hij met verschillende prozaschrijvers in de jaren zestig. Literaire overzichten schetsen een beeld van de Nederlandstalige roman in die periode als een genre in crisis. Werd er vlak na de bevrijding en in de jaren vijftig nog vooral geëxperimenteerd met de chronologie, vertellers, psychologisering van personages, kortweg 'binnen het kader van het romanconcept', dan worden in de jaren zestig de fundamenten van de roman onder vuur genomen (Brems 2016, 288). Die fundamenten zijn inhoudelijk en (vooral) formeel. Op inhoudelijk vlak worden taboethema's aangeboord en wordt het personage als herkenbare identiteit vernield; op formeel gebied stellen proza-auteurs drie conventies van de roman ter discussie, namelijk continuïteit, fictionaliteit en narrativiteit (Bernaerts 2013, 608; Vervaeck 2014, 70). In dit proefschrift zal ik literaire experimenten onder de loep nemen die het verhalende karakter van proza aan de kaak stellen.

Volgens Michiels verscherpt men daarvoor de excessen van het genre, maar wat zijn die excessen en hoe realiseren proza-auteurs die verscherping? Onderstaande passage uit 'Homunculi', het titelverhaal van Krijgelmans' verhalenbundel, geeft een voorbeeld van hoe dat verscherpen in de praktijk wordt gebracht:

> En, *Kijkt goed nu*, zeggen, de man, *Opgepast. Nu*, zeggen, de armen dan vlug voorwaarts strekken. Zeggen, de man, zich richten tot de vrouw.
> *Voor het inslapen*, zeggen dan, en: *Begin, nu*.
> En zeggen, de vrouw, de man langdurig bekijken. Zeggen, *Goed nu, voor het inslapen toch nu.*
> *Ik,* zeggen, de vrouw, *Ben ..., ben ...*
> *Ik ben*, zeggen, de vrouw, *..., ben ...*
> *Ik ben ...,* zeggen, de vrouw, *Ben ...*

> *Ik ben..., ben*, zeggen, de vrouw, ...
> *Ik ben ..., ben ...,* zeggen, de vrouw.
> *Ik,* zeggen, de vrouw, *Moet steeds ... zijn.*
> *Ik moet*, zeggen, de vrouw, *Steeds ... zijn.*
> *Ik moet steeds,* zeggen, de vrouw, *... zijn.*
> *Ik moet steeds ...,* zeggen, de vrouw, *Zijn.*
> *Ik moet steeds ... zijn*, zeggen, de vrouw.
> En ophouden met praten dan, de vrouw nu. Het lichaam ontspannen, zich omdraaien, zich daarheen begeven.
> Een, twee, een, twee, een, twee, een, twee.
> En zich omdraaien, de vrouw, gaan zitten rondom (Krijgelmans 1967, 130-131).

De ongrammaticale constructies trekken in deze passage meteen de aandacht. In de uitspraken van personages, die niet tussen aanhalingstekens staan, maar wel cursief worden gezet, worden woorden herhaald of weggelaten. Verder is de woordvolgorde van de zinnen ongewoon en werkwoorden worden niet vervoegd tenzij personages ze uitspreken. De ongrammaticale vormen vestigen ook de aandacht op het muzikale aspect van de taal. De herhalingen van korte woorden en gelijke zinsstructuren creëren een regelmatige cadans die het ritme lijkt aan te geven waarin de vrouw stapt en praat. De taal heeft een soort levendigheid die berust op muzikale patronen (zoals herhaling en variatie) en op creatieve taalvormen (zoals ellipsen, uitbreidingen en andere stijlfiguren). Zulke kenmerken doen meer denken aan poëzie dan aan verhalend proza. Zijn de excessen van het prozagenre hier dan al zodanig versterkt dat het eindpunt van het genre is bereikt? Is Krijgelmans met andere woorden al 'naar een ander genre [...] overgestapt'?

We kunnen ons dezelfde vraag stellen bij het experimentele proza dat Lucienne Stassaert in dezelfde periode schrijft. De volgende passage uit het titelverhaal van *Verhalen van de jonkvrouw met de spade* (1964) typeert de schriftuur van de debuutbundel:

> geen vissen wippend in het licht zoals hij roze zoetwatervondsten
> de aarde alleen met eva-mij
> graaf ik oude misten op bijna-wijn geworden bruine gisten roze wormen
> houtworm op een klamme kist rijzende schimmen EETlust
> eet ik de dood tijdelijk op en spuw ik rode koortsen over de trillende lillende eilanden rollende lust
> zeewieren krimpen zwarte pieren blinken als natte zeehonden springensgereed
> knip ik de draden door tussen gisteren-ik morgen-ons morgen-wij het schip zinkt
> de honden worden dol HONDSDOL DOODDOL DUBBELDOLLEBIJ ik zoek de laatste kust een gelaten tij (Stassaert 1964, zp.).

Ook in dit fragment zijn de zinnen ongrammaticaal, maar wat nog meer in het oog springt, is het metaforische taalgebruik. Waar 'Homunculi' op lexicaal vlak erg eenvoudig is, is 'De jonkvrouw met de spade' overrompelend gemaniëreerd. Op een kort stuk tekst worden verschillende beelden opgeroepen uit uiteenlopende semantische velden die zich met

elkaar verstrengelen. Zo beschrijft de spreker een opgraving waarbij het gevonden lijk in een staat van ontbinding is, maar ook voedzaam is. Via het voeden verbindt ze de dood met leven, maar ook met sensualiteit. De herhaling van 'lust' in de begrippen 'EETlust' en 'trillende lillende eilanden rollende lust' zet die verbinding kracht bij. De opeenvolging van l-klanken suggereert bovendien een vloeiende beweging. De tekst overrompelt dus niet alleen door de veelheid aan beelden, maar ook door de sterke muzikaliteit van de taal. In een interview noemt Stassaert dit proza 'zo gecondenseerd [...] dat je bijna een gedicht [hebt]' (Roggeman 1975, 284).

Is poëzie dan dat 'andere genre' waarnaar de experimentele proza-auteurs overstappen? Mogen we deze teksten dan nog wel proza noemen? De overstap is in ieder geval onvolledig. Poëzie wordt vaak gekenmerkt door een ritmische taal die veelal afwijkt van dagelijks taalgebruik, zoals in bovenstaande fragmenten, maar we herkennen gedichten ook aan hun beperkte lengte, afbrekende regels en strofische opbouw. Sommige zinnen uit de passages uit 'Homunculi' zijn onder elkaar weergegeven, maar we kunnen ze bezwaarlijk versregels of strofes noemen. We zouden de verticale vorm kunnen beschouwen als een typografisch gemarkeerde weergave van achtereenvolgende uitspraken, wat niet ongewoon is in proza. In de passage uit 'De jonkvrouw' worden sommige zinnen afgebroken, wat typisch is voor poëzie. De tekst als geheel bestaat echter niet uit afzonderlijke regels, maar uit stukken doorlopende tekst.

Dit proza heeft dus niet de opbouw van poëzie, maar bezit wel kenmerken die we vooral uit gedichten kennen, zoals ongrammaticale constructies, opeenstapelingen van metaforen en een ritmische taal. We kunnen zulke kenmerken ook terugvinden in proza dat voor de jaren zestig verschijnt. Denken we maar aan het proza uit het hoog modernisme zoals de romans van Marcel Proust of Virginia Woolf, de natuurbeschrijvingen in naturalistische romans, de neologismen, idiosyncratische woord- en beeldkoppelingen in het (Nederlandstalige) proza van het *fin de siècle* of de subjectieve taal uit de briefroman van Aagje Deken en Betje Wolff.

Toch doen de teksten van Krijgelmans en Stassaert vreemd aan. De poëzie-achtige kenmerken in 'Homunculi' en 'De jonkvrouw' leiden de aandacht af van verhalende aspecten in de tekst. Ze behoren dan ook tot een andere categorie dan het narratieve. Al in de jaren zestig verwijzen critici naar deze categorie als 'lyrisch' (Neefs 1964, Polet 1978). Krijgelmans en Stassaert lijken net die categorie te 'verscherpen' en te laten botsen met de narratieve aard van het genre. Het is dat lyrische prozaexperiment, of 'lyricisering', dat in dit proefschrift centraal zal staan.

Problemen en doelstellingen

Hierboven zagen we in één oogopslag de verschillen én de gelijkenissen tussen de lyrische prozaexperimenten die in de jaren zestig het narratieve fundament van proza ter discussie stellen. Deze korte blik roept verschillende vragen op. Wat is er zo kenmerkend aan de maatschappelijke en culturele context van die periode in Nederland en

Vlaanderen? Wat draagt ertoe bij dat de fundamenten van een literair genre meer dan voorheen onder vuur worden genomen? Hoe verhoudt het lyrische proza zich tot maatschappijkritische bewegingen in die periode, zoals Provo? In het eerste hoofdstuk van dit proefschrift zal ik de lyrische experimenten in hun literair-historische context plaatsen om deze vragen te beantwoorden.

Een tweede kwestie waarover we ons vragen kunnen stellen, is in hoeverre het prozagenre in crisis is. De fundamenten van proza worden ter discussie gesteld, maar wanneer wordt er naar een ander genre overgestapt? Is hier sprake van een generische mix tussen poëzie en proza? Worden kenmerken van lyriek naar de verhalende literatuur overgebracht? Of worden hier kenmerken 'verscherpt' die al in het genre aanwezig waren? Deze vragen vormen de aanknopingspunten voor het tweede hoofdstuk waarin ik de lyrische experimenten als genre-experiment zal bestuderen. Ik zal daarvoor een beroep doen op inzichten uit genrestudies en de studie van lyriek.

Tot slot kunnen we ons afvragen hoe de lyrische prozaexperimenten zich verhouden tot elkaar, tot de neo-avant-garde (artistieke vernieuwingsbewegingen die tussen 1960 en 1975 artistieke en maatschappelijke conventies ter discussie stellen) en tot andere (vernieuwings)tradities. Verschillende proza-auteurs breken het verhaal af en wenden daarvoor technieken aan die aan poëzie doen denken, maar van een eensgezinde schrijversgroep is geen sprake. Om te begrijpen wat het lyrische proza kenmerkt zonder de eigenheid van de experimenten uit het oog te verliezen, zal ik in dit proefschrift vijf gevalstudies bestuderen die de rijkdom en verscheidenheid van lyricisering demonstreren. In elk van die analyses zal één lyrische tekst centraal staan die ik zal analyseren tegen de achtergrond van de literair-historische context, de receptie van die tekst (door professionele lezers) en het auteurspostuur. Ik zal dus geen doorsnede van 'hét lyrische proza' in de jaren zestig presenteren, maar een close reading van vijf lyrische teksten die het lyrische experiment op een unieke manier realiseren.

Dit proefschrift beoogt het lyrische proza uit de jaren zestig scherper in beeld te brengen, de aard van het experiment te begrijpen en zijn betekenis in die context toe te lichten. Met dat doel probeer ik een antwoord te formuleren op de volgende basisvragen: (i) wat onderscheidt lyrisch proza van narratief of conventioneel proza? (ii) hoe wordt proza gelyriciseerd, ofwel hoe krijgt lyriciteit in proza vorm? (iii) wat zijn de effecten? en (iv) hoe passen deze lyrische teksten in het grotere geheel van de neo-avant-garde?

Periodeafbakening: lyrisch proza tussen 1960 en 1975

Door deze focus op lyrisch proza wordt het ook mogelijk om het beeld van het Nederlandstalige experimentele proza uit die periode op scherp te stellen. Een duidelijke periodeafbakening is daarvoor noodzakelijk. Ik zal lyrisch proza onderzoeken dat verschijnt tussen 1960 en 1975.

Verschillende literatuuroverzichten schuiven 1960 naar voren als een moment waarop 'het aantal experimenten met de romanvorm toe[neemt], niet alleen in aantal,

maar ook wat het ingrijpende karakter ervan betreft' (Brems 2016, 194). Hugo Brems wijst vooral op de vermeerdering en verheviging van formele experimenten, J.J. Wesselo ziet de experimenten met de stijl en compositie van de roman in Vlaanderen radicaler worden (1983, 24-25) en B.F. Van Vlierden beschouwt 1960 als de definitieve doorbraak van het romanexperiment dat in de jaren vijftig werd voorbereid (1964, 94).

Bij 1960 als begin moeten we een kanttekening plaatsen. Dat jaar vormt immers geen breuk met eerdere ontwikkelingen. Al voor 1960 werd geëxperimenteerd met de lyrische dimensie in het Nederlandstalige proza. Daarvoor kunnen we verwijzen naar Bert Schierbeek, die een generatie op zichzelf leek te vormen. Hans Vandevoorde noemt daarom de jaren vijftig met betrekking tot lyrisch proza zelfs 'generatie-Schierbeek' omdat hij de enige leek die lyrisch proza schreef (2013). Hij nuanceert die term door ook te wijzen op lyrisch proza van Lucebert, die samen met Schierbeek een briefroman schreef. Daarnaast herkent Bart Vervaeck 'een lyrische suggestie' in het paraproza van Gust Gils, de 'surrealeske' prozateksten die Marcel Wauters in *Tijd en Mens* publiceert en in Wim Meewis' *Geen scherzo voor de goden* (1954) (2006).

De experimentele bedrijvigheid bekoelt rond 1975. Volgens Vervaeck werkt het radicale experiment vanaf de tweede helft van de jaren zeventig nog door in het Nederlandstalige proza, maar het wordt dan als archaïsch of sjablonesk beschouwd (2014). 1975 is ook de einddatum voor Sybren Polets *Ander proza: bloemlezing uit het Nederlandse experimenterende proza van Theo van Doesburg tot heden (1975)* (1978). De bloemlezing wijst op de indruk die het experiment uit de jaren zestig nalaat, maar ook op de verminderde vitaliteit van en belangstelling voor het experiment. Polets bloemlezing is een terugblik en een mijlpaal. Vandaag kunnen we zeggen dat het experiment rond die tijd ook daadwerkelijk wegdeemstert. 1975 is dan ook het eindpunt voor mijn corpus.

De voorstelling van de jaren zestig als een periode van ongezien formeel experiment komt overeen met het gangbare beeld van 'de sixties'. De term verwijst niet in de eerste plaats naar het decennium 1960-1969, maar wel naar een periode met een herkenbaar profiel: (literatuur)geschiedenissen presenteren de jaren zestig in Nederland en Vlaanderen, maar ook in de rest van de westerse wereld, als een periode van contestatie tegen het gezag. Aangezien die periode ruwweg van 1960 tot het midden van de jaren zeventig loopt, spreek ik van 'de lange jaren zestig'.

Context: revolutiedrang in de lange jaren zestig?

Omdat de betekenis van lyrisch proza niet losstaat van de literair-historische context waarin dat proza verschijnt, zal het erop aankomen om het profiel van deze periode te begrijpen. Dat is het doel van het eerste hoofdstuk. Een aantal referentiepunten illustreren het klimaat van de lange jaren zestig waarin literaire en maatschappelijke grenzen worden afgetast.

Literaire referentiepunten zijn bijvoorbeeld de publicaties van toonaangevende experimentele werken en tijdschriften. In 1961 verschijnt bijvoorbeeld de Nederlandse

vertaling van Alain Robbe-Grillets *La Jalousie* (1957), die in Nederland en Vlaanderen een van de belangrijkste toetsstenen zou worden voor de nouveau roman. In datzelfde jaar publiceert Krijgelmans *Messiah* dat uit slechts één zin bestaat, verspreid over tachtig pagina's, en dat als oorspronkelijk vormexperiment in Vlaanderen beschouwd kan worden. De belangstelling voor de novelle blijft echter beperkt. *Het boek alfa* (1963) van Michiels trekt wel de aandacht en wordt in de kritiek vaak als het eerste Vlaamse vormexperiment voorgesteld (Bernaerts & Vervaeck 2011, 127). Ander toonaangevend werk waaruit de contestatiegeest in Nederland en Vlaanderen naar voren komt, is *Hoogseizoen* (1962) van Simon Vinkenoog, waarin de schrijver zijn eigen drugservaringen fictionaliseert in een roman met een gefragmenteerde structuur. Aandacht voor lyrisch proza is er in literaire tijdschriften als *Nul* (1961-1965), *Labris* (1962-1973) en *Komma* (1965-1969), waarin het gepubliceerd, gerecenseerd en geanalyseerd wordt. Aan die publicaties en analyses zal ik in de gevalstudies aandacht besteden.

Literaire en artistieke evenementen bevinden zich op het kruispunt van literaire en maatschappelijke referentiepunten in de lange jaren zestig. Voorbeelden zijn de poëzieavonden waarop verschillende experimentele dichters hun werk voordragen, zoals Poëzie in de Carré (Amsterdam, 28 februari 1966) en Poëzie in het Paleis (Brussel, 26 september 1966), en happenings van Jasper Grootveld op het Spui in Amsterdam (1964). In het contexthoofdstuk zal ik op zulke snijpunten tussen artistiek en maatschappelijk protest ingaan, waardoor ze als achtergrond kunnen fungeren voor de gevalstudies.

Maatschappelijke sleutelmomenten die de contestatiegeest van de jaren zestig illustreren, zijn bijvoorbeeld Mei 68 en Provo (1965-1967). Daarnaast leiden de ontsporende oorlog tussen Vietnam en de Verenigde Staten (1955-1973) en de spanningen tussen de Verenigde Staten en Rusland tijdens de Cubacrisis (1962) tot internationaal protest. Door deze sleutelmomenten van maatschappelijk protest toe te lichten, zal ik de context schetsen waarin literaire experimenten circuleren en betekenis krijgen.

Deze referentiepunten illustreren ook het internationale karakter van protest dat mogelijk wordt door een aantal technologische ontwikkelingen (zoals de introductie van nieuwe media, die ideeën en beelden van verzet over de hele wereld verspreiden), economische vooruitgang en democratisering. Hier rijst de vraag naar de verhouding tussen de kritische 'tegencultuur' enerzijds en de stijgende welvaart in de lange jaren zestig anderzijds. Een vergelijking met de literaire rebellen zal zich dan ook opdringen. Hoe verhoudt het lyrische experiment zich tot het kunstinstituut waarvan het de conventies ter discussie stelt?

Als het lyrische prozaexperiment deel uitmaakt van een maatschappelijke tegencultuur die op haar beurt afhankelijk is van dominante ontwikkelingen, dan kunnen we ons afvragen wat de revolutionaire slagkracht is van het lyrische proza. De uitdaging in het eerste hoofdstuk zal dus zijn om de verhoudingen tussen de tegenstanders op

scherp te stellen: de kritische tegencultuur tegenover de welvaartsstaat, een veelvormig kunstinstituut tegenover een experimentele traditie.

Theorie: het lyrische als toevoeging of verscherping?

In het tweede hoofdstuk van dit proefschrift zal ik een theoretische basis bieden om de lyricisering van proza als genre-experiment beter te begrijpen. Ik zal met andere woorden nagaan hoe lyriciteit zich tot het prozagenre verhoudt.

Ik noemde de prozaexperimenten van Krijgelmans en Stassaert hierboven 'lyricisering' aangezien de auteurs het lyrische in hun tekst verscherpen en laten botsen met het narratieve karakter van de roman. Het lyrische ('lyriciteit') en het narratieve ('narrativiteit') zijn in dat opzicht gelijkwaardige categorieën. Met het oog op een werkbaar analysemodel voor dit soort experimenten zal ik die categorieën als 'modus' zien: een verzameling van kenmerken die in een tekst een overeenkomstige communicatieve functie hebben. Om na te gaan hoe zulke modi zich verhouden tot proza of poëzie zal eerst een werkbare definitie van genres nodig zijn.

De kritiek spreekt over een genre-experiment, maar hoe ziet ze die genres? Twee opvattingen lijken met elkaar te botsen. Enerzijds spreekt de kritiek over een experiment dat de 'fundamenten' van een genre aanvalt, wat impliceert dat een genre een aantal vaste kenmerken heeft en dus een statische categorie is. Anderzijds wijzen de beschrijvingen van individuele experimenten op mogelijke veranderingen binnen een genre, zoals bleek uit Michiels' nadruk op constante vormevolutie. De voorbeelden aan het begin van deze inleiding wijzen vooral op het belang van genreverwachtingen en conventies die periode- of contextgebonden zijn. De uitdaging zal dus zijn om genres voor te stellen als een veranderlijke, en toch herkenbare categorie. Om die dynamiek in rekening te brengen zal ik een beroep doen op discursieve genrebenaderingen (Bachtin 1986, Genette 2009 [1979], Todorov 1978 en andere) en historische benaderingen (Opacki 2000 [1963], Tynyanov 2000 [1924] en andere).

De lyrische teksten die in dit proefschrift centraal staan, worden door de kritiek en door auteurs als proza gekarakteriseerd, terwijl ze verwachtingen met betrekking tot narrativiteit niet inlossen, maar integendeel opteren voor lyriciteit. 'Homunculi' en 'De jonkvrouw' demonstreren dat dezelfde modus op verschillende manieren (aan de hand van verschillende kenmerken) en in verschillende mate gerealiseerd kan worden in individuele teksten. Het zal dus belangrijk zijn om genres ook als verzamelingen van teksten minder statisch te conceptualiseren. Daarom zal ik genres en modi in mijn theoriehoofdstuk tevens beschrijven vanuit een cognitieve benadering. Deze inzichten kunnen aanknopingspunten bieden om de lyricisering van proza in de lange jaren zestig te bestuderen.

In plaats van te zoeken naar een vaste lijst van kenmerken die de verwantschap tussen de uiteenlopende lyrische prozaexperimenten zou kunnen verklaren, wil ik teksten als 'Homunculi' en 'De jonkvrouw' analyseren en vergelijken aan de hand van de

vorm, graad en effecten van lyriciteit. Die parameters komen overeen met de aanknopingspunten waarmee Lars Bernaerts de lyricisering van het Nederlandstalige proza tussen 1960 en 1970 bestudeert (2013). Zijn onderzoek maakt deel uit van een diachrone studie naar lyricisering die verschijnt als themanummer van *Belgisch Tijdschrift voor Filologie en Geschiedenis* (2013): aan de hand van het generatiebegrip bestuderen vijf onderzoekers de lyricisering van Nederlandstalig proza uit de eeuwwisseling rond 1900 en de tweede helft van de twintigste eeuw.[1]

De onderzoekers uit het themanummer (die elk een decennium bestuderen) hebben vooral oog voor de politiek-sociale context van contestatie, crisis en veranderende wereldbeelden. Het verband van lyrisch proza met de neo-avant-garde of andere literaire stromingen, alsook de verhouding tussen het narratieve, het lyrische en het (proza)genre komen slechts zijdelings aan bod. Het historische en theoretische kader dat ik voorstel, kan het onderzoek naar lyricisering dus verfijnen.

Voortbouwend op de studie van Bernaerts zal ik onder meer een onderscheid introduceren tussen effecten die berusten op specifieke (combinaties van) lyrische kenmerken: verdichting (waarbij betekenismogelijkheden van taaltekens worden uitgebreid), verstilling (waarbij lyrische kenmerken de aandacht verschuiven van acties en gebeurtenissen naar situaties en gevoelens), muzikalisering (waarbij lyricisering het auditieve karakter van de taal benadrukt) en materialisering (waarbij het visuele karakter centraal wordt gesteld).

Analysemethode: gevalstudies en de verscheidenheid van lyrisch proza

Krijgelmans en Stassaert lyriciseren beiden hun proza, maar van groepsvorming is nooit sprake. Niet alleen realiseren ze het lyrische op verschillende manieren, ze liëren zich ook aan verschillende vernieuwingsbewegingen. Tegelijk proberen ze vooral hun originaliteit in de verf te zetten. In interviews en programmatische teksten benadrukken ze de verschillen tussen hun eigen werk en de vernieuwingsbeweging waarmee ze in verband worden gebracht. Over haar banden met *Labris* zegt Stassaert bijvoorbeeld het volgende: 'Het Woord primeerde in al zijn hermetische eigenheid [in *Labris*], een leerschool die me op dreef hielp om poëtisch proza te schrijven. Het zou pas langzaamaan tot mij doordringen dat dit slechts het begin van een avontuur was dat ik het liefst alleen wou vervolgen' (2017, 58). Ook de kritiek zou de auteurs tegelijkertijd met een vernieuwingsbeweging verbinden en hen presenteren als eigenzinnige schrijvers. Zo beschrijft men Krijgelmans' experiment als een voorbeeld van abstractie in literatuur, maar tevens als uniek in zijn extreme destructie (Wesselo 1983, 41).

Als de lyricisering van proza in de lange jaren zestig zo divers is qua vorm en opvattingen, kunnen we het experiment onmogelijk begrijpen door een doorsnede te geven van *het* lyrische proza in de lange jaren zestig. Een dergelijke voorstelling zou de

[1] Hierna verwijs ik naar deze studie als het BTFG-nummer.

veelzijdigheid van het experiment reduceren tot een aantal prototypische kenmerken en abstractie maken van tussenvormen, verschillende literair-historische verbanden en unieke realisaties. Het eigenzinnige karakter van de experimenten zou op die manier miskend worden. De lyricisering van prozateksten krijgt immers pas betekenis tegen de achtergrond van de ambigue voorstelling van de schrijver als pionier én als navolger.

Om het beeld van het lyrische proza in Nederland en Vlaanderen op scherp te stellen, zal het er dus op aankomen de eigenheid en de verscheidenheid van de experimenten niet uit het oog te verliezen. Daarom zal ik het lyrische proza bespreken aan de hand van gevalstudies. Ik selecteer daarvoor vijf teksten die het typerende karakter en verschillende schakeringen van het experiment blootleggen: Lucienne Stassaerts 'De jonkvrouw met de spade', uit haar debuutbundel *Verhalen van de jonkvrouw met de spade* (1964), Marcel van Maeles *Kraamanijs* (1966), 'Homunculi' uit de debuutbundel *Homunculi* (1967) van Claude C. Krijgelmans, *Leeg te aanvaarden* (1966) van Michael Tophoff en *Zwijg* (1973) van Herman Hendrik ter Balkt.

Die selectie is ten eerste getoetst aan de literaire kritiek. Het gaat om teksten waarvan de kritiek doet vermoeden dat ze lyrisch zijn door te wijzen op een zogenaamde poëtische kwaliteit van de tekst, of door kenmerken en effecten van de tekst te beschrijven die overeenkomen met mijn opvatting van het lyrische. Ook het postuur van de auteur (Meizoz 2011) motiveert de selectie van het corpus. Sommige auteurs zijn bijvoorbeeld ook dichter (Stassaert, Van Maele, Ter Balkt) of uiten (in interviews, programmatische teksten of parateksten) een wantrouwen tegenover het verhaal als kennisstructuur. Daarom zal ik bij de analyse van specifieke teksten stilstaan bij de voorstelling van die teksten door de kritiek en de auteur. De vraag zal zijn hoe critici en schrijvers de verscheidenheid van lyrisch proza hebben beschreven en hoe we ze vanuit een theorie van lyricisering kunnen begrijpen.

In de gevalstudies van hoofdstuk drie tot hoofdstuk zeven zal ik tevens nagaan of deze teksten in een Nederlandstalige neo-avant-garde passen. De neo-avant-gardestatus van een werk wordt niet zomaar bepaald door de periode waarin het verschijnt, maar wel door een combinatie van (i) technische en (ii) poëticale factoren, (iii) para- en peritekstuele, en intermediale verwijzingen, die deel uitmaken van het postuur van de schrijver, (iv) periodegebonden institutionele argumenten, en (v) receptiefactoren. De technische factor is constant voor het hele corpus: alle teksten maken gebruik van lyricisering als een heterogeen geheel van tekstuele ingrepen. Voor elk van de corpusteksten zal ik nagaan of die ingrepen passen in een neo-avant-gardistische visie en hoe de andere factoren een mogelijke neo-avant-gardestatus van het werk mee bepalen.

Deze factoren zal ik ook bij de analyse van lyricisering in rekening brengen. Zo schuiven critici, tekst en auteur voor iedere gevalstudie een specifieke literair-historische kwestie of neo-avant-gardestrekking als betekenisvol naar voren. Voor Van Maeles *Kraamanijs* is de psychedelische revolutie bijvoorbeeld betekenisvol, voor Tophoffs *Leeg te aanvaarden* is de nouveau roman een belangrijke toetssteen en in Ter Balkts *Zwijg* trekt de

verteller de aandacht. Het is vanuit die specifieke focus dat ik de lyricisering van de individuele teksten zal bestuderen door close reading aan de hand van de aanknopingspunten die uit het theoretische kader naar voren komen, zoals de vorm, de graad en de effecten van lyricisering.

Als lyrische experimenten zowel volgens auteurs als volgens critici de eigenzinnigheid van de auteur demonstreren, dan kan een close reading van dat experiment ook nieuwe inzichten bieden in het oeuvre van de auteur en in de (eventuele verschuivingen in) politieke en poëticale opvattingen die eruit spreken. Daarom wil ik ook een omgekeerde beweging maken en vanuit de lyrische tekst een blik werpen op het oeuvre van de auteur enerzijds en op de rest van het corpus anderzijds. Ik zal dat perspectief uitwerken in een apart deel bij iedere gevalstudie onder de titel 'Voorbij'. Elke gevalstudie zal op die manier een vergelijking bevatten van de besproken tekst met de teksten die in de voorgaande gevalstudies aan bod kwamen en een korte vooruitblik bieden op de tekst die volgt. Die structuur zal de samenhang van het proefschrift vergroten en het overzicht helpen te bewaren in de diverse realisatie- en betekenismogelijkheden van lyrisch proza.

Gevalstudies: verwant en eigenzinnig

Ik wil kort vooruitblikken op de verscheidenheid die we in dit corpus zullen aantreffen om al enkele hypothesen en bijkomende vragen te introduceren. In het derde hoofdstuk zal ik de eerste gevalstudie presenteren: 'De jonkvrouw met de spade' (1964) van Stassaert. Ik zal de lyricisering van het titelverhaal van haar debuutbundel onderzoeken met speciale aandacht voor de relatie tussen het persoonlijke of introspectieve karakter van Stassaerts prozaexperiment enerzijds en maatschappijkritiek anderzijds. Uit het voorbeeld aan het begin van deze inleiding blijkt dat 'De jonkvrouw met de spade' een sterke subjectieve dimensie, een opvallende muzikale kwaliteit en een rijke beeldentaal heeft. Die taal zal ik verbinden met de experimenten van de *Labris*-groep waarin Stassaert een belangrijke rol speelt, maar waar ze zich ook tegen afzet.

De tweede gevalstudie zal uitgewerkt worden in het vierde hoofdstuk van dit proefschrift. Het gaat om *Kraamanijs* (1966), het prozadebuut van Van Maele. Ook deze tekst zal ik in verband brengen met *Labris,* waarvan Van Maele een jaargang lang redactielid was. Daarnaast dringen volgende referentiepunten zich op: Provo en de psychedelische revolutie. In een overrompelende taal, waarin beelden en klanken zich met elkaar verstrengelen, vertelt *Kraamanijs* het verhaal van een drugsverslaafde die uit een instelling ontsnapt op zoek naar zijn verloren geliefde én nieuwe roeservaringen. De drugsverslaafde die als personageverteller optreedt, heeft veel gemeen met de auteur die zelf in een instelling wordt opgenomen en zich voordoet als profeet die het verruimde bewustzijn dat hij via de roes beleeft, probeert te communiceren. In de gevalstudie wil ik onderzoeken welke bewustzijnsvorm (de verteller van) de roman communiceert en welke rol daarbij is weggelegd voor het lyrische.

De experimenten in de twee eerste gevalstudies vertonen gelijkenissen wat betreft technische, poëticale, institutionele factoren en receptiefactoren. Ook het postuur van de auteurs komt overeen: beiden zijn dichter en presenteren literatuur als een middel waarin en waarmee subjectiviteit geëxploreerd kan worden. Hier rijst de vraag of de studie naar vorm, graad en effecten van de lyricisering nuances zal blootleggen tussen experimenten die op het eerste gezicht gelijk zijn.

De derde gevalstudie, die uitgewerkt zal worden in het vijfde hoofdstuk van dit proefschrift, focust op een tekst die sterk verschilt van de *Labris*-teksten, namelijk Krijgelmans' 'Homunculi' (1967) uit de gelijknamige verhalenbundel. Die tekst zal ik in verband brengen met literaire abstractie, die de nadruk legt op de materialiteit van de taal, terwijl personages holle figuren blijven en hun handelingen invuloefeningen. Die handelingen worden voorgesteld als rituelen die de personages automatisch uitvoeren. Hier kunnen we ons afvragen hoe het lyrische zich verhoudt tot de abstracte dimensie enerzijds en de ritualistische kwaliteit van de tekst anderzijds.

Gezien de verschillen tussen de eerste twee gevalstudies enerzijds en de derde gevalstudie anderzijds wil ik een onderscheid introduceren tussen lyricisering die subjectiviteit versterkt en lyricisering die het subjectieve gehalte van de tekst vermindert. De opvatting van lyricisering als een gradueel experiment doet vermoeden dat het niet gaat om een absoluut onderscheid, maar om verschillende gradaties en vormen van 'subjectivering' of 'desubjectivering'.

In het zesde hoofdstuk van dit proefschrift zal ik een vierde gevalstudie presenteren waarin *Leeg te aanvaarden* (1966) van Tophoff centraal zal staan. Die roman sluit aan bij een romanvernieuwing waarin het lyrische volgens verschillende critici een belangrijke rol speelt: de nouveau roman (vgl. Loreis 1967). Tophoff beschrijft in een koele taal de onmacht van het subject om zichzelf en zijn omgeving te kennen. Hier rijst de vraag of de aandacht voor lyriciteit nieuwe aspecten en schakeringen kan blootleggen van een neo-avant-garde-experiment als de nouveau roman, die volgens (professionele) lezers en auteurs herkenbaar is aan een aantal concrete kenmerken zoals de afwezigheid van een alwetende instantie en gedetailleerde objectbeschrijvingen in een nuchtere taal.

De vijfde en laatste gevalstudie volgt in hoofdstuk zeven. Ik zal er *Zwijg* (1973) bespreken, de enige roman van de dichter Ter Balkt. Verschillend van de andere teksten in het corpus wordt deze tekst zelden als een typisch prozaexperiment van de lange jaren zestig naar voren geschoven. Critici herkennen wel een aantal vormelijke elementen uit Ter Balkts poëzie, zoals metaforen, een sterke muzikale taal en ongrammaticale constructies. Des te opvallend bij deze lyricisering is de overrompelende narrativiteit van de roman: *Zwijg* bevat een enorme hoeveelheid aan verhalen die gefragmenteerd zijn weergegeven en zich met elkaar verstrengelen.

Deze botsing van een sterke lyriciteit en bruisende narrativiteit doet vermoeden dat lyricisering het 'narratieve fundament' van proza niet automatisch (volledig) verstoort. Tegen die achtergrond wil ik de centrale hypothese uit dit proefschrift formuleren: als

lyricisering een gradueel experiment is, dan kunnen we veronderstellen dat er verschillende verhoudingen mogelijk zijn tussen de versterkte lyrische modus en de conventionele narratieve modus.

In dit proefschrift wil ik de verschillende maten, vormen en effecten verkennen van het Nederlandstalige lyrische prozaexperiment in de lange jaren zestig. Ik volg daarvoor verschillende experimentele schrijvers uit Nederland en Vlaanderen die met gelijke middelen de grenzen exploreren van wat binnen een genre uitgedrukt en ontdekt kan worden. Zelf houd ik me vast aan historische en theoretische ankerpunten om hun schreeuwen, zwijgen, zingen en tasten te begrijpen zonder hun eigenheid te miskennen. Op die manier kunnen nieuwe schakeringen en verhoudingen zichtbaar worden in het Nederlandstalige experimentele proza van de lange jaren zestig en de neo-avant-garde.

Hoofdstuk 1 Context

Het experimentele proza zoals dat van Stassaert en Krijgelmans dat in de inleiding besproken werd, is geen geïsoleerd experiment in het literaire landschap van de Lage Landen, maar behoort tot een experimentele traditie. In dit hoofdstuk ga ik dieper in op die traditie en op de literair-historische context van de lange jaren zestig waarin ze betekenis krijgt.

Ik pretendeer geen volledige literair-historische schets te geven (in de vorm van een overzicht van tijdschriften, boekenreeksen, uitgeverijen, theoretische stromingen, invloedrijke schrijvers, enzovoort), maar breng de conceptualisering in beeld van de prozaexperimenten uit de lange jaren zestig. Waar nodig sta ik stil bij wie schrijft, publiceert en in welke tijdschriften dat gebeurt. In de individuele gevalstudies ga ik dieper in op de spelers in de literair-historische context die voor de besproken teksten relevant zijn. Dit hoofdstuk presenteert de literair-historische context dus in een conceptueel kader, waarin de begrippen 'hegemonie', 'dominante cultuur' en 'tegencultuur', en 'neo-avant-garde' belangrijke aanknopingspunten zijn.

1 Literair-historische context: een conceptueel kader

1.1 Introductie

Prozaexperimenten volgens literatuurkritiek en -geschiedenis

De onconventionele prozateksten die ik in dit proefschrift onderzoek, konden al in de lange jaren zestig op aandacht rekenen van de literaire kritiek. Ook in overzichtswerken en literatuurgeschiedenissen wordt dit atypische proza besproken. Opvallend is dat zowel de contemporaine literatuurkritiek als de latere literatuurhistoriografie de nadruk leggen op de contestatie die van het experimentele proza uitgaat. Paul Van Aken verbindt die literaire contestatiegeest met maatschappelijke omwentelingen: 'De laatste bolwerken van de traditionele maatschappij dreigen te worden afgebroken: de resterende taboes worden opgeblazen. Die explosieve toestand breidt zich ook uit over het terrein van de kunst. Met andere woorden: alles kan, alles mag' (1979, 211). Het literaire experiment lijkt dus destructief, maar ook bevrijdend.

Dat merkt ook Hugo Bousset. Hij maakt in *Grenzen verleggen* (1988) een onderscheid tussen taalkritische en taalcreatieve teksten. Waar taalkritische teksten de maatschappij op de korrel nemen door haar (taalgebruik) in alle trivialiteit te tonen, scheppen taalcreatieve teksten een wereld-in-woorden die losstaat van die triviale maatschappij

(1988, 54). Anders dan het onderscheid doet vermoeden, zijn beide soorten proza kritisch voor het heersende discours (dat van de goegemeente in het algemeen en het kunstinstituut in het bijzonder). Het taalcreatieve proza is immers een anti-gebaar, tegen de 'zo typische sfeer' van de tijd:

> Dergelijk prozaboek is bedoeld als een anti-gebaar tegen het nihilisme van onze tijd: schoonheid scheppen in een verloederde werkelijkheid, produceren in scheppende zin in een tijd van reproduktie, creëren met taal in een milieu van taalzwendel (Bousset 1988, 54).

Heel wat critici bevestigen dat de creatieve teksten onvermijdelijk taalkritiek behelzen (Van Aken 1979, Brems 2016, Demeyer 2015, Vervaeck 2006, Vitse 2013, Wesselo 1983). Brems besluit daaruit dat de experimenten van de lange jaren zestig onder de gemeenschappelijke noemer van antiautoritarisme gevat kunnen worden (2016, 287). De experimentele literatuur richt zich daarbij op de literaire autoriteiten, maar ook op politieke gezaghebbers en wereldleiders. Voor Brems is de literaire vernieuwing dan ook een symptoom (en een afspiegeling) van haar tijd. Hij spreekt van 'een verschijnsel dat diep ingebed was in het algehele proces van maatschappelijke en socioculturele veranderingen, kortom in "de jaren zestig"' (2016, 307).

Het experimentele proza neemt uiteenlopende vormen aan. Om een overzicht te krijgen van de heterogene experimenten proberen verschillende critici de experimenten in verschillende klassen in te delen. Wie hun pogingen naast elkaar legt, merkt dat de klassen grotendeels overlappen, maar toch nuanceverschillen vertonen. De moeilijkheid om de experimenten in te delen of te karakteriseren blijkt ook uit de verschillende termen die eraan gegeven worden.

Brems maakt bijvoorbeeld een thematisch onderscheid in het experimentele proza van de lange jaren zestig. Hij deelt de experimenten in drie klassen in: (i) 'ik als tekst', waarbij het ik als constructie centraal staat, (ii) 'de wereld als tekst', waarin teksten voorkomen die de werkelijkheid als constructie proberen te tonen of te vatten, en (iii) 'de tekst als taal', waarin de teksten de taal centraal stellen. Bousset maakt dan weer een tweedelig onderscheid, waarbij de laatste klasse in twee categorieën uiteenvalt (1988). De docuromans en autobiografieën komen overeen met Brems' 'ik als tekst'. De taalkritische en taalcreatieve teksten (die samen de overkoepelende klasse van de opusliteratuur vormen) vallen op het eerste gezicht samen met 'de wereld als tekst', respectievelijk 'de tekst als taal'. Brems' beschrijving van die categorieën suggereert echter dat 'de tekst als taal' zowel taalkritiek als taalcreatie omvat: experimenten uit die 'de tekst als taal'-categorie zouden de werkelijkheid indirect benaderen zoals taalkritische teksten (door de werkelijkheid als constructie te tonen en zo de lezer bewust te maken van de taalsituatie) of direct benaderen, zoals taalcreatieve teksten (door de werkelijkheid

aanwezig te stellen zonder de omweg van het verhaal) (2016, 302).[2] In dat licht zou Brems' tweede categorie, 'de wereld als tekst', ofwel een restcategorie zijn, ofwel een overkoepelende klasse, waarin alle experimenten thuishoren.

De indeling tussen taalkritiek en taalcreatie doet ook denken aan Polets onderscheid tussen totaalproza en absoluut proza (1978). Polet beschrijft de centrifugale beweging van het totaalproza als een manier om een totaliteit te bereiken tussen binnen en buitenwereld, waarbij hij de kritische dimensie onbesproken laat. Bernaerts maakt dan weer een onderscheid tussen verschillende manieren om kritiek te geven, namelijk defictionalisering, denarrativisering en taboedoorbreking (2013). Brems herkent defictionalisering in al zijn categorieën en situeert denarrativisering in de 'directe' subcategorie van 'de tekst als taal'-klasse (2016, 262).

Hans Demeyer benadrukt het ontoereikende karakter van iedere indeling. Hij gebruikt de term 'neo-avant-garde' als overkoepelende noemer voor alle 'externe romanexperimenten', waarmee hij in navolging van Vervaeck (2006) verwijst naar experimenten die strategieën overnemen van andere disciplines, genres en kunsten (Demeyer 2015, 45). Van de filmkunst nemen Lidy van Marissing (1972) en Jacq Firmin Vogelaar (1970) bijvoorbeeld de montagevorm over, en Paul de Wispelaere combineert verhalend proza bijvoorbeeld met betogende passages uit het essay. Vervaeck zelf verwijst met de term 'neo-avant-garde' naar een van de drie romanvernieuwingen in de tweede helft van de twintigste eeuw, naast modernisme en postmodernisme (2014). Die neo-avant-gardevernieuwing omvat naast 'externe romanexperimenten', ook interne experimenten, die de conventies van het genre zelf verkennen. De neo-avant-garde vormt zo 'een uitdaging [van het modernisme] door de extremere vormexperimenten en de radicalere afwijzing van een geordend wereldbeeld' (Vervaeck 2014, 63). Op die manier problematiseert het neo-avant-gardeproza de drie traditionele kenmerken van de roman, namelijk fictionaliteit, narrativiteit en continuïteit (Vervaeck 2014, 70).

Zowel Vervaeck als Demeyer introduceren met de neo-avant-garde een ruimer en internationaal referentiekader waarmee de Nederlandstalige prozaexperimenten in de lange jaren zestig geduid kunnen worden. Beiden vermijden op die manier dat de heterogeniteit van de experimenten gereduceerd wordt tot een beperkt aantal categorieën. Met haar studie van documentair proza zoomt Lieselot De Taeye in op een specifieke tendens van de neo-avant-garde, namelijk het documentaire proza 'waarin feitelijke conventies en een maatschappelijke thematiek dominant zijn' (2018, 16). Ze beschouwt de neo-avant-garde als een periodegebonden vernieuwingsbeweging die bestaat uit verschillende delen of 'tendensen', die een eigen verloop kennen en die wortels hebben in de historische avant-garde (2018, 37). Zowel Vervaeck als De Taeye

[2] Brems' 'de tekst als taal' komt overeen met Boussets opusliteratuur die streeft naar autonomie en een gemeenschappelijke term is voor taalkritiek en taalcreatie (Bousset 1988, 9).

beschrijven de relatie van de neo-avant-garde tot haar historische tegenstander als een van transformatie (Vervaeck 2014, 71; De Taeye 2018, 303).

Hoe men het experimentele proza van de lange jaren zestig ook voorstelt, de meeste theoretici benadrukken het kritische karakter van de teksten, die ze verbinden met hun afwijkende vorm. De nadruk op het nieuwe vinden we terug in het discours van en over de auteurs die in dit proefschrift onderzocht zullen worden. Zowel de schrijvers als hun critici verbinden hun prozaexperimenten met het contestatieklimaat. In de geest van *Labris* zouden Stassaert en Van Maele een autonome en multi-interpretabele wereld-in-woorden scheppen door innerlijke impulsen te volgen die diepere waarheden aan het licht brengen (Decrem 1987, 88; Snoek 1993, 412; Spinoy 1986, 291; Vitse 2013, 635). Die impulsen en de waarheden die ze onthullen, zouden in de consumptiemaatschappij onderdrukt worden en als bedreiging voor de huidige orde en (economische) vooruitgang worden weggezet (Depreter 2015, 191; Jespers 2009, 49; T'Sjoen 1996, Vitse 2013, 635; Wildemeersch 1973, 111). De teksten van Stassaert en Van Maele hebben dan ook geen causaal-teleologische narratieve structuur en herkenbare personages, maar worden gekenmerkt door klank- en beeldassociaties, een directe mediëring en creatieve variaties op linguïstische regels.

Krijgelmans' 'Homunculi' neemt een andere vorm aan, maar is volgens zijn critici evenzeer een aantijging tegen het dominante discours. In plaats van een associatieve of causale opbouw, heeft 'Homunculi' een mathematische structuur, waarbij akoestische en visuele patronen worden gevormd. Critici interpreteren het taalmateriaal dat zo centraal komt te staan als een krachtig protest: Krijgelmans zou met zijn experiment de taal van al haar conventionele betekenissen hebben ontdaan – tot een nulpunt teruggebracht – en van daaruit een nieuwe, abstracte taalwerkelijkheid gecreëerd hebben (Bernaerts & Vervaeck 2011, 81; Michiels 1967, 8; Vitse 2009, 851; Wesselo 1983, 41).

Ook Tophoff zou een abstracte of 'vage' verhaalwereld creëren (Beekman 1989; Loreis 1967, 141), maar zijn abstractie gaat minder ver. Herhaling en abstractie geven een onpersoonlijke dimensie aan de tekst, maar het subjectieve speelt in *Leeg te aanvaarden* geen onbelangrijke rol (De Wispelaere 1968). Interne focalisatie (weergegeven in een koele taal) en thematiek (de zoektocht naar een verdwenen geliefde) tonen het belang van subjectiviteit. Door de spanning tussen het subjectieve en het objectieve op scherp te stellen, tast Tophoff de grenzen af van wat kenbaar is. Bovendien bekritiseert hij zo realistische teksten die de werkelijkheid of de gevoelswereld van personages objectief pretenderen voor te stellen.

Critici verbinden de corpusromans niet alleen met contestatie, maar beklemtonen ook hun originaliteit. Hoewel de literatuurkritiek en -geschiedschrijving (kort) refereren aan de overeenkomsten tussen de teksten en bestaande tradities (zoals *Labris* in het geval van Stassaert en Van Maele, literaire abstractie voor Krijgelmans, de nouveau roman in het geval van Tophoff en de romantiek, maar ook het expressionisme, surrealisme en montageproza voor Ter Balkt), stellen ze de auteur vaak als buitenbeentje voor. Zowel

Stassaert als Van Maele zouden hun persoonlijke creativiteit geremd zien door de *Labris*-richtlijnen en de groep rond het tijdschrift al snel verlaten (Decrem 1987, 55). Van Maele zou zelfs elke vorm van groepsvorming uit de weg gaan door nooit lang aan een groep verbonden te blijven, of door affiniteit met een groep expliciet te ontkennen (Jespers 2009, T'Sjoen 1996). Krijgelmans zou dan weer verschillen van zijn literaire voorbeeld Michiels doordat hij als enige Nederlandstalige schrijver het experiment tot het uiterste drijft (Wesselo 1983, 41).

De auteurs zelf dragen contestatie en originaliteit ook hoog in het vaandel. Zij geven hun schrijversbeeld vorm door het originele en het tegendraadse aspect van hun oeuvre en schrijverschap in de verf te zetten. Ik bespreek die zelfpresentatie als postuur. In navolging van Jérôme Meizoz (2011) maak ik een onderscheid tussen de schrijver als 'écrivain' die bepaalde gedragingen stelt in het literaire veld en de schrijver als 'inscripteur' die verwijst naar het auteursbeeld dat uit een tekst naar voren komt.

Enerzijds benadrukken de auteurs hun originaliteit door iedere vorm van groepsvorming te ontwijken of affiniteit te ontkennen. Zo nemen Van Maele en Stassaert expliciet afstand van *Labris* of politieke partijen (Roggeman 1975, Van der Straeten & Van Imschoot 2018, Van Maele 1966). Bij monde van een personage stelt Krijgelmans dan weer dat hij niet als avant-gardeauteur vastgepind wil worden (Van de Voorde 2001). Anderzijds presenteren de auteurs zichzelf als rebellen die met nieuwe uitdrukkingsmiddelen een wereld scheppen die de maatschappij en haar kunstinstituut op de korrel nemen. Originaliteit is een essentieel aspect van dat protest: de onconventionele vorm waarmee de auteurs hun visie communiceren, dient als protest tegen en alternatief voor het beklemmende discours dat slechts ruimte laat voor schijnvrijheden.

De auteurs beschrijven hun protest op verschillende manieren, ook door te verwijzen naar vroegere vormen van protest. In interviews noemen ze verschillende experimentele schrijvers die hen als voorbeeld dienden. Hoewel Stassaert,Van Maele, Krijgelmans, Tophoff en Ter Balkt onderstrepen dat ze hun voorbeelden niet slaafs navolgen en zelfs kritiek uiten op sommige aspecten van hun literatuur, spreekt uit die referenties wel een affiniteit. De meest opvallende aanwijzingen van beïnvloeding spreken uit de experimentele teksten zelf, die gelijkenissen vertonen met eerdere vernieuwende stromingen. De nadruk op originaliteit ten spijt, kan de kritiek niet om die gelijkenissen heen.

De paradox van de neo-avant-garde

De vernieuwende stromingen waarmee de teksten van Stassaert, Van Maele, Ter Balkt, Krijgelmans en Tophoff gelijkenissen vertonen, zijn avant-gardestromingen. De klank- en beeldassociaties in de teksten van Stassaert en Van Maele doen bijvoorbeeld denken aan de spontane experimenten van het expressionisme of jazzimprovisaties, de abstractie in de tekst van Krijgelmans komt overeen met abstracte beeldende kunst, Tophoff schrijft

in de traditie van de nouveau roman en de fragmentatie van Ter Balkt herinnert aan montagetechnieken van de naoorlogse avant-garde.

De vernieuwende teksten zijn dus verwant met de internationale avant-gardebewegingen die in de eerste decennia van de twintigste eeuw het kunstinstituut en haar conventies op de korrel namen. De kunstbewegingen 'tegen Kunst' werken in de tweede helft van de twintigste eeuw door. Sommige technieken waarmee de avant-garde in het begin van de twintigste eeuw conventionele ideeën (over kunst en maatschappij) ter discussie stelde, worden in de loop van de eeuw door het kunstinstituut als 'vernieuwingstechniek' erkend. Zo zijn de integratie van readymades, het multiperspectivisme en de abstracte of minimalistische beeldende kunst (naar analogie waarvan auteurs diverse romanaspecten zoals het personage of de setting abstraheren) na de oorlog deel van het literaire repertoire. De nieuwe avant-garde strijdt tussen 1960 en 1975 echter tegen een vernieuwd kunstinstituut en veranderde conventies. Om die reden wordt de naoorlogse avant-garde 'neo-avant-garde' genoemd.

De term 'neo-avant-garde' vat de paradox die de corpusteksten tekent: het voorzetsel 'neo' suggereert dat de teksten teruggrijpen naar een (heterogene en veranderde) traditie. 'Avant-garde' refereert dan weer aan de voorttrekkersrol die deze artiesten spelen en aan een geleverde strijd (Enzensberger 1974, 98). Die strijd kant zich, zoals gezegd, tegen de autoriteiten en het kunstinstituut. Ze neemt verschillende vormen aan, maar de protestbewegingen delen een radicale vernieuwingsdrang waarbij gebroken wordt met verouderde ideeën en nieuwe wegen worden blootgelegd. De neo-avant-garde wordt dan ook vaak een toekomstgerichte blik toegeschreven (Bürger 1984, Enzensberger 1974, Miller 2009).

De temporele paradox van de 'neo-avant-garde' (vooruitgang door terug te kijken) uit zich in een ambigue positie van de neo-avant-gardeschrijvers in het literaire landschap, tussen contestatie en traditie. Die ambiguïteit tekent ook de lyrische experimenten die in dit onderzoek centraal staan. Enerzijds beschrijft de literatuurkritiek de Nederlandstalige prozaexperimenten uit de lange jaren zestig als aantijgingen tegen de dominante, traditionele opvattingen over literatuur. In de lange jaren zestig kan dat dominante proza beschreven worden als modernistisch-realisme (Demeyer 2015, 29). Anderzijds blijken de experimenten niet louter ingegeven door contestatiedrang: de teksten van Stassaert, Van Maele, Krijgelmans, Tophoff en Ter Balkt grijpen elk op hun eigen manier terug naar een 'traditie van vernieuwing'.

In weerwil van verschillende oorspronkelijkheidsaanspraken herkennen we de traditie in hun teksten, maar ook in verwijzingen in interviews of uit algemene gedragingen in het literaire veld. Ik beschouw de stellingen van auteurs in interviews dan ook als deel van hun postuur, meer specifiek van hun schrijverspostuur als *écrivain*. De nadruk op originaliteit moet in die traditie geplaatst worden: de poëtica's van de avant-gardestromingen worden gekenmerkt door een discours van de breuk, waarbij auteurs het verleden lijken af te zweren om iets oorspronkelijks te maken.

Zoals we zagen, situeren de literatuurkritiek en geschiedschrijving het naoorlogse experimentele proza van de lange jaren zestig in een sociaal-politiek klimaat van contestatie. De experimenten zouden de artistieke uiting (en weergave) zijn van een tegencultuur die vanaf de jaren zestig voor het eerst een autonoom karakter aanneemt (Hooghe & Jooris 1999, 10). Die contestatiebeweging is slechts schijnbaar tegengesteld aan de dominante cultuur van economische en sociale vooruitgang, democratisering, massaconsumptie en kapitalisme. Zo maakt de tegencultuur handig gebruik van de televisie om haar opvattingen te verspreiden en de dominante cultuur speelt in op de tegenculturele waarden van zelfbeschikking in haar promotie van nieuwe producten en nieuwe vormen van consumptie (Hooghe & Jooris 1999, 21).

Dit proefschrift zal de prozaexperimenten van Stassaert, Van Maele, Krijgelmans, Tophoff en Ter Balkt bespreken in relatie tot die paradox. In dit hoofdstuk beschrijf ik het contestatieklimaat als een omgeving waarin verzet en dominantie van elkaar afhankelijk zijn. In navolging van Demeyer (2015, 52) presenteer ik die omgeving als een hegemoniale structuur, die de representatie is van een volledig (maatschappelijk of literair) veld, zonder er echt mee samen te vallen. De hegemonie van de lange jaren zestig kunnen we beschrijven als de (veranderlijke) orde die eerdere vernieuwingsbewegingen heeft geïncorporeerd enerzijds en vatbaar is voor nieuwe kritiek anderzijds. Op maatschappelijk vlak worden de lange jaren zestig getekend door vernieuwingen als technologisering, democratisering en secularisering.[3] De vernieuwing krijgt op literair gebied onder andere vorm in de consolidatie van avant-gardeprocédés. De kritiek op de hegemoniale orde is zichtbaar in verschillende revoluties (seksuele revolutie, psychedelische revolutie, studentenprotest, anti-oorlogsmarsen) en door literaire vernieuwingen (zoals de transitie van procedés over kunstvormen en disciplines).

In 1.2 zoom ik in op de maatschappelijke hegemonie van de lange jaren zestig in de Lage Landen. Ik schets daarbij hoe een welvaartsstaat verandert in een controlestaat, die zich paradoxaal genoeg voordoet als 'permissive society' (Righart 1995, 265). Die verborgen controle wordt in de jaren zestig accuraat beschreven door Herbert Marcuse, die het symbool van de intellectuele en academische tegencultuur zou worden, als 'repressieve tolerantie' (1965): de nieuwe democratieën geven hun burgers officieel de vrijheid om zich uit te drukken, maar tegelijkertijd onderdrukken ze de vrije meningsuiting. De vrije uiting van persoonlijke meningen en zienswijzen zou immers waarheden aan het licht kunnen brengen die de politieke status quo in het gedrang brengen.

[3] Tegen de achtergrond van Righarts stelling dat de (partij)politiek achterophinkt wat betreft de vernieuwingen in de lange jaren zestig (1995, 52; cf. infra), is de term 'sociaal-politieke context' of 'sociaal-politieke hegemonie' ongepast om te verwijzen naar het extra-artistieke klimaat van de lange jaren zestig. Bovendien schiet de term ook tekort: ook (en vooral) de economische en culturele aspecten bepalen de extra-literaire context. Om die redenen kies ik voor de term 'maatschappelijke hegemonie'.

De tegencultuur ageert op verschillende manieren tegen die schijnvrijheid: ze breekt taboes rond seks en seksualiteit, breekt een lans voor het feminisme, voert een psychedelische revolutie en organiseert anti-atoom- en anti-Vietnamprotesten en studentenprotesten, waarbij burgers meer inspraak eisen in overlegorganen. Paradoxaal genoeg zijn die (r)evoluties in sterke mate afhankelijk van de sociaaleconomische omstandigheden die aan de basis liggen van de welvaartsstaat. Tegen die achtergrond zal ik het heersende beeld van de lange jaren zestig als een 'overwinning van de tegencultuur op de dominante cultuur' nuanceren (Hooghe & Jooris 1999). Ik zal daarbij zowel de normdoorbrekende als de normbevestigende ideeën van de tegencultuur bespreken.

De artistieke context, in het bijzonder de literair-historische context, staat centraal in 1.3. Opnieuw zal ik continuïteit en discontinuïteit bespreken. Wat de continuïteit betreft, maak ik een onderscheid tussen synchrone en diachrone continuïteit. Met de synchrone continuïteit refereer ik aan het kunstenaarsmilieu waarin experimentele auteurs zich bewegen en aan de manier waarop de corpusauteurs zich verhouden tot bestaande groeperingen. De diachrone continuïteit heeft betrekking op de banden van de experimenten van de lange jaren zestig met een traditie van vernieuwing, meer specifiek met de avant-garde. In die context presenteer ik de prozaexperimenten uit de lange jaren zestig als neo-avant-garde: een voortzetting van de vooroorlogse avant-garde, in een nieuw klimaat. Dat nieuwe klimaat introduceert de discontinuïteit die in dit deel centraal staat.

Tegen die achtergrond bespreek ik de prozaexperimenten uit de lange jaren zestig als kritische literatuur die breekt met conventies en tegelijkertijd verbonden kan worden met een "traditie" van radicale vernieuwing, namelijk de neo-avant-garde.

1.2 De maatschappelijke situatie in Nederland en Vlaanderen in de lange jaren zestig

De verschuivingen die volgens verschillende (cultuur)geschiedenissen tekenend zijn voor de lange jaren zestig situeren zich op verschillende vlakken: sociaal, economisch, cultureel en politiek (Buelens 2018, Hooghe & Jooris 1999, Kennedy 1997, Righart 1995). De beelden die historiografen schetsen gebruik ik als aanknopingspunten om de hegemonie van Nederland en Vlaanderen in die periode te bestuderen. Die hegemonie vormt de achtergrond waartegen ik het Nederlandstalige lyrische proza zal bespreken.

De lange jaren zestig worden in literatuurgeschiedenissen steevast beschreven als een bewogen periode. Hans Righart presenteert de veranderingen in Nederland als een generatieconflict tussen een vooroorlogse generatie en naoorlogse jongelingen. Toch zouden beide groepen beïnvloed worden door dezelfde maatschappelijke veranderingen. Enerzijds raken 'beide generaties door de snelle materiële veranderingen in een crisis' (1995, 26, 263). Anderzijds ondervinden zowel de jongere als de oudere generatie

voordelen van technologische en sociaal-economische veranderingen, waardoor de kloof die hen scheidt over de jaren heen steeds kleiner wordt (1995, 265). Righart nuanceert dus de juxtapositie die hij presenteert als de basis of 'het epicentrum' van de maatschappelijke ontwikkelingen in de Nederlandse sixties (1995, 17, 265). Marc Hooghe en Ann Jooris vestigen meteen de aandacht op overeenkomsten tussen de Vlaamse 'tegencultuur' en het Vlaamse establishment. Daarbij geven ze minimaal gewicht aan de leeftijd van de tegenspelers (1999, 10).

In navolging van Hooghe en Jooris definieer ik de tegencultuur niet als een jongerencultuur, maar op basis van ideologische opvattingen. Daarmee sluit ik aan bij de oorspronkelijke definitie van tegencultuur die Theodore Roszak in 1968 formuleert:

> The counter culture is the embryonic cultural base of New Left politics, the effort to discover new types of community, new family patterns, new sexual mores, new kinds of livelihood, new aesthetic forms, new personal identities on the far side of power politics, the bourgeois home and the protestant work ethic (Roszak 1968).

Deze ideologische definitie schetst een beeld van de tegencultuur uit de lange jaren zestig als een heterogene beweging die historisch uniek is. Hoewel het antiautoritaire verzet veel jonge leden heeft (studenten, jonge kunstenaars en musici, festivalgangers en mediafiguren), miskent de term 'generatieconflict' de eigenheid van het contestatieklimaat van de jaren zestig.[4] De botsing van oude en nieuwe waarden, zoals ze worden uitgedragen door generaties, is immers van alle tijden. De oudere generatie mag dan wel gevormd zijn door een unieke formatieve gebeurtenis, namelijk de Tweede Wereldoorlog, zowel oudere als jongere generaties worden getroffen door verschuivingen in welvaart die de lange jaren zestig tekenen (Righart 1995, 19-20). Het zijn die veranderingen die specifieke vormen van verzet mogelijk maken.[5]

De literatuurgeschiedenissen leggen naast de veranderingen in het bewogen decennium de twee soorten continuïteit bloot waarover ik het al had. Waar Righart vooral de nadruk legt op diachrone continuïteit (tussen de jaren zestig en de voorgaande decennia, zelfs de vooroorlogse periode), onderstrepen Hooghe en Jooris de synchrone continuïteit tussen het establishment en de tegencultuur. Met die laatste term wijzen de geschiedschrijvers, zoals gezegd, op het heterogene amalgaam van bewegingen dat de idealen van het establishment bestrijdt, maar ook een aantal opvattingen van hun tegenstander deelt of ervan afhankelijk is. Die tegenstander wordt gekenmerkt door 'het dominante streven naar een grotere welvaart en verdere economische groei' (Hooghe & Jooris 1999, 11). Het geloof in (en de drang naar) ongebreidelde vooruitgang wordt

---

[4] Wel kunnen we zeggen dat de jongeren die aan de tegencultuur deelnemen een generatie-eenheid vormen. In navolging van Karl Mannheim definieert Righart zo'n eenheid als 'al of niet formeel georganiseerde groepen die de stijl van de betreffende generatie uitdragen of op pregnante wijze symboliseren' (Righart 1995, 18).

[5] De impact van die tekenende gebeurtenis mag niet geminimaliseerd worden, maar ik wil ook andere factoren in rekening brengen. Zo wil ik tonen hoe protest gebonden is aan de hegemonie op een bepaald moment en hoe het generaties verbindt.

uitgedragen door autoriteiten en leeft onder de burgerij, maar ook onder de tegencultuur. Dat blijkt, zoals hieronder in meer detail uiteen wordt gezet, uit het geloof in het eigen kunnen, het aanwenden van nieuwe media als de televisie als emancipatiemiddel en de roep om democratisering van het onderwijs. Ik gebruik daarom de term 'dominante cultuur' als tegenhanger van 'tegencultuur' niet in absolute zin, maar om redenen van helderheid en beknoptheid.

In het volgende deel heb ik vooral aandacht voor de maatschappelijke vernieuwingen op economisch, politiek, cultureel en sociaal vlak. Nadat ik een beeld heb geschetst van de dominante cultuur, en dus de veranderingen voor de doorsnee burger, bespreek ik de reacties van de tegencultuur die de hegemonie mee vormgeven. De tegencultuur geeft kritiek op vigerende normen en waarden, maar kan de dominante cultuur ook bestendigen. In het onderdeel 'De tegencultuur reageert' bespreek ik het veelvormige verzet van de tegencultuur. Het volgende onderdeel, 'De tegencultuur parasiteert', bespreekt de gelijkenissen, of de synchrone continuïteit tussen de tegencultuur en de dominante cultuur.

Welvaart en controle

Wanneer we de lange jaren zestig voorstellen als een periode van verandering, moeten we ons afvragen wat er precies verandert. Wat was de situatie voor de veranderingen en op welke vlakken worden de veranderingen voelbaar? Volgens Righart moeten de veranderingen in ieder geval niet in de politiek gezocht worden: 'de politiek in de jaren zestig [is] een sterk vertraagd registrerende seismograaf van maatschappelijke verandering' (1995, 52). Demeyer karakteriseert de situatie in Nederland en Vlaanderen, zoals in de rest van de westerse wereld, eerst en vooral als een economische omwenteling: 'We zouden ten eerste kunnen besluiten dat zich in de jaren zestig een verschuiving aankondigt in de organisatie van het kapitalisme [...]: van het fordisme naar het postfordisme, en van massaconsumptie naar een geïndividualiseerde consumptiecultuur' (2015, 25). De verschuiving van fordisme naar postfordisme uit zich als een evolutie naar meer immateriële arbeid, waarbij eigenschappen als autonomie en creativiteit hoger in het vaandel worden gedragen dan in het repetitieve productieproces van het fordisme. De creatieve werknemer is slechts schijnbaar vrij: waar het intellect en de creativiteit van de werknemer gewaardeerd lijken, worden ze in feite ondergeschikt gemaakt aan het nieuwe productieproces zelf. Het is immers niet de taak van werknemers om met hun activiteiten een product af te leveren, wel om 'door immateriële activiteiten [...] het productieproces [te] veranderen en intensifiëren' (Demeyer 2015, 20). Dat productieproces is niet gericht op de ontplooiing van de werknemer of de consument, maar wel op het bestendigen van het kapitalistische systeem zelf. In dat licht gaat het 'flexibele' postfordisme gepaard met de inperking van de (individuele) menselijke kennis, creativiteit, intellect, linguïstische competenties enzovoort (Virno 2004, 66-68).

Die flexibiliteit (en onderliggende controle) tekent ook andere maatschappelijke dimensies. In hun bespreking van de lange jaren zestig brengen Righart, Hooghe en Jooris en Geert Buelens veranderingen op verschillende gebieden in verband met de economische verschuivingen en de uitbouw van een welvaartsstaat (Buelens 2018, Hooghe & Jooris 1999, Righart 1995). Volgens Righart is die welvaartsstaat tevens een 'permissive society' (1995, 45), en ook Hooghe en Jooris tonen dat de oppervlakkige tolerantie van het gezag niet samenvalt met een *anything goes*-beleid (1999, 52-53). In wat volgt bespreek ik veranderingen die zorgen voor meer maatschappelijke beweeglijkheid enerzijds en veranderingen die beweging (zowel individueel als collectief) inperken anderzijds.

Hooghe en Jooris laten de lange jaren zestig starten met de Wereldtentoonstelling in Brussel in 1958 (1999, 8). De tentoonstelling is in de eerste plaats een uiting van nieuwe internationale verhoudingen. Righart beschrijft de internationale blik van Nederland in de jaren vijftig als volgt:

> Het lidmaatschap van de Navo en de steun voor het Europese integratiebeleid – samen het einde van de vooroorlogse neutraliteitspolitiek implicerend –, alsmede het definitieve verlies van Indonesië in 1949, dit alles droeg bij aan een nieuwe plaatsbepaling van Nederland in de internationale orde. Het Nederland van de jaren vijftig moest, zoals Hofland het ooit formuleerde, 'de weg van een koloniaal rijk met een provinciaal denkende elite naar een kleine natie met een internationaal denkende elite [...] afleggen' (Righart 1995, 36).

We kunnen de internationale houding in de lange jaren zestig beschrijven als een verheviging van de jaren vijftig. Voor Vlaanderen geldt in grote lijnen hetzelfde als voor Nederland: het lidmaatschap van Vlaanderen van de Europese Economische Gemeenschap (sinds 1957) was de economische verderzetting van haar lidmaatschap van de Navo (in 1949). Het verlies van Congo als Belgische kolonie in 1960 zou ook België dwingen om haar arbeidsbeleid aan te passen, maar tot internationale schaamte of schuldbekentenissen leidt die in de jaren zestig niet (cf. infra).

De Wereldtentoonstelling staat ook symbool voor grote nationale omwentelingen. De slogan van de tentoonstelling is 'de techniek ten dienste van de mens', wat volgens Hooghe en Jooris het vooruitgangsdenken van de lange jaren zestig introduceert en symboliseert (1999, 8). Technologische ontwikkelingen zoals sanitaire nieuwigheden, televisie en de persoonswagen hebben de levensstandaard van Vlamingen en Europeanen in het algemeen doen toenemen. Bovendien waren ze het symptoom van een economische groei die zich in de komende vijftien jaar zou verderzetten. Het zijn die economische ontwikkelingen die aan de basis liggen van culturele en sociale veranderingen in Nederland en Vlaanderen.

Een voorbeeld van die economische voortgang is dat het inkomen per werknemer verdubbelt (Hooghe & Jooris 1999, 15; Righart 1995, 56). Dat nieuwe inkomen kan

gespendeerd worden aan vrije tijd, die vanaf de jaren zestig meer en voor meer werknemers beschikbaar wordt. De veranderde werksituatie en het gestegen inkomen gaan samen met veranderingen in mobiliteit. Aangezien men zich met een hoger loon makkelijker een wagen kan veroorloven, neemt de verkoop van auto's in de jaren zestig aanzienlijk toe. Bovendien zorgt de centralisatie van de werkplaats ervoor dat meer mensen van verschillende plaatsen met elkaar in contact komen. Zo gaat de geografische mobiliteit samen met sociale mobiliteit. Over het algemeen gaat dat geografische contact gepaard met sociale egalisering, in de vorm van contact over klassegrenzen en zuilen heen. De nieuwe werknemers hadden bovendien vaak een betere opleiding genoten, waarbij de egalisering al was begonnen.

De democratisering van het onderwijs zet zich zowel door in het lager en middelbaar onderwijs, als in de hogere studies. Verder zijn een spectaculaire toestroom van studenten en de oprichting van universiteitscampussen in verschillende steden ontwikkelingen die in de hele westerse wereld voorkomen. De Belgische ontwikkelingen krijgen daarbovenop nog een communautaire dimensie:

> In het begin van de jaren zestig rijst er aan Vlaamse zijde steeds meer protest tegen de historisch gegroeide situatie waarbij de Franstaligen meer dan de helft van de studentenbevolking uitmaken; [...] de Nederlandstaligen maken geleidelijk hun achterstand in het universitaire onderwijs goed (Hooghe & Jooris 1999, 24).

De democratisering van het Nederlandse onderwijs loopt, op de communautaire kwestie na, grotendeels gelijk met Vlaanderen (Righart 1995, 70). De veranderingen in het onderwijs zouden een belangrijke factor worden in de ontwikkeling van een politiek bewustzijn, het streven naar inspraak en het vormen van een gedeeld identiteitsbesef van jongeren, dat aan de basis ligt van de jongerencultuur.

Die jongerencultuur en haar identiteitsbewustzijn worden getoond en mee gevormd door nieuwe media. Zo ontstaan vanaf de jaren zestig televisieprogramma's die op jongeren gericht zijn en die een geheel eigen muziek aanbieden. Vooral in de jongerenbladen (veelal opgezet rond muziek en consumptie) krijgt de jeugd een eigen gezicht (cf. infra). De nieuwe media, zoals de televisie, zijn echter niet alleen voor jongeren een ingrijpende vernieuwing.

De televisie verandert de leefwereld van de modale burger. Voorheen luisterden gezinnen nog samen naar de radiozender van hun zuil, vooral in Nederland; nu ontsluit de televisie een heel andere, meer open werkelijkheid. Het nieuwe medium werkt in de eerste plaats democratiserend. De televisie verspreidt ideeën snel over een breed publiek, dat aangespoord wordt tot culturele en politieke participatie. Bovendien introduceert het medium een nieuwe beeldcultuur die een ander soort politicus doet ontstaan: voor het eerst is ook het voorkomen van politici belangrijk in de opinievorming van de kiezers (Righart 1995, 203).

Het belang van uiterlijk vertoon is symptomatisch voor de culturele en levensbeschouwelijke impact van de televisie in de westerse wereld. In *Understanding Media* (1964) vat Marshall McLuhan die impact in twee frasen die sinds de jaren zestig gemeengoed zijn geworden. De eerste frase is 'The medium is the message'. Daarmee verbindt hij de vluchtige en fragmentarische manier van verslaggeven met een andere manier van denken, die vaste zekerheden ondergraaft. 'The global village' is de tweede frase. De televisie zorgt niet alleen voor een egalisering en politieke veranderingen op nationaal vlak, hij heeft ook gevolgen voor de internationale politiek en opvattingen. Het toestel brengt verre gebeurtenissen dichterbij. Mensen geraken dus niet alleen geïnformeerd, maar voelen zich ook directer betrokken, wat zich in eerste instantie uit in een geloof in inspraak en – uiteindelijk – in protesten.

De media zijn niet de enige manier waarop de wereld kleiner wordt in de lange jaren zestig. De wereld – in het bijzonder het superioriteitsgevoel – van de Lage Landen krimpt letterlijk wanneer gekoloniseerde gebieden zich van hun bezetters losmaken. Voor Nederland betekent dat in 1957 officieel het verlies van Nederlands-Indië, waar men al veel langer een onafhankelijkheidsoorlog voerde. In 1960, na de opstand in Leopoldstad het jaar voordien, wordt Congo onafhankelijk van België. Het verlies van de buitenlandse koloniën betekent niet enkel een barst in de nationale trots of het geloof van nationale superioriteit, het brengt ook een verlies van inkomsten met zich mee (Hooghe & Jooris 1999, 35; Righart 1995, 38).

Naast internationale strubbelingen tonen Nederland en Vlaanderen ook interne barsten. Hierboven zette ik uiteen hoe democratisering meer kansen biedt aan mensen van verschillende sociale klassen en leeftijden, en met verschillende levensbeschouwingen. Het breken van oude grenzen wordt echter niet eenzijdig positief onthaald door het establishment. De egalisering gaat gepaard met de afbreuk van vaste waarden. Dat is zichtbaar in ontkerkelijking, die ertoe bijdraagt dat men anders kijkt naar de seksuele beleving en het huwelijk (Hooghe & Jooris 1999, 36-37; Righart 1995, 60), en in de ontzuiling waarbij de aanvankelijk ongenaakbaar geachte de zuilen steeds verder afbreken. De ontzuiling is niets nieuws, maar gaat in de jaren zestig in een stroomversnelling (Hooghe & Jooris 1999, 40).

Afsluitend kunnen we stellen dat de Vlaamse en Nederlandse maatschappij in de lange jaren zestig op twee manieren gekarakteriseerd kan worden. Allereerst kunnen we spreken van een welvaartsstaat. Righard beschrijft Nederland in de jaren zestig als een van de 'welvaartsstaten' van de westerse wereld (1995, 180) en Hooghe en Joris beschrijven de maatschappelijke indelingen van die staten als een 'welvaartsmodel' (1999, 12). Die welvaart uit zich niet enkel in persoonlijk (financieel) comfort, maar ook in meer vrije tijd, snellere en makkelijkere toegang tot informatie, beter en breder toegankelijk onderwijs en bescherming van de staat in geval van ziekte of werkloosheid.

De beschermende rol van de staat heeft echter ook een beklemmend effect. Dat brengt ons bij de tweede manier waarop de Vlaamse en Nederlandse maatschappij in de

lange jaren zestig gekarakteriseerd kan worden, namelijk als controlemaatschappij. De term wijst op de culturele en maatschappelijke doorwerking van het (postfordistische) kapitalisme:

> Werd het individu in de disciplineringsmaatschappij ingesloten in verscheidene instituties (school, familie, fabriek), dan zijn die instituties in de controlemaatschappij in die mate hervormd dat het individu constant gemoduleerd wordt door de nadruk op voortdurende verandering en aanpassing (Demeyer 2015, 23).

Het ambigue karakter van de maatschappelijke veranderingen in Nederland en Vlaanderen stelt de slogan van de Wereldtentoonstelling, die Hooghe en Jooris metonymisch verbinden met de jaren zestig, in een ander licht: 'de technologie in dienst van de mens' kan zich ook tegen de mens keren. Waar technologische ontwikkelingen vrijheid en identiteitsontwikkeling mogelijk maken, wordt individuele vrijheid tegelijkertijd ingeperkt en ondergeschikt gemaakt aan het vooruitgangsproces.

We kunnen de 'controle' van de controlemaatschappij in de eerste plaats eenvoudig gelijkstellen aan de directe inmenging van de staat. Zo is het Vlaamse Cultuurpact (1972) – dat onder het mom van de verdeling van middelen de territoriumconflicten tussen de zuilen regelt – een ingreep van de staat om grip te krijgen op wat haar burgers te zien en horen krijgen (Hooghe & Jooris 1999, 40). Verder laat de staat zich ook gelden op gebieden als arbeid en onderwijs. Ze beslist bijvoorbeeld welke scholen ze subsidies geeft en krijgt daardoor meer inspraak in het educatieve aanbod. Daarnaast zijn er ook indirecte vormen van maatschappelijke controle. De invoering van de vijfdagenweek brengt bijvoorbeeld meer vrijheid met zich mee, maar de vrije tijd wordt vaak volgens vaste (consumptiegebonden) verwachtingen ingevuld (Righart 1995, 44). Reclames en representaties van vrijetijdsinvulling in de media sturen die verwachtingen verder. Ook de beeldvorming van protest, opstanden, maatschappelijke kritiek en dekolonisatie is een indirecte vorm van controle: studies worden opgezet om tegendraadse burgers (met voorbedachten rade) te verketteren (Righart 1995, 127), opstanden worden niet of zonder geluid op televisie getoond (Hecke 2018, 146) en het onafhankelijkheidsstreven van Congo en Nederlands-Indië wordt in een overkoepelend verhaal van vrijheid geïncorporeerd, zonder dat de autoriteiten schuld bekennen.

De tegencultuur reageert

De beklemmende kant van de controlemaatschappij lokt op verschillende gebieden reacties uit. Hooghe en Jooris vatten die tegenreacties kernachtig samen:

> Deze tegencultuur plaatste vraagtekens bij de noodzaak van verdere economische groei en nam afstand van wat werd beschouwd als verouderde en te hiërarchische machtsstructuren; verbeelding, gelijkheid en vrijheid moesten aan de macht komen (1999, 52).

Aan de hand van die drie parameters – verbeelding, gelijkheid en vrijheid – zal ik de tegencultuur bespreken. Dat betekent niet dat ik verbeelding, gelijkheid en vrijheid als aparte doelstellingen of strikt afgebakende categorieën beschouw. In plaats daarvan fungeren ze als kapstok waaraan ik de bespreking ophang van verschillende kritische groeperingen die elkaar grotendeels overlappen.

Verbeelding is de eerste waarde die de dominante orde moet veranderen. De verbeeldingskracht van de tegencultuur mag niet verward worden met wereldvreemdheid of het denkbeeldige. Het is net de confrontatie met de onderdrukkende werkelijkheid die de verbeeldingsdrang evoceert. In die betekenis fungeert verbeelding als een tegenwicht voor rationele en onpersoonlijke processen. We kunnen verbeelding dan ook beschouwen als een ideologisch-politiek geladen concept dat het overkoepelende doel van de tegencultuur beschrijft, namelijk het verzet tegen onderdrukkende waarden van ongebreidelde vooruitgang en economische groei. Dat verzet mag dan wel creatieve vormen van kritiek uitlokken (cf. infra), het is een drijvende factor in de politisering van de tegencultuur.

Righart, en Hooghe en Jooris situeren de politisering van de tegencultuur in de tweede helft van de jaren zestig. Ze laten de politisering samenvallen met institutionalisering: de contestatiebewegingen blijven autonome bewegingen, maar ze zetelen vanaf de tweede helft van de jaren zestig in overlegorganen (Hooghe & Jooris 1999, 55). In Nederland wint Provo bij de Amsterdamse gemeenteraadsverkiezingen bijvoorbeeld één zetel in 1966. Aangezien die deelname de incorporatie van de tegencultuur in de dominante hegemonie betekent, is politisering tevens de opschorting van de tegencultuur. Righart spreekt in die context van de 'onttoverende werking van de politiek' (1995, 239).

Deze opvatting vraagt om enige nuance. Een invulling van politisering als georganiseerd politiek protest gaat voorbij aan de politiek-ideologische dimensie van niet-formeel georganiseerde contestaties. De politieke of ideologische motivatie van niet-georganiseerde groepen springt echter meteen in het oog. In een vereenvoudigde voorstelling noemt Righart de popcultuur bijvoorbeeld een reflectie van de 'politiek gemotiveerd[e]' studentenprotesten die rond 1968 over de hele westerse wereld oplaaien (Righart 1995, 255). De muziekcultuur, waartoe de door Righart aangehaalde pop, maar ook de psychedelische rock en maatschappijkritische folk behoren, is immers niet zomaar een representatie van politieke protesten, ze draagt er ook toe bij (Hecke 2018, Dreesen [verwacht]). Hooghe en Jooris refereren aan de politiek-ideologische dimensie van de studentenprotesten in Vlaanderen: 'De daaropvolgende jaren [na 1966] blijft het onrustig niet alleen in Leuven, maar ook aan de overige Belgische universiteiten. Het protest wordt geleidelijk politiek-ideologisch gekleurd: de studenten eisen niet alleen een Vlaamse universiteit, maar ook democratischer universitair onderwijs' (1999, 60). De politiek-ideologische dimensie is dus verbonden met de eis voor democratisering en inspraak, een roep die ook uit minder georganiseerde protesten klinkt.

Tot slot benadrukt ook Buelens, die de culturele impact en vormen van de tegencultuur in de westerse wereld onderzoekt, de ideologische dimensie van uiteenlopende culturele acties over de hele wereld (2018). Meer nog dan de andere historiografen ziet hij een politieke lijn in de tegencultuur zoals die in de jaren zestig 'toen [...] Nieuw Linkse revolutionairen naar de macht [grepen] en [...] met seks, drugs en steeds luidere rockmuziek de zogenaamd natuurlijke orde [werd] aangevallen' (2018, 11). Vandaag geeft men op verschillende manieren betekenis aan de jaren zestig, naar gelang van de plaats van de interpretator in het politieke spectrum.

Naast verbeelding streeft de tegencultuur ook gelijkheid en vrijheid na. Onder de noemer 'gelijkheid' bespreek ik eerst de seksuele emancipatiebeweging. In Nederland en Vlaanderen ontstaan verenigingen die zich inzetten voor een betere voorlichting van de bevolking: respectievelijk Nederlandse Vereniging voor Seksuele Hervorming (1965) en de Belgische Vereniging voor Seksuele voorlichting (1966). De eis voor versoepeling van bestaande regels kan als vrijheidsstreven geïnterpreteerd worden, waar ik hieronder uitgebreider op inga, maar het is tevens een roep voor gelijkheid. De doelstellingen zijn immers gericht op de emancipatie van minderheidsgroepen. De LGBTQ⁺-beweging is daar een voorbeeld van. Aan het einde van de jaren zestig sluiten emancipatorische groepen in Nederland en Vlaanderen zich aan bij de internationale LGBTQ⁺-beweging, die door de Stonewallrellen op 29 juni 1969 wereldwijd aangewakkerd werd.[6] Het is in hun streven naar gelijkheid dat ze bestaande opvattingen over seks en zedelijkheid in het algemeen ter discussie stellen.

Die opvattingen vinden we ook terug bij de vrouwenbeweging. De roep voor gelijkheid tussen man en vrouw is op zich niets nieuws in Nederland en Vlaanderen. Zo waren er in de jaren vijftig organisaties die het nieuwe feminisme op hun agenda plaatsten (Hooghe & Jooris 1999, 57). Nieuwe autonome groepen, zoals Vrouwenoverlegkomitee en Front de Liberation des Femmes, nemen vanaf de jaren zestig het voortouw. Een aantal van hun gedeelde doelstellingen zijn de versoepeling van de abortuswet, meer vrouwen in de politiek, gelijke kansen op de arbeidsmarkt.

De meest iconisch geworden vrouwenbeweging uit de lange jaren zestig illustreert hoe de strijd voor gelijkheid (tussen mannen en vrouwen) en vrijheid (in de vorm van seksuele bevrijding) samengaan. De Dolle Mina's organiseren zich pas in 1970 in Nederland en ijveren in de eerste plaats voor gelijkberechtiging tussen mannen en vrouwen (Van de Loo, 2005). De oprichters van die Nederlandse vrouwenbeweging maakten echter al voor dat jaar deel uit van de tegencultuur, die volgens hen de ongelijkheid tussen man en vrouw van de dominante cultuur overnam (De Smit 2006). In Vlaanderen nam men een voorbeeld aan de Nederlandse Dolle Mina's. Na Antwerpse Dolle

[6] Ik kies voor de term 'LGBTQ⁺-beweging' in plaats van 'holebi-beweging' omdat het verzet tegen discriminatie en politiegeweld – waarvoor de Stonewallrellen symbolisch zijn geworden – niet geleid werd door homoseksuele cis-gender mensen, zoals de media vandaag nog voorstellen, maar door transpersonen, dragartiesten en genderqueers.

Mina's (1970) volgden groepen in Gent, Leuven, Oostende en Brussel. Zij combineerden, net als hun Nederlandse voorgangers, de eis voor gelijke arbeidsomstandigheden met de roep voor meer toegankelijke anticonceptie en de verspreiding van correcte seksuele voorlichting (De Smit 2006). Hun meest gekende strijdpunt was de legalisering van abortus, waarvoor de slogan 'Baas in eigen buik' blijvende bekendheid verwierf.

De roep voor gelijkheid gaat vaak gepaard met de eis voor nieuwe vrijheden. Het gaat zowel om collectieve als om individuele vrijheden. Onder de noemer 'vrijheid' bespreek ik verschillende tegenculturele bewegingen die elkaar overlappen. De roep om vrijheid uit zich vaak in kritiek tegen een autoritaire instelling. De studentenbeweging die (wereldwijd) protesteert tegen het autoritaire bestuur van de academische overheden kan in die context besproken worden. In Vlaanderen krijgt die beweging een communautaire kleur, wat zich het beste toont in de protesten rond de splitsing van de Leuvense universiteit. In 1962 bestond de universiteit in Leuven uit een Franstalige en een Nederlandstalige sectie. Nadat de taalgrens was vastgelegd in 1963 beschouwden vele Vlamingen die Franstalige aanwezigheid als een anachronisme (Hooghe & Jooris 1999, 59). Het mandement waarmee de Belgische bisschoppen in 1966 de Nederlandse en Franse tak onscheidbaar verklaarden, viel dan ook niet in goeie aarde. De kerkelijke macht, die op dat moment de hoogste gezagdrager was van de Leuvense universiteit, sloeg bovendien een autoritaire toon aan. Tegen die achtergrond vinden het verzet tegen het (kerkelijke) gezag en de Vlaamse Beweging bondgenoten in elkaar. Het komt pas echt tot protesten in 1968, wanneer de Franse afdeling haar expansieplannen in Leuven bekend maakt. Daarop scharen verschillende professoren zich achter de studenten. Zij ijveren eensgezind voor een splitsing van de Leuvense universiteit, wat in juli 1968 gebeurt (Hooghe & Jooris 1999, 60).

Dat communautaire bezorgdheden niet de enige motivatie zijn voor studenten om in opstand te komen, blijkt uit opstanden aan andere universiteiten. Aangemoedigd en geïnspireerd door de strubbelingen in het buitenland komen ook Brusselse en Gentse studenten op straat om hun onvrede te uiten over het autoritaire bestuur en het gebrek van studenten(vertegenwoordigers) in overlegorganen. Zo komen de studenten in Gent op 13 maart 1969 in opstand tegen een symbolische beslissing van de academische autoriteiten. Nadat rector Bouckaert het vertoon van illustraties bij een lezing over pornografie verbiedt, bezetten enkele studenten het rectoraat, waaruit de rector hen hardhandig laat verwijderen door de politie. Daarop trekken de studenten naar auditorium E en roepen de Blandijn uit tot 'Studentoraat' (Danniau 2016).

De studentenprotesten in Vlaanderen vinden plaats tegen de achtergrond van internationale studentenopstanden. In Berkeley strijdt de Free Speech-beweging al in 1964 tegen een onderdrukkende overheid en in Parijs bezetten studenten in 1968 de Sorbonne, waar ze in botsing komen met een gewelddadige politiemacht en een koelbloedige president De Gaulle (Hecke 2018). Volgens Righart ontbreekt een dergelijk studentenprotest in Nederland, wat hem doet besluiten dat Mei 68 er niet de

legendarische betekenis kreeg die ze in de rest van de westerse wereld heeft verworven (1995, 258).[7] Toch ontkent hij niet dat Nederland een crisisjaar kende. Dat jaar is niet 1968, maar wel 1966. In dat rampjaar zouden niet studenten, maar wel arbeiders de hoofdrol spelen.[8]

Op 14 juni 1966 protesteerden een aantal bouwvakkers tegen het besluit van het Sociaal Fonds Bouwnijverheid om niet-georganiseerde bouwvakkers twee procent administratiekosten aan te rekenen bij het verzilveren van hun vakantiebonnen (Righart 1995, 224). Die dinsdag ging de geschiedenis in als 'dolle dinsdag', waarbij het Nederlandse gezag hardhandig ingreep. De protestanten tegen wie zo ruw werd opgetreden, zijn niet enkel arbeiders: provo's en studenten voegen zich bij de antiautoritaire opstand. Als de nacht valt, hebben bouwvakkers volgens Righart 'plaats gemaakt voor provo's, relzoekers en criminele elementen' (1995, 227).

Afgaande op wat er in de rest van de westerse wereld gebeurt, kunnen we aannemen dat die arbeiders niet simpelweg 'plaats ruimen voor' provo's en willekeurige relschoppers. In Berkeley, Parijs, Leuven en Gent vinden verschillende bewegingen elkaar in hun verzet tegen het gezag en de vrijheidsbeperking die het met zich meebrengt. In Berkeley gaat de roep voor meer democratische onderwijsinstellingen samen met betogingen tegen de inmenging van Amerika in Vietnam, in Parijs scharen arbeiders (en de bevolking) zich achter de studentenprotesten, in Leuven slaan studenten en de Vlaamse Beweging de handen in elkaar en in Gent staan studenten, arbeiders en professoren samen op de barricades.

Het tegenculturele protest overschrijdt dus in verschillende landen leeftijds- en sociale grenzen. Bovendien steken ook specifieke bezorgdheden landsgrenzen over. Zo protesteren Vlaamse en Nederlandse activisten tegen de Amerikaanse inmenging in Vietnam. Anti-Vietnambetogingen mogen dan wel hun oorsprong vinden in Amerika, in Nederland en Vlaanderen spelen ze evenzeer een belangrijke rol in de eis van inspraak. Zulke betogingen maken deel uit van vredesbewegingen met een uitgesproken internationaal karakter. De milieubeweging, sinds Rachel Carsons *Silent Spring* (1962) ook theoretisch onderbouwd en meer toegespitst op de mens, maakt daar deel van uit (Hooghe & Jooris 1999, 58). In België herdenkt de vredesbeweging de oorlogsslachtoffers en vraagt ze tegelijkertijd aandacht voor de nucleaire dreiging die het naoorlogse Westen in een angstgreep houdt. Confrontaties tussen de VS en Rusland, bijvoorbeeld bij de

---

[7] Hoewel Righart hier de eigenheid van de ontwikkelingen in Nederland erkent, miskent hij hier de grote culturele impact van internationale ontwikkelingen als sit-ins, muziekfestivals of de kracht van de televisie die van de wereld een *global village* maken, waardoor Mei 68 in Nederland niet onopgemerkt voorbij kon zijn gegaan.
[8] Omdat Righart de tegencultuur en de botsing van hegemoniale waarden in de lange jaren zestig voorstelt als een generatieconflict, kan hij de arbeidersopstand maar moeilijk verdedigen als het hoogtepunt van de tegenculturele acties van die periode. Hoewel hij het oproer in 1966 beschrijft als acties van 'de Protestgeneratie [die] de onzekerheid van de Vooroorlogse Generatie verhevigde', gaan de opstanden die hij bespreekt niet (louter) uit van de nieuwe generatie. Zo bespreekt hij enkele tekenende gebeurtenissen in 1966 die reacties uitlokken van uiteenlopende maatschappijkritische bewegingen (zoals het huwelijk van prinses Beatrix en Claus von Amsberg, dat Provo-protest uitlokte, en vooral de arbeidersopstand van 'dolle dinsdag').

Cubaanse rakettencrisis en de opslag van (Amerikaanse) kernwapens over heel Europa, voeden het angstgevoel. Nederland en Vlaanderen organiseren dan ook, vooral naar het voorbeeld van Groot-Brittannië, anti-atoommarsen en sit-ins, waarbij zittende protestanten snelwegen en stadskernen bezetten. Net als de Vietnamoorlog krijgt de atoombom een symbolische waarde: 'De bom symboliseerde een scala aan issues die niet zoveel met elkaar te maken hadden, zoals doodstraf, apartheid, rassendiscriminatie en militarisme, monarchie, kapitalisme en religie' (Pas 2003, 28).

De tegencultuur ageert tegen concrete wantoestanden die de collectieve vrijheid naar hun gevoel beperken. Het vrijheidsstreven van de tegencultuur kan echter ook abstractere vormen aannemen. Zoals de tegencultuur geografische, sociale en leeftijdsgrenzen doet vervagen, zo tast ze ook de grenzen van het bewustzijn af. De hegemoniale orde brengt dat bewustzijn onder de aandacht door het schijnbaar meer vrijheid te geven: waar kwaliteiten als creativiteit en flexibiliteit in het postfordisme belangrijker worden, staat het inventieve individu nog steeds in dienst van het systeem zelf (cf. supra). De tegencultuur stelt die hiërarchie ter discussie. Naast de drie parameters (verbeelding, gelijkheid en vrijheid), zijn de middelen die ze daarvoor aanwendt typerend voor de tegencultuur van de lange jaren zestig.

Drugs zijn het eerste middel waarmee de tegencultuur het bewustzijn verkent en haar drang naar vrijheid, gelijkheid en verbeelding laat botvieren. Voor verschillende tegenculturele rebellen is het een verruimend middel in de letterlijke betekenis van het woord: drugs (op concerten en festival vooral lsd, in het Nederlandse artistieke milieu vooral hasjiesj) bieden niet alleen een vlucht uit de steriele consumptiemaatschappij, maar brengen ook alternatieve waarheden en ordestructuren aan het licht die het establishment onderdrukt. Visionairen propageren naast de bevrijdende kracht ook het verbindende potentieel van drugs: hun visie, verkregen door en tijdens druggebruik, zou een gedeelde waarde moeten worden in een gemeenschap die zonder regels samenleeft (Hecke 2018, 17-18). Een voorbeeld van zo'n gemeenschap zijn de Merry Pranksters van Ken Kesey. Kesey, auteur van *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1962), verzamelt begin jaren zestig een groep jongeren rond zich met wie hij lsd-experimenten organiseert in openlucht, compleet met luidsprekers en lichtspots.

De drugsvisionairen doen denken aan sjamanen uit oosterse godsdiensten, die op hun beurt nieuwe manieren van zingeving blootleggen, buiten de hegemoniale structuren om (Hecke 2018, 63). De rol van de visionair, de psychedelische wereld die wordt opgeroepen en de oosterse invloeden vinden we ook in een ander verzetsmiddel van de tegencultuur, namelijk de ludieke kunst. Die term impliceert niet dat de kunst van de tegencultuur niet ernstig is, noch dat alle kunst in dezelfde mate ludiek is. Wel wijst hij op een tendens in de kunst van de tegencultuur om een spelelement te incorporeren en zo het rationaliteitsdenken van de dominante cultuur aan de kaak te stellen. In de volgende sectie ga ik dieper in op literaire en elitaire vormen van maatschappijkritiek.

Hier wil ik stilstaan bij andere kunstvormen die direct betrekking hebben op het maatschappelijke leven.

De eerste kunstvorm waarin spel (of accurater, amusement) een ernstige dimensie krijgt, is muziek. Radio en televisie hadden de Lage Landen deel gemaakt van de *global village* en op die manier in contact gebracht met muzikale vernieuwingen van over de hele wereld, in het bijzonder uit Amerika. Daar had de populaire folkmuziek in het begin van de jaren zestig zich laten inspireren door de rockmuziek, waarin expliciete maatschappijkritiek en scherpe uithalen naar autoriteiten schering en inslag waren (Hecke 2018, 43). Rock werd aldus geassocieerd met stoutmoedige, moderne rebellen die, begeleid door elektrische gitaren en harde drumsets, hun stem laten horen.

In de tweede helft van de jaren zestig ontstaat naast de groep ruige rockers een andere rockcultuur die de maatschappij kritisch bejegent. De psychedelische rockers kenmerken zich niet door 'geruite overhemden, leren of kunstleren jacks, laarzen [...], en met veel brillantine opgekamde kuiven' waarmee de nozemrockers zich identificeerden (Righart 1995, 150), maar maken gebruik van efemerische klanken om drugservaringen te imiteren en het bewustzijn te verruimen (Hecke 2018, 76). Waar de eerste soort rockers in het collectieve geheugen belichaamd worden door Hells Angels, verbindt men de psychedelische muziek met de hippiecultuur (Hecke 2018, 43). Die tweedeling is echter niet absoluut, noch impliceert ze een tweestrijd. Muziekconcerten en festivals zijn daar een voorbeeld van: al bij de vroegste bijeenkomsten rond psychedelische muziek, smeedde de psychedelische muziekcultuur banden met de Hells Angels die voor de veiligheid instonden (Hecke 2018, 18, 92).

De festivals en concerten zijn op hun beurt een karakteristiek tegencultureel middel dat spel en ernst met elkaar verbindt. Zulke optredens tonen bovendien de ambitie van de tegencultuur om kunst en leven met elkaar te verbinden. Dat blijkt uit de manier waarop de performance, het publiek en de ruimte in elkaar opgaan. Zo maken Peter Jenner en zijn vrouw Sumi in 1966 de eerste lichtshow in Londen voor Pink Floyd, waarbij lasers en periscopen een vervreemdend effect hebben die de ervaring van de muziek (en de lsd die tijdens de concerten genomen wordt) versterkt en weerspiegelt (Hecke 2018, 81). Drugs zijn een essentieel deel van zulke undergroundconcerten: alcohol wordt niet aangeboden in de concertbars, maar wel limonade met lsd (Hecke 2018, 64). Concertgangers genieten van het totaalspektakel van muziek, licht, roes en seks.

De psychedelische muziek van de tegencultuur krijgt niet alleen op het podium een nieuwe visuele dimensie. De posters die de line-up voor de concerten aankondigden, groeien uit tot een aparte kunstvorm en zelfs tot consumptieproduct (Hecke 2018, 66). De visuele representaties van de muziektrips dienen ook een praktisch doel, namelijk om aan te kondigen welke muzikanten zullen optreden. De rol van die muzikanten is te vergelijken met die van drugsvisionairen: ze hebben een invloed op de individuele en collectieve identiteit van hun fans. Righart beschrijft die invloed in negatieve termen als

jeugdige naïviteit, waarbij fans hun bewustzijn inperken (door hun idool te kopiëren) in plaats van verruimen (1995, 119).

De happenings zijn na de muziek en de posterart een derde kunstvorm die de tegencultuur aanwendt als ludiek middel om maatschappijkritiek te uiten. Ze karakteriseren de tegencultuur als een creatieve groep die spelenderwijs kritiek levert en de grenzen tussen kunst en maatschappij opheft. Righart verbindt de happenings in de lange jaren zestig met de Fluxusbeweging die eind jaren vijftig ontstond in Amerika (1995, 190). De term 'Fluxus' verwijst naar de fluïditeit tussen verschillende kunstvormen. Zo is Fluxus rechtstreeks met vrijheid en gelijkheid van de tegencultuur verbonden: de Fluxuskunstenaars zien het als hun doel om de grenzen tussen kunstvormen en media te doorbreken. Ook de grenzen tussen kunst en het leven moeten eraan geloven. Groepsactiviteiten zouden daarvoor het meest geschikt zijn: 'in (groeps)-publikaties, festivals, manifestaties, acties, *events* of *happenings* en projecten vond de stormloop tegen de gevestigde artistieke opvattingen plaats' (Righart 1995, 191).

In de Lage Landen worden happenings vaak geassocieerd met de maatschappijkritische optredens in Amsterdam.[9] Robert Jasper Grootveld is als anti-rookmagiër de bekendste 'happener' van de Lage Landen, en Provo, de provocerende groep rond Roel van Duijn en Robert Stolk, voert ludieke acties die voldoen aan Righarts beschrijving van de happening. Ook buiten Amsterdam en in Vlaanderen worden happenings opgevoerd. De ludieke optredens van de Vlaamse Provo-afdeling, maar ook de individuele acties van Van Maele moeten in die context genoemd worden.

Grootvelds happenings stellen in het bijzonder 'de nicotineverslaving als symbool voor de consumptiedwang [in de hand gewerkt door tabaksreclames en -propaganda] aan de kaak' (Righart 1995, 193). De anti-rookhappenings van Grootveld vinden aanvankelijk plaats in een anti-rooktempel – een voormalige timmerwerkplaats die hij ter beschikking kreeg van vriend en mecenas Nicolaas Kroese – waar hij als 'anti-rookmagiër' het publiek toespreekt. Kunstenaars als Harry Mulisch, Johnny the Selfkicker, Simon Vinkenoog, Ramses Shaffy en de medicijnenstudent Bart Huges wonen die happenings bij en nemen eraan deel (Righart 1995, 194). Wanneer de anti-rooktempel afbrandt, verplaatst Grootveld zijn happenings naar de straten van Amsterdam. Vanaf 1964 wordt het Lieverdje op het Spui de achtergrond voor zijn happenings. Het beeldje, een picarofiguurtje, was in 1961 door sigarettenfabrikant Hunter aan Amsterdam geschonken en dus het symbool voor de wolf-in-schapenvachthouding van de sigarettenmarkt. Grootveld riep het Lieverdje uit tot 'Magies Sentrum van Amsterdam'. Uit die titel spreekt de verbeelding die de tegencultuur karakteriseert.

Verbeelding spreekt ook uit de meer concrete acties van Provo, dat in 1965 wordt opgericht door Roel van Duijn en Rob Stolk. Ik bespreek dat ideologisch-politieke

---

[9] Voor happenings in België zie Stefan Wouters' *Vluchtigheid en verzet: sporen van het internationaal happeninggebeuren in België* (2016).

collectief als zinnebeeld van de tegencultuur in de Lage Landen: de groepsleden komen uit verschillende lagen van de bevolking, men verzet zich met ludieke acties tegen het gezag en ijvert voor verbeelding, vrijheid en gelijkheid.

Dat er meer aan de hand is dan louter provoceren om het provoceren, blijkt uit de manier waarop de groep haar naam kreeg.[10] Roel van Duijn vond in het proefschrift van criminoloog Wouter Buikhuisen een benaming die hij zich als geuzennaam zou toe-eigenen. Buikhuisens dissertatie *Achtergronden van nozemgedrag* (1965) bestudeerde de stedelijke hangjongeren of 'nozems'. De term 'nozem' was 'rond 1960 [...] een normatief begrip, de personificatie van alles wat ouderen met betrekking tot jongere generaties als ongewenst beschouwden, tot afwijkende haardracht en kleding toe' (Pas 2003, 64). Buikhuisen vond de term te algemeen, en concentreerde zich op de jongeren die onmaatschappelijk gedrag vertoonden. Dat gedrag kon samengevat worden met het woord 'provoceren', waaruit Buikhuisen de term 'provo' afleidde (Righart 1995, 147). Buikhuisens provo kwam uit de lagere sociale klassen. Provo-gedrag was bovendien leeftijdgebonden: wie ouder was dan twintig jaar, zou stoppen met provoceren en zich geleidelijk schikken naar sociale verwachtingen.

Hoewel Van Duijn niet voldoet aan Buikhuisens beschrijving (hij studeert aan de Universiteit van Amsterdam en participeert al tijdens zijn jaren aan het Haagse Gymnasium aan anti-atoomprotesten), identificeert hij zich wel met de provocateur die de onderzoeker beschrijft. Van Duijn presenteert de provo dus als na te volgen voorbeeld in plaats van als uitschot. De toe-eigening van de geuzennaam toont hoe de tegencultuur verweven is met, of zelfs afhankelijk is van de dominante cultuur, die als haar noodzakelijke tegenstander fungeert. Niek Pas interpreteert de geuzennaam als 'een ironische verdraaiing van de oorspronkelijke betekenis van provo, een verdraaiing die nog voor de nodige verwarring zou zorgen in de jaren 1965-1967' (2003, 65).

Verwarring is zowel een gevolg van als een middel voor het Provo-verzet. Dat blijkt bijvoorbeeld uit de rol van het anarchisme als 'de inspiratiebron die "de meest openlijke rebellie tegen elke gevestigde orde" propageerde' (Pas 2003, 67). In de ondertitel van hun eigen periodiek wijzen de provo's op die inspiratiebron: *Provo: Jongerentijdschrift ter vernieuwing van het anarchisme* (1965-1967). Dat anarchisme gaat terug op de theorieën van Max Stirner, Pierre Joseph Proudhon, Michail Bakoenin en Pjotr Kropotkin, die de vrijheid van het individu centraal stellen, maar de meeste provo's beschouwen het anarchisme niet als een ideologische stroming. Voor hen is het een 'avontuurlijke manier van leven' en 'een protesthouding tegen alles wat rigide was en wat streefde naar overheersing. Tegenover de burgerlijke moraal van orde en netheid stelden zij het mysterie van het creatieve, individuele genie' (Pas 2003, 50). Het mysterie, het raadsel of de verwarring kan

[10] Er gaan verschillende verhalen de ronde over de naam 'Provo'. De geschiedenis die ik schets, is tekenend voor de manier waarop Provo het gezag ironiseert in acties die spel en ernst met elkaar verbinden.

dus tegenwicht bieden aan een onderdrukkende maatschappij. De aandacht voor het individu betekent dus geen puur individualisme, maar wil de weg vrijmaken voor een nieuwe samenleving of gemeenschap waarin alle individuen gelijk en vrij zijn (2003, 67).[11]

Wit wordt het symbool voor gelijkheid en voor het ludieke verzet van Provo. Zo protesteert Provo tegen het huwelijk van de jonge prinses Beatrix met Claus von Amsberg door witte muizen op hun koets los te laten. Wanneer Provo in 1966 een zetel in de Amsterdamse gemeenteraad verovert, probeert ze met een aantal 'witte plannen' haar programmapunten ('de leefbaarheid van de grote steden, de aandacht voor nieuwe vormen van vrijetijdsbesteding, de kritiek op het massaconsumentisme [...] en de milieuvervuiling') te realiseren (Righart 1995, 237). Het Witte Wijvenplan propageert bijvoorbeeld de vrije liefde en eist een verantwoorde geboorteregeling en het Witte Kippenplan stelt voor om de politie om te scholen tot sociaal-werkers. Het Witte Fietsenplan is het meest gekende witte plan: om de auto te bestrijden, voorziet het plan Amsterdam van drieduizend witte fietsen (Righart 1995, 237-238).

Door de jaren heen verspreidt het Provo-ideeëngoed zich over Nederland en Vlaanderen. In het zuidelijke deel van de Lage Landen ontstaan Provo-kernen in Antwerpen, Gent en Brussel. Herman J. Claeys' *Revo* (1966) bijvoorbeeld is een Vlaams blad dat zich baseert op *Provo*. In Gent ontstaan Provo-groepen rond de studententijdschriften *Eindelijk* (1966-1967) en *'t Zal wel gaan* (1953-1973) en in Antwerpen krijgt Provo vooral vorm door 'sensatiebladen' als *Kwik* (1967-1973) (Pas 2003, 284). Volgens Antwerpse provo Koen Calliauw ontstaat bovendien 'een nieuw soort sensatiejournalistiek [...] van "linke jongens", die foto's en gesprekken arrangeerden. Er werden stereotiepe beschrijvingen gegeven van het vuile, langharige en bandeloze provovolkje' (Calliauw, geciteerd in Pas 2003, 284).

De verspreiding van Provo-ideeën gaat dus samen met een nieuw soort verslaggeving die het beeld van de beweging op haar beurt verandert. Die verspreiding doet de strikte ideeën van Provo verder verwateren: het succes van de groep betekent dat meer mensen (uiterlijke) kenmerken overnemen, zonder haar ideeëngoed nauwkeurig te bestuderen. Daardoor verschuiven de oorspronkelijke waarden naar de achtergrond. We zouden kunnen stellen dat de incorporatie van Provo in (het partijenstelsel en de media van) de dominante cultuur het einde van de beweging inluidt.

De media mogen dan wel (gedeeltelijk) verantwoordelijk zijn voor de betekenisvervaging van Provo, ze bieden tegelijkertijd de geschikte kanalen om het Provo-gedachtegoed, en bij uitbreiding het gedachtegoed van de tegencultuur, te

[11] Over de relatie tussen individualisme en het collectief bestaat onder de provo's geen consensus: 'er was binnen de groepering plaats voor ultieme individualistische waarden in de zin van zelfontplooiing, maar er was eveneens ruimte voor experimenten met de "perfecte collectiviteit", de commune. Bovendien zijn de provo's moeilijk onder te brengen in de traditioneel politiek-dichotome indeling links-rechts, aangezien ze zowel constructieve ideeën aandroegen als ook de spot dreven met burgerlijke instanties' (Pas 2003, 18). In ieder geval is hun anarchistische streven erop gericht de onderdrukkende invloed van het establishment (in iedere partijvorm) ten opzichte van het individu te breken.

verspreiden. Verbeelding krijgt in dit opzicht een letterlijke betekenis. Volgens Pas is 'het spel met beeldvorming [...] een belangrijk onderdeel van het actierepertoire van Provo' (2003, 20). Men probeert het beeld dat de media van de groep creëren te manipuleren. Zo speelt 'de groepering in de media en ten overstaan van de publieke opinie een spel [...] met het eigen imago' (Pas 2003, 20). De toe-eigening van de geuzennaam Provo moet ook tegen die achtergrond begrepen worden.

Televisie, maar ook radio en technologische veranderingen zoals cassettes, maken ook identiteitsvorming mogelijk. Zo ontstaat een nieuw groepsbewustzijn. Muzikanten krijgen door televisieoptredens en in nieuwe tijdschriften als *Hitweek*, *Twen/Taboe* (in Nederland) en *Juke Box* (in Vlaanderen) een gezicht en zien zo hun invloed groeien. Jongeren hebben nu een zichtbaar rolmodel naar wiens voorbeeld zij hun eigen identiteit kunnen modelleren. Zo kunnen ze aansluiten bij een grotere groep aanhangers die de muzikant tot voorbeeld neemt. De bovengenoemde gelijkenis tussen de musicus en de sjamaan krijgt hier een nieuwe dimensie. De beeltenis van de muzikant fungeert in die context als relikwie die de profeet aanwezig stelt: het 'publiek [van de rockster] bestaat niet uit gewone luisteraars, maar uit patiënten, die van hem verwachten dat hij hun neurosen en angsten beëindigt. De toehoorder voert fictieve dialogen met de rockster, in wiens teksten en muziek hij zijn gevoelens projecteert' (Righart 1995, 119). Provo maakt van die 'imaazjes' en mystificatie handig gebruik.

De tegencultuur manipuleert de media om haar identiteit (en de identiteit van haar leden) vorm te geven, maar omgekeerd beïnvloeden de media de identiteit van de tegencultuur doordat ze inspelen op haar noden. Uit de uiteenzetting van de parameters en middelen van de tegencultuur bleek al meermaals dat de uiteenlopende bewegingen afhankelijk zijn van de autoriteiten waartegen ze zich verzetten.

De tegencultuur parasiteert

In wat volgt bespreek ik de parallellen tussen de tegencultuur en de dominante cultuur. Op die manier nuanceer ik het beeld van de lange jaren zestig als een strijd tussen twee kampen. Ik wil de aandacht vestigen op de synchrone continuïteit tussen het dominante hegemoniale discours en de tegenbewegingen die zich aanvankelijk in de marge situeren. Daarbij onderscheid ik twee soorten synchrone continuïteit. Ten eerste kunnen de rivaliserende bewegingen elkaars bestaansvoorwaarde vormen. Ten tweede kunnen ze elkaars ideeën overnemen in een soort kruisbestuiving.

Ik bespreek eerst een aantal voorbeelden van de eerste soort. Wanneer we de dominante cultuur als bestaansvoorwaarde van de tegencultuur bekijken, kunnen we stellen dat die de tegenbeweging creëert en faciliteert. Tegen de achtergrond van democratisering (door en van onderwijs, media, en mobiliteit) bespreekt Righart de identiteitsvorming van de jongeren in de 'moderne gesecularisseerde samenleving' van Nederland in de lange jaren zestig. Volgens hem hebben die jongeren meer dan ooit behoefte aan identiteitsvormende rituelen of symbolen, aangezien hun ervaring van de

puberteit niet 'door allerlei rites de passage geharmoniseerd wordt' (1995, 118). Ze zouden daarom zelf een jongerencultuur vormen in een poging om 'zélf vormen van initiatie te scheppen' (1995, 118). De dominante cultuur is hier de bestaansvoorwaarde van de tegencultuur: ten eerste zorgt ze ervoor dat de leden van de nieuwe gemeenschap met elkaar in contact komen; ten tweede fungeert ze als de noodzakelijke tegenstander.

De dominante cultuur reikt ook de middelen aan om een identiteit te vormen. Zo is de tegencultuur gebonden aan de hegemoniale orde waarin ze haar strijd voert: opgroeiend in een industriële consumptiemaatschappij vinden jongeren vormende symbolen en rituelen in nieuwe consumptiegoederen. Op die manier ontstaan consumptieve gemeenschappen waarbinnen jongeren ingewijd kunnen worden in een *peergroup* als ze aan de juiste voorwaarden voldoen. Die voorwaarden zijn in eerste instantie materieel: een groep rockers toont zijn identiteit door het kopen van de juiste muziekplaten, merchandise en kledij. Het gezag exploiteert die koopzucht, die ze zelf creëert.[12]

Righart bespreekt die consumptie-afhankelijke vorming van de tegencultuur tevens in het licht van de opkomst van een rockcultuur, waarin jongeren door muziek en tijdschriften in contact komen met een bepaalde levensstijl en met specifieke consumptiegoederen die die levensstijl veruiterlijken en symboliseren. Uit een 'mengeling van protest en commercialisering' ontstaat volgens hem 'die merkwaardige rock 'n' roll-mythe, die ogenschijnlijk onverenigbare tegenstellingen met elkaar verzoent: aan de ene kant de hoogtechnologische, rationele, uiterst commerciële en gevoelsarme wereld van de muziekindustrie; aan de andere kant een muziek die zich onderscheidt door primitivisme, vitaliteit, symbolenrijkdom en sensualiteit' (1995, 119).

Wat Righart opmerkt over de rockcultuur geldt in meer of mindere mate voor alle subgroepen van de tegencultuur. De consumptiemaatschappij verrijkt bijvoorbeeld de consumptiegerichte jongeren-, of specifieker 'teenagercultuur'. De producten die zij koopt zijn 'commoditites of social contact': tieners staan in contact met hun *peers* door de kleren en producten die zij kopen, de muziek die zij beluisteren, de programma's die ze bekijken en de tijdschriften die ze lezen (Laurie 1965, 32). Tegelijkertijd beknot de consumptiemaatschappij de verbeelding, gelijkheid en vrijheid van de jongerencultuur. Zo zijn de termen 'twen' en 'teenager' symbolen van een besturing op afstand (Lamprecht 1964, 9). Met die termen zet het gezag de kritische gemeenschap weg als een zonderlinge groep met een vluchtig karakter. Aan hun stem moet dan ook niet te veel gewicht worden gegeven. De dominante cultuur probeert kritische tegenstemmen te controleren door ze een naam te geven en zo de indruk van aanvaarding te wekken.

Righart toont de invloed van hegemoniale structuren op de vorming van een subgroep van de tegencultuur. Hooghe en Jooris, die een Vlaamse hegemonie en

[12] In die context noemt Righart een aantal voorbeelden van advertenties in het Nederlandse tijdschrift *Muziek Expres* (1955-1983) die handig inspelen op de consumptiedrang van de jonge tegenculturele groep (1995, 183).

tegencultuur bestuderen, hebben ook oog voor de omgekeerde beweging. De 'besturing op afstand' wijst niet alleen op de invloed van de dominante cultuur op de tegencultuur, maar impliceert ook dat de tegencultuur ingezet wordt in de vorming en bestendiging van de dominante cultuur. Er is dus sprake van een kruisbestuiving, de tweede vorm van synchrone continuïteit. De dominante cultuur speelt niet enkel handig in op de noden van de tegencultuur (noden die ze zelf creëert), ze neemt ook een aantal ideeën van de protestcultuur over. De tegenculturele strijd tegen taboes en vaste normen en waarden creëert bijvoorbeeld een vacuüm 'dat perfect kon worden ingevuld door de nieuwe consumptie-economie' (Hooghe & Jooris 1999, 68). De dominante cultuur zou in die vrijgekomen ruimte, ontstaan na de tabularasa-acties van de tegencultuur, het bevrijdingsdiscours van de tegencultuur misbruiken:

> Vrijheid werd vertaald als de mogelijkheid zich steeds meer nieuwe goederen en diensten aan te schaffen. 'Bevrijding' betekende ook dat een enorme markt ontstond voor popmuziek, dat de televisie kon worden gebruikt als kanaal om zowat alle waren te slijten en dat vrouwen een interessante consumentencategorie werden. Het bevrijdingsdiscours werd in feite door de commercie, en vooral dan door de reclamewereld, misbruikt. Daartegenover staat dat de tegencultuur zich ook graag liet meeslepen in deze roes. De commercialisering van de leefwereld is misschien een wat onbedoeld gevolg van de tegencultuur, maar het is net zo goed een gevolg ervan (1999, 68).

De dominante cultuur en tegencultuur staan dus constant met elkaar in contact. Hierboven noemde ik dat contact een 'kruisbestuiving'. Die term impliceert een overdracht van elementen en ideeën van de ene groep, waarin ze ontstonden, naar de andere, die ze overneemt. De oorsprong van zulke ideeën is echter onmogelijk te bepalen. Het tabularasaprincipe dat met de tegencultuur geassocieerd wordt, kan bijvoorbeeld ook gepresenteerd worden als een hoeksteen van de nieuwe economische structuur. Waar Hooghe en Jooris de drang naar het nieuwe in hun besluit toeschrijven aan de tegencultuur (nadien misbruikt door de dominante cultuur), achten ze eerst de dominante cultuur daarvoor verantwoordelijk:

> De economie van de jaren zestig wil vooral consumenten die openstaan voor nieuwe producten en diensten, schoon schip maken met alle erfenissen van het verleden en verwachten dat de aanschaf van nieuwe producten ook een soort van levensvervulling is. Ondanks het protest- karakter van de jongerencultuur past zij perfect in het nieuwe economische kader (1999, 21).

Met de term kruisbestuiving heb ik op de wederzijdse beïnvloeding van de antagonistische groepen geduid. Die wisselwerking is ook zichtbaar in de relatie van de artistiek-literaire tegencultuur tot de dominante cultuur.

1.3 De literair-historische situatie in Nederland en Vlaanderen in de lange jaren zestig

De verhouding van de artistiek-literaire tegencultuur tot de dominante cultuur komt in grote mate overeen met de relatie tussen tegencultuur en hegemoniale orde die ik hierboven schetste. Toch heeft ze enkele specifieke trekken. Ik benader de relatie tussen de artistiek-literaire tegencultuur en de dominante cultuur eerst kort vanuit de literatuursociologie. Wanneer we het experimentele proza beschouwen als deel van het literaire veld dat is ingebed in het maatschappelijke, kunnen we twee 'dominante' tegenhangers identificeren. Enerzijds staat de artistiek-literaire tegencultuur in dialoog met de dominante cultuur in haar algemeen maatschappelijke, postfordistische vorm. Zoals hierboven aangetoond, neemt die dialoog de vorm aan van kritiek en navolging. Anderzijds heeft de artistiek-literaire tegencultuur, meer specifiek het lyrische proza, ook literaire tegenstanders, zoals het modernistisch-realisme (cf. supra). De literaire tegencultuur is immers geen autonoom gegeven in het maatschappelijke domein, maar maakt deel uit van een literair veld. Dat literaire veld is ingebed in het maatschappelijke en heeft op zijn beurt een hegemoniale structuur.

Ik situeer de artistiek-literaire tegencultuur eerst in het maatschappelijke veld van de Lage Landen in de lange jaren zestig. Nadat ik de verhouding tussen het experimentele proza en de dominante cultuur in haar maatschappelijke vorm heb uiteengezet, situeer ik de literaire experimenten in het literaire veld.[13] Ik maak daarvoor gebruik van de terminologie waarmee Vervaeck de opkomst en ontwikkeling van literaire fenomenen beschrijft: emergent, dominant, modieus en residueel (2014).

Experimenteel proza in het maatschappelijke veld

De artistiek-literaire tegencultuur is gebonden aan de maatschappelijke ontwikkelingen die de Lage Landen in de lange jaren zestig veranderen. Ten eerste is de artistiek-literaire tegencultuur ingebed in een nieuw soort consumptiemaatschappij. Hooghe en Jooris, Demeyer, maar ook Frans Ruiter en Wilbert Smulders (1996) merken op dat er in de Lage Landen van de jaren zestig een nieuw soort consument ontstaat. Die consumenten zijn niet op zoek naar duurzame middelen, maar wel naar meer (en meer vluchtige) producten waarmee ze kunnen aansluiten bij een bepaalde groep (Hooghe & Jooris 1999, 21; Ruiter & Smulders 1996, 295). Het ontstaan van een nieuwe consument brengt ook een nieuwe kunstconsument met zich mee. Deze koper is niet meer in de eerste plaats op zoek naar

[13] Aangezien een literair veld is ingebed in een maatschappelijk domein, hebben sociaal-politieke gebieden – die vaak met naties samenvallen – een eigen literair veld. Toch kies ik ervoor om Nederland en Vlaaderen als een veld te bespreken. Publicatie, receptie en artistiek contact overschrijden in de jaren zestig de grens tussen Nederland en Vlaanderen. Het internationale karakter van de neo-avant-garde (en de tegencultuur in het algemeen), de toegenomen mobiliteit, introductie van nieuwe media en de algemene globalisering zijn daarbij betekenisvol. Mijn analyse laat ruimte om de nationale eigenheid van het Vlaamse dan wel Nederlandse veld te bespreken tegen de achtergrond van een overkoepelend Nederlandstalig gebied.

een origineel stuk, maar wel naar stukken die makkelijk te verkrijgen en te vervangen zijn. Bovendien dient het aangekochte kunstwerk minder voor gebruik dan voor het verwerven van aanzien of 'cultureel kapitaal' (Bourdieu 1979). Een andere vraag gaat samen met een ander aanbod. De massaproductie van kunst moet in deze context geduid worden (Ruiter & Smulders 1996, 307).

De artistiek-literaire tegencultuur wordt, ten tweede, ook beïnvloed door democratisering. De kunstmarkt democratiseert doordat meer mensen zich kunst kunnen veroorloven en meer mensen in contact kunnen komen met kunst. Van Aken wijst in die context op de samenhang van het kapitalisme en het streven naar een nieuwe 'ludieke' maatschappij:

> Paradoxaal is [...] dat de kapitalistische en technologische samenleving een hoogtepunt bereikt, maar plotseling zelf de uitweg biedt: alle technische verworvenheden zouden immers evengoed in het voordeel van de mens kunnen worden aangewend en zo meer ruimte creëren voor ontspanning en vrije tijd (1979, 211).

De toegenomen toegankelijkheid hangt samen met kunstvormen, zoals happenings, films en hoorspelen, die de kunst letterlijk naar het grote publiek brengen. In het geval van de happenings heeft de democratisering niet alleen betrekking op sociale klassen, maar ook op de grens tussen kunst en leven (cf. supra). Tot slot is de democratisering ook zichtbaar in individuele kunstwerken, die de grenzen tussen media, genres en kunstvormen overschrijden. Collageromans zijn daar een voorbeeld van.

De democratisering en massaconsumptie lokken bij sommige kunstenaars tegenreacties uit. Waar popartiesten zoals The Beatles, maar ook popkunstenaars zoals Andy Warhol de middelen van de massamaatschappij aanwenden, zetten andere kritische kunstenaars in op exclusiviteit.[14] Zij zien democratisering immers vooral als nivellering. In plaats van makkelijk toegankelijke werken te maken, maken zij esoterische kunst die, gebruik makend van een eigen taal, de hegemoniale orde op de korrel neemt. Deze experimenten, die het hegemoniale centrum bekritiseren zonder zijn methodes over te nemen, bevinden zich in de marge van de hegemonie.

Zowel de (maatschappelijke en literaire) dominante cultuur als de tegencultuur refereert aan die buitenstaanderspositie van de experimentele literatuur om haar eigen positie te verstevigen. Zo zal de dominante cultuur die verwijzingen gebruiken om de experimenten grotendeels onschadelijk te maken. Wanneer de dominante cultuur

[14] Ruiter en Smulders maken een onderscheid tussen de 'popartschrijvers' van *Barbarber* enerzijds en die van *Gard Sivik* anderzijds. Beide groepen zijn 'zestigers' die in de geest van de democratisering gefascineerd zijn door niet-literaire media, en presenteren hun werk niet als 'high art'. Waar *Gard Sivik* zich echter tot doel stelt om de werkelijkheid te intensiveren, willen de *Barbarber*-schrijvers als 'grote vereenvoudigers' vooral 'toegankelijk en dus "leuk" werk brengen' (1996, 310). De verwante groepen illustreren hoe de tegencultuur de middelen van de dominante cultuur op verschillende manieren kan aanwenden en zo een unieke positie kan innemen in relatie tot haar dominante tegenstander en tot elkaar.

experimentele werken bespreekt (in recensies, kunstoverzichten, geschiedenissen, enzovoort), beschrijft men ze vaak als 'moeilijk', 'revolutionair' of 'ongewoon'. Zulke adjectieven doen geen recht aan de diversiteit van de experimenten die niet allemaal (in dezelfde mate) moeilijk zijn of kritiek leveren op het kunstinstituut. Bovendien beknotten de besprekingen van experimentele werken en de incorporatie ervan in overzichten of tentoonstellingen hun kritische potentieel: aangezien de experimentele werken betekenis krijgen door hun strijd tegen het kunstinstituut als noodzakelijke tegenstander, betekent de erkenning door het instituut het failliet van hun opzet.

In navolging van Raymond Williams (1977) stelt Demeyer dat de dominante cultuur de tegencultuur incorporeert door ze te erkennen en te etiketteren. Daarbij zijn twee manieren van incorporeren mogelijk. Enerzijds worden experimentele werken voorgesteld als een privéaangelegenheid, voor een kleine groep geïnteresseerden. Anderzijds zouden de experimenten slechts toegankelijk zijn voor een beperkte groep 'met een specifieke (non-)esthetica' (Demeyer 2015, 35). Zowel de privatisering als esthetisering zetten de experimentele teksten als nutteloze eigenaardigheden buiten spel. Die dubbele inperking doet denken aan de manier waarop de dominante cultuur 'nozems', 'twens' en 'teenagers' probeert te controleren door ze een naam te geven (cf. supra). Demeyer verbindt de privatisering en esthetisering bovendien met kapitalistische marketingstrategieën die haar diensten en goederen personaliseert voor een bepaalde doelgroep (2015, 36). Zoals gezegd worden Stassaert, Van Maele, Krijgelmans, Tophoff en Ter Balkt in recensies en overzichten voorgesteld als outsiders die moeilijke literatuur schrijven voor een ingewijd publiek (cf. supra).

De tegencultuur, die door etikettering beperkt dreigt te worden, kan de marketingstrategieën en etiketten ook aanwenden om haar kritiek op de dominante cultuur en haar rebelse karakter te verstevigen. In de geest van het individualistische anarchisme van Provo, de vrijheidsdrang van (drugs)visionairen en de tegenculturele afkeer voor vaste conventies zullen verschillende kunstenaars hun marginale positie cultiveren. De ontkenning van groepsvorming en de zelfpresentatie als eenzaat, outcast of *poète maudit* moet in die context geduid worden. In dat licht zijn de corpusauteurs niet alleen het slachtoffer van etikettering, ze cultiveren hun imago als outsider ook in hun voordeel.

Auteurs en andere kunstenaars schuiven hun marginale positie naar voren als een nieuw perspectief van waaruit ze nieuwe waarheden aan het licht kunnen brengen. De zelfportrettering is dus geworteld in een geloof van het eigen kunnen dat vergelijkbaar is met het vooruitgangsgeloof van de dominante cultuur. Righart spreekt van een 'overrompelend [...] zelfvertrouwen van een generatie die ervan overtuigd was de wereld opnieuw te kunnen laten beginnen, zonder geschiedenis en zonder schuld. Een generatie die zocht naar het zand onder de stenen, naar de verbeelding en naar de macht' (1995, 266). Hooghe en Jooris maken het verband nog duidelijker:

> Ze [de leden van de tegencultuur] waren bijvoorbeeld behept met hetzelfde vooruitgangsoptimisme dat de dominante cultuur kenmerkte. Dat optimisme nam wel andere vormen aan. Bij de goegemeente (het 'klootjesvolk' uit de jaren zestig) kwam het vooruitgangsgeloof vooral tot uiting in het dromen over nog meer fabrieken, autosnelwegen en supermarkten. De contestanten daarentegen hadden een wereld voor ogen zonder beperkingen en hiërarchische systemen, waarin de authentieke mens tot zijn volle expressie zou kunnen komen. Met een goede organisatie en na de afrekening met alle krachten uit het verleden zou een geheel nieuwe samenleving kunnen worden gecreëerd (1999, 12).

Het vooruitgangsdenken gaat gepaard met een idealisme, een droom (de verbeelding) van een nieuwe maatschappij. In die context wordt de tegencultuur vaak een toekomstgerichte blik toegeschreven. Die toekomst kan alleen maar vorm krijgen in relatie (en liefst in tegenstelling) tot de verouderde waarden van de hegemonie waarin de artistieke tegencultuur zich bevindt en waartegen ze strijdt. Die blik op een toekomst staat echter niet los van een intense beleving van het nu. In 1.4 zal ik de specifieke temporaliteit van deze experimenten nauwgezet beschrijven. Voor nu volstaat het om het tegenculturele vooruitgangsgeloof en aandacht voor het heden te verbinden met de relatie tot haar tegenstander.

De aanwezigheid van een tegenstander is de bestaansvoorwaarde van een vernieuwingsbeweging van wie 'het doel [...] de strijd [is]. Daarin alleen bewijst ze haar waarde. Niet produktiviteit, maar confrontatie is haar raison d'etre: ze is altijd militant' (Enzensberger 1974, 98). De artistieke tegencultuur zet zich af tegen het kunstinstituut en zijn beperkende visie van wat kunst moet zijn. Haar kritische experimenten leggen het onderdrukkende karakter van conventies bloot en maken zo de weg open naar een nieuwe, inclusievere definitie en opvatting van kunst. Zodra men (leken en autoriteiten) die opvatting zou erkennen, zou het tegenculturele project zijn doel bereikt hebben. Alleen, in de consolidatie en incorporatie van de artistieke tegencultuur in het kunstinstituut ligt ook het failliet van de tegencultuur, die haar kritische karakter verliest. De nadruk op het heden moet dus ook geïnterpreteerd worden als een manier om het vervolmaken van het project uit te stellen. Immers, als het verzet in haar opzet slaagt, is de rebellie voorbij.

De strijd van de tegencultuur is dus afhankelijk van haar tegenstander, die net als de tegenbeweging verandert door de tijd heen. De ambigue positie van de tegencultuur in het literaire landschap, tussen contestatie en traditie, wordt weerspiegeld in de temporele paradox die de term 'neo-avant-garde' behelst (cf. supra). Die ambiguïteit vinden we terug in het experimentele proza van Stassaert, Van Maele, Krijgelmans, Tophoff en Ter Balkt.

Experimenteel proza in het literaire veld

In een overzicht van het naoorlogse proza in Nederland en Vlaanderen bespreekt Vervaeck de experimentele romans in de lange jaren zestig als neo-avant-gardeproza (2014). Ook hij wijst op de ambigue positie van dat proza in het literaire veld. Vervaeck definieert het experimentele proza op basis van haar antagonistische relatie tot voorafgaande vernieuwingen en traditionele kenmerken van de roman. Zo zou het neo-avant-gardeproza de modernistische epistemologische onzekerheid radicaal doortrekken en kritisch omgaan met de drie traditionele kenmerken van de roman: narrativiteit en continuïteit zouden altijd verstoord worden, fictionaliteit zou vooral geproblematiseerd worden (cf. supra). Dat de kritische dimensie een wezenskenmerk is van de neo-avant-garde, betekent niet dat ze de traditie volledig verwerpt. Vervaeck bespreekt het neo-avant-garde-experiment in relatie tot verschillende 'tradities'.

De eerste traditie waartegen de neo-avant-garde haar identiteit vormgeeft, is de traditionele roman. We zouden die roman kunnen beschrijven als een 'culturele of artistieke praktijk' die de hegemoniale orde bestendigt (Demeyer 2015, 52). Vervaeck wijst op de synchrone continuïteit tussen de traditie en het experiment (op ieder moment in hun ontwikkeling). Traditie en experiment zijn geen rivaliserende groepen of fenomenen, maar wel twee noodzakelijke dynamieken die het romangenre in stand houden:

> [H]et [gaat] om een veelvormig en dynamisch genre, dat zichzelf handhaaft door te veranderen. Die verandering kan intern zijn – door te spelen met elementen van de roman, zoals de personages en de vertelstrategie – of extern, door strategieën uit andere domeinen te importeren [...]. Ik geloof niet dat er een afzonderlijke traditie is van klassieke romans en al evenmin dat er een tegentraditie is van antiromans. De twee horen samen (2014, 57).[15]

Vervaeck ontkent dat er een absoluut verschil is tussen traditie of 'mainstream' enerzijds en experiment anderzijds, maar benadrukt dat de termen niet inwisselbaar zijn. Of een roman traditioneel-mainstream dan wel experimenteel is, hangt af van 'toekenningen van kwaliteiten aan de roman' door bepaalde groepen in een specifieke context. Vervaeck beschrijft die dynamiek als een onderhandeling tussen tekst, lezer, veld en postuur (2014,

[15] Ook andere genres handhaven zichzelf door te veranderen. Vervaeck beschrijft de prozatransformaties als interne en externe veranderingen, en door te verwijzen naar drie romankenmerken (narrativiteit, fictionaliteit en continuïteit) die in individuele romans op verschillende manieren en in verschillende mate gerealiseerd kunnen worden (2014, 53). Daaruit zouden 'gradaties en tussenvormen' ontstaan die 'de roman een flexibel genre' maken (Vervaeck 2014, 53). Ook poëzie-experimenten kunnen zowel intern als extern zijn. Een gedicht kan intern experimenteren met vaste dichtvormen of rijmschema's, of het kan haar bladspiegel indelen naar analogie van experimenten in de beeldende kunst. Bovendien kunnen we – in een vereenvoudigde voorstelling – lyriciteit als kenmerk van poëzie aanduiden, wat tot dezelfde conclusie leidt: lyriciteit kan op verschillende manieren en in verschillende gradaties gerealiseerd worden, wat van poëzie een even flexibel genre als proza maakt. In het volgende hoofdstuk bespreek ik de relatie tussen lyriciteit, narrativiteit, poëzie en proza verder.

60).[16] Met de concepten habitus en discursieve gemeenschappen karakteriseert hij eerst de lezersgroepen in deze formule. *Discursive communities* of 'discursieve gemeenschappen', een term geïntroduceerd door Linda Hutcheon (1994), zijn gemeenschappen van lezers die een 'vergelijkbaar discours delen op basis van vergelijkbare sociale, economische en culturele factoren' (Vervaeck 2014, 58). De leespraktijk van die groepen is verder afhankelijk van objectieve condities, het veld waarin de groep opereert en de habitus van de groepsleden. Vervaeck vat die verwevenheid als volgt samen:

> In navolging van Bourdieu zou men kunnen zeggen dat deze groepen vergelijkbare objectieve condities (bijvoorbeeld gender en klasse) delen, in een vergelijkbaar veld opereren (bijvoorbeeld werken aan de universiteit) en een vergelijkbare habitus hebben (het geheel van disposities dat de persoon in zijn leven verworven heeft, bijvoorbeeld de voorkeur voor bepaalde kunstvormen). De praktijk [...] is het resultaat van de dialectische relatie tussen habitus en veld. [...]. Die twee aspecten [...] zijn uiteindelijk afhankelijk van de objectieve condities die in de habitus geïncorporeerd worden en in het veld veruitwendigd worden (2014, 58).

Waar de term 'discursieve gemeenschap' het discours van een groep verbindt met zijn positie in de gemeenschap, laat 'habitus' toe om persoonlijke gewoontes te verbinden met het collectief (Vervaeck 2014, 58-59). Zonder het persoonlijke met het collectieve te laten samenvallen, zouden we kunnen stellen dat 'de lezer' een metonymische voorstelling is van een bepaalde discursieve gemeenschap met haar eigen habitus. Het veld wordt op zijn beurt belichaamd door instituten als de literaire kritiek, onderwijs, en de uitgeverij. De interactie tussen dat veld en de tekst kan worden voorgesteld als de 'circulatie' van 'cultural materials' (Vervaeck 2014, 61). Die circulatie van materiaal dat zich in het centrum of aan de periferie van de hegemonie bevindt, kan de hegemoniale orde beïnvloeden:

> Een zogenaamd belangrijke, interessante en relevante roman vertaalt vaak dominante culturele opvattingen, praktijken, manieren van denken en spreken naar literaire thema's en structuren. Die vertaling is geen passieve overdracht of weerspiegeling: het gaat om een creatieve transformatie in termen van literaire technieken en vormen (Vervaeck 2014, 61).

---

[16] Die laatste omvat, zoals gezegd, het beeld van de *écrivain* (schrijverspostuur) en de *inscripteur* (ethos). Aangezien die schrijversbeelden volgens Vervaeck opgaan in respectievelijk het veld en de tekst, neemt hij ze niet mee in zijn uiteenzetting van de literaire onderhandelingen die het experimentele of traditionele karakter van literaire werken bepalen. De manier waarop schrijvers hun schrijversbeeld vormgeven, is echter van primair belang voor in het neo-avant-gardeproza: door tekstuele elementen, in interviews en door bepaalde gedragingen in artistieke milieus proberen auteurs hun poëtica en (de receptie van) hun werk te beïnvloeden. We kunnen die imagovorming bovendien verbinden met de tegenculturele aandacht voor en manipulatie van haar beeld in de media. Bij de uiteenzetting van de neo-avant-garde en haar mythes, hieronder, zal ik kort wijzen op het belang van het postuur, en in de analyses zal ik aandacht besteden aan het postuur van de corpusauteurs.

Of een roman belangrijk of interessant wordt geacht, hangt niet alleen af van de ideeën die erin verwerkt zijn. Niet iedere lezer vindt dezelfde ideeën immers relevant. Pas wanneer veld, tekst, lezer en postuur samen komen, kan aan de roman een waarde worden toegekend. Als alle 'actoren' verwachtingen en kennis delen en volgens dezelfde principes functioneren, wordt de roman als interessant erkend en voorgesteld. We spreken in dat geval van 'homologie' (Bourdieu 1979, 112).

'Interessant' is geen synoniem voor 'traditioneel'. Vervaeck benadrukt: 'het is niet omdat er een perfecte harmonie tussen lezer, tekst en veld is, dat je automatisch te maken hebt met een traditionele roman' (2014, 62). Professionele lezers (zoals doctorandi of professoren) zullen een boek als *Kraamanijs* interessant vinden, maar niet traditioneel. Er is wel sprake van homologie, aangezien het veld (de universiteit), de habitus (specialisme), de tekst (een roman die lyrischer is dan conventioneel proza) en postuur (een auteur die zichzelf als experimenteel en buitenbeentje voorstelt) in harmonie zijn.[17] De roman wordt echter 'experimenteel' bevonden (i) omdat het boek een marginale positie heeft in het literaire veld, (ii) omdat er sprake is van een uitzonderlijke lezershabitus en (iii) een verstoring van dominante culturele materialen, en (iv) omdat de discursieve gemeenschap een belangrijke stem is in het debat over wat als literatuur erkend wordt (Vervaeck 2014, 62).

Het feit dat het experimentele of traditionele karakter van een tekst afhangt van de wisselwerking tussen veld, lezer, tekst en postuur impliceert dat dezelfde tekst zowel experimenteel als traditioneel kan zijn. Dat kan tegelijkertijd, doordat verschillende groepen de tekst anders waarderen, en door de tijd heen, doordat de habitus, het veld en de postuur veranderen. Zo kan een tekst die aanvankelijk experimenteel werd beschouwd, deel gaan uitmaken van een traditie. Dat inzicht stelt de chronologische lijn van traditie naar experiment, die critici en literatuurhistoriografen impliceren (Bousset 1988, Brems 2016), op losse schroeven. Volgens Vervaeck is het onmogelijk om experiment en traditie in de tijd na elkaar te plaatsen: 'het experiment [is] een traditie en omgekeerd overleven tradities slechts als ze experimenteren' (2014, 56). In die context is de neo-avant-garde een experimentele traditie die haar identiteit vormgeeft tegen de achtergrond van andere 'experimentele tradities' in het literaire veld van de lange jaren zestig.

Voordat ik de verhouding van het neo-avant-gardeproza in de lange jaren zestig tot andere experimentele tradities bespreek, wil ik wijzen op de gelijkenis tussen de maatschappelijke hegemonie enerzijds en de literaire hegemonie anderzijds. De botsing tussen traditie en experiment is te vergelijken met die tussen tegencultuur en dominante cultuur: het gaat niet om een generatieconflict, maar om een conflict tussen groepen met verschillende overtuigingen. Die groepen bepalen niet alleen wat traditioneel of

[17] Dit voorbeeld is gebaseerd op Vervaecks voorbeeld, waarbij een specialist aan de universiteit de waarde (of het experimentele gehalte) bepaalt van M. Februari's *Een pruik van paardenhaar* (2000).

experimenteel is, ze onderhandelen ook in algemenere zin wat 'legitieme cultuur' of literatuur is (Vervaeck 2014, 62). We zouden de botsing van overtuigingen kunnen beschouwen als de voortdurend veranderende hegemonie, waarbij de dominantste groepen het centrum innemen en andere overtuigingen naar de periferie duwen. Die periferie bestaat uit verschillende groepen die zich tot elkaar en tot het centrum verhouden. Door de tijd heen kunnen zij de opvattingen in het centrum aanvallen, vervangen of bestendigen.

Het neo-avant-gardeproza bevindt zich in de lange jaren zestig in de marge van het Nederlandstalige literaire veld. Volgens Vervaeck treedt het vernieuwende proza bij zijn verschijning aan het begin van de jaren zestig 'in discussie [...] met [de] dominante' strekking (2014, 65). Een vernieuwing die het literaire veld beweegt en zo 'sporen nalaat', noemt Vervaeck 'emergent' in plaats van 'novel' of 'nieuw', dat 'even snel verdwijnt als het gekomen is' (2014, 65). Hij leent de term van Williams die verschillende verhoudingen herkent in het hegemoniale discours: een fenomeen is emergent, dominant (het fenomeen bevindt zich in het centrum van de hegemoniale orde), of residual (de strekking werkt nog door, maar wordt als archaïsch of sjablonesk beschouwd) (Williams 1977, 121-127). Aan die driedeling voegt Vervaeck een mogelijkheid toe: een strekking is modieus wanneer ze veel voorkomt, maar daarbij geen dominante culturele materialen laat circuleren, waardoor ze geen 'verstrekkende gevolgen [heeft] voor de legitieme literatuur' (2014, 65). Op basis van die vierdeling situeert Vervaeck de plaats van de neo-avant-garde in het literaire veld van de lange jaren zestig. Zijn uiteenzetting biedt inzichten over de verhouding van de neo-avant-garde tot de 'mainstream' en tot andere 'experimentele tradities', maar ook over het avant-gardekarakter van 'lyrisch proza' (cf. infra).

Waar Vervaeck de verschijning van het neo-avant-gardeproza in het Nederlandstalige literaire veld aan het begin van de jaren zestig situeert, herkent hij een voorloper in Bert Schierbeeks *Het boek ik* (1951), dat de flaptekst voorstelt als de eerste Nederlandstalige experimentele roman. Omdat de roman 'technieken van de poëzie over[neemt], zoals de klankassociatie en het spel met de lay-out', beschouwt men het werk vaak als 'een uit de hand gelopen vijftigersgedicht' (Vervaeck 2014, 66). Dat poëtische gehalte, dat ik in het volgende hoofdstuk meer specifiek 'lyrisch' zal noemen, komt vaak voor in neo-avant-gardistische romans (2014, 69). Bovendien verbindt de flaptekst het experiment met avant-gardistische stromingen als dada en het surrealisme. In 1951 staat Schierbeek echter bijna alleen met zijn avant-garde-experiment. Surrealistische prozaexperimenten beperken zich in de jaren vijftig tot korte verhalen met 'een lyrische suggestie' zoals het paraproza van Gust Gils en de surrealeske prozateksten van Marcel Wauters (Vervaeck 2006). Een roman zoals *Het boek ik* verschijnt niet meer voor 1960 (Vervaeck 2014, 67).

Ook Vandevoorde merkt op dat Schierbeek met zijn avant-gardistische experiment alleen staat in de jaren vijftig (2013). Met betrekking tot het surrealistische karakter van

de tekst wijst Vandevoorde op de sterke subjectiviteit (bijvoorbeeld in de vorm van de innerlijke monoloog en klank- en beeldassociaties) en de verbeelding van de plaats van het subject in de wereld (2013, 595). Daarmee zou Schierbeek, als eenzame rebel, vaste denkkaders ter discussie stellen (2013, 601). Schierbeeks experiment wordt dus vooral beschreven in termen van diachrone continuïteit (met de historische avant-garde) en synchrone discontinuïteit ten opzichte van het hegemoniale centrum (dat Vandevoorde niet verder specificeert).

Vervaeck concentreert zich vooral op de synchrone relaties van de neo-avant-garderoman met verschillende (experimentele) tradities in de lange jaren zestig. Na een decennium relatieve stilte wordt het neo-avant-gardeproza emergent tussen 1965 en 1975 'met auteurs als Ivo Michiels, J. F. Vogelaar en Sybren Polet' (Vervaeck 2014, 65). Tegen die tijd is het modernisme, de eerste naoorlogse romanvernieuwing in Nederland en Vlaanderen al dominant. De modernistische technieken en opvattingen van William Faulkner, Virginia Woolf, James Joyce, Franz Kafka en Bordewijk (die de Nederlandstalige literatuur in het interbellum vernieuwde), zijn in die tijd immers 'algemeen gangbaar' geworden. De dominantie van de modernistische strekking uit zich in het grote aantal auteurs die zulke teksten schrijven en in de canonisering van de Grote Vijf (Hugo Claus, Louis Paul Boon, Harry Mulisch, Willem Frederik Hermans en Gerard Reve).[18] De neo-avant-gardistische vernieuwing daagt dat modernisme uit door extremere vormexperimenten (waar de modernistische experimenten vooral intern zijn, zijn die van de neo-avant-garde zowel intern als extern) en door een geordend wereldbeeld niet langer na te streven (Vervaeck 2014, 63).

De emergente vernieuwing beïnvloedt de dominante strekking, en dus het hegemoniale centrum. Zo publiceren de Grote Vijf tijdens de lange jaren zestig avant-gardistische romans (Claus schrijft *Schola Nostr*a (1971), Mulisch *De verteller* (1970) en Hermans *Het evangelie van O. Dapper Dapper* (1973)). Daarnaast publiceren grote uitgeverijen als De Bezige Bij en Meulenhoff het werk van neo-avant-garde-auteurs als Michiels en Vogelaar. De neo-avant-gardistische vernieuwing wordt echter niet dominant: ze verdringt het modernisme niet uit het hegemoniale centrum. Bovendien presenteren dominante instituten en discursieve gemeenschappen de neo-avant-gardeteksten vaak als eliteproducten voor een beperkte groep lezers met een excentrieke esthetica (Demeyer 2015, 36).

In de tweede helft van de jaren zeventig wordt de neo-avant-garderoman residueel. De publicatie van Polets *Ander proza* (1978) betekent niet alleen zichtbaarheid en erkenning, maar ook de consolidatie van het experiment. De bloemlezing geeft een overzicht van de prozavernieuwingen door ze in vaste categorieën in te delen, waardoor ze de vitaliteit van de experimenten smoort. De doorwerking van de neo-avant-garde

[18] Volgens Demeyer resulteert die algemene gangbaarheid van het modernisme in een modernistisch-realistisch centrum van het literaire veld, waarbij modernistische technieken worden opgenomen in een realistisch kader waar ze realistische doeleinden dienen zoals psychologische karakterisering (2015, 29).

wordt na 1978 dan ook een manier van schrijven die oude sjablonen herhaalt. Omdat de doorwerking vermindert en de neo-avant-garde minder gerecipieerd wordt, vindt die manier van schrijven ook minder weerklank in de kritiek. Tegen die tijd zou een andere strekking voorzichtig zijn opwachting maken in het Nederlandstalige literaire veld, namelijk het postmodernisme.

We zouden kunnen stellen dat bepaalde neo-avant-gardetechnieken doorwerken in het postmodernisme, en dus modieus zijn. Vervaeck noemt bijvoorbeeld de combinatie van tekstsoorten in de encyclopedische postmoderne roman, die vergelijkbaar is met de neo-avant-gardistische collageroman, en het gebruik van klankspelletjes in de poëtische postmoderne roman, wat herinnert aan het neo-avant-gardistische absolute proza. Volgens hem gaat het hier echter om 'iets essentieel anders' (2014, 72). Hij verdedigt het onderscheid tussen neo-avant-garderomans en postmoderne romans op basis van hun programma. Zo zou neo-avant-gardeproza tekstsoorten 'confronteren om zo te komen tot een doorprikking van de retoriek en de nulgraad van de taal, terwijl de postmodernist zo'n doorprikking illusoir acht aangezien alles retoriek is' (2014, 72). Het verschil dat Vervaeck hier als 'essentieel' of wezenlijk voorstelt, moet genuanceerd worden. De (programmatische) interpretatie is geen vast gegeven dat de tekst stuurt, maar wordt eraan toegeschreven door een discursieve gemeenschap, die in dialoog gaat met teksten, het postuur van de auteur en ideeën in het veld (uitgedragen door gezaghebbende instituties). In dat licht gaat het hier niet om een absoluut of blijvend verschil: een verandering in de literaire hegemonie, zou de toekenning van het etiket 'postmodern' of 'neo-avant-garde' kunnen veranderen.

Met dat inzicht zoom ik in op de relatie tussen absoluut proza en de poëtische postmoderne roman, die Vervaeck beschrijft. Vervaeck benadrukt opnieuw het verschil tussen de twee experimenten:

> Terwijl het proza van auteurs als Michiels en Van de Berge zoekt naar een algemene, abstracte waarheid, tonen de poëtische postmoderne romans dat het algemene afhangt van de specifieke taalvorm. Ritmes en klankspelletjes die in het Nederlands werken, werken bijvoorbeeld niet in het Frans. In de poëtische postmoderne roman laat het vertellen zich niet alleen leiden door vooraf gegeven verhalen maar vooral door de klankvorm (2014, 73).

Vervaecks laatste bevinding, dat de poëtische postmoderne roman zich laat leiden door vertellen en door klankvormen, geldt tot op zekere hoogte ook voor de neo-avant-garderoman. Neo-avant-gardeteksten spelen, zoals gezegd, met taalvormen en klanken. In tegenstelling tot wat de term 'denarrativisering' doet vermoeden, is het verhaal in neo-avant-gardeteksten niet altijd en in dezelfde mate afwezig (Bernaerts 2013, 614; Demeyer 2015, 45). Vervaeck merkt op dat neo-avant-gardeteksten de narrativiteit verstoren. Zo zijn 'de bouwstenen van het verhaal – zoals personages en gebeurtenissen – meestal ver te zoeken' (2014, 69) en wordt er 'amper verteld' (2014, 70). De voorbeelden die hij

daarvoor aanhaalt, Michiels' *Het boek alfa* (1963) en Krijgelmans' *Messiah* (1961) hebben inderdaad minder herkenbare personages of scherp afgebakende gebeurtenissen, maar dat betekent niet dat die bouwstenen verdwijnen of minder belangrijk zijn. We zouden zelfs kunnen stellen dat de teksten die bouwstenen centraal stellen door ze te problematiseren en zo de aandacht naar het vertellen (als constructie) schuiven, wat doet denken aan Vervaecks postmoderne roman. In het theoretische gedeelte van dit proefschrift ga ik dieper in op de interactie tussen narrativiteit en de poëtische experimenten die ik als lyrisch zal identificeren (zie hoofdstuk 2).

Vervaecks these dat abstractie in de neo-avant-garderoman vooral een algemene waarheid aan het licht wil brengen, is gestoeld op teksten (zoals Krijgelmans' 'Homunculi') die subjectieve aspecten, verhaalelementen en zelfs taal abstraheren. De bevinding strookt met de ideeën die circuleren in het artistieke veld in de lange jaren zestig. De zero-beweging, die eerst de beeldende kunst beroert, zou schrijvers bijvoorbeeld beïnvloeden om hun werk te reduceren tot het rauwe materiaal (Bernaerts 2012, 47-50). De effecten van die abstractie zijn echter niet automatisch veralgemenend. De abstractie in neo-avant-gardeteksten kan ook gepaard gaan met taalspecifieke klankspelletjes en klankeffecten die de spanning tussen het algemene en het specifieke op scherp stellen. Het verschil tussen de stromingen die Vervaeck herkent, is dus geen wezenlijk verschil dat uit de teksten spreekt, maar wel afhankelijk van de hegemonie waarin de tekst betekenis krijgt.

Vervaeck presenteert de neo-avant-garde als een periodegebonden literaire stroming met een duidelijke evolutie van emergent naar modieus. Zijn onderzoek biedt inzicht in de positie van de Nederlandstalige neo-avant-garde in het literaire veld van de Lage Landen in de lange jaren zestig. Van daaruit schetste ik een beeld van de synchrone continuïteit en discontinuïteit van de Nederlandstalige neo-avant-garde ten opzichte van andere stromingen, die zich zowel in het centrum als in de periferie van hegemoniale velden (literair of maatschappelijk) bevinden. De karakterisering van de neo-avant-garde, en toeschrijving van dat etiket aan het corpus, gebeurde met andere woorden vanuit een extern perspectief: de neo-avant-garde werd vooral van buitenaf bekeken en beschreven in relatie tot haar omgeving.

Om de neo-avant-garde, die in de literatuur van de Lage Landen het sterkst is in de lange jaren zestig, verder te begrijpen, is ook een intern perspectief nodig. Het is dat perspectief dat in de gevalstudies zal worden uitgewerkt. Om het lyrische proza als neo-avant-garde-experiment te kunnen analyseren, reik ik in wat volgt enkele aanknopingspunten aan.

1.4 Het Nederlandstalige experimentele proza als neo-avant-gardeproza

Hieronder bespreek ik toonaangevende theorieën over de neo-avant-garde en sta ik stil bij enkele voorbeelden van neo-avant-gardekunst. Ik focus daarbij op de formatieve relatie van de neo-avant-garde met de historische avant-garde, het avant-gardediscours in het algemeen en op concrete voorbeelden van Nederlandstalig neo-avant-gardeproza. Dit overzicht biedt ankerpunten die de analyse van individuele neo-avant-gardewerken vanuit een intern perspectief mogelijk maken. Ik zal dan ook kort vooruitblikken op de gevalstudies.

Continuïteit en eigenheid

Wie de neo-avant-garde vanuit een historisch perspectief beschouwt, moet inzicht krijgen in haar genealogie. Dat betekent niet dat men op zoek moet gaan naar de absolute oorsprong van het neo-avant-gardeconcept of de beweging, noch dat men de neo-avant-garde-experimenten uit de lange jaren zestig kan beschouwen als een eind- of culminatiepunt van die ontwikkelingen.[19] In plaats daarvan vereist een historisch begrip van de neo-avant-garde inzicht in de formatieve relatie van de neo-avant-garde tot de historische avant-garde.

Dietrich Scheunemann stelt dat 'the elaboration of a sound conception of the relationship between the historical avant-garde and the neo-avant-garde is one of the crucial requirements of any theory of the avant-garde' (2005, 36). De 'avant-garde' die Scheunemann hier wil beschrijven, is een bredere stroming waarvan de historische (vooroorlogse) avant-garde en de neo-avant-garde als historische manifestaties gezien kunnen worden. Die continuïteit betekent echter niet dat de neo-avant-garde haar historische voorganger onveranderd 're-ignite[s] [...] after a long period of recess', namelijk de Tweede Wereldoorlog (Scheunemann 2005, 37). Volgens Scheunemann heeft die neo-avant-garde een eigen identiteit of specificiteit, die pas vorm krijgt door haar relatie met de historische avant-garde: 'The neo-avant-garde will fully live up to its name only when the reconnection with the past proves to be the motor to a distinct own advance of the practice and understanding of artistic production' (2005, 38). Vanuit die vaststelling bespreek ik eerst de relatie tussen de twee avant-gardes, waarna ik inzoom op de specificiteit van de neo-avant-garde.

Sommige gezaghebbende theoretici als Peter Bürger en Hans Magnus Enzensberger beoordelen de neo-avant-garde negatief op grond van haar relatie met haar historische voorganger (Bürger 1984, Enzensberger 1980). Als men, zoals die theoretici, ervan uitgaat dat de historische avant-garde verdween omdat ze niet in haar opzet slaagde, dan slaat

[19] Met deze opvatting neem ik afstand van historisch-formalistische benaderingen zoals die van Greenberg in *Art and Culture* (1961). Ik beschouw de neo-avant-garde en haar individuele werken dus niet als organismen in een biologisch evolutieproces.

de herleving van die beweging een paar decennia later helemaal nergens op. Volgens die logica beschouwen Bürger, Enzensberger, Octavio Paz en Jürgen Habermas de neo-avant-garde als '"anachronistic", "inauthentic", a mere "ritual repetition" of the "deeds and gestures of 1917"' (Scheunemann 2005, 36). Het opzet van die historische avant-garde is volgens Bürger tweeledig: enerzijds wil men kunst en leven in elkaar laten opgaan, anderzijds wil men de kunst als instituut aanvallen. Die laatste aanval was vooral gericht tegen het kunstwerk als organische eenheid. Aan het begin van de twintigste eeuw is de dominante (institutionele) opvatting dat een kunstwerk een levend organisme is dat zijn betekenis in zich draagt (Bürger 1984, 70). Dat kunstwerk zou de indruk van volledigheid willen wekken '[t]o the extent its individual elements have significance only as they relate to the whole, they always point to the work as a whole as they are perceived individually' (Bürger 1984, 72).

De avant-gardistische weerstand tegen het idee van een organisch kunstwerk is verbonden met de toenemende autonomisering van kunst en het kunstinstituut. Bürger laat die ontwikkeling aanvangen met de komst van een onafhankelijke (kunst)markt die mecenassen en patroons in de negentiende eeuw vervangt. Waar verschillende stromingen het idee van een autonome kunst in de late negentiende eeuw thematiseerden, zou de avant-garde dat idee in de vroege twintigste eeuw aanvallen. Volgens Bürger en Jochen Schulte-Sasse, die het voorwoord van Bürgers *Theory of the Avant-Garde* verzorgt, is dat het wezenskenmerk van de avant-garde:

> The historical avant-garde of the twenties was the first movement in art history that turned against the institution "art" and the mode in which autonomy functions. In this it differed from all previous art movements, whose mode of existence was determined precisely by an acceptance of autonomy (Schulte-Sasse 1984, xiv).[20]

In een kapitalistische maatschappij waarin kunst steeds meer een consumptieartikel wordt, probeert de historische avant-garde kunstwerken te maken die deel zijn van de dagelijkse realiteit, en geen koopwaar zijn die náást echte werkelijkheid fungeert.

Bürger beoordeelt de avant-garde op basis van haar intenties en de uitkomst ervan. Als de avant-garde kunst en leven met elkaar wil verzoenen en zo het kunstinstituut wil hervormen door zijn notie van 'kunstwerk' te verbreden, dan houdt haar succes ook haar falen in. Immers, als 'the social institution of art' de avant-garde als kunst erkent en haar technieken incorporeert, verliest de rebellerende beweging haar kritische eigenheid. De consolidatie en canonisering van de avant-garde staat bovendien de integratie van kunst en leven in de weg. Esthetisch succes betekent dus het falen van de avant-garde.

De historische avant-garde mag dan wel niet in haar opzet geslaagd zijn, voor Bürger betekent dat niet dat ze waardeloos is: '[its] impact in the realm of art can hardly

[20] Hier presenteren de theoretici de historische avant-garde als een absolute origine, en maken ze, om hun punt te maken, abstractie van eerdere kunstvormen die gekarakteriseerd werden door hun gebrek aan autonomie.

be overestimated. Here, the avant-garde does indeed have a revolutionary effect, especially because it destroys the traditional concept of the organic work of art and replaces it by another' (1984, 59). Waar het organische werk gestructureerd is volgens een syntagmatische logica (die uitgaat van de congruentie tussen het geheel en zijn delen), heeft het niet-organische werk een paradigmatische opbouw (die de hermeneutische cirkel doorbreekt en zo de congruentie van deel en geheel verwerpt) (1984, 79-80). Die nieuwe structuur creëert volgens Bürger een schokeffect dat een nieuwe manier van lezen en een nieuwe manier van denken introduceert:

> The avant-gardiste work neither creates a total impression that would permit an interpretation of its meaning [...]. This refusal to provide meaning is experienced as shock by the recipient. And this is the intention of the avant-gardiste artist, who hopes that such withdrawal of meaning will direct the reader's attention to the fact that the conduct of one's life is questionable and that it is necessary to change it. Shock is aimed for as a stimulus to change one's conduct of life; it is the means to break through aesthetic immanence and to usher in (initiate) a change in the recipient's life praxis (1984, 81).

Het is net dat schokeffect, dat de interpretatie van kunst en het leven moet veranderen, dat de neo-avant-garde niet kan bewerkstelligen, volgens Bürger. De historische avant-garde veranderde de normatieve opvattingen van wat een kunstwerk moet zijn, maar die revolutie ging niet gepaard met de destructie van het autonome kunstinstituut, dat het discours van de avant-garde integreerde als esthetisering van de werkelijkheid. De neo-avant-gardistische herhaling van het avant-gardediscours resulteert alleen maar in een verdere institutionalisering van de avant-garde en gaat zo in tegen haar historische intenties (Bürger 2010, 707).

Wie iets nieuws probeert en niet slaagt, faalt heroïsch; wie daarna hetzelfde probeert en opnieuw faalt, faalt tragisch of zelfs 'farcical' (Bürger 1984, 110). Voor Enzensberger is het herhalen van het avant-gardediscours door de neo-avant-garde niet enkel tragisch, maar zelfs bedrieglijk. Zodra de avant-garde als kunst wordt erkend en vastgelegd, is 'elke avant-garde van nu [...] herhaling, bedrog of zelfbedrog' (Enzensberger 1974, 111). Ik stelde hierboven al dat Enzensberger het militante karakter als wezenskenmerk van de avant-garde voorstelt (cf. supra). Hij besluit daaruit dat een 'samenzwering uit naam van de kunst [...] alleen mogelijk [is] wanneer die kunst onderdrukt wordt. Een avant-garde die zich door de staat laat steunen heeft zijn rechten verspeeld' (1974, 111). Het is echter maar de vraag of de nieuwe avant-garde 'zich door de staat laat steunen'.

De historische avant-garde heeft het kunstinstituut dan wel niet omvergeworpen, ze heeft het wel veranderd door haar opvattingen over 'het kunstwerk' te veranderen. Ook andere veranderingen, zoals de hierboven geschetste democratisering, secularisering, technologische ontwikkeling en economische vooruitgang, beïnvloedden

het kunstinstituut (Scheunemann 2005).[21] Als de avant-garde een tegenstander nodig heeft, dan kan die verschillende vormen aannemen. Niet alleen de totalitaire maatschappij van Enzensberger maakt de avant-garde mogelijk, ook in een democratie heeft de avant-garde noodzakelijke tegenstanders. De onderdrukking in de democratie is geen tirannieke repressie, maar wel repressieve tolerantie, die onder het mom van openheid het ongepaste afzet tegen een na te volgen canon (cf. supra). Enzensberger herkent die schijnbare openheid, maar interpreteert ze als een wapenstilstand, in plaats van als koude oorlog:

> De reactionaire kunstcriticus papt aan met wat hij niet heeft kunnen onderdrukken, en denkt dan bovendien nog daarmee zijn eigen ruimdenkendheid te bewijzen. Zolang hij zijn doctrine niet met hulp van de politie kan afdwingen blijkt hij zelfs tot wapenstilstand bereid, doet hij zich voor als tussenpersoon en man met *common sense*, die 'boven de dingen' staat. Het maatschappelijke pluralisme wordt voorlopig tot esthetisch oorkussen: in het duister van de vrijheid zijn alle katjes dan grauw. Elk werk heeft bestaansrecht naast elk ander werk, het uitschot 'completeert' het meesterwerk, en door de vriendelijkheid van die kritiek moet alle kritisch vermogen weggegoocheld worden (1974, 88).

Het is in die context van repressieve tolerantie dat de neo-avant-garde de technieken van haar historische voorganger aanwendt. Daarmee neemt ze niet zomaar de draad terug op, ze verplaatst de avant-gardestrijd naar een nieuwe context, waarin haar technieken, concepten en discours opnieuw betekenis krijgen. De neo-avant-garde is dus noch een onveranderde verderzetting van een oude stroming (die door haar eigen succes of door een wereldwijde ramp op pauze zou zijn gezet), noch een potsierlijke herhaling (van een reeds gefaalde poging). Met Scheunemann zouden we kunnen stellen dat 'the re-appropriation of artistic strategies and techniques of the historical avant-garde in several neo-avant-gardist movements of the post-war period turns into a highly important historical operation' (2005, 36).

Volgens Hal Foster is de neo-avant-gardistische herhaling van avant-gardetechnieken doeltreffender dan de eerste verschijning (2001). Hij beschrijft de relatie tussen de vooroorlogse en naoorlogse avant-garde in termen van traumaverwerking als 'deferred action'. Net als een trauma bestaat de avant-garde uit twee gebeurtenissen, waarbij de eerste 'never historically effective or fully significant [is] in its initial moments'

[21] Scheunemann verklaart het ontstaan van de neo-avant-garde als een reactie op 'external challenges that fundamentally affected the production situation of the artist, the means of artistic production and the overall notion of art' (2005, 21). Vooral de introductie van de fotografie zou via de beeldende kunst ook literaire opvattingen over kunst ter discussie stellen. Zo reageerde het kubisme tegen het enkelvoudige perspectief, het futurisme tegen het statische en het expressionisme tegen vaste representaties (2005, 22-23). Hoewel Scheunemann het belang van de extra-artistieke context onderstreept, is zijn voorstelling te monocausaal en vertekent ze de relatie tussen kunstvormen. Verschillende kunsten reageren immers anders op (verschillende) externe veranderingen en hoewel er parallellen zijn, fungeert de schilderkunst niet automatisch als bemiddelaar tussen maatschappij en literatuur.

(2001, 29). Pas bij een tweede gebeurtenis die de eerste niet zomaar herhaalt, maar kritisch doorwrocht en verder ontwikkelt, krijgt de eerste gebeurtenis ten volle betekenis. In dat licht is de historische avant-garde afhankelijk van de neo-avant-garde, die op haar beurt schatplichtig is aan haar historische voorganger:

> Historical and neo-avant-gardes are constituted in a similar way, as a continual process of protension and retension, a complex relay of anticipated futures and reconstructed pasts – in short, in a deferred action that throws over any simple scheme of before and after, cause and effect, origin and repetition (2001, 29).

Fosters voorstelling van de relatie tussen de twee avant-gardes corrigeert het lineaire verhaal van Bürger, die de evolutie van avant-garde naar neo-avant-garde voorstelt als een biologische ontwikkeling (2001, 10). Voor Bürger is de historische avant-garde een 'absolute origin' die meteen betekenisvol en historisch relevant is. Ze zou meteen effect vergaren, groeien, aftakelen en verdwijnen. Met die voorstelling smoort Bürger iedere appreciatie voor de neo-avant-garde in de kiem: 'this residual evolutionism leads Bürger to present history as both punctual and final' (Foster 2001, 10).[22]

Waar Foster een aanzet geeft om de temporaliteit van de avant-garderelaties te herzien en de historische waarde van de neo-avant-garde benadrukt, moet bij zijn theorie een kanttekening worden gemaakt. Traumatheorie kan immers niet onveranderd op de relatie tussen kunstfenomenen worden geprojecteerd. Als de neo-avant-garde de verwerking is van een trauma, wat is dat trauma dan? De toenemende autonomisering van kunst? De coarticulatie van artistieke en politieke vormen?[23] Is het stellen van die vraag geen zoektocht naar een oorsprong, die niet gevonden kan worden? Daarnaast maakt Foster een nieuw onderscheid tussen een eerste neo-avant-garde in de jaren vijftig, die de historische avant-garde herhaalt en zelfs verantwoordelijk is voor haar institutionalisering, en een tweede neo-avant-garde die de historische avant-garde voor het eerst kritisch herhaalt en betekenis geeft. In het licht van zijn traumatheorie moest hij die tweedeling wel maken: de herhaling van een trauma geschiedt eerst als 'acting out', waarbij herhaling geen betekenisgeving is, en pas later als 'working through' (Goldberg 1998).

Tot slot impliceert Foster dat de eerste verschijningsvorm van de avant-garde betekenisloos was. In navolging van Foster presenteert ook David Hopkins de relatie tussen de avant-gardes als een 'mutually dependent' relatie, 'with the neo-avant-garde functioning as the agent of its eventual self-comprehension' (2006, 7). De neo-avant-garde

---

[22] Bürger verweert zich tegen die beschuldiging door te stellen dat hij de avant-garde wel heeft voorgesteld als 'deferred action', aangezien ze ten volle betekenis krijgt door een retrospectieve studie (2010, 709-710). Die verdediging heeft echter betrekking op literaire kritiek en niet op het dynamische betekenisproces (waarvan de kritiek slechts een deel uitmaakt) van literatuur. Wel merkt Bürger terecht op dat de freudiaanse traumatheorie niet zomaar op artistieke fenomenen kan worden geprojecteerd (2010, 710).

[23] Volgens D. Hopkins is de 'uitgestelde receptie' van de historische avant-garde te wijten aan de opkomst van het fascisme en stalinisme, wat als trauma geïnterpreteerd kan worden (2006, 7).

mag de historische avant-garde dan wel in een nieuw licht plaatsen (doordat ze fungeert in een andere context), die nieuwe invulling betekent volgens mij niet dat de eerste verschijning van de avant-garde betekenisloos was. Bij de vooroorlogse avant-garde was niet het werk zelf betekenisloos of 'insignificant', maar wel zijn positie in het artistieke veld. Als 'nieuwe' stroming heeft de historische avant-garde nog geen invloed op de hegemonie en wanneer ze emergent is, wordt ze slechts door een kleine groep specialisten relevant of betekenisvol geacht.[24] Wat veranderd is, is de hegemoniale orde en de positie van de avant-garde tot het centrum. De wederkerige relatie tussen de neo-avant-garde en de historische avant-garde kan dan ook niet worden voorgesteld als een biologische ontwikkeling, noch in termen van trauma.

Hierboven heb ik de veranderingen van de westerse hegemonie van de lange jaren zestig beschreven. Wat opvalt is dat niet alleen de opvattingen over het kunstwerk, maar ook het kunstinstituut en de extra-artistieke context veranderen. Foster lijkt zich daar wel van bewust te zijn:

> A reconnection of art and life has occurred, but under the terms of the culture industry, not the avant-garde, some devices of which were long ago assimilated into the operations of spectacular culture (in part through the very repetitions of the neo-avant-garde). [...] Rather than render the avant-garde null and void, these developments have produced new spaces of critical play and prompted new modes of institutional analysis. And this reworking of the avant-garde in terms of aesthetic forms, cultural-political strategies, and social positionings has proved the most vital project in art and criticism over the last three decades at least (2001, 21).

De wederkerige relatie tussen de twee avant-gardes krijgt voortdurend vorm in een veranderde en veranderende hegemonie. Met dat inzicht kan de rol van de neo-avant-garde als 'the agent of its eventual self-comprehension' genuanceerd worden (Hopkins 2006, 7). Het uiteindelijke zelfbegrip is geen uitgestelde betekenisgeving aan werken en concepten die eerder betekenisloos waren. Dat zou betekenen dat de betekenis voor eens en altijd vastgelegd wordt en zo het experiment beëindigt. Daarnaast is de neo-avant-garde geen agens dat het discours volledig onder controle heeft. In plaats daarvan spelen veld, tekst, lezer en auteur op elkaar in. Dat betekent dat dezelfde concepten anders gaan functioneren.

We vinden dat inzicht terug in de studies naar Nederlandstalig experimenteel proza in de lange jaren zestig. Volgens Vervaeck transformeert de neo-avant-garde haar historische voorganger door ze binnen te brengen in de context van de jaren zestig (2014, 63). Hij karakteriseert die transformaties in algemene termen: 'de doorwerking (of herschrijving) van voorgangers is tegelijkertijd de (de)constructie van een oorsprong en

[24] Wat de beeldende kunst betreft, is de avant-garde, met kunstenaars als Marcel Duchamp, Pablo Picasso, en Vladimir Tatlin, emergent in de vroege twintigste eeuw. Met Paul van Ostaijen is de Nederlandstalige avant-gardeliteratuur in het interbellum emergent.

de explicitering van de problemen die inherent zijn aan die oorspronkelijke beweging' (2014, 71). De Taeye maakt de theorie van Vervaeck concreet. Ze beschouwt de neo-avant-garde, zoals gezegd, als een periodegebonden vernieuwingsbeweging die bestaat uit verschillende tendensen (2018, 37). De tendens die De Taeye bestudeert, is zoals gezegd het documentaire proza dat de dominante fictionaliteit van de roman ter discussie stelt door een werkelijkheidsgerichte poëtica en vormgerichte, 'autonome' experimenten zoals de reportagevorm en montagetechnieken (waarbij teksten verzamelingen worden van 'gevonden' fragmenten of readymades) (2018, 163, 166). Volgens De Taeye hebben die poëtica en technieken wortels in de historische avant-garde. Ze noemt de speelse experimenten van dada, maar ook surrealistische en futuristische experimenten. Aan de hand van de geschiedenis van de montagetechniek toont De Taeye hoe de neo-avant-garde 'centrale gedachten' uit de historische bewegingen naar een nieuwe context overbrengt. Ze herkent 'drie centrale gedachten uit de klassieke montageinterpretaties [...]: ten eerste de eenwording van kunst en leven en daarmee samenhangend de aanval op het autonome kunstwerk; daarna de fragmentatie van de werkelijkheidsrepresentatie en ten slotte de emancipatie van de lezer en het kritische potentieel van de montage' (2018, 303).

De neo-avant-garde herneemt concepten van de historische avant-garde in een nieuwe context, waarin ze opnieuw betekenis krijgen (door de interactie tussen veld, lezer, tekst en postuur). Daarom bekijk ik de neo-avant-garde in wat volgt vanuit discursieve hoek. Het neo-avant-gardediscours krijgt niet alleen betekenis door de avant-gardeteksten en auteurs, maar ook door het veld waarin ze circuleren en door de (beroeps)lezers. In navolging van Rosalind E. Krauss probeer ik de mythes van de avant-garde niet voor waar aan te nemen, maar als mythes te begrijpen en zo inzicht te krijgen in haar discours en de historische betekenis ervan (1985, 5). Op die manier onderzoek ik welke concepten het discours van de neo-avant-garde vormgeven.

Discours, poëtica en politiek

In het discours van en over de neo-avant-garde komen een aantal concepten terug. Deze concepten typeren de avant-garde: ze verschijnen al in het discours van de historische avant-garde en krijgen opnieuw betekenis door de naoorlogse neo-avant-garde. Ik zal daarom spreken over het 'avant-gardediscours' in zijn totaliteit. De historische avant-garde en neo-avant-garde zijn contextgebonden manifestaties van dat discours, die de typerende avant-gardeconcepten op een specifieke manier realiseren. In wat volgt bespreek ik drie concepten of sleutelbegrippen uit het discours van en over de (neo-)avant-garde.

Het eerste sleutelbegrip is autonomie, dat op verschillende manieren wordt ingevuld. Hoewel de avant-garde strijdt tegen de autonomisering van de kunst en het kunstwerk als autonoom (en dus politiek ongevaarlijk) object, is het autonomiebegrip niet afwezig in haar discours. Bürger stelt dat de historische avant-garde autonomie

verwerpt en geen aanspraak wil maken op 'genialiteit' en een speciale positie van de auteur, om leven en kunst zo met elkaar te doen versmelten (1984, 40). Ook de neo-avant-garde wil de grens tussen kunst en leven doen vervagen. Voorbeelden daarvan zijn de externe experimenten zoals de radicale montage in Van Marissings *Ontbinding* (1972) of de projecten van Enno Develing, die de werkelijkheid neutraal willen beschrijven en montagetechnieken uit de film overnemen (zoals in *Voor de soldaten* (1966)), maar ook interviews en geluidsopnames incorporeren (zoals in *De maagden* (1968) en *Het kantoor* (1973)).

Ik beschreef hierboven al hoe de dominante cultuur in de lange jaren zestig de neo-avant-garde vaak wegzet als exclusieve privéaangelegenheid voor een nichepubliek. Het kunstinstituut probeert de neo-avant-garde dus onschadelijk te maken door haar domein te verkleinen en haar eigen opzet om te draaien. Paradoxaal genoeg cultiveren sommige neo-avant-gardeschrijvers dat beeld. Het werk van auteurs als Stassaert, Van Maele, Krijgelmans, Tophoff, Ter Balkt wordt dan ook in verschillende mate 'autonoom' genoemd. Het zou de grens tussen kunst en leven niet doen vervagen, maar net een wereld-in-woorden creëren (Michiels 1967, Neefs 1964, De Wispelaere 1967, 108; Visser 1974, Van Vlierden 1974, Wesselo 1983). De autonomie van die neo-avant-garde sluit haar maatschappelijke slagkracht echter niet uit.

Hopkins verklaart die dynamiek door verschillende invullingen van autonomie te onderscheiden. Artistieke autonomie kan gezien worden als 'complete withdrawal from the twin distractions of political struggle and the culture industry' enerzijds en als 'artistic autonomy considered as inextricably bound up with radical political [...] convictions' (2006, 4).[25] Hopkins schrijft de eerste invulling toe aan Clement Greenberg, zoals uiteengezet in 'Avant-Garde and Kitsch' (1939), de tweede aan Trotsky en Breton, die hun ideeën beschrijven in 'Toward a Free Revolutionary Art' (1970 [1938]). Ik beargumenteerde reeds dat de eerste invulling van autonomie net door zijn distantiëring politiek geladen is (cf. supra; hieronder ga ik verder in op die impliciete politiek).

Hopkins toont dat de tweede vorm van autonomie, waarbij kunst verweven is met extra-literaire dynamieken, de eigenheid van kunst niet ontkent. In tegenstelling tot propagandistische kunst moet deze autonomistische kunst begrepen worden als 'concerned entirely with developing its own expressive resources' (2006, 5). Daarmee sluit Hopkins impliciet aan bij Bürger, voor wie (het schokeffect van) de avant-garde onvermijdelijk extra-literaire repercussies heeft (1984, 81). Wat deze twee invullingen van artistieke autonomie verbindt, is hun relatieve karakter: 'both presuppose a degree of autonomy for art, which is something that often gets lost sight of by theories of

[25] Het documentaire proza verzet zich tegen die eerste invulling van autonomie. Haar maatschappelijke engagement steunt op de integratie van de werkelijkheid in de tekst: '[o]p het culminatiepunt van de documentaire tendens vervloeide werkelijkheidsgericht experiment met [...] het maatschappelijke engagement' (De Taeye 2018, 187).

avantgardism which assume that artistic autonomy is in some way the enemy of an art affiliated with "life"' (2006, 5). Volgens Wesselo hebben de prozaexperimenten in Vlaanderen tijdens de lange jaren zestig dat met elkaar gemeen:

> Hoe paradoxaal het [...] mag lijken, de verdieping van de kritische maatschappelijke betrokkenheid doet de verzelfstandiging van de literaire vorm toenemen, en leidt als het materiaal zelf in het geding komt, zo tegen 1960, tot de pure noodzaak van de tekst als ding (1983, 25).

In de gevalstudies springt de relatieve autonomie van 'Homunculi' in het oog. De abstracte taalwerkelijkheid in 'Homunculi' evoceert bijvoorbeeld reflecties over de humanistische waarden:

> Net zoals de verhaalinhoud uit rituele herhalingen en omkeringen bestaat, waarin de morele waarden van het humanisme lijken op te lossen in een set van abstracte betrekkingen, is ook het taalgebruik gestructureerd rond de rituele herhaling van woorden en zinsconstructies (Vitse 2009, 851).

De relatieve autonomie brengt me bij het tweede sleutelbegrip dat ik wil bespreken, namelijk de contradictorische oppositie. Ik ontleen de term aan Daffyd Jones, die zowel de relatie tussen de historische en de neo-avant-garde als de relatie tussen de avant-garde en de dominante cultuur met die term beschrijft (2006, 405). Jones wijst erop dat Bürgers voorstelling van de relatie tussen de avant-gardes steunt op een verkeerd begrip van 'emancipatie', 'revolutie' en 'oppositie'. Bürger is zich bewust van de contradictorische oppositie, maar hij verwerkt ze in een lineair verhaal waarbij het succes van de historische avant-garde haar einde betekent doordat ze opgenomen wordt in het kunstinstituut. Voor Jones karakteriseert die oppositie het avant-gardediscours, maar ze houdt niet automatisch het failliet van de avant-garde in:

> Bürger is well aware of the contradictory nature of the opposition [of the historical avant-garde], which uses its apparent withdrawal from the cultural order to conceal its affirmation of it, and he is equally well aware of how the whole debate initiates the expanding complexity of a sense of the avant-garde that ultimately embraces rather than rejects what it opposes. Here, indeed, lies the structural problematic, the point at which the entire concept of the historical and oppositional avant-garde can literally seize up. Seizure, however, is one but not the only possible consequence at this point. [...] [T]he avant-garde/neoavant-garde has, through its manifestations, historically demonstrated a deliberate resistance to and counter engagement with its own condition (2006, 405).

Tegen die achtergrond bespreek ik de concepten 'breuk' en 'revolutie'. Ik sta eerst stil bij de breuk. Waar de historische avant-garde nog met enige geloofwaardigheid een volledige breuk met traditionele en centrale waarden kon voorwenden, ligt dat voor de neo-avant-garde anders. De uiteenzetting van de relatie tussen de twee avant-gardes

maakte al duidelijk dat hier geen sprake is van een diachrone breuk tussen de historische en de neo-avant-garde. Bovendien wordt de neo-avant-garde getekend door haar relatie met het kapitalisme, die haar productie- en receptieprocedures beïnvloeden (Enzensberger 1974, 94; Foster 2001, 15, 24; Hopkins 2006, 3). Toch breekt ook de historische avant-garde niet alle banden. Haar relatieve autonomie toont dat ze gebonden is aan het hegemoniale discours dat ze wil aanvallen.

Anna Katherina Schaffner merkt op dat ook de aanwezigheid van traditie in avant-gardewerken maar moeilijk te rijmen valt met een avant-garde die 'is commonly associated with values such as absolute originality and novelty, radical rupture and break with all previous traditions' (2006, 100). De breuk moet daarom niet begrepen worden als een gerealiseerde scheiding tussen het kunstinstituut (en de dominante cultuur in bredere zin) en traditie enerzijds en de kritische avant-garde anderzijds, maar als een discursief concept in de zelfpresentatie van de avant-garde. Die avant-garde wendt traditionele principes aan zoals narrativiteit, fictionaliteit, representativiteit en autonomie om ze ter discussie te stellen.[26] Zowel de historische avant-garde als de neo-avant-garde bestaan dankzij (en zolang als) hun antagonistische relatie tot het hegemoniale centrum.

In de gevalstudies kunnen we de breuk als discursief concept voor zelfpresentatie onder andere terugvinden bij Ter Balkt en bij Van Maele. Die oneigenlijke breuk blijkt bijvoorbeeld uit de verkettering van vertellers in Ter Balkts *Zwijg*, dat het vertellen zelf thematiseert en in extreme vormen opvoert. Ook in het discours van de auteurs als *écrivain* vinden we de ongerealiseerde breuk terug. Zo breekt Van Maele expliciet met Provo door het individualistische gedachtegoed van de groep in extreme vorm door te trekken: onder de slogan 'ik ben geen provo/ ik ben Marcel', onderneemt hij een anti-provomars die zijn individualiteit én zijn banden met Provo in de verf zet (Van Maele 1966).

Revolutie is het tweede concept dat verbonden is met de contradictorische oppositie van de (neo-)avant-garde. Meer dan de breuk omvat het revolutieconcept het idee van een strijd tegen een gevestigde orde. Ik noemde hierboven al het militarisme dat Enzensberger als wezenskenmerk van de avant-garde voorstelt. De revolutie die de twee avant-gardes voeren, is volgens hem futiel om twee redenen. Allereerst is het niet duidelijk wie de vijand van de avant-garde is. Het kapitalisme is volgens Enzensberger niet de vijand aangezien het avant-gardewerk er deel van uitmaakt: onder invloed van de markt wordt het kunstwerk een economisch feit dat commerciële en kortstondige waarde verkiest boven historische duurzaamheid. Dat de kunstindustrie ook gebruik maakt van

[26] Hoewel die omgang van de avant-garde met die concepten vaak beschreven wordt als een aanval (vgl. Vervaeck 2006), zullen verschillende avant-gardewerken net de spanning opzoeken tussen het narratieve en het niet-narratieve, het fictieve en de realiteit, het representatieve en het singuliere, en autonomie en engagement. Op die spanning ga ik hieronder dieper in.

kapitalistische of industriële processen om het kapitalisme ter discussie te stellen, lijkt hem te ontgaan. Ook de (artistieke) traditie of de dominante cultuur kan volgens Enzensberger niet de vijand zijn van de avant-garde. In militaire beeldentaal zou die traditie immers niet verbeeld worden als vijandig leger, maar wel als 'de tros van het leger, dat zij mag aanvoeren' (1974, 99).[27] De avant-garde zou dus geen vijandige orde hebben om omver te werpen. Om dat punt te maken, vergeet Enzensberger de mogelijkheden van muiterij, staatsgreep of burgergeschil.

Het gebrek aan een vijand verklaart volgens Enzensberger ook de warrigheid van de 'garde'. In militaire termen zijn de avant-garde elitetroepen, waarbij het collectief belangrijker is dan het individu dat aan strenge voorschriften en regels onderdanig is. Het zijn net die regels die de artistieke avant-garde mist, waardoor het individu vrijer is, maar die vrijheid 'niet kan delegeren aan de groep' (1974, 100). De avant-garde mist dus niet alleen een tegenstander, maar ook een collectieve identiteit.[28] Dat de artistieke avant-garde een collectief is van verschillende individuen die voor verschillende vrijheden strijden (en dus verschillende revoluties voeren) ziet Enzensberger over het hoofd. Ook de originaliteitsaanspraak van neo-avant-gardeauteurs moet in die context begrepen worden (cf. supra).

De tweede reden waarom de revolutie van de avant-garde futiel is volgens Enzensberger is omdat de avant-garde geen doel heeft. Ze wil volgens Enzensberger simpelweg vooruit ('en avant'), maar heeft geen toekomstbeeld voor ogen. De avant-garde die beweert vooruit te lopen op de toekomst, zou de kunstcriticus misleiden. Waar de evolutie van politieke en economische processen dialectisch is en die van esthetische processen sprongsgewijs, zou de avant-garde '[h]et voortschrijden van de kunst in de geschiedenis [voorstellen] als lineaire, ondubbelzinnig overzichtelijke en afzienbare beweging, waarin een ieder zelf zijn plaats, aan de spits of in de tros, zou kunnen bepalen' (Enzensberger 1974, 97). Omdat die ontwikkeling zich voltrekt van het bekende naar het onbekende, zouden enkel de achterblijvers hun plaats kennen; wie vooraan stond, kan pas achteraf bepaald worden. 'Met de toekomst kan men zich slechts inlaten als men bereid is de prijs van de vergissing te betalen', en dat is volgens Enzensberger een dure prijs (1974, 97). Enzensberger besluit dat de avant-gardistische zelfpresentatie als revolutionair grootsprakerig en onschuldig is. Hoe hard de avant-garde ook tot revolutie oproept, een echt effect kan ze niet bewerkstelligen. Althans volgens Enzensberger.

---

[27] Het feit dat de avant-garde zich afzet tegen de 'achterhoede [die samenvalt] met wat de reactionaire kritiek aanbeveelt als "gezond"' (1974, 95) en tegelijkertijd van die achterhoede afhankelijk is (enkel de achterhoede kan immers beslissen wie 'vooraan' is), is geen reden om de avant-garde en haar strijd onzinnig te verklaren. In tegendeel: het beeld van een voorhoede die achteruit kijkt, vat de contradictorische oppositie van de avant-garde, zowel in diachrone zin (tegen het verleden, waarop ze zich baseert) als in synchrone zin (tegen de heersende normen die haar vormgeven).

[28] Ik vermeldde de spanning tussen de individuele artiest en het collectief eerder al als een zelfpositioneringstechniek van de auteur die zich als rebel (revolutionair) wil presenteren. Hieronder zal ik de spanning tussen het individuele en het collectieve bespreken als een avant-gardeprincipe dat productie en interpretatie mogelijk maakt, in plaats van inperkt.

Het 'en avant' van de avant-garde suggereert geen lineaire evolutie, maar een dialectische ontwikkeling waarin vergissingen een centrale rol innemen. De vergissing karakteriseert het avant-garde-experiment. Ik beschouw het experiment als een derde sleutelbegrip in het discours en repertoire van de avant-garde. Voor Enzensberger is de aanspraak van de avant-garde op het etiket 'experiment' of 'experimenteel' net zo bedrieglijk als haar revolutieaanspraak. Een écht (of nuttig) experiment is volgens hem een 'procedé ter verificatie van theorieën of hypothesen door de methodische waarneming van processen in de natuur' (1974, 106). Dat betekent dat 'een experiment alleen met betrekking tot een tevoren precies omschreven doel [kan] slagen of mislukken [...]. Het veronderstelt beraad en heeft ervaring als inhoud. Het kan nooit een doel in zichzelf zijn: de inherente waarde ervan is nihil' (1974, 106).

Enzensbergers definitie van het experiment stelt 'het ondervondene' dus gelijk aan 'het geverifieerde', maar dat is slechts één mogelijke invulling. In de context van de neo-avant-garde lijkt de definitie van het experiment uit *Nieuwe griffels, schone leien* (1954) relevanter. In de inleiding van die bloemlezing, waarin nieuwe Nederlandstalige experimentele schrijvers worden verzameld, beschrijft Paul Rodenko het experiment als een probeersel met een onbekende uitkomst. Niet de uitkomst van het experiment is daarbij belangrijk, maar wel het proberen en de daad zelf.

Het reeds genoemde surrealistische proza van Schierbeek is daar een voorbeeld van. In *Het boek ik* krijgt een bewustzijn tijdens en door het schrijven vorm via klank- en beeldassociaties en de innerlijke monoloog (cf. supra). Een ander voorbeeld is de 'jazzlyriek' van *Labris*-schrijver Max Kazan, alias Jef Bierkens (De Geest 2018, 88). Net als zijn poëzie bevatten prozateksten als *Aiserkul* (1964), *Bongobloesembloed* (met Stassaert, 1966) en *Naima* (1967) melodische en ritmische passages die berusten op associaties, contrasten en herhalingen van klank. Zulke passages zijn geen representatie, maar wel een talig equivalent van jazzimprovisaties:

> De dichter [is] zélf een eigen jazzinstrument [...], met verbale composities waarin klank en ritme tot hun uiterste werden gedreven. Het was dan aan de lezer om die associatieve ketens van woorden [...] te ondergaan en daaruit allerlei betekenissen te destilleren (De Geest 2018, 88).

In de gevalstudies zullen we dergelijke improvisaties terugvinden bij Stassaert en Van Maele. De klankassociaties in 'De jonkvrouw met de spade' die de indruk wekken van spontaneïteit zijn daar een voorbeeld van. 'Ervaring' wordt hier niet ingevuld als 'vaststelling', maar wel als 'sensatie' of 'gewaarwording'. Een vergissing maakt dat soort experiment niet insignificant of nutteloos, maar spoort aan tot verder experimenteren.

Waar Enzensberger de onvolledige breuk, de revolutie-zonder-doel en het experiment aangrijpt om de avant-garde als bluf en zinloos aan de kant te schuiven, karakteriseren die concepten de avant-gardistische kunst en haar project. De revolutie die de neo-avant-garde uitvoert, is geen revolutie in de marxistische betekenis (waarbij

een orde wordt omvergeworpen en vervangen door een nieuwe orde), maar een (voortdurende) transformatie. Ruiter en Smulders gebruiken dezelfde term om de tegenculturele veranderingen in de lange jaren zestig van de Lage Landen te beschrijven. Daarmee duiden ze niet enkel op het geleidelijke verloop van de transformatie (diachrone continuïteit), maar ook op 'een breed draagvlak' (het gebrek aan tegenstander) voor de transformatie van omgangsvormen (Ruiter & Smulders 1996, 291).

Het beeld van de avant-garde als voortdurende transformatie van een project dat nooit 'af' is, brengt de kenmerkende temporaliteit van de avant-garde naar de voorgrond. De avant-garde anticipeert niet alleen op een onbekende toekomst door te experimenteren met voorgaande vormen, ze concentreert zich ook op het heden. Krauss merkt bijvoorbeeld dat de avant-gardetoekomst de vorm aanneemt van 'a present experienced *de novo* [that is separated from] a tradition-laden past' (1985, 157). Jean Weisgerber herkent dat presentisme bij naoorlogse experimentelen in de Lage Landen. Waar politici bevattelijke oplossingen moeten aanreiken en algemeenheid vooropstellen, kunnen experimentelen nooit weten wat hun verzet zal brengen; hun individualistische houding en proefondervindelijke methode verhinderen plannen of prognoses (1969, 810-813). In die opvatting van het experiment, en in die van Krauss, herkennen we het proefondervindelijke experiment uit *Nieuwe griffels, schone leien*: het toekomstbeeld van de experimentelen heeft geen vaste vorm, maar wordt mogelijk gemaakt door het heden onbevangen af te tasten.

De presentist ontkent zijn banden met het verleden of de toekomst echter niet. Hij kan immers vanuit twee standpunten het heden intensiveren: sommige experimentele stromingen willen de tijd versnellen om als het ware van achteren naar voren een eeuwig heden te creëren; andere proberen dan weer om de tijd terug te duwen en zo een eeuwigdurend 'nu' te beleven (Bru 2013, 275). De temporaliteit van de avant-garde, die anticipeert en teruggrijpt, houdt dus ook een herwaardering van het heden in.

Het discours van de neo-avant-garde kan in dezelfde termen beschreven worden als haar genealogie. De genealogie van de neo-avant-garde is geen lineaire ontwikkeling vanuit een absolute oorsprong, maar krijgt vorm als een wederkerige relatie van anticiperen en teruggrijpen, waarbij de verschillende historische vormen elkaar herhalen in een andere context en zo nieuwe betekenis krijgen of transformeren. De avant-garde wordt dus gekenmerkt door een paradoxale temporaliteit, waarin de achterhoede en de voorhoede tegelijkertijd aanwezig zijn en elkaar beïnvloeden.[29] In die paradoxale

[29] Opvallend genoeg lijkt Enzensberger zich bewust te zijn van die dubbele temporaliteit. De 'ongelijktijdigheid van het gelijktijdige' is volgens hem echter iets wat alle kunst kenmerkt, in die zin dat kunst altijd een moment van anticipatie inhoudt. Een werk ontleent een deel van zijn waarde aan het feit dat het bewaard blijft en door volgende generaties wordt geapprecieerd. Naarmate men zich bewust wordt van dit proces, en naarmate meer bewaard blijft, wordt de toekomst geen stimulans, maar een bedreiging: appreciatie betekent immers consollidatie. Voor Enzensberger is het avant-gardistische verlangen om 'de toekomst in het heden [te] willen verwezenlijken, vooruit [te] willen lopen op de gang van de geschiedenis' zelfdestructief (1974, 92-93). De anticipatie van de avant-garde is echter geen drang naar een eindige vorm, maar een experiment dat meer mogelijkheden opent.

temporaliteit betekent herhaling geen verstarring, maar fungeert ze als een techniek waarmee nieuwe mogelijkheden of interpretatiewegen worden geopend. In plaats van een vooraf bepaald doel na te streven, ligt het revolutionaire in de herhaling.

Wat herhaald wordt, zijn geen vaste vormen, maar het experiment zelf. Zo wordt de vervolmaking van het avant-gardeproject uitgesteld. Vergissen of falen betekenen niet het einde van het project, maar zetten tot nieuwe herhalingen aan. Tegen die achtergrond kan de neo-avant-garde geherwaardeerd worden. De negatieve connotatie van het neo-affix als redundante of zelfs potsierlijke herhaling (na een falen) ruimt nu plaats voor een positieve aanduiding van een doordachte techniek van de avant-garde. We zouden kunnen stellen dat niet enkel 'de schok' deel uitmaakt van het avant-gardediscours, maar meer specifiek 'de herhaaldelijke schok'.

Ook Bürger verbindt de herhaaldelijke schok met het avant-garderepertoire, maar hij poneert dat die herhaling de singuliere schok tenietdoet: 'Nothing loses its effectiveness more quickly than shock; by its very nature, it is a unique experience. As a result of repetition, it changes fundamentally: there is such a thing as expected shock' (1984, 81). De 'expected shock', die geïnterpreteerd kan worden als een reeks van herhaalde schokken, zou één effect bewerkstelligen. In het geval van de avant-garde zou ze resulteren in een 'new type of reception that the avant-gardiste work of art provokes', waarbij 'the recipient will suspend the search for meaning and direct attention to the principles of construction that determine the constitution of the work' (1984, 81). Hoewel de radicale vernieuwingen van de avant-garde inderdaad een verschuiving in receptie met zich mee brengen, is het verkeerd om aan de avant-gardistische veranderingen één effect toe te schrijven of ze voor te stellen als een teleologische evolutie (weg van interpretatie of betekenisgeving, naar aandacht voor de vorm).

Dat blijkt bijvoorbeeld uit het feit dat Nederlandstalige neo-avant-gardewerken die het taalmateriaal benadrukken verschillende maatschappelijke of poëticale kwesties onder de aandacht kunnen brengen. De naar autonomie strevende *Alfa-cyclus* (1963-1979) van Michiels verbindt een problematisch ik met de oorlogsproblematiek. Michiels benadrukt de auditieve kwaliteit van de taal door ritmische reeksen waarin korte woorden of frasen worden herhaald. Die herhaalde frasen zijn clichés, afkomstig uit verschillende domeinen: religie ('bid voor ons'), het leger ('links-rechts'), en het gezin, het spel. Op die manier wordt de 'traumatiserende oorlogsproblematiek [...] geësthetiseerd, geabstraheerd en uiteindelijk geneutraliseerd. Het dodende binaire ritme van het bevel, het geweld, de taaloorlog, wordt doorbroken en afgebroken tot het bevrijdende o-punt waar *Exit* mee eindigt' (Bousset 1988, 58).

De herhaalde schok is dus niet de 'verwachte schok' die zonder te choqueren één verandering teweegbrengt. In plaats daarvan is het (telkens) een unieke gebeurtenis die deel uitmaakt van de voortdurende transformatie die de avant-garde is, en betekenis krijgt door haar relatie tot dominante opvattingen en experimentele voorlopers en navolgers. De herhaling als unieke gebeurtenis staat op het eerste gezicht haaks op

oorspronkelijkheidsaanspraak van de avant-garde. Zowel de historische avant-garde als de neo-avant-garde stelt haar werk en kunstenaarschap voor als oorspronkelijk, vrij van traditionele regels en conventies (Krauss 1985, 157).[30]

In *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (1985), een discoursanalytische studie naar de avant-garde, bespreekt Krauss die oorspronkelijkheidsclaim in relatie tot de avant-gardistische herhaling. De oorspronkelijkheid waarop de avant-garde aanspraak wil maken, is niet zomaar een onafhankelijkheid van traditie, verleden of institutie (dat volgens Krauss belichaamd wordt door het museum), maar een 'beginning from ground zero, a birth' (1985, 157). Deze origine blijkt bovendien geen absoluut beginpunt, maar een soort kindertijd vóór socialisering. Die onbesmette staat wordt verbeeld door het 'zelf' als oorsprong:

> For originality becomes an organicist metaphor referring not so much to formal invention as to sources of life. The self as origin is safe from contamination by tradition because it possesses a kind of originary naivete [...]. [t]he self as origin has the potential for continual acts of regeneration, a perpetuation of self – birth [...]. The self as origin is the way an absolute distinction can be made between a present experienced *de novo* and a tradition-laden past. The claims of the avant-garde are precisely these claims to originality (1985, 157).

De avant-gardeorigine is dus geen absolute 'nieuwe vorm', maar een domein waarin constant opnieuw begonnen kan worden.[31] In dat licht is de originaliteit van de avant-garde afhankelijk van herhaling. Krauss bespreekt die dynamiek aan de hand van een 'figure, drawn from avant-garde practice in the visual arts', namelijk het rooster ('the grid') op canvas (1985, 158). Een literair equivalent voor het rooster is de bladspiegel of, op een concreter niveau, de letter.

Een voorbeeld van een letter die gestalte geeft aan een zuivere ruimte waarin opnieuw begonnen kan worden, is de letter 'o' in het midden van de reeds vermelde *Alfa-cyclus* van Michiels. De letter staat op de voorlaatste bladzijde van *Exit* (1971), het derde boek van de *Alfa-cyclus*, waarop een leeg blad volgt. *Exit* zet taalkritiek uit de vorige boeken voort, wat gepaard gaat met een verdere abstrahering van narratieve bouwstenen. Waar we in *Het boek alfa* en *Orchis militaris* (1968) nog narratieve bouwstenen als personages en setting herkennen, bestaat *Exit* 'uit taalvelden waarin een bepaald discours uitgebuit wordt, bijvoorbeeld de taal van een gezelschap kaarters of het vertoog

---

[30] Het discours van de breuk (met traditie en de dominante cultuur) kan in deze context worden geduid. In plaats van een reële breuk met de traditie of hegemonie gaat het hier om een 'mythe' waarmee de avant-garde zichzelf vormgeeft en die door haar onderzoekers en toeschouwers wordt overgenomen.

[31] Ook overzichten van de Nederlandstalige prozaexperimenten uit de lange jaren zestig herkennen in sommige experimenten een streven naar een onbesmette ruimte. Bousset spreekt bijvoorbeeld van een 'bevrijdende nulpunt' waar taalkritische auteurs naartoe werken en van waaruit taalcreatieve auteurs 'een zo autonoom mogelijk, zinvol artefact [scheppen] een wereld-in-woorden waarin het goed is om te wonen' (1988, 54). Polet noemt het absoluut proza 'zuiver', aangezien het gericht is op interne relaties en zo weinig mogelijk verwijst naar een buitentalige werkelijkheid (1978, 18).

van een preek' (Bernaerts 2012, 45). Ritmische patronen en taalspelletjes bevrijden de taal van de ideologieën die haar besmeurden. De 'o' markeert het einde van de besmetting en het begin van een nieuwe, zuivere taal:

> Het teken 'o' is het teken van zero, de tabula rasa, het lichtgat, de o-uitroep van verwondering, de volmaakte cirkel, teken van regeneratie, de uitweg uit de (taal)gevangenis, de exit uit de impasse. *Exit* is het leeg-schrijven van verraderlijke, fascistoide taalvelden tot het absolute nulpunt (Bousset 1988, 59).

De herhaling is enkel oorspronkelijk in die zin dat ze individueel is en variatie toelaat (door en tijdens verdere herhaling). We zouden avant-gardevormen dus iteratief kunnen noemen: een singuliere vorm kan enkel betekenis krijgen doordat het herkenbaar is als vorm die men kan herhalen en waarop men kan variëren. Het formularische of repetitieve en het singuliere, dat op zijn beurt een herhaalde vorm is, zijn dus elkaars voorwaarden (Krauss 1985, 166). Het singuliere in deze gelijkstelling is echter geen monolithisch of vast betekenisgeheel. Zowel Krauss als Tyrus Miller definiëren de singulariteit in termen van veranderlijkheid.

Voor Krauss is singulariteit geen eigenschap van een beeld, maar een 'function of the beholder and the array of singular moments of his perception' (Krauss 1985, 166). Een beeld is dan ook niet statisch, maar 'constantly recomposing itself into different, separate, or singular pictures' (Krauss 1985, 166). De impressie van eenheid en onveranderlijkheid die het singuliere beeld met zich meebrengt, is vluchtig en voorlopig. Krauss schrijft die impressie in eerste instantie toe aan de toeschouwer en het moment: singulariteit is de zintuiglijk-empirische eenheid op een moment, samengebracht in de ervaring van een subject (1985, 167). Bovendien is het gepercipieerde teken zelf altijd meervoudig. Een beeld, zoals het rooster, representeert immers geen onderliggende kern, maar een concept dat meerduidig is door 'a process of repetition and representation; it is always already divided and multiple' (1985, 161).

Miller bespreekt singulariteit in het avant-gardediscours, en meer specifiek in het discours van de neo-avant-garde (2009). Aan de hand van Ludwig Wittgensteins en John Cages bespiegelingen over kleur zet hij de 'meaning-constituting singularity of the example' uiteen (2009, 9).[32] Een singulier beeld of teken fungeert immers als voorbeeld, waartegen nieuwe herhalingen betekenis kunnen krijgen. Dit voorbeeld kristalliseert een betekenissysteem, maar die kristallisatie is geen vaste betekenis, maar een voorlopige, niet-bindende identiteit. Miller bevestigt hier het beeld dat Krauss schetst van singulariteit als veranderlijke identiteit. Net als Krauss stelt hij dat het singuliere voorbeeld geen onderliggende essentie bevat en dat de identiteit van het voorbeeld (een strook blauwe lucht, een blauwe verfstaal, enzovoort) afhangt van de context waarin het

[32] Wittgensteins beschouwingen over kleur zijn te vinden in diens *Bemerkungen über die Farben* (1977), die hij schreef in de vorm van losse bedenkingen in de twee laatste jaren van zijn leven, 1950-1951. John Cage bespreekt Wittgensteins opvattingen en werkt ze verder uit in een interview met John Corbett (1994).

betekenis krijgt. Bij dat theoretische inzicht, dat hij vooral bij Wittgenstein terugvindt, voegt Miller een praktische invulling van de betekenisgevende singulariteit van voorbeelden. In navolging van Cage beschrijft Miller 'exemplification' als een ontdekking van 'things that you're not aware of' (2009, 10). In die beschrijving herkennen we het avant-garde-experiment als 'gewaarwording' en probeersel dat mogelijkheden openlegt in plaats van dat het een vooraf gegeven opvatting verifieert.

Miller verbindt die ontdekkende werking van het voorbeeld met de poëtica en de politiek van de neo-avant-garde. In eerste instantie verbindt hij dit 'singular example' met de paradoxale temporaliteit van de avant-garde:

> Both the earlier and later avant-gardes [...] actively reverse the temporal direction of exemplarity, making the work exemplify not something already given in the past and in history, but rather something that the present has yet to bring forth fully and that will be realized only in the future. In rhetorical terms, as Gelley notes, modern exemplarity is proleptic: 'first of all in being oriented towards a conclusion, a truth or principle that the speaker may have in view but that has not been established, but also in being oriented to an interlocutor, an addressee, for whom the example has, to a certain extent, been selected and fashioned' (Miller 2009, 9).

Waar Gelley de toekomstgerichte blik van de avant-garde nuanceert door ook het directe, activerende belang van het voorbeeld te onderstrepen, strookt de doelgerichtheid die hij de avant-garde toeschrijft noch met het hierboven beschreven discours van de avant-garde, noch met Millers definitie van het *singular example*. Miller neemt dan ook in zekere mate afstand van Gelleys beschrijving. Hij onderschrijft de toekomstgerichte oriëntatie van de avant-garde, maar onderscheidt de avant-garde, vooral in haar naoorlogse vorm, van andere toekomstgeoriënteerde stromingen:

> This proleptic orientation toward the future is, of course, a defining feature of avant-gardes – perhaps, even, of modernity more generally. I wish to suggest, however, that the postwar avant-gardes realize in an exemplary fashion the logic of modern exemplarity that Gelley here identifies (2009, 9).

De 'exemplary fashion' die Miller hier benadrukt, verwijst naar de veranderlijkheid van het singuliere teken en naar zijn verkennende, in plaats van doelgerichte, functie. Net dat samengaan van veranderlijkheid en ontdekking is wat het voorbeeld in een neo-avant-gardediscours karakteriseert. Het neo-avant-gardewerk is niet zomaar een kristallisatie van een betekenissysteem, namelijk het neo-avant-gardediscours, het benadrukt die veranderlijkheid expliciet: 'rather than setting up a system of artistic meaning – a style, a repertoire, a set of techniques – the [neo-avant-garde] artist should seek to demonstrate the multiplicity of choices that certain materials or techniques allow' (Miller 2009, 10). Het singuliere werk benadrukt multi-interpretabiliteit, zowel op het niveau van de individuele elementen als op het niveau van het werk zelf. Op die manier presenteert het

neo-avant-gardewerk zichzelf (en zijn tekens) als slechts een mogelijkheid in een paradigma.

Tegen die achtergrond moet de abstractie of desubjectivering die Schulte-Sasse (1984, xxxi) en Bürger (1984, 77) aan de avant-garde toeschrijven genuanceerd worden. Het neo-avant-gardewerk mag het subjectieve dan wel ter discussie stellen, dat betekent niet dat het volledig verdwijnt ten voordele van het onveranderlijke objectieve. In plaats daarvan wordt een spanning gezocht tussen het subjectieve, dat nooit volledig vast of heel is, en het universele, dat nooit volledig kan worden gevat. Pas in het singuliere kan het universele bevattelijk gemaakt worden. Dat singuliere pretendeert het universele niet volledig te vatten, maar presenteert een tastbare, zij het voorlopige identiteit, waartegen het universele betekenis kan krijgen.

Absoluut proza illustreert die dynamiek. Hoewel de 'nagestreefde universaliteit van de absolute schrijver [schuilt] in het onpersoonlijke en objectieve karakter van zijn artifakt [sic]', is iedere tekst een gesloten universum met een eigen logica. Een voorbeeld zijn de 'linguïstische teksten' van Mark Insingel (Van Aken 1979, 225). Het onpersoonlijke of objectieve karakter van zijn *Spiegelingen* (1968) berust bijvoorbeeld op een geometrisch, meer specifiek een circulair principe dat zowel de structuur van de roman, de verhaalwereld als de stijl bepaalt (Bernaerts 2014, 253). Wat de structuur betreft, cirkelen de hoofdstukken om het middelste – zevende – hoofdstuk: de hoofdstukken aan beide kanten van die as vertonen stilistische en inhoudelijke gelijkenissen. Zo beschrijven het begin en het einde van de roman de waarnemingen van een kind, en de hoofdstukken in het midden beschrijven een relatie tussen een man en een vrouw, die allen anoniem blijven (Bernaerts 2014, 253). De setting waarin die gebeurtenissen zich afspelen, bestaat evengoed uit cirkelvormige of labyrintische ruimtes. Het cyclische van de stijl, ten slotte, berust vooral op de apokoinou, een stijlfiguur waarbij een zinsdeel zowel bij de eerste als bij de tweede deelzin hoort. Op die manier trekken de vorm en de taal de aandacht naar zich toe.

Toch is *Spiegelingen* geen onpersoonlijke structuur waaruit het subjectieve volledig verdwenen is. Het subject dat in *Spiegelingen* wordt opgevoerd, is de lezer zelf. Die lezer beseft 'dat de passage[s] over hem gaa[n]: hij is het die zich de kringen in kringen voor de geest haalt op basis van de zinnen. Zoals de verhaalruimtes zijn ook de zinnen zelf ronde ruimtes zonder in- of uitgang en het is de lezer die erin ronddwaalt' (Bernaerts 2014, 254). Iedere individuele (singuliere) lezer is hier het subject dat, voor de duur van de lectuur, een voorlopige identiteit presenteert die de universele bervreemdende werking van taal bevattelijk maakt.

De neo-avant-garde wil de spanning tussen het universele en het individuele niet oplossen, maar verhevigt ze. Ook Scheunemann merkt die spanning op (2005, 40), en Jones ziet 'conflict as integrating principle' van de neo avant-garde (2006, 409). Volgens Miller is ieder neo-avant-gardewerk, als *singular example*, een exploratie van 'a field of *possible* experience' (2009, 7). De neo-avant-garde verkent zo de rol van het individu in

(en zijn relatie tot) de maatschappij waarin het leeft: 'Encouraging *individual* initiative and choice [the neo-avant-garde] promote[s] variants, deviations and differences as the very texture of freedom in *society*' (2009, 11; mijn cursivering).

De neo-avant-garde kan dus ook vanuit het subject de spanning tussen het individuele en het universele exploreren. Het *nouveau journal* is daar een voorbeeld van. Met die term van Vandevoorde (2009) verwijst Matthieu Sergier naar de experimentele schrijversdagboeken die in de jaren zestig en zeventig inhoudelijke en formele kenmerken van het traditionele dagboekgenre manipuleren waardoor 'een bewuste constructie, een gearrangeerde en gestileerde tekst' ontstaat (2017, 8). Die gestileerde teksten benadrukken discontinuïteit, reflecties over schrijfproces en de constructie van een (versplinterd) ik. Zo exploreren ze alternatieve vormen van tijd en identiteit die afwijken van het heersende lineaire tijdsbegrip en vooruitgangsdenken (Janssens 2018a, zp.). Voorbeelden van het nouveau journal in Vlaanderen zijn Daniel Robberechts' *De grote schaamlippen* (1969) en Willy Roggemans *De goddelijke hagedisjes* (1969). In die laatste gaat de deconstructie van de kalendertijd hand in hand met de deconstructie van het alomvattende ik.

Individualiteit, collectiviteit en afwijking zullen in alle corpusteksten geëxploreerd worden. Stassaert en Van Maele zullen het algemeen-menselijke exploreren door het subjectieve centraal te plaatsen, terwijl Krijgelmans vanuit een abstracte tekst het algemeen-menselijke onderzoekt. De personages die hij in 'Homunculi' opvoert zijn abstracte of lege figuren, waarop universele kenmerken geprojecteerd kunnen worden. Tophoff schrijft zijn *Leeg te aanvaarden* in de traditie van de nouveau roman, waarin schijnbaar onpersoonlijke en objectieve beschrijvingen van subjectiviteit doordrongen zijn (De Wispelaere 1967).

Het singuliere voorbeeld, en de daarmee gepaard gaande spanning tussen het individuele en het universele, kenmerkt naast de poëtica van de neo-avant-garde ook haar politieke dimensie. Zoals het neo-avant-gardewerk mogelijke esthetische ervaringen exploreert, zo verkent het ook mogelijke politieke ervaringen. Die exploratie is er niet op gericht een nieuwe politieke orde in te stellen, maar presenteert alternatieve mogelijkheden die door een hegemoniale orde worden verzwegen of ontkend. Waar het gebrek aan richting de neo-avant-garde op politiek vlak volgens Enzensberger en Bürger ongevaarlijk of zelfs belachelijk maakt, verzekert die ideologische doelloosheid de politieke relevantie van het neo-avant-gardewerk: 'Their political claims seem to carry an inerasable disclaimer: this is one way such a possible world might be exemplified, there might be others, and other facets that this sample has left hidden' (Miller 2009, 7). De werkelijkheid kan nooit volledig gevat worden. Wie een relevante boodschap wil verspreiden 'could only sample the whole and offer samples of it, choosing examples and inventing politics out of them' (Miller 2009, 7). In dat licht presenteert het neo-avant-gardewerk geen gerealiseerde wereld, maar een tastbaar alternatief, waartegen de dominante orde kan worden ontmaskerd als een paradigmatische mogelijkheid.

De alternatieve wereld die het kunstwerk presenteert, is niet gerealiseerd en soms zelfs niet realiseerbaar. Daarin herkennen we het uitstel van vervolmaking dat het neo-avant-gardeproject kenmerkt. De onrealiseerbare wereld is geen tekortkoming, maar opent mogelijkheden en zet aan tot verdere herhaling: deze 'not fully realizable, but terribly "palpable worlds" [...] increasingly revived with new intensity and in a new mode the utopian aspirations that had once tempted an earlier generation of avant-gardists' (Miller 2009, 7-8). Zo kunnen de fantasierijke werelden van 'De jonkvrouw met de spade' of *Zwijg*, die bevolkt zijn met onwerkelijke wezens als sprekende dieren en levende doden, onderdrukkingsmechanismen in de hegemoniale orde blootleggen en hun lezers aansporen om die met verbeelding te lijf te gaan.

Het singuliere voorbeeld van de neo-avant-garde is, zowel op politiek als op poëticaal vlak, geen representatief na te volgen model, maar wel een retorisch en performatief voorbeeld dat nieuwe mogelijkheden aan het licht brengt en aanzet tot herhalen, waarbij steeds nieuwe betekenismogelijkheden worden geopend. In dat licht kenmerkt de paradoxale temporaliteit zowel de politiek als de poëtica van de neo-avant-garde. De neo-avant-garde is geen overbodige herhaling van een voorbijgestreefd ideaal, maar een herneming van een discours waarin herhaling en originaliteit met elkaar verbonden zijn. Ze toont die spanning in een *singular example*. Dat oxymoron wil geen aanspraak maken op absolute oorspronkelijkheid, maar wel de veranderlijkheid en individuele relevantie van iteratieve vormen benadrukken. Die iteratieve vormen zijn cruciaal in het discours van de avant-garde waarin breuken, revolutie en oorspronkelijkheid sleutelbegrippen zijn. De neo-avant-gardistische herhalingen van dat discours zijn geen fetisjisme of idolatrie, maar wel noodzakelijke herhalingen die telkens nieuwe mogelijkheden ontdekken en de spanning tussen het singuliere en het formularische, en tussen het individuele en het universele, verder verkennen.

1.5 Conclusie

Tegen de achtergrond van bovenstaand conceptueel kader kunnen we besluiten dat de Nederlandstalige prozavernieuwing in de lange jaren zestig verbonden kan worden met de neo-avant-garde, die deel uitmaakt van de artistieke tegencultuur. Die tegencultuur bestrijdt de dominante cultuur en haar kunstopvattingen. Ze blaast echter niet enkel bruggen op: de relatie van de tegencultuur tot het systeem waartegen ze in opstand komt, kan beschreven worden door te wijzen op discontinuïteit en continuïteit. Dat inzicht nuanceert de voorstelling van experimenteel proza in de lange jaren zestig als antiautoritaire kunst die radicaal breekt met de traditie en het verleden.

De continuïteit tussen het systeem en de tegencultuur neemt twee vormen aan. Ten eerste is de tegencultuur, en de neo-avant-garde die er deel van uitmaakt, afhankelijk van de dominante cultuur waartegen ze zich verzet. Ik noemde die continuïteit synchroon.

Niet alleen is ze afhankelijk van de postfordistische maatschappij en haar kunstinstituut als noodzakelijke tegenstander, ze zet de middelen van haar tegenstander ook in voor haar zelfpresentatie en in haar werken (bv. media, narrativiteit, enzovoort). Ten tweede verkent de neo-avant-garde nieuwe (toekomst)mogelijkheden door terug te kijken. Ze brengt het avant-gardediscours naar een nieuwe context waarin het opnieuw betekenis kan krijgen. In dat geval kunnen we spreken van diachrone continuïteit. Enkel door te blijven experimenteren en door telkens te falen, kan de tegencultuur vermijden dat de alternatieven die ze ontdekt een nieuw keurslijf instellen.

De voorstelling van het Nederlandstalige experimentele proza van de lange jaren zestig als een historische manifestatie van een algemeen avant-gardediscours laat toe om verschillen en gelijkenissen tussen de uiteenlopende experimenten opnieuw te duiden. Sleutelbegrippen in dat avant-gardediscours (die in de tekst gerealiseerd worden en waarnaar de auteurs of hun critici verwijzen) fungeren daarbij als aanknopingspunten. Dit perspectief schijnt een nieuw licht op bestaande indelingen van het Ander Proza, die de prozaexperimenten categoriseren naar gelang van hun verhouding tot de werkelijkheid of hun thematiek. Omgekeerd stel ik het beeld van het Nederlandstalige neo-avant-gardeproza op scherp, door prozateksten te analyseren die verschillen en toch verwant zijn. Het conceptueel kader dat ik uiteen heb gezet vormt de basis voor een onderzoek naar de effecten van lyrische experimenten in proza en hun plaats in de neo-avant-garde.

2 Toepassing

2.1 Kunstwerk en stroming

De inzichten over herhaling en originaliteit roepen vragen op over de relatie van het individuele neo-avant-gardekunstwerk tot de neo-avant-garde als geheel: hoe verhoudt een neo-avant-gardewerk zich tot andere werken en de neo-avant-garde als artistieke stroming? Hoe krijgt het avant-gardediscours vorm in individuele werken en welke avant-gardetechnieken komen voor? Die vragen zijn niet alleen van belang voor de analyse van de neo-avant-gardistische teksten in dit proefschrift, ze zijn ook cruciaal voor de afbakening van het corpus. In wat volgt formuleer ik een antwoord op de eerste vraag, waartegen de analyses in de gevalstudies kunnen worden begrepen en geduid.

De neo-avant-gardestatus van een werk hangt niet zomaar af van oppervlakkige reminiscenties in een tekst of van de periode waarin het verschijnt. In de inleiding van dit proefschrift introduceerde ik een pragmatische definitie voor het individuele neo-avant-gardewerk, die berust op vijf factoren, namelijk (i) technische en (ii) poëticale factoren, (iii) para- en peritekstuele, en intermediale verwijzingen, die deel uitmaken van het postuur van de schrijver, (iv) periodegebonden institutionele argumenten, en (v)

receptiefactoren. Tegen de achtergrond van bovenstaande uiteenzetting kunnen we die factoren concreet maken. Een werk kan tot de neo-avant-garde gerekend worden (i) als het technieken gebruikt die als avant-gardistisch herkenbaar zijn, zoals collage, montage, denarrativisering, enzovoort; (ii) als het discours van de breuk, revolutie, originaliteit en spel (in tegenstelling tot doelgerichtheid) eruit spreekt; (iii) als het in para-, peri- of hoofdtekst verwijst naar andere kunsten of avant-gardestromingen; (iv) als het een marginale positie inneemt in het literaire en maatschappelijke veld; en (v) als de literatuurkritiek en -geschiedschrijving avant-gardistische technieken, discursieve concepten of affiliaties in het werk herkennen.

De technische factor is in het corpus van dit proefschrift constant en geeft het focus: alle teksten maken gebruik van lyricisering als een geheel van tekstuele ingrepen. In dat opzicht beschouw ik lyrisch proza als een subcategorie van de neo-avant-garde, die gekarakteriseerd wordt door technische overeenkomst, waarbij de realisatie van andere factoren verschilt voor verschillende werken. Door de lyricisering van *Kraamanijs*, 'De jonkvrouw met de spade', 'Homunculi', *Leeg te aanvaarden* en *Zwijg* te bestuderen, toon ik hoe de techniek in relatie staat met de andere factoren die de neo-avant-garde bepalen. Vanuit die invalshoek bespreek ik de poëticale en ethisch-politieke effecten van de corpusromans.

Lyrische romans gebruiken een geheel van tekstuele ingrepen, maar die ingrepen kunnen ze op verschillende manieren realiseren. Critici die de corpusromans bespreken, suggereren ten eerste dat het lyrische karakter van de besproken romans steunt op erg uiteenlopende ingrepen (zoals metaforisch taalgebruik, klankspelletjes, specifieke vormen van mediëring, dereferentiële taal, enzovoort). Ten tweede kunnen we uit de kritieken afleiden dat sommige romans 'lyrischer' zijn dan andere. Niet alleen de mate en vorm van lyricisering kunnen verschillen, ook de frequentie ervan is niet voor alle romans gelijk. Zo doen de kritieken van Ter Balkts *Zwijg* vermoeden dat er sprake is van 'lyrische passages', naast conventioneel verhalende fragmenten, terwijl besprekingen van Tophoffs *Leeg te aanvaarden* suggereren dat de hele roman gelyriciseerd is. Vorm, mate en frequentie van lyricisering zullen in de gevalstudies onderzocht worden, alsook de verhouding van de technische factor tot de vier andere factoren die een werk neo-avant-gardistisch maken. Immers, een ander postuur, positie of kritische receptie beïnvloedt de betekenis en het effect van lyricisering; omgekeerd bepaalt en tekent lyricisering de poëtica, positie, receptie en het postuur.

Tegen de achtergrond van die veelvormigheid kan een lyrisch neo-avant-gardewerk bezwaarlijk representatief zijn voor de subcategorie of voor neo-avant-garde in het algemeen. In plaats daarvan is het individuele werk een van de mogelijkheden in het neo-avant-gardeparadigma. We zouden kunnen stellen dat het neo-avant-gardewerk zich als een *singular example* verhoudt tot de neo-avant-garde in het algemeen. Vanuit dat inzicht beschouw ik de vijf corpusteksten en hun experimenten niet als neo-avant-gardevoorbeelden die een onderliggende neo-avant-garde-essentie representeren, noch

als oppervlakterealisaties van een onderliggende dieptestructuur of als representatieve voorbeelden die dé neo-avant-garde in haar totaliteit vatten. Wel beschouw ik elke tekst als een mogelijke realisatie van neo-avant-gardeproza, meer specifiek van lyrisch proza, die verschillende effecten kan bewerkstelligen.

De voorstelling van het individuele werk als een *singular example* mag dan wel overeenkomen met het neo-avant-gardediscours zelf, ze neemt dat discours niet kritiekloos over. Waar het neo-avant-gardewerk vervolmaking uitstelt en de spanning opzoekt tussen het individuele en het universele, om zo een niet-gerealiseerde alternatieve orde te presenteren, beschouwt dit onderzoek het werk als een afgebakende vorm die in een bepaalde context onderzocht kan worden. De betekenis van die vorm ligt echter niet vast: door en tijdens dat onderzoek krijgt die vorm meerdere betekenissen. Met dat inzicht benader ik het neo-avant-gardewerk volgens het 'substantial formalism', dat uitgaat van de spanning tussen het betekenissysteem en haar conventies enerzijds en de heterogeniteit van artistieke manifestaties anderzijds (Miller 2009, 6). Het singuliere kunstwerk is een tastbare, maar veranderlijke vorm op basis waarvan nieuwe manifestaties, die op de vorm variëren, herkend en geduid kunnen worden:

> [T]his [form] is continually being renegotiated tested, even at times perforated and temporarily dissolved. A 'substantial formalism' thus attends, above all, to this fluctuating instability of form and its role in determining arts function as a social practice in a given historical moment (Miller 2009, 6).

Met die voorstelling biedt dit proefschrift een alternatief voor de manier waarop de kritiek en de literatuurgeschiedschrijving het Nederlandstalige neo-avant-gardeproza in de lange jaren zestig voorstellen. Geconfronteerd met de veelvormigheid van de neo-avant-garde, konden critici en literatuurhistoriografen de Nederlandstalige experimenten uit die periode maar moeilijk onder één noemer vatten. In plaats daarvan introduceerden ze nieuwe categorieën. Wie die indeling bekijkt vanuit een neo-avant-gardekader, merkt dat categorieën die tegenover elkaar werden gesteld in feite deel zijn van dezelfde beweging. Jazzlyriek en nouveau journals staan bijvoorbeeld dichter bij elkaar dan gedacht. Beide fenomenen kunnen met de historische avant-garde verbonden worden, ze nemen positie in tegen het centrum van de literaire hegemonie, hun respectievelijke auteurs verwijzen ook buiten de teksten naar de avant-garde, en die werken realiseren een revolutionair discours met avant-gardetechnieken (cf. supra).

Toch worden de twee soorten experiment niet zonder reden in verschillende categorieën ingedeeld: waar de jazzlyriek meer affiniteit vertoont met het surrealisme, sluit het nouveau journal aan bij de nouveau roman. Het spreekt voor zich dat individuele werken die affiniteit in verschillende mate en op verschillende manieren laten blijken, en dat de tweedeling geen overlap uitsluit, maar we kunnen wel spreken van een trend in beide groepen, die zich uit in technische, poëticale en postuurkeuzes, en die in de kritiek wordt opgemerkt.

2.2 Conclusie

De experimenten die in dit proefschrift onderzocht worden, vallen niet samen met een van de categorieën die critici introduceren om de uiteenlopende experimenten te vatten (absoluut proza en totaalproza, taalcreatieve en taalkritische experimenten, enzovoort). Lyrisch proza realiseert het neo-avant-gardediscours op verschillende manieren en kan met verschillende historische avant-gardestromingen verbonden worden. Ik beschouw het lyrisch proza dus als een veelvormige subcategorie van de neo-avant-garde.

In dat opzicht is dit proefschrift ook een aanvulling op recent onderzoek dat het Nederlandstalige experimentele proza uit de lange jaren zestig met de neo-avant-garde verbindt. Voor Demeyer blijft 'neo-avant-garde' nog een vage term die alle 'externe' experimenten in de lange jaren zestig vat (2015, 29, 37-39). Vervaeck definieert de neo-avant-garde door ze af te zetten tegen wat ze niet is (2014). Hij beschouwt de neo-avant-garde als een periodegebonden stroming die één effect nastreeft (namelijk de afbraak van de 'drie kenmerken van de roman'). Dit externe perspectief biedt geen inzicht in verschillen tussen verschillende neo-avant-gardestromingen of individuele werken. Door dit externe perspectief met een intern perspectief (waarbij gefocust wordt op het avant-gardediscours, haar poëtica en haar politiek) aan te vullen, probeer ik in dit proefschrift niet enkel neo-avant-gardewerken en -technieken te herkennen, maar ook de singulariteit van werken te respecteren en hun uiteenlopende effecten te analyseren.

Tot slot is deze studie een aanvulling op het onderzoek van De Taeye naar een andere neo-avant-gardetendens, namelijk documentaire teksten die de fictionaliteit van proza aan de kaak stellen (2018). Dit proefschrift neemt niet de experimenten met fictionaliteit onder de loep, maar wel die experimenten die de dominante narrativiteit van de roman aan de kaak stellen. In de woorden van De Wispelaere, 'maken [die] eigenaardig genoeg naast en tegen elkaar deel uit van de huidige avant-garde' (Auwera 1969, 203).

Waar De Taeye de neo-avant-gardetendens afbakent aan de hand van thematische, communicatieve en technische criteria (die overeenkomen met drie soorten fictionaliteit), is vooral de technische beperking van belang voor mijn onderzoek. De teksten van Stassaert, Van Maele, Krijgelmans, Tophoff en Ter Balkt werken verschillende thema's uit, reflecteren op verschillende manieren over literatuur, maar maken alle gebruik van lyricisering als (heterogeen) geheel van tekstuele ingrepen. Tegen die achtergrond maak ik geen strikt onderscheid in soorten of niveaus van narrativiteit. In plaats daarvan onderzoek ik hoe lyricisering zich verhoudt tot de bouwstenen van verhalen (zoals voortgang, personages, handelingen, enzovoort) en de graad van narrativiteit.

Als lyrisch proza en documentair proza allebei deel uitmaken van de neo-avant-garde en als documentair proza (mede) gekenmerkt wordt door een 'extern' experiment, namelijk de montagetechniek die afkomstig is uit de beeldende kunst, dan kunnen we ons

afvragen welk soort experiment de lyricisering van proza is. Gaat het om een extern experiment, waarbij procedures uit een ander genre of medium in de prozatekst worden geïntegreerd? Uit welk genre of medium komt die lyriciteit dan? Of is lyricisering een 'intern' experiment, waarbij men de conventies van het genre zelf exploreert? Waar sommige critici de lyricisering met poëzie verbinden (Bousset 1988, 54; Polet 1978, 11; Vervaeck 2014, 66), doen anderen vermoeden dat de aanwezigheid van lyriciteit in proza niets nieuws is (Brems 2016, 302; Polet 1978, 7). In het volgende hoofdstuk staat de verhouding tussen lyriciteit en het prozagenre centraal.

Hoofdstuk 2 Theorie

In het vorige hoofdstuk karakteriseerde ik de veelvormige experimenten in het Nederlandstalige proza uit de lange jaren zestig als neo-avant-garde-experimenten. Ik identificeerde daarbij een subgroep van neo-avant-gardeproza die gekenmerkt wordt door een technische overeenkomst, namelijk lyricisering. In dit hoofdstuk plaats ik die lyricisering in een theoretisch kader, waarin 'genre' en 'modus' kernbegrippen zijn.

De receptie van lyrisch proza roept vragen op over 'het lyrische' en zijn verhouding tot het prozagenre waarin het wordt opgemerkt. De corpusteksten worden in de kritiek en in overzichtswerken immers voorgesteld als een aanval tegen het verhaal of de roman (Bernaerts 2013, Brems 2016, Demeyer 2015, Vervaeck 2014), of als een toenadering tot poëzie (Polet 1978, Vervaeck 2014). Bovendien kan lyrisch proza, getuige de receptie en de voorbeelden uit de inleiding, verschillende vormen aannemen. Zo suggereren critici dat het lyrische karakter van de besproken prozateksten steunt op uiteenlopende ingrepen, zoals metaforisch taalgebruik, klankspelletjes, abstractie enzovoort. Verder kunnen we uit de kritieken afleiden dat sommige corpusteksten 'lyrischer' zijn dan andere. De experimenten van Stassaert en Van Maele worden bijvoorbeeld expliciet 'lyrisch' genoemd en makkelijk met poëzie geassocieerd. De prozavernieuwing in Krijgelmans' *Homunculi* (1967) wordt dan weer gezien als een directe aanval tegen de roman, maar ze wordt pas recent als 'lyrisch' gezien (Bernaerts 2013). Krijgelmans' experiment wordt slechts zijdelings met poëzie in verband gebracht (Janssens 1969, 138). De lyrische teksten in dit corpus wijken dus op verschillende manieren af van prozaconventies en lijken in meer of mindere mate aan te sluiten bij een ander genre, namelijk poëzie.

1 Theoretisch kader

1.1 Introductie

De voorstelling van de corpusteksten als een aanval tegen of afwijking van de normen van het prozagenre doet verschillende vragen rijzen: van welke generische norm wordt precies afgeweken en hoe bindend is die norm? Wat is het 'lyrische' dat de uiteenlopende experimenten kenmerkt en hoe verhoudt het zich tot het genre waartoe de tekst behoort? In dit hoofdstuk probeer ik die vragen te beantwoorden. Daarvoor doe ik een beroep op genretheorie en verwante theorieën. Genreconventies spelen een cruciale rol in de productie, receptie en interpretatie van literaire teksten en literatuur in het

algemeen. Vandaag worden genres beschouwd als veranderlijke verzamelingen van kenmerken die productie en experiment mogelijk maken (Duff 2000, 2). Sinds de oudheid zijn genres het object van theoretische bespiegelingen en vandaag vormen ze het onderwerp van literair-historiografische, discursieve, sociologische en cognitieve studies.

Gérard Genette bijvoorbeeld neemt Aristoteles' driedeling (lyriek, epiek en dramatiek) en de interpretatie ervan door Goethe en romantici onder de loep (Genette 2009 [1979]). Aristoteles (en Plato voor hem, zij het minder systematisch) onderscheidde drie representatiemodi enerzijds en verschillende genres die aan elk van de modi konden worden toegeschreven anderzijds. De genres zouden zich van elkaar onderscheiden door een thematische kern, terwijl de modi begrepen kunnen worden als natuurlijke uitdrukkingsvormen naar analogie van 'natuurlijke taal' (2009, 68). Volgens Genette ligt het verschil tussen genres en modi dan ook in hun natuurlijkheid. Terwijl modi behoren tot de linguïstiek of pragmatiek, zijn genres gecodificeerde literaire categorieën. Goethe, echter, zou de modale tripartite van Aristoteles volgens verschillende criteria definiëren: epiek en dramatiek worden gedefinieerd in linguïstische termen, lyriek krijgt een thematische definitie. De categorieën in de romantische tripartite zijn volgens Genette dan ook geen modi, maar wel *archigenres*: het zijn 'genres' omdat het gaat om gecodificeerde literaire categorieën; 'archi-'genres, omdat ze kunnen worden onderverdeeld in telkens kleinere literaire genres, maar zelf niet tot een 'hoger' genre behoren (Genette 2009, 69).

Doordat Goethe die archigenres als natuurlijke *Dichtweisen* afzet tegen gecodificeerde *Dichtarten*, projecteert hij de natuurlijkheid van modi op genrecategorieën. De archigenres die Goethe onderscheidt, hebben volgens Genette geen enkel natuurlijk privilege op andere genres: alle genres kunnen worden opgedeeld in kleinere genres. Het enige aspect waarin archigenres verschillen van andere genres is hun positie als 'hoogste' genres.[33]

De karakterisering van genres als een concept waarmee literaire taal tegen niet-literaire taal afgezet kan worden, kent een lange traditie. De voorstelling staat centraal in het Russisch Formalisme dat 'literariteit' als studieobject van de literatuurwetenschap voorstelt. Het idee dat literaire taal verschilt van niet-literaire uitspraken kent ook na het Russisch Formalisme navolging en blijft de voorstelling van genres, als een literaire grootheid, beïnvloeden. De tegenstelling van literaire met niet-literaire taal betekent echter niet dat de linguïstiek niet als voorbeeld kan dienen voor de literatuurwetenschap. Zo doet men voor genre-indelingen en -conceptualisaties vaak een beroep op inzichten uit de linguïstiek. Tzvetan Todorov stelt bijvoorbeeld dat een genre niet alleen historisch gedefinieerd kan worden, als een verzameling van teksten die op een bepaald moment in

[33] Genette historiseert die uitspraak door archigenres te definiëren als 'les dernières – les plus vastes – instances de la classification *alors en usage*' (2009, 70).

een bepaalde context als genre worden voorgesteld, maar ook discursief (1978). De discursieve definitie presenteert genres als open categorieën waarin teksten voorkomen met dezelfde betekenisstructuur, en niet als een vaste verzameling teksten die een lijst kenmerken gemeen hebben. Die structuur omvat discursieve elementen die op ieder niveau (pragmatiek, semantiek, syntaxis) gecodificeerd zijn in een bepaalde literair-historische context.

Ook Michail Bachtin presenteert genres als een discursieve categorie (1986 [1979]). Onder invloed van de sociolinguïstiek plaatst Bachtin zowel literaire als niet-literaire uitspraken in de sociale ruimte. Volgens hem wordt taal altijd geuit in een bepaalde sociale context of 'sphere' waarbinnen bepaalde 'speech genres' (of 'spreekvormen') betekenisvol zijn. Literaire genres onderscheiden zich niet van niet-literaire genres op basis van een wezenlijk verschil, maar wel door hun complexiteit. Volgens Bachtin zijn literaire genres complexe of 'secundaire' spreekvormen die bestaan uit een minder complexe 'primaire' spreekvormen (1986, 61).

Een tekst die volgens Bachtin tot een specifiek genre behoort, is een spreekvorm in een betekenisvolle context die het genre (h)erkent en er een bepaalde waarde aan toekent. In die context bestaat de tekst op zijn beurt uit minder complexe spreekvormen. Bachtins theorie steunt dus op de empirische ondervinding dat genres bestaan uit klassen van uitdrukkingen met een soortgelijke (discursieve) structuur als het genre. Die voorstelling komt overeen met Todorovs discursieve definitie van genres als een verzameling van teksten met verwante discursieve elementen en met de ideeën van Joeri Tynyanov die de evolutie van genres en van literatuur in het algemeen toeschrijft aan veranderingen in die kleinere systemen (cf. infra). Waar de Russisch Formalisten een beroep doen op de saussuriaanse linguïstiek voor hun genredefinities, uit Bachtin echter kritiek op De Saussure. Hij presenteert de spreekvormen niet zomaar als taalhandelingen, maar als een derde 'subsysteem' naast *langue* en *parole* (Bachtin 1986, 81).

Bachtins spreekvormen vertonen niet alleen gelijkenissen met genres zoals beschreven door Russisch Formalisten, ze herinneren ook aan de discursieve klassen die Genette en Jacques Derrida 'modi' noemen (Derrida 1986, Genette 2009).[34] Het idee dat primaire en secundaire spreekvormen niet absoluut maar enkel gradueel van elkaar verschillen, biedt een oplossing voor het problematische onderscheid op basis van 'natuurlijkheid' door Genette. Als secundaire spreekvorm kan de brief bijvoorbeeld primaire spreekvormen als aansprekingen omvatten; die brief kan op zijn beurt als primaire spreekvorm fungeren in een roman als secundaire spreekvorm. De hiërarchie die Bachtin voorstelt, raakt echter aan een probleem dat Genette reeds aankaartte: de

[34] Daarnaast vertonen ze ook gelijkenissen met I. Opacki's genreconcept in 'Royal Genres' (1963). Opacki introduceert genres als veranderlijke verzamelingen van teksten met een aantal discursieve kenmerken die in een bepaalde context een specifiek genre kunnen signaleren. De royale genres zijn die genres die in die context het dominantst zijn in die zin dat ze het meest vertegenwoordigd en bestudeerd worden en op die manier de interpretatie en productie van andere genres beïnvloeden.

verhouding van modi en genres is er geen van eenvoudige inclusie (2009, 76). Volgens Genette kunnen genres modi doorkruisen zoals individuele werken genres doorkruisen; volgens Bachtin echter, zijn het de spreekvormen, als sociolinguïstische modi, die in verschillende genres kunnen voorkomen. Zo kan de dialogische spreekvorm voorkomen in verhalend proza, maar ook in dramatische teksten.

Bestaande genretheorieën erkennen dat teksten die aan een genre verbonden zijn verschillende discursieve elementen bevatten die op hun beurt tot een bepaalde discursieve klasse behoren.[35] Hoe die grootheden zich precies tot elkaar verhouden, blijft onduidelijk. De teksttypetheorie van Monika Fludernik en Seymour Chatman biedt in dat opzicht belangrijke inzichten. Naar analogie van de tekstlinguïstiek neemt de teksttypetheorie aan dat teksten een communicatieve functie vervullen. Niet alle eenheden in een tekst zouden op dezelfde manier fungeren. Een argumentatieve tekst bijvoorbeeld, bestaat uit (argumentatieve) elementen die de argumentatie kracht bij zetten, maar bevat daarnaast ook elementen die louter beschrijvend of zelfs verhalend zijn. Vanuit die ondervinding onderscheidt de teksttypetheorie verschillende communicatieve categorieën of 'teksttypes' die in een tekst samen kunnen voorkomen.

Over de verhoudingen tussen de teksttypes, hun onderlinge status en hun hoeveelheid bestaat er geen consensus. In *Towards a 'Natural' Narratology* (1996) presenteert Fludernik een revisie en uitbreiding van Chatmans *Coming to Terms* (1990), dat drie teksttypes onderscheidt: verhaal, argument, beschrijving.[36] Vier jaar later werkt Fludernik haar ideeën verder uit: ze plaatst haar onderzoek in een bredere geschiedenis van teksttypetheorie om van daaruit haar eigen voorstel aan te scherpen (2000).[37] In navolging van Tuija Virtanen en Brita Wårviks 'Observations sur les types de texte' (1987) benadert ze teksten vanuit (jakobsoniaans) functionele hoek en beschouwt ze genres als categorieën die zowel op literaire als op niet-literaire taal betrekking hebben.

Fludernik herkent teksttypes op drie tekstuele niveaus. Het eerste niveau wordt gevormd door communicatieve functies en omvat vijf teksttypes of *macrogenres*: narratief, argumentatief, instructief, conversationeel, reflectief (2000, 281). Die macrogenres worden op het niveau van de empirische tekst gerealiseerd als *tekstuele genres* (in het geval van geschreven teksten) en *teksttypes* (in het geval van gesproken teksten).[38] Op dit

---

[35] In punt 1.3 zal ik die discursieve klassen 'modi' noemen. De narratieve modus is een voorbeeld van een klasse die vaak in prozateksten voorkomt.

[36] Chatman stelt dat sommige teksttypetheoretici nog een vierde type erkennen, namelijk *expositie*. Hij weert expositie echter als teksttype, aangezien het verschil met de andere categorieën niet eenduidig te omschrijven is (1990, 6).

[37] Fludernik onderstreept de schatplichtigheid van tekstlinguïstiek aan de literatuurwetenschap. Volgens haar zoekt de tekstlinguïstiek naar equivalenten voor de generische distinctie tussen lyriek, dramatiek en epiek, die ze naar het voorbeeld van de literatuurwetenschap opnieuw in meer specifieke typen kan indelen (2000, 275). Hierboven stelde ik echter dat de literaire tripartite oorspronkelijk drie vormen van taalgebruik onderscheidde op discursieve gronden. Pas met de romantiek werd het discursieve onderscheid als een literaire aangelegenheid voorgesteld. We kunnen de relatie tussen literatuurwetenschap en linguïstiek het beste beschrijven als een kruisbestuiving of een wisselwerking.

[38] Verder in de tekst zal ik naar tekstuele genres en teksttypes verwijzen met de algemene term 'tekstgenres'.

tweede niveau zijn traditionele genreverwachtingen werkzaam. Fludernik benadrukt hier het belang van de context waarin het macrogenre geactualiseerd wordt, wat uitmondt in een diversiteit aan tekstgenres. Het derde niveau ten slotte, bestaat uit *discursieve modi*. Die discursieve modi worden bepaald door de oppervlaktestructuur van een specifieke tekst die interageert met de functionele elementen van een bepaald tekstgenre. Zo kan beschrijving als discursieve modus in een narratieve tekst een oriënterende functie hebben, in die zin dat ze de achtergrondinformatie voorziet waartegen de narratieve voorgrond beter tot uiting kan komen; in wetenschappelijke teksten kan die beschrijving ook deel uitmaken van een reeks instructies in een handboek, bijvoorbeeld (2000, 281). Aangezien die discursieve modi altijd gebonden zijn aan specifieke teksten, is de lijst van mogelijke discursieve modi eindeloos uit te breiden. Fluderniks theorie laat zien hoe een tekst en zijn diverse discursieve elementen verschillende functies kunnen vervullen naar gelang van de context waarin de tekst gelezen wordt en de discursieve verwachtingen die in die context gangbaar zijn.

Toch doen haar inzichten verschillende vragen rijzen. We kunnen ons afvragen wat het oplevert om het fungeren van een specifieke tekst in een bepaalde context voor te stellen als een algemene, abstracte categorie, namelijk een discursieve modus. Daarnaast is het maar de vraag hoe de twee hoogste niveaus zich tot elkaar verhouden. Door macrogenres en tekstgenres hiërarchisch ten opzichte van elkaar te ordenen, wekt Fludernik de indruk dat macrogenres de tekstgenres op het tweede niveau omvatten. Uit specifieke teksten blijkt echter dat Fluderniks macrogenres voorkomen ín de tekstvormen die ze als tekstgenres voorstelt: tekstgenres als romans, films, conversaties en mythes bevatten bijvoorbeeld narratieve passages. Bovendien zijn de tekstgenres niet gebonden aan het macrogenre waaronder Fludernik ze indeelt. Zo bevatten romans, films en conversaties niet alleen narratieve, maar ook argumentatieve, instructieve en reflectieve passages.[39] De macrogenres zijn dan ook geen supercategorieën die een vast aantal genres omvatten, maar wel categorieën van dezelfde grootte als genres die teksten, die met een of meerdere genres kunnen worden verbonden, kunnen doorkruisen.

Fluderniks macrogenres, de teksttypes op het hoogste niveau, vertonen grote parallellen met de abstracte discursieve klassen die genretheoretici op verschillende manieren proberen te beschrijven en te definiëren. Genette noemde zulke discursieve klassen zoals gezegd 'modi', Bachtin sprak van spreekvormen en Todorov besprak het belang van gecodificeerde taalhandelingen in teksten van bepaalde genres. Ook Derrida herkende een discursieve klasse op hetzelfde niveau als genres. In navolging van Genette noemde hij zulke klassen 'modi', maar in tegenstelling tot zijn voorganger benadrukt de poststructuralist dat ook die modi gecodificeerd zijn. Dit proefschrift neemt de terminologie van Genette en Derrida over en stelt de discursieve klassen voor als gecodificeerde modi die in teksten van verschillende genres op verschillende manieren

[39] Fludernik ontkent die openheid niet, maar haar indeling suggereert wel een sterke afhankelijkheid (2000, 282).

gerealiseerd kunnen worden. Door die modi af te zetten tegen 'teksttypes' onderstreep ik hun communicatief-functionele waarde en breng ik de verhouding van modi en genres meer onder de aandacht. In dit hoofdstuk zal ik aantonen dat de genres en modi niet hiërarchisch van elkaar verschillen, maar wel verschillen in hun graad van codificering. Tegen die achtergrond bespreek ik het lyrische of 'lyriciteit' als een modus met dezelfde status als narrativiteit, die in de lange jaren zestig (en vandaag) de dominante modus is van proza.

1.2 Genres

Discursieve benaderingen en linguïstiek

Benaderingen van genres kunnen in twee groepen worden ingedeeld. De eerste groep omvat discursieve, de tweede historische benaderingen. Onder discursieve benaderingen versta ik die studies die genres onderzoeken en definiëren als discursieve categorieën. De discursieve benaderingen omvatten verschillende specifiekere vormen met een eigen focus. Formalistische benaderingen zijn bijvoorbeeld discursief in die zin dat ze genres voorstellen als gesloten systemen of verzamelingen van teksten met een gemeenschappelijke discursieve structuur. Die gesloten systemen wekken volgens een duidelijke systematiek betekenis op en evolueren ook systematisch. De Russische Formalist (en voorloper van het structuralisme) Tynyanov stelt bijvoorbeeld dat genres en literatuur enkel door en tijdens hun evolutie gedefinieerd kunnen worden (2000 [1924]). Literatuur en genres bevatten immers geen vaste kenmerken als constanten op basis waarvan een genre of literatuur gedefinieerd kan worden. Voor Tynyanov is literatuur een dynamische taalconstructie die als dusdanig wordt herkend.

Op zijn beurt is een genre enkel als genre herkenbaar wanneer het als constructie gezien kan worden. Dat genrebewustzijn is het resultaat van een confrontatie met een eerdere, in onbruik geraakte generische norm, ofwel 'a result of a sense that the traditional genre has been supplanted, even partially, by a "new" one occupying its place' (Tynyanov 2000, 32). Die dynamiek steunt volgens Tynyanov op het constructieprincipe dat genreverwachtingen en de realisatie van tekstuele elementen bepaalt. Volgens dat principe bestaat een genre uit fundamentele kenmerken die tijdens de evolutie veranderen enerzijds, en secundaire kenmerken die een voorwaarde zijn voor de herkenbaarheid van het genre. Volgens Tynyanov is rijm een fundamenteel kenmerk voor poëzie (2000, 37). Een gedicht is niet herkenbaar door een onveranderlijk rijm, maar net doordat rijm steeds anders wordt gerealiseerd en een andere betekenis krijgt. Een gebrek aan rijm in een gedicht is bijvoorbeeld betekenisvol, niet in het minst omdat het voorgaande constructieprincipe rijm als een centraal kenmerk van poëzie voorstelt.

Het constructieprincipe bepaalt de connecties tussen elementen van het genre. Tegen die achtergrond herkent Tynyanov vier stadia van generische evolutie: (i) de

introductie (in een bepaald werk) van een tegengesteld constructieprincipe, (ii) de toepassing van het nieuwe constructieprincipe op het meest ontvankelijke veld (thema, specifieke vorm, stijl, enzovoort), (iii) de toepassing van het nieuwe constructieprincipe op de meerderheid van de relevante fenomenen, en uiteindelijk (iv) de codificatie, waarbij het nieuwe constructieprincipe geautomatiseerd wordt en op zijn beurt door een tegengesteld constructieprincipe vervangen kan worden. Op die manier stelt Tynyanov genres voor als veranderlijke systemen. Voor het Nederlandse taalgebied kan de opkomst van parlandopoëzie in de eerste helft van de twintigste eeuw als voorbeeld gelden. Het gebruik van de gewone spreektaal in poëzie (dat vaak gepaard gaat met een anekdotische inhoud, een minder strak metrum en een gebrek aan eindrijm) introduceert een tegengesteld constructieprincipe. Na verloop van tijd kent dat constructieprincipe meer navolging, bijvoorbeeld in de kring rond het tijdschrift *Forum* (1932-1935). Uiteindelijk wordt het door verschillende dichters toegepast en door lezers als poëtische constructie (h)erkend. Op zijn beurt zal de parlandopoëzie van dichters als Du Perron, J. Bernlef en K. Schippers reacties uitlokken die een tegengesteld constructieprincipe introduceren. De poëzie van de Vijftigers, die de anekdote vervangen door een beeldrijke taal en het gebrek aan eindrijm combineren met een overvloed aan klankfiguren, is daar een voorbeeld van (Rodenko 1954).

Nauw verwant aan formalistische en structuralistische benaderingen zijn functionele genrebenaderingen. Hoewel de formalistische en structuralistische benaderingen ook functionele aspecten bevatten, maak ik een onderscheid tussen methodes die zich concentreren op de onderlinge verhoudingen van elementen enerzijds en benaderingen die de focus leggen op het pragmatische aspect van genres. Dat wil zeggen dat functionele studies genres voorstellen als verzamelingen van teksten met gemeenschappelijke betekenissystemen waarin bepaalde elementen een specifieke communicatieve functie hebben. Die elementen zouden uiteindelijk samenwerken om een overkoepelende functie te realiseren, die aan het genre gebonden is. Functionele benaderingen plaatsen de genresystemen op die manier in een bredere context waarin (generische) uitspraken betekenisvol kunnen worden.

Het idee dat genrestudies niet de tekst, maar wel een combinatie van uitspraken en de context ervan moeten onderzoeken, wordt bijvoorbeeld door Bachtin bepleit in 'The Problem of Speech Genres' (1986 [1979]). Bachtin omschrijft die context als een 'sphere of communication' of 'sfeer'. Waar een uitspraak altijd individueel is, ontwikkelt iedere 'sphere in which language is used [...] its own *relatively stable types* of these utterances' (1986, 60). Die types noemt Bachtin spreekvormen. Ieder domein van menselijke activiteit zou zo zijn eigen repertoire spreekvormen hebben. Genres zijn dus niet enkel literaire categorieën, maar discursieve categorieën die in verschillende talige domeinen kunnen voorkomen. Hierboven gaf ik al aan dat het onderscheid tussen literaire en niet-literaire spreekvormen niet absoluut, maar wel relatief is: in een bepaalde sfeer (het literaire veld van Bourdieu, bijvoorbeeld) is een literair genre (dat als dusdanig herkend wordt) een

spreekvorm die op zijn beurt fungeert als 'sfeer' waarin andere, minder complexe spreekvormen betekenis kunnen krijgen.

Door uitspraken te groeperen in contextgebonden categorieën, verbindt Bachtin genres met sociologische aspecten. Sprekers kunnen een genre alleen maar kennen doordat zij met concrete realisaties van die spreekvorm geconfronteerd worden. Genres worden dus als taal verworven, maar spreekvormen zijn niet zomaar individuele realisaties (parole) van het abstracte taalsysteem (langue). Bachtin omschrijft de positie van spreekvormen ten opzichte van individuele uitdrukkingen en nationale taal door een uiteenzetting van 'language styles, or functional styles' (1986, 64). Een functionele stijl is een generische stijl die verbonden is met een sfeer van menselijke activiteit:

> A particular function (scientific, technical, commentarial, business, everyday) and the particular conditions of speech communication specific for each sphere give rise to particular genres, that is, certain relatively stable thematic, compositional, and stylistic types of utterances. Style is inseparably linked to particular thematic unities and [...] to particular compositional unities: to particular types of construction of the whole, types of its completion, and types of relations between the speaker and other participants in speech communication (listeners or readers, partners, the other's speech, and so forth). Style enters as one element into the generic unity of the utterance (1986, 64).

Spreekvormen hangen dus nauw samen met de functie van een bepaalde uitspraak in een specifieke context. Wie iets wil communiceren of begrijpen, moet een beroep doen op de constructietypes die in een bepaalde context geldig zijn. Bachtin beschrijft die dynamiek aan de hand van de concepten 'speech plan' ('spreekplan') of 'speech will' ('spreekopzet'). Het spreekplan van sprekers omvat niet enkel hun subjectieve en abstracte intentie, maar ook semantische, syntactische en stilistische keuzes, die verbonden zijn met de spreekvorm: 'The speaker's speech will is manifested primarily in the choice of a particular speech genre. [...]. And when the speaker's speech plan with all its individuality and subjectivity is applied and adapted to a chosen genre, it is shaped and developed within a certain generic form' (1986, 78). Het spreekplan, of de functie die taalgebruikers aan een uitdrukking toeschrijven, wordt dus bepaald door genreconventies (op basis waarvan het als betekenisvolle uitspraak kan fungeren), maar bepaalt op zijn beurt de conventies van genres door ze te realiseren.

Naast formalistische, structuralistische en functionele benaderingen, zijn er ten slotte retorische genrebenaderingen. De retorische methodes die vanaf het begin van de eenentwintigste eeuw meer navolging krijgen, verschillen van de klassieke retorica. Waar die laatste genres van elkaar onderscheidt op basis van hun doel en een vast aantal voorgeschreven (overtuigings)technieken, beschouwt de moderne retorische benadering genres als 'social actions' of 'typified ways of acting within recurrent situations, and as cultural artifacts that can tell us things about how a particular culture configures

situations and ways of acting' (Bawarshi & Reiff 2010, 78). Die opvatting kreeg voor het eerst vorm in Carolyn Millers 'Genre as Social Action' (1984) wat het fundament zou worden van de Rhetoric Genre Studie (RGS). Zoals de functionele studies beschouwen retorische benaderingen genres dus als discursieve categorieën die een bepaalde communicatieve functie vervullen, maar anders dan de functionele aanpak die zich hoofdzakelijk richt op de tekst in een bepaalde context, focust de retorische methode meer op de functie die de spreker in een bepaalde context wil overbrengen.[40] Gezien de grote overeenkomsten tussen deze theoretische stroming en de functionele benaderingen die ik hierboven uiteenzette, ga ik niet verder in op de retorische genrestudies.

Wel wil ik stilstaan bij de retorische narratologie van James Phelan, aangezien die retorische benadering de relatie op scherp stelt tussen genres enerzijds en discursieve categorieën die in teksten van verschillende genres voorkomen anderzijds. Phelan noemt 'narrativity', 'lyricality' en 'portraiture' als voorbeeld van die discursieve categorieën (2007, xii). Vanuit zijn retorische narratologie beschouwt Phelan genres als retorische categorieën. In zijn recentste werk gaat hij expliciet in op het genreprobleem. Hij heeft daarbij kritiek op Sheldon Sacks' voorstelling van genres. Sacks stelt genres voor als 'forms of intuitive knowledge actually used by readers to comprehend and writers to create literary works' (1968, 106). Phelan brengt daartegen in dat auteurs hun communicatie tijdens het schrijfproces niet zomaar op genreconventies afstemmen, maar dat ze anticiperen op lezersreacties en -intuïtie: 'the unfolding responses of the audience function as tentative, openended frames within which they comprehend new parts of literary works. These unfolding responses can include but would not be restricted to the apprehension of a work's genre' (2017, 43). Deze stelling toont dat naast genre ook andere referentiekaders een rol spelen bij het produceren en begrijpen van teksten.

De vernieuwingen in de discursieve benaderingen gaan vaak samen met vernieuwingen in de linguïstiek. Waar formalistische en structuralistische benaderingen genres voorstellen als gesloten structuren, laten functionele benaderingen zich inspireren door de taalhandelingstheorie. Zo plaatst ook Bachtin de gesloten structuur van genres in een bredere sociale context. Die bredere focus gaat samen met een ontwikkeling in de linguïstiek van een tekstgerichte wetenschap naar een sociolinguïstiek die het bestaan van een ideologische component in taal benadrukt (Duff 2000, 83). De discursief-linguïstische benaderingen van genres lijken vooral te focussen op andere discursieve categorieën die in teksten van verschillende genres voorkomen. Dat merken we aan de voorbeelden die ze geven: functionele benaderingen bespreken 'narratieve' klassen en retorische benaderingen spreken over 'narrativiteit' en 'lyriciteit'

[40] Bachtins nadruk op het spreekopzet mag dan wel de indruk wekken dat hij de intentie van de spreker bestudeert, dat opzet behelst, zoals gezegd, naast individueel-intentionele overwegingen ook objectief-generische keuzes. Het spreekopzet is dus een hulpmiddel om de functie van een uitspraak zowel voor productie als voor receptie te onderzoeken (Bachtin 1986, 78).

als discursieve klassen waarmee een bepaalde intentie kan worden uitgedrukt. Hieronder wordt duidelijk dat die specifiekere benaderingen naast genres ook abstractere categorieën proberen te definiëren. In punt 1.3 ga ik verder in op de abstractere categorieën die als modi beschreven kunnen worden.

Hoewel discursief-linguïstische genrebenaderingen vooral een andere klasse onder de aandacht brengen, bieden ze relevante inzichten voor de benadering van genres in dit proefschrift. Zo presenteren ze genres als gecodificeerde categorieën in plaats van natuurlijke klassen. De formalistische en structuralistische benaderingen onderstrepen de systematiek van die categorieën, die niet onveranderlijk zijn, maar systematisch evolueren. De gecodificeerde verwachtingen laten immers variaties toe die op hun beurt de codificatie van nieuwe elementen in het systeem kunnen beïnvloeden. Die variaties zijn dus geen willekeurige of toevallige vormen. De functionele genrebenaderingen tonen dat individuele variaties gebonden zijn aan de historische (communicatie)context waarin het genre gebruikt en begrepen wordt. Dat genre fungeert bovendien op zijn beurt als sfeer waarbinnen discursieve elementen een bepaalde functie kunnen krijgen. Iedere individuele uiting van een genre, bijvoorbeeld in de vorm van een tekst met verschillende genrekenmerken, is gebonden aan verwachtingen. In dat licht sturen genreverwachtingen zowel de productie als de interpretatie en receptie van teksten. Uit de analyses zal blijken dat het lyrische proza in de Lage Landen van de lange jaren zestig met die genreverwachtingen speelt.

Historische benaderingen

Genres zijn ook verzamelingen van teksten die op een bepaald moment door een bepaalde (gezaghebbende) groep als dusdanig worden voorgesteld, zoals historische benaderingen beklemtonen. Deze benaderingswijzen zien genres veeleer als relatief vaste verzamelingen, en niet, zoals de discursieve benaderingen, als open systemen die (verschillende) betekenissen kunnen opwekken. Dit betekent echter niet dat historische studies ontkennen dat genres en genreconventies kunnen veranderen. De evolutie van genres en van literatuur wordt zelfs gestuwd door afwijkingen van genreconventies.[41] Tynyanov en Ireneusz Opacki beschrijven bijvoorbeeld hoe niet-literaire vormen tot literaire vormen of genres kunnen uitgroeien door veranderingen in de historische context waarin de tekst circuleert (Opacki 2000 [1963], Tynyanov 2000).

We moeten bij de historisering door de formalisten echter een kanttekening plaatsen. Hoewel Tynyanov bepaalde genres in een specifieke context plaatst en hun evolutie historisch beschrijft, doet hij veralgemenende uitspraken over dat veranderingsproces die niet hard te maken zijn. Zo stelt hij dat een 'opposing construction principle takes shape from "chance" results and "chance" exceptions and

[41] Niet alle afwijkingen introduceren nieuwe conventies. Waar sommige afwijkingen geconsolideerd worden, worden andere amper opgemerkt of gewaardeerd. Zie bijvoorbeeld Tynyanov 2000.

errors' (2000, 38). Met die stelling benadrukt hij dat de codificatie van een vernieuwing vaak arbitrair is, maar met het idee van toeval miskent hij de grote rol van literaire en niet-literaire (f)actoren zoals de sociaaleconomische omstandigheden en dominante ideologische denkbeelden die nauw samenhangen met de ontvankelijkheid van uitgevers en lezers voor (bepaalde) vernieuwingen. In die context verwees ik eerder naar de wisselwerking tussen veld, tekst, lezer en postuur, die de waarde van de roman (als traditioneel of vernieuwend) mee bepaalt (zie hoofdstuk 1).

Daarnaast kan Tynyanovs constructieprincipe (cf. supra) niet iedere generische verandering verklaren of beschrijven. Zo beschrijft hij de neiging van 'a victorious order or genre to affect other fields' met een historisch voorbeeld dat hij veralgemeent: 'periods when rhythmic prose is common coincide with periods when poetry predominates over prose' (2000, 43). Wanneer we de dominantie van een genre, in navolging van Opacki, beschouwen als het genre dat 'best rendered the aspirations of the period' (2000, 120), dan lijkt Tynyanovs stelling voor de periode van 1960 tot 1975 niet te kloppen.[42] In de lange jaren zestig is het ritmische proza in de Lage Landen meer 'common' dan in andere periodes, in ieder geval is het dan 'modieus' (zie hoofdstuk 1). Toch is narratief proza, en niet poëzie, er op dat moment het 'dominantste' genre. Net als Tynyanov beschouwt Opacki genres als gesloten, maar veranderlijke systemen die in een bepaalde historische context voorkomen. Hij beschrijft die historische context als socio-politieke condities die indirect tot literaire trends en genres leiden. Die voorstelling is echter te eenzijdig, waardoor voorbeelden vaak al te abstract moeten blijven om illustratief te kunnen zijn.

Een trend die in historische benaderingen vaak voorkomt, is wat ik thematisch essentialisme noem. In dat geval wordt een genre gedefinieerd op basis van een (beperkt aantal) thema('s). Het genre wordt dan een thematische kern toegeschreven, waarmee zijn voorkomen (of populariteit) in een bepaalde context wordt verklaard. Fredric Jameson herkent in de genrestudies een dergelijke benaderingswijze die hij 'semantisch' noemt (1981). In die context bespreekt hij de studies van Henri Bergson en Emil Staiger over de komedie. Waar dat genre voor Bergson sociale normen moet bestendigen door afwijkingen ervan te ridiculiseren, fungeert het genre volgens Staiger als een manier om de 'fundamental absurdity of human existence' dragelijk te maken (Jameson 1981, 107). Jameson besluit dat zulke semantische benaderingen 'aim to describe the essence or meaning of a given genre by way of the reconstruction of an imaginary entity which is something like the generalized existential experience behind the individual text' (1981, 107-108).

In enkele eerder besproken studies herkennen we thematisch essentialisme. Opacki definieert 'dominante genres' bijvoorbeeld als de beste literaire vertaling of representatie van de aspiraties van een tijd (2000, 120). Ook Genette stelt dat genres een thematische

[42] Voor de definitie van een dominant genre moeten we een beroep doen op andere theoretische teksten, aangezien Tynyanov niet aangeeft wanneer een genre dominant is. Het is niet duidelijk volgens welke criteria de dominantie wordt bepaald, noch ten opzichte van welke genres een bepaald (sub)genre dominant kan zijn.

kern hebben (2009, 40). Daarnaast verklaart Todorov de ontwikkeling van taalhandelingen tot literaire genres op basis van hun ideologische inhoud: een maatschappij zou die spreekvormen selecteren en codificeren die aanleunen bij haar ideologie (1978, 51). We vinden dat thematische essentialisme ook in studies die een specifiek genre als studieobject hebben. In *Theory of the Lyric* (2015) presenteert Jonathan Culler het lyrische als een genre dat gekenmerkt wordt door subjectieve thema's, zoals de gevoelens of de waarnemingen van de spreker.[43]

Dit proefschrift neemt afstand van statische of essentialistische definities van genres die met historische benaderingen gepaard kunnen gaan. De nadruk op de historische context is echter cruciaal voor de voorstelling van genres en modi en hun kenmerken. Uit het vorige hoofdstuk bleek bijvoorbeeld dat het Nederlandstalige lyrische proza uit de lange jaren zestig vaak verbonden wordt met thema's als contestatie en oorspronkelijkheid (zie hoofdstuk 1). Dat betekent echter niet dat prozateksten of lyrische teksten automatisch die thema's uitwerken (cf. infra). Ik zal het historische verband tussen genres of modi enerzijds en thema's anderzijds presenteren als een contextgebonden fenomeen dat geen wezenlijke eigenschap is van een genre of modus.

Een dialoog tussen discursief en historisch

In de geschiedenis van de genretheorie konden we twee grote benaderingsmethodes onderscheiden: genres kunnen benaderd worden volgens discursieve methodes enerzijds en historische methodes anderzijds. Culler stelt dat er een dialoog nodig is tussen die twee benaderingen (2009, 881). Hij geeft daarvoor zelf een aanzet, door genres te definiëren als 'open-ended systems that frame both reading and writing' in een bepaalde context:

> [Classifications] are historical assumptions constructed by authors, audience, and critics in order to serve communicative and aesthetic purposes. Such groupings are always in terms of distinctions and interrelations and they form a system or community of genres. Groupings arise at particular historical moments and as they include more and more members they are subjected to repeated redefinitions and abandonment (2009, 882).

De voorstelling van genres als veranderlijke systemen corrigeert niet alleen de onhoudbare voorstelling van genres als onveranderlijk kader, maar heeft ook implicaties voor de evolutie van specifieke genres.

---

[43] Verschillende theoretici die het lyrische bestuderen – hetzij als genre, hetzij als andere discursieve categorie – merken op dat lyrische teksten vaak een subjectief, emotioneel of cognitief concept als thema hebben. Hieronder zal ik die thematische tendens voorstellen als een prototypisch kenmerk van lyrische teksten. Dat kenmerk signaleert de aanwezigheid van de lyrische modus in de tekst, maar is geen noodzakelijke of afdoende voorwaarde voor teksten om als 'lyrisch' te worden gekarakteriseerd. In die context is de voorstelling van de subjectieve thematiek als wezenskenmerk van het lyrische een reducerend beeld.

In Cullers definitie herkennen we een aantal voorwaarden waaraan voldaan moet worden om van een genre te spreken. Allereerst behelst een genre een aantal kenmerken die er niet intrinsiek deel van uitmaken, maar die op een bepaald moment door een groep actoren eraan verbonden worden.[44] Die kenmerken kunnen we als tekstuele elementen van dat genre beschouwen. Ten tweede is een genre als genre herkenbaar wanneer het in een specifieke historische context bepaalde functies heeft of bepaalde verwachtingen oproept. Die functies en verwachtingen bepalen zowel de productie van literatuur (door auteurs, uitgevers, drukkers, boekhandelaars, enzovoort) als de receptie (door lezers, critici, theoretici, enzovoort). Daarin herkennen we een pragmatische kant. Tot slot onderstreept Culler het belang van een systematische samenhang van die tekstuele elementen, wat als syntactische voorwaarde kan gelden. We kunnen besluiten dat Culler genres impliciet voorstelt als semiotische systemen waarin discursieve kenmerken (die niet inherent tot een genre behoren) in een bepaalde context bepaalde verwachtingen en betekenissen kunnen oproepen. Cullers definitie benadrukt zo de noodzaak van een dialoog tussen discursieve genrebenaderingen enerzijds en historische benaderingen van genres anderzijds.

De roep van Culler om inzichten uit historische benaderingen en discursief-theoretische benaderingen te combineren, is op zich niets nieuws. Uit bovenstaand overzicht mag blijken dat verschillende theoretici al afstapten van een vaste of ahistorische voorstelling van genres en zo genres presenteren als veranderlijke systemen die de productie en receptie van teksten sturen en zelfs mogelijk maken. Todorov expliciteert bijvoorbeeld de noodzaak om een historisch perspectief met een discursieve benadering te combineren. Een genre is volgens hem een contextgebonden, of historische 'codification de propriétés discursives' (1978, 49). Wanneer historische inzichten zouden ontbreken, zouden genres slechts abstracte categorieën zijn waarin een algemene poëtica vorm krijgt; als, aan de andere kant, de discursieve dimensie zou ontbreken, zouden genres historische fenomenen zijn zonder (discursieve) karakteristieken die het fenomeen bepalen. In dat verband stelt Todorov dezelfde eis voor genrestudies als Culler: 'Le genre est le lieu de rencontre de la poétique générale et de l'histoire littéraire événementielle; il est à ce titre un objet privilégié, ce qui pourrait bien lui valoir l'honneur de devenir le personnage principal des études littéraires' (1978, 52).

---

[44] Ik gebruik de term 'actoren' om te verwijzen naar menselijke spelers in het literaire veld (auteurs, lezers, uitgevers, enzovoort), maar ook naar abstractere gezaghebbende instantie te (uitgeverijen, de boekhandel, de kritiek, enzovoort). Een 'actor' is in die betekenis vergelijkbaar met een 'actant' zoals uiteengezet in de Actor-Netwerk Theory. De ANT gaat terug op literatuursociologie van Pierre Bourdieu en is verder uitgewerkt door Michel Callon, Michel Serres en Bruno Latour (Hekkanen 2009, 8). Actanten zijn niet noodzakelijk menselijke spelers, maar wel 'a semiotic definition – an actant – that is, something that acts or to which activity is granted by others. It implies no special motivation of *human individual actors*, nor of humans in general' (Latour 1996, 373). Ik verkies echter de term 'actor' omdat het hier de interpretaties en verwachtingen van individuele spelers niet onbelangrijk zijn.

Na Todorov anticipeert Jameson op de roep van Culler door de studie van genres in een historisch-ideologisch perspectief te plaatsen. In de context van het historische materialisme bepleit Jameson een dialectische genrekritiek. Dat houdt in dat hij benaderingswijzen zelf historiseert (en dus als interpretatieve kaders herkent) en reflecteert over ontwikkelingen in interpretatie.[45] In zijn kritiek op de genrebenadering van Northrop Frye benadrukt Jameson de wederkerende relatie tussen de ideologie van een bepaalde groep op een bepaald moment en haar teksten (1981, 110-119).

Wie genres wil bestuderen heeft niet alleen inzicht nodig in die dialectische relatie, de onderzoeker moet zich ook bewust zijn van zijn eigen (ethische) positie. In dat licht is de beschrijving van een generische structuur als representatie van deze of gene ideologie op haar beurt ideologisch geladen. De dialectische kritiek probeert de categorieën uit verschillende genretheorieën te historiseren door die schijnbaar zuiver methodologische kwesties te verbinden met het discours van de tijd waarin ze circuleren.[46] Op die manier toont de criticus dat datgene wat 'historisch' is zich situeert in de afwijking van de 'onderliggende' semiotische structuur – die zowel semantische als syntactische aspecten behelst – die bij het benaderen van het werk als gegeven werd beschouwd (Jameson 1981, 129). Daaruit besluit Jameson dat de relatie tussen de tekst en zijn context niet causaal is (van de context naar de tekst) maar wel 'limiting' of beperkend in die zin dat ze elkaar bepalen. Op die manier verbindt hij het historische perspectief met het discursief-functionele.

Derrida is de laatste denker die ik in deze context wil bespreken, aangezien ook zijn theorie inzicht geeft in genre-experimenten. Net als Culler bemerkt Derrida twee manieren om teksten te interpreteren, die nauw samenhangen met twee conceptualisaties van genre.[47] De eerste is de normatieve interpretatie, waarbij uitspraken gezien worden als 'elliptique mais d'autant plus autoritaire à la loi d'un "il faut" ou "il ne faut pas" dont chacun sait qu'il habite le concept ou constitue la valeur de genre' (1986, 252). Een tekst waarin een genre zichzelf aankondigt (of waarin het herkend wordt) moet in dat opzicht altijd een norm respecteren. Die normatieve positie en evaluatie is deel van de wetten van een genre. Teksten die zich met een genre verbinden,

---

[45] Jameson maakt een onderscheid tussen semantisch-fenomenologische en syntactisch-semiotische benaderingen. De semantische benaderingen zijn erop gericht de betekenis of essentie van een gegeven genre te bespreken om zo een 'imaginaire entiteit te reconstrueren' die voorgesteld wordt als een veralgemeend existentiële ervaring die in de individuele tekst verborgen ligt (1981, 107-108). De semiotische benadering heeft dan weer mechanismen en structuren als studieobject en is erop gericht de wetten en grenzen van een genre bloot te leggen (1981, 108). Jamesons tweedeling creëert echter een onbestaande tegenstelling, aangezien de semantiek wezenlijk deel uitmaakt van semiotiek. De kritiek die Jameson formuleert aan het adres van de semantische benaderingen, geldt in dat licht ook voor de zogenaamde semiotische benaderingen.

[46] In het geval van Frye (en Vladimir Propp) betekent dat dat de schijnbaar objectieve categorieën verbonden moeten worden met 'the whole current philosophical critique of the subject, as it emerges from Lacan, Freud, and Nietzsche, and is developed in poststructuralism' (Jameson 1981, 124).

[47] Derrida illustreert die twee mogelijkheden door mogelijke interpretaties van de zin 'je ne mêlerai pas les genres' te bespreken (1986, 251-254). De interpretaties kunnen echter op alle teksten worden toegepast waarin lezers kenmerken of signalen van een bepaald genre herkennen.

moeten in deze interpretatie gezien worden als performatieve taalhandelingen die gehoorzaamheid, een belofte of een eed inhouden. De tweede mogelijke interpretatie is de descriptieve lezing, waarbij teksten (of uitspraken in de tekst) niet geïnterpreteerd worden als een verbintenis van de auteur om zich aan een specifieke (generische) wet te houden.

Die twee interpretaties kunnen volgens Derrida geen recht doen aan genre-experimenten, waarbij auteurs uitspraken doen die aan een genre gebonden zijn zonder zich aan generische normen te houden. Daarnaast vraagt Derrida zich af hoe men teksten moet interpreteren die kenmerken van verschillende genres vermengen. Kan een enkele tekst een genre op zich vormen? Tegen die achtergrond stelt Derrida een 'alternative entre deux interprétations' voor, waarin herhaling wordt beschouwd als de bestaans- en ontwikkelingsvoorwaarde voor genres (1986, 254). Herhaling zou daarbij geen bestendiging zijn van strikte generische structuren, maar net verschillende conventies en protocollen impliceren 'le mode de réitération, de signes codés comme les guillemets ou d'autres artifices typographiques quand la citation est écrite' (1986, 254). Dit herhalingsproces en haar wetten worden echter bedreigd door een tegenwet (namelijk de mogelijkheid om van vorige realisaties af te wijken en toch herkenbaar te blijven als datgene dat herhaald wordt) die deze wet tegelijkertijd mee vormgeeft (door variatie in herhaling toe te laten). Vanuit die bevinding besluit Derrida dat een wet en een tegenwet elkaar nodig hebben: 'La loi et la contre-loi se citent à comparaître et se récitent l'une l'autre en ce procès' (1986, 255). Dit besluit toont dat de norm zelf (het abstracte beeld dat producenten en lezers hebben van een specifiek 'genre') een dialectische relatie aangaat met de realisatie ervan (in specifieke teksten). Bovendien benadrukt Derrida dat veranderlijkheid inherent is aan genre, en niet, zoals tegenstanders beweren, het failliet van genrecategorieën betekent.

Waar Todorov, Opacki, Jameson, Derrida en andere theoretici het veranderlijke karakter van genres benadrukken, gaan hun theorieën al te vaak terug op ahistorische veralgemeningen. Zo beschrijven Todorov en Opacki het ontstaan en de evolutie van genres als een voorspelbare ontwikkeling met een aantal herkenbare stadia en constanten. Volgens Todorov ontstaan genres zoals alle taalhandelingen door de codificatie van discursieve elementen. Daaruit besluit hij dat er drie mogelijke verhoudingen bestaan tussen genres en eenvoudige taalhandelingen, die overeenkomen met drie mogelijke ontstaanswijzen van genres (1978, 53). Ten eerste kan een genre overeenkomen met een taalhandeling die ook als eenvoudige, al dan niet literaire taalhandeling bestaat. Een voorbeeld van zo'n genre is het gebed, dat overeenkomsten vertoont met de taalhandeling bidden. Ten tweede kunnen genres afgeleid zijn van taalhandelingen 'moyennant un certain nombre de transformations ou d'amplifications' (Todorov 1978, 53). De autobiografie kan daarbij als voorbeeld gelden. Dat genre zou een taalhandeling verhevigen die 'est extremement repandu en dehors de la litterature: on le pratique chaque fois qu'on se raconte' (Todorov 1978, 59). Tot slot kunnen genres

discursieve elementen codificeren op dezelfde manier als eenvoudige taalhandelingen. Ballades of sonnetten zijn daar een voorbeeld van: zulke genres komen niet overeen met een bestaande taalhandeling en zijn er niet van afgeleid.

Opacki beschrijft de ontwikkeling van genres als een verschuiving in de hiërarchische relatie tussen genres, die samengaat met een verschuiving van literaire tendensen en een vast patroon volgt:

> [A]t the point of transition from one literary trend to another, there takes place a revaluation of the hierarchy of genres: a previously secondary genre, because it possesses features which are especially serviceable to the new trend, rises to the top. Its promotion was determined by its distinctive features in the earlier phase of development. Now, once it becomes a royal genre, it imparts these distinctive features, which brought about its promotion, to other genres. They become features characteristic of the entire literary trend, thereby ceasing to be something distinctive for that genre, becoming non-distinguishing features (2000, 123).[48]

Die voorstelling mag dan wel verschillende evoluties vatten, ze gaat niet op voor de lyrische experimenten in het Nederlandstalige proza in de lange jaren zestig. Die ontwikkeling behelst verschillende kenmerken die niet eenduidig aan een literaire trend toegeschreven kunnen worden. De experimenten in *Leeg te aanvaarden* herinneren bijvoorbeeld aan de nouveau roman, terwijl 'Homunculi' gelijkenissen vertoont met abstractie van zerokunstenaars, die vooral de beeldende kunst vernieuwen. Hoewel Todorov en Opacki verschillende 'soorten' evoluties onderscheiden, blijven hun voorstellingen reducerende schema's die de eigenheid van specifieke (extra-)literaire ontwikkelingen miskennen. Derrida ziet in 'La loi du genre' al meer ruimte voor 'impureté' en stelt dat de distinctieve kenmerken van een genre niet tot dat genre 'behoren', waarmee hij de reducerende voorstelling van de relatie tussen tekst en genre als een-op-eenrelatie corrigeert (1986, 254).[49]

Hoewel de theorieën van Opacki, Todorov en Derrida veelal abstract blijven, onderstrepen hun studies wel het belang van de literair-historische context in de voorstelling van genres als discursieve categorieën. Jamesons tekst herinnert aan de dialectische relatie tussen tekst en context, en Derrida trekt die dynamiek door naar de relatie tussen norm en realisatie van de norm. Bovendien herinnert Jameson aan het ideologische karakter van genrebenaderingen zelf. Met die inzichten zal ik het Nederlandstalige lyrische proza van de lange jaren zestig analyseren als mogelijke realisaties (of herhalingen die variatie toelaten) van contextgebonden normen. Op die

---

[48] Wat de invulling van 'literary trend' precies is, wordt uit Opacki's tekst niet duidelijk. De term kan zowel verwijzen naar een contextgebonden thematische of formele tendens, zoals de voorstelling van een passieve held en de nadruk op verbeelding in de negentiende-eeuwse Angelsaksische (lyrische) roman, als naar een literaire stroming, zoals de romantiek, het naturalisme, symbolisme, surrealisme, enzovoort.

[49] Hieronder ga ik uitgebreider in op de distinctieve genrekenmerken en hun relatieve onafhankelijkheid van een genre.

manier combineer ik historische en discursieve benaderingswijzen van genres. Cullers expliciete oproep om historische en discursieve analyses te combineren suggereert dat zijn theorie geen eindpunt is voor genrestudies. Zowel op theoretisch als op analytisch vlak moeten die studies verder ontwikkelen. Dit proefschrift wil daaraan een bijdrage leveren.

Cognitieve benadering

De elementen die een genre signaleren, maar die 'niet inherent tot een genre behoren', verhouden zich niet tot elkaar in een vaste hiërarchische ordening. De cognitieve literatuurwetenschap, met name de prototypetheorie, biedt een meer overtuigende voorstelling van de verhouding tussen genres en de tekstuele elementen die hen signaleren.

Werner Wolf doet een beroep op de prototypetheorie om genres als cognitieve categorieën te bestuderen (2005). Hij stelt dat genres als referentiekaders opgeslagen zitten in ons geheugen. Die cognitieve schema's krijgen vorm doordat we concrete realisaties herkennen als soortgelijke fenomenen. Op basis van die individuele fenomenen leren we bepaalde constanten kennen en kunnen we specifieke verwachtingen vormen. De schema's of frames die we herkennen, laten bovendien een aanzienlijke hoeveelheid variatie toe in hun kenmerken en hun structuur, naar gelang van de historische context waarin ze voorkomen, onder andere (Wolf 2005, 33). Het prototype van een genre omvat dus een aantal kenmerken die als toetssteen voor identificatie kunnen dienen. Een genre bevat in dat licht prototypische (centrale) kenmerken en minder prototypische (perifere) kenmerken. Teksten die centrale kenmerken van een genre realiseren, worden makkelijk als dat genre herkend, terwijl teksten die enkel perifere kenmerken bevatten moeilijker met het genre verbonden worden. In de loop van de tijd kunnen kenmerken verschuiven van het centrum naar de periferie of omgekeerd.

Eigen aan cognitieve categorieën is dat de kenmerken niet inherent zijn aan deze of gene categorie: het zijn hoogstens elementen die in een bepaalde context die categorie kunnen signaleren. Aangezien kenmerken niet uitsluitend tot een categorie behoren en aangezien ze veranderlijk zijn, is het onmogelijk om een vaste lijst te maken met kenmerken die de categorie signaleren. De prototypetheorie biedt een adequaat kader om de structuur van veranderlijke categorieën en concepten te beschrijven en te bestuderen. Naast inzichten uit discursieve en historische benaderingen is de genretheorie gebaat bij inzichten uit de cognitieve literatuurwetenschap. De (open) structuur van genres kan dan beschreven worden als een cognitief-semiotische structuur waarin onafhankelijke discursieve elementen interageren met de context (van ontstaan en van receptie) en de genreverwachtingen die in die context geldig zijn.

Discursieve elementen en segmentiviteit

We kunnen ons afvragen welke 'niet-inherente elementen' een genre kunnen signaleren en bepaalde genreverwachtingen kunnen opwekken. De niet-inherente, maar distinctieve genrekenmerken wil ik op twee manieren karakteriseren, namelijk als discursieve elementen en als visueel te onderscheiden eenheden of segmenten. Ten eerste zijn de elementen, zoals hierboven aangegeven, discursief. Dat betekent dat elementen die een bepaald genre als betekenisvolle categorie signaleren talig zijn en zich op ieder discursief niveau kunnen bevinden. Zo zijn semantische, syntactische, maar ook pragmatische aspecten verbonden aan een bepaald genre. Een korte bespreking van een aantal kenmerken van de historische roman in de negentiende eeuw kan hierbij als voorbeeld dienen. In de historische roman draagt de semantische aandacht voor acties en avonturen bij tot een sterke narrativiteit, wat conventioneel met proza in verband wordt gebracht. De syntactische structuur van de tekst verbindt verschillende hoofdstukken die meestal afgeronde episodes beschrijven. Ook die opbouw is typisch voor het historische proza van de negentiende eeuw. De didactische dimensie, die erop gericht is een nationaal gevoel aan te wakkeren, is een pragmatisch aspect. In de negentiende eeuw fungeerde proza steeds vaker als didactisch materiaal, waar die functie vroeger vooral door poëzie werd volbracht. Dat bevestigt dat discursieve elementen niet uitsluitend aan één genre gebonden zijn.

Ten tweede zijn de distinctieve genrekenmerken visueel (of in het geval van gesproken teksten, auditief) te onderscheiden. Brian McHale stelt dat die eenheden in een tekst met elkaar – en met andere genrekenmerken – in verbinding staan om zo betekenis te genereren (2009). Die opbouw noemt hij, in navolging van Rachel Blau DuPlessis, segmentiviteit. Zowel DuPlessis als McHale beschrijven segmentiviteit als het distinctieve kenmerk (of de dominante) van poëzie:

> [Poetry] is the kind of writing that is articulated in sequenced, gapped lines and whose meanings are created by occurring in bounded units [...] operating in relation to [...] pause or silence [...]. These bound units [...] can be made in varying sizes and with a varying semantic goal (DuPlessis, geciteerd in McHale 2009, 14-15).

De betekenisvolle eenheden in poëzie situeren zich op verschillende niveaus. McHale stelt de volgende eenheden als poëtische segmenten voor: letters en interpunctie (die hij situeert onder het woordniveau), woorden (in een vers), versvoeten, frasen, zinnen, verzen, strofes en secties zoals in een sonnettenreeks (2009, 16). Segmentiviteit zou in proza, in tegenstelling tot in poëzie, niet betekenisvol zijn: 'Prose, we might say, constitutes the "zero-degree" of segmentivity – spacing that is by design neutral and *in*significant (or, rather, that signifies nothing beyond "prosaicness") (2009, 15). De opvatting dat proza niet gekenmerkt wordt door segmentiviteit is echter onhoudbaar. Op basis van McHales beschrijving van segmentiviteit poneer ik twee tegenargumenten.

Allereerst beantwoordt McHales beschrijving van de segmentiviteit in proza als een signaal voor 'het prozaïsche' aan de voorwaarde die ik stel om van een 'genrekenmerk' te spreken. Een prototypische prozatekst vertoont namelijk een specifieke segmentiviteit die als 'prozaïsch' herkenbaar is. Die segmentiviteit is dus niet non-actief of 'zero', zoals McHale beweert. Dat brengt ons bij het tweede argument. De segmentiviteit in proza is niet betekenisloos voor de interpretatie van specifieke teksten. Als segmentiviteit betekenis genereert doordat visueel (of auditief) te onderscheiden eenheden met elkaar en met 'pauzes' of 'stiltes' interageren, dan is de betekenisvolle relatie tussen verschillende eenheden in proza ook een kwestie van segmentiviteit. In prozateksten kunnen we, naar analogie van gedichten, verschillende eenheden onderscheiden. Zo erkent McHale dat zinnen 'the normal scale of measure for prose' zijn, maar ook in poëzie gebruikt worden. Hetzelfde geldt voor woorden, frasen, letters en interpunctie. Een voorbeeld van dat laatste segment als betekenisvolle eenheid vinden we in 'De jonkvrouw met de spade', waarbij hoofdlettergebruik en de interpunctie een overvloed aan indrukken suggereren. Segmenten die typisch zijn voor proza zijn alinea's, paragrafen, hoofdstukken en secties of delen. De pauzes of stiltes die McHale en DuPlessis in poëzie betekenisvol achten, vinden we in proza, net als in gedichten, in de vorm van witregels of witruimte.

De onderlinge relatie tussen de betekenisvolle eenheden, die visueel van elkaar gescheiden zijn, bepaalt de betekenis van de tekst en wekt genreverwachtingen op doordat ze proza als genre signaleert. Die betekenisvolle eenheden of segmenten behoren niet inherent tot het prozagenre.

We kunnen concluderen dat genres in teksten gesignaleerd worden door specifieke segmenten en door discursieve elementen (die samen de betekenis van de tekst mee bepalen). Die discursieve elementen kunnen opnieuw in categorieën worden opgedeeld die in teksten van verschillende genres kunnen voorkomen. Zoals hierboven uiteengezet krijgen die discursieve categorieën verschillende namen en definities: Chatman en Fludernik spreken van teksttypes, Bachtin noemt ze spreekvormen die verschillende gradaties van complexiteit hebben en Genette beschouwt zulke klassen als 'natuurlijke modi'. Derrida beschouwt ze als gecodificeerde klassen die aan dezelfde wetten als genres onderhevig zijn (1986, 276). In het volgende deel karakteriseer ik die discursieve categorieën als gecodificeerde modi, die in teksten van verschillende genres voorkomen.

1.3 Modi

Een abstracte, functionele klasse

Uit de inleiding van dit hoofdstuk blijkt dat theoretici de abstracte discursieve categorieën, die ze in teksten van uiteenlopende genres herkennen, vooral vanuit een discursieve hoek benaderen. Die categorieën worden voornamelijk functioneel

gedefinieerd. Dat betekent dat de studie naar de betekenisvolle discursieve klassen minder de nadruk legt op de onderlinge verhoudingen van de elementen dan op de communicatieve aspecten ervan.

Voor de beschrijving van de macrogenres (cf. supra) verwijst Fludernik expliciet naar het communicatieschema van Roman Jakobson, dat zes communicatieve functies onderscheidt. Zo definieert ze de twee 'nieuwe macrogenres' *conversationeel* en *reflectief* respectievelijk als een klasse '[that] serves the purpose of what Jakobson called the phatic function' en als 'the descendent of Jakobson's poetic and metalinguistic functions' (2000, 282-283). De drie andere klassen die Fludernik als macrogenres voorstelt, vinden we (met enige variatie) bij andere theoretici terug: zo corresponderen het narratieve, argumentatieve en instructieve respectievelijk met Chatmans verhalende, argumentatieve en beschrijvende teksttype (1990). De functionele benadering blijkt een constante in de pogingen om een abstracte, discursieve klasse te definiëren, waarvan de elementen empirisch worden waargenomen, maar niet (louter) in generische termen kunnen worden gevat.

In wat volgt karakteriseer ik die discursieve klassen als 'modi'. Voor mijn uiteenzetting gebruik ik Chatmans *Coming to Terms* (1990) als toetssteen. Meer specifiek zet ik mijn theorie uiteen aan de hand van een bespreking van Chatmans 'description' of beschrijving. De theorie van Chatman is een handig referentiepunt, aangezien zijn conceptualisatie van beschrijving als teksttype compatibel is met mijn modusconcept en met mijn voorstelling van het lyrische als modus. Waar nodig refereer ik aan genretheorieën die de kwestie van modus (al dan niet in relatie tot genres) naar voren schuiven.

Retorisch-discursieve benadering

De ondertitel van Chatmans studie expliciteert vanuit welk standpunt hij zijn studieobject benadert: *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Films* maakt meteen duidelijk dat Chatman het narratieve en andere teksttypes als retorisch-discursieve categorieën beschouwt. Dat betekent dat teksttypes volgens hem in een bepaalde context specifieke communicatieve functies vervullen en dat de auteur met zijn keuze voor een bepaald teksttype een bepaalde boodschap wil overbrengen. Chatman gelooft dat de auteur een weloverwogen keuze kan maken: 'We are not the slaves of language (as some contemporary theorists dolefully contend) but its masters, and we can decide what we are talking about and how best to talk about it' (1990, 10). Iedere taalgebruiker die iets wil communiceren, kiest een teksttype op basis van de specifieke logica waarmee dat teksttype is opgebouwd. Het beschrijvende teksttype wordt geordend volgens contiguïteit, het argumentatieve volgens rationaliteit en het narratieve volgens chrono-logica of temporaliteit (1990, 10). Door de teksttypes een interne structuur en logica toe te schrijven, suggereert Chatman dat we te maken hebben met semiotische categorieën. Op het semiotische karakter van teksttypes ga ik later in.

Chatman benadrukt dat deze teksttypes verschillen van genres, die ik hierboven als semiotische categorieën voorstelde: 'Genres are [...] special subclasses or combinations of text-types' (1990, 10). In dit opzicht positioneert Chatman de teksttypes zowel 'boven' als 'onder' genres. Die dubbele positie vinden we terug in zijn onderscheid tussen een abstracte vorm van teksttypes en hun tekstuele realisatie. Wie de discursieve functie van een tekst wil achterhalen, moet volgens Chatman een onderscheid maken tussen 'the broad discourse function of each text-type' of 'de overriding textual intention' enerzijds, en de 'textual actualisation or manifestation' anderzijds. Het is mogelijk dat de twee niveaus niet samenvallen. Met andere woorden is het mogelijk dat 'one kind of textual function [op het abstracte niveau] [is actualized] by sentences typical of another' (1990, 21). Chatman illustreert die dynamiek met het sterk beschrijvende *La jalousie* (1957) van Robbe-Grillet, dat als verhalende tekst wordt geïnterpreteerd:

> So compelling is our need to recognize an overriding text-type that we may see it in a collection of sentences 'more appropriate' to a totally different text-type. For example, the surface of a written narrative may contain an inordinate number of 'descriptive' sentences. Alain Robbe-Grillet's *La jalousie*, most critics agree, is a narrative (or anti-narrative), even though almost every sentence is descriptive in form (1990, 20).

Deze interpretatie, die het beschrijvende teksttype ondergeschikt maakt aan het verhalende, is volgens Chatman een constante in de geschiedenis van de 'teksttheorie'. Vanuit die opvatting probeert hij zijn retorische benadering te historiseren. Chatman stelt dat 'the tradition [volgens hem vertegenwoordigd door Jean-François Marmontel, Hugh Blair, Pierre Larousse, Nicolas Boileau, en Paul Valery, maar ook Genette en Georg Lukács] considers Description secondary or derivative – not just at the service of but positively inferior to Narrative' (1990, 23). Chatman reageert terecht tegen die reductieve voorstelling. Beschrijvingen kunnen niet alleen het verhalende teksttype op het abstracte niveau dienen, ook verhalende passages, zoals de teleologische representatie van tijd, kunnen zich ten dienste stellen van het beschrijvende teksttype op een hoger niveau.[50]

Waar de notie van ondergeschiktheid dus geen vaste hiërarchie tussen tekstgenres mag impliceren, biedt ze volgens Chatman wel andere inzichten: 'the notion of subservience itself is [...] simply a term naming how it is that text-types sometimes work explicitly and sometimes implicitly' (1990, 28). Concrete voorbeelden van een teksttype (in de vorm van zinnen of passages) kunnen verschillende tekstuele functies vervullen op meer abstractere niveaus, stelt Chatman. Hij lijkt zo het belang van codificering en de (extra-)literaire context voor de interpretatie van teksten te erkennen.

In zijn beschrijving van de werking van teksttypes en de verhouding tussen hun abstracte en tekstuele niveaus, neemt Chatman die contextuele aspecten echter niet in

[50] De representatie van een actie zou in dat geval los komen van zijn eigen temporaliteit, waardoor de representatie van actie(s) resulteert in een stilstaand tableau (1990, 33).

aanmerking. Zowel de tekstuele omgeving ('co-text') waarin een 'textual manifestation' van een bepaald teksttype betekenis krijgt als de extra-tekstuele context die de interpretatie van de tekst (op verschillende niveaus) stuurt, laat Chatman buiten beschouwing. Wat de tekstuele omgeving betreft, stelt hij bijvoorbeeld terecht dat tekstuele realisaties van een bepaald teksttype niet noodzakelijk dat teksttype activeren op een hoger niveau (1990, 30). Het blijft echter onduidelijk hoe tekstuele realisaties van een teksttype zich volgens hem tot elkaar verhouden. Zo stelt Chatman dat 'a given sentence can include elements that narrate but also describe and/or argue', maar hij geeft niet aan wat die elementen zijn of hoe die met elkaar interageren (1990, 30).

Chatman trekt zijn redenering door naar tekstuele realisaties boven het zinsniveau. Zo bespreekt hij 'descriptieve passages' die niet noodzakelijk het 'overriding' of overkoepelende beschrijvende teksttype op een hoger niveau dienen:

> Only if we keep clear on the differences between surface representation and underlying structure can we know when we are speaking about the text-type Description and when, rather, about a descriptive passage on the text's surface (note lowercase letter), one that utilizes the copula or its equivalent to assert the qualities of some object. The passage, of course, may subserve any of the text-types (1990, 30).

Chatman schuift hier het koppelwerkwoord 'of equivalenten daarvan' als een tekstuele realisatie van het beschrijvende teksttype naar voren, maar welke die equivalenten zijn, laat hij buiten beschouwing. Bovendien bespreekt hij niet hoe de passages met elkaar interageren en zo uiteindelijk 'any of the text-types' als overkoepelend teksttype activeren.

Chatman blijft niet alleen vaag over de interactie tussen tekstuele realisaties van teksttypes (die verschillend zijn qua vorm en omvang), ook zijn bespreking van de extra-tekstuele context waarin die tekst fungeert is verwarrend. Wanneer hij de betekenis van tekstuele realisatiemogelijkheden van het beschrijvende teksttype bespreekt (zoals adjectieven of bewerende frasen) houdt hij geen rekening met de contextuele codes.[51] Een talige uitdrukking is echter altijd gecodificeerd en daardoor pas betekenisvol in een bepaalde context. We zouden hier naar Bachtin kunnen verwijzen, die met zijn spreekvormen het belang van die uitdrukkingscontext of sfeer aangaf: 'each sphere in which language is used develops its own *relatively stable types* of these utterances' (1986, 60). De context waarin de tekst fungeert, omvat niet alleen de talige codes en gebruiken die op het moment van productie en receptie gangbaar zijn, ook de paratekstuele inhoud

[51] Alleen in het geval van de 'elliptical implication' bespreekt Chatman de invloed van contextgebonden codes. De elliptische implicatie is een tekstuele realisatiemogelijkheid van het beschrijvende teksttype, waarbij lezers specifieke beschrijvingen uit een zin moeten afleiden. De interpretatie van de lezer steunt daarbij op codes die gangbaar zijn in de context waarin de tekst circuleert. Volgens Chatman zou de lezer uit de volgende zinnen kunnen afleiden dat Simon naïef is: 'A passerby asked Simon for a shilling, and Simon gave it to him. The passerby laughed and ran off' (1990, 28).

is in dat opzicht van belang. Een genreaanduiding, motto of ondertitel kan immers mee bepalen hoe lezers het overkoepelende teksttype interpreteren of welke 'overriding textual intention' (of 'overkoepelende tekstuele intentie') ze eraan toeschrijven.

Chatman erkent dus dat de aanwezigheid van beschrijvende tekstelementen niet noodzakelijk betekent dat de volledige tekst beschrijvend is, maar hij geeft een verkeerde voorstelling van die dynamiek. Hij presenteert het overkoepelende teksttype als een dieptestructuur van de tekst, die alle tekstuele realisaties en hun functie(s) mee bepaalt. Die voorstelling van de verhouding tussen het concrete en het abstracte niveau is onhoudbaar. Ten eerste miskent de voorstelling van het abstracte niveau als dieptestructuur het belang van contextgebonden conventies die de interpretatie sturen. Conventies die de interpretatie van een tekst kunnen sturen, zijn bijvoorbeeld genreverwachtingen die door signalen in de tekst of paratekst worden opgewekt.

Ten tweede ontkent de oppervlakte-dieptevoorstelling de mogelijkheid voor teksten om verschillende teksttypes tegelijkertijd te realiseren, waardoor de overkoepelende tekstuele intentie meerduidig of ondoorzichtig wordt. Volgens Chatman is zo'n onzuivere tekst onmogelijk: 'Description and Narration [of eender welke teksttypes] are "fused" only at the level of sentences, not at that of underlying structure' (1990, 29). Een dergelijke beschrijving impliceert dat een overkoepelend teksttype ofwel volledig aanwezig, ofwel volledig afwezig is. Uit het vorige hoofdstuk bleek echter dat het narratieve in lyrisch proza niet volledig afwezig is. De receptie van Nederlandstalig lyrisch proza in de lange jaren zestig doet vermoeden dat de aanwezigheid van teksttypes een kwestie is van gradatie (zie hoofdstuk 1).

De opdeling in oppervlakte-dieptestructuur doet denken aan de generatieve grammatica van Noam Chomsky (1965). Op basis van het gewicht dat Chatman aan de functies van de teksttypes geeft, zouden we echter parallellen verwachten met M.A.K. Hallidays *systemic functional grammar* (1961). Die grammatica beschouwt taal als een systeem van keuzes (in verschillende talige dimensies als semantiek, syntaxis, fonetiek, enzovoort) op basis waarvan een taaluiting betekenisvol wordt. Chomsky's generatieve grammatica, daarentegen, probeert een universele grammatica te zijn die ten grondslag ligt aan iedere taaluiting. De benadering van Chomsky laat veel minder ruimte voor meerduidigheid, wat we ook in Chatmans voorstelling van teksttypes herkennen. Aangezien de auteursintentie in Chatmans teksttypetheorie een centrale plaats inneemt, is meerduidigheid in zijn theorie niet wenselijk. Voor Chatman valt de functie van het teksttype op het abstracte niveau immers samen met de overkoepelende tekstuele intentie. Die stelling botst met zijn bevinding dat tekstuele realisaties verschillende tekstuele functies kunnen verrichten op abstractere niveaus (1990, 30). Chatman probeert die tekortkoming op te lossen door te suggereren dat de tekstuele realisaties slechts een functie tegelijkertijd kunnen verrichten, en wel die functie die strookt met de overkoepelende tekstuele intentie: 'Heterogeneous functions in the discourse get woven together into a homogeneously rendered surface' (1990, 30).

De voorstelling van Chatman is beïnvloed door een ideologisch geloof in de menselijke superioriteit over de taal. In zijn inspanning om poststructuralistische ideeën en postmoderne ideologische denkwijzen te weerleggen, miskent Chatman de meerduidigheid van taal. Waar hij aanvankelijk taal als semiotisch systeem voorstelt (1990, 8), reduceert hij het semiotische betekenisgevingsproces tijdens zijn analyse tot de reconstructie van de auteursintentie.

Hoewel Chatman in zijn analyses het overzicht verliest over de verschillende conceptualisaties van teksttypes (als abstracte discursieve categorie, als concrete realisatie in tekstelementen en als overkoepelende functie van een tekst), introduceert zijn teksttypetheorie een aantal parameters waartegen ik in dit proefschrift modi zal definiëren. De notie van dienstbaarheid weerlegt bijvoorbeeld een hiërarchie tussen modi en de dubbele positionering van teksttypes 'boven' en 'onder' genres komt overeen met mijn voorstelling van modi als een categorie die genres kan doorkruisen. De focus op de communicatieve functie van teksttypes suggereert dat modi semiotische categorieën zijn. In tegenstelling tot Chatman zal ik in mijn analyses en in de theoretische omkadering rekening houden met de context waarin teksten circuleren en de multifunctionaliteit van teksten en tekstelementen.

Systematiek

Tegen de achtergrond van Chatmans teksttypetheorie kunnen we modi bespreken, zowel de abstracte discursieve categorieën als de concrete tekstuele realisaties ervan. Ik verkies de term 'modus' boven 'teksttype' om verschillende redenen. De term wordt door Genette voorgesteld om te verwijzen naar discursieve klassen die in teksten van verschillende genres kunnen voorkomen. De relatie tussen genres en modi is volgens Genette geen kwestie van simpele inclusie, zoals ik hierboven al aangaf. De dubbele positionering van teksttypes door Chatman benadert de verhouding tussen genrecategorieën en modi. Het concept van de modus vermijdt echter, zoals bij het teksttypeconcept wel het geval is, een retorisch-discursieve invulling die de mogelijke functies van de categorie reduceert tot één (auteursintentie). In die context laat het modusconcept ook meer categorieën toe dan algemene functies die teruggaan op het jakobsoniaanse communicatieschema. De vraag naar een exhaustieve lijst modi dringt zich dan ook minder op. Tot slot verkies ik de term modus om me te distantiëren van theorieën die soortgelijke discursieve categorieën proberen te definiëren op basis van hun 'grootte' en hun hiërarchische positie ten opzichte van genres (Bachtin 1981, Chatman 1990, Derrida 1986, Fludernik 1996).

Modi zijn, net als genres, open systemen waarin eenheden (die in een specifieke context als modale eenheden herkenbaar zijn) volgens een specifieke logica met elkaar interageren en zo betekenissen genereren. De lyrische modus kan in een prozatekst bijvoorbeeld gesignaleerd worden door de klankrijke taal, variaties op grammaticale regels en de aanwezigheid van een schijnbaar ongemedieerd agens (cf. infra). Wanneer

die elementen met elkaar interageren, kunnen ze bijvoorbeeld de indruk wekken dat de spreker samenvalt met de auteur die de eigen gedachten onveranderd weergeeft.

In die dynamiek herkennen we semiotische aspecten (semantiek, syntaxis en pragmatiek), die de productie en de receptie van teksten bepalen. De semantische eenheden zijn tekstuele realisaties van de abstracte modus. Een ritmische reeks, zoals een opeenvolging van woorden met assonantie, is bijvoorbeeld een realisatie van de lyrische modus. De betekenisvolle eenheden zijn geen visueel van elkaar gescheiden delen, maar functionele betekeniseenheden. Dat betekent dat een woord, zin, vers, paragraaf of strofe op zich geen modus kan signaleren (zoals dat wel het geval is bij genres). Abstracte eenheden kunnen dat wel. Zo signaleren ritmische eenheden (zoals een opeenvolging van anaforen) de lyrische modus, focalisatie-eenheden (zoals een paragraaf met interne focalisatie) de narratieve modus en argumenten suggereren de aanwezigheid van de argumentatieve modus. Modale betekeniseenheden kunnen in specifieke teksten verschillende functies hebben naar gelang van hun interactie met de tekstuele en extra-tekstuele context.

Modi zijn gestructureerd volgens een eigen logica (of syntaxis). Zo herkent Culler in de lyrische modus een 'epideiktische' logica, waarmee lyrische teksten naar zichzelf verwijzen op verschillende niveaus (visueel, auditief, semantisch, pragmatisch, enzovoort). Die logica gaat gepaard met een nadruk op de iterabiliteit van de lyrische voordracht, ofwel op het 'nu' van het uitspreken en een gebrek aan teleologische ontwikkelingen (2015, 38). H. Porter Abbott, die de narratieve modus als teksttype bespreekt, stelt dat narrativiteit de enige modus is die ontwikkelingen van drie ruimtelijke dimensies op het temporele vlak lineair bepaalt (2011, 188). Narratieve passages beschrijven met andere woorden de temporele ontwikkeling in een driedimensionale ruimte, terwijl passages met een andere modus enkel de ruimtelijke dimensies bepalen. Zo zouden lyrische passages een toestand beschrijven en argumentatieve passages een argument in een bepaalde context uitwerken. De niet-narratieve modi zouden niet tijdgebonden zijn of zelfs een 'disengagement from the urgency of time' uitlokken (Abbott 2011, 189).

De bevindingen van Chatman komen overeen met de stellingen van Culler en Abbott. Volgens Chatman wordt het argumentatieve teksttype geordend volgens een rationele logica en het verhalende volgens chrono-logica of temporaliteit (1990, 10). Het beschrijvende teksttype kent een metonymische structuur, die teruggaat op de logica van contiguïteit:

> The metonymic structure may entail the relation of objects to each other as they occur in the world or in the imagination, but also the relation of objects to their own qualities, where "quality" is to be understood in the broadest sense (1990, 24).

De structurerende logica is voor elke modus op alle vlakken werkzaam, zowel op het tekstuele als op het abstracte niveau. Zo is de contiguïteit in het beschrijvende teksttype

werkzaam in 'the spatial [and] the abstract, the intellectual, the moral, and so on' (Chatman 1990, 24).

Het specifieke ordeningsprincipe op het abstracte niveau gaat gepaard met een kennisstructuur (die tot uiting komt op het niveau van de tekst en de tekstuele wereld). Het verhalende en het beschrijvende 'render the world in fundamentally different ways' (Chatman 1990, 31). Ook de lyrische modus impliceert een bepaalde kennisstructuur. Volgens Culler staan bij lyrische gedichten herhaling en een intense beleving van het nu centraal (2015 33-38; cf. infra). Ralph Freedman toont dat de kennisstructuur van het lyrische niet alleen in gedichten, maar ook in romans voorkomt. Freedman zet de lyrische roman af tegen de narratieve roman, die hij kortweg 'the novel' noemt. Volgens hem verschillen de twee van elkaar door een 'different concept of objectivity' (1966, 1). De narratieve roman zou het belevende zelf los maken van de wereld die beleefd wordt. Zulke romans bereiken een objectieve vorm door de opeenvolging van acties waarmee personages op de wereld reageren:

> Man confronts other men in love and hostility; he gropes his way through the labyrinth of his own and other societies or measures his wit against the dangers of nature; he pits his moral or amoral sense against the values of others, rebels against historical currents in which he is caught or exemplifies their norms. Objectivity is achieved through the dramatic and narrative form which develops these actions. [...] [A]ll [narrative novels] seek to abstract an objective quality from the encounter between self and other, man and the universe beyond him (1966, 2).

Anders dan de narratieve roman bereikt de lyrische roman net een objectieve vorm door het belevende zelf en de ander (of de wereld) te verenigen. Zulke romans schijnen een ander licht op de traditionele menselijke handelingen die centraal staan in narratieve romans. De objectieve structuur van zulke romans is 'a strangely inward, yet aesthetically objective form':

> Their stages are not those on which men usually perform in the novel, but independent designs in which the awareness of men's experiences is merged with its objects. Rather than finding its *Gestalt* in the imitation of an action, the lyrical novel absorbs action altogether and refashions it as a pattern of imagery (1966, 2).

Freedman, maar ook Culler, Chatman en Abbott definiëren discursieve modi dus niet alleen als semiotische systemen, maar ook als epistemologische klassen waarmee men kennis en ervaringen ordent en de wereld leert te begrijpen.

Een aantal denkers maakt gebruik van inzichten uit de cognitieve literatuurwetenschap. Met behulp van cognitieve literatuurwetenschap kan de interne logica van modi niet alleen accuraat worden voorgesteld, de cognitieve benadering maakt ook de verhouding duidelijk tussen de modus als abstracte verzameling van kenmerken enerzijds en de tekstuele realisatie van die kenmerken anderzijds. Op het abstracte niveau

omvat een modus een aantal prototypische kenmerken die aanwezigheid van de modus in een tekst kunnen signaleren. Die kenmerken kunnen in teksten op verschillende manieren gerealiseerd worden (cf. supra). Of een tekst met een bepaalde modus wordt verbonden, hangt af van de sterkte van het gerealiseerde kenmerk (centraal of perifeer), van de mate waarin ze wordt gerealiseerd, van de hoeveelheid geactualiseerde modale kenmerken en van de (extra-)tekstuele context waarin de kenmerken gerealiseerd worden. Een prozatekst met een spannend plot en psychologisch uitgewerkte personages is bijvoorbeeld makkelijker herkenbaar als narratieve tekst dan een tekst met herkenbare personages maar met een minimale narratieve voortgang.

De aanwezigheid van een modus in een tekst is dus een kwestie van gradatie: een tekst hoeft niet al die kenmerken te realiseren om met een bepaalde modus te worden verbonden. De teksten die met dezelfde modus geassocieerd kunnen worden, verhouden zich tot elkaar op basis van familiegelijkenissen (Wolf 2005). Dat wil zeggen dat erg uiteenlopende teksten (Stassaerts 'De jonkvrouw met de spade' en Krijgelmans' 'Homunculi', bijvoorbeeld) voldoende gelijkenissen vertonen om met elkaar in verband te worden gebracht doordat ze een bepaalde modus realiseren. In tegenstelling tot de voorstelling van modi (of teksttypes) als een verhouding tussen oppervlakte-dieptestructuur, kan de cognitieve voorstelling bovendien verklaren waarom teksten aan verschillende modi verbonden kunnen worden. Een modus is pas overkoepelend wanneer de tekstuele realisaties van die modus de realisaties van andere modi domineren.

We kunnen ons nu afvragen welke vorm die tekstuele realisaties van een modus kunnen aannemen. In vergelijking met genres zijn de modale kenmerken abstracter in die zin dat ze niet samenvallen met visueel gescheiden eenheden. Zoals hierboven aangegeven zijn de elementen van modi functionele elementen die in een bepaalde context op een bepaalde manier fungeren. Ze zijn niet alleen abstract, maar ook erg divers. Phelan probeert bijvoorbeeld om de lyrische modus met de narratieve modus te vergelijken:

> That discussion identifies the fundamental elements of narrativity on the textual side as character, event, and change [...]. With lyricality, each of these fundamentals is different in some important way. On the textual side, character is better described as speaker. Event gets displaced by thought, attitude, belief, or emotion; while event may be present, it is subordinated to the expression of one or more of these elements. Change, too, becomes optional; it may occur – as in meditative lyrics where speakers reach decisions – but it is not necessary (2007, 152).

Om de kenmerken van de twee modi te kunnen beschrijven, projecteert Phelan dezelfde ordeningslogica op de twee categorieën, wat resulteert in een enigszins misleidende symmetrische voorstelling. Waar narrativiteit een temporeel-causale ordening heeft, geeft het lyrische meer ruimte voor iterabiliteit en het meerduidige. De nadruk op

verandering en actie als deel van een plot is voor lyrische teksten dan ook geen relevante categorie.

Net zoals genres zijn modi cognitief-semiotische klassen waarin onafhankelijke discursieve elementen interageren met elkaar, met de context en met de conventies die in die context geldig zijn. In en tijdens die interactie hebben die discursieve elementen bepaalde effecten. Hoewel genres en modi op dezelfde manier gedefinieerd kunnen worden, mogen ze niet met elkaar verward worden. Bovenstaande literatuurstudie toont dat verschillende theoretici op basis van empirische bevindingen een onderscheid maken tussen genres enerzijds en abstractere klassen die ze op verschillende manieren voorstellen en benoemen (cf. supra). Het verschil tussen de modi en genres ligt niet, zoals vele theoretici betogen, in hun onderlinge grootte of hiërarchie, maar wel in hun graad van codificering. We kunnen besluiten dat modi minder sterk gecodificeerd zijn dan genres.

Modi zijn niet herkenbaar door visueel te onderscheiden elementen, maar door contextgebonden functionele eenheden. Bijgevolg laten modi meer variatie toe in de tekstuele actualisatie van hun elementen. Genres, daarentegen, zijn eerst en vooral herkenbaar door hun visueel te onderscheiden segmenten. Hun individuele kenmerken zijn dus concreter dan modale tendensen. Daarnaast omvatten generische codificaties ook richtlijnen met betrekking tot modi. De codificatie van een dominante modus gebeurt impliciet in die zin dat de term 'modus' niet gangbaar is in literatuurkritiek en -theorie. Een veranderlijke set kenmerken wordt dus niet als 'de dominante modus van een bepaald genre' voorgeschreven. De regelgeving blijkt echter uit het feit dat de intuïtieve herkenning van een modus het genre van de tekst in sterke mate mee bepaalt.

Hoewel die codificatie impliciet is, is het verband tussen een genre en zijn dominante modus erg sterk. Zo omvat ieder genre een conventioneel dominante modus, die het genre kan signaleren. Sinds de vroege negentiende eeuw is de lyrische modus bijvoorbeeld de dominante modus voor poëzie, terwijl de narratieve modus dominant is in proza (McHale 2009, 14). Dat betekent niet dat andere modi afwezig zijn: in iedere tekst van een bepaald genre interageert de dominante modus met secundaire modi. In conventionele romans kan de lyrische afwijking van linguïstische regels bijvoorbeeld worden ingezet voor de karakterisering van een personage. Wanneer de lyrische modus zodanig versterkt wordt dat een narratologische analyse bemoeilijkt wordt, verschuiven de traditionele verhoudingen tussen de narratieve en de lyrische modus. Dat proces noem ik 'lyricisering' (cf. infra).

De sterkere graad van codificering voor genres verklaart waarom modi vaker als 'natuurlijker' (Genette 2009) worden voorgesteld. Daarnaast verklaart die sterke codificering ook waarom genreaanduidingen in de paratekst vaker als substantief voorkomen. Zo kan een werk in de (ondertitel) worden aangeduid als '(anti-)roman' of 'gedichten'. Verwijzingen naar een modus vinden we in parateksten vaker terug als adjectief: 'lyrische roman', 'verhalende gedichten', enzovoort. In wat volgt bespreek ik

wat die 'lyrische modus' precies inhoudt en wat 'lyriciteit' en 'lyricisering' betekenen in de context van de Nederlandstalige roman in de lange jaren zestig.

1.4 Lyriciteit

Geen genre

Het lyrische, of de lyrische modus, wordt in de literatuurtheorie op verschillende manieren voorgesteld. Waar de meeste theoretici het over eens geraken, is over het abstracte of zelfs het ongrijpbare karakter van het lyrische. Volgens Wolf is het lyrische een 'elusive genre' dat zich, ondanks het vermogen van de meeste lezers om het lyrische te herkennen, maar moeilijk laat definiëren (2005). De definities van de categorie lopen dan ook sterk uiteen.

Culler bestudeert het lyrische specifiek in het poëziegenre. Hoewel hij in zijn *Theory of the Lyric* (in de titel en door het hele naslagwerk) 'the lyric' als substantief gebruikt, maakt hij al vroeg duidelijk dat de benaming een verkorte term is voor 'lyrische poëzie' (2015, vii). Hij stelt dat lyrische poëzie een (grote) subklasse is van poëzie die als categorie te breed is om historische verschillen te onderscheiden (2015, 87). Tegen theoretici die het gebruik van een overkoepelende of een beperkende categorie in twijfel trekken, verdedigt Culler de hiërarchie die hij voorstelt. Volgens hem zou de beperktere categorie van de lyrische poëzie noodzakelijk zijn om historische verschillen te herkennen en te bespreken en om na te denken over teksten die tussen subcategorieën vallen. Culler betoogt dat lyrische poëzie als (sub)genre nodig is voor transhistorische vergelijkingen van teksten:

> Genre is a crucial instrument combatting the professional inclination to focus on a particular literary period [...]. Genre, he [Bruce Robbins] insists, offers us 'versions of history that take us beyond the period-by-period agenda of our ordinary studies.' 'Why,' he concludes, 'would criticism voluntarily deprive itself of the additional scale of transperiodic vision and the aggregations it brings into view?' Why indeed, especially, if a capacious generic concept can also enlarge possibilities of reading and engagement? (2015, 90).

Culler toont dat het lyrische geen vaste categorie is, maar ruimte laat voor veranderingen die gebonden zijn aan een historische periode. Hij focust daarbij niet specifiek op het lyrische als modus, maar op lyrische poëzie als (sub)genre. Zo plaatst hij lyrische gedichten in een specifieke traditie die transhistorisch bestudeerd kan worden. Culler beschouwt de genrecategorie als cruciaal vergelijkingsinstrument, maar we kunnen teksten ook transhistorisch vergelijken op basis van een gedeelde modus. We kunnen dan niet alleen teksten van lyrische poëzie in beschouwing nemen, maar ook lyrische teksten van andere genres. In dat opzicht zijn studies als die van Phelan (2007) en Freedman (1966) complementair aan die van Culler: waar Culler lyriciteit in poëzie bestudeert,

analyseren Phelan en Freedman lyrische elementen in prozateksten. Samen ontsluiten deze studies een (deel van een) transhistorische traditie van lyrische teksten uit verschillende genres. Mijn onderzoek draagt daartoe bij, door romans en korte verhalen als Stassaerts 'De jonkvrouw met de spade' en Krijgelmans' 'Homunculi' in die lyrische traditie te plaatsen.

Net als Culler merkt Wolf dat de categorie van het lyrische vaak gebruikt wordt om een speciaal type poëzie te bestuderen. Hij reflecteert over de relatie tussen het lyrische en poëzie alvorens zijn theorie van die eerste uiteen te zetten. Eerst geeft hij drie gangbare definities van het lyrische:

> [T]hree existing meanings can be differentiated: a) the narrowest meaning is closest to the origins of the term: the lyric as 'a song to be sung', as in the 'songs in a musical (Cuddon 481); b) a less narrow meaning in which 'lyric poetry' is distinguished from 'narrative or dramatic verse of any kind' (Cuddon 481), but shares the criterion of versification with these forms of 'poetry', and c) a broad meaning in Goethe's sense, in which the 'lyric' or 'lyric poetry' is opposed to drama and narrative fiction as such (not only to versified dramatic and narrative poetry) and thus has advanced to one of the three main forms of fictional literature as a whole. As this variant indicates, 'lyric' has become an umbrella term for most versified literature (except for the epic and verse drama) and has thus become a synonym of 'poetry' (2005, 23).

Wolf merkt dat de categorie van het lyrische historisch verschilt van het poëziegenre. Omdat poëzie en lyriciteit vandaag steeds vaker als synoniemen gebruikt worden, besluit hij om hetzelfde te doen. Zijn redenering toont echter dat poëzie en lyriek andere grootheden zijn: lyrische poëzie is een genre dat door verwijzing naar het 'lyrische' gekarakteriseerd wordt en onderscheiden kan worden van andere vormen van poëzie. De categorieën die mogelijke vormen van poëzie karakteriseren (narrativiteit, lyriciteit, dramatiek, enzovoort), karakteriseren andere genres op een soortgelijke manier: er bestaat naast narratieve poëzie ook narratief proza, en naast lyrische poëzie is er ook lyrisch proza.

Hoewel Wolf die laatste categorie niet noemt, toont hij tijdens zijn bespreking van 'lyrische kenmerken' hoe het lyrische ook in proza aanwezig is. Zo zet hij een lyrisch kenmerk (namelijk de indruk dat de gedachten van de spreker direct en ongemedieerd worden weergegeven) uiteen door een voorbeeld te bespreken uit proza, niet uit poëzie (2005, 29). Wanneer hij ritmische taal in prozateksten bespreekt, acht hij het bovendien noodzakelijk om de modale status van die teksten te benoemen: '[a]coustic effects such as alliteration and rhythm also occur in non-lyric prose texts (Wolf 2005, 26). Het adjectief in die stelling impliceert dat er zoiets bestaat als lyrisch proza, en dus dat lyriciteit en poëzie geen synoniemen zijn.

We hebben de categorie van lyriciteit dus wel nodig, zoals Culler betoogt, maar die categorie is geen subklasse van een overkoepelende poëtische klasse. De categorie van lyriciteit maakt transhistorische vergelijkingen van uiteenlopende teksten die verbonden

zijn met verschillende genres enkel mogelijk wanneer het niet voor poëtisch subgenre wordt aangezien, maar wel wordt beschouwd als modus met semiotisch-cognitieve structuur.

Lyriciteit als cognitieve categorie

De theoretici die lyriciteit als literaire categorie bespreken, stellen de klasse, zij het impliciet, als semiotisch-cognitieve structuur voor. In zijn beschrijving van het lyrische als productieve ('enabling') categorie, maakt Wolf zowel gebruik van cognitieve als semiotische concepten. Onder de titel 'A cognitive and prototypical approach that also accounts for the communicative and functional aspects of the lyric' zet hij zijn benadering van het lyrische uiteen:

> [It is] an approach to the lyric that is
> a) above all cognitive and prototypical in that the lyric is here conceived of as a cognitive frame based on plurifactorial prototypes; apart from that it is also
> b) communicative in that it does not merely focus on textual traits but also on the 'sender' and the recipient, for instance on his or her ability to identify poems as such and
> c) functional in that it also embraces typical functions fulfilled by lyric discourses as well as typical expectations raised by it (2005, 35).

Een voorstelling van het lyrische als cognitieve klasse impliceert dat het prototypische en perifere kenmerken bevat. Waar de meeste theoretici die lyriciteit definiëren niet expliciet gebruik maken van inzichten uit de cognitieve literatuurwetenschap, zijn concepten uit die discipline voor Wolf onmisbaar. Zoals eerder vermeld, presenteert hij de lyrische categorie als cognitief schema of frame: net als schemata krijgt het lyrische vorm doordat we concrete realisaties herkennen als soortgelijke fenomenen. Het lyrische prototype omvat een aantal kenmerken die als toetssteen voor identificatie kunnen dienen. Tijdens en door concrete realisaties van de lyrische modus in teksten kunnen die kenmerken in de loop van de tijd verschuiven, hetzij naar het centrum, hetzij naar de periferie.

De lyrische modus bevat als cognitieve categorie centrale kenmerken, die in een bepaalde (historische) context makkelijk als lyrisch herkenbaar zijn, en perifere kenmerken, die minder sterke signalen zijn van lyriciteit. In die context zijn ook teksten die slechts weinig centrale kenmerken en een aantal perifere kenmerken realiseren herkenbaar als lyrische teksten. Zulke minder prototypische teksten worden dus niet uitgesloten uit een mogelijke lyrische traditie en kunnen worden opgenomen in een (transhistorische) vergelijking.

Het idee dat de aanwezigheid van lyriciteit in een tekst een kwestie van gradatie is, vinden we terug bij Culler. Hij stelt dat we een tekst in de lyrische traditie kunnen plaatsen door de vraag te stellen 'to what extent is reference to the parameters of that

tradition presupposed' (2015, 81). Zo impliceert Culler dat we modi als prototypische modellen behandelen – 'they depend on the frame of the lyric' (2015, 20) – en onderstreept hij het belang van traditie (de codificatie van prototypische kenmerken) en historische variatie (2015, 46). Culler doet vooral in een verkennende fase een beroep op de prototypevoorstelling:

> To identify and explore aspects of the lyric that likely to be important for a theory of the lyric I begin [...] with prototypes: celebrated poems in various languages and from different moments of the Western lyric tradition that can instantiate its proclivities and possibilities (2015, 10).

Aan de hand van negen prototypische gedichten stelt Culler een aantal 'parameters' voor die 'the lyric' kenmerken (2015, 37-39).[52] Wolf gaat dieper in op verschillende aspecten die het lyrische kenmerken. Aangezien het lyrische een cognitieve categorie is (met veranderlijke kenmerken die niet uitsluitend tot die categorie behoren), is het onmogelijk om een vaste kenmerkenlijst te maken. Wel kunnen een aantal 'tendensen' onderscheiden worden die de lyrische modus signaleren. Het lyrische frame omvat volgens Wolf de volgende tendensen:

1. Potentiële oraliteit en performativiteit zonder dramatisch rollenspel.
2. Kortheid.
3. Algemene afwijking van dagelijks taalgebruik en discursieve conventies, wat resulteert in een maximale semantisering van alle tekstuele elementen.[53]
4. (akoestische of visuele) Versificatie en het naar de voorgrond brengen van het akoestische potentieel van taal, inclusief rijm ('muzikaliteit') zoals in bepaalde gevallen van afwijking (tendens drie).
5. Nadruk op de taal ('zelfreferentie') als een ander geval van afwijking (tendens drie). Daarmee kan metatekstuele of metafictionele reflectie ('zelfreflectie') gepaard gaan.
6. Aanwezigheid van een schijnbaar ongemedieerd agens of bewustzijn als de kern of bron van de lyrische uiting of ervaring (wat het effect van 'monologiciteit' creëert).[54]

---

[52] Hieronder ga ik dieper in op de relatie van de lyrische parameters tot de categorie van het lyrische.

[53] De term 'afwijking' impliceert een norm waarvan afgeweken wordt. Omdat die norm, die Wolf aanduidt als 'dagelijks taalgebruik en discursieve conventies' veranderlijk is, zijn afwijkingen niet eenduidig te identificeren en te analyseren. Om die reden zal ik in deze context spreken over 'creatieve taalvormen'. Met die term verwijs ik naar variaties op linguïstische regels (grammaticale, orthografische, fonetische, semantische, enzovoort). Zulke creatieve taalvormen nemen vaak de vorm aan van syntactische stijlfiguren (zoals de epanofoor, antanaclasis, asyndeton en hypallage) en betekenisfiguren (zoals metaforen, vergelijkingen en metoniemen).

[54] De beschrijving van een schijnbaar ongemedieerd agens vraagt om een kanttekening. Mediëring is immers onvermijdelijk in literaire teksten. Een bewustzijn is dus altijd gemedieerd. Wanneer de directheid van de voorstelling toeneemt, of de grens tussen het mediërende en het gemedieerde agens vervaagt, kunnen we spreken van een *schijnbaar* ongemedieerd agens.

7. Nadruk op (emotioneel) waarnemen en focus op het subject(ieve) in plaats van op het object(ieve). Deze tendens gaat gepaard met de nadruk op het individuele perspectief van het lyrische agens, in plaats van op de waargenomen objecten.
8. Minimum of gebrek aan externe actie en narratieve ontwikkeling.
9. Dereferentiële taal of verabsolutering van uitingen (2005, 38-39).

Wolf plaatst de tendensen die lyriciteit signaleren in een historische context. Wie het lyrische als discursieve categorie wil begrijpen, moet geen algemeen prototype bestuderen, maar wel verschillende historische prototypes van het lyrische. In het begin van de eenentwintigste eeuw zijn, althans volgens Wolf, kortheid, muzikaliteit en de nadruk op het perspectief van het agens prototypische of centrale kenmerken, terwijl zelfreferentie en een dereferentiële taal secundaire of perifere kenmerken zijn. Volgens Wolf zijn de centrale kenmerken minder onderhevig aan verandering dan de perifere.[55]

De lyrische kenmerken kunnen niet alleen op verschillende manieren gerealiseerd worden, ook bepaalde verhoudingen of codificaties komen meer of minder voor naar gelang van de historische context. We kunnen daaraan ook het belang van de co-text toevoegen: de verhoudingen van lyrische kenmerken zijn immers niet alleen afhankelijk van een bepaalde historische context, maar ook van tekstuele omgeving. Zo komen bepaalde constellaties meer voor in specifieke genres en hebben bepaalde schrijversgroepen een voorkeur voor specifieke constellaties. De Nederlandse Vijftigers schrijven bijvoorbeeld vaak gedichten waarin een hoge klankwaarde gecombineerd wordt met creatieve taalvormen (zie voetnoot 53) en een grote nadruk op het subjectieve.

Opvallend genoeg duidt Wolf 'kortheid' en 'visuele versificatie' aan als prototypische kenmerken het lyrische (2005, 38-40). Beide zijn volgens hem centrale kenmerken en dus minder onderhevig aan verandering dan een perifeer kenmerk. Het laatste is volgens Wolf transhistorisch, in die zin dat 'the overwhelming majority of poems over the centuries' visuele versificatie vertonen (2005, 40). In mijn visie zijn kortheid en visuele versificatie echter geen lyrische tendensen, maar maken ze deel uit van de typische segmentiviteit van het poëziegenre, zoals besproken door McHale (cf. supra).

Lyriciteit als semiotisch systeem

Lyriciteit en haar tendensen worden vaak gedefinieerd (of gediversifieerd van andere categorieën) op basis van hun (communicatieve) functie(s). Zulke semiotische definities gaan gepaard met een beschrijving van semantische en syntactische aspecten van lyriciteit. In zijn uiteenzetting van de 'negen tendensen van lyriciteit' maakt Wolf

[55] Die opvatting gaat in tegen de ideeën van Opacki, die stelt dat distinctieve eigenschappen van een *royal genre* het meest ontvankelijk zijn voor nieuwe trends. Wanneer een genre een *royal genre* wordt, schuiven de 'distinctive features' waardoor het eerst werd bepaald door naar andere genres (2000, 123). Opacki's voorstelling geeft dan wel aan dat distinctieve kenmerken niet inherent tot een genre behoren, de voorstelling is te eenzijdig en kan kruisbestuiving of de integratie van kenmerken uit verschillende genres niet verklaren.

bijvoorbeeld een onderscheid tussen kenmerken op het niveau van de vorm of tekstuele overdracht enerzijds en inhoudelijke kenmerken anderzijds. Die niveaus kunnen respectievelijk als syntactische en semantische niveaus beschouwd worden. Voor ieder van de kenmerken bespreekt Wolf de communicatieve functie. Daarbij is het niet duidelijk of die functie een vast deel is van het kenmerk, dan wel een effect ervan in een specifieke context (in dit geval de literaire context van begin-eenentwintigste eeuw).

Een voorbeeld is zijn beschrijving van het zesde kenmerk. De aanwezigheid van een schijnbaar ongemedieerd agens zou beschouwd kunnen worden als een semantisch aspect. Wolf voegt eraan toe dat dat aspect 'monologiciteit' als effect heeft. Die monologiciteit beschrijft Wolf, in navolging van Dieter Lamping, als 'the fact that the text of a poem resembles a monologue, [...] a discourse attributable to a single speaker, [which] precludes normative dialogicity a polyphonic juxtaposition of several value systems and attitudes' (2005, 28).

In Stassaerts 'De jonkvrouw met de spade' zien we hoe verschillende schijnbaar ongemedieerde bewustzijnsvormen in de tekst aanwezig zijn en met elkaar interageren. Als we aannemen dat de directe weergave van de gedachten van een spreker altijd gepaard gaat met monologiciteit, dan moeten we stellen dat een tekst ook gedeeltelijk 'monologisch' kan zijn en dat die monologen een polyfone juxtapositie van verschillende waardesystemen niet uitsluiten. In de monologen in Stassaerts verhaal klinken verschillende stemmen door van personages die op een ander moment aan het woord zijn. Zo keren metaforen en klankspelletjes terug, die fungeren als echo's van andere stemmen. Op die manier is er dus wel sprake van polyfonie terwijl slechts een personage spreekt. Die verstrengeling van stemmen kan de juxtapositie van waardesystemen juist intenser op de voorgrond brengen. Monologiciteit valt dus niet samen met de aanwezigheid van een schijnbaar ongemedieerd agens, maar is een lyrische tendens die zich situeert op het pragmatische niveau. Zoals andere modale kenmerken kan monologiciteit op verschillende manieren tot uiting komen.

Ook Culler definieert het lyrische aan de hand van verschillende semiotische aspecten. Hij bouwt verder op de theorie die Eva Müller-Zettelmann in haar *Lyrik und Metalyrik* (2000) uiteenzet. Müller-Zettelmann beschrijft het lyrische op basis van een aantal tendensen die het lyrische onderscheiden van andere categorieën: (i) kortheid, (ii) minimum aan fictionele elementen, (iii) intensere formele structurering, (iv) sterkere esthetische zelfreferentie, (v) sterkere linguïstische afwijkingen, en (vi) grotere epistemologische subjectiviteit.[56] Culler stelt dat nog specifiekere parameters onderscheiden kunnen worden. Hij ordent Müller-Zettelmanns parameters semantisch volgens vier 'broad topics'. Het is daarbij onduidelijk welke van Müller-Zettelmanns

[56] De bepalingen bij die tendensen ('sterkere', 'grotere', 'intensere') zijn comparatieven, wat impliceert dat de lyrische tendensen ook kunnen voorkomen in teksten die niet 'lyrisch' worden geacht. Ze zijn daar gewoon minder sterk of significant dan in lyrische teksten. Op die manier impliceert ook Müller-Zettelmann dat de aanwezigheid van een modus in een tekst een kwestie is van gradatie, niet van volledige aan- of afwezigheid.

parameters onder welk 'topic' vallen. Cullers vier bredere 'parameters van het lyrische' zijn 'enunciation', 'lyric's attempt to be an event', 'ritualistic' en 'hyperbolic' (2015, 33-38). Elk van die 'topics' heeft semantische, syntactische en pragmatische aspecten die variatie toelaten zonder hun herkenbaarheid (als lyrisch) te verliezen.

De 'enunciation' heeft betrekking op de tekst als uitspraak en de mogelijkheid tot voordracht. Volgens Culler heeft een lyrische tekst een 'enunciative apparatus' dat verschillende mogelijkheden van (in-)directheid behelst: van directe aanspreking van de lezer, over de apostrof (meestal tot een afwezige jij-figuur), tot een impliciete aanspreking zonder spreker, waarbij de lezer geacht wordt de tekst uit te spreken. Diezelfde parameter zegt ook iets over de klankwaarde van een gedicht en de manier waarop stemmen worden gerepresenteerd ('effect of voice') dan wel de manier waarop de tekst zelf klanken evoceert ('effect of voicing') (cf. infra).

De tweede parameter, 'lyric's attempt to be an event', beschouwt de tekst als taalhandeling. Volgens die parameter is de tekst niet de representatie van een gebeurtenis of actie, maar wel zelf een gebeurtenis. Sommige lyrische teksten 'do contain minimal narrative sequences [...] and thus representations of action', maar volgens Culler verschilt die representatie van de representatie in narratieve teksten (2015, 36). Waar de narratieve tekst de relatie tussen het vertelde en de vertelling vormgeeft, zijn de gerepresenteerde gebeurtenissen in een lyrische tekst minder belangrijk dan de 'present of enunciation'. De gebeurtenis die de lyrische tekst is, is conventioneel epideiktisch en is een bewering of oordeel (die wordt voorgesteld als een waarheid) over de buitentalige werkelijkheid. Culler stelt dat die gebeurtenis fungeert als een voorbeeld voor lezers om te herhalen en te onthouden. De actie heeft dus plaats in 'real time', waaruit Culler besluit dat de lyrische tekst de impressie kan creëren dat iets 'nu' gebeurt.

De derde parameter van het lyrische is het ritualistische. Het ritualistische karakter van de lyrische tekst legt de nadruk op de tekst als 'memorable writing to be received, reactivated and repeated' (2015, 37). Die ritualistische parameter omvat vormelijke kenmerken zoals refreinen en linguïstische patronen. Thematische allusies naar een ritualistische spreeksituatie (zoals religieuze motieven) kunnen die parameter mee onder de aandacht brengen. Volgens Culler zouden alle tekstuele elementen die geen mimetische of representatiefunctie hebben bijdragen tot het ritualistische karakter van de lyrische tekst, waardoor de lezer wordt uitgenodigd om de tekst te (re-)citeren. We herkennen die ritualistische dimensie vooral in Krijgelmans' 'Homunculi', waarin het auditieve en visuele taalmateriaal centraal staat ten nadele van psychologische verklaringen of spannende plotstructuren.

Cullers laatste parameter is het hyperbolische karakter van de lyrische tekst. Het hyperbolische zou aan de basis liggen van het optatieve karakter van een lyrische tekst: het verhevigt de wens die erin wordt uitgedrukt. Aangezien een lyrische tekst erop uit is om ervaringen te transformeren, is een hyperbolische wens erop uit om de wereld te vervormen. De literaire kritiek vindt die impuls tot vernieuwing ook terug in het

Nederlandstalige experimentele proza (zie hoofdstuk 1). In navolging van Culler en Wolf zal ook ik het lyrische benaderen als een semiotisch-cognitieve categorie, waarbij veranderlijke kenmerken met elkaar en met hun tekstuele omgeving interageren en zo bepaalde effecten en betekenissen genereren in een bepaalde historische context.

Lyriciteit in een tekstuele en historische context: genres

Lezers en schrijvers verwerven de lyrische modus zoals sprekers taal verwerven, namelijk op basis van specifieke realisaties die het prototype benaderen. Zo krijgt de modus vorm door en tijdens de herhaling van haar tendensen. De werking en de realisatiemogelijkheden van een modus hangen dus af van de context waarin bepaalde teksten die modus realiseren (cf. supra).

Het cognitief-semiotische systeem van het lyrische is voortdurend in dialoog met de context waarin het wordt gerealiseerd en gerecipieerd.[57] Een korte bespreking van de metaforen in 'De jonkvrouw met de spade' illustreert dat. De opeenstapeling van metaforen in 'De jonkvrouw met de spade' werkt er lyrisch. In hun interactie met de tekstuele omgeving (klankassociaties als modale tendens, alinea's als segmenten, enzovoort) versterken de metaforen het lyrische karakter van de tekst. Dat lyrische karakter hangt ook samen met lezersverwachtingen en conventies. In de jaren zestig wordt Stassaerts werk steevast met het tijdschrift *Labris* (1962-1973) verbonden. Dat periodiek wil de autonomie van het werk centraal stellen en legt zijn auteurs een aantal stijlvoorschriften op waarmee dat doel bereikt kan worden: 'meervoudige ritmiek, doorsnijden van associatieve verbanden, tipografie, inkapselen van een woord in etimologische dubbel- en meerzinnigheid, abstraktie van het beeld, demonisatie der klassieke temata enz,' (Neefs 1962, 1). Literatuurcritici en -historiografen karakteriseren die stijlmiddelen als lyrisch (Buelens 2008, Neefs 1964, Decrem 1987, De Geest 2018) en vinden ze terug in Stassaerts tekst (Neefs 1965). De verwachtingen die worden opgeroepen door de voorstelling van de tekst als verhaal (in de titel en in de publicatievorm) botsen echter met de sterke lyriciteit in de tekst. Die spanning ligt mee aan de basis van het experimentele karakter van 'De jonkvrouw met de spade'.

De prozacontext van 'De jonkvrouw met spade' accentueert de relatie tussen genres en modi. Als deel van de literaire, extra-tekstuele context beïnvloeden genreverwachtingen de mogelijke realisaties en effecten van lyrische tendensen in een tekst. Met betrekking tot genreverwachtingen en lyriciteit stelt Wolf dat lyrische elementen minder makkelijk verwacht worden in prozateksten dan in poëzie. Aangezien poëzie conventioneel lyrisch is, is het niet vreemd dat lezers en schrijvers een sterke lyriciteit verwachten als ze een gedicht herkennen. Wanneer lezers een sterke lyriciteit

[57] Ik vermeldde hierboven al het belang van de co-text (zoals andere modi, generische segmenten, enzovoort) en de historische, extra-tekstuele context, waaronder ik motto en para- en peritekst, maar ook abstractere conventies en verwachtingen reken (cf. supra).

in prozateksten herkennen, kan er twijfel rijzen 'concerning the generic affiliation of this prose text, doubts that can also be expressed in terms of our lyric traits' (2005, 51).

Tegen die achtergrond bestuderen theoretici lyriciteit in gedichten, als de meest gangbare of conventionele generische omgeving. Hun inzichten over de betekenissen, vormelijke realisaties en functies van lyriciteit zijn zeker waardevol, maar vereisen toch enige nuancering. Het gaat immers niet om realisaties van dé lyrische modus, maar wel om realisaties in poëzie. De realisatie- en betekenismogelijkheden van lyrische tendensen zijn anders naar gelang van het genre waartoe de tekst behoort. In die context bespreken Freedman en Phelan de invloed van genreconventies en -verwachtingen op de productie en receptie van lyrische teksten en modale kenmerken.

Phelan stelt bijvoorbeeld dat prozateksten verschillende modale constellaties kunnen hebben (2007, xii). Zo zijn er teksten met een hoge mate van narrativiteit (of waar narrativiteit domineert), teksten waarbij narrativiteit en een sterke lyriciteit samengaan, en teksten waarin de narrativiteit gecombineerd wordt met een hoge mate van 'portraiture'. Phelan stelt daarbij dat het lyrische, het narratieve en het portretachtige tekstuele en lezerskenmerken bezitten. In zijn analyses bestudeert hij de ervaring van teksten door die ervaringen te verbinden met de zogenaamde bron ervan, namelijk de tekst en de 'auteursstrategie'. Hoewel die laatste term te veel gewicht geeft aan een niet te achterhalen auteursintentie, toont Phelans beschrijving wel dat de receptie van een tekst afhangt van tekstuele elementen en van contextgebonden conventies (waarop de auteur een beroep kan doen).

Tijdens zijn analyses geeft Phelan aan dat genreconventies daarin een grote rol spelen. De interpretatie van Hemingway's 'A Clean Well-Lighted Place' als een dynamisch verhaal (een interpretatie die onder andere verdedigd wordt door Charles May (1971)) zou volgens hem teruggaan op de aanname dat korte verhalen gedreven worden door 'principles of narrativity' (2007, 158). Phelan toont dat die generische verwachting al te sturend is en zelfs blind maakt voor 'other principles, including those of lyricality and portraiture and of combinations of all three modes' (2007, 158). Hij toont overtuigend aan hoe lyrische elementen in combinatie met narratieve elementen betekenis kunnen opwekken.

Freedman expliciteert het belang van genreverwachtingen voor lyrisch proza. Allereerst zet hij lyrische poëzie af tegen lyrisch proza. Waar hij eerst de gelijkenissen tussen lyrisch proza en lyrische poëzie aanhaalt, onderstreept hij nadien de (minimale) verschillen. Freedman wil 'purely lyrical qualities' identificeren door de 'purely lyrical novel' te beschrijven. Zo herkent hij in Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) narratieve elementen (zoals karakterisering en een spannend plotverloop) en lyrische elementen (zoals een sterk metaforisch taalgebruik). Hij stelt dat 'lyrical prose uses similar methods to have the same effect as poetry i.e. intense feeling and theme' (1966, 6). Die 'methodes' komen overeen met (Wolfs) lyrische tendensen. Proza en poëzie kunnen die tendensen wel delen, maar ze zullen nooit volledig hetzelfde effect genereren.

Dat geeft Freedman aan: het lyrische, 'as distinct from epic and drama', komt anders tot uiting in poëzie dan in proza (1966, 6). Lyrische gedichten hebben immers hun eigen niet te imiteren progressie. Waar het lyrische proces in een lyrisch gedicht op zichzelf zou staan, treedt er in een lyrische roman altijd een spanning op tussen narrativiteit en het lyrische proces.

Freedman interpreteert die spanning als een bewuste ambiguïteit en acht die typerend voor de lyrische roman. Lyrische romans exploiteren tegen die achtergrond 'the expectations of narrative by turning it into its opposite: a lyrical process' (1966, 7). We kunnen die beschrijving meer specifiek verwoorden als de botsing van lyrische elementen met de generische verwachting dat een prozatekst narratief is en dus een plot beschrijft met een logisch te reconstrueren tijdverloop. De structuur van de lyrische roman zou dan niet alleen bepaald worden door een narratieve progressie (zoals in de conventionele roman), maar ook door een verhoogde nadruk op het subject en het visuele en auditieve materiaal van de taal. De voorstelling van het narratieve als een tijdverloop is dus niet verdwenen, maar speelt als genreverwachting mee in de analyse van de prozatekst.

Verder bespreekt Freedman het belang van genreverwachtingen in lyrisch proza, zonder die te vergelijken met lyrische poëzie. Zo stelt hij dat critici aan de status van een roman als roman/proza beginnen te twijfelen wanneer lyriciteit erg sterk is in die roman. Freedman benadrukt echter dat er criteria zijn waarmee de status van een roman gemeten kan worden. Een van de criteria is de verwachting dat de narrativiteit sterk zal zijn in de roman. De lyrische roman kan dus niet fungeren buiten die verwachting om. Die verwachting, door Freedman beschreven als 'the narrative', beïnvloedt de functie van lyrische elementen; zo zal het gewicht en de complexiteit van de lyrische elementen erg sterk zijn, wanneer ze tenminste worden opgemerkt (1966, 10). De directe representatie van de gedachten van de spreker (Freedman bespreekt in dat opzicht de *stream of consciousness*) kan bijvoorbeeld de externe wereld beïnvloeden. Dat zien we in Stassaerts 'De jonkvrouw met de spade', waar de fictionele wereld vorm krijgt door en als de interne ervaringswereld van de personages die gekenmerkt wordt door een associatieve logica.

Een theorie die een modus te strikt verbindt met een bepaald genre, noem ik reductionistisch. De reductie die met dergelijke voorstellingen gepaard gaan, kan op drie manieren gebeuren. Ten eerste beperkt het generische perspectief de focus met betrekking tot modale tendensen. Zo worden slechts die tendensen onderzocht die conventioneel dominant zijn in een bepaald genre. Men heeft dus slechts oog voor een beperkte en overzienbare verzameling van aspecten. Het onderzoek naar lyriciteit in poëzie focust bijvoorbeeld op het subjectieve, het 'plotloze' en het visueel en auditief materiele in de vorm van de bladspiegel en het ritmische.

Ten tweede leiden reductionistische voorstellingen tot onbegrip van lyrische kenmerken in andere genres dan poëzie (cf. supra). Lyrische kenmerken worden bijvoorbeeld maar moeilijk herkend in niet-poëtische teksten. Als die kenmerken toch

herkend worden, worden ze vaak poëtisch genoemd.[58] In die context komt het niet zelden voor dat critici de status van een roman als roman of proza in twijfel trekken wanneer lyriciteit erg sterk is in die roman (Freedman 1966, 10). Wie de roman toch als roman wil beschouwen, negeert de lyrische tendensen of zet ze weg als onkunde van de auteur. Omgekeerd kunnen lezers de narratieve kenmerken in poëzie miskennen. Culler betreurt bijvoorbeeld dat de narratologie de analyse van gedichten zodanig beïnvloedde dat men gedichten leest als ware het dramatische monologen met een duidelijk verhaalverloop, gebeurtenissen en personages (2015, 108-111). Hij stelt dat opvattingen over de dramatische monoloog op lyrische gedichten worden geprojecteerd (wat tot op bepaalde hoogte klopt), maar de tekst kan ook uitnodigen tot een dergelijke analyse, wanneer narratieve elementen aanwezig zijn in een dominant-lyrische tekst.

Tot slot slagen reductionistische voorstellingen er niet in om een niet-poëtische tekst in een lyrische traditie te plaatsen. Wolf geeft aan dat de 'lyrische traditie' – of het prototype van de lyrische tekst – teruggaat op concrete subgenres die verschillende (maar niet *alle*) kenmerken in sterke mate realiseren:

> Particularly privileged is here still the subjective poetry of experience (*Erlebnislyrik*) of Romanticism. Although it has a persistent relevance for the formation of ideas about typical poems even today [...], its historicity and hence relativity must be taken into account in all attempts at a general description of the lyric (2005, 32).

De prozateksten uit het corpus vertonen duidelijk lyrische kenmerken. Bij 'De jonkvrouw met de spade' signaleren de klankassociaties en de nadruk op het perspectief van de spreker de aanwezigheid van de lyrische modus. In de tekst genereren die elementen bepaalde betekenissen en effecten door hun interactie met de tekstuele (andere modale kenmerken en generische segmenten) en extra-tekstuele context (genreverwachtingen, verwachtingen op basis van het auteursbeeld, enzovoort). In Krijgelmans' 'Homunculi' herkennen we dan weer een dereferentiële taal en muzikaliteit als signalen voor de lyrische modus. Ze bewerkstelligen een vaste cadans en werken activerend in die zin dat lezers worden aangespoord om de tekst te herhalen.

Lyriciteit in een tekstuele en historische context: thema's

De invloed van genrekenmerken op de realisatie en betekenis van een bepaalde modus is historisch gemotiveerd. Theoretici die de connectie tussen poëzie en lyriciteit als historisch verband bespreken, vermijden veralgemeningen over de lyrische modus door het fenomeen te historiseren. Een andere manier om de lyrische modus te historiseren, is door historische realisaties van de lyrische modus te verbinden met thematische tendensen. De thema's die in geselecteerde teksten naar voren komen, staan daarbij niet

[58] De term 'poëtisch' kan in specifieke contexten wel fungeren als synoniem voor 'lyrisch'. De termen hebben dezelfde betekenis wanneer ze refereren aan het gebruik van de term 'poëzie' of 'poëtisch' door *Tel Quel* of in de Franse literatuurtheorie van bijvoorbeeld Jean-Yves Tadié (1994 [1978]).

los van het transhistorische prototype. Ik toonde hierboven al hoe theoretici thematische tendensen aanwijzen als signalen van de modus in zijn abstracte vorm. De historische thema's zijn variaties op die tendensen (ze realiseren het thema in een bepaalde mate of wijken ervan af zonder hun herkenbaarheid te verliezen). Deze historiseringspraktijk herkennen we bij Culler, Wolf, Freedman en Phelan.

Culler beschrijft het lyrische bijvoorbeeld eerst door een aantal parameters aan te duiden die gepaard gaan met semantische aspecten. Het lyrische zou in dat opzicht te herkennen zijn door een grote aandacht voor het subjectieve (om van daaruit het objectieve of het universele onder de aandacht te brengen), een grote nadruk op een eeuwig en herhaalbaar nu (van de voordracht) en op het talige aspect van de tekst zelf. Die aspecten vat hij impliciet samen als niet-mimetische, epideiktische taalgebeurtenissen (cf. supra). Die thematische constante is echter niet onveranderlijk: Culler bespreekt drie gedichten uit een andere periode waarin het epideiktische steeds op een andere manier vorm krijgt. Horatius' *Odes* gaan over feestelijkheden en presenteren zo formuleringen die op feesten herhaald kunnen worden, Edmund Wallers 'Song' (1645) gaat over aanhoudende pogingen (die nooit slagen) om een poëtische boodschap over te brengen en William Blakes 'The Sick Rose' uit *Songs of Experience* (1794) is een taalhandeling die zichzelf vormgeeft tijdens iedere herhaling (2015, 223). Culler verbindt die verschillende vormen met de tijd waarin ze voorkomen, en neemt daarbij een kritische houding aan ten opzichte van zijn eigen interpretatiepraktijk. Hij stelt immers dat ook de evaluatie en benadering van teksten historisch bepaald zijn. Net als Culler onderscheidt Wolf semantische tendensen die tot de abstracte modus behoren. In zijn bespreking toont hij dat de realisatie (vorm, sterkte en hoeveelheid) van die tendensen afhankelijk is van de context waarin ze worden gerealiseerd in bepaalde teksten (cf. supra).

Duidelijker dan Culler en Wolf (cf. supra) verbindt Freedman historische realisaties aan thematische trends. Hij verbindt thematische trends met de extra-literaire context en het heersende discours of wereldbeeld. Zo zou de thematiek van de Angelsaksische lyrische roman in het begin van de negentiende eeuw parallellen vertonen met kantiaanse ideeën en het transcendentalisme (1966, 19). De protagonist van zulke romans is bijvoorbeeld een passieve held die de buitenwereld in zijn binnenste absorbeert en via verbeelding modelleert naar zijn ideaal (1966, 20). Het verband tussen thematiek en historische context toont hoe de interne logica van een modus, en de thematische tendensen die erin voorkomen, een bepaalde kennisstructuur vormen, op basis waarvan lezers en schrijvers hun ervaringen van de wereld categoriseren en leren te begrijpen. Anders dan Culler en Wolf stelt Freedman de tekstuele realisatie van zo'n kennisstructuur voor als de directe en enige weergave van het extra-tekstuele discours. Zo presenteert hij de ontwikkelingen in de twintigste-eeuwse roman als reflecties van denkbeelden uit die tijd:

> The assault of the twentieth century on inner experience has brought with it a profound reappraisal of the novel. Traditional techniques such as point of view and narrative plot have been utilized, not to produce a lively world of action, but to find formal analogues for a private world [...]. Progressively, the hero in the modern novel has abandoned his traditional role, substituting perception for action and, for external reality, a formal portrait of himself (1966, 18).

De verhouding tussen de tekst en zijn context is volgens Freedman dus een een-op-eenrelatie. Een dergelijke voorstelling, waarbij realisaties van een cognitief-semantische categorie samenvallen met één bepaald thema, noemde ik reeds essentialistisch.

Die essentialistische voorstellingen verliezen teksten uit het oog die thematische tendensen realiseren die niet of minder voorkomen in het dominante discours. Bovendien is het ook mogelijk dat zulke voorstellingen de algemene verhouding van een modus tot zijn context vervormen. Volgens Phelan zouden auteurs de keuze voor een modus bewust afstemmen op de thematiek en zelfs op de boodschap die ze willen overbrengen (2007). Wie een verhaal wil schrijven waarin geen grote ontwikkelingen voorkomen, moet de lyrische modus gebruiken.

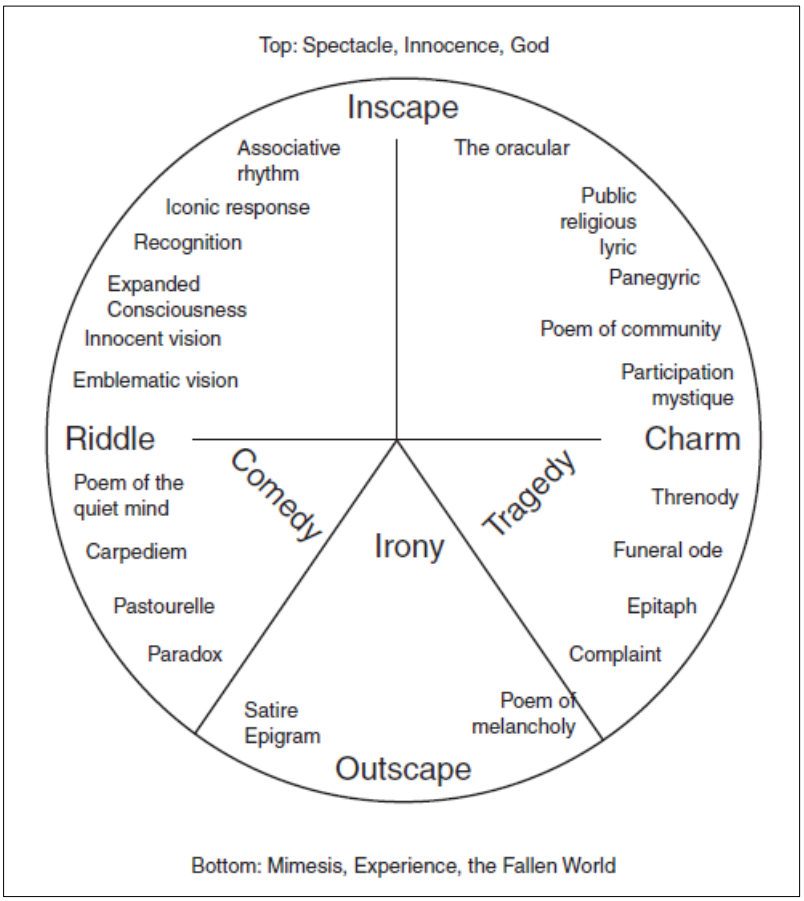
Een kritische blik op de theorieën over de lyrische modus toont ons dat historisering gepaard gaat met een risico op essentialisme en reductie. Het is dan ook belangrijk om een historische realisatie van een literair fenomeen te beschouwen als een momentopname en niet als representatieve actualisatie van het bestudeerde concept. Vanuit die momentopname kunnen een aantal variabelen of signalen worden afgeleid, maar de theoreticus moet wel opmerkzaam zijn voor veranderingen of afwijkingen. Alleen dan kan een fenomeen correct beschreven worden aan de hand van zijn concrete realisaties of *singular examples* (Miller, 2009).

Lyriciteit als abstracte categorie

In wat volgt bespreek ik een mogelijke voorstelling van lyriciteit als modus. Onder de titel 'Lyric Structures' bespreekt Culler een aantal schematische voorstellingen van het lyrische 'as a general category' (2015, 246). Het doel van die bespreking, zo stelt Culler, is niet om alle lyrische teksten aan elkaar gelijk te stellen, maar wel om een kader te bieden waarin zulke teksten (en hun geschiedenis) bestudeerd kunnen worden. De uiteenzetting van lyrische structuren moet het dus mogelijk maken '[to] focus [...] as much on aspects of lyric and particular strategies and configurations within lyrics as on recognized types of lyrics' (2015, 246). Voor Culler zijn 'recognized types' de erkende poëtische subgenres die conventioneel lyrisch zijn, zoals het sonnet, het rondeel, de limerick enzovoort. Om de meer abstracte aspecten van lyriciteit te bespreken, gaat Culler onder andere uitgebreid in op de voorstelling door Frye die in *Anatomy of criticism* (1957) het lyrische illustreert aan de hand van een wiel met twee assen.

Frye geeft een semantische definitie van het lyrische als 'something overheard' en rangschikt nadien specifiekere 'thematische vormen' (of soorten lyrische teksten

gekenmerkt door een thematische kern) ten opzichte van elkaar. Op basis van Fryes beschrijvingen maakt Robert Denham een diagram (zie figuur 1) tegen de achtergrond waarvan Culler zijn theorie van het lyrische verder uiteenzet (Culler 2015, 247; Denham 1978, 123). De verticale as beschrijft van boven naar onderen een evolutie van spektakel naar mimesis, van ritueel naar plot, van het statische naar het progressieve. De horizontale as beschrijft van links naar rechts een evolutie van opsis (afbeelding) naar melos (klank). Culler stelt dat deze voorstelling, zoals alle schema's, reductief is: naast de assen die Denham onderscheidt, kunnen immers nog tal van andere assen herkend worden, waarop verschillende realisatievormen van het lyrische met elkaar vergeleken kunnen worden. Toch is zo'n schematische weergave handig om abstracte categorieën beter te begrijpen.



Figuur 1. Het lyrische volgens Frye, zoals voorgesteld door Denham (1978, 123)

De voorstelling van Denham toont bijvoorbeeld dat het lyrische geen willekeurige verzameling van thema's is, maar wel thematische tendensen omvat die zich op een bepaalde manier tot elkaar verhouden. Daaruit besluit Culler dat het lyrische een 'structure of knowledge' is, een besluit dat in de hierboven beschreven theorieën (van Wolf, Freedman en Phelan bijvoorbeeld) weerklinkt (2015, 251). Aan de hand van Wolfs cognitieve benadering besprak ik al dat lezers en schrijvers die kennis verwerven aan de hand van concrete voorbeelden. Culler stelt dat die verwerving gradueel gebeurt

‘predicated on the range of possible imaginative engagements with human experience’ (2015, 251). Hij voegt daaraan toe dat de types die we op basis van onze ervaringen onderscheiden, eindeloos verfijnd kunnen worden.

Tegen die achtergrond focust Culler op een van de twee assen waarmee Denham de mogelijke lyrische vormen uiteenzet. Op basis van de bespreking van de horizontale as (van beeld naar klank) probeert Culler de algemene structuur van het lyrische als modus beter te begrijpen (2015, 253-258). In navolging van Frye presenteert Culler de juxtapositie tussen visuele aspecten (opsis) en auditieve aspecten (melos) als een van de fundamenten van het lyrische gedicht. Zowel opsis als melos bestaan uit twee uitdrukkingsvormen of dimensies, die we als de uiteinden van een continuüm kunnen zien. In dat licht bestaat de horizontale as uit twee continua.

Wat melos betreft, maakt Culler een onderscheid tussen ‘melos as voicing’ (‘charm’, of ‘betovering’) en ‘melos as voice’ (‘babble’, of ‘gebabbel’). Wanneer melos tot uiting komt als *voice* zou de tekst een spreekstem evoceren waarvan de lezer zich een voorstelling kan maken. Melos als *voicing* daarentegen evoceert geen stem, maar benadrukt oraliteit en klankwaarde. Melos als *voicing* ís dus een intense klank of een klankpatroon: een gedicht dat zuiver *charm* is, zou alleen bestaan uit betekenisloze klanken of ‘non-sense’. Met betrekking tot opsis onderscheidt Culler ‘doodle’ (‘krabbel’) en ‘riddle’ (‘raadsel’). De laatste refereert aan teksten waarin de taal bepaalde beelden oproept, die lezers in hun verbeelding kunnen reproduceren. Een tekst aan de *doodle*-kant van het opsiscontinuüm beschrijft geen beeld, maar ís een beeld. Concrete poëzie is de meest radicale realisatie van *doodle*. Cullers beschrijving maakt het schema van Frye concreet, wat een beter inzicht in de lyrische modus oplevert.

Culler beschrijft de melos-opsisjuxtapositie enkel in relatie tot lyrische gedichten, maar het is ook mogelijk om de dimensies van melos of opsis in lyrische teksten van andere genres terug te vinden. Zo herkent Freedman in het Engelstalige proza van zijn tijd lyrische thema’s (zoals het opgaan van de mens in de externe wereld), een lyrische taal en lyrische vormen die hij omschrijft door te verwijzen naar hun auditieve en visuele waarde. Freedman neemt D.H. Lawrences werk als voorbeeld en stelt dat ‘Lawrence’s language *chants* and denotes rather than symbolizes and acts’ (1966, 40; mijn cursivering). Waar Freedman hier focust op de melosdimensie, concludeert hij zijn inleiding met een verwijzing naar de opsisdimensie van lyrische romans: ‘Lyricism in prose [...] remains, of course, an arbitrary concept which can be discerned in varied forms, but its general outline is recognizable as *an image* of a modern consciousness which has shaped our thought about the novel’ (1966, 41; mijn cursivering). We kunnen dus besluiten dat de juxtapositie niet zomaar lyrische gedichten karakteriseert, maar realisatiemogelijkheden van de lyrische modus in teksten van alle genres structureert.

Zowel opsis- als melosrealisaties kunnen gesitueerd worden op een continuüm met ‘taal als beschrijving en evocatie van beeld of klank’ aan de ene kant en ‘taal als visueel of auditief materiaal (respectievelijk letter of klank)’ aan de andere kant. De melos-

opsisvoorstelling kan fungeren als referentiekader voor de analyse van specifieke lyrische teksten. Op de melosas bekleedt 'De jonkvrouw met de spade' bijvoorbeeld een bijzondere positie. De tekst evoceert verschillende spreekstemmen die schijnbaar ongemedieerd zijn weergegeven, waardoor we 'De jonkvrouw' aan de *voice*-pool van het continuüm moeten situeren. Tegelijkertijd bevat de tekst klankassociaties die een klankpatroon *zijn*. Door 'De jonkvrouw' met andere corpusteksten te vergelijken zal ik nagaan of we de tekst ook aan de *voicing*-pool kunnen situeren (zie hoofdstuk 3 e.v.). Wat de opsisdimensie betreft, bevindt Stassaerts verhaal zich aan de *riddle*-pool. Er is namelijk sprake van een rijke beeldentaal die zich opdringt aan de lezer. Krijgelmans' 'Homunculi' bevindt zich zowel op de melos- als op de opsisdimensie aan de rechterpool van het continuüm. De klankpatronen in het korte verhaal ontstaan door de herhaling van (korte) zinnen met dezelfde zinsstructuur en (korte) woorden. Op die manier ontstaat een cadans die de tekst voortstuwt, zonder dat er een specifieke stem gerepresenteerd wordt. Over de opsisdimensie valt voor 'Homunculi' vooral op macroniveau veel te vertellen. Aangezien de tekst is opgebouwd volgens een mathematische formule, kan hij gevisualiseerd worden als een curve. In dat licht roept de tekst geen beelden op, maar *is* hij een beeld.

Een omschrijving van de structuur van de lyrische modus volgens de tegenstelling tussen opsis en melos is een mogelijke voorstelling. Frye ordent mogelijke thematische vormen ook nog volgens progressie, en Culler voegt nog een categorie toe (cf. supra). Aangezien lyriciteit een semiotische categorie is, kunnen we mogelijke vormen ordenen op basis van constanten die zich situeren op ieder semiotisch vlak (semantiek, syntactisch en pragmatiek). Een opdeling op basis van een semantisch aspect kan bijvoorbeeld refereren aan het subjectieve karakter van het lyrische: waar de meeste theoretici zo'n subjectieve focus herkennen, onthullen verschillende besprekingen ook een tegengestelde neiging, namelijk een neiging tot abstractie. In dat licht kunnen de lyrische realisatiemogelijkheden worden geordend op een continuüm met subjectivering aan de ene kant en desubjectivering aan de andere kant.

De teksten uit dit corpus nemen verschillende plaatsen op dat continuüm in. In Stassaerts 'De jonkvrouw met de spade' krijgen we de indruk dat we direct toegang hebben tot de gedachten van de spreker of sprekers, wier associatieve beeldentaal en klankassociaties de wereld buitenaf vervormen. In tegenstelling tot die dynamiek abstraheert Krijgelmans' 'Homunculi' de personages tot abstracte vormen die in de vage setting automatisch handelingen uitvoeren die hen door een onpersoonlijke taal zijn ingegeven. De verteller in die tekst is geen personage, maar een onpersoonlijke stem die de gebeurtenissen volgens een mathematisch schema voorstelt.

Hoewel de lyrische modus op meer manieren kan worden voorgesteld, focussen de meeste critici op het visuele en auditieve materiaal enerzijds, en op de tegenstelling tussen subjectiviteit en abstractie anderzijds. Ook de critici die de experimenten in het Nederlandstalige proza van de lange jaren zestig proberen te karakteriseren, maken

impliciet gebruik van die referentiepunten. Die referentiepunten zullen ook voor mijn onderzoek relevant blijken, bijvoorbeeld om de mogelijke effecten van de lyricisering van proza te analyseren (cf. infra).

Lyriciteit in de tekst en de lyrische tekst

De abstracte structuur van het lyrische als algemene categorie, zoals Culler, Wolf en anderen ze beschrijven en zelfs visualiseren, komt in concrete teksten op verschillende manieren tot uiting. Hierboven stelde ik al dat een tekst lyrisch is wanneer hij een aantal lyrische tendensen realiseert. De aanwezigheid van lyriciteit in een tekst is dus geen kwestie van absolute aan- of afwezigheid, maar wel van gradatie. De graad van lyriciteit, of de positie van een tekst op een continuüm van 'minimale lyriciteit' naar 'maximale lyriciteit', hangt af van het prototypische karakter van de gerealiseerde tendens (centraal/perifeer), van het aantal lyrische tendensen en van de intensiteit waarmee ze gerealiseerd zijn (cf. infra). Aangezien het prototypische karakter van tendensen (en van teksten) afhankelijk is van de tekstuele en historische context, speelt ook die context een rol in de graad van lyriciteit van een bepaalde tekst. De studie naar lyriciteit op tekstueel niveau moet dus rekening houden met, zoals eerder vermeld, tekstuele en contextuele invloeden. Tegen die achtergrond stelt Wolf dat de positie van een tekst op het lyrische continuüm afhangt van

> a) [...] the heuristic intention of the recipient or critic and on the conformity of his or her idea of the lyric to the (historical) prototype(s) of the genre,
> b) [...] the historical and cultural situation and corresponding conventions in which a given text is (or was) embedded, and,
> c) consequently, on the existence and configuration of alternative prototypes and schemata (2005, 42).

Als modi afhangen van gradatie en dus niet absoluut aan- of afwezigheid zijn in een tekst, betekent dat dat een lyrische tekst ook andere modi bevat.[59] Meer nog, lyrische elementen worden in een tekst pas betekenisvol door te interageren met andere modi, met de generische segmenten en met de contextuele conventies (McHale 2009, 14). In die context maakt Phelan een onderscheid tussen twee soorten narratieve teksten: 'one whose members have a high degree of narrativity, and the other whose members synthesize narrativity with what I call lyricality (that which makes something lyric) or portraiture (that which makes something a character sketch' (2007, xii). Phelan noemt die tweede

[59] Culler impliceert dat teksten alleen in hun meest extreme vorm 'puur' lyrisch (of narratief, dramatisch, enzovoort) kunnen zijn. Een tekst aan het *doodle*-uiteinde van de opsisas zou immers puur beeld zijn en de lyrische aandacht voor de (visuele) materialiteit volledig realiseren. De extreme realisatie van lyriciteit betekent echter niet dat geen enkele andere modus gerealiseerd kan worden in een concreet gedicht; het is bijvoorbeeld mogelijk dat een beeld (het lyrische) ook narratieve aspecten in zich draagt, zoals een plotverloop of een personage. Veel hangt dan af van de receptie en de interpretatie van het werk door een lezer.

groep ook wel 'hybrid forms' die narratieve elementen combineren met lyrische of portretelementen.

De term 'hybrid forms' impliceert dat de eerste groep teksten met 'a high degree of narrativity' *pure vormen* zijn, maar Phelan nuanceert die visie. Allereerst zet hij die hybride vormen af tegen 'texts *dominated* by narrativity' (2007, xii; mijn cursivering). Die opvatting komt overeen met de visie van McHale dat een heersende modus in een tekst niet de enige modus is, maar interageert met secundaire modi. De dominantie kan de modale status van een tekst bepalen (in die zin dat een tekst met een dominante lyrische modus als lyrisch wordt (h)erkend), maar ook de context bepaalt hoe het modale karakter van een tekst wordt gepercipieerd. Zo zijn genreverwachtingen vaak zo sterk dat men geen lyriciteit in een prozatekst verwacht, en de tekst als 'narratief' identificeert, in weerwil van lyrische dominantie. Verder weerlegt Phelan expliciet het bestaan van 'pure forms' of teksten die slechts één modus (in zijn totaliteit) realiseren:

> I want to underline the point that these conceptions of narrativity, lyricality, and portraiture are heuristic accounts of pure forms, not recipes for writing or for analyzing individual works. Authors are of course free to combine the fundamental elements of the pure forms in any way they wish, and rhetorical critics set themselves the task of reasoning back from the multilayered effects of those individual works to their causes in those combinations of elements (2007, 153).

De 'pure form' die Phelan hier beschrijft, komt dus overeen met de modus in zijn abstracte vorm, als algemene cognitief-semiotische categorie, die de productie en receptie van teksten stuurt. We kennen die enkel door concrete realisaties in teksten die het prototype benaderen, maar nooit volledig realiseren.

Lyricisering

Uit bovenstaande uiteenzetting blijkt dat in een tekst verschillende modi in verschillende gradaties kunnen voorkomen. Het voorkomen van modi in teksten van een bepaald genre is gecodificeerd: ieder genre heeft een dominante modus en meerdere secundaire modi. Bij het ontstaan van poëzie (teksten in versvorm) was narrativiteit de dominante modus, maar die gedichten bevatten ook sterke lyrische elementen zoals muzikaliteit en de uitnodiging tot voordracht. Sinds de romantiek is lyriciteit de dominante modus van poëzie, maar gedichten bevatten ook narratieve en dramatische elementen. De dramatische monologen die Culler bespreekt zijn daar een voorbeeld van (2015, 263-275). Zo is het onwaarschijnlijk dat een tekst slechts elementen van een modus realiseert en dus een *pure form* is.

Tegen die achtergrond rijst de vraag hoe lyrische romans 'lyrischer' zijn dan conventionele romans. Ook conventionele romans, waarin uitgewerkte personages acties ondernemen of gebeurtenissen ondergaan die causaal of logisch verbonden zijn, kunnen lyrische tendensen bevatten zoals creatieve taalvormen (bijvoorbeeld om personages te

karakteriseren) of een focus op de gevoelens en gedachten van een subject. Het is dus niet zo dat lyrische romans de lyrische modus geïntroduceerd hebben in een tekst waarin die voordien niet aanwezig was. Lyrische romans zijn romans die een hogere mate aan lyriciteit hebben dan conventionele romans waarin narrativiteit dominant is. Die hogere mate uit zich in de realisatie van meer lyrische tendensen of in (meer) centralere/prototypische lyrische tendensen. De lyricisering van een tekst is dus niet de introductie van een nieuwe modus, maar wel de versterking van een secundaire modus, een modus die conventioneel niet dominant is in het genre waarmee de tekst verbonden wordt.

1.5 Conclusie

De meeste theoretici die het lyrische benaderen, doen dat vanuit een cognitief of semiotisch perspectief. Daarbij historiseren ze hun theorie, wat inzicht brengt in de historische realisatiemogelijkheden van de abstracte discursieve categorie van het lyrische. Op basis van de definitie van een modus en op basis van de opvattingen van lyriciteit zoals uiteengezet door verschillende theoretici, kunnen we het lyrische als volgt definiëren: het lyrische, of lyriciteit, is geen generische categorie, maar een modus of transgenerische structuur. De modus is een cognitief-semiotisch systeem, waarin veranderlijke tendensen die niet inherent tot de modus behoren, maar haar signaleren, volgens gecodificeerde regels bepaalde betekenissen opwekken. Een tekst is lyrisch wanneer ze een aantal lyrische tendensen realiseert die in een specifieke context als lyrisch (perifeer of centraal) herkenbaar zijn. Dat kan op verschillende manieren en in verschillende gradaties gebeuren.

Hoeveel tendensen een tekst minstens moet realiseren om als lyrisch herkenbaar te zijn, staat niet vast. De signaalfunctie van een tendens hangt immers af van het historische prototype en van de graad waarin de tendens gerealiseerd wordt: 'If one considers these features as tendencies, the problem of quantification [...] loses its edge, since the higher the degree of fulfilment of the respective trait the more lyric the text becomes in this respect' (Wolf 2005, 38). Een tekst waarin een klankrijke taal gecombineerd wordt met de nadruk op individuele perceptie van het agens, kan bijvoorbeeld lyrischer bevonden worden dan een tekst die kort is, waarin de taal aan zichzelf refereert en waarin creatieve taalvormen voorkomen.

De betekenis en effecten van de lyrische elementen en van de lyrische tekst hangen dus af van de context waarin die tekst circuleert. Dat betekent dat genreaanduidingen, parateksten en periteksten, maar ook beschouwelijke discoursen de productie en receptie van een tekst kunnen sturen. De lyrische modus is geen sub- of supercategorie van poëzie, maar kan in teksten van verschillende genres op verschillende manieren worden gerealiseerd. De speciale relatie tussen de lyrische modus en poëzie is dus geen hiërarchische, maar een gecodificeerde relatie van dominantie, waarbij de aanwezigheid

van lyrische elementen doet denken aan poëzie en waarbij genreaanduidingen van poëzie de verwachting kunnen oproepen dat het lyrische sterk aanwezig zal zijn. In gelyriciseerd proza is lyriciteit sterker dan de genreaanduiding doet vermoeden.

De opvatting van het lyrische als een modus of transgenerische categorie laat een nieuw licht schijnen op de Nederlandstalige lyrische prozaexperimenten. Het gaat niet om een 'extern' experiment, waarbij technieken of kenmerken van andere media of genres (in dit geval poëzie) in proza worden overgenomen (Demeyer 2015, 45; Vervaeck 2006), maar om het versterken van een atypische modus. Aangezien de versterkte modus niet vreemd is aan het genre, kunnen we de lyricisering van proza als een 'intern' experiment beschrijven, waarbij geëxperimenteerd wordt met de conventies van het genre (Demeyer 2015, 42; Vervaeck 2006).[60]

2 Analysemethode

De theorie die ik in dit hoofdstuk uiteenzette, biedt een kader om het Nederlandstalige lyrisch proza, als subgroep van neo-avant-gardeproza, systematisch te bestuderen. Allereerst kunnen we de 'vernieuwing' van die teksten in de lange jaren zestig beter duiden: lyricisering mag dan wel niets nieuws introduceren in de roman, het fenomeen zet genreconventies op de helling doordat het ingaat tegen de gecodificeerde modale dominantie van dat genre. Daarnaast biedt bovenstaand theoretisch kader een aantal parameters om lyricisering in specifieke teksten te bestuderen: lyricisering van proza kan verschillen in (i) vorm, (ii) graad en (iii) effect.

Die parameters komen overeen met de aanknopingspunten waarmee de onderzoekers van het BTFG-nummer Nederlandstalig lyrisch proza in de twintigste eeuw bestuderen (zie inleiding). Het kader dat ik hierboven uiteenzette, maakt het mogelijk om die analyse zowel op theoretisch als op historisch vlak te verfijnen.

2.1 Vorm

Voor de analyses van de corpusteksten zal ik lyriciteit dus als een interpretatieve lens gebruiken. Ik zal daarbij eerst lyrische elementen identificeren. Zoals de onderzoekers in het BTFG-nummer neem ik daarvoor de 'lyrische tendensen' van Wolf als richtlijn (2005, 38-39). Daarbij heb ik oog voor verschillende mogelijke realisaties, die afhankelijk zijn van de context en co-text waarin ze worden gerealiseerd.

[60] De voorstelling van lyricisering als extern experiment is wel te verdedigen wanneer we enkel de dominante modus als een conventie van het genre interpreteren: de dominante modus van een genre is dan (in een bepaalde historische context) 'eigen' aan dat genre, wat betekent de versterking van lyriciteit in proza 'vreemd' is. Gaan we er echter van uit dat geen enkel discursieve categorie inherent is aan een bepaald genre, dan komt het onderscheid tussen externe en interne experimenten op losse schroeven te staan.

Zowel de receptie als het postuur van de auteur geven aanwijzingen om lyrische elementen in teksten te herkennen. Hugo Neefs noemt de teksten in *Verhalen van de jonkvrouw met de spade* bijvoorbeeld 'liriek', op grond van een aantal kenmerken die aan Wolfs tendensen doen denken: 'alle verhalen zijn één innerlijke monoloog' die focussen op 'de bewustzijnsinhouden van de personages', en worden gekenmerkt door het 'ontbreken van epise [sic] krachtimpulsen' (1965, 76). Sommige teksten worden niet als lyrisch geïdentificeerd door de kritiek. Toch geven critici ook in die gevallen aanwijzingen om de tekst te analyseren met lyriciteit als zoeklicht. Geen enkele criticus noemt Tophoffs *Leeg te aanvaarden* bijvoorbeeld expliciet een lyrische roman, maar in hun beschrijving van het experimentele karakter van de roman, noemen ze steevast tendensen die lyriciteit kunnen signaleren. Zo herkent De Wispelaere zelfreferentie en een gebrek aan narratieve progressie in *Leeg te aanvaarden* (1967, 108).

Ook de historische en tekstuele context zijn belangrijk voor die identificatie: de kenmerken die de lyriciteit in teksten signaleren zijn, zoals gezegd, niet inherent aan de lyrische modus. De signaalfunctie hangt af van de historische en tekstuele context waarin ze worden gerealiseerd. Zo kunnen metaforen, syntactische stijlfiguren en klankassociaties in 'De jonkvrouw met de spade' verbonden worden aan een lyrische experimenten van de *Labris*-groep. Ze interageren met andere lyrische tendensen (zoals aanwezigheid van een schijnbaar ongemedieerd agens) en signaleren op die manier de sterke lyriciteit in 'De jonkvrouw'. In *De leeuw van Vlaanderen* (1838) bijvoorbeeld fungeert de 'deviatie op het vlak van syntaxis' en de 'beeldspraak' minder als signaal voor lyriciteit (Sinbotin 2013, 573). Tegen de achtergrond van de scheiding van Nederland en Vlaanderen en de sympathie van de schrijver (als *écrivain* en als *inscripteur*) voor de Vlaamse ontvoogding, dragen die variaties en beeldspraak bij aan het volkse karakter en de didactische dimensie van de roman. De beeldspraak is immers 'minder gericht op originaliteit [of vervreemding] dan bij de latere auteurs' (Sintobin 2013, 573), maar maakt abstracte waarden concreet.

Bernaerts bespreekt lyriciteit in individuele teksten aan de hand van drie soorten lyriciteit, die berusten op de versterking van 'clusters' of samenhangende tendensen zoals creatieve taalvormen (syntactische stijlfiguren, gedachtefiguren en betekenisfiguren) en zelfreferentie, de nadruk op de perceptie van een agens en op de minimale narratieve voortgang, of akoestische patronen en een dereferentiële taal (2013, 614). Bernaerts' groepering van individuele lyrische tendensen zorgt voor een overzicht van enkele realisatiemogelijkheden van het lyrische in proza, maar dat gaat ten koste van een inzicht in mogelijke tussenvormen of andere dynamieken. Ik zal de tendensen die volgens Wolf lyriciteit signaleren niet bespreken in vaste clusters. In plaats daarvan onderzoek ik individuele tendensen en hun relatie tot andere lyrische kenmerken, tot narratieve bouwstenen en segmenten. In 'De jonkvrouw met de spade' kan bijvoorbeeld onderzocht worden hoe een schijnbaar ongemedieerd agens (een tendens die lyriciteit signaleert) interageert met de homodiëgetische ik-verteller (een narratieve bouwsteen)

in verschillende paragrafen (prozasegmenten) en met een muzikale taal (een andere tendens die lyriciteit signaleert).

Op die manier krijgen we een inzicht in verschillende realisatiemogelijkheden van individuele tendensen en hun mogelijke functie in de betekenisstructuur van de roman. Het is mijn veronderstelling dat zo andere clusters van tendensen aan het licht zullen komen. Het is bijvoorbeeld mogelijk dat de semantische en syntactische ingrepen samengaan met akoestische patronen.[61]

2.2 Graad

Het tweede onderdeel in mijn analysemethode bestaat eruit dat ik de graad van de lyricisering in de corpusteksten onderzoek. Die graad ('hoe lyrisch een prozatekst is') hangt af van de status (perifeer/centraal), het aantal gerealiseerde lyrische tendensen, en van de intensiteit en de frequentie waarmee die tendensen voorkomen. Hoewel de intensiteit niet nauwkeurig meetbaar is, zijn sommige teksten duidelijk lyrischer dan andere. We kunnen de intensiteit van de lyricisering beoordelen in relatie tot andere modi in de tekst en in relatie tot verwachtingen die gepaard gaan met genreconventies, schrijverspostuur, peritekst, paratekst, enzovoort. De intensiteit van lyriciteit wordt dus bepaald in relatie tot de co-text en historische context. Lyricisering van proza is bijvoorbeeld sterker wanneer ze meer bouwstenen van narrativiteit verstoort. Een roman zonder narratieve progressie, waarin een verteller herkenbare personages beschrijft in een tastbare setting, is bijvoorbeeld minder lyrisch dan een roman zonder narratieve progressie, waarbij de grens tussen personages en de verteller vervaagt.

In navolging van Bernaerts bestudeer ik de frequentie van lyrische tendensen in relatie tot segmenten. Wanneer de lyriciteit even intens blijft door de hele tekst, over verschillende segmenten heen, spreekt Bernaerts van 'een consequente lyrische vormgeving' (2013, 614). Dat is bijvoorbeeld het geval voor titelverhaal van *Verhalen van de jonkvrouw met de spade*. 'De jonkvrouw met de spade' bestaat uit twee getitelde delen, die zijn opgebouwd uit verschillende paragrafen, waarin steeds klankassociaties, creatieve taalvormen (syntactische stijlfiguren en tropen) en een schijnbaar ongemedieerd agens voorkomen. Het is ook mogelijk dat sommige passages sterk lyrisch zijn, terwijl lyriciteit in andere passages nauwelijks opvalt. Bernaerts spreekt in dat geval van 'lyrische momenten' (2013, 614). Zulke lyrische momenten vinden we bijvoorbeeld in Ter Balkts *Zwijg*, waar sommige hoofdstukken een duidelijk narratief verloop hebben, met herkenbare personages, terwijl in andere hoofdstukken een narratieve voortgang verstoord wordt door klank- en beeldassociaties, creatieve taalvormen en een

[61] In zijn bespreking van individuele experimenten zinspeelt Bernaerts op mogelijke andere constellaties. Zo zouden 'in de [...] boeken van Roggeman en Sonneville [...] de verdichting niet zelden samen [gaan] met verstilling' (2013, 619). In het belang van het overzicht gaat Bernaerts op die samenhang niet verder in.

zelfreferentiële taal. In onderstaande passage schuift de klankrijke en ongrammaticale taal de aandacht weg van de narratieve progressie en naar de taal zelf:

> Ja! Ja. Ja. Oostenwind, oostenwind, westenwind, huil! Westenwind, zuidenwind, huil huil. Owaa, owaoeaa. Huil, winden, om het verloren hoofd, huil, word groen en huil. Word groen, zolang het nog niet de tijd is van het zwart, van het lila en purper.
> O
> Zweet, stotter, zwijg. Word groen, ga in groenheid ten onder!
> O
> Verdrogend; klepperende snavel, ik, ki, I (1973, 342).

De frequentie van lyriciteit kan niet alleen veranderen over de grenzen van segmenten heen, het is ook mogelijk dat frequentie en intensiteit binnen een segment veranderen, doordat lyrische tendensen verschijnen/verdwijnen of doordat andere lyrische tendensen (meer perifere of meer centrale) worden gerealiseerd.

2.3 Effect

Tot slot onderzoek ik de effecten van lyricisering in specifieke teksten. In tegenstelling tot de samenstellers van het BTFG-themanummer (zie inleiding) spreek ik van 'effecten' in plaats van 'functies', omdat de term 'functie' een gerichtheid en causaliteit impliceert, die de neo-avant-garde-experimenten uit het corpus missen (zie hoofdstuk 1).

We kunnen de effecten van lyricisering allereerst bespreken in relatie tot de gerealiseerde tendensen die lyriciteit in een tekst signaleren (cf. supra). Zo herkent Bernaerts drie soorten lyricisering: 'Als lyriek een onvaste verzameling is van kenmerken die prototypisch met het genre verbonden worden, dan kunnen afzonderlijke procedés of clusters van kenmerken voor verschillende soorten lyricisering in proza zorgen' (2013, 614). Ik beschouw die soorten als mogelijke effecten op het niveau van de tekst. Die effecten kunnen zowel betrekking hebben op de tekst in haar totaliteit, als op individuele passages.

Verdichting is het eerste effect van lyricisering op tekstueel niveau. Lyricisering werkt verdichtend wanneer de betekenismogelijkheden van tekens vermeerderen, zodat uiteenlopende semantische velden zich met elkaar verstrengelen op bepaalde plaatsen in de tekst. Een opeenstapeling van metaforen kan bijvoorbeeld semantische velden die aanvankelijk ver uit elkaar liggen met elkaar verbinden. Het tweede effect is verstilling, waarbij lyrische tendensen de aandacht verschuiven van acties en gebeurtenissen naar situaties en gevoelens. Een schijnbaar ongemedieerd agens dat zijn gevoelens beschrijft kan een passage bijvoorbeeld verstillen.

Van muzikalisering is er sprake wanneer de lyricisering het auditieve karakter van de taal centraal stelt en de tekst of een gedeelte ervan als klank of melodie voorstelt. Een passage waarin korte frasen herhaald worden of klankassociaties regelmatig voorkomen,

kan muzikaliserend zijn. Aan de categorieën die Bernaerts voorstelt, kunnen we nog een vierde effect toevoegen, namelijk materialisering. Lyricisering kan materialiserend zijn wanneer ze het visuele karakter van de taal benadrukt en zo de tekst of een gedeelte ervan als beeld doet fungeren. Tekens die hun referentiële functie zoveel mogelijk opschorten, brengen de materialiteit van het teken bijvoorbeeld onder de aandacht.

We kunnen de effecten van lyricisering niet alleen bespreken in relatie tot de lyrische tendensen die we in een tekst herkennen, maar ook in relatie tot de 'globale compositie van de tekst' (Bernaerts 2013, 614). Bernaerts onderscheidt daarbij twee 'functies': subjectivering en denarrativisering. In het geval van subjectivering verhoogt de lyricisering het subjectieve karakter van de tekst, bijvoorbeeld door de aanwezigheid van een schijnbaar ongemedieerd agens. Lyricisering die ten dienste staat van denarrativisering verhindert de ontwikkeling van narratieve aspecten (zoals een duidelijk plot en de psychologische karakterisering van personages) en brengt daarbij 'de autonomie en schoonheid van de literaire taal op de voorgrond' (Bernaerts 2013, 615). Dat kan bijvoorbeeld door passages die naar de taal zelf verwijzen in plaats van een verhaalverloop te beschrijven.

De denarrativisering die Bernaerts tegenover subjectivering stelt, valt niet zomaar samen met denarrativisering 'om aan de verhalende structuur te ontsnappen' (2013, 612).[62] De eerste invulling van denarrativisering als tegenhanger van subjectivering komt volgens Bernaerts overeen met de abstractie in '"de tekst als taal" bij Brems' (2013, 615).[63] De tweede invulling van denarrativisering kan beschreven worden als een algemeen effect van lyricisering.[64] In dit proefschrift zal ik de term in die tweede betekenis gebruiken om te verwijzen naar effecten van lyricisering die de dominantie van narrativiteit in proza verstoren. Dat betekent niet dat narrativiteit automatisch helemaal of altijd in dezelfde mate verstoord wordt: lyricisering kan bepaalde narratieve bouwstenen verstoren, terwijl ze andere steunt (cf. supra).

Die denarrativisering kan gepaard gaan met subjectivering, maar ze kan ook het omgekeerde effect hebben. In plaats van het onderscheid tussen subjectivering en denarrativisering, dringt zich een onderscheid op tussen subjectivering en desubjectivering. Die tweedeling komt overeen met een van de assen waarmee lyriciteit als abstracte categorie gevisualiseerd kan worden (cf. supra). De bovengenoemde voorstelling van lyricisering als een kwestie van gradatie doet vermoeden dat het onderscheid tussen subjectivering en desubjectivering geen strikte tweedeling is. De

[62] Het is mogelijk om voorbeelden van teksten te verzinnen waarin die functies samen voorkomen. In Stassaerts 'De jonkvrouw met de spade' staan de emoties en gedachten van een schijnbaar ongemedieerd agens centraal, wat de narratieve voortgang verstoort en de subjectieve dimensie van de tekst versterkt.

[63] Ook categorieën van experimenteel proza die andere onderzoekers voorstellen, kunnen met abstractie verbonden worden (zie hoofdstuk 1). Zo herkent Bousset abstractie in taalcreatief proza (1988, 53-54).

[64] Verschillende onderzoekers beschouwen denarrativisering in die betekenis als een van de functies van experimenteel proza, naast defictionalisering en verstoring van de prozaïsche continuïteit (Demeyer 2015, Vervaeck 2014) (zie hoofdstuk 1).

receptie van de corpusteksten versterkt dat vermoeden: critici en onderzoekers beschouwen de teksten van Stassaert en Van Maele bijvoorbeeld als proza met een hoge subjectiviteit (Snoek 1993, Spinoy 1986, Vitse 2013) en Krijgelmans' 'Homunculi' wordt gelezen als een tekst waarin 'de mens [...] verdwijnt' ten voordele van de structuur (Vitse 2009, 850), maar in Tophoffs *Leeg te aanvaarden* bemerkt men zowel een objectieve zegging als de nadruk op de subjectiviteit van vertelinstanties (Beekman 1989, Vervaeck 2013, De Wispelaere 1968).

We kunnen besluiten dat subjectivering en desubjectivering globale effecten zijn van lyricisering, die berusten op (vorm, graad en frequentie van) alle lyrische tendensen die in de tekst worden gerealiseerd en op de manier waarop die interageren met andere modi. Tegen die achtergrond zullen verdichting, verstilling, muzikalisering en materialisering (lyriciseringseffecten die stoelen op specifieke lyrische tendensen) deze globale effecten mee bepalen. In een tekst waarin de lyricisering subjectiverend werkt, kan muzikalisering dat subjectieve aspect bijvoorbeeld mee vormgeven. Zo is het mogelijk dat in de tekst slechts een subject (als personage en/of verteller) optreedt, terwijl individuele passages verschillende muzikale effecten genereren. De muzikalisering kan dan verwijzen naar een versplinterde subjectiviteit.

Tekstuele effecten hebben implicaties buiten de tekst. Op basis van de tekstuele effecten die hij herkent, maakt Bernaerts een onderscheid in effecten (of functies) buiten de tekst: '[v]ullen we de functies breder in, dan kunnen we een onderscheid maken tussen een esthetische en een epistemologische functie' (2013, 615). Daaraan kunnen we ethische effecten toevoegen, die betrekking hebben op het wereldbeeld en de morele waarden en normen die uit de tekst spreken.

2.4 Conclusie

Het theoretische kader dat ik in dit hoofdstuk presenteerde, biedt een aantal aanknopingspunten om de lyricisering van proza te analyseren. Die aanknopingspunten maken het niet alleen mogelijk om de realisatiemogelijkheden van lyricisering in specifieke teksten te bestuderen, maar ook om die teksten met elkaar te vergelijken: waarom is de ene tekst 'lyrischer' dan de andere en hoe komt het dat teksten met andere composities, of uiteenlopende poëticale of ethische effecten toch als lyrisch proza kunnen worden gekarakteriseerd? De analyse van vorm, graad en effecten van lyricisering maakt het bovendien mogelijk om lyricisering verder als neo-avant-garde-experiment te duiden en te verbinden met het neo-avant-gardediscours zoals uiteengezet in het eerste hoofdstuk. Door verschillende teksten tegen die achtergrond met elkaar te vergelijken toon ik hoe deze subgroep van de neo-avant-garde in Nederland en Vlaanderen van de lange jaren zestig vorm kan krijgen.

In dit proefschrift zal ik de vorm, graad en effecten van lyricisering vooral bekijken in relatie tot de dominante modus, namelijk narrativiteit. In dat licht biedt mijn

onderzoek een analysemodel voor teksten dat rekening houdt met modale interactie. Door een andere manier van kijken te introduceren, lichten andere aspecten op, zoals kenmerken van een secundaire modus. Zo worden avant-gardekenmerken anders zichtbaar.

Hoofdstuk 3 Lucienne Stassaerts 'De jonkvrouw met de spade' (1964) 'Het koor van de tijd zingt vandaag al even vals'

In 1964 verschijnt *Verhalen van de jonkvrouw met de spade*, de debuutbundel van Lucienne Stassaert (1936) die ze in eigen beheer uitbrengt. Te midden van de experimentele bedrijvigheid zoekt Stassaert in de jaren zestig haar 'eigen stem' (Jespers 1999, 4). Ze uit die stem in de vorm van klank- en beeldrijk proza, dat ze zelf 'poëtisch proza' noemt (Stassaert 2017, 184). Het volgende fragment uit het titelverhaal van haar debuutbundel is een typerend voorbeeld:

> in de gele kooi vandaag heb ik de vogel met herhalingstekens gelaten dag-dag nacht-nacht in de verborgen nadag nanacht ben ik dan gestapt de afstand tussen anderen en mij steeds schommel de schommel, een lugubere romance met de eventualiteit dat de koorden breken en de ruimtezweer mijn hals kraakt (1964, 14).

Jan Walravens brengt dit experimentele proza in verband met het neo-avant-gardetijdschrift *Labris* (1962-1973) waarin enkele verhalen uit de bundel eerder verschenen (1965).[65] Hoewel Walravens Stassaert voorstelt als een van de belangrijkste medewerkers van het blad, benadrukt hij vooral haar eigenzinnigheid: 'Het aandeel van Lucienne Stassaert in het algemene *Labris*-avontuur is belangrijk omdat ze er vooral aan het proza een gans eigen gebruik weten te verlenen. [...] [Het] komt ons voor dat zij als prozaïste, reeds volkomen op eigen benen loopt' (1965). Volgens Walravens, die met zijn kritieken en besprekingen van experimentele literatuur in de jaren vijftig en zestig bekendheid verwierf als 'de paus van de experimentele poëzie en proza' in Vlaanderen (Bernaerts e.a. 2011, 1), is Stassaerts prozaexperiment dus tegelijkertijd uniek en gebonden aan een schrijversgroep. Heel wat critici die Stassaerts werk uit de lange jaren zestig bespreken, komen tot dezelfde vaststelling (Bernaerts 2013, 616; Bousset 1988, 108-109; Jespers 1999, 9; Neefs 1967, 45; Roggeman 1975, 280; Van der Straeten & Van Imschoot 2017, 52; Vitse 2013, 634). Tegen die achtergrond moeten we Stassaerts prozavernieuwing in de lange jaren zestig onderzoeken.

Een eigen stem, een persoonlijke noodzaak

In zijn recensie van *Verhalen van de jonkvrouw met de spade* beschrijft Walravens de teksten in de bundel als een verkenning van 'het ongeziene, het ongehoorde, het nieuwe'.

[65] Verder verschenen ook verhalen uit Stassaerts debuutbundel in het neo-avant-gardetijdschrift *Nul* (1961-1965). Zowel in *Nul* als in *Labris* verscheen 'de putten', het eerste deel van het titelverhaal van Stassaerts bundel (*Nul* 1963, 15-19; *Labris* 1963, 43-45). In het tweede deel van dit hoofdstuk ga ik dieper in op de publicatiegeschiedenis.

Stassaert zou zich daarvoor laten leiden door het onbewuste: 'zij schrijft in zinnen die ze niet ordent volgens de wetten van de syntaxis, maar die ze vrij laat openwaaien volgens de eisen van haar onbewuste' (1965). Die impulsen komen niet alleen tot uiting in ongrammaticale vormen, maar ook in 'een veelzijdigheid [die] gesuggereerd wordt in de metaforen'. De teksten van Stassaert tonen zo 'de fantastische gang van de onderbewuste gedachte' (1965).

De impulsen die deze taal sturen, zijn niet zomaar gedachtesprongen, ze zijn ook auditief. In een interview met Willem M. Roggeman vergelijkt Stassaert haar schrijfproces met het componeren van een muziekstuk:

> Zo zijn b.v. al de teksten uit de bundel 'Jonkvrouw met de spade' rechtstreeks getypt en hadden dus heel veel te maken met het ritme. Ik schreef toen eigenlijk met mijn gehoor en ik geloof [...] dat het dus akkoorden waren, reeksen van woordakkoorden die de structuur bepaalden en die een eigen wetmatigheid hadden. En die wetmatigheid steunde dus op het gehoor (Roggeman 1975, 285).

Hoewel poëticale uitspraken of uitspraken van schrijvers over hun werkwijze niet automatisch overeenkomen met de poëtica die uit de tekst spreekt of de techniek die aan de basis ligt van de tekst, kunnen ze wel handvaten aanreiken om teksten te interpreten. Bovenstaande beschrijving wijst op twee aspecten die uit de *Verhalen* naar voren komen. Ten eerste brengt ze de muzikaliteit van de tekst onder de aandacht. De ongrammaticale zinnen, klank- en beeldassociaties gaan immers gepaard met een klankrijk karakter van de taal. Dat bleek bijvoorbeeld uit het citaat aan het begin van dit hoofdstuk. Ten tweede benadrukt deze beschrijving de wetmatigheid van Stassaerts prozaexperiment. De associatieve woordkoppelingen mogen dan wel toevallig lijken, de tekst is sterk gestructureerd. Het 'gehoor' waardoor Stassaert zich laat leiden is bovendien niet ongetraind: ze is opgeleid als concertpianiste. Na haar pianostudies aan een privéschool studeerde ze aan het Koninklijk Vlaams Conservatorium te Antwerpen (Jespers 1999, 2). In 1965 maakt ze na de dood van haar vader een einde aan haar pianocarrière en richt ze zich volledig op literatuur en beeldend werk.[66]

Naast woordakkoorden herkent Neefs een ander structurerend principe, namelijk een vooraf bepaalde 'stemming' of stellingname (1965). Stassaert werkt die stemming uit in 'één innerlijke monoloog' die verschilt van 'de nu welhaast klassieke, die als een bewustzijnsstroom werd opgevat' (1965, 76). Neefs verwijst hier naar de *stream of consciousness* uit het hoog modernisme en geeft als voorbeeld de passage van Molly Bloom uit *Ulysses* (1922) van James Joyce. In tegenstelling tot de modernistische auteurs maakt Stassaert geen associatieve woordkoppelingen, maar associeert ze op 'een stemming [...] het standpunt ook dat door de schrijfster aprioristis wordt ingenomen' (Neefs 1965, 76).

[66] Al in 1962 neemt Stassaert met een aantal abstracte tekeningen en schilderijen deel aan de eerste groepstentoonstelling van Onderaards, een avant-gardistisch collectief van Serge Largot (Jespers 1999, 8).

De associatieve taal in de *Verhalen* is dus niet zomaar de onveranderde weergave van persoonlijke gedachten zoals die zich spontaan aan een ik-figuur opdringen, maar wel de 'powetische' exploratie van een visie die de schrijver vooraf met 'intellektuwele scherpte' heeft ingenomen (Neefs 1965, 76).[67] *Verhalen van de jonkvrouw met de spade* bevindt zich in dat opzicht op 'een snijpunt van scherpzinnige berekening en impuls' (Neefs 1965, 76).

Neefs en vele andere critici interpreteren de hoofdpersonages, aan wie de interne monologen toegeschreven worden, als spreekbuis van de auteur (Keustermans 1996, 218; Neefs 1965, 76; Roggeman 1975, 296; Spinoy 1986, 289; Wesselo 1983, 39).[68] Vijftig jaar na het verschijnen van *Verhalen van de jonkvrouw met de spade* zet Stassaert die opvatting kracht bij. In *Souvenirs* (2014, 2017, 2019a), de driedelige reeks aantekeningen over haar leven, werk en lectuur, identificeert ze zichzelf meermaals als de jonkvrouw met de spade (2014, 15, 61, 64, 131; 2017, 35, 91; 2019, 116, 138).[69] Zoals uitspraken in interviews zijn de poëticale reflecties in *Souvenirs* constructies achteraf die niet zomaar op de tekst geprojecteerd mogen worden. Wel bieden ze toegangswegen om teksten te interpreteren. We kunnen *Souvenirs* beschouwen als een retrospectieve programmatische tekst. Meer zelfs, Stassaert presenteert *Souvenirs* als een 'nawoord op *Verhalen van de jonkvrouw met de spade*, vijftig jaar later' (2017, 95). De aantekeningenreeks biedt verschillende aanknopingspunten om de teksten in Stassaerts debuutbundel te analyseren.

In het titelverhaal van *Verhalen van de jonkvrouw met de spade* neemt de jonkvrouw, het alter ego van Stassaert, het woord. 'De jonkvrouw met de spade', het tweede van de negen verhalen in de bundel, introduceert een geïsoleerd hoofdpersonage dat de werkelijkheid niet zoals gehoorzame burgers als een vooruitgangsproces ervaart. Het verhaal bestaat uit twee delen: '1. de putten' en '2. monologen tussen de tijd en zij'.[70] Het eerste deel omvat mijmeringen van de homodiëgetische ik-verteller die reflecteert over haar kennis van de wereld (met betrekking tot tijd en realiteit). Zij wordt gehinderd door conventionele voorstellingen van tijd (zoals kloktijd en kalendertijd). Om zichzelf van die conventies te bevrijden, verbergt ze zich in afgesloten ruimtes. Het eerste deel eindigt met een 'métamorphose' (11). In de 'monologen tussen de tijd en zij' krijgt die metamorfose vorm: de homodiëgetische verteller is niet langer een enkelvoudige, herkenbare stem, maar een verzameling van verschillende ikken die discussiëren over

---

[67] Stassaerts debuutbundel vertoont 'technisch raakpunten met de "écriture automatique", maar Stassaert onderstreept dat het bij haar eerder een "expressionistisch gevoel" was' (Jespers 1999). Met die kanttekening benadrukt Stassaert (in een interview met Roggeman) dat de inhoud van haar proza primeert op de vorm. Zo stelt ze het beeld van haar proza als vormexperiment bij (Roggeman 1975, 285).

[68] Ik verwijs in wat volgt naar de spreker in Stassaerts teksten met de voornaamwoorden 'zij' en 'haar', aangezien de auteur zich met die voornaamwoorden identificeert en aangezien ze het personage dat ze aan het woord laat als alter ego voorstelt (Stassaert 2014, 15).

[69] In dit hoofdstuk verwijs ik met de titel *Souvenirs* naar de drie delen in hun totaliteit. Waar nodig specificeer ik het deel door een romeins cijfer achter de titel toe te voegen: *Souvenirs I*, *Souvenirs II*, *Souvenirs III*. Voor de twee laatste delen volg ik daarbij de aanduiding van Stassaert zelf. Enkel het eerste deel krijgt geen romeins cijfer, maar de ondertitel *Aantekeningen in de loop van de tijd*.

[70] Titels van hoofdstukken en verhalen krijgen in de bundel geen hoofdletter. In wat volgt zal ik die titels echter met een hoofdletter schrijven om verwarring te vermijden.

hun relatie tot elkaar en tot hun omgeving. Gravend ontdekken ze verschillende ervaringen van en opvattingen over tijd.

In zijn ongepubliceerde eindverhandeling, besproken door Henri-Floris Jespers (1999), neemt Walter Vanderheyden die metafoor van schrijven als graven in *Verhalen van de jonkvrouw met de spade* onder de loep. Hij stelt dat dergelijk schrijfproces twee functies heeft. Naast een middel tot introspectie zou de schriftuur van Stassaert ook een middel zijn om op het schrijven zelf te reflecteren. De omgang met de tijd is voor beide bezigheden cruciaal.

De reflectie op het schrijven zelf houdt voor Vanderheyden vooral een beschouwing in op de wisselwerking tussen de tekst en werkelijkheid. In *Souvenirs* toont Stassaert dat die reflectie noodzakelijk is. Schrijven is een 'paradoxale opgave [...] van geven en nemen', of een constante afweging van de voor- en nadelen die het schrijven van literatuur met zich meebrengt (Stassaert 2017, 184). Die voor- en nadelen hebben betrekking op de omgang met de werkelijkheid: schrijven is de werkelijkheid met klank en beeld verbloemen, en zo ontvluchten, maar ook een manier om dicht bij die werkelijkheid te staan. Vanderheyden beschrijft die 'meervoudige ingreep op de werkelijkheid' in temporele termen: schrijven is 'een terugkeer in de tijd [...], het vastleggen, stilleggen van de tijd en de werkelijkheid [...], het veranderen van de werkelijkheid' (Vanderheyden, geciteerd in Jespers 1999, 17).

De 'introspectieve gerichtheid [is] niet los te denken van de schriftuur als medium voor het verleden, en staat zowel in verband met de dood (en de sterfelijkheid) als met de liefde (en de angst)' (Jespers 1999, 17). Stassaert kent haar schriftuur – achteraf – een vergelijkbare therapeutische functie toe: 'de poëzie [is een] rookgordijn voor een ongewenste realiteit – zo zou ik vandaag die allereerste poging om met mezelf in het reine te komen willen formuleren' (2017, 37). Via de literatuur kan de auteur de confrontatie aangaan met een werkelijkheid die zonder bemiddeling van de tekst te pijnlijk zou zijn.

Afzondering van algemeen belang

Stassaerts schrijven is niet zomaar een confrontatie met haar persoonlijke werkelijkheid. In haar teksten bemerkt Vanderheyden 'echo's van een ver, mythisch verleden', dat hij beschouwt als een 'trans-individueel bewustzijnsgegeven' dat 'de transcendentie of de transpositie [inhoudt] van het contingente, het toevallige, het individuele naar het vlak van het noodzakelijke, het trans-individuele, het mythische' (Jespers 1999, 18). Ook andere critici merken dat de introspectieve schriftuur van Stassaert het persoonlijke overstijgt. Walravens beschouwt de taal van Stassaert als een verkenning van het onbewuste én van menselijke bewogenheid (1965). Erik Spinoy verwijst naar Heidegger om de bewustmaking door isolement in Stassaerts proza te beschrijven. Hij herkent in haar teksten 'Heideggers pleidooi tegen het oneigenlijke, *onbewuste* [in de betekenis van 'onwetend'] leven in de massa, en voor het "eigenlijke" ik, dat zich van zijn eigen nakende

dood *bewust* is, en het kan stellen zonder het zelfbedrog en de "verstrooiing" van de "oneigenlijke" mens' (1986, 291; mijn cursivering).

De afdaling in het onderbewuste van 'de mens' kan beschouwd worden als een zoektocht naar een authentieke ervaring, onaangetast door maatschappelijke regels en beperkingen. Jef Lambrecht interpreteert de spontaneïteit in Stassaerts *Verhalen van de jonkvrouw* bijvoorbeeld als een 'afwijzing van gangbare leef- en denkpatronen en zoeken naar authenticiteit in een marginaal artistiek bestaan' (2015, 17). Deze duiding verbindt Stassaerts proza met de tegencultuur van de lange jaren zestig, die zich kant tegen de massamaatschappij die de mens van zichzelf doet vervreemden (zie hoofdstuk 1).

Zoals gezegd kan het experimentele proza van Stassaert verbonden worden met een specifieke groep uit de literaire tegencultuur, namelijk het neo-avant-gardistische tijdschrift *Labris*. Paul De Vree beschrijft de schriftuur van *Labris* als 'een poëtisch ritueel, gekenmerkt door een uiteenspattend surrealisme en een mentaal anarchisme in de lijn van Antonin Artaud' (De Vree 1976). Met die beschrijving vat hij zowel de experimentele inslag als de ideologie van dat periodiek. Die ideologie blijkt ook uit de ondertitel van het blad: *Literaris tijdschrift der 60ers* wijst niet alleen op het streven van een nieuwe generatie om los te komen van (experimentele) voorgangers van vijftig en vijvenvijftig, de fonetische spelling van 'literaris' refereert ook aan de progressieve en nadrukkelijk avant-gardistische opstelling van de redactie (De Geest 2018, 86).

Volgens Buelens breekt de *Labris*-groep niet volledig met haar experimentele voorgangers: 'Hun gedeelde interesse voor de historische avant-garde was immers meer dan een oppervlakkige link; de autonomieopvatting die ze allen huldigden verbond hen inderdaad met hun grote voorgangers veertig jaar eerder' (2008, 904). De zestigers vullen die autonomieopvatting evenwel op een bijzondere manier in. In de programmaverklaring, die in de eerste aflevering van het tijdschrift verschijnt, beschrijft (medeoprichter en redactielid) Neefs die zelfstandigheid als volgt:

> Deze autonomie heeft slechts zijdelings wat te maken met het streven naar het niets (recept rodenko), [...] maar met de eigenmachtige schepping 'uit' een niets van een taalwerkelijkheid die altijd kriptisch, en dus voor enkelen, een aparte, individuele gestalte aanneemt.
> Ieder gedicht is een persoonlijkheid, draagt een immanente zin in zich, is geladen met een bestemming (1962, 2).

De autonomie van *Labris* heeft dus een esoterische dimensie. Neefs stelt dat die zelfstandigheid met verschillende middelen bereikt kan worden: 'meervoudige ritmiek, doorsnijden van associatieve verbanden, tipografie, inkapselen van een woord in etimologische dubbel- en meerzinnigheid, abstraktie van het beeld, demonisatie der klassieke temata enz,' (1962, 1). Met dit repertoire zoekt *Labris* naar woorden die zin krijgen buiten hun 'onreine' alledaagse betekenis. Zoals gezegd gebruikt Stassaert een aantal van deze middelen in haar zoektocht naar een 'reine' of authentieke ervaring: een

ongrammaticale constructies, opeenstapelingen van metaforen, ritmische en klankrijke patronen en een taal die de indruk wekt dat de gedachten van een ik-figuur direct worden weergegeven.

De zoektocht van Stassaert naar een authentieke ervaring behelst in dat opzicht een paradox waarmee alle experimentele schrijvers geconfronteerd worden: doordat hun teksten zich pogen te onttrekken aan literaire en sociale normen, dreigen ze onleesbaar te worden en hun kritische potentieel te verliezen. Hoewel verschillende critici in Stassaerts werk een algemener belang herkennen, wordt ook gewezen op de beperkte maatschappelijke slagkracht van haar experimentele teksten. Walravens vat dat als volgt samen:

> Om vele redenen lijkt dit ons een merkwaardige bundel, al staat het vast dat zijn succes zich niet onmiddellijk tot het grote publiek zal uitstrekken zoals ook de lezer zonder aandacht er niet de betekenis zal van begrijpen. Het is nu eenmaal zo, dat men dit debuut van Lucienne Stassaert moeilijk anders dan een laboratoriumwerk kan noemen. Het is waar dat slechts weinigen zich met genoegen in de laboratoria wagen, laat staan dat zij zich als proefkonijnen zouden laten gebruiken [...]. In zekere zin oefent Lucienne Stassaert haar kunsten op iedere lezer die haar de volle aandacht wil schenken (1965).

Zelf beschrijft Stassaert het schrijvend najagen van een maatschappelijk einddoel als een tevergeefs streven: 'maatschappelijk einddoel: een houten kist, een zinken kist (duurder meen ik), een hoopje as' (Neefs 1967, 43). Het nut van haar teksten ligt zoals gezegd niet in een expliciete maatschappijkritiek, maar in het schrijvend beschouwen. Op Neefs vraag naar een verklaring voor de merkwaardige samenhang van 'introversie en ekstraversie' antwoordt Stassaert: 'dat is voor mij de eeuwige "cercle vicieux" met een moeilijk te overwinnen walging als eindpunt. En dan weer de introversie, omdat ik HET verder wil kennen, begrijpen, vormen, vervormen, misvormen soms. Ik beschouw mezelf als een mislukte mystieker, in de grond gemetseld' (1967, 44). Stassaert zinspeelt hier op de teleurstelling die volgt op iedere poging om 'HET' (het leven, de werkelijkheid, zichzelf) beter te begrijpen en zichzelf te ontstijgen.[71] Net die teleurstelling geeft aanleiding tot nieuwe beschouwingen. Die 'behoefte aan voortdurende reflektie' zou het prozaexperiment van Stassaert in de lange jaren zestig typeren (Neefs 1966, 9).

Stassaerts schriftuur lijkt dus niet alleen het resultaat van een schrijfproces waarin berekening en impuls een belangrijke rol spelen, het is ook een (berekend) middel om het persoonlijke onbewuste te verkennen en te transcenderen. Zowel de kritiek als de auteur zinspelen op de belangrijke rol die daarbij is weggelegd voor een aantal tendensen die

[71] Die vrijheidsdrang uit zich ook in haar relatie tot *Labris*. Stassaert ervaart het strenge beleid van het blad, nochtans gericht op het opheffen van de beklemmingen van de dagelijkse taal, als een rem op haar creatieve vrijheid (Jespers 1999, 4; Roggeman 1975, 282). De redactie zou haar schrijvers immers stijlvoorschriften opleggen en zelfs verbieden om in andere periodieken te publiceren. Die sektarische sfeer voelt voor Stassaert 'aan als weer een nieuwe gevangenis' (Van der Straeten & Van Imschoot 2017, 52).

volgens Wolf lyriciteit signaleren (2005): zelfreflectie, creatieve taalvormen (meer specifiek een metaforisch taalgebruik en syntactische stijlfiguren), een muzikale taal en een schijnbaar ongemedieerd agens. Deze tendensen komen overeen met een aantal middelen waarmee *Labris*-schrijvers het woord willen losmaken van zijn onzuivere betekenis (cf. supra). Enerzijds zouden deze kenmerken de lezer alert kunnen maken voor maatschappelijke beperkingen en de auteur zelf (al schrijvend) kunnen helpen om met zichzelf in het reine te komen; anderzijds kunnen deze kenmerken het begrip van de tekst – en zo ook zijn kritische potentieel – belemmeren. Hier rijst de vraag welke inzichten deze tendensen kunnen bieden en hoe ze de interpretatie van de tekst verrijken dan wel verhinderen.

Aanvullend stel ik me de vraag hoe we de autonomie van het werk moeten begrijpen. Hoe verhoudt het autonome werk, in dit geval het verhaal, zich tot de buitentalige werkelijkheid? Presenteert het een volledig onafhankelijke, gezuiverde werkelijkheid? Hoe ziet de werkelijkheid er dan uit? En hoe verhoudt die zich tot de auteur? Staat die, zoals *Labris* voorschrijft, los van de tekst? Hoe valt die autonomie te rijmen met de persoonlijke dimensie van Stassaerts werk?

1 Analyse van 'De jonkvrouw met de spade'[72]

Om die vragen te beantwoorden, analyseer ik de relatie tussen het lyrische en het narratieve (dat dominant is in conventioneel proza) in het titelverhaal van de bundel. Ik kies ervoor om slechts een verhaal uitgebreid te bespreken, omdat ik wil nagaan hoe lyriciteit en narrativiteit zich tot elkaar verhouden in een tekst die als een afgerond verhaal wordt voorgesteld. Bovendien maakt die focus een diepgaande lectuur mogelijk. Ik zal de lyriciteit en narrativiteit in verband brengen met tijdsbeleving en het thema van persoonlijk isolement en de algemene zoektocht naar authenticiteit. Daarbij focus ik eerst op narratieve aspecten die door de tekst als betekenisvol naar voren wordt geschoven, namelijk de vertelling (en subjectiviteit) en het tijdsverloop. [73] In het eerste deel van de analyse zal ik de narratologische analyse verbinden met de literair-historische context, meer bepaald met *Labris*. In het tweede deel neem ik de lyriciteit verder onder de loep.

[72] Deze sectie herneemt delen uit Janssens [verwacht]a.

[73] Met de term 'vertelling' verwijs ik naar de vertelling volgens Genette als 'de "formulering" van het verhaal. [...] Woordkeuze, zinslengte en vertelinstantie horen [daarbij]' (Herman & Vervaeck 2009, 47). De vertelling verschilt van 'het verhaal' of *récit*, dat niet steunt op linguïstische formuleringen, maar wel op 'de organisatie van verhaalelementen' (Herman & Vervaeck 2009, 48). Op basis van de direct waarneembare vertelling en het verhaal kunnen lezers een abstracte geschiedenis of *histoire* reconstrueren.

1.1 Een verhaal over het ik en de tijd: narrativiteit, thematiek en *Labris*

De twee delen in 'De jonkvrouw met de spade' volgen op elkaar, zowel op het niveau van het verhaal als op het niveau van de geschiedenis. 'De putten' wordt verteld door een homodiëgetische ik-verteller die probeert te ontsnappen aan de sociale conventies die de tijd structureren. Die sociale conventies krijgen vorm in de kalendertijd, die de tijd voorstelt als een ketting van dagen (9), en de kloktijd, die de tijd opdeelt en zo een natuurlijk tijdsverloop geweld aandoet. De opdeling van een dag wordt bijvoorbeeld vergeleken met een zonnewijzer die het zonlicht in stukken knipt (10). De spreker ervaart die conventionele representaties van tijd als aansporingen om de 'plicht. plicht. plicht.' van vooruitgang te vervullen. Ze vergelijkt het knippen van zonlicht met marcheren en beschrijft hoe individuele dagen op een kalender pas betekenisvol worden in hun lineaire opeenvolging.

De plicht tot vooruitgang impliceert een verbod op stilstand en reflectie: wanneer de spreker 'terugkom[t] van [haar] duikproeven', die introspectie symboliseren, voelt ze 'schuld. schuld. schuld.' (9). De druk om vooruit te gaan doet de spreker vervreemden van zichzelf en haar omgeving. In de hectiek van alledag kan ze de 'tienduizend wisselen[de] dubbelgangers in [zichzelf]' niet onder controle houden (9). Ze zoekt dan ook een toevlucht in afgesloten ruimtes zoals 'de oude muziekdoos' (10) of een onder(water)wereld (10). In deze verborgen werkelijkheid vindt ze overblijfselen van verloren tijden die haar eigen realiteit in een nieuw licht stellen:

> Ik graaf al een paar jaren, het gebouw zal eens in de mist verschijnen als de wijsheidsteen stevig [...] en de oude Pieter Breughel en zijn toren en de feesten en gezangen van de oude troubadours/ dit alles samen mij-vormend leven met de traagheid van een te ontcijferen hiëroglief (11).

De spreker wil met deze gewonnen inzichten de tijd doen stilstaan en een verandering, of metamorfose teweegbrengen:

> zal ik je hoofd, ivoren toren van het eenrichtingsverkeer in stukken tegen de muur gooien? WEG. Je verstand-veren werken niet meer. de wijzer blijft stilstaan op zes uur en je spreekt van 'métamorphose' (11).

De inzichten die de spreker opdoet, zijn echter moeilijk communiceerbaar: 'soms spreek ik dan frans als het hun te moeilijk wordt/ ik verdubbel ook de taal' (11). In het tweede deel van het verhaal staat de (poging tot) communicatie centraal, wat gepaard gaat met een minimum aan narratieve voortgang. In 'Monologen' gaan verschillende sprekers met elkaar in gesprek, maar de titel suggereert dat het niet om een conventionele conversatie zal gaan. De sprekers discussiëren over tijd en ervaring, maar in plaats van met elkaar in dialoog te gaan, praten ze naast elkaar. Op die manier ontstaat een opeenvolging van monologen, die niet met elkaar verbonden zijn op een causale of teleologische wijze. Wel

zijn de monologen met elkaar verbonden door klank- of beeldassociaties. De overkoepelende connectie die alle redevoeringen met elkaar verbindt, is zoals gezegd 'een stemming' (Neefs 1965, 76).

Die verbindende stemming is het verlangen naar iets wat verloren is gegaan. De spreker van 'De putten' had het al over 'het verlies [...] van een onzekere hemel', en de stemmen in 'Monologen' willen de tijd omdraaien (12), zingen in putten van verlies (14) en oude misten opgraven (14). De sprekers vinden niet wat ze zoeken: 'ik ben een terugtocht van vermoeide engelen in de woestijn' (16). Meer nog, ze lijken dat wat ze zoeken maar moeilijk onder woorden te kunnen brengen. De zoektocht van de sprekers en hun pogingen om die aan anderen uit te leggen, lijken dan ook nutteloos. Hun woorden bevriezen (ze worden koude en vaste uitdrukkingen in plaats van authentieke representaties van een gewaarwording) of verdampen (ze worden niet gehoord):

> in de hobbelige tijd draait de ruimte kassei over bevroren meren wat overbleef van
> een verlopen leegte die eens was zich nu bevestigt als ik in mijn handen blaas en ik
> mijn adem vind
> buiten mij
> in de lucht
> tot NIETS teruggebracht' (18).

Die stelling kan gelezen worden als een bevestiging van de 'fataliteit van het altijd paard zijn' (9), waarmee het verhaal aanvangt, maar ze kan ook gezien worden als een drijfveer om te blijven zoeken. Het einde van het verhaal keert dus terug naar het begin, waar de zoektocht opnieuw kan beginnen. Deze volgorde (waarbij het tweede deel het eerste voorafgaat op het niveau van de geschiedenis) wordt ondersteund door twee tijdindicaties: waar de spreker van 'De putten' opmerkt dat de klok zes uur aangeeft (11), stelt de eerste spreker van 'Monologen' 'het is nu tien voor vijf' (12).

De titel 'Monologen tussen de tijd en zij' brengt ook de vertelling onder de aandacht.[74] De frase suggereert de aanwezigheid van een aantal sprekers, maar die komen niet, of in een andere vorm, in de tekst voor. Ten eerste is de tijd geen gesprekspartner, maar wel een discussieobject.[75] Ten tweede blijkt het voornaamwoord 'zij' te verwijzen naar de derde persoon meervoud en niet een vrouwelijke, derde persoon enkelvoud. Er kunnen immers verschillende stemmen onderscheiden worden in 'Monologen'. De homodiëgetische verteller in de eerste persoon die het eerste deel, 'De putten', vertelt, vermeldt expliciet het bestaan van verschillende ikken ('tienduizend dubbelgangers in mij') en zegt dat ze tijdelijk de rol van 'de jonkvrouw met de spade' op zich neemt (11). Dezelfde spreker opent 'Monologen'. Ze identificeert verschillende delen van zichzelf:

---

[74] De vertelling in 'De jonkvrouw' wordt gekenmerkt door een specifieke mediëring, die ik in 1.2 verder bespreek.
[75] We kunnen de titel interpreteren als een indicator van de setting. De monologen vinden immers plaats in tussenruimtes, tussen herkenbare segmenten van tijd (zoals uren, dagen, nachten, weken, enzovoort) en tussen herkenbare ikken of herkenbare aspecten van het zelf. In het volgende deel van de analyse ga ik uitgebreid in op het belang van zulke tussenruimtes als tijdelijke vluchtoorden waar men zich kan losmaken van conventies.

sommigen zijn ikken uit het verleden die haar achtervolgen (12), anderen leven nog en zijn actief. Die laatste geeft ze een naam: 'treurende stemmen om het vergeefse gooien met de bal tegen de muren steenkoude andere ikken/ ik WATERPUTSTEM KITTELWINDBLOEM WIPVIS LUST en mummie ook/ jonkvrouw met de spade' (12).

Sommige ikken die een naam krijgen, keren terug als intradiëgetische personagevertellers in de eerste persoon enkelvoud. Hun monologen worden voorafgegaan door een witregel en de naam van wie spreekt (in het laatste geval ook de naam van de geadresseerde). Het gaat om 'WATERPUTSTEM' (13) 'DE JONKVROUW MET DE SPADE' (14) en 'mummie de wilde kat [die] spreekt tot wipvis licht (17-18). Tussen de laatste en voorlaatste monologen bespreekt een anonieme verteller in de derde persoon de relatie tussen de verschillende ikken (15-17). Ze beschrijft de inspanningen van een vrouwelijk personage (zij) om de 'bewegingsgekke zintuigen' en 'mannelijke logica' van een mannelijk personage (hij) te vertragen of te stoppen. Hij voelt haar vertraagde bewegingen echter niet. Het mannelijke personage biedt weerstand aan het statische alternatief: 'het kind in hem [heeft] de kille muren opgebroken [...] van haar doorzichtig huis-met-vensters' (15). De anonieme verteller beschrijft hier een botsing van twee conceptualisaties van tijd: het mannelijke personage representeert teleologische bewegingen, het vrouwelijke personage symboliseert een appreciatie voor het heden dat verrijkt is door het verleden.

De namen van de verschillende ikken wijzen op hun weerstand tegen teleologische ideeën, aangezien ze refereren aan het verleden en aan levende doden. Jonkvrouw is bijvoorbeeld verbonden met de middeleeuwen en doet opgravingen naar relicten van verloren tijden. Waterputstem verwijst dan weer naar een stem in een vergeetput, een ondergrondse kerker in middeleeuwse kastelen. Deze naam kan ook met echo's geassocieerd worden, die de hoorbare sporen zijn van vroegere gebeurtenissen of geluiden. Daarnaast wijst de naam Mummie de wilde kat naar een verrezen lijk uit het oude Egypte, wat het idee van dood als een eindpunt ter discussie stelt. De weerstand tegen teleologische opvattingen gaat dus gepaard met een verrijzenis, die vaak vorm krijgt als opgraving of een neerwaartse blik in een onderwereld.

De spreker die in 'De putten' en in de eerste paragraaf van 'Monologen' het woord neemt, graaft dus in zichzelf en vindt er verschillende ikken. Die ikken hebben een rebelse houding (ten opzichte van de voortgang van de tijd) met elkaar gemeen, maar ze botsen ook met elkaar. Niet alle ikken zijn welkom. Sommigen dringen zich op:

> een zeer late zee spoelde neen gooide het verleden wild op
> hier is nu het te vatten niet meer te vervormen beeld mijn vroeger ik ook de anderen spoelen aan soms als mummies soms als spoken vol-automatiese wensdromen stuiptrekkende nachtmerries de anderen ieder van mijn soms niet meer te herkennen dubbelschaduwen slepend op het licht der stenen de wispelturige dagen inwandelend als zoveel nieuwe apostels in de fuga met de tijd (12).

Zulke ikken, die vanuit het verleden het heden blijven kleuren, refereren aan trauma's. De aftocht van de spreker in zichzelf behelst dus een graven in een onderdrukt verleden, dat ze herbeleeft én probeert te verwerken.

Als nawoord op *Verhalen van de jonkvrouw met de spade* verrijkt *Souvenirs* die interpretatie. Het verlate nawoord bevat aanwijzingen over welke trauma's de spreker, als alter ego van de schrijver, probeert te verwerken. De volgende passage uit *Souvenirs I* herinnert bijvoorbeeld aan verschillende beelden uit het korte verhaal:

> De vorige aantekeningen hebben slapende herinneringen wakker gemaakt. Het is een meute schimmen die om het hardst schreeuwen: NEEM MIJ! NOEM MIJ EERST! Hun stemmen blikken de stilte in. Daar ligt ze – als een bompakket. De bom ontplofte in de woonkamer van mijn ouders toen ik eindelijk, met een opmerking over mijn grootvader, mijn geheim onthulde. In slechts één zin kreeg ik het over mijn lippen "Waarom heb ik dan zo lang verzwegen hoe rot hij dan wel is..." [...] Daarmee was alles gezegd: het verdroeg geen verduidelijking. Vader liep ervan weg, zwierde bij het opstaan van tafel een juwelendoosje dat op het buffet stond tegen de muur. Hij verdween, het aftellen van moeder en dochter begon. Een uur, twee uren, drie (2014, 7).

We herkennen de woordkeuze uit *Souvenirs* in passages uit 'De jonkvrouw met de spade' waar vergelijkbare ruimtes beschreven worden: 'de dagen in het vierkant IK met de klamme muren onder mijn vingers stenen van een nog te vervloeken huis ik wandel muur 1 muur 2 muur 3' (10). Daarnaast herinnert de ingeblikte stilte die als een bompakket in de woonkamer ligt aan de muziekdoos waarin de spreker uit 'De jonkvrouw met de spade' zich terugtrekt en schimmen uit her verleden tegenkomt: 'morgen ren ik weer de oude muziekdoos in trek het deksel dicht en leef weer ingesloten' (10). Het trauma dat Stassaert van daaruit, met een 'pen [als] spade' probeert te verwerken, is niet (alleen) het misbruik door haar grootvader, maar (ook) het uitspreken van een geheim waarmee haar vader niet kon leven (2014, 8).

Het te verwerken trauma heeft te maken met een ongewenste seksuele ervaring, maar ook met een uitspraak. Seksualiteit gaat hier samen met verval, praten gaat gepaard met schuld. De spreker had die schuld kunnen vermijden door te zwijgen, maar dat zwijgen brengt eenzaamheid met zich mee (2014, 40). Stassaert, en de spreker met haar, moet dus een afweging maken tussen spreken en schuld enerzijds, en zwijgen en eenzaamheid anderzijds. Die evenwichtsoefening keert op verschillende manieren terug in 'De jonkvrouw met de spade'. In onderstaand fragment lezen we hoe een invasieve seksuele ervaring het schrijven of uitspreken drijft ('bezielt'), maar ook doodt ('ontzielt'):

> zij noemt hem de man met de tien vingers: kent zij de wegen de afstanden tussen iedere ziekte met haar onfeilbaar instinkt als een kat het vlees ruikend: zijn ontbindingsrijk vlees [...]. woedend scheurt hij de zwarte dromenman aan stukken en wacht zij op de even-witte secondensneeuw van de haat bewustgeworden vogels

> van zijn winterslaap bewegen in haar stenen aarde bezield het licht van witte vlindervleugels neen ontzield deze vormgevende neurose dit samentrekken van al haar onlustvezels (15).

In het volgende deel ga ik dieper in op de verschillende manieren waarop die afweging vorm krijgt. Voor nu is het belangrijk op te merken dat het graven in het ik en in het verleden van het ik zowel een persoonlijk als een algemeen belang hebben.

Die retro- en introspectieve blik is geen vlucht uit het heden naar het verleden. In plaats daarvan wordt er naar het verleden gekeken om het heden te zuiveren (cf. supra). Tegen die achtergrond kunnen we de laatste passage van het verhaal opnieuw interpreteren: het vervliegen van woorden kan niet alleen geïnterpreteerd worden als de onmogelijkheid voor communicatie, maar ook als een manier om trauma's in het niets te doen opgaan door ze uit te spreken. De spreker probeert ook haar angst voor de toekomst te bezweren. Ze zinspeelt meermaals op een onafwendbare fataliteit (9, 10, 12, 17). De dood kan in die context gezien worden als het noodlot van de spreker, dat ze probeert af te weren: 'eet ik de dood tijdelijk op en spuw ik rode koortsen over de trillende lillende eilanden rollende lust' (14). De bezwering is niet enkel tijdelijk, maar ook paradoxaal: waar seksualiteit verbonden is met verval, fungeert de lust hier om de dood te verdrijven.

De angst voor het onafwendbare is in 'De jonkvrouw met de spade' ook verbonden met maatschappelijke ontwikkelingen. In een maatschappij die gericht is op vooruitgang, bepaald door de klok- en kalendertijd en belichaamd door voertuigen die zo efficiënt mogelijk van punt A naar punt B leiden (10), lijkt de tocht naar het eindpunt versneld. Stilstaan is bovendien taboe. Naast dat maatschappelijke aspect heeft het graven in het verleden ook een universele dimensie: wie graaft in het verleden, krijgt inzicht in het heden en richt van daaruit een blik op de toekomst. Het gaat dus niet zomaar om een persoonlijke zoektocht naar herinneringen of een tijdsgebonden vlucht van de massamaatschappij en haar vooruitgangsdenken van de lange jaren zestig, maar om een universele zoektocht naar authenticiteit, onaangetast door eender welke ideologie of maatschappelijk systeem. De spreker wil die authenticiteit niet in een verloren verleden beleven, maar wil ze in het heden opnieuw instellen. In de 'De jonkvrouw met de spade' doet ze daarvoor een beroep op oude uitdrukkingsvormen of symbolen, zoals de gezangen van troubadours en hiërogliefen (11).

We kunnen de zoektocht naar een authentieke ervaring verbinden met de neo-avant-garde (zie hoofdstuk 1), meer specifiek met een maniëristische strekking in *Labris*. Oververfijning en gekunsteldheid zijn voor deze maniëristen geen doel op zich, maar middelen om 'geheimenisvolle én -ontsluierende ambities' te realiseren (Buelens 2008, 902). Hierin herkennen we Stassaerts opvattingen over literatuur 'als rookgordijn' voor de werkelijkheid: enkel door bemiddeling van de literatuur is de confrontatie met en de verwerking van de harde werkelijkheid mogelijk (cf. supra). Niet alle medewerkers van *Labris* zoeken aansluiting bij een maniëristische traditie. De kritiek maakt een onderscheid tussen twee fracties van *Labris*: subjectieve lyriek en objectieve lyriek

(Buelens 2008, Neefs 1964, Decrem 1987, De Geest 2018). Auteurs als Jef Bierkens en Mon Devoghelaere 'vertegenwoordigen de "subjectieve" lyriek met talige erupties die sterk onder invloed stonden van de jazz en de Amerikaanse beat, terwijl Leon van Essche en Ivo Vroom steeds radicaler kozen voor de "objectieve" concreet-visuele lyriek (en uiteindelijk zelfs de woordeloze grafiek)' (De Geest 2018, 87).[76] Enkel de eerste groep schrijft zich in een maniëristische traditie in.

Die 'talige erupties' hebben een lyrisch karakter. We kunnen ons afvragen hoe de 'talige erupties' in 'De jonkvrouw met de spade' precies vorm krijgen, en welke rol ze spelen in de zoektocht naar authentieke of 'gezuiverde' belevingen van het ik, de mens en de tijd.

1.2 Een verkenning van subjectiviteit en tijd: lyriciteit

Stijlfiguren, zelfreflectie en de exploratie van de tijd en het ik

Wat in Stassaerts tekst meteen in het oog springt, zijn de creatieve taalvormen. Het gaat om (opeenstapelingen van) metaforen en syntactische stijlprincipes die lyriciteit signaleren. Vaak komen tropen en syntactische stijlprincipes samen voor. In het volgende fragment wordt de metaforische voorstelling van de tekst als verlengstuk van het ik bijvoorbeeld gecombineerd met een polyptoton dat 'te veel zeggen' of 'overspelen' als een verraad of 'overspel' voorstelt: 'kan ik spelen met mijn staart het verlengstuk ik twee zonder gevaar van overspel ZICH overspelen?' (17).

Om deze creatieve taalvormen te bestuderen gebruik ik de metafoor van het graven als uitgangspunt. Die metafoor staat zoals gezegd centraal in 'De jonkvrouw met de spade' en verbeeldt er tegelijkertijd introspectie en reflecties op het schrijven zelf. We herkennen in die centrale metafoor dus ook een zelfreflectieve tendens, die lyriciteit signaleert.[77] De centrale metafoor is verbonden met andere stijlfiguren die betekenisvol zijn in de exploratie door de spreker van het ik, het verleden en haar plaats in de wereld. Ik bespreek eerst de exploratie van de tijd en het ik. Daarna zal ik de betekenis van de creatieve taalvormen onderzoeken in de voorstelling van het schrijven en de tekst.

Bovenstaande bespreking van 'De jonkvrouw met de spade' toonde al dat de spreker graaft of 'duikproeven' onderneemt om zichzelf beter te kennen, maar ook om aan beklemmende regels te ontsnappen en om een onafwendbaar eindpunt uit te stellen. Tropen preciseren om welke beklemmingen het gaat en wijzen meerdere redenen aan

---

[76] Voor beide fracties staat autonomie centraal: de 'objectieve' groep zou het taalmateriaal tot lege tekens reduceren, terwijl de 'subjectieve' fractie zich laat leiden door toeval en het onderbewuste om een autonome wereld-in-woorden te creëren, waarin de betekenis van de woorden niet wordt beperkt tot de betekenis in het dagelijkse taalgebruik (Neefs 1964).

[77] De lyrische zelfreflectie gaat zoals gezegd samen met zelfreferentialiteit: If this foregrounding [of linguïstic material] is carried out so as to make the recipient actually reflect on the textual and/or fictional status of a poem, metatextual self-reflexivity ensues' (Wolf 2005, 27). Het linguïstische materiaal dat hier benadrukt wordt, zijn geen lege taaltekens, maar wel de creatieve taalvormen. Ik zal de tendensen dan ook samen analyseren.

waarom vooruitgang beangstigend is. De manier waarop tijd ervaren wordt, speelt daarbij een belangrijke rol. Ik onderscheid drie manieren waarop de tijd metaforisch wordt voorgesteld: als manipulatief en manipuleerbaar fenomeen, als onafwendbare stroom en als verzameling van afgebakende momenten.

Ten eerste komen verschillende metaforen voor die de tijd als manipuleerbaar en gemanipuleerd fenomeen voorstellen. Deze manipulaties worden in verband gebracht met de kloktijd en de kalendertijd. De opeenstapeling van metaforen in onderstaand fragment verbeeldt bijvoorbeeld verschillende manipulaties van en door tijd:

> het is tijd dat ik de zon begin te zien op straat nu ik wandel en mensen-stappen het licht knippen met de kordaatheid van veldwachters
> knip knip knip
> de dagen in het vierkant IK met de klamme muren onder mijn vingers stenen van een nog te vervloeken huis ik wandel muur 1 muur 2 muur 3 er blijft die vierde weide, het stilstand-leven, de nachtdag strekt zich uit en wordt lijn-dag (ben ik de visser?) de anderen bengelen als vissen aan de lijn HAP zegt ook de tram en de trein, rechtzinnig breekt de plicht bij de halte af (10).

Enerzijds onderbreekt de kloktijd het natuurlijke verloop van de tijd, dat aangegeven wordt door de zon. De knipmetafoor toont dat de natuurlijke tijd met een kunstgreep opgedeeld wordt in meetbare porties (zoals uren, dagen, weken en maanden). Anderzijds wordt de tijd uitgerekt. Afzonderlijke momenten (de herkenbare porties) zijn immers betekenisloos tenzij ze deel uitmaken van een groter geheel. De kalender symboliseert die overkoepelende orde: ze beschrijft een voorspelbaar proces dat zich volgens een vast plan ontwikkelt. De tijd is hier niet alleen gemanipuleerd – in een strakke mal geduwd – ze manipuleert ook zelf: net als vissen die door aas gelokt worden, worden mensen ertoe verleid om dit schema te volgen. De accumulatie van metaforen presenteert burgers als vissen, in de val gelokt door het aas van een comfortabel leven.

De spreker stelt zichzelf de vraag 'ben ik de visser?'. Deze vraag geeft aan hoe manipulaties van en door tijd voor zelfvervreemding kunnen zorgen. De spreker kan enerzijds gezien worden als een van de vissen die vast zit in de sociale structuur. Anderzijds is ze zelf de visser: dankzij haar uitzonderlijke sensitiviteit weet ze dat de structuren die tijd presenteren bepaalde waarheden verbergen, die ze probeert op te vissen. De gemanipuleerde temporele structuren zijn dus niet alleen verwarrend, ze zijn ook onderdrukkend. De spreker kan niet zomaar ontsnappen aan de manipulatieve tijd. Wie weigert om de maatschappelijke voorstelling (manipulatie) van de tijd over te nemen, wordt verstoten uit de samenleving. De drang om te ontsnappen aan manipulatie botst dus met de angst om uitgesloten te worden. Onderstaand fragment brengt die botsing tot uiting:

> zo van tijd tot tijd, smal onbetrouwbaar lint wiegend in de wind en soms verkreukeld als papier verouderd stuk begrip alleen nog dekoratief boudoir, maan, dins, woens, dondert het eruit, jezus! (9).

Enerzijds kan de passage geïnterpreteerd worden als een onthulling van de beklemmende werking van de kalendertijd. De voorstelling van de dagen kan de inhoud ervan niet vatten: de inhoud dondert eruit. Anderzijds zorgt die onthulling ervoor dat de spreker uit het vaste schema en dus uit de maatschappij dondert. De spreker moet een afweging maken tussen het communiceren van een dieper inzicht enerzijds, en uitsluiting anderzijds.

Een tweede manier waarop metaforen de tijd voorstellen, is als onomkeerbare en ongenadige stroom. Bovenstaand fragment toont al dat 'De jonkvrouw met de spade' de tijd metaforisch als lijnen en linten verbeeldt. Op het eerste gezicht zijn die linten uitgerekte momenten, zoals in de frase 'de nachtdag strekt zich uit en wordt lijn-dag' (10). Andere metaforen suggereren dat die 'lijn-dag' niet zelf een lijn is, maar wel een van de dagen is waaruit de lijn bestaat. Lijnen zijn in dat opzicht opeenvolgingen van meetbare momenten in een strikte volgorde: 'herhalingstekens gelaten dag-dag nacht-nacht' (14). De spreker onthult hier hoe aparte momenten hun singulariteit verliezen. Meer nog, de momenten die buiten de conventionele categorieën vallen en dus niet meetbaar zijn (zoals de transities van dag naar nacht en omgekeerd) worden verzwegen of zelfs verborgen: de nacht-dag wordt niet vermeld op de kalender.

Het verstrijken van de tijd wordt daarnaast metaforisch voorgesteld als snel rijdende voertuigen. Wanneer de tijd als vislijn wordt beschreven, stelt de spreker 'HAP zegt ook de tram en de trein' (10). Het openbaar vervoer wordt dus, net als burgers, gevangen in de artificiële structuur van tijd. Aan die regels moeten trams en treinen gehoorzamen. Volgens een andere interpretatie happen de tram en de trein niet in de vishaak, maar in de pendelaars. De ingeslikte pendelaars worden zo tegen hun wil meegesleurd op de rechte lijn naar een eindhalte. Het openbaar vervoer vormt dus deel van het systeem dat de burgers onderdrukt. Deze verplichte reisweg komt vaak voor in het verhaal: 'ivoren toren van het eenrichtingsverkeer (11), 'de razende trein van mijn wanhoop' (16).

De personagevertellers zoeken manieren om met de tijd als een onontkoombare stroom om te gaan. Allereerst proberen ze stil te staan of te vertragen. Nadat de spreekstem van 'De putten' verklaard heeft dat 'de plicht [afbreekt] bij de halte' kondigt ze in kapitalen een 'VOORLOPIGE STOP' aan en beschrijft haar bezigheden tijdens die stilstand metaforisch: '[in] de oude muziekdoos [...] leef weer ingesloten spelend met de belletjes wee en vang ik in mijn laatste netten lang voor de tijd begint de gouden vis IK' (10). De spreker weigert zich voort te bewegen en speelt in plaats daarvan een spelletje. Dit spel, in een productie- en vooruitgangsgerichte maatschappij vaak beschouwd als tijdverspilling, is verhelderend. De spreker slaagt er dan immers in om een gouden versie van zichzelf te vangen.

Waterputstem beschrijft die stilstand als een donkere ruimte waarin ze verschillende soorten beweging ontdekt: 'in dit stilstandleven hoor ik de waterputten zingen hoor ik de waterputstem voel ik hoe alles zwerend groeigrijst alle bewegingen als gewonde spinnen voortkruipen blauwe nanachten worden' (13). Het stilstandleven blijkt dus geen statische situatie, maar omvat verschillende bewegingen (in verschillende richtingen) die een alternatieve manier van leven voorstellen. De volgende spreker identificeert dit alternatieve leven als een tegenwicht voor een leven gericht op oneindige voortuitgang:

> is zij de wereld niet duizenden keren vertraagd een wereld met alleen de te herkennen tepels als zuidelijke eilanden met haar statiese aandacht alles tot stilstand brengend in een poging zijn leven aan te tasten deze mikroob over te brengen op zijn bewegingsgekke zintuigen ogen handen en de duizenden monden in hem die alle dingen nemen hernemen hervormen (15).

Een andere manier om met de teleologische tijd om te gaan, is om terug te grijpen naar het verleden. Jonkvrouw staat niet alleen stil ('ik zoek de laatste kust een gelaten tij' (14)), ze 'graaf[t] [ook] oude misten op bijna-wijn geworden bruine gisten roze wormen' (14). In 'De putten' beschrijft de spreker, die zich (onder andere) identificeert als de Jonkvrouw met de spade, wat ze vindt in de aardlagen:

> en vang ik gemijmer uit de 17e eeuw of ben ik 'de jonkvrouw met de spade' uit de late middeleeuwen ik graaf al een paar jaren, het gebouw zal eens in de mist verschijnen als de wijsheidsteen stevig [...] en de oude Pieter Breughel en zijn toren en de feesten en gezangen van de oude troubadours
> dit alles samen mij-vormend leven met de traagheid van een te ontcijferen hieroglief (11).

De spreker vindt overblijfselen van voorbije tijden, maar ook andere aspecten van zichzelf. Waar een vooruitgangsgerichte samenleving het heden miskent, waardeert het stilstandleven het heden en de connecties met het verleden. De tekst herinnert hier aan de paradoxale temporaliteit van de neo-avant-garde, die als artistieke tegencultuur tegenwicht probeert te bieden aan het kunstinstituut en aan de consumptiemaatschappij van de lange jaren zestig (zie hoofdstuk 1).

Wie stilstaat ervaart de tijd niet als een teleologisch proces, maar leeft in het moment. Die opvatting brengt ons bij een derde manier waarop metaforen de tijd voorstellen, namelijk als een verzameling van concrete momenten. Metaforen van opdelen en afbakenen spelen bij die voorstelling een belangrijke rol. De kloktijd die wordt voorgesteld als verknipte 'porties' zonlicht, en de kalendertijd die gepresenteerd wordt als een opeenvolging van afgebakende dagen zijn daar voorbeelden van (cf. supra).

Wie tijd in al zijn complexiteit wil beleven, moet (ook) de momenten tussen de omheinde ruimtes waarderen. Nadat de spreker uit haar 'wilde ik/ de mummiekat' stapt,

zoekt ze naar zulke transitmomenten in een vacuüm. Dit vacuüm bevindt zich tussen afgebakende 'gebeurtenissen' die 'vastgenaaid' kunnen worden om later terug te beleven. De vastgenaaide gebeurtenissen zijn metaforen voor herinneringen.[78] Ze worden ook in toneeltermen voorgesteld als bedrijven, wat hun gemaakte karakter in de verf zet. De spreker waardeert het vacuüm tussen die herinneringen:

> zonder overgang verwissel je de kattenrug van het uur strelend en word je wipvis licht
> al de andere ikken van je opblaasbaar ballonleven het luchtledige ingooiend
> [...] ik heb een spiegel in mijn rug ik heb een schaduw in mijn buik
> deze personages nemen heel wat ruimte in (ik respekteer de stilte ook tussen de bedrijven) (13).

De tekst brengt de voorstelling van tijd hier in verband met subjectiviteit. Dit vacuüm is zowel een ruimte tussen momenten als een ruimte tussen verschillende hoedanigheden van een subject. Net als temporele afbakeningen zijn zulke afbakeningen artificieel. Een beeld van een ballon ('opblaasbaar ballonleven'), een dun membraan, toont hoe broos die afbakening is. Met het beeld van de ballon suggereert de spreker dat het ik (en haar leven) tot een bepaald punt opgeblazen of uitgezet kan worden. Om te voorkomen dat de ballon barst, gooit 'jij' een aantal delen van het ik in het vacuüm, de ruimte buiten het membraan. Van burgers wordt immers verwacht dat ze een stabiele en herkenbare identiteit presenteren. Om dat doel te bereiken, wordt de burger geacht bepaalde delen van zichzelf te verwerpen: ikken uit het verleden en sociaal onaanvaardbare ikken moeten verstoten worden. De geadresseerde in dit fragment geeft de voorkeur aan zo'n stabiele, maar geforceerde identiteit, in plaats van aan een vrij, maar troebel vacuüm.

Voor de spreker is het vacuüm geen lege ruimte. Het is gevuld met verstoten en onderdrukte delen van het ik. Hier keren de metaforen ideeën over leegte (nu gesitueerd in afgebakende ruimtes) en opvulling (nu gesitueerd in de transitieruimtes die het sociaal inacceptabele omvatten) om. Voor Waterputstem zijn afgebakende ruimtes wel gevuld, namelijk met a-teleologische bewegingen en 'een tweede ik in een tragere tijd' (13). Ook dat stilstandleven is, zoals gezegd een moment dat niet past in conventionele voorstellingen van tijd.

We kunnen besluiten dat 'De jonkvrouw met de spade' alternatieve belevingen van het nu verbeeldt door middel van tegengestelde beelden, namelijk als vacuüm en als put. In die ruimtes komen bovendien ook schijnbaar tegengestelde fenomenen samen, zoals liefde en verval, zuivering en ziekte, geborgenheid en beklemming. In wat volgt bespreek ik hoe de metaforen en syntactische stijlfiguren, die lyriciteit signaleren, die tegenstellingen in verband brengen met het schrijfproces en de tekst als afgesloten ruimte.

---

[78] Het naaien impliceert dat die herinneringen op stof worden vastgezet, wat suggereert dat ze beweeglijk zijn. Stof kan immers plooien of wapperen, een beeld dat later in de tekst terugkeert (13).

De eerste spreker uit 'Monologen' wijst op een tegenstelling die inherent is aan graven in het verleden:

> ik [...] jonkvrouw met de spade zangen opgravend in de klamme kramaarde waar ik ophang misselijk naar geloof ruikende opwellingen en de tijd nogmaals omkeerbaar fenomeen [...] en is het dan die rook dit uitgewasemd ingebalsemd leven stijgend als de reuk van zieke engelen? (12)

Graven is een metafoor voor schrijven (hier spreekt de Jonkvrouw, het alter ego van de auteur), maar we kunnen het hier ook interpreteren als een metafoor voor 'herinneringen ophalen' aangezien de tijd wordt omgedraaid. Graven is dus een manier om herinneringen vast te leggen op papier. De geconserveerde herinnering is echter al vergaan: ze is *uitgewasemd* en *ingebalsemd*. Die paronomasia, een stijlfiguur die woorden met overeenkomstige klanken maar een andere betekenis dicht bij elkaar plaatst, benadrukt tegelijkertijd de vluchtigheid en de tastbaarheid van de herinnering. Wat tastbaar of geconserveerd wordt, is niet meer levensvatbaar (want uitgewasemd).

Ook de inversie 'waar ik ophang misselijk naar geloof ruikende opwellingen' drukt een paradox uit. De opwellingen die de spreker in de put ophangt, kunnen geïnterpreteerd worden als de drang om te schrijven en om het verleden te conserveren. Het geloof waarnaar die opwellingen ruiken, is geloof tegen beter weten in: de spreker wil geloven dat de tijd een omkeerbaar fenomeen is, maar die gedachte maakt haar misselijk. Meer nog, door aan dat geloof vast te houden, verhangt ze zich. Door in de put te stappen, behoort de spreker niet meer tot het domein van de levenden. Ze 'treed[t] uit [haar] wilde ik' en gaat in een vacuüm de confrontatie aan met verleden en verstoten aspecten van het ik (cf. supra). Die confrontatie gebeurt door te schrijven.

Het idee van een luchtledige ruimte kan verwijzen naar de eenzaamheid van de schrijver, die zich verliest in het schrijven en zo als 'al de andere ikken [...] het luchtledige [wordt] in[ge]gooi[d]' (13). De schrijver die obsessief haar schimmen te lijf wil gaan, loopt dus het gevaar om zelf een schim te worden en uit de maatschappij verstoten te worden. Een dergelijke schrijver komt overeen met de *poète maudit*, die door de maatschappij wordt uitgestoten omdat die ongemakkelijke waarheden onthult. Met betrekking tot de lange jaren zestig herkennen we in die uitgestoten auteur een lid van de tegencultuur (zie hoofdstuk 1).

Het verlaten van het 'wilde ik' en de passage die erop volgt, kunnen echter ook op een andere manier geïnterpreteerd worden. De 'stilte tussen de bedrijven' kan gelezen worden als een moment waarin niet geschreven wordt. Het 'wilde ik/ de mummiekat' is dan een metafoor voor het schrijvende ik, die de spreker achter zich laat. De stilte geeft de kunstenaar de ruimte om op adem te komen. Als nawoord van 'De jonkvrouw' zet *Souvenirs* die interpretatie kracht bij. In *Souvenirs I* vergelijkt Stassaert de tijd waarin niet geschreven wordt met een pauze in een muziekstuk, een welkome stilte waarin de

luisteraar of muzikant, overmand door emoties, weer tot zichzelf kan komen om het stuk nadien opnieuw in alle hevigheid te horen losbarsten (2014, 98).

In *Souvenirs II* beschrijft Stassaert het schrijven als 'een periode tussen de bedrijven van het dagelijkse leven' (2017, 139). Wanneer de auteur met schrijven ophoudt en wacht op publicatie, kan ze tot rust komen, maar die stilte is nooit helemaal rustgevend:

> Er bestaat een woord voor die toestand: postnatale depressie. Na al wat ik heb gepubliceerd en geproduceerd als plastisch kunstenares is dat een mogelijke verklaring. Ik tel te veel op: zoveel prozawerken, dichtbundels en vertalingen, tientallen tekeningen en schilderijen. Om wat te bereiken? Stilte in het kwadraat. Het is alsof ik moet afrekenen met een deel van mezelf dat de moed wil opgeven, en dat terwijl ik mezelf voorneem: het woord is je redding. Verplaats het gewicht van de leegte naar een nog maagdelijk wit blad en sublimeer wat je overkomt (2017, 139).

De schrijver wordt na het graven eens zo hard geconfronteerd met de stilte. Die stilte is gevuld met onzekerheid over het nut van haar werk en bij uitbreiding van haar leven. Die twijfel botst met de noodzaak om te blijven schrijven. Het vacuüm krijgt dus twee betekenissen: enerzijds is het de ruimte tussen het schrijven, anderzijds is het de ruimte waarin geschreven wordt. In de eerste betekenis probeert het ik de confrontatie met onderdrukte aspecten van zichzelf (of ongemakkelijke waarheden) te vermijden. Die aspecten bevinden zich echter wel in het vacuüm: de spreker leeft ermee samen als met 'schimmen' of schaduwen die haar bespoken. Dat beeld keert in *Souvenirs* meermaals terug (2014, 97, 121; 2017, 19, 69, 161, 178; 2019, 22, 44, 60, 65, 70, 102, 118, 135).

We kunnen het vacuüm nog op een derde manier lezen. De frase tussen parentheses '(ik heb een spiegel in mijn rug ik heb een schaduw in mijn buik)' presenteert de spreker als leeg omhulsel. De schaduw in haar buik is dan (het spoor van) iets wat afwezig is. De spreker is dus leeg vanbinnen, maar die leegte is tastbaar: schaduwen of schimmen staan in Stassaerts werk vaak symbool voor het onvatbare dat een gestalte aanneemt. De spiegel op haar rug is een metafoor voor het verleden dat ze met zich meedraagt, maar ook voor haar wil om dat verleden van zich te laten afkaatsen. De multi-interpretatieve metafoor van het vacuüm (dat zowel kan staan voor de stilte tussen het schrijven door als voor het isolement tijdens het schrijven, als voor de spreker zelf) toont hoe metaforen in 'De jonkvrouw met de spade' het schrijven als een paradoxaal proces voorstellen, waarbij tegengestelde mogelijkheden en gevoelens constant tegen elkaar moeten worden afgewogen.

Nadat de anonieme spreker van 'Monologen' *het schrijfproces* als een paradoxale bezigheid beschrijft, schetst Waterputstem *de tekst* als een ruimte vol tegenstellingen. Haar beschrijving van 'dit stilstandleven' kan niet alleen gelezen worden als een (uitgewerkte) metafoor voor introspectie of herinnering (cf. supra), maar ook als een metafoor voor de tekst. In het stilstandleven hoort en voelt Waterputstem dingen

bewegen. Het zijn de bewegingen van haar eigen ontbindende lichaam, dat zweert en smeult:

> in dit stilstandleven hoor ik de waterputten zingen hoor ik de waterputstem voel ik hoe alles zwerend groeigrijst alle bewegingen als gewonde spinnen voortkruipen blauwe nanachten worden
> getemd zijn de beren van mijn vel nu de zee stikt in het zand en de eeuwen geeuwen in mijn assevel nabrandende olympos
> zie ik de dagen ijle feesten spinnen evenwichtloos opgehangen in de droogte in de trage zaadzomers nauwe herfsten spoken ik ben een gehoor geworden in een stenen waterput tussen Genua-gisteren en Mexico-vandaag overeind een tweede ik in een tragere tijd (13).

De ontbinding gaat samen met de geboorte van een 'tweede ik'. Dat ik komt voort uit een tegenstelling: enerzijds spreekt Waterputstem al haar zintuigen aan, anderzijds moet ze haar lichaam (en dus haar zintuigen) opofferen. Het aanspreken van de zintuigen krijgt vorm in een bijzondere epanofoor, waarbij niet zomaar dezelfde woordgroep wordt herhaald, maar wel dezelfde formule, namelijk 'zintuiglijke ervaring + ik': 'hoor ik', 'hoor ik', 'voel ik', 'zie ik'. Op het einde van het proces is de spreker geen ontvankelijk lichaam meer, maar het gehoor zelf.

Het tweede ik is echter niet automatisch amorf. Een aantal metaforen suggereren dat het een nieuw lichaam krijgt.[79] De frase 'assevel nabrandende olympos' verbindt het smeulende vlees met de zogenaamde eeuwige vlammen in het Griekse dorpje Olympos. In dat dorp bevindt zich een rots waaruit brandbare gassen ontsnappen, die vuur vatten. Volgens lokale volksverhalen zijn die vlammen afkomstig van de Chimaera, een mythisch wezen dat lichaamsdelen van verschillende dieren heeft, (soms) inclusief de mens. Tegen die achtergrond krijgt de schrijver, die stilstaat en haar lichaam opoffert, een nieuw lijf dat verschillende lichamen samenbrengt.

De metamorfose naar het 'tweede ik' heeft ook implicaties voor de tijdsbeleving. Zo wordt het etteren van het lichaam vergeleken met de bewegingen van gewonde spinnen, die veranderen in nanachten. Volgens de kalender volgt na de nacht de dag, maar in het stilstandleven krioelen verschillende nanachten door elkaar. Een antanaclasis, een stijlfiguur waarin een woord in een andere betekenis herhaald wordt, werkt dat beeld verder uit: nadat 'gewonde spinnen voortkruipen [en] blauwe nanachten worden', ziet het ik 'de dagen ijle feesten spinnen evenwichtloos opgehangen in de droogte' (13). 'Spinnen' is hier het werkwoord dat de handeling van de dagen beschrijft. De dagen spinnen feesten die nadien opgehangen worden. Dat beeld doet denken aan de opgehangen opwellingen van de anonieme ik-figuur aan het begin van 'Monologen', en

[79] De opoffering van het lichaam gaat gepaard met een nieuwe tegenstelling tussen beweging en stilstand: enerzijds hindert het vel van de spreker bewegingen (zoals het zand de beweging van de zee doet stoppen), anderzijds is het lichaam zelf voortdurend in beweging doordat het smeult en zweert.

aan de herinneringen die de ze vastnaaide (door de contiguïteit tussen naaien en spinnen) nadat ze uit de mummiekat stapte (13). Tegen die achtergrond kunnen we de ijle feesten en de krioelende nanachten beschouwen als herinneringen, die de dagen met zich meebrengen en die in het stilstandleven samenkomen.

Hoe meer herinneringen gemaakt worden, hoe meer het ik moet verwerken. In dat licht kunnen we het ontbindende lichaam waaruit een nieuw ik ontstaat interpreteren als een metafoor voor traumaverwerking in en door literatuur. Via de literatuur kan de schrijver trauma's herbeleven en verwerken. Waterputstem trekt die reiniging zo ver door dat haar lichaam verdwijnt. Zuivering en vernietiging gaan hand in hand.

De connectie met het (pijnlijke) verleden impliceert dat het stilstandleven enkel schijnbaar afgesloten is van de extra-tekstuele werkelijkheid. Waterputstem presenteert de wisselwerking tussen de literatuur en de werkelijkheid als een schommel die kan doorslaan: 'de afstand tussen anderen en mij steeds schommel de schommel, een lugubere romance met de eventualiteit dat de koorden breken en de ruimtezweer mijn hals kraakt (ik sterf een onderwulpse ruimtedood de weeke aarde ingegooid' (14). Als de schommel doorslaat naar de richting van de literatuur, wordt de spreker *in* de tekst maar uit de maatschappij gegooid. Slaat ze door naar de andere kant, dan wordt de spreker *uit* de tekst gegooid. Waterputstem overkomt het eerste: 'ik sterf een onderwulpse ruimtedood de weeke aarde ingegooid'. De 'weeke aarde' is een metafoor voor de tekst, waarin gegraven of geploegd wordt. De samenhang van seksualiteit en dood in 'onderwulpse ruimtedood' kan verwijzen naar het persoonlijke trauma dat de spreker in de tekst probeert te verwerken. Op een algemener niveau kan die connectie refereren aan het samengaan van verval (het zweren en smeulen van een lichaam) en geboorte (van een ik in de tekst).

Als de spreker eenmaal in de tekst is gegooid, beschrijft ze waaraan ze in die tekst wordt blootgesteld: 'verder dan mijn vel bliksemen bloesems galmen in en uit de hel de galmen van mijn haat nummer een nummer twee nummer drie haataarde haatmond wormen hinderen intiem verbond doorlopende vertoningen' (14). Zoals de spinnen-passage toont dit fragment dat wie (schrijvend) stilstaat, geconfronteerd wordt met bewegingen waar ze geen vat op heeft ('verder dan mijn vel'). Sterker dan de vorige passage worden de geluiden hier voorgesteld als onaangename echo's of 'galmen' die vanuit een verdrongen hel weerklinken. De antanaclasis van 'galmen', dat eerst als werkwoord en nadien als substantief wordt gebruikt, benadrukt hoe tastbaar die herinneringen zijn. Verder suggereert de herhaling van 'haat' dat het om pijnlijke herinneringen gaat waaraan niet te ontsnappen valt.

Doordat haat voorkomt in samenstellingen met aarde en mond worden dood en seksualiteit opnieuw met elkaar verbonden. De verbinding kan ook op een andere manier geïnterpreteerd worden, namelijk als zwijgen of toedekken (met aarde) en praten. Beide tegenstellingen zijn voor Stassaert met elkaar, en met het schrijvend verwerken van schuld, verbonden (cf. supra). De laatste zin impliceert dat het verleden, en het schuldgevoel dat ermee gepaard gaat, niet volledig verwerkt wordt: 'wormen hinderen

intiem verbond doorlopende vertoningen'. De ontbinding (metonymisch voorgesteld door 'wormen') van die herinneringen mag de spreker dan wel bevrijden, ze hindert intieme of menselijke connecties in het heden.

Waterputstem becommentarieert tot slot de futiliteit van het schrijvend zoeken: 'ik vind alleen mijn ander ik mijn zwarte ik de jonkvrouw met de spade een stenen stem zingend in putten van verlies waar griekse koren gaten boren in de wind o simetrie o sint sintese' (14). In de tekst vond Waterputstem een ik van wie de stem een steen is. Die steen bevat kennis (wat wordt gesuggereerd door een verwijzing naar de wijsheidssteen (11)), maar hij staat ook tussen het ik en de werkelijkheid in. De laatste frase toont dat Waterputstem nog steeds op zoek is naar een evenwicht tussen het literaire en het extra-literaire leven ('simetrie') en naar een (sacrale) synthese tussen die twee werelden en tussen verschillende ikken. Indien we de 'o' lezen als een zucht, is de frase een expressie van het verlangen naar evenwicht en eenheid. Lezen we de 'o' echter als een nul, dan bevestigt de frase dat evenwicht en eenheid onmogelijk zijn. De paronomasia 'simetrie'-'sintese' benadrukt bovendien dat de twee, ondanks hun (fonetische) overeenkomst, niet samen kunnen voorkomen: synthese veronderstelt het samenvoegen van onderdelen, terwijl symmetrie een gelijke verdeling van gescheiden onderdelen veronderstelt.

Na Waterputstem beschrijft Jonkvrouw hoe zij zich afzondert in de tekst (of tijdens het schrijven): 'knip ik de draden door tussen gisteren-ik morgen-ons morgen-wij het schip zinkt' (14). De metafoor van het zinkende schip verbindt die afzondering met een neerwaartse beweging naar een onder(water)wereld, die al aan het begin van de paragraaf wordt geïntroduceerd: 'de aarde alleen met eva-mij graaf ik oude misten op [...] bruine gisten roze wormen/ houtworm op een klamme kist rijzende schimmen EETlust' (14). Deze afzondering is een manier om de dood te bezweren, wat een sensuele lading krijgt: 'eet ik de dood tijdelijk op en spuw ik rode koortsen over de trillende lillende eilanden rollende lust'. De samenhang van eros en thanatos is verbonden met het trauma waarop in de tekst gezinspeeld wordt, maar is ook inherent aan het schrijven zelf (cf. supra). Die paradox wordt in de rest van de tekst verkend door een derdepersoonsverteller die een hij-figuur tegen een zij-figuur afzet.

De zij-figuur wil vooral stilstaan in een poging om 'zijn bewegingsgekke zintuigen' tot stilstand te brengen. Die stilstand is hier niet hoofdzakelijk een verweer tegen het voortschrijden van de tijd, maar vooral tegen de macht die de hij-figuur op haar uitoefent. De zintuigen waarnaar verwezen wordt, zijn ogen, handen en monden die 'alle dingen nemen hernemen en hervormen' (15). De gradatio 'nemen hernemen en hervormen' benadrukt de beklemming van de zij-figuur, die de aanrakingen en blikken van 'de man met de tien vingers' telkens opnieuw moet ondergaan.

Dit maakt de zij-figuur bitter. In een ingebedde monoloog, afgezet door beletseltekens, neemt zij het woord en identificeert zichzelf als een bitter zeedier dat van haar omgeving is vervreemd:

> ik was een welfschelp een klankschelp geen bitter zeedier zoals nu van dag tot dag het zout tussen mijn tanden in mijn ogen ZIE ik de wereld niet ik VOEL alleen het water de razende trein van mijn wanhoop brengt hij steeds tot stilstand ik zal verdwijnen als een wilde kat (16).

In die monoloog komt opnieuw een hij-figuur voor, maar in tegenstelling tot de vorige mannelijke tegenhanger brengt hij de spreker tot rust. Deze hij-figuur heeft meer weg van een geliefde dan van een agressor. Die geliefde slaagt erin haar razende trein, een metafoor voor de angst voor een naderende eindpunt, te stoppen. De geliefden lijken elkaar bovendien ook te begrijpen en verschillende aspecten van elkaar te kennen: 'van heel ver zenden wij elkaar signalen en herkennen wij sommige van onze gedaantewisselingen het kind in hem dat ik noem wipvis licht de dood in mij die hij noemt de jonkvrouw met de spade' (16).

Na een beletselteken en een witregel neemt een derdepersoonsverteller opnieuw het woord. Ze nuanceert de verzachtende functie van de liefde. De stilstand waarvoor de geliefde zorgt, kan de wonden die ze voordien opliep niet volledig genezen: 'de zere plekken in haar [...] raakt hij slechts in vogelvlucht' (16). Bovendien kan hun contact het voortschrijden van de tijd slechts tijdelijk doen vergeten: 'zo leven zij van echo's die nog juist tussen de voegen van de TIJD weerkaatsen' (16). De weergave van tijd in kapitalen benadrukt zijn onontkoombare invloed.

In een volgende passage becommentarieert de derdepersoonsverteller de poging van de zij-figuur om die echo's in beelden of woorden te vatten: 'haar beelden kaatsen niet terug worden nooit lichtdieren/ inktzweren inktdieren van haar doorweekte geest het dubbelzinnig zich vermenigvuldigend GIF' (17). De beelden die zij (met woorden) oproept, worden niet begrepen of verhelderen niets. In plaats daarvan zweren ze verder op papier. De woorden, die de belofte van genezing inhielden, zijn niets anders dan 'doffe parels waarin het zich vergrijzend opvolgen sluit rond de wonde in haar open vel open als de spuwonden van vuur, lust, leugen in de TIJD'. In deze passage komen verschillende beelden samen. Enerzijds lijken de woorden de wonde te stelpen, maar het afsluiten van de wonde kan ook verwijzen naar het isolement van de schrijver die obsessief omgaat met de tijd. Anderzijds maken de woorden openingen. Ze zouden de open wonde veranderen in een spuwmond waarlangs pijn, die samengaat met lust of genot, kan ontsnappen door ze uit te drukken.[80] Die uitdrukkingen komen echter neer op leugens, want geen enkel woord kan trauma's verwerken en de levensloop van de spreker veranderen. Woorden zitten, zoals de spreker, gevangen in de tijd. Oftewel: 'woorden zijn (leugens) in de tijd'.

De derdepersoonsverteller becommentarieert verder de beperkte slagkracht van de woorden:

---

[80] Zoals eerder aangehaald is lust met pijn verbonden via het trauma van seksueel misbruik. Daarnaast kunnen we het schrijven of spreken zelf als een extatische daad beschouwen. Dat genot is opnieuw verbonden met pijn, doordat de spreker ongemakkelijke waarheden blootlegt die ze liever verborgen had gehouden (cf. supra).

> [...] spuwmonden van vuur, lust, leugen in de TIJD
> lust leugen in het geweld zonder kracht ZIJ-HIJ naar een dieptepunt glijdend
> waarvan zij de hoogten schokkend als lunaparken in-en-uitgang vrij voor de dwaas
> met stilstandvrees kende en waar zij zich voelt stranden de volgende vermomming
> in de stoet tussen ademen en stikken gedwee aannemend (17).

De woorden van de spreker konden de relatie tussen 'zij' en 'hij' niet veranderen. Die relatie verwijst zowel naar de relatie van de spreker en haar agressor als naar de relatie met haar geliefde. Zodra de spreker haar pogingen om iets te veranderen opgeeft, glijdt ze naar een dieptepunt. Dat dieptepunt neemt de vorm aan van een voorspelbaar leven. De hoogtepunten in die sleur zijn kermissen, een vorm van vermaak die burgers (of dwazen met stilstandvrees) ervan weerhoudt om stil te staan en hun situatie kritisch te overzien. Als de vrouwelijke figuur in dat leven wil meestappen, moet ze een vermomming aannemen. Die vermomming beneemt haar de adem en behoedt haar tegelijkertijd voor de verstikkingsdood, die ze tijdens haar duikproeven (of tijdens het schrijven) riskeert.

Wat geldt voor de individuele spreker, die veel gemeen heeft met Stassaert, geldt voor iedere experimentele kunstenaar die via de kunst op zoek gaat naar authenticiteit in een maatschappij waarin de burger van zichzelf vervreemd is.

Muzikaliteit en de exploratie van de tijd en het ik

In 'De jonkvrouw met de spade' speelt ook muzikaliteit in die zoektocht een belangrijke rol. Niet alleen lexicale keuzes benadrukken het belang van muziek of geluid (zoals 'muziekdoos', 'fuga', 'dissonanten', 'zingen', 'gezangen', enzovoort), de tekst schuift op verschillende manieren de akoestische kwaliteit van de taal naar voren. Een dergelijke muzikale taal signaleert lyriciteit.

In *Souvenirs* benadrukt Stassaert dat het muzikale aspect van haar teksten verbonden is met de tijdsopvatting die uit de teksten spreekt: 'Mijn verhouding met de tijd [...] heeft wellicht een muzikale oorsprong' (87). Tegen die achtergrond bekijk ik de akoestische patronen en herhalingen in 'De jonkvrouw' eerst in relatie tot de voorstelling van tijd in de tekst. We kunnen verschillende ritmische patronen onderscheiden die verbonden zijn met verschillende conceptualisaties van tijd. Zo verwijzen sommige patronen naar het verglijden van de tijd, terwijl andere refereren aan concrete momenten of herinneringen.

Het stromende ritme in bepaalde tekstdelen kan wijzen op het voortschrijden van de tijd. In 'De putten' geeft een gebrek aan hoofdletters de indruk dat de tekst gestaag voortvloeit. Herhalingen van woorden (iteratio), woordgroepen (repetitio) of woorddelen versterken die indruk van een stroom: 'zand valt terug valt terug' (9), 'plicht. plicht. plicht.' (9), 'schuld. schuld. schuld.' (9), 'liefde liefde liefde' (10), 'knip knip knip' (10), 'mono mono monotoon' (11), 'luna luna lunapark' (11). Hoewel hoofdletters aan het begin van een zin ontbreken, worden sommige woorden in kapitalen weergegeven: 'HAP' (10),

‘VOORLOPIGE HALTE’ (10) ‘ZING’ (11). Zowel de herhalingen als de onderbrekende woorden in kapitalen kunnen beschouwd worden als gemarkeerde tekstplaatsen. De regelmatige cadans met saillante delen kan verwijzen naar de tijd als een onbuigzaam en tegelijkertijd overweldigend proces.

Op de eerste pagina van ‘Monologen tussen de tijd en zij’ wordt het ritme nog minder belemmerd: het gebrek aan interpunctie zorgt voor een gestage stroom. Verder evoceren klankherhalingen als alliteratie (‘spoelen’ – ‘spoken’, ‘zeer’ – ‘zee’ (12)) en assonantie (‘schuiven’ – ‘duinen’, ‘zeer’ – ‘zee’ – ‘neen’, ‘slepend’ – ‘stenen’ (12)) een stromend ritme. Een opvallende alliteratie is het halfrijm ‘klamme kramaarde’. De beginklanken hebben een letter verschil, maar ‘r’ en ‘l’ leunen fonetisch dicht tegen elkaar aan. Het zijn de enige zogenaamde liquida of vloeiklanken in het Nederlands. Het halfrijm toont dus dat het kabbelende karakter van de tekst ook variatie toelaat. De stroom wordt slechts onderbroken door twee frasen in hoofdletters. ‘WATERPUTSTEM KITTELWINDBLOEM WIPVIS LUST’ introduceert en identificeert (en benadrukt) ten eerste de verschillende sprekers die in de rest van het verhaal aan het woord zullen komen. Ten tweede legt ‘HEILIGE DIJT’ de nadruk op de onomkeerbaarheid van de tijd. Het ritme kan hier verbonden worden met een conceptualisatie van de tijd als een teleologisch proces waarin het ik verschillende vormen aanneemt.

Andere ritmische patronen verwijzen niet naar het voortschrijden van de tijd, maar naar de tijd als (verzameling van) concrete gebeurtenissen. Nadat de spreker de mummiekat achter zich heeft gelaten, wordt het ritme vaak onderbroken door een witruimte aan het einde van een regel. Die afbreking refereert aan het idee dat tijd opgedeeld kan worden in betekenisvolle eenheden. De onderscheiden delen worden conventioneel gezien als ‘gebeurtenissen’, die opgeslagen kunnen worden in ons geheugen om later naar terug te keren. De spreker refereert op een thematisch niveau aan die opvatting (cf. supra). Ze stelt de mogelijkheid om tijd op te delen en om momenten terug te halen echter ter discussie. Zoals ik hierboven al aangaf, is ze zich bewust van de momenten tussen de afgebakende gebeurtenissen.

De opmaak van de tekst refereert verder aan het besef dat de tijd niet makkelijk op te delen is in herkenbare eenheden: de witruimtes suggereren dat betekenisvolle eenheden afgebakend worden door stilte, maar die stilte is in deze tekst markant. Witruimtes rechts van een regel zijn karakteristiek voor poëzie, maar de peritekst, de titel en de kritiek presenteren ‘De jonkvrouw’ als proza en roepen zo bepaalde verwachtingen op. Verder is de tekst als proza herkenbaar doordat hij hoofdzakelijk is opgebouwd uit prozasegmenten, namelijk getitelde delen en paragrafen (die soms met gedachtestreepjes de spreeksituatie vormgeven).[81] De witruimtes wijken dus formeel af van de

[81] De bladspiegel van 2019 doet eerder vermoeden dat het om poëziesegmenten gaat. In het tweede deel van dit hoofdstuk kom ik uitgebreid terug op de verschillen tussen de tekstedities.

genreverwachtingen, waardoor ze de aandacht naar zich toe trekken. Ze zijn zwaar in plaats van leeg. Op inhoudelijk vlak zijn ze gevuld met 'dissonanten' (13).

Dat die witruimtes geen stilte inluiden, blijkt ook uit de laatste paragraaf van de derdepersoonsverteller (17). De eerste, vierde, vijfde en zesde alinea (waarvan de eerste drie uit slechts een regel bestaan) worden afgesloten met een woord in kapitalen:

> de zachte parodie met een verkrachte god eindigt op schaakbord HUID
> [...]
> inktzweren inktdieren van haar doorweekte geest het dubbelzinnig zich vermenigvuldigend GIF
> padden padden padbloem GIF
> doffe parels waarin het zich vergrijzend opvolgen sluit [...] als de spuwmonden van vuur, lust, leugen in de TIJD
> lust leugen in het geweld zonder kracht ZIJ-HIJ naar een dieptepunt glijdend (17).

In de eerste drie gevallen is dat woord ook het laatste woord van een zin, dat de alinea nadrukkelijk besluit.[82] Na de afbreking in de zesde alinea loopt de zin echter door. Meer nog, de laatste woorden van de zesde alinea zijn de eerste woorden van de volgende. Er is dus sprake van een anadiplosis 'lust, leugen in de TIJD/ lust leugen in het geweld'. Waar het ritme onderbroken leek, gaat het onveranderd verder. Die anadiplosis suggereert dat de tijd niet kan worden opgedeeld in betekenisvolle momenten. Meer nog, wie 'TIJD' als eindpunt voorstelt, doet gebeurtenissen 'geweld' aan. De herhaling van lust kan bovendien gezien worden als een antanaclasis, waarbij de tweede 'lust' als werkwoord de actie van de tijd beschrijft. De tijd zou in dat geval de leugen van de spreker, die pretendeert te kunnen ingrijpen in wat gebeurt (cf. supra) verorberen of teniet doen.

Een andere personageverteller die in een hortend ritme spreekt, is Waterputstem. De afgebakende momenten in haar rede zijn langer dan die van de anonieme spreker en omvatten meer syntactische stijlfiguren zoals herhaling ('haat nummer een nummer twee nummer drie haataarde haatmond' (14)), assonantie ('eeuwen geeuwen' (13)) en alliteratie ('zaad-zomers' (13), 'bliksemen bloesems' (14)). Het ritme dat in de verschillende alinea's van deze monoloog wordt opgewekt, suggereert dat afgebakende eenheden of momenten slechts schijnbaar harmonisch zijn. Klankherhalingen of -gelijkenissen gaan in deze alinea's immers gepaard met betekenisverschillen. Zo gaat de antanaclasis 'bloesems galmen [...] de galmen van mijn haat' gepaard met een stromend ritme (doordat klanken herhaald worden) én met betekenisverschuiving. De paronomasia in de laatste zin van de monoloog ('simetrie' – 'sintese' (14)) benadrukt het betekenisverschil dat achter klankgelijkenissen kan schuilgaan. In dat opzicht verwijst

[82] De epifoor in de derde en vierde alinea suggereert een (semantische) gelijkenis of een verband met de andere afsluitende woorden in hoofdletters. In de tekst wordt huid meermaals als ontbindend voorgesteld, wat de connectie met de tijd en met gif (een middel dat ontbinding kan versnellen) motiveert. Bovendien draagt de huid de sporen van een pijnlijke herinnering, dat als gif het trauma kan doen opborrelen.

het ritme in de monoloog van Waterputstem naar haar ervaring van de tekst als een plaats waar verschillende herinneringen en betekenissen door elkaar voorkomen.

Sommige akoestische patronen tonen dat momenten tijdens de herinnering veranderen. In 'De putten' en in de passage die in 'Monologen' door de derdepersoonsverteller wordt verteld, komt de apokoinou bijvoorbeeld meermaals voor. Bij die stijlfiguur fungeert een woord(groep) tegelijkertijd als laatste deel van de eerste deelzin en als eerste deel van de laatste. Wie de volledige zin wil begrijpen, moet het ononderbroken geheel opdelen in betekenisvolle eenheden. In de volgende zin behoort 'het zilveren evenwicht' bijvoorbeeld zowel tot de eerste als tot de tweede deelzin: 'hij noemt dit ongeduld het zilveren evenwicht dat zijn mannelijke logica opbouwt wil zij oprollen' (15). Door interpunctie en weglatingen toe te voegen, wordt die zin begrijpelijk: 'hij noemt dit ongeduld het zilveren evenwicht. [Het zilveren evenwicht] dat zijn mannelijke logica opbouwt, wil zij oprollen'. We kunnen dat herschrijven vergelijken met herinneren of verwerken: introspectie kan een nieuw licht werpen op gebeurtenissen in het verleden, waardoor die herinnering vervormd wordt. Die vervorming gaat gepaard met een ritmische verandering, namelijk een verandering in de prosodie.

Monologen en de exploratie van de tijd en het ik

Hoewel in 'De jonkvrouw met de spade' verschillende stemmen weerklinken, wekt de tekst de indruk op dat slechts een agens aan het woord is. Meer nog, critici interpreteren de tekst als een monoloog of de directe weergave van de gedachten en gevoelens van de spreker (Neefs 1965, Roggeman 1975, Spinoy 1986). In dat licht is er sprake van een *schijnbaar* ongemedieerd agens. Die directheid is slechts schijnbaar. Zoals ik eerder al aangaf, is literatuur altijd gemedieerd (zie hoofdstuk 2). De schijnbare niet-mediëring krijgt vorm door representatietechnieken die de gedachten, gevoelens of uitspraken van een agens zo direct mogelijk weergeven en/of door representatietechnieken waarbij de grens vervaagt tussen mediërende en gemedieerde instantie. Die technieken kunnen monologiciteit als effect hebben: de indruk dat de tekst een onveranderde weergave is van de woorden van een ik-figuur. In 'De jonkvrouw met de spade' signaleert de schijnbare niet-mediëring de lyrische modus.

Ik besprak hierboven al welke sprekers in 'De jonkvrouw met de spade' aan het woord komen en hoe die sprekers (thematisch) geïdentificeerd worden als aspecten van een overkoepelend subject. Tegen die achtergrond wil ik hier verder onderzoeken hoe de mediërende en de gemedieerde instanties zich tot elkaar verhouden. De parameters van mediëring van Dorrit Cohn zijn daarbij een handige toetssteen (1978). Cohn onderscheidt drie parameters van mediëring: (i) de persoonsvorm waarmee de verteller het personage voorstelt, (ii) de verhouding tussen de weergevende instantie en de weergegeven instantie (dissonant, verschillend of consonant, samenvallend) en (iii) de vorm van weergave (directe rede, indirecte rede of vrije indirecte rede).

Stassaert doet de grens tussen de mediërende en de gemedieerde instanties op verschillende manieren vervagen. Zo blijken de gemedieerde stemmen thematisch samen te vallen met de mediërende instanties en wanneer sprekers geciteerd worden, is de vorm van weergave vaak onconventioneel. Bij directe rede ontbreken bijvoorbeeld aanhalingstekens (15). De representatietechnieken in 'De jonkvrouw met de spade' vergroten bovendien de directheid van de weergave. De tekst wordt niet zomaar verteld door een homodiëgetische ik-figuur die andere intradiëgetische ikken het woord geeft. In 'De jonkvrouw met de spade' worden sommige paragrafen ingeleid met een extradiëgetische aanduiding die de spreker identificeert. Het gaat zoals gezegd om de paragrafen die aangeduid worden met 'WATERPUTSTEM' (13-14), 'DE JONKVROUW MET DE SPADE' (14) en 'mummie de wilde kat spreekt tot wipvis licht' (17-18). Die mediëring herinnert aan regieaanwijzingen. Hier doet de tekst de grenzen tussen kunstvormen vervagen: literatuur en theater komen dichter bij elkaar te staan.[83] Een conventioneel kenmerk van theater is dat de sprekers niet gemedieerd lijken, op de regieaanwijzingen na. De paragrafen waaraan een naam voorafgaat, zijn dus schijnbaar ongemedieerde monologen. Die monologen zijn de directe weergave van wat de spreker zegt.

De toneelachtige vormweergave van de paragraaf die ingeleid wordt door de extradiëgetische frase 'mummie de wilde kat spreekt tot wipvis licht' toont hoe representatietechnieken zowel de directheid van de voorstelling doen toenemen als de grens tussen het mediërende en het gemedieerde agens doen vervagen. De spreker van deze paragraaf is ambigu. Zo komen zowel de aangeduide spreker als de genoemde geadresseerde in de tekst voor als personages waarover gesproken wordt:

> zo sterft het paard de merrienacht
> de wilde kat en wipvis lust
> en veren uit mijn woorden recht
> zovele ondertonen (18).

Verder botst de vorm van de paragraaf (een opeenvolging van eenheden die met gedachtestreepjes worden aangegeven) met de extradiëgetische aanduiding. Waar de gedachtestreepjes normaliter een dialoog signaleren in proza, geeft de extradiëgetische aanduiding aan dat een spreker iemand toespreekt. Een andere mogelijkheid is dat de met gedachtestreepjes aangeduide eenheden afgeronde argumenten representeren in de redevoering van de spreker, in dit geval mummie de wilde kat. De aangeduide delen zijn echter geen afgeronde argumenten, maar worden (formeel) onderbroken doordat regels worden afgebroken. De opeenvolging van de delen vormt bovendien geen logisch opgebouwde argumentatie of uiteenzetting. Waar in sommige delen iemand

[83] We zouden het gebruik van een semiotisch teken uit het theater kunnen beschrijven als een extern experiment, dat de lyricisering ondersteunt (zie hoofdstuk 1). Bovendien beschouwen verschillende theoretici het mengen van kunstvormen als een typisch avant-gardekenmerk (Ruiter & Smulders 1996; Scheunemann 2005, 27).

aangesproken wordt, zijn andere delen eerder reflecties. We herkennen bijvoorbeeld voorgaande reflecties van de spreker over zichzelf als jager en prooi in een onderdrukkend systeem: 'de wellustvissers die ik vang gooi ik het water in waar luchtkastelen hevig glanzen de goden tel ik hees' (15). Sommige aansprekingen zijn beschuldigend of belerend ('jij kent alleen de zwaartekracht...' (16)), andere verwachten een antwoord ('ben je de nieuwe Lorelei?' (15)).

Tot slot kunnen we de spreker in deze verwarrende paragraaf aan de hand van de hierboven besproken tropen en ritmes op verschillende manieren identificeren. De inleidende zin suggereert dat de eerste spreker uit 'Monologen' aan het woord is (voordat ze de mummiekat achter zich liet), maar het hortende ritme doet denken aan Waterputstem en Jonkvrouw. Verder kunnen we de beelden die in deze paragraaf worden opgeroepen met verschillende sprekers associëren. Op het eerste gezicht is de eerste spreker uit Monologen aan het woord. Ze geeft immers aan de tussenruimtes te respecteren (zoals de spreker deed nadat ze haar wilde ik achterliet) en identificeert zich als een vanger van vissers. Later drukt ze echter haar appreciatie uit voor 'de verticale zon', wat doet denken aan Waterputstem of Jonkvrouw die vanuit hun gegraven putten naar omhoog kijken (16). De laatste woorden van deze spreker herinneren aan de uitspraak van de spreker uit 'De putten', die zich onder andere als Jonkvrouw identificeert:

> ik ken de putten van vergaan een nachtelijke sluis waar ik gezangen uit de middeleeuwen hoor en ik mijn spade neem om een verbleekt verhaal te ondergraven misnoegde dieren stil (18).

De ambiguïteit van de spreeksituatie versterkt het idee – die thematisch werd uitgedrukt – dat de personagevertellers overlappen en als delen van één subject geïnterpreteerd kunnen worden. Daarnaast toont de verwarrende mediëring, die een monoloog aangeeft waarop een meerstemmige paragraaf volgt, dat in één monoloog verschillende stemmen en opvattingen kunnen weerklinken, zonder dat er een conclusie is of dat er zelfs naar een conclusie wordt toegewerkt.

De mimetische weergave doet de directheid toenemen. De inleidende zin is immers niet zomaar een aanduiding op een hoger vertelniveau of een regieaanwijzing die niet deelneemt aan de tekst, maar een foutieve aanduiding. De afstand van de mediërende zin tot het gesprokene vergroot in die mate dat de twee bijna los van elkaar staan. De representatietechniek die hier een schijnbaar ongemedieerd agens aanwezig stelt, gaat samen met een erg sterke monologiciteit.

De monologiciteit in 'De jonkvrouw met de spade' verrijkt de betekenismogelijkheden van conventionele alleenspraak. Wolf beschrijft monologiciteit als 'the fact that the text of a poem resembles a monologue, [...] a discourse attributable to a single speaker, [which] precludes normative dialogicity a polyphonic juxtaposition of several value systems and attitudes' (2005, 28). In 'De jonkvrouw met de spade' is echter

wel sprake van polyfonie terwijl slechts een personage spreekt. In de laatste monoloog van 'De jonkvrouw met de spade' klinken bijvoorbeeld verschillende stemmen door van personages die eerder aan het woord kwamen. Bovendien ontspoort de monoloog doordat de spreker verschillende gedaantes aanneemt die botsten met de extradiëgetische aanduidingen. We kunnen dus spreken van een polyfone monoloog.

De meerstemmige monoloog toont dat het singuliere teken (een uitspraak, een spreker, een moment, enzovoort) altijd meerduidig is. Meer specifiek ondergraaft de polyfone monoloog het idee van een stabiel subject. De voorstelling van het singuliere subject als een meervoudig en veranderlijk gegeven gaat in tegen maatschappelijke verwachtingen. Wie als een subject herkenbaar wil zijn, moet zich een vaste en afgebakende identiteit aanmeten.

Een lyrische tekst: tussentijdse conclusie

Het samenspel van creatieve taalvormen, zelfreflectie, muzikaliteit en de schijnbare niet-mediëring, die frequent en in sterke mate gerealiseerd zijn, maakt 'De jonkvrouw met de spade' herkenbaar als lyrische tekst. In haast alle paragrafen komen tropen en syntactische stijlfiguren samen voor. Die creatieve taalvormen geven de exploratie van het ik, de tijd en de wereld mee vorm. Voor het ik dat trauma's wil verwerken (door in haar verleden te graven en door ze uit te spreken) en voor de experimentele schrijver die de vaste waarheden van het systeem ter discussie stelt, gaan zuivering (of inzicht) en verval (of uitsluiting) hand in hand. Die stijlfiguren worden gecombineerd met de muzikale taal in 'De jonkvrouw met de spade'. Verschillende sprekers evoceren uiteenlopende ritmes die naar verschillende opvattingen van tijd kunnen verwijzen. Die polyfonie is verrassend in een tekst die als 'monologen' wordt geïnterpreteerd. Dat monologische karakter berust op de tendens van het schijnbaar ongemedieerde agens, waarbij verschillende representatietechnieken de directheid van de mediëring laten toenemen en de grenzen tussen mediërende instanties laten vervagen. De muzikale taal interageert dus met het schijnbaar ongemedieerde agens dat monologiciteit als effect heeft. Ook geven tropen en syntactische stijlfiguren de indruk dat de tekst een directe en onveranderde weergave is van een denkend personage, zelfs van de schrijvende auteur.

'De jonkvrouw met de spade' wordt dus gelyriciseerd door opeenstapelingen van tropen en stijlfiguren, een sterke muzikale taal en de aanwezigheid van een schijnbaar ongemedieerd agens, maar wat zijn de effecten van die lyricisering voor de betekenisstructuur van het verhaal en het wereldbeeld dat eruit spreekt?

Lyricisering en subjectivering

We kunnen stellen dat tropen en andere stijlprincipes, de muzikale taal en schijnbare niet-mediëring de thematische exploratie van het on(der)bewuste ondersteunen. De lyrische tendensen leggen de nadruk op tijd en subjectiviteit. De lyricisering van 'De

jonkvrouw met de spade' vergroot dus het subjectieve karakter van de tekst. Ik spreek in die context van subjectivering.

De subjectivering van 'De jonkvrouw met de spade' is een globaal effect van lyricisering, dat berust op (vorm, graad en frequentie van) alle lyrische tendensen die in de tekst worden gerealiseerd en op de manier waarop die interageren met andere modi, zoals narrativiteit. Dat globale effect kan betrekking hebben op de thematiek en compositie van de tekst, maar ook op het wereldbeeld en de poëtica die uit de tekst spreken. We kunnen de subjectivering verder duiden door de effecten te bestuderen die berusten op specifieke lyrische tendensen.

In 'De jonkvrouw met de spade' wordt de subjectivering mee bepaald door twee andere effecten van lyricisering, namelijk verdichting en muzikalisering. Bij verdichting vermeerderen de betekenismogelijkheden van tekens wat gepaard gaat met een verstrengeling van verschillende semantische velden in specifieke passages. Verdichting komt dus neer op een meer gebalde zegging. In 'De jonkvrouw met de spade' berust dat effect op creatieve taalvormen als metaforen en syntactische stijlfiguren.

In individuele passages kunnen beelden verschillende, zelfs tegengestelde invullingen krijgen doordat de uitwerking van een terugkerende troop in die passage het beeld met een ander semantisch domein verbindt. Een voorbeeld daarvan is de manier waarop graven in een paragraaf met schrijven en herinneren wordt verbonden (12) en in een andere met herinneren en seksualiteit (14). Beelden kunnen daarnaast meerduidig worden door gangbare ideeën om te draaien (zoals opvattingen over leegte en volheid in de voorstelling van het vacuüm als een ruimte gevuld met verschillende aspecten van het ik (13)) of door die beelden in het extreme door te trekken (zoals bij metaforische voorstelling van zuiveren als zweren, dat zo tegelijkertijd voor verval staat (17)). Naast tropen hebben ook syntactische stijlprincipes tot effect dat in een kort bestek van de tekst meer betekenismogelijkheden aangeboord worden. Ik besprak in die context de paronomasia 'uitgewasemd ingebalsemd', dat vastgelegde momenten (op papier of als herinnering) tegelijkertijd voorstelt als ontsnapt en geconserveerd, als bezield en levenloos (12).

Verdichting is niet alleen zichtbaar op het niveau van de paragraaf of de alinea, ook samengestelde begrippen kunnen gelezen worden als verdichte voorstellingen. Niet zelden zijn zulke gebalde begrippen in 'De jonkvrouw met de spade' hypallages. In die stijlfiguur verwijst het adjectief niet direct naar het substantief waarmee het verbonden wordt, maar naar een metoniem van het substantief. Zo wijst 'stuiptrekkende nachtmerries' op de ongecontroleerde bewegingen van de dromer (12). De term komt voor in een passage waarin de verteller haar herinneringen voorstelt als een tekst, of liever, als deze tekst ('hier is nu') waarin verschillende aspecten van haar identiteit samenkomen:

> hier is nu het te vatten niet meer te vervormen beeld mijn vroeger ik ook de anderen spoelen aan [...] spoken vol-automatische wensdromen stuiptrekkende nachtmerries de anderen (12).

In die context verwijst de hypallage, als verdicht begrip, niet alleen naar de stuiptrekkingen van een slaper, maar ook naar de ongemakkelijke herinneringen of beelden die zich vanuit het onderbewuste aan de dromer opdringen. De verdichte voorstelling benadrukt hier de staat van de spreker als versplinterd subject.

Sommige samengestelde begrippen worden nog bondiger uitgedrukt, namelijk als nieuwe samenstellingen. Jespers verwijst naar zulke neologismen als 'condensatie [die] drastisch doorgevoerd [is]' (1999, 16). In 'De jonkvrouw met de spade' komen verschillende neologismen voor die uiteenlopende termen (en betekenissen) in een woord samenbrengen. Ze geven meestal uitdrukking aan de paradox die in die passage wordt uitgewerkt. De term 'ballonleven' refereert bijvoorbeeld zowel aan het leven in een vacuüm als naar het leven met een leegte of gemis (cf. supra).

Belangrijke neologismen zijn de namen van de ikken die in de tekst al dan niet het woord nemen. Ik besprak hierboven al hoe namen als Mummie de wilde kat en Waterputstem verwijzen naar het verleden en de dood, maar het idee van de dood als eindpunt ook ter discussie stellen (cf. supra). Wipvis is een naam voor een van de ikken van de vrouwelijke spreker (12), maar ook een naam die ze aan (een verschijning van) haar mannelijke tegenstander geeft: 'het kind in hem dat ik noem wipvis licht' (16). De vrouwelijke wipvis heet Wipvis Lust, de mannelijke Wipvis Licht. De term 'wipvis' doet eveneens denken aan 'de gouden vis IK spartelend' die de spreker tijdens haar introspectie vindt, en aan het beeld van de tijd als een wezen 'waarvan ik de staart zie wippen' (12). Tegen die achtergrond wijst de naam op de onmogelijkheid om de tijd, het ik en de ander vast te houden. Al die concepten zijn zo glad als een spartelende vis.

De combinatie van de vis met het licht kan verwijzen naar de verleiding om de ander of de tijd te vatten, en naar de nieuwe inzichten die met die vangst gepaard zouden kunnen gaan. De combinatie met 'lust' zet die interpretatie kracht bij. De referentie aan licht kan er echter ook op wijzen dat de wipvis licht, in tegenstelling tot de wipvis lust, niet (diep) naar kennis graaft. Waar de hij-figuur, als wipvis licht, in een ondiepe rivier graaft, verkent de vrouwelijke spreker de diepte (van de zee):

> geen vissen wippend in het licht zoals hij roze zoetwatervondsten [...] graaf ik oude misten op bijna-wijn geworden bruine gisten roze wormen [...] zeewieren krimpen zwarte pieren blinken als natte zeehonden springensgereed (14).

We kunnen besluiten dat het neologisme Wipvis verschillende beelden verbindt die behoren tot uiteenlopende semantische velden (de tijd, het ik), maar ook tegenstellingen uit hetzelfde semantische veld samenbrengt (man – vrouw, kennis – onwetendheid).

De tropen, syntactische figuren en neologismen in 'De jonkvrouw met de spade' hebben tot effect dat ze met weinig tekens verschillende betekenissen kunnen oproepen

die betrekking hebben op subjectiviteit, het ik en de wereld. Waar de teleologische voorstelling van de tijd het ik van zichzelf doet vervreemden, zoeken verschillende personages andere manieren om de tijd te ervaren en zo een gouden versie van zichzelf te vinden. Ze zoeken naar een stabiele identiteit, maar vinden meerduidige versies. Samenvattend kan de verdichting van verschillende passages in 'De jonkvrouw met de spade' beschreven worden in de woorden van Jespers, die zinspeelt op het versplinterde subject dat uit de gebalde tekst naar voren komt:

> De associatieve zegging wordt niet zozeer bepaald door het woord dan wel door de stemming in beide betekenissen van het woord: receptieve toestand van het gemoed, maar ook actieve wijze waarop het gemoed afgestemd wordt op de versmelting van nieuwe voorstellingen met verwante vroegere voorstellingen. De aaneenschakeling van bizarre beelden vertaalt in agrammaticale constructies de multivalentie van een gehavend bewustzijn (1999, 16-17).

Een tweede effect van lyricisering in 'De jonkvrouw met de spade' is muzikalisering. Ik spreek van muzikalisering wanneer klankassociaties en herhalingen ritmes en cadansen creëren die de auditieve kwaliteit van taal benadrukken, waardoor de tekst of een tekstgedeelte als klank of als muziek beschouwd kan worden. In 'De jonkvrouw' gaat die muzikalisering samen met subjectivering. Allereerst wekken de klankassociaties, zoals gezegd, de indruk dat de tekst uit subjectieve impulsen van de auteur ontstond; een indruk die versterkt wordt door de kritiek, Stassaerts nawoord en haar affiniteit met *Labris*.

Daarnaast kunnen de geëvoceerde ritmes met specifieke personagevertellers verbonden worden. Hoewel verschillende stemmen op hun eigen ritme spreken, komen klankherhalingen (-associaties en -variaties) in iedere zogenaamde 'monoloog' voor. Het ritme van sommige monologen komt bovendien sterk overeen, zoals het stromende ritme van de spreker in 'De putten' en de eerste spreker van 'Monologen', of het hortende ritme van Waterputstem en de derdepersoonsverteller. In dat opzicht lijkt de compositie van 'De jonkvrouw' op een fuga, waarnaar de tekst verwijst:[84]

> het schuiven van het verleden trage duinen en het zichtbaar seizoen van mijn tijd tekenen zich af aarzelen als gebeurtenissen: [...] hier is nu het te vatten niet meer te vervormen beeld mijn vroeger ik ook de anderen spoelen aan [...] als zoveel nieuwe apostels in de fuga met de tijd waarvan ik de staart zie wippen (12).

De tekst, die hier gepresenteerd wordt als een plaats waarin herinneringen en verschillende ikken samenkomen, is een polyfoon werk, waarin verschillende stemmen

[84] De fuga is een meerstemmig muziekstuk waarbij op een thema of *subject* gevarieerd wordt. De eerste inzet van dat hoofdthema (*dux*) introduceert het melodische materiaal dat verder in het stuk zal worden uitgewerkt. De tweede inzet (*comes*) imiteert het hoofdthema in een andere toonaard dan de dux. Verschillende inzetgroepen herhalen het subject verder in diverse stemmen (dux en/of comes). Die meerstemmigheid kan harmonisch klinken, maar kan ook dissonanten doen ontstaan, of klanken die met elkaar botsen.

als apostelen verschillende opvattingen verkondigen. Die opvattingen hebben te maken met de tijd: ze variëren op de tijd als hoofdthema ('de fuga met de tijd'). Bovenstaande analyse toonde dat die variaties geen harmonisch geheel vormen. We kunnen besluiten dat de klankwaarde van de tekst niet de afgebakende identiteit van één subject (of spreker) onder de aandacht brengt, maar een versplinterd subject.

Zowel muzikalisering als verdichting geven het subjectieve karakter van de tekst mee vorm. Het subject dat op die manier centraal komt te staan, is een versplinterd subject. We kunnen dat subject identificeren als de Jonkvrouw met de spade (die als overkoepelende verteller optreedt) en als Stassaert zelf (die via Jonkvrouw als alter ego persoonlijke trauma's verwerkt). Verdichtende effecten impliceren dat het subjectieve aspect van de tekst het persoonlijke overstijgt. Aangezien het singuliere altijd meerduidig is, verwijst het versplinterde subject in 'De jonkvrouw met de spade' niet zomaar naar de spreker (en de schrijver), maar naar ieder subject dat in een vooruitgangsgerichte maatschappij van zichzelf vervreemd is.

1.3 Conclusie

In het verlate nawoord van *Verhalen van de jonkvrouw met de spade* presenteert Stassaert het proza in haar debuutbundel als de ruimte waarin de schrijver haar verleden kan verwerken en haar angst voor de toekomst kan bezweren. Die exploratie is tijdgebonden. Stassaert vindt aansluiting bij experimentele schrijvers die, gericht tegen de vooruitgangsgerichte consumptiemaatschappij, de taal van haar vaste betekenissen trachten te zuiveren. In de geest van *Labris* experimenteert Stassaert in *Verhalen van de jonkvrouw met de spade* met een associatieve en rijke beeldentaal, muzikale elementen en een spreeksituatie die aan lyrische gedichten doet denken. Die kenmerken spelen een belangrijke rol in de zoektocht naar een authentieke beleving van het ik, de tijd en de wereld.

Dat zagen we in het titelverhaal van haar debuutbundel. 'De jonkvrouw met de spade' bestaat uit prozasegmenten, namelijk twee getitelde delen en paragrafen. De tekst wordt in de titel van de bundel als 'verhaal' voorgesteld. Tegen die achtergrond loonde het de moeite om narratieve bouwstenen te bespreken die de zoektocht naar authenticiteit mee vormgeven. In de tekst spreekt een homodiëgetische ik-verteller, die verschillende personages aan het woord laat. Die personagevertellers worden geïdentificeerd als identiteitsaspecten van de extradiëgetische verteller. Die aspecten schuilen in het onderbewuste, dat wordt voorgesteld als een verborgen wereld waarin het ik haar verleden kan confronteren en kan ontsnappen aan de voortschrijdende tijd. Die tijd blijkt een drijvende factor in de ervaringen van de spreker. De plicht om op een voorgeschreven ritme vooruit te gaan, doet haar van zichzelf vervreemden. Ze krijgt immers niet de kans om gebeurtenissen in het verleden te verwerken. Bovendien boezemt de ononderbroken gang naar een eindpunt haar angst in. In die context probeert

ze zich los te maken van de vooruitgangsplicht en de werkelijkheid op een authentiekere manier te ervaren.

Lyrische tendensen spelen in die zoektocht naar authenticiteit en in de 'gezuiverde' beleving van het ik een belangrijke rol. Creatieve taalvormen (opeenstapelingen van metaforen en syntactische stijlprincipes) zijn een eerste lyrische tendens in Stassaerts tekst. Centraal in de tekst staat de metafoor van het schrijven als een graven, die ook de lyrische zelfreflectie mee vormgeeft. Dat graven wordt ook verbonden met herinneren en introspectie. In combinatie met die centrale metafoor presenteren verschillende tropen en syntactische stijlprincipes de tijd en subjectiviteit als concepten vol tegenstellingen. Het schrijf- en herinneringsproces van de spreker zijn dan weer paradoxale bezigheden, waarin ze verschillende aspecten van het ik vindt en de confrontatie aangaat met datgene wat ze buiten de literatuur onderdrukt: schuld, trauma en een angst voor de dood.

Een andere lyrische tendens in 'De jonkvrouw met de spade' is de muzikale taal die naar verschillende ervaringen van tijd kan verwijzen. De omissie van hoofdletters aan het begin van een zin, het gebrek aan interpunctie en de herhalingen van klanken en woorden zorgen bijvoorbeeld voor een stromend ritme dat refereert aan het voortschrijden van de tijd. Daarnaast spreken sommige vertellers op een hortend ritme. Ze lassen pauzes in door zinnen af te breken, of veranderen de prosodie van een zin door een stijlfiguur als de apokoinou. De muzikaliteit toont dat verschillende stemmen diverse opvattingen over de tijd uitdrukken, die slechts gedeeltelijk overlappen.

In 'De jonkvrouw met de spade' mogen dan wel meerdere stemmen weerklinken, de tekst heeft een monologisch karakter dat lyrisch is. Er is sprake van een schijnbare niet-mediëring, die gerealiseerd wordt in representatietechnieken die de directheid van de mediëring doen toenemen en de grens tussen mediërende instanties doen vervagen. In die context beschreef ik 'De jonkvrouw met de spade' als een polyfone monoloog. Het individu dat die monoloog oppert, is een versplinterd subject. Als die spreker door de maatschappij (h)erkend wil worden, moet ze een selectie maken van de aanvaardbare aspecten van zichzelf. De spreker in 'De jonkvrouw' smoort echter geen enkele stem en laat aspecten uit het verleden en het nu in één monoloog aan het woord.

Lyricisering heeft een subjectiverend effect, dat ik verder kon duiden aan de hand van verdichting en muzikalisering. De verdichting gaat samen met de voorstelling van het subject als meerduidig en versplinterd. Zoals taaltekens (zoals samengestelde begrippen, samenstellingen en terugkerende metaforen) in de tekst meerduidig kunnen zijn, zo kan ook het subject verschillende hoedanigheden aannemen. De namen van de sprekers, die samenstellingen zijn, zetten die interpretatie kracht bij. Verder krijgt de tekst de allure van een muziekstuk, een effect dat ik muzikalisering noem. 'De jonkvrouw met de spade' kan vergeleken worden met een fuga. Stassaerts tekst vormt geen harmonisch geheel. In plaats daarvan botsen verschillende stemmen uit een verborgen onderwereld.

Bij monde van de Jonkvrouw met de spade probeert Stassaert haar persoonlijke trauma's te verwerken in de tekst als afgesloten ruimte. De schrijver is dus niet uit de tekst verdwenen, maar kan in die autonome ruimte meer aspecten van zichzelf ontdekken. Die tekst is autonoom in die zin dat hij betekenis krijgt buiten het dagelijkse taalgebruik, maar hij staat niet los van de werkelijkheid buiten de tekst. Het is een taaluniversum dat in dialoog treedt met de wereld buiten de tekst.

Die dialoog is subjectief, maar niet louter anekdotisch. Samen met Stassaert en haar personage is ieder subject in een vooruitgangsmaatschappij van zichzelf vervreemd. Die maatschappij verwacht van haar burgers dat ze meestappen in het ritme zoals aangegeven door de klok en de kalender, en een stabiele, afgebakende identiteit presenteren. Ieder subject moet dus een afweging maken tussen de authentieke beleving van de volledige identiteit en isolement enerzijds, en maatschappelijke aanvaarding, maar een beperkte identiteitsbeleving anderzijds. Stassaert koos de eerste optie en zocht via 'talige erupties' naar authenticiteit. Niet alleen de experimentele schrijver, maar ook de lezer die zich met en in haar teksten terugtrekt, kan leren omgaan met het voortschrijden van de tijd en met de chaotische werkelijkheid waarin het verleden, als uit waterputten, weerklinkt.

2 Voorbij 'De jonkvrouw met de spade'

In wat volgt onderzoek ik hoe 'De jonkvrouw met de spade' zich verhoudt tot de andere verhalen in de bundel. Zijn de doordachte 'talige erupties' even sterk in andere verhalen en krijgen ze dezelfde vorm? Welke betekenis kunnen ze oproepen? Daarnaast ga ik dieper in op de publicatiegeschiedenis van de verhalenbundel, waarbij vooral veranderingen in de ordening en de bladspiegel en de spreeksituatie nieuwe betekenismogelijkheden aan het licht brengen. Afsluitend bestudeer ik *Verhalen van de jonkvrouw met de spade* in het oeuvre van Stassaert.

2.1 *Verhalen van de jonkvrouw met de spade*: verhalen en uitgaven

'De jonkvrouw met de spade' in de bundel

Alle teksten uit *Verhalen van de jonkvrouw met de spade* zijn lyrisch proza. In alle verhalen komen creatieve taalvormen voor (gerealiseerd als tropen en syntactische stijlfiguren). Daarnaast bevat ieder verhaal stijlprincipes die de akoestische kwaliteit van de taal naar voren schuiven, en schijnbaar ongemedieerde passages. In wat volgt bespreek ik kort hoe die tendensen gerealiseerd worden, hoe frequent ze voorkomen en hoe ze de interpretatie van de teksten kunnen sturen.

Specifieke woorden en woordgroepen die metaforisch verwijzen naar de motieven en thematiek uit 'De jonkvrouw met de spade' komen in verschillende verhalen van de bundel terug. Zo komen samenstellingen met 'zweren' meermaals voor, die tegelijkertijd naar verval en zuivering verwijzen (34, 35, 41, 54, 59). Metaforen uit 'De jonkvrouw met de spade' komen in de volledige bundel meermaals terug, maar verschillende verhalen werken specifieke metaforen verder uit. 'Het bezoek' is bijvoorbeeld een uitgewerkte metafoor voor de aanwezigheid van de dood. Zijn aanwezigheid is altijd voelbaar, maar nooit volledig te vatten. De tekst werkt ook de bijzondere verhouding tussen literatuur en de dood uit. Enerzijds kan de constante aanwezigheid van de dood, nu eens een verre dreiging, dan weer dichtbij door de dood van een dierbare, de literatuur inspireren. Zo zijn odes aan de dood geschreven of elegieën over overledenen. Anderzijds fungeert de tekst ook als een manier om met de (angst voor de) dood om te gaan. Het verhaal sluit af met een 'Grafmonoloog' waarin een lijk niet de dood zelf aanspreekt, maar wel natuurelementen die zijn ontbinding versnellen.

'De hoer en de tabernakelnikker' verbindt de dood met het seksuele, wat dan weer wordt verbonden met religie (via de priester die als spreker optreedt) en kunst (via de schilder die als spreker optreedt). De tekst bestaat uit geciteerde redes, waarvan de sprekers ('zij', 'de schilder', 'de priester', 'hij') en de spreeksituatie ('dialoog' of 'monoloog') in een voorafgaande regel worden aangegeven (cf. infra). De hypocriete priester bezoekt de hoer om zijn angst voor de dood te bezweren en god te benaderen: 'de priester is geweest, zegt zij, de afstand metend tussen god en mij soms haalt hij veemde vissen boven waarvan de ogen open blijven in de dood doofstomme vragen stellend' (52). Die extase is dus zowel een bezwering van als een confrontatie met de dood. Voor de kunstenaar heeft de hoer een vergelijkbare bemiddelaarsrol. Ze staat symbool voor een vrijheid die hij in zijn dagelijkse leven niet heeft: 'ik groei buiten jou binnen jou mijn wortels blijven klieren zij zijn het steeds geweest alleen wist ik het niet het huwelijk verminkt verdooft nachtvaardig klom ik in het bootje dobber' (50).

De hoer weet dat dat haar rol is. Mannen leven bij haar hun vrijheidsdrang uit, om dan naar hun aanvaardbaar leven terug te keren: 'zij komen tot mij spoelen hun sleur wachten op de vonk vinkvogel kwettert geven mij kousen bijen mij kralen in de hals/ gaan als logge onderzeeërs stilletjes de trap af' (50). Waar de mannen terugkeren naar een leven waarin ze prestige genieten, wordt de hoer uit dat leven uitgesloten. Meer nog, ze wordt gereduceerd tot mythisch lust- en vrijheidssymbool en blijft 'doorboord' (een beeld dat penetratie voorstelt als doodsteek) achter: 'geef hem de griekse lust de krulhaartherapie van Afrodite en schuif de gele sufdienst weg/ doorboorde holte van de ronde nikkelteef' (48).

De connectie van dood en seks, en van seks en sleur (als dood) komt ook aan bod in 'De jonkvrouw met de spade', 'De verbindingsfiksie', 'De ouders' en 'Paarden slapen op hun rechte poten'. In 'Het lastdier' wordt die connectie verder uitgewerkt. Het lastdier uit de titel is de hoer, die als werkpaard de last (de seksuele noden) van burgermannen

draagt. De tekst sluit af met een monoloog getiteld 'de neger en het houten beeld'. De ik-verteller spreekt het beeld aan en beschrijft hoe het beeld door de kunstenaar wordt vormgegeven, maar ook aan natuurelementen onderhevig is. De kunstenaar heeft dus geen volledige controle over zijn beeld, maar reduceert het tot symbool waarop lust geprojecteerd kan worden. Het beeld in de tekst is een vrouw, die voor iedere vrouw kan staan. Ook in 'Paarden slapen op hun rechte poten' staat de tegenstelling tussen kunst en burgerlijkheid centraal. De tekst beschrijft hoe mannen en vrouwen aan verwachtingen en burgerplicht toegeven. Daarvoor zet hij zwakke vaders af tegen kunstenaars, en rationele, ordelijke moeders tegen muzen. Veel minder dan in 'De jonkvrouw met de spade', 'Het lastdier' en 'De hoer en de tabernakelnikker', wordt die tegenstelling in 'Paarden slapen op hun rechte poten' met de dood verbonden.

De muzikale taal is in alle verhalen van de bundel sterk. Met uitzondering van 'De verbindingsfiksie' gaat een gebrek aan interpunctie in elk verhaal gepaard met een stromende cadans. Die cadans wordt versterkt door klankassociaties en -herhalingen. In '"Les litanies de la rose" van remy de gourmont (vrije variasie)' bepalen klankassociaties lexicale keuzes en daarmee de voortgang van de tekst. De tekst bestaat uit korte zinnen (of regels) waarvan de woorden vaak allitereren en/of assoneren:[85]

> pioenroos pronkroos praalkruin
> ijdelhoofd in vloedhof statig stapelt
> schuimrood schenkt
> vinnige wind friemelt flappert
> buitenissige fuifster vindt (44).

Ook in andere teksten lijken klankassociaties de voortgang van passages te bepalen. 'De hoer en de tabernakelnikker' sluit bijvoorbeeld af met een 'STRETTO', waar in verschillende talen (Nederlands, Frans en Engels) gevarieerd wordt op klanken, wat doet denken aan jazzimprovisaties (55). Klankassociaties op het woord 'vagina' komen dan weer frequent voor in 'Het lastdier'. In de laatste paragraaf van dat verhaal gaan die associaties gepaard met een regelmatige cadans, die aan een vaste tred doet denken. Die tred kan verwijzen naar de onafwendbare obsessie van de man met de vrouw (die Nina heet):

> zij wandelt INA
> hij wandelt NINA
> zij wandelen INA NINA VAGINA NINA
> hij denkt INA
> zij denkt NINA
> zij denken INA NINA VAGINA NINA
> ina en de lustrover man offerdier levenslang

[85] Hieronder ga ik dieper in op de segmenten van 'Les litanies' en andere verhalen.

de halte van de lift zal hij leren kennen,
uitstappen zal hij nooit
heeft zij het ooit gezegd?
heeft zij het zó gezegd hier moet je uitstappen?
IN ZIJN VERMINKT VERSTAND VINDT HIJ GEEN WOORDEN MEER (36).

Een laatste tendens die vaak gerealiseerd wordt in de bundel is de schijnbare niet-mediëring en de daarmee samenhangende monologiciteit. De meeste verhalen bevatten zowel eerste- als derdepersoonsvertellers: 'De jonkvrouw met de spade', 'De ouders', 'Het lastdier' en 'De hoer en de tabernakelnikker'. De eerste tekst, 'De verbindingsfiksie', wordt verteld door een hij-figuur die reflecteert over zijn relatie met zijn vrouw. Die reflecties worden weergegeven in de directe rede, zonder aanhalingstekens, waardoor een ik-spreker ingebed wordt in het relaas van de hij-figuur. In 'Paarden slapen op hun poten recht' en 'Poëtiese studie over wybrand ganzevoort en wout vercammen' komen wel hij- en zij-figuren aan het woord, maar ook daar gaat het om directe rede, aangegeven door aanhalingstekens en gemedieerd door een ik-verteller.[86]

Stassaert doet, zoals we al in 'De Jonkvrouw' zagen, de grens tussen de mediërende en de gemedieerde instanties vervagen. Zo blijken de gemedieerde stemmen vaak samen te vallen met de mediërende instanties ('De verbindingsfiksie', 'De ouders', 'De jonkvrouw met de spade', 'Het lastdier') en de vorm van weergave is vaak onconventioneel. Directe rede wordt bijvoorbeeld zonder aanhalingstekens weergegeven of een paragraaf bestaat uit een opeenvolging van geciteerde uitspraken (met aanhalingstekens, maar zonder identificatie van de spreker, zoals in 'Paarden slapen op hun rechte poten' (68-69)). Zoals in 'De jonkvrouw met de spade' worden paragrafen in 'De ouders', 'Het lastdier' en 'De hoer en de tabernakelnikker' ingeleid met een extradiëgetische aanduiding die de spreker en het moment van spreker aangeeft (bijvoorbeeld 'nacht' of 'middennacht'). Die mediëring herinnert zoals gezegd aan regieaanwijzingen en vergroot de directheid van de weergave.

In 'De hoer en de tabernakelnikker' worden paragrafen voorafgegaan door namen, tijdsaanduidingen, maar ook door specificaties van de spreeksituatie, bijvoorbeeld 'zij (monoloog)', 'hij (monoloog)', 'de schilder (dialoog)', 'hij (dialoog)'. Die aanduidingen zijn niet zelden verwarrend: zo wordt een paragraaf die aan een spreker wordt toegeschreven een dialoog genoemd. Op die manier vergroot de afstand tussen de mediërende zinnen en wat gezegd wordt. De aanduiding is geen deel van de tekst. Meer nog, ze is een 'foutieve' aanwijzing. De tekst wekt zo de indruk dat het gesprokene ongemedieerd is. De ambigue

[86] Ganzevoort is de toenmalige echtgenoot van Stassaert die de illustraties op de schutbladen van *Verhalen van de jonkvrouw met de spade* verzorgt. Vercammen is een Antwerps beeldend kunstenaar, die in dezelfde artistieke en politieke kringen als Stassaert vertoeft. In interviews toont Stassaert haar appreciatie voor Vercammen als performancekunstenaar, al betreurt ze de expliciet politieke dimensie van zijn werk (Van der Straeten & Van Imschoot 2017, 53). In de 'Poëtiese studie' reflecteert de spreker over de invloed van die twee figuren op haar werk en haar opvattingen.

aanduidingen doen de directheid dus toenemen, te vergelijken met aanduidingen in de monoloog van 'mummiekat [die] spreekt tot wipvis licht' in 'De jonkvrouw met de spade'.

Een andere aanduiding van de spreeksituatie vinden we in 'Het bezoek'. In die tekst wordt de voorlaatste paragraaf ingeleid door de aanduiding 'de neger en het houten beeld (fragment uit het dagboek van p.)', waarop een witregel volgt en een ik-figuur het woord neemt. Deze extradiëgetische regel presenteert de paragraaf die volgt als een dagboekfragment en dus als een gevonden tekst. Op die manier wekt de mediëring de indruk op dat het geschrevene persoonlijke reflecties onveranderd weergeeft. De bewustzijnsvoorstelling is in het dagboekgenre direct in die zin dat een ik-figuur eigen gedachten en emoties ongeremd weergeeft, maar de mediëring is minder direct dan bij de regieaanwijzing, aangezien het dagboek doorgaans gemedieerd wordt door een ik-nu dat vertelt over een ik-toen. '[D]e neger en het houten beeld' wordt echter in de tegenwoordige tijd verteld en het beeld wordt er aangesproken. De aanduiding van de spreeksituatie botst dus opnieuw met de spreeksituatie zelf, wat de directheid doet toenemen.

Bovenstaande voorbeelden tonen dat de grens tussen mediërende en gemedieerde instanties op verschillende manieren vervaagt en dat de directheid van de mediëring toeneemt. Het schijnbaar ongemedieerde agens is aanwezig in individuele segmenten van een tekst en kan daar met monologiciteit gepaard gaan. Een paragraaf is dus 'monologisch', maar wat betekent dat voor de tekst in het algemeen? De kritiek doet vermoeden dat de teksten in *Verhalen van de jonkvrouw met de spade* ook in hun totaliteit monologiciteit opwekken (Neefs 1965, 76; Roggeman 1975, 291). Dat is duidelijk het geval in de verhalen waarin de gemedieerde stemmen samenvallen met de mediërende instanties, en in verhalen waarin een ik-verteller aan het woord is. Zelfs wanneer verhalen een aaneenrijging zijn van individuele monologen krijgt de volledige tekst een monologisch karakter doordat de representatietechnieken gecombineerd worden met andere lyrische tendensen die in het verhaal constant blijven: terugkerende creatieve taalvormen en akoestische principes en ritmes doen de stemmen in de aparte monologen overlappen.

Creatieve taalvormen en muzikale taal en schijnbare niet-mediëring komen in alle verhalen voor. Ze verschijnen in alle segmenten (frequentie), maar de intensiteit van de gerealiseerde tendensen verandert. Vooral in segmenten met een duidelijke narratieve voortgang verstoren creatieve taalvormen amper het begrip van de tekst. De eerste paragraaf van 'Paarden slapen op hun rechte poten' is bijvoorbeeld makkelijk te interpreteren als de beschrijving door een ik-figuur van een vrouw die worstelt met sociale verplichtingen (zoals voorschriften) waaraan ze niet kan ontsnappen. Sociale verplichtingen eisen vroomheid en frisheid enerzijds, en moederschap en opoffering anderzijds:

de nieuwe moederpop-en-maagd wacht op een glazen bol zij heeft gevoelens ingenaaid tussen de plooien stijfgedrukt
respectez la circulation du sang chez les mères
le sein des sauf-conduits
tijdelijk toegelaten nul klimmende Adam op de moedermelk zuigende paradoxer haar takken kraken breken af haar zomer schrompelt grijze herfsten in haar seizoenen stolten in het speeksel van haar mond "het is dus herfst" zeg ik bewaaid zij naait wacht op de nieuwe zwangerschap die haar bekruipen zal met de ogen dicht in onder-gaat in boven-zwelt en NIET meer omkijkt (naar de late reddingsboei die ik haar niet zal geven)
slapen wij recht ruiken wij hooi niezen wij plots worden wij dol? het paard versuft ondeelbaar licht bekende schaduw draagt
De zon kruipt als een snijdend mes (66)

In deze passage komen ook metaforen voor, maar het gaat eerder om een uitwerking van één metafoor dan om een combinatie van metaforen en andere tropen uit verschillende semantische velden. De verbeelding van sociale verwachtingen als voorschriften, de verschillende levensfases als seizoenen en de rusteloosheid van het individu dat zich gevangen voelt als dierlijk instinct, zijn gangbare voorstellingen en de combinatie ervan levert weinig interpretatieproblemen op.

In '"Les litanies de la rose" van remy de gourmont (vrije variasie)' zijn de frequentie en intensiteit van de creatieve taalvormen (tropen en syntactische stijlfiguren) hoger. Ze hebben een verdichtend effect in die zin dat op een kort bestek van de tekst een enorme hoeveelheid betekenissen wordt opgeroepen. Die gebalde zegging steunt vooral op neologismen. De tekst begint als volgt:

huichelbloem stiltestriemster
hipokriete zaaizeug knopwenkt
koperroos
smokkelaaister koperkronkel
leugenbalsem
dubbelzinnig puntpijnfeest
huichelroes
stiltestraal
hoerroos harthoer minneminnejong
ooghoer mondroos minneminnevoor
alsof het medelijden kiemen kon
huichelknop
stilteveer (38).

Wie Stassaerts 'vrije variasie' naast Rémy de Gourmonts 'Litanies de la rose' (1982) legt, merkt dat de zinnen van De Gourmont herleid worden tot neologismen die vaak samenstellingen zijn waarvan de delen een hypallage vormen, zoals in 'De jonkvrouw'.[87]

Die neologismen hebben, zoals gezegd, een hoge klankwaarde, die in de hele tekst constant blijft. De lyricisering werkt in dat opzicht ook muzikaliserend. De klankwaarde van de taal komt in deze tekst zodanig op de voorgrond dat de taal betekenis kan krijgen buiten conventionele invullingen. Ze kan gelezen worden als klank of als ritmische aaneenschakeling van klanken. We zien die muzikalisering ook in het afsluitende 'STRETTO' van 'De hoer en de nikkertabernakel', dat een jazzimprovisatie is (cf. supra). Akoestische principes zijn ook in andere teksten aanwezig, maar komen in sommige teksten of segmenten minder op de voorgrond, waardoor een muzikaliserend effect uitblijft. Dat is bijvoorbeeld het geval in 'Paarden slapen op rechte poten' en 'De verbindingsfiksie'. In geen enkele tekst zijn akoestische principes zo constant als in 'Les litanies'.

De verhalen in Stassaerts debuutbundel realiseren dezelfde tendensen, met vergelijkbare frequentie en een (licht) verschillende intensiteit. Het grootste verschil tussen de teksten is de vorm van segmenten. De meeste teksten maken gebruik van prozasegmenten als hoofdstukken of (getitelde) delen ('De jonkvrouw met de spade', 'De ouders', 'Het lastdier', 'De hoer en de tabernakelnikker', 'Het bezoek') en paragrafen. Die segmenten bevatten ononderbroken zinnen die meestal niet inspringen. Ingesprongen zinnen wijzen meestal op een verandering in de spreeksituatie. Ze geven bijvoorbeeld citaten aan die zich bevinden op een lager vertelniveau ('De jonkvrouw met de spade', 'De ouders', 'Het lastdier', 'De hoer en de tabernakelnikker', 'Het bezoek', 'Paarden slapen op hun rechte poten', 'Poëtiese studie').

In een aantal teksten worden deze segmenten afgewisseld of gecombineerd met eenheden die op poëziesegmenten lijken. Het gaat om korte segmenten, vaak door witregels voorafgegaan en afgesloten, die rechts worden begrensd door witruimte. We vinden zulke strofe-achtige segmenten bijvoorbeeld in 'Het lastdier', 'Les litanies', 'De hoer en de tabernakelnikker' en 'Poëtiese studie'. In 'Het lastdier' vinden we bijvoorbeeld een octaaf en terzine (29). Geen strofen, maar wel aforismen die de tekst afsluiten vinden we in 'Paarden slapen op hun rechte poten' en 'Het bezoek'. Daarnaast bevatten verschillende verhalen (zoals 'De jonkvrouw met de spade' en 'De ouders') alinea's waarin de zinnen op betekenisvolle plaatsen worden afgebroken. Die afbreking doet denken aan poëzie.

Twee teksten bevatten meer poëzie- dan prozasegmenten. 'Les litanies' bestaat volledig uit strofes. De regels die de strofes opmaken, zijn aaneenrijgingen van

[87] Remy de Gourmont is een Franse dichter en criticus die tot het symbolisme gerekend wordt. In zijn hoedanigheid als criticus beïnvloedde hij modernisten als T.S. Elliot en Ezra Pound. De Groumonts 'Litanie de la rose' worden gekenmerkt door experimenten met klank en ritme, en een mengeling van devotie en godslastering. Die elementen vinden we in Stassaerts tekst in verhevigde vorm terug.

substantieven, die verbonden zijn via klankassociatie. 'Poëtiese studies' begint met anderhalve pagina strofes. In het midden van het tweede deel worden de strofes onderbroken door een citaat (in directe rede) van Wout Vercammen, dat gevolgd wordt door commentaar in proza. Het citaat en de commentaar worden in doorlopende tekst weergegeven. Geleidelijk worden meer zinnen echter afgebroken, waardoor de tekst weer uit regels en niet uit zinnen, bestaat. Na een witruimte sluit de tekst af met poëzieregels.

De poëziesegmenten kunnen de verwachting van lyriciteit opwekken. Tenslotte is lyriciteit de dominante modus van poëzie. Toch is de lyriciteit in *Verhalen van de jonkvrouw met de spade* niet automatisch sterker in poëziesegmenten dan in prozasegmenten. De segmenten waarmee 'Poëtiese studie' begint, hebben een duidelijke narratieve voortgang (een ik-figuur bespreekt waarnemingen die ze opdeed en de gedachten die bij haar opkwamen tijdens een wandeling) en de waarnemingen van een ik-toen worden er duidelijk (en in de verleden tijd) gemedieerd door een ik-nu:

> welke stem golft regelmatig snel en met de echo op de juiste plaats?
> ik zag bomen
> niets dan bomen
> hoogspanning en in deze herhaling de roes
> van een nuchtere god
> bekend seizoen beloofde dageraad
> ik zag wolken alleen de wolken slepende
> zeeën de lustwet van hun grillig vormenspel hernemend
> verdwijnen eilanden verwacht ik licht-
> lachkust
> droomt kosmos konstruksie
> drinkt water klankkleur zonwond (71).

De poëziesegmenten in 'Les litanies' behoren wel tot de sterkst lyrische passages van de bundel (cf. supra).

Stassaerts *Verhalen van de jonkvrouw met de spade* bevat dus teksten die lyrisch proza combineren met poëzie. De bundel doet daarmee de grens tussen genres vervagen en stelt tegelijkertijd de dominante narrativiteit van proza ter discussie. Bovendien verkent ze welke vormen van narrativiteit en lyriciteit mogelijk zijn in proza en in poëzie. Zo stelt ze ook de oneigenlijke koppeling van een modus aan een bepaald genre ter discussie. Deze teksten zijn geen teugelloze 'woekering van woorden zonder logisch verband die los door elkaar heen schieten' (Stassaert 2019a, 100). Ze kunnen nog het beste beschreven worden als het resultaat van een gedisciplineerd schrijfproces waarbij het bewuste (de logica, de beheersing van de taal) nooit uitgeschakeld wordt:

> Ik word zo voorgesteld [als de protagoniste van de transe, de extase, de gepassioneerde zegging] en dat blijft me verwonderen. Ik ben niet blind, de transe is, bij mij tenminste, geen vermindering van mijn bewustzijn (Neefs 1967, 45).

Verhalen van de jonkvrouw met de spade in verschillende edities

De publicatiegeschiedenis van de teksten in Stassaerts debuutbundel versterkt het beeld van de bewuste schrijver die inspiratie en ervaring omzet in doordachte teksten, die ze achteraf blijft herwerken. Ik bespreek de voorpublicaties van teksten uit de bundel in *Nul* (1961-1965) en *Labris* (1962-1973) waarna ik verder inga op de heruitgaven van de bundel.

Het eerste deel van 'De jonkvrouw met de spade' wordt zowel in *Nul* als in *Labris* gepubliceerd. 'De putten' verschijnt in maart 1963 in *Nul* (1963, 15-19) en in juli van hetzelfde jaar in *Labris* (1963, 43-45). In de tijdschriften fungeert 'De putten' dus als een zelfstandige tekst, maar hij verschilt amper van die in de bundel. Inhoudelijk wordt enkel de frase 'neen, geen Petrus ben ik' in de tijdschriften vervangen door 'neen, geen Thomas ben ik'. Opvallend is dat de spreker in *Nul*, anders dan in *Labris*, in de verleden tijd verwijst naar een reactie van een publiek: 'en ik graaf in het frans Moyen-Age/ de anderen *volgden* (applaudisseren) gewoonlijk val ik dan wel uit mijn rol en ZING verder mono mono monotoon in dit atonale leven' (1963, 18; mijn cursivering). In *Labris* en in Stassaerts bundel staat die uitspraak in de tegenwoordige tijd, wat kan wijzen op een minder grote afstand tussen de muzikant en de schrijver. De teksten in *Labris* en in de bundel lijken hier te zinspelen op het muzikale aspect van de taal.

Naast 'De putten' wordt 'De verbindings-fictie' in *Nul* gepubliceerd (1963, zp). De tekst komt grotendeels overeen met die in *Verhalen van de jonkvrouw met de spade*. In *Labris* verschijnen naast 'De putten' vier teksten uit *Verhalen van de jonkvrouw met de spade* in voorpublicatie: 'De ouders' (1963, zp), 'Litanies de la rose' (1964, 33-38), 'De hoer en de tabernakelnikker' (1964, 71-77) en 'Paarden slapen op hun rechte poten' (1964, 33-36). De tweede en de laatste tekst verschijnen onder een gewijzigde titel. In de voorpublicatie van 'Litanies de la rose' is de aanduiding niet 'van rémy de gourmont (vrije variasie)' maar wel '– rémy de gourmont (vrije vertaling)' gevolgd door de verantwoording '(volledige vergunning)'. De titel in de bundel benadrukt in dat opzicht de vrijheid van de auteur: de verantwoording is weggevallen en de tekst wordt als 'variatie' in plaats van 'vertaling' voorgesteld. De titel 'Paarden slapen op hun rechte poten' heeft in *Labris* de aanvulling 'of de onvermijdelijke lafheid'. In de bundel is die aanvulling verdwenen, waardoor de titel de interpretatie door de lezer minder stuurt. Wel is de tegenstelling tussen karakterloze burgers en vrijere kunstenaars een terugkerend motief in de bundel, wat de interpretatie van het verhaal kan sturen (cf. supra).

De grootste verschillen tussen de voorpublicaties in *Labris* en de teksten in de bundel hebben betrekking op de spreeksituatie. In 'De ouders' en 'De hoer en de tabernakelnikker' worden aan sommige paragrafen gedachtestreepjes toegevoegd. Paragrafen in 'De hoer en de tabernakelnikker' worden pas in de verhalenbundel ingeleid met aanduidingen over de spreeksituatie (bijvoorbeeld 'HIJ (monoloog)' (50)). In *Labris* werden ze ingeleid door de aanduidingen van spreker of door een scheidingslijn. Zowel voor 'De ouders' als voor 'De hoer en de tabernakelnikker' is de spreeksituatie in de

bundel duidelijker dan in de voorpublicaties. Meer dan de oorspronkelijke alineawissels zorgen de toegevoegde gedachtestreepjes ervoor dat de stemmen in de dialoog van elkaar gescheiden worden. Stassaert lijkt dus vooral de meerstemmigheid van haar teksten in de verf te zetten.

Nadat die teksten in 1964 worden gebundeld en in eigen beheer worden uitgegeven, wordt *Verhalen van de jonkvrouw met de spade* twee keer heruitgegeven. In 1999 verschijnt in opdracht van uitgeverij Jef Meert een bibliofiele uitgave waarin twee etsen van Dan van Severen zijn opgenomen. Twintig jaar later worden de teksten opnieuw uitgebracht als het vijfde deel van *Souvenirs III*: 'V. De jonkvrouw met de spade' (2019a, 141-176). Bij de heruitgaven worden in de teksten zelf minimale veranderingen doorgevoerd, vergelijkbaar met de aanpassingen tussen de voorpublicaties en de debuutbundel. De grootste veranderingen hebben betrekking op de peritekstuele voorstelling van de teksten, de volgorde (en hoeveelheid) en op de bladspiegel en spreeksituatie.

De voorstelling van de teksten blijft in de eerste en tweede uitgave dezelfde. Zowel in 1964 als in 1999 verschijnen de teksten als een gebundelde verhalen, die in de titel ook als 'Verhalen' worden voorgesteld. In 2019 verandert die voorstelling. De teksten worden opgenomen bij *Souvenirs III* als extraatje voor de geïnteresseerde lezer of om duidelijkheidsredenen:

> Omdat een aantal lezers graag mijn allereerste werk, *Verhalen van de jonkvrouw met de spade*, zou leren kennen, dat meer dan eens wordt geciteerd in mijn Souvenirs, is het wellicht een goed idee om dat poëtisch proza als een sluitstuk bij dit derde deel te voegen (2019a, 99).

De auteur presenteert de teksten dus niet langer als gebundelde verhalen, maar als een verzameling van haar vroege proza. Dat poëtische proza wordt als appendix opgenomen bij autobiografische aantekeningen. Uit de titel van dat onderdeel is de specificatie 'Verhalen' verdwenen. Veel minder dan in de uitgaves van 1964 en 1999 roept deze voorstelling de verwachting op van afgeronde verhalen met een narratieve voortgang of spanningsboog. Voor ik dieper inga op het aandeel van de narrativiteit in de teksten, sta ik stil bij de voorstelling van de teksten als al dan niet afgeronde gehelen. Passages die in de uitgaven van 1964 en 1999 een onderdeel of sectie van een tekst waren, worden in 2019 als zelfstandige teksten voorgesteld. 'V. De jonkvrouw met de spade' bestaat immers uit genummerde teksten, waarbij verhalen en oorspronkelijke delen ervan op dezelfde hoogte staan. Figuur 2 geeft een overzicht van de teksten en de delen in 1964, 1999, en 2019:

1964	1999	2019
de verbindingsfiksie	de jonkvrouw met de spade 1. de putten 2. monologen tussen de tijd en zij	I. De putten II. Monologen tussen de tijd en zij III. De jonkvrouw met de spade
de jonkvrouw met de spade 1. de putten 2. monologen tussen de tijd en zij	de ouders monologen van 5 uur 75	IV. De ouders V. Monologen van 5 uur 75
de ouders monologen van 5 uur 75	het bezoek grafmonoloog	VI. Het bezoek VII. Grafmonoloog
het lastdier de neger en het houten beeld	het lastdier de neger en het houten beeld	VIII. Het lastdier IX. De neger en het houten beeld
les litanies de la rose	de hoer en de tabernakelnikker	X. De hoer en de tabernakelnikker
de hoer en de tabernakelnikker	les litanies de la rose	XI. Les litanies de la rose
het bezoek grafmonoloog	de verbindingsfiksie	
paarden slapen op hun rechte poten		
poëtiese studie		

Figuur 2. Indeling in verschillende edities van *Verhalen van de jonkvrouw met de spade*.

Bij de indeling van de bibliofiele editie uit 1999 moeten we een kanttekening maken. In die uitgave staan de titels van de verhalen niet op een pagina die aan de tekst vooraf gaat, zoals in 1964, maar wel boven de tekst. Het komt echter meermaals voor dat de titels van tekstonderdelen boven aan de pagina staan, waardoor die moeilijk te onderscheiden zijn van hoofdtitels. De titel 'Monologen van 5 uur 75' springt rechts in om het onderscheid met de hoofdtitel 'De ouders' te bewaren, maar dat geldt niet voor 'Grafmonoloog' (dat in de editie van 1964 duidelijk een onderdeel vormt van 'Het bezoek') en 'De neger en het houten beeld (fragment uit he dagboek van p.)' (dat in de editie van 1964 een onderdeel is van 'Het lastdier'). We zouden dus kunnen stellen dat de verhouding tussen teksten en onderdelen steeds minder duidelijk wordt, wat de voorstelling van de teksten als afgeronde verhalen minder sterk maakt.

Figuur 2 toont dat de volgorde van de delen, of ze nu worden voorgesteld als onderdelen of zelfstandige teksten, in de edities van 1999 en 2019 niet verandert. Ten opzichte van de uitgave van 1964 zijn ze herschikt, en wel volgens oplopende lyriciteit

(cf. supra). Over de nieuwe volgorde zegt Stassaert dat ze 'het geheel ten goede komt' (2019a, 99).

De tweede uitgave bevat twee teksten minder dan de debuutbundel, namelijk 'Poëtiese studie' en 'Paarden slapen'. Hierboven beschouwde ik 'Paarden slapen' als een sterk narratieve tekst en 'Poëtiese studie' als een sterk lyrische tekst, waarvan de segmenten aan poëzie doen denken. De weglating van deze teksten zorgt dan ook voor een meer constante zegging. Bovendien is 'De verbindingsfiksie', de meest narratieve tekst uit de bibliofiele uitgave, naar achteren verschoven in die uitgave. Waar die in de uitgave van 1964 als eerste tekst de lezersverwachtingen omtrent de bundel mee zou bepalen, is dat in 1999 dus minder het geval. In de editie van 2019 is 'De verbindingsfiksie' niet meer opgenomen, wat de verzameling als geheel lyrischer maakt. Stassaert motiveert die weglating door te wijzen op de zegging van die tekst, die minder 'poëtisch', of liever, minder lyrisch is dan de rest van de bundel (2019a, 26).

Tot slot hebben de veranderingen in de tekstgeschiedenis van *Verhalen van de jonkvrouw met de spade* betrekking op de bladspiegel en de spreeksituatie van individuele teksten. Waar de bladspiegel in 1964 nog sterk beïnvloed wordt door de beperkte mogelijkheden van de typmachine (waar cursivering en veranderingen in lettergrote en lettertype beperkt of onmogelijk zijn), heeft de auteur in de heruitgaven meer vrijheid. Woorden die in Stassaerts debuutbundel in hoofdletters geschreven zijn, worden in de heruitgaven bijvoorbeeld gecursiveerd. Daarnaast voert Stassaert opnieuw scheidingen in tussen de segmenten van 'De hoer en de tabernakelnikker'. In tegenstelling tot de scheidingen in *Labris* worden die in de uitgaven van 1999 en 2019 niet door lijnen aangegeven, maar wel door een losange.[88]

Opvallend is vooral dat in de heruitgaven de witruimte rechts van de tekst groter is wanneer regels afgebroken worden. Een gevolg daarvan is dat de afbreking van regels, zoals in de monoloog van de eerste spreker uit 'Monologen tussen de tijd en zij', herkenbaarder is en meer aan poëzie doet denken (cf. supra). In 2019 springen zulke regels bovendien ook links in. De verticale opbouw van de bladspiegel wordt zo nog meer in de verf gezet. We zouden kunnen stellen dat de teksten in deze editie het meest aanleunen bij poëzie: de teksten worden niet voorgesteld als verhalen, de opdeling in gelijkwaardige genummerde delen verwijst meer naar de opdeling van een (gedichten)cyclus dan naar een verhalenbundel, en de bladspiegel lijkt het sterkst op poëzie. De teksten in 2019 worden dus minder voorgesteld als lyrisch proza, dan als een afwisseling van proza- en poëziesegmenten. Die ontwikkeling komt overeen met de manier waarop Stassaert haar werk na haar afscheid van *Labris* beschrijft:

> Na *Bongobloesembloed* heb ik gemerkt dat, in plaats van alleen wat men poëtisch proza noemt te schrijven, dat het proza op sommige momenten zo gecondenseerd

[88] In de tekst van 2019 worden de segmenten gescheiden door hetzelfde leesteken dat de aantekeningen in de driedelige *Souvenirs*-reeks scheidt.

> werd dat je bijna een gedicht had. Dan is er organisch een scheiding bij mij gegroeid tussen het proza, dat een richting opging van een grotere duidelijkheid, en de poëzie. [...] Van het ogenblik dat ik gedichten ben gaan schrijven, is mijn proza steeds duidelijker geworden, minder hermetisch (Roggeman 1975, 284).

Afsluitend wil ik die evolutie onder de loep nemen.

2.2 *Verhalen van de jonkvrouw met de spade* in het oeuvre van Stassaert

Verschillende critici bemerken meerdere fasen in Stassaerts proza. Spinoy en Kees Snoek zien een verschuiving in het begin van de jaren tachtig, wanneer haar verhalen een meer lineaire opbouw krijgen, minder klankeffecten en meer herkenbare personages bevatten (Snoek 1993, Spinoy 1986). De bundel *Het zomeruur* (1984) en de roman *Karen* (1985) zijn daar voorbeelden van. In *Souvenirs* beschrijft Stassaert die verandering als volgt:

> Het zou nog jaren duren voordat de poëzie niet meer in al wat ik schreef was geïnfiltreerd [...]. In plaats van te vliegen op de vleugels van een thema, moest ik leren afdalen, op stap gaan met een personage zoals *Karen* in het gelijknamige boek uit 1985 (2017, 56-57).

Jespers ziet al in 1970 een kantelmoment. De periode voor 1970 noemt Jespers de 'experimentele periode' van Stassaerts proza waarin ze zich afzet 'tegen het kartonnen classicisme van het burgerlijk humanisme' (1999, 24). Na 1970, wanneer *De houtworm* verschijnt, wordt 'de overgang naar een sociaal-geëngageerde interpretatie van de werkelijkheid op gang gebracht' (Jespers 1999, 24). Dat engagement uit zich in een 'bloot realisme' of directe verwijzingen naar de werkelijkheid, die de verbale roes uit de eerste periode tempert. *Een kleine zeeanemoon* (1975) bevat bijvoorbeeld een aantal fragmenten uit krantenartikels over de werkomstandigheden van havenarbeiders enerzijds en bespiegelingen over de rol van de schrijver in een kapitalistische maatschappij anderzijds. Ook Roggeman ziet in 1970 een verschuiving van gesloten teksten met een sterk subjectief karakter, naar 'een eenvoudiger schriftuur en naar een direct verwijzen naar de werkelijkheid', wat volgens hem een 'toenemend engagement' inhoudt (1975, 298-299). Op basis van Stassaerts teksten situeert Roggeman 'de impuls tot schrijven' in de eerste fase 'binnen in [de auteur]', terwijl 'het vertrekpunt' in de tweede fase 'buiten [de auteur] [ligt] en het sociale element [...] dus belangrijker [is] geworden' (1975, 289).

Tegen die achtergrond bespreek ik de ontwikkeling in het prozaïsche oeuvre van Stassaert en de plaats die 'De jonkvrouw met de spade' daarin inneemt.[89] Ik focus daarbij op 1970 als kantelmoment, aangezien de verschuiving die zich dan voordoet de

[89] Het oeuvre van Stassaert omvat verschillende kunstvormen en genres: haar werk is niet alleen literair (proza, poëzie, toneel, hoorspelen en vertalingen), maar ook muzikaal en beeldend (tekeningen en schilderijen, al dan niet als illustratie bij een tekst).

verhouding tussen experiment en engagement op scherp stelt. We kunnen de bevindingen van critici in de eerste plaats toetsen aan poëticale uitspraken van de schrijver. In *Souvenirs* noemt Stassaert de jaren tussen 1970 en 1975 haar 'sociaalgeëngageerde periode' (2014, 37). De basis voor dat engagement is niet hoofdzakelijk een sociale bewogenheid (van buitenaf), maar wel een financiële factor. Aangezien Stassaert in die periode 'eens geen materiële zorgen had [...] kon [ze] doen wat [ze] wou: deelnemen aan acties, sympathiseren met al wat de Communistische Partij ondernam, discussiëren met partijleden van Adama [...] en dan ook nog alles onder woorden brengen in *Een kleine zeeanemoon*' (2014, 37-38). Ze voegt eraan toe dat die tekst (mede door het failliet van de uitgeverij) geen groot publiek bereikt. Een direct verband met de werkelijkheid blijkt dus geen garantie voor veel lezers.

Al in het interview met Roggeman nuanceert Stassaert het strikte onderscheid tussen het proza dat ze schreef voor 1970 en het proza dat erna kwam: hoewel ze toegeeft dat haar latere werk directer is, nuanceert ze het gesloten karakter van haar vroege werken enerzijds en onderstreept ze het 'literaire' aspect van haar latere werken die ze onderscheidt van direct en actief engagement anderzijds (Roggeman 1975, 289). In dat interview omschrijft ze het experiment op twee manieren. Allereerst spreekt Stassaert in brede zin over een experiment in de betekenis van een probeersel: 'ik vind het voor mij een voordeel dat ik nog geen definitieve stijl heb. [...]. Bij iedere poging denk ik: dit is een poging, een experiment, een avontuur, maar nog niets definitiefs' (Roggeman 1975, 299). Dynamiek en verandering, en daarmee gepaard gaand ook een gebrek aan herkenbaarheid, zijn dus inherent aan experimenteren. Die opvatting herinnert aan de visie van Miller (2009), Rodenko (1954) en Weisgerber (1969) die stellen dat experimenten proefondervindelijk tot vooraf ongekende resultaten komen (zie hoofstuk 1).

Naast een brede definitie van experiment hanteert Stassaert ook een tweede, nauwere definitie om het soort experimenteren in haar werk te beschrijven. In die betekenis spreekt ze van 'experimenteel' of 'zuiver experiment' (Roggeman 1975, 298). Dat zuivere experiment komt grotendeels overeen met het experiment dat de kritiek in Stassaerts vroege proza herkent. Het zuivere experiment is vooral intern gemotiveerd: het vertrekt vanuit een (subjectieve) stellingname die daarna intuïtief geëxploreerd wordt (cf. supra). Stassaert stelt dat 'inspiratief-lyrische' tegenover 'objectief omschrijven' (Roggeman 1975, 286). In tegenstelling de objectieve schriftuur, zou een tekst die onder die lyrische bewogenheid ontstaat slechts indirect verwijzen naar een herkenbare situatie.

De inspiratief-lyrische teksten staan dus niet los van de werkelijkheid. Het proza in Stassaerts vroege fase is kritisch door zijn moeilijk toegankelijke karakter (cf. supra). Haar latere verhalen stellen concrete problemen aan de orde. In *Het stenenrijk* (1973) bijvoorbeeld, verwijst ze met motto's naar het krantenartikel dat aanleiding gaf om te schrijven, maar de taal waarin ze haar verhaal vertelt, is ritmisch, ongrammaticaal, associatief, kortom atypisch voor proza. Ze mag dan vanuit een concreet voorval

schrijven, het subjectieve is ook in het latere werk van Stassaert een voorwaarde voor engagement. Literatuur, en bij uitbreiding de kunst, is een plek waar het contemplatieve in plaats van actie centraal staat. In dat beschouwende aspect ligt het verschil tussen het politieke en het artistieke engagement (Van der Straeten & Van Imschoot 2017, 53).

Die reflectie brengt volgens Stassaert wel gevaren met zich mee. Ze noemt niet alleen het gevaar van onbegrip, dat ik in de inleiding van dit hoofdstuk vermeldde, maar ook het gevaar van verstarring. Om optimaal te fungeren, zou een tekst voortdurend hernomen moeten worden, zoals een toneel- of hoorspelscenario of een muziekpartituur. Een tekst als *Een kleine zeeanemoon* is bijvoorbeeld 'bedoeld om steeds weer omgezet te worden, b.v. als vertrekpunt voor een radiofonische weergave, of voor een toneelachtige, pikturale versie [...]. Maar wat gebeurt er? De tekst wordt zwart op wit gedrukt en daarmee is de kous af' (Roggeman 1975, 287). Het medium zelf legt het experiment dus beperkingen op:

> Je zou [de gedrukte tekst] moeten kunnen brengen op een andere manier. En omdat de schrijver nooit zijn eigen productie maakt – hij kan zijn tekst sturen naar een uitgever of naar een tijdschrift en wachten tot hij gedrukt wordt – zou het altijd maar één derde zijn van wat hij bedoelt (Roggeman 1975, 294).

Stassaert noemt de tekst in dat opzicht een fossiel. Idealiter is het boek niet dood of versteend. De balans tussen intuïtief uitdrukking geven aan ervaringen die aan de gang zijn enerzijds en die ervaringen op een begrijpelijke manier verwoorden anderzijds, zou dan in evenwicht zijn. Volgens Stassaert is het haast onmogelijk, maar noodzakelijk om dat evenwicht te vinden:

> In om het even welk soort engagement moet je altijd goed onderscheiden: in hoeverre je de woorden gaat gebruiken om dan iets door te seinen dat meer met de projectie van je overtuiging te maken heeft dan met literatuur (Roggeman 1975, 288).

Om die ideale balans tussen seinen (verstaanbaar zijn) en projectie vermijden (authentiek zijn) te beschrijven, introduceert Stassaert de term 'flagrant schrijven' (Roggeman 1975, 284). Flagrant schrijven is een na te streven schriftuur waarin 'alles onmiddellijk in de weergave vervat is' (Roggeman 1975, 298). De tekst fungeert dan als sein van onontgonnen en algemeen-menselijke ervaringen. Wie die ervaringen wil uitdrukken, moet tegelijkertijd afstand doen van dagelijks taalgebruik en mag zich de taal niet toe-eigenen: woorden mogen geen projecties zijn van overtuigingen (hetzij die van de hegemoniale orde, hetzij die van de schrijver zelf), maar kunnen wel algemeen-menselijke waarheden blootleggen. In dat opzicht is de flagrante schriftuur geëngageerd, maar verschilt ze van zogenaamd 'geëngageerde kunst' die geen ruimte laat voor contemplatie.

Tegen de achtergrond van bovenstaande uiteenzetting kunnen we de verschuiving in Stassaerts oeuvre begrijpen. De zoektocht naar de precaire balans tussen duidelijkheid en authenticiteit (in een eigenzinnige vorm) kan ten eerste een verklaring bieden voor de constante afwisseling tussen poëzie en proza. Door verschillende genres (en disciplines) te exploreren, wordt Stassaert ook geconfronteerd met de beperkingen ervan. De specifieke verschuiving in Stassaerts proza, geleidelijk weg van het 'zuivere experiment', kunnen we daarmee beter begrijpen. Stassaert stelt dat de gepubliceerde prozatekst nooit 'af' is, maar wel als dusdanig wordt voorgesteld en beschouwd. Eigenlijk moet die tekst constant uitgevoerd worden, zoals een partituur of een scenario. Stassaert verklaart de verschuiving weg van het experiment ook doordat ze tot het besef kwam dat ze te veel vermomde. De teksten van *Verhalen van de jonkvrouw met de spade* mogen dan wel waarheidsgetrouw zijn, de seinfunctie ervan (de begrijpelijkheid) schiet tekort.

De transformatie van Stassaerts oeuvre is dus geen omslag van niet-geëngageerde teksten naar geëngageerde kunst, noch een van inspiratief-lyrische teksten naar zuiver objectieve kunst. Wel verandert de vorm van het experiment en daarmee ook de directheid van het engagement. Roggeman beschrijft die transformatie als een verschuiving van intuïtief schrijven naar een 'onophoudelijk denken', waarbij intuïtieve uitdrukkingen omgevormd worden tot verstaanbare uitdrukkingen die verwijzen naar concrete gegevens (cf. supra). Die verandering kan ook beschreven worden als een vermindering van het 'zuivere experiment' ten voordele van een meer directe of duidelijke manier van 'seinen'.

Stassaert streeft naar een balans of conflictsituatie, waarbij introspectie en verstaanbaarheid elkaar aanvullen. *Verhalen van de jonkvrouw met de spade* laat die introspectie primeren, haar latere werk de verstaanbaarheid. Door onophoudelijk af te wisselen tussen genres en kunstvormen en zo op zoek te gaan naar een ideale vorm van flagrant schrijven, zal Stassaert nieuwe uitdrukkingsmogelijkheden ontdekken en exploreren. Die exploratie steunt ook op herhaling. Aan het (voorlopige) einde van haar oeuvre keert Stassaert terug naar haar prozadebuut. In *Souvenirs III* combineert ze een duidelijke schriftuur die het subjectieve centraal stelt (namelijk autobiografische aantekeningen) met de heruitgave van *Verhalen van de jonkvrouw met de spade*. Die combinatie nuanceert de scheiding tussen 'duidelijke' en 'moeilijke' teksten in Stassaerts oeuvre. Bovendien toont deze ontwikkeling dat de zoektocht naar een balans faalt en aanzet tot herhalen, waarbij kritisch potentieel niet verloren gaat, maar het herhaalde wel een nieuwe betekenis krijgt.

Ook Van Maele experimenteert op verschillende manieren met literaire en maatschappelijke conventies. Net als het proza van Stassaert bevatten zijn romans verschillende tendensen die lyriciteit signaleren, zoals opeenstapelingen van metaforen, een muzikale taal en een schijnbaar ongemedieerd agens. Bovendien sluit ook Van Maele kort aan bij *Labris*. Stassaert en Van Maele nemen echter snel afstand van de schrijversgroep om hun eigen weg te gaan. We kunnen ons afvragen in hoeverre de

teksten van auteurs die zoveel met elkaar gemeen hebben overeenkomen. Lyriciseert Van Maele zijn proza op dezelfde manier als Stassaert? En dragen hun teksten dezelfde waarden uit? Om die vraag te beantwoorden bestudeer ik de lyriciteit in Van Maeles *Kraamanijs* (1966).

Hoofdstuk 4 Marcel van Maeles *Kraamanijs* (1966) ‘Alle grenzen weggerookt’

De debuutroman van Marcel van Maele (1931-2009) verschijnt tien jaar na zijn eerste dichtbundel *Soetja* (1956). De thematiek die hij in die bundel uitwerkt, blijft zijn werk tekenen. Zowel in proza als in poëzie zal Van Maele het conflict blijven verkennen tussen de mogelijkheid tot absolute vrijheid van het individu enerzijds en het onderdrukkende maatschappelijke systeem anderzijds. In de lange jaren zestig, wanneer Van Maele met *Kraamanijs* (1966) zijn prozadebuut maakt, is die spanning wel erg relevant.

In het eerste hoofdstuk van dit proefschrift beschreef ik de lange jaren zestig al als een periode van vooruitgang én een tijd van protest waarin grenzen worden afgetast. Volgens Marcuse, theoreticus en boegbeeld van de tegencultuur, wekken de waarden en normen van de jonge westerse samenleving een illusie van absolute vrijheid (1965). Die illusie beperkt de vrijheden van haar burgers echter. Die onzichtbare onderdrukking noemt Marcuse ‘repressieve tolerantie’ (zie hoofdstuk 1). Officieel heeft iedere burger het recht op vrije meningsuiting, maar de nieuwe democratieën beperken die vrijheid ook. De vrije expressie zou immers waarheden aan het licht kunnen brengen die de politieke status quo in het gedrang brengen. Door haar burgers de indruk te geven dat ze alles kunnen krijgen (en kopen) wat ze begeren, smoort de maatschappij revolutionaire stemmen die door haar schijnvrijheid zouden prikken. Het is net die bewustmaking die de tegencultuur voor ogen heeft: het alternatieve bewustzijn is authentieker dan het verstomde bewustzijn van de burgerij in een consumptiemaatschappij waar sociaaleconomische systemen belangrijker zijn dan het individu.

In die context verspreidt de psychedelische revolutie zich over de westerse wereld. Van in San Francisco over Londen tot de Lage Landen fungeren drugs (vooral lsd) als geestverruimende middelen die niet alleen een vlucht bieden uit de steriele consumptiemaatschappij, maar ook zogezegd diepere waarheden aan het licht brengen (Hecke 2018). Ze zouden een andere vorm van bewustzijn mogelijk maken, die de waarden van de goegemeente als schijnvrijheid ontmaskert. Op sociaal-cultureel vlak worden drugs, en de alternatieve wereld die ze toegankelijk maken, een inspiratiebron voor en het thema van muziek, happenings, beeldend werk en literatuur.

Naast de bevrijdende kracht van drugs wordt hun verbindende potentieel gepropageerd. Ik vermeldde reeds de zelfverklaarde visionairen die door en tijdens druggebruik een nieuwe visie op de werkelijkheid krijgen en die visie verspreiden (zie hoofdstuk 1). Als sjamanen staan deze zieners, die ik vergeleek met rocksterren en tieneridolen, symbool voor nieuwe waarden die aanhangers overnemen. Die aanhangers modelleren hun identiteit naar het voorbeeld van de ziener. Rond de drugsvisionairen verzamelt zich zo een gemeenschap. Een voorbeeld van zo’n gemeenschap zijn de Merry

Pranksters van Kesey, die tonen hoe sociale en culturele aspecten van de revolutie hand in hand gaan (zie hoofdstuk 1). Een ander bekend voorbeeld van een organische, zij het kortstondige, gemeenschap is Woodstock. Het vierdaagse muziekfestival waarop artiesten en bezoekers met hetzelfde gedachtegoed spontaan samenkomen, bezingt de vrijheid, maar stoot ook op de limieten ervan: structuur en orde dringen zich op in de vorm van een heuse stadstructuur compleet met winkels, medische hulpposten en parkeergelegenheid (Hecke 2018, 179). Zo krijgt de psychedelische geestverruiming vorm in nieuwe artistieke uitdrukkingsvormen én in een sociale structuur.

De verruimende en verbindende werking van psychedelica heeft echter ook een nadeel. De alternatieve werkelijkheid die drugs evoceren, mag dan wel vrij zijn van regels, de individuen die regelloos samenleven, laten zich meeslepen door *trips* of een ongebreideld geloof in hun individuele vrijheid.[90] Echt *samen* leven komt zo pas op de tweede plaats. Dat een bijeenkomst van gelijkgestemden uit de hand kan lopen, bewijst Poëzie in het Paleis (26 september 1966). De poëzieavond in het Brusselse Paleis voor Schone Kunsten is de opvolger van Poëzie in Carré, dat zeven maanden eerder, op initiatief van Vinkenoog, in Amsterdam plaatsvond. De avond begint stroef wanneer de verscheurdheid tussen de oude garde en de nieuwe generatie voor verwarring zorgt. De vernieuwingsgezinde eigenzinnige dichters maken, onder invloed van alcohol, de chaos compleet:

> De verwarring slaat om in een catastrofe als dichter Bert Decorte na zijn voordracht naast zijn stoel valt en onder de tafel terechtkomt, stomdronken. Marcel van Maele zet ondertussen een dansje in op de tafel. En Gust Gils gaat de confrontatie aan met optredend en krijsend dichter Jan Berghmans. Berghmans liet zich eerder laatdunkend uit over 'de kliek-Vinkenoog', noemde hen zwendelaars en spuwde zijn gal over experimentele poëzie (Hecke 2018, 72-73).

Hoewel alcohol door de Belgische wetgeving niet als psychedelicum werd beschouwd, schrijven auteurs het middel wel dezelfde geestverruimende werking toe (Depreter 2015, 190; Piryns 2005, 262). In het België van de jaren zestig gelden aparte wetten voor het verhandelen en gebruik van alcohol enerzijds en het bezit en verhandelen van 'gifstoffen, slaapmiddelen en verdovende middelen, psychotrope stoffen, ontsmettingsstoffen en antiseptica' anderzijds (wet van 24 februari 1921, W 2003-05-03/46, art. 2). Het drugbeleid dat in de jaren zestig van kracht is, gaat terug op de wet van 24 februari 1921. Anders dan het alcoholgebruik heeft het druggebruik een sterke internationale dimensie die er, in combinatie met de snelle toename van het aantal verruimende middelen, voor zorgt dat de wettelijke bepalingen vaak herzien moeten worden.

In de jaren zestig worden de ontwikkelingen in drugsproductie en -handel gestuurd door culturele evoluties, zoals hierboven uiteengezet, maar ook door veranderingen in

[90] De vrijheid wordt bovendien weer beperkt door de sterke afhankelijkheid van de drugs die kan ontstaan.

de psychiatrie. De psychiatrie-kritische beweging, ook antipsychiatrie genoemd, die in de jaren zestig ontstaat, bekritiseert vooral het model waarop de medische autoriteiten zich beroepen om normen over mentale 'gezondheid' te bepalen. Volgens de tegenbeweging is de geestesverruiming die met drugs gepaard gaat geen ziekte, maar wel een manier om de werkelijkheid te herinterpreteren (Snelders 1999, 141-142).

Het experiment en de roes

Van Maele komt in de artistieke milieus van Brussel en Antwerpen in contact met geestverruimende middelen. In interviews met en anekdotes over Van Maele verwijst men vooral naar alcohol (Conrad 2019; Depreter 2015; Moragie 2019; Piryns 2005; Van Londersele 2019) en een enkele keer naar opium (Auwera 1969, 67). Van Maele is daarmee geen uitzondering in Vlaanderen: de Vlaamse tegencultuur kent psychedelica wel en gebruikt ze als geestverruimende middelen, maar alcohol is het meest gebruikte roesmiddel; de drugsexperimenten krijgen er nooit dezelfde proporties als in de 'pleinersscène', waar de Amsterdamse bohème openlijk lsd en marihuana gebruikt om een andere, hedonistische werkelijkheidservaring te beleven (Snelders 1999, 145).

Het boegbeeld van die pleinersscène is Vinkenoog. De manier waarop hij zijn drugservaringen in zijn kunst probeert te duiden, toont de moeilijkheden die daarmee gepaard gaan. Het is opvallend dat zijn proza een evolutie doormaakt wat betreft het beschrijven van de effecten van drugs. In *Hoogseizoen* (1962), een roman met een fragmentaire structuur en zonder afgeronde gebeurtenissen, beschrijft de homodiëgetische ik-verteller zonder waardeoordeel de effecten van drugs op het bewustzijn (Van Vlierden 1962, 856). Drie jaar later schrijft Vinkenoog zijn drugservaringen in een rationeel discours in. In *Liefde. Zeventig dagen op ooghoogte* (1965) maakt hij een onderscheid tussen 'degene die de roes meemaakt en degene die de roes achteraf beschrijft' (De Cleene 2015, 274). De roes mag dan wel het bewustzijn verruimen, er is altijd afstand nodig om de vergaarde kennis te communiceren naar de buitenwereld. Alleen dan krijgt een identiteit (een herkenbare) vorm.

We zouden kunnen stellen dat Vinkenoog hier afwijkt van drugsvisionairen als Kesey: door de roes in een maatschappelijk discours te integreren (als 'fout om van te leren') bestendigt hij de beperkende subjectposities van de maatschappij. In dat licht ontsnapt Vinkenoog niet aan de repressieve tolerantie. Hij perkt zijn eigen vrijheid in om een herkenbare identiteit aan te nemen. Wie maatschappelijke subjectsposities en andere normen niet bevestigt, wordt door de maatschappij niet erkend. Wie met andere woorden geen begrijpelijk verhaal vertelt en de kennis van de roes niet naar gangbare normen vertaalt, wordt door de maatschappij weggezet als 'waanzinnig'.

Voor Van Maele is 'een stukje waanzin', en het subversieve potentieel dat daarvan uitgaat, geen negatieve eigenschap (Depreter 2015, 189). In *Kraamanijs* thematiseert Van Maele druggebruik, de 'waanzinnige' bewustzijnsstaat die door drugs wordt uitgelokt en daaropvolgende opname in het psychiatrisch Brugmann ziekenhuis in Brussel. Net als

Vinkenoog toont hij het verruimende effect van drugs op het individuele bewustzijn, maar nog meer dan de Nederlandse schrijver weigert Van Maele om die ervaring in conventionele uitdrukkingsvormen te beschrijven. *Kraamanijs* is fragmentarisch opgebouwd: in het verhaal lopen niet alleen herinneringen, waanbeelden en doktersbezoeken door elkaar, ook de personages zijn niet altijd makkelijk van elkaar te onderscheiden. Naast de narratieve structuur verschilt de taal van conventionele romans. De tekst lijkt vaak voortgestuwd door klank- of beeldassociaties, er wordt vaak gevarieerd op grammaticale regels en metaforen worden zodanig gecombineerd dat semantische velden haast onnavolgbaar met elkaar verstrengelen.

Verschillende critici beschouwen de onconventionele taal en vorm van Van Maeles prozadebuut als een weerspiegeling van de roeservaring die de schrijver thematiseert (Andries 1966, Spinoy 2003, Van Vlierden 1974). Volgens Marc Andries geeft 'de opeenstapeling van beelden, abstracties, symbolen' en de afwezigheid van een teleologisch verhaal een 'indruk van grote verwardheid' (Andries 1966, 568). Van Vlierden beschouwt de a-logische taal van *Kraamanijs* vooral als een poging om via (de representatie van) intoxicatie een nieuwe werkelijkheid te creëren waarin andere vormen van kennis mogelijk zijn:

> In *Kraamanijs* van Marcel van Maele wordt de transe niet bewerkt door een systematische zelfopwinding met taal zoals bij Raes en Krijgelmans, maar door de werking van verdovende middelen. Dit werkje is een soort verslag van een genezing van een artistieke dopeaddict. Doch in de marge van de genezing gaat het eigenlijk om de roes van een gedrogeerde die een nieuwe wereld in een 'nieuwe taal' ontwerpt. Dit is een soort van epistemologie in de kunstmatige tuinen van de roes. De poging om de grens van de kennis te verleggen ligt hier buiten het zuiver literair experiment. De ziekte zelf wordt aangewend als methode voor een volmaakter ervaring van een andere dan de banale werkelijkheid. In de vicieuze cirkel tussen roes en kater plooit dit schrijven zich echter op zichzelf terug, en wil bewust een nieuwe orde scheppen in een taal die 'ontsmet is van de logica' (1974, 178).

Waar Andries in de warrige taal en structuur vooral chaos herkent, begrijpt Van Vlierden dat de taal van de gedrogeerde een nieuwe, volmaaktere orde aanbrengt in de als banaal ervaren maatschappij.[91] Hoe die nieuwe taal er precies uitziet, laat Van Vlierden in het midden. In ieder geval is de vernieuwing in *Kraamanijs* volgens hem minder literair dan de experimenten van Raes of Krijgelmans.

De Wispelaere beschouwt *Kraamanijs* wel als volwaardig literair experiment. De experimentele roman is volgens hem niet zomaar een verhaal over de roeservaring, maar

[91] In Van Vlierdens voorstelling van de roman als 'een soort verslag van een genezing van een artistieke dopeaddict' herkennen we een vertrouwd interpretatiekader: de beschreven drugservaringen integreert men in een verhaal van genezing. Zo probeert men te vermijden dat de roes als doel of meest volmaakte staat wordt voorgesteld. Ook uit de manier waarop Van Vlierden *Kraamanijs* onderscheidt van het 'zuiver literair experiment' spreekt een waardeoordeel dat de roman niet gelijkstelt aan intellectuele taalexperimenten.

een 'taalgeworden gestalte van de [roes]genietingen zelf' (2011, 92). Volgens De Wispelaere mag die taalcreatie niet zonder meer gelijk worden gesteld aan, of zelfs gereduceerd worden tot, de verbeelding van de roes in *Kraamanijs*. De taal in *Kraamanijs* is in de eerste plaats een 'eigengereide, sterk synthetiserende taalschepping' die via de taalbeleving als 'equivalent van de geëxalteerde bewustzijnservaring' een nieuwe smetteloze wereld vertolkt (2011, 92). Die zuivere wereld valt volgens De Wispelaere niet samen met de narcotische beleving (2011, 93). De roes leidt immers niet tot vrijheid. Beschrijvingen van roeservaringen zouden louter fungeren als 'verheviging van een sterk, reeds aanwezig levensgevoel' of als middel om de 'thematiek van tijds- en ruimtebeleving, drang tot geslotenheid en onontkoombare fataliteit' te verbeelden (2011, 91).

Wat De Wispelaere hier over het hoofd lijkt te zien, is dat de roman met de literair-maatschappelijke ontwikkelingen van de lange jaren zestig samenhangt, meer bepaald met de psychedelische revolutie. De roesbeleving in *Kraamanijs* is niet louter de verbeelding van een persoonlijk gevoel of een specifieke thematiek, maar kan verwijzen naar een vrijere orde die niet alleen door drugsvisionairen, maar ook door experimentele kunstenaars gepredikt wordt. Uitdrukking geven aan die nieuwe orde vereist een nieuwe taal, maar die wordt niet altijd begrepen (cf. supra). Deze taalschepping maakt net als de roes deel uit van een tegenculturele revolutie voor individuele vrijheid en tegen beperkende normen, waaraan ze onoverkomelijk gebonden is. De verbeelding van de roeservaring en taalschepping sluiten elkaar dus niet uit.

Het experiment en de neo-avant-garde

De focus op literaire vernieuwing die de roesvoorstelling louter als expressie van een individueel gevoel en een eigenzinnige taalschepping voorstelt, doet geen recht aan de maatschappelijke ontwikkelingen waarmee *Kraamanijs* in dialoog treedt. Omgekeerd miskennen critici als Andries en Van Vlierden het literaire experiment in *Kraamanijs* dat overeenkomt met experimentele vernieuwingen in verschillende Europese literaturen. Die vernieuwingen kunnen we verbinden met de neo-avant-garde en haar kritiek op het kunstinstituut. In die context besprak ik reeds hoe proza-auteurs de conventies van het genre ter discussie stellen door taboethema's aan te boren, en de dominantie van fictionaliteit en narrativiteit in proza op de korrel te nemen.

Aan de basis van de atypische taal in *Kraamanijs* liggen kenmerken die herinneren aan lyrische gedichten. Men bemerkt klank- en beeldassociaties (Andries 1966, Depreter 2015, Moragie 2019, Spinoy 2003, Van Vlierden 1974), metaforen, neologismen (Depreter 2015) en variaties op grammaticale regels (Andries 1966, Spinoy 2003, Van Vlierden 1974) In die procedés herkennen we een aantal van tendensen die volgens Wolfs lyriciteit signaleren (2005). Het gaat meer bepaald om een muzikale taal en creatieve taalvormen. De openingspassage van de roman bevat bijvoorbeeld al die tendensen:

> Kwallen, droefprofeten, waterratten, hongerwolven, glijden over de bevroren kanalen van mijn verveling. Ten einde raad daal ik langs de koorts naar de groene weiden waarin het verleden graast; ik herken er mijn spiegelbeeld in de drinkput (7).

Daaraan kunnen we de aanwezigheid van een schijnbaar ongemedieerde agens toevoegen. Die tendens steunt op mediëringstechnieken en vormen van bewustzijnsvoorstelling waarbij de mediëring zo direct mogelijk is en/of de grens tussen mediërende en gemedieerde instantie vervaagt. *Kraamanijs* wordt verteld door een homodiëgetische ik-verteller die vaak als alter ego van de schrijver wordt geïnterpreteerd (Andries 1966, Depreter 2015, Spinoy 2003, Van Vlierden 1974).

Stassaert noemt *Kraamanijs* 'poëtisch proza' (2019b, 6), maar Max Moragie suggereert dat hier iets anders dan genrevermenging aan de hand is. Hij suggereert dat *Kraamanijs* niet zomaar genres combineert, maar 'de vertelling', die conventioneel is in romans, confronteert met iets wat aan de lyrische Vijftigerspoëzie doet denken:

> Van Bert Schierbeek werd beweerd dat hij de principes van de poëzie van de Vijftigers onverdund toepaste in zijn prozawerken, zoals in *Het boek ik*. Hetzelfde mag gezegd van Marcel van Maele. De kunstenaar [...] publiceerde in 1966 met *Kraamanijs* een roman waarin prozateksten en gedichten onlosmakelijk door elkaar heen lopen. Dat is niet hetzelfde als poëtisch proza of een prozagedicht. Van Maele experimenteerde met de grenzen tussen gedicht en vertelling en ook met de grenzen daarbinnen (2019, 25).

In het theoretische gedeelte van dit proefschrift beschreef ik het experiment dat Moragie hier beschrijft (en situeert *tussen* en *binnen* genres) als een confrontatie van verschillende modi. In *Kraamanijs* lijken de gecodificeerde verhoudingen tussen narrativiteit en lyriciteit voor de roman verschoven. De kritiek doet dus vermoeden dat *Kraamanijs* gelyriciseerd is.

Verder bevat *Kraamanijs* ook een aantal passages die aan andere neo-avant-garde-experimenten doen denken, namelijk aan dadaïstische readymades en collages. Het gaat om flarden uit het maatschappelijke discours die als gevonden stukken tekst in de roman opgenomen lijken. Die passages verschillen typografisch van de rest van de tekst. Als schijnbaar onveranderde stukken uit het dagelijkse taalgebruik tonen ze hoe dat discours haar gebruikers beperkingen oplegt. Zo wordt de ik-figuur voor het eerst als Hans Werckx geïdentificeerd aan de hand van een politiebericht dat meteen zijn identiteit vastlegt én reduceert:

> HANS WERCKX 1,84 m. KASTANJEBRUIN HAAR DONKERE BRIL BESCHIKT NIET OVER AL ZIJN GEESTESVERMOGENS ONTSNAPTE MAANDAGMORGEN UIT DE PSYCHIATRISCHE AFDELING VAN HET BRUGMANN HOSPITAAL TE BRUSSEL (26).

De bus die Hans na die ontsnapping neemt, leidt niet tot vrijheid, maar sluit Hans op in een soort rijdende kamer waarvan de muren geen ramen meer zijn met voorbijgaand verkeer, maar schermen met reclamespots en -slogans:

> *Groen en met een sprong vooruit. De BMW-LS haalt bliksemsnel op. Zijn onverslijtbare viertaktmotor is nerveus, nijdig desnoods. Leg er gerust de zweep op. De BWM-LS is veilig (legendarisch wegvast!), elegant, rijkelijk uitgerust en voorbeeldig trouw* (27).

Op het eerste gezicht zijn deze passages tekstfragmenten die onveranderd uit de werkelijkheid zijn overgenomen. In dat opzicht herinneren ze aan de dadaïstische readymades van Marcel Duchamp. Toch functioneren ze anders dan readymades: deze tekstfragmenten zijn geen gevonden objecten, maar fictieve creaties die in de verhaalwereld passen. Bovendien zijn ook deze passages muzikaal en omvatten ze creatieve taalvormen.

Van Maele mag vertelconventies dan wel ter discussie stellen, in interviews stelt hij dat zijn teksten wel iets willen communiceren (Auwera 1969, 65; Leus 1969, 640; Depreter 2015, 188-189). Aangezien Van Maele zijn verhaal niet aanpast aan de maatschappelijke normen (en dus aan communicatieve regels), is die communicatie niet eenvoudig. Zijn activerende teksten behelzen een paradox waarmee alle experimentele schrijvers geconfronteerd worden: door zich te onttrekken aan talige en literaire normen dreigt Van Maeles tekst onleesbaar te worden en zijn kritische potentieel te verliezen. De experimentele uitdrukkingswijze waarop het alternatieve bewustzijn wordt gecommuniceerd mag de lezer dan wel schokken, die schok brengt niet altijd een bewustmaking tot stand.[92]

We kunnen ons de vraag stellen welke inzichten de taalschepping in *Kraamanijs* communiceert, en welke rol daarbij is weggelegd voor kenmerken die atypisch zijn voor proza. De psychedelische revolutie is daarbij een belangrijk aanknopingspunt. *Kraamanijs* is het verhaal van een drugsverslaafde die een alternatieve werkelijkheidsbeleving in een nieuwe uitdrukkingsvorm vertolkt. De nieuwe taal van de ik-verteller is geen loutere imitatie van de roeservaring, maar refereert aan een revolutionaire vorm van bewustzijn die in een schijnbaar tolerante maatschappij onderdrukt wordt.

Om te weten hoe die bewustzijnsvorm eruit ziet, situeer ik de roman eerst in de literair-historische context van de lange jaren zestig. Daarbij focus ik op de zelfpresentatie van de schrijver als provocerende ziener en individualistische anarchist, maar ook op zijn banden met de neo-avant-garde. Nadien zoom ik in op de tekst, meer bepaald op de tendensen die lyriciteit meebrengen en die 'de eigengereide taalschepping'

---

[92] We zouden kunnen stellen dat iedere experimentele schrijver een afweging moet maken tussen authentieke, maar moeilijk te begrijpen uitdrukking enerzijds en heldere, maar minder kritische communicatie anderzijds. In de loop van zijn oeuvre lijkt Van Maele, teleurgesteld over de slagkracht van zijn teksten, steeds minder belang te hechten aan helderheid. Zo maakt hij vanaf 1972 poëzieobjecten, die gedichten presenteren in onleesbare vorm als gebruiksvoorwerp of louter hebbeding. Een voorbeeld daarvan zijn *Gebottelde gedichten* (1972) waarbij gedichten opgerold in een opgesloten fles zitten.

in *Kraamanijs* mee vormgeven, zoals de spreeksituatie, muzikaliteit en metaforisch taalgebruik.

1 Analyse van *Kraamanijs*[93]

Kraamanijs is het verhaal van Hans Werckx, de homodiëgetische verteller die ontsnapt uit een psychiatrische voorziening waarin hij werd opgenomen na de liefdesbreuk met Olga. Buiten de instelling vlucht Hans voor de werkelijkheid in drugs, drank en seks. In Hans herkennen we het alter ego van de schrijver. Niet alleen brengt Hans verslag uit van zijn opname in een psychiatrisch centrum, een opname die ook Van Maele onderging, ook zijn toevlucht tot geestverruimende middelen was de schrijver niet vreemd. Drank- en druggebruik brachten Van Maele meermaals in aanraking met het gerecht (Moragie 2019, 27; Van Londersele 2019, 37). Van Maele stond erom bekend keet te schoppen op literaire events, maar ook tijdens cafébezoeken (Conrad 2019; Moragie 2019; Piryns 2005, 262; Van Londersele 2019). Ook Hans staat bekend als dronken wildebras: in een dronken bui scheldt hij omstaanders uit (37), breekt hij glazen (36, 49) en steelt hij de tas van de waard (49).

Naast hun omgang met geestverruimende middelen delen hoofdpersonage en schrijver hun nomadische levensloop. Waar Hans na zijn ontsnapping uit de psychiatrie rondzwerft, verblijft ook Van Maele nooit lang op één plaats nadat hij zijn ouderlijke huis op achttienjarige leeftijd verlaat. Hij overleeft door uiteenlopende baantjes aan te nemen. In een interview vertelt hij 'Alles heb ik gedaan. Veel nachtwerk, twaalf uur lang voetballen oppompen in Brussel. Of in Antwerpen bij de Crown Cork Company: kroonkurken maken, acht uur achter de drukmachine' (Piryns 2005, 264). En later voegt hij eraan toe: 'Ik heb veel gezworven, ja. Van jongsaf altijd lange reizen gemaakt. Liften naar de kastelen van de Loire. Druiven plukken. In Zwitserland op de koeien gaan letten' (Piryns 2005, 265). In de herinneringen van Hans zien we vaak verwijzingen naar die baantjes: zo spreekt Hans over nachtwerk als bakker, over koeien, enzovoort.

Van Maele steekt op zijn zwerftochten ook de landgrenzen over. De meest opvallende migratie is die naar Korea, waar hij als vrijwilliger dienstdoet bij de VN-strijdkrachten. Zijn vrijwillige aanmelding is niet gemotiveerd door militarisme, maar door een drang om aan de beklemmende autoriteiten van familie en staat (de legerdienst en het kazerneleven dat die met zich meebracht) te ontsnappen (Auwera 1969, 67).[94] In

[93] Deze sectie herneemt delen uit Janssens [verwacht]b.

[94] Opvallend is dat die ontsnappingspoging de strijd van de westerse staat kracht bij zet. Die dynamiek demonstreert hoe de tegencultuur en de dominante cultuur van elkaar afhankelijk zijn en elkaar ondersteunen.

Hans' ontsnapping uit het ziekenhuis herkennen we de pogingen van Van Maele om autoriteiten te ontlopen.[95]

Hoewel verschillende critici het hoofdpersonage van *Kraamanijs* interpreteren als de schaduw van de schrijver (Spinoy 2003, Van Londersele 1974), vallen schrijver en personage nooit volledig samen. De complexe relatie tussen schrijver en personage is betekenisvol in het licht van het auteursbeeld dat Van Maele in en buiten zijn teksten vormgeeft. Ik vermeldde in het eerste hoofdstuk van dit proefschrift verschillende vormen van zelfpresentatie door een auteur. In navolging van Meizoz maakte ik een onderscheid tussen de *écrivain* of de auteur buiten de tekst in het literaire veld enerzijds en de *inscripteur* of de auteur in teksten anderzijds. Meizoz noemt het beeld van de auteur als *écrivain* 'schrijverspostuur', dat van de auteur als inscripteur noemt hij het 'ethos' (2011). Het ethos steunt op het beeld dat de lezer zich vormt aan de hand van tekstuele aanwijzingen. In het eerste deel van dit hoofdstuk neem ik het schrijverspostuur van Van Maele in de lange jaren zestig onder de loep.

1.1 De *écrivain* Van Maele en ambiguïteit

Ambiguïteit en *Labris*

Hoewel Van Maeles teksten in de lange jaren zestig als gesloten worden gekarakteriseerd (Vitse 2014, 492), betoogt de schrijver meermaals dat hij wel iets wil teweegbrengen bij zijn publiek (Auwera 1969, 65; Depreter 2015, 188-189; Leus 1969, 640). Hij stelt zich daarbij op als profetische ziener die een ander geluid laat horen. Zo presenteert hij zich als 'een priester, een profeet' (Kazan 1963, 49). Elke Depreter herkent daarin het beeld van de lijdende profeet, dat ze verbindt met de *poète maudit*. Hoewel Van Maele zich nooit uitdrukkelijk als dusdanig voorstelt, leeft dat beeld wel in de kritiek (Depreter 2015, Jespers 2009, Van der Starre 2019, T'Sjoen 1996, Wildemeersch 1973). Vaak gebruikte *mentions* (vermeldingen van andere auteurs) van Van Maele werken dat beeld in de hand. Zo verwijst Van Maele geregeld naar Antonin Artaud en Fernando Arrabel, die de oorsprong van hun schrijven situeren in fysiek en mentaal lijden door sociale uitsluiting (Depreter 2015, 190). Een andere factor die de postuur van Van Maele als *poète maudit* versterkt, is zijn alcoholgebruik. Volgens Depreter is het gebruik van verdovende middelen immers een belangrijke eigenschap van de *poète maudit* (2015, 190). Het imago van een profetische dichter uitgestoten door een maatschappij die zijn waarheden smoort, past perfect bij de marginale positie die Van Maele inneemt als experimentele avant-gardedichter.

[95] Dat oorlog in de lange jaren zestig een van de onderdrukkingsmiddelen is van de burgerstaat, lezen we ook in *Kraamanijs*: 'Op de dijk trekt de jeugd der lage landen voorbij, houzeekreten stijgen van tussen de zwart- en witvendels uit, en zij marcheren hun benen voorbij' (64). Die beschrijving van een militaire mars wordt voorafgegaan door een beschrijving van kuierende vakantiegangers. Vrijetijdbesteding en oorlogsvoering worden op die manier aan elkaar gelijk gesteld als middelen om burgers zwijgzaam in het gareel te houden.

Die positie kunnen we verbinden met de groep rond *Labris*, het literaire tijdschrift waarvoor Van Maele in 1962 in de redactie zetelt. De gestencilde vormgeving van het blad en de beperkte oplage beklemtonen het alternatieve, niet-commerciële karakter (De Geest 2018, 86). In het vorige hoofdstuk beschreef ik de avant-gardistische dimensie van *Labris* (zie hoofdstuk 3). Ik wees er onder andere op de maniëristische strekking van *Labris*, die in een gekunstelde taal 'geheimenisvolle én -ontsluierende ambities' wil realiseren (Buelens 2008, 902). In die context is de titel van het tijdschrift betekenisvol. Etymologisch is 'Labris' verbonden met de dubbele bijl en het labyrintische, beide symbool voor meerduidigheid. De labrys of dubbele bijl is een wapen dat in de oudheid eerst als attribuut voor godinnen in het Minoïsche Kreta werd gebruikt, en in het latere Griekenland ook symbool stond voor de heiligheid van mannelijke goden (Decrem 1987, 91). Het labyrint, dat etymologisch verwant zou zijn met de labrys, zou dan 'het paleis van de dubbele bijl' betekenen. Het staat symbool voor een wereld als doolhof waarin elk individu een eigen weg moet vinden: 'De wereld funktioneert hier als een metatekst of ook "macrocosmos" en literatuur als microcosmos kan op dezelfde manier benaderd worden' (Decrem 1987, 92).

Om hun verhullende en onthullende ambities te realiseren, zouden *Labris*-auteurs een voorbeeld nemen aan 'vernuft-kunstenaars, die een hallucinerende, uiterlijke geheime getuigenis afleggen van een ars anti-poetica met als bronnen: het ongelooflijke, het tegengestelde, het dubbelzinnige, de metafoor, het sofisme, de toespeling' (Neefs 1962, 4). In de lange jaren zestig komen zulke voorbeelden niet alleen uit de literatuur. Jef Bierkens (alias Max Kazan) en Mon Devoghelaere wijzen bijvoorbeeld naar de (Amerikaanse) jazz, waarvan zij 'de melodische frasen, de opvallende ritmes, de zingende en schreeuwende instrumenten, het meeslepende spel van herhalingen en contrasten trachtten [...] om te zetten in experimentele literatuur' (De Geest 2018, 88). Daarnaast gelden ook Amerikaanse Beatsdichters als voorbeeld. Vooral Jack Kerouac, wiens 'druggebruik [...] niet zomaar een gimmick was', werd als goeroe vereerd (Buelens 2008, 902).

We kunnen de vernuftkunstenaars waaraan *Labris* een voorbeeld neemt, vergelijken met de leidersfiguren die zich tijdens de psychedelische revolutie opwerpen als visionairen.[96] Voortrekkers zoals Kesey delen hun ervaringen met psychedelica door happenings, experimenten of optredens; idealiter organiseert zich een gemeenschap gelijkgezinden rond de ziener, in de marge van de maatschappij. Ook Van Maele deelt zijn ervaringen zonder tegemoet te komen aan conventies. In een interview beweert hij dat 'schrijvers de mens bewust [moeten] maken. Dat is alles. Als iedereen bewust was, zouden we alleen op dezelfde manier over zaken als oorlog denken, en dan was oorlog gewoon onmogelijk' (Auwera 1969, 65). Van Maele is er dus van overtuigd dat literatuur een

[96] Volgens Buelens introduceert *Labris* een hele nieuwe literatuuropvatting in Vlaanderen die gekenmerkt wordt door een 'uitgesproken fascinatie voor het occulte, profetische en geestelijke' (2008, 903).

gemeenschap kan doen ontstaan, maar die verbindende functie kan enkel via individuen tot stand komen:

> Want literatuur blijft toch altijd iets individueels. [...] als we buitenkomen gaan we leren alle dingen op een andere wijze te zien. Dat is de weg. Ik geloof niet in protest-poëzie, al heb ik die al geschreven en zal ik het nog wel doen. Maar ik geloof niet dat protest-poëzie werkelijk iets doet. Men kan geen kogel tegenhouden met een woord. Maar men kan wel de piloot van een bommenwerper aan het denken brengen, bewustmaken van de dingen die hij doet, zodat hij op een bepaald ogenblik zal weigeren nog bombardementsvluchten uit te voeren (Auwera 1969, 65).

Door die individuele revolutie wil Van Maele de verstomde burgerij wakker schudden: alleen door te choqueren kan hij een tegenwicht bieden aan de 'uitlatingen van [politici die] werken [...] op progressieve mensen als een slaapmiddeltje. [Die uitlatingen] klink[en] mooi en geruststellend in de oren, men denkt er niet over na en slaapt vredig in' (Auwera 1969, 62). Van Maele wil met zijn kunst de lezer bevrijden uit een dominant discours en zo een samenleving instellen die bestaat uit gelijkgezinde, maar vooral vrije individuen.

Ambiguïteit en Provo

Met die opvatting neemt hij een ambigue positie in tegenover de Nederlandse Provo-beweging.[97] Onder de slogan 'ik ben geen provo/ ik ben Marcel' kant Van Maele zich in 1966 tegen Provo, of beter gezegd, tegen datgene waartoe Provo (in Vlaanderen) verworden is. Waar de antiautoritaire beweging medio 1965 haar inspiratie vond in het anarchisme als 'enige stroming [...] waarin het individu de boventoon voerde en die iedere collectieve dwang verwierp', is Provo in Vlaanderen een jaar later haar oorspronkelijke individualistische inslag verloren (Pas 2003, 50). In zijn onderzoek naar het beeld van Provo tussen 1965 en 1967 noemt Pas enkele factoren die de nivellering van Provo-Vlaanderen in de hand werkten: naast de status van Provo als importzaak, de wisselend starre of soepele houding van de Belgische overheid, de 'andere [communautaire] actiepunten' die in België de aandacht opeisten, bespreekt Pas vooral de berichtgeving (2003, 280-290).[98] Zowel de geschreven pers als radio en televisie legden vooral de nadruk op de uiterlijke kenmerken van zogenaamde provo's (zoals lange haren, een onverzorgd voorkomen, en beatnik-achtige drang naar kicks) zonder verslag uit te brengen van

---

[97] Dat Van Maele met Provo verbonden wordt, mag geen verrassing heten. In de tweede helft van de jaren zestig is het experimentele kunstenaarsmilieu in Antwerpen het meest ontvankelijk voor de maatschappijkritische beweging die uit Nederland overgewaaid komt. De happenings van de oorspronkelijke Provo-beweging pasten naadloos in het 'avant-gardistisch[e] en [...] internationaal georiënteerd[e] circuit' van de havenstad (Pas 2003, 263). In dat circuit, alsook in het avant-gardistische milieu in Brussel, was ook Van Maele actief. Verschillende critici wijzen op Van Maeles vrolijke omgang met kunstenaars, maar onderstrepen dat hij nooit voor lang met hen samenwerkt of groepen vormt (Jespers 2009, 45).

[98] Voor de verslapte vorm van Provo in Vlaanderen zijn verschillende verklaringen aan te wijzen. Wouters wijdt een hoofdstuk aan de ontwikkelingen van Provo in België [verwacht]. Ook Van Maeles houding tegenover de Provo-beweging komt erin aan bod.

motieven of ideologische beweegredenen. Pas vat de berichtgeving samen als '[s]tigmatiserend, stereotyperend en criminaliserend' (2003, 287).

Hoewel het beeld dat de media van Provo opwerpen reductionistisch is, herkent Van Maele er een grond van waarheid in. De schrijver bekritiseert namelijk het Provo-als-uniform van de volgzame provo's uit zijn omgeving. In een pamflet in *daele* (4) uit 1966, een nummer gewijd aan de anti-provomars die Van Maele in Brussel zou houden, zet Van Maele zijn kritiek uiteen. De provo's die hij in zijn omgeving herkent, zijn geen radicale provocateurs die vanuit een persoonlijke creativiteit provoceren om machtsstructuren te ontwrichten. In plaats daarvan zijn ze slaafse navolgers van een steeds gezapigere Provo-traditie. Het pamflet begint met een beschrijving van die regressieve evolutie:

> Potig de wolf, de hongerwolf, het heel klein moederdiertje.
> Geef ons wat er overblijft en laat de deur dichtklappen
> Alleen maar dichtklappen.
> Denk: gebroken poot, rechterpoot, rechterhand en rechter;
> rechter kan het niet, de rechter d.w.z. breekt.
> Daardoor mijn lieve vrouwen, vrienden, kinderen, valt er
> NIKS
> Meer te vertellen.
> Zij moederdiertjes, wij ratelende tollen grollen om een nieuwe toekomst, om een spergebied te onthechten doorbreken zwellen (denk aan het hart achter de o zo lieve borstkastralies), dan staan wij terug recht (1966c, 4).

Amper een jaar na de oprichting van Provo is de beweging verworden tot een nieuwe orde. De term 'rechter' suggereert niet enkel dat die orde in toenemende mate 'rechter' of meer rigide wordt, de associatie met de rechterlijke macht impliceert ook dat wie de normen niet kritiekloos volgt, gestraft kan worden. In bovenstaand citaat herkennen we naast een beschrijving van het probleem ook een oproep tot verzet: de uiteenzetting fungeert als wake-upcall die toehoorders aanspoort om zich van moederdiertjes los te maken en 'dan [...] terug recht' te staan.[99] Dat is nodig, want de Provo-volgers zijn het verzet vergeten. Er zijn immers 'andere dingen te doen bv. brood verdienen of in de kaarten lezen [...] het stof van de op de schouw pronkende snuisterijen blazen, de fabriekdirekteur om loonsverhoging smeken om daarna aan de deur te worden gezet en aldus een stempelkaart te bekomen' (1966c, 8).

Toch is Van Maeles anti-provopamflet geen ondubbelzinnige kritiek op de beweging. Van Maele werpt niet alleen het label 'provo' van zich af, ook als 'anti-provo' wil hij zich niet identificeren. Niet zonder ironie herhaalt hij 'ik ben en blijf Marcel' (Van Maele 1966b, 1). In dat licht kan Van Maeles strijdkreet evengoed anders klinken: 'Ik ben

[99] Naast de negatieve connotatie van 'rigide' of 'recht in de leer' krijgt de term 'recht' hier ook een positieve connotatie voor de rebellen, namelijk die van 'rechtstaan' of 'opstand'. De tegenstrijdige betekenissen sluiten elkaar niet uit, maar zijn een voorbeeld van de polyinterpretabiliteit die *Labris* én provo nastreven.

geen [anti-]provo/ Ik ben Marcel' (Van Maele 1966b, 1). Die dubbelleuze uit een appreciatie voor het oorspronkelijke gedachtegoed van Provo dat de vrijheid van het individu centraal stelt. Het individu kan die vrijheid alleen bereiken door met iedere vorm van structuur te breken en iedere vorm van groepsvorming te weigeren.

Om systemen en groepen te ontwrichten speelt de provo een spel met hun machtsstructuren. Dat hadden de oorspronkelijke provo's begrepen: in tegenstelling tot Vlaamse volgelingen als Herman J. Claeys schermden zij zich niet af van de media, maar maakten ze gretig gebruik van interviews, reportages en artikels om hun beeldvorming in te passen in een 'spel met de verbeelding, het creëren van imaazjes' (Pas 2003, 274). Zij streefden niet naar een rechtlijnig imago, maar wierpen dubbelzinnige, soms zelfs tegengestelde beelden op: ze speelden 'het spel met imago en misleiding [...] met gezagdragers en media' (Pas 2003, 266). Zoals de *Labris*-auteurs creëerden ook de oorspronkelijke provo's multi-interpretabele beelden die de toehoorders konden activeren. Het tegenculturele Provo is dus afhankelijk van de dominante cultuur en haar middelen: waar de media ervoor zorgen dat Provo nivelleert, zorgen ze er ook voor dat Provo-ideeën verspreid geraken.

In het midden van de jaren zestig herkent Van Maele in subversieve groeperingen zijn eigen hang naar individuele vrijheid. Bij de experimenteel-literaire groep rond *Labris* presenteert hij zich (zonder de term te gebruiken) als vernuftkunstenaar. Vanuit zijn individuele creativiteit brengt hij diepere waarheden aan het licht, die in de controlemaatschappij worden onderdrukt (zie hoofdstuk 1). Al voor 1965 zou hij zich bij *Labris* niet meer ongeremd voelen, waarop hij de redactie van het tijdschrift verlaat.[100] Van Maele 'is en blijft [tenslotte] Marcel'. De politiek-artistieke beweging Provo, waar zowel de overheid als de kunstsector niet omheen kan, grijpt hij aan om zijn individualistische anarchie nog meer in de verf te zetten. In een dubbele beweging associeert hij zich met de vroege revolutiegeest van Provo en zet hij zich af tegen de rechte leer die de groepering in Vlaanderen geworden is. Zowel in *Labris* als in Provo was verwarring een middel om individuele vrijheid, die algemeen-menselijk is, onder de aandacht te brengen. Van Maele gooit daarvoor alles in de strijd: hij maakt gebruik van zijn imago als rebel, als margefiguur én als gebruiker van geestverruimende middelen. In de roes vindt hij immers, net als in de experimentele kunst, een onbeperkt bewustzijn.

Naast zijn imago kan ook zijn kunst dienen om toehoorders met een schok bewust te maken van een onontgonnen vrijheid. Dat doet hij – hoe kan het ook anders – door zijn inzichten niet aan de taal van de goegemeente aan te passen, maar in een nieuwe vorm uit te drukken.

[100] De teksten van *Labris*-schrijvers zijn schijnbaar gestuurd door onbewuste impulsen van de auteur, maar de redactie legde haar leden strikte richtlijnen op (zie hoofdstuk 3).

1.2 De *inscripteur* Van Maele in *Kraamanijs*

De hallucinerende verteller in *Kraamanijs*

In de lange jaren zestig stuurt Van Maele zijn schrijverspostuur door zijn drankgebruik en twijfel te cultiveren. In wat volgt onderzoek ik het ethos in *Kraamanijs*. Ik analyseer met andere woorden de roman zelf en welk wereld-, mens- en auteursbeeld (van Van Maele als *inscripteur*) daaruit naar voren komen. Daarbij gebruik ik lyriciteit als zoeklicht. Gezien de grote overeenkomsten tussen de homodiëgetische verteller en de auteur verdient de vertelsituatie bijzondere aandacht. Daarom ga ik eerst na hoe de vertelsituatie zich verhoudt tot tendensen in de tekst die lyriciteit kunnen signaleren.

In negen genummerde hoofdstukken brengt Hans verslag uit van zijn ervaringen in de psychiatrische instelling (waar hij na hallucinaties ten gevolge van een drugverslaving is opgenomen), zijn ontsnapping en het cafébezoek dat daarop volgt, en zijn ervaringen met drugs, seks, liefde en vriendschap. Hoe al die gebeurtenissen zich chronologisch tot elkaar verhouden, is niet meteen duidelijk. Tijdens zijn vertelling houdt Hans immers geen rekening met vertelconventies, zoals de aanpassing van werkwoordstijden of inleidende (hoofd-)zinnen van het ik-nu die een citaat of parafrase van het ik-toen introduceren. De gebeurtenissen in de psychiatrische instelling (hoofdstuk 1 en 2), Hans' vlucht (hoofdstuk 3), cafébezoeken (hoofdstuk 4 en 6), de ontmoetingen met Olga (hoofdstuk 5, 8 en 9) en met vrienden (hoofdstuk 7, 8 en 9), maar ook herinneringen worden in de tegenwoordige tijd beschreven.[101] Bovendien worden ook reflecties over vertellen, herinneren en roes in tegenwoordige tijd weergegeven.

Temporele sprongen worden in *Kraamanijs* vaak niet gemarkeerd (door een witregel, bijvoorbeeld). Zo gaat een alinea die een gebeurtenis in het heden beschrijft regelmatig over in een herinnering of hallucinatie. In het volgende citaat lopen verschillende momenten door elkaar: een gesprek in een café gaat over in herinneringen aan een baantje als koeherder en bakkersknecht. Die herinneringen lijken ook andere te evoceren, waarmee ze zich uiteindelijk verstrengelen in een chaotische hallucinatie:

> Hij [de waard] tikt zijn glas tegen het mijne en zet zich rechtover mij.
> – Kom je even naar mijn konijnen kijken, nodigt hij me uit.
> Maar er komen klanten binnen. Roderonde koppen op gespannen bruinlederen vesten. Er wordt over vee gepraat. Ik drijf de koeien in de bakkerij en de uren wentelen in valstrikkend verraad. In meeldampen hijgen en zoettreurig worden. Het gevecht aanschouwen en de vreugde. Het mismaakte schepsel beminnen. Het doordachte geluid van telefoonstemmen, afwezigheid zwaaien en bergpassen afsluiten (33-34).

[101] Drie passages vormen daar een uitzondering op en zijn in de verleden tijd weergegeven. Hieronder ga ik dieper in op die passages en hun betekenis.

Het gebrek aan typografische markeerders bemoeilijkt de reconstructie van de chronologie in *Kraamanijs*. Wanneer temporele sprongen wel gemarkeerd worden, gaat het meestal niet om inleidende zinnen waarin een ik-nu aangeeft dat een herinnering volgt. In plaats daarvan suggereren specifieke (medische) termen dat beschrijvingen van de werkelijkheid overgaan in beschrijvingen van een droomwereld. Een kalmeermiddel dat Hans met 'de prik' wordt toegediend, ontlokt bijvoorbeeld eerst een fantastische beleving van het gesprek met de dokter en nadien (vermoedelijk nadat hij inslaapt) een (droom-)herinnering:

> Vele handen duwen me strak op het bed. De blikken ontmoeten elkaar vol verstandhouding. En de prik.
> En de haat strelen en de dokter een tweede vraag toegooien. Maar de rand van mijn bed waartegen de dokter leunt is eindeloos ver. Ik poog de worp maar de vraag plonst tussen de bunkers in het niemandsland. Tedere getande bunkers: diepzeerust, hoon, haam, gangstergift, harlekijn, opstandige éénheid. Ik klink de palen in de woestijn. Ik verlaat deze hitte en sluip doorheen een witslaap zoete woorden naar de Poppengang waar ik herinneringen adem en rustig hertuig. De ons omsingelende goudglinsterende rook. Het blikken doosje in Wouts hand. Ik zweef met een zilveren pijpesteel in de mond (7-8).

Het is opmerkelijk dat drugs, in de functie van kalmeermiddel, ook binnen het systeem zelf worden gebruikt. Het gebruik van psychedelica binnen de medische wereld wordt immers als gelegitimeerd (want gecontroleerd) ervaren. Bovendien zou de toediening door dokters (autoriteitsfiguren) geen gevaar inhouden voor de maatschappelijke orde. Hans probeert aan het systeem te ontsnappen door gebruik te maken van de middelen die hem beperken.

Ook roken (44), drinken (38) en slapen (20) evoceren droombeelden. De rook wordt meestal verbonden met tabak, maar die blijkt vermengd met een ander middel: 'rechtstreeks van een marokaan [sic]. Prima kwaliteit. Geen rotmengeling. Zuiver. Reeds geproefd. Ik wandel op wolkjes' (33). Vermoedelijk gaat het hier om marihuana dat eerder vermeld wordt (29). Verder zijn er verwijzingen naar opium (34). Naast termen die een droomwereld introduceren, zijn er ook woorden die aangeven dat Hans uit de droomwereld ontwaakt. Wat op het ontwaken volgt, wordt echter in dezelfde beeldrijke en ritmische taal beschreven. In onderstaande passage introduceert de wekker bijvoorbeeld een nieuwe dag, die gepaard gaat met piekeren over herinneren:

> En ik schuur me langs de plooien van het bewustzijn. De wekker schudt me uit de eeuwigheid – het pijnloos niets –. Knarsetandend de eerste stappen van de waggelende kleuter volgen. Harspijn, het kleven van verweerde tanden in de hersenen. De logica overboord gooien en aldus een oplossing vinden voor hogere vraagstukken, aldus een ruimte scheppend in het morgentijdend gevaar van langzame herinneringen vol woede en bindpest. Zo de oorlogen herhalen (miniatuur schuldbewustzijn) en grote boten bemannen met kroegbazen (17).

Een signaal zoals de wekker helpt de lezer dus om gebeurtenissen in het 'nu' te onderscheiden van hallucinaties, herinneringen en dromen. Die laatste lopen echter door elkaar: zo kan de droom die Hans na de prik krijgt op pagina acht tevens een herinnering zijn. Passages die beschreven zijn in de tegenwoordige *toekomende* tijd worden gekenmerkt door dezelfde dubbelheid. Het hulpwerkwoord 'zullen' onderscheidt de passage van gebeurtenissen in het nu van de vertelling, maar het is niet duidelijk of die passages hallucinaties zijn, dan wel wensen of herinneringen die op de toekomst geprojecteerd worden. In het volgende fragment markeert 'zal' geen zekerheid in de toekomst, maar wel een wens (op basis van een herinnering) die Hans' ontsnapping uit het ziekenhuis motiveert:[102]

> Kan ik me voorstellen dat [Olga] nu alleen op mijn kamer is? Moet ik straks, als ik terug vrij zal zijn, haar eruit gooien? [...] Morgen (of misschien overmorgen, wanneer kom ik hieruit?) zal ik haar ontmoeten (eerst zal ik tabak zoeken), ik zal de tabak in haar schoot leggen en zeggen: hier. – Kraamanijs, zal ze roepen, kraamanijs! En haar ogen zullen licht worden (23).

Terwijl aan roes gerelateerde markeerders en hulpwerkwoorden de gebeurtenissen in *Kraamanijs* structureren (door bepaalde gebeurtenissen te onderscheiden van de gebeurtenissen in het nu van de vertelling), brengen andere semantische markeerders die chronologie net verder in de war. Op het eerste gezicht volgen alle hoofdstukken op elkaar, maar ongerijmdheden of terugkerende frases suggereren andere verhoudingen. Een voorbeeld van de manier waarop een ongerijmdheid in combinatie met terugkerende termen de chronologie van de hoofdstukken vertroebelt, is het vijfde (en middelste) hoofdstuk. Dat hoofdstuk is op het eerste gezicht een analepsis. Hans en Olga zoeken er 's nachts naar een man (een dealer?) die Wout (Hans' vriend) hun aangeraden heeft. De manier waarop Hans en Olga met elkaar omgaan suggereert dat de gebeurtenis zich in het verleden afspeelt. Voor hoofdstuk vijf was Hans immers vurig op zoek naar Olga, wat doet vermoeden dat een hereniging erg bewogen zou verlopen, maar in dit hoofdstuk stoeit Olga met Hans en hij ergert zich aan haar gedrag. Hans' kledij is echter herkenbaar als het ziekenhuisuniform ('de witte broek van de kok en de jas van een verpleegster' (24)) dat hij stal bij zijn ontsnapping: 'Mijn blauwe jas is nu onder de oksels gescheurd en de knieën van mijn witte broek met slijk besmeurd' (44).

Een andere opvallende frase die de chronologie in *Kraamanijs* in de war brengt, is 'Vertel rustig verder, zegt de dokter', die in hoofdstuk negen volgt op een voornemen:

> En deze geschiedenis zal ik rangschikken tussen de krantenknipsels:
> *... frankrijk verlaat goudwisselkoers ... met geld van sophia loren: franse hartpatiënte kan zich in amerika laten opereren [...] de kleinzoon van napoleon is een moordenaar ... eerst een klassieker winnen en dan trouwen ... olga komt nooit meer terug ...*

[102] In dat licht introduceert die wens de queeste (naar Olga) die de roman *Kraamanijs* structureert.

– Vertel rustig verder, zegt de dokter (74-75).

Een mogelijke interpretatie is dat het citaat van de dokter plots in Hans opkomt, wanneer hij beseft dat hij Olga verloren heeft en voordat hij Bill en Annie, vrienden van het koppel, op zijn kamer terugvindt. Er is echter ook een andere interpretatie mogelijk. Het feit dat Hans de frase 'olga komt nooit meer terug' als een verleden gebeurtenis tussen krantenknipsels verzamelt, impliceert dat Hans' belevenissen buiten het psychiatrische centrum plaatsvonden in het verleden, voor de tijd van het vertellen. Het feit dat het citaat van de dokter in het laatste hoofdstuk voorkomt, suggereert bovendien dat de protagonist zich nog steeds in dezelfde situatie bevindt als tijdens het eerste gesprek met de dokter in hoofdstuk één. Hans zou met andere woorden niet werkelijk ontsnapt zijn uit de instelling, maar er enkel over verteld (of zelfs over gelezen!) hebben. Het is dan opnieuw moeilijk uit te maken of datgene wat hij vertelt herinnering dan wel verbeelding is.

In dat licht laat de tekst ten minste twee opties naast elkaar bestaan. Enerzijds kunnen we de roman lezen als een relaas van opname, ontsnapping en – uiteindelijk – heropname. De vertelde tijd beslaat dan ongeveer twee dagen. Anderzijds kunnen we de roman lezen als een kaderverhaal, waarin een ik-nu in opname vertelt over een (denkbeeldig?) ik-toen dat cafés bezoekt en het verleden herbeleeft door herinneringen. In dat geval beslaat de vertelde tijd hoogstens een paar uur, namelijk de tijd die nodig is voor Hans om het relaas aan zijn dokter uit de doeken te doen. Met de grens tussen verbeelding en beleving vervaagt ook het onderscheid tussen verschillende momenten. Die tijd-ruimtebeleving kan refereren aan de verruimde bewustzijnsstaat die drugsvisionairen prediken. Bovendien herinnert de tijdbeleving aan de paradoxale temporaliteit van de neo-avant-garde: zoals de vernieuwende experimenten van neo-avant-gardekunstenaars altijd opnieuw betekenis krijgen in relatie tot de avant-gardistische vernieuwingen die eraan vooraf gingen en tot de nieuwe context waarin ze voorkomen, zo krijgen de gebeurtenissen in *Kraamanijs* telkens een andere betekenis naar gelang ze verbonden worden met herinneringen, hallucinaties of toekomstperspectieven.

De vertelling in *Kraamanijs* is niet zomaar een representatie van de roes als vage werkelijkheidsbeleving, maar maakt deel uit van een taalschepping die refereert aan een verruimde bewustzijnservaring. In die taalschepping vinden we ook een aantal tendensen die lyriciteit kunnen signaleren. Om te beginnen springt de mediëring in *Kraamanijs* in het oog. De relatie tussen het ik-nu en het ik-toen, wiens ervaringen tevens in de tegenwoordige tijd worden beschreven, is in dat opzicht bijzonder.

In navolging van Cohn onderscheiden Luc Herman en Bart Vervaeck drie manieren waarop een vertellend ik zich kan verhouden tot een ik dat weergegeven wordt (2009, 35-38). *Egovertelling* is de eerste mogelijkheid. Daarbij vertelt een ik over ideeën en gevoelens die het had op het moment dat verteld wordt. De weergave is vergelijkbaar met de indirecte rede 'als de samenvattende weergave van wat een personage gezegd of gedacht

heeft' (2009, 36). Een tweede mogelijkheid is de *zelf-geciteerde monoloog*, waarbij het vertellende ik zichzelf als personage citeert. Naar analogie van de directe rede staat de inleidende hoofdzin doorgaans in de verleden tijd en het citaat in de tegenwoordige tijd van de beleving. Het toeschrijven van de woorden aan een spreker kan volgens Herman en Vervaeck problematisch worden wanneer de inleidende zin wordt weggelaten en het citaat een algemeen geldige uitspraak is. In dat geval is de tegenwoordige tijd immers geen afdoende indicatie dat het geciteerde ik-toen aan het woord is. Nog complexer wordt het volgens Herman en Vervaeck wanneer de bewustzijnsvoorstelling is weergegeven als *zelf-vertelde monoloog*. Daarbij vertelt het ik over gevoelens en ideeën van vroeger in vrije indirecte rede. Dat betekent dat de tegenwoordige tijd van het citaat vervangen wordt door de verleden tijd van de vertelling, waardoor 'de verhalende passages, waarin de verteller aan het woord is ongemerkt overgaan in indirect geciteerde monologen, waarin het personage aan het woord is' (2009, 37).

De vertelling in *Kraamanijs* combineert verschillende vormen. Het is onmogelijk om via die tijdsaanduiding te bepalen wie aan het woord is omdat ook de bewoordingen van het vertellend ik in de tegenwoordige tijd zijn weergegeven. Op die manier gaan de bewoordingen van de verteller ongemerkt over in die van het personage, dat naast dezelfde werkwoordstijden ook dezelfde beeldrijke en ritmische taal gebruikt. De vertelling in *Kraamanijs* deelt dat soort verwarring tussen vertelinstantie en personage met de zelf-vertelde monoloog. Tegelijkertijd deelt ze de directheid met de zelf-geciteerde monoloog, waarbij de woorden van het personage onveranderd worden weergegeven. We krijgen dus de indruk dat we direct toegang hebben tot de gedachten van één spreker en – door het constante gebruik van de tegenwoordige tijd – dat er geen temporele afstand is tussen het vertelde en de vertelling. De indruk van directheid en het vervagen van temporele grenzen herinnert aan de roesbeleving die, althans volgens de tegencultuur, een volledigere en directe ervaring van de werkelijkheid mogelijk maakt.

In die vertelsituatie herkennen we het schijnbaar ongemedieerd agens, dat volgens Wolf het lyrische signaleert (zie hoofdstuk 2). De schijnbare niet-mediëring krijgt vorm door representatietechnieken die de gedachten, gevoelens of uitspraken van een agens zo direct mogelijk weergeven en/of door representatietechnieken waarbij de grens vervaagt tussen mediërende en gemedieerde instantie. Die technieken kunnen monologiciteit als effect hebben: de tekst wekt de indruk dat de woorden van een ik-figuur onveranderd worden weergegeven en dat we direct toegang hebben tot de gedachten en gevoelens van een ik-figuur. Omdat grenzen tussen het ik-nu en het ik-toen vervagen, vervagen ook temporele grenzen. We kunnen stellen dat de monologiciteit hier een alternatieve tijdbeleving onthult, namelijk een niet-teleologische temporele beleving, waarin heden, verleden én toekomst samen voorkomen en verschillende momenten tegelijkertijd beleefd kunnen worden.

Op sommige plaatsen is monologiciteit in *Kraamanijs* minder sterk dan in de rest van de roman. De dialogen zijn daar een voorbeeld van. De weergave van citaten met

gedachtestreepjes en op verschillende regels lijkt directe rede, maar de tekst impliceert dat het vertellend ik toch ingrijpt in de bewoordingen van anderen. Vaak lopen de dialogen door elkaar, wat impliceert dat de gesprekken gekleurd zijn door de herinnering of verbeelding van Hans, die vertelt (33). Verder zijn de dialogen ook deel van een herinnering of hallucinatie (47, 76-77). Bovendien zijn zogenaamde dialogen vaak samenraapsels van losse frasen die de verteller opvangt van andere gesprekken (31-32, 55-56, 65-67). Bij de dialogen in *Kraamanijs* gaat het niet om een directe weergave van de gedachten van één personage, maar de grens tussen de vertelinstantie en het personage vervaagt wel. De dialogen zijn dus gemarkeerde tekstplaatsen die een aspect van de vertelling in de verf zet: de dialogen tonen hoe de vertelinstantie de bewoordingen van anderen, die op het eerste gezicht onveranderd zijn weergegeven, vervormt.

Naast dialogen zijn ook andere passages gemarkeerd in *Kraamanijs*: drie passages staan in de verleden tijd. De eerste passage schetst een beeld van de relatie tussen Hans en Olga, 'zoals ze was'. Het gaat om een herinnering aan 'die nacht toen de maskers plots begonnen te bewegen' (28). In de onvoltooid verleden tijd beschrijft Hans hoe hij en Olga 's nachts ruzieden, waarna ze het huis uitgingen om een koffie te drinken en op straat Bill tegen het lijf liepen, die krijttekeningen maakte. In deze passage is de afstand tussen het vertellende en het belevende ik door het gebruik van de verleden tijd groter dan in de rest van *Kraamanijs*. De afstand suggereert dat het vertellende ik in die passages wel een onderscheid kan maken tussen verleden en heden. Die suggestie doet vermoeden dat het ik in die passages minder onbetrouwbaar, want minder verward is. De passage fungeert dus als relatief 'betrouwbare' informatie. De tweede passage die in de verleden tijd is weergegeven, is een indirecte rede van Olga's herinneringen; ten minste, van wat Hans zich inbeeldt dat Olga zich herinnert:

> Proeft ze diep uitademend de in zwoele dauw gemengde herinneringen? Hoe ze tien jaar geleden als klein meisje steeds met het hoofd onder de dekens sliep [...]. Jaren voor ze me voor het eerst ontmoette had ze reeds met mij in haar dromen gestoeid gesproken en liefde bedreven. Wist ze toen reeds dat we niet altijd samen zouden blijven? Zou ik voor haar alleen maar de brug naar de vrijheid betekenen? (42).

In deze passage gaan de bewoordingen van de verteller over in de bewoordingen van het personage. Dat gebeurt in de hele roman, maar hier is het personage niet de ik-figuur. Op die manier maakt de gemarkeerde passage de lezer alert voor de manier waarop de grens tussen verteller en belever kan vervagen. De derde keer dat de verteller de verleden tijd gebruikt, is in drie opeenvolgende alinea's die beginnen met 'Zij kwam terug' en de terugkomst van Olga beschrijven. In de eerste alinea gaat de komst van Olga gepaard met de komst van de roes. De tweede alinea staat na de zin 'Zij kwam terug' in de tegenwoordige tijd; die alinea presenteert de terugkomst als het ophalen van een herinnering die het gebeuren tegelijkertijd vervormt: 'Zij kwam terug: het bevruchten van koele herinneringen, een slachtfeest, een diamanten bruiloft. Het ontsmetten van de

logica, het hergroeperen van de waakzaamheid' (61). De derde 'Zij kwam terug'-alinea beschrijft die 'gemaakte' herinnering in tegenwoordige tijd. De gemarkeerde 'Zij kwam terug'-passage vestigt dus de aandacht op de vertelling en toont hoe het vertellen de herinnering vervormt, net zoals gebeurtenissen door en tijdens de herinnering veranderen.

Uit bovenstaande uiteenzetting blijkt dat de vertelling in *Kraamanijs* reflecties uitlokt over (de functie van) het vertellen. We kunnen spreken van zelfreflectieve passages. In *Kraamanijs* wordt over het vertellen gereflecteerd. Van de zelfreflectie op formeel vlak besprak ik al de gemarkeerde (afwijkende) passages in de verleden tijd. Die gemarkeerde passages benadrukken hoe de vertelling in *Kraamanijs* (of vertellen in het algemeen) gebeurtenissen vervormt door en tijdens het vertellen. Op inhoudelijk vlak reflecteert Hans als personageverteller voortdurend over het vertelproces. Wanneer Hans herinneringen wil vertellen (omdat de psychiater hem dat vraagt, of omdat hij het verleden wil herbeleven in zijn zoektocht naar Olga) reflecteert hij over de mogelijkheid om een herinnering in woorden uit te drukken. Hans' reflectie op klassieke plotstructuren, bijvoorbeeld, toont dat hij zich bewust is van het feit dat 'vertellen' ervaringen ombuigt. Wie gevraagd wordt om iets te vertellen, wordt geacht om dat volgens conventies te doen en zo een begrijpelijk verhaal te presenteren. Alleen zo wordt de verteller (h)erkenbaar als normaal (of gezond) subject in de samenleving. Conventioneel vertellen duwt ervaringen zodanig in een stramien dat de belever zelf niet de kans krijgt om er betekenis aan te geven. In onderstaand fragment reflecteert Hans over klassieke plotstructuren (bijvoorbeeld van tragedies) met eenheid van plaats en tijd, waarin rampen onveranderlijk tot een catharsis leiden. Hans betrekt die klassieke wetten op zijn eigen vertelling:

> Deze drie akten, weet ik, behoren tot het verleden, tot de jeugd of tot de toekomst, en dienen tot het herstellen van onnoemelijke rampen, tot het herboren worden, omdat iedere dood een eeuwigheid baart en iedere geboorte een dood insluit [...]. Dit ziekenhuis is oud en leeuwerikszangen op niet te bereiken platen gebracht. Het duister licht in de hand en schallen bevelen tot bevordering van mijn gezondheid (11).

Hans' reflectie over klassieke plotstructuren toont hoe hij geacht wordt zijn verleden om te vormen tot een verhaal met een lineaire evolutie naar 'gezondheid', waarin maatschappelijk onaanvaardbare voorvallen (zoals druggebruik en geestesziekte) als 'noodzakelijke fouten' worden gelegitimeerd.

Hoewel het Hans zwaar valt om zo'n verhaal te vertellen, gehoorzaamt hij de dokter die erom vraagt. Daarbij betreurt hij het onvermijdelijke verlies van authenticiteit dat met zo'n relaas gepaard gaat. In de reflecties van Hans herkennen we de ideeën van kunstenaars en druggebruikers die zich in de lange jaren zestig als ziener profileren. Wanneer Hans zijn ervaringen met drugs, drank en liefde wil vertellen, reflecteert hij

over het herinneren zelf en over de manier waarop die herinneringen onder woorden moeten worden gebracht. Daarbij moet hij steeds een afweging maken tussen de drang om een dieper inzicht, dat hem door drugs geopenbaard werd, te communiceren in een taal die recht doet aan de geestverruiming enerzijds en de druk om in een begrijpelijke taal een verhaal te vertellen dat maatschappelijke ideeën bevestigt. Kiest hij voor de eerste optie, dan wordt hij door de maatschappij als geestesziek weggezet; kiest hij voor de tweede, dan pleegt hij verraadt aan zijn authentieke zelf.

Vertellen heeft voor de homodiëgetische verteller in *Kraamanijs* dus een dubbele functie. Enerzijds fungeert het vertellen als een vlucht uit de realiteit: door te vertellen gaat Hans terug naar momenten van intoxicatie en passionele liefde. Anderzijds bevestigt het vertellen ook onderdrukkende normen: door en tijdens het vertellen beantwoordt Hans aan de eisen van de dokter (en metonymisch aan de eisen van de maatschappij) om een verstaanbaar verhaal te vertellen. Hans' relaas verwijst dus naar zijn strijd tussen authenticiteit en acceptatie die met vertellen gepaard gaat.

Aan de strijd tussen authenticiteit en acceptatie wordt verder gerefereerd met behulp van de personages Hans en Bill, van wie de tekst doet vermoeden dat ze één persoon zijn. Zo slaapt Bill, net als Hans, met Olga (73), maken zowel Hans als Bill krijttekeningen op straat (24, 29) en ziet de barman Hans voor Bill aan, waarop Hans de vergissing koste wat het kost wil rechtzetten: 'Nee, nee, niet Bill, niet Bill, roep ik' (74). Daarnaast roddelen de buren van Hans over de verkrachting van Annie door Hans (55-56); hun beschrijving komt overeen met het fragment waarin Bill Olga verkracht. In dat fragment lopen Hans en Olga langs het water, op weg naar een brug waar ze een afspraak hebben met een dealer. Wanneer Hans de brug opgaat, niemand vindt en terugkeert, 'knoopt [Bill] zijn gulp dicht en raapt zijn pet op [...]. Zij [Olga] ligt nog op de rug' (44). Hans' tocht naar de brug staat hier symbool voor vervoering door drugs en seks, waarbij Hans afstand neemt van de roes door ze aan Bill toe te schrijven. In dat licht zijn Hans en Bill dubbelgangers, waarbij Bill de geïntoxiceerde, asociale versie is die Hans uit alle macht onder controle probeert te houden.[103]

De relatie tussen Hans en Bill thematiseert op het eerste gezicht de negatieve effecten van drugs: ze toont het maatschappelijke isolement dat de drugsverslaafde te beurt valt en het geweld dat de verslaafde anderen kan aandoen. Hier lijken de sociale grenzen en vrijheidsbeperkingen dus toch hun waarde te hebben. De tekst thematiseert echter ook de literaire inspiratie die intoxicatie met zich meebrengt. Bill, die als belichaming van de roes wordt voorgesteld, blijkt immers de inspiratie te zijn geweest voor een boek. Dat boek is *Kraamanijs*, van Marcel van Maele:

[103] Deze interpretatie wordt gesteund door terugkerende woorden van 'splijten', die vaak gepaard gaan met het splijten van een persoonlijkheid (34, 73) en het openbreken van vaste patronen (14, 19, 29, 35, 43, 53, 59, 61, 62, 63, 64).

> Ik [...] heb mijn kamer laten vallen. Drie maanden huishuur niet meer betaald. Ik heb een boel boeken moeten achterlaten. Ook het boek van Marcel van Maele: Kraamanijs, jammer dat rotlieve boek. Ik heb het weten schrijven in Geneve en Brussel, in Palma en Amsterdam, ik heb het boek zien groeien, ik heb het boek helpen inspireren. Vóór het gedrukt werd kende ik het reeds woord voor woord (72).

Hoewel Bill zichzelf voorstelt als inspiratiebron, lijkt hij actiever betrokken te zijn geweest bij het schrijfproces. Hij kende immers het boek 'woord voor woord' voor het gedrukt was. In die context zorgt Bill voor de inspiratie én de bewoording. Naast de vertellende Hans is dus ook Bill het alter ego van de schrijver. De overeenkomst tussen Bill en Hans zet die interpretatie kracht bij. De *inscripteur* in *Kraamanijs*, die mede door die personages vorm krijgt, benadrukt zo de meerwaarde van een vertelling die de roes direct beschrijft: liever dan zijn vervoering in een rationeel discours in te schrijven, probeert de *inscripteur* zijn ervaringen zo direct mogelijk weer te geven.

We kunnen besluiten dat *Kraamanijs* zelfreflectieve passages bevat, maar die zelfreflectie is geen signaal voor lyriciteit. De tekst verwijst immers naar zichzelf als vertelling. Formeel gemarkeerde passages, waar de werkwoordstijd afwijkt van de rest van de roman, onderstrepen hoe iedere vertelling gebeurtenissen vervormt. Daarnaast zetten passages over vertellen en andere meta-poëticale passages de paradoxale communicatieve situatie in de verf waarmee zowel de experimentele auteur als de druggebruiker geconfronteerd worden. Zelfreflectieve passages bieden dus wel interpretatieve aanknopingspunten: ze benadrukken de paradoxale communicatieve situatie en brengen die in verband met de roesthematiek. Wie inzichten wil communiceren die afwijken van maatschappelijke normen, moet daarvoor een nieuwe taal gebruiken, maar die nieuwe taal wordt niet door iedereen begrepen, laat staan aanvaard. In het volgende deel neem ik die taal in *Kraamanijs* onder de loep.

De taal van *Kraamanijs*

Het metaforische taalgebruik springt in *Kraamanijs* meteen in het oog. Dat blijkt bijvoorbeeld uit onderstaande passage:

> De vragen groenen aan mijn handen, de diepe vruchten vermijdend. En verblijden de zonen de gebrekkigen, de gekluisterden, terwijl de zon verder doorbreekt in de heilige tuinen en ondertussen haakt de vroegwijze zomer de aarzelende harten aan, en gieten parende vlinders hun grappen uit. Maar later blikken de dagen toe en stoten wartaal uit hun schouwen (53).

Passages als deze, waarbij het ene beeld (bijvoorbeeld van vragen als rijpende vruchten) het andere beeld (bijvoorbeeld van kennisverwerving als bloeiende boomgaard) oproept, zijn in *Kraamanijs* talrijk. Dit metaforische taalgebruik is een creatieve taalvorm die de lyrische modus signaleert. De associaties in bovenstaande passage komen tot stand

doordat de woorden semantische eigenschappen met elkaar delen. Hier delen 'groen', 'vruchten', 'zon', 'tuinen', 'parende' en 'vlinders' de connotatie 'bloeien' of 'rijpen'. Die gedeelde eigenschap roept de associatie op met (persoonlijke) groei, die de verteller uiteindelijk met kennisverwerving verbindt.

De semantische samenhang die op die manier ontstaat, wordt in de betekenisleer een 'isotopie' genoemd. Een isotopie is een paradigmatische betekenissamenhang in een tekst die ontstaat doordat bepaalde semantische kenmerken in verschillende lexicale eenheden van die tekst voorkomen. Die voorstelling van tekstsamenhang krijgt onder andere vorm in de *Sémantique Structurale* (1966) van A.J. Greimas, die een semantische theorie introduceert om de interpretatie van teksten te systematiseren. Met dat doel beschrijft Greimas de 'semantische kenmerken' waarop de samenhang van teksteenheden steunt als 'distinctieve betekeniseigenschappen' of de kleinste bouwstenen van betekenis die hij 'sèmes' of 'semen' noemt. Teksteenheden die op die manier met elkaar verbonden kunnen worden, kunnen verschillen in grootte en complexiteit. Voor *Kraamanijs* concentreer ik me op het woord als teksteenheid.

De concrete betekenis van een woord wordt gevormd door een cluster van semen en zogenaamde contextuele semen (of betekeniscomponenten van het woord die uit de context blijken). Zo'n concrete woordbetekenis noemt Greimas een 'sémème' of 'semeem'. Een woord of morfeem kan dus verschillende concrete betekenissen krijgen. Het abstracte geheel van die betekenissen dat gerepresenteerd wordt door een woord als morfo-fonologische vorm heet een 'lexeem'.

Wat ons hier interesseert, is de samenhang van concrete woorden. De combinatie van woorden (en andere teksteenheden) is pas 'grammaticaal' wanneer die eenheden een seem met elkaar gemeen hebben. Dat seem, dat in een bepaalde context de gemeenschappelijke basis vormt voor een woordgroep, is een klasseem. Het klasseem legt met andere woorden restricties op aan de combineerbaarheid van concrete woorden in een zin. Het woord 'hond', dat de semen 'dier' en 'levend' bevat, kan bijvoorbeeld met het woord 'blaft' worden gecombineerd, aangezien dat woord ook het seem 'dierlijk' veronderstelt. 'Dierlijk' is hier dus het klasseem.

In *Kraamanijs* worden ook woorden verbonden die geen klasseem delen. In de zin 'laat de [...] woorden schrompelen', bevat 'schrompelen' bijvoorbeeld de semen 'tactiel' en 'metamorfose', terwijl 'woorden' zulke semen niet bevat. De combinatieregel wordt hier doorbroken. We kunnen die variatie op de regel verbinden met de metafoor als creatieve taalvorm. Volgens Teun van Dijk komen zulke combinaties in lyrische teksten vaak voor (1970, 352).[104] Voor lyrisch taalgebruik gelden lossere combinatie- of 'restrictieregels' dan voor omgangstaal: combinaties van woorden zouden niet steunen op de aanwezigheid van een gemeenschappelijke 'klasseem-basis', maar wel op de aanwezigheid van een of meer gemeenschappelijke semen in de sememen (Van Dijk 1970,

[104] Van Dijk spreekt van 'poëtische teksten' die hij afzet tegen 'narratieve teksten' (1970, 352).

347). Die lossere samenhang verklaart waarom het ene woord makkelijk vervangen kan worden door een ander op grond van een of meer identieke semen. In retorisch-theoretische termen kunnen we die dynamiek als volgt beschrijven: een *vehicle* (het woord dat in de tekst gerealiseerd wordt) staat voor een *tenor* (een afwezig woord) op grond van een gedeelde *ground* of seem (Richards 1936). Volgens Van Dijk blijft de metaforische tekst coherent doordat 'het onregelmatige woord' (*vehicle*) kenmerken of semen van de omliggende woorden overneemt. Hij noemt dat proces 'semische contaminatie' (1970, 350).

Met dat inzicht kunnen we de volgende zin uit *Kraamanijs* interpreteren. In 'de vragen groenen aan mijn handen', vervangt 'groenen' het semeem 'groeien'. De omliggende woorden, zoals 'tuin', 'vruchten', 'zon', 'zomer', 'paren', kennen aan 'groenen' het seem 'bloeien' of 'kiemen' toe. De woordgroep 'groenen aan handen' kan dan staan voor een ontstaansproces. Tegen die achtergrond neemt ook het 'vragen' semen over van de context: waar het semeem vragen niet gekarakteriseerd wordt door semen als 'tactiel' of 'groei', kan het nu met 'tastbaarheid' verbonden worden, dat compatibel is met de groei-isotopie.

Dat 'egaliserende proces' (Van Dijk 1970, 351) loopt in *Kraamanijs* ook vaak spaak. Metaforen komen vaak terug in de tekst, waar ze met steeds andere sememen (en hun semen) worden verbonden. Daarnaast introduceren neologismen nieuwe sememen. Om metaforen en neologismen te duiden en de samenhang van de tekst te interpreteren, is het dus niet voldoende om de betekeniseigenschappen van de directe 'omgeving' over te dragen naar de nieuwe sememen.

Wel kunnen we verschillende isotopieën onderscheiden en hun onderlinge verhouding bestuderen. In *Kraamanijs* komen meerdere isotopieën voor, die elkaar doorkruisen en overlappen. Zo kunnen we in de tekst een samenhang herkennen die gekarakteriseerd wordt door de semantische eigenschap 'dierlijk'. In alle hoofdstukken komen verschillende woorden voor die naar dieren verwijzen. Soms is een semeem de soortnaam van een dier, bijvoorbeeld 'kwallen', soms verwijst een semeem indirect naar een dier. Zo verwijst 'steigeren' naar paarden. Uiteenlopende diersoorten passeren de revue: waterdieren, weekdieren, wolven, paarden, koeien, vogels, vlinders, slangen, honden, katten, kevers en panters. Van groepering is geen sprake. Dieren die sterk verschillen, zoals waterdieren, koeien en panters komen bijvoorbeeld op dezelfde pagina voor (61). Omgekeerd zijn woorden of woordgroepen die naar hetzelfde dier verwijzen over de tekst verspreid. Vogels verschijnen bijvoorbeeld op pagina 18, 19, 43, 44, 56, 59, 60, 66, 68 en 72.

Doordat het seem 'dierlijk' in verschillende woorden over de hele tekst gerealiseerd wordt, ontstaat in *Kraamanijs* een betekenissamenhang waarbij wilde dieren, tamme dieren, zoogdieren, weekdieren en insecten op gelijke hoogte staan. Tegen de achtergrond van de psychiatrie en roesbeleving zouden we kunnen stellen dat de isotopie van het dierlijke het irrationele in de tekst benadrukt tegenover het rationele denken van

de medische en maatschappelijke autoriteiten. De isotopie is echter niet ondubbelzinnig. Zo worden sommige dier-woorden verbonden met het intuïtieve ('De lispelslang: groen, rood, en witsissend de stilte' (54)), terwijl andere in verband staan met behoedzaamheid ('Havik met goeden handschoenen aan' (61)). De connecties zijn bovendien niet voorspelbaar: een tam dier als de koe wordt bijvoorbeeld verbonden met de vernietiging van burgerlijkheid ('ik drijf de koeien in de bakkerij' (34)), een steigerend paard staat tegelijk voor opstand (39) en verveling (60) en een panter is een vermoeide jager die door bossen of langs de waterkant struint (17, 61).

De isotopieën in *Kraamanijs* overlappen dus niet alleen, ze zorgen voor verrassende betekenisverbanden tussen teksteenheden die dicht bij elkaar staan, of net van elkaar verwijderd zijn. In wat volgt bespreek ik de betekenissamenhang van *Kraamanijs* met een focus op isotopieën die verschillende bewustzijnsvormen verkennen in de maatschappelijke werkelijkheid en in een alternatieve, psychedelische wereld.

De eerste isotopie duidt op pogingen om met de ander in contact te komen. Het seem dat verschillende woorden en woordgroepen hier verbindt, is 'houvast'. Ten eerste presenteren lexicale eenheden van vasthaken pogingen om contact te leggen met anderen en met de omgeving. Hans probeert zich bijvoorbeeld 'ergens aan vast te klampen, een haak te slaan tussen Olga en Bill' (9). Dat haken wordt ook met neologismen (in samengestelde begrippen) uitgedrukt, zoals: 'In zomerregen naar nieuwlicht haken [...] ik me kruisbesvast herwortel, ik me klimopvast haak' (8). De neologismen 'kruisbesvast' en 'klimopvast' verbinden het haken hier met natuurlijke elementen, wat kan wijzen op het verlangen naar een natuurlijke connectie. In de laatste frase wordt dit neologisme gecombineerd met een apokoinou: het laatste deel van het eerste woord kan tevens gelezen worden als het eerste deel van het laatste woord. We lezen dan: '[zoals] klimop vasthaak'. De splitsing van 'vast' en 'haken' verwijst naar een breekbare verbinding. Een ander neologisme benadrukt de noodzaak om zich ergens aan vast te haken: wie ergens toe wil behoren, moet zich 'haakgewoonten' eigen maken (24). Zelfs in open ruimtes probeert Hans zich ergens aan vast te haken: 'Ankers naar de sterren gooien' (24).

Vasthaken vereist aanknopingspunten. Het gebeurt dat Hans zich aan iets of iemand probeert vast te klampen, maar daar niet in slaagt. Zo wil hij communiceren met zijn dokter door hem een vraag toe te gooien, die helaas zijn doel mist:

> Ik poog de worp maar de vraag plonst tussen de bunkers in het niemandsland. [...]. Ik klink de palen in de woestijn. Ik verlaat de hitte en sluip doorheen een witslaap zoete woorden naar de Poppengang waar ik herinneringen adem en hertuig (7).

Naar analogie van de frase 'ankers naar sterren gooien', kunnen we de vraag in deze passage als anker interpreteren. In dat licht is ook spreken met vasthaken verbonden. Wanneer een spreker een boodschap niet kan overbrengen, zoekt die andere aanknopingspunten. De palen die Hans in bovenstaande passage als herkenningspunt

rechtzet in de uitgestrekte vlakte worden vergeleken met herinneringen. Die herinneringen worden later voorgesteld als 'vol woede en bindpest' (17). Hier zinspeelt Hans op de negatieve effecten van het noodzakelijke zoeken naar houvast.

Die negatieve effecten introduceren een tweede isotopie waarbij het seem 'begrenzing' verschillende woorden met elkaar verbindt. Eerst en vooral brengen woorden van opsluiting die grenzen onder de aandacht. Zo wordt de kamer in de psychiatrische instelling waarin Hans verblijft, voorgesteld als een cel:

> ... steiger niet in deze nauwe kamer ... wanneer de hoeken hun grijphanden loslaten worden we gewurgd ... wanneer de muren één stap naderzetten worden we verpletterd ... wanneer de zoldering het onderstel van een lift op ons toezakt ... [...] wanneer de deur openslaat en de keukengeuren van vier verdiepingen binnenwaaien ... (20).

Het neologisme 'grijphanden' wijst op de beperkte bewegingsruimte van de spreker, die als door handen wordt vastgehouden. Even later gebeurt dat ook: '(- We zullen uw handen binden, zegt de verpleegster me.)' (21). Hier verwijst de taal via parentheses iconisch naar de begrenzing die ze beschrijft. Ook in bovenstaand fragment is interpunctie belangrijk, maar daar is ze eerder dubbelzinnig: enerzijds kunnen de beletseltekens refereren aan de beperkte vrijheid van de spreker, wiens gedachten afbreken; anderzijds laten de beletseltekens ook een opening die ontsnappen mogelijk maakt. Aan het einde van de alinea staat de deur zelfs open. Hans ontsnapt in het volgende hoofdstuk, wat beschreven wordt als 'onopgemerkt tralieogen [...] ontglippen' (24). Het neologisme 'tralieogen' verbindt de opsluiting met een voortdurende controle. De beklemming in het ziekenhuis is dus niet alleen fysiek (Hans zit niet alleen opgesloten in een kamer), maar ook mentaal, in die zin dat men voortdurend bekeken wordt. We zouden ook kunnen stellen dat neologismen die zintuigen met grenzen verbinden tegelijkertijd een gevangen lichaam en het lichaam als gevangenis voorstellen.

De grenzen worden inderdaad niet alleen van buitenaf opgelegd. Zodra Hans uit de instelling is ontsnapt, komt hij in een nieuwe beklemming terecht: 'ik sluip door de poort naar buiten. Ik stap een bunker vol ongedierte binnen' (24). Een bunker is verbonden aan opsluiting, maar tevens aan bescherming. We kennen de beschermende rol van de bunker uit de vorige isotopie: wanneer Hans geen contact kan leggen met zijn dokter en zich vastklampt aan herinneringen, worden die herinneringen voorgesteld als 'bunkers in een niemandsland. Tedere getande bunkers'. De hypallage 'tedere bunker' benadrukt de dubbele functie van de herinnering als gevangenis en als herkenningspunt.

Ook andere herkenningspunten zijn zowel grens als wegwijzer. Wanneer Hans na het ontwaken zijn plaats in de maatschappij probeert te zoeken ('De wekker schudt me uit de eeuwigheid [...]. Knarsetandend de eerste stappen van de waggelende kleuter volgen' (17)) klampt hij zich vast aan woorden. Die blijken valse beloftes:

> En onze beloften worden trage haat en onze woorden sneeuwballen, denderend en steeds dikker wordend. Een helling maken. En omdat de zon het dal nooit beschijnt blijft de sneeuwbal eeuwig en ontoegankelijk. De woorden rotsen door het asfaltgebied, door de groengeworden, met honing doordrongen, met slagtanden bezaaide (17).

Woorden zijn dus tegelijkertijd herkenningspunt en obstakel. We kunnen vaststellen dat niet alleen bunkers, maar ook andere woorden die herkenningspunten aanduiden tegelijkertijd tot de houvast-isotopie en tot de grens-isotopie behoren.

De overlappende isotopieën van houvast en begrenzing schuiven de aandacht naar het lot van de hoofdpersoon die in zijn zoektocht naar houvast een deel van zijn vrijheid moet opgeven (een leven buiten de instelling of buiten conventies). We kunnen de overlappende isotopieën ook interpreteren als een metatalige reflectie op communicatie: een woord dat houvast belooft, kan ook beklemmend zijn. Ik wil die tegenstelling bespreken aan de hand van een metafoor die vaak terug komt in *Kraamanijs*, namelijk de voorstelling van spreken als plooien of verbuigen zoals in als 'dagen en nachten [te] herbuigen tot een vloek, tot een gedicht' (12). Die gedachte komt ook terug in Hans' opmerking: 'O, kijk, zeg ik, en ik denk aan hoe mijn woorden te plooien, hoe de zuivere kracht van mijn haat te temmen' (13). Tegen de achtergrond van de overlappende houvast- en grenzen-isotopieën, waartoe lexicale eenheden die naar taal verwijzen behoren, suggereert deze voorstelling dat taal gebeurtenissen wel kan vasthouden, maar ze tegelijkertijd vervormt.

Het verband tussen taal en plooien introduceert ook een derde isotopie, die naar een alternatieve, vrijere werkelijkheid verwijst. Lexicale eenheden die tot deze isotopie behoren, hebben het seem 'amorf' met elkaar gemeen. Zo introduceren woorden die met 'rook' te maken hebben een alternatieve werkelijkheid. Heel duidelijk refereert rook aan de intoxicatie door drugs:

> En straks als zij alle grenzen zal weggerookt hebben en naast me op bed ligt, haar ogen en borst naar het plafond gericht, – haar bruine ogen uitpuilend, gloeiend –. Wat voor vuur? Welke geheimzinnige krachten wakkeren die gloed? (41).

Ook water presenteert een uitweg uit de harde realiteit. Net als rook is water in *Kraamanijs* verbonden met een alternatieve realiteit. Niet alleen is water consequent aanwezig in herinneringen – in de vorm van hevige regen, de oceaan of de branding – het fungeert ook als toegangspoort naar een ander bewustzijn. Een lopende kraan, bijvoorbeeld, opent de weg naar een hallucinatoire wereld: 'Iemand heeft vergeten de waterkraan te sluiten. Het wordt een ruisen van de rivier. De geluiden worden kleur, zo het purper scherpe zuchten. Sterren flitsen voorbij' (76).

In de amorfe werkelijkheid lossen grenzen op: 'een muur is water geworden' (15). Naast rook en water biedt seks toegang tot een andere werkelijkheid. In een uitgewerkte metafoor wordt seks vergeleken met een wandeling (35). Waar Hans eerst nog gevels (of

grenzen) voelt, bevindt hij zich nadien in een natuurlijk, beweeglijk landschap, dat vorm krijgt als bos, rivier en duinen. In die ruimte blaast hij bruggen op, waarna niet alleen de ruimte rondom, maar ook de lichamen amorf worden. Die vormloosheid is tegelijkertijd bevrijdend en destructief: 'in hartplooi de molm [...] Zwangerzacht haar borsten en ik breek naar vagina met de bijtende wanhoop haar te bezitten. Mijn verende penis nu vuur spuwt en zij nu brandt' (35).

Neologismen tonen in *Kraamanijs* dat de nieuwe werkelijkheid nog meer gevaren inhoudt. Het gaat om nieuwe samenstellingen die het amorfe met een gevaar verbinden. Wanneer Hans samen met Olga 'alle grenzen [heeft] weggerookt', beschrijft hij hun omhelzing bijvoorbeeld als een 'schreeuwlandschap' (41), wat kan verwijzen naar de ontreddering in een verlaten landschap, waarin een schreeuw niet gehoord wordt. Het neologisme 'zuigholten' wijst dan weer op het gevaar om opgeslorpt te worden door de stroperige omgeving (42).

Wie in die werkelijkheid stapt, zoekt een nieuwe manier om er greep op te krijgen. Samenstellingen en samengestelde begrippen met rubber staan in *Kraamanijs* voor herkenningspunten ('rubbergeworden totempalen' (39)) en voor connecties die verschillen van conventionele, vastgelegde contacten. In een alternatieve wereld ontwrichten rubberwoorden de steriele manier van denken: 'Met schuimrubberen woorden – bij gebrek aan handen en bewijzen, wie weet, wie is de eigenaar van deze boomgaard? – het gezond verstand ontwrichten' (53). Ook referenties aan deeg impliceren een nog vormloze nieuwe werkelijkheid waarop men grip zou kunnen krijgen. Wanneer Hans nuchter is, herkent hij solide objecten: '(Zojuist nog deeg, dan het gloeien naar een bruine korst, het harden, het worden.)' (56).[105] Dit moment van nuchterheid wordt onderbroken door Wout die het brood terug in deeg verandert:

> Wout [...] neemt het brood en breekt er een stuk af. Propt de mond vol, en stapt naar de lavabo en laat water in de mond stromen. Hij herwerkt het brood tot deeg. Nu de mond leeg is probeert hij te spreken. Traag, plots onrustig. Zijn woorden vlinders waarvan ik niet de vorm maar wel de kleur herken. Nu wordt het een loeien een ademhalingsoefening (56-57).

De asyndetische vergelijking 'zijn woorden vlinders' wijst op een meer beweeglijke en natuurlijkere taal dan die van de goegemeente. Dat die nieuwe woorden vormeloos zijn, zet die interpretatie kracht bij. Zoals de rubber-samenstellingen maakt deze asyndetische vergelijking tegelijkertijd deel uit van de amorf-isotopie en de houvast-isotopie. Die gespletenheid wijst op de ambiguïteit van de alternatieve werkelijkheid, die tegelijkertijd een schuilplaats is tegen de harde wereld van de goegemeente, en een etherische ruimte waarin men verloren kan lopen.

---

[105] De haakjes rond deze commentaar op nuchterheid doen vermoeden dat er geen ongemerkte overgang is tussen het 'net nog' in de roes, en de latere nuchterheid die erop volgt: 'het brood, na het dromen, drinken, roken' (56).

De vierde en laatste isotopie die ik wil bespreken refereert aan de onmogelijkheid om in die amorfe realiteit te blijven. Het gemeenschappelijke seem in deze isotopie is 'herstel'. Dat herstel is tweevoudig: enerzijds refereert het aan een terugkeer naar een oorspronkelijke orde, anderzijds aan een genezing. Woorden van ontwaken verwijzen naar zo'n herstel. Dit ontwaken is geen wake-upcall of epifanie, maar het ontwaken uit de droom, de kater na de roes, de stilte na de climax. Zo eindigt de uitgewerkte metafoor voor seks als wandeling met een terugtocht naar een verstarde werkelijkheid. De amorfe lichamen die zich eerst nog in een beweeglijk landschap bevinden ('deinende zon', 'berglusters (wiegend)') verstarren na een orgastische kreet en keren op scherven huiswaarts:

> Haar naam ontsnapt me: o, Olga! Een wit marmer gelaat na het te vroege genot. Een diepdoordrongen onwetendheid. IJskristallen: onvergankelijk in onze deinende zon. Berglusters (wiegend) en haviken met zwaluwenkop, denderende trein [...]. Ik kijk naar de grond, het zand, de keien. Zonnescherven (35).

De samenstelling 'zonnescherven' verbindt de versplinterde staat van de geliefden met de ochtend of zonsopgang, die een einde maakt aan de nacht als de setting voor seksuele extase. In onderstaand fragment markeert de zon tegelijkertijd een climax en een einde, wat wordt verbonden met een zuivering of genezing:

> [T]erwijl de zon verder doorbreekt in de heilige tuinen en ondertussen haakt de vroegwijze zomer de aarzelende harten aan, en gieten parende vlinders hun grappen uit. Maar later blikken de dagen toe en stoten wartaal uit hun schouwen (53).

De wartaal die in de rationele wereld wordt uitgestoten, is net datgene wat de droomwereld karakteriseert: het is het onvatbare, het onbegrijpelijke, het mystieke, dat de maatschappij verstoot omdat ze het niet kan controleren. De ochtend, die het irrationele voor het rationele inwisselt, maakt een einde aan de dromen en leidt de dagen in, die als gesloten blikken doosjes worden voorgesteld. Die besloten ruimtes staan symbool voor wat sociaal aanvaardbaar is. Het onlogische van de droomwereld, te chaotisch om te begrijpen, hoort niet thuis in een gemeenschap die op logica is gebaseerd. Wie in de maatschappij wil functioneren, moet het amorfe af-, zelfs buitensluiten. De maatschappij verbant immers het ongrijpbare, wat het niet kan controleren. Wie toch ervaring boven helderheid verkiest, wordt door de maatschappij als 'mentaal ziek' afgewezen en verstoten.

Naast metaforen duiden ook syntactische stijlfiguren op de botsende verlangens naar houvast en aanvaarding enerzijds en vrijheid anderzijds. Ook die stijlfiguren zijn creatieve taalvormen die lyriciteit signaleren. Ik noemde al een aantal stijlfiguren die betrekking hebben op woorden of woordgroepen, zoals de hypallage en de apokoinou.

Ook op zinsniveau verwijzen stijlfiguren naar de botsende communicatie- en vrijheidsdrang van de verteller.

In *Kraamanijs* wordt op verschillende manieren gevarieerd op de woordvolgorde. Zo komen vaak zinnen voor met subjectinversie: 'Laat ik de warmte van het bed eeuwig duren. Stop ik terug het vingerhoedpijpje. Zuig ik gulzig, diep. Stormen klanken en kleuren op me toe, scheuren flarden verleden los' (34). Volgens de Nederlandse grammatica komt inversie slechts in twee gevallen voor, namelijk in ja/nee-vragen en in zinnen waarbij een ander zinsdeel dan het onderwerp op de eerste zinsplaats staat. De inversie in bovenstaand fragment kan tegen die achtergrond op verschillende manieren betekenis krijgen. Allereerst herinnert de inversie aan een vraag, waardoor de mededeling (aangegeven door het punt aan het einde van de zin) minder stellig wordt. Daarnaast doet de inversie vermoeden dat er een zinsdeel, en dus informatie, ontbreekt. Wanneer in grammaticale zinnen een ander zinsdeel dan het onderwerp op de eerste plaats staat, gaat het meestal om een bepaling, die extra informatie geeft over tijd, plaats, wijze, modaliteit, enzovoort. De ongrammaticale inversie in *Kraamanijs* impliceert dus dat informatie over de gebeurtenis verloren gaat en geeft de mededeling een onzeker karakter.

De inversie in *Kraamanijs* kan nog op een andere manier geïnterpreteerd worden: doordat het werkwoord vooraan staat, komt de nadruk te liggen op de actie. De opeenvolging van zinnen met een werkwoord op de eerste zinsplaats creëert zo een effect van ongeremde en constante beweging. Bovendien geeft die beginpositie van het werkwoord een indruk van directheid. We zouden kunnen stellen dat de taal hier gestalte geeft aan de drang van de vernuftkunstenaar om werkelijkheid op een directe manier te ervaren, te vergelijken met de roes. De subjectinversie toont dus twee kanten van de 'taalgeworden gestalte van de [roes]genietingen': enerzijds maakt een authentiekere werkelijkheidsbeleving mogelijk, anderzijds toont ze dat ze die beleving nooit volledig kan vatten of communiceren.

Naast subjectinversie komen ook andere vormen van inversie voor in *Kraamanijs*. Zo staat het vervoegde werkwoord soms niet aan het begin, maar wel achter aan de zin. Dat soort inversie doet zich voor wanneer Hans een vorm van extase beleeft. In een staat van dronkenschap stelt hij bijvoorbeeld 'In de lege glazen ik de zee herken' (48) en seks met Olga beschrijft hij als 'De seks haar mist over de zuidarme polder waait' (61). Waar het werkwoord in een zin met rechte woordschikking het onderwerp van het lijdend voorwerp zou scheiden, staan ze in deze zinnen naast elkaar. Zo verwijst deze inversie naar de noodzaak om contact te leggen met de omgeving, en de overtuiging van vernuftkunstenaars dat de roes en het experiment een directere vorm van contact mogelijk maken.

Tegelijkertijd roept deze woordvolgorde ook een beklemmend gevoel op. In de eerste zin staat het 'ik' tussen 'de glazen' en 'de zee' dat het in die glazen herkent. In dat opzicht is het 'ik' opgeslorpt door de zee in het glas, of liever: door zijn hallucinatie. De

nabijheid van ‘de seks’ en ‘haar mist’ in het tweede voorbeeld doet vermoeden dat de nevel niet uitwaait, maar de ruimte in een dichte mist hult. De inversie roept zo de gedachte op aan een stroperige ruimte waarin men vastzit. Waar subjectinversie refereerde aan de roes of het experiment als authentieke, maar onvatbare ervaring, verwijzen zinnen met het werkwoord op de laatste zinsplaats naar een ander gevaar van de authentiekere werkelijkheidsbeleving via roes of experiment, namelijk het gevaar om het contact met de maatschappij buiten die roes te verliezen.

De eigengereide taalschepping in *Kraamanijs* heeft ook een opvallende muzikale dimensie. Die muzikale dimensie kan, net als de stijlfiguren, lyriciteit signaleren. Verschillende syntactische stijlprincipes schuiven de akoestische kwaliteit (klank en ritme) van taal naar voren. Zo evoceert de herhaling van zinnen met dezelfde syntactische structuur een stromend ritme. De herhaling van zinnen met subjectsinversie is daar een voorbeeld (cf. supra). Een ander voorbeeld is de vragenreeks. Nadat Hans uit een droom ontwaakt, herkent hij de werkelijkheid niet waarin hij wakker wordt. Hij probeert zich te oriënteren door een reeks vragen te stellen:

> Hoelang woon ik nu reeds in die vochtige kamer van de Poppengang? Kruipen de uren over mijn hoofd of kruip ik over de uren? [...] Is dat Mijn bed? Hoeveel uren heb ik in dat bed doorgebracht? Zijn die vlekken op de lakens zweet, vocht, vuil van mijn lichaam? Van Olga? Waar ligt de grens tussen het ogenblik dat ze vertrok en het nu? Kan ik een draadje grijpen, een lichtstraal werpen in het duister gat daartussen? Is de liefde het enig bezit van de mens en de rest afhankelijk daarvan? Bezit men zonder liefde waarlijk niets? (54).

Aangezien vraagzinnen gekenmerkt worden door een stijgende intonatie, evoceert de vragenreeks een hortend en gejaagd ritme. De toon stijgt, daalt plots (na het vraagteken) om dan terug te stijgen. Dit ritme kan refereren aan de verwarring na de roes, maar ook aan de verwarring die de vernuftkunstenaar bij zijn publiek teweeg kan brengen.

Andere herhalingen evoceren een meer regelmatige cadans. Die cadans is het sterkst wanneer dezelfde woorden in achtereenvolgende zinnen worden herhaald. *Kraamanijs* bevat twee passages met anaforen, die bestaan uit een reeks korte zinnen die onder elkaar zijn weergegeven. De eerste beschrijft een ruzie tussen Hans en Olga:

> Zij gooit de deur open.
> Zij stormt de nacht in.
> Zij slaat de armen open.
> Zij huilt flarden in de nacht.
> Zij grinnikt om hulp.
> Zij stikt in een maanlach.
> Zij wordt een blauw kind.
> Zij gooit haar ogen naar de sterren.
> Zij valt en breekt haar pols.
> Zij wordt blauwe sneeuw.

De nacht slurpt haar op.
De nacht vampier.
De nacht wentelend.
De nacht razend.
De nacht.
De nacht kristalrinkelend.
De nacht de maan wurgt.

Ik roep haar toe: kom nooit meer terug!
Ik snoer mijn keel toe.
Ik sla de deur toe.
Ik gooi me op het bed.
Ik tent me in.
Ik wentel me in de warme sneeuw.
Ik zeil in een blauwe droom.
De nacht slurpt me op.
De nacht kortwiekt mijn droom.
De nacht vampier.
De nacht rolt over me heen.
De nacht razend breekt en braakt.
Ik zeil uit de blauwe droom.
Ik wentel me uit de warme sneeuw.
Ik kruip uit de tent.
Ik gooi me uit het bed.
Ik trek de deur open.
Ik roep haar toe: ik kom je halen! (19).

De anaforen in deze passage evoceren een gestaag ritme, dat kan verwijzen naar het vertrek van Olga en de achtervolging die Hans uiteindelijk inzet. De regelmatige cadans wordt nog versterkt doordat verschillende woorden en zinnen terugkeren.

De tweede reeks anaforen staat in de reeds besproken 'Zij-kwam-terug'-passage (cf. supra). Ze beschrijven wat Olga met zich meebrengt van haar terugkomst:

Zij kwam terug
met de eerste bevelen
met de zwartmiddagschaduwen
met de laatste gegevens
met de laatste krachtinspanningen (van spieren en ademhalingsoefeningen)
met een wijde lach bij het strooien van verse moed
met de blinde toverwoede
met de vroegrijpe binding
met de onvruchtbare begrippen (60-61).

Veel minder dan de eerste anaforenreeks komen in deze passage woorden terug. In plaats daarvan bevat deze reeks meer metaforen en neologismen.[106] De regelmatige cadans die de anaforen evoceren, is daardoor eerder overrompelend dan een makkelijk na te volgen tred.

Naast woorden en zinsstructuren worden ook klanken herhaald in *Kraamanijs*. Alliteratie, assonantie en associatie lijken korte passages voort te stuwen. Een voorbeeld:

> En de verpleegsters hollen verre beloften na. Winkelwenkend, gehoorzaamheid, als de wankelliefde in watervallen naar beneden stort en wanhoop tot hoop hervalt. Krast de linkerwang bang open en verspert de woede – toverwoede hoe sterren zich verplaatsen van middelpunt naar mikpunt – en de koude ernst zichzelf bespot (14).

Uit deze passage blijkt dat klankassociaties en -herhalingen niet alleen de voortgang van de tekst sturen, maar ook de vorm van neologismen motiveren. Zo lijkt 'watervallen' samen te hangen met 'wankelliefde', dat op zijn beurt verbonden is met 'winkelwenkend'. De samenhang van de tekst is in dit geval niet alleen semantisch, maar ook fonetisch.[107]

Lyrische fragmenten in *Kraamanijs:* tussentijdse conclusie

De schijnbare niet-mediëring, tropen, syntactische stijlprincipes en de muzikale taal signaleren de lyrische modus in *Kraamanijs*. Alle tendensen zijn frequent en in sterke mate gerealiseerd. Ze komen echter niet in alle passages (samen) voor.

Op verschillende plaatsen in de tekst vervaagt de grens tussen mediërende instanties. In de passages waar een ik-verteller aan het woord is, neemt ook de directheid van de mediëring toe wat gepaard gaat met monologiciteit. De schijnbaar ongemedieerde passages bevatten veel tropen en syntactische stijlfiguren. Metaforen, neologismen en nieuwe samenstellingen komen frequent voor en behoren vaak tot verschillende isotopieën tegelijkertijd. Verder veranderen syntactische stijlfiguren de conventionele woordvolgorde en laten de taal zo aanleunen bij de extatische ervaring. Ze tonen bovendien dat die ervaring moeilijk te communiceren is. Neologismen en syntactische stijlfiguren kunnen ook de klankwaarde van de taal naar voren schuiven. Sommige passages evoceren een bepaald ritme of hebben een opvallende fonetische samenhang. Zo wijst ook de muzikale taal naar een alternatieve werkelijkheidsbeleving, die betekenis krijgt buiten gangbare structuren als grammaticale of semantische conventies. Die

---

[106] We kunnen wat Olga met zich meebrengt interpreteren als woorden, of als de noodzaak om te spreken. In dat opzicht is Olga de muze. Het neologisme 'toverwoede' komt bijvoorbeeld meermaals voor in passages waarin Hans zich als (onbegrepen) profeet profileert (14, 71). Bijvoorbeeld: 'Ik, de vervolgde voorbidder, de volkszanger, klagend en klievend, vrede begeesterend. In wegdeinende zeeën een klaagmuur metsen waarop kankerbloemen zullen groeien, waartegen de toverwoede zich zal botsnijden' (71).

[107] We kunnen de semantische samenhang beschrijven aan de hand van de houvast-isotopie. Zo zijn liefde en beloften misleidende herkenningspunten; die opvatting verbindt die woorden met 'toverwoede', wat verwijst naar de (onbegrepen) woorden van een zelfverklaarde profeet (zie vorige voetnoot).

betekenis is verruimd, maar ook verwarrend voor diegenen die een ongecompliceerde semantische samenhang verwachten.

Andere passages hebben een duidelijkere semantische samenhang en zelfs een duidelijke narratieve voortgang. Ze beschrijven een afgeronde handeling, zoals de busrit na Hans' ontsnapping uit de instelling (25-26), een ruzie met Olga en de daaropvolgende ontmoeting met Bill (28-29), de aankomst in de kroeg van Gaston (30-33), en een gesprek met Annie dat onderbroken wordt door een bezoek van Bill, Wout en Olga (71-73). Deze passages bevatten weinig metaforen en akoestische principes. Bovendien worden ze gekenmerkt door een verandering in de spreeksituatie. Zo wordt de ruzie met Olga in de verleden tijd beschreven en andere passages bevatten dialogen. Zulke passages zijn dus (overwegend) narratief. Ze bevatten bovendien veel reflecties op het vertellen zelf.

Passages waarin verschillende lyrische tendensen samen voorkomen, zijn lyrisch. Hieronder neem ik die passages en hun rol in de globale betekenisstructuur van *Kraamanijs* onder de loep.

Lyricisering en subjectivering

De tendensen die het lyrische in *Kraamanijs* signaleren, geven de roesthematiek in de roman mee vorm, maar ze verwijzen vooral naar een alternatieve beleving van het ik, de ruimte en de tijd. Opvallend is dat het schijnbaar ongemedieerde agens, de creatieve taalvormen en de muzikaliteit verbonden kunnen worden aan één subject dat de taalschepping en de fictieve wereld van *Kraamanijs* vormgeeft. Zo verwijst de schijnbare niet-mediëring naar een alternatieve tijdsbeleving, waarin de grens vervaagt tussen een belevend ik enerzijds en een vertellend ik dat herinneringen ophaalt en zijn blik op de toekomst richt anderzijds. De sterke monologiciteit wekt bovendien de indruk dat we de direct toegang hebben tot de gedachten en gevoelens van de spreker. Die indruk wordt versterkt door creatieve taalvormen als tropen en syntactische stijlfiguren en door een muzikale taal. De lyricisering vergroot dus het subjectieve karakter van de tekst.

De subjectivering, als globaal effect van lyricisering, gaat niet samen met de verbeelding van een geïsoleerd individu, maar lijkt een verruiming in te houden. Op inhoudelijk vlak wijzen lyrische tendensen als creatieve taalvormen immers op de vrijheidsdrang van het subject en op zijn behoefte aan contact. Om die subjectieve dimensie verder duiden, kunnen we de effecten bestuderen die berusten op specifieke lyrische kenmerken. In *Kraamanijs* wordt de subjectivering mee bepaald door twee andere effecten van lyricisering: verdichting en muzikalisering.

Bij verdichting vermeerderen de betekenismogelijkheden van individuele tekens, wat neerkomt op een meer geconcentreerde zegging. Zoals in 'De jonkvrouw met de spade' berust dat effect in *Kraamanijs* op creatieve taalvormen als tropen en syntactische stijlfiguren. *Kraamanijs* bevat verschillende verdichte passages. Syntactische stijlfiguren zoals inversie activeren bijvoorbeeld verschillende betekenismogelijkheden van de taal tegelijkertijd. Zo maakt subjectinversie een zin of frase zowel een mededeling als een

vraag (cf. supra). Die verruiming zorgt er echter ook voor dat er informatie verloren gaat: waar de tekst mogelijkheden openlaat, door de vraagvorm, suggereert ze ook dat er een satelliet (van tijd of frequentie bijvoorbeeld) ontbreekt. De verdichting activeert dus niet alleen betekenismogelijkheden, ze impliceert ook dat er meer mogelijkheden zijn, die ze niet realiseert.

Passages in *Kraamanijs* worden verder verdicht door gedachtefiguren, vaak in combinatie met syntactische figuren. Woorden die over de tekst verspreid staan, worden op een onverwachte manier, in de vorm van isotopieën, met elkaar verbonden. Die isotopieën overlappen, zodat verschillende betekenismogelijkheden van een woord tegelijkertijd geactiveerd worden in concrete passages. Het samengestelde begrip 'schuimrubberen woorden' behoort bijvoorbeeld tegelijkertijd tot de amorf-isotopie en de houvast-isotopie, waardoor het tegelijkertijd als herkenningspunt en als ontglipte houvast geïnterpreteerd kan worden.

Samenstellingen met 'rubber' komen frequent voor in de roman. Ook terugkerende woorden of woorddelen doen passages verdichten. Die taaltekens komen immers in verschillende contexten voor en krijgen er telkens opnieuw betekenis. Opvallend is dat sommige woorddelen vaak deel uitmaken van een neologisme, meer specifiek een nieuwe samenstelling. 'Droef' komt bijvoorbeeld in verschillende combinaties voor: 'droefprofeten', 'droefplicht' (7), 'droefland zomerwoorden' (8), 'verraad en droefpijn' (11), 'droefblik' (13), 'laat de droefkinderen hun melk verzuimen' (17), 'in het droefmaal een eindeloze schotel vlechten' (35), 'zo verblijden zich de droefkinderen', 'sterft een droefbloem' (64), 'droefwereld' (65). De eerste samenstelling is een onheilspellende voorspelling ('droefprofeet'). Na een aantal herhalingen krijgt het woorddeel een negatieve invulling die verbonden is met maatschappelijke conventies: 'droefpijn' gaat samen met de plicht om te vertellen in het psychiatrische centrum (11), de 'droefkinderen' zijn burgerkinderen voor wie oorlog en vakantie als bezigheden inwisselbaar zijn (64) en de 'droefwereld' is de wereld die ontstaat door 'geschiedschrijving', als een opeenvolging van feiten en veldslagen.

De meeste nieuwe samenstellingen zijn ambigu: 'droefplicht' kan beschouwd worden als de plicht om te rouwen of als een plicht die droef maakt; 'droefland zomerwoorden' kunnen we dan weer interpreteren als een fijne herinnering of als een dor landschap. Sommige 'droef'-neologismen vatten zowel de beperkingen van het systeem als de mogelijke ontsnappingen: de 'droefblik' richt zich met een mengeling van moed en wanhoop naar de onbereikbare geliefde (13), het 'droefmaal' is een etmaal waarin men opnieuw de geliefde kan aanspreken (35) en de droefbloem is het rebelse potentieel dat in droefkinderen schuilt (64). De herhaling van de nieuwe samenstelling, zelf al een gebalde uitdrukkingsvorm, activeert verschillende betekenismogelijkheden van een gemeenschappelijk deel. We kunnen besluiten dat het subject (de homodiëgetische ik-verteller) intuïtief nieuwe en meerduidige verbanden legt tussen

concepten die in conventioneel taalgebruik van elkaar gescheiden zijn, maar er niet in slaagt om de volledige waarheid te vatten.

Muzikalisering is een tweede lyriciseringseffect dat de subjectivering van *Kraamanijs* mee bepaalt. In sommige passages zijn klankassociaties, herhalingen en de ritmes die ze evoceren zo intens dat het tekstgedeelte als klank of als muziek beschouwd kan worden. De anaforische passages die een regelmatig ritme evoceren, zijn daar een voorbeeld van (cf. supra). Ik noemde hierboven ook een passage die niet alleen semantisch (isotopisch) coherent is, maar ook fonetisch: klankherhalingen en associaties lijken die passage voor te stuwen en de vorm van neologismen te bepalen (cf. supra).

Die fonetische samenhang komt ook sterk naar voren in passages waarin korte zinnen onder elkaar zijn weergegeven. Zulke passages doen denken aan poëzie: de zinnen kunnen dan als regels beschouwd worden in een lange strofe. We kunnen zulke passages echter ook beschouwen als typografisch gemarkeerde opsommingen van voorwerpen, zoals de anaforenreeks in de 'Zij kwam terug'-passage (cf. supra), of opsommingen van acties die achtereenvolgens uitgevoerd moeten worden of uitgevoerd werden, zoals bovenvermelde ruzie tussen Hans en Olga (cf. supra).[108] Hieronder bespreek ik twee typografisch gemarkeerde passages waarin de fonetische samenhang minder berust op de herhaling van woorden of woordgroepen dan op klankherhalingen en associaties. De eerste passage beschrijft Hans' wil om met woorden grenzen open te breken:

> Ik spring op de stoel en schreeuw bevelen:
> Schater in dat strelend heupenland het licht aan scherven!
> Hak het koren uit de ogen!
> Staar in een droefland zomerwoorden!
> Volg blind en hennepver de tocht!
> Zie hoe hongerwolven in diepzee samenvloeien en openplooien!
> Droom een teken: splitsende witmaagd, heilig maal vol vuurschreeuw en metaal!
> Rijt woorden stuk!
> Ruk binnen met een leger witte woorden! (8-9).

Waar dit fragment deel uitmaakt van een herinnering aan drugs en Olga, volgt de tweede klankrijke passage op het ontwaken uit een droom in de instelling. Deze zinnen verwijzen naar de inspanningen van de hallucinerende spreker (of de vernuftkunstenaar) om zijn inzichten te verwoorden. Die inspanningen lijken nergens op uit te draaien. Meer nog, de spreker belandt in een cel, afgesloten van de maatschappij:

> Een grijs vergezicht in de spiegel.
> Tienmaal sleutel zoeken.

[108] In een andere passage waarin zinnen onder elkaar gerangschikt zijn, steunt de klankrijkdom op de herhaling van infinitieven aan het einde van de zin, waardoor eindrijm ontstaat. Dat rijm geeft de opsomming een regelmatige cadans en kan verwijzen naar de vastberadenheid om (onvoltooide) voornemens te volbrengen (61).

> Overhoopgooien van rust en onrust.
> Lachwekken in het oerwoud.
> Doodbloeden in iedere droom.
> In dancings pijnvlaggen zwaaien.
> Op marmeren kerkvloeren bloemen zaaien.
> Op torens ledepoppen hijsen.
> Maïs voor koper verkopen.
> Zwartdagend de zangmoed.
> In winterhaarden zomerschoenen en regenschermen verbranden.
> De angst met sleutelbloemen sieren en hoog op de benen lopen.
> De wind als lasterdrager begroeten.
> De welkom vieren en dagen en nachten herbuigen tot een vloek, tot een gedicht.
> De warme zee gevierendeeld.
> Traktoren uit het slijk en tanden uit het kaakbeen trekken.
> Bloeiorganen bestrijden.
> Meehuilen in de groeiperiode van de laatste zuignappen.
> De laatste gebaren afronden tot een cel (11-13).

Hier bepalen klanken de vorm en het verloop van de passage. De apokoinou 'zee gevierendeeld' steunt bijvoorbeeld op de klankovereenkomst tussen de eerste lettergreep van het werkwoord 'zegevieren' en het zelfstandige naamwoord 'zee'; via klankassociatie met het voltooide deelwoord wordt 'zegevieren' met 'vierendelen' verbonden. Een ander voorbeeld zijn de volgende regels met eindrijm, waarin dezelfde grammaticale structuur herhaald wordt: 'In dancings pijnvlaggen zwaaien/ Op marmeren kerkvloeren bloemen zaaien'. De passage wekt zo de indruk op dat de tekst spontaan tijdens het schrijven ontstaat. Zulke passages doen denken aan de 'jazzlyriek' van Kazan, die met *Labris* verbonden is. Volgens De Geest zijn dergelijke passages niet de representatie, maar wel het talige equivalent van jazzimprovisaties:

> [Het] ging het niet langer om de evocatie van jazzmuziek en jazzmusici in poëtische frasen. De dichter moest veeleer zélf een eigen jazzinstrument worden, met verbale composities waarin klank en ritme tot hun uiterste werden gedreven. Het was dan aan de lezer om die associatieve ketens van woorden tot in zijn diepste poriën te ondergaan en daaruit allerlei betekenissen te destilleren (2018, 88).

Anders dan bij Kazan schrijft Van Maele niet zijn volledige tekst als jazzimprovisatie. Het gaat slechts om korte passages waarin de muzikale taal erg sterk is. Van Maele gaat ook minder ver: de semantische samenhang is naast de fonetische coherentie nog steeds duidelijk in de muzikale passages van *Kraamanijs*.

We kunnen besluiten dat de verdichting en muzikalisering de subjectieve dimensie van *Kraamanijs* in een groot deel van de tekst mee vormgeeft. Die lyriciseringseffecten hebben echter niet betrekking op de hele tekst: *Kraamanijs* wisselt lyrische passages af met meer narratieve fragmenten (cf. supra).

Die compositie is voor de subjectieve dimensie van de tekst betekenisvol. De afwisseling komt op thematisch vlak tot uiting als de eeuwige opeenvolging van roes en ontnuchtering: een verslaving. Volgens De Wispelaere vormt die 'groeiende fascinering voor [de] kringloop' van verlies en terugvinden 'het werkelijk beklemmende hoofdthema van de roman' (2011, 94). De Wispelaere interpreteert die eindeloze cirkelbewegingen, van roes (door intoxicatie of door liefde) naar ontnuchtering, als de expressie van een onontkoombaar fatalisme. De vrijheid die het hoofdpersonage in de roman nastreeft, situeert hij dan ook de 'tussen [de] mogelijkheden van tijdloze verzonkenheid en afgeslotenheid in: tussen het ziekenhuis en de vriendenkring ligt de straat, de wereld van de mensen' (2011, 93). In *Kraamanijs* lezen we echter dat de ruimte tussen het ziekenhuis en de vriendenkring een nieuwe beklemming is en de drang naar een nieuwe roes uitlokt: 'Ik sluip door de poort naar buiten. Ik stap een bunker vol ongedierte binnen [...] Ik moet Wout vinden. Ik wil roken. Mij uit de bunker rukken' (24). De vrijheid die Hans nastreeft ligt dus niet op straat, maar in de anticipatie van een nieuwe roes:

> Ik moet Wout vinden. Ik wil roken. Mij uit de bunker rukken. Land van rubber en fluweel inglijden. Ankers naar de sterren gooien of op de stoep een krijttekening maken: 'Pour permettre de continuer mon voyage.' Naar de wachtzaal van de hel, naar de kleedkamer van de hemel, naar met zwangere vrouwen beladen kano's vol angstgeluk wachtend op het eerste baren. Op bloemen slapen, vezelharten in zwavelzuurbad oplossen (24).

Door die slingerbeweging tussen roes en ontnuchtering als fatalisme te interpreteren, schrijft De Wispelaere gebeurtenissen in *Kraamanijs* in een conventioneel discours van ziekte en genezing in. Met die interpretatie lijkt hij de literair-historische context waarvan *Kraamanijs* deel uitmaakt, namelijk de psychedelische revolutie, over het hoofd te zien. We zouden kunnen zeggen dat de vrijheid die Hans nastreeft, benaderd wordt in en door de eeuwige cirkelbeweging tussen roes en ontnuchtering.

Waar De Wispelaere betreurt dat Van Maele 'er niet overal in geslaagd is de – steeds dreigende – botsing met het logische taalbewustzijn (van de lezer) te vermijden' (2011, 92), zouden we kunnen stellen dat de *inscripteur* die botsing op scherp stelt. De compositie van *Kraamanijs* kan gelezen worden als de taalgeworden gestalte van een verslaving. Die verslaving is geen 'ziekte', maar een tegenculturele bewustzijnsvorm die afhankelijk is van de maatschappij waartegen ze zich verzet. De tekst legt dus niet zo zeer de nadruk op het subject zelf, maar wel op confrontatie van subjectiviteitsverruiming (die thematisch met de roes verbonden kan worden) en subjectiviteitsbeperking. Zowel de verruiming als de beperking zijn afhankelijk van maatschappelijke structuren. De psychiatrische instelling waarin Hans is opgenomen, staat symbool voor dat systeem. Niet alleen is dat medische instituut metonymisch verbonden met het autoritaire gezag in het algemeen, ze toont ook hoe dezelfde 'medische' middelen tegelijkertijd bevrijdend (in de vorm van psychedelica) en beperkend (in de vorm van verdovingsmiddelen of anesthesie) kunnen

zijn. Op dezelfde manier maakt de *inscripteur* Van Maele gebruik van talige middelen die tegelijkertijd bevrijdend zijn (als experiment) en beperkend (als gelimiteerde uitdrukkingsvormen).

1.3 Conclusie

In de geest van Provo en het neo-avant-gardistische *Labris* – in hun oorspronkelijke vorm dan toch – breekt *Kraamanijs* met conventies. Tegenover het eenduidige, teleologische verhaal stelt Van Maele een tekst waarin overwegend narratieve passages met sterk lyrische passages worden afgewisseld. Lyrische tendensen als monologiciteit, muzikaliteit en creatieve taalvormen maken de tekst meerduidig. We kunnen de literaire vernieuwingen in *Kraamanijs* ook verbinden met de roes. Volgens de drugvisionairen van de tegencultuur openbaart die roes, net als individualistische groeperingen of neo-avant-gardekunst, een meerduidige, authentiekere werkelijkheidsbeleving.

Van Maeles roman thematiseert drugservaringen en verwijst met behulp van lyrische tendensen naar een nieuwe bewustzijnsvorm die verbonden is met die roeservaring. De lyrische schijnbare niet-mediëring kenmerkt de vertelsituatie en brengt verschillende aspecten van die bewustzijnsvorm onder de aandacht. Zo roept de vertelling, die zowel gebeurtenissen in het heden als in het verleden in de tegenwoordige tijd beschrijft, een nieuwe tijdruimtelijke beleving op: de vernuftkunstenaar staat net als de druggebruiker in direct contact met de omgeving, maar die nieuwe vorm van contact is maar moeilijk over te brengen. Op die manier wordt de kloof tussen de kunstenaar en de maatschappij groter.

Ook creatieve taalvormen (zoals tropen, neologismen en syntactische stijlprincipes) en een muzikale taal suggereren tegelijkertijd een verruimde nieuwe bewustzijnsvorm, de gevaren ervan en de communicatieproblemen die ermee samengaan. Het metaforische taalgebruik, dat gepaard gaat met een veelheid aan isotopieën, onthult een nieuwe, ruimere bewustzijnsstaat, die ook overweldigend is. Verder schuift de herhaling van grammaticale structuren, woorden, woordgroepen of klanken de akoestische kwaliteit van de taal naar voren. Die muzikaliteit biedt een tegenwicht voor logische verbanden en verwijst naar een associatieve bewustzijnsvorm. Die nieuwe taal wordt niet door iedereen begrepen of aanvaard, maar slaat wel gaten in het strakke keurslijf van de conventioneel narratieve roman.

Die lyricisering verruimt het subjectieve karakter van de tekst. *Kraamanijs* focust op de ervaringswereld van de homodiëgetische verteller, wiens verbeeldingswerkelijkheid de fictieve wereld mee vormgeeft. De idiosyncratische taal zet de subjectieve dimensie nog meer in de verf. Twee bijkomende effecten van lyricisering, die berusten op specifieke kenmerken, geven die subjectieve dimensie mee vorm in concrete passages. Verdichting activeert verschillende, zelfs tegenstrijdige betekenismogelijkheden van

taaltekens. Die verruiming legt nieuwe verbanden tussen tekens bloot, maar de multi-interpretabiliteit benadrukt dat de werkelijkheid nooit helemaal te vatten is. Muzikalisering geeft sommige passages de allure van een jazzimprovisatie, waarbij klankassociaties het verloop van het stuk bepalen.

Lyrische passages worden in *Kraamanijs* afgewisseld met narratieve passages, die een eenduidig gebeurtenissenverloop beschrijven. Aangezien narrativiteit de dominante modus is voor proza, voldoen die narratieve passages aan de verwachtingen van de lezer. De experimentele en meerduidige lyrische passages botsen hier op de conventionele zegging. Die botsing refereert op thematisch vlak aan de eindeloze cirkelbeweging tussen roes en ontnuchtering. De subjectivering in *Kraamanijs* stelt zo de teleologische ontwikkeling van ziekte naar genezing ter discussie.

Op poëticaal vlak kunnen we die slingerbeweging verbinden met het neo-avant-garde-experiment. In de context van de psychedelische revolutie en de maniëristische traditie van *Labris* maken vernuftkunstenaars een afweging tussen een authentieke uitdrukking van hun inzichten enerzijds, en een begrijpelijke communicatie anderzijds. Welke expressiewijze ze ook kiezen, ze zijn afhankelijk van het systeem dat ze ter discussie stellen. Niet alleen krijgt hun experiment pas betekenis in relatie tot de dominante orde, ze gebruiken ook de middelen die in dat systeem voor handen zijn om hun experiment te realiseren. Zo gebruiken provo's de mogelijkheden van de nieuwe media, en zo gebruiken vernuftkunstenaars de taal. Zij willen de betekenis van taaltekens niet vastleggen, maar creëren een meerduidige taalschepping. De tekst toont de lezer alternatieve waarheden. Die bewustmaking gebeurt niet door een heldere communicatie, maar net door de lezer te provoceren.

2 Voorbij *Kraamanijs*

In wat volgt bespreek ik de positie van *Kraamanijs* in het oeuvre van Van Maele, en in het corpus van dit proefschrift. Om de positie van de debuutroman in Van Maeles oeuvre te bepalen, bespreek ik de roman eerst in relatie tot twee lyrische romans die met *Kraamanijs* een trilogie vormen, namelijk *Scherpschuttersfeest* (1968) en *Koreaanse Vinken* (1970). Ik focus daarbij op de communicatieve waarde van het experiment, die Van Maele als *écrivain* (in interviews) en als *inscripteur* (in specifieke teksten) naar voren schuift. Tegen die achtergrond bespreek ik de evolutie van het experiment in het oeuvre van de eigenzinnige schrijver. Dat experiment neemt verschillende vormen aan: van lyrisch proza, over poëzieobjecten tot performances. Wat de verhouding van *Kraamanijs* tot de rest van het corpus betreft, focus ik op de relatie tussen *Kraamanijs* en Stassaerts 'De jonkvrouw met de spade'. De poëticale affiniteit tussen de twee schrijvers, hun associatie met *Labris* en hun persoonlijke contact nodigen uit tot die vergelijking.

2.1 *Kraamanijs* in Van Maeles oeuvre

Al een jaar voordat *Kraamanijs* verschijnt, lijkt Van Maele teleurgesteld in de communicatieve slagkracht van een lyrische taal. In *Zwarte gedichten* (1963) is een gedicht opgedragen aan Lucebert. Het lyrisch ik in 'Aan Lucebert' spreekt de Keizer der Vijftigers aan en wijst hem op zijn onvermogen om via de taal iets teweeg te brengen:

> Aan Lucebert
> Tandengevijlde geparfumeerde tijger
> Koraalnacht onafwendbaar
> Hunkerloos ontwaak
> Jeugddroom keelt profeet
> Dakloos huis zuigt zwartnacht geluiden
> Kikkert hommel voelhoornt blaas
> Verbeten oppermeester onafwendbaar
> Tot morgenlicht herleid gedicht (2014 [1963], 122)

Van Maele betreurt de beperkte invloed van de lyrische experimenten. De *inscripteur* van *Kraamanijs* lijkt toch nog een poging te ondernemen om de lyrische communicatie te doen slagen. Ook de twee romans die samen met *Kraamanijs* een trilogie vormen, *Scherpschuttersfeest* (1968) en *Koreaanse Vinken* (1970), zijn lyrisch, maar in afnemende mate. *Scherpschuttersfeest* is gestructureerd in gelijkvormige hoofdstukken, waarbij lyrische segmenten en narratieve passages elkaar afwisselen: 'Elk hoofdstuk is een abc, dat Van Maele begint met een gedicht, vervolgt met een verhalend stuk (dat steevast uitloopt in een wilde woordenstroom en dan weer verhalend wordt) en eindigt met een brief' (Moragie 2019, 26). *Koreaanse vinken* heeft een lyrische taal die 'lang niet ieder zal bereiken', maar die lyriciteit staat het overkoepelende verhaal niet in de weg (Cossaar 1970). De roman is een impressie van Van Maeles eigen ervaringen in Korea en een aanklacht tegen een nutteloze oorlog. De lyriciteit, die naar het einde van de roman toeneemt, staat duidelijker dan in de twee vorige romans in dienst van die boodschap:

> [*Scherpschuttersfeest*] was dwangmatig overladen en gemaniërend, hoewel sterk afwijzend naar nog te verwezenlijken mogelijkheden. Met zijn 60 bladzijden tellende 'Koreaanse vinken' bereikt Van Maele een verrassende gaafheid in een stilering die getuigt van een driftig bespeeld vakmanschap. Nooit is dit proza overgestilleerd. Het is van een intense souplesse volkomen organisch. Het doet vooral tegen 't slot een stormloop die moeilijk valt te weerstaan. Met al zijn herhalingen, alle even functioneel, met zijn schijnbare achteloosheid en ver doorgecomponeerde wisselwerking tussen proza, dialoog en bijna – blanke – verzen werd deze knap gedoseerde staalkaart van mogelijkheden [...] een afrekening in summiere détails met de waarden en begrenzingen van de man-vrouw-verhouding die zelfs over de afstand heen haar werking houdt en met de absurditeit van de oorlog (Cossaar 1970).

Van Maeles voorliefde voor het ontoegankelijk associatieve neemt steeds meer af nadat hij afstand neemt van *Labris*. Vanaf 1968 worden zijn teksten toegankelijker en explicieter politiek-maatschappelijk geëngageerd. Stassaert merkt bijvoorbeeld 'vanaf *No man's land, gedichten-poèmes* [1968] [...] de evolutie naar een meer open zegging op, een parlando à la van [sic] Maele' (2019b, 6). Die eigen vorm van een 'spreektaal' is nog steeds lyrisch: zowel gedichten als proza omvatten sterk lyrische passages (cf. supra), maar in mindere mate.

De receptie doet vermoeden dat de 'meer toegankelijke taal' van Van Maele zijn doel mist: zijn romans en poëzie verkopen niet goed en zijn toneelstukken worden amper opgevoerd (Van der Starre 2019, 11). Vanaf 1972 maakt hij poëzieobjecten. Met *Gebottelde gedichten* brengt hij 550 wijnflessen op de markt, elk met een opgerold gedicht. Alleen als je de fles breekt, zou je dat gedicht volledig kunnen lezen. Op het eerste gezicht lijkt die omslag opportunistisch: in plaats van de maatschappijkritische kunst die hij eerst maakte, maakt Van Maele nu kunst om te verkopen. De verkooptruc is echter niet zonder ironie. Met zijn kunstobject geeft hij kritiek op de maatschappij en haar kunstinstituut die bezit en culturele status hoger achten dan het werk zelf. Op die manier sluit Van Maele aan bij dada en Duchamps readymade.

De evolutie van het oeuvre van Van Maele toont een verschuiving in zijn postuur en poëtica. Op het eerste gezicht ontwikkelt het oeuvre van (experimenteel) communicatief naar (experimenteel) gesloten. We kunnen bij beide fasen echter een kanttekening plaatsen: de eerste fase wil iets communiceren, maar doet dat in een eigenzinnige taal die maar moeilijk toegankelijk is voor conventionele taalgebruikers; de tweede fase lijkt alle pogingen tot communicatie te staken, maar die afsluiting houdt evengoed een boodschap in. Door de consumptiegerichte waarden van het kunstinstituut uit te vergroten, geeft Van Maele ironisch kritiek op dat instituut. In dat licht kunnen we zowel de latere als de vroege fase van Van Maeles oeuvre verbinden met de neo-avant-garde. Zijn werk blijft choqueren, hetzij door af te wijken van dagelijkse taal, hetzij door dynamieken van dagelijkse taal uit te vergroten. Hijzelf blijft choqueren door bevlogen (en vaak beschonken) performances. De *écrivain* en *inscripteur* streven bewustmaking na door de herhaalde schok. Die herhaling is herhaling met variatie: Van Maele maakt eerst subjectiverende kunst, en schuift geleidelijk op naar desubjectiverende kunst. Zijn postuur en werken zijn dus nog steeds experimenteel, maar ze vullen het experiment anders in.

Kila van der Starre benadrukt de continuïteit in het oeuvre van Van Maele. Aan de basis van dat oeuvre ligt een 'ongeneeslijk onbehagen in de cultuur' dat Spinoy al in *Scherpschuttersfeest* opmerkt (2003, 111). Van der Starre vindt dat kritische aspect terug in de rest van Van Maeles oeuvre dat ze beschrijft als 'een steeds opnieuw geformuleerde uiting van "onbehagen in de cultuur"' (2019, 15). In die beschrijving herkennen we opnieuw de herhaalde schok uit het neo-avant-garderepertoire. We zouden dat 'onbehagen in de cultuur' nog specifieker kunnen omschrijven als een 'onbehagen in de *dominante* cultuur', die gekenmerkt wordt door burgerlijkheid en commercialisering. Ook

na de instorting van de welvaartsstaat in 1973 houdt een kapitalistisch systeem haar burgers in bedwang door ze schijnbare vrijheden te geven. Tegen die onderdrukking blijft Van Maele ook na de lange jaren zestig ageren. Spinoy spreekt in die context van een verzet dat 'fundamenteler [is] dan de gebruikelijke oppositie tegen de machthebbers van een concrete, welbepaalde samenleving. Men zou kunnen zeggen dat het gericht is tegen de symbolische orde als zodanig' (2003, 110).

De poëzieobjecten of 'non-boekpoëzie' staan niet los van Van Maeles experiment in de lange jaren zestig. 'Zijn boekobjecten presenteerde [hij] vaak aan de hand van een performance' die Van der Starre karakteriseert als 'happenings' (2019, 11). Zulke performances worden vaak met de neo-avant-garde in verband gebracht en verbonden als een manier om leven en kunst, buiten het kunstinstituut, in elkaar te laten opgaan. Van Maele *toont* hier dus wat hij met zijn vroege lyrische experimenten wou doen. De verschuiving in zijn poëtica is dus niet zozeer een verschuiving van maatschappijkritisch naar maatschappijbevestigend, maar een verschuiving in de vorm van de kritiek.

Die verschuiving kunnen we tot slot verbinden met een evolutie in het leven van de kunstenaar. Van Maele wordt vanaf de jaren tachtig geleidelijk blind. Dat gaat samen met een verschuiving van productiemogelijkheden en thematische veranderingen. Volgens kennissen wordt Van Maele vooral overmand door de twijfel of hij ooit volledig blind zou worden. Stassaert vindt de twijfel terug in zijn gedichten: 'In de dichtbundel *Een rechthoek op het verkleurd behang* maakt hij hierop een toespeling: "nu zit hij als een blinde vink/ op een betonnen muur/ z'n verleden te bezingen"' (2019b, 7). Stilte en tijd worden als thema steeds belangrijker en de filosofische ondertoon, 'vroeger latent aanwezig' komt meer naar de voorgrond (Stassaert 2019b, 7). In 1986 is Van Maele volledig blind. Hij schrijft gedichten door zijn verzen in te spreken in een dictafoon; Carine Lampens schrijft die neer en maakt ze persklaar (Stassaert 2019b, 7). Van Maele blijft optreden 'als dichter met een cassetterecorder als sprekende dubbelganger. De vroegere "amusante wildeman" is in de ogen van zijn publiek een geestige blindeman geworden' (Stassaert 2019b, 7).

In het licht van bovenstaande analyse kunnen we de evolutie van luidruchtige wildeman naar stille, bedachtzame blindeman nuanceren: de roep om verzet is in het latere werk van Van Maele niet verdwenen, maar krijgt anders vorm. De taal is minder lyrisch of overweldigend, maar minimaal. De 'geestigheid' die Stassaert in de late Van Maele herkent, is niet die van een dorpsgek, maar een ironie die aan het dadaïsme doet denken. Hij stelt het maatschappelijke discours aan de orde door het in een uitvergrote vorm te tonen. Ten slotte moeten we ook vaststellen dat de context veranderd is: waar het experiment in de jaren zestig nog aansluiting vond bij diverse tegenculturele groepen die zich op verschillende vlakken tegen de controlestaat richten, heeft dat contestatieklimaat in de jaren tachtig plaats geruimd voor nieuwe verhoudingen tussen het hegemoniale centrum en de periferie. Tegen die achtergrond getuigt de (zelf-)ironische houding van Van Maele niet van een ongeloof in het verzet, maar net van een doorgedreven rebellie.

2.2 *Kraamanijs* en 'De jonkvrouw'

Het oeuvre van Stassaert heeft veel gemeen met dat van Van Maele. Beiden schrijven aan het begin van hun kunstenaarschap lyrische teksten die door critici als moeilijk toegankelijk ervaren worden. Gaandeweg ruimen die experimentele teksten plaats voor andere. Van Maele schrijft geen proza meer, maar wel poëzie met een gesloten karakter, dat zijn hoogtepunt kent in poëzieobjecten. In Stassaerts oeuvre ontstaat een steeds grotere kloof tussen poëzie en proza. Terwijl haar poëzie sterk lyrisch is, evolueert haar proza naar een meer toegankelijke zegging, die directer verbonden is met de maatschappij (zie hoofdstuk 3). Zowel Stassaert als Van Maele maken aan het einde van hun kunstenaarschap dus maatschappijkritische werk, al neemt die kritiek andere vormen aan. De vorm van hun vroegste teksten komt wel overeen: beiden schrijven lyrische teksten in de geest van (de subjectieve fractie van) *Labris*, waarmee ze allebei verbonden zijn. Hun vroege, lyrische proza vertoont dan ook veel gelijkenissen.

De lyricisering van *Kraamanijs* en 'De jonkvrouw met de spade' komt sterk overeen. Beide teksten realiseren dezelfde lyrische tendensen, namelijk een schijnbaar ongemedieerd agens, dat monologiciteit als effect heeft, creatieve taalvormen, waarbij metaforen een belangrijke rol spelen, en muzikaliteit.

Wat de graad van lyricisering betreft, is *Kraamanijs* minder consequent dan 'De jonkvrouw': de roman bevat verschillende (overwegend) narratieve passages, waarin sommige lyrische tendensen minder (intens) gerealiseerd worden (cf. supra). In 'De jonkvrouw' blijft de lyriciteit meer gelijk. Op het eerste gezicht wordt de monologiciteit in Stassaerts korte verhaal verstoord doordat meerdere personages het woord nemen en doordat de monologen van sommige sprekers worden ingeleid met hun naam als extradiëgetische aanduiding. Die aanduidingen doen de directheid van de mediëring echter toenemen en de grens tussen mediërende instanties vervaagt op verschillende manieren. Op inhoudelijk vlak zijn alle sprekers bovendien verschillende aspecten van één overkoepelend subject. In dat licht is de hele tekst een polyfone monoloog, waarin constant een schijnbaar ongemedieerd agens aan het woord is.

De vorm van lyriciteit in de twee teksten komt dus in grote mate overeen, en dat geldt ook voor de effecten van lyriciteit. Zowel Van Maele als Stassaert worden in de literatuurkritiek en in literaire overzichten vaak in een adem genoemd met *Labris*. Hun vroege teksten worden bovendien impliciet of expliciet met de subjectieve *Labris*-pool verbonden: *Kraamanijs* en 'De jonkvrouw' creëren een autonome, multi-interpretabele wereld-in-woorden. Die woorden ontstaan uit de ervaringswerkelijkheid van de schrijvers, die de betekenis van het woord niet vast leggen. De lyricisering versterkt de subjectieve dimensie van de tekst, maar dat betekent niet dat ze de spanning tussen het universele en het individuele oplossen in het voordeel van dat laatste. *Kraamanijs* en 'De jonkvrouw' zetten die spanning op scherp. Beide teksten benadrukken echter een ander aspect van die spanning.

Dat nuanceverschil in subjectivering gaat volgens mij samen met twee andere lyriciseringseffecten, verdichting en muzikalisering, die de subjectivering steunen. Verdichting en muzikalisering komen in beide teksten voor, maar ze benadrukken andere aspecten van de spanning tussen het individuele en het universele.

Kraamanijs en 'De jonkvrouw' worden allebei verdicht. In beide teksten tonen opeenstapelingen van metaforen de noodzaak om het beklemmende systeem te ontvluchten. 'De jonkvrouw' toont de manipulatie van en door taal en tijd, waarmee de dominante cultuur subjecten verplicht om een vooraf bepaald programma te volgen (gerepresenteerd in de kalender). De personagevertellers die zich van die dynamiek bewust zijn, tonen verschillende manieren om te ontsnappen aan die 'plicht. plicht. plicht'. Ook in *Kraamanijs* staat de botsing tussen het systeem en het vrijheidverlangende subject centraal, maar meer dan 'De jonkvrouw' toont *Kraamanijs* hoe dat subject afhankelijk is van het systeem.

De personageverteller in *Kraamanijs* gebruikt ten eerste dezelfde 'medische' middelen die zijn subjectiviteit inperken (in de vorm van verdovingsmiddelen) voor zijn bevrijding (in de vorm van psychedelica). Die bevrijding verruimt zijn bewustzijn in die zin dat zijn ervaringen de buitenwereld mee vormgeven. De verdichting toont, ten tweede, dat het beperkende systeem ook in die ervaring blijft doorschemeren. Syntactische stijlprincipes tonen bijvoorbeeld dat de nieuwe taal niet alleen mogelijkheden openlegt of 'verruimt', maar ook informatie verloren laat gaan. Daarnaast doet de tekst verschillende semantische velden, die conventioneel ver uit elkaar liggen, met elkaar versmelten: sommige velden zijn doorgaans verbonden met beperkingen (zoals begrenzing), andere worden geassocieerd met openheid. Zoals in 'De jonkvrouw', staan verbonden lexicale eenheden in *Kraamanijs* over de hele tekst verspreid. De tekst krijgt zo duidelijk een paradigmatische structuur die de natuurlijkheid van syntagmatische verbindingen ter discussie stelt. De paradigmatische structuur van *Kraamanijs* botst ten slotte met de indeling in hoofdstukken en een narratieve voortgang, die duidelijker is dan in 'De jonkvrouw'.

In 'De jonkvrouw' komt muzikalisering tot uiting in een tekst die als fuga fungeert. Verschillende stemmen variëren op een ritme dat verbonden is met de teleologische conceptie van tijd. Die variaties verwijzen naar verschillende tijdindelingen: zowel alternatieve temporele belevingen als de conventionele beleving van tijd als een teleologisch gegeven worden door ritmes in herinnering gebracht. Ook in *Kraamanijs* zorgt de muzikalisering ervoor dat de taal kan loskomen van haar alledaagse betekenis. Sommige passages zijn vormgegeven als jazzimprovisatie. Ze suggereren spontaneïteit, wat de directe weergave lijkt van de verbeeldingswereld van de hallucinerende verteller; die passages zijn echter kort en worden afgewisseld met narratieve passages (cf. supra). Het subject en zijn taal kunnen dus niet helemaal loskomen van communicatieve verwachtingen. Waar 'De jonkvrouw' verschillende ritmes (en temporele belevingen)

naast en tegenover elkaar plaatst, verkent *Kraamanijs* de mogelijkheden van een ritme dat gebonden is aan de communicatieve normen die het doorbreekt.

De subjectivering stelt zowel in *Kraamanijs* als in 'De jonkvrouw' de spanning tussen het individu en het collectief op scherp. 'De jonkvrouw' focust op de subjectiviteit van verschillende aspecten van één versplinterd individu en zo op de gedeelde menselijke subjectiviteit, terwijl *Kraamanijs* de contradictorische oppositie tussen het systeem en het subject onder de aandacht brengt. De spanning tussen individu en collectief steunt bij Van Maele op introspectie-en-verruiming en bij Stassaert op introspectie-door-isolement.

We kunnen de lyricisering in *Kraamanijs* en in 'De jonkvrouw' verbinden met de gedragingen van de schrijvers in het literair-historische veld en het contestatieklimaat van de lange jaren zestig. Bij Stassaert staat daarbij het isolement centraal. Stassaert sluit zich aan bij de Kommunistische Partij maar neemt zelden expliciet politiek stelling in. Volgens haar staat politieke actie het literaire engagement in de weg. Dat literaire engagement steunt op isolement: het is de taak van de kritische auteur om vanuit een nulpunt, waarin men zich terugtrekt op en met zichzelf, de maatschappij te beschouwen en zo een artistieke daad te stellen (Roggeman 1975, 289-290). Van Maeles vroege teksten worden net als die van Stassaert ontoegankelijk gevonden, maar ze thematiseren geestesverruiming, in plaats van eenzaamheid of isolement. In interviews benadrukt Van Maele het belang van communicatie en hij neemt politiek stelling in, al is die ambigu. Net die ambiguïteit is voor Van Maele belangrijk: hij wil als *écrivain* en *inscripteur* de schijnvrijheden opheffen en streven naar absolute vrijheid voor het individu. Omdat iedere orde het individu echter beperkingen oplegt, zoekt Van Maele die vrijheid in de voortdurende wisselwerking tussen roes en ontnuchtering.

De teksten van *Labris*-auteurs als Van Maele en Stassaert tonen dus grote gelijkenissen, maar ook interessante verschillen. We kunnen ons afvragen hoe lyrische teksten die niet met de subjectiviteitsfractie van *Labris* verbonden zijn zich tot deze experimenten verhouden. Het experiment in Krijgelmans' *Homunculi* neemt bijvoorbeeld een andere vorm aan dan die van de *Labris*-auteurs, maar is volgens zijn critici en lezerspubliek evenzeer een aantijging op het dominante discours. In het titelverhaal van die bundel, dat ik in het volgende hoofdstuk als gevalstudie onderzoek, zou het subjectieve plaats ruimen voor een mathematische structuur, waarbij het auditieve en visuele materiaal van de taal centraal komt te staan. Critici interpreteren die abstractie als een directe aanval tegen de romanconventies (Bernaerts 2013, 621-623; Van Vlierden 1974; Wesselo 1983), maar ook als een maatschappelijke kritiek en een reflectie op humanistische waarden (Bernaerts & Vervaeck 2011, Michiels 1967, Vitse 2009). We kunnen ons afvragen hoe de lyricisering van 'Homunculi' die interpretaties mogelijk maakt en hoe de tekst zich verhoudt tot de literair-historische context van de lange jaren zestig.

Hoofdstuk 5 Claude C. Krijgelmans' 'Homunculi' (1967) 'De handen heffen, een, *Voor allen*, gelijktijdig samen zeggen'

Het imago van experimentele auteur van Claude C. Krijgelmans (1934) berust vooral op drie teksten uit de lange jaren zestig die erg afwijken van het verhalende proza dat toen de norm was (Bernaerts e.a. 2013, Brems 2016, Van Vlierden 1974, Wesselo 1983). Het gaat om zijn novelle *Messiah* (1961) – een proloog tot *De Hunnen* (2010) dat pas vijftig jaar later verschijnt – en de twee laatste verhalen uit de verhalenbundel *Homunculi* (1967). Waar *Messiah* bestaat uit één zin, die tachtig pagina's beslaat, in een overrompelende taal, zouden 'Homunculi' en 'Jericho' de taal maximaal uitzuiveren. 'Homunculi' en 'Jericho' zijn immers opgebouwd volgens wiskundige reeksen waarbij woorden en woordsoorten een voor een geliquideerd worden. Michiels, die het voorwoord voor *Homunculi* verzorgt, stelt dat Krijgelmans in 'Homunculi' en 'Jericho' heeft geschreven '[t]ot de laatste (taal)muren zijn neergehaald. Het slopingswerk rationeel doorgetrokken tot aan het onaanwijsbare nulpunt' (1967, 13). Dat nulpunt wordt in overzichten van experimenteel proza tegelijkertijd als hoogtepunt en als eindpunt van het romanexperiment voorgesteld (Wesselo 1983, 41).

Sommige critici die Krijgelmans' experiment interpreteren als een nihilistisch streven dat proza (of zelfs literatuur en taal) afbreekt tot een nulpunt besluiten dat hij met 'Jericho' dat doel bereikt heeft (Bousset 1988, 54; Janssens 1968-1969, 138; Mertens 1977, 49; Van Vlierden 1974, 241; Vitse 2009, 850-851; Wesselo 1983, 54). Tegen die achtergrond kan het dan ook niet verwonderen dat het nog tot 1984 duurt vooraleer er nieuw proza verschijnt onder Krijgelmans' naam. De verhalenbundel *Spaanse vlieg!* die dat jaar verschijnt, bevat grotesken die vooral met beelden en gedachten experimenteren, zonder creatief te variëren op grammaticale regels of woordenschat. Bij Krijgelmans' twintigjarige stilte moet echter kanttekeningen gemaakt worden. Ten eerste blijft Krijgelmans in die periode wel schrijven. Hoewel er tussen 1967 en 1984 amper proza onder zijn naam verschijnt, publiceert hij onder het pseudoniem Jug me Bash pornografische literatuur. De omschakeling van het experiment naar erotisch werk is echter geen volledige omslag: enkele pornografische werken van Krijgelmans kunnen ook als literair experiment gelezen worden (Van Hove 2019).

Ten tweede is het nulpunt dat Krijgelmans in 1967 bereikt geen barre grond, maar een gezuiverde ruimte waarin mogelijkheden open liggen en herbegonnen kan worden. Michiels verdedigt Krijgemans' systematische afbraak als een creatief proces dat het woord – paradoxaal genoeg – meer vrijheid biedt: 'zijn woord- en taalcreatie, hoezeer ook als een negatief vormproces aangeboden, [leidt] buiten de intentionele betekenis een eigen bestaan [...], dat ook hier polyvalentie aanwezig is' (1967, 14). Voor Michiels is het dan ook niet uitgesloten dat 'hoewel [Krijgelmans] zijn definitieve eindpunt reeds heeft

gezet, de tussenliggende fazen post factum kunnen worden opgevuld. Tot, als aangekondigd, naar een nieuw genre zal worden overgestapt' (1967, 17). Ook de critici Bousset en Polet laten na afbraak opbouw volgen (Bousset 1988, Polet 1978). Bousset ziet bijvoorbeeld een 'chronologische lijn' tussen taalkritiek en taalcreatie, waarbij '[d]e eersten de consumptiemaatschappij in al haar abjecte trivialiteit [tonen] en vernietigen [...] tot het heilzame, bevrijdende nulpunt [en] de laatsten [...] in die witte leegte een zo autonoom mogelijk, zinvol artefact [scheppen]' (1988, 54).[109]

Sommige lezers van Krijgelmans' 'uitgepuurde' verhalen geloven echter dat heropbouw niet meer mogelijk is. Waar Michiels Krijgelmans nog looft voor de bevrijding van het woord, beschouwen critici als Marcel Janssens, Julien Weverbergh en Wesselo hem als een doorgeslagen volgeling van Michiels, die de aanval op prozaconventies zo ver doordrijft dat een compleet nihilisme het resultaat is. Weverbergh schrijft in een brief naar Michiels dat 'K[rijgelmans] méér door het woord gevangen (= soms woordbarbaar) [is] dan U' (ongedateerd, geciteerd door Bernaerts & Vervaeck 2011, 175) en Janssens stelt dat 'de ideeën van Krijgelmans [...] zó apodictisch en aprioristisch [zijn] dat een dialoog rond het nulpunt nauwelijks mogelijk lijkt' (1967, 613). Wesselo stelt Krijgelmans voor als de meest extreme experimentele auteur van de Lage Landen:

> Dan zijn er een paar auteurs die nog verder gaan in 'taligheid', die de bestaande werkelijkheid compléét negeren en er een volkomen abstracte taalwerkelijkheid tegenover stellen, die met de bestaande niets meer van doen heeft [...]. Het zuiverste voorbeeld is [...] werk van Krijgelmans. Z'n tijd vooruit, maar beperkt gebleven tot het volledig afbreken (of zuiveren) van het taalmateriaal; door de belangrijkste teksten (*De Messiah*, *Homunculi* en *Jericho*) loopt een depersonaliserings-/mathematiserings-/taalzuiveringsproces, dat op een nulpunt eindigt, maar daarmee kennelijk ook z'n consequentie bereikt heeft: er kàn niets meer volgen (1983, 41).

Het nulpunt dat Krijgelmans in zijn extreme experiment bereikt, is voor sommigen een ground zero, terwijl anderen in die leegte nieuwe, zelfs bevrijdende mogelijkheden zien. Tegen die achtergrond kunnen we ons de vraag stellen hoe de leegte in Krijgelmans' teksten er precies uitziet. Wat wordt er precies geabstraheerd en welke (lege) vormen blijven over als bouwstenen voor een nieuwe werkelijkheid?

Abstractie en het extreme experiment

De kritiek bespreekt het geval Krijgelmans vooral als abstractie. Dat begrip suggereert dat Krijgelmans in zijn verhalen bepaalde bouwstenen (hetzij inhoudelijk, hetzij formeel) weglaat of minder uitwerkt. De receptie van Krijgelmans' 'abstracte' prozateksten

[109] Even later lijkt Bousset de afbraak echter in het taalcreatieproces te integreren: 'De taalcreatieve auteurs scheppen quasi uit het niets een zo abstract mogelijk taaluniversum. De taal wordt uitgepuurd door muzikalisering en poetisering' (1988, 54). Waar hij de afbraak ook situeert, ze gaat in ieder geval vooraf aan de opbouw. Pas nadat een nulpunt bereikt is, kan aan de opbouw van een abstract universum begonnen worden.

(*Messiah*, 'Homunculi' en 'Jericho') maakt duidelijk dat die abstractie verschillende vormen kan aannemen. Onderzoekers, recensenten en critici bespreken de abstractie in *Messiah* als conceptuele abstractie. Krijgelmans zou via de taalconstructie in die novelle het abstracte begrip 'messias' in al zijn veelzijdigheid exploreren door het op verschillende manieren (verspreid in tijd en ruimte) te concretiseren (Adé 1962, 6; Mertens 1977, 49; Michiels 1967, 10; De Wispelaere 1962, 300). De abstractie in 'Homunculi' en 'Jericho' situeert zich niet alleen op een conceptueel niveau, maar ook op het niveau van de taal zelf. Freddy de Vree herkent in 'Homunculi' eerst conceptuele abstractie in de voorstelling van de personages ('Man' en 'Vrouw') als 'figuren' of 'begrippen', of concepten:

> Man, Vrouw, Dood, zijn geen konstatataties, geen voorstellingen, beogen geen al dan niet innerlijke 'visualisatie'. [Het] zijn begrippen, die in hun verband en verhouding worden gesitueerd. [...]. Zoals in de meetkunde 'punt' en 'lijn' volkomen denkbeeldige begrippen zijn, die slechts ter vergemakkelijking gepostuleerd worden, en in hun irrealiteit de basis vormen van een fiktieve, maar als gebruiksvoorwerp reële struktuur (1964, 4).

Vanuit de gelijkenis met wiskundige begrippen bemerkt De Vree ook een talig reductieproces. In plaats van ingrijpende veranderingen of de beschrijving van een (veranderende) psychologische staat van een personage drijft een mathematische en linguïstische reeks de romancompositie.[110] Ieder hoofdstuk van 'Homunculi' bevat tweemaal zoveel zinnen als het hoofdstuk dat eraan vooraf gaat en elk van die zinnen bevat een woord meer dan de zinnen in het voorafgaande hoofdstuk. Hoofdstukken een tot en met negen volgen dit schema, dan volgt een ongenummerd hoofdstuk (met slechts een woord: 'dood'), waarna de structuur omkeert: de daaropvolgende negen hoofdstukken (genummerd van negen tot een) bevatten steeds minder zinnen met steeds minder woorden (en woordsoorten) (zie figuur 3).[111]

[110] Voortaan zal ik naar deze logica verwijzen met de term 'mathematisch-linguïstisch'.

[111] Ik toon het aantal woorden per hoofdstuk, omdat woorden de kleinste telbare taaltekens zijn die de mathematisch-linguïstische reeks per hoofdstuk vastlegt. Het aantal zinnen per hoofdstuk kan op dezelfde manier visueel voorgesteld worden. In cijfers is dat: 2 4 8 16 32 64 128 256 512 512 256 128 64 32 16 8 4 2.

								4608		4608								
							2048				2048							
						896						896						
					384								384					
				165										165				
			64												64			
		24														24		
	8																8	
2																		2
1	2	3	4	5	6	7	8	9	dood	9	8	7	6	5	4	3	2	1

Figuur 3. Woorden per hoofdstuk in 'Homunculi'

Volgens Bernaerts is abstractie mediumgebonden: 'in het geval van narratieve vormen staat abstractie niet alleen tegenover representatie maar ook tegenover narrativiteit (2012, 54).[112] In abstracte prozateksten zouden niet de inhoud of de plot centraal staan, maar wel de vorm. Dat lijkt voor 'Homunculi' en 'Jericho' het geval. De Vree stelt bijvoorbeeld dat 'het zelfs geen belang [heeft] of het schema [de vorm] volledig is uitgewerkt [d.w.z. of er een inhoud aan gegeven is]' (1964, 5). Michiels stelt verder: '"Homunculi" is in de eerste plaats ontstaan uit een technisch opzet en wat het verhaal verder aan inhoudelijk materiaal en uitdrukkingskracht aanbrengt is, in de ogen van de auteur, een toegift' (1967, 16).

Toch staat de abstractie in 'Homunculi' niet los van inhoudelijke ontwikkelingen. De Vree herkent bijvoorbeeld een wisselwerking tussen de inhoud en de vorm, die hij verbindt met de vermindering van het subjectieve of persoonlijke aspect in de tekst. Zo 'brengt [Krijgelmans' schriftuur] mede dat de inhoud op een zo "objektief" mogelijke wijze wordt meegedeeld (1964, 14). 'De inhoud', zo stelt De Vree, is 'een beschouwing [...] over de "homo", de vorm rekent af met de onpersoonlijke vorm bij uitstek, de noemvorm, na het adjectief geëlimineerd te hebben' (1964, 5). Verder stelt Sven Vitse dat stilistische keuzes de thematische kritiek van humanistische waarden in het verhaal weerspiegelen en ondersteunen:

> Net zoals de verhaalinhoud uit rituele handelingen en omkeringen bestaat, waarin de morele waarden van het humanisme lijken op te lossen in een set van abstracte betrekkingen, is ook het taalgebruik gestructureerd rond de rituele herhaling van

[112] Een voorbeeld van mediumgebonden abstractie in relatie tot de semiotische samenstelling van een medium is instrumentale muziek. Aangezien woorden, als semiotische middelen van een tekst, conventioneel refereren aan een werkelijkheid, is het referentiële karakter van een tekst automatisch sterker dan dat van instrumentale muziek. Abstractie zal dan ook minder inwerken op het representatievermogen van de semiotische middelen van muziek.

> woorden en zinsconstructies. [...]. Dit zuiveringsproces sluit ook aan bij het kernmotief van dit verhaal: de dood (2009, 851).

Bernaerts en Vervaeck verbinden die ideologiekritiek, die gepaard gaat met depersonalisering op het niveau van de tekst, met het hoofdmotief in 'Homunculi', namelijk rituelen (Bernaerts 2014, 251; Bernaerts & Vervaeck 2011, 181).

Rituelen en het experiment

In 'Homunculi' geven rituelen het verhaal, in de betekenis van een verloop van gebeurtenissen, vorm. De eerste hoofdstukken introduceren een man, een vrouw, een kind, en later een jongen. In een onbepaalde setting wachten ze tot een licht een punt bereikt. Wanneer dat licht de aangeduide plek raakt, voeren ze verschillende rituelen uit: de familieleden beledigen elkaar door verwensingen aan elkaar te rijgen in anaforische frasen (76-78) of ze wassen plechtig verschillende lichaamsdelen (85-87). Na verloop van tijd arriveert de dochter van de man en de vrouw, die ook de zus is van het kind en de partner van de jongen. Zij laat de anderen weten dat ze besloten heeft om zelfmoord te plegen. Wanneer het licht een aangeduide plek bereikt aan het einde van het negende hoofdstuk snijdt ze ceremonieel haar polsen over. Het volgende hoofdstuk is volledig gewijd aan haar dood en omvat één woord in het midden van de pagina: 'dood' (106). Vanaf dat moment voeren de overgebleven personages nieuwe rituelen uit, rituelen van rouw en een nieuw begin. Ze benoemen bijvoorbeeld verschillende lichaamsdelen en presenteren die als het eigendom van een ander familielid (111-113). De achterblijvers willen hun leven hervatten: na de dood van het meisje wachten de overlevenden op de begrafenisondernemers, de jongen heeft een nieuw meisje op het oog en het kind heeft opnieuw honger. Door rituelen uit te voeren, kunnen ze die noden bevredigen.

De handelingen die de personages in 'Homunculi' uitvoeren, zijn rituelen in sociologische zin: 'an often-repeated pattern of behaviour which is performed at appropriate times, and which may involve the use of symbols' (Scott 2015). De geschikte tijd om rituelen uit te voeren, wordt in 'Homunculi' aangeduid door het licht. In terugkerende handelingen als glimlachen, bekijken, knikken, en tellen, herkennen we 'often-repeated pattern[s] of behaviour'. Ook symbolen komen in 'Homunculi' voor, zoals de figuur die de familie tekent of 'het ding' waarmee ze die figuur toetakelen en waarmee

het meisje zelfmoord pleegt.[113] Hoewel de handelingen die in 'Homunculi' worden uitgevoerd nooit een religieuze inhoud hebben, dragen sommige symbolen en herhaalde patronen een religieuze connotatie. Zo vouwen personages vaak de handen (80, 81, 88, 104, 111) en wassen ze hun lichaam en dat van anderen met hun handen, wat doet denken aan het doopsacrament (85-87).[114]

Volgens socioloog Émile Durkheim behoren rituelen exclusief tot het domein van het sacrale, dat hij afzet tegen het profane domein (1985). Hij benadrukt de verbindende functie van rituelen. Met behulp van rituelen zouden de leden van een gemeenschap de sociale patronen voor zichzelf bevattelijk kunnen maken, wat solidariteit en samenhang creëert. In dat licht bezitten rituelen ook een epistemologische functie: rituelen maken de kennisstructuur van een gemeenschap tastbaar en maken het zo mogelijk om de bouwstenen van die kennisstructuur onder een groot aantal leden te verspreiden. Durkheim besluit dat handelingen, en niet ideeën de belangrijkste betekeniseenheden van rituelen zijn. Het zijn immers de handelingen, en niet de ideeën die rituelen materialiseren, die geloofsovertuigingen voor het individu vormgeven.

Waar Durkheim rituelen voorstelt als epistemologische instrumenten waarmee het subject een beter maatschappelijk inzicht kan verwerven, interpreteren marxistische sociologen rituelen als onderdrukkingsmiddelen. Wie aan rituelen deelneemt of ze uitvoert, krijgt slechts schijnbaar inzicht in de sociale structuur waarvan die deel uitmaakt (Scott 2015). Rituelen zijn immers niet zomaar de representatie van sociale patronen, ze geven die patronen ook mee vorm. In dat licht zijn rituelen hegemoniale praktijken 'through which a given order is created and the meaning of social institutions is fixed' (Mouffe 2013, 2). Die orde, die in constante staat van verandering is, biedt haar subjecten de middelen om zich een identiteit aan te meten, maar de identificatiemogelijkheden zijn beperkt tot wat volgens de dominante ideologie aanvaardbaar is.

In de context van de lange jaren zestig besprak ik bijvoorbeeld hoe jongeren hun identiteit modelleren naar een rolmodel. Zo ontstonden (consumptieve) gemeenschappen waarbinnen jongeren ingewijd worden in een *peergroup* als ze aan de juiste (materiële) voorwaarden voldoen: een groep toont zijn identiteit door de juiste muziek, merchandise en kledij te kopen. Jongeren worden dan wel opgenomen in een

---

[113] Op het niveau van de tekst zouden we kunnen zeggen dat een taalteken een symbool is. De semiotiek volgens Charles S. Peirce zet symbolen af tegen iconische en indexicale tekens (Peirce e.a. 1966). In tegenstelling tot iconische tekens, die een fysieke overeenkomst hebben met hun referent, en indexicale tekens, die op basis van contiguïteit verwijzen naar een object, zijn symbolische tekens afhankelijk van codificatie. De relatie tussen een symbool en zijn referent is arbitrair en wordt pas betekenisvol door regels. In dagelijks taalgebruik zijn de inhoudswoorden (werkwoorden, zelfstandige naamwoorden, bijvoeglijke naamwoorden en bijwoorden) symbolen, terwijl functiewoorden (lidwoorden, voegwoorden, voornaamwoorden, voorzetsels en telwoorden) indexen zijn. 'Homunculi' benadrukt de arbitraire relatie tussen het woord en zijn referent door de referentiële en narratieve functie van taaltekens tot een minimum te reduceren.

[114] Ook terugkerende verbale patronen doen denken aan religieus taalgebruik. De personages vervoegen bijvoorbeeld werkwoorden die een gebod uitdrukken in de tweede persoon enkelvoud: 'kijkt' (81-87, 95, 100, 102, 129-133, 137).

sociale structuur door de juiste koorituelen uit te voeren, ze hebben geen volledige controle over hun identiteitsvorming. De rituelen geven de leden van deze gemeenschap dus niet automatisch inzicht in de sociale patronen waartoe ze behoren, maar 'mystify their participants by misrepresenting the pattern of social relations in the society' (Scott 2015). In dat licht is het subject dat rituelen uitvoert ondergeschikt aan de sociale structuur (en haar dominante ideologie) die het bestendigt.

De onderzoekers die het ritualistische karakter van *Messiah*, 'Homunculi' en 'Jericho' bespreken, interpreteren het ritualistische als een onderdrukkende sociologische categorie: 'rituelen en religie zijn [...] verbonden met [...] ideologiekritiek. Rituelen onderdrukken het individu' (Bernaerts & Vervaeck 2011, 181). De individuen die de rituelen in 'Homunculi' uitvoeren, weten hun bewegingsmogelijkheden niet beperkt door strenge normen en waarden, maar door onuitgesproken regels. Haast automatisch voeren zij de handelingen uit die door het licht worden aangegeven. Bernaerts spreekt in dat opzicht van 'gewenning en geweld: de ritualistisch aandoende woorden en handelingen van de zes anonieme figuren monden uit in de zelfmoord van een van hen' (2014, 251). Vitse verbindt zoals gezegd de depersonaliserende rituele handelingen op het niveau van de gebeurtenissen met de rituele patronen in het taalgebruik (cf. supra). Op dezelfde manier associëren Bernaerts, Michiels en Vervaeck de ideologische connotaties van rituelen met de ritmische taal van Krijgelmans' *Messiah*, 'Homunculi' en 'Jericho' (Bernaerts 2014, Bernaerts & Vervaeck 2011, Michiels 1967, Vitse 2009). Het taalgebruik in 'Homunculi' vertoont dus los van de thematiek gelijkenissen met een sacrale taal die volgelingen haast bezweert (en aan haar orde onderwerpt) via ritmische patronen, een bepaalde stijl, en niet via bepaalde overtuigingen. Dat taalgebruik is meer dan een weerspiegeling van de thematiek. Het vertoont immers veel overeenkomsten met de ritualistische dimensie die Culler met het lyrische verbindt (2015).

Lyriciteit en het extreme experiment

Onderstaand typerend fragment uit 'Homunculi' toont hoe het ritme primeert op de inhoud van de passage:

> *Dood*, zeggen, de jongen, de vrouw bekijken, en opstaan. *Het was belangrijker dan onze afspraak*, zeggen dan, glimlachen. Naar omhoog kijken, de man bekijken, *Hoelang nog?*, zeggen. De man toeknikken, en dan traag de handen heffen. De handen op de heupen plaatsen, gaan zitten, glimlachen. Kijken, glimlachen, opstaan, zitten, naar beneden kijken, de man (107).

Het dwingende karakter van een ritmische taal waarvan de inhoud secundair is, kan verbonden worden met wat Culler 'the ritualistic' noemt: 'memorable writing to be received, reactivated and repeated by readers' (2015, 37). Hij beschouwt dat ritualistische aspect als een parameter van het lyrische (zie hoofdstuk 2).

Culler herkent die ritualistische parameter van lyrische teksten in 'the formal dimensions – the patterning of rhythm and rhyme, the repetition of stanza forms and generally everything that recalls song or lacks a mimetic or representational function – [which] contribute to the ritualistic as opposed to the fictional aspect, making them text composed for reperformance' (2015, 37). De ritualistische kwaliteit van de tekst berust dus op formele eigenschappen zoals ritme en een klankrijke taal. In dat licht komt de ritualistische parameter van Culler overeen met drie 'tendensen' die volgens Wolf lyriciteit signaleren (2005): (i) creatieve taalvormen, (ii) muzikaliteit ('memorable writing' en 'patterning of rhythm and rhyme'), en (iii) een dereferentiële taal ('everything that lacks a [...] representational function'). Als die kenmerken de tekst lyrisch maken, wat zoals gezegd afhangt van de frequentie, vorm en graad van hun realisatie, geven ze de lyrisch-ritualistische dimensie van de tekst vorm.[115]

Thematische allusies op een 'context of ritual' kunnen die lyrisch-ritualistische dimensie mee onder de aandacht brengen:

> [T]he poem's allusions to a context of ritual foreground the question of the poem's own ritualistic character as spell or chant, confirmed by various forms of repetition, including metrical patterns, and what is called 'ring structure' the return at the end to the request of the beginning (Culler 2015, 16).

De rituele context is een spreeksituatie waarin herhaling een belangrijke rol speelt. Die herhaling is performatief, in die zin dat ze gericht is op 'performance': 'the poem positions the reader as the speaker, who repeats this ritualistic discourse' (Culler 2015, 24). Die rituele context waarnaar verwezen wordt, komt overeen met het ritueel in sociologische zin als een 'often-repeated pattern of behaviour which is performed at appropriate times' (cf. supra). Verwijzingen naar die rituele spreeksituatie brengen de lyrisch-ritualistische dimensie van een tekst onder de aandacht, maar maken er geen deel van uit. We kunnen ze beschouwen als deel van de co-text, die er mee voor zorgt dat tekstelementen als lyrisch-ritualistisch herkend kunnen worden (zie hoofdstuk 2).

De taal die Krijgelmans bekritiseert en waaruit hij een nieuwe taalwerkelijkheid schept, is niet louter een 'rituele' taal in zijn sociologische betekenis als herhaalde en herkenbare patronen. In plaats daarvan exploreert hij in *Messiah*, 'Homunculi' en 'Jericho' de taal in haar algemene vorm als taalgebruik. De kritiek verbindt die exploratie met abstractie. In hun beschrijvingen van die abstractie zinspelen critici ook op kenmerken die lyriciteit signaleren, zoals linguïstische patronen, muzikaliteit en een dereferentiële taal. Als die kenmerken Krijgelmans' prozatekst lyrischer maken, hoe verhoudt de lyrische kwaliteit zich dan tot de literaire abstractie? Als zowel abstractie als lyricisering technieken van taalkritiek en taalcreatie zijn, zoals de kritiek doet vermoeden, kunnen we ons afvragen welke vorm de taalkritiek in 'Homunculi' krijgt en welke werkelijkheid

[115] Voortaan zal ik de term 'lyrisch-ritualistisch' gebruiken om te verwijzen naar de ritualistische parameter van het lyrische.

die taal creëert. Bekritiseren beide technieken dezelfde aspecten van taal, of vullen ze elkaar aan?

1 Analyse van 'Homunculi'

Om die vragen te beantwoorden, onderzoek ik in het eerste deel van dit hoofdstuk welke vormen de abstractie in 'Homunculi' precies aanneemt en hoe dat experiment zich verhoudt tot de literair-historische context. Daarna zoom ik in op de het lyrisch-ritualistische karakter van 'Homunculi'.

1.1 Literaire abstractie en de neo-avant-garde

Abstractie in proza

Naast het impliciete onderscheid tussen talige en conceptuele abstractie (cf. supra) introduceert Bernaerts twee andere categorieën waarmee we de abstractie in 'Homunculi' kunnen duiden. Hij definieert literaire abstractie als een mediumspecifiek experiment dat twee hoekstenen van proza aantast, namelijk referentie en narrativiteit (2012, 54).[116] Ik spreek van referentiële abstractie wanneer de referentiële functie van taaltekens zoveel mogelijk opgeschort wordt. In het geval van narratieve abstractie worden 'de componenten die een verhaal tot een verhaal maken, [...] gereduceerd, afgebroken of uiteengehaald' (Bernaerts 2012, 54). Narratieve en referentiële abstractie zijn niet scherp van elkaar afgebakend: de voorstelling van personages als abstracte begrippen in plaats van als herkenbare subjecten is zowel referentieel als narratief abstract (cf. supra).

De vorm van de abstractie is volgens mij ook gebonden aan de modale samenstelling van de tekst. Zo kan abstractie in proza, dat conventioneel narratief is, de vorm aannemen van een vermindering in narratieve bouwstenen (zoals het gebrek aan narratieve progressie of herkenbare personages wier handelen psychologisch gemotiveerd is), terwijl die narratieve reductie in poëzie minder snel als abstract of experimenteel ervaren wordt. Een lyrisch gedicht zonder een spannende verhaalontwikkeling of handelende personages is bijvoorbeeld niet abstract. Toch kan reductie van narrativiteit ook in poëzie als abstractie geïnterpreteerd worden: poëzie is immers niet 'niet-

[116] Bernaerts spreekt oorspronkelijk over 'representatie' en 'figuratie' in plaats van over 'referentie'. Om de specificiteit van het medium zoveel mogelijk te respecteren, kies ik voor de term 'referentie'. Het representatieve potentieel van literatuur is minder direct dan dat van beeldende kunst. Literaire teksten kunnen wel figuratief of representatief zijn, maar in plaats van beelden aanwezig te stellen, zullen ze die vooral oproepen door beschrijvingen. Dat gebeurt altijd door te refereren aan een buitentalige werkelijkheid.

narratief', maar omvat naast haar dominante lyrische modus ook modale kenmerken van narrativiteit als secundaire modus (zie hoofdstuk 2).[117] In dat opzicht is poëzie, net als proza, een 'narratieve vorm'. Bij narratieve vormen waarin narrativiteit slechts als secundaire modus optreedt, moet die narrativiteit in hogere mate worden geabstraheerd (bijvoorbeeld door setting, agens, voortgang en tijdverloop minimaal te beschrijven) om van narratieve abstractie te kunnen spreken.

Abstractie is dus niet zomaar medium-, maar ook genregebonden. Dat betekent echter niet dat abstractie in iedere tekst van een bepaald genre dezelfde vorm aanneemt. Hierboven werd al duidelijk dat in 'Homunculi' conceptuele en talige abstractie voorkomen (cf. supra). In wat volgt bespreek ik de abstractie in het korte verhaal met betrekking tot narrativiteit en referentie.

De receptie van 'Homunculi' doet vermoeden dat de referentiële functie van taaltekens (letters, woorden, frasen) ondergeschikt is aan hun plaats in een exponentiële reeks (cf. supra). De Vree stelt zelfs dat woorden als invulling van dat schema overbodig zijn: 'III, 9 kon bv evengoed 412 zinnen bevat hebben, plus 99 blanco-zinnen als "... ... ..."' (1964, 5). 'Homunculi' maakt echter geen volledige abstractie van woorden. In plaats daarvan trekken woorden de aandacht naar zichzelf als taalteken. De woorden in de volgende zin fungeren bijvoorbeeld niet hoofdzakelijk als referenten aan een werkelijkheid, maar als taalmateriaal dat de exponentiële reeks van 'Homunculi' invult: 'Opstaan, passen nemen, acht: een, twee, een, twee. Een, twee, drie, vier, vijf, zes, zeven, acht' (128). 'Homunculi' abstraheert dus niet het taalmateriaal zelf, maar wel de invulling ervan.

De Vree suggereert verder dat woorden inwisselbaar worden: '"Man. Vrouw." Maar Krijgelmans had kunnen schijven "En. En.", of: "Man. Hij." Of: " Leven. En.", enz. de inhoud kan dus op honderden manieren in een vorm gegoten worden' (1964, 13). Op interpretatief niveau is de inwisselbaarheid te verdedigen: 'man' en 'vrouw' zijn in de context van 'Homunculi' even onbepaald. Op het niveau van het taalgebruik kunnen taaltekens echter niet van plaats wisselen. Gebonden aan de mathematisch-linguïstische structuur staan ze exact waar ze moeten staan. 'Leven. En.' kan in 'Homunculi' bijvoorbeeld niet voorkomen, aangezien verbindingswoorden pas in het tweede hoofdstuk geïntroduceerd worden en vanaf dan voorkomen in zinnen van minstens twee woorden. De mathematisch-linguïstische reeks benadrukt zo dat de realisatie en functie van woordsoorten (of soorten taaltekens) afhangen van arbitraire regels.

De referentiële abstractie brengt dus de vorm van de taal naar de voorgrond, maar dat betekent niet dat de referentiële waarde van taaltekens volledig opgeschort wordt. Het tellen in de zin 'Een, twee, drie, vier, vijf, zes, zeven, acht, negen.' (91), is bijvoorbeeld minimaal referentieel. De getallen hoeven immers nergens naar te verwijzen. De zin

[117] We kunnen veronderstellen dat abstractie in poëzie (ook) vorm krijgt in relatie tot lyriciteit. Waar men in gedichten een schijnbaar ongemedieerd agens, een klankrijke taal en creatieve taalvormen verwacht, zal een gedicht zonder die eigenschappen als 'abstract' ervaren worden.

wordt echter voorafgegaan door de beschrijving van een handeling: 'Opnoemen dan, de vingers een voor een langzaam tonen. Duim, wijsvinger, middenvinger, ... vinger, pink, duim, wijsvinger, middenvinger, ... vinger' (90). In die context staat ieder cijfer voor een vinger. Met andere woorden: ieder cijfer refereert aan een vinger van een personage, dat een figuur of begrip is zonder concrete referent (cf. supra). De referentiële functie van de woorden is dus niet volledig opgeschort, maar wel gereduceerd tot een vage referentie aan concepten in plaats van aan concrete realisaties ervan. De referentiële abstractie gaat in dit geval dus samen met conceptuele abstractie, zoals critici die waarnemen in *Messiah* en 'Homunculi' (cf. supra).

Woorden kunnen dus wel een wereld oproepen, maar dat is een vage werkelijkheid. Die vage wereld brengt ons bij de verhaalwereld en de abstractie op het gebied van narrativiteit. Hoewel de tekst minimaal refereert aan concrete gebeurtenissen in een (fictieve) werkelijkheid, kan de lezer wel een verhaal reconstrueren. Zelfs als de hoofstukken, die in het mathematisch-linguïstische schema passen, slechts een paar woorden omvatten en minimale veranderingen beschrijven, kan de transitie van het ene hoofdstuk naar het andere een bepaalde narratieve voortgang suggereren. De overgang van hoofdstuk 1. 'Man./ Vrouw.' (68) naar hoofdstuk 2. 'De man./ De vrouw./ Het kind./ En rondom.' (69) introduceert bijvoorbeeld een nieuw personage en een (niet nader beschreven) setting, en toont dat de personages gekend zijn (door middel van het bepaalde lidwoord). Deze overgang impliceert een geboorte, een vestiging en vertrouwdheid. De lineaire beweging (van hoofdstuk naar hoofdstuk) stelt dus personages aanwezig die handelen. Die handelingen zijn echter rituelen waarvan de inhoud niet in het lineaire verhaal past.[118] De ene keer beledigen de personages elkaar, terwijl ze elkaar even later hun liefde verklaren.

De narratieve bouwstenen personage, setting en handelingsverloop zijn aanwezig, maar ze zijn uitgehold: de psychologie en motivaties van de personages worden niet uitgewerkt (hoe is het mogelijk dat personages elkaar even makkelijk beschimpen als liefhebben? En hoe kan het dat zelfmoord en een wasbeurt dezelfde reactie uitlokken?), handelingen volgen elkaar niet logisch of causaal op en narratieve ontwikkelingen worden gesuggereerd in plaats van geëxpliciteerd. De tekst schuift zo opnieuw de aandacht naar het literaire materiaal, in dit geval de narratieve bouwstenen als uitgeholde vormen. De titel 'Homunculi' zinspeelt al op het belang van het materiaal: 'homunculus' in de betekenis van 'gemaakte mens' kenmerkt de personages als ruw materiaal waarmee de auteur iets maakt, in plaats van als levensechte personen.

De uitholling van de personages en handelingen en de schematisering van de narratieve voortgang gaan gepaard met een abstracte setting: 'Homunculi' is 'gesitueerd in een ijle en tijdloze ruimte, een verhaal waarin iedere decoraanduiding ontbreekt,

[118] Op de uitwerking van de rituelen ga ik hieronder uitgebreid in, aangezien rituelen als motief belangrijk zijn voor de lyrisch-ritualistische dimensie van de tekst.

waarin ook geen rekwisieten aanwezig zijn die een duidelijke historische binding naar gisteren of morgen mogelijk maken en waarin allen het stage voortkruipen van het licht iets suggereert van duur en verloop' (Michiels 1967, 14). Hoewel Michiels de gebeurtenissen in 'Homunculi' in een tijdloze ruimte plaatst, wordt het verhaal mijns inziens sterk getekend door tijd en tijdsverloop. De temporele (en spatiale) setting is in 'Homunculi' abstract maar niet afwezig. Eerst en vooral wijst Michiels zelf op het belang van de tijd in de vorm van verglijdend licht, dat altijd aanwezig is als een onheilspellend memento mori. Vitse beschouwt de dood als 'kernmotief' van 'Homunculi' (2009, 851). Naast de concrete dood van het meisje, die centraal staat in de tekst, is de dood vooral aanwezig als abstracte vorm. De memento mori is daar een voorbeeld van.

De meest opvallende aanwezigheid van de dood is het tiende hoofdstuk, dat het woord 'dood' in het midden van de lege bladspiegel plaatst. Te midden van die leegte schuift de tekst het woord als vorm of taalmateriaal naar voren, ten nadele van zijn referentiële of narratieve functie. Vooral de visuele dimensie van het taalteken is hier betekenisvol. Het zwarte teken dat in het midden van een leeg blad staat afgedrukt, fungeert als een breuk van stilte of leegte, een beeld van geweld dat inherent is aan taal. Daarnaast is dit punt tegelijkertijd een eindpunt en een beginpunt (van een nieuwe, omgekeerde evolutie). De term 'dood' verliest dus zijn vaste betekenis.

De dood is als taalteken meerduidig. Dezelfde meerduidigheid vinden we terug in de abstracte temporele setting, wat ik beschouw als een tweede aanwijzing dat 'Homunculi' niet tijdloos is. De vaagheid van de setting situeert 'Homunculi' in verschillende temporele ruimtes tegelijkertijd. Michiels bespreekt die ambiguïteit: 'Dient *Homunculi* begrepen als een archaïsch verhaal over primitieve grotbewoners? Of is het een projectie van de mens in een ver, vooralsnog niet te meten verschiet?' (1967, 15). 'Homunculi' speelt zich af in een onbepaalde omgeving, waarin gangbare waarden en normen, die de handelingen in het verhaal hadden kunnen motiveren, verdwenen zijn.

In die gezuiverde ruimte herkennen we het nulpunt dat Krijgelmans volgens de kritiek met zijn taaldestructie wil bereiken (cf. supra). Krijgelmans keert echter niet zomaar *terug* naar een onbesmette staat als absoluut beginpunt, maar zoekt naar een domein waarin alle mogelijkheden open liggen. De meerduidige setting van Homunculi, die zowel in het verleden als in een onbekende toekomst gesitueerd kan worden, verwijst dus naar de zuivere staat die Krijgelmans via het taalmateriaal nastreeft. Dat streven komt overeen met de avant-gardistische zoektocht naar een oorspronkelijke staat waarin constant herbegonnen kan worden (Krauss 1985, 157).

Abstractie en de avant-garde

Betreffende het streven naar een oorspronkelijke of authentieke ervaring ziet men in de avant-gardestudies twee richtingen (Posman e.a. 2013, 4). Om de werkelijkheid zo direct mogelijk te ervaren, proberen neo-avant-gardistische kunstenaars de bemiddeling door kunst tot een minimum te beperken 'either [...] through working with raw or ready-made

material or, paradoxically, through elaborate formal experiment' (Posman e.a. 2013, 4). We kunnen de experimenten met ruwe materialen in literatuur verbinden met de literaire abstractie in 'Homunculi'. De lege tekens waaruit de prozatekst bestaat, zijn in dat opzicht zuiver materiaal: iedere invulling van de tekens is opgeschort zodat de authentieke werkelijkheid zo direct mogelijk toegankelijk is.

De taaltekens in 'Homunculi' zijn geen readymades, maar de tekst wekt wel de indruk op dat de schrijver amper ingrijpt. Krijgelmans maakt gebruik van een beperkte, eenvoudige woordenschat en, zoals gezegd, van een beperkt aantal woordsoorten. Volgens Michiels is 'de literaire expressie zoals zij door het patroon wordt bepaald [...] op een toevallige dus niet subjectief aan de auteur gebonden, wijze tot stand gekomen' (1967, 11). Het onbewerkte of ruwe karakter van het taalmateriaal komt nog het sterkst tot uiting in de infinitiefvorm. Met uitzondering van uitspraken van personages komen in 'Homunculi' geen vervoegde werkwoorden voor. Doordat de handelingen van personages in die noemvormen beschreven zijn, wordt de referentiële functie van het werkwoord minimaal (de werkwoorden verwijzen niet naar concrete gebeurtenissen, maar naar abstracta) en wordt het personage als narratieve bouwsteen verder uitgehold (de personages zijn abstracte begrippen).

Die relatieve leegte van de taal is essentieel voor de taalkritiek in 'Homunculi'. De tekst bestaat uit uitgeholde vormen die zowel de schrijver als de lezer op verschillende manieren kan invullen. Zo worden woorden multi-interpretabel. Michiels constateert dat Krijgelmans 'het verhaal eigenlijk voorbij de intenties' plaatst en dat 'de autonome leefbaarheid van het woord [...] verrassender, onnaspeurbaarder, indrukwekkender is gebleken dan de stugge inbreng van meten en denken liet voorzien' (1967, 16). Hij voegt daaraan toe dat hij 'geenszins [...] aan de wezenlijke betekenis van [*Messiah*, 'Homunculi' en 'Jericho'] als een bewuste [d.w.z. gemaakte] en gedurfde poging om de roman naar zijn einde toe te schrijven, voorbij [wil] zien' (1967, 16).

De taalschepping van Krijgelmans is relatief autonoom. Ze krijgt betekenis buiten de controle van de auteur of de lezers om, maar die betekenis staat niet los van de extra-literaire context. 'Homunculi' neemt – door narratieve en referentiële abstractie – niet zomaar afstand van 'waarden en normen' in algemene zin, maar wel van specifieke waarden die gangbaar zijn in de lange jaren zestig. Vitse noemt bijvoorbeeld 'het humanistische concept van de mens [...] als zelfreflexief wezen dat zelfbewust en autonoom handelend optreedt en als stabiel ijkpunt fungeert in allerhande representaties van de werkelijkheid' (2009, 848). De personages handelen immers volgens een vooropgezet patroon dat hun handelingen beperkt en bepaalt. Dat geldt ook voor de verteller. De Vree wijst op de aanval tegen de humanistische mens door de personages te bespreken als 'machine-mensen', die gelukkiger zijn dan de 'humane mens'. 'Homunculi' parodieert die humane mens: 'Wij zijn allen belachelijk, met onze oordelen van goed en kwaad, van absurd en zinvol: in essentie doen wij niets meer dan enkele willekeurige robots, maar wij doen het met pathos en bazuingeschal' (De Vree 1964, 16-17).

De staat van de homunculi wordt echter niet door iedereen als een na te volgen voorbeeld ervaren. Waar sommigen 'Homunculi' lezen als hoopvol toekomstbeeld, zien anderen de ontwikkeling als regressie. De maatschappijkritiek in 'Homunculi' berust deels op die dubbelheid. Immers, 'Homunculi' parodieert naast een humanistisch mensconcept de dominante opvatting van de geschiedenis als ontwikkeling naar toenemende vooruitgang: 'nadat de teleologische gerichtheid op een eindpunt als ideologische waanvoorstelling is ontmaskerd, komt men in een enerverend historisch vacuüm terecht' (Vitse 2009, 848-849). Michiels beschrijft dat vacuüm als volgt:

> Wat door Krijgelmans als een ultieme bevrijding wordt gezien, deze evolutie naar een bijna ondraaglijke – althans volgens hedendaagse Westerse inzichten – status van geluk, een geluk zonder vertrouwde gelukscontext, in ieder geval zonder strijd en zonder tegenpool, de mens aan het eind meer mensje nog dan mens in een bestaan dat ongeveer tot een animale ritus is versimpeld, ondergaat de lezer anno 1967 veeleer als barbaars dan als heilzaam (1967, 15-16).

Samenvattend kunnen we stellen dat de referentiële en narratieve abstractie ideologische implicaties heeft die niet losstaan van de literair-historische context waarin Krijgelmans zijn verhaal publiceert. Op ethisch vlak is 'Homunculi' een taalwerkelijkheid die verschilt van de westerse samenleving in de lange jaren zestig, waarin de dominante cultuur humanistische en teleologische waarden uitdraagt.

'Homunculi' is dus niet enkel kritisch voor een religieuze of sacrale taal waarop gezinspeeld wordt, maar wel voor taalgebruik en de ideologie die de taal vormgeeft en die door de taal mee bepaald wordt. De reminiscenties in de tekst aan een ritualistische dimensie zijn dan ook meer dan een gelijkenis met de steriele taal van rituelen als een sociologische categorie. Ze signaleren een lyrisch-ritualistische dimensie die op haar beurt een vorm van taalkritiek en taalcreatie kan inhouden.

1.2 Lyriciteit en het ritualistische[119]

Op thematisch vlak verwijst 'Homunculi' naar de spreeksituatie van rituelen, waarin herhaling en ideologie een belangrijke rol spelen. Die allusies zijn deel van de co-text die de lyrisch-ritualistische dimensie van 'Homunculi' onder de aandacht brengt. In de taal van 'Homunculi' herkennen we een aantal tendensen die tot het lyrisch-ritualistische kunnen behoren, namelijk creatieve taalvormen, ritmische patronen en een taal die niet aan een buitentalige werkelijkheid refereert. Deze tendensen gebruik ik als aanknopingspunten in de analyse. Met het oog op helderheid bespreek ik de tendensen afzonderlijk. Aangezien ze elkaar echter beïnvloeden en versterken, zal ik waar nodig wijzen op hun samenhang.

[119] Deze sectie herneemt delen uit Janssens 2018b.

In wat volgt onderzoek ik hoe de lyrisch-ritualistische dimensie precies vorm krijgt in de tekst en hoe die interageert met narratieve componenten als personages, setting en plot. Die narratieve bouwstenen mogen dan wel door abstractie 'gereduceerd, afgebroken of uiteengehaald' worden (Bernaerts 2012, 54), ze zijn niet volledig afwezig. Tendensen die het lyrisch-ritualistische signaleren, zullen dus met die bouwstenen interageren en betekenis opwekken.

Het lyrisch-ritualistische en narratieve bouwstenen

De dereferentiële taal springt in 'Homunculi' meteen in het oog. Ik besprak hierboven al hoe de referentiële waarde van de taal zoveel mogelijk gereduceerd wordt. Taaltekens verwijzen meestal naar abstracte concepten in plaats van naar concreet aanwijsbare omstandigheden. In de context van literaire abstractie identificeerde ik de voorstelling van personages als narratieve abstractie: de tekst holt het personage als narratieve bouwsteen uit door abstractie te maken van psychologische of fysieke kenmerken (cf. supra). Het personage als narratieve component is in 'Homunculi' echter niet betekenisloos. Door de personages te bestuderen in relatie tot dereferentiële taal als lyrisch-ritualistisch signaal, kunnen we de rol van personages in 'Homunculi', zowel op het niveau van de gebeurtenissen als op het niveau van de tekst, beter duiden.

Al bij de introductie van de personages wordt duidelijk dat man, vrouw, kind, jongen en meisje geen representaties zijn van psychologisch complexe individuen, maar louter concepten. De logica van referentie wordt hier onderuitgehaald. In het eerste hoofdstuk zijn de personages 'man' en 'vrouw' niet meer dan termen, die zonder bepaling naar de concepten man en vrouw verwijzen.[120] Pas in het tweede hoofdstuk krijgen die figuren, en een derde 'kind', een bepaald lidwoord, wat aangeeft dat ze gekend zijn. Het derde hoofdstuk toont dat die vertrouwdheid niet steunt op aanwijsbare kenmerken of unieke karaktertrekken van de personages. In plaats daarvan worden de man, de vrouw en het kind een nummer toegewezen: 'Een: de man./ Twee. De vrouw./ Drie: het kind' (70). De tekst impliceert zo dat de personages slechts herkenbaar zijn als onderdelen van een vooraf gekend systeem, zoals cijfers herkenbaar zijn zonder dat ze een specifieke referent hebben.

De dereferentiële taal in 'Homunculi' mag psychologische uitdieping of persoonlijke karakterisering van personages dan wel verhinderen, ze specificeert wel de rol van de personages in dat gekende systeem. Zo worden man, vrouw, kind, jongen en meisje gekarakteriseerd in relatie tot elkaar – en tot het systeem waartoe ze behoren – als familieleden. Die familieband wordt eerst gesuggereerd door de narratieve voortgang die vorm krijgt door de opeenvolging van hoofdstukken en de introductie van woordsoorten zoals bepaalde lidwoorden (cf. supra). In het ritueel dat 'het praatje' wordt genoemd,

[120] Alleen het feit dat de termen in hetzelfde hoofdstuk voorkomen en onder elkaar worden geplaatst, suggereert een relatie tussen de twee concepten, maar die relatie wordt niet gespecificeerd.

schrijven de personages elkaar een aantal karaktertrekken toe door elkaar aan te spreken en te beschrijven. Het kind omschrijft zijn ouders bijvoorbeeld als volgt:

> *'Dag gekke' zegt het kindje, 'Dag moeder'*
> *Dag gekke, ik snij je buik open.*
> *Zeg moeder, komt grootje uit je buik ?*
> *Dikke, vette, heb je grootje heus opgegeten ?*
> *Dag moeder, ik snij je... eh... eh...*
> *Dag moeder, ik snij je hoofd af.*
> *Dag dikke moeder, vette, dwaze, dag moeder.*
> *De man toespreken nu, luid: praten, zeggen.*
> *Ik wil een andere vader, geen dief.*
> *Oh, vader, je steelt, oh, grote dief.*
> *Een dief, leugenaar, gek, ben je, vader.*
> *Zeg, vader, zeg, je bent gek, niet ?*
> *Smerige dief, leugenaar jij, vuile zot, zot.*
> *Smerige vader, smerige vader, smerige vader, dief.*
> *Vuile vader, vuile vader, dief, leugenaar, zot* (78).

Het 'praatje' komt twee keer voor, in hoofdstuk zeven voor 'dood' (76-79) en hoofdstuk zeven na 'dood' (136-139) met tegengestelde invullingen. In het eerste praatje beschimpen de familieleden elkaar, terwijl ze in het tweede praatje hun liefde tonen. Het kind beschrijft zijn ouders tijdens het tweede praatje op de volgende manier:

> En zeggen, zich naar de man toewenden.
> *Je bent een beste vader, een man.*
> *Oh, vader, je bent een reusachtig iemand.*
> *Een lieve, krachtige, speelse vader ben je.*
> *Zeg, vader, zeg, je bent reusachtig, niet ?*
> *Speelse man, lieverd jij, krachtige vader, ja.*
> *Lieve vader, lieve vader, lieve vader, man.*
> *Zachte vader, speelse vader, krachtige vader, jij.*
> En zeggen, zich naar de vrouw toewenden.
> *'Dag zoete' zegt het kindje, 'Dag moeder'.*
> *Dag zoete, ik streel je buik, lieve.*
> *Zeg, moeder, kom ik uit je buik.*
> *Zoete, kom ik heus uit je buik ?*
> *Dag moeder, ik streel je wangen, ja.*
> *Lieve, ik streel je dijen, leden, lieve.*
> *Dag zoete moeder, lieve, zachte, dag moeder* (137).

De herhaling van het praatje toont dat de uitspraken geen vaste referent hebben. De referent is geen gegeven buitentalige werkelijkheid, in dit geval een personage met herkenbare karaktertrekken, maar bestaat pas door en tijdens de rituelen. De personages kunnen hun identiteit slechts vormgeven in relatie tot elkaar en doen daarvoor een

beroep op de middelen die in het systeem voorhanden zijn, namelijk rituele handelingen en de talige formules die daarbij horen.[121] De dereferentiële taal toont dus hoe identificatie of karakterisering gepaard gaat met de bestendiging van een vooraf bepaald systeem.

Ook in relatie tot het handelingsverloop is de dereferentiële taal betekenisvol. De handelingen of gebeurtenissen die de plot van 'Homunculi' uitmaken, volgen elkaar niet causaal of logisch op. Het zijn rituelen waarvan de inhoud ondergeschikt is aan hun vorm. Het secundaire belang van referentie blijkt ten eerste uit het feit dat rituelen herhaald worden met een andere invulling, zoals 'het praatje'. Ten tweede staat het systematische handelingsverloop referentie of invulling ook in de weg. Wanneer het meisje haar voornemen om zelfmoord te plegen met de groep wil delen en zij naar haar redenen wordt gevraagd, wordt haar uitleg onderbroken door een ritueel:

> En glimlachen, zeggen, de man, *Zij heeft haar geheimpje. Mogen wij aandringen?*, zeggen, glimlachen, kijken, de handen heffen, [...]
> Zeggen, het meisje, *Welnu het zit zo... ik ben...*
> En de hand opsteken, de man, zeggen, *Opgepast nu*. De wijsvinger snel naar beneden richten en even bewegen. Dan heel snel met de wijsvinger het licht aanduiden, de wijsvinger gekromd houden en onderwijl het licht bekijken. *Zolang*, zeggen, *Tot hier, doch eerst even wachten nog*. Opnoemen dan, de vingers een voor een langzaam tonen [...]. Zeggen, *Begin*, en met de wijsvinger de vrouw aanduiden (89-90).

De referentie aan een unieke, aanwijsbare gebeurtenis wordt hier dus uitgesteld door de structuurdwang van het ritueel. Het gezin voert het ritueel gehoorzaam uit en is zich na afloop bewust van de onderbreking. Wanneer het ritueel is afgelopen, vragen de gezinsleden het meisje opnieuw ter verduidelijking: 'Zeggen, *Je dacht wat te vertellen daarstraks,* de man. Zeggen, *Mag ik je vragen rustig verder te praten?* (95). In het gesprek dat daarop volgt, wordt echter nooit expliciet naar de zelfmoord verwezen. In plaats daarvan stelt het meisje haar beslissing voor als even belangrijk (en even onvermijdelijk) als andere rituelen: 'En lachend zeggen, het meisje, *Jullie weten het toch*. [...]. Zeggen, *Ik heb deze dag gekozen, straks gebeurt het. Kijk,* zeggen, het licht aanduiden, *Zolang wacht ik nog*' (95). Pas tijdens de ceremoniële daad wordt duidelijk wat het voornemen van het meisje was. De daad krijgt dus pas betekenis wanneer en doordat ze wordt uitgevoerd. De taal die dan gebruikt wordt, is performatief.

In performatief taalgebruik herken ik een derde vorm waarin de referentiële waarde van formuleringen ondergeschikt is aan de vorm, naast de verschillende invullingen van hetzelfde ritueel en rituelen als onderbreking. De referentiële waarde van taaltekens die handelingen beschrijven, wordt in dat geval volledig opgeschort: de taal is immers de handeling. In een ritueel dat bestaat uit mogelijke reflecties 'voor het inslapen', 'bij het ontwaken' en 'bij het alleen zijn' worden bepalingen bijvoorbeeld weggelaten en blijven

[121] Ik ga hieronder verder in op het formulaire van het rituele taalgebruik.

werkwoorden over. De personages die die formuleringen uitspreken, verwijzen niet naar een situatie of gesteldheid, maar voeren uit wat ze beschrijven:

> *Voor het inslapen,* zeggen dan, en: *Ik begin.*
> *Ik*, zeggen, de man, *Ben ..., ben ...*
> *Ik ben,* zeggen, de man, *..., ben ...*
> *Ik moet steeds,* zeggen, de man, ..., ...
> *Ik moet steeds ...,* zeggen, de man, ...
> *Ik zal steeds..., ...,* zeggen, de man.
> Bij het ontwaken, zeggen dan, en: *Ik begin.*
> *Ik,* zeggen, de man, *Zal... en ...*
> *Ik zal,* de man zeggen, *...en ...*
> *Ik zal ...,* de man zeggen, *En....*
> *Ik kan..., ...,* zeggen, de man, *Dan.*
> *Ik kan ..., ... dan*, zeggen, de man.
> Bij het alleen zijn, zeggen, en: *Ik begin.*
> *Ik,* zeggen, de man, *Weet..., en ...*
> *Ik weet,* zeggen, de man, *..., en, ...*
> *Ik weet...,* zeggen, de man, *En ...*
> *Ik weet... en ...,* zeggen, de man.
> *Ik weet... en,* zeggen, de man,...
> En ophouden met praten dan, de man (132).

De werkwoorden in de formules fungeren hier als performatieve werkwoorden.[122] Zo actualiseren de personages hun bestaan ('ik ben'), hun voorbestemde rol en hun beperkte agency ('ik moet steeds', 'ik kan'), en hun kennis of besef van de situatie ('ik weet'). De dereferentiële taal is hier dus een (taal)handeling die personages een identiteit of bestaan verlenen enerzijds, en hun beperkingen oplegt anderzijds. In relatie met het handelingsverloop legt de dereferentiële taal dus opnieuw de nadruk op de stichtende, maar ook de dwingende kracht van taal.

Het laatste element dat ik met betrekking tot het handelingsverloop wil bespreken, is de infinitiefvorm. In 'Homunculi' komen geen vervoegde werkwoorden voor tenzij ze worden uitgesproken door personages (cf. supra). De 'noemvorm' is volgens De Vree 'de onpersoonlijke vorm bij uitstek', maar die taalvorm maakt het werkwoord niet betekenisloos (1964, 5). De infinitiefvorm is immers multi-interpretabel. De Vree merkt op dat onvervoegde werkwoorden zowel imperatief '(Kijken!)', waarneming '(kijken)', beschrijving '(kijken: waarneming die door de schrijver [of liever: de verteller] weergegeven wordt)' als regieaanwijzing '("kijken" – zoals in een script)' kunnen zijn

[122] Deze werkwoorden zijn performatief in grammaticale zin, maar niet op semantisch en pragmatisch vlak. Een werkwoord als 'dopen' is dat wel. Zulke semantisch en pragmatisch performatieve werkwoorden zijn conventioneel sterk verbonden met religieus of ritualistisch taalgebruik. Doordat 'Homuculi' ook het performatieve karakter van andere werkwoorden toont, reflecteert de tekst niet enkel op de taal van rituelen als sociologisch concept, maar op meerdere vormen van taalgebruik.

(1964, 8). Door de taalvorm oningevuld (of onvervoegd) te laten, schuift de tekst het betekenispotentieel van het lege taalteken naar voren.

De multi-interpretabele infinitiefvorm toont dat taal in verschillende contexten kan worden aangewend. Deze temporele onbepaaldheid wordt in lyrische poëzie gemarkeerd door de gangbare grammatica van het gedicht. De standaard werkwoordstijd van een lyrisch gedicht is de onvoltooid tegenwoordige tijd, die de lyrische gebeurtenis als serieel concept, in plaats van als uniek voorval, karakteriseert: 'it happens now, in time, but in an iterable now of lyric enunciation, rather than in a now of linear time' (Culler 2015, 289). Zelfs als een lyrisch gedicht sterke narratieve elementen bevat, markeert de onvoltooid tegenwoordige tijd de gebeurtenissen die in een gedicht beschreven worden als herhaalbare uitingen:

> The simple present (as opposed to the past) marks this as a story independent of any particular context, as iterable utterance, a quasi-mythic narrative [...] a story that could be repeated, not just a representation of what happened (Culler 2015, 290).

Ook in 'Homunculi' maakt de werkwoordstijd de vertelling (en het vertelde) los van een specifieke context. De werkwoordstijd blijft oningevuld (of onvervoegd) en kan op die manier onveranderd in verschillende contexten herhaald worden. Pas door die herhaling wordt een betekenis van het taalteken (of liever: worden verschillende betekenissen van het taalteken) ingevuld.

Ook de noemvorm toont dus tegelijkertijd het activerende en het dwingende karakter van taal. Enerzijds kunnen lezers de infinitief op verschillende manieren invullen. De tekst nodigt uit om de taalvorm op verschillende manieren te herhalen. Anderzijds is de infinitief dwingend: de vorm doet aan als een na te volgen richtlijn. Bovendien blijft het werkwoord abstract, wat impliceert dat het persoonlijke en het concrete ondergeschikt is aan de onpersoonlijke formule.

De temporele onbepaaldheid waaraan de infinitiefvorm mee vormgeeft, brengt ons bij een andere narratieve bouwsteen die betekenis krijgt in relatie tot dereferentiële taal, namelijk de setting. Verschillende critici situeren de gebeurtenissen in 'Homunculi' tegelijkertijd in het verleden en in de toekomst (Michiels 1967, 15; De Vree 1964, 15; Vitse 2009, 851). Concrete indicatoren als (plaats)namen, jaartallen of andere tijdsindicatoren zijn afwezig, en andere beschrijvingen die de setting vormgeven zijn vaag. We weten bijvoorbeeld dat er in de wereld van 'Homunculi' water is, waarin de personages zich wassen, maar of het om een rivier gaat, een bad of een meer wordt niet duidelijk. 'Het water' wordt in de meest algemene termen beschreven, net als 'de aarde' waarin de personages een figuur tekenen.

Naast algemene beschrijvingen vallen vooral de bijwoorden en de bijvoeglijke naamwoorden op waarmee de setting vorm krijgt. De bijwoorden die de setting in 'Homunculi' beschrijven, zijn bijwoorden van plaats en richting (hier, elders, ginds, opzij),

aanwijzende bijwoorden (daar, hier, nu) en voornaamwoordelijke bijwoorden (daarheen, erheen). Daarnaast krijgt de setting vorm door onbepaalde adjectieven als 'ver'. Wanneer de familie zich verplaatst, worden hun bestemming en beweging beschreven aan de hand van het voornaamwoordelijke bijwoord 'daarheen': '*Opgepast nu*, zeggen, het meisje, zich traag omkeren dan. Daarheen gaan, traag, een, twee, traag, een, twee, traag' (103). Ook wanneer de personages zelf plaatsen beschrijven, gebruiken ze bijwoorden of onbepaalde adjectieven: '*Komen jullie ook*, zeggen, *Kom nu, sta op*. Het kind en de jongen toelachen, hen bekijken. [...]. *Waarheen?,* het kind zeggen, de man aanspreken nu. *Even daarheen*, de man zeggen, *Niet te ver'* (134).

Bijwoorden en onbepaalde adjectieven bepalen niet alleen de directe omgeving, maar ook de rest van de verhaalwereld. Wanneer vreemde personages (zoals de mannen die het lichaam van het meisje meenemen) het gezin van buitenaf bezoeken, vraagt het gezin bijvoorbeeld naar hun herkomst. Ze zijn daarbij tevreden met vage beschrijvingen: 'Dan, *Komen jullie van ver?*, de man zeggen nu. Zeggen, een man, *Dichtbij nogal*, wijzen met de hand. *Ginder*, een man zeggen, *Eigenlijk de moeite niet*, bekijken' (117). Daarnaast beschrijven de gezinsleden ook herinneringen aan de hand van onbepaalde adjectieven of bijwoorden van tijd en plaats:

> *Toen was ik daar, zeggen,* het kind, *Met hem.* Het hoofd in de richting van de man keren. *Is het niet?,* zeggen en de man langdurig bekijken. *Ja*, de man zeggen, *Met mij*, de vrouw bekijken. *Het was leuk*, zeggen, *Ginder ver was dat toen. Ik ben ook ver geweest,* zeggen, de jongen nu. *Het was leuk inderdaad,* de vrouw vlug bekijken dan. *Ben jij er al geweest,* zeggen en dan bekijken. *Ja*, de vrouw zeggen, *en ginder ook al toen* (115).

Het is niet duidelijk of 'ginder' en 'ver' altijd naar dezelfde plaats verwijzen.

Hoewel de setting in vage termen wordt beschreven, sturen veranderingen in de setting de gebeurtenissen in 'Homunculi'. Zo wachten de personages om rituelen uit te voeren tot het licht een bepaald punt bereikt. De exacte positie van het licht of de exacte plek die het licht moet bereiken, worden nooit verder gespecificeerd. Aangezien het spatiale deiktische bijwoord 'hier' verwijst naar de positie van het licht die het begin van de rituelen bepaalt en aangezien dat bijwoord geen concrete referent heeft in de buitentalige werkelijkheid (waardoor het naar verschillende posities kan verwijzen), kan het temporele deiktische bijwoord 'nu' ook refereren aan verschillende momenten. De dereferentiële taal verschuift zo de aandacht van de bepaling naar het meerduidige en herhaalbare karakter van de situatie. De onbepaalde bijwoorden tonen bovendien dat die situaties niet tijdloos zijn: doordat het licht verschillende momenten introduceert die met 'nu' aangeduid kunnen worden, plaatst de tekst de gebeurtenissen wel in een temporele setting.

Het spatiale deiktische bijwoord 'hier', waarmee personages de positie van het licht indiceren, wordt vergezeld door het wijzen met de vinger. De tijd en ruimte wordt dus aangegeven door aanwijzende bijwoorden en door een fysiek wijzend gebaar. De vage

referentiële waarde van de tijdruimtelijke aanduidingen schuiven dus de aandacht op een herhaalbaar 'nu' van handelen en op de fysieke handeling zelf. Op die manier benadrukt de dereferentiële taal in relatie tot de setting opnieuw zowel de activerende als de dwingende kracht van taal.

Wat geldt voor de referentiële functie van taaltekens in 'Homunculi', geldt ook voor hun syntactische functie: beide zijn ondergeschikt aan de positie van de taaltekens in de mathematisch-linguïstische reeks die 'Homunculi' stuurt. Waar de mogelijke inhoud of referent van een teken in dagelijks taalgebruik mee wordt bepaald door zijn plaats in de zin, worden in de zinnen van 'Homunculi' woorden verplaatst, weggelaten, herhaald of toegevoegd om ze in het schema te laten passen. Verder wordt interpunctie, zoals aanhalingstekens, weggelaten en werkwoorden worden zoals gezegd niet vervoegd (tenzij ze uitgesproken worden door personages). Ik beschouw zulke syntactische constructies in 'Homunculi' als creatieve taalvormen, die lyriciteit signaleren en met het lyrisch-ritualistische verbonden kunnen worden.

Een zin bevat evenveel woorden als de nummering van het hoofdstuk aangeeft. Zo start het zevende hoofdstuk met de zin 'En samen gooien, met vier, om beurt' (75). Het nevenschikkend voegwoord 'en' aan het begin van een hoofdstuk doet vreemd aan, maar de 'toevoeging' van het woord is gemotiveerd door de mathematisch-linguïstische structuur die stelt dat zinnen in het zevende hoofdstuk zeven woorden bevatten. Herhaaldelijk volgen zinnen die met een voegwoord beginnen elkaar op. Die zinnen vormen een polysyndeton: 'En kijken: de man, vrouw, de jongen en kind./ En zeggen, de vrouw dan, *Hoe voelt het aan*?/ en zeggen, het meisje, V*reemd*, en *Ongewoon toch*, zeggen' (104). De syntactische stijlfiguur benadrukt de onvermijdelijkheid van de verbindingen die het systeem maakt. Het komt ook voor dat een voegwoord niet zomaar wordt toegevoegd, maar in een zin wordt herhaald: 'De man en kind en jongen en meisje, vrouw' (94). Het polysyndeton demonstreert hier hoe zelfs de connectie tussen personages berust op een systeem. Naast voegwoorden doen ook (onbepaalde) bijwoorden zinnen in het schema passen. Een voorbeeld uit hoofdstuk acht na 'dood', is 'Dan gelijktijdig en traag gaan zitten, en rondom' (135). De creatieve taalvorm beschrijft hier geen specifieke situaties, maar suggereert wel bepaalde invullingen. Tijd en ruimte mogen dan wel vaag blijven, de vorm schuift ze als belangrijke narratieve bouwstenen naar voren.

Creatieve taalvormen springen nog meer in het oog wanneer hetzelfde woord onveranderd wordt herhaald binnen een zin (iteratio). In 'Homunculi' bestaan sommige zinnen zelfs uit één woord dat herhaald wordt. In dat geval wordt zowel gespeeld met syntactische als met lexicale regels. Een voorbeeld van een dergelijke zin is 'Trappen, trappen, trappen, trappen, trappen, trappen, trappen, trappen, trappen.' (91), die negen trappen (tegen de fictieve man) beschrijft. De herhaling van het werkwoord is een vorm van gemarkeerd 'singulatief vertellen', waarbij een gebeurtenis in verschillende stappen wordt beschreven, terwijl ze evengoed in een eenvoudige, korte beschrijving kan worden voorgesteld (Bernaerts & Vervaeck 2011, 185). De zin kon dus evengoed beschreven

worden als ‘ze trapte de man negen keer’. Opnieuw benadrukt de vorm het belang van een narratieve bouwsteen, namelijk de vertelling. Meer nog dan op het vertellen zelf legt het spel met syntactische regels hier de nadruk op het belang van herhaling.

De herhalingen in ‘Homunculi’ benadrukken dat het activerende potentieel van creatieve taalvormen niet onbeperkt is: alleen handelingen en uitspraken die in het systeem passen, kunnen herhaald worden. Wie het juiste herhaalt, heeft agency, maar bestendigt tegelijkertijd het systeem dat beperkingen oplegt. De tekst alludeert op wat er gebeurt wanneer de creativiteit te sterk afwijkt van de normen. Wanneer twee mannen het lichaam van het meisje komen halen, worden ze door het gezin begroet met formules als ‘Welkom toch’ en ‘Ga toch zitten’ (118). De formule waarmee de vrouw hen begroet, past niet in het systeem en is niet als begroeting herkenbaar:

> *Jullie zien er goed uit*, de vrouw vlug zeggen.
> *Wij zien er altijd goed uit,* de mannen zeggen. *Wij houden ervan*, de mannen zeggen, de vrouw bekijken.
> *Het was een grapje*, de vrouw zeggen, even glimlachen.
> *Een meisje heeft ons verwittigd,* een man zeggen dan (117).

Het grapje van de vrouw kan niet werken in een systeem dat enkel variaties toelaat binnen de regels. De humor van een grap of mop is afhankelijk van een verrassende wending, wat in ‘Homunculi’ onmogelijk is. Zoals het verloop van de tekst voorspelbaar is, zo is ook het leven van personages voorspelbaar: het bestaat uit een opeenvolging van rituelen die aanvaard worden als de normale gang van zaken. De tekst thematiseert dus hoe creatieve taalvormen de indruk van agency geven en tegelijk het systeem bestendigen.

‘Homunculi’ bestaat zowel op het niveau van de gebeurtenissen als op het niveau van de tekst uit herhaalbare en herkenbare formules. Die herhaalbaarheid berust voor een groot deel op syntactische stijlprincipes. Syntactische figuren zijn betekenisvol in relatie tot de personages als narratieve bouwsteen. Personages gebruiken formules om met elkaar te communiceren. Enerzijds identificeren die formuleringen de deelnemers, niet alleen ten opzichte van elkaar, maar ook in het algemeen als herkenbare subjecten. Enkel wie de formules kan uitspreken en begrijpen, maakt deel uit van de fictieve wereld van ‘Homunculi’. Anderzijds specificeren de formuleringen de sociale verwachtingen die gepaard gaan met de rol die een personage wordt toegeschreven. Zo lijkt het afscheidswoord het meisje aan het kind eerder een gebod dan een afscheid: ‘En zeggen, het meisje, *Vaarwel, lieve, leef en leer*. Het kind: *Ik leef, leer, hou van, bemin je’* (97). Het kind herhaalt hier het gebod van het meisje en voegt er twee andere acties aan toe. Die enumeratio (die een iteratio en een climax omvat) zinspeelt op de sterkte van het gebod. We zouden de liefdesverklaring van het kind kunnen interpreteren als een uiting van liefde voor het meisje, maar ook als een allusie op de afhankelijkheid van het gebod: zonder het gebod ‘leef[t], leer[t]’ het kind niet.

Woorden of woordgroepen die binnen een alinea of in de hele tekst herhaald worden (epanalepsis) fungeren als betekeniseenheden waarmee personages de wereld rondom zich vormgeven en proberen te begrijpen. Het gaat om korte frasen (zoals '*ik hou van je*') en korte woorden (zoals '*lieve*'). In dat licht benadrukken herhaalde woorden en woordgroepen ook de epistemologische waarde van taal. Wie bepaalde ervaringen mist, kan zich er via formules toch iets bij voorstellen. Wanneer de man, de vrouw, de jongen en het kind verhalen vertellen en herinneringen ophalen, geven sommigen onder hen aan dat ze bepaalde informatie missen. Ze kunnen zich er echter een beeld van vormen door de ontbrekende kennis in gekende formules te gieten:

> *Vreselijk*, de jongen zeggen, *Niemand had het gemerkt. Men heeft hem bewusteloos gevonden*, de jongen zeggen. *Ik kende hem tamelijk goed, zeggen, Fijne man. Wij hebben samen gelachen, gegeten, aan liefde gedaan. Ja, het was een fijne jongen*: de man. *Ik heb hem niet zo goed gekend*, zeggen. *Maar wel die andere, een prettige kerel, zeggen.*
> *Oh, ja*, de vrouw zeggen, *Die daar, ja. Ik herinner mij hem,* de vrouw vlug zeggen.
> *Ik niet,* het kind zeggen, de vrouw bekijken. *Heeft hij met mij gespeeld?,* het kind zeggen. *Hebben wij samen pret gemaakt?*, het kind zeggen (128-129).

Het kind probeert zijn herinnering te modelleren door formules aan te wenden waarmee de anderen hun ervaring beschreven. De formules dienen dus om het ongekende te vatten en om ervaringen mee vorm te geven. De kennis die de personages opdoen, kan zo worden opgeslagen en gestructureerd. Zoals mogelijke vormen van identiteit zijn ook deze kennisvormen beperkt tot de formules die in een bepaald systeem gangbaar zijn. Formules bepalen dus de kennis, de ervaringen en de identiteit van de personages in 'Homunculi'.

Als herhaalbare formules kennis structureren, maar ook ervaring en de leefwereld van personages vormgeven, dan zijn ze ook betekenisvol in relatie tot het handelingsverloop en de setting van 'Homunculi'.[123] Handelingen worden bijvoorbeeld vaak beschreven met behulp van syntactische stijlfiguren die fungeren als herhaalbare betekeniseenheden van een ritueel. Ik bespreek de werking van zulke structurerende eenheden aan de hand van een rouwritueel (122-126) dat begint wanneer het lichaam van het meisje is weggedragen.

Wanneer twee mannen het lijk van het meisje hebben meegenomen, vragen de achterblijvers elkaar hoe ze zich voelen. Ze wachten daarbij niet op een antwoord: 'Rechtstaan, de man dan, traag naar de vrouw toegaan. *Hoe voel jij je?,* stil zeggen, *Je bent lief.* Even de wang van de vrouw zachtjes aanraken dan' (121). De retorische vraag en aanraking blijken dus eerder een formule die kan worden aangewend in een crisismoment om rust te herstellen. De zachte aanraking lijkt daarbij op een bezwering die de ander in zijn rol duwt en weerhoudt van antwoorden of zelfs introspectie.

---

[123] Dat handelingsverloop staat niet los van de 'karakterisering' in 'Homunculi' aangezien personages pas een identiteit of rol krijgen door of tijdens rituele handelingen (cf. supra).

Personages ordenen hun leefwereld met behulp van rituelen, zonder die betekeniseenheden ter discussie te stellen. Het rouwritueel is daar een voorbeeld van. Wanneer het licht het aangegeven punt bereikt, reflecteren de achterblijvers op het leven, maar die reflecties leiden niet tot nieuwe inzichten.

> Zich richten tot het groepje, en, *Ik begin*, zeggen.
> *Wij zijn goed, verstandig, omdat wij goed, verstandig, zijn.*
> *Wij zijn blijmoedig, liefhebbend, omdat wij blijmoedig, liefhebbend, zijn.*
> *Wij zijn hulpvaardig, berustend, omdat wij hulpvaardig, berustend, zijn* (122).

In deze formuleringen, uitgesproken door de vrouw, herkennen we de karaktertrekken die de personages elkaar in voorgaande rituelen toeschreven. De formules zijn dus samenvattingen van eerdere rituelen, die de gegeven orde bevestigen en bestendigen. Ze krijgen bovendien vorm als een symploce, een stijlfiguur waarbij opeenvolgende zinnen dezelfde begin- en eindwoorden hebben, wat kan wijzen op de beklemming die van de orde uitgaat. De jongen reflecteert niet op wat gedaan werd, maar op wat werd gezegd. Hij stelt dat geuite beledigingen niet kwetsen: '*wij zeggen "gek", maar het kan ons nooit deren*', '*wij zeggen "luiaard", maar het kan ons nooit deren*' (123).[124] Ook deze symploce kan wijzen op de standvastigheid van het systeem, maar ze kan ook gelezen worden als de vastberadenheid van de jongen om het kwaad in de taal te ontkennen. Aangezien niemand met woorden gekwetst kan worden, zit er volgens de jongen geen kwaad in de taal. Hij besluit dan ook met een anafoor, die een minder beklemmende indruk nalaat dan de symploce: '*Het kwaad is in de woorden achterhaald [...]. Het kwaad is een kwaad enkel buiten de woorden. Het kwaad in de woorden is een zoet kwaad*' (123).

Het kind, dat na de jongen het woord neemt, impliceert dat men niet ongenaakbaar is doordat kwaad afwezig is, maar doordat (of liever: op voorwaarde dat) men berust in zijn lot. Eerst suggereert hij dat kwaad altijd aanwezig is, maar dat het niet door mensen kan worden toegebracht. Wel wordt kwaad berokkend door een hogere, onpersoonlijke orde:

> *De pijn die wij toevallig voelen is een kwaad*
> *De pijn die wij zouden toebrengen, ware een kwaad.*
> *Wij kunnen geen pijn toebrengen, en waarom?, en daarom* (124).

Het gaat niet alleen om verbaal geweld, maar ook om fysiek geweld. Mensen kunnen elkaar geen pijn doen, omdat dat nu eenmaal zo is. Of, specifieker, omdat het systeem het zo wil:

> *Ik kan je nooit hard met de vuisten raken.*
> *Ik kan je nooit hard met een voorwerp raken.*

---

[124] De jongen uit nog meer beledigingen en richt zich daarbij tot de man en het kind. De termen die hij gebruikt, zijn de beledigingen die in 'het [eerste] praatje' aan het adres van de man en het kind werden geuit (75-79).

Waarom?, daarom, waarom?, daarom, waarom?, daarom, waarom?, en daarom (124).

Na de symploce volgt hier een repetitio, wat kan verwijzen naar de onafwendbaarheid van het systeem. De symploce brengt hier bovendien niet alleen beklemming, maar ook bescherming onder de aandacht: 'de vuisten' en 'een voorwerp' zitten klem tussen de herhaalde woorden van het ritueel. Het systeem beschermt dan ook tegen (intermenselijk) kwaad en bepaalt ook de identiteit van haar subjecten:

Ik ben zo, omdat ik nu eenmaal zo ben.
Jij bent zo, omdat jij nu eenmaal zo bent.
Wij zijn zo, omdat wij nu eenmaal zo zijn (124).

Deze repetitio kan refereren aan het besef dat de uitkomst van iedere actie of uitspraak vastligt. Het kind dat zich bewust is van de vooraf gegeven orde besluit dat vragen stellen overbodig is. Het antwoord is immers altijd reeds gekend:

En wij zijn volkomen gelukkig: waarom?, en daarom toch.
Op iedere vraag kennen wij het antwoord: waarom?, daarom.
En alles zo is, omdat alles zo is, daarom (124).

Ook de man reflecteert over hoe het systeem het lot van subjecten bepaalt. Met een symploce wijst hij niet op het kwaad, maar op het goede dat het systeem brengt: het geeft individuen vrijheid, geluk en liefde. Op het eerste gezicht spreekt hij het kind tegen, maar deze symploce benadrukt, net als die van het kind, de onafwendbaarheid en de dwang van het systeem. Men is immers niet vrij, gelukkig of liefhebbend uit vrije wil, maar omdat het niet anders kan:

En wij zijn vrij, omdat het niet anders kan.
En wij zijn gelukkig, omdat het niet anders kan.
En wij hebben lief, omdat het niet anders kan (125).

Nadat ieder familielid het woord heeft genomen, wordt het ritueel afgesloten met de intussen gekende formule: 'Gaan zitten dan, de handen op de knieën leggen [...]. Kijken, bekijken, en glimlachen met vier, en zitten rondom' (126). Hieruit kunnen we besluiten dat de achterblijvers niet op zoek waren naar antwoorden op existentiële vragen, maar het ritueel uitvoerden dat van hen verwacht werd, namelijk een rouwritueel. Ze herhalen daarbij gekende formules die hun leefwereld betekenis geven. Veranderingen, zoals de dood van een geliefde, worden op die manier ingeschreven in een voorspelbare orde. Ze becommentariëren bovendien het uitgevoerde ritueel met frasen die aantonen dat ze de draad weer opnemen: 'Achter de rug weer', 'Zo, dat is dat' (125).

De herhaalbare figuren in 'Homunculi' zijn middelen om de wereld te begrijpen en te modelleren, maar ze doen de sprekers tegelijk van zichzelf vervreemden. Personages spreken automatisch formules uit en voeren rituelen uit die de onmogelijkheid om iets ter discussie te stellen zichtbaar maken. Net door die onmogelijkheid te tonen, zijn

uitspraken als 'waarom?, daarom' en 'omdat het niet anders kan' vormen van reflectie. Die reflectie is een kritiek op het systeem, maar leidt niet tot een dieper inzicht in hun eigen situatie of identiteit. Het vervreemdende karakter van de formules en rituelen blijkt uit de voortdurende herhaling van reflecties die de status quo bekritiseren en tegelijkertijd bestendigen.

De vervreemdende werking van herhaalbare figuren blijkt verder uit het feit dat ze reflecties vaak onderbreken of ervan afleiden, zoals wanneer het meisje haar zelfmoord aankondigt (cf. supra). Daarnaast voeren de personages ook rituelen uit wanneer ze moeten wachten. In die wachttijd zouden ze immers zelf kunnen nadenken, wat hun ordelijke wereld kan verstoren. Het ritueel dat tijdens het wachten wordt opgevoerd, moet afleiden van die potentieel disruptieve reflectie:[125]

> Het kind, *Afwachten*, zeggen dan, luid. *En opnieuw dan, en dan opnieuw*. Zeggen, de man, *De holte*, nu. En moeizaam de holte maken nu. En traag, onderaan: de holte nu. Met vier gooien, beurtelings, hard, snel. En gooien de vrouw, man jongen.
> Gooien dan, snel, hard, het kind. Naast, en naast, en naast, naast. En, naast: de ene, de andere. De andere, en: gene, en: gene.
> Snel gooien, de man, en: naast.
> Snel gooien, de vrouw, en: naast.
> Snel gooien, het kind, en: in.
> Snel gooien, de jongen, en: naast.
> Snel gooien, de man, en: naast.
> Snel gooien, de vrouw, en: naast.
> Snel gooien, het kind, en: in.
> Snel gooien, de jongen, en: naast. Dan de jongen, heel snel vragen. *Wanneer komt zij nu eindelijk?*, zeggen (74).

De vorm van dit spelritueel benadrukt het afleidende karakter ervan. Het gaat om een symploce met variatie: doordat het laatste woord in twee van de acht zinnen anders is, breekt deze stijlfiguur met een voorspelbare evolutie.

In 'Homunculi' worden naast woorden ook klanken herhaald. Zinnen die bestaan uit een opeenvolging van onvervoegde werkwoorden zijn daar een voorbeeld van. De infinitiefvorm eindigt immers altijd op dezelfde 'en'-klank. Een voorbeeld:

> *Goed zo*, de vrouw zeggen, *Leven, sterven en beminnen*.
> Zeggen, het kind, *Eten, werken, paren, spelen, slapen, beminnen*. *Gehoorzamen*, zeggen, *Schenken, voeden, krijgen, leren, tonen, luisteren, zingen*. *Zingen, zingen, zingen*, zeggen dan, *Leven, beminnen, zingen, sterven* (108).

Op het eerste gezicht lijkt het kind vrij te associëren op de werkwoordenopsomming van zijn moeder. Die associatie wordt echter beperkt door de mathematisch-linguïstische

[125] Zulke rituelen krijgen de vorm van een spel (74, 141-142). Spelletjes hebben immers geen direct nut, maar zijn een gekend tijdverdrijf.

reeks, die woordsoorten en woordaantal, en zo ook de zinsprosodie bepaalt. De tekst toont zo dat associatie wel mogelijk is, mits die past in het voorgeschreven systeem. Wie wil associëren, moet dat doen binnen de grenzen van gecodificeerde regels. De herhaling van 'zingen' creëert dus een regelmaat die het dwingende karakter van de taal in de verf zet.

Tegen die achtergrond bespreek ik de muzikaliteit van 'Homunculi' als een derde tendens die met het lyrisch-ritualistische verbonden kan worden. Hoewel de muzikaliteit in 'Homunculi' verschilt van de muzikale taal van 'De jonkvrouw' of *Kraamanijs*, kan ze ook in Krijgelmans' tekst lyriciteit signaleren. In 'Homunculi' steunt de muzikaliteit van de taal eerst en vooral op lokale tekstplaatsen die ritmische patronen vormen. Die patronen kunnen gerealiseerd worden door (syntactische) stijlfiguren die hierboven ter sprake kwamen zoals een polysyndeton of anafoor. Een ander voorbeeld van een syntactische stijlfiguur die gepaard gaat met een ritmisch patroon is enumeratio. In 'Homunculi' wordt die figuur gerealiseerd wanneer personages opgesomd worden (84) of door te tellen. Vaak wordt eenvoudig in oplopende volgorde geteld (gradatio). In het vijfde hoofdstuk lezen we bijvoorbeeld: 'een, twee, drie, vier, vijf' (72). Verder kunnen tijdens het tellen ook verschillende fases herhaald worden: 'Een, twee, een, twee, een, twee, een, twee' (131). Op die manier wordt een erg strakke cadans gecreëerd die kan verwijzen naar een vaste tred.

De mathematisch-linguïstische reeks die dat tellen bepaalt, maakt bovendien dat ieder hoofdstuk een eigen, regelmatige cadans heeft. Per hoofdstuk gelden immers lexicale en syntactische beperkingen, waardoor de zinnen in dat hoofdstuk variëren op dezelfde vorm. Hoofdstuk drie na 'dood' toont bijvoorbeeld hoe die variatie samenhangt met een regelmatig ritme:

> Glimlachen, het kind.
> Bekijken, de vrouw.
> Eten, de man.
> En rondom zitten. Kijken met drie.
> Een: het kind.
> Twee: de vrouw.
> Drie: de man (145).

Tot slot kunnen ritmische patronen gerealiseerd worden door de exacte herhaling van klanken of woorden (cf. supra) of (korte) frasen:

> En de man zich langzaam daarheen begeven, nu dan.
> En de vrouw zich langzaam daarheen begeven, nu dan.
> En het kind zich langzaam daarheen begeven, nu dan.
> En de jongen zich langzaam daarheen begeven, nu dan.
> En het meisje zich langzaam daarheen begeven, nu dan (94).

Korte frasen kunnen na elkaar herhaald worden (en een patroon vormen), maar ze kunnen ook over de hele tekst terugkeren. Ik besprak die herhaling hierboven als epanalepsis, die de herhaalde frases als betekeniseenheden voorstelde (cf. supra) Die stijlfiguur heeft ook implicaties voor de muzikale taal. De terugkerende frasen fungeren immers als refreinen, die de volledige tekst de allure geven van een partituur. Die refreinen stuwen het verhaal niet vooruit naar een teleologisch eindpunt, maar presenteren de tekst als een repetitief systeem. Zo worden de rituelen gespiegeld om de as van het middelste hoofdstuk. In het hoofdstuk voor 'dood' neemt de familie bijvoorbeeld deel aan een ritueel waarin ieder familielid verschillende menselijke interacties opvoert, waarin een onbekende in nood verkeert (98-101). Dit ritueel correspondeert ritmisch en thematisch met het ritueel in het hoofdstuk na 'dood': nadat begrafenisondernemers het meisje meegenomen hebben, bespreken de familieleden hun specifieke rol (in de familieopstelling) met elkaar (122-125). Op die manier zijn de rituelen in 'Homunculi' korte, relatief onafhankelijke stukken tekst die het iteratieve karakter van taal benadrukken.

Die lyrische muzikaliteit is betekenisvol in relatie tot verschillende narratieve componenten. Wat de setting betreft, situeert de muzikaliteit de tekst niet in een bepaalde tijd of ruimte, maar wel in een vaag en herhaalbaar 'nu'. In relatie tot het handelingsverloop onthult muzikaliteit zowel de stichtende als de beperkende werking van (herhaalde) taal. Enerzijds ontstaat de wereld van 'Homunculi' door patronen en frasen te herhalen. De wereld die op die manier gecreëerd wordt, krijgt een materieel, haast tastbaar karakter. Anderzijds toont dat auditieve taalmateriaal ook de dwingende kracht van taal en herhaling. Personages kunnen enkel die handelingen en formules uitvoeren en uitspreken die passen in het ritme dat het mathematisch-linguïstische systeem bepaalt. De gerealiseerde patronen zijn dan ook geen persoonlijke of vrije creaties, maar wel de actualisaties van vooraf gegeven regels. Het ritme van die patronen versterkt bovendien de dwingende kracht van die regels: wie door het systeem als subject wil worden herkend, moet in de maat lopen. We herkennen dat dwingende karakter van ritme in de uitspraken van personages, zoals de associatie op 'zingen' die ik hierboven vermeldde, maar ook in hun bewegingen: 'Even de voeten verschuiven, bekijken, toelachen, het hoofd bukken' (97). Niet alleen de gesproken taal, ook de lichaamstaal van personages moet dus voldoen aan een voorgeschreven ritme.

We kunnen besluiten dat 'Homunculi' lyrisch is, meer specifiek, dat de tekst een sterke lyrisch-ritualistische dimensie heeft. Die dimensie berust op het samenspel van tendensen als de dereferentiële taal, creatieve taalvormen en muzikaliteit, die in sterke mate en frequent gerealiseerd worden. Taaltekens waarvan de referentiële functie tot een minimum gereduceerd is, komen in de hele tekst en in verschillende vormen voor. Die dereferentiële taal doet denken aan rituelen in sociologische zin: personages zijn gereduceerd tot een 'rol' die ze door en tijdens rituelen aannemen, handelingen zijn rituelen die binnen bepaalde mogelijkheden een werkelijkheid scheppen. De

tijdruimtelijke setting is vaag, maar veranderingen in die ruimte bepalen het handelingsverloop dat op zijn beurt de verhaalwereld vormgeeft.

Dat handelingsverloop wordt beschreven in creatieve taalvormen die over de hele tekst voorkomen. Ze worden vaak gerealiseerd als syntactische stijlfiguren (zoals een polysyndeton, gradatio, iteratio, repetitio en symploce) en incidenteel als gedachtefiguur (zoals de retorische vraag), die de beklemmende en activerende werking van de taal benadrukken. Thematische allusies op de spreeksituatie van rituelen, zoals verwijzingen naar een rouwritueel of naar onbegrip bij grapjes die afwijken van 'an often-repeated pattern of behaviour which is performed at appropriate times' (Scott 2015), zorgen er mee voor dat we die creatieve taalvormen als een kenmerk van de lyrisch-ritualistische dimensie kunnen herkennen. Tot slot versterken stijlfiguren als enumeratio, gradatio en epanalepsis ook de muzikale dimensie van de taal. Op microniveau wekken patronen een bepaalde cadans op; op macroniveau fungeren terugkerende frasen als refreinen.

De lyrisch-ritualistische dimensie in 'Homunculi' stelt de spanning tussen activering en beklemming op scherp. Die spanning is zichtbaar op het niveau van de gebeurtenissen en op het niveau van de tekst, die als partituur kan fungeren en die zich als een krachtig beeld aan de lezer opdringt.[126]

Lyricisering en desubjectivering

Bovenstaande analyse toonde hoe de lyricisering het subjectieve karakter van de tekst reduceert: personages zijn vage figuren die zich, net als de verteller, moeten houden aan structurele regels. De structuur die de tekst en de fictieve wereld bepaalt, is geen unieke schepping van een creatieve geest, maar een wiskundige reeks. De lyricisering is dus desubjectiverend.

De desubjectivering gaat gepaard met twee andere effecten van lyricisering die het onpersoonlijke karakter van de tekst tegelijkertijd benadrukken en nuanceren, namelijk muzikalisering en materialisering. Bij muzikalisering wordt het auditieve karakter van de taal benadrukt, waardoor 'Homunculi' als klank of muziek beschouwd kan worden. Aangezien 'Homunculi' de allure heeft van een partituur kan de tekst op verschillende manieren worden uitgevoerd. Auditieve aspecten van het taalmateriaal sturen de mogelijke opvoeringen, maar de voordracht laat ook ruimte voor variatie.

De auditieve aspecten van het taalmateriaal van 'Homunculi' kunnen we beschrijven aan de hand van Cullers melosdimensie (zie hoofdstuk 2). In 'Homunculi' wordt geen stem geëvoceerd, maar er worden wel klanken aanwezig gesteld. Die klanken krijgen vorm door de patronen en de refreinen die ik hierboven besprak. Die gaan op hun

[126] Ik gebruik de term 'lezer' voor de rest van dit hoofdstuk in een abstracte betekenis om te verwijzen naar alle mogelijke lezers van de tekst. We moeten er rekening mee houden dat sommige lezers meer dan andere geneigd zullen zijn om de tekst als experiment te (h)erkennen en als 'relevant' te beschouwen (zie hoofdstuk 1). Zulke lezers zijn de metonymische voorstelling van een discursieve gemeenschap met een bepaalde habitus, namelijk de professionele lezer. De habitus wordt in dat geval gekenmerkt door specialisme, het veld waarin die lezer zich beweegt, is de universiteit.

beurt terug op de mathematisch-linguïstische reeks die 'Homunculi' structureert. De klankwaarde van de tekst gaat dus gepaard met een sterke onpersoonlijke kwaliteit van de taal. We kunnen 'Homunculi' situeren aan de *voicing*-pool van het meloscontinuüm.

De betovering of *charm* die Culler in die context bespreekt, wordt hier concreet. Op het niveau van de gebeurtenissen is 'mimesis of consciousness' zoveel mogelijk gereduceerd: er is geen bewustzijn dat de lezer direct aanspreekt of aanspoort om de tekst te herhalen, maar wel een sterke impressie van klank en ritme. Het is dat auditieve aspect dat de lezer uitnodigt om de tekst te herhalen en zich zo aan te sluiten bij de gemeenschap die de tekst herhaalt (Van der Haven & Pieters 2018, 14-15). De participatie van de lezer wordt dus niet aangespoord door ideologische overtuigingen of emotionele redenen. In plaats daarvan 'charmeert' het taalmateriaal de lezer om deel te nemen aan het discours (en zo dat discours in stand te houden). Die *charm* komt overeen met de manier waarop de familie in 'Homunculi' rituelen uitvoert: zonder stil te staan bij de inhoud van de rituelen voert men de handelingen uit en spreekt men de woorden die van hen verwacht worden.

Een tekst die zuiver *charm* is, bestaat volgens Culler uit betekenisloze klanken of 'non-sense' (2015, 253). Uit bovenstaande analyse blijkt echter dat personages de verhaalwereld van 'Homunculi' realiseren én betekenis geven door abstracte formules te herhalen. De voordracht van de tekst door lezers fungeert op dezelfde manier. De tekst is dus niet betekenis- of inhouds*loos*. In plaats daarvan is er een wisselwerking tussen de vorm en inhoud. De Vree stelt dat de 'inhoud [...] op honderden manieren in een vorm gegoten [kan] worden' (1964, 13). De tekst krijgt altijd (en alleen) betekenis wanneer de lezer ze voordraagt. Die betekenis is bij elke voordracht anders, maar blijft wel gebonden aan de tekst of de partituur. Zoals de personages hun werkelijkheid vormgeven (zowel in de betekenis van 'begrijpen' als in de zin van 'structureren'), zo geven de lezers de tekst letterlijk vorm door formules te herhalen.

De wisselwerking tussen vorm en inhoud steunt ook op visuele aspecten van taal die 'Homunculi' via lyricisering onder de aandacht brengt. Dit effect van lyricisering kunnen we beschrijven als materialisering. Zoals bij muzikalisering wordt het taalmateriaal benadrukt, waardoor de tekst of tekstgedeeltes geen beelden oproepen, maar een beeld zijn. We kunnen dat effect beschrijven aan de hand van Cullers opsisdimensie (zie hoofdstuk 2).

'Homunculi' bevindt zich aan de *doodle*-kant van de opsisas, waarbij de tekst niet alleen concrete beelden representeert, maar ook op visueel vlak, als beeld, werkzaam is. De tekst als geheel is een curve die onderbroken wordt in het midden, waar anders een piek zou zijn. Die onderbreking neemt de vorm aan van een zwart teken (het woord 'dood') in het midden van een witte bladzijde. Hierboven beschreef ik dit taalteken op verschillende manieren als beeld. Op microniveau breekt het woord 'dood' de leegte van het witte blad. In dat licht is het taalteken een gewelddadig beeld. Het geweld dat van dit beeld uitgaat, steunt niet op de inhoud van het teken, maar op de visuele vorm ervan. We

zouden kunnen stellen dat dit lege taalteken het geweld belichaamt dat inherent is aan iedere vorm van taalgebruik. De term is niet enkel een breuk, maar ook een beeld van verandering of herbeginnen. Het woord 'dood' is een palindroom en dus visueel omkeerbaar. Het einde leidt terug naar het begin. Zoals 'dood' gespiegeld kan worden om zijn eigen as, zo kan de tekst gespiegeld worden om het woord 'dood'.

Ook op macroniveau is de term zowel een breuk als een nieuw begin. Enerzijds onderbreekt het woord 'dood' het beeld van de piekende curve. Anderzijds introduceert het punt een spiegeling. Vanuit de lege piek van de curve kan men een lijn naar beneden trekken die als spiegellijn fungeert (zie figuur 3). Het beeld van 'Homunculi' als spiegeling zet de beklijvende kracht van taal in de verf. De spiegeling nodigt uit om de tekst niet alleen van voren naar achteren, maar ook van achteren naar voren te lezen. Zo benadrukt het visuele taalmateriaal het belang van de herhaling. Het laatste hoofdstuk heeft bijvoorbeeld dezelfde opstelling als het eerste, maar de tekens zijn er omgedraaid: 'Vrouw./Man.' (147) en 'Man./Vrouw.' (68). De tekst als spiegeling creëert een ruimte waarin constant herbegonnen kan (of moet) worden, wat we kunnen vergelijken met de auditieve aspecten die van 'Homunculi' een partituur maken die telkens opnieuw kan worden uitgevoerd. Dat nieuwe begin is echter niet vrij van beperkingen: een begin zonder taal is onmogelijk. De taal rond het spiegelpunt is niet de representatie van een buitentalige werkelijkheid, maar het spiegelbeeld van de taal aan de andere kant van het punt. Het taalmateriaal verwijst dus altijd (opnieuw) naar taalmateriaal.

Toch is de lexicale keuze voor het woord 'dood' als spiegelpunt betekenisvol. Als beeld van een breuk en van een nieuw begin stelt het visuele materiaal de conventionele invulling van 'dood' als absoluut einde ter discussie. De conventionele referentiële functie van het taalteken wordt hier dus niet zomaar gereduceerd, maar omgedraaid. De tekst onthult zo dat schijnbaar vaste betekenissen die aan taaltekens worden toegeschreven arbitrair zijn. Het zijn slechts mogelijkheden in een paradigma. Lezers die aangespoord worden om de tekst voortdurend te herhalen, mogen dan wel niet aan de taal ontsnappen, ze kunnen de tekens in het paradigma van 'Homunculi' op een nieuwe manier invullen.

Samenvattend kunnen we stellen dat de lyricisering in 'Homunculi' samengaat met een afname van subjectiviteit en een nadruk op de taal als hoor- en zichtbaar materiaal, waarvan de betekenis niet vastligt. Muzikalisering en materialisering demonstreren hoe dat materiaal zowel beklemmend als activerend is. Wat het beklemmende aspect betreft, sturen de auditieve en visuele aspecten van 'Homunculi' de lectuur en interpretatie. Zoals de personages deelnemen aan rituelen, zo nemen de lezers deel aan de lyrisch-ritualistische tekst, die los van haar inhoud beklijvend werkt. 'Homunculi' demonstreert dat dat beklijvende karakter niet zomaar typerend is voor rituelen en hun onpersoonlijke taal, maar eigen is aan taal in het algemeen.

Dat activerende aspect heeft betrekking op de actieve rol van de lezer, die 'Homunculi' opvoert zoals de personages rituelen uitvoeren. De tekst reikt de lezer visuele en materiële betekeniseenheden aan die de betekenisstructuur (en de

verhaalwereld die erdoor wordt opgeroepen) tastbaar maken. Het taalmateriaal bezit dus een epistemologische, maar ook een vormende functie. De opvoering door de lezers kan het systeem bestendigen, maar houdt ook de belofte van verandering in: enerzijds bestendigt de opvoering de vooraf gegeven orde door de regels van het systeem te actualiseren. Anderzijds laat herhaling ruimte voor variatie. De deelnemers kunnen het systeem tijdens en door hun invullingen veranderen.

Tegen die achtergrond kunnen we het (taal)kritische aspect van 'Homunculi' verder duiden. Bespreken we het experiment in 'Homunculi' louter als literaire abstractie, dan kunnen we de taalkritiek van de tekst beschrijven als de abstractie van referentiële en narratieve functies van taalvormen, wat samengaat met de abstractie van (humanistische) waarden. Die uitgeholde vormen zijn multi-interpretabel (cf. supra). Bekijken we 'Homunculi' met aandacht voor lyriciteit, dan zien we dat de taaltekens niet zomaar worden uitgehold, maar dat de dubbele functie van het (lege) taalmateriaal wordt benadrukt: de onpersoonlijke of oningevulde taaltekens zijn zowel dwingend als activerend. Taaltekens zijn dwingend in die zin dat ze los van hun inhoud herhaling afdwingen. In die herhaling schuilt het activerende aspect: identiteit en de werkelijkheid ontstaan slechts door en tijdens de herhaling van die taaltekens. Het kritische aspect van 'Homunculi' schuilt in de overdreven voorstelling van die dynamiek.

Waar Wesselo stelt dat het 'depersonaliserings-/mathematiserings-/taalzuiveringsproces' in een nulpunt eindigt door de taal af te breken (1983, 41), exploreert 'Homunculi' alle betekenismogelijkheden van een (taal)systeem tot het een punt bereikt waarin het systeem tegelijkertijd piekt en ontkend wordt. 'Homunculi' leidt niet zomaar naar een eindpunt, maar wel naar een hoogtepunt dat leeg is, een punt van waaruit de dominante orde kan worden herhaald, bestendigd en omgedraaid.

Het 'uitputtingsproces' in 'Homunculi' voert dus naar een 'beginning from ground zero, a birth' (Krauss 1985, 157). Ik herken drie zulke braakliggende ruimtes in 'Homunculi': de lege piek van de curve ('dood'), de tekst als geheel en de verhaalwereld. Het eerste nulpunt van waaruit opnieuw begonnen kan worden, is het palindroom 'dood'. Zoals gezegd is de term visueel omkeerbaar, waardoor het telkens om zijn eigen as gespiegeld kan worden. Het taalteken is dus een ruimte waarin opnieuw begonnen kan worden en opnieuw betekenis gegeven kan worden.

Het tweede nulpunt in 'Homunculi' is de tekst als geheel, die gespiegeld kan worden om het woord 'dood'. De tekst verwijst slechts minimaal naar een buitentalige werkelijkheid en benadrukt het taalmateriaal ten nadele van de subjectieve dimensie van de tekst. Daardoor lijkt de tekst 'gezuiverd' (Wesselo 1983, 54). In die gezuiverde ruimte herkennen we de neo-avant-gardistische origine die noch een einde, noch een absoluut begin is, maar een oningevulde staat, vrij van ideologie. Volgens Krauss doet het 'zelf' vaak dienst als representatie van zo'n onbesmette ruimte (1985, 157). In 'Homunculi' is die zuivere ruimte niet het individuele lichaam van personages of een verteller met een menselijke stem, maar wel het taallichaam of het taalmateriaal zelf.

De derde oorspronkelijke ruimte in 'Homunculi' is de verhaalwereld. Doordat de referentiële waarde van tekens miniem is, en de narratieve componenten zijn uitgehold, speelt 'Homunculi' zich af in een vage setting, die tegelijkertijd verleden en toekomst kan zijn. De personages geven die ruimte vorm en betekenis door handelingen te herhalen. Die herhaalde handelingen of rituelen krijgen op hun beurt constant betekenis in relatie tot elkaar. Zo verwijzen de formules in het rouwritueel terug naar 'het [eerste] praatje', dat op zijn beurt grammaticaal vooruit verwijst naar 'het [tweede] praatje' (cf. supra).

In de oorspronkelijke ruimtes van 'Homunculi' wordt de paradoxale temporaliteit van de neo-avant-garde zichtbaar. De neo-avant-garde kijkt terug naar de (avant-garde)tradities die haar voorgingen om vooruit te kijken en te anticiperen op nieuwe betekenismogelijkheden. Op dezelfde manier krijgt de tekst betekenis in relatie tot de tradities of conventies die ze verwerpt (cf. supra). Die dynamiek bepaalt ook de verhaalwereld van 'Homunculi': rituele handelingen volgen elkaar niet teleologisch op, maar worden herhaald in nieuwe contexten en krijgen zo nieuwe betekenissen. 'Homunculi' thematiseert bovendien dat verleden en de toekomst tegelijkertijd aanwezig zijn door de gebeurtenissen te laten plaatsvinden in een vage temporele setting, die zowel een primitief verleden als een verre toekomst kan verbeelden.

De neo-avant-garde kijkt echter niet zomaar vooruit door te experimenteren met wat vooraf ging, ze concentreert zich ook op het heden. De rol van het licht in 'Homunculi' benadrukt het belang van het tegenwoordige moment. Dat licht structureert het leven en de wereld van de homunculi en bewijst dat die wereld niet tijdloos is. Het schuift bovendien de aandacht naar het moment zelf, doordat het wordt aangeduid met de bijwoorden 'hier' en 'nu'. 'Homunculi' thematiseert zo de paradoxale temporaliteit van de neo-avant-garde die op een onbepaalde toekomst anticipeert door terug te kijken, en zich terwijl concentreert op het heden.

De neo-avant-gardistische herhaling laat toe om nieuwe betekenismogelijkheden van gekend taalmateriaal en van gekende avant-gardeprocedures te ontdekken. Culler stelt dat 'lyric[ality] is at bottom a resistance to the disenchantment of the world, a resistance to the secular rationality that has overtaken older forms of thinking in which the ritual played an important part" (2015, 229). De lyricisering van proza is in dat licht een mystificatie van een genre dat conventioneel gezien het teleologische rationaliteitsdenken van de dominante cultuur bevestigt. Krijgelmans betovert de lezers van 'Homunculi' door lyrische tendensen te versterken, maar die betovering is geen magisch alternatief voor de maatschappij van de lange jaren zestig. De betovering in 'Homunculi' is een ontnuchterende wake-upcall. In plaats van het geweld dat inherent is aan sociale structuren en discoursen louter te thematiseren, toont Krijgelmans het onderdrukkende karakter van taal door die lyrische tendensen te versterken die met het ritualistische verbonden zijn.

Die wake-upcall is echter ook hoopgevend. Als 'Homunculi' in en door de herhaling het maatschappelijke systeem van de sixties ontmaskert als 'slechts' een mogelijke

invulling van een paradigma, dan verzekert de tekst zijn lezers dat onderdrukkende waarden van dat systeem vervangen kunnen worden door andere. Die vervanging mag niet definitief zijn: aangezien geweld inherent is aan taal, kan de tekst nooit alle taalgeweld oplossen door conventionele invullingen te abstraheren. Het bevrijdende aspect van 'Homunculi' ligt in het 'falen' van de volledige afbraak. Zo ontstaat een constante wisselwerking tussen afbraak en opbouw, een herhaling waarbij taaltekens telkens opnieuw leeggemaakt en 'anders' ingevuld worden. Als de tekst lyrisch-ritualistisch is en rituelen betrekking hebben op een menselijk leven, dan kunnen we het 'falen' ook zien als een falen van leven, wat sterven is. Op thematisch en formeel vlak volgt na het falen nieuw leven.

Het falen en het leven dat erop volgt, hebben in 'Homunculi' niet alleen poëticale en epistemologische implicaties, maar ook een ethische betekenis. Ik wees hierboven op de botsing tussen het formele en het semantische aspect van het woord 'dood': waar het taalteken formeel omgedraaid kan worden, is de dood op semantisch vlak een onomkeerbaar einde. Voor het individu is de dood een einde, voor de gemeenschap is het een gangbaar voorval, dat in rituelen behapbaar kan worden gemaakt. In dat licht exploreert 'Homunculi' niet alleen de spanning tussen de activerende en beklemmende kracht van taal, maar ook de spanning tussen het individuele en het universele.

Aangezien de herhaalde gebeurtenissen in 'Homunculi' rites de passage zijn die normaliter het leven van één persoon (die tot een bepaalde gemeenschap behoort) structureren, presenteert Krijgelmans' tekst het leven als een oneindige cyclus van herhaalde rituelen. Zelfs nadat de tekst 'dood' heeft gematerialiseerd, gaat het verhaal verder. Die voortgang heeft 'het kwaad in de woorden' echter niet 'ontkracht' (123): de dwingende de kracht van taal laat 'onder het lezen van "Homunculi" niet één ogenblik [af] en [blijft] ook daarna' (Michiels 1967, 16).

1.3 Conclusie

Krijgelmans stelt literaire en maatschappelijke conventies ter discussie door een extreem experiment. Volgens de kritiek zou hij in *Messiah*, 'Homunculi' en 'Jericho' de taal naar een nulpunt toe schrijven. Dat reductieproces wordt in 'Homunculi' nooit voltooid: Krijgelmans maakt abstractie van literaire conventies en ideologische waarden, en houdt taalmateriaal over dat op verschillende manieren ingezet kan worden.

In een extreme vorm van onpersoonlijk taalgebruik demonstreert Krijgelmans de depersonaliserende werking van ieder discours. Die extreme vorm is het ritueel, dat als antropologische categorie verbonden wordt met depersonaliserende ideologieën. In de receptie van 'Homunculi' wordt het korte verhaal verbonden met literaire abstractie. Daarvoor wijst men op de reductie van het subjectieve gehalte van de tekst, de sturende invloed van de mathematisch-linguïstische reeks, de vage referentiewaarde van

taaltekens en het gebrek aan psychologisch gemotiveerde personages die logische handelingen uitvoeren die samen een plot vormen.

De lyricisering van 'Homunculi' schuift het taalmateriaal verder naar voren. Meer dan de literaire abstractie legt de lyricisering de nadruk op de dwingende kracht van taal en het taalsysteem. De lyriciteit in 'Homunculi' wordt gerealiseerd in een aantal lyrisch-ritualistische tendensen, namelijk een dereferentiële taal, creatieve taalvormen en muzikaliteit. Die lyrische tendensen interageren met de uitgeholde narratieve componenten en roepen zo een werkelijkheid op waarin subjecten handelen volgens vooraf bepaalde regels.

De muzikaliteit van de taal in 'Homunculi' legt dezelfde nadruk als het dereferentiële karakter van de tekst: beide lyrische tendensen benadrukken zowel het activerende potentieel als de dwingende kracht van taal. Deze tendensen situeren dat dwingende en activerende potentieel van taal bij het taalmateriaal zelf, en niet bij de inhoud. De tekst toont zo dat personages (en lezers) een wereld creëren uit taal als ruw materiaal. De creatieve taalvormen, die gerealiseerd worden als syntactische figuren, tonen hoe iedere uiting of (schijnbaar vrije) 'taalcreatie' dat systeem bestendigt. Ze benadrukken daarbij tegelijkertijd de epistemologische functie van de taal en het misleidende karakter ervan: het (taal)systeem mag dan wel voorzien in de middelen om de werkelijkheid te structureren en te begrijpen, het verhindert de taalgebruikers of de subjecten in dat systeem om die middelen ter discussie te stellen. Bovendien dwingen herhaalbare figuren de uitvoerders in een vooraf bepaalde rol. Stijlfiguren als de symploce benadrukken die noodzakelijkheid.

De lyricisering van 'Homunculi' bekritiseert de gewelddadige kracht van taal. De tekst toont hoe die taal ook de illusie wekt dat subjecten hun identiteit zelf vorm kunnen geven en de werkelijkheid kunnen begrijpen: iedere taalgebruiker kan de talige bouwstenen aanwenden om zichzelf en de wereld rondom te modelleren. De tekst legt dus de nadruk op de herhaalde daad die het systeem van 'Homunculi' mee construeert. Tegelijkertijd toont 'Homunculi' het creatieve potentieel van taal: als het systeem afhankelijk is van de herhaling van haar regels, laat ze ook in beperkte mate variatie toe. Muzikalisering en materialisering tonen dat variatie tijdens herhaling mogelijk is. Die variatie kan het systeem verder bestendigen (door haar regels in nieuwe, maar herkenbare vormen te gieten), maar ook ontwrichten. 'Homunculi' toont die spanning.

In combinatie met desubjectivering zijn muzikalisering en materialisering schokkend in die zin dat ze lezers confronteren met een tekst die al hun verwachtingen (van een referentiële en narratieve tekst op literair vlak, en de representatie van eerbare idealen op ideologisch vlak) doorbreekt en hen toch weet mee te slepen. Daarnaast hangt de schok samen met de herhaling. We zouden het choquerende karakter van 'Homunculi' kunnen verbinden met de schok die de neo-avant-garde teweegbrengt als een herhaalde schok. Die verschilt van Bürgers 'expected shock', die zonder te choqueren één effect bewerkstelligt.

2 Voorbij 'Homunculi'

Bovenstaande analyse toont hoe 'Homunculi' een autonome, zelfs gesloten wereld vormt. De tekst is echter deel van een bijzonder oeuvre. Meer nog, in de inleiding van *Homunculi* presenteert Michiels het titelverhaal als het tweede deel van een drieluik, waarvan *Messiah* het eerste deel en 'Jericho' het laatste uitmaakt (1967, 14). Met Michiels maakt Krijgelmans ook deel uit van de heterogene groep van auteurs van Ander Proza. In wat volgt bespreek ik de positie van 'Homunculi' in het oeuvre van Krijgelmans en in het corpus van dit proefschrift.

Om de relatie van 'Homunculi' tot de rest van het corpus te bespreken, focus ik op de reeds geanalyseerde teksten van Stassaert en Van Maele. 'Homunculi' en de *Labris*-teksten liggen op het eerste gezicht zo ver uit elkaar dat critici, samenstellers van bloemlezingen en literatuurhistorici ze in andere categorieën van experimenteel proza onderbrengen. De analyses tonen echter dat de teksten onder een noemer gevat kunnen worden, namelijk lyrisch proza. In 2.2 zal ik de 'De jonkvrouw', *Kraamanijs* en 'Homunculi' vergelijken aan de hand van de vorm, graad en effecten van lyricisering.

2.1 'Homunculi' in het oeuvre van Krijgelmans

Afbraak en stilte

'Homunculi' is het titelverhaal van Krijgelmans' eerste verhalenbundel, maar de tekst hangt niet hoofdzakelijk samen met de overige verhalen in die bundel. De vijf verhalen die aan 'Homunculi' voorafgaan, roepen werelden op waarin personages gangbare waarden uitdagen. 'Moderatus Caligula' (1957), 'Beleefd fossiel' (1958), 'De goede herder' (1961), 'Tweede jeugd' (1962) en 'Petit lapin' (1966) werken de maatschappijkritiek vooral thematisch uit. De lyricisering is er bovendien minimaal. Nu en dan komen creatieve taalvormen voor zoals metaforen die een crash gelijkstellen aan overspel ('De goede herder' 1967, 46) of een polysyndeton van korte zinsdelen, zoals '(zeven en acht en negen en tien jaar was dat toen)' of '(het park en augustus en heet)' ('Beleefd fossiel' 1967, 34; 36). De creatieve taalvormen zijn vaak ook ritmische patronen, die de muzikaliteit van de taal onderstrepen, maar duidelijk deel uitmaken van de verhaalwereld. In 'Beleefd fossiel' lezen we bijvoorbeeld 'hij een klein klein fossieltje met een klein klein klein broekje aan' (1967, 35). Het ritme doet hier denken aan een kinderrijmpje, dat het dode fossiel verbindt met nieuw leven.

Het is die verbinding, die we kennen uit 'Homunculi', die het centrale thema vormt in de andere verhalen uit de bundel en die maatschappijkritiek inhoudt. In 'Tweede jeugd' zien we bijvoorbeeld hoe een volwassen man (terug)verlangt naar een ongerepte staat die hij gerepresenteerd ziet in het kind dat, doordat het nog niet met de angstaanjagende maatschappij in contact gekomen is, alles durft. Dat verlangen uit zich niet in een

verheerlijking van het kind, maar in een poging om het kind naar zich toe te brengen. Zo zouden uitersten samen komen: het kindse en volwassen zijn, maar ook eros en thanatos. De verbinding tussen dood en liefde, of geweld en genot, zal in het oeuvre van Krijgelmans belangrijk blijven en verder worden uitgewerkt. Ze herinnert bovendien aan de ideeën van Markies De Sade, van wie Krijgelmans in opdracht van uitgeverij Soethoudt in de jaren zestig een aantal teksten vertaalt: *Juliette* (1964-1965), *Filosofie in het boudoir* (1966), *De 120 dagen van Sodom* (1968).

In 'Tweede jeugd', dat herinnert aan de fabel van de vos en de kraai, moedigt een man een kind aan om hoog in een boom te klimmen en zich van daaruit te laten vallen. Zoals de vos de hoogmoed van de kraai aanspreekt om de kaas te bekomen, zo manipuleert de welbespraakte man het kind om zijn belangrijkste bezit, namelijk het kinderlijke te winnen.[127] Die manipulatie leidt tot een lugubere dood:

> Je durft niet, zei hij, Ook niet wanneer ik onderaan zou staan om je op te vangen.
> Het is tien man hoog, zei het kind, Ik durf, maar je bent niet sterk genoeg en je geraakt nooit beneden.
> Vermits het er nu op aankwam zich bedachtzaam op te richten en krachtdadig het kind naar zich toe te trekken, deze moedige knaap, jawel, ondanks alles, weet je. Hij stak het kind boven zijn hoofd. Zie je wel.
> Goed dan, zei het kind.
> Je durft alles, zei hij.
> [...] Toen hij naar boven keek en zag dat hij juist onder het kind stond, spreidde hij de armen. Hier beneden zijn geen kinderen meer, dacht hij, enkel en alleen nog waardige volwassenen.
> Spring, riep hij en hij keerde zich om. Toen hij een plof hoorde, ejaculeerde hij. Zie je wel (55).

Meer dan met de overige verhalen in de bundel wordt 'Homunculi' verbonden met *Messiah* en 'Jericho', als de tweede tekst in een drieluik. Verschillende critici suggereren dat die drie teksten in toenemende mate de taal en de literatuur naar een eindpunt toeschrijven (Janssens 1967, 613; Michiels 1967, 8; Vitse 2009; Wesselo 1988, 54). Op basis van bovenstaande analyse van 'Homunculi' wil ik die lineaire evolutie nuanceren.

Als 'Homunculi' een tweede stap zou zijn in een proces van toenemende abstractie, kunnen we ons afvragen hoe dat proces eruit ziet. In navolging van De Wispelaere beschreef ik de abstractie in *Messiah* als conceptuele abstractie (1962) waarna ik de literaire abstractie in 'Homunculi' karakteriseerde als een combinatie van conceptuele en talige abstractie. De abstractie in 'Jericho' kunnen we op dezelfde manier beschrijven, maar meer dan in 'Homunculi' benadert 'Jericho' totale abstractie of een eindpunt. Waar het einde van 'Homunculi' terugverwijst naar het begin, eindigt 'Jericho' met een leeg

[127] 'Tweede jeugd' herinnert daarnaast aan Vondels *Lucifer*, waarin het titelpersonage jaloers wordt op de mens die door God boven de engelen wordt geplaatst. Hij komt daarom in opstand en wordt uit de hemel verbannen. Uit wraak verleidt hij de eerste mens tot de zondeval.

hoofdstuk dat het resultaat is van een afbraakproces waarbij de taal woord(soort) per woord(soort) wordt afgebroken.

Vitse vergelijkt de taalafbraak in 'Jericho' met de ontleding van een lichaam: 'Het schrijven is een eliminatieproces waarbij de taal stap voor stap uitgekleed wordt, als een lichaam waaruit een na een alle organen worden verwijderd' (2009, 849). Die beschrijving doet denken aan een specifiek ritueel dat werd opgevoerd in 'Homunculi' (111-114). Zoals de familieleden in 'Homunculi' eerst een lichaamsdeel presenteren om het nadien weg te schenken ('voor jou'), zo stelt ieder hoofdstuk van Jericho een woordsoort centraal om die nadien niet meer te laten voorkomen. Het opofferingsritueel is in 'Homunculi' ingebed in een reeks inwisselbare rituelen die naar een einde leiden dat tegelijkertijd een begin is. In dat licht is 'Jericho' niet de volgende fase in een proces van toenemende afbraak, maar slechts een van de rituele afbraakprocessen waarop opbouw moet volgen.

'Homunculi' is niet de voorbereiding van 'Jericho', maar een tekst die op zichzelf staat. In het autonome universum van 'Homunculi' wordt gedemonstreerd hoe na iedere afbraak heropbouw volgt. De tekst is echter slechts relatief autonoom: ze staat in constante dialoog met de extra-tekstuele omgeving, waaronder de rest van Krijgelmans' oeuvre. In relatie tot 'Jericho' kunnen we 'Homunculi' lezen als een suggestie dat op de leegte waarmee 'Jericho' eindigt een nieuw begin volgt. Het laatste woord van 'Jericho' versterkt die indruk: het twintigste hoofdstuk is één woord: het voegwoord 'en', wat impliceert dat iets nieuws zal volgen dat nevengeschikt of evenwaardig is aan wat voorafging. Voordat dat nieuwe vorm kan krijgen, is leegte nodig: het eenentwintigste hoofdstuk van 'Jericho' is blanco. We zouden kunnen besluiten dat 'Homunculi' als tekst doet wat het oeuvre van Krijgelmans in zijn geheel doet: het afbraakproces van de kritische kunstenaar moet falen, waardoor hij altijd moet herbeginnen.

Het lijkt erop dat het na de afbraak in 'Jericho' lang duurt vooraleer de experimenteel herbegint. Het nieuwe begin dat ruim dertig jaar na de stilte in 'Jericho' volgt, herhaalt het experiment uit de eerste fase van Krijgelmans' oeuvre, maar niet zonder variatie. In 1984 verschijnt de verhalenbundel *Spaanse vlieg!,* waarin het (hoofdzakelijk) formele experiment van literaire abstractie plaats ruimt voor een rijke beeldentaal en een associatieve structuur. De syntaxis blijft intact, maar de teksten bevatten opeenstapelingen van metaforen en klankassociaties. In het eerste verhaal, 'Ribbel met R', krijgen woorden een andere syntactische functie. Substantieven worden bijvoorbeeld als werkwoord gebruikt. Die kenmerken zijn in *Spaanse vlieg!* lyrisch. In tegenstelling tot de lyricisering in 'Homunculi' zijn ze hoofdzakelijk subjectiverend en verdichtend in plaats van desubjectiverend en materialiserend of muzikaliserend.

Dat betekent niet dat het subject los komt van het collectief. De teksten werken hetzelfde thema uit als de eerdere teksten van Krijgelmans. Opnieuw staat een dubbelzinnig lichaam centraal, dat zowel het menselijke lichaam als de taal is. De teksten in *Spaanse vlieg*! zijn verhalen die maatschappelijke verplichtingen, zoals 'de dwang van de hygiëne, [...] de morele en politieke restauratie in de jaren zeventig en tachtig' op de

korrel nemen (Vitse 2009, 852). Het titelverhaal verbeeldt bijvoorbeeld een teveel aan wellust als een overweldigende stroom aan lichaamssappen en andere slijmerige substanties.

In die circulatie van lichaamssappen, die de gelijkenissen tussen seks en ontlasting ontnuchterend op de voorgrond brengen, herkennen we de contradictorische oppositie die Krijgelmans' eerdere werk tekende. Enerzijds fungeren het individuele lichaam en taalgebruik als protest 'tegen de zedenpolitie in al haar gedaanten, inclusief de psychiatrie, die het onwelvoeglijke afdekt met "hygiënisch spul"' (Vitse 2009, 852).[128] Anderzijds toont die beeldspraak dat alles in de maatschappij besmet is, ook de seksueel bevrijde rebel en de experimentele schrijver. Het materiaal dat zij in hun protest gebruiken, hun lichaam en de experimentele taal, kan enkel betekenis krijgen in en door het systeem dat ze aanvallen. Een blijvende oplossing voor die besmette staat reiken de verhalen niet aan. Door taboes te doorbreken, en seks en ontlasting op elkaar te betrekken, kunnen ze enkel hopen de lezer met een schok bewust te maken van de besmetting die inherent is aan ieder systeem. De burgers die als burger erkend willen worden, moeten zich voegen naar 'hygiënische' normen die net zo 'vuil' zijn als datgene wat het systeem als 'onhygiënisch' verwerpt.

Ruim twintig jaar na *Spaanse vlieg!* verschijnen *Tandafslag* (2007) en *Patogeen Halogeen* (2009). De verhalenbundels experimenteren opnieuw meer met de vorm. Anders dan in Krijgelmans' teksten uit de jaren zestig wordt dit vormexperiment niet gestuurd door een formalistische logica, maar wel door associatie van woorden en klanken. Die associaties brengen taalcreatie, exces en genot samen. De taal die voorgeschreven beperkingen als syntactische en grammaticale regels overschrijdt, stelt een 'teveel' in dat genot brengt. Dat genot staat niet los van geweld: om het genot in te stellen, moet de gangbare taal geweld worden aangedaan. De sadistische verbinding tussen genot en geweld komt hier opnieuw naar voren. De taal van het gezag is bovendien zelf gewelddadig: zij legt strakke beperkingen op, die de expressievrijheid van individuen beklemmen en het zogenaamd 'onwelvoeglijke' onderdrukken.

Tegen die achtergrond verschilt het experiment in *Tandafslag* en *Patogeen Halogeen* maar weinig van dat in 'Homunculi': beide experimenten bekritiseren de gangbare taal om meer uitdrukkingsmogelijkheden bloot te leggen. Waar 'Homunculi' het betekenispotentieel van taal toont door het taalmateriaal leeg te laten, demonstreren de verhalen in *Tandafslag* en *Patogeen Halogeen* die betekenisrijkdom door verschillende betekenissen tegelijkertijd in te vullen. We herkennen daarin de verdichtende lyricisering van *Spaanse vlieg!*.

---

[128] *Spaanse vlieg!* sluit in dat opzicht aan bij *Kraamanijs*, dat de repressieve tolerantie van de psychiatrie aankaart in de context van de psychedelische revolutie (zie hoofdstuk 4).

In 'Patogeen halogeen' benoemt Krijgelmans twee uitersten van taalgebruik. De 'normataal' is de gewelddadige normtaal die haar taalgebruikers beperkingen oplegt. Daartegenover staat de orgasmataal, waarin het onderdrukte uitbarst en naar de oppervlakte komt.[129] Dat genot is extatisch, wat betekent dat het nooit blijvend gerealiseerd kan worden: wie regels overschrijdt, ontdekt meer mogelijkheden, maar riskeert ook onverstaanbaarheid. De experimenten van Krijgelmans benaderen de orgasmataal, maar stellen ook nieuwe regels in die op hun beurt beperkend zijn. In dat licht is het oeuvre van Krijgelmans in het algemeen en ieder werk in het bijzonder een poging om de balans te vinden tussen beperkende verstaanbaarheid en onoverzichtelijke totaliteit.

De dubbele functie van taal (als onderdrukkings- en bevrijdingsmiddel) komt zowel thematisch als formeel naar voren in de teksten van Krijgelmans. Volgens Vitse probeert Krijgelmans in en door zijn experimenten 'te ontsnappen aan de dialectiek van normaliteit en obsceniteit, in een waarlijk ethische taal' (2009, 860). Geen enkele taal is echter vrij van ideologieën of geweld. Krijgelmans heeft dus geen andere keuze dan zijn poging constant te herhalen. Tussen *Homunculi* en *Patogeen Halogeen* nemen die pogingen steeds andere vormen aan, maar in 2010 lijkt Krijgelmans een eerdere poging te herhalen. In dat jaar verschijnt *De Hunnen*, dat al in 1961 werd aangekondigd door *Messiah* als proloog voor het toen onbestaande magnum opus. Een aantal fragmenten van *De Hunnen* verschenen toen in tijdschriften, bloemlezingen en *Homunculi*. Krijgelmans herhaalt dus de strijd van de jaren zestig in een nieuwe context.[130] Opnieuw is die strijd een afbraakproces dat gelijkenissen vertoont met de abstractie in *Messiah* en 'Homunculi', maar er ook van verschilt.

In *De Hunnen* staan twee homodiëgetische vertellers stil bij de pijn die hen is aangedaan. De ene verteller is een wachtende ik-figuur die voor een gevel staat en terugblikt op zijn verleden, de andere is een oudere versie van die ik-figuur die zich op een hoger diëgetisch niveau bevindt. De 'gevel-man' (Bernaerts 2011a), vertelt zijn verleden om het te bezweren. Hij vertoont vandaag de littekens die hij opliep doordat verschillende autoriteiten zijn individuele bekommernissen ondergeschikt maakten aan het collectieve belang. Tijdens zijn vertelling stelt hij verschillende autoriteitsfiguren, zoals de vaderfiguur, de onderwijzer en de religieuze leider, aan elkaar gelijk. Ook

[129] In Krijgelmans' onderscheid herkennen we de linguïstisch-psychoanalytische categorieën van Julia Kristeva, namelijk het symbolische en het semiotische (1984). De symbolische orde wordt gevormd door en komt tot uiting in de normtaal, die wetten en gedragingen voorschrijft. Het semiotische wordt verbonden met het onderbewuste, dat de 'ongepaste' aspecten bevat die volgens maatschappelijke normen onderdrukt moeten worden. Dat onderbewuste komt tot uiting in een ongerepte taal, die vaak met muziek, ritme en poëzie in verband wordt gebracht en wordt gesitueerd in een pre-talige fase van de kindertijd als een ongerepte staat.

[130] De herhaling van die eerdere poging is niet louter ingegeven door de zoektocht naar de balans tussen vrijheid en verstaanbaarheid, maar is ook praktisch te verklaren. Door uitgeversproblemen en een beperkte kritische receptie bleef het grote werk van Krijgelmans in de jaren zestig ongepubliceerd (Bernaerts en Vervaeck 2011, 179). In 2003 duikt het manuscript van *De Hunnen* terug op. Die herontdekking gaf (mee) de aanleiding van de terugkeer naar het eerdere experiment.

rebellenleiders (in *De Hunnen* belichaamd door Alec, die de hoofdpersoon aanmoedigt om in het verzet te stappen) maken deel uit van die gelijkschakeling: eender welke ideologie knevelt het individu.

De Hunnen demonstreert de vervlakking die de maatschappij kenmerkt sinds de jaren zestig tot in de eenentwintigste eeuw. Zelfs de kunst maakt deel uit van dat vervlakkingsproces: 'De kunst wordt ingelijfd als was zij het uniform van de echte revolutionair – een teken dus van autoriteit dat de persoonlijke vrijheid reduceert' (Bernaerts 2011a, 610-611). De stilstand van de vertellers is dan ook een manier om in opstand te komen tegen de beweging van de massa die een vooraf uitgestippeld pad bewandelt. Krijgelmans lijkt zich al in de jaren zestig bewust van de beperkingen die zijn taal met zich meebrengt. In 2010 stelt dat bewustzijn het oeuvre van Krijgelmans, waarin herhaling en stilte elkaar afwisselen, in een nieuw licht: de stiltes zijn geen momenten van onmacht, maar maken deel uit van Krijgelmans' verzet tegen beperkende conventies.

In de stilstand van de gevel-man herkennen we de neo-avant-gardistische waardering van het moment en de paradoxale temporaliteit. Vanuit dat heden wordt met het verleden afgerekend om vooruit te kunnen. In het heden komen dus verschillende momenten samen. We zouden kunnen stellen dat die momenten samenkomen in het lichaam van de gevel-man, dat fungeert als oorspronkelijke ruimte. Zoals in 'Homunculi', *Spaanse vlieg!, Tandafslag* en *Patogeen Halogeen* wordt dat lichaam gelijkgesteld met de taal. 'Als verkrachters van geest en brein' dringen de autoriteiten hun ideeën aan de massa op door middel van een tactiele taal (Krijgelmans 2010, 131). Dat discours vormt en vervormt op zijn beurt de taal én het lichaam van onderworpen individuen. Zo heeft de gevel-man in *De Hunnen* verschillende kwaaltjes en misvormingen en syntactische regels ervaart hij als beklemming. Uiteindelijk beslist hij om dat zieke lichaam en de besmette taal toch in te zetten in zijn verzet.

Na de stilstand neemt dat verzet de vorm aan van afbraak, meer specifiek de verminking van het eigen lichaam en de taal. In *De Hunnen* vinden we een rijke beeldentaal, die ideeën als ziektes voorstelt, en een ontwrichte syntaxis. Die creatieve taalvormen maken de tekst lyrisch en hebben een verdichtend effect. Ze doen immers verschillende semantische domeinen, die geweld gemeen hebben, met elkaar verstrengelen. De zelfverminking is bevrijdend aangezien het de taal en het lichaam van een onderdrukkend systeem verlost. In *De Hunnen* worden verschillende vormen van fysiek geweld dan ook rechtstreeks verbonden met lichamelijk genot. Dat sadisme vonden we ook terug in 'Homunculi' en in het aangehaalde fragment van 'Tweede jeugd' (cf. supra). Anders dan voordien is de lyricisering van *De Hunnen* tegelijkertijd desubjectiverend (verminkend) en subjectiverend (het individuele lichaam en zijn genot staan centraal). Net als in de rest van Krijgelmans' oeuvre, mag de bevrijdende verwoesting in *De Hunnen* niet totaal zijn. Dat zou immers niet alleen het einde van het onderdrukkende systeem betekenen, maar ook het einde van de taal en het lichaam van de rebel.

We kunnen besluiten dat Krijgelmans zijn oeuvre op verschillende manieren lyriciseert. Alle experimenten zoeken bovendien een balans tussen orgasmataal en normataal. Waar de teksten in *Spaanse vlieg!, Tandafslag* en *Patogeen Halogeen* proberen te vermijden dat hun associatieve taal een nieuw keurslijf wordt, beletten *De Hunnen* en 'Homunculi' volledige afbraak. De taalafbraak en -opbouw is in 'Homunculi' formeel zichtbaar door de desubjectiverende lyricisering die gepaard gaat met materialisering en muzikalisering. In *De Hunnen* is de lyricisering minder constant dan in 'Homunculi', maar ook in die tekst ontmoeten literaire abstractie en desubjectiverende lyricisering elkaar. Zo bemerkt Bernaerts in *De Hunnen* een 'onwil om te benoemen', wat de thematische vervlakking versterkt:

> Het effect is een universaliserende stijl: doordat de dingen niet bij naam genoemd worden, beginnen ze op elkaar te lijken en verwerven ze algemene geldigheid [...]. Zo kan het promopraatje van Alec niet alleen over stalinisme gaan, maar ook over alle mogelijke vormen van inlijving: 'En; de beweging is de beweging, bla, bla, bla, de beweging heeft alles tot stand gebracht, bla, bla, bla [...]'. De holle woorden in blablataal kan de lezer naar believen invullen (2011, 613).

De Hunnen toont de vervlakking dus door literaire abstractie en lyricisering die gepaard gaat met desubjectivering en verdichting. Die gelijkschakeling toont dat er maar één werkelijkheid bestaat, 'die van de "hunnen", die tevens de onze is, van iedereen van ons' (Demeyer 2011, 164). De rebel kan die werkelijkheid nog het best bekritiseren door afbraak, opbouw en stilte.

Porno in de stilte

Hierboven heb ik de stilte in Krijgelmans' oeuvre (zowel op tekstueel niveau als op het niveau van het schrijven zelf) als deel van het verzet voorgesteld. In wat volgt wil ik kort stilstaan bij de beweging die zich voordoet in de schijnbaar stille periodes tussen de publicatie van Krijgelmans' literaire bundels. Die beweging toont immers dat stilte en (tegen)beweging samengaan, en weerlegt het idee van stilte als verslagenheid na het extreme experiment.

In de tweede helft van de jaren zestig en de eerste helft van de jaren zeventig schrijft Krijgelmans, samen met literaire auteurs als Louis Ferron, Jef Geeraerts en Heere Heeresma, populaire pornografische romans. Karen Van Hove, die pornografie in de Nederlandse literatuur onderzoekt, definieert die pornografische romans als 'teksten die geconcipieerd zijn om de lezer seksueel te prikkelen door middel van expliciete representaties van het erotische lichaam en seksuele handelingen' (2019, 101). Die werken behoren tot de marge van het literaire veld. De pornografische teksten van Ferron, Geeraerts, Heeresma en Krijgelmans behoren tot 'het gespecialiseerde pornografische circuit', waar ze verschijnen in fondsen van uitgevers als Walter Soethoudt (Geeraerts, Heeresma en Krijgelmans) en P.J. Muller (Ferron) (Van Hove 2019, 101).

Het literaire en het pornografische werk van Krijgelmans worden doorgaans als gescheiden oeuvres beschouwd, maar de positie van de pornoauteur komt overeen met die van de experimentele schrijver in het literaire veld. Zo kunnen de pornografische geschriften verbonden worden aan de seksuele revolutie van de lange jaren zestig. Op tekstueel vlak biedt de traditie van de literaire pornografie een aantal conventies die Krijgelmans ook in zijn erkende literaire oeuvre aanwendt in zijn verzet tegen beklemmende discoursen. Zo is het narratieve karakter van de pornoroman omstreden. Door zijn vooraf bepaalde functie, zijn focus op gedetailleerde beschrijvingen (van seksuele handelingen) en zijn gebrek aan een uitgewerkte narratieve ontwikkeling, beschouwen critici de pornoroman vaak als 'plotloze opsommingen van seksscènes waartussen ieder (causaal of teleologisch) verband ontbreekt' (Van Hove 2019, 105). Naast de narratieve voortgang worden ook narratieve bouwstenen als tijdruimtelijke setting en personages uitgehold (Maingueneau 2007, Marcus 1970).

In zijn pornografische romans trekt Krijgelmans die reductie tot in het extreme door. Van Hove maakt in die context een onderscheid tussen de verhalen die onder het pseudoniem Jug Me Bash verschijnen en deel uitmaken van het Soethoudtfonds enerzijds, en het erotische verhaal 'Het spook met de korst', dat onder Krijgelmans' eigen naam verschijnt als deel van de literair-pornografische bundel *Het voortplantingsoffensief. Erotiese spielereien* (1971) met literair-pornografisch werk van verschillende auteurs. Beide verhalen overdrijven de conventies van de pornografische roman, conventies die sterk overeenkomen met de experimenten in Krijgelmans' werk uit de jaren zestig, maar doen dat in andere mate en met een ander effect.

Jug Me Bash trekt in *K-anaal der liefde* (1970) de fragmentarische structuur van de pornoroman bijvoorbeeld tot in het extreme door, door de pornografische sequenties niet chronologisch op elkaar te laten volgen, maar flashbacks te integreren en ingebedde vertellingen, die vaak zo ver gaan als *mise en abyme*. Ook de groteske overdrijvingen worden in die roman flink overdreven. Het effect is 'subtiel ridiculiserend en parodieachtig', en kan slechts in bepaalde discursieve gemeenschappen worden opgemerkt: 'Een dergelijke interpretatie ligt dan wel voor de hand voor de hedendaagse (academische) lezer die over bepaalde informatie beschikt zoals het feit dat de neo-avant-gardistische auteur C.C. Krijgelmans schuilgaat achter het pseudoniem Jug Me Bash' (Van Hove 2019, 123).

'Het spook met de korst', dat Krijgelmans in de paratekst aankondigt als zijn eerste en enige 'proeve van een idioot voor een pornoschrift', toont door de sterke overdrijving van pornoconventies de grenzen en de minpunten van een discours van seksuele bevrijding. Het typische gebrek aan narratieve voortgang in het overkoepelende verhaal wordt bijvoorbeeld doorgetrokken naar de sequenties die nooit tot een climax komen, wat betekent dat personages nooit klaarkomen. Het onvermogen om een orgasme te krijgen, lijkt in te gaan tegen de seksuele efficiëntie van de personages als seksmachines. De personages zijn echter zodanig tot seksueel lichaam gereduceerd, dat hun lichaam

letterlijk in machines veranderen. Zo is het lichaam van Ian de protagonist van staal (1971, 93). Seksuele handelingen voeren ze zó machinaal en automatisch uit, dat alle genot en plezier eruit verdwenen zijn. In de volgende scène, die Van Hove aanhaalt (2019, 119), is Ian meer monteur dan minnaar:

> De held ging voor haar gespreide dijen zitten. Hij keek toe en deed wat hem door de cel bevolen werd, door het mechanisme van het mechanisme van het mechanisme in de cel. Misschien kon hij daar met een schroevendraaier iets aan verhelpen. [...] Hij had de kut getest en gezien dat haar reakties kwasi normaal waren (1971, 99-100).

Door deze overdrijving toont Krijgelmans de grens van de seksuele revolutie waar de vrijheid om seksuele verlangens bot te laten vieren, verandert in een plicht. We herkennen hierin het ritualistische karakter van de handelingen die de homuculi uitvoeren. Die homunculi leven in een onbestemde ruimte, die tegelijkertijd vreemd is en bekend voorkomt. We zouden in het geval van 'Homunculi' kunnen spreken van een dystopie. Dat geldt ook voor 'Het spook met de korst', dat zich niet afspeelt in de gangbare geïsoleerde ruimten van de pornoroman, maar in een temporeel vacuüm, waarin seksuele bevrijding samengaat met totale anarchie. Zoals in 'Homunculi' is de opheffing van beklemmende ideologieën niet bevrijdend, maar gewelddadig op een nieuwe manier. Het geweld dat de personages wordt aangedaan, is depersonaliserend en afvlakkend. Hun identiteit blijft vlak, hun handelingen worden – als uit te voeren plichten – inwisselbaar. Dat geldt in 'Homunculi' voor rituelen, en in 'Het spook met de korst' voor alle basisbehoeften als seks en eten, die in de dystopische wereld nooit volledig worden vervuld.

Zelfs in de stilte waarschuwt Krijgelmans voor een te radicale afbraak waarvan geen terugkeer mogelijk is. Waar hij in zijn experimentele werken abstractie combineert met lyricisering, buit hij in zijn 'populaire' prozaromans de conventies van het genre uit.

2.2 'Homunculi' en de *Labris*-auteurs

Het experiment in 'Homunculi' is op het eerste gezicht van een volledig andere orde dan de eerder besproken experimenten van Stassaert en Van Maele. Waar Stassaert en Van Maele met hun (klank)associaties en rijke beeldentaal tot de maniëristische traditie van *Labris* behoren, sluit 'Homunculi' eerder aan bij experimenten met het ruwe taalmateriaal. De kritiek versterkt die tweedeling. Zo karakteriseert men de schriftuur van Stassaert en Van Maele als een 'onbewust' schrijven, dat gestuurd wordt door impulsen uit het onderbewuste van de auteur (Decrem 1987, 88; Depreter 2015, 189; Roggeman 1975, 286). Krijgelmans' taal wordt dan weer voorgesteld als een 'bewust gebruik' van de taal (De Vree 1967, 5) of 'een bewuste en gedurfde poging om de roman naar zijn einde toe te schrijven' (Michiels 1967, 16). Tot slot noemen critici de schriftuur

van Stassaert en Van Maele soms expliciet 'lyrisch', terwijl die bepaling voor 'Homunculi' tot sinds kort nooit gebruikt wordt (Bernaerts 2013). De lyrische prozateksten lijken de twee richtingen te representeren die men in de avant-garde-experimenten onderscheidt (cf. supra). Waar 'Homunculi' aansluit bij de experimenten 'with raw or ready-made material', kunnen 'De jonkvrouw' en *Kraamanijs* beschreven worden als 'elaborate formal experiment[s]' (Posman e.a. 2013, 4).

'Homunculi' en de *Labris*-teksten mogen dan wel lijnrecht tegenover elkaar staan, de receptie doet ook vermoeden dat ze een aantal kenmerken delen. Zo bemerken sommige onderzoekers in 'Homunculi' een spontaneïteit die doet denken aan de schijnbaar ongedwongen taal van *Labris*.[131] Volgens Paul De Vree zijn *Labris*-teksten een 'poëtisch ritueel, gekenmerkt door een uiteenspattend surrealisme en een mentaal anarchisme in de lijn van Antonin Artaud' (De Vree 1976). Freddy de Vree beschrijft de schriftuur van Krijgelmans dan weer als 'een soort van automatisme, dat kan vergeleken worden met het automatische schrift der surrealisten met dat verschil dat het automatisme nu uit een "bewustzijn van" zelf komt (een beperkend, kontrolerend zich-bewust-zijn dat telt [...])' (1964, 13). Dat bewustzijn is enkel controlerend in die zin dat het een willekeurig principe voorstelt dat de rest van de tekst stuurt. Die logica overstijgt de controle van de (zelf)bewuste auteur. Zo benadrukt Krijgelmans' tekst, zoals gezegd, de 'autonome leefbaarheid van het woord' die 'onnaspeurbaarder is [...] dan [...] meten en denken lieten voorzien' (Michiels 1967, 16).

Tegen die achtergrond kunnen we ons afvragen in welke opzichten de lyricisering in 'Homunculi' verschilt van de lyricisering in 'De jonkvrouw' en *Kraamanijs*. We kunnen die teksten met elkaar vergelijken aan de hand van drie aanknopingspunten die uit het theoretische kader als parameters naar voren kwamen, namelijk vorm, graad en effect van lyricisering.

In de teksten van Stassaert en Van Maele herkende ik in de vorige hoofdstukken dezelfde lyrische tendensen, namelijk een schijnbaar ongemedieerd agens, dat monologiciteit als effect heeft, creatieve taalvormen, waarbij metaforen een belangrijke rol spelen, en muzikaliteit. In 'Homunculi' is een heterodiëgetische verteller aan het woord, die de interacties tussen personages in dialoogvorm weergeeft. Er is dus geen sprake van schijnbare niet-mediëring of monologiciteit. Krijgelmans' tekst bevat wel creatieve taalvormen, maar ze worden anders gerealiseerd dan in 'De jonkvrouw' en *Kraamanijs*. In 'Homunculi' gaat het vooral om syntactische stijlfiguren, terwijl de creatieve taalvormen in *Kraamanijs* en 'De jonkvrouw' syntactische figuren met betekenisfiguren combineren. Verder geeft de muzikaliteit in *Kraamanijs* en 'De jonkvrouw' een spontane indruk: de muzikaliteit van de taal steunt op klankassociaties en -herhalingen die door interne impulsen van de schrijver lijken ingegeven. In

[131] Teksten die in *Labris* verschijnen, zijn niet ongedwongen, maar moesten voldoen aan de strenge voorschriften die de redacte van het blad haar auteurs oplegde (zie hoofdstuk 3).

‘Homunculi’ daarentegen is de muzikaliteit afhankelijk van de onpersoonlijke mathematisch-linguïstische reeks. Tot slot is de referentiële functie van het taalmateriaal in ‘Homunculi’ tot een minimum gereduceerd, wat niet het geval is in *Kraamanijs* en ‘De jonkvrouw’.

We zouden kunnen stellen dat ‘De jonkvrouw’ en *Kraamanijs* zich aan de *riddle*-pool van het opsiscontinuüm bevinden. Beide teksten overweldigen de lezer met beelden die tegelijkertijd opgeroepen worden en zich met elkaar verstrengelen (cf. infra: verdichting). Op die manier worden lezers uitgenodigd om het raadsel (‘the riddle’) van de tekst op te lossen, wat een individuele voordracht of opvoering door de lezer van de tekst verhindert. Een raadsel dat ‘De jonkvrouw’ presenteert, betreft het lichaam van de spreker: neemt dat lichaam de vorm aan van een jonkvrouw, een mummie, een kat of een amorfe stem? *Kraamanijs* roept dan weer verschillende indrukken tegelijkertijd op, wat doet denken aan de overweldigende ervaring van de roes. Zoals de hoofdfiguur zijn herinneringen in een begrijpelijk verhaal aan de dokter moet presenteren, zo staat de lezer voor de opdracht om alle beelden die met elkaar versmolten zijn te ontrafelen.[132]

Wat de melosdimensie betreft, vertonen ‘De jonkvrouw’ en *Kraamanijs* gelijkenissen en verschillen met ‘Homunculi’. Enerzijds komen de *Labris*-teksten overeen met Krijgelmans’ tekst: ook de *Labris*-teksten (of delen ervan, in het geval van *Kraamanijs*) fungeren als muziek. De compositie van ‘De jonkvrouw’ komt overeen met die van de fuga en *Kraamanijs* bevat passages die de allure hebben van jazzimprovisaties. Anderzijds evoceren de teksten van Stassaert en Van Maele stemmen waarvan de lezer zich een voorstelling kan maken. ‘De jonkvrouw’ representeert niet één stem, maar verschillende stemmen, die niet tegen, maar langs elkaar spreken in verschillende monologen. *Kraamanijs* evoceert een ‘verruimde’ stem, die zich in verschillende tijden (verleden, heden en toekomst) en lichamen bevindt (verbeelde lichamen, het lichaam van Hans, het lichaam van Bill). We zouden dus kunnen stellen dat de *Labris*-teksten zich aan weerskanten van het meloscontinuüm bevinden.

Uit de vorige hoofdstukken bleek dat *Kraamanijs* (hoofdzakelijk) lyrische passages afwisselt met (hoofdzakelijk) narratieve passages, terwijl ‘De jonkvrouw’ een lyrische compositie heeft waarin de graad van lyricisering ongeveer even sterk (of intens) blijft. ‘Homunculi’ heeft net als ‘De jonkvrouw’ een lyrische compositie.

Het grootste verschil tussen ‘Homunculi’ enerzijds en ‘De jonkvrouw’ en *Kraamanijs* anderzijds is ongetwijfeld het effect van lyricisering op de subjectieve dimensie van de tekst. De lyricisering in ‘Homunculi’ werkt desubjectiverend, terwijl ze in de andere teksten subjectiverend is. In het vorige hoofdstuk besprak ik hoe verdichting en muzikalisering een nuanceverschil opleveren wat betreft de subjectivering in *Kraamanijs* en ‘De jonkvrouw’. Waar Stassaerts korte verhaal focust op de gedeelde menselijke

[132] Beelden versmelten niet alleen met elkaar, maar ook met andere zintuigelijke indrukken. Zo krijgen we in *Kraamanijs* meermaals te maken met synesthesie, waarbij kleuren tastbaar worden of smaak krijgen en geluiden zichtbaar worden (bv. 1966 34, 61, 75).

subjectiviteit, toont *Kraamanijs* dat het subject afhankelijk is van de hegemoniale orde die het onderdrukt. De spanning tussen individu en collectief steunt bij Van Maele op introspectie-en-verruiming en bij Stassaert op introspectie-door-isolement.

Zoals de subjectivering van de *Labris*-teksten ruimte laat voor het universele, zo laat ook de desubjectivering van 'Homunculi' plaats voor het subject. 'Homunculi' focust net als *Kraamanijs* op de contradictorische oppositie tussen het rebellerende subject en het systeem, maar doet dat niet vanuit de positie van het subject. In plaats daarvan gaat de tekst uit van het taalmateriaal, dat in eender welk dominant discours desubjectiverend of onderdrukkend is. Met 'De jonkvrouw' heeft 'Homunculi' gemeen dat de tekst focust op een gedeelde kwaliteit van ieder subject. Waar 'De jonkvrouw' focuste op een algemeen-menselijke subjectiviteit (die de vorm kreeg van een versplinterd ik), legt 'Homunculi' de nadruk op een gedeeld gebrek aan subjectiviteit: geen enkel subject is autonoom of volledig. Een subject kan niet bestaan zonder deel te zijn van een systeem, maar dat systeem doet het subject geweld aan door het een identiteit of rol op te dringen.

De tot nog toe besproken gevalstudies bevinden zich aan de uitersten van een continuüm wat betreft de exploratie van het subjectieve. Als subjectiverende en desubjectiverende lyricisering de uiteinden van een continuüm bezetten, dan kunnen we ons afvragen welke vormen zich daartussen kunnen bevinden. Tophoffs *Leeg te aanvaarden* (1966) lijkt zo'n tussenpositie in te nemen. Naar analogie van de Franse nouveau roman mist *Leeg te aanvaarden* een spannende intrige, een alwetende verteller en uitgewerkte personages. In een zakelijke taal en met koele registratie van visuele waarnemingen, wat aan een camerastandpunt doet denken, worden de gebeurtenissen uiteengezet. Toch bemerkt de kritiek naast die onpersoonlijke kenmerken ook enkele opvallende subjectieve aspecten in *Leeg te aanvaarden*, zoals interne focalisatie en de thematiek (de zoektocht naar een verdwenen geliefde). Hier rijst de vraag hoe sterk de lyriciteit in *Leeg te aanvaarden* is, hoe die lyriciteit vorm krijgt en welke effecten ze precies teweeg kan brengen.

Hoofdstuk 6 Michael Tophoffs *Leeg te aanvaarden* (1966) 'Formules waaruit geen spoor van een woord'

In 1960 neemt Michael Tophoff (1939) die in Duitsland geboren werd de Nederlandse nationaliteit aan. Tijdens de jaren die daarop volgen, studeert hij psychologie aan de Rijksuniversiteit Utrecht en schrijft hij gedichten. Hij wint met 'Utrecht' in de dichtbundel *Poëtisch Praktikum* (1961) de Van der Rijn-prijs voor de beste gedichtencyclus over Utrecht, maar stopt met gedichten te schrijven wanneer hij een nieuw soort proza ontdekt:

> Ik dacht vroeger helemaal niet aan proza. Wat ik van tijdgenoten las, boeide me niet erg. Vrij plotseling zág ik het. Ik maakte kennis met de Franse nouveau-roman-auteurs Robbe-Grillet en Claude Simon [...]. Ik zag toen ook de film "Verleden jaar in Mariënbad". Toen dacht ik. Ja, dit is wel iets. Sinds mijn vierentwintigste heb ik geen poëzie meer geschreven (Van Marissing 1971, 109).

Zijn prozadebuut *De falende stad, een tekst* (1965) is een experimentele roman of, zoals de ondertitel aangeeft, 'een tekst'. Ook Tophoffs tweede prozatekst is onconventioneel. In *Leeg te aanvaarden* (1966) ontbreekt een spannende narratieve voortgang en lijken personages vlakke figuren. De wisselende verteller, nu eens een ik-verteller, dan weer een derdepersoonsverteller, is telkens gebonden aan de focus van een bepaald subject dat de verhaalwereld met de precisie van een cameraoog registreert. Die waarnemingen blijven echter – zoals cameraopnames – aan de oppervlakte. Ondanks de eenvoudige taal en de gedetailleerde weergave van de parken, straten en kamers waarin de gebeurtenissen zich afspelen, is het onmogelijk om de verhaalwereld te situeren in een specifieke tijd en ruimte.

Ook de personages in *Leeg te aanvaarden* kunnen zich maar moeilijk oriënteren ten opzichte van hun omgeving en elkaar. In de roman kijken Louise en Albert terug op hun relatie, die aan het eind van de zomer begon. Waar Louise de relatie als verstikkend en doodgebloed ervaart, beleeft Albert ze als een vertrouwde bestendigheid. De plotse verdwijning van Louise dwingt Albert echter om hun verhouding in een nieuw licht te bekijken. Hij gaat daarvoor te rade bij Louises hospita, bij haar vriendin Margriet en bij zijn vriend die tevens arts is. De roman presenteert de geschiedenis van de relatie en de daaropvolgende zoektocht niet als een lineair verhaal, maar in korte, koel beschreven fragmenten, zonder opdeling in hoofdstukken.

Het experiment en de nieuwe roman

Verschillende critici verbinden Tophoffs atypische proza met de nouveau roman. Ze verwijzen daarbij steevast naar de invloed van Robbe-Grillet (Beekman 1989, 8; Bernlef

1966; De Wispelaere 1968, 107; Dinaux 1969; Loreis 1967, 141). Robbe-Grillet is tegelijkertijd de meest invloedrijke vertegenwoordiger en de theoreticus van die Franse romanvernieuwing.[133] In *Pour un nouveau roman* (1963) en essays in tijdschriften als *Nouvelle Revue Française* (1909) beschrijft hij hoe nieuwe romanciers vanuit een wantrouwen tegenover het verhaal en gangbare prozatechnieken op zoek gaan naar nieuwe technieken. Veel van die technieken vinden we ook in *Leeg te aanvaarden* terug: er is geen alwetende vertelinstantie (vaak gaat het om een ik-verteller die de gebeurtenissen in de roman waarneemt, maar er niet echt aan deelneemt), visuele waarnemingen worden met een afstandelijke blik geregistreerd ('chosisme'), de retoriek van het vertellen wordt benadrukt ten nadele van anekdotiek, er is tijdruimtelijke vervaging, psychologisering ontbreekt en van de lezer wordt werkzaamheid verwacht. Die kenmerken doen vele professionele Franse en Nederlandstalige lezers besluiten dat de nouveau roman een onpersoonlijk karakter heeft (Bernlef 1968, Bloch-Michel 1963, Loreis 1967, Peeters 1973).

Toch is de subjectieve dimensie niet afwezig in de nouveau roman. Volgens Vervaeck is de koppeling van objectiviteit en subjectiviteit typerend voor de Franse romanvernieuwing: 'De nouveau roman is een dubbelzinnig genre, dat balanceert tussen realisme en fictionalisering, objectiviteit en subjectivisme, structuralisme en fenomenologie' (2013, 125). Die koppeling uit zich in de verhaalwereld als 'een spanning tussen verhaal en wereld, verzinsel en weergave, verbeelding en foto of camera' (Vervaeck 2013, 126). Vertelling en focalisatie spelen daarbij een belangrijke rol:

> Bij deze spanning [...] hoort een focalisatie die twijfelt tussen de koele registratie van visuele waarnemingen (het zien staat centraal) en de weergave van (hallucinante) fantasieën. Vandaar de tegenstelling tussen de 'objectieve' en minutieuze beschrijving van dingen enerzijds en de 'subjectieve' analyse van de waarnemer anderzijds (Vervaeck 2013, 126).

Zowel 'reële' omgevingsfactoren en personages als waanbeelden en herinneringen worden gedetailleerd en schijnbaar objectief beschreven (Vervaeck 2013, 126). In *Met kritisch oog* (1967) situeert De Wispelaere het subjectieve aspect bij de waarnemer, meer specifiek bij een verteller die vanuit een bepaalde gezichtshoek toekijkt (1967, 85). Verder stelt Jaap Joppe dat 'het cameraoog van de mens de werkelijkheid registreert, maar [...] niet objectief, maar subjectief. Dat cameraoog is geen koud glazen technisch product, maar een objectief dat vervormt met de verandering van de geest van de kijker mee' (1969). Paul de Vree herkent daarin 'la subjectivité totale', die nouveauromantheoreticus

[133] Robbe-Grillet is in de eerste plaats bekend geworden als filmscenarist en romancier. Daarnaast becommentarieert hij hoe de kritiek hem als theoreticus bestempelt, terwijl hij slechts de tendensen van een opkomende romanvernieuwing uiteenzette in enkele essays die verschenen in Franse tijdschriften zoals *Nouvelle Revue Française* en kranten als *L'Express* (Robbe-Grillet 1963, 8).

Robbe-Grillet nastreeft en uitwerkt als 'objectivatie van een persoonlijke realiteit, d.w.z. hij objectiveert een ingebedde realiteit' (1964, 9).

In een interview met Van Marissing wijst Tophoff ook op de spanning tussen objectiviteit en subjectiviteit tijdens het schrijfproces. Van Marissing neemt van De Wispelaere aan dat de auteur Tophoff 'een argusoog' is (De Wispelaere 1968, 107). Ze vergelijkt die observerende schrijver met de verteller van de tekst: beide registreren wat er gebeurt zoals een cameraoog, zonder 'nadrukkelijke interpretatie' (Van Marissing 1971, 109). Tophoff erkent die werkwijze, maar weerlegt de willekeur die Van Marissing daaruit afleidt. Het schrijfproces is immers een selectieproces: zoals de verteller selecteert wat hij waarneemt – en daaruit opnieuw elementen selecteert om te beschrijven – zo maakt de schrijver een werkelijkheid. Maken en registreren lijken hier dus samen te gaan.

Ook de lezer stapt mee in het scheppingsproces. Tophoff onderstreept dat de werkelijkheid die hij maakt een multi-interpretabele taalwerkelijkheid is, waarvan de lezer zelf iets moet maken:

> Maar het belangrijkste is de taal. Ik doe dingen met taal en dat stelt dan min of meer iets voor. Ze halen er allemaal hun eigen voorstelling uit. Iedere criticus geeft weer een ander verhaaltje. Dat vind ik dan wel weer leuk. Het betekent dat de tekst poly-interpretabel is, niet éénduidig. De lezer moet zelf werken, kan er zelf iets van maken (Van Marissing 1971, 110).

Waar Bernlef die meerduidigheid hekelt als gefaalde pogingen om een werkelijkheid objectief en volledig weer te geven (1966), lijkt Tophoff ze na te streven. Immers, de spanning tussen de schijnbaar objectieve detailbeschrijving en de meerduidigheid of 'vaagheid' van die beschrijving nodigt de lezer uit om zelf een werkelijkheid te maken door het beschrevene in te vullen. Vervaeck beschrijft de 'werkzaamheid van de lezer' die de nouveau roman uitlokt als een 'kritische zelfbewustwording van de moderne *condition humain*' (2013, 129).

Tophoffs meerduidige teksten hebben dus ook epistemologische implicaties. De atypische vorm van nouveau romans maakt de lezers niet alleen bewust van hun eigen conditie, maar ook van de roman als betekenis- of kennisstructuur. Ook daarin komt *Leeg te aanvaarden* overeen met de nouveau roman (De Wispelaere 1967, 73). Zo plaatst *Leeg te aanvaarden* vraagtekens bij een structuur die zuiver narratief is. Volgens De Wispelaere toont de gefragmenteerde opbouw van het boek dat naast 'verhalen' ook andere kennisstructuren mogelijk zijn:

> Het is namelijk een type boek waarin een geordend 'verhaal' opnieuw totaal afwezig is en vervangen wordt door een reeks versnipperde fragmenten, die met andere structuurmiddelen dan die van het verhaal een brok 'werkelijkheid' registreren, dat wil zeggen met en in taal doen bestaan. (Het is wellicht goed er hier nogmaals de nadruk op te leggen dat het traditionele 'verhalen' inderdaad niets anders is dan

> een bepaald structuurmiddel om een complexe en chaotische levenswerkelijkheid in een zinvolle, geordende taalgestalte om te scheppen) (1968, 108).

Hoewel Tophoff narratieve kennisvormen ter discussie stelt, beschrijven critici de 'structuurmiddelen' waarmee hij dat doet met narratologische termen als vertelling, focalisatie, setting en stijl. De Wispelaere noemt bijvoorbeeld de waarnemingen 'uit verschillende gezichtshoeken', de afwisseling tussen eerste- en derdepersoonsverteller, tijdruimtelijke vaagheid, anonieme personages en een nominale stijl (1968, 109-110). Ook Klaus Beekman herkent die technieken in *Leeg te aanvaarden* en verbindt ze met de onmogelijkheid om de mens te kennen, die thematisch wordt uitgewerkt (1989, 7).[134] Ik wil de structuurmiddelen die het verhaal in *Leeg te aanvaarden* ontregelen niet alleen in narratologische termen bespreken, maar ze ook in verband brengen met de lyrische modus.

Het experiment en een nieuwe kennisstructuur

Dat *Leeg te aanvaarden* het verhaal als kennisstructuur ter discussie stelt, betekent natuurlijk niet dat de narratieve modus in de roman helemaal verdwenen is. Uit de fragmentarische tekst kan de lezer een geschiedenis reconstrueren over de verdwijning van een vrouw en een stukgelopen relatie: Louise en Albert leerden elkaar kennen op een terras in een park, aan het einde van de zomer. Sindsdien verloopt hun relatie, als vanzelf, volgens een vast patroon: 'Op de woensdagavond komt hij meestal niet. De meeste andere avonden is hij er wel. Behalve op zondagochtend zie ik hem het hele weekend' (107). Dat patroon wordt doorbroken op een maandagochtend in de winter: Louises huurkamer in een negentiende-eeuws huis, waarin het koppel een groot deel van de relatie samen spendeert, is op slot en Louise is verdwenen. Die verdwijning vormt de aanleiding voor Alberts zoektocht. Ook Louise wordt voorgesteld als een zoekend personage. Zij zoekt geen tastbaar object of een tastbare ander, maar wel zichzelf. Zoals Albert zijn relatie met Louise revalueert, zo moet ook de lezer op basis van niet-chronologische fragmenten een geschiedenis reconstrueren die de verdwijning van Louise kan verklaren.

In de technieken die het narratieve (als dominante modus in proza en als kennisstructuur) aan de tand voelen, herkennen we niet alleen technieken die de (Franse en Nederlandstalige) kritiek aan de nouveau roman toeschrijft, maar ook enkele tendensen die volgens Wolf lyriciteit signaleren (2005). Allereerst hebben verschillende passages een minimale narratieve voortgang: individuele fragmenten beschrijven

[134] Beekman stelt dat die onkenbaarheid pas in *De nabijheid van de adem, een weg* (1974) ook formeel gerealiseerd wordt en verbonden wordt met een anarchistische wereldvisie: 'Tophoff breekt hier een lans voor een anarchistische denkwijze, ook in literair-technisch opzicht, en wel door gebruik te maken van het montageprocédé, en inmonteren van citaten uit anarchistische lectuur en de simultaneïteitstechniek' (1989, 10). In het tweede deel van dit hoofdstuk ga ik dieper in op Tophoffs oeuvre en de plaats die *Leeg te aanvaarden* daarin bekleedt.

statische situaties (zoals een vrouw die in bed wakker ligt en wacht op de ochtend) of voorspelbare gebeurtenissen (zoals het verloop van een zondagmiddag in het park).

Ten tweede legt de tekst de nadruk op 'the individual perception of the lyric agency' (Wolf 2005, 39). Het belang van de perceptie blijft in *Leeg te aanvaarden* constant, terwijl het waarnemende agens constant verandert. De interne focalisatie is gebonden aan een van de hoofdpersonages en de externe focalisator blijkt geen alwetende instantie: modale werkwoorden geven uitdrukking aan onzekerheid ('lijken', 'schijnen'), verwachtingen of waarschijnlijkheid ('moeten') of aannames en voorspellingen ('zouden'). Verder drukken modale bijwoorden zoals 'kennelijk' en 'mogelijk' verschillende graden van waarschijnlijkheid uit. Door dergelijke indicatoren krijgt ook de externe focalisatie het karakter van 'individual perception of [some] lyric agancy'. Hieronder worden de gebeurtenissen waargenomen (of bespied) door zo'n externe focalisator:

> Twee mensen blijven zitten aan hun tafeltjes, schijnen zich niets aan te trekken van de verdwijnende gasten, worden door niemand gegroet, twee mensen die zich nauwelijks bewust schijnen van het feit dat het tegen half zes loopt [...]. Zij is kennelijk geamuseerd, want zij gaat glimlachend in op hetgeen hij vertelt (1967, 32).

In bovenstaand citaat vinden we ook een derde tendens die lyriciteit kan signaleren, namelijk creatieve taalvormen. De opeenvolging van nevengeschikte zinsdelen zorgt ervoor dat grammaticale gelijkwaardige structuren herhaald worden. Die herhaling ondersteunt de inhoud van de nevenschikking, namelijk de onveranderlijkheid van het onderwerp. De 'twee mensen' zijn immers iets wat niet verandert ('blijven'), een façade waarachter niets schuilgaat ('schijnen zich niets aan te trekken') en iets passiefs ('worden [niet] gegroet')). Daarnaast is die opeenvolging grammaticaal gemarkeerd: de nevenschikking is een asyndeton. Niet alleen worden de zinsdelen zonder voegwoord aan elkaar verbonden, de opeenvolging lijkt overbodig omdat de zinnen andere verwoordingen zijn van dezelfde waarneming.

Een vierde tendens in *Leeg te aanvaarden* die lyriciteit signaleert, is de zelfreferentiële taal, die gepaard gaat met zelfreflectie. Zo verwijst het monogram van Louise Eugenie Grint, dat de roman vaak onder de aandacht brengt, naar de leegte van ieder taalteken dat in iedere unieke situatie een nieuwe invulling krijgt: L.E.G. is slechts een letter van 'leeg' verwijderd. Die zelfreferentie lokt ook metatekstuele of metatalige reflecties uit. Tenslotte gaan de lezers samen met Albert op zoek naar L.E.G.

Hector-Jan Loreis, de Vlaamse criticus van de nouveau roman in Nederland en Vlaanderen, herkent een lyrisch karakter in 'nouveau nouveau romans', oftewel de romans die de vernieuwingen van de nouveau roman verder uitwerken (1969). Volgens hem is die zogenaamd poëtische taal het resultaat van het buitenmatige wantrouwen van de nouveau romancier ten opzichte van verhalen. Dat wantrouwen zou leiden tot vormobsessie of 'NR-estheticisme' (1969, 109). Romanvernieuwers zouden in de nasleep

van de nouveau roman het evenwicht tussen vorm en inhoud proberen te herstellen door een poëtische taal of 'lyrische segmenten' in te voegen en zo een uitdrukkingsvorm te vinden die het veranderlijke leven kan vatten. Op die manier belandt men echter 'weer in een slop, [maar dit keer] via talrijke omwegen en pseudo-poëtische manoeuvres', in plaats van via een zakelijke taal (1967, 111).

Tophoff zet zich als *écrivain* (auteur buiten de tekst) af tegen het zuivere estheticisme. Hij wijst daarbij op een paradox die ik in de vorige gevalstudies onder de aandacht bracht, namelijk die tussen vernieuwing en communicatie:

> De taal op zichzelf boeit me. Elk woord heeft ontelbare mogelijkheden. De taal als sociaal middel komt bij mij op de tweede plaats, de voertaal, de methode om mededelingen te doen. Dat is een conflict. Ik ervaar die twee kanten van de taal als problematisch. Je wilt óók gelezen worden. Je wilt communiceren. De lezers moeten kunnen deelnemen. Ik zie voor mijzelf een heel strikte vorm van engagement: ik open als schrijver een ruimte waarin anderen méé kunnen gaan; waarbij zij betrokken kunnen zijn (Van Marissing 1971, 108).

Zoals de nouveau romanciers wil Tophoff zich rekenschap geven van de taal als poly-interpretabel materiaal. Die meerduidige taal stelt het verhaal, dat de lezers in een roman toch verwachten, ter discussie. Het lyrische, dat gesignaleerd wordt door verschillende tendensen in *Leeg te aanvaarden*, zou daarbij een belangrijke rol kunnen spelen.

1 Analyse van *Leeg te aanvaarden*[135]

Zowel de nouveauromantechnieken als de lyricisering van proza kunnen narrativiteit ter discussie stellen, maar hoe verhouden die experimenten zich tot elkaar in Tophoffs roman? In hoeverre verwerpt *Leeg te aanvaarden* narrativiteit als kennis- of betekenisstructuur? Tophoffs tekst schuift in ieder geval de aandacht weg van het verhaal naar de waarneming en de taal. In interviews zet de *écrivain* bovendien de scheppende en epistemologische functies van dat experiment in de verf. Het is mijn hypothese dat de lyrische modus mee vormgeeft aan de technieken die aan de nouveau roman worden toegeschreven en zo bijdraagt tot de epistemologische exploratie van weernemen en beschrijven in Tophoffs roman.

In het eerste deel van dit hoofdstuk schets ik een beeld van de Nederlandstalige nouveau roman. Meer specifiek ga ik na wat het label betekent, welke kenmerken eraan worden toegeschreven, en wie het gebruikt. Zo presenteer ik een leesmodel van waaruit *Leeg te aanvaarden* als lyrisch experiment en als nouveau roman geanalyseerd kan worden.

[135] Deze sectie herneemt delen uit Janssens 2017.

1.1 *Leeg te aanvaarden* en de Nederlandstalige nouveau roman

De nouveau roman heeft in de lange jaren zestig maar weinig navolging in Nederland. In vergelijking met Vlaanderen, dat geografisch en historisch sterker verbonden is met Franse vernieuwingen, is de blik van Nederland meer gericht op de Angelsaksische wereld. Bovendien staan in Nederland geen theoretici van de nouveau roman op, een rol die De Wispelaere en Loreis in Vlaanderen op zich nemen (Brems 2016, 289). Dat betekent echter niet dat de nouveau roman in Nederland onbekend is. Volgens Vervaeck wordt de term er voor het eerst gebruikt in 1963, waarna zowel auteurs als critici het label aanwenden (2013, 124).

Tophoff heeft een internationale blik. Vanaf het moment dat hij het proza van Robbe-Grillet ontdekt, schrijft hij proza dat hij met de nouveau roman in verband brengt (cf. supra). Dat verband is niet ondubbelzinnig: Tophoff wijst op de invloed van de nouveau romanciers in zijn proza, maar onderstreept vooral zijn eigenheid. Ook Vogelaar neemt zo'n ambigue houding aan ten opzichte van het nouveauromanetiket (Vogelaar 1981). Vogelaar is naast Tophoff de enige Nederlandse schrijver die in overzichtswerken als nouveau romancier wordt voorgesteld (Loreis 1967). Sterker dan Tophoff zet Vogelaar zich af van het nouveauromanlabel en vooral van de connotaties die het in Nederland draagt. Met name het vermeende chosisme en de esthetiserende neiging van de nouveau roman stroken niet met het maatschappelijke engagement dat uit Vogelaars werk, kritieken en politieke activiteit spreekt (Janssen 1994, 166).[136] Bovendien gaat Vogelaar in de geest van het anarchisme groepsvorming uit de weg; de nouveau romanciers vormen in Nederland dan ook geen school die navolging en voortzetting kan verzekeren. Net zomin als in Frankrijk en in Vlaanderen, trouwens (Robbe-Grillet 1963, 8-9; Loreis 1967, 130-140).

Toch bespreken critici en recensenten *Leeg te aanvaarden* zonder mankeren als nouveau roman.[137] Voor sommigen volstaat de verwijzing naar Robbe-Grillet om Tophoff in de traditie van nouveau romanciers te plaatsen (Rijnsdorp 1966, Van Vlierden 1974). De gelijkenis is dan ook treffend tussen *Leeg te aanvaarden* en Robbe-Grillets *La Jalousie* (1957), dat een van de belangrijkste referentiepunten voor (de visie op) de nouveau roman werd. Vergelijk de openingspassage van *Leeg te aanvaarden* met die van *Jaloezie* (1961), de Nederlandse vertaling die bij De Bezige Bij verscheen:

---

[136] Vogelaar schrijft niet alleen experimenteel proza, maar ook wetenschappelijk-filosofische kritieken en essays. Daarnaast is hij verbonden aan politieke groeperingen zoals de Socialistische Uitgeverij Nijmegen (SUN, dat voortkwam uit de studentenbeweging van de jaren zestig) en tijdschriften als het politiek-culturele tijdschrift *Te Elfder Ure* (Janssen 1994, 163)

[137] In zijn bespreking van *Leeg te aanvaarden* stelt De Wispelaere dat 'de visie en de techniek van de nouveau roman [...] [in *Leeg te aanvaarden*] teruggedrongen [zijn] ten voordele van de gedeeltelijk anders georiënteerde opvattingen van de jonge schrijvers rond het structuralistische tijdschrift *TelQuel*' (1968, 107). Echter, in eerdere theoretische teksten presenteert De Wispelaere die structuralistische vormaandacht als een centraal kenmerk van de nouveau roman, naast de existentialistische thematiek (1967).

> Omstreeks vijf uur, op een maandagochtend in de winter, komt een smalle strook licht van de lantaarn op straat door de kier van de gordijnen voor het rechterraam haar kamer binnen. In de kamer brandt geen lamp. In het huis zijn geen geluiden te horen. Geen auto passeert het huis. Alleen een regelmatige ademhaling is te horen vanuit de richting van het bed. Nu maakt de matras enig geluid, wanneer zich een betrekkelijk zwaar lichaam in het bed omdraait. Bij deze beweging – in de slaap – stoot het lichaam tegen een arm (Tophoff 1966, 5).

> Nu verdeelt de schaduw van de pilaar – de pilaar die de zuidwestelijke hoek van het dak ondersteunt – de overeenkomstige hoek van het terras in twee gelijke delen. Dit terras is een brede overdekte galerij, die het huis aan drie zijden omgeeft. Daar het middengedeelte even breed is als de zijvleugels, valt de strook schaduw van de pilaar precies tot aan de hoek van het huis; [...]. Nu is A... door de binnendeur die op de hoofdgang uitkomt, de kamer binnengekomen (Robbe-Grillet 1961, 5).

Naast stilistische gelijkenissen wijzen verschillende critici op een aantal kenmerken die ze met de nouveau roman verbinden, zoals de presentatie van mensen en objecten op hetzelfde niveau, de gedetailleerde, als door een camera geregistreerde waarneming, of de vage verhaalwereld (Beekman 1989, Bernlef 1966). *Leeg te aanvaarden* wordt dus beoordeeld tegen de achtergrond van een vaag nouveauromansjabloon. Vervaeck presenteert de nouveau roman in die context als een leesmodel: 'dat wil zeggen de verwachtingshorizon die recensenten hanteren wanneer ze over de nouveau roman schrijven' (2013, 123). Een leesmodel voor de nouveau roman is met andere woorden een verzameling van eigenschappen die in een bepaalde context door een bepaalde groep (professionele) lezers en auteurs als kenmerken van de nouveau roman worden beschouwd en voorgesteld.

Vervaecks voorstelling demonstreert hoe de etikettering van experimentele romans als nouveau roman interpretaties van die teksten stuurt. Volgens hem geven Nederlandse critici over het algemeen een andere invulling aan het nouveauromanbegrip dan Vlaamse. Beide invullingen behelzen wel kenmerken die ontleend zijn aan de werken van de Franse romanciers die in de jaren vijftig de roman vernieuwden (cf. supra). Waar het Nederlandse leesmodel het chosisme benadrukt, herkennen Vlaamse critici ook een subjectieve dimensie (cf. supra). Zo wordt de nieuwe roman in Vlaanderen 'bijna altijd verbonden met authenticiteit, existentiële ervaring en verkenning van de moderne subjectiviteit' (Vervaeck 2013, 127). Het Vlaamse leesmodel erkent dus een ethische functie die in het Nederlandse model minder evident is.[138]

[138] Dat verschil komt overeen met het contrast tussen Vlaamse en Nederlandse avant-gardetijdschriften uit de jaren vijftig. Waar het Vlaamse *Tijd en Mens* (1949-1955) een esthetiserende poëtica verbond met inzichten uit de fenomenologie en het existentialisme (zoals in de nouveau roman; cf. infra), hebben Nederlandse tijdschriften als *Reflex* (1948-1949), *Braak* (1950-1951) en *Blurb* (1950-1951) een (marxistisch geïnspireerde) utopisch-anarchistische dimensie (vgl Brems 2016, 130-137).

De nouveau roman is een werkbaar leesmodel dat een aantal aanknopingspunten voor analyse aanreikt. *Leeg te aanvaarden* heeft veel kenmerken gemeen met een aantal (Franse) experimenten die in de jaren vijftig het proza willen vernieuwen. We kunnen die overeenkomsten voorstellen als familiegelijkenissen. Robbe-Grillet spreekt in die context niet van een school, maar van een nieuwe trend die verschillende auteurs op hun eigen manier vormgeven (1963, 8). De technieken waarmee die auteurs hun literatuur vernieuwen, zijn niet nieuw. Loreis herkent bijvoorbeeld een modernistische invloed en een 'classicistische pudeur' (waarmee hij zinspeelt op het esthetiserende aspect van de nouveau roman) en stelt vast 'dat er weinig nieuws is onder de zon' (1967, 26-27). In dat licht is de nouveau roman 'een n-de macht [...] van het verschijnsel "vormvernieuwing"' (Loreis 1967, 27). Die vormverandering steunt niet op nieuwe technieken, maar op de herhaling van die technieken in een nieuwe context.

Midden de jaren zestig verschijnt in Vlaanderen en Nederland experimenteel proza dat de gekende technieken van de nouveau roman lyrisch vormgeeft. Volgens Loreis gaat het daarbij niet om nouveau romans, maar om een poëtische na- of doorwerking ervan. Hij noemt in die context De Wispelaeres *Een eiland worden* (1963), Johan Sonnevilles *Netsky* (1969) en 'de lyrische prozaexperimenten van Bert Schierbeek' (1969, 142). Loreis beschrijft die 'poëzie in proza' als een esthetiserende kunst-om-de-kunst, maar wijst ook op een existentialistische thematiek en een vervreemdend effect:

> De vervreemding die uitgaat van een Kafkaiaanse hallucinatie of van het esoterische, het doet er niet toe: [...] Benn en [...] Kierkegaard [liggen] aan de basis [...] van een romanproduktie voor een elite, een renaissance van KUNST-OM-DE-KUNST, de Vlaamse Tachtigers, tweede editie, met een existentiële variant (1967, 133).

De nawerking van de nouveau roman in romans die lyrisch van aard zijn, wordt dus gekenmerkt door een taal die voor niet-ingewijden maar moeilijk te begrijpen is, een existentialistische thematiek en een vervreemdend effect. *De falende stad*, de enige roman van Tophoff die Loreis bespreekt, behoort volgens hem niet tot dat poëtische proza. Doordat Tophoff Robbe-Grillet 'letterlijk [heeft] nagebootst qua stijl', zou de roman nog in de vorige fase zitten (Loreis 1967, 142).

Die lyrische vormen waarmee auteurs volgens Loreis de nouveau roman overstijgen, verschillen echter amper van de literaire technieken die De Wispelaere en Vervaeck aan de nouveau roman toeschrijven. 'De complexe syntaxis, het multiperspectivisme, het verdwijnen van de alwetende verteller en van het spannende verhaal, het woekeren van metafictie en het gebruik van de tegenwoordige tijd' zijn volgens Vervaeck geen doorgeslagen vormen van een oud sjabloon, maar wel technieken van de Franse vormvernieuwing die een existentialistische filosofie en structuralistische vormaandacht combineert (Vervaeck 2013, 129). De Wispelaere verbindt die vernieuwingen, zoals Vervaeck, met een existentialistische filosofie en met inzichten uit

de fenomenologie (1967). In het gebruik van de tegenwoordige tijd herkent hij bijvoorbeeld een existentialistische weigering om de wereld te zien als een vooraf gegeven eenheid: 'Fundamenteel is de wereld gespletenheid tussen de mens (bewustzijn) en het andere (de andere mensen, de dingen, de objecten). [...] Een mogelijke relatie tussen mens en "objets" moet, vanuit iedere nieuwe situatie, steeds opnieuw gezocht en eventueel tot stand gebracht worden' (1967, 80-81). De nouveau roman is een zoektocht naar zo'n situatie, die ook de buitentekstuele wereld als vooraf bestaande werkelijkheid ontkent. De Wispelaere besluit dat de 'indicatif présent' de meest geschikte tempus is om een verhaal te vertellen dat 'wordt gemaakt tijdens de roman zelf' (1967, 84).

De Wispelaere brengt die gelijktijdigheid tevens in verband met de afwezigheid van een alwetende instantie waarin hij een fenomenologische invloed herkent. Daarvoor verwijst hij naar de term 'je-néant', waarmee Bruce Morrissette de vertelsituatie van *La Jalousie* beschrijft (1963). Die roman wordt volledig waargenomen door een echtgenoot, die de relatie tussen zijn vrouw en haar minnaar beschrijft. Die waarnemer treedt niet op als personage, maar als 'onzichtbare "verteller"' of 'je-néant':

> Daarmee bedoelt [Morrissette] primo dat dit 'ik' niet waarneembaar in de roman aanwezig is, maar verwijst tegelijk – met een woordspeling – naar een ingewikkelder fenomeen: zoals bekend, is in de fenomenologie van Sartre, het bewustzijn, als een noodzakelijk pour-soi, de bestendige vernietiging (*néantisation*) van het menselijk wezen als 'en-soi individuel' (1967, 85).

De Wispelaere noemt zulke vormvernieuwingen expliciet lyrisch. De afwezigheid van een alwetende instantie zorgt er bijvoorbeeld voor dat de lezer 'het bewustzijn van de romanheld mee [kan] ervaren' en dat 'een uiterste graad van objectiviteit bereikt' wordt die een talige en lyrische dimensie heeft:

> Deze woorddynamiek sleept ons onweerstaanbaar mee in hetzelfde soms ademloze bewustzijn als de romanfiguur, zonder de verkilling die het ondergaat wanneer wij het reflexief op afstand gade slaan. Vandaar nog sommige uitzonderlijke mogelijkheden van deze *creatieve* taal, zoals de zeer gedetailleerde uitbeelding van de seksuele liefde. Wat [...] voor sommigen wellicht pornografie zou lijken, wordt hier, opgenomen in de onmiddellijke levensstroom zelf, een vervoerende brok lyriek, een lyrisch epos (1967, 67).

De lyrische vormen van de nouveau roman mogen dan wel de taal zelf onder de aandacht brengen, ze zijn niet zuiver esthetiserend. De Wispelaere zinspeelt bijvoorbeeld al op de participatie van de lezer en ook Tophoff wees al op het communicatieve belang van zijn multi-interpretabele taal (cf. supra). Beekman stelt dat Tophoffs 'manier van schrijven een bepaalde spanning teweegbrengt' die 'de lezer de werkelijkheid anders leert zien' (1989, 9).

Als nouveau roman stelt *Leeg te aanvaarden* de dominante narrativiteit van proza ter discussie. In combinatie met de kennisthematiek, die de vorm aanneemt van een

gebroken liefdesrelatie waarbij de geliefden elkaar amper lijken te kennen, schuift de taal een nieuwe kennisstructuur naar voren, die niet zuiver-narratief is. We kunnen die nieuwe kennisstructuur verder analyseren door *Leeg te aanvaarden* onder de loep te nemen vanuit een leesmodel van de nouveau roman dat lyrische tendensen omvat. Het leesmodel van de nouveau roman dat ik hanteer, gaat terug op theoretische en kritische werken over de nouveau roman die in het Nederlandstalige literatuurlandschap van de lange jaren zestig circuleren en zo de dominante visie op de nouveau roman in dat literaire landschap mee bepalen (voornamelijk het werk van Loreis (1967) en De Wispelaere (1967)). Op basis van die werken herken ik verschillende eigenschappen die een tekst als nouveau roman kunnen identificeren. Meer specifiek herken ik in *Leeg te aanvaarden* de afwezigheid van een alwetende instantie, het cameraperspectief, verdinglijking en vervreemding.

1.2 *Leeg te aanvaarde*n als lyrische nouveau roman

In wat volgt onderzoek ik de technieken van de nouveau roman die in *Leeg te aanvaarden* voorkomen en hoe lyriciteit een rol speelt in de realisatie ervan. Om een overzicht te bewaren bespreek ik de nouveauromantechnieken in Tophoffs roman afzonderlijk. Ik suggereer echter niet dat die technieken niet met elkaar interageren.

Lyrische vormen van nouveauromantechnieken

Het eerste kenmerk van de nouveau roman dat in *Leeg te aanvaarden* opvalt, is de afwezigheid van een alwetende instantie. Volgens C. Rijnsdorp zijn er in *Leeg te aanvaarden* 'drie manieren van vertellen [die] elkaar af[wisselen]: het medegedeelde komt van buiten, van de kant van de schrijver als waarnemer en zegsman; het komt van een "ik" die Albert is, of een "ik" die Louise is' (1966). Met de 'eerste manier van vertellen' verwijst Rijnsdorp naar de derdepersoonsverteller, die samengaat met een beperkte focalisatie. Die verteller is nu eens een hij-figuur, dan weer een zij. In passages met deze verteller kan de focalisatie verschuiven van externe focalisatie naar interne focalisatie door de hij- of de zij-figuur, meer specifiek de twee hoofdpersonages.

Duidelijker dan Rijnsdorp spreekt De Wispelaere van twee perspectieven: 'de beelden [vertrekken] beurtelings van uit twee "gezichtshoeken": *Un homme et une femme*' (De Wispelaere 1968, 109). Met een knipoog naar de nouveau roman verwijst De Wispelaere hier in de eerste plaats naar de twee hoofdpersonages, die ook als homodiëgetische ik-verteller optreden. De wissel gebeurt tussen 'twee gezichtshoeken', maar blijft constant per paragraaf: nu eens registreert en spreekt Albert, dan weer Louise.

Er zijn ook lezingen met meer dan twee waarnemers mogelijk. In de volgende passage worden Albert en Louise samen bekeken door een externe focalisator:

> De stoel naast haar is een tijdje geleden vrijgekomen toen haar vriendin was opgestaan. Hij zit vlak bij haar, drinkt zijn glas leeg, wenkt de ober, bestelt zowel voor haar als voor zichzelf een nieuwe konsumptie en blijft onderwijl glimlachen, blijft glimlachend praten, deze jongeman die pratend tegen haar glimlacht, die blijft glimlachen wanneer hij even niets zegt, die zich glimlachend en pratend aanpast aan deze situatie: twee mensen, onder andere, aan een wit tafeltje op zondagmiddag in het park. Twee mensen, die gelijktijdig hun glas naar de mond brengen, een slok nemen, hun glas gelijktijdig neerzetten op het metalen tafelblad (31).

Tekstuele aanwijzingen 'kennelijk' en 'mogelijk' doen vermoeden dat het tafereel waargenomen wordt door een heterodiëgetische verteller met een beperkte focalisatie. We zouden de waarnemende verteller echter ook kunnen omschrijven als een allodiëgetische verteller die *wel* tot de verhaalwereld behoort, maar niet als hoofdfiguur optreedt: deze verteller is een personage dat Albert en Louise vanop afstand bespiedt. In dat geval wordt de tekst helemaal waargenomen door drie subjectieve instanties: Albert, Louise en het derde agens. Verschillende tekstuele aanwijzingen zetten die interpretatie kracht bij. Die aanwijzingen leggen de nadruk op de individuele perceptie van een agens, een tendens die lyriciteit signaleert.

De continuïteit in stijl en register doet bijvoorbeeld vermoeden dat de 'derde' gezichtshoek van waaruit de verhaalwereld wordt waargenomen niet verschilt van de waarnemende personages, en dus ook een bewustzijn is in plaats van een onpersoonlijke instantie.[139] Rijnsdorp bemerkt bijvoorbeeld dat de wisselende vertelling (en de daarmee gepaard gaande focalisatiewissels) geen stilistische veranderingen met zich meebrengt:

> [H]et [maakt] weinig verschil uit wie er aan het woord is: Albert, Louise, of de auteur [i.e. de derdepersoonsverteller]. De manier van schrijven (noterend, herhalend, de nadruk leggend op waargenomen details, verschillende mogelijkheden in één adem opsommend, afgebroken gedachten en zinnen aaneenrijgend, tijden en plaatsen, uren en jaargetijden dooreenmengend) is in alle drie de gevallen gelijk (1966).

Verder wijzen zowel ik-vertellers als de derdepersoonsverteller meermaals op een mogelijke spiedende instantie, zoals in volgende passage: 'Maar wie zou er speciaal op hem letten, opvallen doet hij immers nauwelijks, of het moest zijn door de krant die hij als enige op dit terras demonstreert' (76). Een dergelijke anonieme waarnemer is volgens De Wispelaere typisch voor de nouveau roman: 'het bewustzijn [is] niet geïncarneerd [...] in een in de roman optredend hoofdpersonage [maar in een] anonieme en onzichtbare "verteller"'(1967, 85).[140]

---

[139] Hieronder ga ik uitgebreid in op dat register.

[140] Volgens De Wispelaere kan deze focalisator de positie van de lezer aanduiden in de nouveau roman: '[D]e beschreven objectenwereld [...] bestaat [slechts] uit de éne pool van de conscience-objet verhouding: de "dingen" die in het blikveld van het verborgen blijvende bewustzijn liggen [...]. Het belangrijke gevolg daarvan is, dat iedere lezer, *als lezer in de leessituatie*, de andere pool – die van het afwezige bewustzijn – incarneert, en daardoor de relatie vervolledigt' (1967, 86).

In sommige passages wordt dit waarnemende agens aanwezig gesteld. Ik herken twee gedaantes die abstract zijn: een waarnemer die wordt aangeduid met het onbepaalde voornaamwoord 'men' en een mogelijke waarnemer die met het onbepaalde voornaamwoord 'niemand' wordt aangeduid. Onderstaand fragment wordt waargenomen door 'men' die veronderstellingen maakt over de bekeken man:

> Weken waarin men een jongeman kon zien staan voor het huis met zijn blik gevestigd op twee ramen, ramen die in het begin gesloten waren met gordijnen ervoor. Wijdopenstaande ramen waar hij in de lente nauwelijks meer op lette, die haast geen betekenis meer voor hem hadden (53).

Dit waarnemende agens komt meermaals voor in *Leeg te aanvaarden* en geeft vaak uitdrukking aan verwachtingen of regels. In bovenstaand fragment gaat de focalisator ervan uit dat "tijd alle wonden heelt" en in de volgende zin zet die een verwachtingspatroon uiteen: '[m]en zou toch werkelijk wel verwachten dat zij nu eindelijk iets tegen hem zou gaan zeggen' (39).[141] De abstracte verteller is een menselijke instantie, maar het persoonlijke is bij deze verteller volledig vervangen door de hegemoniale regels.

Het tweede agens dat in *Leeg te aanvaarden* als focalisator optreedt, is een hypothetische instantie die wordt aangeduid met de onbepaalde persoonsvorm 'niemand'. In onderstaand fragment verschuift de interne focalisatie door Louise naar focalisatie door niemand:[142]

> Het is te laat. Niemand is er die me zou kunnen zien:
> een jonge vrouw. Haar jas ligt over de leuning van een fauteuil die met een rode stof is bekleed. Met mijn rechterhand schuif ik het gordijn dicht. Ik draai me om, kijk de kamer in. Een fauteuil, een bruine tafel, een kast, boekenplanken, een bed met een paars sprei, een wastafel, een spiegel, drie lampen, een winterjas, een jurk die aan de kast hangt, een kast waarvan de deuren openstaan. Ik loop naar de spiegel. Met mijn beide handen wrijf ik over mijn wangen. Deze krijgen geleidelijk een rode kleur. Ik zie hoe het rood langzaam weer verdwijnt (93).

Doordat de verteller een situatie beschrijft die slechts hypothetisch waargenomen wordt, krijgt ze een mysterieus karakter. De tekst suggereert dat de geheimzinnige scène belangrijke informatie bevat over het centrale mysterie van de roman, de verdwijning van Louise. Het dichtschuiven van het gordijn verwijst bovendien naar het vallen van het

---

[141] Deze zin kan ook geïnterpreteerd worden als vrije indirecte rede van Louise, die wijst op geïnternaliseerde verwachtingen die door een abstracte instantie worden opgelegd.

[142] De focalisatie door niemand (als abstract agens) is intern indien we ze interpreteren als de verbeelding van Louise. We kunnen ze echter ook interpreteren als externe focalisator die de situatie zou kunnen gadeslaan. Een dergelijke ambigue verhouding tussen externe en interne focalisatie is niet ongewoon in verhalend proza (Herman & Vervaeck 2009, 76).

doek in het theater. Zo suggereert de tekst dat de scène een publiek vraagt, maar tegelijkertijd toegedekt wordt.[143] De focus op de perceptie van het agens toont dus hoe perceptie het waargenomene niet volledig kan vatten.

Als een situatie zich vaak herhaalt en dus een gewoonte wordt, trekt ze minder toeschouwers aan. Zo wordt Albert die het huis van Louise bekijkt na een tijdje niet meer opgemerkt; hij roept geen vragen meer op: 'Nu let haast niemand op mij. Nu vraagt haast niemand zich meer iets af' (34). De nadruk op de perceptie van een afwezig agens maakt de saaie situatie hier spannend. De perceptie voegt met andere woorden iets toe aan het waargenomene, wat het waardevol of interessant maakt. De observerende Albert wordt op die manier zelf een mysterieus object. Zo reduceert zelfs een afwezige waarnemer het waarnemende subject tot een object. De tekst toont dan ook de (reële) angst om waargenomen of gecontroleerd te worden:

> Er is niemand om mee te praten, om naar te kijken, hoewel hij zich meer dan eens omdraait, alsof hij het gevoel heeft dat er iemand achter hem loopt over het zachte gras dat elke voetstap praktisch onhoorbaar maakt (124-125).

De focus op de perceptie van een onzichtbaar agens stelt de spanning tussen het waarnemende subject en het waargenomene object op scherp. Het waarnemende subject heeft verwachtingen omtrent het waargenomene, geeft het betekenis, en kent het een waarde toe. Het waargenomene, of het nu gaat om een voorwerp of een persoon, is dan ook volledig overgeleverd aan de waarnemer.

Voor ik inga op het object van de waarneming, wil ik verder stilstaan bij het agens dat waarneemt en de sturende kracht van zijn waarneming. In *Leeg te aanvaarden* komt het vaak voor dat het waargenomene slechts een mogelijke waarneming is in plaats van gerealiseerde gebeurtenissen. Loreis noemt zulke mogelijkheden 'valse scènes', die typisch zijn voor de nouveau roman:

> Een valse scene is het rechtstreeks gevolg van het Faulkneriaanse loopje met de tijd, de dechronologie en de modale onzekerheid. Ze wordt geconstrueerd als lineaire voortzetting van de reële wereld in de onwerkelijkheid, zoals de imaginaire getallen ($i = \sqrt{l}$) de normale voortzetting zijn van de 'concrete' wiskunde (1967, 33).

Zulke mogelijke waarnemingen leggen in *Leeg te aanvaarden* verder de nadruk op de perceptie van een agens die lyriciteit signaleert. De waarnemingen door de abstracte instanties (men en niemand) zijn voorbeelden van zulke hypothetische gebeurtenissen, maar ook Louise en Albert kunnen zich bepaalde situaties inbeelden.

---

[143] Deze scène komt op meermaals terug in de roman. Daarbij wordt op verschillende manieren gerefereerd aan theateroptredens of zelfs aan televisie. De zin 'In het gedempte licht van de hal is het donkere hout van de deuren te zien' plaatst de scène in de kamer bijvoorbeeld tussen de deurposten, zoals het televisiebeeld begrensd is door het scherm (100). Verder verwijzen termen als 'voetlicht' naar de theaterwereld (103).

De hypotheses in *Leeg te aanvaarden* zijn geen lineaire voortzettingen van de reële wereld in de onwerkelijkheid, maar parallelle werelden. De waarnemers maken immers geen willekeurige veronderstellingen. Hun hypotheses krijgen vorm in relatie tot andere, soortgelijke waarnemingen, zoals in dit voorbeeld: 'Als zij voor de tweede keer op haar horloge kijkt, ziet zij dat het vijf minuten over vijf is. [...]. Hoewel zij vermoeid moet zijn, blijven haar ogen geopend' (6). Het modale werkwoord toont hier dat de verteller niets zeker weet, maar zelf informatie afleidt uit wat die ziet. Die waarnemende verteller kan daarvoor een beroep doen op schema's ('schemata') of structuren waarin herkenbare kenniseenheden in een bepaalde constellatie zijn opgeslagen (Semino 1997, 128).[144] Die kennisstructuren krijgen vorm en worden bestendigd doordat ze (op verschillende manieren) geconcretiseerd worden. Op die manier omvatten ze informatie aan de hand waarvan we soortgelijke gebeurtenissen of fenomenen betekenis kunnen geven. Conventies en gewoontes bepalen met andere woorden wat mogelijk en niet mogelijk is.

De mogelijke wereld kan zich ook in een mogelijke toekomst afspelen. In *Leeg te aanvaarden* komen passages voor waarin de focalisator vooruitblikt. Zulke passages zijn weergegeven in de toekomende tijd en wijken daardoor af van de dominante weergave in de onvoltooid tegenwoordige tijd. Deze voorspellende passages doen vermoeden dat de focalisator verschillende tijden kan overzien, oftewel *panchronisch* is (Herman & Vervaeck 2009, 80). De waarnemer kan echter niet met zekerheid voorspellen wat in de toekomst zal gebeuren, maar doet voorspellingen op basis van gewoontes of conventies:

> (Men weet dat zoiets lang kan duren, dat er nieuwe bestellingen bij de overbezette kortaangebonden obers gedaan kunnen worden, dat een boek met een glimmende kaft opeens boeiend kan worden, dat er nog veel sigaretten in het pakje kunnen zitten: op een zondagmiddag tegen vier uur, wanneer de warme wind beslist aangenaam is op de blote huid van hals, gezicht, armen, benen. Maar het zal niet onbeperkt voortduren, want op een bepaald moment zal het donker beginnen te worden [...]) (65).

Bovenstaande vooruitblik wordt tussen parentheses weergegeven, wat de gerealiseerde wereld van de mogelijke wereld onderscheidt.[145] Tempusveranderingen van (onvoltooid) tegenwoordige tijd naar toekomende tijd komen echter ook binnen paragrafen voor zonder bijkomende markering zoals parentheses of een witregel. Ook dan gaat het om voorspellingen of voornemens die duidelijk op gekende patronen berusten, bijvoorbeeld in de volgende zin: 'Zij blijft staan, wacht op de bel en op de stem van de vrouw die zal roepen dat er bezoek voor haar is' (79). Die patronen laten variatie toe, maar slechts in een bepaalde mate. Zo kunnen personages verschillende invullingen van een routine

[144] Binnen die schema's maakt men een onderscheidt tussen 'frames' en 'scripts'. Een frame omvat informatie over settings en statische situaties. Zo herkennen we een parkcafé bijvoorbeeld meteen aan het terras, de bezoekers (zoals gezinnen met kinderen en honden), de aangrenzende vijver, enzovoort. Scripts structureren informatie over (reeksen) acties.

[145] Hieronder ga ik dieper in op de rol van zulke creatieve taalvormen.

bedenken. Albert maakt bijvoorbeeld verschillende voornemens die in zijn routine passen:

> [Mijn hand] voelt de gladde kaft van een boek. Nog steeds ben ik er niet toe gekomen om het uit te lezen. Maar ik weet precies hoe het afloopt. Misschien dat ik er vanavond nog aan toekom (14).
>
> Ik zou ook vanavond naar hem toe kunnen gaan, misschien is dat een beter idee dan het boek te lezen waarvan ik immers toch al weet hoe het afloopt. Hij zal me bijvoorbeeld vragen of er nog iets bijzonders is gebeurd. Nee zal ik zeggen, niets bijzonders, wat zou er gebeurd moeten zijn. Zo zal de avond langzaam voorbijgaan (15).
>
> Ik neem mij voor om het boek vanavond niet te gaan lezen (15-16).

In passages waarin de perceptie van Louise centraal staat, fungeren alternatieven minder vaak als voornemen dan als mogelijke uitweg. Louise denkt bijvoorbeeld na over mogelijke handelingen zonder zich voor te nemen om ze uit te voeren: 'Ik vraag me af of ook ik iets zal gaan fluiten' (69). Daarnaast bedenkt ze alternatieven voor huidige of komende situaties om die zo veel mogelijk te veranderen. Die veranderingen worden vaak weergegeven met behulp van het hulpwerkwoord 'zouden' dat een mogelijkheid in plaats van een zekerheid uitdrukt. De veranderingen zijn echter niet ingrijpend en botsen op de grenzen van conventies, zoals in het volgende voorbeeld:

> (– Zij zou door kunnen lopen.
> – Zij zou kunnen glimlachen en afwachten.
> – Zij zou hem kunnen meedelen dat zij verhinderd was.
> – Zij zou blij kunnen zijn en met hem meegaan.) (107).

De alternatieven worden niet gerealiseerd, maar spelen zich af in de verbeelding van de waarnemer, wat wordt benadrukt door de parentheses. We kunnen besluiten dat de tempusverandering van tegenwoordige naar toekomende tijd geen indicator is voor een panchronische focalisator, maar de beperkte mogelijkheden van de waarnemer in de verf zet.

Sommige gebeurtenissen in *Leeg te aanvaarden* worden in de (onvoltooid) verleden tijd beschreven. Soms staat een volledige paragraaf in de verleden tijd beschreven, soms wisselt de werkwoordstijd binnen een paragraaf. In beide gevallen zijn de passages gemarkeerd doordat ze afwijken van de dominante vertelling in de tegenwoordige tijd. Wat de volledige paragrafen betreft, suggereert de werkwoordstijd eerst en vooral dat de beschreven gebeurtenissen informatie bevatten die het mysterie in de roman, de verdwijning van Louise, zou kunnen verklaren. We leren bijvoorbeeld hoe Albert voor het eerst op Louises kamer was: 'De eerste keer keek zij naar hem vanuit haar bed: geamuseerd, afwachtend, nauwelijks nieuwsgierig' (25). Frasen als 'keek ze naar hem',

‘observeerde ze hem’, komen in deze paragraaf veel voor. Wat Louise observeert, namelijk de manier waarop Albert routineus zijn kleren opvouwt en over de fauteuil legt, wordt in de roman nog vaak beschreven in de tegenwoordige tijd. Aan die situatie is niets veranderd, alleen dat Louise niet meer kijkt (123). De gemarkeerde passage in de verleden tijd suggereert dus dat de veranderde houding van Louise tegenover Albert iets te maken heeft met de voorspelbaar geworden relatie en een verandering in perceptie die daarmee gepaard gaat.

Twee andere paragrafen die volledig in de verleden tijd zijn weergegeven, onthullen dat Louise die voorspelbaarheid als beklemmend ervaart. In een korte paragraaf becommentarieert de derdepersoonsverteller met de focus van Louise eerst hoe de plannen van Albert haar keuzevrijheid beperken:

> Bleek hij al plannen gemaakt te hebben waar zij precies in paste, voor wat ze die middag zouden gaan doen en die avond, wat er morgen zou moeten gebeuren en wat overmorgen, zelfs haar kleding zag hij als zijn opgave, wat zij moest lezen, welke films zij moest gaan zien (38).

De verleden tijd presenteert die plannen als een vooraf bepaalde orde. Deze beschrijving wordt in een andere paragraaf herhaald door Louise als homodiëgetische ik-verteller. In combinatie met een anafoor benadrukt de onvoltooid verleden tijd de rigiditeit van Alberts plannen: ‘Plannen voor vanavond. Plannen voor morgen. Plannen voor zaterdag. Plannen voor zondagmiddag. Plannen voor vannacht. [...]. Plannen, waar ik precies in paste (63).

Verder wordt de eerste ontmoeting tussen Albert en Louise, die in de roman meermaals beschreven wordt, eenmaal in de verleden tijd beschreven. De paragraaf wordt waargenomen vanuit de focus van Albert, die van achter een krant toekijkt hoe Louise blijft zitten wanneer haar vriendin afscheid neemt. Deze gemarkeerde passage laat een ander licht schijnen op de ontmoeting. Waar beschrijvingen in de tegenwoordige tijd (vanuit de focus van Louise of een anonieme waarnemer) de ontmoeting als een toevallig treffen voorstellen, suggereert de passage in de verleden tijd dat de spiedende Albert de samenkomst voorbereidde. Deze suggestie wordt niet verder uitgewerkt, maar verandert wel het beeld van de relatie tussen Louise en Albert: Albert probeert Louise niet alleen in zijn leven in te passen door plannen met haar te maken, hij zou ook hun ontmoeting gepland kunnen hebben.

Een andere paragraaf die volledig in de verleden tijd staat, beschrijft het moment waarop Albert een plek verlaat en iets achter zich laat:

> Hij moest proberen om zich een beeld te vormen, zoals dat heet, om met zichzelf in het reine te komen, zoals men hem had aangeraden, om de zaken scherp te leren zien, zoals men van hem had gevraagd, om zich erbij neer te leggen, zoals men tenslotte had gereageerd.

> Onmiddellijk was hij in de auto gestapt, zonder zich nog een keer om te draaien. Hij sloot het portier, de motor wilde niet starten, de auto had lang buiten gestaan in de koude regen, maar op een gegeven moment reed hij weg, geroutineerd voegde hij zich in tussen rijdende auto's (97).

De indirecte rede aan het begin van de paragraaf toont dat Albert bij anderen te rade is gegaan om iets te verwerken waarvan hij zelf de schuld draagt ('hij moest proberen [...] om met zichzelf in het reine te komen'). Aangezien in de roman meermaals beschreven wordt hoe Albert de arts, Louises vriendin en haar hospita ondervraagt om Louises verdwijning te verwerken, suggereert deze passage dat hij aan die verdwijning schuld treft. Na die sinistere suggestie lezen we hoe Albert het gebeuren achter zich laat en opgaat in de massa: het verkeer, een anonieme auto. De gemarkeerde paragraaf zinspeelt dus op de rol van Albert als schijnbaar ongevaarlijk deel van de massa, dat minder onschuldig is dan het lijkt.

We kunnen besluiten dat de flashbacks die een volledige paragraaf beslaan het beschrevene markeren, hetzij als het eerste voorval in een reeks van gelijksoortige gebeurtenis, hetzij als een unieke inkijk in een belangrijke gebeurtenis. Een constante in de paragrafen is het belang van de subjectieve waarnemer: de eerste paragraaf benadrukt hoe een verandering in het waarnemen een andere gemoedsgesteldheid kan verraden, de andere paragrafen geven een inkijk in de opvattingen of handelingen van de waarnemer, die niet of anders vermeld worden in paragrafen met de *indicatief présent*. Die nieuwe inkijk mag dan wel nergens volledig worden uitgewerkt (we weten immers niet of en hoe Albert de verdwijning van Louise beïnvloedde), ze maken de gebeurtenissen die gelijktijdig waargenomen en beschreven worden (synchrone focalisatie) spannend.

De flashbacks in *Leeg te aanvaarden* tonen dus hoe de blik op het verleden het heden bepaalt. Dat is vooral het geval wanneer de werkwoordstijd binnen een paragraaf verandert. Die verandering wordt vaak extra gemarkeerd door een lexicale aanwijzing of door parentheses. Tussen parentheses staat bijvoorbeeld een beschrijving van het eerste bezoek van Albert aan Louises kamer, met de focus van Louise (9) of van Albert (13). Lexicale aanwijzingen duiden bijvoorbeeld op een droom ('ik schrok wakker' (55)) of op een waanbeeld:

> Het is een haast bizarre vertekening.
> Ik [...] zag haar al vanaf het begin van het plein. [...]. Kwam ik haar tegen in de hal van een bioskoop, een theater, een winkel, op een station: een vrouw van haar leeftijd die Louise kon heten (49).

Dit fragment toont hoe Albert de verdwijning van Louise probeert te ontkennen door haar in verschillende vrouwen te herkennen of waar te nemen.

Meestal gaat de verandering van werkwoordstijd gepaard met een verschuiving van externe naar interne focalisatie. Als de waarnemer een ik-verteller is (Albert of Louise) verschuift de focalisatie van een ik-nu naar een ik-toen. Deze ingebedde flashbacks tonen

dat het verleden nog doorwerkt in het heden én – omgekeerd – dat dat verleden (opnieuw) betekenis krijgt in het heden. Immers, de ingebedde passages verlopen volgens dezelfde patronen die we uit het heden kennen. Zo roept een element uit een frame of schema in het heden datzelfde frame uit het verleden op. De geur in het park waarin Louise en Albert elkaar ontmoeten, herinnert Louise bijvoorbeeld aan de geur in het park in het dorp waar ze met haar ouders woonde:

> Wij lopen naast elkaar door een avond waarvan ik de geur van de bomen in de herfst heb onthouden. Waarvan ik de stilte over de vijvers niet ben vergeten. Deze ruime kamer, de paarse sprei bestond niet, er was geen sprake van vanavond of morgen. [...] [E]r was opeens dit park, dezelfde geur die aan avond en herfst deed denken, deze achttienjarige geur van een gezicht vlakbij mijn ogen (36-37).

Deze ingebedde retrospectieve passages benadrukken ook de vervormende kracht van de focalisatie. Zoals personages niet vrijuit voorspellingen kunnen doen, zo is ook hun kennis van het verleden beperkt door patronen.

Albert lijkt die overzichtelijkheid als een geruststellende constante te ervaren. Door zijn vrije tijd volgens vaste patronen te plannen, past Albert Louise bijvoorbeeld in zijn leven en in zijn toekomst. Dat ze afwijkt van die plannen, komt in hem niet op. De stilte van Louise tijdens de routineuze handelingen zou dan ook bewijzen dat ze elkaar zonder woorden begrijpen: 'Zij moet me observeren. Zij zegt niets. Zwijgend moet zij naar me kijken. Zonder iets te zeggen moet zij naar me luisteren' (57). Het perspectief van Louise laat een ander licht op de zaak schijnen: 'Op zijn bewegingen let ik niet meer. Zijn opmerkingen ken ik. Van zijn plannen ben ik op de hoogte. Hij is bij me. Hij praat tegen me. Wij zijn twee mensen in een te ruime kamer in een oud huis' (123). De geliefden vullen hun werkelijkheid – tegen de achtergrond van andere, denkbare werkelijkheden – anders in. Dat verschil zorgt voor barsten in hun relatie.

Hoewel de tekst focust op de perceptie van een (al dan niet herkenbaar) agens, is de focalisatie door alle waarnemers meestal afstandelijk: de gefocaliseerde objecten (hetzij voorwerpen, hetzij andere personages) worden voornamelijk van buitenaf waargenomen (Herman & Vervaeck 2009, 81). Wanneer waarnemers speculeren over emoties of gedachten van gefocaliseerde objecten, wat Herman en Vervaeck 'empathische focalisatie' noemen, gaat het om deducties van die verschijningsvormen. Die deducties berusten in *Leeg te aanvaarden* niet op inzicht in de psyché van de ander, maar op verwachtingen of gewoontes (het bovengenoemde 'Zwijgend moet zij naar me kijken' is daar een voorbeeld van). Die afstandelijkheid brengt me bij het tweede kenmerk van de nouveau roman, namelijk de registratie door een cameraoog.

Volgens Beekman geeft het 'wisselend cameraperspectief' als vertelvorm *Leeg te aanvaarden* de allure van een filmscript (1987, 6). Loreis beschouwt dat filmische karakter als een wezenskenmerk van de nouveau roman: 'De wisselwerking tussen de Nouveau Roman en de film [is] als nieuwe symbiose gesignaleerd [...]: verstolling in de NR,

verstolling in de film' (1967, 34). De 'verstolling' waarop de symbiose steunt, beschrijft Loreis door te verwijzen naar de minimale narratieve voortgang: 'verstolling [is] de actie die in haar loop verstart als bij een momentopname (1967, 34). Tegen die achtergrond bespreek ik het cameraperspectief in *Leeg te aanvaarden* eerst in relatie tot de minimale narratieve voortgang die lyriciteit signaleert. De narratieve voortgang staat in verschillende passages in *Leeg te aanvaarden* op verschillende manieren stil, die overeenkomen met verschillende cameratechnieken.

Bijkomend breng ik die technieken ook in verband met creatieve taalvormen, die opnieuw een signaal van lyriciteit zijn. De afstandelijkheid die het cameraperspectief kenmerkt, berust immers op 'een manier van schrijven' die Rijsdorp omschrijft als 'noterend, herhalend, de nadruk leggend op waargenomen details, verschillende mogelijkheden in één adem opsommend, afgebroken gedachten en zinnen aaneenrijgend, tijden en plaatsen, uren en jaargetijden dooreenmengend' (1966). In deze omschrijving herkennen we syntactische figuren als enumeratio, repetitio, ellips en asyndeton.

Een cameratechniek die de narratieve voortgang hindert, is de panoramische reeks of de *travelling* (Loreis 1967, 28). Zowel de derdepersoonsverteller als de ik-figuren, die telkens vanuit één focus waarnemen, laten hun blik over de omgeving glijden.[146] In opsommingen beschrijven ze hun indrukken:

> Toch schreeuwen er maar weinigen, of het moesten kinderen zijn, die zich losrukken van de hand van zomerse vrouwen, en die zich verdekt opstellen achter de smalle stammen van de bomen in het park, achtervolgd, soms, door blaffende honden, door verre en herhaalde vermaningen, bevelen, ongeduldige en later woedende uitroepen, omgeven door bomen en heesters, op een van de zondagmiddagen in het park, omstreeks drie uur, wanneer de zon schijnt (12).

Auditieve en visuele indrukken worden hier asyndetisch aan elkaar geregen. Naar het einde toe worden werkwoorden genominaliseerd ('vermaningen', 'bevelen', 'uitroepen'). Die nominale opsomming stelt bewegingen en geluiden gelijk aan waargenomen objecten. De Wispelaere spreekt in dat geval van 'fotografische momentopnames', waarop de narratieve voortgang stilstaat (1968, 109).

Volgens Fludernik doen aaneenrijgingen van onbelangrijke details vermoeden dat de opsomming gericht is op 'exhaustive itemization' (2016, 323).[147] Het grote aantal van eenvoudige objecten dat in *Leeg te aanvaarden* wordt waargenomen, suggereert dus niet alleen betrouwbaarheid, maar ook volledigheid. De nauwgezette registratie lijkt de

---

[146] In tegenstelling tot wat het woord 'lens' doet vermoeden, is het waargenomene niet enkel visueel. De camera registreert ook geluiden en complexere gebeurtenissen.

[147] Fludernik spreekt in die context niet (zomaar) van opsommingen, maar van lijsten. Ik wees in eerder onderzoek op de overeenkomsten tussen de opsommingen in *Leeg te aanvaarden* en (literaire) lijsten (2017).

wereld van *Leeg te aanvaarden* dus niet alleen tastbaar, maar ook kenbaar te maken. Onderstaande enumeratio is daar een voorbeeld van:

> Het strodak, de zonneweringen, de muziekstand, de obers, de tafeltjes, de parasols, de klapstoelen, de papiersnippers, de suikerzakjes, de glazen, de kopjes, de kannen, nog steeds het geblaf, zwanen, het geluid van grint onder de schoenzolen, het verschuiven van stoelen, het lachen ook, de uitroepen in de richting van kinderen of kennissen of honden (13).

Panoramische reeksen maken datgene wat geregistreerd wordt echter niet volledig kenbaar. De omschrijving van het park, het terras, de kamer en andere plaatsen waar de gebeurtenissen in *Leeg te aanvaarden* zich afspelen, kunnen verwijzen naar eender welk stereotiep park of terras en eender welke kamer. De opsommingen hebben dus geen specifieke referent, maar zijn conceptuele beschrijvingen. Ze beschrijven met andere woorden het frame waaraan we parken, terrassen of kamers herkennen. Die vaagheid heeft niet enkel betrekking op het ruimtelijke aspect van de setting, ook de temporele referentie is vaag. De algemene beschrijvingen geven de scènes een tijdloos karakter. De Wispelaere spreekt van een 'tijdeloze anonimiteit' (1968, 109). De volgende passage is bijvoorbeeld temporeel en ruimtelijk herkenbaar, maar tegelijkertijd onbepaald: 'Er is een deur in een 19e eeuws huis, een kamerdeur op de eerste verdieping, een gesloten kamer met dichtgetrokken gordijnen. Er is een kamer waarin geen licht brandt vannacht' (87). Met het schijnbaar betrouwbare cameraoog gaat dus vaagheid gepaard.

Toch zijn de gebeurtenissen in *Leeg te aanvaarden* niet tijdloos. Het komt vaak voor dat iets wat in de panoramische reeks wordt waargenomen een tijdsverloop verraadt. Zo suggereren 'de slagen van een klok' bijvoorbeeld dat de tijd voort gaat (7). Daarnaast doen een paar handschoenen in de inmiddels gekende kamer van Louise vermoeden dat het winter is (19). Verder komen ook specifieke tijdsaanduidingen voor zoals 'deze wintermorgen omstreeks acht uur' (8). Deze en andere expliciete tijdsaanduidingen worden in de roman op verschillende plaatsen en met minimale variatie herhaald.[148] Enerzijds maakt deze epanalepsis (een stijlfiguur waarbij woorden, woordgroepen of zinnen kort na elkaar of verspreid in de tekst herhaald worden) dat moment herkenbaar: de maandagochtend die hier beschreven wordt, is het moment waarop Albert voor de laatste keer afscheid neemt van Louise voor ze verdwijnt. Anderzijds suggereert de epanalepsis dat de gebeurtenissen zich op eender welke winterse maandagochtend hadden kunnen voordoen. Zo komt de – inmiddels herkenbare – tijdsaanduiding ook voor in opsommingen die het moment in een repetitieve orde inschrijven: 'Een ochtend waarmee een dag begint, waar een avond op volgt. Waar een nacht op aansluit, een nacht in de herfst, een ochtend in de winter. Een maandagmorgen bijvoorbeeld' (104).[149] De

[148] Naar die maandagochtend wordt onder andere verwezen op pagina's 5, 10, 36, 43, 44, 45, 53, 60, 92, 96, 99, 123.
[149] Het modale bijwoord 'bijvoorbeeld' onderstreept de relativiteit van het specifieke moment.

creatieve taalvorm maakt de waarnemingen door het cameraoog dus tegelijkertijd herkenbaar en minder concreet.

Soms stelt het cameraoog een bepaald object uit de panoramische reeks of een gelaatskenmerk op scherp. We kunnen die beschrijvingen vergelijken met de zoom of close-up. Een voorbeeld van een close-up is de gedetailleerde beschrijving van Louises gezicht:

> Twee ogen in de spiegel zijn gevestigd op twee zeer donkere ogen in een ovaal gezicht, boven een tamelijk rechte neus, een mond met niet zeer brede lippen. Lippen: nu vaneen gaand, warme adem vrijlatend. De punt van de tong drie keer heen en weer over de bovenlip, de beweging van lippen zodat nu een woord wordt gevormd (102).

We kunnen hierbij denken aan Roland Barthes' *effet de réel*, een literair effect waarbij de beschrijving van een schijnbaar nutteloos detail de 'waarheidsgetrouwheid' van een tekst versterkt of garandeert (1968). De close-ups en zooms hebben ook een onderscheidende functie. Zo herkennen we Louise aan haar donkere ogen en haar aansteker aan het verchroomde oppervlak en het monogram L.E.G.

Zooms en close-ups van zulke details onthullen echter geen diepere waarheden over het geregistreerde. De close-up van Louise verraadt bijvoorbeeld geen gevoelens. Zoals een camera slechts verschijningsvormen kan registreren, zo kunnen de literaire close-ups niet door oppervlakteverschijningen heen breken. De objecten waarop wordt ingezoomd, hebben nochtans een raadselachtige aanblik. Louises verchroomde aansteker en een schrift met een glimmende kaft (dat Louise vaak bij zich heeft) hebben bijvoorbeeld een 'extra' oppervlaktelaag. Het chroom en de glimmende kaft doen vermoeden dat het glanzende uiterlijk iets verbergt. De narratieve stilstand die met de zoom gepaard gaat, benadrukt zo dat registratie oppervlakkig is.

Een laatste filmtechniek, naast de travelling en zoom, die ik in *Leeg te aanvaarden* herken, is de cut. In filmtaal verwijst de cut naar de directe overgang van het ene shot op het andere. In *Leeg te aanvaarden* vinden zulke overgangen plaats tussen paragrafen (cf. infra), maar ook binnen een paragraaf. Binnen een paragraaf onderbreekt zo'n cut de narratieve voortgang, die nadien hervat wordt. Die onderbreking kan verschillende vormen aannemen, zoals (asyndetische) opsommingen en passages tussen haakjes.

De asyndetische opsomming onderbreekt de beschrijving van een moment om er meer informatie over te geven. Het kan gaan om een panoramische reeks waarbij synchrone waarnemingen asyndetisch aan elkaar worden geregen, zoals in volgend voorbeeld:

> Wanneer later op die zondagmiddag in het park haar vriendin van het witte tafeltje op moet staan omdat ze nog een afspraak ergens in de stad blijkt te hebben, blijft zij alleen aan het tafeltje achter, terwijl rondom haar de zondagmiddag verdergaat met glazen limonade en flesjes bier, met stukken taart en kinderwagens, met

> honden aan de lijn en loslopende kleuters. Niet duidelijk verstaanbare flarden van gesprekken, frekwent het lachen van de gasten op het terras, uitroepen, het waarschuwend uitroepen van namen van kinderen die vlakbij de rand van de vijver spelen, kinderen die doorgaans niet reageren, die niet de moeite nemen om zich om te draaien, laat staan te luisteren, naar hun zondagse ouders.
> Blijft zij dus zitten met een glas voor zich dat nog zeker voor de helft gevuld is met een kleurloze vloeistof (63).

De ingebedde reeks belooft meer informatie, maar beschrijft – opnieuw – een gekend frame. Meer nog, ze onderbreekt de beschrijving van de hoofdfiguur en leidt zo de aandacht af. Na die onderbreking hapert de waarnemende verteller en herneemt de woorden ('blijft zij dus zitten').

De onderbrekende opsomming kan ook diachrone waarnemingen aan elkaar rijgen. In onderstaand voorbeeld is die asyndetische opsomming deel van een hyperbaton: een syntactische stijlfiguur die tussen twee samenhangende woorden of woordgroepen een zin of langere passage voegt. De verteller onderbreekt de beschrijving van 'deze jonge vrouw [...] die op haar buik ligt' met bijkomende informatie over die waargenomen vrouw:

> Deze jonge vrouw
> die naar de naam Louise luistert, die luistert naar wat hij vertelt, die luistert wanneer hij fluit, tegen het eind van een zomer, een jonge vrouw, in het begin van een herfst, een luisterende jonge vrouw naast hem in de auto, in het park, in haar kamer, op straat, naast hem in de zomer en herfst, naast hem 's nachts en in de ochtend, naast hem, samen met hem, deze vrouw
> die op haar buik ligt (43).

De waarnemende verteller varieert tijdens de opsomming op wat waargenomen wordt ('deze jonge vrouw', 'een luisterende jonge vrouw', 'een jonge vrouw'). Daarnaast worden ook een aantal woorden en woordgroepen herhaald (epanalepsis) zoals 'die luistert' of 'naast hem'. Deze ingebedde opsomming geeft extra informatie over Louise (door te verwijzen naar situaties die in de rest van de roman voorkomen) maar beschrijft haar louter in relatie tot 'hem'. We kunnen de herhaling van de frase 'deze jonge vrouw' interpreteren als een voortdurende poging om de vrouw los van iedere relatie scherp te stellen. Die poging mislukt: de waarnemer kan de vrouw alleen maar beschrijven in relatie tot de ander. De minimale narratieve voortgang en het hyperbaton als creatieve taalvorm tonen dus dat een waargenomen object – in dit geval een personage – altijd aan de context gebonden is.[150]

Binnen een paragraaf kan de onderbrekende cut ook de vorm aannemen een passage tussen parentheses. Zulke onderbrekende passages hebben een minimale

[150] Aangezien de derdepersoonsverteller het gebeuren waarneemt vanuit de focus van Louise, zinspeelt het hyperbaton op het vervreemdende effect dat met die gebondenheid gepaard kan gaan. Dat effect bespreek ik in het volgende deel van dit hoofdstuk.

narratieve voortgang en bevatten bijvoorbeeld een gedachte die kan worden toegeschreven aan het personage door wiens blik de passage buiten de haakjes wordt waargenomen:

> ... een ogenblik dat zij zich heeft voorgesteld, zo dikwijls, vlak voor het inslapen: (als er gebeld wordt hoor ik dat mijn naam wordt geroepen, ik zal naar beneden gaan en er zal een jongeman staan. Ik ken hem, want vaak genoeg hebben we over hem gepraat op haar kamer als hij er niet was. Vaak genoeg heb ik bij mijn vriendin naar hem geïnformeerd, zij heeft me foto's laten zien waar hij, waar beiden opstonden.) Hoopte zij dus dat hij eens bij haar zou komen (79-80).

De haakjes benadrukken hier dat de gedachte of verbeelding van het waargenomen personage niet van buitenaf waarneembaar is. Een ander voorbeeld van onderbrekende parentheses is de uitweiding of vergelijking. In dat geval vergelijkt de waarnemende verteller de beschreven toestand met soortgelijke situaties:

> zacht gaat zij de trap op, bereikt haar deur, sluit deze achter zich, blijft in de kamer staan – voor een moment (zoals men blijft staan, nietwaar, in de regen bijvoorbeeld, op een koud en tochtig perron wanneer de trein naast je langzaam begint te rijden, je enkele stappen probeert te lopen, dan blijft: stilstaan. Als je naar een bepaald punt kijkt dat alsmaar kleiner wordt, dat zich konstant van je verwijdert, dat je op een gegeven ogenblik niet eens meer kunt zien. Maar toch blijf je staan, op je post bijna, blijf je staan op dat kleine stukje grond van waar af alles begonnen is – je vergeet het, je weet het niet meer) maar doet dan het licht aan (101).

Deze parentheses onderbreken de beschrijving van een aarzeling om die met een andere vorm van stilstand te vergelijken. De vergelijking voegt iets toe aan de waargenomen stilstand, namelijk een element van (controle)verlies. De aanwezigheid van een je-figuur en het tussenwerpsel 'nietwaar' wijzen er bovendien op dat hier iemand (de lezer) wordt aangesproken. De onderbreking, die hier vorm krijgt als hyperbaton, staat los van de beschrijving van de situatie. We kunnen de onderbreking beschouwen als een commentaar van de (anonieme) waarnemer achter de cameralens, waarna de gebeurtenissen zich voortzetten.

De filmische cut komt ook tot uiting tussen de paragrafen. Zoals gezegd is *Leeg te aanvaarden* opgebouwd uit korte paragrafen die van elkaar gescheiden worden door een witregel. Die passages zijn scènes die zich op één plaats afspelen en een afgeronde handeling weergeven.[151] Ze volgen elkaar niet chronologisch op, maar een tijdsverloop wordt wel gesuggereerd door tijdsaanduidingen en terugverwijzingen in de verleden tijd (cf. supra).

[151] Het gaat daarbij om eenvoudige, zelfs eentonige handelingen (zoals zich uitkleden voor het naar bed gaan, naar het werk vertrekken, een gesprek voeren, iets drinken op een terras), die de indruk wekken dat individuele passages stilstaan en de continuïteit op het niveau van het hele verhaal versterken.

We kunnen die compositie verbinden met de filmmontage, die de registraties van het cameraoog schikt. De monteur-*inscripteur* schikt de geregistreerde scènes in *Leeg te aanvaarden* niet in een logisch-chronologische volgorde. Wie een gebeurtenissenverloop chronologisch wil reconstrueren, kan een beroep doen op de (vage) aanduidingen van tijd en ruimte. Die reconstructie brengt echter niets nieuws aan het licht: in de montage blijkt de informatie over de centrale gebeurtenis in het verhaal, namelijk de verdwijning van Louise, te ontbreken. Zo demonstreert de fragmentatie dat (de weergave van) registratie met selectie en manipulatie gepaard gaat.

Het waargenomene wordt niet zomaar achteraf door een monteur geschikt en vervormd. Als we het cameraperspectief verbinden met een andere tendens, dan merken we dat de waarnemer al tijdens het registreren ingrijpt. Meer specifiek toont de nadruk op de perceptie van het agens het selectieve en gemanipuleerde karakter van iedere waarneming. We weten al dat de waarnemer die achter het cameraoog schuilgaat geen alwetende instantie is (cf. supra). Achter de cameralens gaan hypothetische waarnemers schuil, zoals anonieme gluurders en zelfs een afwezig agens. Het cameraoog mag dan wel enkel oppervlakteverschijnselen registeren, het laat wel ruimte voor invulling en hypothese (cf. supra). De nadruk op de perceptie van het agens, die subjectief is, stelt zo de objectiviteit van het cameraperspectief ter discussie. Ze toont dat registratie altijd gepaard gaat met vervorming.[152]

Het (al dan niet herkenbare) agens dat door de lens van de camera kijkt, registreert en vervormt de omgeving: triviale objecten, maar ook de ander. Hierboven vermeldde ik al dat ook waarnemers waargenomen kunnen worden en dat ze dan, net als waargenomen voorwerpen, volledig overgeleverd zijn aan de waarnemer die op basis van vaste patronen een betekenis geeft aan het waargenomene. Die spanning tussen waarnemend subject en waargenomen object brengt me bij de derde nouveauromantechniek die ik hier wil bespreken, namelijk verdinglijking. Met die term wijs ik enerzijds op de grote aandacht voor objecten en voorwerpen en anderzijds op de voorstelling van mensen als gelijk aan voorwerpen. Beide voorstellingen worden door de Nederlandstalige kritiek aan het nouveauromanetiket verbonden (Beekman 1989, Loreis 1967, Van Marissing 1971, De Wispelaere 1968). In *Leeg te aanvaarden* krijgt verdinglijking vorm door verschillende tendensen die lyriciteit signaleren, namelijk de focus op de perceptie het agens, minimale narratieve voortgang, creatieve taalvormen en zelfreferentiële taal.

Met de nadruk op perceptie, die ik al besprak, hangt het belang samen van dingen die waargenomen worden.[153] Hierboven toonde ik al hoe objecten de verhaalwereld van *Leeg te aanvaarden* vormgeven. De meeste zijn triviale objecten die de eentonigheid van de

---

[152] In die opvatting herkennen we de manier waarop Tophoff zijn schrijfwijze als maakproces beschrijft aan de hand van de camerametafoor (cf. supra).

[153] Dat lijkt een contradictie, aangezien Wolf stelt dat de nadruk ligt op het perspectief van een agens, ten nadele van de objecten. In de nouveau roman is dat agens echter afhankelijk van de objecten die het waarneemt (De Wispelaere 1967, 78-88).

setting tastbaar maken, zoals de papiertjes op het terras van een parkcafé, de straatlantaarns in een straat met 'voornaam uitziende huizen'. Soms gaat het om een specifiek object, waaraan we een personage of een specifieke setting kunnen herkennen. Voorbeelden zijn het smetteloze witte overhemd van Albert, of de paarse sprei, de rode stoel en de wollen gordijnen in de kamer van Louise.

Sommige voorwerpen lijken in al hun trivialiteit meer te betekenen dan wat eenvoudige waarnemingen kunnen blootleggen. Louises verchroomde aansteker met het monogram L.E.G. is daar een voorbeeld van (cf. supra). Zoals het chroom is het monogram een extra (in dit geval talige) oppervlaktelaag die een verborgen waarheid suggereert. Elke letter staat voor een naam, die (een aspect van) de identiteit van de drager zou kunnen onthullen. Louise zorgt ervoor dat niet iedereen weet welke namen achter de letters schuilgaan. Waar Louise haar tweede naam voor Albert verzwijgt, laat ze zich door Margriet Eugenie noemen: 'een kamer waarin haar vriendin in plaats van Louise Eugenie zegt' (108).

De aansteker met het monogram is een metoniem voor Louise. Waar men denkt Louise te kennen door haar te bekijken, kent men telkens slechts een aspect van haar persoonlijkheid. Volgens De Wispelaere fungeren waargenomen personages in de nouveau roman als objecten in die zin dat ze de wereld van het waarnemende subject mee vormgeven (1967, 78). Tegen die achtergrond kan het 'objet troublant et mystérieux', dat de nouveau roman kenmerkt, zowel een personage als een object zijn (Morrissette, geciteerd in Loreis 1967, 28). Louise kan dan ook gezien worden als het mysterieuze object waarnaar Albert op zoek is, maar nooit zal vinden. In dat licht is Louise het elixir of de heilige graal die de aanleiding is voor een onmogelijke zoektocht. De nadruk op perceptie toont dat de verdinglijking in *Leeg te aanvaarden* geen voorstelling betekent van personages als vlakke figuren of onveranderlijke objecten zonder gevoelens. In plaats daarvan benadrukt de tendens het onkenbare karakter van de schijnbaar eenvoudig waarneembare objecten en personages.

Het onvatbare en toch opdringerige karakter van het waargenomene blijkt verder uit de verdinglijking van (het) niets. Waarnemingen van leegte dekken bijvoorbeeld gedachten en emoties toe. Wanneer Albert Louise vraagt of ze al aan de zomer heeft gedacht, antwoordt ze negatief. Ze probeert zich te herinneren welk voorstel hij deed of hoe ze zich daarbij voelde, maar haar aandacht wordt afgeleid door een verlaten straat:

> Het is niet onmogelijk, weet ik terwijl ik naar buiten kijk – geen auto komt langs. Het kan best waar zijn dat hij me iets heeft verteld – ook geen voetganger is te zien. Alleen herinner ik me niets meer – de straat ziet er verlaten uit. Terwijl ik toch goed heb geluisterd – het moet koud zijn, buiten (59).

Leegte fungeert hier als een waargenomen, tastbaar object. Loreis spreekt in dat opzicht van 'een *tegenwoordigheid* van het NIETS' (1967, 10). Dat niets kan ook indirect waargenomen worden. In dat geval worden de effecten van een voorwerp waargenomen,

terwijl de bron niet geregistreerd wordt. Zo wijzen klokslagen op de aanwezigheid van een 'onzichtbare klok' (110) en wordt een kamer verlicht door 'indirekt licht [...] uit de onzichtbare T.L.buis boven de schuif deur' (111). Die verdinglijking van het niets toont dat waarnemingen 'afgeleid' zijn in die zin dat ze slechts de verschijningsvormen van een object kunnen vastleggen, en niet een mogelijke bron of binnenkant. Hierin herkennen we het fenomenologische aspect van de nouveau roman (Vervaeck 2013).

Een andere lyrische tendens die de verdinglijking in *Leeg te aanvaarden* vormgeeft, is de creatieve taal. Zoals bij Krijgelmans, en anders dan bij Stassaert en Van Maele, zijn creatieve vormen bij Tophoff geen metaforen. In plaats daarvan gaat het om syntactische stijlfiguren en variaties op grammaticale en orthografische regels. De asyndetische opsommingen waarbij werkwoorden genominaliseerd worden zijn voorbeelden van hoe *Leeg te aanvaarden* het belang en de tegenwoordigheid van dingen in de verhaalwereld benadrukt, ten nadele van handelingen en gebeurtenissen (cf. supra).

Van de dingen die de verhaalwereld vormgeven, is zoals gezegd slechts de oppervlakte zichtbaar. Het gebruik van parentheses benadrukt die beperkte zichtbaarheid. Hierboven besprak ik al parentheses in de context van het cameraperspectief, waar de haakjes vooral het verborgen karakter van gedachten benadrukken, die voor andere waarnemers niet toegankelijk zijn (cf. supra). Verder tonen parentheses de wisselwerking tussen de buitenkant en de binnenwereld van objecten (of het innerlijk van de ander). Onderstaand fragment bevat bijvoorbeeld een beschouwing tussen haakjes:

> Wanneer de kamerdeur gesloten blijft, omstreeks elf uur, later in de middag, wanneer niemand hem kan helpen (– is het haar naam die men zou kunnen herhalen, de naam van een jonge vrouw die men formuleert in de winter, maar geen deur is er die opengaat, geen spoor is er dat men kan volgen, er is een naam omstreeks drie uur in de middag –) er is een man in een auto, een gezicht achter de voorruit (86).

De haakjes fungeren hier als de buitenzijden van een object (of van de kamer), die een binnenwereld omvatten. We kunnen de haakjes vergelijken met het laagje chroom op Louises aansteker of de glimmende kaft van een boek (16, 27, 30, 65, 120). De binnenkant lijkt toegankelijk, aangezien ze slechts door een dun oppervlaktelaagje van de buitenwereld afgescheiden is.

Wat zich onder die oppervlaktelaag – binnen de haakjes – bevindt, blijkt niet onaangetast: de grammaticale structuur buiten de haakjes zet zich binnen voort; binnen die haakjes doet zich dan een grammaticale omslag voor, die buiten de haakjes wordt verdergezet. Als we de haakjes wegdenken, krijgen we een nevenschikking met 'maar' als voegwoord. De eerste deelzin schetst dan een mogelijke situatie waarin men een naam van een jonge vrouw zou kunnen herhalen. De tweede deelzin toont dat die herhaling niet het gewenste effect heeft: Louise antwoordt niet, de deur blijft dicht en Albert vindt

geen aanwijzing die haar verdwijning kan verklaren. Wat overblijft, zijn onbepaalde objecten: 'er is een naam [een auditief object], er is een man in een auto, [er is] een gezicht achter de voorruit'. De haakjes doen hier de grens tussen binnen- en buitenwereld vervagen, maar onthullen daarmee geen verborgen binnenwereld. In plaats daarvan tonen ze hoe de waarneming het verborgene invult of aantast zonder het te kennen.

De creatieve taalvormen tonen ook hoe objecten aan de aandacht of waarneming kunnen ontsnappen. Zo tonen onderbroken zinnen of weglatingen dat waarnemers niet alles registeren. De weglatingen in de volgende zin tonen bijvoorbeeld dat Albert slechts delen van een lichtreclame registreert: 'Wanneer TRIO... VERVRI... GEEN BE... TRIOMF... in een snelle volgorde zijn ogen trachten af te leiden nu het donker begint te worden' (86). De taal gaat hier een iconische relatie aan met de inhoud in die zin dat enkel wat geregistreerd wordt, wordt weergegeven. De onvolledige registratie steunt op de (bewuste) selectie van de verteller, maar ook op diens beperkte waarnemingsvermogen.

Het ding dat tijdens de omissie aan de waarneming ontsnapt, is de taal zelf. Zulke ellipsen verdinglijken met andere woorden taaltekens. Ellipsen tonen ook hoe gesproken taal aan waarnemingen kan ontsnappen. Zo worden sommige woorden uit citaten in directe rede weggelaten: 'Ik kom net van haar huis... niemand weet... haar kamer is... maar zij doet niet open...' (80). Gesproken taal verdinglijkt verder wanneer een hoofdzin een uitspraak aankondigt, maar de zin die erop volgt het uitgesprokene als taalobject beschrijft, zoals in volgend voorbeeld:

> Zij gaat iets zeggen:
> Voor het eerst haar verwonderde stem in deze nacht in een oud huis, haar stem die vragen stelt, die de vragen niet afmaakt, die geen antwoord krijgt (114).

De creatieve taalvormen leggen dus de nadruk op de taal (in en van *Leeg te aanvaarden*), waarin we een zelfreferentiële tendens herkennen. Die zelfreferentie lokt ook metatekstuele reflecties uit. *Leeg te aanvaarden* demonstreert hoe taaleenheden de wereld begrijpelijk maken en vormgeven. De taal verwijst dus naar zichzelf als epistemologisch middel. In combinatie met andere tendensen, zoals de nadruk op de subjectieve perceptie van een agens, de minimale narratieve voortgang en creatieve taalvormen, worden die zelfreferentie en zelfreflectie lyrisch in *Leeg te aanvaarden*. Tegen die achtergrond kunnen we besluiten dat het samenspel van die tendensen, die frequent in de tekst voorkomen, ervoor zorgt dat *Leeg te aanvaarden* herkenbaar is als een lyrische tekst.

Afsluitend zoom ik in op de zelfreferentie en zelfreflectie in *Leeg te aanvaarden*, die aanwijzingen bieden om de rol van taal in de tekst (en dus de tekst als taal) verder te interpreteren. Een passage die reflecteert op de interpretatie van taal als object is het fragment waarin Louise als ik-verteller haar schrift herleest. Dat schrift bevat ontvangen brieven, (kladversies van) al dan niet verstuurde brieven, (dagboek)notities en losse woorden:

> Als ik een blauwgekaft schrift uit mijn kast haal, als ik op een wit vel papier aan een brief begin, als ik een enveloppe open. [...]. Er zijn pagina's, waar ik vroeger aan ben begonnen en die ik nu niet meer begrijp. Zelden ontvang ik brieven, slechts een enkele keer kom ik ertoe om een brief te herlezen. [...] Ergens in het midden doe ik het schrift open. Als ik verderblader kan ik zien dat niet alleen de kleur van de inkt dikwijls verandert, ook de vorm van mijn handschrift blijkt weinig konstant te zijn. Soms zijn de letters dicht tegen elkaar aan geschreven, klein, soms ook zijn er vrij grote tussenruimten tussen letters en woorden. Op sommige bladzijden ziet mijn handschrift er regelmatig, nauwkeurig en duidelijk uit, op andere pagina's zie ik dat er woorden, soms delen van zinnen zijn doorgestreept. Ik breng mijn ogen dichter op de bladzijde en fixeer vooral de doorgestreepte woorden. Maar ik kan er niet achterkomen wat er moet hebben gestaan. Slechts twee keer lukt het me om een dergelijk doorgestreept woord nog te ontcijferen. Een keer ontdek ik dat het woord vader is doorgestreept, terwijl het tweede woord dat ik, ondanks de doorhaling, kan rekonstrueren zaterdagavond luidt. Soms gebeurt het nog wel eens dat ik iets opschrijf, zomaar, maar zelden. Woorden die ik mooi vind schrijf ik niet meer onder elkaar. Vroeger schreef ik
> lijn
> louise
> traag
> duiden
> onder elkaar, omdat ze een mooie klank hadden wanneer ik ze langzaam uitsprak (73-74).

De spreker onderzoekt taalmateriaal dat ze zelf produceerde. Ze heeft daarbij minder oog voor de referentiële waarde van haar handschrift dan voor de visuele vorm. Niet lexicale keuzes, maar wel de vorm van de geschreven taal fungeert immers als toegangsweg tot de inhoud die voor Louise belangrijk is, namelijk informatie over zichzelf als zender. De informatie die Louise op die manier te weten komt, is echter niet sluitend: de veranderlijke verschijningsvorm van haar handschrift suggereert hoogstens dat Louises identiteit of gemoedstoestand wisselt. Het taalmateriaal waarnemen leidt dus niet tot kennis over een authentieke binnenwereld.

Leeg te aanvaarden stelt de waarneming van taal gelijk aan een epistemologische zoektocht, een verkenning. Immers, als een tekst iets beschrijft wat reeds gekend is, loont het niet de moeite om die tekst door te nemen: 'misschien is [een bezoek aan een vriend] een beter idee dan het boek te lezen waarvan ik immers toch al weet hoe het afloopt' (15). Het taalobject belooft dus nieuwe kennis die onder het taaloppervlak schuilt. Een authentieke binnenkant is echter niet toegankelijk en de talige kenniszoektocht draait dus op niets uit. We zouden kunnen stellen dat de mislukte queeste van de taalgebruiker, in dit geval de ontvanger, tot vervreemding leidt. Wat kenbaar lijkt, roept net meer vragen op en dat geldt voor personages en voor lezers.

Vervreemding door lyricisering en de Franse romanvernieuwing

Verschillende theoretici van de nouveau roman verbinden de Franse romanvernieuwing met vervreemding (Bloch-Michel 1963, Loreis 1967, Robbe-Grillet 1963). Robbe-Grillet stelt vervreemding gelijk aan chosisme door te verwijzen naar de afstand tussen mensen en objecten die geen symbolen zijn voor een of andere psychologie (1963, 20-21). Loreis presenteert vervreemding dan weer als een effect dat op het niveau van de tekst tot uiting komt, en ook extra-tekstuele implicaties heeft:

> Het vervreemdingseffect, ook al geen nieuwigheid, ontstaat bij Franz Kafka en bij Bertolt Brecht. De vervreemding, veroorzaakt door vele daarnet genoemde middeltjes (b.v. vooral de 'parlerie' [i.e. het fenomeen waarbij verschillende personages niet tegen maar naast elkaar praten] van Ivy Compton-Burnett, de anonimiteit van de personages, soms alleen maar aangeduid door initialen [...]) wordt tot in de recentste werken waargenomen. Zo laat Jean-Pierre Faye in *L'Ecluse* ons raden in welke stad de 'sluis' tussen twee van elkaar gescheiden stadsgedeelten mogelijk is, in Berlijn of in Jeruzalem (1967, 30).

Loreis stelt hier dat het vervreemdingseffect ook betrekking heeft op de actieve rol van de lezer, die op basis van de suggestieve tekst ontbrekende informatie aan- of invult.

Conform de beschrijving van Loreis beschouw ik vervreemding als een effect van verschillende vernieuwingstechnieken, zoals de afwezigheid van een alwetende instantie, het cameraperspectief en verdinglijking. Ik toonde aan dat die technieken in *Leeg te aanvaarden* samengaan met de focus op de subjectieve perceptie van een agens, de minimale narratieve voortgang, creatieve taalvormen, zelfreferentie en zelfreflectie die frequent en in sterke mate gerealiseerd zijn en in samenspel met elkaar de tekst lyrischer maken. Als de nouveauromantechnieken vervreemding tot effect hebben, en als die romantechnieken berusten op tendensen die lyriciteit versterken, dan kunnen we de vervreemding in *Leeg te aanvaarden* met lyricisering verbinden. In wat volgt breng ik de vervreemdingseffecten in verband met twee effecten van lyricisering, namelijk desubjectivering en verstilling.

Vervreemding als desubjectivering komt in de eerste plaatst tot uiting in de thematiek van de tekst. Hierboven verbond ik dat soort vervreemding met perceptie. Hoewel *Leeg te aanvaarden* focust op de subjectieve perceptie van een al dan niet herkenbaar agens, toont de tekst vooral de beperkingen van die perceptie. Waarnemingen leiden niet tot kennis van de wereld, maar vervormen het waargenomene. Creatieve taalvormen benadrukken bovendien dat waarnemingen altijd gebonden zijn aan vaste patronen of frames. Waarnemers kunnen de wereld wel structureren en herkenbaar maken, maar nooit volledig kennen. Zo vervreemden ze van hun omgeving en van de ander.

In *Leeg te aanvaarden* vervreemdt de waarnemer ook van zichzelf. Die zelfvervreemding gaat paradoxaal genoeg gepaard met de focus op de subjectieve

perceptie van het agens. Volgens De Wispelaere berust de subjectiviteit van het agens op zijn verhouding met de waargenomen omgeving of het gezichtsveld (1967, 78-79). Als het bewustzijn van de waarnemer niet geïncarneerd is in een aanwezig personage of een alwetende instantie, maar de vorm aanneemt van een anonieme, glurende instantie die de verhaalwereld overschouwt, 'kan het gezichtsveld [waartoe ook waargenomen personages behoren] zich nog slechts als een object voordoen' (De Wispelaere 1967, 79). In *Leeg te aanvaarden* wordt de wereld waargenomen door een anonieme gluurder én door de personages die op hun beurt waargenomen worden. De personages zijn dus tegelijkertijd subject en object. In dat opzicht verschilt *Leeg te aanvaarden* van Robbe-Grillets *La Jalousie*, waarmee het op stilistisch vlak veel gelijkenissen vertoont (cf. supra). In *La Jalousie* registreert alleen de echtgenoot als *je-néant* de verhaalwereld. Meer dan de Franse romancier legt Tophoff dus de nadruk op de afhankelijkheid van waarnemers tot de ander die hen waarneemt. *Leeg te aanvaarden* presenteert waarnemende personages bovendien constant als 'object in het gezichtsveld van de ander' door ook te zinspelen op mogelijke waarnemingen door hypothetische waarnemers. Zoals gezegd wijzen de personages meermaals op de mogelijkheid bespied te worden, wat een beklemmend gevoel geeft.

Verder kunnen we de desubjectivering in *Leeg te aanvaarden* met taal verbinden. De lyrische zelfreferentiële taal in *Leeg te aanvaarden* presenteert taal als object tussen de objecten. Taal heeft een suggestief, maar impermeabel oppervlak, waarachter een onkenbare inhoud schuilt. De zelfreferentie lokt ook metatekstuele reflecties uit over de gebruiksfunctie van taal. Die reflectie wordt in *Leeg te aanvaarden* gethematiseerd. Nadat Louise het uitzicht van haar handschrift beschreven heeft, bespreekt ze haar schrijfproces en het doel daarvan:

> Op het ogenblik schrijf ik, als ik schrijf, slechts zeer korte zinnen, aanduidingen van zinnen. Als om vast te houden wat er gebeurt, als om houvast te hebben aan wat ik heb geschreven, als om mij te houden aan wat er staat (74).

De ik-verteller toont dat taal een situatie kan 'vasthouden' of bewaren door ze te beschrijven. Beschrijvingen leggen een gebeurtenis als op foto vast. Toch kunnen die gebeurtenissen via taal niet onveranderd herbeleefd worden. Het houvast dat taal biedt, is immers dubbel. Enerzijds is taal een epistemologisch middel om het beschrevene te bewaren, te ordenen en te begrijpen. Anderzijds is het houvast geen steun, maar een greep: talige regels en betekeniseenheden beperken de expressiemogelijkheden van sprekers (en de interpretatiemogelijkheden van waarnemers) tot wat aanvaardbaar is. De taal is in dat licht een drukkingsmiddel om subjecten te dwingen zich 'te houden aan wat er staat', zowel wat hun handelingen als hun denken betreft.

Als ik-verteller wijst Louise op de vormende, maar vooral op de beperkende functie van taal. In tegenstelling tot Louise lijkt Albert te geloven dat hij met behulp van taal de wereld naar eigen goeddunken kan modelleren. Zo geeft hij zijn werkelijkheid vorm door

zijn dagindeling vooraf te bepalen en uit te spreken. Alberts taalgebruik heeft dus niet hoofdzakelijk betrekking op het verleden (dat hij wil vastleggen of vasthouden door herinneringen neer te schrijven), maar op het heden en de toekomst die hij met behulp van taal stuurt. Zo laat hij Louise in zijn plannen en dus in zijn leven passen: 'Hij had zijn plannen waarvan ik deel uitmaakte. Plannen, waar ik precies in paste' (63). De werkelijkheid heeft een talig karakter, waarbij vooral de personages heel talig zijn:

> Plannen en afspraken in de herfst. Er zijn meer plannen dan zondagmiddagen. Er is haar kamer. De paarse sprei. Haar bed. Haar kamer. De rode fauteuil. Haar bed. Een kamer op de eerste verdieping. Een zomerse kamer en de paarse sprei van haar bed. Een avond in de herfst en haar bed vlakbij het raam. De gesloten gordijnen en haar warme kamer. De naam Albert bij het raam. Het woord Louise op de paarse sprei. Deze herfst. Deze zomerse nacht in haar kamer (29).

De herhaling van een zinnen met dezelfde grammaticale structuur ('er zijn'/'er is') toont hoe taal de kamer vormgeeft en hoe de namen de bewoners ervan in het leven roepen. Albert beschouwt het houvast van taal niet als beperkende greep, maar als sterkende grip. We zouden kunnen stellen dat Albert gewend is geworden aan de vervreemding via taal. Albert staat net zo min als Louise in contact met een authentieke, onaangetaste werkelijkheid, maar door gewenning ervaart hij zijn omgeving niet als 'vreemd'.

Als taalobject belooft een persoonsnaam in de eerste plaats kennis van zijn referent. Als Albert en Louise elkaar beter leren kennen, evolueert de manier waarop ze elkaars naam noemen. In het begin noemen de geliefden elkaars naam om elkaar te leren kennen, te verkennen: 'terwijl zij naast elkaar over het grintpad gaan in de richting van de uitgang van het park, probeert zij [...] zijn voornaam Albert, waarop deze Louise zegt: een vrolijke elegant geklede jongeman' (33). Na verloop van tijd horen voorbijgangers de geliefden elkaars naam noemen. Voor die passanten betekenen die namen niets. Het zijn Albert en Louise die de namen hun invulling geven. Hier benadrukt de tekst ook de performatieve kracht van (be)noemen.

Albert gelooft dat hij Louise aan zich kan binden door haar naam uit te spreken. Zoals Albert zijn wereld vormgeeft door plannen uit te spreken, zo probeert hij ook zijn relatie met Louise te controleren door haar naam als bezwering te gebruiken. Zelfs na haar verdwijning gelooft hij Louise aanwezig te kunnen stellen door haar naam te noemen:

> Ik weet dat ik haar moet spreken, dat ik haar moet bereiken. Ik kies deze weg. Ik kies dit vel papier waar ik haar naam op zet. Ik begin aan haar naam. Ik zal deze brief versturen. Zij zal me antwoorden. Zonder mijn lippen te bewegen spreek ik tegen haar (93).

Albert kan Louise echter niet bereiken, laat staan terughalen. De performatieve kracht van het noemen is dus even beperkt als de epistemologische waarde ervan: wie een naam

noemt, mag dan wel een invulling geven aan de identiteit van de genoemde, die invulling valt nooit samen met de volledige identiteit. Het is dat tekort dat Louise ervaart. Nadat ze Albert verkend heeft door zijn naam te noemen, noemt ze die naam automatisch: 'Ik zeg haar naam, ik zeg Louise – en onmiddellijk, zonder dat er enige tijd tussen ligt, laat zijzelf, laat deze vrouw die naast me in het bed ligt, laat zij er Albert op volgen' (62). Uit dit fragment blijkt meer afstand tussen de geliefden.[154] Louise antwoordt niet om die afstand te overbruggen, maar omdat dat van haar verwacht wordt.

Louise toont hoe een naam een persoon niet toebehoort, maar aan die persoon wordt toegeschreven: 'Ik zeg Albert tegen hem als hij lacht' (70). Ze benadrukt de afstand tussen namen en hun referenten nog verder door niet de persoon, maar wel het lichaam met de naam aan te duiden: 'deze naam Albert in het donker van mijn bed warm tegen een slapend lichaam' (123). Hier wordt de objectieve dimensie van de tekst versterkt ten nadele van de subjectiviteit van personages. Een naam wordt ook zelf een ding. Zoals kleren over een stoel kunnen liggen, zo is een naam in de kamer: 'De gesloten gordijnen en haar warme kamer. De naam Albert bij het raam. Het woord Louise op de paarse sprei' (29).

De afstand tussen een naam en zijn referent brengt ons bij de vervreemding van de personages tot zichzelf. In *Leeg te aanvaarden* is Louises zelfvervreemding een van de 'omstandigheden waarin [de liefdes]relatie mislukt', wat volgens Beekman het hoofdthema van Tophoffs oeuvre is (1987, 6). De zelfvervreemding van Louise komt tot uiting in zelfreferentiële taal die samengaat met zelfreflectie. Zo herkent Louise haar naam, maar ze voelt zich er niet door aangesproken. Ze reageert niet wanneer Albert van achter de gesloten deur haar naam roept.[155]

Een onbegrepen naam gaat hier dus gepaard met een onbegrepen identiteit. We kunnen het onbegrip van Louise op twee manieren duiden. Ten eerste wijst Louises onvermogen om haar naam te herkennen op een gebrek aan zelfkennis of haar machteloosheid om zichzelf, of liever, haar eigen binnenwereld volledig te kennen. Ten tweede kunnen we de onbegrepen naam ook interpreteren als weerstand van Louise om het taalmateriaal als drager van haar identiteit te erkennen. Louise beschouwt haar naam immers als een gegeven dat niet samenvalt met haar authentieke zelf: 'de bezwerende de naam haar naam Louise. Zij luistert ernaar, zij bekommert zich niet om een naam die zij niet kent' (45).

---

[154] Ook Albert zal de naam Louise na verloop van tijd automatisch vormen. Hij beschouwt dat automatisme echter niet als een vorm van afstand, maar als een bewijs dat Louise deel uitmaakt van zijn leven, zijn dagelijkse patroon: 'Zoals hij daar zit, op de draaibare stoel aan het metalen buro, terwijl zijn rechterhand met de ballpoint cirkels over het papier trekt, lussen, evenwijdige strepen, pijlen, letters, zijn rechterhand die met de ballpoint zeer groot en omslachtig de letter L laat ontstaan, er speels tekenend de letters o, u, i, s, e, achterzet. De linkerhand is nu eens bezig met een stofje in het oog, dan weer met een doosje lucifers waar eveneens met ballpoint op is getekend. Deze jongeman A, die – zo nu en dan fluitend – bezig is met zijn werkdag' (83).

[155] Die stilte confronteert Albert met zijn onvermogen om iemand met taal te bezweren en terug te halen.

Dat verzet uit zich in een spel met namen. Met de beperkte taalmiddelen die het systeem ter beschikking stelt, probeert Louise haar identiteit vorm te geven. Hierboven verwees ik al naar het mysterieuze monogram op Louises aansteker. Dat monogram behoeft invulling: L.E.G. is slechts één letter van 'leeg' verwijderd. We zouden kunnen zeggen dat Louises identiteit wordt ingevuld als de namen achter het monogram duidelijk worden. In de loop van de roman komt de lezer de namen achter de letters te weten. Louise Eugenie Grint gebruikt een andere naam naar gelang van de relaties die ze met anderen aangaat. Zoals woorden pas betekenis krijgen in een bepaalde context en co-text, zo krijgt Louise pas een identiteit in relatie tot anderen. Wanneer ze bij Albert of haar ouders is, laat ze zich Louise noemen, maar in het gezelschap van haar vriendin of wanneer ze alleen is, gebruikt ze haar tweede naam Eugenie. Louise toont zo dat haar hoedanigheid als vriendin en dochter verschilt van haar identiteit wanneer ze alleen is.[156] Ze lijkt hier controle te hebben over de verschillende facetten van haar identiteit.

Louises tweede naam representeert een verborgen identiteit: 'de naam Eugenie verzweeg zij wanneer het maar enigszins kon' (19). Het uitspreken van die naam is dan ook een verzetsdaad: '[Margriet] maakt gebruik van mijn verchroomde aansteker die op het blad van de glanzende tafel ligt. De E van het monogram betekent Eugenie zeg ik hardop' (120). Die verzetsdaad brengt echter geen vrijheid: net als Eugenie kan Louise sociale verwachtingen niet van zich afslaan. Het samenzijn met haar vriendin is immers zoals een afspraak onder vriendinnen volgens burgerlijke conventies hoort te zijn: met koffie, kleren passen en praatjes over een man. Louise is bovendien niet volledig vrij in haar naamkeuze. De naam Eugenie is, net als de naam Louise, een naam die haar werd toegewezen. De rebellie van Louise blijft dus binnen de grenzen van het aanvaardbare.

Persoonlijke veranderingen staan altijd in dienst van een systeem dat ze in stand houden. *Leeg te aanvaarden* thematiseert die dynamiek door de start van Alberts zoektocht te verbinden met de beweging van de massa, die een stilstand is. Wanneer Albert verneemt dat Louises deur op slot is, haast hij zich uit zijn kantoor naar haar huis, maar die gejaagdheid verschilt niet van de haast van de massa waarvan hij deel uitmaakt:

> [E]r is een man in een auto, een gezicht achter de voorruit. Wanneer [neonreclames] in een snelle volgorde zijn ogen trachten af te leiden nu het donker begint te worden en hij deel uitmaakt van de file die slechts langzaam vooruitkomt. Een onbegrijpelijke processie van koplampen en voorbijgangers. Hij verlaat zijn wagen, blijft met de groep mensen wachten voor het rode licht, steekt tezamen met de groep mensen de straat over, beweegt zich voort met eenzelfde snelheid als de groep mensen, deze groep mensen voor en achter hem, deze gesloten zwijgende groep mensen, deze groep mensen die hem opneemt en waaraan niet valt te

[156] Deze tegenstelling verbeeldt het existentialistische aspect van de nouveau roman, namelijk 'de onverzoenbare tegenstelling tussen de contingente bewustzijnsexistentie van het *pour-soi* en het absolute, geïsoleerde, in zichzelf besloten zijn (*être*) van het *en-soi*' (De Wispelaere 1967, 43).

> ontkomen, mensen die groepsgewijs bij groen oversteken, die tegelijk bij oranje gaan aarzelen (86).

De oorzaak van zijn haast is ondergeschikt aan de haast zelf, die hier gerepresenteerd, of liever 'verdinglijkt' wordt in het snelheidssymbool bij uitstek in de lange jaren zestig: de wagen in het spitsuur. De gejaagdheid van de individuele wagens resulteert in de stilstand van de massa, die een vast patroon volgt.

We kunnen die stilstand verbinden met wat Loreis 'verstolling' noemt: 'de actie die in haar loop verstart als bij een momentopname' (cf. supra). In bovenstaand fragment gaat het echter niet zomaar om een beschrijving zonder narratieve voortgang, maar wel om een focusverschuiving (die daarmee gepaard kan gaan): van acties naar situaties, van gebeurtenissen naar beschouwingen. Die verschuiving berust op tendensen die de tekst lyrischer maken, zoals de minimale narratieve voortgang, zelfreferentie en zelfreflectie en de nadruk op de perceptie van een subjectief agens. Ik spreek dan niet van verstolling (momentopname), maar van verstilling dat ik als effect van lyricisering beschouw. Die verstilling gaat in *Leeg te aanvaarden* gepaard met vervreemding. Allereerst is verstilling werkzaam in individuele passages. Hierboven beschreef ik hoe een minimale narratieve voortgang de aandacht vestigt op situaties, of liever: op gekende patronen. Zulke passages brengen vaak ook (de rol van) taal onder de aandacht, en schuiven zo de aandacht verder weg van beschreven gebeurtenissen (cf. supra).

Daarnaast komt verstilling tot uiting in de compositie van de roman, die stilstand en continuïteit benadrukt. De tekst schuift zo de aandacht naar zichzelf als tekst en lokt metatekstuele reflecties uit. *Leeg te aanvaarden* bestaat zoals gezegd uit een aaneenschakeling van scènes die vaak met minimale variaties herhaald worden. De iteratieve scènes hebben veel weg van cognitieve frames die in het bewustzijn van personages opgeslagen zitten (cf. supra). De herhaalde scènes beschrijven dan ook geen bijzondere voorvallen, maar situaties die vaak vaag blijven. Daarnaast wordt de centrale gebeurtenis, de verdwijning van Louise, niet verteld. Ze vormt wel de aanleiding voor de zoektocht van Albert én, op een hoger niveau, van de vertelling zelf: zoals Albert zijn relatie met Louise revalueert, zo probeert de lezer op basis van niet-chronologische fragmenten een geschiedenis te reconstrueren die de verdwijning van Louise moet verklaren. De continuïteit op het niveau van de vertelling botst dus met een spanning op het niveau van het vertelde. We zouden kunnen stellen dat verstilling attendeert op de centrale gebeurtenis in de roman en ze tegelijkertijd toedekt.

Een passage in het midden van de roman refereert aan die dynamiek. Centraal in *Leeg te aanvaarden*, op pagina tweeënvijftig van de 126 pagina's, staat een paragraaf die de zoektocht van Albert samenvat:

> Hij spande zich in. Deed moeite. Informeerde. Stelde vragen. Zocht naar verklaringen. Luisterde. Verwierp. Stelde vast. Konkludeerde.
> Hij gaf het niet op. Noch bij de oudere dame, noch bij de arts, noch bij de vriendin.

> Ik zeg het je niet als arts, maar als vriend.
> Het spijt me dat ik U niet meer kan zeggen.
> Ik begrijp het helemaal niet.
> Zij waren voorkomend en leefden mee. Zij luisterden naar hem. Zij gaven hem antwoord. Maar zij wisten het niet. Wisten het niet of zeiden het niet. Zeiden het niet of wisten het wel.
> Hij verscheen elke dag. Zeker in het begin. In het begin bleef hij het proberen. In het begin kwam hij iedere dag. Zelfs verschillende keren per dag kwam hij. Belde aan en vroeg naar haar. Vroeg en kreeg antwoord. Hetzelfde antwoord als daar straks, als gisteren. In het begin stelde hij steeds opnieuw deze vraag. Naarmate het langer licht bleef, nam de frekwentie van zijn vragen af (52).

We kunnen deze paragraaf beschouwen als een *mise en abyme* of ingebedde vertelling die het hogere verhaal samenvat en metatekstuele reflecties uitlokt.[157] Die samenvatting wordt voorgesteld als een reconstructie, die bij speurtochten doorgaans een voorval verklaart. Wat hier gereconstrueerd wordt, is echter de zoektocht zelf, en niet het gebeuren dat er de aanleiding van was. De compositie voert dus naar een centraal punt dat tegelijkertijd verzwegen wordt. De centrale gebeurtenis in de plot is dus een leegte die door een tekst wordt toegedekt. Naar die leegte, of L.E.G., zijn de protagonisten en de lezers op zoek.

Zoals de tekst de centrale gebeurtenis in het verhaal niet uit de doeken doet, zo maakt een naam de identiteit waaraan ze refereert niet kenbaar. Louise mag dan wel verschillende namen tot haar beschikking hebben, geen enkele naam vat haar volledige identiteit. De vervreemding die met verstilling gepaard gaat, is dus gebonden aan het verhullende aspect van taal. Vertellingen en namen bedekken immers de informatie waarnaar ze verwijzen. Ook momentopnames hebben zo'n bedekkend effect. Zoals Louise probeert om zichzelf in haar naam te herkennen, zo bestudeert ze haar spiegelbeeld op zoek naar iets wat haar karakteriseert. Ze bekijkt zichzelf in spiegels en andere spiegelende oppervlaktes:[158]

> Er zijn ogenblikken waarop ik mezelf kan zien staan: aan mijn raam in de kamer bijvoorbeeld,
> op straat voor een etalage
> vlakbij een vijver in het park.
> Zie ik mezelf in de spiegel: met de toppen van de vingers van mijn rechterhand strijk ik langzaam over mijn bovenlip (35).

---

[157] De *mise en abyme* komt vaak voor in de nouveau roman. Voor een systematisch overzicht van de *mise en abyme* in de nouveau roman, zie Lucien Dällenbachs *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme* (1977).
[158] Ook Albert kijkt in spiegels, maar hij slaat geen acht op andere weerkaatsende oppervlaktes. Meer nog, Albert ziet zijn spiegelbeeld als een perfecte kopie van zichzelf en als een manier om met Louise in contact te komen. Dat contact blijkt evenwel onmogelijk, of ten minste niet zoals hij het verwacht had (57).

De verschillende spiegelbeelden staan onder elkaar op aparte regels met dezelfde grammaticale structuur, wat de illusie wekt dat ze gelijk zijn. Tegelijkertijd suggereert de opsomming van verschillende spiegelingen dat de spiegelbeelden nooit dezelfde zijn. Die logica impliceert dat Louises identiteit groter is dan de som van die beelden. Ieder beeld doet echter uitschijnen dat het volledig met zijn referent samenvalt. We kunnen deze passage beschouwen als een thematische verwijzing naar de beperkte kracht van taal en perceptie.

Het spiegelbeeld van Louise is geen representatie van een vast omlijnde identiteit, maar een amalgaam van vervormde ikken. De oppervlaktes waarin Louise dat spiegelbeeld terugvindt, onderstrepen die beweeglijkheid. Zo is de vijver waarin Louise zichzelf bekijkt een bewegend oppervlak. Die spiegeling vervormt het ik niet alleen, ze roept ook verleden ikken op. Zo evoceert Louises spiegelbeeld in de vijver van het park waar Albert en Louise elkaar ontmoeten het beeld van een achttienjarige Louise, die zichzelf in een andere vijver in een ander park bekeek:

> Niet ouder dan achttien jaar is dit gezicht in het vroege donker van de avond, tegen een achtergrond van heesters, een bank in het park, een vijver. Achttien jaar en niet ouder is dit gezicht waaruit mijn naam mij tegemoetkomt, de naam Louise, waarop ik mijn ogen sluit en aan niets meer wil denken. [...]. Wanneer ik naast hem loop, luister ik naar het park want geen woord komt er uit deze achttienjarige mond. Wij lopen naast elkaar door een avond waarvan ik de geur van de bomen in de herfst heb onthouden. Waarvan ik de stilte over de vijvers niet ben vergeten. Deze ruime kamer, de paarse sprei bestond niet, er was geen sprake van vanavond of morgen (36).

Hoewel achter het spiegelbeeld van Louise verschillende ikken schuilgaan, kan ze maar één beeld tegelijkertijd waarnemen. Het ene beeld roept andere, gelijksoortige beelden op. Louise kan die beelden niet samenvoegen: 'Er zijn [*verschillende*] ogenblikken waarop ik mezelf kan zien staan'. De nadruk op continuïteit en stilstand is dus vervreemdend doordat ze een veelheid verbergt.

We kunnen ook de verzwegen verdwijning van Louise in *Leeg te aanvaarden* beschouwen als een ongemakkelijke werkelijkheid die niet gevonden mag worden. *Leeg te aanvaarden* attendeert op de verdwijning, maar laat de oorzaak ervan en de manier waarop Louise verdween onbesproken. Als die onuitgesproken waarheid onthuld zou worden, zou de roman en haar vertelling immers overbodig zijn. Verstilling betekent in dat opzicht zowel 'tot stilstand komen' als 'verzwijgen'.

Zoals het spiegelbeeld, de naam en het geschrift van Louise, en zelfs zoals de meest triviale objecten suggereert de lyrische nouveau roman dat er meer is dan wat het oppervlak prijsgeeft. Volgens Loreis moet de lezer de verhaalwereld mee construeren door de onbepaalde setting, personages en handelingsverloop zelf in te vullen (cf. supra). Uit bovenstaande analyse blijkt dat die invulling nooit definitief kan zijn. Voor iedere

mogelijke invulling kan men op basis van de beschreven waarnemingen andere invullingen verzinnen die even waarschijnlijk zijn. Het onbepaalde taalmateriaal en de nauwgezette waarnemingen die het beschrijft, nodigen lezers dus uit om hun opvattingen over wat kenbaar is bij te stellen.

Tophoffs lyrische nouveau roman doet een beroep op vertrouwde middelen om kennis te vergaren, namelijk waarnemingen en taal, maar het experiment schuift nieuwe epistemologische waarden naar voren: meerduidigheid en openheid. De kennisvorm die moet worden nagestreefd is geen volledigheid of onveranderlijke waarheid, maar het mysterie. De onkenbare binnenwereld of de vervreemding staat centraal in de kennisstructuur van *Leeg te aanvaarden*. Het is die vervreemding die het authentieke (realistische) leven het meest benadert.

Die opvatting, dat vervreemding een authentieke ervaring van de werkelijkheid is, verklaart de titel van Tophoffs lyrische roman. Die titel kan, conform de hoofdgedachte in de tekst, op verschillende manieren ingevuld worden. We kunnen de titel lezen als 'Leeg te aanvaarden', maar ook als 'Leegte aanvaarden'. Die laatste leeswijze is een aansporing om de verdwijning van Louise onopgelost te laten en te aanvaarden. De passage in het midden van het verhaal, waarin Albert zijn zoektocht samenvat en zich vervolgens neerlegt bij de uitkomst ervan, kan in dat licht als na te streven voorbeeld dienen.

De leeswijze 'Leeg te aanvaarden' refereert aan een leegstand die bezet en ingevuld kan worden. Die leegstand kan wijzen op het taalmateriaal dat, net als tastbare objecten, geen definitieve inhoud heeft. De taalgebruiker moet net als de waarnemer het taalmateriaal 'leeg' aanvaarden en er op basis van gekende regels en schema's een invulling aan geven. Die dynamiek van aanvaarding en invulling krijgt thematisch vorm in de kamer van Louise, die na haar verdwijning leegstaat en opnieuw verhuurd wordt. De frase 'Leeg te aanvaarden' past in een script voor verhuur: het is niet ondenkbaar dat de man die de kamer in het negentiende-eeuwse huis na Louise huurt de frase als advertentie op een bord of in de krant tegenkomt. Hij betrekt daarop een lege kamer en vult die leegte in met nieuwe, maar gelijkwaardige meubels en handelingen. De nieuwe invulling is dus een herhaling met variatie, zoals alle patronen.

Tot slot refereert de titel ook aan de onbepaaldheid van invullingen. De leegte uit de titel verwijst dan naar Louises kamer op het moment van haar verdwijning. Zodra Louise de kamer op slot doet, is het onduidelijk of ze zich in de kamer bevindt. Op haar naam reageert ze niet, ze wordt door niemand meer gezien en niemand weet wat er precies gebeurd is. De kamer kan dan zowel leeg als ingevuld zijn. Louise is met andere woorden zowel aanwezig als afwezig zolang zij niet waargenomen kan worden.

In dat licht fungeert de kamer als de doos van Schrödinger. Schrödingers doos is een gedachte-experiment waarmee de natuurkundige Erwin Schrödinger de onbepaaldheid van subatomaire deeltjes in de kwamtummechanica wou onderzoeken en visualiseren. De kwantummechanica stelt dat het universum enkel in termen van mogelijke toestanden

beschreven kan worden. Om die logica te visualiseren, plaatste Schrödinger een kat in een afgesloten ruimte. Zolang de ruimte niet werd geopend en de kat niet waargenomen werd, kon men stellen dat de kat zowel dood als levend was. De toestand van de kat werd dan bepaald door een aantal mogelijkheden met meer of mindere waarschijnlijkheid.

Zoals het universum en zijn elementen volgens de kwantummechanica alleen maar in waarschijnlijkheid beschreven kan worden, zo kan kennis over Louise in het beste geval benaderd worden. Enkel een directe waarneming zou over haar toestand in de kamer, zoals de kat in de ruimte, uitsluitsel kunnen geven. We kunnen besluiten dat de binnenwereld van de kamer onkenbaar en meerduidig is. In dat licht komt de kamer overeen met de andere dingen in het verhaal (zowel mensen als voorwerpen) en met het taalmateriaal waaruit de tekst is opgebouwd: enkel de oppervlakteverschijningen van dat materiaal kan waargenomen worden. Die oppervlaktes zijn ondoordringbaar, waardoor de meerduidige binnenwereld in het beste geval bij benadering kenbaar is.

1.3 Conclusie

Vanuit een wantrouwen tegenover conventioneel proza schrijft Tophoff in de lange jaren zestig experimentele romans. Hij benadrukt het artificiële karakter van conventionele prozatechnieken en van verhalen. In de geest van Robbe-Grillet doet hij de verhaalwereld stilstaan en vervangt hij psychologisch uitgewerkte personages door vlakke figuren. Vanuit een specifieke gezichtshoek registreren en beschrijven vertellers nauwgezet de verhaalwereld. Het resultaat is paradoxaal genoeg een vage werkelijkheid, die op verschillende manieren ingevuld kan worden. De onbepaalde wereld in *Leeg te aanvaarden* draagt epistemologische waarden uit die niet passen in een zuiver-narratieve betekenisstructuur: in plaats van causaliteit en eenduidigheid schuift de roman meerduidigheid en openheid naar voren. Die nieuwe waarden passen in de visie van de nouveau roman. In *Leeg te aanvaarden* gaat de realisatie van nouveauromantechnieken bovendien gepaard met tendensen die lyriciteit signaleren. Een sterke lyriciteit is niet uitzonderlijk voor nouveau romans.

De verhaalwereld van *Leeg te aanvaarden* wordt afwisselend vanuit drie gezichtshoeken waargenomen: met de focus van Louise, de focus van Albert en een waarnemer die anoniem mee gluurt. Deze focalisatoren registreren naast de werkelijkheid ook mogelijke werelden. Tegelijkertijd zijn hun (mogelijke) waarnemingen gebonden aan herkenbare patronen. Zo stellen de waarnemers in *Leeg te aanvaarden* de objectiviteit van de waarneming ter discussie.

De verhaalwereld wordt nochtans schijnbaar onveranderd, als door een cameraoog, geregistreerd. Syntactische stijlfiguren als het asyndeton, de epanalepsis en het hyperbaton verwijzen naar cameratechnieken als *travelling*, zoom en cut. Zulke registraties maken de werkelijkheid tastbaar, maar niet volledig kenbaar. Wat wordt waargenomen lijkt meer op een sjabloon van een herkenbaar tafereel. De referentiële

waarde van de beschrijvingen in *Leeg te aanvaarden* is dan ook niet specifiek of eenduidig, maar vaag. Herkenbaarheid blijkt meer epistemologische waarde te hebben dan volledige kenbaarheid. Bovendien onthullen deze technieken het selectieve en gemanipuleerde karakter van iedere waarneming.

In de verhaalwereld van *Leeg te aanvaarden* nemen objecten een belangrijke plaats in. Zoals in andere nouveau romans staan ze op gelijke hoogte met mensen, die als voorwerpen worden voorgesteld. Dat betekent niet dat mensen gevoelloos zijn, maar dat ze net als objecten niet door eenvoudige waarnemingen of beschrijvingen kenbaar zijn. Het chosisme in *Leeg te aanvaarden* wordt dus gerealiseerd met een sterke nadruk op perceptie. Creatieve taalvormen als het hyperbaton en ellips geven dat chosisme verder vorm én verwijzen naar de taal zelf. Zo worden ook metatekstuele reflecties uitgelokt. Het chosisme benadrukt de gelijkenis tussen mens, object en taal. Die 'dingen' hebben geen vaste of authentieke 'inhoud', maar vervormen constant onder invloed van verwachtingen en patronen.

De lyrische vormen van de nouveauromantechnieken hebben een vervreemdend effect. Op het niveau van de tekst komt die vervreemding tot uiting in de centripetale compositie van de roman (die om de centrale gebeurtenis in het verhaal heen draait zonder ze te onthullen) en in de nadruk op taal en vertelling ten nadele van een eenduidige inhoud. Vervreemding komt ook tot uiting in de thematiek, namelijk de omstandigheden waarin een liefdesrelatie eindigt. De breuk is nauw verbonden met de kennismogelijkheden en -beperkingen van taal en perceptie. Ik besprak de vervreemding in *Leeg te aanvaarden* door ze te verbinden met twee effecten van lyricisering: desubjectivering en verstilling.

De lyricisering in *Leeg te aanvaarden* werkt ten eerste desubjectiverend. Louise en Albert registreren hun omgeving met de nauwkeurigheid van een cameralens, maar die blik biedt geen volledige kennis. Zo vervreemden beide geliefden van hun omgeving. Ze ervaren hun relatie tot de werkelijkheid echter op een andere manier. Waar Louise het epistemologische tekort van perceptie en taal beklemmend vindt, gelooft Albert dat taal en waarnemingen de werkelijkheid bevattelijk kunnen maken en dat hij die werkelijkheid naar zijn hand kan zetten. De geliefden vervreemden ook van elkaar en van zichzelf. Proberen ze elkaar toch via taal of perceptie te kennen, dan vervormen ze de identiteit van zichzelf en van de ander. Ten tweede werkt de lyricisering verstillend. Een minimale narratieve voortgang, nadruk op de subjectieve perceptie van een agens, zelfreferentie en zelfreflectie benadrukken de suggestieve kracht van de tekst, die het mysterie waarop hij attendeert tegelijkertijd toedekt. Verstilling betekent in dat opzicht zowel 'tot stilstand komen', als 'stil houden' of 'verzwijgen'. Die verstilling is dus vervreemdend.

Tophoffs lyrische nouveau roman biedt weerstand aan definitieve invullingen om betekenismogelijkheden te exploreren. We kunnen die exploratie op poëticaal niveau verbinden met het neo-avant-garde-experiment dat op proefondervindelijke wijze het onbekende verkent, zonder een doel voor ogen te hebben en zonder het vast te leggen.

Net die doelloosheid is volgens de neo-avant-garde vruchtbaar. Falen zet immers aan tot verder experimenteren of verder 'invullen' wat steeds nieuwe mogelijkheden blootlegt. Leegte en niet volledigheid is de na te streven kennisvorm. Wie de taal, de ander en de kamer in het negentiende-eeuwse huis aanvaardt als de representatie van een onvatbaar paradigma aan mogelijkheden, benadert de waarheid achter de verschijningsvorm.

2 Voorbij *Leeg te aanvaarden*

Leeg te aanvaarden is deel van een bijzonder oeuvre, dat in de kritiek weinig aandacht heeft gekregen. In wat volgt onderzoek ik *Leeg te aanvaarden* in het oeuvre van Tophoff. Die analyse geeft een beeld van Tophoffs poëtica en zijn positie in het experimentele literaire veld van de lange jaren zestig. Daarna vergelijk ik *Leeg te aanvaarden* met de vorige gevalstudies. Ik doe daarbij een beroep op verschillende toetsstenen. In het vorige hoofdstuk introduceerde ik een continuüm tussen subjectiverende en desubjectiverende lyricisering. Als de experimenten van Stassaert en Van Maele enerzijds en het experiment van Krijgelmans anderzijds de uiteinden van dat continuüm vertegenwoordigen, lijkt *Leeg te aanvaarden* bijvoorbeeld een tussenpositie in te nemen. Ook op de melos- en opsiscontinua bekleedt *Leeg te aanvaarden* een bijzondere positie.

2.1 *Leeg te aanvaarden* in het oeuvre van Tophoff

Beekman en Van Marissing merken in het oeuvre van Tophoff een breuk op die samenvalt met een generische verschuiving (Beekman 1989, Van Marissing 1971). Waar Tophoff van 1955 tot 1963 uitsluitend poëzie schrijft, schrijft hij tussen 1964 en 1974 alleen nog maar proza. Die genrewissel ging volgens Beekman niet gepaard met grote thematische verschuivingen. Zoals in zijn poëzie zou Tophoff ook in zijn prozateksten schrijven over misgelopen relaties in anonieme en labyrintische steden, waarin personages op zichzelf teruggeworpen worden, maar tegelijkertijd van zichzelf en hun omgeving vervreemden (1989, 3). De personages lijken in die steden voortdurend op zoek naar een uitweg of zingeving.

Dat de stad in Tophoffs poëzie een belangrijke rol speelt, blijkt uit de gedichtencyclus 'Utrecht' uit *Poëtisch Praktikum* (1961). Die bundel bevat naast Tophoffs cyclus ook gedichten van Adriaan van Riet en Liske Roessing, en verhalen van onder anderen Albert Blankert, H.P. Colmjon. Zoals gezegd ontving Tophoff de Van der Rijn-prijs voor de beste gedichtencyclus over de stad Utrecht. Hoewel hij dus wel erkend wordt in het toenmalige Nederlandstalige poëzielandschap, wordt zijn poëzie in

literatuuroverzichten amper vermeld.[159] Tophoff heeft dan ook geen enkele poëziebundel (volledig) op zijn naam staan. Zijn poëzie bereikt het publiek via tijdschriften als *Podium* (1945-1969), *Raam* (1963-1974) en (later) *Gedicht* (1974-1976).

Ook Tophoffs vroege proza schommelt tussen een centrale (erkende) positie en een plaats in de periferie van het literaire landschap. Zijn eerste drie romans, *De falende stad*, *Leeg te aanvaarden* en *Vertrektijden, roman* (1968), worden tot de experimentele traditie van de nouveau roman gerekend (Beekman 1989, Buddingh' 1965, De Wispelaere 1968, *Het Parool* 1969). Die vernieuwing was in de jaren zestig en zeventig reeds als vernieuwingstechniek gecodificeerd. Tophoffs proza wordt dus tegelijkertijd beschreven als vernieuwend en traditioneel, als experiment en als cliché.

Als we *De falende stad, Leeg te aanvaarden* en *Vertrektijden* enkel met elkaar vergelijken vanuit het leesmodel van de nouveau roman volgens De Wispelaere en Loreis kunnen we maar weinig verschillen aanduiden. Alle romans hebben een fragmentarische, a-chronologische compositie, waarbij het gebeuren geregistreerd wordt door een camera-oog. De vertellers zijn zowel ik-figuren als derdepersoonsvertellers die vanuit een niet-alwetende gezichtshoek de werkelijkheid waarnemen.[160] Mensen zijn evenwaardig aan objecten en de vertelstijl trekt meer aandacht naar zich toe dan een mogelijk spannende intrige. Het zou echter verkeerd zijn om Tophoffs nouveau romans aan elkaar gelijk te stellen. Vergelijken we de vormen, frequentie en graad van de lyriciteit in de drie romans, alsook de effecten van de lyricisering, dan komen verschillen in de betekenisstructuur van de teksten aan het licht. Ook de tekstinterne poëtica lijkt te verschuiven.

De falende stad, een tekst vertelt in twee genummerde hoofdstukken het verhaal van een jonge man en een jonge vrouw die brieven schrijven en elkaar ontmoeten in de stad waar de vrouw een kamer huurt. Ze beginnen een relatie waarbij geen van beiden de ander echt kent. Ook bijfiguren als de verhuurders van de kamer, de ouders van de vrouw en haar baas en collega's proberen de twee zonder succes te begrijpen. Die onkenbaarheid maakt uiteindelijk een einde aan de relatie. De kritiek bespreekt de roman steevast als nouveau roman. Het boek combineert een neutrale taal met een hoge suggestiviteit en een sterk subjectief karakter van de tekst. Dat die nouveau roman lyrische elementen bevat, merkt C. Buddingh' op: volgens hem weet Tophoff de tekst en het vertelde 'meer poëzie, meer lyriek mee te geven dan menig "traditioneel" auteur' (1965). In *De falende stad* vinden we dezelfde tendensen die het lyrische kunnen signaleren als in *Leeg te aanvaarden*, maar ze worden anders gerealiseerd.

Ten eerste ligt ook in Tophoffs debuut de nadruk op de subjectieve perceptie van het agens. Naast omgevingsdetails en oppervlakteverschijningen worden ook gevoelens

---

[159] Die erkenning moet bovendien genuanceerd worden. In de jury van de Van der Rijn-prijs zit niet alleen Rodenko, maar ook Roessingh en Blankert die samen met Tophoff de bundel samenstelden.

[160] In *De falende stad* verwijst een verteller vaak naar de ander(e hoofdpersoon) met 'je', maar die ander wordt meestal niet echt aangesproken. Het gaat om gedachten van de (focaliserende) verteller.

waargenomen. De nadruk op perceptie neemt dus niet zomaar de vorm aan van een 'indrukkenstroom', maar heeft vaak iets weg van een *stream of consciousness*:

> Er zijn terrasjes, hoe heten de mensen, waarom kijken ze naar me. Niemand let op me, is er iets aan mij te zien, ik val helemaal niet op. Ik ben de enige vrouw die alleen loopt, tenslotte ben ik ook geen toeriste, ik woon hier en ik kan rustig alleen lopen (69).

Het waarnemende agens kan een personage zijn dat als ik-verteller het woord neemt. Daarnaast komen ook derdepersoonsvertellers voor. Zoals in *Leeg te aanvaarden* vallen vertelwissels samen met paragraafwissels en hebben paragrafen een vaste focalisatie. Anders dan in Tophoffs tweede roman is de focalisator die in *De falende stad* aan een bepaalde verteller gebonden is steeds ondubbelzinnig een van de naamloze (hoofd)personages.

Daarnaast kent *De falende stad* een minimale narratieve voortgang, maar die is minder sterk dan in *Leeg te aanvaarden*. Hoewel vertellers in *De falende stad* stilstaan bij bepaalde momenten en vaak lange, vertragende beschrijvingen van de omgeving geven, veranderen de situatie en attitude van personages. Personages en vertellers doen nog wel veronderstellingen op basis van gekende patronen, maar de parallelle werelden die ze oproepen passen in de teleologische verhaalwereld. Meer nog, de situaties waarbij men stilstaat en die herhaald worden, komen samen aan het einde van de tekst waar ze betekenis krijgen als in een holistisch geheel.

Een voorbeeld is de herhaaldelijk aangehaalde herinnering van de vrouw aan een moment in de lagere school waarop een klasgenootje vertelt over haar vakantie aan zee. De protagonist was toen nog nooit naar zee geweest. Ze probeerde haar jaloezie voor zichzelf dragelijk te maken (en voor anderen te verbergen) door ze als afgunst voor haar klasgenootje en de zee te maskeren. De zee komt in het verhaal regelmatig terug: een schilderij van de zee hangt boven het bed van de vrouw, ze gaat samen met de jongeman naar wie ze brieven schrijft naar het Guggenheimmuseum om er het originele schilderij te zien, en uiteindelijk gaat ze met die man naar zee. Op dat moment, aan het einde van de roman, wordt duidelijk dat de zee de angst voor het onkenbare symboliseert. Die angst werd in de roman meermaals aangehaald: de vrouw is bang dat haar brieven verkeerd begrepen zullen worden, en zowel de man als de vrouw zijn bang voor hun eigen spiegelbeeld dat ze niet herkennen. Bovendien ziet de vrouw haar spiegelbeeld in het glas voor het schilderij van de zee (96). De zee herinnert haar eraan dat ze zichzelf en de ander nooit zal kennen. Ze maakt dan ook een einde aan de relatie.

Verder komen in *De falende stad* net als in *Leeg te aanvaarden* creatieve taalvormen voor zoals het asyndeton en spelletjes met leestekens zoals de omissie van vraagtekens en het doorbreken van haakjes. De taal in de roman is, ten slotte, zelfreferentieel en zelfreflectief. De burenpraat die Buddingh' zo storend vindt (1965), wijst bijvoorbeeld op een aspect van taal, namelijk haar functie om de werkelijkheid te interpreteren en om ze

vorm te geven (64). Zo geven de roddelende buren de vrouw een karakter op basis van hun vooroordelen. Daarnaast tonen de gesprekken tussen de vrouw en haar baas dat bepaalde interpretaties (nalatigheid op het werk na drie dagen afwezigheid) en zelfs gevolgen (ontslag) op voorhand vastliggen. *De falende stad* lijkt in dat aspect op *Leeg te aanvaarden*, maar zet de maakbaarheid minder in de verf, ten voordele van een fatalistische beklemming.

Ook de effecten van lyricisering in *De falende stad* komen overeen met de effecten in *Leeg te aanvaarden*. De camera-achtige weergave en de neutraliteit van de taal zorgen voor een verhoogde desubjectivering, maar die is niet zo ver doorgedreven als in *Leeg te aanvaarden*: de desubjectiverende blik van de ander wordt niet geïncarneerd in een anonieme instantie, waardoor de desubjectivering minder constant is. Ook de verstilling komt voor in *De falende stad*, maar opnieuw in mindere mate dan in *Leeg te aanvaarden*. De veranderingen in *De falende stad* (ontslag, het begin en het einde van een relatie) zijn ingrijpend voor de personages, maar maken deel uit van een burgerlijk leefpatroon. In dat opzicht zijn veranderingen voorspelbaar omdat ze binnen een kader passen. Dat kader kan een letterlijke lijst zijn (zo komen figuren op een schilderij in beweging), maar ook een denkkader, waarbij een beeld meerdere semantische velden samenbrengt. De zee brengt bijvoorbeeld de relatie, verschillende spiegelbeelden en het onkenbare samen in een beeld, dat de angst voor het onkenbare belichaamt.

De lyricisering in *De falende stad* resulteert in een kennisstructuur die kritisch is voor het narratieve, maar geen alternatieve epistemologische waarden naar voren schuift. De lyriciteit wordt in *De falende stad* gecombineerd met een sterke narrativiteit. Zo is het mogelijk om op basis van de fragmenten een duidelijk, causaal en lineair gebeurtenissenverloop te reconstrueren. De kritiek schuilt erin dat het beklemmende aspect van een dergelijk verloop gedemonstreerd wordt: het einde van de relatie waarin niemand de ander echt kent, zoals verhuurders hun anonieme huurster nooit echt kennen, ligt vast van bij de eerste ontmoeting, de eerste briefuitwisseling, zelfs de eerste confrontatie met de zee.

Naast *De falende stad* en *Leeg te aanvaarden* wordt *Vertrektijden* tot de nouveau romans van Tophoff gerekend. Een anonieme recensent bespreekt in *Het Parool* de gelijkenissen tussen 'alle drie boeken van Tophoff' tegen de achtergrond van de nouveau roman (1968). *Vertrektijden* vertelt het verhaal van Richard Jasper die samen met zijn vrouw Ellen de stad R. ontvluchtte naar een huis op het platteland. Het naamloze dorp kan de chaos van de stad niet bedwingen. Bovendien heeft het koppel de stad niet helemaal achter zich gelaten. Richard werkt nog steeds in de stad, waarnaar hij iedere ochtend de trein neemt. Ook Agnes vormt een brug tussen de stad en het dorp: zij is de oude flatgenote van Ellen die bij het koppel komt logeren en later een relatie begint met Richard die bij haar in de stad verblijft. Agnes is voor Richard geen eindpunt. De tekst suggereert immers dat hij een nieuwe relatie begint met Anne, die hij op de trein leert kennen. De personages zijn dus altijd op weg naar andere plaatsen en relaties.

In de titel wordt *Vertrektijden* als 'roman' aangeduid, maar de tekst biedt een alternatief voor de conventionele romanvorm die hoofdzakelijk narratief is, onder andere door de lyrische modus te versterken. De lyriciteit in *Vertrektijden* komt wat de vorm betreft goed overeen met die in *Leeg te aanvaarden*. Zo ligt ook in *Vertrektijden* nadruk op de perceptie van het agens. Het agens dat waarneemt heeft veel weg van de waarnemers in *Leeg te aanvaarden*. Het gaat om autodiëgetische vertellers, maar ook om derdepersoonsvertellers die een herkenbaar personage volgen zoals Agnes, Richard of Ellen, of een abstracte figuur, zoals een 'men'-waarnemer of anonieme dorpsbewoners. Waar in *Leeg te aanvaarden* en *De falende stad* de meeste paragrafen een vaste focalisatie hebben, komen in *Vertrektijden* veel focalisatiewissels voor binnen een paragraaf. Die wissels worden aangeduid met een verschuiving van voornaamwoorden. Vaak wordt hetzelfde voorval vanuit verschillende perspectieven waargenomen, maar de wissels kunnen ook gepaard gaan met temporele sprongen. De nadruk op perceptie is dus sterker dan in *Leeg te aanvaarden*.

De wisselende waarnemers registreren vaak dingen die ze in principe niet kunnen registreren. Zo kunnen de bewoners van 'een nieuwe instelling' vanuit hun raam zien hoe Richard en Ellen het stationsplein oversteken, maar ze lijken ook hun gesprek te registreren (7). Het gaat dan om hypothetische percepties, die waarnemers volgens conventies en verwachtingen vormgeven. Verder worden naast zintuiglijke indrukken ook veronderstellingen, gevolgtrekkingen en gevoelens waargenomen en weergegeven. Hoewel waarnemers door modale woorden of commentaren hun onzekerheid verraden, geven die interpretaties het verhaal vorm. Zo onderstrepen vertellers dat de concrete invulling er niet toe doet: 'Richard Jasper deelt mee [...] – wie er wat mee-deelt aan wie hij deels in gelijke deels in verschillende delen zo niet mededeelzaam dan toch op zijn minst meer dan een deel van waaraan waarvan waarvandaan waarvoor waarheen waarnaartoe waarom – op weg, met andere woorden, godbeterehet, op weg...' (19). De onzekerheid stuurt het gebeurtenissenverloop dus niet in de war.

De perspectiefwissels in *Vertrektijden* zijn niet willekeurig, maar gemotiveerd door woorden, frasen of beelden die andere beelden oproepen. Die associatieve logica verbindt ook verschillende paragrafen, zoals in volgend voorbeeld:

> Ellen bereikt de voordeur. De deur wordt van binnen geopend. Zij ziet Richard staan.
>
> WAARBIJ HAREN LICHT DE ZIJKANT VAN ZIJN GEZICHT HADDEN GERAAKT.
>
> Door het plotselinge remmen van de trein werd het meisje Anne heel even tegen de man aangedrukt, zodat haar haren licht de zijkant van zijn gezicht raakten (31).

Aangezien verhaalfragmenten elkaar associatief (en niet causaal of chronologisch) opvolgen, krijgen de verschillende paragrafen en de roman in het algemeen de allure van

een *stream of consciousness*, ook al zijn er verschillende mediërende instanties te onderscheiden. Die associatieve logica vervaagt de grens tussen verschillende mediërende instanties.

De camerablik toont hoe het waargenomene door en tijdens de waarneming vervormt. Onderstaand fragment demonstreert bijvoorbeeld hoe een cameraoog delen uit de werkelijkheid selecteert en zelfs interpreteert:

> *Close-shot van het gezicht van Agnes. Haar ogen maken onrustige bewegingen.*
> ELLEN*: (buiten beeld)* Wat doe je dat je haar zo mooi glad blijft?
> AGNES: Ik gebruik elke ochtend...
> *De kamera gaat mee met Agnes die opstaat en naar Ellen toeloopt.*
> *Vervolgens komen de goedverzorgde handen van Agnes in beeld die proberen iets aan het kapsel van Ellen te schikken.*
> AGNES: Wacht, dat moet je niet zo...
> ELLEN: Omdat ik namelijk zelf altijd last heb van...
> *De kamera zwenkt over naar Richard Jasper die aan het raam staat. De kamera ziet hem eerst op zijn rug, vervolgens volgt ze a.h.w. zijn blik, door de ruit heen, naar buiten* (32).

Zelfs de meest directe waarneming door een cameraoog gaat dus samen met manipulatie. De externe regieaanwijzingen wijzen op het geënsceneerde karakter van het gebeuren.

Een tendens die in *Vertrektijden* veel minder aanwezig is dan in *Leeg te aanvaarden*, is de minimale narratieve voortgang. De hoofdpersonages en bijfiguren stellen voortdurend hun opvattingen over elkaar bij en de associatieve sprongen in de vertelling beschrijven veranderingen in het verleden (zoals de ontmoeting van Richard en Ellen die de vriendschap tussen Ellen en Agnes veranderde en de aankoop van het huis in het dorp door Richard en Ellen), het heden (zoals de aantrekkingskracht tussen Richard en Ellen, de moord op Ellen door Lehrman, de brand in het huis van Richard en Ellen en de affaire tussen Richard en Agnes) en mogelijke veranderingen in de toekomst (zoals een mogelijke affaire tussen Richard en een meisje op de trein dat Anne heet).

Creatieve taalvormen in *Vertrektijden* presenteren waarnemingen én de beschrijving ervan als selectieve en vervormende processen. Zoals in *Leeg te aanvaarden* worden zinnen niet afgemaakt, wat vaak een onvolledige communicatie aangeeft (ofwel wordt iets niet gehoord, niet begrepen of niet gezegd). Naast onvolledige dialogen komen ook orthografische spelletjes voor, zoals een spel met leestekens. Meer dan in de vorige romans komen er klank- en woordassociaties voor. Die gaan niet alleen gepaard met een muzikale taal, ze stellen ook schrijfconventies ter discussie, zoals de conventies van een dagboek of notitieboek, waarbij op een dagaanduiding een beschrijving moet volgen:

> 22 september
> 23 als
> 24 wanneer
> 25 waarop

26 hoewel
27 weet (16).

Hierin herkennen we ook de laatste tendens die zowel in *De falende stad*, *Leeg te aanvaarden* als in *Vertrektijden* voorkomt, namelijk zelfreferentie en zelfreflectie. Zoals in *Leeg te aanvaarden* benadrukt de zelfreferentiële taal in *Vertrektijden* de performatieve kracht van taal en de (onzichtbare) beklemming die ermee gepaard gaat. Bovenstaande dagboekaanduidingen tonen bijvoorbeeld de onzekerheid waarmee uitspraken worden gedaan en tegelijkertijd de zekerheid die ze voorwenden ('weet').

De lyricisering in *Vertrektijden* sluit dicht aan bij die in *Leeg te aanvaarden,* maar is niet volledig gelijk. Ze heeft dan ook andere effecten. De regieaanwijzingen, het cameraoog en de objectieve taal hebben een desubjectiverend effect, maar in *Vertrektijden* sturen de subjectieve waarnemingen de gebeurtenissen. Zo zijn hypotheses wel als dusdanig herkenbaar, maar de lezer krijgt geen alternatief: de veronderstellingen die subjecten maken, geven het verhaal vorm.

De lyricisering van *Vertrektijden* heeft minder verstillende effecten. Verteller-waarnemers laten gebeurtenissen uit andere mogelijke wereld, zoals de werelden waarover zij lezen in de krant of die zij zien in films, versmelten met hun eigen wereld. Wanneer Richard met Agnes in de stad R. woont, leest hij in de krant een bericht over een brand in een plattelandswoning en het overlijden van een jonge vrouw, die zonder brandwonden wordt aangetroffen. Dat bericht kan verwijzen naar Ellen en hun oude woning, maar het kan net zo goed over een soortgelijk huis gaan. De wurgscène waarin Ellen om het leven komt, kan evengoed een scène uit een film zijn. Het verhaal bestaat dus uit veronderstellingen van waarnemers. Er is niet echt sprake van continuïteit zoals in *Leeg te aanvaarden*, maar wel van een constante discontinuïteit: in *Vertrektijden* verandert alles voortdurend.

Die beweging heeft een verdichtend effect in sommige passages. Krantenberichten, filmscènes en (mogelijke) gebeurtenissen in de eigen werkelijkheid zijn maar moeilijk van elkaar te onderscheiden. Daarnaast versmelten verschillende personages met elkaar: Lehrman fungeert als Richards schaduw, en Agnes en Anne zijn niets anders dan vluchtwegen uit vlakke relaties. Een unieke binnenwereld bezitten ze niet: 'ZIJ/ dit meisje Anne in de plaats van Ellen in de plaats van Agnes in de plaats van Anne' (127).

We kunnen besluiten dat *Vertrektijden* een andere kennisstructuur naar voren schuift dan *Leeg te aanvaarden*. De roman stelt de narratieve, lineaire logica van conventioneel proza ter discussie, maar toont ook het failliet van een lyrische kennisstructuur. Hoewel reconstructie van gebeurtenissen wel mogelijk is, is iedere reconstructie onecht. Geen enkele invulling benadert een mysterieuze binnenwereld, aangezien die er niet is. Iedere (aangebrachte) orde, is schijn. In dat licht is *Vertrektijden* pessimistischer dan de twee vorige romans: de binnenwereld achter de schijn is niet alleen ongrijpbaar en onnavolgbaar in beweging, maar zelfs onbestaande.

In de roman die daarop volgt, krijgt dat pessimisme een activerende werking. *De nabijheid en de adem, een weg* (1974) betreurt de onmacht van de (literaire) rebel, maar predikt de noodzaak van een revolutie tegen de gevestigde orde. Daarvoor neemt het boek in zekere mate afstand van de nouveau roman. *De nabijheid en de adem* combineert het objectieve cameraperspectief, de nauwgezette beschrijvingen en perspectiefwissels met beschouwingen en (bijna emotionele) commentaren van de verteller, die als spreekbuis van de schrijver optreedt, en 'uit het leven gegrepen' stukken tekst (Peeters 1974). Die stukken tekst zijn citaten van revolutionairen als Rosa Luxemburg, Michael Bakunin, Angela Davis, Malcolm X, George Jackson en Sergej Netchajev. Naar hun voorbeeld streeft de rebellerende *inscripteur* (de auteur in de tekst) naar een nieuwe orde.

Daarvoor gebruikt hij thematische, maar ook formele technieken. De roman bevat bijvoorbeeld creatieve taalvormen zoals variaties op grammaticale regels en een gevarieerde typografie. De revolutionaire taal heeft ook een muzikaal, zelfs bezwerend karakter.[161] Verder experimenteert Tophoff met de bladspiegel door verhaallijnen 'die deels op elkaar betrekking hebben' in twee kolommen naast elkaar te plaatsen (Beekman 1989, 10). Die vorm weerspiegelt de simultaneïteit waarmee gebeurtenissen zich voltrekken.[162] Die weergave breekt bovendien ook met de teleologische structuur die verhalen en de sociale orde voorschrijven.

Volgens Beekman is *De nabijheid en de adem* het meest experimentele boek van Tophoff, omdat het de revolutie zowel inhoudelijk als vormelijk gestalte geeft. Dat experimentele hoogtepunt betekent ook een eindpunt. De aanduiding 'een weg' in de titel impliceert dat hij de weg of het experiment zelf tot doel stelt, maar hij lijkt wel erg berekend op een doel aan te sturen: 'Het is de weg van de volstrekt gestructureerde actie, professioneel, zorgvuldig gepland' (1974). Een dergelijke berekende actie maakt een einde aan het neo-avant-garde-experiment als proefondervindelijke exploratie van telkens nieuwe mogelijkheden (zie hoofdstuk 1). Op deze weg volgt dan ook een stilte.

Tijdens die stilte maakt Tophoff hoorspelen, maar niet de hoorspelen die hij zou willen maken: om zijn werk opgevoerd te laten worden, tempert Tophoff zijn experimenten. Het klimaat bij de Nederlandse omroep is immers niet zo gunstig voor experimenten als het Duitse radiolandschap (Van Marissing 1971, 111).[163] Pas veertien jaar na *De nabijheid* volgt *Het kanaal* (1988) dat Tophoff als nieuw debuut zou beschouwen (Beekman 1989, 3). Die roman is gebaseerd op het leven en de dood van schrijver Uwe Johnson en op de zoektocht van (en de rechtszaak tegen) journalist Tilman Jens naar de

---

[161] Carel Peeters noemt het beeld van Tophoff dat uit *De nabijheid en de adem* naar voren komt, een 'revolutionaire priester' (1974). De term doet denken aan de namen waarmee de sjamaanachtige drugsvisionairen zich identificeren, maar ook aan de namen die critici geven aan de vernuftkunstenaars (zie hoofdstuk 4).

[162] Clem Schouwenaars merkt op dat die simultaneïteit in literatuur nooit bereikt kan worden. Taaluitingen en waarnemingen van taal zijn immers altijd serieel. Tophoff zou met zijn dubbele kolommen echter wel simultaneïteit benaderen (1974).

[163] Voor een uitgebreid overzicht van het Nederlandstalige hoorspel in de literair-historische context (1960-2000), zie Siebe Bluijs' *Literatuur op de golven* (2020).

omstandigheden waarin de schrijver om het leven kwam. Volgens Paul Beers kan de roman op twee manieren gelezen worden: als thriller en als documentaire roman (1988). Als thriller is *Het kanaal* een roman waarin een mysterieuze dood onderzocht wordt. Tegen die achtergrond bespreekt Beers de 'romaneske kwaliteiten' van de roman:

> De compositie is vaak onbeholpen, en het ontbreekt Tophoff aan een trefzekere stijl. Korte, snelle passages worden afgewisseld met soms paginalange, zeer opzettelijk geconstrueerde zinnen [...]. Heel zweverige, droomachtige passages die soms raken aan de kitsch staan naast overdreven exacte beschrijvingen die regelrecht op de stijl van Johnson teruggaan. Ik noemde al de voortdurende ingrepen van de alwetende verteller die plotseling een scène onderbreekt met een vooruitlopen op de toekomst wat misschien als vervreemdings- en documentair effect bedoeld is, maar wat op mij alleen maar de indruk van onhandigheid maakt (1988).

Wie *Het kanaal* volgens conventionele criteria beoordeelt, komt tot een negatief waardeoordeel. De mix van registers, gefragmenteerde opbouw en zelfreferentiële taal, die het artificiële karakter van de tekst in de verf zetten, zijn immers geen conventionele 'romaneske kwaliteiten'.

Beers besluit dat *Het kanaal* beter werkt als documentaire roman. *Het kanaal is* dan ook een 'verkapte documentaire' (1988). Tophoff verwerkt niet alleen een groot aantal biografische gegevens, hij incorporeert ook brieven en citaten uit Johnsons werk en voegt een bronvermelding toe. In dat opzicht sluit *Het kanaal* aan bij de experimentele tendens van de biografie of documentaire roman (zie hoofdstuk 1). Tophoff verovert dus ook na zijn experimentele hoogtepunt geen plaats in het centrum van de hegemonie. In plaats daarvan sluit zijn 'nieuwe debuut' aan bij een andere vernieuwingsgolf, namelijk biografisch, encyclopedisch proza (Bousset 1988). Uit dat experiment blijkt bovendien een minder pessimistische kennisopvatting: samen met de (fictieve en non-fictieve) journalist kan de lezer een verhaal reconstrueren dat 'de waarheid' achter de dood van de (fictieve en non-fictieve) schrijver onthult. Anders dan in de nouveau romans uit Tophoffs eerste periode heeft de zoektocht naar waarheid hier een bevredigende uitkomst.

De kritiek beschrijft de evolutie van Tophoffs proza als toenemend experimenteel, waarna een stilte en later een nieuw begin volgt. Die evolutie komt overeen met de ontwikkeling in het oeuvre van Krijgelmans, die na het bereiken van de hoogst mogelijke abstractie (schijnbaar) geen literatuur meer schrijft. De verschuiving doet daarnaast ook denken aan een ontwikkeling die zich volgens Loreis voltrekt in het Nederlandstalige literatuurlandschap van de jaren zestig, namelijk de evolutie van een nouveau roman naar een nouveau nouveau roman, of een totale roman (1967, 112). In overeenstemming met Loreis' totale roman integreert *De nabijheid* niet alleen technieken uit andere media om een 'hernieuwd realisme' voor te stellen, de roman probeert het leven te vatten door

flarden uit die werkelijkheid onveranderd over te nemen. Bovendien herstelt *De nabijheid* de balans tussen vorm en inhoud door de revolutie zowel formeel als thematisch gestalte te geven. De aandacht voor de vorm was, althans volgens Loreis, in nouveau romans omgeslagen in een blind estheticisme.

De nouveau romans van Tophoff zijn echter niet zuiver-esthetiserend, noch zijn het herhalingen van hetzelfde patroon. Door *De falende stad, Leeg te aanvaarden* en *Vertrektijden* niet alleen vanuit het leesmodel van de nouveau roman met elkaar te vergelijken, maar ook de lyricisering van de romans te bestuderen, toonde ik verschillen in de betekenisstructuur van de romans en het wereldbeeld en de poëtica die daaruit naar voren komen. *Leeg te aanvaarden* is noch het hoogtepunt van een bepaalde fase, noch een anomalie in Tophoffs oeuvre. Als tweede in een reeks van drie lyrische nouveau romans toont *Leeg te aanvaarden* dat de Nederlandstalige nouveau roman niet zomaar een tussenpositie is in een ontwikkeling naar een nieuwe nieuwe roman, maar waarde heeft op zich. In relatie tot de andere nouveau romans demonstreert *Leeg te aanvaarden* de vele mogelijke verschijningsvormen van het nu toe onbesproken lyrische karakter van de nouveau roman.

2.2 *Leeg te aanvaarden* tussen extremen

De nouveau romans van Tophoff, en *Leeg te aanvaarden* als unieke uitwerking daarvan, worden zelden ondergebracht in een van de categorieën van Ander Proza. Tophoffs afwezigheid in overzichtswerken kunnen we op twee manieren verklaren: door institutionele, literair-historische factoren en door de aard van het experiment. Wat de institutionele en literair-historische factoren betreft mist Tophoff, ten eerste, belangrijke connecties. Hij verbindt zich niet aan tijdschriften en vindt geen gelijkgezinde experimentelen die zijn experimenten bij uitgevers en professionele lezers brengen, zoals Michiels dat deed voor Krijgelmans. De nouveau roman heeft bovendien maar weinig navolging in Nederland (cf. supra).

Ten tweede bemoeilijkt de aard van het experiment in *Leeg te aanvaarden* categorisering in overzichtswerken. Zo verbindt de kritiek Tophoffs nouveau roman met verschillende, erg uiteenlopende avant-gardestromingen. De Wispelaere, Beekman en Rijnsdorp herkennen in de herhalingen met variatie en in de asyndetische opsommingen van indrukken in *Leeg te aanvaarden* expressionistische invloeden of een impressionistische taal (Beekman 1987, 9; Rijnsdorp 1966; De Wispelaere 1968, 109-110). In dat opzicht komt *Leeg te aanvaarden* overeen met teksten van de *Labris*-auteurs die ik al besprak. Anders dan in het werk van Stassaert en Van Maele kan de idiosyncratische taal in *Leeg te aanvaarden* niet aan één bewustzijn worden toegeschreven. Bovendien is de indrukkenstroom in *Leeg te aanvaarden* voorspelbaar. Waar 'De jonkvrouw' en *Kraamanijs* semantische velden die normaliter ver uit elkaar liggen met elkaar doen verstrengelen, passen de opsommingen in *Leeg te aanvaarden* indrukken in gekende schema's in.

Critici herkennen in *Leeg te aanvaarden* ook een andere neo-avant-gardetechniek, namelijk abstractie. Loreis spreekt bijvoorbeeld van 'abstractionisme' in de nouveau roman en De Wispelaere herkent in *Leeg te aanvaarden* een 'abstracte anonimiteit' (Loreis 1967, 27; De Wispelaere 1968, 109). Die abstractie is zoals bij Krijgelmans referentieel: de referent van taaltekens vervaagt, waardoor een lexicaal eenvoudige tekst slechts een vage werkelijkheid oproept. De abstractie in *Leeg te aanvaarden* is echter minder ver doorgedreven dan in 'Homunculi'. Krijgelmans haalt de referentiële logica volledig onderuit door ze ondergeschikt te maken aan een mathematisch-linguïstische reeks, die niet alleen de referentiële waarde, maar ook de taal zelf abstraheert. Tophoff daarentegen toont dat referentie nooit volledig sluitend is, maar laat de referentiële logica wel intact. Zijn taal mag dan wel geen specifieke referent hebben, ze verwijst wel naar herkenbare frames. Tophoff creëert dus een vage verhaalwerkelijkheid zonder het taalmateriaal geweld aan te doen.

Als we de *Labris*-teksten en Krijgelmans' experiment beschouwen als de uiteinden van een continuüm tussen subjectiverende experimenten en desubjectiverende experimenten respectievelijk (zie hoofdstuk 5), kunnen we ons afvragen welke positie *Leeg te aanvaarden* daarop bekleedt. We kunnen de positie van *Leeg te aanvaarden* op dat continuüm bepalen aan de hand van de parameters van lyricisering (effect, vorm, graad). Afgaande op de effecten van lyricisering lijkt *Leeg te aanvaarden* zich aan de desubjectiverende kant van het continuüm te bevinden. Die desubjectivering berust paradoxaal genoeg op de subjectieve perceptie van een agens. Immers: de subjectiviteit van de waarnemer is afhankelijk van zijn vermogen om waar te nemen. De lyricisering werkt in *Leeg te aanvaarden* desubjectiverend doordat de hoofdpersonages constant waargenomen worden en dus in de rol van het object worden geduwd.

Subjecten in *Leeg te aanvaarden* kunnen wel een beroep doen op de taal en hun waarnemingsvermogen om hun wereld te begrijpen en vorm te geven, maar codes en gewoontes beperken de mogelijkheden van die betekenisgevingsprocessen. Het desubjectiverende effect gaat in *Leeg te aanvaarden* dus gepaard met een nadruk op de beperkte individualiteit van subjecten die van zichzelf en elkaar vervreemd geraken. Dit komt overeen met de desubjectivering in 'Homunculi', waarbij een abstracte taal en wiskundige logica de menselijke conditie voorstellen als een gedeeld gebrek aan subjectiviteit. Tophoffs roman laat echter meer ruimte voor subjectiviteit: waarnemers kunnen ook hypotheses en voorspellingen maken, al zijn die dan gebonden aan gewoontes en verwachtingen. Ook gedachten en gevoelens worden directer beschreven dan in 'Homunculi', al worden die vaak weergegeven als een korte onderbreking (tussen haakjes, als herinnering of als hyperbaton) waarna de ordelijke loop van de gebeurtenissen zich verderzet.

In dat licht exploreert *Leeg te aanvaarden* dezelfde spanning als die die ook *Labris*-auteurs en Krijgelmans verkennen, namelijk de spanning tussen het individuele en het universele. Andere lyriciseringseffecten verdiepen die spanning. De subjectivering in 'De

jonkvrouw' en in *Kraamanijs* wordt verrijkt door muzikalisering en verdichting. In 'De jonkvrouw' benadrukken die effecten de gedeelde menselijke subjectiviteit. Diezelfde combinatie brengt in *Kraamanijs* de afhankelijkheid van een subject tot het systeem onder de aandacht als een contradictorische oppositie: zelfs het rebellerende subject is voor zijn subjectiviteit en zijn verzet afhankelijk van het (medische) systeem dat hem onderdrukt. In 'Homunculi' gaat desubjectivering dan weer samen met muzikalisering en materialisering, die een gedeeld gebrek aan subjectiviteit als algemeen-menselijke conditie voorstelden.

In *Leeg te aanvaarden* geeft verstilling de botsing tussen universaliteit en individualiteit mee vorm. Verstilling maakt veranderlijkheid ondergeschikt aan continuïteit. Zelfs in een (verhaal)wereld waarin iemand verdween en iemand een wanhopige zoektocht onderneemt, verandert maar weinig. Tegelijkertijd attendeert die verstilling op mogelijkheden die onder continuïteit schuilgaan (zoals meerdere aspecten van een identiteit of een onverklaarbare verdwijning van een geliefde). Die alternatieven zijn als dusdanig gemarkeerd en verstrengelen niet met de rest van de verhaalwereld, zoals dat wel gebeurt in 'De jonkvrouw' en *Kraamanijs*.

We zouden kunnen stellen dat de spanning tussen het individuele en het universele in *Leeg te aanvaarden* de onmacht van het individu ten opzichte van een systeem toont en in dat opzicht overeenkomt met 'Homunculi' en *Kraamanijs*. In *Kraamanijs* is de protagonist afhankelijk van het systeem, waartegen hij rebelleert met behulp van de (medische) middelen die hem beperken; de personages in 'Homunculi' volgen de regels van het systeem dan weer hyperbolisch na. *Leeg te aanvaarden* verkent zowel navolging als rebellie. Zo vindt Albert zelfs in de hoogste nood houvast in het systeem (cf. supra). Louise probeert daarentegen te rebelleren, maar ze overschrijdt geen grenzen: ze neemt alleen de namen aan die haar zijn toegewezen en identificeert zich enkel met haar eigen vervormde spiegelbeeld. De rebel in *Kraamanijs* daarentegen vervormt zijn wereld en identiteit zodanig dat hij verschillende gestaltes aanneemt (zie hoofdstuk 4). In *Leeg te aanvaarden* is het meest kritische personage dus geen echte rebel, maar een burger die zich bewust is van de beperkingen van het systeem. Verdwijnen is de enige uitweg.

We kunnen de positie van *Leeg te aanvaarden* op het continuüm tussen subjectivering en desubjectivering ook bespreken in relatie tot de vorm van de lyrische modus. De realisatie van lyrische tendensen in *Leeg te aanvaarden* komt het best overeen met het experiment in 'Homunculi' aan het rechteruiterste van het continuüm. Zoals in 'Homunculi' en anders dan in de *Labris*-teksten zijn de creatieve taalvormen niet semantisch/lexicaal (meer bepaald metaforisch), maar wel grammaticaal/orthografisch. Linguïstische keuzes demonstreren dat variatie op de regels mogelijk, maar beperkt is. De creatieve taalvormen verwijzen dus naar zichzelf. Daarbij staat niet het taalmateriaal zelf centraal (zoals in 'Homunculi'), maar wel de functie van taal als beperkt epistemologisch en performatief middel.

Leeg te aanvaarden vestigt dus de aandacht op de taal en lokt reflecties uit over de tekst. Die zelfreflectie heeft de roman gemeen met 'De jonkvrouw', maar ze wordt anders gerealiseerd. De *Labris*-tekst reflecteert op de literaire tekst en het schrijfproces van de schrijver en haar alter ego. Waar die zelfreflectie voor een zelfbewust subject (ook) een therapeutische waarde krijgt, toont *Leeg te aanvaarden* hoe ieder subject gebonden is aan een taalsysteem dat het bestendigt. Tophoffs subject kan opgelegde patronen niet kortstondig opschorten, zelfs niet voor de duur van de roes, zoals dat in Van Maeles *Kraamanijs* wel het geval is.

Tot slot moeten we de graad en frequentie van lyricisering in rekening brengen om de positie van *Leeg te aanvaarden* op het continuüm tussen subjectivering en desubjectivering te bepalen. De gevalstudies aan de extremen van het continuüm zijn sterk lyrisch. De lyriciteit in 'De jonkvrouw' is consequenter dan in *Kraamanijs*, aangezien *Kraamanijs* passages omvat met een hoge narrativiteit of zelfs flarden tekst die onveranderd uit de werkelijkheid lijken opgenomen. 'Homunculi' is sterk lyrisch en is net als 'De jonkvrouw' consequent lyrisch. Ook in *Leeg te aanvaarden* worden tendensen die het lyrische signaleren gelijkmatig over de hele tekst gerealiseerd. Die continuïteit steunt niet op een objectief wiskundig principe, maar wel op een andere niet-narratieve logica die we in verband kunnen brengen met technologie (meer bepaald het cameraoog van film en fotografie) en met kwantummechanica. Die alternatieve paradigmatische logica onthult nieuwe parallelle werelden.

Als *Leeg te aanvaarden* consequent lyrisch is, lijkt het vreemd dat critici de tekst zelden als 'lyrisch' bespreken. De graad van lyricisering kan daarvoor een verklaring zijn. De lyriciteit in Tophoffs proza is zwakker dan in de vorige gevalstudies. De tekst realiseert de lyrische nadruk op de perceptie van het agens bijvoorbeeld op een atypische manier. Niet cognitieve of psychologische processen staan centraal, maar wel de waarneming en de subjectiviteit die ervan afhankelijk is en erdoor beperkt wordt. Daarnaast laat *Leeg te aanvaarden* veel ruimte voor narrativiteit. De afzonderlijke scènes waaruit het verhaal is opgebouwd mogen dan wel een minimale narratieve spanningsbouw hebben en (schijnbaar) willekeurig op elkaar volgen, ze fungeren wel als afgeronde micro-episodes met een begin, (zij het saaie) ontwikkeling en einde.

We kunnen besluiten dat *Leeg te aanvaarden* op het continuüm tussen subjectivering en desubjectivering een plaats aan de rechterkant bekleedt, dicht bij het midden. *Leeg te aanvaarden* is minder intens gelyriciseerd dan de *Labris*-teksten en 'Homunculi' en de roman realiseert lyrische tendensen die vooral de onmacht van het subject benadrukken. De vorm en frequentie van lyrische tendensen in Tophoffs nouveau roman sluiten het dichtste aan bij het experiment in 'Homunculi' waarmee het ook een effect deelt.

Leeg te aanvaarden neemt ook een bijzondere positie in op andere continua, namelijk op de opsis- en op de melosas. Wat het meloscontinuüm betreft, staat *Leeg te aanvaarden* in het midden. De beschrijvingen in *Leeg te aanvaarden* representeren geen spreekstem maar refereren aan geluiden die een microfoon (op een filmset) zou kunnen registreren:

> Toch schreeuwen er maar weinigen, of het moesten kinderen zijn, die zich losrukken van de hand van zomerse vrouwen, [...], achtervolgd, soms, door blaffende honden, door verre en herhaalde vermaningen, bevelen, ongeduldige en later woedende uitroepen (12).

Op het opsiscontinuüm bevindt *Leeg te aanvaarden* zich dicht bij de *riddle*-pool. De tekst representeert een tastbare wereld. Meer nog, de lezer kan zich op basis van de tekst beelden voor de geest halen die niet in de tekst gerealiseerd zijn. De contiguïteit tussen de beelden die de tekst wel (en herhaaldelijk) oproept, zorgt ervoor dat beelden uit hetzelfde cognitieve schema zich aan de lezer kunnen opdringen. De opgeroepen wereld is slechts een van de vele mogelijke werelden. *Leeg te aanvaarden* is dus een bijzondere vorm van lyriciteit als *riddle*. De opgeroepen beelden verstrengelen zich niet zo zeer met elkaar – zoals dat wel het geval is in 'De jonkvrouw' en in *Kraamanijs* – maar wel met oneindig veel niet-gerealiseerde andere werelden.

Hoewel de lyricisering van *Leeg te aanvaarden* de referentiële functie van taal ter discussie stelt, bevindt de roman zich zowel op de opsis- als op de melosas niet aan rechterpool, waar de referentiële functie van het taalmateriaal gereduceerd is. Die positie karakteriseert de detailbeschrijvingen die critici in *Leeg te aanvaarden* maar moeilijk kunnen rijmen met de vage verhaalwereld. Die beschrijvingen verwijzen immers niet naar een specifieke referent, maar schuiven de kwestie van referentie zelf naar voren. Vooral de opsisdimensie van de roman toont de overrompelende referentiemogelijkheden van eenvoudige taal. De roman stelt zo de eenduidige referentie van taal ter discussie en schuift de aandacht naar de performatieve, maar ook sturende kracht van taal.

Wie *Leeg te aanvaarden* bestudeert met lyriciteit als analyselens kan de nouveau roman vergelijken met ander toonaangevend experimenteel proza dat in de lange jaren zestig verschijnt. We kunnen ons afvragen of we ook experimentele romans die niet tot het zestigerexperiment gerekend worden vanuit dat lyrische kader kunnen analyseren. Een roman die zich daartoe leent, is *Zwijg* (1973) van Ter Balkt. De kritiek verbindt zijn eerste (en lange tijd enige) prozawerk eerst en vooral met nostalgisch-romantische natuurliteratuur. Ter Balkt is immers vooral bekend als tegendraads dichter die in nostalgisch-modernistische gedichten met landelijke thema's de draak steekt met literaire conventies. Ook *Zwijg* is kritisch voor literaire normen, in het bijzonder voor verhalenvertellers. Waar sommige critici die kritiek verbinden met postmodernistisch relativisme, herkennen anderen avant-gardistische invloeden (surrealistisch, expressionistisch en impressionistisch). Bovendien bemerkt men in *Zwijg* een aantal kenmerken die lyrisch kunnen zijn: een grote klankwaarde van de taal, een minimale verhaalontwikkeling en creatieve taalvormen. Tegen die achtergrond kunnen we ons de vraag stellen hoe *Zwijg* zich tot de andere corpusromans verhoudt.

Hoofdstuk 7 Herman Hendrik Ter Balkts *Zwijg* (1973)
'Ontken je nu nog dat alles kunst is? [...] Nou?

Zwijg is de enige roman in het oeuvre van Herman Hendrik ter Balkt (1938-2015), dat vooral uit poëzie bestaat. Het is een atypische roman: in plaats van herkenbare personages, een logische opeenvolging van gebeurtenissen en een aanwijsbare verteller, bevat de roman verschillende (onafgewerkte) verhaallijnen, opeenstapelingen van klank- en beeldassociaties, en zelfs (afdrukken van) boodschappenlijstjes. In onderstaande typerende passage richt een afgehakt hoofd zich tot zijn dode lijf en tot een levend publiek, dat wordt aangespoord om te luisteren, in beweging te komen en bij de dingen stil te staan (en een glas te drinken); nadien schetst het hoofd, dat in *Zwijg* meermaals als verteller optreedt, de omgeving Zoutlo waarin de gebeurtenissen die het vertelt zich afspelen:

> Lijf, lijf, waarom heb je mij verlaten! Maar nu ik toch onthoofd ben kan ik wel spreken.
> De synthese. Wie nog een hart heeft: *ren*! is de synthese. Wie nog *Stop*. Een slok wind op de verdwijnende geest! Op de ratten. Op Frankrijk.
> De bossen, concreet groen, de akkers, concreet zwart, schuifelen naar Zoutlo toe. Zout van de aarde! Schuifelen ernaartoe. Wie zal het zien, wie zal het horen! De verloederde wind... (2007a, 312).[164]

Passages als deze, waarin veel herhaling, uitroepen en beeldspraak voorkomen, en waarin leestekens op een eigenzinnige manier gebruikt worden, gaan in tegen de lezersverwachtingen voor een conventionele roman. *Zwijg* is een verwarrend boek, geschreven door een dichter die in tijden van moderniteit en urbanisatie nostalgisch terugverlangt naar zijn jeugd op het platteland in Twente (Bos 1973, Jassies 1974, Komrij 1974, Van Marissing 1973, Visser 1974, Vogelaar 1974). Recensenten herkennen in de prozatekst een aantal aspecten die ze ook in Ter Balkts poëzie terugvinden. Wat de vorm betreft, bemerken ze de grote klankwaarde van de taal. Op thematisch vlak herkennen ze melancholie, plattelandsverering en een sterke religiositeit.

Waar critici de vormelijke aspecten in Ter Balkts poëzie positief onthalen, stellen ze dat de 'diarree van woorden, een overdadige vloed' in proza niet werkt (Komrij 1974). Volgens de recensent van het *Brabants Nieuwsblad* is 'Foel Aos [...] te veel dichter om het bouwwerk van een roman tot een goed einde te brengen' (1974). De beeldende stijl van *Zwijg* is voor de meeste recensenten verwarrend en frustrerend. Dat waardeoordeel is minder gebaseerd op (een nauwkeurige analyse van) de tekst dan op genreconventies.

[164] Alle citaten komen uit de tweede druk van *Zwijg* (2007).

Wanneer Gerrit Komrij onder woorden probeert te brengen 'wat nu de indruk [is] die [de beeldende stijl] maakt', besluit hij: 'terwijl het in Habakuks gedichten tot zekere effecten kan leiden [...], wordt het in een roman als *Zwijg* wel erg vermoeiend' (1974). Datgene wat in poëzie werkt, werkt – althans volgens Ter Balkts critici – niet in proza. Wat dat dan precies is, daarover spreekt niemand zich uit. De meeste recensenten maken in ieder geval consequent het onderscheid tussen Habakuk II de Balker, het pseudoniem waaronder Ter Balkts gedichten verschijnen enerzijds, en Foel Aos, de naam waarmee de auteur van *Zwijg* zich in 1973 voorstelt, anderzijds.

De inhoudelijke gelijkenissen tussen Ter Balkts poëzie en proza dienen vooral als toegangsweg om *Zwijg* te interpreteren.[165] Haast alle recensenten zien in de thematiek niet alleen sporen van Ter Balkts poëzie, ze verbinden ze ook met de biografische achtergrond van de auteur. In de dorpse setting herkennen ze het Twentse landschap waarin Ter Balkt zijn jeugd spendeerde. Zoutlo, of Vikingveld, waarin het boek zich voor het grootste deel afspeelt, herkennen zij als Boekelo, Zoutstad als Hengelo en Klotenstad als Enschede. De anonieme recensent van *Tubantia* waarschuwt er nochtans voor dat er van een 'realistische weergave van Boekelo en omgeving geen sprake [is]' (1974). Volgens hem 'is Zoutlo op de landkaart [...] verschoven' naar de 'noordoost-hoek van Twente' om de overeenkomst met de roman en de buitentalige werkelijkheid toevalliger te maken (1974).

Wat deze waarschuwing vooral toont, is dat lezers geneigd zijn om de fictionele wereld van *Zwijg* koste wat het kost in een gekend kader te duwen. Zo voeren ze de juxtapositie van stad en natuur terug op de jeugd van de schrijver, die hij doorbracht op de boerderij van zijn tante, en verwijzingen naar (en kritiek op) de Bijbel verklaren ze door zijn religieuze opvoeding. Verder lijkt de peritekst van zowel de eerste als de tweede druk uit te nodigen tot een autobiografische lezing: de eerste druk van *Zwijg* verschijnt onder het pseudoniem Foel Aos, die zich in de tekst als vertellend personage voorstelt en zich identificeert als schrijver van de tekst; de tweede druk (2007) wordt gepubliceerd onder de naam H.H. ter Balkt, maar op de achterflap onderstreept de schrijver, in een ondertekende flaptekst, dat hij ook onder de naam Foel Aos bekend is. Wanneer naast de autodiëgische 'autobiograaf' echter andere (zowel heterodiëgetische als autodiëgetische) vertellers aan het woord komen (die bovendien onwaarachtige verhalen vertellen) raken critici die de tekst autobiografisch lezen, gefrustreerd (Gerbrandy 2007, Jassies 1974, Tubantia 1974, Van Marissing 1974).

[165] De voorliefde voor het rurale in *Zwijg* geldt voor Vogelaar als 'iets ongewoons in de huidige Nederlandse literatuur', waar romans normaliter het stedelijke exploreren (1974). Vogelaar verbindt het thema echter meteen met 'een hele beweging, waarin het sentimentele' centraal staat. Op die manier nuanceert hij het vernieuwende karakter van Ter Balkts roman.

Zwijg als romantische literatuur en als literaire schepping

In de receptie van *Zwijg* zijn twee dominante leeshoudingen te vinden. Ten eerste verhindert een autobiografische leeshouding dat de lezer de tekst loskoppelt van de reële auteur en de functie van de niet-waarheidsgetrouwe elementen bestudeert. Ten tweede schrijven recensenten die sterk vasthouden aan genreconventies de beeldende en klankrijke taal in *Zwijg* af als ongepast voor het genre van de roman.

De critici die Ter Balkts poëzie bespreken, aarzelen nochtans niet om de barokke taal te analyseren. Piet Gerbrandy, Buelens en Willy Spillebeen verbinden die taal bijvoorbeeld met motieven en thema's die de recensenten in *Zwijg* herkennen. Zo presenteren ze de dichter als profeet die zich buiten de maatschappij opstelt om van daaruit kritiek te leveren op het systeem (Buelens 2003, Gerbrandy 2005; 2008, Spillebeen 1977). In die rol zou Ter Balkt een eigen stem laten horen in het Nederlandstalige poëzielandschap: terwijl de poëzie in de lange jaren zestig in toenemende mate gekenmerkt werd door een 'zakelijke, relativerende stijl' heeft de poëzie van Ter Balkt een romantisch karakter (Van der Vegt 1988, 3). Spillebeen verwijst ook naar het woordgebruik en de barokke taal van Ter Balkts poëzie die 'archaïsch en exuberant romantisch' zijn; die taal verbindt hij met thematische aspecten als 'melancholie', 'elementaire natuurverbondenheid' en 'onvrede met de technologische verloedering van het rurale', dat symbool staat voor verloren waarden (1977, 765).

In de kritiek rond *Zwijg* zijn er ook enkele uitzonderingen die de roman niet als mislukte poëzie wegzetten of autobiografisch lezen. Ten eerste zijn er critici die de afwijkende vorm van de roman niet louter als een doorwerking van (Ter Balkts) poëzie voorstellen. Verschillende critici verbinden de merkwaardige taal in *Zwijg* met diverse (neo-)avant-gardebewegingen. De vergezochte beelden, de bezwerende taal en de opeenstapeling van vergelijkingen en metaforen worden meermaals met het expressionisme in verband gebracht (A.B. 1974, Komrij 1974, Vogelaar 1974). In droomachtige beelden herkent men dan weer de nawerking van het surrealisme. Die invloed reikt voorbij de literatuur. Ab Visser vergelijkt de karikaturale personages bijvoorbeeld met een 'Jeroen Bosch-achtige, surrealistische gemeenschap' (1974). Ook andere stromingen uit de beeldende kunsten blijken een nuttige toetssteen. Zo brengt Ben Bos de fragmentarische stijl in verband met de montagetechniek (1973) en Visser beschrijft *Zwijg* als 'literair equivalent van action painting' (1974). Tot slot wordt ook de invloed van Nederlandstalige literaire vernieuwers gesignaleerd in *Zwijg*. Volgens Vogelaar heeft de taal in *Zwijg* veel gemeen met de teksten van Lucebert, Schierbeek, Elburg en Hamelink (1974) en A.B. herkent de invloed van Van Ostaijen in de stroom van klank- en beeldassociaties (1974).

De thematiek, ten tweede, wordt door sommige critici niet zomaar voorgesteld als een verwerking van het verleden van de auteur. Volgens hen thematiseert de roman de

complexe relatie tussen kunst en werkelijkheid. Visser evalueert die relatie vooral op het niveau van de auteur en zijn tekst:

> [*Zwijg*] is een boek [...] van een hyper-individualist, die terzelfdertijd wenst op te gaan in een anonieme collectiviteit. De persoonsverwisselingen, mystificaties en reïncarnaties zijn niet van de lucht. Het boek is tegelijk een autonoom kunstwerk en een allerindividueelste expressie van een zich sterk op de voorgrond dringende auteur [...] geen enkele vorm van close-reading kan hier het kunstwerk en zijn auteur ontkoppelen (1974).

De auteur speelt bij Komrij een minder grote rol. Hij onderstreept zowel de autonomie van de romanwereld als de banden met de buitenliteraire werkelijkheid: 'De wereld van Foel Aos bestaat niet, en daarom wordt ze opgeroepen, er wordt een complete mythologie op stelten gezet, kunst dus, die daarna wordt uitgespeeld tegen de stad, tegen de "beschaving" tegen de kunst' (1974). De romanwereld is dus geen mimetische weergave van de wereld van de auteur, maar wel een autonome, fictionele werkelijkheid. Critici herkennen die thematiek ook in de gedichten van Habakuk II de Balker. Zo betoogt Gerbrandy dat de gedichten in *De Laaglandse Hymnen* (1993) 'een zekere vorm van autonomie' hebben, aangezien ze 'gelezen kunnen worden als sterke constructies die hun maker niet meer nodig hebben om overeind te blijven' (2008, 79).

Zwijg staat als autonome wereld-in-woorden niet los van de extra-tekstuele werkelijkheid. Op grond van zijn eigen ervaringen en met gebruik van vertrouwde thema's van religiositeit en natuur biedt Ter Balkt diepere inzichten: 'Vanuit zijn verbondenheid met de aarde is hij een visionair' die in de vorm van een roman 'een dieper-liggende [sic] waarheid' blootlegt (Bos 1973). Critici die dat thema met de opvallende vormkenmerken van de roman proberen te verbinden, bespreken vooral het eclectische karakter van de tekst. In de mix van stijlen, volkse verhalen en personages herkent Visser bijvoorbeeld 'een flink stuk gerechtvaardigd sociaal engagement' dat 'bewondering, ergernis en verveling oproept [en] dat niemand onverschillig kan laten' (1974). We zouden ons kunnen afvragen welke rol daarbij is weggelegd voor de kenmerken in *Zwijg* die aan (Ter Balkts) poëzie doen denken.

Lyriciteit in de roman als experiment of als volkse invloed

De kenmerken die in *Zwijg* aan poëzie doen denken, komen overeen met tendensen die volgens Wolf lyriciteit signaleren: de tekst springt creatief om met linguïstische en grammaticale regels, is zelfreferentieel en vertoont soms een minimum aan narratieve ontwikkeling.

Jan van der Vegt en Vitse bemerken een combinatie van lyriciteit en narrativiteit in Ter Balkts oeuvre. Van der Vegt spreekt van lyriek en epiek:

> Veel gedichten van Ter Balkt hebben een lyrisch karakter, dat meer kansen krijgt naarmate zijn taalgebruik eenvoudiger is [...]. In het geheel van zijn werk domineert

> echter het epische, waarvan de stijl opvallend minder sober is. De dichter vertelt zijn verhalen graag op de wijze van de volksvertelling: fragmentarisch en uitbundig, spontaan en grillig (1988, 5-6).

Tegen die achtergrond besluit Van der Vegt 'dat in verscheidene bundels de gedichten afgewisseld worden met flarden vertellend proza' (1988, 6).[166] Uit die opvatting blijkt dat de codificering van een modus als dominante voor een bepaald genre erg sterk is. Van der Vegt lijkt het lyrische echter te reduceren tot het korte en het persoonlijke, en herkent in de grillige taal van Ter Balkts teksten vooral een epische invloed. Vitse daarentegen beschrijft het lyrische karakter van *Zwijg* als 'grillig', dat hij onderscheidt van het narratieve aspect van de roman:

> De dynamiek wordt vooral verzekerd door de grillige en onstuitbare taalstroom, waarin het genot van de formulering, de variatie en de metaforiek primeert op de voortgang van het verhaal [...]. In dergelijke passages haalt associatie het op lineaire verhaalopbouw. Het lyrische karakter van Ter Balkts proza blijkt daarnaast uit de creatieve beeldspraak, die uiteenliggende semantische velden samenbrengt (2013, 646).

Vitses opvatting van lyriciteit doet vermoeden dat niet alle passages in *Zwijg* (even) lyrisch zijn. In plaats van een lineaire verhaalopbouw presenteert *Zwijg* 'een exces aan verrassende beelden, aaneengeregen in "een in stukken gehakt verhaal"' (2013, 645). Vitse vergelijkt die aaneengeschakelde reeks van beelden en verhalen met volkse vertellingen, waarin plaats is voor gevoel, verbeelding en spontaneïteit (2013, 645).

De volksvertelling is geen zuiver narratieve (of epische) traditie. Linda Dégh beschouwt die volkse vertelcultuur als 'folk narrative [that] encompasses all genres of oral literature in prose' (1972, 58). Hoewel er geen consensus bestaat over de hoeveelheid en de aard van die genres, maken folkloristen wel een algemeen onderscheid tussen twee soorten verhalen op basis van hun relatie tot de werkelijkheid: 'the magic tale expresses the escape from reality, and the legend faces the facts of reality' (Dégh 1972, 59). De feitelijkheid van de legende is echter relatief: in de legende staan gebeurtenissen centraal die als waar worden aangenomen, ook als ze niet volledig geloofd worden (Dégh 1972, 74). Lyriciteit komt in beide soorten voor. Tekstelementen die in de orale verteltraditie lyrisch zijn, fungeren vaak als mnemonisch hulpmiddel (Dorson 1972, 37). Zo zorgt een muzikale, rijmende passage ervoor dat de passage makkelijk onthouden en gereciteerd kan worden. De bekende frase 'niemand weet, niemand weet dat ik Repelsteeltje heet' is daar een voorbeeld van. Ook terugkerende gebeurtenissen die het verhaal structureren, fungeren als mnemonisch middel: een queeste in volkse verhalen bestaat bijvoorbeeld vaak uit drie

[166] Het omgekeerde gebeurt in *Zwijg*, waarin achteraan en onder de titel 'Astatica Gewistheid Ontkomen' een aantal (intradiëgetische) gedichten zijn opgenomen die worden voorgesteld als 'De Verzamelde Werken van Augustus Anijs' (421-424). Die gedichten vallen buiten de focus van dit proefschrift dat de lyriciteit in proza bestudeert, maar ze wijzen wel op het belang van lyriciteit in de roman.

gelijksoortige opdrachten, waarbij de held pas na het volbrengen van de laatste opdracht het doel bereikt. De lyrische tendensen structureren én ondersteunen zo de narrativiteit van de orale tekst.

Hier dringt zich een vergelijking op van de orale verteltraditie met het romangenre, waartoe *Zwijg* volgens de flaptekst behoort. Orale verhalen delen de dominante narrativiteit met proza, maar de secundaire lyrische modus is er veel sterker dan in conventionele romans. Niet alle volkse verhalen hebben dezelfde verhouding tussen narrativiteit en lyriciteit. Zo hebben magische verhalen (zoals sprookjes en fabels) vaak een erg muzikale taal en een strikte narratieve structuur, terwijl legenden een minder muzikale taal en een fragmentarische (narratieve) structuur hebben. Het onderscheid tussen magische verhalen enerzijds en legenden anderzijds steunt dus niet alleen op een verschil in waarheidsgehalte, maar ook op een verschil in stijl en taalgebruik (Dégh 1972, 72). De recensies over *Zwijg* stellen dat de roman een muzikale, barokke taal (zoals in magische verhalen) combineert met een fragmentarische stijl (zoals in volkslegenden). Aangezien die twee soorten volksverhalen zich op andere manieren tot de werkelijkheid verhouden, rijst hier de vraag naar de verhouding van *Zwijg* tot de werkelijkheid.

Wat betekent het dat een roman met volkse motieven en een volkse zegging als 'experimenteel' of zelfs 'ontoegankelijk' wordt ervaren? In dit hoofdstuk ga ik na hoe een volkse vertelwijze zich verhoudt tot het vernieuwende, experimentele karakter van *Zwijg*. Daarvoor gebruik ik de lyrische modus, die zowel met het volkse karakter als met de vernieuwing verbonden kan worden, als interpretatieve lens. Dat betekent concreet dat ik onderzoek hoe lyriciteit werkzaam is in *Zwijg*: in welke mate worden de tendensen die lyriciteit signaleren, gerealiseerd in de roman? Ik zal de mogelijke lyriciteit vooral bekijken in relatie tot een narratief aspect dat zowel door de peritekst en de hoofdtekst als de volkse intertekst naar voren wordt geschoven: de vertelsituatie. Het is mijn hypothese dat de specifieke verstelsituatie in *Zwijg* in combinatie met een sterke lyriciteit, zoals in volksvertellingen, nauw verbonden is met de thematische nadruk op de relatie van kunst en werkelijkheid.

1 Analyse van *Zwijg*

1.1 Een verhaal over vertellen: thema en motieven

Zwijg schuift het belang van de vertelling naar voren. In wat volgt bespreek ik hoe *Zwijg* het vertellen thematiseert en daarbij de relatie tussen het vertelde (of het gemaakte kunstwerk) en de werkelijkheid benadrukt. Het vertelde speelt zich af in Vikingveld alias Zoutlo, ergens in de vroege jaren zeventig, en beslaat ruwweg vier maanden (van eind augustus, begin september tot december). De hoofdfiguur, Augustus Anijs, die in het dorp

bekend staat als Augustus III, zoon van Augustus II, bewoont met zijn vader, broer Bernhardje en diens geliefde Arendje, de hoeve De Spijker. Augustus is boer, verslaggever bij het dagblad *De Lont*, accordeonspeler, astaticus (filosoof, die de eeuwige beweging ziet in schijnbaar statische dingen) en voorzitter van het feestcomité in Vikingveld. In die laatste hoedanigheid wacht hij op Hadewijch, een zanger die dezelfde naam draagt als de middeleeuwse mystica. Hadewijch beweert dat hij door het theaterbureau de Blauwe Engel gezonden is naar het dorp, 'waar nog zogenaamde school- en volksfeesten gehouden worden [...] net als in de Middeleeuwen...' (131).

Wanneer Hadewijch het volk van Vikingveld toespreekt of op het volksfeest muziek speelt, ontstaat chaos, die als brand of onweer wordt voorgesteld. Zijn ideeën zijn dan ook aanstootgevend voor een publiek dat er feodale gewoontes op nahoudt: Hadewijch predikt revolutie, waarbij 'blind geloof' in de autoriteiten vervangen moet worden door geloof in de natuur, waar eindeloze beweging, zang en stilte samenkomen. Hadewijchs rede is een pleidooi voor een specifieke vorm van kunst. Tegenover die revolutionaire kunst stelt Hadewijch een kunst die na-maak is, in die zin dat ze wordt gemaakt als '[m]osterd na de maaltijd', als overbodig maaksel dat oorspronkelijke natuurwetten bedekt met artificiële wetten die lijden veroorzaken: 'De kunst, die toen [blind] geloof was, maakte zich van de godheid meester [...]. Met het logische gevolg dat die kunst zich uit zichzelf [...] als godheid ging gedragen, ze vergoddelijkte, riep macht op en lijden' (265). Voor Hadewijch vertroebelt de namaakkunst de (natuurlijke) waarheid.

Naast Hadewijch ontvangt Augustus III de schilder Jan Silvousplaît, die in zijn kunst terugkeert naar zijn landelijke herkomst, wat resulteert in een tentoonstelling in de galerie Het Fantoom. De tentoonstelling blijkt, getuige de ekphrasis van zijn werken in het midden van de roman (267-270), noch romantisering van het leven op het platteland, noch een realistische weergave ervan, maar een kritische, surrealistische weergave van het boerenbestaan. Op het einde van de roman zal Silvousplaît een discussie aangaan met de rijkste man van Vikingveld, de katoenvorst, die kunst beschrijft als een systeem van vraag en aanbod. Silvousplaît lijkt dan tot dezelfde conclusie te komen als Hadewijch en de inmiddels verdwenen Augustus: kunst moet vooral de strijd aangaan tegen de autoriteiten die, of het nu feodale mecenassen of kapitalistische heren zijn, bepalen wat kunst is. Kunst tegen kunst dus, zoals criticus Komrij opmerkte over *Zwijg* (1974).

De setting waarin het verhaal zich afspeelt, is in dat opzicht betekenisvol. Intertekstuele sporen onderstrepen de symbolische betekenis van de plaatsen Zoutlo, Zoutstad en Blind Fortuin, het bos dat het dorp scheidt van de stad. De plaatsnamen wijzen op de rol van het (nood)lot, via het eerste deel van de samenstelling 'zout' en de connectie met de mythische figuur Fortuna. Voor ik op die interteksten inga, bespreek ik de verschillende manieren waarop *Zwijg* de rol van het lot voorstelt. De levensloop van individuele personages lijkt bijvoorbeeld vooraf bepaald. Zo verklaart Silvousplaît zijn aanwezigheid in Zoutlo als een ingreep van het lot:

> De mens wikt maar zijn lot beschikt. Zou ik het soms ooit in mijn hoofd hebben gehaald mij te mengen onder het menselijk zout van Zoutlo, had het niet geregend, was het hek niet dichtgeslagen, waren er niet reeksen voorvallen geweest aan elkaar gehamerd door de slagregens van die middag in oktober? Bijvoorbeeld, iemand neemt de blauwe rollende trein, haha, dat denkt hij, maar de trein neemt hem, de trein draagt hem voort en alleen de trein en de sombere machinist weten waarheen hij zal gaan! De reiziger reist, de mens (die uit de rib van een hond werd geschapen) bestijgt het varken in de bonte boomgaard, hij vaart per raket naar de maan en op een dag merkt hij dat hij tegen een muur staat: halt, stop, ho, niet verder (17-18).

Ook familiebanden determineren de mens. Van de Anijsen wordt bijvoorbeeld gezegd dat er 'een gek draadje dwars door [hen] heen loopt' (226). Verder kunnen ook niet-menselijke wezens hun noodlot niet ontsnappen. In dat geval blijkt de mens over dat lot te beslissen. Zo knipt Bernhardje de slagtanden van pasgeboren biggen om hen van zwijnen tot varkens te verdoemen. Om de menselijke verantwoordelijkheid te ontkennen, beschrijft Augustus het lot van de varkens als een natuurlijk gegeven: '[de biggen] dragen hun noodlot met zich mee, Vania [...]. Het varken is de uitvinder van de worst, hij komt als een worst ter wereld' (129). Het lot van varkens wordt dus op twee manieren voorgesteld: een manier waarbij de mens het dier verdoemt, en een waarbij de mens het varken helpt zijn roeping te vervullen.

Anders dan wat de uitspraken van de personages doen vermoeden, is de rol van het lot in mensenlevens ook ambigu. Intertekstuele verwijzingen zijn daarbij betekenisvol. Een eerste vorm van intertekst is het boek van Lot uit Genesis, een tweede de alchemie, een derde de mythe van Fortuna. Wat het eerste intertekstuele spoor betreft, vertoont vooral Genesis 19 veel gelijkenissen met de gebeurtenissen in *Zwijg*. Dat boek beschrijft hoe Lot in Sodom wordt bezocht door twee mannen, van wie wordt gesuggereerd dat ze engelen zijn. Benieuwd naar de engelachtige wezens vragen de mannen uit de stad om de bezoekers aan hen uit te leveren. Wanneer Lot niet instemt, vallen de mannen Lots woonplaats binnen. De engelen weten zich te verweren door de belagers blind te maken en adviseren Lot om Sodom te verlaten. God wil immers de stad vernietigen als straf voor de kwaadaardigheid van haar inwoners. Lot krijgt maar weinig tijd om na te denken en wordt samen met zijn vrouw en hun twee dochters bij de hand genomen en uit de stad geleid. Na een tijdje verlaten de engelen Lot en zijn gezin, maar niet zonder hen op het hart te drukken dat ze verder moeten lopen en tijdens hun vlucht niet achterom mogen kijken. De vrouw van Lot kan haar nieuwsgierigheid (of heimwee?) echter niet bedwingen en kijkt om, waardoor ze in een zoutzuil verandert.

Zoals Lot in Genesis wordt ook Augustus bezocht door twee mannen van buitenaf die, via kleurensymboliek, als engelen voorgesteld worden. Hadewijch wordt niet alleen gestuurd door het toneelgezelschap 'de Blauwe Engel', hij is ook het blauwste personage in de roman (33). Ook Silvousplaît wordt bij aankomst in Zoutlo in een blauwe regenjas

geheven (25). De twee mannen wakkeren bij Augustus de drang aan om Zoutlo te verlaten. De manier waarop ze dat doen, verschilt echter van het Bijbelverhaal: waar de engelen in Genesis de stadbewoners blind maken, willen Hadewijch en Silvousplaît de inwoners van Zoutlo net laten zien, en wel meer dan wat ze willen zien. Wanneer Hadewijch voor de eerste keer het volk toespreekt, houdt hij een pleidooi voor het zingen en tegen vertellingen. Al snel blijkt echter dat niet alle verhalen slecht zijn, maar enkel de verhalen van politieke en religieuze machthebbers die een vaste waarheid prediken. Met de oproep om 'van de wind van Zarathoestra lucht te maken en daarvan vuur', pleit Hadewijch ervoor om het individu zijn stem terug te geven en zijn revolutionaire vuur aan te wakkeren (146). Hij zingt:

> *En 't was de tijd zwarte tijd van de kunsten voorbij*
> *Oei! 't Was de tijd o de tijd van de kunsten voorbij,*
> *En jij en ik we waren eindelijk vrij, eindelijk vrij.*
> *Gedaan met de bedriegerij en met de godendienerij.*
> *Het wordt de hoogste tijd, homunculus, vrij, vrij, vrij!* (149).

Ook Silvousplaît maakt maatschappijkritische werken: ik noemde al de surrealistische tentoonstelling in Het Fantoom en ook de fresco's op de tentzeilen van het Groot Bal tonen Zoutlo als plaats waar heidenen ongecontroleerd door elkaar leven en dansen (275). Bovendien is die schildering een kritische herwerking van Michelangelo's Sixtijnse Kapel: in plaats van een blijvend beeld ten dienste van de religieuze macht, maakt Silvousplaît een bewegende muurschildering die de schijnvroomheid van de bevolking aan de kaak stelt (275). De engelen in *Zwijg* willen het volk meer laten zien dan wat ze willen, maar de inwoners van Zoutlo blijken niet ontvankelijk. Augustus lijkt wel de ogen te openen. In een gesprek met meneer Addering, de magister van het dagblad *De Lont*, wil Augustus in zijn rol als journalist en verslaggever niets toedekken:

> 'Iedereen ontkent uw fabeltjes, meneer Anijs. Let-ter-lijk iedereen! Hoort u mij, meneer de verslaggever uit Vikingveld? En u praat over eenvoud! Wat wij moeten hebben is waarheid, meneer Anijs, waarheid en niets anders!' [...] Plotseling woedend siste Augustus: 'Och kom, meneer Addering, Addering. Dingen die niet prettig zijn! In het zout ermee, onder de grond, weg! Zand erover!' Purperen rook vlokte uit zijn mond. 'Daar in dat bos, meneer Addering, daar heerste uitzinnigheid, niets anders. Dacht u dat een van degenen zich dat later herinneren wilde? De dominee misschien? De dokter? Haha, de heren kijken wel uit!' [...]
> 'Sprookjes! U vertelt mij...'
> 'Sprookjes zijn dat niet, meneer Adder-ring...sprookjes niet.
> Oude mannen op de bankjes, op de bankjes in het park...'
> 'Piep! Spri, spra, sprookjes...'
> 'Ja, die! Puriteinen verzinnen een schokkende jeugd: hoe zij zich misdroegen, hoe ze erop los gingen toen hun haren nog op hun kop groeiden. En de bandeloze verhalen van een jeugd, zacht als een lammetje, ze leefden kuis als heiligen,

> vertellen zij aan het park. Wij leefden zoet als de viooltjes, zeggen ze. Zoet wordt zout, meneer Addering, en zout wordt zoet, zo eenvoudig is het...' (299-300).

Het is geen toeval dat Augustus de metafoor van het zout gebruikt. In het betoog van Augustus is zout niet zomaar een middel om iets op smaak te brengen, het kan ook een vieze smaak verdoezelen. Via het beeld van zout wordt bedrieglijkheid met verstarring verbonden. Al in het eerste hoofdstuk wordt de lucht in Zoutlo voorgesteld als 'stuifsel van pekel' en in de niet-werkende zouttorens lijkt alles onder een dikke laag roest stil te staan. Op die manier wordt zout verbonden met een controle: zoals gepekeld voedsel wordt het leven in Vikingveld stilgelegd om het tegen verval te behoeden.

Zout komt terug in de namen van het dorp en de stad, alsook in de zoutsilo's op de grens. In deze betekenis kan zout ook met het verhaal van Lot verbonden worden. In tegenstelling tot de andere personages in *Zwijg* (de bewoners van Vikingstad zoals Kapelaan Kip, Silbernagel, dokter Osselanden, bakker Zwaan, kolenvervoerders Koek en Kauket, houthakkers Arie Vlamgat en Arend-Jan Terganske, Silbernagel, Paus Klein Jan, enzovoort) zijn de hoofdpersonages (Augustus, Hadewijch en Silvousplaît, maar ook de koetsier Jan Weegbree) zwervers. In *Zwijg* zijn het niet de zwervers die in zoutzuilen veranderen, maar wel de achterblijvers. Wanneer Augustus, na het mysterieuze verdwijnen van Hadewijch, de bossen rond Zoutlo intrekt, doemen voor hem zouttorens op. Het is onduidelijk waar die torens precies staan: nu eens staan ze in de bossen (359) dan staan ze in Zoutlo (229) en dan weer in Zoutstad (412). De locatie van de torens doet er dan ook niet toe: het gaat erom dat de zwerver niet verstijft, terwijl de plaatsen waar hij zich tussen beweegt vol staan met zouttorens.

Als teken van stilstand is zout dus ambigue: als bewaarmiddel houdt het voeding artificieel vers, maar het brengt eten ook op smaak; en waar het in het Bijbelverhaal een straf voor scepsis is, is het in het verhaal van Ter Balkt een straf voor blind geloof. De ambiguïteit van zout als een beeld voor stilstand wordt nog ondersteund door het motief van het stilstaande wiel; volgens de verteller is 'een wiel, het pure symbool van de alchemisten voor zout' (258).

In de alchemie is zout een stof die tegenstellingen in zich houdt. De stof zou aanwezig zijn in alle fysieke materie, maar staat in de eerste plaats symbool voor het menselijke lichaam. Na de dood van een mens zou zout overblijven als lichamelijke substantie die de dood overleeft en nieuw leven genereert. Op die manier is zout zowel 'corruption and preservation against corruption', ofwel het element waarin dood en wedergeboorte verenigd worden. De regeneratieve kracht van zout moet ook verbonden worden met beweging (Cheak 2011). Als zout symbool staat voor het menselijke lichaam, dat tegelijkertijd agens en patiens is voor het alchemische proces, houdt iedere passieve of statische situatie een potentiële beweging in zich. Tegen die achtergrond kunnen de stilstaande wielen die in *Zwijg* veelvuldig voorkomen met zout verbonden worden (67, 69, 88, 207, 238, 258, 325, 336, 384, 421). Hoewel de meeste wielen in *Zwijg* niet bewegen,

draagt elk wiel potentiële beweging in zich. Op die manier wordt stilstand dus opnieuw verbonden met beweging. Maar om in beweging te komen, moet men sceptisch durven te zijn ten opzichte van de huidige orde.

Ook andere intertekstuele verwijzingen belichten de grote rol van zwervers en hun band met antiautoritaire verhalen. Het hoofdstuk getiteld 'Ka Ka Kain' stelt de eerste moordenaar en zwerver uit de westerse geschiedenis voor als een revolutionaire kunstenaar (121-122). Naast Kaïn komen ook andere zwervers of reizigers voor. Zo worden lezers al in het eerste hoofdstuk door de verteller als reiziger aangesproken. Bovendien blijkt die eerste verteller net als Kaïn een outcast. Hij krijgt de allures van een heks of wijze vogel, wanneer hij de lezers toespreekt met 'Vlieg 's mee op de bezemsteel. Hee! Hop! [...]. Vlieg eens mee met de uilen, met de gevederden!' (7). Ook lezers zijn dus zwervers die zich in een verhaal storten.

Zwerven en vertellen worden nog sterker gekoppeld door de plaatsnaam 'Blind Fortuin' die opnieuw met het (nood)lot is verbonden, zij het nu met een andere invulling ervan. Waar Zoutlo en Zoutstad een connectie met Genesis hebben, herinnert Blind Fortuin aan de mythische figuur Fortuna, wier draaien aan het Rad van Fortuin de loop van mensenlevens bepaalt en zo de verantwoordelijkheid van de mens opheft. Wie zich in het domein Blind Fortuin begeeft, loopt gevaar. Daarvoor wordt nochtans gewaarschuwd: de zandweggetjes die de bossen van Blind Fortuin inleiden, zijn bezaaid met borden met *Verboden Toegang*. De lezer heeft die borden al eerder gezien. Al in het eerste hoofdstuk plaatst de verteller zo'n bord bij de vertelling zelf:

> Herejezus, mijn kop eraf als dit weer niet sprekend lijkt op een vertelling, alsof in ons laagland niet de doodstraf staat op de vertelkunst, op het aan mekaar naaien van fabeltjes en feiten! *Verboden Toegang!* staat er bij de vertellingen (15).

Wie vertelt of naar een vertelling luistert, betreedt het domein van de vertellingen of Blind Fortuin. Naast de lezer en de verteller betreden ook de personages die verboden ruimte: Hadewijch arriveert via Blind Fortuin en Augustus verdwijnt erin.

Het bos is vooral gevaarlijk voor wie autoriteiten blindelings gelooft, want in Blind Fortuin gaan vaste denkbeelden in vlammen op. Vooral in de aanwezigheid van Hadewijch lijken de bossen licht ontvlambaar. Bij de kleinste beweging springen vonkjes naar de grond (33). Het is tijdens een bosbrand, waarschijnlijk ontstaan door een vergeten peuk van Hadewijch, dat hij het volk van Zoutlo voor het eerst toespreekt. Samen met de borden doet het brandende bos denken aan de hel van in Dantes *Divina Commedia*. De verteller van de *Goddelijke Komedie*, die dezelfde naam draagt als de schrijver, betreedt in het gezelschap van zijn favoriete dichter Vergilius de hel, ondanks de onheilspellende waarschuwing aan de poort: 'Laat varen alle hoop, gij die hier binnentreedt'. Het is het begin van een louterende tocht door de hel, het vagevuur en de hemel. Ook Augustus betreedt de bossen in het gezelschap van een kunstenaar: Hadewijch.

Voor de verteller, Augustus en Hadewijch is de tocht door die hel louterend. De verteller noemt de bosbrand het 'louterende vuur' en Hadewijch spreekt, zoals hierboven vermeld, van 'het oude vuur [...] dat in vroegere tijden brandde' (146). Hadewijch verbindt dat vuur met de vertelling. Alleen vertellers die een voorbeeld nemen aan de herder-filosoof kunnen het vuur aanwakkeren:

> De grote wind, de wilde waaiende wind van Zarathoestra, wat heeft die geraasd [...] en wij zitten nog in de kou. Misschien helpt daartegen alleen het zingen, de zang is immers het zwakste van de mens, het kwetsbaarste? De wind van Zarathoestra! Wij moeten van de wind lucht maken en met de lucht het oude vuur opstoken dat in de vroegere tijden brandde (146).

Hadewijch stelt dat men niets geleerd heeft van Zarathoestra's bevlogen manier van vertellen. Men zit immers nog in de kou. Tegen die kou helpt een andere soort vertelling dan die die de dorpsbewoners kennen: een verteller moet zich kwetsbaar opstellen door te zingen. Die zang staat het dichtst bij de realiteit, maar valt er niet mee samen: wie vertelt, maakt iets nieuws dat op zijn beurt verschilt van de realiteit zoals ze was. Zwijgen lijkt de beste manier om niets toe te voegen aan de natuurlijke werkelijkheid. Toch brengt het zwijgen in *Zwijg* wel iets teweeg in de natuur. Zo wordt zwijgen vaak beschreven als natuurgeluiden of bewegingen die geluid maken: 'Het zwijgen ruiste, rookte, vloog met vleugelslagen voorbij, het zwijgen woei en golfde' (146). Wanneer de verteller van het eerste hoofdstuk stelt dat aan het vertelverbod niets anders te doen is dan te 'zwijgen!' (15) lijkt ook hij geen stilte te beogen, maar een ander soort verhaal. Hij beschrijft zijn zwijgen dan ook niet als stilte, maar als 'een in stukken gehakt verhaal, een geschiedenis zonder kop of staart' (15).

Een verteller die écht zwijgt, kan geen revolutie ontketenen. Tegen die achtergrond kunnen we de titel begrijpen: de verteller van *Zwijg* zou vertellers het zwijgen willen opleggen, maar niet vooraleer alle valse vertellingen ontmaskerd zijn. 'Zwijg' is dan ook een imperatief om in het spoor van Zarathoestra verhalen te vertellen die de macht omverwerpen. Anders dan vertellingen die pretenderen 'waar' te zijn, zijn Hadewijchs gezangen geen bevestiging van de waarheid zoals die door machthebbers als Addering en de katoenvorst wordt vormgegeven, maar onthullen ze ongemakkelijke waarheden.[167] Voor de katoenvorst is de waarheid datgene wat hij kan kopen en kan laten maken, voor Addering is de waarheid enkel het sociaal aanvaardbare, terwijl over de chaos niet gesproken of geschreven mag worden. Hadewijch, Augustus en Silvousplaît begrijpen dat de waarheid ook elementen omvat die niet in het discours van de machthebbers passen.

Zwijg heeft een setting waarbij gehuchten grenzen aan gevaarlijke bossen. Die setting heeft een anachronistisch, middeleeuws karakter en doet aan magische verhalen denken. In de plaatsen Zoutlo, Zoutstad en Blind Fortuin herkennen we buitenliteraire

[167] Deze opvatting komt overeen met de verslaggeving die Augustus verdedigt tegen Addering, die er idealiserende ideeën op nahoudt.

dorpen, wat dan weer herinnert aan legenden die de geschiedenis of een betekenisvolle periode van een streek uiteenzetten (Dégh 1972, 74). Toch zijn de plaatsnamen niet zomaar schuilnamen voor bestaande plaatsen, het zijn ook intertekstuele sporen van uiteenlopende verhalen. Net als volkse vertellingen blijkt ook *Zwijg* terug te gaan op uiteenlopende verhalen uit verschillende culturen (Dorson 1972, 8). Die polygenie zorgt ervoor dat verschillende invullingen van een concept naast elkaar staan. Zo kan het 'lot' enerzijds begrepen worden als een kracht waartegen de mens niet bestand is (zoals in de mythe van Fortuna); anderzijds spoort de roman haar lezers aan om 'het lot in eigen handen te nemen' (zoals in het Bijbelverhaal van Lot). Ook de hoofdpersonages in *Zwijg* vertellen op een manier die ruimte laat voor ambiguïteit. Hun reflecties over kunst sluiten aan bij hun pleidooi voor vertellingen die onaangename waarheden niet zomaar toedekken. De hoofdpersonages fungeren in dat licht als de helden van volksverhalen, die vaak exemplarisch zijn voor een gemeenschap.

Zwijg gaat over rebelse kunst en beschrijft onconventioneel vertellen als een vernieuwende en verbindende daad. We kunnen ons nu afvragen hoe dat soort vertellen vorm krijgt in de roman. Wie is de verteller en is die een rebel zoals de personages? Hoe vertelt de verteller 'anders'? *Zwijg* combineert een sterke narratieve component, namelijk een opvallende vertelsituatie, met tendensen die lyriciteit signaleren. Hieronder beschrijf ik de vertelsituatie en vertelstructuur. In het daaropvolgende deel ga ik dieper in op de lyrische signalen.

1.2 Aanwijzingen van rottend aas: vertelling als narratief experiment

In de romantekst identificeert de verteller zich als de schrijver van de tekst, en wel als Foel Aos – een Twentse term voor 'malle idioot' of 'rottend aas' – de naam die op de cover van het boek staat. Bijna veertig jaar na de eerste druk prijkt er een andere naam op de cover, namelijk H.H. ter Balkt.[168] Toch zou men op basis van de peritekst van de tweede druk een autobiografische lezing kunnen verantwoorden, al is die impuls al veel zwakker dan bij de eerste druk.[169] Op de achterflap richt de auteur zich, in een ondertekende tekst tussen aanhalingstekens, tot de lezer:

> '[...] De bewondering voor het onbesuisde, de aandacht voor het geringe en aan de kant gegooide en ten onrechte verworpene, alsook de verachting voor het leugenachtige en de larie, kortom voor de disharmonie die nu, nog stukken sterker dan in het jubeljaar 1972, opgeld doet, die is gebleven. Een paar van de ergste lompheden zijn verdwenen. Down with the New Tsars, klonk het omstreeks 1972 de

[168] De romantekst zelf wordt voor de herdruk licht gewijzigd. Zo verschuiven sommige gebeurtenissen (niet alle, want de roman speelt zich af in verschillende tijden tegelijkertijd) van de jaren zestig naar de jaren zeventig.
[169] Op de achterflap van de eerste druk staat een familiefoto met het bijschrift 'Foel Aos of Habakuk II, op driejarige leeftijd gefotografeerd als Herman Hendrik ter Balkt'.

> revolutionaire roep in west, noord en zuid en soms ook in oost, en dat zeg ik ook in 2006 de ex-houthakker Foel Aos en de vergeelde spandoeken nog na.
> Kwikstaartjes en waterlelies, bosbranden, vlug stromende beekjes, wolkenluchten, klaagzangen en lofliederen en de adem van de wind, sta toch de auteur die zich eertijds opsierde met de naam Foel Aos bij.'
> - H.H. ter Balkt

De ondertekenaar mag dan wel een andere naam aannemen, hij lijkt zich (ook) als Foel Aos te identificeren: waar hij zich eertijds Foel Aos noemde, heet hij nu gewoon H.H. ter Balkt.

De hoofdtekst moedigt niet overal aan tot een autobiografische lectuur waarin verteller en auteur samenvallen. Naast Foel Aos zijn er ook andere, zelfs onwaarschijnlijke vertellers (zoals een afgehakt hoofd of een spijker). Sommigen onder hen komen op verschillende vertelniveaus tegelijkertijd voor (Foel Aos verschijnt bijvoorbeeld als verteller in ingebedde verhalen en in de verhalen die ze omkaderen), sommigen beschrijven situaties die ze onmogelijk vernomen of zelf waargenomen kunnen hebben en ze geven het bewustzijn van personages op verschillende manieren weer. Met betrekking tot de verschillende vertellers in *Zwijg* komen naast ik-vertellers ook vertellers voor in de derde persoon enkelvoud en in de eerste persoon meervoud.[170] Per hoofdstuk spreekt één verteller.

De verteller van het derde hoofdstuk 'Z. Zoutlo; 28 december 197.' identificeert zich bijvoorbeeld als de schilder 'Jantje de Danser alias Jan Silvousplaît' (17). In de tekst van Silvousplaît komen verschillende personages voor die ook in de rest van de roman opdagen. Onder anderen Augustus en Bernhardje Anijs maken hun opwachting. Omgekeerd komt Silvousplaît in *Zwijg* het vaakst voor als personage dat verteld wordt door een andere verteller. De verteller Silvousplaît fungeert dus als intradiëgetisch personage dat op zijn beurt een verhaal vertelt.

Eén vermomde verteller

Foel Aos identificeert zich in de roman meermaals als de verteller van een hoofdstuk of fragment. In onderstaand fragment gebeurt dat voor het eerst en drukt hij zijn lezers op het hart dat er bij vertellingen meer mogelijk is dan ze zouden denken:

> Voor het eerst zo'n beetje is aan het woord schrijver dezes, Foel Aos; een houthakker die naar verluidt de duisternis van het woud ontvluchtte. Ik hoor vanaf deze afstand hoe jullie je hoofd schudden, ik zie jullie schaduw al knikkebollen van ongeloof. Troost jullie: er is nog veel mogelijk (52).

[170] De jij-figuur die wordt aangesproken is vaak de lezer, zoals in volgend voorbeeld: 'Gaat het jouzelf niet aan, grappenmaker die zijn neus door deze regels ploegt? Jij, die misschien wel Milton gelezen hebt' (79).

Aangezien Foel Aos in de peritekst als de schrijver Ter Balkt voorgesteld wordt, heeft deze uitspraak niet alleen betrekking op het hoofdstuk waarin ze voorkomt, maar ook op de hele roman. De tekst suggereert dat Foel Aos de overkoepelende, extradiëgetische verteller is die personages, thema's en gebeurtenissen introduceert en becommentarieert. In dat licht kunnen we de hoofdstukken waarin de verteller zich een andere identiteit aanmeet op twee manieren interpreteren. Enerzijds kunnen de hoofdstukken gelezen worden als intradiëgetische vertellingen in het kaderverhaal van Foel Aos. Anderzijds kunnen de verschillende vertellers (die ofwel heterodiëgetisch ofwel autodiëgetisch zijn) ook geïnterpreteerd worden als vermommingen van Foel Aos. Hoofd- en peritekst geven aanwijzingen die de laatste interpretatie ondersteunen. Zo bekende Ter Balkt in de hierboven geciteerde flaptekst van de tweede druk dat hij bij het schrijven een andere naam aanneemt en in een 'Aanhangsel', dat zowel in de eerste als in de tweede druk wordt opgenomen, identificeert de verteller de instantie die in *Zwijg* 'onbespied of jullie schrikachtig in het oog blikkend' vertelde als 'Foel Aos, in zijn zoveelste vermomming' (418).

Die vele vermommingen gaan gepaard met focalisatieverschuivingen. In *Zwijg* komt zowel externe als interne focalisatie voor. Wanneer de verteller focaliseert en zichzelf als subject (in plaats van alwetende instantie) identificeert, zijn die waarnemingen aan beperkingen gebonden. Van die beperkingen is hij zich bewust: hij bekent dat hij niet over alle informatie beschikt en schrijft dat gebrek toe aan een falende herinnering (78), maar ook aan een beperkt waarnemingsvermogen (373, 416).[171] Toch gebeurt het vaak dat de verteller een situatie beschrijft die hij onmogelijk zelf waargenomen kan hebben. Het Hoofd beschrijft bijvoorbeeld gebeurtenissen die buiten zijn gezichtsveld liggen (190), of hij schetst de achtergrond van voorbijgangers die hij niet kan kennen (47-49).

Verder kan bijvoorbeeld een extradiëgetische aanwijzing een (intradiëgetische) verteller identificeren die het vertelde niet zelf waargenomen heeft. Het hoofdstuk 'S. Sachs' begint als volgt:

> Het volgende verhaal, zo begon de Vlaamse Gaai, hoorde ik van een spijker in een deur aan de Barnsteenstraat... of nee de Rogstraat; luister dan! (373).

Een extradiëgetische verteller, die op de aanwijzing na afwezig is in het hoofdstuk, citeert hier de Vlaamse Gaai, die optreedt als intradiëgetische verteller. De Gaai baseert zijn verhaal op wat hij van een spijker vernam, een gemedieerde situatie die typisch is voor de orale vertelcultuur, waarin verhalen mondeling worden doorgegeven. Als we de rest van het hoofdstuk beschouwen als de woorden van de spijker, dan kunnen we drie

[171] Ik verwijs hier en in wat volgt naar de verteller van *Zwijg* (en zijn vermommingen) met de voornaamwoorden 'hij' en 'hem', aangezien de auteur zich met de verteller identificieert en hij die voornamen voor zichzelf gebruikt.

vertelniveaus onderscheiden: de extradiëgetische verteller, de intradiëgetische Vlaamse Gaai, en de intradiëgetische spijker die in het verhaal van de Vlaamse Gaai is ingebed.[172]

Achter die intra- en extradiëgetische vertelinstanties gaat één figuur schuil, namelijk Foel Aos. We zouden dus kunnen stellen dat de grens tussen mediërende instanties in *Zwijg* vervaagt, maar er is geen sprake van een ongemedieerd agens dat lyrisch is. De sprekers in *Zwijg* (oftewel Foel Aos in verschillende vermommingen) vertellen verhalen over de gemeenschap rond Augustus Anijs en zijn Zoutlo. Hun praatjes zijn duidelijk vertellingen. Ook als een personage in de ik-vorm het woord neemt, is hij in de eerste plaats een verteller. In de hoofdstukken waarin het Hoofd spreekt, adresseert het bijvoorbeeld de lezer of andere entiteiten die niet kunnen antwoorden, zoals een landweg (64). De vertelling van het Hoofd kan gelijktijdig zijn, maar ook retrospectief, en die tijd kan in een hoofdstuk wisselen.

De representatietechnieken die de grens tussen mediërende instanties doen vervagen, geven dus niet de indruk dat de gedachten van een personage onmiddellijk toegankelijk zijn, maar tonen de invloed van de verteller in ieder deel van de verhaalwereld. Waar Foel Aos op de flaptekst van *Zwijg* als auteur en verteller wordt aangeduid (cf. supra), komt die spreker in het boek niet enkel op het hoogste vertelniveau voor. Het Hoofd stelt zich bijvoorbeeld een tafereel voor in het huis van zijn bedenker:[173]

> Profetisch werp ik een blik door een winters raam, met mijn gesloten open oog, met mijn duister lichtgevend oog werp ik een blik; ik stel mij voor wat hij daarachter zegt en denkt; een tafereel ten huize van *Foel Aos* die mij distilleerde uit de windvlaag, toen het gas en de gierpompen nog niet in tongen spraken... (190).

Daarna volgt een dialoog, weergegeven in twee kolommen, onder de titel '(wegomlegging)', waarin Foel Aos als ik-figuur 'zijn eindproduct' verdedigt tegenover Zeker Iemand (191). Zeker Iemand, die zichzelf voorstelt als schrijver die 'tranen verwek[t]... en zo hoort het', vindt de vertelsels van Foel Aos te gekunsteld (191). De discussie zet Foel Aos aan tot denken over literaire conventies en verwachtingen. Uiteindelijk overweegt hij om Zeker Iemand 'onder de trolley [te] laten omkomen'. De gesprekspartner van Foel Aos blijkt dus niemand anders dan een denkbeeldige tegenstander, een personage in het verhaal dat hij bedenkt. Zeker Iemand schuift op die manier naar een lager vertelniveau: hij is een personage dat symbool staat voor alle critici die atypische teksten afschrijven op basis van literaire conventies.

---

[172] Als de spijker al in de mogelijkheid was om de Gaai in te lichten, dan nog konden geen van beiden waarnemen wat beschreven wordt. Het hoofdstuk beschrijft immers hoe de zieke Jan Sachs, die lijdt aan suikerziekte en tuberculose, de roes opzoekt door alcohol, om zo het verleden te herbeleven. Hoewel de spijker en de Gaai geen toegang hebben tot het bewustzijn van Sachs, worden zijn herinneringen en gedachten toch weergegeven. De focalisatie is dus cognitief alwetend (Herman & Vervaeck 2009, 81).

[173] Zijn visioen lijkt een visuele waarneming, maar de andere hoofdstukken, alsook de metafoor 'gesloten open oog' doen vermoeden dat het om een ingebeeld tafereel gaat.

De verteller in *Zwijg* mag dan wel verschillende vermommingen hebben, hij treedt constant als verteller op de voorgrond. Daarbij demonstreert hij niet enkel zijn invloed op ieder vertelniveau, zoals bij Zeker Iemand. Hij komt ook naar voren om zijn gebrekkige herinnering of beperkte toegang tot informatie te bekennen, of om aan te geven dat exacte informatie er niet toe doet: 'tussen de augurkgroene bladeren van de es of de eik of de lariks, nee wacht, lariksen hebben naalden; laten we zeggen de es, naam van een oude boom' (29); verder probeert hij niet af te wijken van het punt dat hij wil maken: 'En eens, op een keer... Maar waarom jullie verder nog met dat soort voorvallen te vervelen!' (220). Aan de ene kant lijkt de verteller geen gissingen te willen doen die hij toch niet met zekerheid kan weten of hij lijkt de lezer bijzaken te willen besparen. Aan de andere kant onderbreekt de verteller zijn relaas voortdurend om iets toe te voegen aan de vertelling, hetzij commentaar op het vertelde, hetzij extra details van een omgeving of gebeurtenis. Hij lijkt dus een duidelijk beeld te hebben van wat hij de lezer wil bijbrengen. Om die boodschap goed over te brengen, verbetert de verteller een vergissing ('de Barnsteenstraat... of nee de Rogstraat' (373)) of herformuleert hij zijn uitspraken: 'Wat je denkt dat ben je! Ach nee, ik bedoel natuurlijk: wat je denkt dat ben je niet' (45). Zijn tussenkomst mag dan wel niet altijd feitelijk zijn, ze is wel oprecht. Waar het gebrek aan feitelijkheid zou kunnen wijzen op de onbetrouwbaarheid van de verteller, wijst zijn oprechtheid op (ethische) betrouwbaarheid.[174] Een niet-feitelijke en oprechte vertelling sluiten elkaar niet uit.

Voortwerkend op het model van Phelan onderscheidt Bernaerts negen types van onbetrouwbaarheid. Phelan, die zes types herkent, maakt een onderscheid tussen het domein waarop de verteller van de geïmpliceerde auteur afwijkt enerzijds (waarneming, ethiek en evaluatie), en de reactie van de lezer anderzijds (aanvulling of vervanging). In navolging van Bernaerts beschouw ik de geïmpliceerde auteur niet als tekstueel gegeven of een narratieve categorie, maar als een lezersconstructie die ontstaat tijdens de interactie tussen tekst en lezer. De domeinen waarop onbetrouwbaarheid bepaald kan worden, krijgen dus wel vorm in relatie tot de verteller (tekst) en lezer, maar die worden niet van elkaar gescheiden. Bernaerts herkent negen types van onbetrouwbaarheid: *misreporting*, *underreporting* en *overreporting* (onbetrouwbaarheid op het gebied van de verslaggeving), *misreading*, *underreading* en *overreading* (onbetrouwbaarheid op het vlak van de waarneming) en *misregarding*, *underregarding* en *overregarding* (onbetrouwbaarheid die betrekking heeft op ethiek en evaluatie). In de praktijk combineren de meeste onbetrouwbare vertellers tekortkomingen op verschillende gebieden.

Dit hoofdstuk wil niet de betrouwbaarheid van de verteller onder de loep nemen. Wel zal ik refereren aan de domeinen die Bernaerts onderscheidt om de waarden die de verteller naar voren schuift te bespreken. *Zwijg* roept immers vragen op over feitelijkheid

[174] Voor een helder overzicht van theorieën over narratieve betrouwbaarheid, zie Bernaerts' 'Narratieve onbetrouwbaarheid en delirium' (Bernaerts 2011b, 45-105).

en oprechtheid, waarbij niet de betrouwbaarheid op het spel staat, maar wel het wereldbeeld en de kunstopvatting die de vertelling uitdraagt. Die vertelling combineert vormen van underreporting, underreading en underregarding met een teveel aan rapporteren, waarnemen en evalueren: hoewel de verteller toegeeft niet over alle informatie te beschikken en geen verslag uitbrengt van wat hij niet belangrijk acht, overlaadt hij de lezer met achtergrondinformatie, details en (waarde)oordelen.

Een volkse verteller

Een vertelling die de lezer of toehoorder overlaadt met informatie, vinden we al in de orale vertelkunst, zowel in legendes als in magische verhalen. In die laatste kunnen de (vaak drievoudige) herhaling van passages of narratieve sequenties beschouwd worden als een teveel: de herhaling van een uitspraak ('niemand weet dat ik Repelsteeltje heet', bijvoorbeeld) of een narratieve episode (vaak moet de held een test meermaals ondergaan, waarbij de tests hetzelfde zijn en alleen in intensiteit toenemen) fungeert als mnemonisch middel (voor de verteller en zijn publiek) of stut de heldhaftige status van de held, maar draagt niets bij aan de inhoud het verhaal (Dégh 1972, 62). Meer nog dan sprookjesvertellers overstelpt de legendeverteller toehoorders met informatie. Dat informatieteveel is dus geen kwestie van betrouwbaarheid, maar een genreconventie van legendes. Zo overlaadt de legendeverteller het publiek met gedetailleerde informatie over de temporele en ruimtelijke setting, zoals het exacte uur, de dag, het seizoen, het jaar en een beschrijving van de scène (Dégh 1972, 75). Volgens Dégh bepaalt dat teveel aan rapporteren de geloofwaardigheid van een legende:

> The acceptance of the validity of the legend is expressed by its convincing style. Claim for belief lies in the style of the legend, in the way it is structured, in its painstaking precision to present witnesses and evidence. If there is artistry in the way a legend is told, it is in the skillful formulation of convincing statements (1972, 74).

Net als de verteller van legenden dragen de vertellers van *Zwijg* een overdaad aan argumenten aan om het publiek van de waarachtigheid van hun verhaal te overtuigen. Tegen de achtergrond van thematische referenties aan volksverhalen, zoals sprekende dieren en verwijzingen (via de namen van personages) naar middeleeuwse sprooksprekers als Augustijnken van Dordt en Jan Dille, kunnen we de overdadige vertelling in *Zwijg* verbinden met het genre van de legendes en de opvattingen over waarheid en waarachtigheid die daarmee verbonden zijn.

De vertellers in *Zwijg* doen meermaals uitschijnen dat die waarachtigheid niet op feitelijkheid gebaseerd is. Ook daarin stemt de roman overeen met de vertelsituatie in legenden. Hoewel de legende zich richt op 'de feiten uit de werkelijkheid' (Dégh 1972, 58),

is die veronderstelde feitelijkheid relatief.[175] Dégh beschrijft 'the facts upon which the legend is built that [render] the story credible and the message acceptable' aan de hand van twee zogenaamde realiteitsfactoren (1972, 74). De eerste realiteitsfactor is het verifieerbare feit dat algemeen als 'waar' gekend is. De aanname van het feit kan bovendien gesteund worden door een fysiek bewijsstuk, zoals een object dat een gebeurtenis herdenkt. De tweede realiteitsfactor is een illusie die algemeen als 'waar' wordt aangenomen. Ook die illusie kan ondersteund worden door fysieke bewijzen als 'the hoofmark of a horse on a rock where the Serbian hero Marko Kraljević rested before he fooled his pursuers, a bullet hole in the wall', maar ook 'the vision and hallucination of a lonely stroller at night encountering stray animals, the belief in supernatural agencies, the proximity of semi-real witches' (Dégh 1972, 74). Dégh benadrukt dat 'by stating that a legend is believed to be true we do not mean to say that each individual in a community necessarily has to believe in the legend he tells or hears' (1972, 74).

De waarde van de vertelling staat los van de waarheid-leugendichotomie of de feitelijke waarheid, maar hangt af van de manier waarop het verhaal de identiteit versterkt van de gemeenschap wier geschiedenis de verhalen beschrijft (Dégh 1972, 75). In *Zwijg* spreekt de verteller meermaals de lezers aan als een gemeenschap van medereizigers die aangespoord wordt om, zoals de verteller, onconventioneel te vertellen.

In tegenstelling tot legendes worden magische verhalen niet als 'waar' aangenomen. In dat licht verschilt de houding van de verteller in magische verhalen van die van de legendeverteller:

> [Folktales] are cited as lies by storytellers and commentators, who mean that tales are the creation of human phantasy. 'Let's lie' urged an Irish storyteller on a competitor, and a Russian storyteller boasted that he was a renowned liar (Dégh 1972, 60).

De vertellers in *Zwijg* uiten ook hun appreciatie voor de leugen, wat botst met hun nadruk op waarachtigheid. De vertellers presenteren hun verhaal dus niet alleen als 'waar', zoals in legenden, ze stellen het soms ook als leugen voor, zoals in magische verhalen. In het

---

[175] *Zwijg* onderstreept die relatieve feitelijkheid door conventies te parodiëren die feitelijkheid suggereren. Het hoofdstuk met de titel 'V. Vikingveld & Verder' speelt bijvoorbeeld met voetnoten als een manier om belangrijke achtergrond te verschaffen. Onder de titel identificeert een (extradiëgetische) regel in kapitalen de verteller: DOOR CORVUS CORONE, RIDDER IN DE ORDE VAN DE NEDERLANDSE KRAAI' (105). Het hoofdstuk geeft in eerste instantie informatie over de topografie van Vikingveld. De voetnoten geven echter geen exacte informatie, maar schattingen en willekeurige weetjes over de makers van kunstobjecten. In de noten klinken bovendien andere stemmen door, die tussen haakjes worden geïdentificeerd. Zo toont de voetnoot bij hagelcruisen 'In de vertaling Hagelkruis. (Noot van de vertaler.)' dat de vertelling geen originele tekst is, maar een vertaling (106). Het wordt nog moeilijker om het vertelniveau van de kraai aan te duiden, wanneer hij in een voetnoot wordt aangesproken: bij zijn overpeinzing 'Wat is het mensenleven, dacht ik, zwarte vogel, dan.' staat een voetnoot 'Ach, hou je bek toch, stomme vogel! (F.A.)' (107). De noten benadrukken hier dat de waarachtigheid die van het kroniekgenre verwacht wordt nooit volledig te achterhalen is. Zo zijn informatiebronnen niet altijd te traceren, en zelfs de auteur van een tekst kan zichzelf tegenspreken of zich verliezen in een overdaad aan informatie.

eerste hoofdstuk verlangt de verteller bijvoorbeeld naar een specifiek verhaal; *Zwijg* voldoet aan de beschrijving van dat verhaal als 'een ode, een hallucinante fabel of anekdote die van a tot z van gegarandeerd roestvrije leugens aan elkaar hangt' (7). Ook wanneer een anonieme verteller verschillende christussen in tien categorieën indeelt, blijkt het al snel niet om de Christusbeelden aan de rand van de weg te gaan, maar wel om soorten vertellers. In de beschrijving van de vijfde soort herkennen we de naam van de auteur van *Zwijg* (Ter Balkt) die zich tevens als Foel Aos identificeert:

> *Hyena's*, dat waren de vijfden, die balken en huilen. Leugenaars, erop los liegend of zij op markten verkeren: al varend onder de valse vlag (de bloedvlag!) stonden zij niet zelden achter microfoons, net als de zangers (222).

Vertellers suggereren dat ze liegen, en ook personages beschuldigen elkaar ervan leugens te vertellen. Aangezien de beschuldigde personages elders als verteller voorkomen, wordt het twijfelachtige karakter van de tekst opnieuw onderstreept: '"Hij liegt z'n gelijk, Weegbree," zei Augustus zachtjes. "Je liegt, hazenschilder"' (119). De commentaren op het leugenachtige karakter van de tekst botsen op de waarheidsaanspraken van verschillende vertellers.

Om die botsing voor zichzelf en zijn publiek te verantwoorden, probeert de verteller in *Zwijg* zijn vertelling te verdedigen. Hij spreekt daarbij in de eerste persoon enkelvoud, levert commentaar op het vertelde, geeft extra details van een omgeving of gebeurtenis, verbetert zichzelf of bekent zijn gebrekkige kennis of herinnering. De vertelling krijgt hier het karakter van een monoloog, maar er is geen sprake van lyrische monologiciteit. Een verteller die rationele argumenten aandraagt om zijn benarde positie als niet-alwetende, doch belangrijke verteller te verdedigen, vertoont gelijkenissen met een *mad monologist*, die zelfbewust vertelt en zijn eigen geestestoestand maniakaal verdedigt (Bernaerts 2011b, 85). De overrompelende indruk die deze monologen wekken, is geen lyrische directheid, maar wel de typische moeizame communicatie van een intellectuele verteller die zichzelf in zijn eigen argumenten verliest.

De ik-verteller in *Zwijg* verschilt ook van een *mad monologist*. Hij is in geen geval een rationeel bewustzijn, maar is niet krankzinnig. Het Hoofd in *Zwijg* is bijvoorbeeld slechts een deel van een mens, dat in afgehakte toestand levenloos is.[176] Ook de vogels en andere sprekende dieren en objecten zijn geen rationele sprekers. Bovendien zorgen tendensen die lyriciteit signaleren, zoals een muzikale taal of creatieve taalvormen, in deze sterk narratieve passages voor spontaneïteit, die de status van de verteller als rationeel individu tegenspreekt, zonder de vertelling zelf te hinderen (cf. infra). De verteller heeft in dat opzicht veel weg van een ander waanzinnig type: de dwaas of nar. In westerse en Aziatische culturen en hun literaire tradities treedt die figuur vaak op als vermakelijke

[176] Als rationele pool in de cartesiaanse tweedeling zou het hoofd geïnterpreteerd kunnen worden als symbool van redelijkheid (tegenover het irrationele lichaam). Echter, de voortdurende klaagzang van het hoofd over zijn verloren leven, en het feit dat een hoofd afgehakt is, hindert die interpretatie.

buitenstaander die de maatschappij waarin hij optreedt direct of indirect ter discussie stelt in een ritmische taal (Janik 1998, 1-25).

Verder is de verteller er niet op gericht zichzelf te verdedigen, maar wel zijn handeling, namelijk de verteldaad. Als apologeet van een andere manier van vertellen, verdedigt deze verteller een gemeenschap van verdoken vertellers in een wereld waarin 'de doodstraf staat op de vertelkunst' (15). Zoals in legendes stelt de verteller zich op als een ingewijde die de identiteit van zijn gemeenschap kent en verder vorm kan geven. De individuele vertelfiguur identificeert zich dus metonymisch met de gemeenschap. In Ter Balkts roman spreekt echter geen vaste verteller (een eenheid) die verwijst naar een gemeenschap (een veelheid). De personages, die deel uitmaken van de gemeenschap *zijn* de verteller: wanneer Foel Aos een verhaal vertelt over een personage dat elders als verteller (die een vermomde ik-figuur is) optreedt, vertelt hij een verhaal over zichzelf. De vertellende instantie is de belevende instantie.

De verdoken gemeenschap houdt er eigen idealen op na. We herkennen in de verteller die zijn eigen vertelling bespreekt een zelfreflectieve tendens, die zowel de rapportering als de evaluatie van de vertelling onder de aandacht brengt. Die zelfreflectie signaleert in *Zwijg* geen lyriciteit, aangezien vooral gereflecteerd wordt op de narrativiteit van de tekst. Wel biedt ze aanwijzingen voor interpretatie. In tegenstelling tot de 'realistische' literatuur die de norm is, becommentariëren vertellers in *Zwijg* het onvermijdelijke 'gemaakte' karakter van kunst en vertellingen. Een voorbeeld zijn reflecties over personages:

> Kan een personage aldus opdraven, zwijgend tot je hart ervan stilstaat, en er maar een beetje op los rokend en ijs slurpend aan het wandelen op een kolerepleintje in godweetwelke duistere uithoek? Dat vloekt zelfs met de verboden wetten van de vertelling, dat druist toch tegen elk redelijk gevoel in, dat is een vuistslag in het aangezicht van de ratio die hier te lande als zuilenheilige bivakkeert op elk willekeurig kruispunt. Genoeg. Augustus, vaarwel en durf je niet weer op een zo stompzinnige manier te vertonen: weg met jou! (16).

Reflecterend over zijn eigen vertelling constateert de verteller dat de verschijning van een personage op een plein vloekt met de vertelwetten. Welke wetten precies overtreden worden, is onduidelijk: is het de actie van het personage die tegen de wet ingaat? Augustus voert immers geen heldendaad uit, noch zegt hij iets bijzonders. Of is het de verschijning zelf die indruist tegen vertelwetten? Moet de verschijning meer gemotiveerd worden en mag ze überhaupt wel plaatsvinden? De laatste vraag is een bedenking over het fictionele karakter van de tekst. De verteller vraagt zich af of het wel geoorloofd is dat hij een personage en een fictionele wereld in het leven roept.

Deze zelfreflectie roept vragen op over de evaluatie van deze vertelling en van vertellen in het algemeen. De verteller doet uitschijnen dat hij zich aan de regels zal houden, maar blijft wetten overtreden. Zo stelt hij al aan het begin van de roman dat het

personage Augustus onbillijk is, terwijl dat personage in de rest van de roman als (anti)held optreedt. De behoefte om te vertellen is dus sterker dan de angst om een wet te overtreden. Reflecties op de morele status van het vertellen tonen waarom die drang tot vertellen zo groot is. De vertellers praten omdat ze iets vertellen dat de hele gemeenschap aangaat. Dat 'iets' ontstaat door en tijdens het vertellen. De verteller richt zich in de laatste hoofdstukken tot de lezer: 'Wat een vreselijk bedrog is de kunst; wat een valse voorwendsels, als glitter en hoempa in het circus. Dacht je in je wijsheid heus dat de kunst een spiegel was van de tijd? Maar kunst, dat wil toch zeggen: *namaak*!' (412). De vertellers in *Zwijg* gehoorzamen Hadewijch, wiens pleidooi ik hierboven uiteenzette: zij beogen geen stilte, maar een ander soort verhaal dat een revolutie kan ontketenen. Ze bieden een tegenwicht aan conventionele romans met zogenaamd waarheidsgetrouwe vertellingen. Met andere woorden: *Zwijg* is kunst tegen kunst.

We kunnen besluiten dat deze kritische kunst teruggrijpt naar een volkse traditie, waarbij twee soorten verhalen met elkaar botsen. Enerzijds heeft de verteller van *Zwijg* veel weg van de legendeverteller wanneer hij de noodzaak om te vertellen verdedigt. De fragmentarische structuur, de overdreven gedetailleerde beschrijvingen en de overdaad aan zogenaamde waarachtigheidsbewijzen kunnen met de legende in verband worden gebracht. Het teveel aan details en aan waarachtigheidsbewijzen laat de narratieve voortgang in *Zwijg* soms stilstaan, wat lyriciteit signaleert. Toch weegt de narrativiteit in deze passages zwaarder door dan de lyriciteit: narratieve bouwstenen als vertelling, focalisatie en personages worden bijvoorbeeld in de verf gezet, doordat de verteller op de voorgrond treedt, de grenzen tussen vertelniveaus doet vervagen en reflecteert over de wereld (en de personages) die hij in het leven roept.

Anderzijds kunnen veel formele kenmerken in *Zwijg* met magische verhalen verbonden worden. Volgens de critici van *Zwijg* verhinderen die kenmerken, die ze omschrijven als een barokke taal, het leesgenot en begrip van de roman. De roman bevat bijvoorbeeld een rijke beeldentaal, veel herhalingen van korte passages of klanken en formularische uitspraken (zoals de begin- en eindformules van sprookjes, maar ook de 'formulaic interjections' van de verteller en van personages). Ook deze kenmerken of tendensen (creatieve taalvormen en muzikaliteit) signaleren in bepaalde contexten lyriciteit. In wat volgt wil ik die lyriciteit verder onderzoeken.

1.3 Zingen en vertellen: experiment met lyriciteit

De tendensen die in *Zwijg* lyriciteit signaleren, kunnen met volksvertellingen in verband gebracht worden, maar de lyricisering van proza is niet zomaar een manier om terug te keren naar een volkse manier van vertellen. Het proces moet (tevens) begrepen worden in de context van de lange jaren zestig.

In Nederland doet het experimentele proza begin jaren zeventig een discussie ontstaan over literatuur en haar economisch-politieke context. Uit onvrede met het experimentele proza publiceren Peter Andriesse, Heere Heeresma, George Kool en Hans Plomp het *Manifest voor de jaren zeventig* (1970).[177] In dat manifest bekritiseren ze het experimentele proza als onbegrijpelijke teksten. De 'experimentele zeventigers' die zulke teksten schrijven, zetten zich af tegen het sentimentele realisme van hun aanklagers (Vitse 2013, 630); hun teksten nemen de Nederlandse literatuurpolitiek op de korrel door te experimenteren met montagetechnieken, meerduidige taaluitingen en door het narratieve element in hun teksten (Vitse 2013, 650). Tegen die achtergrond ontstaat een poëticaal debat over de afbakening van het literaire veld en over de mogelijkheden van 'vernieuwend en vormbewust proza' (Vitse 2013, 641). Vitse plaatst Ter Balkt in het kamp van de prozavernieuwers, meer bepaald de auteurs van lyrisch proza. Hij beschrijft Ter Balkt echter als 'relatieve buitenstaander in dit gezelschap': zijn proza is maatschappijkritisch 'wat zich laat aflezen aan het ideologisch en vormelijke subversieve karakter van de schriftuur', maar staat los van het 'neomarxistisch geïnspireerde montageproza rond *Raster*' (2013, 642).[178]

Hieronder analyseer ik het 'subversieve' karakter van *Zwijg* dat Vitse met lyriciteit verbindt. Daarbij sta ik stil bij tendensen die lyriciteit signaleren (namelijk minimale narratieve voortgang, creatieve taalvormen en muzikaliteit), hoe ze zich tot elkaar verhouden en welke effecten ze genereren. Ik zal de lyricisering vooral analyseren in relatie tot de vertelsituatie.

Een verteller die pauzeert

We zouden kunnen zeggen dat *Zwijg* op macroniveau overrompelend narratief is, zonder dat die narrativiteit een teleologische ontwikkeling beschrijft. Op microniveau daarentegen staat het verhaal in *Zwijg* vaak stil. Zo zijn er langere passages die helemaal geen ontwikkeling beschrijven. Die minimale narratieve voortgang is een tendens die lyriciteit signaleert. Passages waarin de narratieve voortgang minimaal is, zijn vaak gedetailleerde beschrijvingen van de setting. Die beschrijvingen zijn niet statisch, maar komen door een overvloed aan details in beweging:

---

[177] Het manifest bekritiseert het experimentele proza, maar neemt ook de Nederlandse subsidiepolitiek en de concernvorming in het literaire bedrijf op de korrel. De standpunten van de zogenaamde zeventigers verschillen niet wezenlijk van die van hun tegenstanders, de experimentele prozaschrijvers zoals J.F. Vogelaar en Cyrille Offermans. Ook die 'experimentele zeventigers' bekritiseren de commercialisering en concernvorming in het boekenvak (Vitse 2013, 641).

[178] Ter Balkts werk is minder uitgesproken marxistisch dan dat van Vogelaar en Van Marissing en hij past de montagetechniek in zijn werk minder toe dan *Raster*-auteurs als H.C. ten Berge. Toch vertoont *Zwijg* wel de invloed van *Raster*. *Zwijg* is een eclectische verzameling van anekdotes, flarden uit kronieken, reisschema's, foto's, enzovoort, wat doet denken aan de montagetechniek en avantgardistische readymades. In het laatste deel van dit hoofdstuk ga ik dieper in op het neo-avant-gardistische karakter van de roman; daarbij zal ik de readymades en montagetechnieken niet bespreken, aangezien ze buiten mijn focus op het lyrische vallen.

> Ach dat zwevende onstandvastige en tegelijk zo standvastige licht op de hooizolders... Bij het astatische af trekken de brede lichtbanen hun kaarsrechte spoor, gevuld met stilstaand en toch dwarrelend grof stof dat zich majesteitelijk gedraagt, alsof het fijn stof is! Het trilt als een muggenzwerm die *sur place* danst, hoog verheven boven de deelvloeren en de wereld; waar het vandaan komt en toch niets meer mee te maken heeft, hooistof is koninklijk stof, het is grijsgeel maar het heeft met doodsheid niets van doen, met de doodsheid die je aantreft op straathoeken plein en die de bodem is van ons grijze koninkrijk aan zee [...]; hooigeur is de lavendellucht van het noorden, gedoornd met stekelig distelblad dat het vee links laat liggen, met stofdroog verdampte stengels van zuring, rode klaver en muur, van ragfijn dunvezelig kruid, amaranten en wilde bertram; gekleurde geuren achter de ronde ramen van de hooizolders... spinnen rock-'n-rollen er door hun webben, vliegjes buitelen in de lichtstralen in het rond en de zonnebanen verlichten nu eens een ruiterpistool dat aan een haak hangt of een uit een balk opstekende splinter of een bosje touwen, kronkelig als duivelsnaaigaren, en dan weer een in de steek gelaten hobbelpaard, een melkkrukje of een zicht of dakpan en ook wel een in 't rond snuffelend muizensnuitje verschrikt door het gele zonlicht als door het oog van de oehoe (318).

In plaats van de verlaten hooizolder te beschrijven, focust de verteller op details als stof, licht en geur. Op die manier verandert een stilstaand tafereel in een beschrijving die aan impressionistische schilderijen doen denken.[179] Dergelijke passages tonen dat stasis slechts schijn is. De narratieve stilstand legt dus de nadruk op het waargenomene dat door het waarnemingsproces voortdurend verandert. Bovenstaande beschrijving is geen objectieve weergave van de werkelijkheid, maar wel een subjectieve beschrijving door een anonieme verteller. De gedetailleerde beschrijvingen stellen niet de waarnemer, maar wel de waarneming (en de verandering erin) centraal: wie aandachtig kijkt, ziet dat het statische eigenlijk vol dynamiek zit. Aangezien het waargenomene tijdens en door de waarneming constant verandert, is het onmogelijk om de werkelijkheid volledig te beschrijven. Er ontsnapt immers altijd iets aan de beschrijving. Beschrijvingen die afwijken van vaststaande feiten zijn dus niet misleidend: net de weergave van (overrompelende) beweging is waarachtig.

Naast een overvloed aan details zorgen ook andere beschrijvingen voor beweging in situaties waarin het verhaal stilstaat. Zo focust de verteller zodanig op één detail of object dat hij door of in het object kan kijken. Ik noem dit perspectief een 'hyperzoom'. Waar het perspectief doet denken aan de waarneming door een objectieve cameralens, stelt de externe focalisator die objectieve waarneming ter discussie. Via de hyperzoom

[179] Ook de ekphrasis van (fictieve en bestaande) schilderijen benadrukken de beweging-in-stilstand door de schilderijen als bewegend voor te stellen: 'Op een Pools wandkleed, tegenover mij aan de wand gehangen, tussen geweien, stormden everzwijnen uit een donkergroene wouddiepte, zij stormden, symmetrisch, van links aan en van rechts; in het midden van het tapijt stonden kleurige eiken. De zwarte franje onderaan golfde zacht in hete luchtstromen, als algen onder aan een beschoeiing' (405).

maakt de focaliserende verteller zich immers kenbaar als buitengewone observator die verborgen waarheden blootlegt. Wanneer hij zijn blik op de bodem richt, ontdekt hij onder het oppervlak beweging, een waarheid verborgen achter schijn:

> Het leek er misschien op dat de grond statisch in het maanlicht laag uitgestrekt, maar dat was enkel schijn: rusteloos raasde de aarde tegen de muren op, als een zee, en trok zich terug met vreemde plekken gejut licht. Het bewegen van de grond was om koud van te worden (52).

> Daar was de vloer aan zijn voeten, van hout en belegd met een versleten tapijt uit de oude Hanzestad Deventer; onder de vloer een koperen stuiver; onder de stuiver grondwater, ijzeroer, en op 2000 meter diepte de grijnzende haaienschedel in de stenen zee; nog veel dieper het vuur. Vroeger, lang geleden, dachten de mensen dat ze daarin werden gebraden, in het vuur onder de grond, nu waren ze wel wijzer (69).

Ook in het binnenste van individuele objecten, zoals in het binnenste van de aarde, kan door de hyperzoom beweging gedetecteerd worden: 'Het botte amaril van de slijpsteen stond erbij te zwijgen, de slijpsteen zweeg, inwendig doorspookt met horden atomen, gekets en bedriegerijen van de materie, gesnik en geweeklaag' (386-387).

De enige plaats waarop de hyperzoom geen beweging blootlegt, is de zouttoren waar Augustus wacht op Juultje. Als interne focalisator ziet Augustus de ondergrondse zoutmeren die beschreven worden als 'roerloze zoutmeren met hun zoute stilstaande golven' die beschenen worden door 'een ondoorgrondelijk, stilstaand licht' (372). Opnieuw wordt zout met stilstand verbonden. Zoals bij het wiel in de alchemie houdt die stilstand echter ook de mogelijkheid van beweging in: de zoutmeren mogen dan wel stilstaan, ooit konden ze golven; bovendien kan Augustus, 'terwijl hij daar onbeweeglijk lag, meer en meer verstenend [...] over de zoutmeren Christus [zien] naderen, wandelend over de verduisterende wateren' (372). Zo suggereert de tekst dat uit stilstand beweging kan voortkomen (en omgekeerd).

Het is betekenisvol dat de verteller aan de hand van een hyperzoom de stilstaande zoutmeren beschrijft. Hierboven besprak ik het zout als dubbelzinnig symbool voor verstarring (pekel) en voor potentiële beweging (het wiel). In die context kunnen we deze vertelling, net als het zoutmotief, verbinden met het hoofdthema van *Zwijg*, namelijk de relatie van kunst tot de werkelijkheid. De kunst in *Zwijg* wil de werkelijkheid niet vatten, maar net in al haar tegenstrijdigheden blootleggen. Kunst die de werkelijkheid voorstelt als een stabiel geheel, is bedrieglijk. De vertelling die beweging toont, is dus waardevoller dan verhalen die beweging ontkennen. Net als schijnbaar statische objecten blijken passages waarin de narratieve ontwikkeling stilstaat toch te bewegen. De minimale narratieve voortgang gaat dus gepaard met beweging in schijnbaar stilstaande passages.

Een verteller die taalregels breekt en zingt

Twee andere tendensen die lyriciteit signaleren, gaan samen met beweging in de taal zelf: creatieve taalvormen en een muzikale taal. De creatieve vormen zijn levendig en hebben vaak een volks karakter: iedere vertelling is een nieuwe uitvoering die gebonden is aan de taal van de spreker en die wordt gekleurd door zowel lokaal taalgebruik als idiosyncratische variaties en uitspraken.

De verteller is creatief met fonetische aspecten. Naast fonetische weergaven van lokaal of volks taalgebruik voegt de verteller ook andere idiosyncratische elementen toe, zoals tussenwerpsels die verrassing, ongeloof of sentiment tonen.[180] Op het eerste gezicht zijn tussenwerpsels als 'O', 'oh god', en 'ai' herkenbaar als literaire technieken van expressiviteit. In *Zwijg* komen dergelijke uitroepen echter voor naast complexere tussenwerpsels: 'godzalmeverdommen' en 'herejezus' zijn herkenbaar als lokale of persoonlijke uitlating van ongeloof of verrassing. Deze persoonlijke tussenwerpsels versterken de indruk dat de verteller spontaan spreekt. Tegen die achtergrond wordt de lezer uitgenodigd om de uitspraken als 'Oh' en 'Oh god' minder als sentimentalistisch sjabloon te beschouwen, maar, zoals de rest van de vertelling, als spontane expressievormen.

In *Zwijg* wordt ook creatief omgesprongen met orthografische regels en interpunctieregels. Wat de interpunctie betreft, staat in de volgende uitspraak van Hadewijch een vraagteken waar een punt zou moeten staan: 'Misschien helpt daartegen alleen het zingen, de zang is immers het zwakste van de mens, het kwetsbaarste?' (146). Wat een overtuigend argument moet zijn in Hadewijchs pleidooi voor een ander soort vertellen, blijkt minder sterk dan verwacht. Het vraagteken verraadt immers de twijfel van Hadewijch over de kracht van zang. De stilistische keuze heeft bovendien een verrassingseffect, wat de lezer uitnodigt om het gelezene opnieuw (en anders) te lezen.

Ook creatieve orthografische vormen verhevigen de levendigheid. In het hoofdstuk 'O. Ophanging' beschrijft de extradiëgetische verteller het besluit van Jacob Willem N. om zelfmoord te plegen. Wanneer J.W.N. zich bij zijn vrouw in huis bevindt, en daar twijfelt over zijn beslissing, maakt de verteller geen fouten tegen de orthografie.[181] Pas wanneer de zelfmoordenaar de schuur betreedt waarin hij zich zal ophangen, verdwijnen hoofdletters geleidelijk. Eerst verdwijnen ze aan het begin van een zin, nadien ook bij eigennamen:

> Geleid door zijn ontdekking die hem de strop zou omdoen, ging J.N. de schuur binnen. Een door vliegenvuil verduisterde lamp hing boven bossen stro. J.N. maakte

[180] De fonetische weergaven van lokaal taalgebruik in *Zwijg* zijn niet lyrisch. De dialoog tussen Terganske en Vlamgat fungeert bijvoorbeeld louter als karakterisering van de personages als kortzichtige boeren: 'Kon 'k nie, hè, niks, niks, godskanker van kuttem.' 'Eh.wrr... Geef mie sigaretje.' (32-33).

[181] De naam van de karvoerder Jan Willem N. wordt aanvankelijk afgekort als J.W.N. Naarmate het verhaal vordert komt de afkorting J.N. steeds vaker voor, als aanduiding van zijn twijfel om 'ja' dan wel 'nee' tegen het leven te zeggen. Uiteindelijk zal alleen de n. overblijven.

> een zak open en wikkelde langzaam het sisaltouw om zijn rechterhand, in hun hokken begonnen de varkens als idioten tekeer te gaan en met hun snuiten tegen de houten schotten te duwen, brullend en piepend om voer. tegen het hooiluik stond een ladder. Uit het luik daalde een heerlijke zomerse geur, flauwtjes met kattenurine doorstraald. je hoorde kattenpoten neerploffen op de pakken hooi. de varkens werden stil alsof ze door een vreselijk voorgevoel werden getroffen, verwant aan dat wat de ratten van de Titanic beving vóór ze de sprong waagden in de ijzige zee.
> wat dacht j.n.? hij dacht: 'rook'... 'vleugels'... en 'nooit'. zijn gedachten waren een beetje verkoold, zo'n beetje aan stukken, ze leken op dingen die je weggooit omdat je er geen nut meer van hebt. een boer is een praktisch mens. j.n. gooide zijn gedachten weg. hij bestond al haast niet meer. hij was vlak bij de spijker die bij dat luik uit een balk stak ouder dan j.n.
> jaren zou de balk nog toevoegen aan zin oudheid (en wie weet eeuwen).
> in een obscuur gebaar waar n. van huiverde legde hij de strop om zijn krankzinnig kloppende hals, om zijn keel. de ijzige spijker bewoog niet.
> ademloos hurkten de varkens in hun zindelijke stro. [...]
> toen trapte n., al een ding geworden, de ladder om en hing. Zijn mond viel open en vormde een
> O (363-364)

Het hoofdlettergebrek stelt de zin als orthografische (visuele) weergave van één afgeronde gedachte ter discussie: de kleine letter aan het begin van een zin suggereert dat taal en gedachten na een punt verder gaan. De 'O' waarmee de paragraaf afsluit, is niet voor niets een hoofdletter. Ze herinnert aan een opengevallen mond en aan een nul: J.W.N. doet zichzelf door zijn zelfmoord verdwijnen. In dat opzicht is de 'O' ook een gat waardoor de zelfmoordenaar wegglijdt.[182]

Uit bovenstaande voorbeelden komt ook het tweede kenmerk naar voren dat met talige beweging gepaard gaat, namelijk de sterke muzikaliteit van de taal. Die focus op de klankwaarde gaat samen met auditieve beweging: de taal roept verschillende klanken op of klanken worden op verschillende manieren voorgesteld. Bovenstaande voorbeelden tonen dat fonetische creativiteit de klankwaarde van de taal in de verf zet: de persoonlijke tussenwerpsels van de verteller hebben geen vaste referent en maken de taal klankrijker.[183] Ook onomatopeeën maken deel uit van de muzikaliteit van *Zwijg*. De meeste zijn duidelijke klanknabootsingen, waarbij de (klank)referent vaak expliciet vermeld wordt: '"Kie... r", riepen de vlammen' (140), 'een keteltje' fluit 'pfúuuú' (56). Andere

[182] Het letterteken fungeert hier dus (ook) als beeld. Hieronder bespreek ik de betekenis van het visuele taalmateriaal verder.
[183] Dergelijke voorbeelden tonen dat lyrische tendensen niet scherp van elkaar gescheiden zijn. Tendensen als 'creatieve variaties op taalregels' en 'muzikale taal' komen vaak samen voor. Daarnaast toont dit voorbeeld dat lyrische tendensen niet gebonden zijn aan vaste (literaire) ingrepen. Een tekst kan 'muzikaal' zijn door fonetische eigenzinnigheden, maar ook door klankassociaties, een opeenstapeling van alliteraties of andere stijlfiguren.

onomatopeeën identificeren personages. Jan Windverloren, directeur van de VVV, herkennen we bijvoorbeeld aan zijn gestotter en zijn nies: 'Hoe gaat het? Ik kwam juist, ik stak *hatsj*! nog even mijn *hatsj*! neus, om de hoek, het hoekje, maar... *hatsj*!' (184). De tred van Augustus II is dan weer herkenbaar door de onomatopee 'bom-bom'. Die klanknabootsingen blijken echter niet aan één referent gebonden: waar 'bom-bom' aanvankelijk de stap van Augustus II karakteriseert (57-62), roept ook de beweging van Augustus III dat geluid op:

> Anijs [...] volgde zo'n beetje de richting oost-zuid, schokkend op zijn stalen zadel; op de macadamweg; je kwam bijna in de verleiding als je hem zo zag om daaraan toe te voegen: bom-bom! (69).

De verteller lijkt in de war doordat hij het geluid aantreft waar hij het niet verwacht. De onomatopee toont de biologische lijn tussen vader en zoon, waarnaar ook thematisch wordt verwezen (cf. supra). Daarnaast bewijst de onomatopee dat klanknabootsingen verschillende klanken tegelijkertijd representeren. Zo beschrijft de verteller hoe het hangklokje in De Spijker zeven uur slaat 'begeleid door het Roe-ke-roe, Roekoe-re-roe van het regenduifje achter zijn spijlen' (57); op basis van die beschrijving kan het hangklokje als koekoeksklok geïnterpreteerd worden, maar ook andere invullingen zijn mogelijk. De verteller van het eerste hoofdstuk maakt bijvoorbeeld verschillende vogelgeluiden, waaronder de 'Roekoe!' van een duif (7). In die context is 'Roekoe' het geluid dat de verteller maakt. De onomatopee op pagina zevenenvijftig bootst dan niet de klok na, maar het geluid van een duifje dat het tafereel gadeslaat en er verslag over uitbrengt. Tot slot geeft de tekst nog een mogelijke invulling van het geluid, die ook die betekenis verandert: '"Ik zou in heel Zoutlo geen boerderij weten zonder regenduifje. Luister maar," en [Augustus] schonk zichzelf bier in. "Roekoe," fluisterde de duif' (114). Augustus' uitleg aan Vania onthult een nieuwe invulling van de onomatopee: het geluid bootst het inschenken na.

De roekoe-onomatopee doet de klankwaarde van de tekst toenemen en opent nieuwe betekenismogelijkheden. Zo kan men de verteller in het eerste hoofdstuk niet enkel als vogelachtig beschouwen, maar ook als dronkaard. Ook 'hatsj' kan op twee manieren geïnterpreteerd worden. Enerzijds is de uitdrukking een onomatopee die een nies nabootst; anderzijds is het woord een fonetische weergave van hasj of hasjiesj. In die tweede betekenis is Windverloren geen ziekelijk personage, maar een verslaafde die zijn drang naar drugs niet kan onderdrukken en zelfs uitschreeuwt. Die laatste interpretatie plaatst *Zwijg* in de psychedelische revolutie van de lange jaren zestig (zie hoofdstuk 4).[184]

[184] Van der Vegt herkent in de poëziebundel *Helgeel Landjuweel* (1977) een personage dat 'Hasj' roept. Voor hem is die uitspraak geen onomatopee, maar een duidelijke verwijzing naar de drug en de historische context: *Helgeel Langduweel* is een 'satirische navolging van een allegorisch rederijkersspel, die [...] actuele gebeurtenissen [zoals de drugcultuur in de lange jaren zestig] aanpakt met een mengsel van woede en spot' (1988, 7).

De muzikaliteit in *Zwijg* gaat ook samen met herhaling. *Zwijg* demonstreert de mnemonische werking van herhalingen, maar benadrukt vooral de variatie en betekenisverschuivingen die daarmee gepaard kunnen gaan. Al in het eerste hoofdstuk gebiedt de verteller 'Zing dus en dans eens wat, zet open die strot van jullie, wagenwijd als een pleedeur om maar eens een ruw beeld te gebruiken' (10). Op het niveau van de gebeurtenissen spoort Hadewijch de bevolking van Zoutlo aan om mee te zingen (148). Zijn oproep wordt nog sterker wanneer hij klanken en woorden herhaalt:

> *Jij, ik en hij, en zij, en wij, jullie en zij:*
> *de tijd van de onvrede is eindelijk voorbij!*
> *In terra pax hominibus, in terra pax hominibus*
> *dona nobis pacem, dona nobis pacem en weg met de blues!*
> 'Paatsjem!' zong Jannes Vis en hij hinkte uitgelaten rond (149).

De muzikaliteit van de taal blijkt zo sterk dat de inhoud naar de achtergrond verdwijnt: wanneer personages Hadewijchs woorden proberen te herhalen, vervormen zij de inhoud: '"Paatsjem" zei Jannes, dat is de lekkerste sjem!' (150).

Sommige creatieve toepassingen van spellings- en uitspraakregels die samengaan met muzikaliteit verschuiven de inhoud verder naar de achtergrond ten voordele van het auditieve taalmateriaal. In het laatste hoofdstuk is de ik-verteller bijvoorbeeld in gesprek met een jij-figuur. Van die jij-figuur, een aangesproken lezer, geeft de verteller een uitspraak in directe rede weer. Lacherig onderbreekt de verteller de jij-figuur en overdrijft zijn fouten door op de klanken te associëren:

> 'Er laafde leefde eens een keertje op de kloot, op een mooie dag de schilder. Picasso, de schilder. De zoon van de schilder Picasso, dat zat gerimd. Geramd. Kijkend in de doos wat zag Picasso. (De bekende schilder.) Geen rood meer. Geen groen meer; op, weg, op. Had nog nog blaauw, blauw. Had goed kleurgevoel. Picasso. De bekende schilder van zijn.'
> 'En hebben', onderbreek ik fijntjes, grappen maken is mijn stiel. 'Hebben. Had de verf. Schilderde bollen, bellen, vomeerde formeerde de gestalte tot dé-formatie, kubus. Kubus. Plezierde Picasso dat te doen.
> Mens, blok, blokje. Zo hondelt grote skunktenaar. Maakte Pocassi na? Pacisso maakte niks na, niks. Maakte na wat nog moest komen. Kóómen achter de bomen. Bommen' (413).

De associaties in dit fragment zijn gemotiveerd door klank- of grammaticale gelijkenissen (bijvoorbeeld tussen hulpwerkwoorden, 'hebben' en 'zijn'). De associatie van 'komen', 'bomen' en 'bommen', lijkt bijvoorbeeld een onrustwekkende voorspelling, maar is evengoed een betekenisloos spel. De creatieve taalvormen onthullen zo de relativiteit van referentie. Door referentie ondergeschikt te maken aan klank en associatie, tonen ze hoe taal geen vaste referent of betekenis heeft. Iedere gelijkenis tussen teken en referent berust op toeval.

De creatieve taalvormen en muzikaliteit kenmerken de vertelling op vlak van de rapportering. Ze vormen een manier om 'anders te vertellen' die vaste betekenissen ter discussie stelt. De rapportering zorgt bovendien voor beweging die spontaan lijkt. In dat opzicht komt ze overeen met het zwijgen waartoe de vertellers oproepen: dat zwijgen is geen complete stilte, maar een natuurgeluid (cf. supra). Onderstaande passage, vol alliteratie, assonantie en klankassociatie, demonstreert die natuurlijkheid:

> Ja! Ja. Ja. Oostenwind, oostenwind, westenwind, huil! Westenwind, zuidenwind, huil huil. Owaa, owaoeaa. Huil, winden, om het verloren hoofd, huil, word groen en huil. Word groen, zolang het nog niet de tijd is van het zwart, van het lila en purper.
> O
> Zweet, stotter, zwijg. Word groen, ga in groenheid ten onder!
> O
> Verdrogend; klepperende snavel, ik, ki, I
> O (342).

Waar conventionele vertellers de waarheid vervormen of opleuken, probeert de verteller van *Zwijg* dichter bij de werkelijkheid te staan door het zwijgen te benaderen. Die poging uit zich in passages met een bewegelijke taal.

Die passages zijn lyrisch door het samenspel van muzikaliteit en creatieve taalvormen die in sterke mate gerealiseerd worden. Deze tendensen tonen dat taaltekens en zelfs geluiden meerduidig zijn. Daarnaast wijzen ze op de spontaneïteit van de rapportering. Die spontaneïteit kunnen we toeschrijven aan de opmerkzame verteller, die de narratieve voortgang soms doet stilstaan om de nadruk te leggen op de beweeglijkheid van de verhaalwereld, meer bepaald van situaties die op het eerste gezicht statisch zijn. Ook de minimale narratieve voortgang, die interageert met de creatieve taalvormen en muzikaliteit, vormt mee de lyriciteit in *Zwijg*.

De beweeglijke, lyrische taal in *Zwijg* is een alternatieve vertelvorm die hier een nieuwe relatie van kunst tot de werkelijkheid impliceert: deze kunst is natuurlijker dan Kunst.

Een mystieke wereld: subjectivering, muzikalisering en materialisering

We kunnen ons afvragen hoe lyricisering de roman mee vormgeeft en welk wereldbeeld en kunstopvatting daaruit naar voren komen. In passages waar de narratieve voortgang stilstaat of vertraagt, neemt een vertellend subject bijvoorbeeld de omgeving in zich op en ontdekt het beweging achter schijnbare stilstand. Zulke beschrijvingen krijgen dan ook de allure van een impressionistisch schilderij, dat singuliere indrukken weergeeft. De taal waarin vertellers hun indrukken en verhalen weergeven, is muzikaal, idiosyncratisch en vol tussenwerpsels, wat de indruk wekt dat de beschrijvingen vanuit subjectieve impulsen zijn ontstaan. Die lyrische elementen interageren met de narratieve context. De verteller treedt bijvoorbeeld in verschillende gedaantes op de voorgrond om zijn

vertelling te verdedigen. Vanuit een marginale positie verdedigt hij geen feitelijke of overzichtelijke vertelling, maar wel een vertelling die oprecht is doordat ze schijnbaar natuurlijke wetten als beperkende regels ontmaskert. Het aandeel van het subject, dat spreekt voor een gemeenschap van (gemarginaliseerde) subjecten, is daarin cruciaal. Bovendien benadrukt ze de gedeelde subjectiviteit van alle wezens. De interactie tussen sterke lyrische tendensen en narratieve bouwstenen intensiveert het subjectieve karakter van *Zwijg*. We kunnen dus stellen dat de lyricisering subjectiverend werkt.

Die waardering van het subjectieve gaat in tegen de objectivering die de technologische vooruitgang en de toenemende verstedelijking kenmerkt:

> Het is wel treurig maar we moeten erin berusten. De wereld van het inwendige is voorbij; die oude wereld is voorbij. [...] Het is bijna niet te geloven, maar zelfs de taal ging zich als een stad gedragen, als een plattegrond, en werd koud en grommerig. Ze hebben haarfijn uitgepluisd dat het gevoel eigenlijk maar een vaalt is of een helse machine (dat had een grote oorlog ze geleerd, toen er van mensen vuilnis werd gemaakt) (9).

De verteller en zijn gemeenschap stellen vast dat de subjectiviteit tot nutteloos restafval is verworden of is ingelijfd in de controleerbare wereld van machines. In een maatschappij waarin technologie en industrie het impulsieve en gevoelsmatige vervangen, wordt het 'inwendige' dus niet ontkend, maar ingelijfd in een nieuw discours als een onderdeel van een controleerbaar en beperkt systeem. Door de betekenis van woorden en passages niet vast te leggen, gaat *Zwijg* in tegen die beperking van subjectiviteit.

Het vertellende subject is bovendien geen vastomlijnd individu, maar een subject dat verschillende vormen aanneemt. Zo'n veelvormig subject onderstreept niet zijn eigen subjectiviteit, maar wel het belang van het subjectieve in de waarneming, voorstelling en evaluatie van de werkelijkheid. Het innerlijke is dus de enige manier voor eender welk subject om in contact te staan met de wereld die het zelf vormgeeft.

Dat verband tussen het subject en de hem omringende wereld wordt voorgesteld als mystiek. In het hoofdstuk 'G. Grond' beschrijft de verteller de toenemende vervuiling van de H., een stuk bos dat bij De Spijker hoort; in dat hoofdstuk uit Augustus in vrije directe rede zijn verlangen om 'Niets te zijn, nooit iets te worden!'. Augustus' wens is geen drang om te verdwijnen, maar wel een verlangen om één te worden met zijn omgeving en niet, zoals de andere sporen van menselijke tussenkomst, een indringer te worden. Die eenwording wordt voorgesteld als een mystieke band, een vleselijke eenwording:

> Hij lag naakt op de aarde, de zon krioelde in de lucht, vliegen zogen zich vol, tussen de vlierstammen dansten op-neer, op-neer, de muggen. Zijn zaad liep de grond in, de holletjes binnen van de kleine dieren. *Moeder aarde*! (207).

> De holle bomen waarin hij zijn penis borg, in augustus: hout om het vlees (209).

Augustus gaat meermaals op in zijn omgeving. Zo stelt de verteller dat Augustus de Astaticus 'in natuur veranderd' is als hij stilzit en zijn gedachten laat ruisen (102). Wanneer de verteller beschrijft hoe Augustus in zijn kamer of in een taverne zit, zoomt hij uit tot wat hem omringt. Hij blijkt op die manier maar een kleine stip in het universum. De beschrijving van Augustus' omgeving toont niet enkel hoe klein hij is op dat moment, ze toont ook zijn nietigheid in de geschiedenis van de kosmos. Zijn omgeving bevat immers sporen van vergeten tijden; de vertelling suggereert dat Augustus in de ontwikkeling van het universum evenveel betekent als zijn voorvaderen en het kleinste organisme (44). Naast Augustus gaat ook Hadewijch op in zijn omgeving. Anders dan zijn naam doet vermoeden, wordt die eenwording niet als mystieke eenheid beschreven. Wel lijkt Hadewijch samen te vallen met natuurelementen: zo is hij vuur (140) en vogel (144).

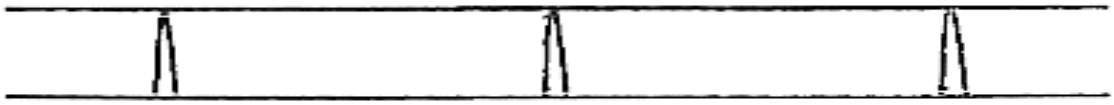
De mens in *Zwijg* verschilt niet van andere organismen. Mensen worden bijvoorbeeld als dieren voorgesteld en zowel mensen als dieren en objecten treden als verteller aan. Zo nemen vogels, varkens, en zelfs spijkers het woord. In die context is het interessant dat een dier niet alleen als deel van de kosmos wordt voorgesteld, maar ook als kosmos op zich:

> De zeug was een roze planeet, met een klein schimmig maantje: de lantaren. Over haar oppervlak – haar vel boordevol inwoners: parasieten in de meest verscheidene staten van doorvoedheid, beweeglijkheid en kwaadaardigheid – raasden stormen; inwendige donderslagen deden haar speklaag sidderen (127).

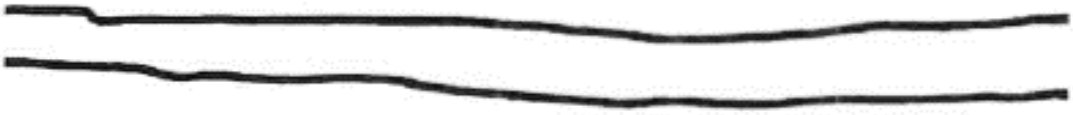
Een eenheid blijkt dus steeds een veelheid; een vast gegeven blijkt een verzameling van bewegende elementen. Ieder wezen, levend of levenloos, heeft een subjectiviteit die alles met elkaar verbindt.

Muzikalisering en materialisering geven die verbindende subjectiviteit mee vorm. Deze lyriciseringseffecten hebben slechts betrekking op specifieke passages en niet op de algemene compositie van *Zwijg*. Muzikalisering is werkzaam op plaatsen waar klankassociaties en -herhalingen de auditieve kwaliteit van taal benadrukken en de taal niet zomaar een klank beschrijft, maar klank is. Creatieve taalvormen en een muzikale taal tonen hoe taaltekens als verschillende klanken geïnterpreteerd kunnen worden. Klanknabootsingen kunnen bijvoorbeeld ondanks hun schijnbaar iconische relatie met een referent, toch verschillende referenten hebben (cf. supra).

Zwijg schuift ook de aandacht naar het visuele taalmateriaal, dat fungeert als beeld en niet zomaar beelden evoceert. Op die tekstplaatsen is materialisering werkzaam. Vaak exploreert *Zwijg* de visuele waarden van individuele woorden of zelfs letters. De laatste letter van de zelfmoordpassage, de 'O' die in het midden van de regel is afgedrukt, fungeert bijvoorbeeld als iconische representatie een open mond, maar ook als visuele voorstelling van een einde: een gapend gat met 'zero' inhoud. Ook andere letters fungeren als iconen. Zo gebruikt de verteller de vorm van de letters A en Z om de omgeving voor te stellen:

> In de vorm van een A, zwijgend, stonden de zouttorens in de door de vorst verdampende sneeuw, op een afstand van een meter of driehonderd van elkaar, aldus
> A A A A A A A
> [...]
> en niet ver vandaar [...] vervoerden de hoogspanningspalen de dikke kabels met ongezuiverde [...] elektriciteit [...], de draden meegerekend, de draden in de gedachte gebundeld tot één dikkere draad, de draad gebundeld in de geest stonden de zware in beton verankerde masten [...] erbij als een Z, wanneer je ter wille van het effect daarbij een half oog dichtkneep; dus zo:
>
> 
>
> en de onderste lijn, de bodem, was die waarop de masten rustten, de betonnen sokkel buiten beschouwing gelaten in de opname (365).

Door de begin- en eindletter van het alfabet als visuele hulpmiddelen te gebruiken, suggereert de tekst dat de verteller aan zesentwintig letters – A, Z en alles daartussenin – genoeg heeft om een verhaal te vertellen.[185] Toch doet de verteller enkele keren een beroep op niet-talige visuele hulpmiddelen. Die fungeren echter vooral als extra illustratie om zijn beschrijvingen kracht bij te zetten:

> [N]u viel de avond pas goed, zo:
>
>
>
> (67).
>
> De draden van de telefoonpalen hingen er met een knik in het midden roerloos bij, zó:
>
> 
>
> en door de haver, de rogge en de maïs gingen lichte golvingen,
>
>

[185] De verteller reflecteert ook expliciet over de schier onbeperkte werelden en concepten die met de beperkte middelen van het alfabet kunnen worden uitgedrukt of gecreëerd: '26 letters, daar gebeurt alles mee, in dat pakhuis liggen liefde, droefheid, oorlog en zwakzinnigheid opgeslagen (als rijst in een veem), daar moet het mee plaatsvinden; is dat niet stapelkrankzinnig? [...]. Elk stelstel, iedere filosofie, hinder- en grondwet, pact en poëem is ermee bedacht, erin te boek gesteld [...]' (260).

> die soms, als het briesje overging in een kortstondige onweersvlaag, diepere golfdalen vertoonden, op deze manier:
>
>
>
> En dat alles speelde zich af in de nacht die alles bedekt!
>
> [redacted]
>
> (76).

Zulke visuele representaties vullen het alfabet aan met nieuwe iconen. De relatie tussen taaltekens en hun referenten is echter vaker symbolisch dan iconisch. Ook de arbitraire relatie van woorden tot hun referenten wordt in *Zwijg* visueel verkend. Zo vergt een schijnbaar iconisch teken toch een talige verklaring om het begrijpelijk te maken: '..... Al die stippen, dat betekent stilte, de stilte van middernacht, van middernacht of daaromtrent' (12). Pas na die uitleg is het teken zonder extra duiding betekenisvol: 'Het koeltje, meer en meer verkoelend, zuchtte in de stilte.....' (15). In plaats van het taalteken volledig open te laten, en zo lezers de mogelijkheid te geven om het op verschillende manieren in te vullen, stelt de verteller meteen een invulling voor. Waar de aandacht voor het visuele taalmateriaal op het eerste gezicht de referentiële functie van taal reduceert, schuift de materialisering in *Zwijg*, net als de muzikalisering, de referentiewaarde van een taalteken net naar voren. Die referentie is niet vast, maar meerduidig en veranderlijk. De materialisering toont daarbij ook de belangrijke rol die voor het subject is weggelegd.

Verder becommentariëren vertellers of personages in *Zwijg* expliciet de schrijfwijze van een woord. Soms komt de schrijfwijze overeen met de beschrijving ervan: 'En op een wit stuk, aan de achterkant van het blaadje, schreef hij neer: KISTKALF (met hoofdletters)' (101). De schrijfwijze van een woord kan echter ook afwijken van de beschrijving: 'Op dat ogenblik vertoefden in de kunstenaarssociëteit De Heksenkring, met hoofdletters en echo-effect, door trekkebekken opgebroken facies' (237). De visuele spelletjes lijken geen interpretatieproblemen te veroorzaken, maar personages hechten wel belang aan de schrijfwijze van woorden. Augustus II verbetert zijn zoon bijvoorbeeld wanneer die Hadewijchs naam op een andere manier schrijft. De discussie die daarop volgt, onderstreept het belang van de visuele weergave van woorden:

> 'Het redeloze vee, zo praat jij, Augustus, Augiasje. Plakkaten liegen niet, het woord dat liegt niet, het woord, het woord is zwart en kan niet liegen. Net zomin als het gras, net zomin als de tegel.'
> 'Er is anders een gezegde: de almanak en de krant – die brengen de leugens in het land.'
> 'Ach wat, ach wat. Wat zou dat, wat zou dat. Wat moet dat.'

> ‘Hadewijch.’
> ‘Hadwych.’
> ‘Dat maakt niks uit, dat is gewoon hetzelfde! En als dat nou ’s hetzelfde was?’
> ‘En als ’t niet?’
> ‘Drek Augustus. Kijk, d’r valt een komeet.’
> ‘Dat is ’t lichten, ’t weerlichten.’ (60).

Merkwaardig genoeg verbetert Augustus II zijn zoon tijdens een gesprek, waarin niemand de naam echt opgeschreven heeft. De schrijfwijze van namen en woorden lijkt dus zo betekenisvol dat je ze kan horen.[186] De discussie onderstreept niet alleen de visuele materialiteit van woorden, ze evoceert ook vragen over de relatie tussen geschreven en gesproken taal. Zo stelt Augustus III de vaste betekenis van geschreven woorden aan de kaak. Zijn opvatting dat zelfs schijnbaar objectieve opschriften als almanakken of kranten leugens verspreiden, komt overeen met de opvatting van de verteller in het laatste hoofdstuk. Die verteller, die de lezer aanspreekt en als Foel Aos geïdentificeerd kan worden, stelt de taal uit kranten, ‘etiketten, [...] wegwijzers, [...] opschriften in muren en uitstelkasten’ gelijk aan ‘kunst’ (409). Die geschreven kunst doet zich voor als ‘een spiegel [...] van de tijd’ (412). Om als ‘natuurlijk’ of perfecte kopie van de werkelijkheid gezien te worden, verdoezelt die kunst haar ontstaansproces:

> de vogelschrik is een volmaakt twintigste-eeuws kunstwerk, net als de pisbak van Duchamp, met een lange rijke traditie achter zich die zich in de ijstijden verliest; in de verre voortijd toen de mens de akkerbouw schiep uit het niets, uit de nietige korrel. De vogelschrik vernietigt de schadelijkheid van het vogelvolk, maakt gebruik van hun domheid en jaagt, door domweg een boodschapper uit flarden te zijn, de snavels van de godgeklaagde akker (411).

De traditie die hier verzwegen wordt, is de volkse vertelcultuur, waarbij vogels zoals de Vlaamse Gaai of de heksachtige vertellers in *Zwijg* schade toebrengen aan de artificiële volmaaktheid van de kunst. Die schade is noodzakelijk, aangezien volmaaktheid slechts schijn is. Na de schijnbare vervolmaking volgt steeds een rottingsproces:

> hier zitten we dan, luchtreiziger, aan het eind van de bladzijden, aan de staart van het geschrevene, en ademen het frisse herfstachtige H_2S in dat uit eenvoudige rottingsprocessen verrijst (411).

De verteller wijst hier op de wisselwerking tussen kunst en de werkelijkheid: het geschrevene vat en vormt een ‘flard’ uit de buitentalige werkelijkheid, die het op zijn beurt weer verandert:

---

[186] Uiteraard gaat een andere schrijfwijze vaak gepaard met een andere uitspraak. Dat een verschil in schrijfwijze hoorbaar is, bewijzen andere zinnen als: “‘Wat er ook gespeeld werd in de Schouvburg, met die lichtletters...” “Mijn god, nog altijd zonder w?”’ (93).

> Nee, Augustus had gelijk met zijn astatica... Alles stuift in het rond, neemt de benen en bundelt zich, spookachtig, opnieuw, in een kringloop van vallen en opstaan, van horen, zien en vergaan. Voor de vol..., ... de perfectie, de perfectie, ja! is nergens plaats, met uitzondering van de valsemunterswerkplaats van het kunstbedrijf (412).

De makers van 'volmaakte' kunst ontkennen die deformatie in hun inspanningen om de wereld als controleerbaar voor te stellen. De taal staat het dichtst bij de veranderende wereld als ze niet alleen wordt neergeschreven, maar ook (constant) wordt uitgesproken.

Die taal heeft implicaties voor het wereldbeeld dat *Zwijg* uitdraagt. In wat volgt bespreek ik dat wereldbeeld aan de hand van een bijzondere vorm van zelfreferentie, die ik 'dubbele referentie' noem. In *Zwijg* krijgen algemeen bekende eigennamen of soortnamen naast hun gebruikelijke betekenis een tweede referent. Die dubbele referentie geeft de lyriciteit in *Zwijg* mee vorm: in combinatie met muzikaliteit en creatieve taalvormen benadrukt de zelfreferentiële taal haar meerduidige karakter. Een voorbeeld is '*De Planeten*' in de zin '*De Planeten* hingen boven de uitgestorven straat' (13). De cursivering suggereert dat het niet om de fysieke planeten gaat, maar wel om een kunstwerk. Een mogelijke referent is de zevendelige orkestsuite van de Engelse componist Gustav Holst, waarin elk deel één planeet centraal stelt. Het zevende deel staat daarbij voor Neptunus en is getiteld 'The Mystic'. In die context verwijst '*De Planeten*' zowel naar de eigenlijke hemellichamen, waardoor de plaats van Zoutlo als deel van de kosmos in herinnering wordt gebracht, als naar Holsts muziekstuk dat de komst van een mysticus aankondigt. Ook in *Zwijg* verschijnt een mysticus in de persoon van Hadewijch, die dezelfde naam draagt als de dertiende-eeuwse Brabantse mystica. De middeleeuwse dichteres beschouwde zichzelf als minnares van God en beschreef die zinnelijke liefde als een manier om de mystieke eenwording met God te benaderen. De dichtste benadering van de eenwording zou volgens haar bereikt worden in de extase.

Waar de mystieke eenheid voor Hadewijch van Antwerpen religieus is, krijgt de mystieke eenheid die Foel Aos' Hadewijch verkondigt een natuurlijke invulling. Hij onderstreept de eenheid van de mens en zijn omgeving wanneer hij de inwoners van Zoutlo wijst op 'de Prima Materia, de eerste stof [...] de zich buiten de mens uitstrekkende ziel' (147). De woorden '*De Planeten*' combineren dus twee referenten die beide het particuliere voorstellen als deel van een groter geheel (Zoutlo in de kosmos, de mens in de natuur). Toch vallen de referenten niet samen. De dubbele referentie onthult de arbitraire relatie tussen een taalteken en zijn referent. Ze toont bovendien dat referenten zich niet automatisch situeren in de buitentalige werkelijkheid: waar een term naar een extra-talig fenomeen lijkt te verwijzen, blijken referenten (ook) deel uit te maken van een artificiële wereld. Zo verwijzen sommige eigennamen naar personages in de fictieve wereld van *Zwijg*, en soortnamen blijken titels van kunstwerken.

De dubbele referentie presenteert *Zwijg* als gesloten universum of autonoom kunstwerk, dat niet losstaat van de buitentalige werkelijkheid. Idealiter vormen kunst en werkelijkheid een eenheid, maar kunst is 'gemaakt' en voegt dus iets toe aan de

werkelijkheid. Ze geeft die werkelijkheid bovendien mee vorm door nieuwe, tastbare alternatieven te realiseren. *Zwijg* benadert de meest 'natuurlijke' kunst – zoals de mystieke eenheid met God alleen maar benaderd kan worden en nooit bereikt: de roman is onvermijdelijk 'gemaakt', maar omdat de tekst die gemaaktheid toont, is ze natuurlijker dan kunst die pretendeert de werkelijkheid onveranderd weer te geven.

Dat kunst iets toevoegt aan de werkelijkheid en die werkelijkheid mee vormgeeft, betekent niet dat er geen werkelijkheid buiten de taal bestaat. Immers: de ideale, maar onbereikbare kunstvorm is het zwijgen, dat niets toevoegt aan een bestaande werkelijkheid waarin alles een eenheid vormt. Met dat inzicht keert *Zwijg* zich af van de postmoderne (taal)theorie die Derrida onder andere in *Marges de la philosophie* (1972) uiteenzet. In navolging van De Saussure stelt Derrida dat een teken pas betekenisvol wordt in relatie tot andere tekens. In die context heeft een teken geen vaste referent, maar krijgt het betekenis doordat het verschilt van andere tekens, wat Derrida 'differantie' noemt (1972, 1-29). Een teken verwijst dus nooit naar een vaste referent, maar wel naar een ander teken. Die constante doorverwijzing van teken naar teken, waarbij de 'definitieve' betekenis nooit bereikt wordt, leidt volgens de verteller(s) van *Zwijg* af van een diepte, die wel aanwezig is:

> Daal in de kleinheid van de dingen af, dat zou op de muren moeten staan. De jongste helden ontkennen de diepte, de slimmeriken onder hen hebben patent op een listig bedenksel: dit: weliswaar is er geen diepte, maar er vegeteert een diepte van de oppervlakte. Alles kan men omkeren, zeggen dezulken, listiger wordend met de seconde, naarmate hun schaduw langer wordt en hun avond valt. Bijgevolg functioneert er, met dit al, dus ook een oppervlakte van de diepte, zo schieten we tenminste op! In zoverre hebben de listigaards gelijk, dat hun boeken eerder breed dan diep zijn en op water blijven drijven (410-411).

De kunstenaar die die oppervlakkigheid wil vermijden, mag noch de werkelijkheid buiten de taal ontkennen, noch naar volmaaktheid streven. Als volkse verteller is Foel Aos zo'n kunstenaar. Hij is een subject met veel gezichten, dat staat voor een gemeenschap wier identiteit hij vormgeeft. Zijn vertelling is niet feitelijk of volmaakt, maar wel oprecht: ze toont de onvatbare bewegingen die achter het taalmateriaal en haar vaste invullingen schuilgaan.

1.4 Conclusie

De gefragmenteerde structuur en de lyricisering van *Zwijg* maken het boek volgens de meeste critici ontoegankelijk of nodeloos chaotisch. De lyriciteit blijkt het karakter van de roman als 'volks' en 'experimenteel' te verklaren. Tendensen als narratieve stilstand, creatieve taalvormen, muzikaliteit en zelfreferentie, die in samenspel met elkaar de lyriciteit in *Zwijg* vormgeven, tonen dat de waarheid die de roman verdedigt gelijkenissen

vertoont met de veranderlijke waarheid in legenden en de meerduidigheid in magische verhalen.

De bijzondere vertelwijze in *Zwijg* draagt nieuwe waarden uit over kunst en werkelijkheid. De opmerkelijke vertelsituatie stelt bijvoorbeeld vertelwaarden ter discussie die in de lange jaren zestig als oprecht worden aangenomen. Terwijl de peritekst aankondigt dat de auteur als verteller zal optreden, komen verschillende vertellers aan het woord. De waarnemingen van de vertellers zijn vaak beperkt, en herhaaldelijk brengen ze verslag uit van een waarneming waarover ze hebben horen vertellen. In ieder geval zijn zelfbewuste vertellers aan het woord, die hun vertelling becommentariëren, zichzelf verbeteren en de lezer tonen wat belangrijk en wat bijzaak is. Zo beschrijven en bepalen ze de identiteit van de gemeenschap in Zoutlo: een gemeenschap waarin vermomde vertellers hun fabelachtige gebeurtenissen uiteenzetten zonder leugenachtig te zijn.

De vertellers betogen dat kunst namaak is, maar niet in de mimetische zin van het woord. Ieder kunstwerk maakt een nieuwe werkelijkheid. Wie niets aan de 'natuurlijke' werkelijkheid wil toevoegen, zwijgt maar beter. Stilte is voor de vertellers in *Zwijg* echter geen optie: voor er gezwegen kan worden, moeten valse vertellingen die pretenderen de werkelijkheid onveranderd weer te geven, ontmaskerd worden. Het meest oprechte kunstwerk benadrukt zijn gemaakte karakter.

De lyriciteit in *Zwijg* schuift specifieke vertelwaarden naar voren. Op plaatsen waar de narratieve voortgang minimaal is, benadrukt een opmerkzame verteller de beweeglijkheid van schijnbaar stilstaande situaties. Die narratieve stilstand toont dat waarheid subjectief en veranderlijk is. Creatieve taalvormen en muzikaliteit zorgen voor beweeglijkheid op het niveau van de rapportering. Idiosyncratische tussenwerpsels en variaties op orthografische vormen wekken de indruk dat de tekst vanuit subjectieve impulsen ontstaat. Naast de spontaneïteit van de rapportering toont de muzikale en creatieve taal ook dat woorden en zelfs geluiden meerduidig zijn. Taaltekens komen niet zomaar overeen met een referent. Ze nodigen de lezer uit om het gekende te herzien.

Zwijg is ook zelfreflectief en zelfreferentieel. Op inhoudelijk vlak reflecteert de verteller over de morele implicaties van het vertellen: hij onderstreept het gemaakte karakter van zijn vertelling en ontmaskert zo de zogenaamd natuurlijke vertelwetten als arbitraire regels. Een verteller moet neergeschreven wetten breken en 'van de wind [van Zarathoestra] lucht maken en met de lucht het oude vuur op stoken dat in de vroegere tijden brandde' (146). De zelfreferentie maakt deel uit van de lyrische modus in *Zwijg*. In combinatie met de minimale narratieve voortgang, de muzikale en creatieve taal schuift de zelfreferentie ook nieuwe waarden naar voren op het gebied van de waarneming, rapportering en evaluatie. De taal verwijst niet alleen naar een gegeven, waargenomen werkelijkheid, maar ook naar zichzelf als materiaal dat een werkelijkheid vormgeeft.

De weerstand tegen verstarrende regels impliceert een terugkeer naar een volkse, orale vertelcultuur, die de wisselwerking tussen taal, vertelling en werkelijkheid oprecht

weergeeft in een beweeglijke taal. In combinatie met de opvallende vertelling vergroot de lyricisering de subjectieve dimensie van *Zwijg*: de narratieve voortgang, muzikale taal en creatieve taal tonen in passages waarin de verteller op de voorgrond treedt dat het subjectieve overal aanwezig is. Het subjectieve ligt aan de basis van iedere waarneming en rapportering. Dat uit zich bijvoorbeeld in de vertellers, die mens, dier, maar ook ding kunnen zijn. Het subjectieve verbindt dus niet alleen vertellers en hun gemeenschap, maar alles in het universum. Dat alles met elkaar verbonden is, betekent niet dat we inzicht kunnen krijgen in die verbindingen. De muzikalisering en materialisering exploreren bijvoorbeeld het verband tussen taal en werkelijkheid. Ze verkennen de referentiewaarde van taaltekens en benadrukken de meerduidigheid en veranderlijkheid ervan. De betekenis die aan een woord wordt toegeschreven, is gekozen en gecodificeerd.

Dit inzicht leidt in *Zwijg* niet tot relativisme: dat een taalteken niet direct naar een buitentalige werkelijkheid verwijst, betekent niet dat er geen werkelijkheid buiten taal bestaat. Het is de taak van de verteller, en met hem van ieder subject, om de taaltekens telkens anders en telkens opnieuw in te vullen zodat die werkelijkheid in zijn volledigheid benaderd kan worden. Zo stelt de roman het subjectieve voor als de enige manier voor eender welk subject om in contact te staan met de wereld. Dat gaat gepaard met een 'mystiek' wereldbeeld: de eenwording van een subject met de wereld is mogelijk wanneer het subject zich bewust wordt van het feit dat het die wereld zelf mee vormgeeft.

De mystieke eenwording is een onbereikbaar, maar na te streven ideaal. In dat opzicht komt ze overeen met het neo-avant-gardistische streven naar een nieuwe orde zonder die orde definitief in te stellen. Immers: iedere nieuwe orde is een keurslijf. De lyricisering van *Zwijg* wordt gekenmerkt door de paradoxale temporaliteit van de (neo-)avant-garde: de lyrische roman kijkt achteruit om de weg naar de toekomst vrij te maken. Meer specifiek doet Ter Balkt een beroep op avant-gardetechnieken die overeenkomen met de orale vertelcultuur, waarvan de neo-avant-garde technieken overneemt en inschakelt in haar verzet tegen de normen van het kunstinstituut. Het is die levende taal, spontaan, muzikaal, creatief en zelfreferentieel, die het dichtste aansluit bij een kunst die een wordt met de werkelijkheid.

2 Voorbij *Zwijg*

Volgens Gerbrandy is *Zwijg* een volstrekt unieke roman in de Nederlandstalige literatuur van de negentiende en twintigste eeuw (2007). Toch is hij onlosmakelijk verbonden met de literair-historische context van de lange jaren zestig, waarvan het vooruitgangsstreven en de globalisering enerzijds en de contestatiegeest anderzijds in de eenentwintigste eeuw met nieuwe kracht weerklinken. De roman behoort bovendien tot een veelvormig en veranderlijk oeuvre. In wat volgt bespreek ik *Zwijg* eerst in het oeuvre van Ter Balkt. Vervolgens vergelijk ik *Zwijg* met de teksten die in dit proefschrift

onderzocht werden. Anders dan die corpusteksten wordt *Zwijg* niet eenduidig met een experimentele traditie verbonden. Bovenstaande analyse toont echter dat de roman volgens dezelfde parameters van vorm, graad en effect van lyricisering besproken kan worden.

2.1 *Zwijg* in het oeuvre van Ter Balkt

Het oeuvre van Ter Balkt bevat naast poëzie ook essays, literatuurkritieken, toneelteksten, proza en zelfs schilderijen en muziek. *Zwijg* is de enige roman en als roman is dit proza ideaal om de noodzaak en het belang van vertellingen aan te tonen. Bovendien leent hij zich tot experimenten met de vertelsituatie. Toch is Ter Balkt, of Habakuk II de Balker, of Foel Aos, vooral bekend als dichter van lyrische gedichten met een sterke narratieve dimensie (Spillebeen 1977, Buelens 2002, Gerbrandy 2005).[187]

Het literaire werk van Ter Balkt mag dan wel veelvormig zijn, het vertoont een opvallende samenhang. Terugkerende motieven en beelden springen er meteen in het oog. Van der Vegt, die het oeuvre van Ter Balkt tot 1988 overziet, noemt bijvoorbeeld 'koetsen, krakende geluiden, kraaien en hazen, Gogol' (1988, 9). Daarnaast komen Keltische landschappen, dieren, en in onbruik geraakt gereedschap vaak voor. Ook sprekers en personages keren terug. De sprekende kraai van *Zwijg* is bijvoorbeeld de spreker van het nawoord van *Boerengedichten* (1969), Ter Balkts debuutbundel. Andere personages uit *Zwijg* die elders voorkomen, zijn Augustus Anijs die verschijnt in *Boerengedichten* en boer-elektricien Tankink die in *Uier van 't oosten* (1970) wordt voorgesteld als de 'heilige der elektriciens'. Terugkerende sprekers, personages en objecten hebben echter niet in ieder werk dezelfde functie. Meer nog, over de grenzen van werken heen worden beelden omgedraaid en komen sprekers op verschillende niveaus voor. Waar de zon in *Uier van 't oosten* nog werd voorgesteld als 'een dovende gloeilamp', is de eerste afdeling van Ter Balkts derde dichtbundel *De gloeilampen De varkens* (1972) een reeks elegische gedichten over een bos weggegooide gloeilampen, die als gedoofde zonnen worden voorgesteld (Van der Vegt 1988, 3-4). Daarnaast is Augustus Anijs tegelijkertijd personage, spreker, fictieve auteur van het geschrevene (bijvoorbeeld in *Zwijg* en *Anti-canto's en de Astatica* (2004)) en alter ego van Ter Balkt (Sonnenschein 2018, 82).

De samenhang in het oeuvre van Ter Balkt komt dan ook niet tot uiting in een overzichtelijke (fictieve) wereld, maar in een fictionele wereld met een eigen logica. Verschillende werken dragen hetzelfde wereldbeeld uit, waarin bezieling en levendigheid een tegenwicht moeten bieden aan wetten en verkilling van de tijd (De Moor 1980, De

[187] Tot 1977 verschijnt de poëzie van Ter Balkt onder het pseudoniem Habakuk II de Balker. Ze zijn onder die naam opgenomen in de bibliografie van dit proefschrift.

Strycker 2007, Gerbrandy 2007). De wereld die Van der Vegt in Ter Balkts gedichten herkent, vinden we ook in zijn proza en ander literair werk:

> De natuur is overvloedig in de poëzie van Ter Balkt aanwezig, maar de dichter geeft er een onconventionele kijk op. Bestaande onderscheidingen vallen weg: die tussen hoger en lager, tussen mooi en lelijk, nuttig en nutteloos, maar ook die tussen levende wezens en dode voorwerpen. Dingen worden tot medeschepselen, zoals de gloeilampen met hun vergankelijkheid, of de wagenwielen in hun beweeglijke vrijheid (1988, 4).

Dat zijn werken dergelijke onderscheidingen opheffen, duidt op een streven naar 'eenheid in al het bestaande. Daarom stijgt zijn voorstelling van dingen als levende wezens boven de stijlfiguur van de personificatie uit' (Van der Vegt 1988, 5).[188] Die logica is niet alleen zichtbaar in het hele oeuvre, maar ook in ieder individueel werk. Ieder werk is dus een universum.

Tegelijk stelt Ter Balkt de verbinding met de werkelijkheid voorop. Zo stelt hij dat een tekst 'in en van de wereld [zal] zijn of [hij] zal niet zijn (Ter Balkt 2007b, 25).[189] Die literatuuropvatting is voor Ter Balkt fundamenteel. In wat volgt beschrijf ik die poëtica aan de hand van enkele sleutelbegrippen.

Ten eerste is de werkelijkheid die Ter Balkt beschrijft een bestaande werkelijkheid. Die werkelijkheid is geen gevolg van taal, maar een natuurlijk gegeven. In een interview met Johan Diepstraten en Sjoerd Kuyper beschrijft Ter Balkt die vooraf bestaande werkelijkheid als 'een samenwerkende cel' waarin 'mens en natuur één geheel zijn' (1980, 10-11). Pas toen die eenheid verloren ging, werd de taal in het leven geroepen, om 'wat verloren is gegaan onder verpakkingen, larie en hufterigheid' te herstellen (Diepstraten & Kuyper 1980, 42). Die verloren gegane eenheid is een tweede sleutelbegrip in de poëtica van Ter Balkt.

Ter Balkt wijst voor de breuk tussen mens en natuur verschillende schuldigen aan. Eerst en vooral stelt hij de autonome kunst aansprakelijk. In 'De vergrassing van de geest', een fragmentarisch essay over de vergrotende kloof tussen literatuur en werkelijkheid, voert Ter Balkt de breuk tussen literatuur en werkelijkheid terug op het symbolisme: 'Het gedicht is nooit autonoom. Het kan dat ook niet zijn, want het is van de wereld [...]. Het autonome gedicht woedt tegen de wereld; de autonome poëzie is de Dead End Street van het symbolisme' (2007b, 25). Sinds de experimenten van Stéphane Mallarmé heeft de werkelijkheid zich in de taal teruggetrokken (De Strycker 2007).

---

[188] Ter Balkt beschrijft de strijd tegen nivellering metaforisch als een weerstand tegen vergrassing, die met massaconsumptie en globalisering in verband kan worden gebracht: 'Vergrassing, bijvoorbeeld van een heideveld, betekent het langzame einde van dat heideveld: de bijzondere bloemen en vlinders, de bijen, alles verkeert in gras. Het speciale wordt het gewone, het kleurrijke wordt grijs. Vergrassing van de geest betekent vergrijzing. Het bijzondere wordt uniform, alle gedachten dragen dezelfde Nikes en Levi's. Weg, aard- en steenhommel, welkom lomp varkensgras' (2007b, 21).

[189] Hierin herkennen we de paradox van de neo-avant-garde: een werk dat vernieuwing en bevrijding predikt, moet een dergelijke vorm aannemen waardoor communicatie moeilijk wordt.

Hoewel het symbolisme het einde inluidt van de eenheid tussen poëzie en werkelijkheid, laat Ter Balkt de moderne poëzie daar beginnen (2007b, 22). Vanaf dan zijn alle dichters 'regeneraten' (2007b, 30). In navolging van Mallarmé zwoeren dichters hun geloof in eenheid af om op zoek te gaan naar het absolute. Later keerden ze ook het symbolisme de rug toe. Dat 'ex-symbolisme' herstelt de eenheid tussen literatuur en werkelijkheid echter niet. Ter Balkt noemt in die context experimentele (naoorlogse) dichters. Over Gerrit Kouwenaar schrijft hij bijvoorbeeld: 'De leegte en het wit rukten verder op. Was het toen dat Gerrit Kouwenaar dat schreef: "Van alle maken is doodmaken wel het volmaaktste"?' (2007b, 30). Daarnaast trekt hij van leer tegen het neorealisme van de jaren zestig dat hij beschrijft als 'een vreselijk steriel gedoe: *Barbarber* en *Gard Sivik*; [...] Het had helemaal niks met poëzie te maken' (Diepstraten en Kuyper 1980, 33). Hoewel het neorealisme de kloof tussen literatuur en werkelijkheid wilt dichten (De Geest & Evenepoel 1992, 13), wordt die kloof volgens Ter Balkt net groter doordat gevoelens uit de poëzie worden geweerd en kunst tot teksten wordt gereduceerd.

Naast literaire daders duidt Ter Balkt ook maatschappelijke schuldigen aan. In de tweede helft van de twintigste eeuw moet 'alles heel verstandelijk [...] zijn: de straten, de parkaanleg, en wat er geschreven wordt' (Diepstraten & Kuyper 1980, 26). De vervreemding door taal komt overeen met de vervreemding van mens en natuur door verstedelijking en massificatie en de doel-middelideologie (Van der Vegt 1988). In feite zijn alle ideologieën zo nefast als zuiver-autonome kunst: 'Engagement om het engagement, net zoiets als l'art pour l'art. Je hebt zowel bij links als bij rechts hetzelfde mechanisme: het gaat erom wat meer voor te stellen dan een ander. Het is macht' (Diepstraten & Kuyper 1980, 32). In *Zwijg* belichaamt Addering die machtslust en ook andere werken stellen dat manipulatieve aspect van 'engagement' aan de kaak. Dat blijkt bijvoorbeeld uit *Helgeel Landjuweel* (1977), dat de opstanden in 1566 met die van 1966 vergelijkt en vermengt. Het tweede deel van die bundel, 'Wagenspel 1966', wordt ingeleid met deze veelzeggende spreuk:

> Maer ghelijck een hoopwest die met witten sneeu bedeckt is, tschijnt eenen schoonen berch te zijn ghelijck ander bergen, maer als de sonne daer op schijnt, en doet dat sneeu smelten, dan sietmen wel dat niet dan vuylen dreck en is (1977, 42).

Om de oorspronkelijke band met de werkelijkheid te herstellen, stelt Ter Balkt zich op als anti-profeet. Door zijn dichtbundels titels te geven als *Tegen de bijlen. Oden en anti-oden* (1998) en *Anti-canto's en Astatica* (2004) wijst hij al op het tegendraadse karakter van zijn taal. Gerbrandy rekent Ter Balkt daarom tot de anti-traditie, meer specifiek de anti-retorica. In die traditie staan anti-profeten buiten de maatschappij om die aan te vallen. Die buitenstaanderspositie is echter schijn, aangezien iedere traditie zijn eigen anti-traditie inhoudt:

> [H]elemaal aan het begin van de geschiedenis van de welsprekendheid, [ontstaat] meteen [...] de anti-retorica, de welsprekendheid van hen die niet aan het spel

willen meedoen omdat ze vinden dat het hen zou corrumperen – maar ook deze anti-retorica is natuurlijk een spel (2005, 113).[190]

Paradoxaal genoeg bestendigt Gerbrandys beschrijving van Ter Balkt als anti-verteller dus het beeld van de schrijver als (tegendraads) verteller. Die anti-houding is het derde sleutelbegrip in Ter Balkts poëtica. Zijn debuutbundel opent dan ook met de regels: 'Ik loop liever door brandnetels dan dat ik poëzie lees,/laat staan schrijf. Wie durft dat nog? Dit is dus geen poëzie./ Dit is een oorlogsverklaring aan de dichters, de fossielen van een voorbij tijdperk' (1969).

Ook Johan Sonnenschein herkent in de anti-positie van Ter Balkt een paradox. Hij interpreteert het anti-prefix (in "Anti-canto's") op twee manieren (2018, 82-83). Enerzijds betekent het een tegenstand, namelijk tegen systeemmakers, anderzijds wijst het op een terugkeer. In dat licht is de 'anti [...] synoniem voor het prefix "re-" in "revolutie", "Renaissance" en "reformatie": terugkeer van het oude zoals het hoort te zijn, als nieuw' (Sonnenschein 2018, 83). De tijd waarnaar teruggekeerd wordt, is een tijd voor alle beschaving. Die retrospectieve beweging is geen vlucht uit de werkelijkheid naar een verloren gewaand verleden, maar een herstel of zuivering: 'Ik hoef de tijd niet terug van de vlashekel die nu in de hoek staat, van de tijd waarin alles moeizaam gaat [...]. Het gaat erom dat wat opgeheven is weer terugkomt' (Diepstraten & Kuyper 1980, 37). Het verlangen naar eenheid in Ter Balkts teksten is dus meer dan een romantische nostalgie. Zijn literatuur streeft naar een staat waarin mens en natuur een eenheid vormen, zonder 'cultuur' die de harmonie verstoort.

Ter Balkts streven naar een nieuwe preculturele samenleving komt overeen met een primitivistische strekking van de neo-avant-garde (Weisgerber 1969, 814). Met het primitieve of 'onbeschaafde' als voorbeeld proberen zulke kunstenaars de huidige wereld te zuiveren van beklemmende regels en ideologieën (zie hoofdstuk 1). In *Anti-canto's en de Astatica* lezen we bijvoorbeeld 'EN NIETS VERVLOEKTS ZAL ER MEER ZIJN' (2004, 52, 61, 62). We herkennen in die beweging de paradoxale temporaliteit van de avant-garde, die nieuwe mogelijkheden ontdekt door achteruit te kijken.

Om die wereld te herstellen, gebruiken experimentele kunstenaars de middelen die in deze wereld voor handen zijn. 'Anti' of 'terug' wijst dus niet alleen op een herstel van een smetteloze wereld, maar ook op een aanboren van de traditie (zie hoofdstuk 1). Ter Balkt sluit zich bij deze kunstenaars aan. De *inscripteur* in *Zwijg* toont bijvoorbeeld zijn waardering voor de traditie. De spreker wil de traditie waarderen, in tegenstelling tot verwoede vernieuwers die blind vooruit willen komen, en zo de vooruitgangsideologie van de tijd overnemen (411). Ter Balkt doet een beroep op verschillende tradities, die we kunnen opdelen in vernieuwende en volkse tradities.

[190] Met die opvatting sluit Gerbrandy zich aan bij Vervaeck, die het experiment of de tegentraditie niet ziet als een gevolg van of een (latere) reactie op de traditie, maar als een deel van de traditie (zie hoofdstuk 1).

De vernieuwers die Ter Balkt beïnvloedden, behoren niet tot een strekking. Zijn poëzie vertoont bijvoorbeeld gelijkenissen met de gedichten van Hans Tentije en Frans Koenegracht door hun bevlogen karakter en de sfeer in zijn werken doet dan weer denken aan Jacques Hamelink (De Moor 1980). In Ter Balkts proza herkent Adriaan Jaeggi de invloed van Bert Schierbeek, Marten Toonder, Thomas Roosenboom, Theodor Holman, Rogi Wieg en Heleen van Royen (2007). Zelf noemt Ter Balkt Gerrit Achterberg, Hugo Claus, Hans Lodeizen en Lucebert als voorbeeld (Diepstraten & Kuyper 1980, 19-22). Vooral de invloed van die laatste blijft niet onopgemerkt (Gerbrandy 2007, Van der Vegt 1988, Vogelaar 1974). Ter Balkt verklaart zich een 'discipel van de Lichtdrager' door diens rol als 'gangmaker' (Diepstraten & Kuyper 1980, 22). Volgens Ter Balkt is Lucebert de 'voor- en wegbereider [...] van de vernieuwing die in de jaren zestig doorbrak' (Diepstraten & Kuyper 1980, 22). Tegelijkertijd is Ter Balkt ook kritisch voor de 'de maatschappijveranderaar [en] de dichter Lucebert' (Diepstraten & Kuyper 1980, 22). Het gedicht 'In de dagen na Lucebert' uit *Ikonen* (1974) is dan ook minder een ode aan de oude Keizer, dan een klaagzang die zijn ondergang betreurt. Het beschrijft de manier waarop de opstand samen met de dichter onschadelijk werd gemaakt door de zoethouders van de entertainmentindustrie:

> Oud was de koning geworden klein als een kast
> ook zijn klein slurfje alleen onder zeil & mast
> Nu de maan bevaren de landen leeg van ontdekking
> geen kruis meer genaaid of geschilderd op weg
> naar verre wingewesten en van de oude geschriften
> schrijvend omtrent de hitte der wetten en de kracht
> van vorstelijke mutsen bijenkorven gebouwd in de hof
> Ja oud was de vorst geworden als een worst gekrompen
>
> Naar skonings lelies eertijds bloeiend in 't wapen
> vlogen de talrijke bijen torsend de honing en de was
> bouwend en slavend voor de goedgemutstheid van de vorstin
> Bij zijn bleke stoethaspels is de vorst en klappert
> met zijn kroon gift van hen die de deuren vergrendelden
> (Te oud voor grappen beslaapt hij tandeloos speelgoed)
> O van de kilo's honing die de korven droegen de ruggen zwaar
> van de grendelaars die gebukt langs de dode schildwacht gaan (1974).

Lucebert en andere vernieuwers maken volgens Ter Balkt een onvergefelijke fout, die de uiteindelijke eenwording van taal en werkelijkheid onmogelijk maakt.[191] Hun streven naar een regelloze wereld resulteert in een nieuw keurslijf. Het streven naar systemen is

[191] Lucebert werd immers niet alleen monddood gemaakt door de verlokkingen van de entertainmentindustrie, hij installeerde door zijn kruistocht tegen 'oude geschriften' ook een nieuw keurslijf of 'bijenkorven' waarin zijn volgers opgesloten zitten.

een verkilling van literatuur. Die verkillende evolutie wordt in Ter Balkts oeuvre belichaamd door de Ötzi, de gemummificeerde man uit de vroege bronstijd die in 1991 op de Ötztaler Alp werd gevonden. De Europese zoektocht naar een authentieke oorsprong brak dus af bij een versteende oer-Europeaan. In Ter Balkts gedichten neemt de ijsmummie meermaals het woord en zijn *Laaglandse hymnen III* eindigt in de Ötztaler Alpen. De verwijzing in *Zwijg* naar de avant-garde, via 'de pisbak van Duchamp', als 'een lange rijke traditie [...] die zich in de ijstijden verliest' toont dat de tegencultuur haar afkomst niet kan ontkomen, alsook de verstarring van de avant-garde die naar verandering streeft (411). Die verkilling wijst niet alleen op het gebrek aan warmte of levendigheid (een koude en dode literatuur komt in de plaats van de levendige literatuur die modernisten nastreven), maar ook op de verstarring die ermee gepaard gaat: de literatuur wordt een mechaniek die beweging belooft, maar uiteindelijk stilstaat en slechts beperkte bewegingen toelaat.

Die beperking in beweging, zo stelt Sonnenschein, is het gevolg van schematisering. Tegenover die schematisering staat beschaving: '"Schema" staat tegenover "schaaf". Elke "maker" moet kiezen tussen een abstract wereldbeeld of actief, geaard vakmanschap' (Sonnenschein 2018, 84). De avant-gardestudie maakt dezelfde tweedeling wanneer ze de omgang van de avant-gardekunstenaars met hun materiaal beschrijven (zie hoofdstuk 1). Schema en Schaaf zijn zoals de avant-gardetweedeling niet scherp van elkaar gescheiden. Ook de vernieuwers die Ter Balkt herhaalt en becommentarieert kunnen de werkelijkheid schaven. In sommige gevallen brengt dat geschaaf de mens echter verder weg van de natuur en de na te streven eenheid.

Het beeld van de schaaf als een beschavingsinstrument kan geassocieerd worden met opvoeden. In die betekenis staat beschaving gelijk aan de opvoeding van een volk: 'Vroeger was kunst een soort wegbereider, gaf kunst een nieuwe richting aan. Hoe de mens geholpen is op weg naar een nieuwe mens, daar kun je een sloot namen van kunstenaars voor opnoemen' (Diepstraten & Kuyper 1980, 12). In Ter Balkts werk komen verschillende van die namen voor. Zo passeren Jacob van Maerlant, Lucas de Heere, Bredero, Anthonis de Roovere, en anderen de revue. Die barden en verhaalvertellers zijn volksopvoeders. Hun verhalen geven de identiteit van een gemeenschap vorm en dragen bepaalde waarden uit als na te volgen voorbeelden. Ter Balkt verwijst niet alleen vaak naar middeleeuwse vertellers, mythische en Bijbelse figuren of antieke schrijvers, ook zijn technieken gaan terug op de middeleeuwse vertelkunst. Dat kwam in bovenstaande analyse duidelijk naar voren.

In ander werk boort hij eveneens middeleeuwse middelen aan. Er komen fabelachtige wezens voor, zoals vertellende dieren of voorwerpen en de fysische wereld krijgt een mythisch karakter (Van der Vegt 1988). Bundels als *De gloeilampen De varkens* (1972) en *Oud gereedschap mensheid moe* (1975) bevatten bovendien verschillende rondelen. Daarnaast heeft Ter Balkts poëzie ook een sterk epische, of liever een sterk narratieve dimensie: het lyrisch ik is vaak een verhalenverteller, die een wereld beschrijft waarin

alles kan praten en waarin ook anderen het woord nemen. In Ter Balkts gedichtenbundels komt bovendien ook vaak proza voor. Zijn debuutbundel bevat bijvoorbeeld een nawoord dat door een kraai wordt verteld en het tweede deel van de *Anti-canto's* bevat twaalf prozateksten die aan Augustus Anijs toegeschreven worden.

Het beschaven van Ter Balkt is er niet op gericht de natuur weg te schaven, maar wel het teveel aan cultuur (of het teveel aan beschaving). 'Onder het mom van beschaving en verlossing van de barbarij zijn hele Indianenrijken uitgeroeid' (Diepstraten & Kuyper 1980, 34). De schaven of wapens die Ter Balkt daarvoor ter hand neemt, zijn de pen, woede en rancune (Diepstraten & Kuyper 1980, 34). Op die manier gaat hij net als de *furor poeticus* te werk: hij is geen wetenschapper die doelgericht naar een einddoel toewerkt, maar een geïnspireerde ziener die door de inspiratie van god (engelen als Hadewijch), roes (de dronken duif), muzen (bijvoorbeeld in het hoofdstuk in het museum) of liefde (bij Juultje) de waarheid ziet.[192] Die sensitiviteit zou hem in staat moeten stellen om beklemmende regels weg te schaven en zo de eenheid van taal en werkelijkheid, van mens en natuur weer in te stellen.

De band tussen taal en werkelijkheid herstellen blijkt een onbereikbaar ideaal. In dat opzicht is het opzet van Ter Balkt (neo-)avant-gardistisch: vervolmaking betekent het einde van het experiment. Als het neo-avant-garde-experiment geslaagd is, blijft er geen tegenstander meer over waaraan de neo-avant-garde haar identiteit verleent. Ook Ter Balkt is afhankelijk van zijn tegenstanders, zoals realistische schrijvers, modernisten, symbolisten en stedelingen. Hij geeft zijn identiteit niet alleen vorm door zich van hen af te zetten, maar hij gebruikt ook hun middelen: 'je werkt altijd met de dingen die voor je geweest zijn, maar je zet er ook een toorts bij' (Diepstraten & Kuyper 1980, 12).

Ter Balkts streven heeft ook een mystieke dimensie. Zoals vervolmaking voor experimentele literatuur het einde betekent, zo betekent mystieke eenwording van het subject met het hogere ook het einde van dat subject. In de teksten van Ter Balkt staat het subject wel in verband met alles, maar het gaat er niet volledig in op. Het subject zorgt voor de verbindingen tussen alles in de werkelijkheid, en tussen de verschillende teksten van Ter Balkt. Dat subject is het alter ego van Ter Balkt, dat zich vermomt en op verschillende niveaus voorkomt.

Aangezien Ter Balkt in zijn oeuvre geen einddoel nastreeft, mag het niet verwonderen dat herhaling een belangrijke rol speelt in zijn oeuvre. Ik noemde al de kruisverbanden tussen werken, maar nog opvallender zijn de constante herschrijvingen en herwerkingen. *Zwijg* wordt bijvoorbeeld hernomen en herschreven. De herhaling zelf is al een betekenisvolle daad, die de vooruitgangsmentaliteit van de tweede helft van de twintigste eeuw ter discussie stelt. Het uitstel van de vervolmaking van de roman, die we met de neo-avant-gardistische doelloosheid in verband kunnen brengen, vraagt om herhaling die nieuwe mogelijkheden openlegt. Zo brengt Ter Balkt het bekende naar een

[192] In *Laaglandse Hymnen* (1993) identificeert hij zich ook als *furor poeticus*.

nieuwe context waar het nieuwe betekenis krijgt. In 2007 blijken de bekommernissen van 1973 niet verdwenen, maar net uitvergroot: de milieubeweging focust nu vooral op vervuiling op grote schaal en als structureel probleem dat door de consumptiemaatschappij in stand gehouden wordt. Daarnaast is de democratisering, de massaproductie en -consumptie nog toegenomen. Zodanig zelfs dat niet alleen kunst en goederen worden verkocht, maar ook diensten en virtuele ruimtes (zoals *webspace*).

Zwijg, de enige roman van de dichter, wordt samen met een verzameling prozawerk herdrukt onder de titel *De gedenatureerde delta: rêverieën, kritieken, dankwoorden, eenakters en verhalen* (2007). Die titel is betekenisvol. De teksten uit deze selectie zijn door de jaren heen vergeten of nooit gepubliceerd, waardoor ze 'gedenatureerd' zijn of voor menselijke consumptie onbruikbaar zijn. Daarnaast is de prozaverzameling vergelijkbaar met een (rivier)delta die opsplitst en uitstroomt in zee, of een wordt met de zee. Op dezelfde manier stroomt het onbekende proza van Ter Balkt via deze uitgave uit in zijn oeuvre, de literatuur, de wereld. Het werk dat hier herhaald en herwerkt wordt, wordt als het ware gede-denatureerd: door teksten te hernemen en te herhalen worden ze opnieuw levend gemaakt. Zo voldoet het werk aan de eisen die Augustus Anijs aan kunst oplegt, eisen die verdacht veel doen denken aan de volkse vertelkunst.

2.2 *Zwijg* als late neo-avant-garderoman

Het romanexperiment van Ter Balkt sluit aan bij de vernieuwingen van het Nederlandstalige proza van de lange jaren zestig. Toch wordt Ter Balkts eerste en enige roman niet ondergebracht in een van de categorieën van Ander Proza en zelfs zelden met de vernieuwingen van de lange jaren zestig in verband gebracht.[193] De kritiek verbindt *Zwijg* wel met andere tradities. De eerste traditie waartoe *Zwijg* gerekend wordt, is de romantiek. Deze karakterisering gaat eerst en vooral terug op het volkse karakter van de roman en de landelijke setting (Van der Vegt 1980; Spillebeen 1977).[194] Ook het streven naar eenheid is een romantische troop. De drang naar eenheid in *Zwijg*, en in de rest van Ter Balkts oeuvre, is echter niet zomaar een romantisch, nostalgisch terugverlangen naar een verloren maatschappij (Diepstraten & Kuyper 1980, 42). Liever dan een vlucht uit het heden wil de volkse vertelling datgene wat verloren ging herstellen en zo meer toekomstmogelijkheden openleggen.

De tweede 'traditie' waarmee Ter Balkts werk verbonden wordt, is het postmodernisme. We moeten bij die karakterisering wel een kanttekening plaatsen: in 1973 verbindt men *Zwijg* niet expliciet met het postmodernisme. De postmoderne (taal-)filosofie had toen immers nog geen vaste voet aan de grond gekregen in Nederland en Vlaanderen. Dat zou pas aan het einde van de jaren zeventig, begin jaren tachtig gebeuren

[193] Vitses bespreking van Ter Balkts roman in de context van lyricisering is daar een uitzondering op (2013).
[194] *Zwijg* wordt op basis van die kenmerken ook als streekroman voorgesteld (Visser 1974).

(zie hoofdstuk 1). Critici zinspelen wel op postmoderne aspecten in de roman. Zo bemerken verschillende critici een gebrek aan grote verhalen. Gerbrandy stelt zelfs dat de werkelijkheid in het oeuvre van Ter Balkt 'alles is wat mogelijk is' (2008, 77). Die schijnbare willekeur kan met het postmodernistische relativisme in verband worden gebracht (Sonnenschein 2018, 79). Zulke lezingen gaan echter voorbij aan het overkoepelende verhaal dat te reconstrueren valt uit de flarden van *Zwijg*. Het verhaal heeft zijn eigen logica, waarin alles met elkaar verbonden is en waarin gevoel en beweging gewaardeerd worden, als tegenwicht voor de toenemende technologisering en verstedelijking van de westerse wereld in de lange jaren zestig.

Uit bovenstaande analyse concludeerde ik dat Ter Balkts roman verbonden kan worden met de neo-avant-garde (cf. supra). *Zwijg* voldoet aan de pragmatische definitie van een avant-gardewerk dat ik in dit proefstuk hanteer. We kunnen het werk tot de avant-garde rekenen op basis van technische en poëticale factoren (*Zwijg* realiseert het discours van de breuk en kunst-tegen-kust), para- en peritekstuele, en intermediale verwijzingen die deel uitmaken van de postuur van de schrijver (Ter Balkt refereert onder andere aan (neo-)avant-gardekunstenaars als Lucebert en Duchamp), periodegebonden institutionele argumenten (*Zwijg* positioneert zich tegenover een realistische mainstream), en receptiefactoren (de kritiek vergelijkt *Zwijg* met surrealistische en dadaïstische experimenten).

In dat licht kunnen we *Zwijg* vergelijken met de andere teksten uit het corpus. Met dat doel bepaal ik eerst de positie van de tekst op het continuüm tussen subjectivering en desubjectivering dat ik hiervoor introduceerde (zie hoofdstuk 5). Op die manier worden de romans met dezelfde parameters en dezelfde focus, namelijk subjectivering en desubjectivering, tegen elkaar afgezet. Bijkomend bespreek ik ook de melos- en opsisdimensies van *Zwijg*. De visuele en auditieve aspecten in *Zwijg* verrijken niet alleen het inzicht in de (subjectiverende) effecten van lyricisering, ze vormen ook interessante toetsstenen voor vergelijking.

Het subject en het universele

Afgaande op de effecten van lyricisering kunnen we *Zwijg* aan de subjectiverende kant van het continuüm situeren. De roman versterkt het subjectieve karakter van de tekst, waarin de rol van het vertellende subject in al zijn gedaantes benadrukt wordt. Zo herwaardeert de lyricisering de subjectiviteit in een wereld die het subjectieve als minderwaardig wil voorstellen. Daarmee leunt de roman dicht aan bij de experimenten van Stassaert en Van Maele. In hun teksten staat echter niet hetzelfde subject centraal: 'De jonkvrouw' beschrijft de subjectiviteit van een geïsoleerd individu, terwijl *Kraamanijs* focust op de individuele subjectiviteit van de verteller, die verruimd wordt in andere personages.

Subjectiviteit is in deze teksten het uitgangspunt om de relatie van het individu en het universele op scherp te stellen. Dat gebeurt doordat bijkomende effecten van

lyricisering de betekenisstructuur van de roman mee vormgeven. In 'De jonkvrouw' wordt subjectivering gecombineerd met verdichting (waarbij verschillende aspecten van een individu zich met elkaar verstrengelen) en muzikalisering (die de tekst presenteert als fuga). Via een geïsoleerd individu presenteert Stassaerts verhaal subjectiviteit als een algemeen-menselijk versplinterd gegeven. Ook in *Kraamanijs* werkt de lyricisering subjectiverend, verdichtend en muzikaliserend. De verdichting komt er tot uiting in passages die op een kort bestek verschillende – uiteenlopende – betekenissen samenbrengen, en de muzikalisering geeft sommige passages de allure van jazzimprovisaties. Die overrompelend lyrische passages worden echter afgewisseld met narratieve passages die de norm zijn in het proza van de lange jaren zestig. Bovendien wordt de afhankelijkheid van de rebel (de drugsverslaafde) tot het systeem (de kliniek en medicijnen) ook gethematiseerd. Zo toont *Kraamanijs* de contradictorische oppositie tussen het rebellerende subject en het heersende systeem waarvan het afhankelijk is.

De aandacht voor het subjectieve is in *Zwijg* even sterk als in de *Labris*-teksten, maar Ter Balkt benadrukt een algemene of universele subjectiviteit. De subjectiviteit is zoals in 'De jonkvrouw' een gedeelde subjectiviteit. In *Zwijg* wordt die kwaliteit echter niet enkel gedeeld met andere individuen, maar met de hele kosmos. In vergelijking met *Kraamanijs* bestaat de subjectiviteit in *Zwijg* los van een artificieel systeem (waarmee het in contradictorische oppositie staat). Het universele is in *Zwijg* immers niet zomaar een dominant systeem, maar een vooraf bestaande werkelijkheid waarin alles één is. Pas nadat die eenheid doorbroken werd, ontstonden systemen. De verteller verhoudt zich tot die nieuwe systemen wel in contradictorische oppositie: als de systemen waartegen hij zich uitspreekt ontwricht zijn, is vertellen overbodig.

De lyricisering in *Zwijg* werkt ook muzikaliserend en materialiserend. Anders dan in experimenten met ruw materiaal zoals in 'Homunculi' gaan die effecten in *Zwijg* gepaard met een herstel van het subjectieve dat in een overdreven rationele maatschappij tot deel van de machinerie wordt gemaakt: 'het gevoel [is] eigenlijk maar [...] een helse machine' (9). De annexering van het subject door de technologische wereld komt in 'Homunculi' tot uiting in de identiteit van personages, die bepaald wordt door hun plaats of rol in een vooraf bepaald systeem. *Zwijg* stelt daarentegen dat de betekenis van taaltekens afhangt van de invulling die een vertellend subject eraan geeft.

'Homunculi' presenteert een gebrek aan subjectiviteit als *condition humain* en *Leeg te aanvaarden* benadrukt de onmacht van het subject tegenover het systeem. Een desubjectiverende lyricisering gaat er gepaard met verstilling, die het betekenispotentieel van de taal beperkt tot wat volgens een arbitrair systeem mogelijk is. In tegenstelling tot 'Homunculi' is subjectiviteit in *Zwijg* niet afwezig, maar net overal, en anders dan in *Leeg te aanvaarden* is subjectiviteit niet de beperkte subjectiviteit van een gehoorzaam subject, maar een veelvormige subjectiviteit die in ieder aspect van de kosmos schuilt.

We kunnen de plaats van *Zwijg* op het continuüm tussen desubjectivering en subjectivering verder bepalen door naar de vorm van lyriciteit te kijken. Zoals in *Leeg te aanvaarden* komen in *Zwijg* passages voor waarin de narratieve voortgang minimaal is. Die statische passages krijgen echter niet de allure van een foto of een momentopname, maar wel van een impressionistisch schilderij. De minimale narratieve voortgang benadrukt dus beweging in plaats van continuïteit of stilstand. Die beweging is toe te schrijven aan het subject dat de omgeving waarneemt en beweging ontdekt waar minder sensitieve waarnemers enkel stilstand zouden opmerken. Ook de muzikale en creatieve taal benadrukt beweging in *Zwijg*. Zoals in de *Labris*-teksten geeft die taal een spontane indruk, maar die spontaneïteit is niet toe te schrijven aan een eigenzinnig individu. Verschillende thematische verwijzingen suggereren dat de muzikale en creatieve taal in *Zwijg* als gesproken volksvertelling geïnterpreteerd moet worden.

Hoewel de bewegende taal door om het even welke volksverteller uitgesproken zou kunnen zijn, kunnen we ze in *Zwijg* aan een individu toeschrijven, namelijk Foel Aos. In dat licht kunnen we de spreeksituatie in *Zwijg* vergelijken met de situatie in 'De jonkvrouw', waar verschillende aspecten van één individu het woord nemen en zo een 'polyfone monoloog' vormen. De spreker in *Zwijg* laat echter niet 'verschillende aspecten van zichzelf' aan het woord, maar neemt zelf verschillende gedaantes aan. In die vermommingen kan hij de diëgetische grenzen overschrijden. Het subject in *Zwijg* is dus niet versplinterd, maar alomtegenwoordig.

De taal is ook zelfreferentieel. In *Zwijg* is die zelfreferentie lyrisch door de combinatie met de muzikale en creatieve taal. De taal in *Zwijg* verwijst op een andere manier naar zichzelf dan in de vorige gevalstudies: ze schuift de aandacht noch naar de taal als epistemologisch middel (zoals in *Leeg te aanvaarden*), noch op het taalmateriaal zelf (zoals in 'Homunculi'). De taal in *Zwijg* verwijst niet alleen naar een gegeven, waargenomen werkelijkheid, maar ook naar zichzelf als materiaal dat de werkelijkheid (ver)vormt. Zo verwijst de tekst naar een 'andere' manier van vertellen, die het zwijgen benadert. Dat vertellen is een ethische daad (vertellen moet oprecht zijn en niet pretenderen met de werkelijkheid samen te vallen) en esthetische daad (vertellen moet ernaar streven om kunst (de vertelling) en werkelijkheid met elkaar te doen samenvallen).

Als we de vormen van lyriciteit in de verschillende teksten met elkaar vergelijken, kunnen we besluiten dat *Zwijg* de verbindende kracht van het subject onderstreept en zijn ethische en esthetische plicht onder de aandacht brengt. Het brengt dus niet de individuele strijd van het geïsoleerde of rebellerende subject tegen een beklemmend systeem onder de aandacht, maar wel de plicht van ieder vertellend subject. In dat opzicht kunnen we stellen dat *Zwijg* verder van de subjectieve pool verwijderd is dan *Kraamanijs* en 'De jonkvrouw'.

Tot slot kunnen we de positie van *Zwijg* op het continuüm tussen desubjectivering en subjectivering bespreken aan de hand van de graad van lyricisering. Uit de voorgaande

besprekingen bleek dat de teksten aan de extremen van het continuüm sterk gelyriciseerd zijn (intensiteit). Wat de frequentie betreft, is de lyricisering in *Zwijg* wisselend. We spreken dus niet van een consequente lyrische compositie, maar van lyrische passages, zoals in *Kraamanijs*.

Referentie, klank en beeld

We kunnen Ter Balkts experiment ook tegen de achtergrond van andere criteria vergelijken met de lyricisering in de andere gevalstudies. Zo bekleedt *Zwijg* een opmerkelijke positie op de opsis- en melosas. Op de melosas bevindt *Zwijg* zich aan het *voice*-uiteinde van het spectrum: de tekst evoceert een spreekstem waarvan de lezer zich een voorstelling kan maken. De muzikale taal en creatieve taalvormen zorgen ervoor dat de representatie van de spreekstem simultaan lijkt. Dat betekent dat de lezer zich kan inbeelden dat de tekst op het moment van lezen wordt uitgesproken, zelfs wanneer die stem gebeurtenissen in het verleden uiteenzet.

In sommige passages doorbreekt *Zwijg* die sterke evocatie van een spreekstem. In passages waarin muzikalisering werkzaam is, stelt de verteller het auditieve karakter van taaltekens centraal. Klankassociaties, herhalingen en vooral onomatopeeën roepen niet hoofdzakelijk klanken op, maar fungeren als klank. De verteller stelt die klank echter ter discussie door aan één klank verschillende invullingen te geven. Zo schuift hij de kwestie van referentie naar voren. Anders dan 'Homunculi' haalt *Zwijg* de referentiële logica niet onderuit, maar stelt het de objectiviteit of natuurlijkheid van referentie ter discussie. Het taalmateriaal wordt niet open gelaten, maar altijd (en constant anders) ingevuld door het vertellende subject.

Op de opsisas neemt *Zwijg* een soortgelijke positie in. De roman kan over het algemeen aan het *riddle*-pool gepositioneerd worden, aangezien de tekst verschillende beelden oproept waarvan de lezer zich een voorstelling kan maken. Niet alle beelden hebben echter dezelfde referentiële waarde. Zo kunnen de beelden die worden opgeroepen refereren aan een buitentalige werkelijkheid, die al dan niet wordt beschreven in de tekst. In dat opzicht komt de referentiële waarde van de beschrijvingen overeen met die van *Leeg te aanvaarden*, waar de roman niet alleen beelden oproept door ze te beschrijven, maar ook contigue beelden evoceert door bepaalde schema's te activeren. Dat is bijvoorbeeld het geval in deze beschrijving:

> [O]p die wonderbaarlijke en zoet geurende zolders met hun niet te beschrijven aroma's van allang in de grote ruimte opgestegen zomers, slingert ook soms een geel stuk krant, bijvoorbeeld de *Java-Bode* van Zaterdag 1 September 1883, nr. 206 (319).

Verder refereren sommige beschrijvingen niet aan een extra-artistieke wereld, maar wel aan andere werken.[195] Tot slot zijn er beschrijvingen die zowel beelden oproepen uit de buitentalige werkelijkheid als beelden uit andere kunstwerken. Zulke beschrijvingen noemde ik 'dubbele referenties'. Ze tonen de wisselwerking tussen kunst en werkelijkheid en tonen hoe referentie altijd een kwestie is van afspraken, in plaats van een natuurlijk en eenduidig verband tussen teken en referent.

Sommige tekstplaatsen exploreren het visuele taalmateriaal verder, los van haar referentiële functie. Op zulke tekstplaatsen is materialisering aan het werk. De taaltekens *zijn* dan beelden. Zulke tekens lijken iconen, die 'iets' in de buitentalige werkelijkheid representeren. Door de iconen te duiden, benadrukt de verteller dat de relatie van dat teken tot de buitentalige werkelijkheid arbitrair is en afhangt van afspraken. Op die manier schuift de materialisering (van bepaalde passages) in *Zwijg* de kwestie van referentie naar voren zonder de referentiële logica volledig te ontwrichten, zoals dat wel het geval is in 'Homunculi'.

We kunnen besluiten dat *Zwijg* zowel op de melos- als op de opsisas een plaats aan de linker polen inneemt. *Zwijg* is wat de melosdimensie betreft *babble* in plaats van *charm*. De verteller betovert de lezers niet in die zin dat hij ze niet voorliegt. In plaats daarvan overtuigt hij hen van de oprechtheid waarmee hij het auditieve taalmateriaal invult. Wat de opsisdimensie betreft, is *Zwijg riddle* in plaats van *doodle*. De verteller overlaadt de lezer met levendige beelden die voor diens ogen tot leven komen. Die beelden geven vorm aan een raadsel dat nooit opgelost kan worden: 'hoe kan men spreken zonder iets aan de werkelijkheid te veranderen en er eenvoudig weg mee samenvallen?'.

Besluit

De vergelijking van *Zwijg* met de andere teksten uit het corpus schijnt een nieuw licht op de Nederlandstalige neo-avant-garde, meer specifiek op een subgroep van uiteenlopende lyrische experimenten. *Zwijg*, een roman die in 1973 is gepubliceerd en in 2007 herdrukt wordt, toont dat de neo-avant-garde niet strikt aan een periode gebonden is. Tevens beperken neo-avant-garde-experimenten zich niet tot extreme gevallen van abstractie (zoals 'Homunculi') of subjectivering (zoals 'De jonkvrouw' of *Kraamanijs*), of tot de romans die expliciet aansluiten bij een specifieke vernieuwingsbeweging zoals de nouveau roman.

De bespreking van *Zwijg* als lyrisch neo-avant-garde-experiment toont ook dat we romans die niet als 'experimenteel' geboekstaafd staan in een experimentele traditie kunnen plaatsen. In die context schijnt bovenstaande bespreking ook een nieuw licht op het Nederlandstalige experimentele proza uit de lange jaren zestig. *Zwijg* demonstreert dat er aan het einde van dat lange decennium nog geëxperimenteerd wordt met de vorm

[195] In dit geval is de referentiële waarde ook afhankelijk van de discursieve gemeenschap en haar kennis van de interteksten waarnaar verwezen wordt.

en de inhoud van de roman. Die experimenten zijn kritisch voor de verhaalvorm en maken op die manier – nog steeds – deel uit van het contestatieklimaat. In 1973 is dat contestatieklimaat niet onveranderd gebleven: aan het einde van de lange jaren zestig is er sprake van vermoeidheid en de eerste teleurstelling in de literaire (en maatschappelijke) rebellie steekt de kop op. Ter Balkt toont die teleurstelling in *Zwijg*, en beschrijft ze later door commentaar te geven op de 'gangmaker van de veranderingen van de jaren zestig', namelijk Lucebert (cf. supra).

Net als Van Maele wijdt Ter Balkt een gedicht aan de Keizer der Vijftigers. Die gedichten zijn geen lofzangen, maar elegieën over de (maatschappelijke) invloed van Lucebert die kleiner bleek dan verwacht. Teleurgesteld in of gefrustreerd door de ondergang van hun rebelse voorbeeld, proberen Ter Balkt en Van Maele nieuwe uitdrukkingsmogelijkheden te vinden voor bezorgdheden in een klimaat waarin technologische vooruitgang en antiautoritair protest steeds heviger botsen en zich verstrengelen. Waar Van Maele de vorm van zijn experimenten zo veel mogelijk verandert (van lyrische gedichten, over lyrisch proza naar poëzie-objecten), grijpt Ter Balkt terug naar volkse technieken die in een vooruitgangsgerichte maatschappij vergeten zijn. Meer nog, Ter Balkt stelt dat ook de tegencultuur, ten minste de desubjectiverende fracties, die kracht van de volkse vertelling veronachtzaamt. In plaats van de taal mechanisch te maken en de subjectiviteit eruit te bannen, zal Ter Balkt tegen beter weten in blijven vertellen en zo de taal levend en leefbaar houden.

Conclusie

> We zouden het liefde kunnen noemen, zegt Annie. [...].
> De warme holte van haar mond blijft gesloten. Ik: oppassen, dat zijn verhaaltjes, dat zijn weke diertjes die rollen in de zon en zich plots aan een scherfje glas kwetsen, dat zijn tamgeworden leeuwen – hun tanden lijden aan kalkgebrek –, dat zijn mooie tulpenvelden – gelijnde bloemen die zich plooien naar handen en wind – (Van Maele 1966, 71).

Hans Werckx, het alter ego van Van Maele dat in diens *Kraamanijs* als personageverteller optreedt, waarschuwt voor verhaaltjes. De liefelijke werelden die verhalen opwekken, kunnen makkelijk worden doorgeprikt, de wilde ideeën die in verhaalvorm worden geuit, hebben geen slagkracht en de schoonheid van verhalen is vals en vluchtig. Liever dan gemuilkorfd te worden door verhalen te vertellen, schrijft Van Maele lyrisch proza dat schreeuwt en zingt. In de lange jaren zestig (1960-1975) bijten nog meer proza-auteurs van zich af.

Nederlandse en Vlaamse schrijvers stellen de conventies van proza op verschillende manieren op de proef in die periode. In een klimaat van vooruitgang en contestatie trekken Lucienne Stassaert, Marcel van Maele, Claude C. Krijgelmans, Michael Tophoff en Herman Hendrik ter Balkt zich terug in het laboratorium van de tekst om er te experimenteren met expressievormen en nieuwe opvattingen over de mens en zijn veranderende wereld. Hun experimenten zijn sterk verschillend en toch vertonen ze een opvallende verwantschap die we nu na de analyse van hun proza duidelijk kunnen omschrijven. Deze verwantschap ligt zoals we zagen in de lyrische modus, waardoor dit proza zich onderscheidt van het verhalende proza dat in Nederland en Vlaanderen in de lange jaren zestig de norm was.

Context: onderling afhankelijke tegenstanders

Wat leert dit onderzoek naar lyricisering ons over de context van de lange jaren zestig en de band tussen literatuur en maatschappelijke context? De kritische dimensie van dit literaire experiment springt meteen in het oog. Uit wantrouwen tegenover de conventioneel narratieve uitdrukkingswijzen in proza zochten de auteurs van lyrisch proza naar nieuwe expressievormen die uitdrukking moesten geven aan nieuwe vormen van bewustzijn. Paradoxaal genoeg schreven ze zich daarbij in een 'traditie van vernieuwing' in, meer specifiek in een avant-gardistische traditie. Op een meer algemeen niveau maakten deze neo-avant-gardeschrijvers deel uit van een kritische 'tegencultuur' die zich richtte tegen een dominante orde gekenmerkt door technologische, economische en sociale vooruitgang, democratisering, massaconsumptie en kapitalisme. Met die

welvaartscultuur ging een schijntolerantie gepaard die het subject in dienst stelde van een systeem van ongebreidelde vooruitgang en productie.

De uitdaging van mijn onderzoek bestond erin om de snijpunten tussen deze dominante en kritische bewegingen in kaart te brengen. Zo toonde het aan dat de 'twee culturen' die vaak tegen elkaar worden afgezet in feite onderling afhankelijk waren. Ten eerste definieerden de tegenstanders hun identiteit in relatie tot (en vooral tegenover) de ander. Ten tweede deelden de tegenstanders ideeën: in het idealisme van de jongeren herkenden we het vooruitgangsgeloof dat gezagsfiguren verdedigden. Ten derde maakten de tegenstanders gebruik van elkaars middelen om hun identiteit vorm te geven. De tegencultuur wendde bijvoorbeeld middelen aan die in de consumptiemaatschappij voorhanden waren, waarop de dominante cultuur dan weer handig inspeelde.

De lange jaren zestig waren dus geen periode van verzet waarbij alle burgers in opstand kwamen tegen een autoritair bewind, noch een periode van welvaart en vooruitgang voor iedereen, maar een omgeving waarin verzet en dominantie wederzijds afhankelijk waren. De orde die in zo'n hegemoniale omgeving ontstaat, is aanvechtbaar en voorlopig: ze is het gevolg van verschillende 'hegemoniale praktijken' die een bepaalde orde versterken, bestendigen of ontkrachten. De hegemonie van de lange jaren zestig was dan ook een veranderlijke orde die eerdere vernieuwingsbewegingen had geïncorporeerd enerzijds en vatbaar was voor kritiek anderzijds.

In haar meest algemene vorm viel deze hegemonie samen met het contestatieklimaat in het Westen, meer specifiek de Verenigde Staten en Europa. De toenemende globalisering, door vooruitgang op vlak van media, technologie en mobiliteit, faciliteerde de distributie van cultuur en ideeën over de hele wereld. Om de rol van het experimentele proza in het contestatieklimaat te achterhalen, focuste ik op de Nederlandse en Vlaamse tegencultuur, die de contemporaine orde met haar eigen middelen onder vuur nam. Het experimentele proza werd zo – vanuit een extern perspectief – als neo-avant-gardeliteratuur geïdentificeerd en gepositioneerd tegenover andere 'experimentele tradities' in de tweede helft van de twintigste eeuw zoals het modernisme en het postmodernisme.

Om het neo-avant-gardeproza in de gevalstudies vanuit een intern perspectief te kunnen bestuderen, wees ik ook op de continuïteit tussen de neo-avant-garde en haar historische voorganger en besprak ik een algemeen avant-gardediscours. De gevalstudies toonden hoe de kernideeën uit dat discours op verschillende manieren terugkomen in het Nederlandstalige lyrische proza.

Tegen de achtergrond van de psychedelische revolutie gaf *Kraamanijs* bijvoorbeeld gestalte aan de contradictorische oppositie, een kenmerk van de tegencultuur in het algemeen en van de neo-avant-garde in het bijzonder. Die neo-avant-garde bekritiseerde immers een kunstinstituut, dat experimentele technieken al had geïncorporeerd, door die technieken in een nieuwe context aan te wenden. In *Kraamanijs* gebruikt de geïntoxiceerde personageverteller middelen uit het systeem dat hem grenzen oplegt om

een grenzeloos bewustzijn na te streven: hij gebruikt taal (of vertelling) en medicamenten.

Omdat de neo-avant-garde geen absolute tegenstander heeft, noemde ik haar revolutie doelloos. Dat betekent niet dat ze geen effect had, maar wel dat ze geen vooraf gekend doel nastreeft. Meer nog, de neo-avant-garde stelt vervolmaking uit. Dat zagen we bijvoorbeeld in 'De jonkvrouw met de spade' van Stassaert. Aangezien zuivering en verval hand in hand gaan, wat in de tekst verbeeld wordt aan de hand van metaforen en syntactische figuren, zou een volledige zuivering het einde van het explorerende subject betekenen. Ook Van Maeles experiment is, zoals de roes die het beschrijft, nooit definitief. Dat is een noodzakelijkheid (grenzen die van buiten worden opgelegd, maken een einde aan de roes), maar ook een geluk (als het experiment een nieuwe norm zou worden of de roes blijvend beleefd, zou het een nieuw keurslijf instellen waarin men opnieuw van zichzelf vervreemd kan geraken).

Uit die doelloosheid bleek ook het belang van herhaling in het avant-gardediscours. Zoals de roes die in de tekst gethematiseerd wordt, zijn de lyrische passages in *Kraamanijs* nooit voorspelbaar: ze worden wel herhaald, maar ze krijgen constant opnieuw betekenis in relatie tot elkaar. Die verstrengeling van betekenis wordt gerealiseerd door een netwerk van isotopieën die overlappen. Herhaling is in het bijzonder relevant voor de neo-avant-garde, die avant-gardetechnieken in een nieuwe historische context herhaalt.

Op het eerste gezicht botst die herhaling met de oorspronkelijkheidsaanspraak van de avant-garde. Die nagestreefde oorspronkelijkheid bleek echter geen absoluut begin, maar een onbesmette staat waarin (constant) opnieuw begonnen kan worden. In 'Homunculi' van Krijgelmans herkende ik verschillende ruimtes die refereren aan een neo-avant-gardistische onbesmette staat: het woord dood, de verhaalwereld en de tekst. Daarnaast onderstreept 'Homunculi' het belang van herhaling. Niet alleen moet die tekst door de lezer constant herhaald worden (als partituur, waarbij iedere herhaling anders is, en als beeld, waarbij het einde naar het begin leidt), ook de handelingen of rituelen in de verhaalwereld worden constant herhaald. Net daarin schuilt het schokeffect van 'Homunculi'.

Het streven naar een onbesmette staat is ook aanwezig in de andere corpusteksten: in 'De jonkvrouw' is die staat het subject zelf (of het lichaam) dat gezuiverd wordt, in *Kraamanijs* zoekt de personageverteller een grenzeloze staat, *Leeg te aanvaarden* van Tophoff draait om een mysterie dat leeg gelaten wordt. De verteller van Ter Balkts *Zwijg* ten slotte beschrijft een originele, paradijselijke staat waarin alles met elkaar verbonden is. Dat rijk kan via taal kenbaar gemaakt worden, maar wordt nooit bereikt, omdat iedere vertelling iets nieuws toevoegt aan de originele orde. Tijdens het experiment wordt die staat benaderd. Daarin herkende ik opnieuw het uitstellen van vervolmaking en het belang van herhaling.

De corpusteksten realiseren dus een algemeen avant-gardediscours op verschillende manieren. Ze maken daarbij wel gebruik van een heterogeen geheel van

tekstuele ingrepen, namelijk de lyricisering van proza. Om die specifieke realisatie van dat avant-gardediscours in de lange jaren zestig te begrijpen, nam ik de aard van het experiment onder de loep.

Theorie: de versterking van een secundaire modus

Welke theoretische inzichten biedt deze studie naar de lyricisering van proza en welke nieuwe aanknopingspunten reiken die inzichten aan voor de analyse van individuele teksten? Het lyrische proza dat ik in dit proefschrift onderzocht, toont dat de betekenis die een tekst opwekt niet zomaar steunt op de interactie tussen willekeurige discursieve elementen, maar wel op de interactie tussen elementen uit verschillende modi met een eigen semantische, syntactische en pragmatische logica. Om die modi, en in het bijzonder de lyrische modus, te definiëren had ik eerst een definitie van de genres proza en poëzie nodig. Ik definieerde genres als dynamische systemen die de productie en interpretatie van teksten sturen. Meer specifiek werden genres beschreven als cognitief-semiotische structuren die een discursieve, een historische en een cognitieve benadering vergen.

De discursieve benadering toont genres als verzamelingen van teksten met gemeenschappelijke betekenissystemen waarin bepaalde elementen een specifieke communicatieve functie hebben. De discursieve betekeniseenheden zijn niet aan een bepaald genre gebonden, maar signaleren in individuele teksten (of uitspraken) de participatie van de tekst (of uitspraak) aan een bepaald genre. Dit inzicht staat niet los van het tweede aspect dat genres bepaalt, namelijk codificatie. Genres zijn in dat opzicht verzamelingen van teksten die op een bepaald moment door een bepaalde (gezaghebbende) groep als dusdanig worden voorgesteld. Historische benaderingen beklemtonen die opvatting.

De discursieve benadering staat noodzakelijkerwijs in dialoog met de historische benadering. Een discursief genre zonder historisering is niets anders dan een losse verzameling kenmerken die oneindig veel betekenissen kunnen opwekken in verschillende periodes en contexten. Omgekeerd is een zuiver-historische definitie van genres (als een verzameling van teksten die een aantal kenmerken delen) een te statische opvatting. Een bijkomend gevaar van een dergelijke opvatting bleek een essentialistische visie op genres, waarbij men het genre met een bepaald wereldbeeld verbindt.

De derde benadering van genres biedt meer inzicht in de verhouding tussen individuele teksten en genres. Volgens de cognitieve benadering kunnen we teksten voorstellen als meer of minder prototypische voorbeelden van een bepaald genre. Een tekst is bijvoorbeeld prototypisch wanneer hij een aantal kenmerken bevat die met dat genre verbonden zijn. Die kenmerken kunnen centraal of perifeer zijn. Centrale kenmerken worden het makkelijkst met een genre verbonden, terwijl perifere kenmerken minder makkelijk aan een genre worden toegeschreven. De kenmerken die een genre signaleren, zijn zoals gezegd discursief, maar we herkennen genres ook aan tekstuele segmenten, zoals strofes in poëzie en alinea's in proza. De discursieve

elementen kunnen gegroepeerd worden naar gelang van hun communicatieve functie. Het zijn die groepen die ik als modi besprak.

Ik benaderde modi in de eerste plaats vanuit een discursief perspectief. De betekeniseenheden van een modus zijn zoals gezegd discursief. Zoals bij genres behoren die eenheden niet tot deze of gene modus, maar kunnen ze afhankelijk van de context en co-text de modus signaleren. Daarnaast bleek een cognitieve benadering verhelderend. Modi konden zo voorgesteld worden als een dynamische verzameling van centrale en perifere discursieve elementen of tendensen. Die voorstelling maakte de verhouding tussen de modus als abstracte categorie en de gerealiseerde tendensen duidelijk: een tendens kan op verschillende manieren gerealiseerd worden. Of een tekst met een bepaalde modus verbonden kan worden, bleek een kwestie van gradatie. Hoe 'sterk' een bepaalde modus wordt gerealiseerd, hangt af van de positie van de tendens in de cognitieve structuur (perifeer of centraal), van de hoeveelheid tendensen die worden gerealiseerd en van de context.

Genres en modi bleken dus beide cognitief-semiotische categorieën die in verschillende teksten op verschillende manieren gerealiseerd kunnen worden. Toch is het belangrijk om ze niet met elkaar te verwarren. Uit de theoretische uiteenzetting in dit proefschrift kwamen twee belangrijke verschillen naar voren, die de aard van het onderzochte experiment verhelderen.

Het eerste verschil tussen genres en modi is de aard van hun betekeniseenheden. Waar genres regels bevatten omtrent discursieve elementen en segmenten, zijn bij modi alleen de discursieve elementen gecodificeerd. De betekeniseenheden van modi zijn dan ook abstracte functionele eenheden, zoals muzikaliteit of schijnbare niet-mediëring (voor de lyrische modus), die erg verschillende vormen en groottes kunnen aannemen.

Het tweede verschil tussen genres en modi is de graad van hun codificatie. Ieder genre heeft een dominante modus, die in specifieke teksten interageert met secundaire modi en met de generische segmenten. Sinds de negentiende eeuw is narrativiteit de dominante modus voor proza, terwijl lyriciteit de dominante modus is voor poëzie. Deze vaak impliciete codificering verklaart volgens mij de verwarring van lyriciteit en poëzie.

De opvatting van het lyrische als een modus of transgenerische categorie liet een nieuw licht schijnen op de Nederlandstalige lyrische prozaexperimenten van de lange jaren zestig als neo-avant-gardeproza. De lyricisering van het proza bleek geen 'extern' experiment, dat technieken of kenmerken van andere media of genres (in dit geval poëzie) in proza overneemt. De auteurs van lyrisch proza versterken een modus die niet vreemd is aan het genre, maar wel atypisch. In dat licht kunnen we de lyricisering van proza als een 'intern' experiment beschrijven, waarbij geëxperimenteerd wordt met de conventies van het genre.

Ook de denarrativisering die verschillende critici herkenden in de neo-avant-garde-experimenten kon beschreven worden met deze (modale) opvatting van het lyrische (Brems 2016, Bernaerts 2013, Demeyer 2015). De modale opvatting toont dat narrativiteit

niet volledig verdwijnt, maar dat de versterkte lyriciteit wel de dominantie van narrativiteit ter discussie stelt. Narrativiteit blijft op twee manieren de interpretatie van de tekst bepalen. Enerzijds interageert de bekritiseerde narratieve modus met een sterkere lyrische modus. Narratieve bouwstenen zoals personages, setting, handelingsverloop en plot gaan betekenisvolle relaties aan met lyrische tendensen zoals de nadruk op de subjectiviteit van het agens of creatieve taalvormen. Anderzijds blijft de genreverwachting van proza als een (hoofdzakelijk) narratief genre de interpretatie van de tekst bepalen. De minimale narratieve voortgang in *Leeg te aanvaarden* of in *Zwijg* is bijvoorbeeld gemarkeerd. Die passages verkondigen een literatuuropvatting die ingaat tegen de voorstelling van het narratieve als een lineair tijdverloop.

Dit inzicht in modale interactie vormde de basis voor een analysemethode voor de lyrische prozaexperimenten uit de lange jaren zestig die verder bouwt op de inzichten van de transgenerische narratologie. Studies die gebruik maken van de transgenerische narratologie onderzoeken narrativiteit in teksten van genres waarin een andere modus dominant is, bijvoorbeeld in poëzie of theaterteksten. In dit proefschrift werd de omgekeerde beweging gemaakt. Deze studie toonde bovendien niet alleen dat modi in verschillende genres kunnen voorkomen, maar ook dat ze in specifieke teksten altijd met andere modi interageren.

Daaruit kwamen twee belangrijke inzichten naar voren. Het begrip van modale interactie liet ten eerste toe om discursieve elementen die atypisch zijn voor een bepaald genre mee te herkennen en te bestuderen. Over het algemeen heeft men slechts oog voor tendensen die conventioneel dominant zijn in een bepaald genre, wat kan leiden tot onbegrip van discursieve elementen van secundaire modi. Lyrische kenmerken worden bijvoorbeeld maar moeilijk herkend in niet-poëtische teksten. Als die kenmerken toch herkend worden, komt het vaak voor dat lezers de status van een roman als roman of proza in twijfel trekken of de niet-narratieve elementen niet meenemen in hun analyse. Dat illustreerde de receptie van *Zwijg*: verschillende critici en recensenten merken de lyrische tendensen wel op, maar ze kunnen die maar moeilijk rijmen met de prozaïsche context. De metaforische en klankrijke taal is voor de lezers van *Zwijg* frustrerend en verwarrend. Ze besluiten dan ook dat deze kenmerken wel werken in poëzie (bijvoorbeeld in de poëzie van Ter Balkt), maar niet in proza.

Ten tweede bleek dat teksten niet zomaar betekenis opwekken door de interactie van segmenten en uiteenlopende discursieve elementen, maar wel door de interactie van segmenten en discursieve elementen uit *specifieke semiotische categorieën*. De muzikale kwaliteit van de taal kan de narratieve nadruk op voortgang bijvoorbeeld verhinderen.

Om de lyricisering in specifieke teksten met deze inzichten te bestuderen, stelde ik drie parameters voor die een en ander opleverden voor de analyse: vorm, graad en effect. Een algemeen effect van lyricisering is denarrativisering, die ik hierboven al vermeldde. Verder drong een onderscheid tussen subjectivering en desubjectivering zich op. Het gaat niet om een strikte tweedeling, maar om een continuüm of een kwestie van gradatie. Zo

is ‘Homunculi’ in sterke mate desubjectiverend, terwijl *Leeg te aanvaarden* desubjectiverend is en ruimte laat voor subjectiviteit.

Gevalstudies: vorm, graad en effecten van lyricisering

Wat leverden deze focuspunten op voor de interpretatie van individuele teksten en voor een begrip van lyrisch proza als neo-avant-garde-experiment? Het corpus toonde tegelijkertijd een duidelijke samenhang en een grote verscheidenheid: in alle prozateksten is de lyrische modus versterkt, maar die lyricisering verschilt qua vorm en graad. Het experiment heeft in verschillende teksten dan ook andere effecten. Zo kunnen afzonderlijke teksten met uiteenlopende avant-garderichtingen verbonden worden, terwijl alle teksten toch een aantal sleutelconcepten uit het avant-gardediscours realiseren. De individuele corpusteksten zijn dus niet representatief voor lyrisch proza als een subgroep van neo-avant-gardeproza, maar demonstreren verschillende mogelijke realisaties. De teksten zijn retorisch-performatieve voorbeelden of *singular examples*: ze realiseren lyriciteit op een specifieke manier en vormen zo de achtergrond waartegen andere experimenten betekenis kunnen krijgen en nieuwe experimenten uitgevoerd kunnen worden. De corpusteksten zijn bovendien ook als lyrisch herkenbaar tegen de achtergrond van andere *singular examples*.

De gevalstudies demonstreerden eerst en vooral verschillende mogelijkheden van lyricisering. Met behulp van de transgenerische analysemethode konden we lyrische tendensen in verschillende teksten herkennen en interpreteren. We zagen dat in alle gevallen het verhaal als teleologische betekenisstructuur ter discussie gesteld wordt, maar iedere corpustekst demonstreert een andere verhouding tussen narrativiteit en lyriciteit. In *Kraamanijs* worden sterk lyrische passages bijvoorbeeld afgewisseld met narratieve passages en *Zwijg* combineert lyrische momenten met een overrompelende hoeveelheid verhalen die in korte hoofdstukken of fragmenten zijn weergegeven.

De lyrische en narratieve modus kunnen elkaar ook verrijken. Zo worden de personagevertellers in ‘De jonkvrouw met de spade’ mee gekarakteriseerd doordat ze op verschillende ritmes spreken. De setting, karakterisering van personages en het handelingsverloop in ‘Homunculi’ worden dan weer uitgehold door de dereferentiële en muzikale taal en door creatieve taalvormen, maar die lyrische tendensen geven de narratieve bouwstenen tegelijkertijd mee vorm. Het handelingsverloop wordt bijvoorbeeld bepaald door syntactische stijlfiguren zoals symploce, polysyndeton en enumeratio.

De lyricisering hangt ook samen met subjectivering en desubjectivering. In ‘De jonkvrouw’ interageren lyrische tendensen als creatieve taalvormen (zowel tropen als syntactische figuren), muzikaliteit en een schijnbaar ongemedieerd agens met narratieve bouwstenen en prozasegmenten (twee getitelde delen en paragrafen). Het globale effect is subjectivering. Die subjectiviteit krijgt mee vorm door de creatieve taalvormen die verdichtend werken en de muzikaliteit die de tekst de allure van een fuga geeft. Het

subject in 'De jonkvrouw' is een versplinterd subject dat door isolement zelfinzicht krijgt én inzicht verwerft in de maatschappij. Dat isolement wordt verbeeld als een graven met de spade, wat tegelijkertijd schrijven en introspectie symboliseert.

De subjectivering in *Kraamanijs* steunt ook op een schijnbaar ongemedieerd agens, creatieve taalvormen en muzikaliteit, maar ze veronderstelt een ander subject dan in 'De jonkvrouw', namelijk een rebel die aan zijn omgeving gebonden is. Met behulp van de middelen die in het systeem voorhanden zijn, streeft de personageverteller een grenzeloos bewustzijn na. Zijn taal slingert tussen overrompelend lyrisch (verdicht en jazzachtig) en vertellend.

Ook in 'Homunculi' komen muzikaliteit en creatieve taalvormen voor, maar anders dan in de *Labris*-teksten is de taal in hoge mate dereferentieel. Die tendensen hebben in combinatie met de co-text een desubjectiverend effect. De desubjectivering wordt mee bepaald door muzikalisering en materialisering. Personages stappen bijvoorbeeld zonder nadenken mee in een ritme dat ze zelf bestendigen. De tekst zelf fungeert als partituur, waarin ritmische patronen en refreinen voor structuur zorgen. Die refreinen zijn herkenbaar en herhaalbaar of iteratief. Daarnaast is de tekst ook een krachtig beeld dat zich aan de lezer opdringt: een curve met een lege piek in het midden of een spiegelbeeld dat voor taalgeweld én voor een nieuw begin staat.

De desubjectivering in *Leeg te aanvaarden* is een vorm van vervreemding. Die vervreemding berust op de versterking van lyrische tendensen als een minimale narratieve voortgang, de nadruk op de subjectieve perceptie van een agens, creatieve taalvormen en een zelfreferentiële taal. De desubjectivering wijst op de onmacht van het subject om de ander en zichzelf volledig te kennen en om uit bestaande patronen te breken. Het vervreemdingseffect krijgt verder vorm door verstilling. In *Leeg te aanvaarden* betekent verstilling niet alleen 'tot stilstand komen' (de focus ligt op situaties of stilstaande scènes in plaats van op acties) maar ook 'het zwijgen opleggen'. *Leeg te aanvaarden* toont immers hoe achter een schijnbaar statische situatie ongerealiseerde mogelijkheden schuilen en hoe die toegedekt worden.

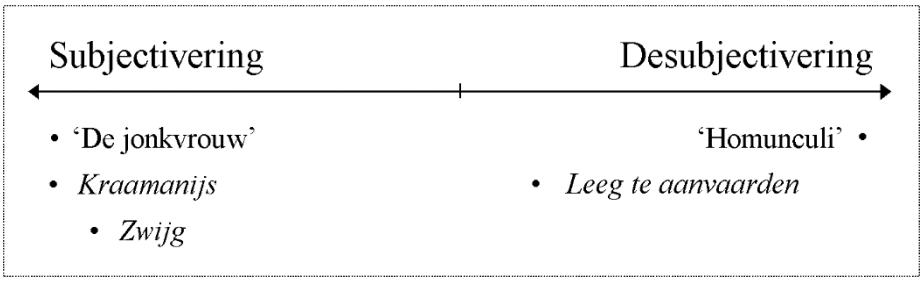
De lyricisering in *Zwijg* is subjectiverend. Nochtans komen in de roman bijna dezelfde tendensen voor als in *Leeg te aanvaarden*: zelfreferentiële taal, minimale narratieve voortgang, creatieve taalvormen en muzikale taal. Anders dan in Tophoffs tekst omvatten de creatieve taalvormen in *Zwijg* zowel syntactische stijlfiguren als tropen en de minimale narratieve voortgang benadrukt beweging in schijnbaar statische situaties. In combinatie met een overrompelende narrativiteit geven deze lyrische tendensen *Zwijg* de allure van een volksvertelling: de verteller treedt in verschillende gedaantes op de voorgrond en geeft de verhaalwereld vorm in een idiosyncratische taal. Het subject dat centraal staat in *Zwijg* overstijgt het individuele: de tekst focust op de subjectiviteit van elk organisme, als een verbindend aspect. Alles in de verhaalwereld is met elkaar verbonden. Alles is deel van een stroom en iedere stilstand houdt potentiële

beweging in. Verwijzingen naar de alchemie, maar ook naar de mystiek brengen die eenheid inhoudelijk onder de aandacht.

De gevalstudies demonstreerden niet alleen verschillende vormen en effecten van lyricisering van proza, ze toonden ook verschillende gradaties waarin teksten lyrisch kunnen zijn. In 'De jonkvrouw', *Kraamanijs*, 'Homunculi' en *Zwijg* is de lyriciteit erg sterk. Dat betekent dat er veel lyrische tendensen voorkomen die de lyrische modus bovendien makkelijk signaleren. Die tendensen waren in de lange jaren zestig centrale kenmerken van lyriciteit, zoals muzikaliteit, creatieve taalvormen en monologiciteit.

In *Leeg te aanvaarden* is de lyriciteit minder sterk. De nadruk op de perceptie van het lyrische agens, die subjectief is, wordt er op een atypische manier gerealiseerd. De nuchtere taal botst immers met het subjectieve aspect en verschilt van de dereferentiële taal van 'Homunculi', die dan weer makkelijker wordt verbonden met de 'zuivering' waarmee Polet naar een lyrische dimensie wees (1978). *Leeg te aanvaarden* is echter consequenter lyrisch dan *Kraamanijs* en *Zwijg*. De romans van Van Maele en Ter Balkt wisselen lyrische passages af met sterk narratieve passages en zelfs met flarden tekst die onveranderd uit een buitentalige werkelijkheid opgenomen lijken.

We kunnen de lyrische teksten ook met elkaar vergelijken vanuit een bepaalde focus, zoals het subjectieve gehalte van de tekst of de manier waarop klank en beeld worden voorgesteld. In dit proefschrift vergeleek ik de corpusteksten op drie continua. Op het eerste continuüm staan teksten gerangschikt volgens een globaal effect van lyricisering, namelijk subjectivering of desubjectivering (zie figuur 4). De *Labris*-teksten staan aan de subjectiverende pool en 'Homunculi' aan het desubjectiverende uiterste. *Zwijg* is niet ver van de linkerpool verwijderd. De roman staat iets verder weg van het subjectiverende uiterste, omdat hij de nadruk legt op subjectiviteit als een gedeeld aspect van alle organismen. *Zwijg* focust dus meer op het universele. *Leeg te aanvaarden* bevindt zich aan de desubjectiverende kant van het continuüm. Hoewel de roman de subjectieve perceptie van een (al dan niet aanwezig) agens onder de aandacht brengt, toont hij vooral de onmacht van dat waarnemende subject. Dat kan zijn werkelijkheid wel vormgeven met behulp van waarnemingen en taal, maar die middelen zijn gebonden aan een vooraf vastgelegd systeem dat het subject bestendigt.



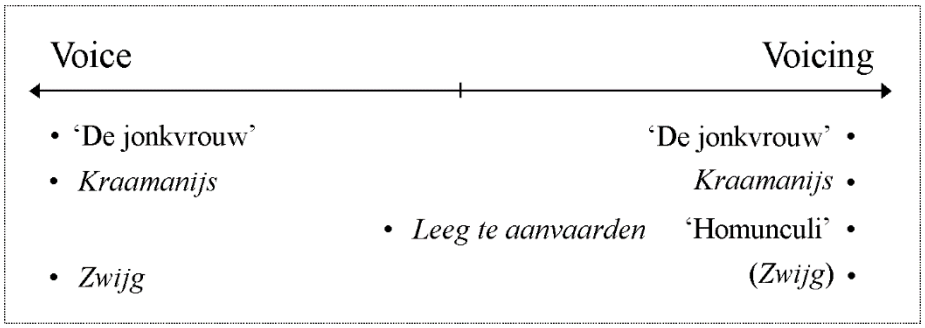
Figuur 4. Subjectiveringscontinuüm

Op het tweede en derde continuüm staan teksten gerangschikt volgens de functie van het taalmateriaal. Het meloscontinuüm toont hoe het taalmateriaal klank kan voorstellen, het opsiscontinuüm toont hoe taal op verschillende manieren beelden kan weergeven.

Het meloscontinuüm wordt aan de ene kant begrensd door *melos as voice* (de taal evoceert een spreekstem waarvan men zich een voorstelling kan maken) en aan de andere door *melos as voicing* (de taal beschrijft geen klank, maar is klank) (zie figuur 5). 'Homunculi' bevindt zich aan het rechteruiteinde. De tekst neemt zelfs de vorm aan van een partituur, die constant herhaald of opgevoerd moet worden. *Kraamanijs* en 'De jonkvrouw' kunnen aan beide uitersten worden geplaatst. Enerzijds evoceren de teksten een spreekstem: de schijnbare niet-mediëring wekt de indruk dat de woorden en dus de stem van de ik-vertellers direct waargenomen kunnen worden. Anderzijds fungeren de teksten (of passages ervan, in het geval van *Kraamanijs*) als muziek of klank. Zo heeft 'De jonkvrouw' de compositie van een fuga, waarin verschillende stemmen op een thema variëren, en *Kraamanijs* bevat passages die als jazzimprovisatie gelezen kunnen worden.

Ook *Zwijg* bevindt zich aan beide polen, al is zijn positie aan de linkerpool veel sterker dan aan het rechteruiteinde. Daarom staat *Zwijg* op figuur 5 aan het rechteruiteinde tussen haakjes. *Zwijg* bevindt zich aan de *voice*-pool omdat de roman een stem evoceert (of verschillende stemmen, als we ervan uitgaan dat de verteller met elke andere vermomming ook een andere stem gebruikt). Lezers kunnen zich makkelijk een sprekende stem voorstellen die zich expliciet tot hen richt. We kunnen *Zwijg* ook aan de *voicing*-pool situeren, omdat sommige taaltekens geen klank oproepen of beschrijven, maar wel klank zijn. Anders dan bij de *Labris*-teksten gaat het niet om langere passages die als muziek fungeren. Een taalteken dat in *Zwijg* als klank fungeert, is de onomatopee. De verteller duidt die klank zelf op verschillende manieren. *Zwijg* exploreert vanuit de *voice*-zijde van de melosas ook het potentieel van taal als klank.

Leeg te aanvaarden bevindt zich dicht bij het midden van het continuüm, aan de linkerkant. Opgeroepen klanken zijn geen spreekstem, maar wel klanken die door een microfoon waargenomen en in een film gerepresenteerd kunnen worden.



Figuur 5. Meloscontinuüm

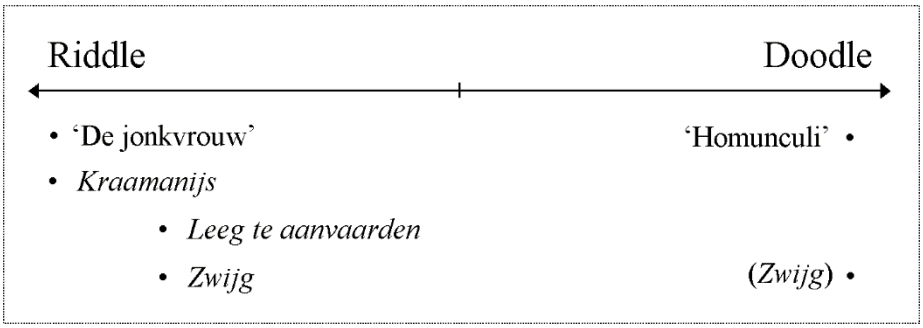
We kunnen de corpusteksten ten derde vergelijken aan de hand van hun plaats op het opsiscontinuüm. Dat continuüm wordt aan de ene kant begrensd door *riddle* of 'raadsel' (waarbij de taal beelden evoceert) en aan de andere kant door *doodle* of 'krabbel' (waarbij

de tekst een beeld is) (zie figuur 6). 'De jonkvrouw' en *Kraamanijs* bevinden zich aan het linkeruiteinde van de opsisas. Immers, de teksten fungeren niet als beeld, maar evoceren in een gebalde taal verschillende beelden die zich met elkaar verstrengelen. Hun plaats op het visuele continuüm komt dus niet overeen met hun positie op de auditieve as.

De positie van 'Homunculi' op de opsisas komt (ongeveer) overeen met de positie op de melosas. De tekst bevindt zich aan het *doodle*-uiteinde van de opsisas. 'Homunculi' is een beeld, dat tegelijkertijd het taalgeweld en de mogelijkheid om te herbeginnen toont. Op de opsisas bevindt de tekst zich iets verder weg van het uiteinde dan op de melosas. 'Homunculi' mag de referentiële waarde van de taaltekens dan wel tot een minimum reduceren, de taal roept wel beelden op van een fictieve wereld waarvan de lezer zich een voorstelling kan maken.

Leeg te aanvaarden staat aan de *riddle*-kant van het opsiscontinuüm. De beschrijvingen in de tekst roepen beelden op. Meer zelfs, sommige beelden dringen zich aan de lezer op zonder dat ze in de tekst beschreven worden. Zoals de personages in *Leeg te aanvaarden* kunnen ook de lezers op basis van waargenomen patronen gelijksoortige situaties bedenken. De roman staat iets verder weg van het *riddle*-uiterste dan de *Labris*-teksten: de beelden waarvan de lezer zich een voorstelling kan maken, zijn slechts vaag of schematisch.

De positie van *Zwijg* op de opsisas is vergelijkbaar met zijn plaats op de melosas. Omdat de taal verschillende beelden oproept die zich met elkaar verstrengelen, staat *Zwijg* dicht bij de *riddle*-pool. De roman staat niet volledig aan het *riddle*-uiterste, omdat sommige beschrijvingen slechts vage beelden oproepen (zoals in *Leeg te aanvaarden*) of beelden evoceren uit andere kunstwerken en dus niet uit een extra-artistieke werkelijkheid. Sommige taaltekens roepen bovendien geen beelden op, maar fungeren als beeld. Deze passages situeren zich aan het rechteruiteinde van het continuüm. Opnieuw vult de verteller die tekens zelf in of reflecteert hij over de iconische waarde ervan. Hij beschrijft dus de manier waarop een teken als beeld werkt. Daarom staat *Zwijg* op figuur 6 tussen haakjes aan de *doodle*-pool.



Figuur 6. Opsiscontinuüm

Een begrip van modale interactie stelde ook het neo-avant-gardekarakter van de teksten op scherp. Waar ik het neo-avant-gardekarakter van de corpusteksten in eerste instantie herkende in een aantal concepten uit een overkoepelend avant-gardediscours, werd het

tijdens de gevalstudies ook mogelijk om de technische verwantschap van de teksten nauwkeuriger onder de loep te nemen. Wanneer we de vorm, graad en effecten van die lyricisering bekeken in relatie tot het postuur van de auteur, de receptie van zijn of haar werk en institutionele factoren, lichtten verschillen op in gelijksoortige neo-avant-garde-experimenten.

Zo werden verschillen zichtbaar tussen de experimenten van Stassaert en Van Maele, hoewel ze met hetzelfde neo-avant-gardetijdschrift verbonden zijn en hoewel dezelfde tendensen lyriciteit signaleren in hun teksten. In de geest van *Labris* combineren Stassaert en Van Maele het streven naar autonomie met een maniëristische taal. Voor Stassaert betekent die autonomie de vrijheid van het woord dat ze een therapeutische functie toeschrijft: zij zoekt via 'talige erupties' naar een authentieke beleving van het ik, de tijd en de wereld. De maniëristische taal en het autonomiestreven in Van Maeles *Kraamanijs* krijgen niet alleen betekenis in relatie tot het neo-avant-gardistische *Labris*, maar ook in de context van de psychedelische revolutie en het anarchistische Provo. *Kraamanijs* is een voorstelling van de slingerbeweging tussen geestverruiming en ontnuchtering of een expressie van de drang tot vrijheid enerzijds en een drang tot verbindingen met de ander anderzijds. 'De jonkvrouw' focust dus op de subjectiviteit van verschillende aspecten van één versplinterd individu, terwijl *Kraamanijs* de contradictorische oppositie tussen het systeem en het subject onder de aandacht brengt. De spanning tussen individu en collectief steunt bij Van Maele op introspectie-en-verruiming en bij Stassaert op introspectie-door-isolement.

Een ander voorbeeld is het nieuwe inzicht in de nouveau roman. In mijn analyse van *Leeg te aanvaarden* toonde ik dat de realisatie van lyriciteit in Tophoffs tekst geïnterpreteerd kan worden tegen de achtergrond van dat neo-avant-garde-experiment. Lyrische vormen die in dat leesmodel passen, zijn de focus op het perspectief van een agens, minimale narratieve voortgang, syntactische stijlfiguren, zelfreferentie en zelfreflectie. Ik vergeleek die lyriciteit in *Leeg te aanvaarden* met de andere nouveau romans van Tophoff: *De falende stad, een tekst* (1965) en *Vertrektijden, roman* (1968). Die vergelijking toonde schakeringen in het experiment op basis van de nouveau roman: in alle romans komen dezelfde lyrische tendensen voor, maar ze worden in verschillende mate en in verschillende verhoudingen gerealiseerd. Lyricisering heeft dan ook verschillende effecten. De lyricisering in *De falende stad* is zoals in *Leeg te aanvaarden* desubjectiverend en verstillend, maar de roman laat veel meer ruimte voor narrativiteit. In *Vertrektijden* heeft lyricisering in sommige passages een verdichtend effect.

Aanvulling en aanzet

Uit de gevalstudies bleek de duidelijke samenhang en de grote verscheidenheid van het lyrische neo-avant-gardeproza in de lange jaren zestig. De studie daarvan werpt een nieuw licht op het contestatieklimaat in Nederland en Vlaanderen, op de aard van de prozaexperimenten die in die context geschreven werden en op de neo-avant-garde.

De Nederlandstalige prozavernieuwing in de jaren zestig was, zoals de kritiek aangeeft en benadrukt, ingebed in een historisch contestatieklimaat, maar anders dan de term 'antiautoritair' suggereert, stonden deze experimenten niet lijnrecht tegenover geldende normen. In plaats daarvan maakten ze deel uit van een (artistieke) tegencultuur die was ingebed in het systeem dat ze bekritiseerde. Met de dominante cultuur in dat systeem deelde de tegencultuur ideeën (zoals een geloof in het eigen kunnen of de eigen vooruitgang) en middelen. Er was dus sprake van synchrone continuïteit tussen vijandige groepen. Daarnaast was er diachrone continuïteit: de Nederlandstalige prozavernieuwing in de lange jaren zestig was niet absoluut nieuw, maar wel ingeschreven in een traditie die 'het nieuwe' of 'herbeginnen' centraal stelde.

Door die avant-gardetraditie te bestuderen met een focus op lyriciteit, vult dit proefschrift bestaande studies aan. Zo vormt het een aanvulling op neo-avant-gardestudies die tot nu hoofdzakelijk vormelijke experimenten onder de loep namen, met een speciale focus op de functie van het materiaal (zoals Bürger 1984, Krauss 1985, Hopkins 2006, Posman e.a. 2013, Scheunneman 2005). Vooral depersonaliserende of objectiverende werken kwamen zo onder de aandacht. Daarnaast vult dit proefschrift het onderzoek naar de lyrische modus aan. De focus daar is de omgekeerde van de avant-gardestudies. Men verbindt lyriciteit voornamelijk met subjectiviteit (zoals Freedman 1966, Phelan 2007). Culler (2015) en Wolf (2005) brachten daar al enigszins verandering in door ook het niet-referentiële aan het lyrische te verbinden.

Dit proefschrift kan ook een aanzet vormen voor nieuw onderzoek. Op een algemeen niveau kan de analysemethode worden toegepast op teksten van verschillende genres: door teksten te bestuderen met een begrip van modale interactie kan men discursieve elementen uit secundaire modi herkennen en interpreteren. Zowel experimentele als conventionele teksten kunnen met dit analysemodel onderzocht worden.

Daarnaast reikt dit proefschrift enkele aanknopingspunten aan voor de verdere studie van lyrische teksten. Allereerst kan de lyricisering van proza ook in andere literair-historische contexten bestudeerd worden. Die studie werd gedeeltelijk uitgevoerd in het BTFG-nummer over lyricisering waarin onderzoekers (vooral) focusten op Nederland en Vlaanderen in de tweede helft van de twintigste eeuw (2013). Een onderzoek naar lyricisering in verschillende taalgebieden en periodes zou meer inzicht kunnen bieden in de mogelijkheden en effecten ervan.

Aanvullend kan lyricisering ook bestudeerd worden in relatie tot specifieke schrijversgroepen of tot schrijvers met een overeenkomstig postuur. Ik bestudeerde lyricisering als experiment van schrijvers die aansluiting vinden bij verschillende avant-gardebewegingen terwijl ze tegelijkertijd hun eigenheid benadrukken. We kunnen lyricisering ook onderzoeken in prozateksten van neoromantici (wat Freedman doet voor het proza van Hesse (1966)), in postmodern proza, of mainstreamromans.

Een andere aanvulling betreft de toetsstenen van lyricisering. Meer specifiek zou lyricisering besproken kunnen worden in relatie tot andere 'assen' waarmee Culler het lyrische visualiseert. Ik presenteerde de lyricisering van verschillende teksten in relatie tot de subjectiverende of desubjectiverende uitwerking van het experiment en in relatie tot het auditieve en visuele materiaal. Naar analogie van die werkwijze kunnen lyrische experimenten ook bekeken worden in relatie tot de 'dichtheid' van de tekst, bijvoorbeeld.

Tot slot kunnen we lyricisering bestuderen met een specifieke thematische of sociaal-maatschappelijke focus, bijvoorbeeld door een aspect van de contestatie van de jaren zestig te belichten. Tegen de achtergrond van feministische bewegingen en de seksuele revolutie kunnen we bijvoorbeeld nagaan hoe lyricisering zich tot genderrepresentatie verhoudt. Is een bepaalde rol weggelegd voor verschillende genderidentiteiten in lyrische teksten? 'De jonkvrouw' en *Kraamanijs* doen in ieder geval vermoeden van wel. Bovendien kunnen lyrische tendensen – zoals creatieve taalvormen, de nadruk op het perspectief van het agens en de schijnbare niet-mediëring – verbonden worden aan het 'semiotische', dat in de psychoanalyse van Julia Kristeva verbonden wordt met het vrouwelijke, het spontane, het ritmische, het niet-gecodificeerde (1984). Daarin herkennen we niet alleen lyrische effecten en technieken, maar ook sleutelbegrippen van de neo-avant-garde. Een onderzoek naar het lyrische met speciale aandacht voor genderkwesties kan dan ook de neo-avant-garde in een nieuw licht plaatsen.

Dit proefschrift karakteriseerde het Nederlandstalige lyrische proza van de lange jaren zestig als een heterogene subgroep van neo-avant-gardeproza. Door de literaire context in beeld te brengen en de aard van het experiment te duiden, kon ik verschillende vormen, gradaties en effecten van het experiment beter begrijpen, zonder de eigenheid van de experimenten uit het oog te verliezen. Zonder schreeuwen te smoren, stilte te breken, gezangen te verstoren of tasten te verdoven, demonstreerde dit proefschrift 'the multiplicity of choices that certain materials or techniques allow' (Miller 2009, 10). Het stelde een aantal keuzes op scherp die betekenisvol zijn in het contestatieklimaat van de lange jaren zestig in Nederland en Vlaanderen en werd zo een *singular example* tegen de achtergrond waarvan andere studies (opnieuw) betekenis kunnen krijgen. Dit onderzoek naar de lyricisering van Nederlandstalige proza doet met andere woorden nieuwe aspecten in bestaande studies oplichten en reikt ankerpunten aan voor verder onderzoek.

Bibliografie

ABBOTT 2011

H.P. Abbott, 'Time, Narrative, Life, Death, & Text-Type Distinctions: The Example of Coetzee's Diary of a Bad Year', in: *Narrative*, 19, 2, 2011, 187-200.

ADÉ 1962

G. Adé, 'Een inleiding tot het werk van C.C. Krijgelmans', in: *Universitas,* 23, 1962, 6-7.

VAN AKEN 1979

P. Van Aken, *Letterwijs, letterwijzer*. Brussel, Manteau, 1979.

ANDRIES 1966

M. Andries, 'Ex Libris. "Kraamanijs" uitkramen', in: *De Nieuwe Stem*, 21, 1966, 557-568.

ANDRIESSE e.a. 1970

P. Andriesse, H. Heeresma, G. Kool & H. Plomp, *Manifest voor de jaren zeventig*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1970

AUWERA 1969

F. Auwera, *Schrijven of schieten: interviews*. Antwerpen, Standaard, 1969.

BACHTIN 1986

M.M. Bakhtin, 'The problem of Speech Genres', in: C. Emerson, M. Holquist & V.W. MacGee (red.), *Speech Genres and Other Late Essays*. Vertaald door Vern W. MacGee. Austin, University of Texas Press, 1986 [1979], 60-102.

TER BALKT 1991

H.H. ter Balkt, *Laaglandse hymnen*. Middelburg, SBK-Zeeland, 1991.

TER BALKT 1998

H.H. ter Balkt, *Tegen de bijlen: oden en anti-oden*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1998.

TER BALKT 2003

H.H. ter Balkt, *Laaglandse hymnen I-III*. Amsterdam, De Bezige Bij, 2003.

TER BALKT 2004

H.H. ter Balkt, *Anti-canto's en De Astatica*. Amsterdam, De Bezige Bij, 2004.

TER BALKT 2007a

H.H. ter Balkt, *Zwijg*. Amsterdam, De Bezige Bij, 2007.

TER BALKT 2007b

H.H. ter Balkt, *De gedenatureerde Delta. Rêverieën, kritieken, dankwoorden, eenakters en verhalen*. Amsterdam, De Bezige Bij, 2007.

BARTHES 1968

R. Barthes, 'L'Effet de réel', in: *Communications*, 11, 1968, 84-89.

BAWARSHI & REIFF 2010

A.S. Bawarshi & M.J. Reiff, *Genre. An Introduction to History, Theory, Research, and Pedagogy*. Indiana, Parlor Press, 2010.

BEEKMAN 1989

K.D. Beekman, 'Michael Tophoff', in: A. Zuiderent, H. Brems & T. van Deel (red.), *Kritisch lexicon van de moderne Nederlandstalige literatuur na 1945.* Groningen, Wolters, 1989, 1-11.

BEERS 1988

P. Beers, 'Onderweg naar de plaats van de doden', in: *de Volkskrant*, 12 augustus 1988.

BERNAERTS 2011a

L. Bernaerts, 'Het Ongepaste Puzzelstuk. Over De Hunnen Van C.C. Krijgelmans', in: *Dietsche Warande & Belfort,* 156, 4, 2011, 609-615.

BERNAERTS 2011b
L. Bernaerts, *De retoriek van de waanzin. Taalhandelingen, onbetrouwbaarheid, delirium en de waanzinnige ik-verteller*. Antwerpen/Apeldoorn, Garant, 2011.
BERNAERTS 2012
L. Bernaerts, 'Alfa, Cobra, Zero: Abstractie, abstracte kunst en De alfa-cyclus', in: L. Bernaerts, H. Vandevoorde, & B. Vervaeck (red.), *Ivo Michiels en de kunsten*. Gent. Academia Press, 2012, 45–59.
BERNAERTS 2013
L. Bernaerts, 'De hausse van het experiment. Lyricisering in de jaren zestig', in: *Belgisch Tijdschrift voor Filologie en Geschiedenis*, 91, 3, 2013, 605-627.
BERNAERTS 2014
L. Bernaerts, 'De schok van de vorm. Experimentele procedures in het proza van drie Vlaamse schrijvers', in: R. Honings, L. Jensen & O. Van Marion (red.), *Schokkende boeken!*. Hilversum, Verloren, 2014, 249-256.
BERNAERTS e.a. 2011
L. Bernaerts, H. Vandevoorde & B. Vervaeck, *Jan Walravens en het experiment*. Gent, Academia Press, 2011.
BERNAERTS e.a. 2013
L. Bernaerts, H. Vandevoorde & B. Vervaeck, 'Inleiding. Generaties en lyricisering van het experimentele proza', in: *Belgisch Tijdschrift voor Filologie en Geschiedenis*, 91, 3, 2013, 551-560.
BERNAERTS e.a. 2015
L. Bernaerts e.a., 'Experiment en positionering in het lab van de sixties', in: L. Bernaerts, D. De Geest, H. Vandevoorde & B. Vervaeck (red.), *Het lab van de sixties. Positionering en literair experiment in de jaren zestig.* Gent, Academia Press, 2015, 3-16.
BERNAERTS & VERVAECK 2011
L. Bernaerts & B. Vervaeck, '"Wie is toch deze verrassende Krijgelmans?" Ivo Michiels, C.C. Krijgelmans en het Vlaamse romanexperiment', in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal en Letterkunde,* 127, 2, 2011, 164–188.
BERNLEF 1966
J. Bernlef, 'Objectiviteit met vaagheid verward', in: *Het Parool*, 17 december 1966.
BLOCH-MICHEL 1963
J. Bloch-Michel, *Le présent de l'indicatif: essai sur le nouveau roman.* Parijs, Gallimard, 1963.
BLUIJS 2020
S. Bluijs, *Literatuur op de golven. Mediareflectie in het literaire hoorspel in Nederland en Vlaanderen, 1960-2000*. [Dissertatie]. Gent, Universiteit Gent, 2020.
BOS 1973
B. Bos, 'Grillig boek van Habakuk II de Balker: "Zwijg": boeiend om zijn weerbarstigheid', in: *De Nieuwe Linie*, 7 november 1973.
BOUSSET 1988
H. Bousset, *Grenzen verleggen. De Vlaamse prozaliteratuur 1970-1986. I. Trends*. Antwerpen, Houtekiet, 1988.
BOURDIEU 1979
P. Bourdieu, *La Distinction: Critique Sociale du Jugement*. Parijs, Ed de Minuit, 1979.
BRABANTS NIEUWSBLAD 1973
A.B., 'Een dichter als romancier', in: *Brabants Nieuwsblad*, 10 januari 1974.
BREMS 2016
H. Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005.* Amsterdam, Bert Bakker, 2016.
BRETON & TROTSKY 1938

A. Breton & L. Trotsky, 'Manifesto: Towards a Free Revolutionary Art', in: *Partisan Review*, 6, 1, 1938, 49-53.

BRU 2013
S. Bru, 'Avant-Garde Nows: Presentist Reconfigurations of Public Time', in: *Modernist Cultures*, 8, 2, 2013, 272-287.

BUDDINGH' 1965
C. Buddingh', 'De falende stad', in: *Het Parool*, 4 december 1965.

BUELENS 2003
G. Buelens, 'Laaglandse Luddites: twee eeuwen landleven bij Guido Gezelle en H.H. ter Balkt', in: *Gezellania*, 14, 15, 2003, 100-127.

BUELENS 2008
G. Buelens, *Van Ostaijen tot heden. Zijn invloed op de Vlaamse poëzie*. Nijmegen, Vantilt, 2008.

BUELENS 2018
G. Buelens, *De jaren zestig. Een cultuurgeschiedenis*. Amsterdam, Ambo/Anthos, 2018.

BUIKHUISEN 1964
W. Buikhuisen, *Achtergronden van nozemgedrag*. [Dissertatie]. Utrecht, Universiteit Utrecht, 1965.

BÜRGER 1984
P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*. Vertaald door M. Shaw. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

BÜRGER 2010
P. Bürger, 'Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of "Theory of the Avant-Garde"', in: *New Literary History*, 41, 4, 2010, 695-715.

CARSON 1962
R.L. Carson, *Silent Spring.* Boston, Houghton Mifflin, 1962.

CHATMAN 1990
S.B. Chatman, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca, Cornell university press, 1990.

CHEAK 2011
A. Cheak, *Light Broken Through the Prism of Life: René Schwaller de Lubicz and the Hermetic Problem of Salt.* [Dissertatie]. Queensland, University of Queensland, 2011.

CHOMSKY 1965
N. Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, MIT, 1965.

CLAUS 1971
H. Claus, *Schola Nostra*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1971.

COHEN 1978
J. Cohen, *Structure du language poétique*. Paris, Flammarion, 1978.

COHN 1978
D. Cohn, *Transparent minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction.* Princeton, Princeton University Press, 1978.

CONRAD 2019
P. Conrad, 'Een anekdote', in: *Deus Ex Machina: Themanummer Marcel van Maele,* 168, 2019, 38-39.

CORBETT 1994
J. Corbett, *Extended Play: Sounding Off from John Cage to Dr. Funkenstein.* Durham, Duke University Press, 1994.

COSSAAR 1970
M. Cossaar, 'Koreaanse vinken', in: *De Gooi- en Eemlander*, 25 november 1970.

CULLER 2010

J. Culler, 'Lyric, History, and Genre', in: *New Literary History*, 40, 4, 2009, 879-899.
CULLER 2015
J. Culler, *Theory of the Lyric.* Cambridge, Harvard University Press, 2015.
DÄLLENBACH 1977
L. Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris, Seuil, 1977.
DANNIAU 2016
F. Danniau, '1969 Studentenprotest', in: *UGentMemorie*, 23 september 2016. Geraadpleegd op 30 juli 2019 via https://www.ugentmemorie.be/gebeurtenissen/1969-studentenprotesten.
DECREM 1987
H. Decrem, *Het literair tijdschrift "Labris" 1962-1973: een verkenning van het labrislabyrint. Een onderzoek naar de literatuuropvatting van het tijdschrift*. [Dissertatie]. Leuven, KU Leuven, 1987.
DÉGH 1972
L. Dégh, 'Folk Narrative', in: R. M. Dorson (red.), *Folklore and Folklife. An Introduction.* Chicago, University Press, 1972, 53-84.
DEMEYER 2011
H. Demeyer, 'De literatuur van het verlangende lichaam: nieuw (en oud) proza van C.C. Krijgelmans', in: *Ons Erfdeel*, 54, 2, 2011, 162-164.
DEMEYER 2015
H. Demeyer, *'Tussen drang en belemmering': lichamelijkheid in de prozavernieuwing 1960-1975*. [Dissertatie]. Gent, Universiteit Gent, 2015.
DENHAM 1978
R.D. Denham, *Northrop Frye and critical method*. Philadelphia, Pennsylvania State University, 1978.
DEPRETER 2015
E. Depreter. 'De dichter als rebel?', in: L. Bernaerts, D. De Geest, H. Vandevoorde & B. Vervaeck (red.), *Het lab van de sixties. Positionering en literair experiment in de jaren zestig*. Gent, Academia Press, 2015, 185-206.
DERRIDA 1972
J. Derrida, 'La différance', in: J. Derrida, *Marges de la philosophie*. Parijs, Les Éditions de Minuit, 1972, 1-29.
DERRIDA 1986
J. Derrida, 'La loi du genre', in: J. Derrida, *Parages*. Parijs, Galilée, 1986, 249-287.
DEVELING 1966
E. Develing, *Voor de soldaten*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1966.
DEVELING 1968
E. Develing, *De maagden: project 2*. Brussel, Manteau, 1968.
DEVELING 1973
E. Develing, *Het kantoor: project 3*. Brussel, Manteau, 1973.
VAN DIJK 1970
T.A. Van Dijk, 'Theorie en praktijk van de semantische analyse van literaire teksten', in: *De Nieuwe Taalgids,* 63, 1, 1970, 340-355.
DINAUX 1969
C.J.E. Dinaux, 'Michael Tophoff', in: C.J.E. Dinaux, *Auteurs van nu. Gegist bestek deel 3*. Amsterdam, Contact, 1969, 147-151.
DORSON 1972
R.M. Dorson, 'Introduction', in: R.M. Dorson (red.), *Folklore and Folklife. An Introduction.* Chicago, University Press, 1972, 1-50.
DREESEN [verwacht]

B. Dreesen, ‘“’k Zing me gedacht, ’k veeg me gat on de rest”: protestzangers en de contestatiebeweging van de jaren zestig in de Lage Landen’, in: G. Debergh, N. Janssens & L. De Taeye (red.), *Oproer in de letteren. Sixties-protest in de Lage Landen*. Gent, Academia Press, [verwacht].

DUFF 2000

D. Duff, *Modern Genre Theory*. New York, Longman, 2000.

DURKHEIM 1985

E. Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse. le système totémique en Australie.* Parijs, PUF, 1985.

ENZENSBERGER 1974

H.M. Enzensberger, *De stuurloze avant-garde: Synopsis*. Vertaald door C.E. van Amerongen van Straten. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1974.

FLUDERNIK 2000

M. Fludernik, ‘Genres, text types, or discourse modes? Narrative modalities and generic categorization’, in: *Style*, 34, 2, 2000, 274-292.

FLUDERNIK 2016

M. Fludernik, ‘Descriptive Lists and List Descriptions’, in: *Style*, 50, 3, 2016, 309-326.

FOSTER 2001

H. Foster, *The Return of the Real*. Cambridge, Massachusetts, MIT, 2001 [1996].

FREEDMAN 1966

R. Freedman, *The Lyrical Novel: Studies in Hermann Hesse, André Gide and Virginia Woolf*. Princeton, Princeton University Press, 1966.

FRYE 1957

N. Frye, *Anatomy of Criticism*. Princeton, Princeton University Press, 1957.

DE GEEST 2018

D. De Geest, ‘Labris, sant in buitenland’, in: *Zuurvrij*, 35, 2018, 85-95.

DE GEEST & EVENEPOEL 1992

D. de Geest & S. Evenepoel, ‘Nieuw-realistische poëzie in Vlaanderen: ontstaan, doorbraak en profilering van een literaire beweging’, in: *Spiegel der Letteren: Themanummer Nieuw-realistische poëzie*, 34, 1992.

GENETTE 2009

G. Genette, *Introduction à l’architexte*. Parijs, Éditions du Seuil, 2009 [1979].

GERBRANDY 2005

P. Gerbrandy, ‘Bemoediging verliet ons. Het ritme der overreding bij Steve Earle, George W. Bush en H.H. ter Balkt’, in: *Revisor*, 3, 4, 2005, 104-117.

GERBRANDY 2007

P. Gerbrandy, ‘Welkom lomp varkensgras’, in: *de Volkskrant*, 9 maart 2007.

GERBRANDY 2008

P. Gerbrandy, ‘Mooi onweer. H.H. ter Balkt en de uitbeelding van de geschiedenis’, in: *Revisor*, 2, 3, 2008, 77-90.

GOLDBERG 1998

A. Goldberg, ‘An Interview with Professor Dominick LaCapra’, in: *Yad Vashem, Shao Research Centre*, 9 juni 1998. Geraadpleegd op 22 juli 2019 via https://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%203648.pdf.

DE GOURMONT 1892

R. de Gourmont, ‘Litanies de la rose’, in: *Mercure de France*, 1892.

GREENBERG 1939

C. Greenberg, ‘Avant-garde and Kitsch’, in: *Partisan Review*, 6, 5, 1939, 34-49.

GREENBERG 1961

C. Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays*. Boston, Beacon Press, 1961.

GREIMAS 1966
A.J. Greimas, *Sémantique Structurale. Recherche de Méthode*. Parijs, Larousse, 1966.
HABAKUK II DE BALKER 1969
Habakuk II de Balker, *Boerengedichten*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1969.
HABAKUK II DE BALKER 1970
Habakuk II de Balker, *Uier van 't oosten*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1970.
HABAKUK II DE BALKER 1972
Habakuk II de Balker, *De gloeilampen De varkens.* Amsterdam, De Harmonie, 1972.
HABAKUK II DE BALKER 1974
Habakuk II de Balker, *Ikonen*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1974.
HABAKUK II DE BALKER 1975
Habakuk II de Balker, *Oud gereedschap mensheid moe*. Amsterdam, De Harmonie, 1975.
HABAKUK II DE BALKER 1977
Habakuk II de Balker, *Helgeel landjuweel*. Amsterdam, De Harmonie, 1977.
HALLIDAY 1961
M.A.K. Halliday, *Categories of the Theory of Grammar*. Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1961.
VAN DER HAVEN & PIETERS 2018
C. van der Haven & J. Pieters, 'Lyric Address: By Way of an Introduction', in: C. van der Haven & J. Pieters (red.), *Lyric Address in Dutch Literature, 1250-1800.* Amsterdam, Amsterdam University Press, 2018, 7-24.
HECKE 2018
R. Hecke, *De sixties. Seks! Drugs! Rock-'n-roll! Revolutie!*. Berchem, EPO, 2018.
HEKKANEN 2009
R. Hekkanen, 'Fields, Networks and Finnish prose: A Comparison of Bourdieusian Field Theory and Actor-Network Theory in Translation Sociology', in: D. De Crom (red.), *Selected Papers of the CETRA Research Seminar in Translation Studies 2008,* 2009. Geraadpleegd op 10 juli 2019 via http://www.kuleuven.be/cetra/papers/papers.html.
HERMAN & VERVAECK 2009
L. Herman & B. Vervaeck, *Vertelduivels*. Antwerpen, Vantilt, 2009.
HERMANS 1973
W.F. Hermans, *Het evangelie van O. Dapper Dapper*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1973.
HOOGHE & JOORIS 1999
M. Hooghe & A. Jooris, *Golden sixties 1958-1973. België in de jaren zestig*. Gent, Ludion, 1999.
HOPKINS 2006
D. Hopkins, *NEO-Avant-Garde*. Amsterdam/New York, Rodopi, 2006.
VAN HOVE 2019
K. Van Hove, '"Proeve van een idioot voor een Pornoschrift (populair)". C.C. Krijgelmans' pornografische experiment', in: K. van Hove & B. Vervaeck (red.), *Gewaagde geschriften: Interacties tussen pornografie en literatuur in Vlaanderen en Nederland.* Gent, Academia Press, 2019, 101-129.
HUTCHEON 1994
L. Hutcheon, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. Londen, Routlegde, 1994.
INSINGEL 1968
M. Insingel, *Spiegelingen*. Amsterdam, Meulenhoff, 1968.
JAEGGI 2007
A. Jaeggi, 'De King Oliver van de Nederlandse literatuur', in: *Het Parool*, 8 maart 2007.
JAMESON 1981
F. Jameson, 'Magical Narratives: On the Dialectical Use of Genre Criticism', in: F. Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act.* London, Routlegde, 1981, 103-150.

JANIK 1998
V.K. Janik, *Fools and Jesters in Literature, Art, and History. A Bio-Bibliographical Sourcebook*. Conneticut, Greenwood Press, 1998.
JANSSEN 1994
M.S.S.E. Janssen, 'VIII Jacques Firmin Vogelaar', in: M.S.S.E. Janssen, *In het licht van de kritiek: variaties en patronen in de aandacht van de literatuurkritiek voor auteurs en hun werken.* Hilversum, Uitgeverij Verloren, 1994.
JANSSENS 1967
M. Janssens, 'Omtrent "Homunculi"', in: *Dietsche Warande & Belfort*, 8, 1967, 613.
JANSSENS 1969
M. Janssens, 'Het avontuur C.C. Krijgelmans', in: *Ons Erfdeel*, 12, 1969, 136-138.
JANSSENS 2017
N. Janssens, 'Bewogen pauzes: lijsten en lyriciteit in Michael Tophoffs *Leeg Te Aanvaarden*', in: *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- En Letterkunde*, 127, 2-3, 2017, 165–94.
JANSSENS 2018a
N. Janssens, 'Het "Nouveau Journal"', in: *Platform Boekbeoordelingen – Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, 27 augustus 2018. Geraadpleegd op 31 juli 2019 via https://www.tntl.nl/boekbeoordelingen/?p=2494.
JANSSENS 2018b
N. Janssens, 'Lyrical Prose and the Ritualistic: Lyricality as an Interpretative Lens for Analysing C. C. Krijgelmans's Short Story "Homunculi"', in: *Frontiers of Narrative Studies*, 4, 1, 2018, 105–25.
JANSSENS [verwacht]a
N. Janssens, 'Enigmatic and revealing. Lucienne Stassaert's neo-avant-garde short story collection *Verhalen van de jonkvrouw met de spade* (1964)', in: B. Vervaeck (red.), *Neo-Avant-Gardes Across Borders: A Comparative Study of Post-War Literary Experiments*. Edinburgh, Edinburgh University Press, [verwacht].
JANSSENS [verwacht]b
N. Janssens, '"Alle grenzen weggerookt". Marcel van Maeles *Kraamanijs* (1966) als pleidooi voor een psychedelische werkelijkheid', in: G. Debergh, N. Janssens & L. De Taeye (red.), *Oproer in de letteren. Sixties-protest in de Lage Landen*. Gent, Academia Press, [verwacht].
JASSIES 1974
W. Jassies, 'Dag-boek: Habakuk II de Balker', in: *Dagblad van het Noorden*, 18 januari 1974.
JESPERS 1999
H.-F. Jespers, 'Lucienne Stassaerts orakeltaal van De Verhalen van de Jonkvrouw met de Spade tot Bongobloesembloed', in: *Centrum voor Documentatie en Reëvaluatie. Cahier nr. 1*. Antwerpen, Jef Meert, 1999.
JESPERS 2009
H.-F. Jespers, 'Marcel van Maele: overgave aan de vrijheid', in: *Gierik*, 4, 27, 2009, 41-52.
JONES 2006
D. Jones, '"Jeder kann dada": the Repetetion, Trauma and Deferred Completion of the Avant-Garde', in: D. Hopkins (red.), *NEO-Avant-Garde*. Amsterdam/New York, Rodopi, 2006, 403-422.
JOPPE 1969
J. Joppe, 'Filmrealiteit en gewone werkelijkheid in intrigerende roman', in: *Rotterdams Nieuwsblad*, 19 april 1969.
JUG ME BASH 1970
Jug Me Bash, *K-anaal der liefde*. Antwerpen, Juthro, 1970.

KAZAN 1963
M. Kazan, 'Wintergesprek op de derde verdieping ergens in een zijstraat van de Nieuwstraat (rue neuve pour les flamands) te Brussel. Tussen Kazan & Van Maele', in: *Labris*, 3, 1, 1963, 47-52.
KAZAN 1964
M. Kazan, *Aiserkul*. Lier, Labris: Labirintuitgave, 1964.
KAZAN 1967
M. Kazan, *Naima*. Heist op den Berg, Labris: Labirintuitgave, 1967.
KAZAN & STASSAERT 1966
M. Kazan & L. Stassaert, *Bongobloesembloed*. Brugge, Sonneville, 1966.
KENNEDY 2017
J. Kennedy, *Nieuw Babylon in aanbouw: Nederland in de jaren zestig*. Amsterdam, Boom, 2017.
KEUSTERMANS 1996
L. Keustermans, 'Nooit is een schuld vereffend. Lucienne Stassaert, de jonkvrouw met de spade', in: L. Keustermans & B. Raskin (red.), *Veel te veel geluk verwacht. Schrijfsters in Vlaanderen 1*. Amsterdam, Meulenhoff, 1996, 215-236.
KOMRIJ 1974
G. Komrij, 'Alles oer, alles gezond. Zwijg! Leef!: mythologische diarree van Habakuk II de Balker', in: *Vrij Nederland*, 2 maart 1974.
KRAUSS 1985
R.E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Myths*. Cambridge, MIT, 1985.
KRIJGELMANS 1961
C.C. Krijgelmans, *Messiah: proloog tot de hunnen*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1961.
KRIJGELMANS 1967
C.C. Krijgelmans, *Homunculi*. Amsterdam/Antwerpen, De Bezige Bij/Contact NV, 1967.
KRIJGELMANS 1971
C.C. Krijgelmans, 'Het spook met de korst', in: L.P. Boon, G. Gils, F. de Vree, J.E. Daele, F. de Bruyn, P. Koeck, M. Andries, L. Veydt, C.C. Krijgelmans, N. van Bruggen, W. Soethoudt, P. Snoeck & H.C. Pernath, *Het voortplantingsoffensief: erotiese spielereien*. Antwerpen, Soethoudt, 1971, 92-101.
KRIJGELMANS 1984
C.C. Krijgelmans, *Spaanse vlieg!*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1984.
KRIJGELMANS 2007
C.C. Krijgelmans, *Tandafslag*. Aalst, Het Balanseer, 2007.
KRIJGELMANS 2009
C.C. Krijgelmans, *Patogeen Halogeen*. Aalst, Het Balanseer, 2009.
KRIJGELMANS 2010
C.C. Krijgelmans, *De Hunnen*. Aalst, Het Balanseer, 2010.
KRISTEVA 1984
J. Kristeva, *Revolution in Poetic Language*. Vertaald door M. Waller. New York, Columbia University Press, 1984.
LAMBRECHT 2015
J. Lambrecht, 'Tring, Tring... Wout Vercammen', in: W. Vercammen & R. Van de Velde (red.), *Wout Vercammen: [a well considered idea of an exhibition in 3 parts]*. Antwerpen, M HKA, 2015, 9-30.
LAMPRECHT 1964
H. Lamprecht, *Exploitatie van de teenager*. Vertaald door Y. T Von Dewall. Utrecht, Spectrum, 1964.
LATOUR 1996

B. Latour, 'On actor-network theory: A few clarifications', in: *Soziale Welt*, 4, 1996, 369-381.
LAURIE 1965
P. Laurie, *The Teenage Revolution*. Londen, Anthony Blond, 1965.
LEUS 1969
H. Leus, 'In gesprek met Marcel van Maele', in: *Podium*, 10, 23, 1969, 635-648.
VAN LONDERSELE 2019
R.R. Van Londersele, 'De beduimelde oproerkraaier', in: *Deus Ex Machina: Themanummer Marcel van Maele,* 168, 2019, 36-37.
VAN DE LOO 2005
V. Van de Loo, *De vrouw beslist. De tweede feministische golf in Nederland*. Wormer, Inmerc, 2005.
LOREIS 1967
H.-J. Loreis, *NR=NF/ Nieuwe Roman = Nieuwe Filosofie/ Van de nouveau roman naar de nouveau nouveau roman.* Brussel, Manteau, 1967.
MAINGUENEAU 2007
D. Maingueneau, *La littérature pornographique*. Parijs, Armand Colin, 2007.
MARCUS 1970
S. Marcus, *The Other Victorians. A study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England*. New Brunswick & Londen, Transaction Publishers, 1970.
MARCUSE 1965
H. Marcuse, 'Repressive Tolerance', in: R.P. Wolff, B. Moore Jr. & H. Marcuse (red.), *A Critique of Pure Tolerance.* Boston, Beacon Press, 1965, 81-117.
VAN MAELE 1956
M. van Maele, *Soetja*. Brugge, Jongeren-syndikaat voor Kunsten en Letteren, 1956.
VAN MAELE 1966a
M. van Maele, *Kraamanijs*. Brugge, Sonneville, 1966.
VAN MAELE 1966b
M. van Maele, 'ANTI-PROVOmars', in: *daele*, 4, 1966, 1-3.
VAN MAELE 1966c
M. van Maele, 'Pamflet I', in: *daele*, *4*, 1966, 4-9.
VAN MAELE 1968
M. van Maele, *Scherpschuttersfeest*. Brussel, Manteau, 1968.
VAN MAELE 1970
M. van Maele, *Koreaanse vinken*. Brussel, Manteau, 1970.
VAN MAELE 1972
M. van Maele, *Gebottelde gedichten*. Antwerpen, Soethoudt, 1972.
VAN MAELE 2014
M. van Maele, 'Zwarte gedichten. Van kanibaal naar imponderabilia', in: Y. T'Sjoen & E. Van Damme (red), *Vuurtaal spuwen*. Brussel, ASP, 2014 [1963], 107-184.
VAN MARISSING 1971
L. van Marissing, 'Michael Tophoff. De schrijver is een argusoog', in: L. Van Marissing, *28 interviews*. Amsterdam, Meulenhoff, 1971, 108-111.
VAN MARISSING 1972
L. van Marissing, *Ontbinding*. Amsterdam, Van Gennep, 1972.
VAN MARISSING 1973
L. van Marissing, 'Zwijg: barokke boerenroman. Met Habakuk de Balker terug het grote bos in', in: *de Volkskrant*, 12 december 1973.
MAY 1971

C.E. May, 'Is Hemingway's "Well–Lighted Place' Really Clean Now?"', in: S*tudies in Short Fiction*, 8, 1971, 326–330.
McLUHAN 2006
M. McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*. Abingdon, Routledge, 2006 [1964].
McHALE 2009
B. McHale, 'Beginning to Think about Narrative in Poetry', in: *Narrative*, 17, 1, 2009, 11-27.
MEIZOZ 2011
J. Meizoz, *La fabrique des singularity. Postures litteraires II*. Geneve, Slatkine Erudition, 2011, 81-95.
MERTENS 1977
A. Mertens, '"Messiah" van C.C. Krijgelmans', in: *Raster*, 2, 1977, 46-49.
MICHIELS 1963
I. Michiels, *Het boek alfa*. Amsterdam/Antwerpen, De Bezige Bij/Ontwikkeling, 1963.
MICHIELS 1967
I. Michiels, 'Inleiding', in: C.C. Krijgelmans, *Homunculi*. Amsterdam/Antwerpen, De Bezige Bij/Contact NV, 1967, 7-18.
MICHIELS 1968
I. Michiels, *Orchis Militaris*. Amsterdam/Antwerpen, De Bezige Bij/Contact NV, 1968.
MICHIELS 1971
I. Michiels, Exit. Amsterdam/Antwerpen, De Bezige Bij/Contact NV, 1971.
MILLER 1984
C. Miller, 'Genre as Social Action', in: *Quarterly Journal of Speech,* 70, 2, 1984, 151-167.
MILLER 2009
T. Miller, *Singular Examples. Artistic Politics and the Neo-Avant-Garde*. Evanston, Northwestern University Press, 2009.
DE MOOR 1980
W. de Moor, '"Het moet leven hebben, rijk zijn, het moet de volheid hebben": H.H. ter Balkt en de liefde voor een jeugd', in: *De Tijd*, 18 april 1980.
MORAGIE 2019
M. Moragie, 'Breken met alle prozaïsche conventies', in: *Deus Ex Machina: Themanummer Marcel van Maele,* 168, 2019, 24-27.
MOUFFE 2013
C. Mouffe, *Agonistics. Thinking the World Politcally*. New York, Verso, 2013.
MULISCH 1970
H. Mulisch, *De verteller*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1970.
MÜLLER-ZETTELMANN 2000
E. Müller-Zettelmann, *Lyrik und Metalyrik: Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst*. Heidelberg, Winter, 2000.
NEEFS 1962
H. Neefs, 'Akkomodatie als inleiding', in: *Labris*, 1,1, 1962, 3-4.
NEEFS 1964
H. Neefs, 'Narcissisme of incest', in: *Labris*, 3, 1, 1964, 39-50.
NEEFS 1965
H. Neefs, 'Notisie 21: ruimtezweren als dagelijks onweder', *Labris*, 3, 3, 1965, 73-76.
NEEFS 1966
H. Neefs, 'Inleiding', in: M. Kazan en L. Stassaert, *Bongobloesembloed*. Brugge, Sonneville, 1966, 7-11.

NEEFS 1967
H. Neefs, 'H. Neefs interviewt L. Stassaert', in: *Labris*, 5, 4, 1967, 42-46.
OPACKI 2000
I. Opacki, 'Royal Genres', Trans. David Malcolm, in: D. Duff (ed.), *Modern Genre Theory*. New York, Longman, 2000 [1963], 118-126.
PAS 2003
N. Pas, *Imaazje! de verbeelding van Provo 1965-1967*. Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2003.
HET PAROOL 1969
Anoniem, 'Clichés chemisch gereinigd in roman van Michael Tophoff', in: *Het Parool*, 11 januari 1969.
PEETERS 1974
C. Peeters, 'De schrijverspen in de vuist van een hijgende priester', in: *Vrij Nederland*, 1 juni 1974.
PEIRCE e.a. 1966
C.S. Peirce e.a., *Collected Papers of Charles Sanders Peirce.* 2. Cambridge, Harvard University Press, 1966.
PHELAN 2007
J. Phelan, *Experiencing Fiction: Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative*. Columbus, Ohio State University Press, 2007.
PHELAN 2017
J. Phelan, *Somebody Telling Somebody Else. A Rhetorical Poetics of Narrative.* Columbus, Ohio State University Press, 2017.
PIRYNS 2005
P. Piryns, 'Marcel van Maele. De woorden hebben zo veel pretentie', in: P. Piryns, *Praten als ambacht. Gesprekken met Vlaamse en Nederlandse schrijvers*. Antwerpen, Meulenhoff/Manteau, 2005, 262-269.
POLET 1978
S. Polet, *Ander proza: bloemlezing uit het Nederlandse experimenterende proza van Theo van Doesburg tot heden (1975)*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1978.
POSMAN e.a. 2013
S. Posman e.a., 'Introduction. Matter on the Move', in: D. Ayers, S. Bru, S. Posman, B. Hjartarson & A. Reverseau (red.), *The Aesthetics of Matter. Modernism, the Avant-Garde and Material Exchange*. Göttingen, De Gruyter, 2013, 3-16.
RICHARDS 1936
I.A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*. New York, Oxford University Press, 1936.
RIGHART 1995
H. Righart, *De eindeloze jaren zestig. Geschiedenis van een generatieconflict*. Amsterdam, Arbeiderspers, 1995.
RIJNSDORP 1966
C. Rijnsdorp, 'Roman van Michael Tophoff vol onopgeloste spanning: Leeg te aanvaarden', in: *Nieuwe Leidsche Courant*, 22 oktober 1966.
ROBBE-GRILLET 1961
A. Robbe-Grillet, *Jaloezie*. Vertaald door C. N. Lijsen. Amsterdam, De Bezige Bij, 1961.
ROBBE-GRILLET 1963
A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*. Parijs, Les Editions de Minuit, 1963.
ROBBERECHT 1969
D. Robberecht, *De grote schaamlippen: een dynamische zelfbeschrijving*. 's-Gravenhage, Nijgh en Van Ditmar, 1969.
RODENKO 1954

P. Rodenko, *Nieuwe griffels, schone leien: van Gorter tot Lucebert, van Gezelle tot Hugo Claus*. Den Haag, Daamen, 1954.

ROGGEMAN 1975

W.M. Roggeman, 'Lucienne Stassaert', in: W.M. Roggeman, *Beroepsgeheimen 1. Gesprekken met schrijvers.* Den Haag/Rotterdam, Nijgh & Van Ditmar, 277-303.

ROGGEMAN 1978

W. Roggeman, *De goddelijke hagedisjes. Journaal 68/69*. Brussel, Manteau, 1978.

ROSZAK 1968

T. Roszak, 'Youth and the Great Refusal', in: *The Nation*, 25 maart 1968.

RUITER & SMULDERS 1996

F. Ruiter & W. Smulders, 'XII De grabbelton van de literaire popart', in: *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840-1990*. Amsterdam, Arbeiderspers, 1996, 288-338.

DE SADE 1965-1966

D.A.F. de Sade, *Juliette. Deel 1-6*. Vertaald door R. Gijsen, G. Gils, F. de Vree & C.C. Krijgelmans. Antwerpen, Soethoudt, 1964-1965.

DE SADE 1966

D.A.F. de Sade, *Filosofie in het boudoir*. Vertaald door C.C. Krijgelmans. Antwerpen, Soethoudt, 1966.

DE SADE 1968

D.A.F. de Sade, *De 120 dagen van Sodom*. Vertaald door C.C. Krijgelmans. Antwerpen, Soethoudt, 1968.

SACKS 1968

S. Sacks, 'The Psychological Implications of Generic Distinctions', in: *Genre*, 1, 2, 1968, 106-115.

SCHAFFNER 2006

A.K. Schaffner, 'Inheriting the Avant-Garde: On the Reconciliation of Tradition and Invention in Concrete Poetry', in: D. Hopkins (red.), *NEO-Avant-Garde*. Amsterdam/New York, Rodopi, 2006, 97-118.

SCHIERBEEK 1951

B. Schierbeek, *Het boek ik*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1951.

SCHEUNEMANN 2005

H.D. Scheunemann, *Avant-Garde/Neo-Avant-Garde*. Amsterdam/New York, Rodopi, 2005.

SCHULTE-SASSE 1984

J. Schulte-Sasse, 'Forword: Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde', in: P. Burger, *Theory of the Avant-Garde*, Vertaald door M. Shaw. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, vii-xlvii.

SCHOUWENAARS 1974

C. Schouwenaars, 'De nabijheid en de adem', in: *De Nieuwe Gazet,* 3 juli 1974.

SCOTT 2015

J. Scott, *Dictionary of Sociology*. Oxford, Oxford University Press, 2015.

SEMINO 1997

E. Semino, *Language and World Creation in Poems and Other Texts*, London, Longman, 1997.

SERGIER 2017

M. Sergier, *Het 'nouveau journal'. Dagboekexperimenten voor een nieuwe tijd*. Gent, Academia Press, 2017.

SINTOBIN 2013

T. Sintobin, '"'Kolossaal' van poëzie". Lyrische aspecten van Vlaams proza uit het fin de siècle', in: *Belgisch Tijdschrift voor Filologie en Geschiedenis*, 91, 3, 2013, 561-586.

DE SMIT 2006

K. De Smit, *Hoe dol was Dolle Mina? Een geschiedenis van de Dolle Mina's in Vlaanderen*. Gent, Academia press, 2006.

SNELDERS 1999

S.A.M. Snelders, *LSD en de psychiatrie in Nederland*. [Dissertatie], Amsterdam, Vrije Universiteit Amsterdam, 1999.

SNOEK 1993

K. Snoek, 'De tastzin van een blinde passagier. De poëzie van Lucienne Stassaert', in: *Ons Erfdeel*, 36, 3, 1993, 411-414.

SONNENSCHEIN 2018

J. Sonnenschein, 'Luid de eeuw in, luid de eeuw uit. Anti-canto's en De Astatica (2004) van H.H. ter Balkt', in: J. Dera & C. De Strycker (red.), *Bundels van het nieuwe millennium. Nederlandse en Vlaamse poëzie in de 21ste eeuw*. Gent, Vantilt/Poëziecentrum, 2018, 79-91.

SONNEVILLE 1969

J. Sonneville, *Netsky*. Brugge, Sonneville, 1969.

SPILLEBEEN 1977

J. Spillebeen, 'De boerendichter Habakuk II De Balker', in: *Dietsche Warande & Belfort*, 122, 1, 1977, 765-769.

SPINOY 1986

E. Spinoy, 'Lucienne Stassaert of de verwoording van een visie', in: *Dietsche Warande & Belfort*, 131, 4, 289-294.

SPINOY 2003

E. Spinoy, 'De kanker van een diepgewortelde droom', in: M. van Maele, *Scherpschuttersfeest*. Antwerpen, Houtekiet, 2003, 101-115.

VAN DER STARRE 2019

K. van der Starre, 'De non-boekpoëzie en performances van Marcel van Maele', in: *Deus Ex Machina: Themanummer Marcel van Maele,* 168, 2019, 10-22.

STASSAERT 1963

L. Stassaert, 'De verbindingsfiksie', in: *Nul*, 2, 6, 1963, zp.

STASSAERT 1963

L. Stassaert, 'De putten', in: *Nul*, 2, 7, 1963, 15-19.

STASSAERT 1963

L. Stassaert, 'De putten', in: *Labris*, 1, 4, 1963, 43-45.

STASSAERT 1964

L. Stassaert, 'Litanies de la rose – rémy de gourmont (vrije vertaling)', in: *Labris*, 2, 2, 1964, 33-38

STASSAERT 1964

L. Stassaert, 'De hoer en de tabernakelnikker', in: *Labris*, 2, 4, 1964, 71-77.

STASSAERT 1964

L. Stassaert, 'Paarden slapen op hun rechte poten. Of de onvermijdelijke lafheid', in: *Labris,* 3, 1, 1964, 33-36.

STASSAERT 1964

L. Stassaert, *Verhalen van de jonkvrouw met de spade*. Antwerpen, 1964 (eigen beheer).

STASSAERT 1973

L. Stassaert, *Het stenenrijk*. Brugge, Sonneville, 1973.

STASSAERT 1975

L. Stassaert, *Een kleine zeeanemoon*. Amsterdam, Malpertuis, 1975.

STASSAERT 1984

L. Stassaert, *Het zomeruur*. Antwerpen, Manteau, 1984.

STASSAERT 1985

L. Stassaert, *Karen: een ontmoeting in de ruimte*. Antwerpen, Manteau, 1985.

STASSAERT 1999
L. Stassaert, *Verhalen van de jonkvrouw met de spade*. Antwerpen, Meert, 1999.
STASSAERT 2014
L. Stassaert, *Souvenirs: Aantekeningen in de loop van de tijd*. Leuven, P., 2014.
STASSAERT 2017
L. Stassaert, *Souvenirs II*. Leuven, P., 2017.
STASSAERT 2019a
L. Stassaert, *Souvenirs III*. Leuven, P., 2019.
STASSAERT 2019b
L. Stassaert, 'Het alles en niks bezitten van alles en niks', in: *Deus Ex Machina: Themanummer Marcel van Maele,* 168, 2019, 4-9.
VAN DER STRAETEN & VAN IMSCHOOT 2017
B. Van der Straeten & T. Van Imschoot, 'Een toerist in het experimentele. Een gesprek met Lucienne Stassaert', in: L. Bernaerts, B. Van der Straeten, H. Vandevoorde & T. Van Imschoot (red.), *Legendes van de literatuur. Schrijvers en het artistieke experiment in de jaren zestig*. Gent, Academia Press, 2017, 51-58.
DE STRYCKER 2007
C. De Strycker, 'De gedenatureerde delta: reverieen, kritieken, dankwoorden, eenakters en verhalen', in: *De Leeswolf*, 1 mei 2007.
TADIÉ 1994
J-Y. Tadié, *Le récit poétique*. Parijs, Gallimard, 1994.
T'SJOEN 1996
Y. T'Sjoen, 'Eens wild, nu wild', in: *Poëziekrant*, 20, 36-37.
DE TAEYE 2018
L. De Taeye, *Tegen het verzinnen: documentair proza in de Nederlandstalige literatuur van de lange jaren zestig*. [Dissertatie]. Brussel, VUB, 2018.
TODOROV 1978
T. Todorov, 'L' origine des genres', in: *Les genres du discours.* Parijs, Éditions du Seuil, 1978, 44-60.
TOPHOFF 1961
M. Tophoff, 'Utrecht – een cyclus', in: A. Blankert, L. Roessingh & M. Tophoff (red.), *Poëtisch Praktikum*. Utrecht, Rijksuniversiteit Utrecht, 1961, 5-9.
TOPHOFF 1965
M. Tophoff, *De falende stad, een tekst.* Amsterdam, Meulenhoff, 1965.
TOPHOFF 1966
M. Tophoff, *Leeg te aanvaarden.* Amsterdam, Meulenhoff, 1966.
TOPHOFF 1968
M. Tophoff, *Vertrektijden, roman.* Amsterdam, Meulenhoff, 1968.
TOPHOFF 1974
M. Tophoff, *De nabijheid en de adem, een weg*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1974.
TOPHOFF 1988
M. Tophoff, *Het kanaal*. Amsterdam, Meulenhoff, 1988.
TYNYANOV 2000
Y. Tynyanov, 'The Literary Fact', Vertaald door A. Shukman, in: D. Duff (red.), *Modern Genre Theory*. New York, Longman, 2000 [1929], 29-49.
VANDEVOORDE 2009
H. Vandevoorde, 'Le nouveau journal in de Nederlandse literatuur. Een terreinverkenning', in: G. Marthens (red.), *De experimentele encyclopedische roman: tussen archief en autofictie*. Gent, Academia Press, 2009, 43-56.
VANDEVOORDE 2013

H. Vandevoorde, '"Generatie Schierbeek". Lyricisering in de jaren vijftig', in: *Belgisch Tijdschrift voor Filologie en Geschiedenis*, 91, 2013, 587-604.

VERVAECK 2006

B. Vervaeck, 'Vlaams experiment in de jaren vijftig', in: *Spiegel der Letteren*, 48, 4, 2006, 403-426.

VERVAECK 2013

B. Vervaeck, 'De Nouveau Roman in Nederland en Vlaanderen rond 1965. Cees Nooteboom en Hector-Jan Loreis', in: *Nederlandse Letterkunde*, 18, 2, 2013, 122-145.

VERVAECK 2014

B. Vervaeck, 'Genre in verandering. Vernieuwingen in de naoorlogse Nederlandstalige roman', in: *Spiegel der Letteren*, 56, 1, 2014, 51-83.

VAN DER VEGT 1988

J. van der Vegt, 'H.H. Ter Balkt', in: A. Zuiderent, H. Brems en T. van Deel (red.), *Kritisch lexicon van de moderne Nederlandstalige literatuur na 1945.* Groningen, Wolters, 1988, 1-9.

VINKENOOG 1962

S. Vinkenoog, *Hoogseizoen*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1962.

VINKENOOG 1965

S. Vinkenoog, *Liefde. Zeventig dagen op ooghoogte*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1965.

VIRTANEN & WARVIK 1987

T. Virtanen & B. Wårvik, 'Observations sur les types de texte', in: J. Harma & I. Makinen-Schwanck (red.), *Communications. 8 Recontre des Professeurs de Français de L'enseignement Supérieur*. Helsinki, Publications du Departement des Langues Romanes 6, 1987, 91- 114.

VIRNO 2004

P. Virno, *A Grammar of the Multitude. For an Analysis of Contemporary Forms of Life*. Los Angeles, Semiotext(e), 2004.

VISSER 1974

A. Visser, 'Verteller tegen wil en dank', in: *Leeuwarder Courant*, 23 februari 1974.

VITSE 2009

S. Vitse, 'De taal, de macht en het vuil. Over de papieren varkens van C.C. Krijgelmans', in: *Dietsche Warande & Belfort 154*, 5, 6, 846–860.

VITSE 2013

S. Vitse, '"Klankmuziek - poëzie plus anti-poëzie ineen". Lyricisering in de jaren zeventig', *Belgisch Tijdschrift voor Filologie en Geschiedenis*, 91, 3, 629-653.

VITSE 2014

S. Vitse, 'De hergeboorte van een vuurtaalspuwer', in: Y. T'Sjoen & E. Van Damme (red.), *Vuurtaal spuwen. Poëzie van Marcel van Maele*. Brussel, ASP, 491-497.

VAN VLIERDEN 1962

B.F. Van Vlierden, 'Literaire kroniek. Schrijverschap van het schrijverschap: "Hoogseizoen" door Simon Vinkenoog', in: *Streven*, 16, 1962, 855-861.

VAN VLIERDEN 1964

B.F. Van Vlierden, 'Het experiment in de Vlaamse roman', in: *Dietsche Warande en Belfort*, 109, 1, 1964, 94-106.

VAN VLIERDEN 1974

B.F. Van Vlierden, *Van In 't wonderjaer tot de Verwondering. Een poëtica van de Vlaamse roman*. Antwerpen, De Nederlansche Boekhandel, 1974.

VOGELAAR 1974

J.F. Vogelaar, 'Bulkend groen knollenland', in: *De Groene Amsterdammer*, 16 januari 1974.

VOGELAAR 1981

J.F. Vogelaar, 'Vraag en antwoord', in: *Raster*, 19, 1981, 71-80.

VAN DE VOORDE 2001

T. Van de Voorde, '"Neen, ik wil geen demente avant-garde auteur worden". Over het werk van C. C. Krijgelmans', in: *Yang*, 37, 4, 604–609.

DE VREE 1964
F. de Vree, 'Leesgids voor Het boek alfa & Homunculi', in: *Bok*, 1, 6, 1964, 3-48.

DE VREE 1964
P. De Vree, 'Integratie', in: *De Tafelronde*, 10, 1, 1964, 3-10.

DE VREE 1976
P. De Vree, 'Lucienne Stassaert of de weg terug', in: *De Periscoop*, 26, 1976, zp.

WALRAVENS 1965
J. Walravens, 'De vrouw met de spade', in: *Het Laatste Nieuws*, 4 maart 1965.

WEISGERBER 1969
J. Weisgerber, 'De sociologie van de avant-garde. Het ontstaan van het Nederlandse experimentalisme', in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 22, 1969, 791-819.

WESSELO 1983
J.J. Wesselo, *Vlaamse wegen. Het vernieuwende proza in Vlaanderen tussen 1960 en 1980*. Antwerpen, Manteau, 1983.

WILDEMEERSCH 1973
G. Wildemeersch, 'Inleiding tot de poëzie van Marcel van Maele', in: *Ons Erfdeel*, 16, 3, 1973, 111-113.

WILLIAMS 1977
R. Williams, *Marxism and Literature*. Oxford, Oxford University Press, 1977.

DE WISPELAERE 1962
P. de Wispelaere, 'Messiah', in: *De Vlaamse Gids*, 46, 1962, 298-302.

DE WISPELAERE 1963
P. de Wispelaere, *Een eiland worden*. Antwerpen, Ontwikkeling, 1963.

DE WISPELAERE 1967
P. de Wispelaere, *Met kritisch oog*. 's Gravenhage, Nijgh & Van Ditmar, 1967.

DE WISPELAERE 1968
P. de Wispelaere, 'Nieuw proza van Michael Tophoff', in: *Facettenoog. Een bundel kritieken van Paul de Wispelaere*. Brussel, Manteau, 107-111.

DE WISPELAERE 2011
P. de Wispelaere, 'Et les autres', in: B. Vervaeck (red.), *Paul de Wispelaere, De moderne roman*. Gent, Academia Press, 2011, 91-113.

WITTGENSTEIN 1977
L. Wittgenstein, *Remarks on colour*. Vertaald door G. E. M. Anscombe & L.L. McAlister. Oxford, Blackwell, 1977.

WOLF 2005
W. Wolf, 'The Lyric: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualisation', in: E. Müller-Zettelman & M. Rubik (red.), *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*. Amsterdam, Rodopi, 2005, 21-56.

WOUTERS 2016
S. Wouters, *Vluchtigheid en verzet: sporen van het internationaal happeninggebeuren in België*. Brussel, ASP, 2016.

WOUTERS [verwacht]
S. Wouters, 'Appropriatie van de Provobeweging in België en haar socio-culturele receptie binnen het progressieve artistieke veld', in: G. Debergh, N. Janssens & L. De Taeye (red.), *Oproer in de letteren. Sixties-protest in de Lage Landen.* Gent, Academia Press, [verwacht].

Samenvatting

Na een periode van heropbouw in de jaren vijftig stelt men in de lange jaren zestig (1960-1975) het gezag steeds sterker ter discussie. Schrijvers contesteren bijvoorbeeld de centrale kenmerken van het romangenre: ze boren taboethema's aan en verstoren continuïteit, fictionaliteit en narrativiteit. De auteurs die de narrativiteit van proza op de helling plaatsen, gebruiken vaak kenmerken die aan poëzie worden toegeschreven: ze gebruiken veel metaforen, ongrammaticale constructies en ritmische patronen, focussen op de perceptie van de spreker of verwijzen minimaal naar een buitentalige werkelijkheid.

Prozateksten met zulke kenmerken kunnen sterk van elkaar verschillen en toch vertonen ze een opvallende verwantschap: ze verhouden zich op de een of andere manier tot het lyrische. Vanuit die opvatting onderzoekt dit proefschrift Nederlandstalig lyrisch proza aan de hand van vijf uiteenlopende gevalstudies: Lucienne Stassaerts 'De jonkvrouw met de spade' (1964), Marcel van Maeles *Kraamanijs* (1966), Claude C. Krijgelmans' 'Homunculi' (1967), Michael Tophoffs *Leeg te aanvaarden* (1966) en Herman Hendrik ter Balkts *Zwijg* (1973).

In het eerste hoofdstuk wordt ingegaan op de literair-historische context waarin die teksten betekenis krijgen: maatschappelijke vooruitgang en contestatie in de lange jaren zestig en de internationale neo-avant-garde die literaire en maatschappelijke conventies ter discussie stelt. Om te begrijpen in hoeverre lyrisch proza met conventies breekt, bestudeer ik in het tweede hoofdstuk de lyrische experimenten als genre-experiment. Het lyrische in proza is niet nieuw, maar doorgaans wel secundair: het narratieve ('narrativiteit') is conventioneel dominant in proza, terwijl het lyrische ('lyriciteit') dominant is in poëzie. Narrativiteit en lyriciteit komen in teksten van verschillende genres samen voor. Experimentele proza-auteurs introduceren dus geen nieuwe categorie, maar versterken een categorie die normaal gezien dominant is in een ander genre.

Om die versterking te bestuderen, presenteert dit proefschrift een analysemodel met drie parameters: vorm, graad en effect. Proza kan in verschillende mate worden gelyriciseerd en die lyricisering kan verschillende vormen aannemen naar gelang van de kenmerken die versterkt worden. De lyricisering van proza kan dan ook uiteenlopende effecten hebben. Zo kan lyricisering de subjectieve dimensie van de tekst versterken of reduceren. Lyricisering kan verder gepaard gaan met een gebalde zegging: op een kort stuk tekst worden verschillende betekenissen tegelijkertijd gerealiseerd. Daarnaast kan lyricisering de nadruk verschuiven van gebeurtenissen naar situaties. Ook het auditieve of visuele taalmateriaal kan benadrukt worden. De effecten van lyricisering zijn afhankelijk van de verhouding tussen narrativiteit en lyriciteit in de tekst, van de

compositie van de tekst (de opdeling in hoofdstukken, paragrafen enzovoort), van de kritiek en van de auteur die groepsvorming vermijdt of aansluiting vindt bij een neo-avant-garderichting of sociaal-politieke groepering.

Met deze factoren wordt in de gevalstudies rekening gehouden. Iedere gevalstudie onderzoekt een specifieke tekst tegen de achtergrond van een bepaalde literair-historische kwestie of neo-avant-gardestrekking. Die tekst wordt in verband gebracht met het oeuvre van de auteur en met de rest van het corpus. Op die manier probeert dit proefschrift het Nederlandstalige lyrische proza van de lange jaren zestig te begrijpen zonder de eigenheid van de experimenten uit het oog te verliezen.

Summary

After the post-war reconstruction in the 1950s, all kinds of authority are increasingly challenged in the long sixties (1960-1975). In that context, fiction writers defy the conventions of the novelistic genre. They break taboos and disrupt continuity, fictionality and narrativity. Authors who challenge the narrativity of prose often use characteristics that are ascribed to poetry: metaphorical language, ungrammatical constructions, rhythmic patterns, a focus on the perception of the speaker or language that does not refer to an extra-textual reality.

Prose texts that experiment with these features are diverse, yet they have one thing in common: they are related to the lyrical. This is the starting point from which this dissertation examines lyrical experiments in Dutch and Flemish prose in the long sixties. With that aim, it presents five very different case studies: Lucienne Stassaert's 'De jonkvrouw met de spade' (1964), Marcel van Maele's *Kraamanijs* (1966), Claude C. Krijgelmans's 'Homunculi' (1967), Michael Tophoff's *Leeg te aanvaarden* (1966) and Herman Hendrik ter Balkt's *Zwijg* (1973).

The first chapter examines the literary-historical context in which these texts are produced: social progress and contestation in the long sixties and the international neo-avant-garde that challenges literary and social conventions. To understand the way in which lyrical prose deviates from set norms, the second chapter studies lyrical experiments as a genre experiment. Lyrical features in prose are nothing new, but they are secondary: while narrativity is conventionally dominant in prose, the lyrical ('lyricality') is dominant in poetry. Narrativity and lyricality can occur in texts from different genres. The authors of lyrical prose do not introduce a new category to the genre, but reinforce a category that is typically dominant in a different genre.

To analyse these experiments this dissertation introduces an interpretative model based on three parameters: form, degree and effect. Prose can be lyricized to different degrees and that lyricisation can take on different forms depending on the lyrical features that are reinforced. Accordingly, the lyricisation of prose can engender various effects. It can for example increase or reduce the subjective dimension of the text. Additionally, lyricisation can exploit the meaning-making potential of language: a limited number of linguistic signs activates diverse meanings. Next, lyricisation can shift the focus of attention from events to situations. It can also emphasise the auditory or visual material of language. These effects depend on the relation between narrativity and lyricality in a text, on the composition of the text (in chapters, paragraphs and so on), on literary criticism and on the author who avoids affiliations or aligns themselves with a neo-avant-garde or a socio-political group.

These factors will be taken into account in the case studies. Each case study examines one text in relation to a specific literary-historical issue or neo-avant-garde. It then relates the text to the author's oeuvre and the rest of the corpus. In that way, this dissertation aims to understand the lyrical prose in The Netherlands and Flanders in the long sixties without losing sight of the originality of the individual experiments.