

BART VERVAECK

En garde

Poëtica's voor een nieuwe roman

Abstract – This article presents four types of poetics that may be used as a model to chart twentieth-century and more specifically postwar theories of the innovative novel: avant-garde, neo-avant-garde (so-called 'Other Prose'), trans-avant-garde (postmodernism) and arrière-garde (return to reality). The four types are characterized in terms of three dimensions: their views on history, on narrative form, and finally their self-proclaimed relation with the tradition of fiction and with other arts. The pragmatic and somewhat simplified description of the four types does not mean that there are no mixed types and no changes within one type. Furthermore, it needs to be refined in case studies to come.

'Men experimenteert slechts met zekerheden'. Dat zegt Jan Walravens, de profeet van het Vlaamse literaire experiment, in 1959 (79). Als hij gelijk heeft, dan bestaat er niet zoiets als een complete vernieuwing, een tabula rasa, en, wat veel interessanter is: dan is het experiment de invalshoek par excellence om de verhouding tussen continuïteit en vernieuwing te belichten. Het experiment is immers een spel met conventies en tradities. Het is én vernieuwing én continuïteit.

In wat volgt wil ik deze interactie niet onderzoeken op het niveau van de literaire tekst, maar op dat van de externe romanpoëtica. Ik beperk me tot (naoorlogse) romanciers die zichzelf expliciet in essays als vernieuwers en experimenteren hebben gepresenteerd. Hun presentatie bestudeer ik vanuit de vraag: hoe zien deze auteurs in hun poëtische geschriften de verhouding tussen vernieuwing en continuïteit en hoe belangrijk is die relatie voor hun 'posture'? Meizoz (2007: 15-32) ziet de 'posture' als een combinatie van discursieve en niet-discursieve manieren waarop een auteur zichzelf presenteert, dus zowel via zijn teksten (die in Meizoz' terminologie het 'ethos' van de auteur tonen) als via zijn gedrag. Ik beperk dat tot beschouwende teksten, die ik analyseer vanuit de vraag: hoe positioneren auteurs zichzelf via uitspraken over hun verhouding tot de (al of niet literaire) traditie?

De bedoeling van deze analyse is *niet* uit te maken hoe vernieuwend of behoudsgezin een auteur wel is. Evenmin wil ik een vergelijking maken tussen de daden (de literaire teksten) en de woorden (de poëtica's) van een romancier. Mijn onderzoek heeft slechts één doel: het wil een eenvoudig model voorstellen om verschillende vernieuwingspoëtica's als positioneringen in kaart te brengen en met elkaar te vergelijken.

Eenvoud gaat vaak samen met vereenvoudiging. Dat is ook hier zo. Ten eerste vereenvoudig ik de posities van vernieuwers tot vier min of meer polemische houdingen ten opzichte van de traditie en/of de vernieuwing: de avant-garde, de neo-avant-garde, de transavant-garde en de arrière-garde. Uiteraard lopen die posities door elkaar en zijn er mengvormen, maar die laat ik hier buiten beschouwing. Ik heb het voor elke positie slechts over een prototype: dada als prototype voor de

avant-garde, het Ander Proza voor de neo-avant-garde, het postmodernisme voor de trans-avantgarde en de urgente roman voor de arrière-garde.

Ten tweede stel ik dit model voor als een diachrone ontwikkeling, maar het is niet zo dat er geen arrière-garde zou zijn op het moment dat de neo-avant-garde modieus is. Evenmin is de avant-garde, die ik slechts terloops bespreek, beperkt tot het interbellum van de twintigste eeuw (Calinescu 1987: 97-116). Het gaat om klemtonen: de ene houding is in een bepaalde periode dominanter (Williams 1977: 121-127) en/of modieuzer (Vervaeck 2014) dan de andere, maar ze zijn vaak samen aanwezig, ze reageren op elkaar en interageren zonder ophouden. Van die nuances valt weinig te merken in het eenvoudige model dat ik hier wil presenteren.

Om de vier poëtische posities in te vullen, karakteriseer ik ze aan de hand van drie dimensies. Ten eerste probeer ik te achterhalen welke tijdsopvatting verwoord wordt in een bepaalde poëtica. Het gaat hier om wat François Hartog 'le régime d'historicité' (2003: 28) noemt. De term duidt het patroon aan waarmee het verleden verbonden wordt met het heden en de toekomst. Zo is een modern historiciteitsregime meestal geringschattend ten opzichte van het verleden en verwachtingsvol ten opzichte van de toekomst. Een naturalistisch historiciteitsregime wordt gekenmerkt door de verwachting dat het verleden zich in de toekomst zal herhalen. In het algemeen situeert Hartog het historiciteitsregime in 'la distance qui se crée entre le champ d'expérience, d'une part, et l'horizon d'attente, d'autre part' (2003: 28). Het historiciteitsregime verbindt ervaring en verwachting, wat achter ons ligt met wat voor ons ligt. Uit mijn onderzoek zal blijken dat elke vernieuwingspoëtica zijn eigen historiciteitsregime heeft.

Ten tweede onderzoek ik de verhaalopvatting die in een bepaalde poëtica verwoord wordt. Centraal staat hier de houding ten opzichte van de narrativiteit: wat heeft een bepaalde poëtica te melden over de bouwstenen en de organisatie daarvan? Bouwstenen zijn elementen als personage en setting; de organisatie verwijst naar de logica waarmee die stenen op elkaar gestapeld worden. Sommige vernieuwende poëtica's verwerpen elke vorm van vertellen, andere beweren juist dat er geen ontsnappen is aan het vertellen.

Tot slot probeer ik de aard van de vernieuwing in een bepaalde poëtica te karakteriseren door te kijken naar twee met elkaar verwante aspecten van de innovatie: het niveau (inhoud en/of vorm) waarop de vernieuwing zich situeert en het object waarmee geëxperimenteerd wordt (intern of extern). Wat het niveau betreft, kan een poëtica narratieve experimenten verdedigen die zich vooral op het vlak van de inhoud bewegen – dat is het geval wanneer een poëtica wil dat taboes doorbroken worden of dat thema's behandeld worden die tot dan toe als niet-literair beschouwd werden – of op het vlak van de vorm. Zoals zal blijken, beweren de meeste vernieuwingspoëtica's dat ze op beide niveaus actief zijn; alleen de arrière-garde plaatst de inhoud boven de vorm. Wat het object betreft, kan een poëtica zich vooral richten op de conventies van het eigen genre (bv. door experimenten aan te prijzen met vertelstrategieën of met focalisatie) of kan het de conventies van een ander genre, discours of een andere kunstvorm als voorbeeld stellen voor de vernieuwing van het eigen genre. Zo verwijzen nogal wat vernieuwers naar andere, niet-narratieve kunsten – bijvoorbeeld de muziek of de abstracte schilderkunst – om hun verhaalexperimenten te legitimeren.

1 Avant-garde

De vernieuwingspoëtica's van de historische avant-garde worden traditioneel gesitueerd in de jaren twintig van de vorige eeuw, met onder meer het futurisme, het dadaïsme en het constructivisme. Mij interesseren vooral de extreme versies van de avant-garde, omdat ik ze slechts gebruik als achtergrond waartegen de naoorlogse vernieuwingen beter uitkomen. Extreme bewegingen als het dadaïsme en het futurisme willen revolutionair zijn en breken met alle bestaande literaire tradities, die vooral dienen om met de grond gelijk gemaakt te worden. Dat is tenminste het beeld dat vastgelegd werd in de klassieke avant-gardestudies van Renato Poggioli, die het in verband met het Italiaanse futurisme heeft over de 'down-with-the-past' ideologie (1968: 52) en Peter Bürger, die de avant-garde verbindt met de opheffing van het instituut kunst (1974: 67). In een recente vergelijking tussen avant-garde en arrière-garde definieert Vincent Kaufmann de eerste als 'une esthétique communautaire, de *dépassement de l'art*' (2004: 24): 'les avant-gardes se mettent au service de la révolution' (2004: 25). Ten opzichte van de traditie hebben ze een duidelijk motto: 'Aux poubelles de l'histoire' (2004: 25).

De extreme vormen van de avant-garde streven blijkbaar naar een tabula rasa. 'In vrijwel elke beschrijving van avantgardistische verschijnselen speelt het begrip "breuk" een vooraanstaande, zo niet centrale rol', zegt F. Drijkoningen in zijn inleiding op de bekende bloemlezing *Historische avantgarde* (1991: 20). Hij voegt er meteen aan toe dat deze totale destructie van de traditie genuanceerd moeten worden en eigenlijk alleen geldt voor het dadaïsme, maar voor mij volstaat de dadaïstische destructiedrift als voorbeeld en achtergrond om de naoorlogse roman-vernieuwingen te beschrijven.

De roman en algemener het narratieve proza is geen lievelingsgenre van de avant-garde – Kaufmann (2004: 34) omschrijft de roman zelfs als 'bête noire de l'avant-garde' – al zijn er uitzonderingen, zoals de groteske (bv. van Paul van Ostaïen) en de poëtische romans die Theo van Doesburg in afleveringen in *De Stijl* publiceerde, bv. *Caminoscopia*, 'n *antiphilosofische levensbeschouwing zonder draad of systeem* en de volgens de ondertitel 'abstracte, sur-humanistische roman' *Het andere gezicht*. Dat de roman bij de historische avant-garde slechts af en toe opduikt en dan uitsluitend in heel ongewone vormen, is niet verwonderlijk, want als er één literaire vorm is die vasthangt aan het door de avant-garde zo geminachte burgerlijke wereldbeeld van de rationaliteit en de verlichting, dan is het wel de roman (Lukács 1950).

Algemener houdt de avant-garde niet van genre-opdelingen en richt ze zich op het problematiseren en overschrijden van de traditionele grenzen tussen tekstsoorten (Beekman 1980). De verhalende tekstsoort die de roman is, wordt dan ook vaak terzijde geschoven ten faveure van mengvormen waarin verhaalontwikkeling en herkenbare personages ver te zoeken zijn. Narrativiteit en avant-garde gaan niet goed samen. Als dat toch gebeurt, bijvoorbeeld bij Van Doesburg, wordt afgerekend met de fundamenteën van de narratieve traditie, namelijk de logische en chronologische verknoping van gebeurtenissen, acties en personages. In zijn manifest 'Wat is dada?' (1923) schrijft hij: 'Dada wijst elke logische begripsassociatie onverbiddelijk van de hand' (Van Doesburg 1983: 75). Zijn poëtica kan, op het vlak van de roman, anti-narratief genoemd worden: hij verzet zich tegen de logi-

sche aaneenschakeling en de chronologische continuïteit omdat die passen bij de burgerlijke werkelijkheid en literatuur. In de woorden van de avant-gardist, ontleend aan het voorwoord van *Het andere gezicht*, klinkt dat als volgt:

de literatuur bezit een eigen realiteit, een eigen indeeling, de 'realiteit' rekent met seconden en millimeters, de nieuwe literatuur kent deze realiteit niet, ze heeft noch 'zin', noch bedoeling, haar inhoud is het woord. Haar middel is de schrijfwijze. de nieuwe, en hier voor het eerst in de hollandsche taal toegepaste, schrijfwijze is de 'automatische'. zij is intuïtief. logische samenhang moet men daarin niet zoeken. [...]

tijdens de heerschappij van de rede, ontstond, als ontspanning, de nieuwe poesie, tegen de rede in.

bewaart u belachelijke rede, om de rekening van uw kleermaker te controleren (Polet 1978: 41; cf. Van Doesburg 1983: 5).

De vernieuwing wordt hier voorgesteld als een dubbele breuk die ervoor zorgt dat iets 'voor het eerst' te zien is. De avant-garde rekent af met de traditionele literatuur die logisch was in plaats van automatisch en intuïtief, en ze breekt met de sociale realiteit, die beheerst wordt door de rede en de functionaliteit, hier gesymboliseerd in de praktische rede die een rekening controleert. Door die tweevoudige breuk wordt de clichéverhouding tussen vorm en inhoud omgekeerd: de vorm is niet langer een (eenvoudige) manier om een inhoud mee te delen, de inhoud is louter en alleen de vorm. En die vorm is geen afgewerkt product, maar een proces, een 'schrijfwijze'. Het gaat niet om wat gezegd wordt, maar om hoe het gezegd wordt. Of juist: wat meegedeeld wordt, is de manier waarop het geformuleerd wordt.

Die manier kan in het algemeen omschreven worden als veelkantig en simultaan: wat in de normale (verhaal)logica gescheiden wordt als tegenstelling (bijvoorbeeld goed en slecht) en temporeel verschil (bijvoorbeeld voor en na) moet in een dadaïek tekst tegelijkertijd geformuleerd worden: 'Voor elk "ja" ziet Dada gelijktijdig het "neen". Dada is ja-neen: een vogel op vier poten, een ladder zonder sporten' (Van Doesburg 1983: 80). Als I.K. Bonset publiceert Van Doesburg in 1921 zijn 'Antikunstenzuivereredemanifest', waarin hij de traditionele logica vergelijkt met een hoofd dat slechts naar één kant kan kijken, terwijl dada een hoofd is dat tegelijk alle kanten uitkijkt:

Waarlijk, ge gelooft zoo vast en zeker aan de logica van Uw eigen krankzinnigheid, dat de ééne gezonde gedachte, welke gij gevonden zoudt hebben door Uw keiharden kaaskop eine halbe Stunde op Uw geboterden romp rond te draaien (en welke gedachte daarin bestaat, dat ja en neen, vol en ledig, zuivere alogica en onzuivere logica identiek zijn), U voortdurend ontgaat. Dada is het enige afdoende stopmiddel om U van uw kunst- en-logica-diarrhée te genezen (Drikkoningen & Fontijn 1991: 199; cf. Van Doesburg 1983: 70).

De opheffing van de logica en de kunst die daarop gebouwd is, zorgt zo niet alleen voor een tabula rasa, maar ook voor een gelijktijdige aanwezigheid van alles wat normaal gescheiden wordt. Pool en tegenpool moeten in een dadaïek tekst gelijktijdig getoond worden, niet gescheiden via de gangbare temporele en causale opvolging.

Met het tijdschrift *De Stijl* (1917-1931) propageert Van Doesburg het constructivisme, dat nauw verwant is met de hierboven geformuleerde poëtica en dat aandringt op import uit andere kunstvormen om de roman en algemener het woord te

redden. In het ‘Manifest II van “De Stijl”’ (1920) verklaren Van Doesburg, Mondriaan en Kok de roman dood door een overdosis logica – bijvoorbeeld in het causale determinisme van het naturalisme – en psychologie. ‘Het woord is dood/ de naturalistische clichés [...] bevatten niets van de nieuwe handgrepen van ons leven/ [...] de psychologie in onze romanliteratuur/ slechts berustend op subjectieve inbeelding/ de psychologische analyse/ en meer belemmerende spraakrhetoriek/ hebben ook de betekenis van het woord gedood’ (Van Doesburg e.a. 1920: 230-231). Om het woord opnieuw tot leven te wekken, moet het ‘zoowel volgens het begrip als volgens de klank’ hersteld worden, en dat impliceert het gebruik van ‘syntaxis/ prosodie/ typografie/ arithmetica/ orthografie’ (idem: 231).

De roman importeert de technieken van de beeldende kunst, de wiskunde en de poëzie: ‘de dualiteit tusschen proza en vers kan niet voortbestaan’ (idem). In het manifest ‘Van de beeldende letteren’ omschrijft Van Doesburg de schrijver als ‘de woord-beelder’: ‘Hij gebruikt de taal zuiver scheppend [...]. Het woord is hem materie’ (Van Doesburg 1983: 93). Die laatste zin keert in vele varianten terug in de poëtische teksten van Van Doesburg: woorden moeten niet als dragers van inhouden, thema’s en redeneringen behandeld worden, maar als plastische elementen die door hun vorm en hun rangschikking iets oproepen wat verder gaat dan logica, sentiment en herkenbare werkelijkheid. In 1927 zegt Van Doesburg dat hij ‘de plastiek van het materiaal door een bijna geometrische ordening’ eerst zocht in de poëzie, meer bepaald in zijn ‘klankbeelden’. Maar die vindt hij achteraf bekeken nog te concreet en te muzikaal: ‘Om het woord in zijn vaste en meest elementaire vorm te gebruiken, zodat het constant beeldt, was ik op het proza aangewezen. Zo ontstonden dan de eerste hoofdstukken mijner “abstracte” roman’. Daarin probeerde hij ‘een realiteit te scheppen van geestelijke verbeelding’ (Van Doesburg 1983: 99). Tegelijkertijd pure materie en zuivere geest – dat is misschien de meest kenmerkende paradox van het avant-gardistische proza zoals Van Doesburg dat ziet.

<i>Avant-garde</i>		
Prototype	Dadaïsme (Van Doesburg)	
Historiciteitsregime	Breuk + opheffing: tabula rasa + paradox	
Narrativiteit	Anti-narratief	
Vernieuwing	Niveau	Inhoud = vorm = proces
	Object	Intern (traditie verworpen) + import (materie en abstractie)

2 Neo-avant-garde

De romanexperimenten van de jaren zestig worden in historische overzichten meestal besproken als vormen van ‘Ander Proza’, naar de titel van Sybren Polets bloemlezing uit 1978. In dat boek bracht Polet de vernieuwers van zijn eigen tijd samen met historische avant-gardisten als Van Doesburg en Paul van Ostaijen. Ik gebruik de term neo-avant-garde als synoniem voor ‘Ander Proza’, al is de eerste term ruimer, omdat hij ook voor andere genres en kunstvormen bruikbaar is.

‘Neo-avant-garde’ geeft aan dat de toenmalige vernieuwingen zich zoals de avant-garde afzetten tegen de gangbare literatuur van hun eigen tijd, en dat ze tegelijkertijd verwijzen naar de historische avant-garde van het interbellum. Daarbij komt nog dat heel wat neo-avant-gardisten ook andere tradities omarmen – veel meer dan de historische avant-gardisten.

Dat heeft te maken met het historiciteitsregime dat te vinden is in neo-avant-gardistische poëtica’s. De tabula rasa van de avant-garde wordt gerelativeerd en omgevormd tot iets positievers.¹ In zijn poëtische studie *Een broek voor een octopus* (1965) definieert Schierbeek, die in 1951 met *Het boek ik* de eerste Nederlandse experimentele roman publiceerde, de kunstenaar: ‘Wat is de “taak” van de maker? Alles tot nul te reduceren, om opnieuw te leren tellen’ (1965: 56). Het gaat om een drievoudige reductie. Ten eerste reduceert de experimentele schrijver de woorden door ze te ontdoen van hun gewone betekenissen: ‘Het reduceren van het woord tot “nul”, is een werk geweest dat bij ons de experimentele dichters tot in uiterste konsekventie hebben aanvaard, en voor een groot deel uitgevoerd’ (1965: 82). Ten tweede worden de dingen uit hun traditionele pragmatische context gelicht en worden ook zij naakt en nul – ondingen: ‘De maker ontnemt aan de dingen hun bruikbaarheid, hun nut en plaatst ze in een ander verband, dat der “ondingen”. [...] Hij staat op goede voet met de sloper’ (1965: 44). Ten derde wordt het ik van de schrijver op deze manier tot niets herleid. Hier beroept Schierbeek zich op de eeuwenoude traditie van het zenboeddhisme. Zo schrijft hij in *De tuinen van Zen*: ‘Wie schept, schept uit de leegte’ (1960a: 113). Pas als de schrijver zichzelf tot leegte reduceert, kan hij schrijven: ‘Omdat Zen is: bevrijding van de persoonlijkheid en deze bevrijding creativiteit’ (1960a: 100).

De taal van de neo-avant-garde moet deze dubbele beweging – alles tot nul reduceren en dan opnieuw leren tellen – waarmaken, en dat is even moeilijk als een broek vinden die past voor een octopus (Schierbeek 1965: 98). Het moet een beweeglijke vorm zijn, die zichzelf voortdurend vervormt en dus onophoudelijk buiten zijn grenzen treedt. Import is dan ook schering en inslag in de poëtica van Schierbeek. Zo pleit hij voor het importeren van technieken uit de poëzie – hij duidt zijn werk aan als ‘proëzie’ (1965: 25) – en uit de muziek. Hij wil proza dat polyfoon is en ritmisch: ‘Grote ritmische eenheden zullen het verhaal, de “story”, de roman gaan vervangen, of althans naast de bestaande genres hun plaats innemen’ (1965: 96).

De laatste woorden – ‘of althans naast de bestaande genres’ – wijzen op de tolerantie voor het andere en voor de traditie, die bij Schierbeek groter is dan bij de extreme avant-garde van het interbellum. Tot zijn verwanten rekent hij heel veel modernisten, als Ezra Pound, William Carlos Williams, James Joyce (Schierbeek 1965: 87-88) en Malcolm Lowry (Schierbeek 1960b: 120-121). Op filosofisch vlak schrijft hij zich niet alleen in de traditie van Zen in, maar ook in die van Nietzsche (Schierbeek 1960b: 119) en Heidegger (Schierbeek 1965: 80). De psychoanalyse van Freud en Jung gebruikt hij als middel om te zoeken naar de ‘moderne mythen’

1 Vgl. Hans Vandevoorde (2013) die onder meer via auteursuitspraken laat zien dat de neo-avant-gardistische versie van het surrealisme bij Schierbeek en Lucebert constructiever wil zijn dan de oorspronkelijke, historische versie van die stroming.

die in het onbewuste ‘het onderliggend bindweefsel’ vormen (Schierbeek 1960b: 134). En ook de historische avant-garde vormt een traditie die hij in een nieuwe vorm wil behouden. Vooral de dadaïsten (1960a: 97) en de surrealisten (1960a: 98) ziet hij als verwanten, de eersten omdat zij het woord bevrijden van de vaste betekenis, de laatsten omdat zij de verbeelding en het onbewuste aan het woord laten. Ook de existentialisten kunnen op zijn sympathie rekenen. Zij lijken zelfs hedendaagse reïncarnaties van Zen: ‘De Zenmeesters [...] spreken tot ons als dadaïsten, surrealisten, als existentiefilosofen, als moderne dichters’ (1960a: 110). De band tussen al deze tradities is de erkenning van de leegte als kern van de realiteit, de mens en de schepping.

Over Ivo Michiels, die in 1963 met *Het boek alfa* de zogenaamd eerste Vlaamse experimentele roman publiceerde,² kan in grote lijnen hetzelfde verteld worden als over Schierbeek. Ook hij meent immers dat de experimentele roman de traditie tot nul moet reduceren om uit die nul een nieuwe taal en vorm te puren. Ritmische structuren en klankassociaties vervangen het klassieke verhaal, dat we volgens Michiels (1958a: 649) beter aan de film kunnen overlaten. Ik bespreek drie punten waarin Michiels’ poëtica licht afwijkt van die van Schierbeek en waarin zijn ‘posture’ als auteur gelegen is.

Ten eerste: meer dan Schierbeek legt Michiels de nadruk op de continuïteit in het experiment. In een discussie over ‘De experimentele roman’, gepubliceerd in het *Nieuw Vlaams Tijdschrift* (1960), pleit Michiels ervoor het ‘binnenlands experiment’ en de ‘niet langer te ontwijken uittocht van conventies [...] te zien als een vitale schakel in de *continuïteit* der letteren’:

Te dicht nog zit men met de neus op de breuk die voltrokken wordt: wie zo zit ontgaat onvermijdelijk de diepere, onderhuidse binding van de experimentele kunst met bepaalde (wellicht voor het ogenblik vergeten) constanten uit het verleden (want andermaal wil ik herhalen: er bestaat geen avant-garde of ze wortelt met beide voeten in een traditie). Wie zich blind staart op de breuk, ontgaat de constructieve en evolutieve betekenis van het experiment, zijn positie als nieuwe bouwgrond voor de tradities en voor de verdere experimenten van morgen. Immers breken impliceert, hoe paradoxaal dit ook moge klinken, voortzetten, althans op zijn minst: plaats maken. Aldus zie ik het experiment, nog afgezien van de dwingende omstandigheden die zijn ontstaan aan het creatieve denken inhaerent maken (zo een gans gewijzigd klimaat voor wereld en mens) als een noodzakelijke acte voor de continuïteit der kunsten (Michiels 1960: 231).

Niet alleen komt het experiment uit een traditie, het (re)produceert ook een (relatief nieuwe) traditie. Voor Michiels is de vernieuwing dus niets nieuws. Het is de normale gang van zaken en de noodzakelijke voorwaarde voor het overleven van de literatuur: ‘Immers wanneer de vernieuwing *conditio sine qua non* is voor het voortbestaan en dit voortbestaan voor mij even evident is als de scheppingsdrang zelf, hoe zou dan de vernieuwing problematisch zijn?’ (1958a: 649-650). Hier zijn we ver verwijderd van de dadaïstische destructiedrang: het gaat om het voortbestaan in plaats van de opheffing of vernietiging.

² Er valt wat voor te zeggen om *Messiah* van C.C. Krijgelmans (1961) deze eer te gunnen. Net als Schierbeek en Michiels wil Krijgelmans de taal tot nul reduceren, maar in zijn geval is de wederopbouw zo goed als afwezig – tenminste in de jaren zestig. Zie hiervoor Bernaerts & Vervaeck 2011.

Ten tweede verwijst Michiels in zijn poëtische essays meer dan Schierbeek naar de eigentijdse roman, bijvoorbeeld naar Lawrence Durrell, Kerouac en natuurlijk naar Robbe-Grillet en algemener de Franse *nouveau roman* waarmee hij in de Nederlandstalige kritiek steeds geassocieerd werd (Vervaeck 2011a: 122-124). Michiels wijst die associatie niet van de hand. Van de *nouveau roman* neemt hij de aandacht voor de vorm ('de revalorisatie van het woord'; 1960: 232) en de verwerping van de boodschap ('geen boodschappelijke zekerheid'; idem) over. Net als Schierbeek ziet Michiels de nieuwe roman als een opheffing van het ik van de auteur: 'De romancier is niets en de roman alles' (1958c: 662).

Opnieuw ziet Michiels dit als een terugkeer naar een oudere fase, zelfs een oerstaat: 'De experimentele kunstenaar wil (net als de schilder, de musicus) terug naar de oerstaat van het materiaal waarvan hij zich bedient' (idem). Maar in tegenstelling tot Schierbeek ziet hij dit niet als een versmelting van poëzie en proza (idem) en evenmin als een toegang tot de oerlagen van het surrealisme. Voor hem blijft alles gematigd door de controle van het bewustzijn. Hij definieert de 'authentieke creatie' als 'het geleide en geleidelijk *zichtbaar maken* van het voordien en ook voor hem [de kunstenaar – bv] nog onzichtbare' (1960: 232). Vandaar dat de artistieke creatie berust op de 'steeds onder controle gehouden zijnservaring' (1960: 233). De experimentele roman toont niet de buitenwereld – ook dat is iets voor de film – maar de 'mind-scape' (1958b: 901). Beckett is samen met de *nouveau roman* de belangrijkste eigentijdse verwante van Michiels: zijn taal is zo beheerst, uitgezuiverd en vergeestelijkt dat ze aan de stilte raakt.

Ten derde expliciteert de poëtica van Michiels meer dan die van Schierbeek het belang van de visuele kunsten voor zijn romanexperimenten. Vooral de abstracte schilderkunst van de jaren vijftig is van cruciaal belang geweest voor de uitzuivering die Michiels van de katholieke traditie naar de kritische avant-garde bracht. In een gesprek met Willem M. Roggeman zegt Michiels: 'Ik geef toe dat ik meer door de plastische kunst ben beïnvloed dan door welke andere artistieke discipline ook' (1975: 22). Kunstenaars als Lucio Fontana, Piero Manzoni, Yves Klein en Jef Verheyen krijgen een voorbeeldrol in Michiels' poëtische stukken, naast de Duitse Groep Zero – de naam spreekt boekdelen (Bernaerts e.a. 2012).

De neo-avant-garde sluit hier expliciet aan bij de avant-garde. De abstracten van de jaren vijftig bouwen volgens Michiels (1958b: 902) voort op wat Picasso, Arp, Kandinsky en Mondriaan al voor de oorlog deden: 'Wat de [vooroorlogse – bv] revolutionairen hebben blootgelegd, wordt door de jongeren verder ontgonnen'. Bij de continuïteit hoort de synthese: de roman die Michiels verdedigt, incorporeert verschillende tradities en domeinen. Hij beweert 'dat de abstracte kunst, in haar ruimste betekenis, geen school, geen richting, geen isme is, maar kunst van onze tijd die zelf in zich de meest uiteenlopende stijlen en stromingen verenigt' (1958b: 902). Dat doet weer denken aan Schierbeek, die ook uiteenlopende tradities met elkaar verbond en de synthese vertaalde naar de eigen tijd, c.q. het existentialisme.

De integratie van tradities en de gerichtheid op de eigen tijd gaat nog een stap verder in het Ander Proza zoals Sybren Polet dat omschrijft. Ook bij hem zijn de cruciale termen in zijn positionering ten opzichte van tradities: openheid, dynamiek en combinatie. Het toverwoord dat zijn hele poëtica en literatuur behekt, en dat ook meteen de band tussen continuïteit en vernieuwing aanduidt, is meta-

morfose. Het argument voor de dynamische vorm is hier, meer dan bij Schierbeek en Michiels, de realiteit:

Het vangen van deze complexe werkelijkheid, van de diversiteit van al deze uiteenlopende werkelijkheden en werelden in woorden is een van de belangrijkste opgaven van de moderne literatuur. De literaire werkelijkheid is dan ook niet staties, maar flexibel, open. Dienovereenkomstig zullen de vormen die de schrijver ontwikkelt evenmin staties zijn, maar open en flexibel [...]. Ook om die reden is de moderne literatuur in wezen *experimenteel* (Polet 1972: 15).

Maar de realiteit is niet gegeven: ze bestaat slechts via de verbeelding van de mens. Daarom is de literaire weergave of constructie van de realiteit steeds een ‘mentaal avontuur’ (1972: 13), wat herinnert aan de ‘mind-scape’ van Michiels. De gelijktijdigheid van verschillende fasen en de gelijkwaardigheid van verschillende realiteiten, die in de avant-garde de vorm van de paradox aannam, vinden we hier vooral op het niveau van de binnenwereld terug: ‘Al deze werkelijkheden leven in het bewustzijn van de mens gelijkwaardig naast elkaar en als zodanig vinden ze ook in de moderne literatuur hun plaats’ (1972: 14).

In *De creatieve factor* (1993), Polets psychologische studie over de (literaire) creativiteit, zoekt hij de basis van alle creativiteit in de combineerdrang van de mens, die hij analyseert als een ‘metaforische drift’ (1993: 128). Het resultaat van die combinatie is altijd veel meer dan de creator had gedacht en verwacht. In die zin schept het kunstwerk zichzelf: het produceert een surplus dat niet het werk is van de auteur.

Waar het in feite, althans voor de vakman, om gaat is de *mate* van richten, van sturen, bijsturen. Dit geldt ook voor de meest bewuste, meest intellektualistische schrijver: ook hij zal immers toegeven dat een boek, een gedicht voor een groot deel zichzelf schrijft (Polet 1972: 20).

Het relatief nieuwe van Polet ten opzichte van Schierbeek en Michiels zit in de onderstreping van het artificiële van het literaire werk – iets wat in de jaren zeventig steeds manifester zal worden, onder meer bij de auteurs rond het tijdschrift *De revisor* en vooral bij de postmodernen. Literatuur, zegt Polet (1972: 25), is ‘een intellectuele activiteit. De neerslag hiervan is kunst(matig)werk (: maakwerk) en, hoewel geen werkelijkheid in de zin van buitenwereld, weldegelijk een *vorm* van werkelijkheid: een literaire’. Een belangrijk onderdeel van die vorm is de afwezigheid – die we al kennen van Schierbeek en Michiels, maar die hier de concrete vorm aanneemt van ellipsen in de narratieve structuur. Polet werkt met ‘open vormen’, ‘invul- en aanvulmodellen, die aan de lezer de ruimte laten om met eigen bewustzijn in te vullen’ (1972: 37). De traditionele realistische beschrijving, die compleet en concreet wil zijn, wordt afgewezen ten faveure van sjablonen, onaffe personages en schetsmatige situaties. Opnieuw ontregelt dit zowel de vorm als de inhoud.

Deze elliptische narrativiteit, die een vorm van abstrahering en uitzuivering impliceert, wordt tegenwerkt door een gulzige incorporatie van niet-literaire teksten in de roman, die daardoor een collage wordt. Voor de schrijver als ‘collage-maker’ is ‘alles materiaal’ (1972: 49), ook krantenartikelen, prenten en archiefdocumenten, die de roman verbinden met de realiteit maar tegelijkertijd duidelijk ma-

ken dat die realiteit steeds een gerepresenteerde werkelijkheid is. De combinatie van de elliptische vertelling en de collage zorgt voor een ontregeling die in Polets poëtische stukken als een bevrijding beschreven wordt: 'Een van de belangrijkste criteria voor goede literatuur is dat deze ons bevrijdt uit starre taalmechanismen, associatie-denken-beeld-automatismen' (1972: 60). Maar deze ontwrichting mag niet overdreven worden: 'Het desoriëntatie-effekt dat in een nieuwe, vervreemdende taalsituatie kan ontstaan kan erg nuttig zijn (: ontwenning, depropagandisering) [...], maar continue desoriëntatie en richtingloosheid neutraliseren het effect' (1972: 31-32). Het totale experiment en de opheffing van tradities worden verworpen.

In de eerder vermelde bloemlezing *Ander proza* schept Polet een traditie voor de contemporaine romanvernieuwers, die teruggaat tot Sterne en Diderot (1978: 9-11). Ook het *Ander Proza* zelf is een traditie geworden, met twee strekkingen. Er is het centripetale absolute proza en het centrifugale totaalproza:

Absoluut proza dan is proza dat een grote of zo groot mogelijke autonomie van het kunstwerk nastreeft met (zo) weinig (mogelijk) directe representatie van de sociale werkelijkheid en met voor alles een taal- en beeldgebruik dat gericht is op interne literaire relaties (: gesloten, hermetische vorm); een dergelijke vormgeving wordt benoemd als *zuiver*, puur (Polet 1978: 17).

Totaalproza [...] beschouwt het ontstaansproces van een literair werk als niet- of veel minder autonoom [...]. De schrijver van totaalproza wil wel verwijzen naar [de] buitenwereld en de relatie met de maatschappelijke werkelijkheid. [...] Zijn werkelijkheid is vaak een duidelijk *geïnterpreteerde*; hij verdwijnt niet in of achter zijn verbofact en toont zijn stellingname, ook door ingrepen in de literaire vorm en het gebruik van zijn stijlmidelen (Polet 1978: 17-18).

Michiels hoort volgens Polet bij het absolute proza, Schierbeek rekent hij – net als zichzelf – tot het totaalproza (1978: 19). Alsof Polet beseft dat hij door deze traditieconstructie het *Ander Proza* als gewoon proza behandelt, schrijft hij aan het eind van zijn inleiding:

Voor de andere-prozaschrijvers zelf geldt echter dat de door hen gehanteerde stijl hun normale en best verantwoorde schrijfmethode is, die slechts als *kontra* of *anders* benoemd wordt omdat men zich verzet tegen de vanzelfsprekendheden van de meerderheid. Maar hun vormen zijn evengoed vanzelf-sprekend, dwz zij spreken voor zichzelf. In zoverre is ander proza of tegenproza niet meer dan een gedwongen geuzennaam (Polet 1978: 28).

Deze evenwichtsoefening tussen norm en afwijking, traditie en experiment, continuïteit en vernieuwing werd door de kritiek gezien als een poging het experiment tot traditie te verheffen, en werd misschien mede daardoor de grafsteen van het *Ander Proza*. Na 1978 werd dit experiment door heel wat recensenten beschouwd als *vieux jeu*, bijvoorbeeld door Cyrille Offermans (1986), een vroegere medestander van Polet.

		<i>Avant-garde</i>	<i>Neo-avant-garde</i>
Prototype		Dadaïsme (Van Doesburg)	Ander Proza (Schierbeek/ Michiels/ Polet)
Historiciteitsregime		Breuk + opheffing: tabula rasa + paradox	Dood + wedergeboorte: open, dynamische tradi- ties + combinatie, syn- these
Narrativiteit		Anti-narratief	Ontregeling narratief
Vernieuwing	Niveau	Inhoud = vorm = proces	Inhoud + vorm = open, transformatie
	Object	Intern (traditie verwor- pen) + import (materie en abstractie)	Intern (absoluut proza) + import (totaal proza)

3 Transavant-garde

Met het postmodernisme, dat in de Nederlandstalige roman opduikt aan het eind van de jaren zeventig en tot bloei komt rond 1990 (Vervaeck 2007) wordt het historiciteitsregime van paradoxale versmelting (avant-garde) en van dood-plus-wedergeboorte (neo-avant-garde) vervangen door wat François Hartog het presentisme noemt. Dat impliceert niet alleen dat het verleden in al zijn vormen en tradities aanwezig blijft in het heden, maar ook dat het heden zichzelf voortdurend tot traditie maakt. Het nu is vol van het toen, het toen bestaat slechts als nu en bovendien is het nu bezig geschiedenis te worden:

En tout cas, le 11 septembre pousse à la limite la logique de l'événement contemporain qui, se donnant à voir en train de se faire, s'historicise aussitôt et est déjà à lui-même sa propre commémoration : sous l'œil des caméras. En ce sens, il est absolument présentiste (Hartog 2003: 116).

Ursula Heise (1997: 26) karakteriseert de laattwintigste-eeuwse tijdservaring als 'a hyper-present', een temporele compressie die verleden en toekomst samendrukt tot 'simultaneity and instantaneity' (1997: 23). Enerzijds is er alleen het nu. Het verleden en de toekomst bestaan alleen in de versie van het heden (Hartog 2003: 207-218). Anderzijds bestaat het heden alleen als versie of beeld van dat verleden en die toekomst. Het ene bestaat slechts als het andere.

Die logica is typisch voor het postmodernisme zoals ik dat zie (Vervaeck 1999). Dat beweert dus in geen geval dat alles één en hetzelfde is, dat verleden, heden en toekomst samenvallen. Het beweert ook niet dat het allemaal om het even is of dat alles moet kunnen (Vervaeck 2011b). De logica van het postmodernisme en het daarbij passende presentisme drijft op het besef van het verschil. Het verleden is nooit zuiver als zichzelf aanwezig in het heden. Het poststructuralisme, dat nauw verbonden is met het postmodernisme waarover ik het hier heb, ziet het verschil als de absoluut noodzakelijke mogelijksvoorwaarde van al wat bestaat (Currie 2004). Iets bestaat maar omdat het (en zolang het) in steeds andere en veran-

derende versies veruitwendigd wordt. De identiteit bestaat alleen als alteriteit, het eigene neemt steeds andere vormen aan. Dat kan de vorm zijn van een onoplosbare andersheid – ‘le différent’ van Lyotard (1983) – of van het eindeloze uitstel, ‘la différance’ van Derrida (1967; 1972). Algemener is er slechts een herhaling mogelijk omdat die verschilt van alle vorige (Deleuze 1968). Juist die herhaling-met-verschil maakt het teken, de identiteit en het bestaan mogelijk. Zo bestaat een fo-neem slechts omdat het in steeds andere vormen (allofonen) veruitwendigd wordt.

Het verschil is in deze visie niet langer een kwestie van breuk of continuïteit. Het is de twee ineens. Het zet iets voort door ervan af te wijken. De discussie tussen de vernieuwende avant-garde en de op continuïteit gerichte arrière-garde is voor de postmodernist een *non-issue*. Wie het postmodernisme met een garde wil associëren kan terecht bij de *Transavanguardia* van Achille Bonito Oliva (1982). Oliva gebruikt de term om een groep Italiaanse schilders aan te duiden die in de jaren zeventig en tachtig de traditie van de schilderkunst tegelijkertijd in eer herstellen én aanpassen aan de eigen tijd. Zij lopen volgens Oliva niet achteruit of vooruit, ze zijn in zijn ogen nomaden. Hun kunst is een voorstelling, een kaart van het zwerven: ‘Het kunstwerk wordt een kaart van het nomadisme, van de voortschrijdende verplaatsing, die zich voltrekt zonder enige vooraf bepaalde richting vanwege de kunstenaars, die ziende blind zijn’ (1982: 5).³

Een van de topoi in postmoderne poëtica’s is inderdaad de voorkeur voor een verhaal dat naar alle kanten uitwaaiert en niet gericht is op een ontknoping of einddoel. Het goede verhaal lijkt op een zwalpende reis waarvan de zin in het reizen gelegen is, niet in de aankomst of de terugkeer. Zo zegt Willem Brakman in *Vrij uitzicht*: ‘Geen boek van betekenis eindigt in het resultaat van een laatste informatie, eerder is het geschreven vanuit dat wat men aan het einde niet verwacht en dat de weg is die is afgelegd’ (2001: 167). ‘Als het gaat om wat ik in literatuur het liefst vind’, schrijft Jongstra (1996: 209), dan is dat ‘de verrukking van het dwalen in onbekend landschap – of een tekst’ (1996: 209).⁴

De roman die alle richtingen uitgaat, omarmt en transformeert ook allerlei tradities, zowel hoge als lage, zowel innovatieve als ouderwetse. De transavant-garde is eclectisch en encyclopedisch (Vervaeck 2009); ze laat zich, in tegenstelling tot de avant-garde, niet leiden door het verlangen iets totaal nieuws te scheppen. Het is geen wonder dat Willem Brakman (1985: 95) jongensboeken tot zijn belangrijkste literaire inspiraties rekent en dat hij in zijn late essays (2001: 107) meer dan eens spreekt over het verlangen te leven en te schrijven in de negentiende eeuw. Zoals Henri Garric in zijn bespreking van de transavant-garde aangeeft, wordt die beweging vooral gekenmerkt door ‘la pratique d’un éclectisme affiché contre l’impératif absolu de trouver du nouveau’ (2004: 85).

De geschiedenis wordt in dit geval niet langer gezien als een opeenvolging van breuken of een voortzetting van oude tradities, maar als een verschuiving, een

3 ‘L’opera diventa una mappa del nomadismo, dello spostamento progressivo praticato fuori da ogni direzione precostituita da parte di artisti che sono ciechi vedenti’ (mijn vertaling).

4 De poëtische essays van auteurs als Brakman en Jongstra verdedigen een bepaalde vorm van literatuur zonder daarbij de term ‘postmodern’ te gebruiken. De kenmerken van de goede roman zoals zij die zien, sluiten wel aan bij wat ik elders postmodern genoemd heb. Evenmin als in die publicaties wil ik hier een postmoderne stroming of orthodoxie poneren; het gaat om een verzamelnaam voor kenmerken die critici en poëtica’s naar voren schuiven.

laterale wrijving tussen continenten. In het heden drijven de tradities en de toekomstvisies, ze raken elkaar, vermengen zich met elkaar en zorgen zo voor de continuïteit in discontinue vormen. Oliva ziet deze vermenging niet als een abstracte of filosofische kwestie: ze ontstaat tijdens het artistieke scheppen zelf (1982: 12). Dat creatieve moment, dat tegelijkertijd continuïteit en breuk omvat, duidt Oliva aan met de term 'catastrofe'. Kunstwerken passen niet in een lineaire traditie die ze voortzetten of verbreken; ze gaan tegelijkertijd alle kanten uit:⁵

De opvatting van de kunst als catastrofe, als niet-gepland toeval dat elk kunstwerk anders maakt dan het andere, gunt de jonge kunstenaars een beweeglijkheid, ook in het domein van de avant-garde en haar traditie, die niet meer lineair is maar bestaat uit afdalen en opklimmen, terugkeren en vooruitgaan, volgens een beweging en een peripetie die zich nooit kunnen herhalen aangezien ze wijzen op de kronkelige geometrie van de ellips en de spiraal (Oliva 1982: 12).⁶

De term 'catastrofe' is enigszins misleidend, want in het normale taalgebruik suggereert hij zoiets als een grote omwenteling en soms zelfs een finale destructie. Dat is echter niet wat hier bedoeld wordt. Geloofd de avant-garde in de destructie en de neo-avant-garde in de dood die tot een wedergeboorte leidt, dan is het einde volgens de postmodernen een illusie (Baudrillard 1992). Niets verdwijnt ooit volledig, alles duikt opnieuw op in een andere vorm, de vorm van 'le différend'.

Niet alleen het historiciteitsregime onderscheidt het postmodernisme van de avant-garde en de neo-avant-garde. Ook de narrativiteit is anders. Die zou ik woekerend willen noemen om twee redenen. Ten eerste expliciteren postmoderne poetica's dat schrijven herschrijven is (Moraru 2001): het verhaal woekert op andere en vroegere verhalen. In een narratief essay over Strindberg laat Jongstra zijn ik-figuur tegen een beginnend schrijver zeggen: 'Misschien moet je het eens met een pastiche proberen [...]. Zo ben ik zelf ook begonnen. Een mooie manier om half anoniem de literatuur binnen te sluipen!' (1989: 159). De postmoderne schrijver voelt zich 'verwant met schrijvers die hun boeken in een bibliotheek schreven' (idem: 160), dat wil zeggen met auteurs die andere schrijvers en teksten bewerken en omvormen. In *Klinkende ikken* (2008) blikt Jongstra terug: '*Imitatio*, de eerste stap. Het was Zola die me een zetje gaf. Er zou nog een lange wandeling volgen, pas op mijn drieëndertigste verscheen mijn eerste verhalenbundel, nog steeds veel *imitatio*' (2008: 285).

Ten tweede kan de postmoderne narrativiteit woekerend genoemd worden omdat in de ogen van de transavant-garde de mens de realiteit alleen kan vatten in de vorm van een verhaal. Alle disciplines die de werkelijkheid willen interpreteren en beheersen – van religie tot wetenschap – maken gebruik van narratieve vormen. Zelfs wiskunde is narratief: 'Wat al die bewijzen gemeen hebben – er zijn maar weinig wiskundigen die zich dat realiseren – is dat ze gepaard gaan met een ver-

⁵ Daardoor ondermijnt het postmodernisme de idee van vooruitgang, zoals Beekman (1990) laat zien.

⁶ 'La nozione dell'arte come catastrofe, come accidentalità non pianificata che rende ogni opera differente dall'altra permette ai giovani artisti una transitabilità, anche nell'ambito dell'avanguardia e nella sua tradizione, non più lineare ma fatta di affondi e di scavalcamenti, di ritorni e di proiezioni in avanti, secondo un movimento ed una peripezia che non sono mai ripetitivi in quanto segnano la geometria sinuosa dell'ellissi e della spirale' (mijn vertaling).

haal' (Krol 1995: 13). Daarbij komt dat een verhaal slechts uitgelegd kan worden door een nieuw verhaal: er is geen niet-narratieve vorm die het verhaal zou kunnen toelichten. Vandaar dat het ene verhaal tot het andere leidt en dat het vertellen uiteindelijk in zichzelf rondtolt. Zo zegt Brakman over de door hem bewonderde John Cowper Powys dat hij het ene verhaal met het andere verweeft: 'Er is aan het vlechten en weven geen eind [...]. Zo hecht doortimmerd en solide is het verhalen bij Powys dat het lijkt of het vertellen zelf vertelt' (1985: 113).

Dat essay en wetenschap narratief zijn, impliceert ook omgekeerd dat postmoderne verhalen vaak essayistisch en beschouwend zijn. Ze staan in de traditie van wat Robert Alter (1975) de zelfbewuste roman noemt. Jongstra schaaft zijn eigen werk in de traditie van het opengewerkt proza, dat hij vergelijkt met het Centre Pompidou: 'de constructie is van buitenaf zichtbaar, of beter, het gebouw zelf gaat schuil onder alle mogelijke bouwkundigheden, die normaliter aan het oog worden onttrokken' (1996: 10). De door Jongstra bewonderde architecten van dit proza zijn Montaigne, Cervantes, Sterne, Gogol en Multatuli. Krol ziet het ideale verhaal in termen die herinneren aan Jongstra's Centre Pompidou: 'Je keert het verhaal binnenste buiten, zoals je een jas of een broek binnenste buiten kunt keren, en zelfs dragen, als je dat wilt. Je ziet beter hoe de mouwen, de zakken en dergelijke ingezet zijn. Je zou in een verhaal de structuur zien, open en bloot – zoals je tegenwoordig van sommige gebouwen de inwendige structuur kunt zien. Dat kan mooi zijn' (1995: 49).

Het zelfbewuste spel met de (interne) romanconventies duikt in talloze poëtische essays van postmoderne romanciers op. Brakman heeft het in dit verband over een verteller die even nadrukkelijk en liefelijk aanwezig is als een spreker voor een publiek. Hij ziet zijn schrijven als 'een schrijven dat als het ware naar voren leunt, bijna uit de taal puilt en al reageert op het antwoord dat zou moeten klinken en eigenlijk al klinkt. Een oog-in-oog met de lezer-luisteraar. Daar krijgt ook de taal stem' (1983: 13).

Door de becommentariëring en explicitering van narratieve conventies wordt het rechtlijnige vertellen onmogelijk. De poëtica van de postmoderne roman prijst het uitstellen en uitwaaiëren. Brakman (2001: 148) pleit voor het 'uitmiddelpuntige' schrijven, dat gekenmerkt wordt door 'het niet afsluiten, het niet willen beslissen, maar het opschuiven, uitstellen en verdagen'. Dat zorgt vaak voor ergernis bij de lezer, en dat vindt de trans-avantgardist over het algemeen een goede zaak. Hij of zij is op zoek naar 'lezers die weten hoe gezond ergernis-door-een-boek is' (Jongstra 2002: 295).

Het woekerende vertellen heeft consequenties voor de vorm en de inhoud van de postmoderne roman. In tegenstelling tot de abstractie van de neo-avant-garde à la Michiels en de totale afwijzing van concrete inhoud à la Van Doesburg verdeelt de postmoderne poëtica een woekering van inhoud en vorm: alles is overvol en hangt samen in eindeloze doorverwijzingen, die een finale ontknoping of een overkoepelend metaverhaal (Lyotard 1979) onmogelijk maken. Jongstra (1996: 31) vat dit in zijn essay over Brakman samen met de woorden 'polydiagnostiek' en 'lichaamswarme wereld'. De postmoderne verhaalwereld is geen abstract universum maar een erg liefelijk multiversum (Brakman 1985: 111).

De overvolle samenhang spreekt ook uit de grootschalige incorporatie van zogenaamd niet-narratieve genres en vormen. Louis Ferron erkent dat zijn romans

geënt zijn op het theater (1978: 206-211) en de muziek. Over de componist Louis Andriessen schrijft hij: ‘Ik kon daar, naar de vorm gemeten, parallellen in ontdekken met de door mij gehanteerde literaire technieken. Wat hij met de muziek deed, zou ik met de tekst gaan doen’ (1978: 224-225). Krol importeert naar eigen zeggen (Vervaeck 2010: 123-140) inzichten en technieken uit de wiskunde en de filosofie, bijvoorbeeld van Nietzsche en Wittgenstein. Het verschil met het absolute proza, dat niet-narratieve teksten importeerde en ze onaangeroerd presenteerde als *objets trouvés*, is dat de postmoderne poëtica de geïmporteerde objecten getransformeerd wil zien tot verhalen die naadloos passen in de woekerende narratieve wereld. Sven Vitse (2009) maakt duidelijk dat de poëtica van het Ander Proza de montage van met elkaar botsende objecten propageert, terwijl het postmodernisme ervoor pleit de geïmporteerde objecten op te nemen in laterale netwerken die de (hiërarchische) grenzen tussen oorsprong en bewerking uitwissen. Het onderscheid tussen brontekst en romantekst valt weg en dat zorgt soms voor plagiaatbeschuldigingen, – recent nog door Arianne Baggerman (2007).

		<i>Avant-garde</i>	<i>Neo-avant-garde</i>	<i>Transavant-garde</i>
Prototype		Dadaïsme (Van Doesburg)	Ander Proza (Schierbeek/ Michiels/ Polet)	postmodernisme
Historiciteitsregime		Breuk + opheffing: tabula rasa + paradox	Dood + wedergeboorte: open, dynamische tradities + combinatie, synthese	Presentisme en catastrofe: simultaneïteit + verschil + eclecticisme
Narrativiteit		Anti-narratief	Ontregeling narratief	Woekerend narratief
Vernieuwing	Niveau	Inhoud = vorm = proces	Inhoud + vorm = open, transformatie	Inhoud + vorm = overvol, eindeloze samenhang
	Object	Intern (traditie verworpen) + import (materie en abstractie)	Intern (absoluut proza) + import (totaal proza)	Intern (zelfbewust) + import (incorporatie)

4 Arrière-garde

Volgens Sybren Polet begint aan het eind van de jaren zeventig de ‘restaurantieve literatuur’ (2005: 190). Als dat klopt, zou het postmodernisme een vorm van arrière-garde moeten zijn. Zoals William Marx (2004: 17-18) en Vincent Kaufmann (2004: 26) terloops aangeven, zijn er enkele overeenkomsten, zoals de onvermijdelijkheid van de traditie, maar er is geen geloof in richtinggevende klassieken of technieken en er is geen anti-intellectualisme. ‘L’arrière-garde’, zegt Kaufmann (2004: 26), ‘se réclamera dans cette perspective du classicisme, de la tradition, des

valeurs éternels'. Tweede kenmerk is 'l'anti-intellectualisme': 'Ce qu'ils refusent, c'est l'intellectualité comme label de qualité. Ils ne cessent de reprocher aux avant-gardes et aux intellectuels d'être cérébraux' (2004: 31-32).

Deze afwijzing van de avant-garde en het intellect is te vinden in wat sinds de late jaren negentig aangeduid wordt als urgente literatuur, een term die gebruikt wordt door literatuurcritici en -wetenschappers voor het werk van auteurs als Arnon Grunberg, Tom Lanoye, Dimitri Verhulst en Joost Zwagerman.⁷ De roman zou hier terugkeren naar de realiteit, wat aansluit bij de door Hal Foster (1996) gesignaleerde 'Return of the Real' na het postmodernisme. Geert Buelens zegt dat Grunbergs aforismen 'de *urgentie* [blootleggen] die naar de waarheid ruikt' (2010: 38). De postmodernist deed volgens hem de realiteit af als een verzinsel, Grunberg herstelt de dwingendheid van die werkelijkheid en dat maakt zijn literatuur urgent. Dezelfde argumentatie is te vinden in Thomas Vaessens' *De revanche van de roman* (2009) en in zijn analyse van Grunbergs werk (2010: 60).

De poëtische positionering van de urgente roman omvat de afwijzing van de postmoderne traditie en de omarming van de realistische straatrumoerpoëtica. In zijn inleiding licht Vaessens 'de uitwassen' van het postmodernisme toe: 'een al te ver doorgeslagen relativisme, een ironische levenshouding waarin niets meer reëel is, en de terreur van het adagium dat "anything goes"' (2009: 14). De urgente literatuur wendt zich daarvan af en keert terug naar het directe, inhoudelijke engagement van romans die de sociale realiteit thematiseren: 'De laatste jaren is nogal eens opgemerkt dat het engagement in de literatuur terug is van weggevoest' (2009: 14). De traditie waarmee hier aansluiting gezocht wordt, is die van het straatrumoer, in de vroege jaren tachtig voorzichtig bepleit door Ton Anbeek (1981; 1990) en onder meer door Zwagerman (2006) fortissimo overgenomen. Vaessens citeert Yra van Dijk die in 2008 schreef: 'Het is zover, [...] de literatuur heeft zich eindelijk de straat op laten jagen. Na jaren getouwtrek over de vraag of schrijvers zich nu wel of niet moeten bezighouden met maatschappelijke kwesties, lijkt het pleit beslecht' (Vaessens 2009: 14).

De klemtoon op maatschappelijke kwesties gaat in deze poëtica samen met het onderstrepen van de inhoud: 'Hoezeer de straat op gejaagde literatuur in Nederland momenteel ook in de mode is, toch valt nog steeds de literair-correcte reserve op die sommige critici koesteren jegens romans die op de actualiteit en op de politieke realiteit gericht zijn'. Die critici lopen 'met een wijde boog om de inhoud' van de geëngageerde roman heen (Vaessens 2009: 15), richten zich op de vorm en autonomie, en zijn intellectualistisch, 'geleerd (al na twee zinnen van Grunberg heeft Cornets de Groot er Roland Barthes bijgehaald)' (2009: 16).

Het wordt tijd dat we de literaire smetvrees van ons af proberen te werpen. Waar romanschrijvers welbewust en doelgericht hun literaire stellingen verlaten, waar zij proberen weer bruggen met de wereld en de lezer te slaan door te breken met de chique literaire conventies van vóór de ontwaarding van de literatuur, moeten ook de professionele lezers van hun werk bereid zijn hun romans in die nieuwe geest te lezen. Zelfs als die romans zich minder 'literair' voordoen dan we gewend waren. *De revanche van de roman* is dus

7 De arrièregarde is volgens Kaufmann (2006: 27-29) vaak ook elitair en nationalistisch. Dat geldt in geen geval voor de urgente literatuur.

óók een pleidooi voor een discursieve lectuur van literatuur, die romans serieus neemt als volstrekt ernstige en zo oprecht mogelijke bijdragen van schrijvers aan reële debatten over de wereld van vandaag (Vaessens 2009: 16).

De positionering van de romancier gaat hier in hand met de zelfpositionering van de criticus/ wetenschapper. Het oude dat afgewezen wordt, is de autonome en op de vorm gerichte literatuur en poëtica. Die wordt beheerst door 'littéraire smetvrees' en 'chique littéraire conventies'. Het nieuwe bestaat erin de 'littéraire stellingen' te verlaten, 'bruggen' te bouwen 'met de wereld en de lezer' en deel te nemen 'aan reële debatten over de wereld van vandaag'. Nieuwe romans zijn 'minder "littéraire"' dan oude. Tussen oud en nieuw staat 'de ontwaarding van de literatuur', volgens de aanhangers van de chique conventies ontstaan door het importeren van niet-hoogstaande culturele en artistieke domeinen in de literatuur, volgens de urgente auteurs het resultaat van de autonomistische spelletjes van de postmodernen.

Het minder literaire aspect van de urgente roman vertaalt zich in het algemeen in toegankelijke werken, die terugkeren naar bekende narratieve structuren, herkenbare settings en personages als mensen van vlees en bloed. Jeroen Overstijns (2012: 75) spreekt van 'een door mij zeer bewonderde nieuwe humaniteit' en een literatuur 'die veerkrachtig en menselijk rijk is'. De ontregelende technieken die in de vorige drie poëtica's verdedigd werden, worden hier afgedaan als *vieux jeu*. Als Peter Verhelst in 2010 een roman publiceert waarin die technieken nog gehanteerd worden, luidt het oordeel van Frank Hellemans: 'Verhelst zweert echter nog mordicus bij een maniëristische door elkaar haspeling van chronologie en geografie. Daardoor is *Huis van de aanrakingen* eigenlijk hopeloos gedateerd en ouderwets'.

Een korte blik op een vroeg (1998) en recent (2009) poëticaal werk van Arnon Grunberg maakt duidelijk dat er verschuivingen en onveranderlijkheden zijn in deze literatuurvisie.⁸ *De troost van slapstick*, de verzameling columns en essays uit 1998 waarmee Grunberg zijn poëtica voor het eerst in boekvorm aanbood, is expliciet gericht tegen intellectualisme, aandacht voor de vorm en highbrow literatuur. In de plaats daarvan treden het gezonde verstand, de voorkeur voor de inhoud en *middlebrow*. Grunberg prijst het 'kiss'-motto van zijn oude leraar, dat wil zeggen 'Keep It Simple Stupid' (1998: 178). De inhoud van een roman moet helder zijn: 'Diepgang is een misverstand' (1998: 213). Literatuur die de aandacht vestigt op de vorm is geen literatuur. 'Lieve schrijver', bidt Grunberg aan het begin van elke roman, 'Geef mij toch niet de tijd na te denken over uw curieuze taalgebruik, uw sterk gekruide metaforen' (1998: 78). Auteurs als Pavese, Perec en Pound worden afgeschreven als 'al te goedkope charlatans' (1998: 197) en Thomas Manns *De Toverberg* moet in de boekenkast plaatsmaken voor Dahls kinderboeken (1998: 88).

De schrijver à la Grunberg positioneert zichzelf door de omarming van het gezonde verstand en de doe-maar-gewoonmentaliteit.

8 Een kritische bespreking en vergelijking van deze en andere poëticaal teksten van Grunberg is te vinden in Demeyer 2010. Vitse 2012 bespreekt de academische receptie van Grunberg en onderstreept daarbij de rol van termen als 'realiteit' en 'waarheid', die ook in mijn uiteenzetting van belang zijn.

Het is het misverstand van de vaktaal en het rookgordijn. Het is een misverstand dat de taal een probleem is en dat de werkelijkheid een probleem is. [...] Voor eens en voor altijd: noch de taal is een probleem noch de werkelijkheid. Als ik het woord 'boom' opschrijf weet u donders goed wat ik bedoel [...]. Maar nog steeds zijn er mensen die beweren dat het woord 'boom' niet naar 'boom' zou verwijzen. En deze mensen lopen vrij rond en doceren aan universiteiten. Hun volstrekte gebrek aan talent noemen zij 'het probleem van de werkelijkheid' en 'het probleem van de taal' (Grunberg 1998: 135).

Tegenover de onzekerheid van alle hierboven behandelde kunstopvattingen, valt de arrièrè-garde terug op zogenaamd vanzelfsprekende en zekere begrippen als de realiteit, de taal en het talent. Dat zijn de 'valeurs éternels' waarover Kaufmann (2004: 26) het had. In Bourdieus termen (1980: 111-115) omarmt de arrièrè-garde het *doxa* of de *illusio*, de ingesloten patronen en sjablonen die zo gewoon geworden zijn dat ze als de realiteit zelve worden aanvaard. Culturele gewoontes worden versleten voor natuurlijke gegevens. De waarheid is niet langer een constructie of de inzet van een sociale strijd, maar een vanzelfsprekend gegeven.

Een populaire mening onder schrijvers met een mening is dat de waarheid niet zou bestaan. Dit is een van de domste meningen die ik ooit heb gehoord. Vergelijkbaar met wanneer ik zou beweren 'mijn piemel bestaat niet'. [...] Als ik zulke erbarmelijke boeken zou schrijven als zij zou ik ten slotte ook maar gaan beweren dat de waarheid niet bestaat. En dat de werkelijkheid niet kenbaar is. Ook voor massamoordenaars en mensen die massamoordenaars een handje hebben geholpen is dit trouwens een hele handige theorie (Grunberg 1998: 202).

Er is geen band tussen erbarmelijk schrijven en beweren dat de waarheid niet bestaat, maar toch is dat de enige redenering ('als ... dan') in dit fragment. Het gaat in de arrièrè-gardepoëtica niet om redeneringen, argumenten of bewijzen, maar om het appel aan het *doxa*, de zekerheden – zoals de zekerheid dat massamoordenaars slecht zijn.

Grunbergs opvatting van een goed verhaal plaatst de humor centraal en sluit aan bij de zwart-witwereld van de slapstick. Twee kenmerken zijn hier cruciaal: ten eerste de stereotiepe, skeletachtige weergave van de mens en de realiteit, en ten tweede het entertainment. Slapstick steunt op sjablonen (zoals het taartengevecht of de wandelaar die tegen een paal loopt) en maakt van de wereld een poppenspel. Die vereenvoudiging zorgt voor de lach en die leidt volgens Grunberg naar 'de belangrijkste vraag' die men zich moet stellen bij de beoordeling van om het even welke kunstvorm: 'Heb ik mij geamuseerd, zo ja waarom, zo nee waarom niet?' (1998: 33). Slapstick onthult hoe illusoir onze verheven ambities zijn, en die ontluistering van pretenties werkt grappig, verstrooiend. In die zin bevestigt het genre 'dat het enige nut van onze activiteiten de verstrooiing is' (1998: 20). In termen van Bourdieu stelt Grunberg de *illusio* voor als de doorprikkende van alle illusies. Clichés (over het vergeefse streven van de mens) worden ultieme waarheden.

De urgente roman importeert meestal *middlebrow* genres die gebouwd zijn op herkenning en die in hun vorm vereenvoudigend, zelfs skeletmatig te werk gaan. Naast de slapstick kan hier naar de soap en het melodrama verwezen worden, toegankelijke genres die de houding van de arrièrè-garde ten opzichte van de lezer tonen. Willen de vorige drie poëtica's de lezer ontregelen en zo op een kritische

afstand plaatsen, dan wil de poëtica van de urgente roman de lezer hervinden door identificatie en empathie. ‘Boeken zijn bedoeld om gelezen te worden door mensen’, zegt Grunberg: ‘Je mag daarom verwachten dat in een boek mensen voorkomen’ (1998: 73).

Volgens mij is het juist hét kenmerk van een verhaal, dat het mogelijkheden biedt tot identificatie en van een lezer of kijker dat hij die mogelijkheden in enigerlei mate aangrijpt. Beweren dat dat banaal zou zijn is net zoiets als beweren: ‘Een mens die ademt is een banaal mens’. Een verhaal dat geen mogelijkheden biedt tot identificatie is geen verhaal (Grunberg 1998: 25).

Wanneer Grunberg in de Albert Verwey-lezing van 2008 zijn poëtica updatet, blijft deze voorkeur voor identificatie onveranderd, net als de prioritering van de inhoud boven de vorm, de afkeer van de op de vorm gerichte literatuurstudie – door Karel van het Reve ‘succesvol geridiculiseerd in een lezing getiteld “Het raadsel der onleesbaarheid”’ (Grunberg 2009: 23) – en de omarming van het *doxa* van de werkelijkheid: ‘Praten over de stijl is het middel bij uitstek om de werkelijkheid te bezweren [...] om het niet over het boek en wat daarin gebeurt te hoeven hebben, om de roman op veilige afstand van de lezer te houden opdat zijn wereldbeeld niet hoeft te kantelen’ (2009: 25).

De laatste woorden geven een eerste verschuiving in Grunbergs poëtica aan: waar de roman volgens de vroege poëtica de lezer moest amuseren, moet hij die lezer nu veranderen. Een tweede verschuiving heeft te maken met de waarheid, die niet langer gegeven en grijpbaar is: ‘Waarheid ontsnapt ons nu eenmaal. Wij kunnen niet besluiten eindelijk eens de waarheid over onszelf of over het primaat van de stijl te verkondigen, zij ontglipt ons’ (2009: 25-26). De twee verschuivingen komen samen in de opvatting dat een goede roman een vorm van verraad is,⁹ in de zin dat hij meer prijsgeeft dan bedoeld of verwacht. Hij verradt iets over zichzelf en over alle andere deelnemers aan de literaire communicatie:

Een tekst verradt zich ook, als het goed is, hij verradt iets over zijn techniek, dat om te beginnen, allicht iets over de schrijver, wellicht over enkele bedoelingen van de schrijver voor zover die bedoelingen ons interesseren, romanpersonages verraden zichzelf en uiteindelijk wordt de lezer verleid door de tekst om zichzelf te verraden als het meezit. Een tekst kan wel iets zeggen, maar het pregnante zit niet in wat die tekst zegt, maar in wat de tekst verradt. Wat ik niet over mezelf had willen weten maar eventueel wel over een ander, en waarvan ik dus hoop dat de ander het nooit over mij te weten zal komen, daarin zit het verraad (Grunberg 2009: 32).

Het urgente of pregnante van de tekst zit in het overtreden van de wet, de zelfcensuur, het fatsoen enzovoort. Dat zorgt voor een combinatie van schaamte en genot, die Grunberg (2009: 34-35) verbindt met Roland Barthes, realityshows en vooral met de ramptoerist die wil genieten van de pijn waaraan hij als getuige zou kunnen sterven. Empathie en genot blijven cruciale kenmerken van de lectuur, maar het amusement wordt ontdaan van het vrijblijvende karakter uit de vroegere poëtica.

9 Al in 2001 schreef Grunberg, onder het pseudoniem Marek van der Jagt: ‘De mens is gedoemd zijn leven te verraden’ (Grunberg 2008: 707). In die tekst staan amusement en genot – typisch voor de vroege Grunbergpoëtica – nog wel centraal.

Aan het eind citeert Grunberg de futuristen die met hun ode aan de oorlog verraden (in de zin van: tonen) ‘waarvan wij echt genieten’ (2009: 49). Zo krijgt de arrièregarde iets van de scherpste van de avant-garde, al gaat het hier vooral over het effect op de lezer, niet over de techniek. Dat illustreert wat ik aan het begin zei: de grenzen tussen de poëtica’s zijn niet altijd even strikt, er zijn mengvormen en bovendien is een poëtica niet statisch. Deze nuanceringen zijn in mijn uiteenzetting naar de achtergrond verdreven. Ook het overzichtsschema is een drastische vereenvoudiging van evoluties en grensoverschrijdingen, maar als model voor de positionering van romanpoëtica’s kan het in concrete casestudies moeiteloos aangepast worden.

	<i>Avant-garde</i>	<i>Neo-avant-garde</i>	<i>Trans-avant-garde</i>	<i>Arrière-garde</i>	
Prototype	Dadaïsme (Van Doesburg)	Ander Proza (Schierbeek/ Michiels/ Polet)	postmodernisme	‘urgente’ roman (Grunberg)	
Historiciteits-regime	Breuk + opheffing: tabula rasa + paradox	Dood + wedergeboorte: open, dynamische tradities + combinatie, synthese	Presentisme en catastrofe: simultaneïteit + verschil + eclecticisme	Update straatrumoer en terugkeer naar realiteit: <i>doxa</i>	
Narrativiteit	Anti-narratief	Ontregeling narratief	Woekerend narratief	Realistisch skeletverhaal	
Ver-nieu-wing	Niveau	Inhoud = vorm = proces	Inhoud + vorm = open, transformatie	Inhoud + vorm = overvol, eindeloze samenhang	Inhoud < vorm: ‘minder “literair”’, meer ‘menselijk’ (empathie)
	Object	Intern (traditie verworpen) + import (materie en abstractie)	Intern (absoluut proza) + import (totaal proza)	Intern (zelfbewust) + import (incorporatie)	Intern klassiek + import <i>middlebrow</i>

5 Conclusie

Het overzichtsschema suggereert dat de avant-garde zichzelf manifesteert als een breuk ten opzichte van minstens vier elementen: de artistieke traditie, de sociale realiteit van de burger, de algemeen aanvaarde natuurlijkheid (dat wil zeggen: het *doxa*) en de gangbare narrativiteit. De breuk wordt het begin van een nieuwe continuïteit in de neo-avant-garde, terwijl het postmodernisme breuk en voortzetting bij elkaar neemt in een richtingloos simultaneïsme. De arrièregarde lijkt nauwelijks breuken te herkennen: de taal sluit aan bij de realiteit, de fictie bij de herkenbare wereld (al gaat die herkenning soms gepaard met verraad), personages zijn mensen, het *doxa* wordt als vanzelfsprekend aanvaard.

Meer dan een schema om enkele naoorlogse romanpoëtica’s bij elkaar te brengen rond de problematiek van oud en nieuw, is deze voorstelling voorlopig niet.

Ze moet aangevuld en genuanceerd worden. Zo moet ze ruimte laten voor de achtergrond waartegen de drie naoorlogse poëtica's zich aftekenen, namelijk de laat-modernistische romanopvattingen van de gecanoniseerde Grote Vijf: Louis Paul Boon, Hugo Claus, Willem Frederik Hermans, Harry Mulisch en Gerard Reve. Voorts moet een uitgewerkte versie van het schema de vele mengvormen in kaart brengen, bijvoorbeeld de poëtica van de auteurs rond *De Revisor*, die tussen modernisme en postmodernisme gesitueerd kan worden. De schrijvers rond *Barbarber* combineren dan weer de twee extremen van het schema: met de ogen en technieken van dada kijken ze naar de gewone realiteit en proberen ze die op een ludieke, herkenbare manier weer te geven. Daarmee wordt nog eens bevestigd wat de verschuiving in Grunbergs poëtica al liet zien: *Les extrêmes se touchent*, zoals het *doxa* wil.

Bibliografie

- Alter 1975 – Robert Alter, *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press, 1975.
- Anbeek 1981 – Ton Anbeek, 'Aanval en afstandelijkheid'. In: *De Gids* 164 (1981) 2/3, p. 70-76.
- Anbeek 1990 – Ton Anbeek, 'Terugblik. Straatrumoer'. In: *Dietsche Warande & Belfort* 135 (1990) 3, p. 335-337.
- Baggerman 2007 – Arianne Baggerman, 'Knippen en plakken. Over de Zwolse avonturen van Atte Jongstra'. In: *Hollands maandblad* 8/9 (2007), p. 4-9.
- Baudrillard 1992 – Jean Baudrillard, *L'illusion de la fin ou la grève des événements*. Paris: Galilée, 1992.
- Beekman 1980 – K. Beekman, 'Genreopvattingen van avantgardistische auteurs'. In: *Spektator* 10 (1980) 6, p. 496-502.
- Beekman 1990 – K.D. Beekman, 'De vooruitgang volgens experimentelen en postmodernisten'. In: *Literatuur* 7 (1990) 5, p. 260-264.
- Bernaerts & Vervaeck 2011 – Lars Bernaerts & Bart Vervaeck, "Wie is toch deze verrassende Krijgelmans?" Ivo Michiels, C.C. Krijgelmans en het Vlaamse romanexperiment'. In: *TNTL* 127 (2011) 2, p. 164-188.
- Bernaerts e.a. 2012 – Lars Bernaerts, Hans Vandevoorde & Bart Vervaeck (reds.), *Ivo Michiels intermediaal*. Gent: Academia Press, 2012.
- Bourdieu 1980 – Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*. Paris: Minuit, 1980.
- Brakman 1983 – Willem Brakman, *Een wak in het kroos*. Amsterdam: Querido, 1983.
- Brakman 1985 – Willem Brakman, *De jojo van de lezer*. Amsterdam: Querido, 1985.
- Brakman 2001 – Willem Brakman, *Vrij uitzicht*. Amsterdam: Querido, 2001.
- Buelens 2010 – Geert Buelens, 'Aforismen na Auschwitz. Over de ironie, ernst en overtuigingskracht van Arnon Grunberg en Marek van der Jagt'. In: Johan Goud (red.), *Het leven volgens Arnon Grunberg. De wereld als poppenkast*. Kampen/Kapellen: Klement/Pelckmans, 2010, p. 13-38.
- Bürger 1974 – Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.
- Calinescu 1987 – Matei Calinescu, *Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987.
- Currie 2004 – Mark Currie, *Difference*. London/ New York: Routledge, 2004.
- Deleuze 1968 – Gilles Deleuze, *Différence et répétition*. Paris: PUF, 1997.
- Demeyer 2010 – Hans Demeyer, 'Van het cliché en de waarheid. De post-literatuur van Arnon Grunberg: tekst en context'. In: *Vooy's* 28 (2010) 2, p. 117-124.
- Derrida 1967 – Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1994.
- Derrida 1972 – Jacques Derrida, 'La différance'. In: *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit, 1977, p. 1-29.
- Van Doesburg e.a. 1920 – Theo van Doesburg, Piet Mondriaan & Anthony Kok, 'Manifest 11 van "De Stijl"'. In: F. Drijkonigen & J. Fontijn (reds.), *Historische avantgarde*. Amsterdam: Huis aan de drie grachten, 1991, p. 230-232.
- Van Doesburg 1983 – Theo van Doesburg, *Het andere gezicht van I.K. Bonset. Literaire geschriften van Theo van Doesburg, I.K. Bonset en Aldo Camini*. Amsterdam: Meulenhoff, 1983.

- Driekoningen 1991 – F. Driekoningen, 'Inleiding'. In: F. Driekoningen & J. Fontijn (reds.), *Historische avantgarde*. Amsterdam: Huis aan de drie grachten, 1991, p. 11-48.
- Driekoningen & Fontijn 1991 – F. Driekoningen & J. Fontijn (reds.), *Historische avantgarde*. Amsterdam: Huis aan de drie grachten, 1991.
- Ferron 1978 – Louis Ferron, *De hemelvaart van Wammes Waggel*. Amsterdam: Bezige Bij, 1978.
- Foster 1996 – Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge Massachusetts: MIT Press, 1996.
- Garric 2004 – Henri Garric, 'Le postmodernisme est-il une arrière-garde?'. In: William Marx (red.), *Les arrière-gardes au XX^e siècle. L'autre face de la modernité esthétique*. Paris: PUF, 2008, p. 79-89.
- Grunberg 1998 – Arnon Grunberg, *De troost van de slapstick*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar, 1998.
- Grunberg 2008 – Marek van der Jagt, *Ik ging van hand tot hand. Verzameld werk*. Breda: De Geus, 2008.
- Grunberg 2009 – Arnon Grunberg, *Het verraad van de tekst*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar, 2009.
- Hartog 2003 – François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris: Seuil, 2003.
- Heise 1997 – Ursula K. Heise, *Chronoschisms. Time, Narrative, and Postmodernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Hellemans 2010 – Frank Hellemans, 'In de ban van de bol'. In: *Knack*, 20 januari 2010, p. 72.
- Jongstra 1989 – Atte Jongstra, *De psychologie van de zwavel*. Amsterdam: Contact, 1989.
- Jongstra 1996 – Atte Jongstra, *Familieportret*. Amsterdam: Contact, 1996.
- Jongstra 2002 – Atte Jongstra, *De tak van Salzburg. Autobiografie van een lezer*. Amsterdam: Querido, 2002.
- Jongstra 2008 – Atte Jongstra, *Klinkende ikken. Bekentenissen van een zelfontwijker*. Amsterdam: Arbeiderspers, 2008.
- Kaufmann 2004 – Vincent Kaufmann, 'L'arrière-garde vue de l'avant'. In: William Marx (red.), *Les arrière-gardes au XX^e siècle. L'autre face de la modernité esthétique*. Paris: PUF, 2008, p. 23-35.
- Krol 1995 – Gerrit Krol, *De mechanica van het liegen*. Amsterdam: Querido, 1995.
- Lukács 1950 – Georg Lukács, *Studies in European Realism*. New York: Howard Fertig, 2002.
- Lyotard 1979 – Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris: Minuit, 1994.
- Lyotard 1983 – Jean-François Lyotard, *Le différend*. Paris: Minuit, 1983.
- Marx 2004 – William Marx, 'Penser les arrières-gardes'. In: William Marx (red.), *Les arrière-gardes au XX^e siècle. L'autre face de la modernité esthétique*. Paris: PUF, 2008, p. 5-19.
- Meizoz 2007 – Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine, 2007.
- Michiels 1958a – Ivo Michiels, 'Ars clericalis, ars nova'. In: *Nieuw Vlaams Tijdschrift* XII (1958) 6, p. 649-650.
- Michiels 1958b – Ivo Michiels, 'Avant-garde 1958?'. In: *Nieuw Vlaams Tijdschrift* XII (1958) 8, p. 898-902.
- Michiels 1958c – Ivo Michiels, '[Dankwoord van] De Arklaureaat 1958: Ivo Michiels'. In: *Nieuw Vlaams Tijdschrift* XII (1958) 6, p. 661-663.
- Michiels 1960 – Ivo Michiels, '[De experimentele roman]'. In: *Nieuw Vlaams Tijdschrift* XIV (1960) 2, p. 231-233.
- Michiels 1975 – Willem M. Roggeman & Ivo Michiels, '[Gesprek met] Ivo Michiels'. In: Willem M. Roggeman, *Beroepsgeheim. Gesprekken met Schrijvers*. 's Gravenhage: Nijgh & Van Ditmar, 1975, p. 9-24.
- Moraru 2001 – Christain Moraru, *Rewriting. Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning*. Albany: State University of New York Press, 2001.
- Oliva 1982 – Achille Bonito Oliva, *Transavanguardia*. Firenze: Giunti, 2002.
- Offermans 1986 – Cyrille Offermans, 'Buiten alle verhoudingen. "Ander proza" in beweging'. In: Tom van Deel, Nicolaas Matsier & Cyrille Offermans (reds.), *Het literair klimaat 1970-1985*. Amsterdam: Bezige Bij, 1986, p. 147-170.
- Overstijns 2012 – Jeroen Overstijns, 'Ter dood. Het einde van het experiment'. In: *Parmentier* 21 (2012) 3, p. 70-75.
- Poggioli 1968 – Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1968.

- Polet 1972 – Sybren Polet, *Literatuur als werkelijkheid. Maar welke?* Amsterdam: Bezige Bij, 1972.
- Polet 1974 – Sybren Polet, *De geboorte van een geest*. Amsterdam: Bezige Bij, 1974.
- Polet 1978 – Sybren Polet (red.), *Ander proza. Bloemlezing uit het nederlandse experimenterende proza van Theo van Doesburg tot heden (1975)*. Amsterdam: Bezige Bij, 1978.
- Polet 1993 – Sybren Polet, *De creatieve factor. Kleine kritiek der creatieve (on)rede*. Amsterdam: Wereldbibliotheek, 1993.
- Polet 2005 – Sybren Polet, *Een geschreven leven 2*. Amsterdam: Wereldbibliotheek, 2005.
- Schierbeek 1960a – Bert Schierbeek, *De tuinen van Zen. Een essay over het Zenbuddhisme*. Amsterdam: Bezige Bij, 1960.
- Schierbeek 1960b – John Vandenbergh & Bert Schierbeek, 'Bomen: een gesprek tussen John Vandenbergh en Bert Schierbeek'. In: Bert Schierbeek, *Het dier heeft een mens getekend*. Amsterdam: Bezige Bij, 1960, p. 119-148.
- Schierbeek 1965 – Bert Schierbeek, *Een broek voor een oktopus*. Amsterdam: Bezige Bij, 1965.
- Vaessens 2009 – Thomas Vaessens, *De revanche van de roman. Literatuur, autoriteit en engagement*. Nijmegen: Vantilt, 2009.
- Vaessens 2010 – Thomas Vaessens, 'De romanschrijver als journalist. Arnon Grunberg tussen fictie en non-fictie'. In: Johan Goud (red.), *Het leven volgens Arnon Grunberg. De wereld als poppenkast*. Kampen/Kapellen: Klement/ Pelckmans, 2010, p. 39-64.
- Vandevoorde 2013 – Hans Vandevoorde, "'Generatie Schierbeek". Lyricisering in de jaren vijftig'. In: *Belgisch Tijdschrift voor Filologie en Geschiedenis* 90 (2013) 3, p. 587-604.
- Vervaeck 1999 – Bart Vervaeck, *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Nijmegen: Vantilt, 2007.
- Vervaeck 2007 – Bart Vervaeck, 'De kleine Postmodernsky: ontwikkelingen in de (verhalen over de) postmoderne roman'. In: Elke Brems, Hugo Brems, Dirk de Geest & Eveline Vanfraussen (reds.), *Achter de verhalen. Over de Nederlandse literatuur van de twintigste eeuw*. Leuven: Peeters, 2007, p. 133-165.
- Vervaeck 2009 – Bart Vervaeck, 'Een kwestie van doorverwijzen. Encyclopedische monsters in het werk van Atte Jongstra'. In: Gunther Martens (red.), *De experimentele encyclopedische roman: tussen archief en autofictie*. Gent: Academia Press, pp. 9-30.
- Vervaeck 2010 – Bart Vervaeck, 'Die philosophische Familie des Postmodernisten. Das Album von Brakman und Krol'. In: Herbert Van Uffelen, Dirk de Geest, Susan Mahmody & Pieter Verstraeten (reds.), *An der Schwelle. 'Eigen' und 'fremd' in der niederländischen Literatur*. Wien: Praesens, p. 103-144.
- Vervaeck 2011a – Bart Vervaeck, 'De Vlaamse romanvernieuwing en de nouveau roman: de visie van Jan Walravens'. In: Lars Bernaerts, Hans Vandevoorde & Bart Vervaeck (reds.), *Jan Walravens en het experiment*. Gent: Academia Press/ Ginkgo, p. 119-142.
- Vervaeck 2011b – Bart Vervaeck, 'In Search of a Critical Form. Postmodern Flemish Fiction'. In: *Modern Language Review* 106 (2011) 4, p. 1073-1090.
- Vervaeck 2014 – Bart Vervaeck, 'Genre in verandering. Vernieuwingen in de naoorlogse Nederlandstalige roman'. In: *Spiegel der Letteren* 56 (2014) 1, p. 51-83.
- Vitse 2009 – Sven Vitse, 'Montage en netwerk. Ander proza en de postmoderne roman'. In: *Spiegel der Letteren* 51 (2009) 4, p. 441-470.
- Vitse 2012 – Sven Vitse, 'Over werkelijkheid, fictie en postmodernisme. Enkele opmerkingen bij recente publicaties over het werk van Arnon Grunberg'. In: *Spiegel der Letteren* 54 (2012) 1, p. 93-105.
- Walravens 1959 – Jan Walravens, 'Proza en experiment in de jonge Vlaamse literatuur'. In: *De Vlaamse Gids* 43 (1959) 2, p. 79-89.
- Zwagerman 2006 – Joost Zwagerman, *Tegen de literaire quarantaine*. Nijmegen: Radboud Universiteit, 2006.

Adres van de auteur

Onderzoeksgroep Literatuur en Cultuur, KU Leuven
 Blijde-Inkomststraat 21 – bus 3311, 3000 Leuven
 bart.vervaeck@kuleuven.be