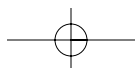
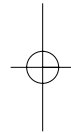
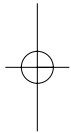
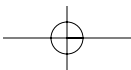
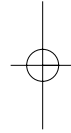
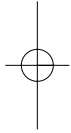


## De verstoorde lezer





Thomas Vaessens

# De verstoorde lezer

*Over de onbegrijpelijke poëzie van Lucebert*

*uitgeverij Vantilt*

*Aan de nagedachtenis van Redbad Fokkema*

ISBN 90 75697 52 X  
NUGI 952

© 2001 Uitgeverij Vantilt, Nijmegen  
© Thomas Vaessens, Amsterdam

Boekverzorging Martien Frijns

Niets uit deze uitgave mag worden vermenigvuldigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

## Inleiding

### Van Ostaijen, *Forum*, Lucebert

Wanneer Lucebert zich in het begin van de jaren vijftig luidruchtig manifesteert als voorman van een nieuwe generatie dichters, herintroduceert hij een elan in de Nederlandse literatuur dat al een kwarteeuw lang niet vertoond was. Sinds de dood van Paul van Ostaijen in 1928 was het prentenboek van de literatuurgeschiedenis niet zo bont geweest. De gangbare verklaring voor de tijdelijke stilte aan het avant-gardistische front tussen Van Ostaijen en Lucebert is eenvoudig. De exuberante bevlogenheid van een dichterschap als dat van Van Ostaijen viel niet in goede aarde bij het in 1932 opgerichte *Forum*. Een van de voormannen van dit tijdschrift, E. du Perron, was goed bevriend geweest met Van Ostaijen tot het moment waarop hij in een dichtersenquête te kennen gaf meer waardering te hebben voor de veel kalmere, verstaanbaardere dichter Richard Minne. Du Perron bleek niet de supporter te zijn die Van Ostaijen in hem had gezien en de Vlaming stond er alleen voor.

Van Ostaijens eenzame sterven, niet lang daarna, markeert een omslag in de Nederlandse letteren. Du Perron keert zich af van een Van Ostaijen die niet (meer) beantwoordt aan zijn meer en meer personalistische opvattingen over literatuur. De Vlaming, die poëzie beschouwt als een spel met woorden, schrijft klankspelerige kinderrijmpjes, koestert een nauwverholten belangstelling voor esoterie en verafschuwt de typisch Nederlandse ernst die ook Du Perron niet vreemd is. Met de oprichting van *Forum* begint een periode in de Nederlandse literatuur waarin zulke antecedenten in een ongunstig daglicht staan. Van Ostaijen avant-gardisme wordt teruggedrongen wanneer in

Nederland het dooernstige, intellectualistische modernisme doorbreekt.

De vraag hoe de relatie tussen *Forum* en Van Ostaijen werkelijk zou zijn geweest als de dichter in de jaren dertig nog geleefd zou hebben, kan alleen maar met speculaties beantwoord worden. Ik ben geneigd te geloven dat die relatie heel wat minder antagonistisch zou zijn geweest dan de beeldvorming doet vermoeden. Aan de andere kant moet ik toegeven dat de tekenen niet gunstig zijn. Het modernisme van *Forum*, zoals dat sinds *Het modernisme in de Europese letterkunde* (1986) van Fokkema en Ibsch te boek staat, legt de nadruk op het humanistische subject. In poëzie dient zich een 'vent' te openbaren. Mooischrijverij wordt door de makers van het tijdschrift als onbekommerd anti-intellectualisme veroordeeld. Geen pseudomagische woordenbreierij voor hen. 'Welke wonderen zich ook bij het scheppingsproces mogen afspelen', heet het in hun beginselverklaring, 'zij schijnen ons dan eerst van belang, wanneer de persoonlijkheid van de kunstenaar zich voor ons in zijn werk bevestigt'. En die vraag om bevestiging van de 'hele' persoonlijkheid van de kunstenaar is een modernisme dat geloof verraadt in een stabiele, afgeronde individuele identiteit. Een identiteit, zo kun je daar in de terminologie van de literatuurgeschiedschrijving aan toevoegen, die zich in de modernistische tekst geacht wordt te manifesteren als onafhankelijk, vrije keuzes makend subject; een consistente lyrische stem die probeert de werkelijkheid ondanks alle twijfel aan de mogelijkheid daarvan via de taal toch tot een denkbeeldige eenheid om te smeden.

Inderdaad: enkele van de meest in het oog springende kenmerken van Van Ostaijens werk zijn niet te rijmen met de succesvolle literaire ideologie van het *Forum*-modernisme. Zijn maskerales, bijvoorbeeld, en zijn gegoochel met identiteiten, zoals in *Bezette stad*, een veelstemmige bundel zonder duidelijk centrum. Ook Van Ostaijens preoccupatie met het prerationele zijn Du Perron c.s. vreemd, net als het spelelement in zijn werk

en zijn fascinatie voor de open blik van het kind, dat de toeval-  
ligheid en de onbegrijpelijke onsamenhangendheid van de  
wereld accepteert en zich toelegt op het concrete. Van Ostaijens  
poëzie neigt teveel naar betekenisloosheid, naar het absurde en  
ze geeft de lezer te weinig vaste grond onder de voeten.

Kees Fens heeft Van Ostaijens sterfjaar 1928 'een van de zwarte  
jaren in de Nederlandse letterkunde' genoemd.<sup>1</sup> Hij deed  
deze uitspraak in een radiodocumentaire over de Vijftigers. De  
suggestie is ook hier dat met Vijftig in Nederland eindelijk de  
schade wordt ingehaald die *Forum* en vooral de epigonen rond-  
om en in de nasleep van dat tijdschrift hadden aangericht. De  
retoriek waarvan de jonge honden van Vijftig zich bedienen,  
stuurt de beeldvorming in deze richting. Om zichzelf een plaats  
te bevechten op de literaire landkaart, zetten zij zich af tegen  
met name Ter Braak. Bekend is Rudy Kousbroeks tirade in de  
beginselverklaring van *Braak* (1950): 'het wordt gewoon ver-  
velend achter bijna alle moderne litteratuur het volle, clean-  
shaven gezicht van Ter Braak te zien staan', schrijft hij. De 'kern  
van het probleem' dat hij heeft met Ter Braak is dat de *Forum*-  
voorman 'niet artistiek' is. Dat 'zou nog te slikken zijn als hij  
geestelijk gezien een ferme baard had en een gek pak droeg',  
zegt Kousbroek, maar hij is daarvoor 'te wetenschappelijk, te  
wroeterig'. Het stoort hem dat deze 'schrijvende denker' niet  
bereid is af en toe 'de hele rataplan van zijn ijzingwekkende  
eruditie los te laten om eens een paar flink onberedeneerde  
dingen te zeggen, die buiten het gepraedetermineerd schema  
van het verstand vallen'.<sup>2</sup>

Lucebert heeft zich bij een dergelijke kritiek op Ter Braak en  
de zijnen nooit aangesloten.<sup>3</sup> De Keizer der Vijftigers heeft  
überhaupt niets over Ter Braak gezegd. Zoals er tussen *Forum* en  
Van Ostaijen nooit een werkelijke confrontatie heeft plaatsge-  
vonden, zo is er ook geen sprake van een direct verband tussen  
*Forum* en Lucebert. Hoewel hij in een terloopse opmerking  
in een interview uit 1966 de afwezigheid van de avant-garde  
in Nederland toeschrijft aan het optreden van Du Perron,<sup>4</sup>

heeft Lucebert de *Forum*-voormannen nooit als afzetpunten gebruikt.

Toch is met betrekking tot Lucebert het literatuurhistorische cliché van de oppositie Vijftig-*Forum* niet helemaal onzinnig. Indirect staat Luceberts dichtelijk optreden aan het begin van de jaren vijftig wel degelijk met *Forum* in verband. Hij verzet zich dan niet tegen Ter Braak of Du Perron, maar wel tegen een forumiaanse mode in de naoorlogse literatuur (Kousbroek zei het goed: Ter Braaks clean-shaven gezicht doemde op *achter* bijna alle moderne literatuur). De nasleep van *Forum* en de invloed die het tijdschrift lang na verschijning van het laatste nummer nog had in de Nederlandse literatuur, sluiten – beter dan het tijdschrift zelf – aan bij de contouren van het *Forum*-modernisme, zoals die later door literatuurhistorici zijn ge(re)-construeerd. Nuances en finesses zijn verdwenen, paradoxen gladgestreken.

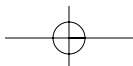
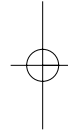
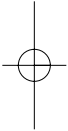
Vijfentwintig jaar na Van Ostaijens dood trekt Lucebert het dichtelijk vertoon opnieuw de literatuur binnen. Maar de Keizer der Vijftigers moet daarvoor wel met het een en ander breken. Met het ernstige modernisme vooral en zijn hyperseri-euze humanisme, die de nasleep van *Forum* kenmerken. De intellectualistische steriliteit die Kousbroek Ter Braak verwijt, gaat weer radicaal overboord. Lucebert zet daar een frisse, aardse spontaniteit tegenover. Ook is het voor hem gedaan met de nadruk die het impliciete voorschrift van *Forum* legde op het personage als subject. Luceberts gedichten zijn ‘proefondervindelijk’, wat onder meer betekent dat identiteiten en persoonlijkheden niet zomaar gerepresenteerd worden, maar dat ze in het ontstaansproces van de tekst experimenteel en voorlopig worden geformeerd. In nog sterkere mate dan zijn voorganger in de anti-systematiek, Van Ostaijen, weigert Lucebert de werkelijkheid aan de intellectuele schema’s van een stabiel ‘ik’ te onderwerpen.

Zonder dat hij de specificiteit van Ter Braak of Du Perron op het oog heeft, rekent Lucebert in de jaren vijftig rigoureuus af



met de verwording van het *Forum*-modernisme in de Nederlandse literatuur. In dit essay wil ik laten zien dat die breuk niet alleen te interpreteren is als een revitalisering van de avant-gardistische traditie die in het taalgebied na Van Ostaijen weinig meer om het lijf had, maar ook als een van de vroegste manifestaties van een (weliswaar eerder avant-gardistisch dan filosofisch georiënteerd) postmodernisme.

Ik begin met te constateren dat, ondanks Luceberts afrekening met de naweeën van *Forum*, op zijn poëzie vaak vanuit een modernistisch normenstelsel gereageerd is. Ik beschrijf een hardnekkig modernisme in de Lucebert-receptie en trek een parallel met de moeizame ontvangst van het postmodernisme in Nederland. Een van de postmoderne kenmerken van Luceberts werk die hierdoor aan het licht komen, is dat deze gedichten de lezer voor een probleem stellen dat niet met behulp van de gebruikelijke, op inhoudelijke coherentie gerichte leesstrategie kan worden opgelost. Dat probleem staat in dit essay centraal en ik bespreek het als onderdeel van de voorgeschiedenis van het postmodernisme in de Nederlandse poëzie. Lucebert is kroongetuige, maar wie vertrouwd is met de hedendaagse poëziekritiek zal conflicten en botsingen herkennen die zich ook in de reacties op postmoderne dichters als Peter Verhelst, Arjen Duinker, Marc Kregting, Lucas Hüsgen, F. van Dixhoorn of Tonnus Oosterhoff doen gelden. *De verstoorde lezer* is een pleidooi voor een minder modernistische lectuur van hun poëzie.



## I

## Een ontregelaar roept irritaties op: de kritiek

Hoe onomstreden Luceberts huidige status volgens sommigen ook moge zijn (Jan Oegema sprak van 'lucebertofilie' en Jos Joosten noemde Lucebert een van de meest overschatte dichters van de twintigste eeuw),<sup>5</sup> zijn voortvarende entree in de Republiek der Letteren is óók met nuchtere reserve gadegeslagen.

De terughoudendheid uit zich aanvankelijk op twee niveaus. Op het niveau van Luceberts dichterschap keert men zich tegen het jongensachtige elan van zijn avant-gardistisch optreden, dat onder meer als kinderlijk provocatief en als smakeloos vertoon van machismo wordt geïnterpreteerd: de ironie ervan heeft aanvankelijk vooral onbedoelde effecten. Op het tweede niveau, dat van Luceberts poëzie, maakt men bezwaar tegen de vermeende onbegrensde van deze gedichten. Het gebrek aan afbakening en de ongedisciplineerdheid ervan worden verward gevonden, mede omdat zulke eigenschappen eenduidige interpretatie in de weg staan. Dit lijken twee verschillende bezwaren, maar ik denk dat ze toch tot dezelfde basiskritiek terug te voeren zijn: dit oeuvre ontspruit niet aan de lokaliseerbare bron van 'de man uit één stuk'.

Exemplarisch voor Luceberts avant-gardistisch optreden (zijn dichterschap) is de befaamde scène rondom de uitreiking van de poëzieprijs van Amsterdam op 27 maart 1954, die door de autoriteiten wordt afgeblazen zodra de laureaat als keizer verkleed aan de poort van het Stedelijk Museum verschijnt. Een provocatie natuurlijk, zeker wanneer men de plaats van handeling in acht neemt. Het museum is, de artistieke vooruitstrevendheid van toenmalig Stedelijk-directeur Sandberg ten spijt, toch een tempel van de bourgeoisie. Anderzijds: een verklede

dichter, omringd door een groepje 'hellebaardiers' met plak-snorren en carnavalskostuums – wie nu de foto's bekijkt, vraagt zich af waar ze zich destijds zo druk om hebben gemaakt. Toch zijn de uitingen van verontwaardiging en onbegrip, die in de dagen daarna in de kranten verschijnen, wel te begrijpen. Want wat wil deze dichter in zijn keizerlijke gewaad? Wordt met deze verkleedpartij de aandacht verlegd van het bekroonde kunstwerk naar de persoon van de maker ervan; is dit een ontijdige manifestatie van de zichzelf op een voetstuk plaatsende romantische dichter? Of is het allemaal ironie en is de keizerlijke act juist een parodie op de zelfverheerlijking van de romantics? De reserves tegen de avant-gardistische flair die Lucebert in het Stedelijk en bij andere gelegenheden tentoon spreidt, kunnen verklaard worden uit de verwarring die de dichter teweeg brengt omtrent zijn 'ware' bedoelingen.

Ook bij de terughoudendheid op het niveau van Luceberts poëzie speelt een rol dat critici niet weten wat ze aan Lucebert, aan *de persoon* Lucebert hebben. De principiële meerduidigheid, de onbegrensde van zijn gedichten zorgt ervoor dat de lectruur ervan ook altijd iets onbehaaglijks heeft. De alledaagse instrumenten van het begrip schieten nogal eens tekort. Tot op de dag van vandaag zijn lezers uiting blijven geven aan ergernis hierover. Hoe deze poëzie te interpreteren? Er dienen zich tijdens het lezen zoveel ogenschijnlijk onverenigbare associaties op, dat het erg moeilijk is daarin nog enige structuur aan te brengen. In Luceberts gedichten 'zingen de woorden zich los van hun betekenissen', schrijft Adriaan Morriën in *Het Parool* van 3 mei 1958, en dit 'ontneemt aan zijn poëzie de begrenzing door redelijkheid en begrip (...). Dit gebrek aan begrenzing, dit spelen met de ruimte van het volledig leven is evenzeer een beperking als welke andere ook. Het is een beperking door ontgrenzing'.

In reactie op het interpretatieprobleem waarvoor deze poëzie hem stelt, lijkt de recensent zijn vinger op de maker ervan te richten. Had de dichter in de stroom van ongecoördineerde

betekenisverschuivingen niet een patroon kunnen aanbrengen, zo vraagt Morriën zich af. Lucebert speelt met de ruimte van het volledig leven, maar intussen mist de lezer in zijn poging de tekst te begrijpen een sturende hand. De woorden zingen zich los van hun betekenissen – wat door Nijhoff nog als verworvenheid kon worden gepresenteerd, is nu bij Lucebert plotse-ling een probleem.

Irritatie is, bij alle lof en bewondering, een constante factor in de receptie van Luceberts werk. In recensies en essays klinkt nogal eens het verwijt door dat deze dichter zijn persoonlijke verantwoordelijkheid jegens de lezer op een of andere manier niet serieus neemt. Soms is de toon daarbij ronduit agressief, zoals in Bertus Aafjes' bekende uitspraak 'lees ik Luceberts poëzie, dan heb ik het gevoel dat de ss de poëzie is binnen gemar-cheerd'. Veel minder bekend is de motivatie van die gotspe: 'een dichter als Lucebert heeft, door iedere inmenging van het intel-lect in de artistieke bezigheid af te wijzen, het eigen souterrain tot een totalitaire staat uitgeroepen. (...) Het bewustzijn verliest (in zijn poëzie) zijn regulerende functie van sluis: het wordt weggespoeld en op de ontketende vloed van het onderbewust-zijn ziet men de brokstukken van het intellect ronddobberen'.<sup>6</sup>

Aafjes' oer-Hollandse metaforiek van het watermanagement is duidelijk. De criticus toont zich buitengewoon bevreesd voor chaos en verbrokkeling en pleit voor stevige dijkbewaking: de poëzie moet 'gereguleerd' worden en het ware verstandig wan-neer dichters zich daarbij bedienden van 'klare taal, welke men zo zeldzaam in een vers van Lucebert aantreft'. Luceberts expe-riamentele poëzie, schrijft Aafjes ook, is 'de exhibitie van de manifeste ravage van het intellect'. Wat de lezer erin ziet, is 'een verbijsterende stroom van brokstukken verminkte en afgestor-ven geest'.

Verbrokkeling van de geest, van het ik – uiteindelijk hebben alle grote tegenstrevers van de Vijftigers het daar moeilijk mee gehad. Wanneer M. Vasalis in *Libertinage* de bloemlezing *Atonaal*

bespreekt, schrijft zij: 'als de nieuwe mentaliteit een chaotische is geworden, dan is het bijzonder moeilijk een taal te vinden, die de chaos uitdrukt. Dat kan alleen gelukken als men op het moment van schrijven als een eenheid tegenover de chaos staat'.<sup>7</sup> En Gerrit Komrij mag dan een stuk luchtiger formuleren als hij een kwart eeuw later op zijn beurt de aanval op de experimentelen inzet, ook hij verwijt hen een gebrek aan stabiliteit en persoonlijk gewicht. Als de Vijftigers eens met een stel tegelijk een lift zouden binnenstappen, schrijft hij bijvoorbeeld, zou er niemand op de knoppen hoeven drukken: 'door hun eigen winderigheid en ijtheid stegen ze als vanzelf omhoog'.<sup>8</sup>

Toegegeven: Komrij heeft ook wel eens gezegd dat hij Lucebert hoger inschatte dan alle andere Vijftigers bij elkaar, maar de teneur van zijn tegen de hele club gerichte opmerking is ook in veel recensies over Luceberts werk terug te vinden. Critici voelen zich nogal eens door Luceberts deregulerende poëzie bekocht. 'Zij poseert te veel', vindt bijvoorbeeld *Elseviers Weekblad* op 1 maart 1952, 'en haar maker doet zich (nog) niet kennen als een persoonlijkheid'. Ook het *Algemeen Handelsblad* mist op 4 oktober 1952 de persoonlijke inbreng van de dichter. De recensent van deze krant ontwaart 'iets onpersoonlijks, ja iets onmenselijks in de woordenvloed' van *Apocrief*: 'men krijgt slechts hier en daar vat op de figuur die achter deze woordenreeksen staat'. Op 11 november 1957 spreekt vervolgens *Vrij Nederland* van de 'duizelig en ongeduldig makende nonsens' die Lucebert in de plaats stelt 'van wat waarlijk uit de diepte van het onderbewuste welt': wartaal en *spielerei* ('nonsens') in plaats van wat oprecht is ('waarlijk') en aan een individuele persoon gebonden ('het onderbewuste'). Nog weer later, op 25 april 1975, vindt uiteindelijk K.L. Poll in *NRC* dat Luceberts poëzie gebukt gaat onder een 'gemis aan een vormend, ordenend vermogen van wat langere adem'.

Het is opvallend hoe vaak het in de besprekingen van Luceberts werk over de *persoon* Lucebert gaat. Er wordt op de man ge-

speeld. Hele reeksen van pejoratieve kwalificaties van dichter en dichterlijke attitude zijn op te stellen: ‘nutteloze clownerie’ (*Bussumsche Courant*), ‘bazelaar in het kwadraat’ (*De Telegraaf*), ‘flauwe aanstellerij’ (*De Tijd*), ‘kille aanstellerij’ (*Algemeen Handelsblad*), ‘onkies’ (*Vrij Nederland*), ‘warhoofderij’ (*Het Parool*), etcetera. Ook hier blijkt dat critici het gevoel hebben dat Lucebert een loopje met hen neemt. Zijn ongrijpbare verzen zijn geen manifestaties van een communicerende persoonlijkheid. Men herkent er geen menselijke stem in die zich tot een kenbaar subject laat herleiden. Luceberts weigering te pronken met een kern van waaruit hij de omringende werkelijkheid ordenen kan, is klaarblijkelijk als provocatie opgevat.

Intussen blijkt uit Luceberts poëzie dat deze dichter zichzelf niet meer als een eenheid ervaart. Wanneer hij zijn eerste bundel opent met een sonnet waarin alleen de woorden ‘ik’, ‘mij’ en ‘mijn’ voorkomen (keurig gerangschikt volgens de conventies van het genre: abab, baba, aac, cca), neemt hij ironisch afstand van de gefixeerdheid op het poëtische subject. Alsof hij daarmee de critici van zijn werk nog niet genoeg verward heeft, vermengt Lucebert het rationeel-bewuste van deze moeilijk peilbare ironie in zijn poëzie bovendien nog eens met het irrationele van spel en ritueel. Poëzie is kinderspel, vindt hij, en ook die opvatting is een steen des aanstoots voor critici die weinig welwillend tegenover het naoorlogse poëtisch experiment staan. Lucebert wekt de indruk ‘dat er met deze poëzie een grote dosis pose gemoeid is’, schrijft in 1952 bijvoorbeeld P. Buckinx in *Dietsche Warande*, en het lijkt erop dat de dichter het erop aanlegt ‘om een zonderling poëtisch spelletje te spelen, dat door niemand, tenzij door hemzelf au sérieux genomen wordt’.<sup>9</sup>

Ik geloof dat Luceberts ‘poëtisch spelletje’ niet alleen zo ‘zonderling’ gevonden is omdat de dichter lijkt te spotten met een van de traditionele waarden van de poëzie, authenticiteit, maar ook omdat hij speelt met het idee van het orakel; omdat hij speelt met de gedachte aan de rol van profeet. Johan Huizinga

meent in *Homo Ludens* dat de poëzie, dit laatste bolwerk van het ludieke in een onttoverde wereld, zich 'buiten de bindingen van het logisch verstand' beweegt. Deze anti-rationele kwaliteit geeft haar exorbitantie en zij verklaart de onverbreekelijke band tussen poëzie en magie. 'Lyrisch is de taal van de mystieke speculatie, van het orakel, van de tooverij', schrijft Huizinga: 'in deze vormen ondergaat de dichter het sterkst de sensatie eener inspiratie die van buiten tot hem komt. Hier is hij het dichtst bij de hoogste wijsheid, maar ook bij de zinneloosheid'.<sup>10</sup>

Luceberts taal is als ingefluisterd door hogere machten – een eigenschap die deze dichter, bewust als hij zich is van de nabijheid van de 'zinneloosheid', onmiddellijk en in dezelfde taal ironiseert. Ironie of geen ironie: Lucebert sluit zich, door zijn poëzie te larderen met ludieke en rituele vormen, aan bij een traditie van dichtelijke speelsheid die in Nederland sinds het *Forum*-modernisme met een kwade reuk omgeven lijkt. Dichters van het klankspel zijn 'oorbehagers', om met Ter Braak te spreken, aangeraakt door een 'Delphische spreukenhartstocht' die in weinig anders resulteert dan in een onbekommerd gegoochel met 'bekoorlijk verweekte betekenissen'.<sup>11</sup>

De spelende dichter verstopt zich; verliest zich in het lege ritueel. Dezelfde ongemakkelijkheid met het spelelement van de poëzie speelt Lucebert een kwart eeuw later parten. Hier toont zich de grote invloed die de *Forum*-normen nog hebben op de literaire wereld van de decennia na de Tweede Wereldoorlog: ook in de receptie van de anti-modernist Lucebert is een hardnekkig, Forumiaans modernisme manifest. Critici zien in zijn gedichten een merkwaardig en ondoorzichtig complex van spel, onvolwassen reactie, exorbitantie, overdreven vertoon en clownerie.



## Op zoek naar eenheid: de essayistiek

De critici hebben niet als enigen geworsteld met de exuberantie en onbegrensdheid van Luceberts gedichten. Ook in de serieuzere literatuurbeschouwing is de deregulerende meerduidigheid van deze poëzie wel als probleem ervaren, al ontbreekt in essays en academische beschouwingen de irritatie die critici nog wel eens parten speelt – wie de moeite neemt uitgebreid op deze poëzie te reflecteren, zal immers eerder door bewondering dan door ergernis gedreven zijn. Maar het is een ernstige bewondering, die vooral niet naïef wil lijken en daarom niet zozeer de *spelende* dichter betreft, als wel de *construerende*. Dus plaatst men kanttekeningen bij de opinie dat Lucebert intuïtief te werk ging en zijn er ‘bedenkingen bij spontaneïteit’.<sup>12</sup>

Een van de niet zo heel vele Lucebert-gedichten waarover discussie is geweest, is ‘Op het gors’. De dichter publiceerde het voor het eerst in maart 1961 in *Tirade*. Ik zeg vooraf dat het niet mijn bedoeling is dit gedicht hier volgens de gangbare regels van het spel te bespreken. Het gaat mij er slechts om te laten zien hoe lezers in verschillende beschouwingen met deze tekst zijn omgegaan. Ik citeer ‘Op het gors’ in z’n geheel:

terwijl water zijn gonjezak  
laat slobberen  
slempen ook de kinderen  
van het licht-milieu

de zon is mosterd  
op de maalstroom de stratus  
vastkakig de vele goden  
nat van het ei

er is zoveel in de lucht dat men niet weet  
 tegen heug en meug mengt men zich  
 met de bliksem de slippedragers van het heelal

en op het strand aan zee  
 bij deze lijken die waarlijk leven  
 in het geheim van stil en naakt zijn  
 weet men van weten nog minder

in het middenwit van wat men gewaar wordt  
 staat uitgeschreven dat wat men verhaspelt  
 en alleen de vileine vilder deert het verbeesten

Eerst een zeer globale monsterring van wat we met enige zekerheid over de 'inhoud' van dit vers kunnen zeggen. De entourage van het gedicht is een grensgebied. De 'handeling' is gesitueerd aan zee: we bevinden ons op het gors, de kwelder, waar de grijze horizon vaag is. Lucht, water en land zijn er niet geheel gescheiden: het is verleidelijk hier een soort oertoestand in te herkennen, maar al te romantische gedachten daarover worden getemperd in de derde en vierde strofe. Daarin dringt zich een heldere nevenschikking op: 'er is zoveel in de lucht dat men niet weet (...) en op het strand aan zee (...) weet men van weten nog minder'. Over de lucht krijgen we dus te horen dat er zich veel in bevindt waarvan we geen weet hebben, en op de aarde 'weet men van weten nog minder'. In de laatste strofe wordt vervolgens het schimmige grensgebied van hemel en aarde benoemd als het 'middenwit'.

Zoveel is zeker. Veel andere tekstelementen nodigen uit tot speculeren. Wie zijn bijvoorbeeld 'de kinderen van het lichtmilieu', in de eerste strofe? Als je de toevoeging '-milieu' weglaat, zou je bij 'de kinderen van het licht' enigszins bijbels aan rechtvaardigen, misschien uitverkorenen kunnen denken. Het woord 'slempen' lijkt erop te duiden dat zij stevig innemen en wekt feestelijke associaties, die nog eens versterkt worden door

het 'slobberen' van de gonjezak van het water. Maar waarom is er feest? Heeft dat te maken met de zon die in de tweede strofe een mosterdkleurig licht schijnt op maalstroom (de zee) en stratus (de wolken)? En met de prille goden, nog nat van het ei? Of duiden die gegevens uit de tweede strofe juist aan dat het feest uit de eerste strofe ten einde is? De goden houden hun kaken immers stijf op elkaar...

Ook de derde en vierde strofe kennen wel hun problemen – wat gebeurt er bijvoorbeeld wanneer 'men' zich mengt met de bliksem; is dit een apocalyptisch onweer dat de scène van de eerste strofe voorgoed verwoest? – maar de interessantste open plekken vallen in de laatste strofe. Wie is de 'vileine vilder'? Welk 'verbeesten' of 'verhaspelen' betreurt hij? En vooral: wat is precies het 'middenwit', deze tussenruimte waarop we uitzien vanaf het gors? Ze is wit, maar dat neemt niet weg dat er iets in 'uitgeschreven' staat.

Ik geloof niet dat het mogelijk is op al deze vragen antwoorden te geven die elkaar door hun vergelijkbare strekking versterken. Wie een logica zoekt die de inhoudelijke tekstelementen van dit gedicht samenhang kan geven, vervalt in speculatie. Anders gezegd: er is in dit gedicht niet een soort chiffrage of matrix, geen 'sleutel' die toegang biedt tot 'het geheim', of het zou de 'zekerheid' moeten zijn van de heldere nevenschikking, waarin de onwetendheid van de mens in zowel hemelse als aardse kwesties wordt gestipuleerd. Wie op de gestelde vragen toch antwoorden geven wil, is veroordeeld te kiezen: welke vraag is de belangrijkste; welk probleem stel ik, lezer, in dit gedicht centraal?

Het ligt voor de hand het probleem van het 'middenwit' hiervoor uit te kiezen, al is het maar omdat het gedicht ermee eindigt. Wat is dit middenwit? Ik zie globaal twee diametraal verschillende mogelijkheden om het een plaats in de 'gedachtegang' van het gedicht te geven.

De eerste interpretatie probeert in de laatste strofe de 'oplossing' te lezen voor het probleem dat in de eerste strofen aan de

orde is gesteld. Hoe onkenbaar alles ook is, zo zou deze interpretatie kunnen luiden, in de laatste strofe biedt het 'middenwit' de mogelijkheid bij alle onwetendheid toch een centrum, een *midden*, te ontwaren waarin de (moeilijk ontcijferbare) Waarheid huist. In het middenwit (van het gedicht) zou dan een Hogere Wijsheid uitgeschreven zijn die 'men' (diegenen die zich in de lucht of op het strand inspannen om te 'weten') verhaspelt.

De tweede interpretatie van 'Op het gors' zou die poëtische gedachte juist ontluisteren. Van boven weet men niets, van beneden weet men niets, en daartussen zit slechts de volstreekte leegte van het middenwit (met de nadruk nu op *wit*), waar alle activiteit omheen cirkelt. Kan het gedicht in de eerste interpretatie nog dienen als een (al dan niet denkbeeldig) tegenwicht voor het menselijk tekort, die illusie wordt in deze tweede interpretatie juist ontluisterd. Het 'middenwit' wordt niet 'opgevuld' (dat zou in deze lezing een 'verhaspeling' zijn), het gedicht bevat geen sleutel tot enig geheim.

Het probleem van het middenwit komt vanzelfsprekend in alle beschouwingen over 'Op het gors' aan de orde. H.U. Jesserun d'Oliveira opent de discussie in de eerste jaargang van *Merlyn*, waarna Peter Berger en R.A. Cornets de Groot reageren.<sup>13</sup> Het is opvallend dat alle drie de commentatoren kiezen voor een oplossing van het probleem waarin het middenwit op een of andere manier wordt *ingevuld*. Jesserun d'Oliveira vindt dat, waar in het gedicht de hemel en de aarde vol geheimen zijn, het middenwit daartussen de sleutel bevat voor de ontraadseling van die geheimen. Het brengt uiteindelijk de sferen van hemel en aarde bij elkaar, schrijft hij: in het middenwit 'rust de schepping onaangetast'; het bevat de 'volmaakte, integrale "tekst", (...) een onnavolgbaar en niet te evenaren origineel', waarin een bijzondere, hogere vorm van kennis is opgeslagen. Die kennis is wat de dichter (volgens Jesserun d'Oliveira de 'vileine vilder') probeert weer te geven, waarna de lezer zijn gedicht (en de volmaakte kennis) 'verhaspelt'.

Ook de andere twee commentatoren beschouwen het middenwit als een metafoor en ook zij proberen inhoudelijke, gefixeerde invulling te geven aan de strekking ervan. Zij doen dat door (elk op een enigszins andere manier) de laatste strofe, die van het middenwit, te beschouwen als het laatste stadium in een logische reeks. Voor Berger, die het gedicht net als Jesserun d'Oliveira poëticaal leest, is het middenwit metafoor voor een laatste stadium in het ontstaansproces van het gedicht, voor Cornets de Groot, die in de eerste vier strofen de vier elementen herkent, representeert het middenwit een vijfde element, 'de quintessens, de fijnste stof'.

De vanzelfsprekendheid waarmee in de reflectie op dit gedicht gezocht is naar een logisch-inhoudelijke invulling van de notie van het middenwit is veelzeggend en exemplarisch. De commentatoren willen zo graag tot een sluitende interpretatie van 'Op het gors' komen, dat ze geen rekening houden met de mogelijkheid dat er in het centrum van dit gedicht geen enig geheim is, geen kern, geen essentie. Misschien is het centrum leeg, om het modieus te zeggen, en draagt het gedicht geen verklarende eenheid aan.

'Het bewustzijn verliest in Luceberts werk zijn regulerende functie,' schreef Aafjes in 1953. En Vasalis vond een jaar eerder dat, 'als de nieuwe mentaliteit een chaotische is geworden', dat dichters dan 'als een eenheid tegenover de chaos' moeten staan – critici van Luceberts werk stoorden zich aan de moeilijkheden waarvoor de dichter hen plaatste wanneer zij probeerden zijn teksten te doorgronden. Deze ergernis ontbreekt, zoals gezegd, in de uitgebreidere beschouwingen over Luceberts werk. Wel blijkt ook bij de essayisten een verlangen naar (verstandelijke) samenhang te bestaan. Hun leesstrategie is op orde en structuur gericht. Zij vooronderstellen dat de tekst, hoe chaotisch die zich misschien ook aan de lezer voordoet, in wezen een gemotiveerde eenheid is. Deze leesattitude blijkt bij de lezers van 'Op het gors' niet alleen uit hun neiging in het lege

centrum (midden-wit) iets te willen 'lezen'. Dit geldt ook voor hun niet geëxpliciteerde uitgangspunt dat de 'waarheid' over een gedicht eigenlijk het best gesproken kan worden door de dichter, omdat alleen hij het systeem kent, dat hij erin gestopt heeft.

Het minst impliciet in dezen is Jesserun d'Oliveira. Zijn 'Op het gors'-stuk is een mooie taalkundige en lexicale analyse die veel mogelijke betekenissen van het gedicht blootlegt, maar toch kan men wel het één en ander inbrengen tegen de premissen ervan, die duidelijk op een bepaald soort poëzie toegesneden zijn – en dat is niet Luceberts poëzie. Woorden als 'juist', 'geldig', 'objectief' en 'geautoriseerd' komen nogal eens voor in zijn analyse. Vooral dat 'geautoriseerd' verradt sporen van een geloof van de interpreter in de éne uiteindelijke waarheid, bevestigd door de dichter. Jesserun d'Oliveira zoekt naar 'vaste grond voor zijn interpretatie' en naar 'de betekenis van de laatste regel' (mijn cursiveringen), en hij steunt daarbij op een hulpconstructie: een door de dichter geïntendeerde en aangebrachte eenheid. De 'tekst' uit het middenwit is voor hem het 'alpha en omega', de 'ontraadseling van de geheimen van hemel en aarde', een rijk geheim waartoe de dichter toegang heeft, maar dat door zijn lezers helaas niet anders dan in verhaspelde vorm kan worden gezien. De lezer (de 'men' uit de laatste strofe) verhaspelt het geheim, en dit 'verbeesten' deert de 'vileine vilder' die volgens Jesserun d'Oliveira de dichter is.

Wie zoekt naar een interpretatie die het mogelijk maakt 'het gedicht als een gesloten en volmaakt geheel te beschouwen' (Jesserun d'Oliveira), komt gemakkelijk in de verleiding de dichter als finale autoriteit te beschouwen, die daarmee bovendien verondersteld wordt zich als vastomlijnde entiteit, als transcendentiaal ego in zijn gedichten te manifesteren. Zo gaat dus ook deze lezer uiteindelijk te rade bij het eenheid scheppende subject, net als de critici die Lucebert een gebrek aan persoonlijk gewicht, ordenend vermogen en oprechtheid verweten.

## 3

## Het failliet van een leesstrategie

Jesserun d'Oliveira was redacteur van *Merlyn*. Dit tijdschrift propageerde met groot succes een manier van lezen: de *close reading*. Deze leesstrategie, die in de Angelsaksische wereld met de term *New Criticism* wordt aangeduid, is gericht op het (re)construeren van een eenheid in de tekst; ze wil de verschillen en overeenkomsten in betekenis, die aan te brengen zijn tussen tekstuele elementen van het gedicht, onder één noemer brengen. Deze eenheid wordt in eerste instantie gezocht in de structuur, maar, omdat die structuur verondersteld wordt door de dichter te zijn aangebracht, in laatste instantie en impliciet toch ook bij de dichter – Jesserun d'Oliveira's 'Op het gors'-stuk is in dit opzicht geen uitzondering. Hoezeer de Merlinisten ook benadrukten dat zij geen *intentionele* eenheid zochten, ook zij kwamen uiteindelijk onbedoeld uit bij het zich uitsprekend subject.

'Echte poëzie kan alleen ervaren worden'. Met deze misschien onbewuste verwijzing naar Eliots uitspraak 'genuine poetry can communicate before it is understood' sluit J.J. Oversteegen, in de jaren zestig nog een van de initiatiefnemers van *Merlyn*, zich in 1986 aan bij een heel andere opvatting over poëzie en haar werking. Uit zijn *Anastasio en de schaal van Richter* spreekt een poëtisch bewustzijn dat vreemd is aan de meeste cognitief georiënteerde poëzie-theoretische en interpretatieve beschouwingen, en dit is vooral te danken aan het feit dat Oversteegen over poëzie nadenkt vanuit het perspectief van de *lezer*. Hij schrijft over 'de poëtische ervaring' en 'de poëtische schok', waarmee hij het ongrijpbare, niet (geheel) te rationaliseren aspect van de poëzie erkent. 'The name and nature of poetry',

zo haalt hij Alfred Housman aan, 'indeed seems to be more physical than intellectual'.

Oversteegen begint zijn betoog met de veronderstelling dat er nooit een volwaardige theorie over de poëzie tot stand gekomen is. Om deze these kracht bij te zetten, gaat hij onder meer uitgebreid in op Lucebert. Hij beschrijft hoe enkele werkgroepen van studenten vastliepen op diens gedichten en verbindt daaraan een conclusie die, hoe voorzichtig hij hem ook brengt, in het licht van de ook nu nog steeds uitdijende Lucebert-exegese provocerend is. Een conclusie, ook, die in *Merlyn* nog niet zo expliciet getrokken had kunnen worden. Poëzie, zegt Oversteegen, mag niet gelijkgesteld worden aan een (al dan niet in versluierde taal gestelde) boodschap van de dichter.

*Anastasio en de schaal van Richter* is een studie over poëzie in het algemeen. Het is Oversteegen dan ook niet alleen, of niet in de eerste plaats, om Lucebert te doen en hij suggereert dat hij na klassikale bestudering van een ándere dichter tot dezelfde conclusies had kunnen komen. Maar het voorbeeld is natuurlijk allerminst willekeurig.<sup>14</sup> Wanneer je Lucebert wegdenkt uit de literatuurgeschiedenis, dan zou het probleem waar Oversteegens studenten tegenaan liepen in de reflectie op de moderne Nederlandse poëzie pas later aan de orde zijn gesteld. En juist om die historische dimensie van Luceberts optreden is het mij te doen.

Hoe dominant de op inhoudelijk-logische samenhang gerichte, nieuw-kritische leeswijze zonder twijfel is geweest in de literatuurbeschouwing van de laatste decennia, Oversteegen is niet de enige of eerste die haar heeft bekritiseerd. Zo wortelt Hugo Verdaasdonks volgens veel collega-literatuurwetenschappers tegendraadse vakbeoefening in de overtuiging dat de traditionele literaire kritiek en essayistiek gebaseerd is op een normatieve poëtica. Verdaasdonk constateerde halverwege de jaren zeventig dat de gangbare literatuurbeschouwing geen vat heeft op als ontoegankelijk bekend staande (montage-)teksten van Vogelaar, Robberechts en Van Marissing omdat ze gevangen zit



in een tekstbegrip dat stoelt op opvattingen van het literaire werk als coherente, zinvolle eenheid, gericht op het overbrengen van inzichten.<sup>15</sup>

Oversteegen en Verdaasdonk zijn exponenten van een soort tegenbeweging in de literatuurkritiek. Deze tegenbeweging loopt vanaf de vroege jaren zestig min of meer parallel met ontwikkelingen in de literatuur. Tien jaar voordat Verdaasdonk wees op het juk van een cognitief georiënteerd tekstbegrip, was in de Verenigde Staten Susan Sontag dezelfde mening toegevoegd, al verbond zij daaraan andere consequenties. In *Against Interpretation* vocht zij de neiging aan van lezers om literatuur te zien als een mentaal schema van categorieën, van in logische ordeningen passende *content*. 'Real art has the capacity to make us nervous', schrijft zij: 'by reducing the work of art to its content and than interpreting *that*, one tames the work of art. Interpretation makes art manageable, comformable'.<sup>16</sup> Een eenzijdig intellectualistische, cognitieve benadering van kunst gaat ten koste van de volledige (fysieke) beleving ervan. Niet de hermeneutiek, maar de erotiek is daarom volgens Sontag het instrument van de belevende lezer: 'in place of a hermeneutics we need an erotics of art'.

Oversteegen, Verdaasdonk en Sontag constateren dat er teksten zijn waarop het traditionele lezen geen vat heeft. Hun bevindingen sluiten aan bij het sinds de jaren zestig groeiende besef dat de tekst niet langer meer leidt tot die éne, enige teleologische betekenis die teruggaat op de auteur. Inmiddels wordt er over de relaties tussen auteur, tekst en lezer anders gedacht. We gaan er niet meer zomaar van uit dat de lezer via de tekst toegang heeft tot de binnenwereld van de auteur, en dat hij op die manier de 'echte' betekenis van een tekst reconstrueert. Wanneer Roland Barthes in 1979 de dood van de auteur verkondigt, wijst hij erop dat niet de auteur, maar de *lezer* betekenis aan een tekst toekent, onafhankelijk van de bedoelingen van de auteur. En als Jacques Derrida enkele jaren eerder het logocentrisme bekritiseert, breekt ook hij met vooronderstellingen

over de relaties tussen tekst, auteur en lezer. Hij ondermijnt niet alleen de zekerheid dat een 'betekenis' is terug te voeren tot een originele 'intentie' van een 'ik', maar ook dat representaties aan een pre-existente werkelijkheid refereren.

Dergelijke denkbeelden sluiten aan bij het verzet dat eerder al geuit was tegen de pretenties van het modernisme. De modernisten, aldus critici als Sontag en Leslie Fiedler in de jaren zestig, hadden de literatuur een bijna religieuze status toebedacht en er een volstrekt uit de lucht gegrepen heilsverwachting aan verbonden.<sup>17</sup> Zulke pretenties kunnen alleen maar gekoesterd worden door auteurs die literatuur beschouwen als een communicatief, de werkelijkheid uiteindelijk adequaat beschrijvend medium dat betekenissen overdraagt – en dat zijn nou juist de aannames die sindsdien, zeker niet alleen door Barthes en Derrida, ontluisterd zijn.

Deze ontwikkeling in het denken over literatuur en taal hebben voor de Nederlandse literaire situatie onder meer tot gevolg gehad dat we een verband zijn gaan zien tussen *Forum* (met zijn humanistische gerichtheid op het subject), het modernisme (met zijn hoop op het lijmen van de brokstukken van de wereld via de taal), en *Merlyn* (met zijn op eenheid en samenhang gerichte leesstrategie). En met dat verband stuiten we op de literatuurhistorische dimensie waarop ik zo-even doelde: als we accepteren dat onze leesstrategie inderdaad op modernistische leest geschoeid is, dan is literatuur die zich op deze manier niet adequaat laat becommentariëren *per definitie postmodern*. Hoewel ik natuurlijk niet doel op evenmin voor de *close reading* geschreven teksten als die van Hieronymus van Alphen of J.J.L. ten Kate, gaat het in deze definitie van het postmoderne in de literatuur niet om een uitloeiend eind twintigste-eeuws verschijnsel. Om dat te benadrukken, is het misschien beter om te zeggen: teksten die er niet op uit zijn zich door systematische lezers te laten ontsluiten, zijn op dit moment 'warm', omdat ze de artistieke consequentie zijn (of zouden kunnen zijn) van hedendaagse, doorgaans als postmodern gekwalificeerde denkbeelden over mens, wereld en taal.

Met een Merlinistische, uiteindelijk op inhoudelijke coherentie gerichte lectuur loop je bij veel van Luceberts gedichten vast. Soms komt dat eenvoudig omdat de woorden die hij gebruikt (zo goed als) betekenisloos zijn, zoals in deze stamelende slotregels uit het gedicht 'hu we wie':

eemer  
 I - IO - i - theder trap  
 wie zoo zoo zo lis wie  
 wiezois assus quikema maases  
 sssssssssssssss  
 zi - zi

In andere gedichten hebben de woorden wel een betekenis, maar helpt het niet zoveel als je die betekenis opzoekt. De wetenschap dat 'meeps' volgens Van Dale ziek of zwak betekent, is weinig verhelderend bij het lezen van een klankrijk fragment als dit:

de oude meepse barg ligt  
 nimmermeer in drab

Meestal echter frustreren Luceberts gedichten de *close reading* omdat ze op geen enkele manier tot een centrale gedachte of metafoor te reduceren zijn: als die centrale metafoor er al is (het 'middenwit' zou er één kunnen zijn), kan deze met zoveel uiteenlopende betekenissen worden verbonden, dat ze haar centrale positie niet waarmaakt en als het ware wordt 'uitgewist'.

Gedichten waarin dat gebeurt, zijn niet te parafaseren. De 'gebeurtenissen' laten zich niet resumeren; het heeft geen zin om ze, al citerend, als containers van ideeën te beschouwen. En voor zover er ideeën in worden geformuleerd, zijn ze niet tot een coherent gedachtegoed van het lyrisch subject terug te voeren. Deze strofen uit *apocrief/de analphabetische naam*, waarin een 'ik' verslag doet van een raadselachtige reis waarop hij 'mijn

mij' ontmoet, laten zien dat Lucebert zich niet alleen bewust is van de splitsing van het dichterlijk subject, maar ook van de onverenigbaarheid van die afsplitsingen:

en mijn mij ontmoet ik  
wij komen bijeen  
groet mij groet mij en  
wij zijn weg

wij zijn leeg  
er laat geen taal  
maar donker licht er vaart  
dat nog taalloos is  
dat nog taalloos praat  
mij versta ik niet

Wie zijn 'mij' niet verstaat, laat de overzichts-pretentie los en heeft niet de illusie dat hij het onderliggende systeem kent, dat hij in de tekst de uiteindelijke autoriteit is. In Luceberts poëzie wordt de hiërarchische vertelstructuur aangetast: het lyrisch ik neemt een instabiele positie in ten opzichte van de dingen die het beschrijft. De gedichten ondermijnen zo de modernistische leesconventies waarmee critici en essayisten ze te lijf zijn gegaan. Het zijn teksten die zich verzetten tegen eenduidige betekenistoekenning; teksten waarin de intellectuele taal van de logica vervangen is door een lichamelijke beeldspraak; waarin de schijnorde van de historische kwalificaties (chronologie, causaliteit) ontbreekt; waarin het lyrisch ik niet de pretentie koestert dat hij het systeem kent; teksten die zich verzetten tegen de ideologie en de macht die vervat ligt in de zogenaamd heldere taal; die eerder een improviserende, tastende en einde-loze verknoping van beelden zijn dan een helder verhaal.<sup>18</sup>

## 4

## Verontrustende poëzie in Nederland (en elders)

Eenmaal in het spoor van een postmoderne Lucebert verder denkend, valt op hoezeer de receptie van zijn werk, waar zij onwelwillend is, lijkt op de evenmin erg enthousiaste ontvangst van het postmodernisme in Nederland gedurende de laatste twintig jaar. Als in Nederlandse kranten of tijdschriften 'het postmodernisme in de literatuur' ter sprake komt, spelen dezelfde gevoeligheden een rol. Zo worden aan wat postmodern is of lijkt te zijn eigenschappen toegekend als 'speels', 'onbekommerd', 'gewetenloos' en 'vluchtig'. 'Postmodern' is een soms ronduit pejoratieve term voor een vorm van literatuur die het nochtans ernstige modernisme niet serieus lijkt te nemen. In plaats daarvan wordt een blasfemisch spel gespeeld met de verworvenheden van de literaire traditie, zoals Lucebert destijds een loopje nam met de verwachtingen van zijn lezers.

Het boegbeeld van deze modernistisch georiënteerde kritiek op 'het' postmodernisme in Nederland is zonder twijfel Carel Peeters. Deze criticus, in wiens literaire *Bildung* Ter Braak en Du Perron centraal stonden, was jarenlang de spil van de opinievorming in het publicitaire centrum van lezend Nederland. In het polemische opstel *Postmodern* laakt hij 'de leegte van het postmoderne denken', waarin 'niets verondersteld wordt op vaste waarden gebaseerd te zijn'. De 'kwartjesfilosofie van het postmodernisme' is voor Peeters een vrijblijvend-speels, overloos en onbegrensd denken waarin 'de waarheid nergens te vinden is, zodat er ook niet meer naar gezocht hoeft te worden'.<sup>19</sup>

Peeters' teleurstelling over de stand van zaken in de Republiek der Letteren vindt zijn oorsprong in de botsing van een in feite gesloten wereldbeeld met een literatuur die er juist op

gericht is een dergelijk wereldbeeld te ontluisteren. De criticus constateert dat de postmoderne literatuur zich onttrekt aan de 'ratioïde *Weltanschauung*', de op 'waarden' gebaseerde 'werkelijkheidszin' die hij voorstaat. Zij verzandt daardoor in onbekommerde speelsheid. 'Men kan geen boek opslaan', vindt Peeters, 'of men moet meedoen met een literair of intellectueel "spel", bovendien moet men overal "plezier" aan beleven'.

Enkele van de verwijten die eerder Lucebert troffen, keren terug in Peeters' exemplarische, weinig enthousiaste onthaal van het postmodernisme in Nederland. De postmoderne auteur speelt een onbekommerd spel waarin hij onherkenbaar wordt. Zijn teksten worden te vrijblijvend, want zijn denken is oeverloos en onbegrensd. Zoals Luceberts ironie zich tegen hem keerde, zo blijkt de postmoderne strategie voor Peeters c.s. dermate verwarrend dat de auteurs die haar uitvoeren als hedonistische paljassen afgeschilderd worden.

Deze overeenkomsten berusten niet op toeval. Lucebert heeft immers in de jaren vijftig af te rekenen met de naweeën van het *Forum*-modernisme: hij reageert op een door modernistische voorgangers bepaald literair klimaat. Maar ook afgezien van deze reactie, hebben Luceberts werk en dichterschap van meet af aan duidelijk postmoderne trekken. Zijn in bepaalde opzichten paradoxale filosofie sluit op essentiële punten aan bij het denken dat Peeters tot het eenduidige *anything goes* van de postmoderne 'kwartjesfilosofie' terugbrengt. Lucebert heeft grote moeite met elk particularistisch wereldbeeld waarin persoonlijke (schijn)zekerheden de bakens zijn en worstelt tegelijkertijd met de schijn van vrijblijvendheid die met een al te blijmoedige afwijzing van dergelijke oude zekerheden samengaat. Hij toont zich een pleitbezorger van het postmoderne idee van de de-centratie, het idee dat er geen uiteindelijke stabiliteit, geen autoriteit, geen centrum is, zelfs niet in de taal, maar klampt zich tegelijkertijd krampachtig vast aan juist die taal, waarvan hij dan toch ook weer 'wonderen' verwacht.

Terwijl de vertegenwoordigers van het literaire establishment

na de Tweede Wereldoorlog doodleuk op de vooroorlogse voet verder gaan, probeert Lucebert met hun op modernistische sjablonen terugvoerende vooronderstellingen af te rekenen. Zijn voorgangers verloochenen het moderne bewustzijn van de chaotische staat van de wereld en de problematische aard van onze kennis niet, maar ze blijven geloven dat de orde van het kunstwerk daar tegenwicht aan kan bieden. Het gedicht is in hun optiek een soort baken, een toevluchtsoord in een onkenbare, chaotische wereld, waarin – zij het dan illusoir – een verklarende eenheid kan bestaan. Lucebert verwerpt een dergelijke metafysica. Zijn taalhantering mag dan neigen naar hermetisme in de occulte betekenis van het woord, dat wil nog niet zeggen dat hij in een Geheime Leer gelooft. Aan dergelijke systemen wil hij juist ontkomen, of ze nou worden aange-reikt door de kerk, deze ‘kapstok voor krankzinnigen’ (*alfabel*), door ‘de goedgemutste ratio’ (*van de maltentige losbol*), of door introspectie van het ik, want:

de calculaties van de zelfreflectie  
hebben een ieder bedrogen een ieder verveeld

Het mag er dan soms de schijn van hebben dat Luceberts ‘ik’ zich met zijn gedragen, soms wat brallerige toon de pedante zekerheid van de profetische allesweter aanmeet (de orakels en profetieën zijn niet van de lucht), veel liever zie ik deze retoriek als parodie op de auctoriale toon die in de negentiende-eeuwse literatuur nog wel door vertellers werd aangeslagen, en daarmee dus als een kritiek op (geloof in) representaties en verklarende constructies.

ja daarom ik achterhaal niet en ben de trage  
en ik bepaal niet en ben de driftige  
praat en spreek maar en ook ik  
ik predik de nadorst

Luceberts lezers zijn in de afgelopen vijftig jaar zozeer in de ban geweest van het modernisme waarmee deze dichter de strijd aanbod, dat zij de postmoderne aspecten van zijn werk over het hoofd gezien hebben. Zij hebben bijna zonder uitzondering geprobeerd Luceberts systeem te doorgronden, de raadsels van zijn poëzie te ontraadselen. Ik weet het: de mededelingen van de auteur doen er in dezen niet veel toe, maar toch is het frappant dat Lucebert in een interview met *De tijd* (16-6-1989) precies deze eigenaardigheid van zijn lezers aan de kaak heeft gesteld: 'Er is geen midden, er is geen kern waarnaar je verwijzen kunt. Maar het is heel gek, het schijnt dat de mensen zich tegen dat besef blijven verzetten, emotioneel. Terwijl dat een feit is'.

Is het verzet tegen het on-systematische, het verontrustend centrum-loze van teksten als die van Lucebert een typisch Nederlands verschijnsel? Wordt een dichter die niet achterhaalt en bepaalt vooral in de polder met argusogen gevolgd? Wie zich realiseert dat auteurs als W.F. Hermans en Harry Mulisch, de systeembouwer bij uitstek, decennia lang onbetwist de groten van de Nederlandse literatuur zijn, zal misschien geneigd zijn te denken van wel. Toch denk ik dat er hier niet alleen Hollandse sentimenten in het spel zijn. De samenhang construerende leeswijze die met zoveel succes op symbolistische en modernistische teksten is losgelaten, is niet Nederlands (of: Merlinistisch), maar typerend voor de hele Westerse cultuur.

We beschikken, voor zover ik weet, niet over harde, empirisch getoetste gegevens over de strategieën die lezers volgen wanneer zij poëzie lezen. Wel is er veelvuldig daarover gespeculeerd. Gert de Jager, die zich met de receptie van de Vijftigers bezighield,<sup>20</sup> veronderstelt bijvoorbeeld dat lezers van niet bijzonder toegankelijke teksten door hun aanvankelijke onbegrip in een stress-situatie worden gebracht en dat zij er vervolgens alles aan zullen doen deze onaangename toestand te controleren. De Jager is niet de enige die er zo over denkt: het is precies deze controlerende neiging waartegen Sontag waarschuwt.



Oversteegen ontwaart eveneens een behoefte aan ‘geruststellende orde’ bij poëzielezers en ook Riffaterre lijkt te redeneren vanuit de aanname dat lezen een vorm van crisisbeheersing is. Hij definieert het gedicht als ‘a detour or circuitous path around what it means’.<sup>21</sup> Lezers van zo’n op het eerste gezicht ondoordringbaar geheel voelen als het ware de behoefte de orde te herstellen. Zij gaan het gedicht daartoe te lijf vanuit een mimetische of identificerende leeshouding, denkt Riffaterre: zij zoeken cognitieve betekenis.

Het zal inderdaad wel waar zijn dat we al lezende in eerste instantie voornamelijk op zoek zijn naar *content*. Geen gesprek over literatuur zonder uitspraken als ‘wat Mulisch in *De ontdekking van de hemel* zegt is...’; ‘Hermans laat in *Paranoia* zien dat...’, of ‘Nijhoff rekt in *Het lied der dwaze bijen* af met...’. Ook de Lucebert-receptie lijkt de speculaties te bevestigen. Veel lezers van zijn werk zoeken naar eenheid en coherente betekenis. De neiging van deze dichter tot verwarrende incoherentie wordt gezien als een probleem waarvoor de lezer, wil hij niet tekort schieten, een oplossing moet zien te vinden.

Laat ik voorop stellen dat ik geen enkel bezwaar heb tegen lezers die in een bepaalde tekst een politiek, poëticaal of humanitair programma herkennen. Nijhoff rekt in *Het lied der dwaze bijen* inderdaad af met..., en Hermans laat inderdaad in *Paranoia* zien dat... Ook de genoemde interpretaties van ‘Op het gors’ zijn zonder meer deugdelijk (want ze zijn niet met de tekst in strijd). Toch bevredigen juist deze Lucebert-interpretaties mij niet, omdat ze in de betreffende chaos van de tekst de orde schijnen te willen herstellen, omdat ze uiteindelijk proberen te fixeren: ze willen achterhalen welke fundamentele uitspraak het lyrisch ik doet over de wereld, waarmee ze het gedicht reduceren tot ‘heldere’ communicatie en het in zekere zin ‘onschadelijk’ maken. Ik ontken niet dat in Luceberts gedichten glasheldere gedachten te vinden zijn – ook deze dichter ventileert opvattingen. Heel expliciet soms, zoals in een van de ‘3 teksten voor volkstellingaffiche’:

voor dat je 't weet is 't weer zo ver  
dan draagt de een een zweep een ander een jodenster

Zo weten we ook dat alles van waarde weerloos is, etcetera. Ik ontken evenmin dat, ook als de 'boodschap' wat minder expliciet is, in sommige Lucebert-gedichten iets als een stellingname te ontwaren is. Een anti-logocentrische strekking kun je bijvoorbeeld moeilijk aan deze strofen van het gedicht 'communiqué' ontzeggen:

in het westen is het goed wonen  
immers daar gaat de zon onder  
daar is het warm dicht bij het vuur

met logica schiet men op  
voor zijn plezier ratten wolven gespuis  
god is een huisdier

Of 'pleinvrees', een van de gedichten waarin Lucebert zich met enig sarcasme keert tegen de uitwassen van de markteconomie:

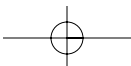
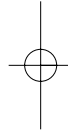
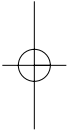
toch reiken ook hier affiches  
een winnende glimlach uit  
zelfs aan wie geen geld heeft

Veel van deze sententies hebben te maken met machtsuitoefening, ongetwijfeld een van de grotere obsessies van *de mens* Lucebert. Toch is het niet mogelijk uit Luceberts verzamelde gedichten een bevredigend portret van de dichter als politicus bij elkaar te citeren.

Lucebert schrijft het soort teksten waarvoor Sontag een erotiek van de kunst had willen ontwikkelen. Hoe zou die erotiek eruit moeten zien? Hoewel door velen opgemerkt is dat de gangbare literatuurwetenschappelijke leeswijze is toegesneden op een bepaald soort (modernistische en symbolistische) litera-

tuur, weten we nog niet precies hoe te schrijven over teksten die zich aan de gebruikelijke typologieën onttrekken. Het lijkt erop dat we, vooral als het om poëzie gaat, nog niet veel verder komen dan de negatieve vaststelling dat ons instrumentarium tekort schiet. Nadat hij had geconstateerd dat de traditionele tekstbenadering geen sleutel biedt die niet-communicatieve teksten ontsluit, ging Verdaasdonk zich bezighouden met de meetbare grootheden *rondom* de literatuur, en ook van Sontag zijn mij, na haar *Against Interpretation*-essay, geen analyses van literaire teksten bekend.

Het moge duidelijk zijn dat ook ik me niet verbeeld een postmoderne leeswijzer te kunnen presenteren die zelfs maar een fractie van de kracht heeft van de traditionele, nieuw-kritische methode. Zulks zou het bestek van dit essay ook verre te buiten gaan. Maar ik vind de wijze waarop Lucebert tot nu toe gelezen is onbevredigend en, zonder dat ik precies weet *hoe* het dan anders moet, denk ik te kunnen laten zien *waarom* het anders moet.



## 5

## Naar een postmoderne Lucebert-lectuur

*The poem must resist the intelligence / Almost successfully (...)*

Wallace Stevens, 'Man carrying thing'

Wanneer je constateert dat er teksten zijn die zich niet laten temmen in een coherente interpretatie, is het misschien verleidelijk daaraan de conclusie te verbinden dat je over zo'n tekst kunt beweren wat je wil. Uit de constatering dat een bepaald gedicht 'geen centrum' heeft, kun je immers gemakkelijk concluderen dat je lectuur ervan alle kanten op mag waaieren en dat, om met R.A. Cornets de Groot te spreken, de *close reading* het in vrijwel alle opzichten wel zal afleggen tegen de 'rotzooi-maar-wat-aan-methode van de vrije interpretatie'.<sup>22</sup>

Ik geef toe dat 'het geheim' van veel Lucebert-gedichten eerder zit in de ongrijpbare ervaring ervan dan in de lokaliseerbare 'boodschap', maar ik zou me toch verzetten tegen een volkomen 'vrije', dat wil zeggen: van de tekst losgeslagen interpretatie ervan. Dat Luceberts werk het concept 'betekenis' problematiseert, wil nog niet zeggen dat hij een vrolijk-onbekommerde dichter is bij wie je geen betekenis hoeft te zoeken. Teksten die niet direct communiceren, kunnen wel degelijk een soort 'strekking' hebben, een soort 'portée', ook al is die niet op een of twee *statements* te fixeren. En wie die 'strekking' of 'portée' probeert te achterhalen, ontkomt al lezende niet aan een soort systematiek.

Spreken over Lucebert is spreken over de interpretatieproblemen waarvoor hij je stelt. Een cognitieve benadering schiet tekort, omdat geen van de gedachten die de dichter in zijn werk heeft uitgeprobeerd de specificiteit ervan kan verklaren. Dat kan volgens mij alleen een gesteldheid die nergens in het oeuvre expliciet verwoord staat. Deze mentaliteit is alleen maar herkenbaar in de ontregelende procédés die in de gedichten

worden toegepast. Bij wijze van aanzet tot een procedurele Lucebert-lectuur bespreek ik er hier vier: *intertekstuele vervaging*, *improvisatie*, het *obscurantisme van de minimale betekenis* en *ironie*. Dat ik binnen het bestek van dit essay kort wil gaan, moge duidelijk zijn.

### 5.1 *Intertekstuele vervaging*

De wat misleidende leus ‘alles is tekst’, die onder meer betekenen kan dat een literaire tekst niet naar een werkelijkheid maar ‘slechts’ naar andere teksten verwijst, is een van de clichés van het postmodernisme. In beschouwingen over postmodernisme en literatuur is er dan ook veel aandacht voor het procédé van de intertekstualiteit. Willen we Lucebert postmodern lezen, dan zitten we wat dit betreft goed, zo lijkt het, want van meet af aan is er in de reflectie op zijn werk veel aandacht besteed aan de mogelijke bronnen ervan. Ook in de discussie over ‘Op het gors’. In reactie op Jesserun d’Oliveira’s beschouwing stuurt ‘W. Bronzwaer uit Nijmegen’ (inderdaad de latere hoogleraar vergelijkende literatuurwetenschap) een kort briefje naar *Merlyn*. Hij wijst de redactie erop dat de ‘Op het gors’-noties mosterd, kwelder en licht-milieu ook voorkomen in een gedicht van Dylan Thomas.<sup>23</sup>

Het is altijd instructief de echo’s die in een oeuvre klinken versterkt te horen, en het zou best kunnen dat er een exemplaar van Thomas’ *Collected poems* in de boekenkast van de Bergense Boendermakerhof heeft gestaan. Maar omdat in het ingezonden briefje niet duidelijk wordt in hoeverre de intertekstuele observatie iets afdoet of bijdraagt aan het stuk waarop de briefschrijver reageert, speelt ze in de discussie over ‘Op het gors’ niet zo’n heel belangrijke rol, zou je zeggen. Toch neemt de redactie de mededeling in het volgende nummer op, misschien ook wel omdat in de retoriek ervan de indruk wordt gewekt dat, nu er weer een hard feit boven tafel is, het net zich om de

tekst van het gedicht begint te sluiten. We zijn wéér een stapje dichterbij de waarheid.

De commentatoren van Luceberts poëzie hebben zich steeds bijzonder inventief getoond in het vinden van interteksten. Ook deze leesstrategie, die erop neerkomt dat de interpreter van een op mimetisch niveau niet zonder meer heldere tekst in een andere tekst naar een interpretatieve sleutel zoekt, wordt door de theorie van Riffaterre voorspeld. Een gedicht zegt A, maar bedoelt B – met die veronderstelling begint Riffaterre's redenering. B is in deze formule de 'matrix', een soort chiffre, een kern waar het gedicht omheen cirkelt. Hoewel A wordt gezegd, probeert het gedicht de matrix (B) over te brengen. Het is aan de lezer, in zekere zin het 'slachtoffer' van deze indirecte manier van communiceren, om deze 'ongrammaticaliteit' op te lossen door de matrix te achterhalen via de 'omweg' van de intertekst. De matrix wordt volgens Riffaterre als het ware ingevuld met behulp van andere tekst(en).

Het is inderdaad een van de dingen die je kunt doen om een bres te slaan in je aanvankelijke onbegrip van een niet communicatieve tekst: zoeken naar een themagebied waarin begrippen en betekenissen worden gehanteerd die ook geldig kunnen worden geacht in het 'problematische' gedicht in kwestie. In het geval van Lucebert is de mystiek gebleken zo'n effectieve context te zijn, en de gnosis, de kabala (overigens op zichzelf al een ontregelende strategie), maar ook de Orpheusmythe, het verhaal van Hölderlins *Hyperion* etcetera.

Deze veelheid van mogelijke bronnen geeft al aan dat we ons hier op glad ijs begeven: de genoemde themagebieden kunnen onmogelijk allemaal tegelijk de kern zijn van waaruit Lucebert zijn poëzie geschreven heeft. Intertekstuele beschouwingen over Luceberts werk hebben dan ook de neiging één specifieke context als alleenzaligmakend naar voren te schuiven. Het 'zo is het en niet anders'-gehalte van dergelijke verhandelingen is hoog: onder Luceberts bronnenzoekers is een cultuur ontstaan waarin men het 'eigen' intertekstuele domein als de enige sleu-

tel tot Luceberts werk claimt. Veelzeggend was in dit opzicht een openbare gedachteswisseling tussen twee Lucebert-deskundigen, enige tijd geleden. Toen de één zijn proefschrift *Lucebert, mysticus* verdedigde, kon de ander, gespecialiseerd in Lucebert en de kabala, niet nalaten te opponeren met de vraag waarom hij in zijn dissertatie over Lucebert en de mystiek de context van de kabala over het hoofd had gezien...<sup>24</sup>

Ook bij het verschijnsel intertekstualiteit is het verleidelijk vanuit een afgerond ik, vanuit het poëtisch subject te redeneren. Referenties aan andere teksten worden door een béétje dichter immers bewust aangebracht, en er zal in het intertekstuele universum van zo'n dichter dus wel een zeker systeem zitten. Toch geloof ik niet dat deze aanname juist is. Ook de eraan ten grondslag liggende veronderstelling dat de dichter bepaalde intertekstuele 'boodschappen' in zijn werk heeft verstoppt, die de lezer 'eruit moet halen' om het te 'begrijpen', is in Luceberts geval onjuist. De manier waarop hij met intertekstualiteit omgaat moet niet modernistisch worden begrepen, maar postmodernistisch: ook hier verzet deze dichter zich tegen de drang tot fixatie en ordening die zijn lezers stevig in de greep heeft.

Lucebert was een nieuwsgierig lezer, getuige onder meer de volgende regels uit *van de afgrond en de luchtmens*:

van vele tafelen heb ik gegeten  
verslindend als een leeg souffleursboek

Als ik dit citaat inderdaad op de dichter zelf mag betrekken, dan ondersteunt het mijn vermoeden dat Lucebert niet alleen een nieuwsgierige, maar ook een ongecoördineerde lezer was. Zeker geen lezer die teksten bestudeerde volgens een vooropgezet plan, met een uitgesproken doel. De manier waarop hij in zijn gedichten 'verslag uitbrengt' van zijn lectuur, is ook niet gericht op het behagen of toe-knipogen van de 'gecultiveerde lezer', deze belezen burgerman die idealiter tevreden kan vast-



stellen dat de auteur in kwestie dezelfde culturele antecedenten heeft (en onderschrijft) als hij. Ik denk dat Lucebert, al verwijzend en alluderend, met iets heel anders bezig was.

Net als in veel postmodern genoemde teksten is intertekstualiteit in Luceberts poëzie iets fundamenteel anders dan een serie traceerbare verwijzingen van tekst naar tekst. Referenties zijn vaak niet of nauwelijks na te trekken en eindeloos vaag, niet uit slordigheid of desinteresse, maar uit het (postmoderne) verlangen af te rekenen met de mythe van de alles begrijpende mens, de redelijke intellectueel die in staat is alles te overzien en zijn plaats te geven.<sup>25</sup> Vanuit het perspectief van de dichter betekent dit dat het subject, samengesteld uit (flarden van) teksten als het is, nog verder wordt ontwricht. En voor de lezer geldt dat hij de illusie moet opgeven dat hij in staat is tot een interpretatie te komen waarin alles netjes op zijn plaats valt en waarin de aaneenschakeling van interteksten te vangen is in een helder systeem: de juxtapositie van elementen uit verschillende contexten creëert 'semantische gaten' in de tekst.<sup>26</sup>

Mijn stelling is dus dat Luceberts intertekstualiteit een ontregelingsstrategie is, geen nieuwe of alternatieve manier om orde aan te brengen. Verwijzingen zijn opzettelijk onoverzichtelijk en leiden niet naar een uiteindelijke bron, maar het zijn eindeloze *door*verwijzingen, die het verschil tussen tekstsoorten niet erkennen. Zij doorbreken de zelfbeslotenheid van het literaire domein en ze frustreren de zelfingenomenheid van de controlerend-rationele lezer. Een bekende strofe als deze kan dat eenvoudig laten zien:

ik tracht op poëtische wijze  
dat wil zeggen  
eenvouds verlichte waters  
de ruimte van het volledig leven  
tot uitdrukking te brengen

Op zich is deze strofe eenvoudig, als je tenminste uitgaat van de

gangbare opvatting dat de hoofdzin gevormd wordt door de regels 1, 4 en 5. De ik wil de ruimte van het volledig leven tot uitdrukking brengen, en wel 'op poëtische wijze'. Voor wie niet weet hoe die wijze is, wordt in de tweede regel ('dat wil zeggen') een toelichting aangekondigd. Maar juist bij het als verhelderend gepresenteerde 'eenvouds verlichte waters' wordt het toch nog een duistere strofe. Rilke is erin herkend, en Hölderlin. Men heeft er een bijbelse zinspel in gezien (Genesis), gnostische reminiscenties, een vleugje Boeddhisme en het scenario van de *via mystica*.<sup>27</sup> Het effect dat hier klaarblijkelijk gesorteerd wordt, een soort intertekstuele vervaging, vloekt opzichtig met de suggestie van opheldering die in de quasi uitleggerige tweede regel wordt gewekt. Op 'dat wil zeggen' laat de dichter geen duidelijke wegwijzer voor welwillende lezers volgen, maar een knoop van occult-literaire betekenissen waarmee hij een leger interpreteren met Riffaterre het bos in stuurt. Zo bezien is regel 2 te lezen als een parodie op het zogenaamd heldere taalgebruik.

Iets vergelijkbaars gebeurt in de voetnoten die Lucebert bij verschillende gedichten plaatst. Voetnoten zijn over het algemeen toch de meest rechtstreekse verwijzers naar een intertekst, maar bij Lucebert zijn ze dat juist niet. Bij 'het proefondervindelijk gedicht' wordt onder meer deze noot gegeven:

*\* heeft een werkgever geen werknemers meer in dienst en is hij niet voornemens binnenkort weer werknemers in dienst te nemen dan kan hij de inspecteur verzoeken van de hierboven omschreven verplichtingen te worden vrijgesteld.*

Deze tekst, gepresenteerd als uitleg bij de in het gedicht voorkomende namen Hölderlin en Arp, is een dwaallicht voor de lezer die in de noot een toelichting verwacht. In plaats van uitleg krijgt hij een tekst die bij vergissing op de pagina terechtgekomen lijkt te zijn.

Even verderop in het gedicht staat nog een noot, nu achter het woord 'dada'. In dit geval bieden de kleine lettertjes de volgende quasi encyclopedische hulp:

*\*\* het tegenovergestelde van zimzoum (zie zohar).*

Deze noot is altijd zeer serieus genomen,<sup>28</sup> maar volgens mij gaat het hier toch om een schijnverwijzing. In de eerste plaats is de verwijzing uiterst vaag (er wordt zonder enige toelichting een negatief verband gesuggereerd tussen dada en het occult-intertekstuele domein van de kabala) en in de tweede plaats loopt ze dood. Er wordt immers gesuggereerd dat de lezer die meer wil weten ook nog even kan kijken bij het lemma 'zohar', maar dat lemma is in de context van het gedicht nergens te vinden.

Lucebert overschrijdt in zijn verwijzingen de grenzen van de tekstsoort. In dit geval parodieert hij daarmee het toch zo keurig ordenende genre van de voetnoot, en in andere gevallen frustreert hij de manier waarop de lezer probeert te ordenen, probeert grip te krijgen. In zijn tekstuele universum sluit niets naadloos op elkaar aan. Er heerst geen orde en het is nooit helemaal duidelijk op welk niveau er gesproken wordt.

## 5.2 *Improvisatie*

Niet alleen Luceberts ontregelende intertekstuele vervagingsstrategie staat in het teken van het verzet tegen logocentrisme, de tirannie van de ratio, verraderlijke systematiek en denkbeeldige controle. Dit verzet is op bijna elke bladzijde van zijn oeuvre manifest. Een ander procédé dat hieraan bijdraagt, het tweede dat ik hier bespreek, is het procédé van de improvisatie.

Veel van Luceberts gedichten beantwoorden aan wat Gillis Dorleijn de lineaire 'logica van de improvisatie' heeft genoemd.<sup>29</sup> Associatie speelt in de improvisatie een belangrijke rol. De logica van een gedicht als 'poëziezo easy job' lijkt geheel

op (klank)associatieve overgangen terug te voeren: 'kraamzaal' wordt 'raam staan'; 'deposee' wordt 'WC' wordt 'bedstede' wordt 'steden'; 'omhelsd' wordt 'omhalsd' wordt 'omhelde'; op het woord 'inteelt' volgt de regel 'die zo sterk aan het intellectuele herinnert' en ook in de volgende regels is klank- en woordspel (permutatie) het structurerend principe:

een gewoon drinkende dichter  
 [...]
   
 een uit gewoonte drinkende dichter
   
 een gewoonte die dichters opdringt
   
 een opdringende dichter uit gewoonte
   
 een gewoonte die de dichter verdrinkt

Lucebert varieert op een thema. Dat daarbij (in dit geval) de identiteit van de dichter lichtvoetig op het spel staat, is interessant, maar het gaat me nu om iets anders. In deze regels doet zich het verschijnsel voor dat aan de tekst valt af te lezen hoe hij is ontstaan. Zulks is minder gewoon dan het lijkt. Een uiteenzetting zoals je die nu leest, verraadt zo goed als niets van haar genese, terwijl zij toch overtuigend en 'controleerbaar' wil overkomen. Ik schrijf deze tekst in kriskras over het scherm verspreide fragmenten en flarden die ik pas in tweede instantie, al knippend en plakkend, langzaam in het keurslijf van de syntaxis dwing. De welgevormde Nederlandse zin verdoezelt het nogal chaotische denk- en schrijfsproces waarvan hij het resultaat presenteert.

In moderne poëzie is de tekstconstitutie meestal evenmin zichtbaar. Zelfs bij Nijhoff, de dichter die als zoveel modernisten voortdurend sprak over het ontstaan van poëzie, is aan de voltooide tekst niet meer te zien hoe deze tot stand gekomen is. De sporen van de zo interessant geachte 'organische groei' van het gedicht worden klaarblijkelijk uiteindelijk uitgewist (Van Ostaijen, die in 'Melopee' hetzelfde procédé toepast als Lucebert in 'poëziezo easy job', was ook in dit opzicht zijn tijd vooruit). Lucebert, echter, schrijft poëzie die haar eigen ont-

staansproces *laat zien*, zoals in postmoderne architectuur vaak achter glasplaten de buizen van de constructie zichtbaar zijn. Sommige van zijn gedichten gaan niet alleen over het proces van hun ontstaan (zoals bij Nijhoff), maar ze *zijn* het ook. Bijvoorbeeld omdat ze dezelfde zichtbare, lineaire-associatieve voortgang vertonen als de solo van de jazzmusicus – Dorleijn heeft dat voor het gedicht ‘jazz and poetry’ schitterend laten zien: in een combinatie van associatieketens en spontane spoorwisselingen komt het gedicht tot stand.

De dichter die zich spiegelt in de improviserende solist, omarmt een procédé waarin het zuivere thema in de variaties als het ware wordt bevuld. Hij doet daarmee precies het omgekeerde van zijn modernistische voorganger, die immers in zijn gedichten het rudimentaire, vuile materiaal uit de werkelijkheid probeerde te zuiveren.<sup>30</sup> Hij verwelkomt het toeval als compositorisch principe, waarbij zich de paradoxale situatie voordoet dat hij het ontstaan van zijn gedicht onderwerpt aan een anti-systematisch systeem.<sup>31</sup> Zijn improvisatiepoëtica impliceert dat in een versregel niet in de eerste plaats relaties van contigüiteit worden gelegd (zoals in de hun ontstaansproces uitwissende zinnen van een betoog), maar vooral relaties van similariteit: Luceberts poëtisch ‘denken’ is metaforisch van aard. Zijn gedichten vol beeldenrijk staan ook daardoor fundamenteel antagonistisch tegenover de illusoire, rationele orde van de realiteit. Ook hier is ontregeling het devies.

### 5.3 *Het obscurantisme van de minimale betekenis*

De jazz-improvisatie is een mooie metafoor voor Luceberts compositorisch procédé omdat ze een manier van spreken over poëzie aanreikt die niet op inhoudelijke samenhang en fixatie is gericht. Dat komt goed uit, want we moeten in dit oeuvre niet in de eerste plaats naar een eenheid scheppende kern zoeken, of buiten het oeuvre naar een context die de verwarrende

tekst structuur schijnt te geven. Ik geloof dat je de dynamiek van deze teksten beter zichtbaar maakt door te zoeken naar ontstaanspoëtische scenario's. Ook dat zijn contexten, maar ze zijn niet inhoudelijk maar formeel, niet historisch maar systematisch van aard. Het improvisatiescenario van de jazz is er één, maar ik vermoed dat ritueel, dans, magie, bezwering en vooral de manier waarop door antropologen met zulke zaken is omgegaan eveneens vruchtbare aanknopingspunten kunnen bieden. Dat discours zou wel eens in meer scenario's kunnen voorzien die we in Luceberts anti-rationele poëzie 'opgevoerd' zien.

Bart Vervaeck heeft erop gewezen dat er een verband bestaat tussen structuur en constitutie van de postmoderne prozatekst enerzijds en riten anderzijds: zoals de rite volgens toonaangevende antropologische theorieën de opvoering is van de mythe, zo zijn de gebeurtenissen in postmoderne vertellingen de opvoering van een fictief scenario.<sup>32</sup> Lees ik een strofe als deze, dan krijg ik de indruk dat Vervaecks observatie ook voor Luceberts poëzie een zekere geldigheid heeft:

tellby toech tarra  
 inna nip  
 inna nip  
 tarra toech tellby

Er zal vast wel iemand zijn die in dit gedichtje uit *triangel in de jungle* een occulte of bijbelse referentie herkent (zoals het 'woe wei' uit het gelijknamige gedicht ooit als taoïstische term is 'thuisgebracht', en achter 'as alles / melasse alles' joodse mystiek gezocht is),<sup>33</sup> maar dat zou niet wegnemen dat we hier te maken hebben met een 'Olleke bolleke reubesolleke'-achtig patroon dat eerder een beroep doet op het (fysieke) vermogen te beleven dan op het (intellectuele) vermogen te begrijpen. Zulke klank- en ritmepatronen komen bij Lucebert meer voor. Het effect ervan wordt nog eens versterkt als de dichter ze voorleest – er zijn prachtige CD's van gemaakt.

Lucebert schrijft poëzie die wil worden gezegd, wil worden herhaald omdat ze zich pas laat appreciëren in de bijna lichamelijke ervaring ervan. Poëzie die, net als bijvoorbeeld aftelversjes of slaapliedjes met hun bekoorlijke klankpatronen, neigt naar betekenisloosheid. Het gaat hier om een verschijnsel dat J.H. de Roder 'het schandaal van de poëzie' heeft genoemd,<sup>34</sup> en dat ik voor deze gelegenheid zou willen omdopen tot 'het obscurantisme van de minimale betekenis' – het derde procédé dat ik aan de orde stel.

Terwijl hij weet (of kan weten) dat zijn lezers de neiging hebben poëzie in de eerste plaats een cognitief karakter toe te kennen, stelt Lucebert soms alles in het werk om zijn gedicht een bijna betekenisloze structuur te laten zijn. Dit procédé is een vorm van 'negativiteit' die zich verder uitstrekt dan de verwachtingen van de lezer alleen. Bijna betekenisloze klankgedichten zeggen nee tegen eenduidige communicatie (omdat ze niet parafraseerbaar zijn) en nee tegen de pragmatiek van een rationeel en markteconomisch ingerichte wereld (omdat ze doelloos, dat wil zeggen: niet instrumenteel aanwendbaar zijn). Bovendien geven ze een stem aan wat stemloos is in een dergelijke wereld, omdat ze een denkwijze revitaliseren die daarin taboe is: het obscurantisme.

Er is een geestige, door Rudy Kousbroek opgetekende anekdote over de eerste plaatopname van Luceberts voordracht in 1951. De sessie vond plaats ten huize van de opnametechnicus. Diens vrouw had de declamerende dichter bij binnenkomst nog afkeurend bekeken (lange haren, baard, drie wollen truien over elkaar), maar nadat ze hem had horen voorlezen was ze diep onder de indruk. Ze bleek Lucebert nu voor een sektelid te houden die voor de microfoon van haar man religieuze teksten had uitgesproken.

De klankpatronen in Luceberts gedichten hebben inderdaad vaak iets onmiskenbaar bezwerends. Deze dichter, die het gedicht eens een 'amulet' noemde, kan soms een ronduit priestertelijke toon aanslaan, waardoor versregels op religieuze formu-

les gaan lijken en de verleiding groot is de toch al mantrachtige ritmische klankreeks als rituele handeling op te vatten. En hoewel deze (quasi) religiositeit op het eerste gezicht bijna geruststellend lijkt (riten, poëzie, techno: ze verdoven en sussen, eerder dan dat ze verontrusten), is dit aspect van Luceberts poëzie in wezen subversief omdat het een provocatie is van het schier algemene gevoel dat secularisatie gelijk staat aan vooruitgang. Vooral religieus opgevoede lezers blijken zich in de jaren vijftig nogal eens eraan te storen. Deze poëzie trekt pleisters van religieuze wonden. Adriaan Morriën, bijvoorbeeld, heeft herhaaldelijk laten weten dat hij destijds moeite had met Luceberts gedragen toon omdat deze hem aan de religieuze vervoering van zijn opvoeders deed denken.<sup>35</sup>

Wie van deze (begrijpelijke) reserves geen last heeft, kan in Luceberts bezwering ook een uitbuiting zien van het anti-discursieve element dat kunst altijd enigszins ongrijpbaar maakt (de reden waarom Sontag interpretatie 'the revenge of the intellect upon art' noemt).<sup>36</sup> Luceberts poëzie richt zich niet zozeer voor wat betreft de inhoud, maar veeleer in de vorm op wat 'het verstand te boven gaat'. Spel (in de zin van het ludieke), ritueel en roes zijn kernbegrippen voor wie Luceberts bezwerende klankspel wil beschrijven. De taal staat daarin niet in dienst van contiguiteit of interne logica, maar ze wekt veeleer de suggestie van religiositeit en ritualisme.

We hebben al gezien dat de tegenpool van dit soort taal, het logische taalgebruik, in Luceberts werk wordt ontmaskerd. Vanuit zijn grote wantrouwen jegens de schijnstructuur van de logica en de machtsuitoefening die daarmee gepaard gaat, ondergraaft deze dichter de oppositie tussen logica en retoriek. Woorden als 'dus' en 'daarom' zijn in zijn gedichten zelden 'logisch', zoals het opheldering belovende 'dat wil zeggen' uit 'ik tracht op poëtische wijze' uiteindelijk ook geen verduidelijking biedt. Logisch-retorische figuren zijn in Luceberts poëzie leeg. Ze slaan alleen op zichzelf en parodiëren daarmee hun eigen stiel, het métier van de zogenaamd heldere taal. Alles wat



in die taal storend is en afleidt van de kern (polysemie, lexicale en syntactische meerduidigheid) wordt in deze gedichten uitgebuit.

Terwijl aldus het 'heldere begrip' wordt ontlusterd als een vorm van obscurantisme, wordt andersom het obscure begrijpen als een vorm van verheldering gezien. Maar dan geen verheldering op het niveau van de verklaring, maar een verheldering die van het obscure weten gebruik maakt. Lucebert speelt in zijn poëzie met de gedachte aan pre-rationele kenvormen. Deelt het cartesiaanse begrijpen de wereld op in begrippen die op hun beurt weer statische klassen creëren, Lucebert gaat niet klinisch-diagnostiserend te werk, maar associatief en beeldend. Het gaat hem niet om het opdelen in begrippen, maar om de overgangen tussen de begrippen, om het in elkaar overgaan van beelden, om het overstappen of verwijzen van het ene naar het andere (van realiteit naar fictie, van binnen- naar buitenwereld). Hoe 'doelloos' Luceberts ritme- en klankpatronen zich ook voordoen, ze dragen bij aan het verontrustende van zijn poëzie omdat ze als proeven van anti-discursief taalgebruik de naar logische coherentie zoekende lezer provoceren en omdat ze een verband zoeken tussen de taal en datgene waar het de dichter vaak om gaat: het onzegbare.

Om de aandacht van zijn lezer van de begripsmatige fixatie naar het terrein van overgangen te verschuiven, hanteert Lucebert een alternatief talig scenario, waarin taalmagie een belangrijke rol speelt (de paradox, klank- en ritmepatronen). Het gaat hier om een procédé waarmee ook sommige modernistische dichters al voorzichtig experimenteerden. Maar omdat de goedgelovige obscurantist wel zo'n beetje de laatste is met wie de modernist, bedachtzame scepticus als hij is, geïdentificeerd wilde worden, was de esoterische flirt van dichters als Van Ostaijen en vooral Nijhoff met schroom overladen. Deze schroom lijkt Lucebert voorbij.

#### 5.4 *Ironie*

Wanneer de interviewer van *De nieuwe linie* Lucebert op 15 januari 1966 vraagt hoe hij zijn poëzie tot dan toe zou willen typeren, dan antwoordt de dichter zo: 'als ik terugkijk, markeert de taal mijn poëzie en dat is een markering van het echech'. Hij schaart zich met deze uitspraak in de lange rij van moderne denkers en dichters die ontdekt hebben dat de taal niet langer gebonden is aan de dingen waaraan zij refereert. Volgens Adorno en Horkheimer resten de talige mens na deze ontdekking nog maar twee mogelijkheden: hij wordt magiër, of hij wordt bedrieger. De magiër zoekt naar nieuwe formuleringen, taal-spelletjes en bezweringen om de taal toch en ondanks alles weer aan de realiteit te verbinden. De bedrieger accepteert de breuk van taal en werkelijkheid en maakt de taal tot instrument voor machtsuitoefening.<sup>37</sup>

In Luceberts werk keren de bedrieger en de magiër terug in de gedaanten van de koning en de nar. In hetzelfde interview met *De nieuwe linie* introduceert Lucebert ze aldus:

Twee figuren spelen een grote rol in mijn poëzie: de figuur van de koning en de figuur van de nar. De koning vertegenwoordigt het geweld, de macht en het systeem; hij is doof voor de werkelijkheid. De nar wordt geschopt, maar hij verstaat wat waar is; hij wordt vanzelfsprekend niet verstaan door de koning.

Ze kunnen bij Lucebert niet zonder elkaar bestaan, de machthebber met zijn systematische blik, die hem blind maakt voor de werkelijkheid en de *underdog* die tegen beter weten in taal en werkelijkheid weer met elkaar probeert te verbinden, die zijn ogen open houdt en *ziet* in plaats van 'begrijpt' of 'doorgront'. Luceberts poëzie wordt niet alleen bevolkt door onschuldige slachtoffers als de nar, maar ook door de geestverwanten van de koning, beulen en tirannen:

ik bericht, dat de dichters van fluweel  
 schuw en humanistisch dood gaan.  
 voortaan zal de heten ijzeren keel  
 der ontroerde beulen muzikaal opengaan

Zelfgenoegzaam kun je Luceberts poëzie niet noemen.<sup>38</sup> Er klinken ook stemmen die zichzelf niet controleren en censureren: de dichter blijft niet hangen in het geijkte (romantische) repertoire van figuren en sluit niemand als woordvoerder uit. Hoezeer ook zijn sympathie de nar en de magiër geldt, deze figuur is in Luceberts poëzie nergens de baas. Dit is ook de reden dat zijn 'obscurantisme van de minimale betekenis' niet in vaag syncretisme verval. Daarvoor klinken er teveel ont-nuchterende tegengeluiden. Lucebert mag dan nogal eens in bezwerende imperatieven en plechtige formules spreken, nergens trekt hij het priesterlijke gewaad van de magiër ook daadwerkelijk aan. Bovendien is zijn 'taalmagie' tezeer doorspekt met ironie om hem te beschuldigen van *new age*-achtige, mystiekerige verering van het woordeloze en ongrijpbare.

Ironisch is bijvoorbeeld het slot van 'discipel' uit *van de afgrond en de luchtmens*, waarin de discipel de beschreven tocht met de mystici de bergen in bij zijn terugkeer van commentaar voorziet:

vraagt het oude hoofd:  
 'zo laat en nog zoveel vuur  
 is het de ijle van de hoogte  
 die de ijdelheid ontsteekt  
 en de man verkooft tot het kind?'  
 zeg ik: 'ach wat ach wat' dan terzijde  
 hij zegt: 'wat ik dacht wat ik dacht' en we lachen

Redbad Fokkema vindt de ironie in deze passage niet verwonderlijk 'omdat Luceberts werk gedragen wordt door een ambivalentie waarin uitgesproken hoop op betere tijden en menta-

liteitsverandering telkens weer ondergraven wordt door zijn scepsis over de mogelijkheid dat kunst de werkelijkheid zou kunnen veranderen'.<sup>39</sup> Inderdaad maakt deze ambivalentie Luceberts toon vaak ironisch. Vooral in latere gedichten leidt zij soms tot een heel geestige vermenging van zelfspot en blijmoedigheid, zoals in *troost de hysterische robot*:

Met vaste hand  
 Het schone ideaal  
 Nogmaals ingezeept  
 Gewassen en geschoren

Luceberts zelfrelativerende ironie komt ook aan de oppervlakte waar hij (binnen en buiten zijn gedichten) romantisch georiënteerde dingen zegt over de toverachtige luister van de poëzie. Talloos zijn in interviews uitspraken als 'de dichter voelt zich het liefst medium: hij hoort de stemmen van de muzen',<sup>40</sup> maar slechts zelden laat Lucebert na zulke flirts met magie en betovering in een ironische context te plaatsen.

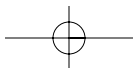
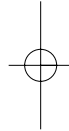
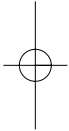
Lucebert leent soms de taal en de toon van de priester of de profeet, maar omdat hij nooit spreekt vanuit een zekerheid als de hunne zijn die taal en toon fundamenteel ironisch. Ook deze ironie is een postmoderne strategie – het is althans precies wat ontbreekt wanneer een dichter als Nijhoff zich voorzichtig en beschroomd inlaat met het anti-discursieve, met het magische. Ironie is aan de ook in dit opzicht bloedserieuze modernisten niet besteed. Ook zij vroegen zich af hoe nog te dichten na de bewustwording van het echec van de taal. Maar terwijl twijfel aan de mogelijkheden van taal en poëzie sommigen van hen ertoe bracht zich op een hyper-autonome 'poëzie van de stilte' toe te leggen, probeert Lucebert tegen beter weten in het echec te overwinnen.

De dichter die voortdicht na het fiasco – in het verhaal over de dood van Orpheus is precies deze paradoxale situatie op mythologisch niveau weerspiegeld. Nadat de dichter-zanger

door jaloerse Mainaden aan stukken gescheurd is en in het water gegooid, spoelen zijn hoofd en zijn lier aan op Lesbos, waar het hoofd vervolgens nog eeuwenlang doorgaat met orakelen. Ihab Hassan heeft in *The Dismemberment of Orpheus* de link gelegd tussen Orpheus, die zich zelfs door zijn rigoureuze verminking niet van het zingen liet afhouden, en de postmoderne dichter die ook na de 'verminking' van de poëzie gewoon doordicht.<sup>41</sup> Er is wat voor te zeggen de Lucebert van deze regels uit *apocrief / de analphabetische naam* als nieuwe Orpheus te zien:

na aan en afwezigheden  
loei en kef ik  
lucebert

Ook Lucebert zingt voort. Maar dan wel in het volle besef van het echec en dus met een grote dosis ironie, die elke gedachte bant aan de oude pretentie om de chaotische wereld in de vorm van gedichten een tegenwicht van metafysische orde te geven. Dat is precies het soort metafysica dat door Luceberts postmoderne ironie naar het rijk der fabelen wordt verwezen.



## Epiloog

### Het postmodernisme bestaat niet

Wanneer je 'modernisme' (of de afsplitsing daarvan die 'avant-garde' heet) en 'postmodernisme' opvat als concepten met behulp waarvan een periodisering kan worden aangebracht in de literatuurgeschiedenis, kun je met Lucebert twee kanten op. Deze dichter, die op grond van zijn geboortjaar (1924) precies tussen Eliot (1888) en Van Bastelaere (1960) in zit, is óf rijkelijk laat (modernisme en avant-garde situeren we immers zo ergens rond 1920), óf hij is zijn tijd ten minste vijftien jaar vooruit. Tot op heden is slechts de eerste mogelijkheid in overweging genomen, waarbij dan wordt opgemerkt dat Lucebert in Nederland een 'inhaalslag' moest maken. Als ik nu de observaties uit de vorige hoofdstukken kracht wil bijzetten, heb ik er belang bij Lucebert te typeren als iemand die zijn tijd vooruit was.

Ik zou dat kunnen doen door nogmaals te refereren aan de rel in het Stedelijk Museum op 27 maart 1954, toen de poëzieprijs van de stad Amsterdam niet kon worden uitgereikt omdat de laureaat zich in keizerskleren voor de plechtigheid meldde. Lucebert kroonde zichzelf tot Keizer der Vijftigers, maar was hij ook werkelijk de voorman van het gezelschap? Deelt hij hun klassiek avant-gardistische idealen, zoals vaak gedacht is, of is deze dichter, in wiens werk nogal wat affiniteit met het postmodernisme te constateren is, zijn vermeende bentgenoten een decennium of twee, drie vooruit?

Voor die laatste optie zou ik dan het argument kunnen aanvoeren dat de scène in het Stedelijk een prachtige parodie is op wat Renato Poggioli in *The Theory of the Avant-Garde* de 'tough-guy act' noemde.<sup>42</sup> Het is een van de vaste onderdelen van het aloude avant-gardistische scenario: zoals de jonge hemelbestor-

mer in de literatuur het niet zonder een podium kan stellen (de Vijftigers hadden daarom 'little reviews' als *Braak* en *Blurb*), zo helpt de stereotype 'tough-guy act' van de 'plebeian bohemia' hem aan de opschudding die hij nodig heeft. De emmer rotte vis die de Maximalen leeggooiden boven het hoofd van Michael Zeeman is een recent voorbeeld dat goed in de traditie past. Lucebert is in zijn versie minder trouw aan het ritueel. Hij ironiseert de *underdog*-positie die zijn historische voorgangers van de opeenvolgende avant-gardebewegingen innamen, doordat hij zich als keizer niet met de volkse bohémien, maar met de aristocraat identificeert.

Mogen we hieruit nu inderdaad afleiden dat Lucebert de avant-garde voorbij was? Het is een leuke, maar niet zo heel belangrijke vraag. Het antwoord erop kan bovendien misleidend zijn. Als ik hem bevestigend beantwoord, bijvoorbeeld omdat ik vind dat de keizerlijke dichter in 1954 een postmoderne parodie ten beste geeft op het idee van vernieuwing in de literatuur dat met het avant-gardistisch modernisme samen gaat, dan lijkt ik daarmee een argument te geven dat Lucebert nog weer een beetje postmoderner maakt. Maar Lucebert is niet postmodern, net zomin als zijn werk dat is.

'Chaos is voor Lucebert niet meer een toestand waarin orde aangebracht dient te worden'. Het is verleidelijk zulke zinnen te schrijven, bijvoorbeeld omdat er een conclusie op zou kunnen volgen als deze: 'dus is hij het modernisme voorbij'. Maar de woorden 'niet meer' zijn misleidend. Ze verraden een ontwikkelingsperspectief dat, als het om postmodernisme gaat, onhoudbaar is.

De procédés die ik in het vorige hoofdstuk heb aangewezen, zijn ouder dan ze lijken. Ook Novalis aanvaardt chaos en toeval als factoren in het poëtische productieproces; bij Mallarmé is al de drang tot het vernietigen van de logische (schijn)orde te herkennen; het afstand nemen van een rechtomlijnd 'ik' spreekt ook uit Rimbauds bekende uitspraak 'Je est un autre' en ook Pound



creëert een tekstueel doolhof waarin de verwijzingen naar andere teksten alle kanten tegelijk uitgaan: over intertekstuele vervaging gesproken... Welk postmodern profiel je ook schetst, er is altijd wel een auteur uit een vorige eeuw die ongeveer aan het signalement voldoet. Ik hernam daarom in hoofdstuk 3 mijn 'definitie' van postmoderne literatuur door te zeggen dat teksten als die van Lucebert, die er niet op uit zijn zich door systematische lezers te laten ontsluiten, op dit moment 'warm' zijn. We zijn nu, meer dan in voorgaande perioden, gevoelig voor literatuur waarin geen alles bijeenhoudende kern te ontwaren valt, omdat die literatuur de artistieke consequentie is (of zou kunnen zijn) van hedendaagse, doorgaans als postmodern gekwalificeerde denkbeelden over mens, wereld en taal.

Maar daarmee is niet gezegd dat zulke teksten 'nieuw' zijn. Zo heeft Marjorie Perloff in *The Poetics of Indeterminacy* (1981) laten zien dat er, beginnend bij Rimbaud, een hele traditie bestaat van dichters die van de 'indeterminacy', van de onbepaalbaarheid een poëtisch programma gemaakt hebben: Pound, Gertrude Stein, William Carlos Williams, John Ashbery, David Antin, John Cage... De leden van dit gezelschap, waartoe we moeiteloos ook Lucebert rekenen kunnen, vertegenwoordigen volgens Perloff de 'anti-symbolistic strain' binnen het modernisme, een soort onderstroom van het dominante *High Modernism* dat zich voordoet in de 'lijn' Baudelaire - Eliot - Auden. Vier jaar later, echter, in *The Dance of the Intellect*, benoemt ze dezelfde onderstroom als 'the Pound tradition' en brengt ze deze met het postmodernisme in verband, waarmee ze het postmodernisme definieert als de emancipatie van een 'other tradition'.<sup>43</sup>

Perloffs accentverschuiving tussen *The Poetics of Indeterminacy* en *The Dance of the Intellect* is geen kwestie van veranderd inzicht, maar veeleer een bewijs van de stelling dat het woord 'postmodernisme' geen empirische realiteit aanduidt. Het is een 'cognitieve constructie',<sup>44</sup> een heuristische term, een naam die desgewenst gebruikt kan worden voor kenmerken die *een lezer* aan teksten kan toekennen. Met andere woorden: Lucebert is

niet postmodern, maar je kunt hem wel postmodern lezen. Ik geloof zelfs dat een dergelijke lectuur vruchtbaar is. Ze maakt Luceberts poëzie nog 'warmer' dan ze al is.

Het idee van 'warme' en 'koude' teksten is afkomstig van Paul Rodenko, van alle twintigste-eeuwse Nederlandse poëziecritici misschien wel degene met de meest wijde blik.<sup>45</sup> In 1956 publiceert hij zijn uitgebreid gemotiveerde dubbelbloemlezing *Met twee maten*. In het tweede deel van dit boek stelt hij zich de vraag wat er uit de poëziegeschiedenis overblijft wanneer je haar meet met de maat van wat *hot* is in de toonaangevende poëzie van het moment. Deze 'warme zone' situeert hij voor 1900 in de sfeer van de geest, voor 1910 in de sfeer van de ziel, voor 1920 in de sfeer van het bloed, voor 1930 in de sfeer van de intelligentie, voor 1940 in de sfeer van het hart en voor 1950, het ijkpunt voor zijn bloemlezing, in de sfeer van de taal.

In zekere zin houdt het logisch-chronologische verhaal van deze uiterst beknopte geschiedenis van de twintigste-eeuwse poëzie in 1950 op. Geest, ziel, bloed, intelligentie en hart zijn 'gestemdheden', zoals Rodenko dat noemt, terwijl de taal dat niet meer is. Zij is eerder een instrument waarmee gestemdheden kunnen worden overgebracht. Het verhaal verandert daarmee in een metaverhaal. En dat metaverhaal is het verhaal van het echec. Lucebert had het daar ook al over, en bij Rodenko staat het er zo: de dichter gaat uit 'van de vooronderstelling dat elk gedicht, hoe voortreffelijk ook, *qua talis* reeds een echec moet zijn'.

Je zou kunnen zeggen dat na dit talige echec Rodenko's sferen allemaal naast elkaar bestaan. Het is best mogelijk bij alle 'gestemdheden' de namen van nu levende dichters te noemen: geest (Willem Jan Otten), ziel (Rogi Wieg), bloed (Maria van Daalen), intelligentie (Marc Reugebrink) en hart (Eva Gerlach). Maar al deze dichters weten van het echec: ze zijn zich ervan bewust dat ze gedichten schrijven die 'ten opzichte van de oorspronkelijke, niet-talige emotie *mislukt* zijn', zoals Reugebrink het uitdrukte.<sup>46</sup>

De dichter weet dat hij het onmogelijke probeert, maar doet

het toch – zo eenvoudig zou je de paradox van het ehec kunnen verwoorden. Dat was al zo bij Boutens en Achterberg, maar na deze dichters bleek er nog een weg terug te zijn: Aafjes en Vasalis zitten vervolgens helemaal niet zo met de onmogelijkheid van het poëtisch streven in hun maag. Eenheid en samenhang zijn voor deze dichters weer gewoon poëtische normen. Zij zien het gedicht als bastion van orde in een chaotische wereld. En daarin staan ze in de jaren vijftig zeker niet alleen. Zelfs het Vijftiger-blad *Podium*, dat soms een verrassend forumiaanse geest ademt, roept herhaaldelijk om ‘persoonlijkheid’ en ‘eenheid tegenover de chaos’.

Voor Lucebert is tezelfdertijd de weg terug ondenkbaar geworden, en hij is daarin radicaler dan zijn bentgenoten van Vijftig. Misschien dat hij zich om die reden vanuit Bergen in de loop van de tijd steeds nadrukkelijker als een buitenstaander gaat profileren. Ook Rodenko is zo’n buitenstaander van de Vijftigersclan en ook hij liep met zijn typering van de warme zone van 1950 misschien wel een beetje te hard voor de meeste van zijn generatiegaten. Niet voor niets noemt Odile Heynders hem in haar mooie studie *Langzaam leren lezen* een ‘poststructuralist avant la lettre’.<sup>47</sup>

Rodenko is niet de enige die zich onttrokken heeft aan de modernistische leeswijze die de lucebertologie overheerst. Zoals gezegd verzet ook Oversteegen zich tegen het idee dat Lucebert lezen gelijk staat aan het ontcijferen van diens versluiserde boodschappen. Een lezer als hij heeft oog gehad voor een essentieel normdoorbrekend aspect van Lucebert. Bij deze dichter begint een literatuur die niet toevallig ontregelend *is*, maar die bewust ontregelend *is geconstrueerd*. Later is voor deze poëzie door sommige dichters de term ‘postmodern’ gebruikt, vooral omdat deze dichters hun werk schrijven in confrontatie met modernistische voorgangers en (misschien vooral) hun exegeten. Dirk van Bastelaere, bijvoorbeeld, plakt het postmoderne etiket op zijn werk omdat het ‘de perfecte antipode’ wil

zijn van 'het soort neo-klassiek dat zich beroept op orde, maatgevoel, helderheid, metrum, structuur, etc. (zijn patroon: Nijhoff, zijn motto: "Het leven ordenen!", zijn gedragscode: bescheidenheid)'.<sup>48</sup> Tonnus Oosterhoff, Peter Verhelst, Erik Spinoy, Lucas Hüsgen, Arjen Duinker, Ilja Leonard Pfeijffer, Marc Kregting – het zijn allemaal dichters die een afwijzing van deze karikatuur van het modernisme zouden onderschrijven.

Deze dichters schrijven allemaal vanuit een fundamenteel subversieve houding: zij ontregelen de ordenende strategie die niet alleen aan het (inadequate) lezen van poëzie, maar ook aan de perceptie (en constructie) van de werkelijkheid ten grondslag ligt. De ordeversturende mentaliteit van deze dichters mag in de meeste gevallen veel bewuster, veel explicieter uit hun werk naar voren komen dan bij hun voorganger,<sup>49</sup> toch geloof ik dat zij allen dichten in de geest van Lucebert. Dit geldt misschien het meest voor Verhelst. Heel Lucebertiaans is in zijn werk bijvoorbeeld de bijna obsessieve aandacht voor wat tussen de dualistische opdelingen van de taal bestaat, voor overgangen. Het is een obsessie waarvoor hij in *Verhemelte* (1996) beelden gebruikt die Lucebert nog niet kende ('morphing'), maar ook heel klassieke:

Proteus heet wat steeds weer ontsnapt aan taal.

Ook Verhelst schrijft poëzie die een agressief *NEE* is tegen de aangebrachte orde, waarvan hij op soms weinig subtiele manier laat weten dat ze dictatoriaal is ('Nein. Er wil geen orde zijn'). Hij bestrijdt haar in een kernloze, ontregelende poëzie die hij in *Verhemelte* als volgt omschrijft:

(...) Kijk maar, zeg je,  
en je wijst: een rorschachtest, een postmodern gedicht  
zwermt uit over de vloer

Het postmoderne gedicht als rorschachtest. Heeft Vasalis het dan toch goed gezien?

## Noten

1. Kees Fens in H.J.A. Hofland & Tom Rooduijn (red.), *Dwars door puinstof heen. Grondleggers van de naoorlogse literatuur*. Amsterdam 1997, p.19.
2. R.H. Kousbroek in *Braak* 1, 1950, p.2-3.
3. Terecht niet, want Kousbroek maakt natuurlijk een potsierlijke karikatuur van Ter Braak. Paul Rodenko (*Over Gerrit Achterberg en over de 'experimentele poëzie'*, Amsterdam 1991, p.296-298) schreef dat aanvallen op Ter Braak in de jaren vijftig wat hem betreft aanvallen op het 'Terbraakiaanisme' waren; op een 'eenzijdige verabsolutering van de conservatieve zijde van Ter Braak', die echter óók 'een avontuurlijke kant' had: zijn 'nomadische denken', dat voor Rodenko 'het ware elan, het fascinerende van *Forum*' was.
4. Ben Bos, 'Een mens is iets dat begonnen moet worden'. In: *De Nieuwe Linie*, 15-01-1966.
5. Jan Oegema, 'Nederland in de puberteit. Van Vijftig naar Maximaal. Over Lucebert, de lucebertofilie en het lucebertisme. Een analyse'. In: *De Revisor* 17-5, 1990, p.38-56. Jos Joosten, 'Goed geroken. Dynamische verzamelbundel van H.H. ter Balkt'. In: *De Standaard* 7-12-2000.
6. Bertus Aafjes, *Drie essays over experimentele poëzie*. Z.pl. 1953, p.14-15.
7. M. Vasilis, 'Naar aanleiding van *Atonaal*'. In: *Libertinage* 5, 1952, p.111-117.
8. Gerrit Komrij, 'Het laatste toevluchtsoord'. In: dez., *Averchts*. Amsterdam 1980, p.297-311.
9. P.G. Buckinx, 'De experimentele poëzie'. In: *Dietsche Warande* 1952, p.422-330.
10. Johan Huizinga, *Homo ludens. Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur*. Haarlem 1952, p.145.
11. Menno ter Braak, *Démasqué der schoonheid*. In: dez., *Verzameld werk 2*. Amsterdam 1980, p.569-646.
12. Ik refereer aan een artikel van C.W. van de Watering, 'Bedenkingen bij spontaneïteit'. In: *De Revisor*: 6-6, 1979, p.45-55.
13. P. Berger, 'Het experimentele perspectief'. In: *Kentering* 7-2, 1965, p.29-44; R.A. Cornets de Groot, 'Een gors is een gors is geen gors is een gors'. In: *Raam* 27, 1966, p.39-43 en H.U. Jessurun d'Oliveira, 'De limiet van het middenwit'. In: *Merlyn* 1-2, 1962, p.38-54.
14. J.J. Oversteegen, *Anastasio en de schaal van Richter. Literatuur / Literaire kritiek / Literatuurwetenschap*. Utrecht z.j. [1986], p.11 e.v. en p.33 e.v. Luceberts geval is bijzonderder dan Oversteegen suggereert. Ook Van Ostaijen schreef poëzie die zich er niet voor leent op Merlinistische wijze te analyseren. In de Van Ostaijen-literatuur zijn er dan ook maar weinig naar 'compleetheid' strevende interpretaties van afzonderlijke teksten aan te treffen. Over Lucebert is inmiddels een kleine bibliotheek van dit soort essays volgeschreven (al richt men zich maar op een beperkt aantal teksten).
15. Zie bv. Hugo Verdaasdonk, 'Echte avant-garde' (in: *De Revisor* 1-2, 1974, p.19-22) en het interview met Verdaasdonk in Jaap Goedegebuure en Odile Heynders, *Literatuurwetenschap in Nederland. Een vakgeschiedenis*, Amsterdam 1996, p.119-134. Ook Ernst van Alphen (bv. 'Over de mystiek van drempelervaringen', in: *De nieuwe taalgids*

- 85-4, 1992, p.287-296) verzette zich tegen de historische oriëntatie van de letterkundige neerlandistiek die zijns inziens o.m. geleid heeft tot een overmatige belangstelling voor de auteursintentie.
16. Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*. New York 1966, p.14 en p.8.
17. Zie hierover o.m. Hans Bertens, *The Idea of the Postmodern. A History*. London/New York 1995, p.27-31 en Hans Bertens & Theo D'haen, *Het postmodernisme in de literatuur*. Amsterdam 1988, p.15-16.
18. Lezers van Bart Vervaeck, *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman* (Brussel/Nijmegen 1999) zullen enkele van mijn typeringen van Luceberts poëzie herkennen uit deze studie, waarvan ik ook in het vervolg dankbaar gebruik heb gemaakt. Hoewel Vervaeck over proza schrijft, biedt zijn boek vruchtbare aanknopingspunten voor de poëzie.
19. Carel Peeters, *Postmodern. Een polemisch essay*. Amsterdam 1987.
20. Gert de Jager, *Argumenten voor canonisering. De Vijftigers in de dag- en weekbladkritiek 1949-1950*. Z.pl. (eigen beheer Utrecht) 1992.
21. M. Riffaterre, *Semiotics of Poetry*. Bloomington/Londen 1978. Oversteegen, *Anastasio*, p.67.
22. R.A. Cornets de Groot, *Ladders in de leegte. Essays*. Den Haag 1981.
23. W.J.M. Bronzwaer, 'Brief aan de redactie'. In: *Merlyn* 1-3, 1962-1963, p.73.
24. Oegema (*Lucebert, mysticus*. Nijmegen 1999) en De Feijter (*Luceberts 'apocrief/de analphabetische naam'*, Amsterdam 1994) schreven de twee meest recente dissertaties over Luceberts werk. De Feijter was de vraagsteller, Oegema gaf antwoord. Ook hij claimt in zijn boek een 'basispatroon' te hebben gevonden 'dat men in Luceberts poëzie eendeloos gevarieerd vindt, een onderliggende structuur waaruit men telkens andere oppervlaktestructuren ziet ontstaan' (p.69).
25. Vgl. hierover Vervaeck, *Het postmodernisme*, p.193.
26. De term semantische gaten ('semantic gaps') ontleen ik aan Marjorie Perloff, *The poetics of Indeterminacy. Rimbaud to Cage*. Princeton 1981, p.200.
27. Zie hierover o.m. het overzicht in Oegema, *Lucebert, mysticus*, p.128 e.v.
28. De Feijter (*apocrief/de analphabetische naam*, p.60 & p.143-144) benadrukt 'hoe ernstig Luceberts woorden *zie zohar* genomen moeten worden' en 'hoe zwaar deze verwijzing moet wegen'. Zie ook Jan Oegema, 'Zimzoum (zie zohar): Dada, kabbalah en libertijnse gnosis bij de vroege Lucebert'. In: *De nieuwe taalgids* 86-3, 1993, p.238-253.
29. Gillis Dorleijn, 'Blower en wailer. Over jazz & poetry'. In: H. Groenewegen (red.), *Licht is de wind der duisternis. Over Lucebert*. Groningen 1999, p.238-277.
30. Zie voor jazz als metafoer voor het postmoderne wereldbeeld bv. Steven Connor, *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*. Second edition. Londen 1997, p.125.
31. Lucebert probeert voor de structuur een soort non-structuur in de plaats te zetten, waardoor een on-logische, met zichzelf botsende tekst ontstaat. Hier wijkt hij (zoals veel postmoderne auteurs) af van het poststructuralisme, dat niet in zo'n 'anti-systematisch systeem' gelooft en de tekst ziet als iets dat onscheidbaar is van de structurerende scenario's die erin worden opgevoerd. Vgl. Niall Lucy, *Postmodern Literary Theory*. Oxford 1998, hoofdstuk 5.

32. Vervaeck, *Het postmodernisme*, p.23. Zie ook Vervaecks opmerkingen over postmoderne 'negativiteit' (p.15) en de postmoderne roman als *clair obscur* (p.53-55).
33. Zie Ad Zuiderent, 'Boekbeoordeling van C.W. van de Watering, *Met de ogen dicht*' (in: *TNTL* 98-1, 1982, p.72) en Aldert Walrecht, 'Ruimtevrees' (in: *Raam* 53, 1969, p.3-20).
34. J. H. de Roder, *Het schandaal van de poëzie. Over taal, ritueel en biologie*. Nijmegen 1999.
35. Zie Thomas Vaessens, 'Het Volkomen Vreemde en de poëzie' (in: *De gids* 162-11, 1999) en 'Aanvallig als een naakt kind' (in: *Tirade* 379, 1999).
36. Sontag, *Against Interpretation*, p.7.
37. T.W. Adorno & M. Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*. New York 1979.
38. Ik refereer hier aan Geert Buelens, 'Gevallen van de wereld. Tegen de zelfgenoegzaamheid van poëzie'. In: *Yang* 1999, p.262-269.
39. Redbad Fokkema, 'Heilige nuchterheid'. In: *Licht is de wind der duisternis*, p.192.
40. Jan Brokken, 'Lucebert de keizer in ballingschap' In: *Haagse post* 22-4-1978.
41. Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*. New York 1982.
42. Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge (MA)/London 1968, p.32.
43. Perloff, *The Poetics of Indeterminacy en The Dance of the Intellect. Studies in the Poetry of the Pound Tradition*, Cambridge 1985.
44. Elrud Ibsch, 'Postmoderne (on)mogelijkheden in de Nederlandse literatuur'. In: W. Breekveldt e.a. (red.), *De achtervolging voortgezet*. Amsterdam 1989, p.346. Vgl. Brian McHale, *Constructing Postmodernism* (London 1992, p.1) en Vervaeck, *Het postmodernisme*, p.7.
45. Van hem pikte ik de voorbeelden van historische precedentes van Lucebert die ik noemde (zie zijn 'De experimentele explosie' in *Over Gerrit Achterberg en over de 'experimentele poëzie'*, p.352-434). Ik refereer aan de bloemlezing *Met twee maten. De kern van vijftig jaar poëzie, geïsoleerd en experimenteel gesplitst door Paul Rodenko*. Den Haag 1969.
46. Reugebrink, 'De narcistische zelfvergroting van de Maximalen'. In: *De groene Amsterdamer*, 30-11-1988.
47. Odile Heynders, *Langzaam leren lezen. Paul Rodenko en de poëzie*. Tilburg 1998, p.110.
48. Dirk van Bastelaere, 'Rifbouw (een klein abc)'. In: *Yang* 25-144, 1989, p.56-62.
49. De Van Bastelaere van *Pornschlegel en andere gedichten* is bijvoorbeeld lang zo ongrijpbaar niet als Lucebert: de syntaxis is helderder, de logische gang van de 'gedachte' wordt minder opzichtig gefrustreerd en er gebeuren minder 'gekke' dingen op het niveau van de woordbetekenis. Uit *Pornschlegel* kan bijvoorbeeld, aan de hand van de dragende metafoer van het rif, heel wel een poëticaal program worden gedestilleerd (zie Jos Joosten, 'Ordeverstoring. Het subversieve werk van Dirk van Bastelaere'. In: *De Gids* 157-1, 1994, p.52-61).

