

Universiteit Gent
Academiejaar 2007 – 2008.



Van metropool naar megapool.

De stadservaring in het modernisme en het
postmodernisme, een sociologische en literaire
beschrijving.

Prof. Dr. B. Keunen

Verhandeling voorgelegd aan de Faculteit Letteren
en Wijsbegeerte voor het verkrijgen van de graad
van Master in de Vergelijkende Moderne
Letterkunde, door Elisa De Puyseleyn.

Voorwoord

Een woord van gemeente dank gaat uit naar :

Professor Bart Keunen, promotor: om me te bezielen met de stadsmicrobe en voor het geduldige nalees – en verbeterwerk.

Poëziecentrum Gent: om de vriendelijke verstrekking van informatie uit hun rijk archief en om de keuze van een postmoderne dichter eenvoudiger te maken.

Mama en papa: omdat ze me al deze kansen boden en omdat deze scriptie er zonder hen nooit zou gekomen zijn.

Tijl : om het ijverige nalezen, het geven van de nodige energie of kalmte en om mijn lichaam en geest met lekkere spijzen te verwennen.

Adelien, Celine, Anneleen, Melissa, Lore: klaagmuur als het nodig was, maar ook vaste maatjes om tussen pot en pint alle klachten opnieuw te vergeten.

Inhoudstafel

0. Inleiding.....	p. 1
I. De fantasmagorische wereld van Walter Benjamin.....	p. 4
1.1. Walter Benjamin: zijn leven en zijn werken.....	p. 5
1.2. Magnum opus van de moderniteit: <i>Das Passagen-Werk</i>	p. 7
1.3. Schok versus aura.....	p. 10
1.4. Droomtoestand van de fantasmagorie.....	p. 14
1.5. Conclusie.....	p. 16
II. Modernisme: stadssociologie en stadspoëzie van Verhaeren.....	p. 17
2.1. Simmel en de stadssociologie.....	p. 18
2.2. “Die Größstädte und das Geistesleben.”.....	p. 20
2.2.1. Inhoud.....	p. 20
2.2.2. De auratische stad.....	p. 24
2.3. Emile Verhaeren.....	p. 26
2.3.1. Verhaeren: literaire en sociale inspiratie.....	p. 26
2.3.2. Een nieuw België.....	p. 27
2.3.3. Zijn oeuvre.....	p. 28
2.4. <i>La trilogie sociale</i>	p. 31
2.4.1. Van de afwijzing naar de appreciatie van de stad.....	p. 31
2.4.2. Analyse van de stadsbeelden.....	p. 34
<i>Geld het brandende vuur</i>	p. 34
<i>Koopwaar, de nieuwe fetisj</i>	p. 36
<i>Betaalde liefde</i>	p. 37
<i>De arbeider die de machine draaiende houdt</i>	p. 39
<i>De massa, een koortsige zwerm</i>	p. 40
<i>Positieve elementen?</i>	p. 42
<i>Fantasmagorische vlucht</i>	p. 43
2.5. Conclusie.....	p. 44

III. Postmodernisme: stadssociologie en poëzie van Verhelst.....	p. 45
3.1. De postmoderne stedelijkheid: virtueel en zonder grenzen.....	p. 46
3.1.1. De stad: altijd en overal.....	p. 47
3.1.2. De stad: woonplaats van een versplinterde identiteit.....	p. 51
3.1.3. Simcity of de macht van de virtuele werkelijkheid.....	p. 55
3.1.4. Virtuele realiteit, virtuele droom.....	p. 59
3.2. Peter Verhelst.....	p. 62
3.2.1. Verhelst: een postmoderne dichter.....	p. 62
3.2.2. <i>Verhemelte</i> : afscheid van de poëzie.....	p. 64
3.2.3. Een stedelijk en onbepaald universum.....	p. 70
<i>Grenzeloze stedelijkheid</i>	p. 70
<i>Veralgemenende identiteit</i>	p. 72
<i>Virtual reality: Play</i>	p. 74
<i>De schaduwzijde van de droom</i>	p. 76
3.3. Conclusie.....	p. 77
IV. Conclusie.....	p. 79
BIBLIOGRAFIE.....	p.81

0. Inleiding en doelstellingen.

De stad is een fenomeen dat boeit en inspireert. In heel wat culturen van vroeger en nu symboliseert ze vooruitgang, revolutie en hoop. Maar de stad betekent ook verval en is in de religieus getinte voorstellingswereld vaak de plaats van een apocalyptische ondergang. Deze ambiguïteit maakt van de stad een geliefkoosde setting in de literatuur. Opvallend is dat de stad vanaf de Nieuwste tijden (rond de Franse Revolutie) in de literaire wereld uitgroeit van een decor naar een protagonist. In het modernisme en in het naturalisme is er veel aandacht voor de aankomst in de stad en voor de diepe indruk die het wervelende stadsgebeuren op een personage nalaat. In het postmodernisme blijft de stad aanwezig in de literatuur, maar ze heeft de rol van protagonist verloren. De stad wordt niet meer rechtstreeks benaderd maar vormt een decor dat op de achtergrond figureert. Niettemin is de stad in het postmodernisme buiten de fictionele wereld de algemene conditie geworden. We hebben in het postmodernisme dus te maken met een ‘falen’ van de stadsliteratuur, maar in heel wat thema’s schemert het universalisme van de stad door.

Deze verhandeling stelt tot doel om typische verschijnselen van de stad op te sporen in moderne en postmoderne poëzie. Aangezien de meeste studies zich op proza concentreren, hoop ik een bescheiden tegengewicht te vormen door na te gaan hoe het stadsthema zich in de poëzie ontwikkelt.

Voor het modernisme heb ik gekozen voor de poëzie van Emile Verhaeren. Zijn *trilogie sociale* huist nog in de symbolistische traditie, maar draagt al de sporen van de moderne tijdsgeest. Het drieluik stelt de stad, waarin de processen van de moderniteit zich afspelen, centraal. Voor het postmodernisme viel de keuze op Peter Verhelst, een typisch postmoderne Vlaamse dichter. Zijn poëzie staat niet zozeer bekend als stadspoëzie maar een analyse van *Verhemelte* zal aantonen dat de stedelijkheid als een sluimerende setting in zijn werk aanwezig is.

In drie hoofdstukken wordt getracht een beeld te geven van hoe modernisme en postmodernisme omgaan met het fenomeen stad. De tegenstelling

tussen beide periodes vormt het uitgangspunt van deze verhandeling. Voor we dit contrast duidelijk maken, geven we een cultuurfilosofische noot aan de hand van Walter Benjamin. Vervolgens volgt een sociologische analyse, vertrekkende van de theoretische kaders van Simmel en van GUST (Ghent Urban Study Team). De literaire case-study die de theorie aanvult zal van deze theoretische denkkaders vertrekken.

Walter Benjamin en zijn belangrijkste werken en opvattingen staan in een eerste hoofdstuk centraal. De grootste aandacht gaat uit naar de concepten schok en aura, naar zijn analyse van de moderniteit en naar de mix van idealisme en realisme. De analyse van deze concepten mondt uit in een beschrijving van de fantasmagorietheorie. Dit fenomeen vormt de rode draad van deze verhandeling. Hoe esthetiseert men het leven dat meer en meer gedomineerd wordt door ‘schokken’, en hoe kent men aan banale objecten een auratische functie toe? Dit zijn de kernvragen die in dit hoofdstuk aan bod komen. De sociologische beschrijvingen en de moderne en postmoderne poëzie worden aan dezelfde vragen onderworpen. De slotvraag is immers in hoeverre het leven, gedomineerd door schokken, geësthetiseerd wordt.

Na deze cultuurfilosofische introductie ga ik dieper in op het contrast tussen modernisme en postmodernisme. Het tweede en het derde hoofdstuk zijn gewijd aan de stadssociologie van desbetreffende periodes en aan de toepassing van de theoretische denkkaders op de poëzie.

Voor het modernisme vertrekken we van de stadsbeschrijvingen van Georg Simmel. Die worden als karakteristiek beschouwd voor de stadservaring van die tijd. Een ervaring die bepaald wordt door een sterk geïntensifieerde zenuwstimulatie en door de hang van de stedeling naar individuele autonomie. Na een sociologische beschrijving vestigen we de aandacht op de poëzie. In het bijzonder op de stadspoëzie van Emile Verhaeren. Uit zijn verzen worden de stadselementen gepuurd die we met de sociologische benadering zullen contrasteren.

Het postmodernisme komt in het derde hoofdstuk aan bod. Aan de hand van een aantal kenmerken wordt de postmoderne stadsbeleving getypeerd. Het

gebrek aan grenzen, zowel op geografisch als op sociaal vlak en het stijgend virtueel karakter van de stad zijn de belangrijkste elementen die hun invloed op de stadservaring doen gelden. In de poëzie van Peter Verhelst schemeren deze eigenschappen door. Zijn poëtisch decor is een onbepaald en virtueel universum. Het is tevens de plaats vanwaaruit Verhelst de eigenlijke werkelijkheid onderuithaalt.

Zowel voor het modernisme als voor het postmodernisme vormt de fantasmagorietheorie van Benjamin het eindpunt van de analyse. Modernisme en postmodernisme gaan elk op hun manier om met de realiteit die ze verbloemend opnemen in een esthetisering. Het fenomeen van de fantasmagorie vormt voor beide periodes dus de slotthese van zowel de sociologische als de literaire verwerking van het stadsthema.

I. De Fantasmagorische wereld van Walter Benjamin



I. De fantasmagorische wereld van Walter Benjamin.

In dit hoofdstuk worden een aantal van Walter Benjamins concepten die relevant zijn voor deze verhandeling verklaard. Zijn bedenkingen bij het werk van Baudelaire, de opzet van zijn meesterwerk *Das Passagen-Werk*, zijn theorieën omtrent schok en aura en bovenal het concept van de fantasmagorie, de droomtoestand waarin we ons bevinden, komen aan bod. In de volgende hoofdstukken wordt nagegaan in hoeverre de fantasmagorie de realiteit en de fictionele wereld beheerst.

1.1. Walter Benjamin: zijn leven en zijn werken.

De cultuurfilosoof Walter Benjamin (1892 – 1940) werd geboren in Berlijn als zoon van joodse ouders. Zijn academische loopbaan mislukte waardoor hij zich wijdde aan journalistiek en vertaalwerk. Een ontmoeting met Asja Lacis, een overtuigd communiste, had een bepalende invloed voor zijn werk. Zoals hij zelf verklaart: *Een waarachtige liefde doet mij gelijken op de vrouw die ik liefheb.*¹ De verandering die hij door deze liefde onderging, voltrok zich voornamelijk op politiek vlak: hij zette zich net als zijn geliefde af tegen het kapitalisme en koos de communistische ideologie. Toch bleef hij steeds erg kritisch tegenover het communisme. De oorlog verplichtte Benjamin te vluchten, van Berlijn, naar Parijs, naar Spanje, een reis die zijn einde zal betekenen. Tegengehouden door de Spaanse politie berooft hij zich van het leven met een overdosis morfine.

Benjamin liet een veelheid aan werken achter, sommige onder hen onafgewerkt. Eén daarvan is *Das Passagen-Werk*, dat later nog aan bod zal komen. (zie 2.3.) We beperken ons hier tot de werken die relevant zijn gebleken voor deze verhandeling. *Kleine geschiedenis der fotografie* en *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid* verschaffen een goed inzicht in Benjamins analyse van totalitaire regimes en van auratische kunst.² (zie 2.4.) In *Charles Baudelaire. Een dichter in het tijdperk van het hoog-kapitalisme* biedt

¹ J.M. Coetzee. "De observerende blik van Walter Benjamin." In: *Filosofie Magazine*. Jg. 10 (2001). nr. 3. p. 39.

² Ibidem. p. 38-42.

Benjamin een grote studie van de dichter Baudelaire, oorspronkelijk bedoeld om deel uit te maken van het omvangrijke *Das Passagen-Werk*. Het bleef echter onafgewerkt. De Baudelairestudie kan beschouwd worden als één van de grootste literatuurkritische essays van de 20^e eeuw en vraagt enige inspanning van de lezer. Het opent niet met Baudelaire's poëzie of een beeld van de dichter zelf, maar met het milieu van samenzweerders in de Parijse bohémienkringen van voor 1848. Deze figuren worden niet afgebeeld als kunstminnaars met een onregelmatig bestaan, maar als samenzweerders die dromen van het omverwerpen van het regime van Napoleon III.³ In het tweede deel "De Flaneur" overloopt Benjamin de relatie tussen bepaalde artistieke genres en sociale omgangsvormen. Het genre van de *physiologies* bijvoorbeeld was een observatie van wat zich rondom de schrijver afspeelde, met aandacht voor de typetjes van het Parijse leven. Deze panoramatische literatuur pende kleurrijk neer wat voorbij defileerde en bracht zo een revue van het burgerlijke leven. Ook de flaneur, die ging rondzwerven op zoek naar materiaal voor zijn literatuur, past in deze traditie. In "Enige motiven bij Baudelaire" ten slotte, gaat Benjamin op zoek naar de ware aard van de ervaring. Hij hanteert de filosofische begrippen *Erlebnis* en *Erfahrung* om de lange ervaring en de geïsoleerde ervaring te typeren. Vooral de geïsoleerde ervaring is interessant door haar gelijkenis met de schokervaring die het individu ondervindt in een stedelijke massa. Deze schokken worden normaal door de lange ervaring tegengehouden. Benjamin echter was vooral geboeid door het falen van dit mechanisme wanneer de schok het onderbewustzijn aantast en vervormt. Het zijn deze onafgewende schokken die volgens Benjamin de kern vormen van Baudelaire's poëzie.⁴ Door de moderniteit als onderwerp te nemen, erkent Baudelaire dat de schokervaring een essentieel onderdeel van de schoonheid en dus ook van de poëzie is. De moderniteit die voortdeint op het ritme van de schokken wordt zo in haar volledigheid geapprecieerd.

Deze werken en *Das Passagen-Werk* vormen de basis om Benjamins idee van de fantasmagorie op te bouwen. Ze leveren de belangrijkste componenten om

³ Merken we op dat ook Napoleon zijn carrière begon in deze bohémienkringen, maar al gauw zijn idealen door de macht verloor.

⁴ W. Benjamin. *Charles Baudelaire. The writer of modern life*. Belknap Press. 2006. p. 10-20.

deze theorie vorm te geven: schok, aura (zie 2.4.) en een registratie van het Parijse leven in de moderniteit.

1.2. Magnum opus van de moderniteit: *Das Passagen-Werk*.

Benjamins onafgewerkte boek, *Das Passagen-Werk*, kan gelezen worden als een encyclopedie van de stedelijke moderniteit. In een eerste versie trachtte Benjamin de *stedelijke ervaring*⁵ te vatten. Het zou het sprookje van de 19^e eeuw weergeven door middel van fragmenten om zo de mens te wijzen op de ware aard van hun leven onder het kapitalisme.⁶ Maar de opzet veranderde en werd ambitieuzer: kennis van Marx zou hem helpen om de culturele bovenbouw van het Parijs van de 19^e eeuw terug te brengen tot handelswaar en hun vermogen om fetisjen te worden.⁷ *Das Passagen-Werk* kan bijgevolg ook gelezen worden als een geschiedenis van de opkomst van handelswaar waarbij alles voorzien wordt van een prijskaartje en opgenomen wordt in de kapitalistische denkwijze. Door dit veranderend karakter van *Das Passagen-Werk*, stelt McRobbie,⁸ kan men het werk enerzijds lezen als een dagboek van Benjamins antwoorden op geschiedenis, filosofie, modernisme en anderzijds als een poging om de opkomst van de massacultuur te theoretiseren. Het is in zekere zin aan de lezer om de fragmenten die Benjamin levert tot een leesbaar geheel te smeden.

Fragmentatie is een begrip dat onlosmakelijk verbonden is met *Das Passagen-Werk*. De tekst komt tot ons in de vorm van citaten, commentaren, krantenknipsels, die onderverdeeld in verschillende rubrieken als mode, flaneur, architectuur, prostitutie, verlichting,... een analyse schetsen van de vroeg-kapitalistische samenleving. Het onderwerp wordt op die manier nooit rechtstreeks benaderd, dan wel vanuit een zijdelings perspectief. Coetzee spreekt terecht van de *fysiognomisch methode*, dit is, *de stad van buitenaf lezen (...) door elke vorm van abstractie of oordeelsvorming achterwege te laten en de stad*

⁵ J.M. Coetzee. "De observerende blik van Walter Benjamin." In: *Filosofie Magazine*. Jg. 10 (2001). nr. 3. p. 44.

⁶ Ibidem. p. 44.

⁷ Ibidem. p. 44.

⁸ A. McRobbie. *Postmodernism and popular culture*. Routledge. 1994. p. 106.

zodanig weer te geven dat alle feitelijkheid reeds theorie is.⁹ In de methodologische notities van Benjamin lezen we ook de als een motto klinkende uitspraak: *Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen.*¹⁰ De vorm waarin dit gebeurt, de montage, past in de lijn van de fragmentatie. Citaten en commentaren kruisen elkaar in verschillende hoeken en zorgen voor de heropleving van het recente verleden in het heden.¹¹ De montage plaatst ook tekstfragmenten uit heden en verleden naast elkaar in de hoop dat ze elkaar versterken.¹² De montage kan ook omschreven worden als een *dialectical image*.¹³ Benjamin plaatst objecten van het verleden in zijn tijd en beschijnt ze met een doordringend licht waardoor het heden het verleden actualiseert. Gevolg is dat het historische object een wedergeboorte in het heden ondergaat en opnieuw herkend wordt (*Jetzt der Erkennbarkeit*).¹⁴ McRobbie voegt hieraan toe dat het montage-effect ook in de steden zelf te zien is. De plaatsing van verlichting en reclame, die zo deel gaan uitmaken van de architectuur, is in zekere zin ook een vorm van montage en dringt op die manier binnen in de visuele ervaring van stedelijkheid.¹⁵

De onconventionele vorm heeft als resultaat dat *Das Passagen-Werk* eigenlijk geen studie is, maar een soort *magische encyclopedie* of *mysterieus woordenboek* vormt.¹⁶ Het is ingedeeld in een aantal lemmata waarvoor citaten en commentaren als verklaring gelden. Dat maakt *Das Passagen-Werk* tot een index van de moderne ervaring, tot een representatief beeld van de moderniteit.

De titel van het werk is terug te leiden tot de woekering van ‘passages’ of overdekte winkelstraten die in de tweede helft van de 19^e eeuw optrad in Parijs. Benjamin pint zich vast op deze structuren en gebruikt ze als een metafoor voor zijn werk omdat ze én een historisch artefact én een symbool voor het handelskapitalisme representeren. De passages vormen hierdoor een

⁹ J.M. Coetzee. “De observerende blik van Walter Benjamin.” In: *Filosofie Magazine*. Jg. 10 (2001). nr. 3. p. 41.

¹⁰ W. Benjamin. *Gesammelte Schriften. Band V (Das Passagen-Werk)*. Suhrkamp. 1982.p. 547.

¹¹ H. Eiland en K. McLaughin. “Translators’ Foreword.” In: *The Arcades Project*. Belknap Press. 2006. p. xi.

¹² J.M. Coetzee. “De observerende blik van Walter Benjamin.” In: *Filosofie Magazine*. Jg. 10 (2001). nr. 3. p. 45.

¹³ H. Eiland en K. McLaughin. “Translators’ Foreword.” In: *The Arcades Project*. Belknap Press. 2006. p.xii.

¹⁴ Ibidem. p.xii.

¹⁵ A. McRobbie. *Postmodernism and popular culture*. Routledge. 1994. p. 109.

¹⁶ J/M. Coetzee. “De observerende blik van Walter Benjamin.” In: *Filosofie Magazine*. Jg. 10 (2001). nr. 3. p. 46.

miniatuurwereld van het 19^e eeuwse Parijs. Ze staan voor de buitenwereld, maar zijn ook een interieur. Ze zijn een markt, maar ook een plaats van entertainment. Ze staan dus voor een ambiguïteit, typisch voor kleinburgerlijke ervaring van die periode. De tegengestelde associaties die de passages oproepen en het leven dat bepaald werd door het vroege kapitalisme doen zich voor als ‘fantasmagorieën’ (zie 2.5.) Deze fantasmagorieën vormen het sleutelbegrip van de nieuwe moderne wereld.¹⁷

Baudelaire werd door Benjamin aangeduid als de centrale figuur van zijn labyrintisch werk. *Zum ersten Male wird bei Baudelaire Paris zum Gegenstand der lyrischen Dichtung.*¹⁸ In Baudelaire vond Benjamin de belangrijkste van zijn motieven terug: de flaneur die voortgestuwd wordt door de massa, de passages als ultieme vorm van fantasmagorie, de commercialisering van kunst en de prostitutie die zelf koopwaar is. Naast Baudelaire fungeren ook Daguerre, Haussmann en Grandville als spilfiguren van een nieuwe tijd.¹⁹ Daguerre bracht met zijn daguerrotyp een uiterst gedetailleerd portret en ketende een kunstendebat over de artistieke waarde van fotografie los.²⁰ Met de komst van de fotografie werd de productie en de reproductie op grotere schaal mogelijk. Twee facetten die volgens Benjamin zouden bijdragen tot het verlies van aura. (zie 2.4.) Haussmann is verantwoordelijk voor de grote Parijse boulevards die het flaneren mogelijk maakten. Technologie werd veredeld met artistieke middelen, wat bijdroeg tot een esthetisering van de publieke ruimte, tot de collectieve fantasmagorie.²¹ Grandville ten slotte maakt van de kroning van het handelsproduct het thema van zijn kunst door utopische elementen te vermengen met cynisme.²² Deze figuren maken het voor Benjamin mogelijk om de lezer te laten binnentreden in de collectieve droom van de 19^e eeuw.

Das Passagen-Werk is een ongewoon boek. Via de montage van citaten, commentaren, artikels, reclameslogans vat Benjamin de geest van de 19^e eeuwse stedelijke cultuur. Hij biedt een analyse van het vroege kapitalisme dat het leven

¹⁷ W. Benjamin. *Charles Baudelaire. The writer of modern life*. Belknap Press. 2006. p. 8-9.

¹⁸ W. Benjamin. *Gesammelte Schriften. Band V (Das Passagen-Werk)*. Suhrkamp. 1982. p. 54.

¹⁹ W. Benjamin. *Charles Baudelaire. The writer of modern life*. Belknap Press. 2006. p. 9.

²⁰ Ibidem. p. 34.

²¹ Ibidem. p. 43.

²² Ibidem. p. 36-37.

gaat domineren door alles wat het tegenkomt op te schrokken en uit te spuwen als een koopwaar. Hij biedt tevens een analyse van een maatschappij die zich overlevert aan de droom. Want *Das Passagen-Werk* is niet meer dan dit: *the blueprint for an unimaginably massive and labyrinthine architecture – a dream city, in effect.*²³

1.3. Schok versus aura.

Een concept dat een grote rol speelt in het werk van Benjamin is de ‘aura’. Benjamins kunstopvattingen kunnen moeilijk begrepen worden zonder het gegeven aura. De aura bezit een religieuze connotatie en verwerft zo een magisch karakter dat teruggaat op een verwantschap tussen religie en kunst.²⁴ De magie ontstond uit het respect en de afstand die men aannam bij het bekijken van bijvoorbeeld een relikwie. Die van oorsprong religieuze ervaring wordt, als gevolg van een tanend religieus gevoel, in de moderniteit echter gezocht in het esthetische domein.²⁵ Het kunstwerk verwerft een aura, een bijzondere uitstraling die de toeschouwer grijpt en die zorgt voor een esthetische beleving. Benjamin, echter, oordeelt dat het auratische aspect van kunst verloren gaat door het fenomeen van de *technische reproductie*²⁶ waardoor auratische kunst van het verleden tegenover postauratische kunst van het tijdperk van de reproductie komt te staan. Die postauratische kunst ondergaat een ‘verlies van aura’.²⁷ Het moment waarop dit verlies zich heeft voorgedaan is volgens Benjamin wanneer de menigtes in de steden zo compact werden dat *mensen elkaars blik niet meer beantwoordden*.²⁸ Hieraan verwant is een belangrijke karakteristiek van een auratisch kunstwerk, namelijk het ‘vermogen om terug te kijken’.²⁹ Echte kunst creëert het verlangen om ernaar te blijven kijken, de blik van de toeschouwer zal nooit verzadigd zijn van het kunstwerk. Bovendien zit in de blik ook de

²³ H. Eiland en K. McLaughlin. “Translators’ Foreword.” In: *The Arcades Project*. Belknap Press. 2006. p.xi.

²⁴ J. M. Coetzee. “De observerende blik van Walter Benjamin.” In: *Filosofie Magazine*. Jg. 10 (2001). nr. 3. p. 43.

²⁵ Notities van colleges “Literatuur en Maatschappij” van Bart Keunen. 27 september 2007.

²⁶ W. Benjamin. *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*. Sun uitgeverij. 1970. p. 5.

²⁷ J.M. Coetzee. “De observerende blik van Walter Benjamin.” In: *Filosofie Magazine*. Jg. 10 (2001). nr. 3. p. 41.

²⁸ Ibidem. p. 43.

²⁹ W. Benjamin. *Charles Baudelaire. The writer of modern life*. Belknap Press. 2006. p. 203.

verwachting van een 'weerblik'. Pas als die weerblik verleend wordt, hebben we te maken met een auratische ervaring. Ook Proust was vertrouwd met het begrip aura: *People who are fond of secrets occasionally flatter themselves that objects retain something of the gaze that has rested on them.*³⁰ Daarnaast komt Valéry's beschrijving van de perceptie zeer dicht in de buurt van het auratisch terugkijken: *In dreams, there is an equation [between me and the object]. The things I look at see me just as much as I see them.*³¹ Om tot het domein van de kunst te behoren moet een kunstwerk dus in staat zijn om blikken van zijn toeschouwers te beantwoorden. Is dat niet het geval dan verliest kunst de authentieke waarde en het magische aureool dat haar omringde. Vanaf het moment dat de steden zo druk bevolkt waren dat mensen elkaar niet meer aankeken, veranderde ook het karakter van de stad, net zoals dat gebeurde voor het kunstwerk. Het aura van de stad ging eveneens verloren toen alles een schaalvergroting ondervond en opgenomen werd in het kapitalistisch systeem. In een latere herwerking van zijn begrip 'aura' plaatste Benjamin het verlies ervan in een bredere historische ontwikkeling.³² Het loopt in deze redenering samen met het besef dat een unieke ambacht in het tijdperk van de technische reproduceerbaarheid een handelswaar als alle andere is geworden, een inwisselbaar product zonder ziel.

De duidelijkste omschrijving van de technische reproduceerbaarheid en bijgevolg van het verlies van aura vinden we in Benjamins *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*. In dit essay wordt het verlies van aura gekoppeld aan Benjamins inzichten over het fascisme: hij stelt namelijk dat fascistische leiders als Hitler de kracht van auratische kunst koppelen aan het reproductieve karakter van postauratische kunst.³³ Gereproduceerde kunst mist de 'echtheid' die haar aura uitmaakt. Onder echtheid verstaat Benjamin *de som van alles wat vanaf haar oorsprong in de traditie overdraagbaar is, vanaf zijn materiële duurzaamheid tot aan zijn historische getuigkracht.*³⁴ Een eerste component van die echtheid is met andere woorden het behoren tot een traditie.

³⁰ W. Benjamin. *Charles Baudelaire. The writer of modern life*. Belknap Press. 2006. p. 205.

³¹ Ibidem. p. 205.

³² J.M. Coetzee. "De observerende blik van Walter Benjamin." In: *Filosofie Magazine*. Jg. 10 (2001). nr. 3. p. 42.

³³ Ibidem. p.41.

³⁴ W. Benjamin. *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*. Sun uitgeverij. 1970. p. 12.

Auratische kunst neemt een plaats in in een traditie die gereproduceerde kunst niet kent. Ten tweede legt auratische kunst ook duidelijk een link met het rituele. In het ritueel vond kunst namelijk haar eerste gebruikswijze, eerst van magische, later van religieuze aard. Die rituele functie kan nooit volledig losgekoppeld worden van een kunstwerk. Traditie en ritueel bepalen dus de echtheid en daarmee de auratische waarde van kunst. Bij reproduceerbare kunst daarentegen is de rituele basis onbestaande en ligt de nadruk volledig op haar tentoonstellingswaarde. Dit impliceert dat reproduceerbare kunst in staat is om kopies van een origineel in situaties te brengen die het origineel zelf nooit zou kunnen bereiken. Een werk in een museum is nu te bezichtigen in iemands woonkamer bijvoorbeeld. Deze kopies kunnen het originele kunstwerk wel onaangeroerd laten, de echtheid gaat in de kopies verloren, alsook de kwetsbaarheid die kunst zo bijzonder maakt. De artistieke functie zal volgens Benjamin in de toekomst plaats maken voor een politieke fundering, waar de vraag naar de echtheid van een kunstwerk irrelevant wordt en waar een unieke verschijning vervangen wordt door massificatie.

Het verlies van aura is een gevolg van de technische reproduceerbaarheid. Men kan echter ook aura verlenen als reactie op wat Benjamin omschrijft als 'schokken', typische fenomenen van de moderniteit. Die moderniteit kon ontstaan door lange processen van individualisering, democratisering, urbanisatie, technologische evoluties en industrialisatie. De nieuwe ontwikkelingen brachten echter grote veranderingen teweeg. De effecten van de modernisering zorgden ervoor dat de mens meer schokken te incasseren kreeg. Vooral door het contact met de grootstedelijke massa onstond een nervositeit, een overgevoeligheid.³⁵ Men ontvluchtte deze schokervaringen door alles met een aura te bedekken, door een ziel te verlenen aan banale objecten.

Tekenend voor deze schokken is de tekst van Poe *The man of the crowd*.³⁶ Het hoofdpersoon observeert het reilen en zeilen van een groot geworden London:

By far the greater number of those who went by had a satisfied business-like demeanour, and seemed to be thinking only of making their way through the press. (...) When pushed against by fellow-wayfarers they evinced no symptom of impatience, but adjusted their clothes and hurried on. Others, still a numerous class, were restless in their movements,

³⁵ G. Simmel. *Philosophie de la modernité*. Editions Payot. 1989. p. 234.

³⁶ W. Benjamin. *Charles Baudelaire. The writer of modern life*. Belknap Press. 2006. p. 186.

had flushed faces, and talked and gesticulated to themselves (...). If jostled, they bowed profusely to the jostlers, and appeared overwhelmed with confusion.³⁷

De kracht van deze observatie zit vooral in de weergave van een hopeloos isolement dat door een ongerijmde gelijkvormigheid wordt opgeroepen. De eenzaamheid van de flaneur botst met de uniformiteit van de massa die zich enkel in reflexen kan uitdrukken.

Het werk van Baudelaire past volgens Benjamin ook in een tijd gedomineerd door schokken. Zijn poëzie is getekend door de twijfel van het moderne leven en toont de verbrokkeling en valsheid van de moderne ervaring. De kern van Benjamins analyse van Baudelaire draait dus rond de schok. Het gedicht “A une passante” illustreert dit voortreffelijk. De massa krijgt de functie van toevluchtsoord door het individu op te nemen in de mensenstroom en zo zijn anonimiteit te verzekeren. In het gedicht is de massa *een toevluchtsoord voor de liefde, die de dichter ontvlucht*.³⁸ Deze functie is echter niet negatief aangezien de betoverende verschijning net dankzij de massa op het toneel verschijnt. De menigte zorgt hier voor een openbaring van liefde, maar net op het hoogtepunt van de ontmoeting, op het moment van hartstocht ontnemt de massa de verschijning aan de dichter, die achterblijft met een plotseling gevoel van verlangen in een vereenzaamde geest. In plaats van liefde op het eerste gezicht, hebben we dus veeleer te maken met liefde op het laatste gezicht en met een schok die zijn oorsprong vindt in het besef van isolement van een verlaten persoon. Voor Benjamin heeft de grootsheid van Baudelaire alles te maken met zijn gevoeligheid voor de verschrikkelijkste uitwassen van het moderne leven. Hij zag in Baudelaire een gevoelig karakter dat empatisch de aard van een tijdperk aanvoelde.³⁹ Een periode getekend door de ervaring van schokken.

Een reactie op deze schokken is de esthetisering en interiorisering van het leven, waardoor de realiteit een droomwereld wordt, een fantasmagorie.

Concluderend kunnen we enerzijds stellen dat de traditionele en rituele basis, die de aura van een kunstwerk bepaalt, in de tijden van technische reproductie verloren gaat. Een reproductie verliest daardoor een ‘echtheid’, een aantrekkingskracht en het vermogen een weerblik te bieden. Anderzijds zorgt de

³⁷ W. Benjamin. *Charles Baudelaire. The writer of modern life*. Belknap Press. 2006. p. 187.

³⁸ W. Benjamin. *Charles Baudelaire. Een dichter in het tijdperk van het hoog-kapitalisme*. De Arbeiderspers. 1979. p. 39.

³⁹ W. Benjamin. *Charles Baudelaire. The writer of modern life*. Belknap Press. 2006. p. 15.

accumulatie van schokken in de moderne samenleving voor het afschermen van objecten door ze een aura toe te kennen. Hier hebben we opnieuw met een dialectiek te maken. De aura gaat verloren door de massificatie van ‘auratische objecten’. Geconfronteerd met de gevolgen van de modernisering en bijhorende massificatie reageert men door zélf aura te verlenen. Deze interactie tussen schok en aura zorgt voor het tot stand komen van de fantasmagorie.

1.4. Droomtoestand van de fantasmagorie.

Centraal in Benjamins denkwerk over de moderniteit staat de fantasmagorie: de aanduiding van een bijzondere manier van leven, gerelateerd aan de mythe van de moderniteit. Oorspronkelijk was de fantasmagorie een optisch toestel dat schaduwen van bewegende figuren projecteerde op een wand en zo illusies creëerde. Voor Benjamin echter benadrukte de term fantasmagorie het illusionaire en mythische karakter van de stadsomgeving, gedeeltelijk gecreëerd door het kapitalisme.⁴⁰ Onder dat mythische karakter gaan twee betekenissen schuil die complementair zijn, hoewel ze op het eerste gezicht tegenstrijdig lijken te zijn. Langs de ene kant is de fantasmagorie mythisch omdat ze de stedeling boeit door het vertoon van overvloed (o.a. de tentoonstelling van luxegoederen, de grootsheid van de architectuur en de levendigheid van het straatleven), die de angst voor een gebrek of een tekort wegneemt en in de plaats een ingebeelde hoorn des overvloeds ensceneert.⁴¹ Anderzijds, echter, zit in de mythe ook het aspect van het bedrog, van de illusie. De fantasmagorie creëert namelijk ook een voortdurende misleiding en is niet meer dan een uitstalling van fetisjen.⁴² De ambiguïteit is een onherroepelijk kenmerk van de fantasmagorie. Ze is gelijktijdig verbloemer van het negatieve, aura voor de schokken, droom en illusie. In haar zit dus realisme en idealisme vervat.

De fantasmagorie is een droomwereld: *the reality of the nineteenth century was presented to itself as a phantasmagoria, as a dream world, as a world of*

⁴⁰ W. Benjamin. *Charles Baudelaire. The writer of modern life*. Belknap Press. 2006. p. 14.

⁴¹ K. Versluys. “Phantasmagoria.” Manuscript voor GUST (ongepubliceerd).

⁴² Ibidem.

*illusions, a mythical world.*⁴³ Deze droomwereld wou Benjamin vastleggen in *Das Passagen-Werk*, door de fantasmagorische ervaring nader te omschrijven. De dromen in het kapitalistische tijdperk nemen vooral de vorm aan van handelswaar. Die waar nestelt zich in de stedeling als de belichaming van het ultieme verlangen.⁴⁴ McRobbie stelt dat het handelswaar in een eerste fase werkte als een beeld. De menigte kon kijken, maar niet kopen. De waar waarop ze hun blik legden, of het nu uitgestald was in een etalage of afgebeeld in een magazine, was in de eerste plaats een tekst vol betekenissen. Betekenissen die in werking traden op het moment van de receptie. Dit nog onschuldig karakter van de stedelijke tekens vertegenwoordigde het moment waarop de moderniteit net in het zicht lag en de utopische elementen nog niet helemaal overgenomen waren door het consumentisme.

Later, in volle bloei van het consumeren, kreeg de handelswaar al een andere functie. Ze was verantwoordelijk voor een vervormde perceptie van het uitzicht van de stad, die verder ging dan het domein van de verbeelding. De waar creëert een nieuwe publieke ruimte, waarvan de actoren niet de kunstenaars of schrijvers waren, maar wel de ontwerpers, commercanten, fotografen en technici. De wazige sluier die ze over de stad legden, droeg bij tot de grootsheid van deze nieuwe droomwereld, die voor de eerste keer niet enkel de ambitie was van een hoge klasse, maar ook, in de vorm van het massaproduct, de utopie was van het volk. Dit kapitalistisch streven was enerzijds het product van een maatschappij getekend door klasseverschillen, maar droeg in zich ook de wens van een samenleving van gelijkheid. Opnieuw zijn dialectiek en ambiguïteit de sleutelwoorden.

De fantasmagorie draagt al deze tegenstrijdigheden in zich. Achter het verlangen dat de handelswaren bij de consumenten oproepen, zit nog steeds de wankelende aard van die droom, de fragiliteit van het kapitalisme. Een kapitalisme dat de vluchtigheid en instabiliteit van zijn producten koortsachtig tracht te ontkennen door steeds meer objecten voor meer personen te produceren. De handelswaar wordt dan ook gebruikt als symbolen voor het ontwaken uit de droom.⁴⁵

⁴³ D. Frisby. *Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the work of Simmel, Kracauer and Benjamin*. MIT Press. 1986. p. 230.

⁴⁴ J.M. Coetzee. "De observerende blik van Walter Benjamin." In: *Filosofie Magazine*. Jg. 10 (2001). nr. 3. p. 45.

⁴⁵ A. McRobbie. *Postmodernism and popular culture*. Routledge. 1994. p. 109.

De fantasmagorie is de mythe van de moderniteit. Ze doet illusies en verlangens ontstaan, maar blijft steeds tegenstrijdig. Achter de facade die ze belichaamt, schuilt namelijk iets vluchtigs en instabiels, het gevaar van het ontwaken uit de droom die niet meer dan een product van het kapitalisme en de commercie is.

1.5. Conclusie.

Benjamin leverde in *Das Passagen-Werk* een gids van de moderniteit en van de veranderende kapitalistische maatschappij. Hij schetst een beeld van de samenleving waarin de massaproductie van handelswaar de objecten en de omgeving van hun aura beroofde. Daarnaast brengen de opkomst van de massa en de moderniseringsprocessen 'schokken' toe aan de stedelingen. Deze trachten aan de schokken te ontsnappen door hun omgeving in een nevel van esthetisering te hullen en door de banaliteit een verheven karakter aan te meten. Zo ontstaat de droom van de fantasmagorie die veeleer een vlucht is in de vergankelijke roes van het kapitalisme.

II. Modernisme



II. Modernisme: stadssociologie en stadspoëzie van Verhaeren.

De modernistische stadssociologie van Simmel, meerbepaald het essay “Die Großstädte und das Geistesleben”, vormt het uitgangspunt van dit hoofdstuk. Het stadsleven wordt volgens hem bepaald door de drang naar autonomie van de stedelingen, die in een toestand van verhoogde zenuwstimulatie leven.

Na een sociologische analyse volgt een portret van de modernistische dichter Emile Verhaeren. Uit zijn poëzie, en bovenal uit zijn *trilogie sociale* worden de stadselementen gedestilleerd en vergeleken met de sociologische beschrijvingen (van Simmel én Benjamin). Voor zowel Simmel als voor Verhaeren zullen we trachten aan te tonen dat de fantasmagorie een kenmerkende reactie is op de nieuwe situatie gecreëerd door de metropool.

2.1. Simmel en de stadssociologie.

Georg Simmel (1858 – 1918) wordt beschouwd als de eerste socioloog van de moderniteit in de betekenis die Baudelaire eraan gaf. Hij begrijpt als eerste Baudelaire's concept van de ‘modernité’, gekarakteriseerd door *le transitoire, le fugitif, le contingent*.⁴⁶ Simmel was, net als Benjamin, geboeid door de veranderende percepties en door het feit dat een nieuw sociaal en historisch bestaan de ervaring kleurde. Vooral de ervaring die bepaald wordt door het vluchtige, het toevallige en het voorbijgaande karakter van tijd, ruimte en causaliteit fascineerde hem. Zijn voornaamste stelling is dat de sociale omgang, het contact met de stadsomgeving en de relatie tot het verleden aangepast worden aan die nieuwe ervaring. In Simmels (en Benjamins) onderzoek naar de sociale dimensies van de moderniteit, staat naast de omschrijving van de nieuwe ervaring, ook een interesse in de artistieke expressie centraal. Visies en reacties op de moderniteit worden in artistieke creaties vertaald en verbeelden zo op een originele manier de nieuwe tijd. In Simmels geschriften zijn commentaren van artistieke stromingen van zijn tijd, zoals het naturalisme en de art nouveau, naast besprekingen van een aantal kunstenaars (vooral Rodin) en van schrijvers (o.a.

⁴⁶ D. Frisby. *Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the work of Simmel, Kracauer and Benjamin*. Polity Press. 1985. p. 4.

Rilke) nooit ver weg. Frisby concludeert uit deze vaststelling dat Simmel het esthetische perspectief als een bron van inzicht in de sociale werkelijkheid beschouwde. Vergelijken we opnieuw met Benjamin, dan zien we ook bij hem een grote aandacht voor het artistieke: de vertaling van Proust, het centraal stellen van Baudelaire in *Das Passagen-Werk* en de interesse voor het surrealisme.⁴⁷

Fragmentatie is een ander opvallend kenmerk in Simmels studie van de moderniteit. Hij schetst geen beeld van een samenleving als een geheel, maar vertrekt van fragmenten, van flarden van de maatschappij. Hij laat de totaliteit van een samenleving links liggen en vertrekt van *the fortuitous fragments of reality, the invisible threads, the momentary images or snapshots*.⁴⁸ Simmels interesse ligt in *countless other interactions which, as it were, remain in a fluid, fleeting state but are no less agents of the connection of individuals to societal existence*.⁴⁹ De structuren van hogere orde nemen bij hem een secundaire plaats in. Concreet gaat het om de manier waarop mensen elkaar aankijken, om het feit dat mensen samen eten, dat ze zich sympathiek of antipathiek opstellen,... Dit gedrag verwijst naar relaties tussen mensen die de samenleving uitmaken. Via de beschrijving van deze kleinere 'processen' zal Simmel de volledig betekenis van het grotere geheel trachten te vatten.⁵⁰

Het fragmentarisch karakter van Simmels studie is vergelijkbaar met de opzet van Benjamins *Das Passagen-Werk*. Benjamin echter opteert voor een historisch oogpunt als hij verklaart de prehistorie van de moderniteit te willen reconstrueren. Deze historische inslag is bij Simmel nagenoeg onvindbaar: geen van de fenomenen die hij beschrijft zijn voorzien van een historische analyse. Kracauer (eveneens een socioloog van het modernisme) merkte over Simmels fragmenten en schetsen terecht op dat *none of them live in historical time*, maar dat ze overgebracht zijn naar *eternity, that is, into the sole form of existence in which it can exist as pure essentiality and can be contemporary with us at any time*.⁵¹ Dat maakt Simmels analyses bestand tegen de tijd.

Simmel is de eerste die uitdrukt wat men als nieuw ervaart in het moderne leven. Hij toont hoe de moderniteit beleefd wordt. Centraal daarin staat de botsing

⁴⁷ D. Frisby. *Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the work of Simmel, Kracauer and Benjamin*. Polity Press. 1985. p. 4.

⁴⁸ Ibidem. p. 6.

⁴⁹ Ibidem. p. 55.

⁵⁰ Ibidem. p. 58.

⁵¹ Ibidem. p. 41

tussen objectieve en subjectieve cultuur. Dit conflict komt duidelijk naar voor in de analyse van het essay “Die Großstädte und das Geistesleben.”

2.2. “Die Großstädte und das Geistesleben.”

2.2.1. Inhoud.

In de stad komen de visuele tekens van de moderniteit in een concentratie voor. Denken we aan verlichting, gemotoriseerd transport, winkelcentra, boulevards, etc. De stad is daarnaast ook de plaats waar historische processen zoals professionele en intellectuele specialisatie zich het meest voelbaar voltrekken. De stedelijke context vormt dan ook het vertrekpunt van Simmels essay. Hierin beantwoordt hij de vraag hoe extern materiaal en een specifieke sociale omgeving de interne psychologie van het individu vormen.⁵² Hij zal met andere woorden eerst de relatie tussen sociale en individuele structuren onderzoeken om vervolgens na te gaan hoe persoonlijkheid zich aanpast aan de buitenwereld. Hierbij gaat hij steeds uit van de weigering van de mens om opgezogen te worden in sociale mechanismen. Centraal staat bijgevolg de beklemtoning van de eigen autonomie. Deze sociale mechanismen, die de mens nochtans zelf creëerde, worden ervaren als een objectieve cultuur die botst met de vertrouwde subjectieve cultuur.⁵³ De wisselwerking tussen externe en interne factoren vormt het vertrekpunt om de stedelijke cultuur te onderzoeken.

Simmel begint zijn essay met de benoeming van het grootste probleem van de moderne tijd. Het individu wil zijn autonomie benadrukken in een context van machtsuitpattingen van de maatschappij en tegenover historische, sociale en culturele bepaaldheid, die hem dreigen te overstelpen. In de 18^e eeuw werden de banden tussen het individu en de staat of religie verbroken en riep men op tot bevrijding. De 19^e eeuw benadrukte, na de voltooiing van dit bevrijdingsproces, de individualiteit van de mens en de prestaties die hem uniek maken. In de noodzaak om zich te onderscheiden en door de depersonalisatie van de menselijke

⁵² M. Withworth. *Modernity*. Blackwell. 2007. p. 181.

⁵³ D. Frisby. *Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the work of Simmel, Kracauer and Benjamin*. Polity Press. 1985. p. 79.

verhoudingen liet de stadsmens zich leiden door grillen. Individualisering leidde tot onderscheidingsdrang, die op zijn beurt leidde tot extravagantie.

De psychologische basis waarop de individualiteit gebouwd is, beschrijft Simmel als de intensivering van het emotionele leven door een overvloed aan stimuli. De stimuli waaraan men in de stad onderhevig is, veranderen voortdurend in een hoog tempo. Hierdoor treedt een soort 'rigor mortis' op die de psyche verzwakt.⁵⁴ Het platteland daarentegen kenmerkt zich door trage stimuli die minder mentale energie vragen en die nog rusten op gevoelens en gebruiken. De kloof tussen het stadsleven en het leven daarbuiten wordt groter naargelang de intensiteit van de stimuli.

Een reactie op de intensivering van het leven in de stad is volgens Simmel het intellectualisme. Tegen de stortvloed aan stimuli moet men een beschermlaag creëren, waardoor men niet meer emotioneel maar rationeel gaat reageren. Dit intellectualisme zorgt ervoor dat menselijke reacties los staan van een persoonlijke inbreng. Individualisme en intellectualisme zijn dé kenmerkende aspecten van het leven in de stad. Een fenomeen waarin deze psychologische karakteristieken terugverwijzen naar externe factoren is het stijgend belang van geld: alles wordt onpersoonlijk gemaakt door er een waarde aan toe te kennen en het van getallen te voorzien. De geldeconomie maakt dat iedereen meer berekend is. Men streeft ernaar de wereld om te zetten in een wiskundige formule en het mysterie van het leven met enkele bewerkingen te ontrafelen. Een tweede externe uiting van deze psychologische ingesteldheid uit zich in de tijdsbeleving. Precisie en zekerheid nemen de plaats in van chaos. Alle activiteiten zijn opgenomen in een strak schema, vrij van subjectieve elementen. De regerende stiptheid uit zich in de buitenwereld in het overmatig aanwezig zijn van horloges. De punctualiteit en berekendheid doen het leven echter vergauwen door alle irrationele elementen en menselijke trekken te verdrijven. Tijd is de standaard van maat geworden, en geld de standaard van wissel.

Intellectualisme en individualisme uiten zich bij het individu in onverschilligheid en een blasé-houding. De zenuwen kunnen niet meer reageren

⁵⁴ K. Versluys. *The poet in the city*. Gunter Narr Verlag. 1987. p. 24.

op de overvloed aan stimuli, waardoor men er niet in slaagt zich aan te passen aan de voortdurende verandering van sensorische indrukken. De onverschilligheid manifesteert zich in het niet meer kennen van de waarde en de betekenis van dingen. Volgens Simmel is dit een gevolg van de geldeconomie die alles enkel uitdrukt in 'hoeveel' en die de ziel en de uitstraling van de dingen ondermijnt. Of in Benjamins termen: geld ontnemt het aura van de dingen door ze als massaproducten met een prijskaartje voor te stellen. De blasé-houding negeert individuele verschillen, zoals geld in de stad alle handel uniformiseert. De blasé-attitude, de onverschilligheid en gereserveerdheid maken van de stad een plaats van maskers, waar theatrale rollen de sociale rollen vervangen. De eigenlijke kern van de socialisering is dan ook de dissociatie. Het gemeenschapsleven maakt plaats voor een doorgedreven individualiteit.

Dit nieuwe gedrag in de stad zorgt voor een ongekende persoonlijke vrijheid. Een onafhankelijkheid die zowel te voelen is in een nauwe massa als in een ruime omgeving. Simmel stelt zelfs dat de fysieke dichtheid van een menigte de mentale afstand tussen de stedelingen onderling nog sterker laat voelen. Persoonlijke vrijheid kan echter ook negatief worden ervaren: in de mensenhoop kan men zich hopeloos verlaten en pijnlijk alleen voelen. De prijs die men betaalt voor de stedelijke onafhankelijkheid is diepe eenzaamheid.

Simmel is van mening dat de stedeling enkel aandacht heeft voor het esthetische en alleen hierin plezier kan beleven. Het onesthetische, gaande van lelijke objecten tot armoede, ontsnapt aan de stedeling die met onverschilligheid reageert. Deze vlucht uit de realiteit en uit het heden ziet men in *einem als Reizsamkeit oder Hyperästhesie bezeichneten Gefühlskomplex*.⁵⁵ De menselijke psyche is krachteloos en prikkelbaar. Deze overgevoeligheid noemt Simmel ook *Berührungsangst*: stedelingen hebben angst *in allzu nahe Berührung mit den Objekten zu kommen*. De verhouding van de stadsmens tot de realiteit laat zich bijgevolg typeren als 'afstandelijk'. Hij moet zijn psychische stabiliteit tegen de

⁵⁵ S. Hübner-Funk. "Ästhetizismus und Soziologie bei Georg Simmel." In: H. Böhringer, K. Gründer. (red.) *Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel*. p. 47.

schokken van buitenaf verdedigen. Of hij is enkel nog ontvankelijk voor het esthetische en kaatst het lelijke weg.⁵⁶

Steden worden gedomineerd door de geldeconomie. Men vindt er de hoofdzetel van de werkverdeling terug. Maar de opeenhoping van mensen en de strijd om een klant dwingt de mensen om zich te specialiseren om zo de concurrentie tegen te gaan. In de steden krijgen we een nieuwe situatie: terwijl vroeger de strijd om levensmiddelen gevoerd werd met de natuur, wordt het gevecht nu tussen de mensen beslecht. Daarenboven wordt de meerwaarde ook door mensen toegekend in plaats van door de natuur. *The dichotomy man versus environment, in primitive times translatable into a dichotomy between man and nature, has now become an opposition between man and his own man-made structures.*⁵⁷ Om in zijn levensmiddelen te kunnen blijven voorzien wordt de handelaar gedwongen steeds nieuwe noden te creëren zodat hij blijvend een koper heeft. Simmel stelt in dit opzicht dat, wanneer de kwantitatieve toename zijn top bereikt heeft, men overgaat op een kwalitatief onderscheid. Zo ontstaat de extravagantie, die typisch is voor de individualistische stedeling die zijn persoonlijkheid wil accentueren in een onpersoonlijke omgeving. De beklemtoning van iemands uniciteit is niet meer dan een middel om zijn persoonlijke ziel te bewaren. Deze stimulatie van steeds nieuwe goederen fungeert volgens Frisby als het medicijn tegen de totale onverschilligheid.⁵⁸

Simmel concludeert dat de stad een andere betekenis krijgt als we zowel kijken naar de individuele onafhankelijkheid als naar de drang om zijn individualiteit uit te werken. In de 18^e eeuw bevond het individu zich in de greep van machtige instellingen met een roep om vrijheid als gevolg. De 19^e eeuw zorgde echter, onder invloed van de romantiek en door het nieuwe economische systeem, voor het streven naar een nieuw ideaal. Individuen, reeds bevrijd van historische banden, wilden zich van elkaar onderscheiden. Dit betekent dat het algemeen menszijn vervangen werd door uniciteit en onvervangbaarheid. Het

⁵⁶ S. Hübner-Funk. "Ästhetizismus und Soziologie bei Georg Simmel." In: H. Böhringer, K. Gründer. (red.) *Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel*. p.45-47.

⁵⁷ K. Versluys. *The poet in the city*. Gunter Narr Verlag. 1987. p. 22.

⁵⁸ D. Frisby. *Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the work of Simmel, Kracauer and Benjamin*. Polity Press. 1985. p. 75.

conflict tussen deze twee aspecten, het streven naar algemene vrijheid en het streven naar individuele onderscheidingsdrang vat de geschiedenis van de eeuwwisseling samen.⁵⁹

Simmel legt in zijn analyse de vinger op het determinerend aspect van de stad, dat zo moeilijk valt te preciseren: de uitstraling van de stad. Een metropool is een fenomeen dat zijn materiële karakter overstijgt. Hij bestaat door zijn aura. Een stad is een spirituele werkelijkheid *qu'on peut nommer l'âme de cette ville*.⁶⁰ De ziel die aan de stad wordt verleend, draagt bij tot haar mystificatie, tot haar opname in de fantasmagorie.

2.2.2. De auratische stad.

Simmels beschrijving van het stadsleven doet veeleer negatief aan. Toch erkent hij ook haar aura, haar bijzondere uitstraling en aantrekkingskracht. De typische houdingen van de stedelingen die we hierboven reeds aanhaalden, afstandelijkheid en onverschilligheid, kunnen namelijk ook leiden tot een esthetisering. En wel een soort esthetisering die net de afstand tussen het individu en de wereld, typisch in de moderne stadscontext, in de verf zet.⁶¹ Het impressionisme en de Jugendstil beantwoorden perfect aan de nieuwe ervaringen. In die stromingen staat de vlucht naar het innerlijke en de onverschilligheid tegenover de wereld immers centraal. Simmel situeert de basis van die artistieke stromingen in de stad. De vluchtigheid en oppervlakkigheid die in de stad zo courant is, zorgden voor de cultus van het momentane, van *the charm of the moment*.⁶² De snelle penseelstreken van het impressionisme imiteerden, door de plotse en snel vervagende indrukken van het stadsleven te schilderen, het vluchtige ritme van de stad. Baudelaire maakt van het voorbijgaande en toevallige een onderwerp van zijn poëzie. Illustratief is het gedicht "A une passante", dat de kortstondige verschijning van een vrouw en haar even snelle verdwijning thematiseert. Deze kunstrichtingen maakten van de vluchtigheid dus hun motief.

⁵⁹ G. Simmel. *Philosophie de la modernité*. Editions Payot. 1989. p. 233-251.

⁶⁰ J-L. Vieillard-Baron. "Introduction." In : *Philosophie de la modernité*. Editions Payot. p. 44-49.

⁶¹ D. Frisby. *Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the work of Simmel, Kracauer and Benjamin*. Polity Press. 1985. p. 82.

⁶² Ibidem. p. 84.

Paradoxaal genoeg wordt de vluchtige schoonheid van het moderne leven zo vereeuwigd in de kunst.

Naast de stromingen die de stedelijke moderne context verbeelden, trad er ook een subjectieve esthetisering van het leven op (*Verschöning*).⁶³ De stedelingen, vooral uit de hogere klasse, drukten hun persoonlijkheid uit in de tentoonspreiding van mooie objecten. De Jugendstilbeweging leende zich daartoe perfect in zijn wil om *elke pot en elke stoel te stileren*.⁶⁴ Het gestileerde uitzicht van het interieur vormt een balans tussen de uitdrukking van individualiteit en de aanwijzing van een ‘supra-individualiteit’, een gedeelde individualiteit op een hoger niveau. De Jugendstilstijl werd immers met vele anderen gedeeld. Op de stilering van het interieur volgt de esthetisering van het exterieur, van de publieke sfeer. In het belang van de verfraaiing van het leven werd de volledige omgeving opgesmukt. Men poogde zo een totaalkunstwerk te realiseren. De publieke stilering vormt de openbare ruimte op die manier om tot een nieuw interieur.⁶⁵ De beklemtoning van de persoonlijke uniciteit liet zich dus ook gelden op het esthetische niveau.

De kunststromingen die het stedelijke leven incorporeerden in hun motieven en van het momentane een artistiek thema maakten, droegen bij tot de fantasmagorie van de stad. Dat deed ook de *Verschöning*, de esthetisering van eerst de privésfeer en later de publieke sfeer. Deze verfraaiingswerken stonden mee in voor de creatie van een droomwereld vol mooie objecten en gebouwen die de mythe in stand hielden. Ze creëerden een illusie door de vluchtigheid, de oppervlakkigheid en de densiteit aan stimuli of aan schokken van aura te voorzien zodat deze negatieve uitwassen van het kapitalisme in de algemene fantasmagorie opgenomen konden worden.

⁶³ D. Frisby. *Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the work of Simmel, Kracauer and Benjamin*. Polity Press. 1985. p. 82.

⁶⁴ Ibidem. p. 101. (uitspraak van Olbrich)

⁶⁵ Ibidem. p. 102.

2.3. Emile Verhaeren.

Het thema van de stad vinden we terug in Verhaerens *trilogie sociale*. De opvallendste manifestaties van het stadsleven zullen we uit het drieluik halen met in gedachten de theorieën van Simmel en Benjamin. Zijn er tussen de sociologische en de literaire beschrijvingen van de stad gelijkenissen dan wel verschillen? En herkennen we de fantasmagorische vlucht in een mythisch bestaan om aan de harde omstandigheden van de industriestad te ontsnappen?

2.3.1. Verhaeren: literaire en sociale inspiratie.

Emile Verhaeren (1855 – 1916) ontwikkelde zich tot een belangrijk dichter dankzij zijn studie in de rechten. Hij liep stage in Brussel bij Edmond Picard die hem sterkte in zijn literaire roeping. Picard, veeleer een politiek denker en een literator dan een jurist, maakt Verhaeren vertrouwd met socialistische ideeën en met het artistieke debat van die tijd. De jonge dichter werkt mee aan twee tijdschriften: *La jeune Belgique* en *L'art moderne*.⁶⁶ *La jeune Belgique* verdedigde de l'art pour l'art beweging en zette zich af tegen de heersende clichés. Onder andere met Rodenbach staat Verhaeren het ideaal van de authenticiteit voor met de kernspreuk *soyons nous*.⁶⁷ *L'art moderne* propageert een nieuwe literaire vorm met een nationalistisch karakter, gegroeid vanuit een engagement.⁶⁸ Dit betekent niet dat Verhaeren enkel een voorvechter is van een sociale kunst. Hij tracht vooral een manier te vinden die de werkelijkheid in zijn volle complexiteit weergeeft. In zijn ogen levert hij geen documentaire opeenhoping van feiten, maar een weergave van zijn impressies van de realiteit.⁶⁹

Josefson merkt op dat Verhaeren in zijn opvattingen over de artiest overeenkomt met de romantische visie: de poëet is een ziener, iemand die in staat is om het gevoel van een tijdvak te begrijpen. De poëzie die zo een dichter voortbrengt is dan ook in staat om de mensheid vooruit te helpen. Verhaerens kunstopvattingen worden verder gekarakteriseerd door de 'artistieke individualiteit'. Enerzijds is

⁶⁶ M. Michel. *Emile Verhaeren*. Editions Labor. 1985. p. 6.

⁶⁷ M. Piron. "Preface." In : *Emile Verhaeren. Les Campagnes hallucinées. Les Villes tentaculaires*. Editions Gallimard. 1982. p. 9.

⁶⁸ M. Michel. *Emile Verhaeren*. Editions Labor. 1985. p. 6.

⁶⁹ E-K. Josefson. *La vision citadine et sociale dans l'œuvre d'Emile Verhaeren*. CWK Gleerup. 1982. p. 57.

een kunstwerk een nuttig wapen in de sociale (linkse) strijd, anderzijds verwerpt hij elke vorm van manifest. De dichter moet zelf het recht hebben om te kiezen welke fenomenen hij in zijn werk oproept.⁷⁰ Verhaeren wil zich dus inzetten in de strijd voor meer rechtvaardigheid, maar dit vanuit zijn individualiteit, zonder aan een programma te gehoorzamen. Dit verklaart de op het eerste gezicht tegenstrijdige bijdragen aan zowel een geëngageerd blad als aan een blad dat de artistieke autonomie propageert. Verhaeren schrijft geëngageerde verzen, maar dan wel op een autonomistische manier.

Verhaerens vermogen om de geest van zijn tijd te vatten doet Zweig besluiten dat Verhaeren niet in het rijtje van de kunstenaars en schrijvers van zijn tijd past, maar wel tussen de denkers die de stromingen van een nieuw tijdperk aanvoelden. *Sa place est au premier rang de ceux qui entraînent la société, qui commandent, pour en précipiter ou en retarder le choc, aux énergies surexcitées.*⁷¹ De moderniteit en haar schokken drongen zich op aan Verhaeren. Na haar aanvankelijk te verwerpen, aanvaardt hij de moderniteit en ziet hij de schoonheid ervan in met het oog op de toekomst. Verhaeren zag in dat zijn eeuw al de afgelopen eeuwen oversteeg: zijn tijdperk is én het eindpunt van het verleden én het vertrekpunt van de toekomst.⁷²

2.3.2. Een nieuw België.

Welk tijdperk was dan zo tekenend voor Verhaeren? Op het moment dat Verhaeren zijn *trilogie sociale* schreef, was België een jonge staat, een bufferregio tussen de grootmachten die de neutraliteit moest bewaren. Een eerste fase van unionisme eindigde toen de Hollandse bedreiging wegviel en de tegenstellingen tussen liberalen en katholieken in al hun scherpste naar boven kwamen. Deze ideologische tegenstellingen gingen gepaard met linguïstische: het Nederlands werd nog steeds als een tweederangs taal beschouwd na het Frans. Ook op sociaal-economisch gebied vonden er ingrijpende veranderingen plaats. België was na Groot-Brittannië de tweede grootste industriële macht. Terwijl de mechanisatie en de industrialisering de kapitalistische bourgeoisie nog meer

⁷⁰ E-K. Josefson. *La vision citadine et sociale dans l'œuvre d'Emile Verhaeren*. CWK Gleerup. 1982. p. 61.

⁷¹ S. Zweig. *Emile Verhaeren. Sa vie, son œuvre*. Mercure de France. 1910. p. 18.

⁷² Ibidem. p. 19.

rijkdom brachten, kwijnde de arbeidersklasse weg in grote armoede. De proletarisering zorgde voor sociale spanningen: de arbeiders waren ondervoed, slecht gehuisvest en werkten in harde en ongeregelementeerde omstandigheden. Hierin kwam traag verandering met de komst van het socialisme, de kant die ook Verhaeren in zijn poëzie zal kiezen.

Verhaeren is dus getuige van de snelle ontwikkeling van techniek, wetenschap en industrialisatie, die de basis legt van een nieuwe samenleving.⁷³

2.3.3. Zijn oeuvre.

Verhaeren debuteerde met *Les Flamandes*, gevolgd door *Les Moines*. Vervolgens valt hij in een diepe depressie, grenzend aan een zenuwzinking. De *trilogie noire* stamt uit die periode met *Les Soirs*, *Les Débâcles* en *Les Flambeaux Noirs*. Het vinden van de liefde bij zijn vrouw Marthe Massin verlost hem grotendeels van zijn zwaarmoedigheid. De nog symbolistische *trilogie noire* wordt gevolgd door de links geïnspireerde *trilogie sociale*. *Les Campagnes hallucinées*, *Les Villes tentaculaires* en het drama *Les Aubes* hebben allen de stad als setting en als thema.⁷⁴

Zijn eerste drieluik, *de trilogie noire*, huist nog volledig in de symbolistische traditie die aan Baudelaire doet denken. Het drieluik roept al het thema van de stad op, maar kan de poëzie ervan nog niet volledig vatten. De steden storten veeleer al hun melancholie in de ziel van de poëet, die geïsoleerd leeft en zijn eenzaamheid voelt groeien, terwijl alle manifestaties van het stadsleven hem onbegrijpelijk blijven. Verhaeren kan uit de steden nog geen schoonheid destilleren en ondergaat enkel de pijnlijke ervaring van een *attaque qui pénètre*.⁷⁵ De gedichten vormen zo een geschiedenis van zijn ziel in volle mentale crisis. Ze tonen de evolutie van een intellectuele kwelling die naar de waanzin neigt.⁷⁶ De overheersende gevoelens van droefgeestigheid, angst en de wil om te vluchten uit zich vooral in de aantrekking tot ‘dode’ steden als Brugge (denken we ook aan Rodenbach), Venetië en Toledo. Gevoelens van

⁷³ M. Michel. *Emile Verhaeren*. Editions Labor. 1985. p. 10-12.

⁷⁴ Ibidem. p. 161-162.

⁷⁵ S. Zweig. *Emile Verhaeren. Sa vie, son œuvre*. Mercure de France. 1910. p. 77.

⁷⁶ Ibidem. p. 80.

decadentie en van dood, die dit soort steden opwekken, maken van deze plaatsen het ideale toevluchtsoord voor de bannelingen van het leven.⁷⁷ De ‘dode’ steden vormen het ideale decor om de geestestoestand van een nerveuze ziel weer te geven. Ook al lijkt de dichter de moderniteit te verwerpen in de droefgeestige poëzie, de weergave van de ‘lege’ stad drukt toch ook een appreciatie van de moderniteit uit, zoals aangetoond door Jacobs en Keunen. De ‘lege’ stad houdt een aanvaarding van de stad in, aangezien op de achtergrond het stedelijke leven gewoon doorgaat. Het motief van de leegte wordt gebruikt om het ‘spleen’ uit te drukken, maar deze melancholie staat wel steeds in een moderne context die niet meer geschuwd wordt.⁷⁸ De dichter staat open voor de schoonheid van de moderniteit door ernaar te verwijzen en door ze op prijs te stellen. Het exterieure landschap van de stad correspondeert bij Verhaeren met een innerlijk landschap, beide getypeerd door decadentie en weemoed.

Later zou Verhaeren toegeven dat hij zijn ziekte gecultiveerd heeft, zijn verdriet geïntensifeerd en zijn pijn opgeblazen. Toch moet men zijn poëzie niet alleen beschouwen als het werk van een geesteszieke. Hier is een dichter aan het werk die diep beïnvloed is door de artiesten die een verwoede zelfanalyse als de drijfveer van artistieke creatie beschouwden. Dit wordt duidelijk als we een citaat van Verhaeren over Baudelaire bekijken:

Certes, (Baudelaire) est en avance sur son temps: il est malade, le premier, de cette glorieuse maladie de nerfs qui affectera tous les sensitifs artistes après lui: “J’ai cultivé mon hystérie”, écrivait-il quelque part; c’est à dire qu’il a une volonté d’exaspérer son mal et de s’y complaire.⁷⁹

Baudelaire kan tot dezelfde symbolistische traditie gerekend worden als Verhaeren. Baudelaire bekijkt de stad vanuit de allegorische blik waardoor men de wereld gaat zien als een afspiegeling van een persoonlijke problematiek, van een psychisch isolement. Het isolement wordt verbonden met woorden als ‘vervreemding’, concepten die te maken hebben met de ontbinding van traditionele samenlevingsverbanden (sinds de industriële revolutie). Deze psychologische vervreemding uit zich in scenario’s waar het isolement gepaard gaat met leed en negatieve stemmingen of in scenario’s waarin de vervreemde

⁷⁷ E-K. Josefson. *La vision citadine et sociale dans l’œuvre d’Emile Verhaeren*. CWK Gleerup. 1982. p. 13.

⁷⁸ Jacobs S. en B. Keunen. “De lege stad in literatuur en fotografie. Van romantische utopie naar modernistische heterotopie.” *Spiegel der letteren*. jg. 48, nr.3 (2006) p. 176.

⁷⁹ E-K. Josefson. *La vision citadine et sociale dans l’œuvre d’Emile Verhaeren*. CWK Gleerup. 1982. p. 17.

stedeling wordt opgevoerd. De flaneur is in deze gevallen het subject dat overeenkomsten ontdekt tussen de waarneming en zijn eigen gemoed.⁸⁰

Toch spreekt uit Verhaerens en Baudelaire's poëzie ook liefde voor de stad als een plaats van grote aantrekkingskracht. Er lijkt een contradictie te schuilen in het feit dat de stad een onweerstaanbaar oord van fascinatie is, waaraan tegelijkertijd negatieve connotaties verbonden worden. Hoe kan de stad tegelijkertijd een aangename omgeving en een verachtelijke plek zijn? Deze verschillen kunnen overbrugd worden door de stelling dat *schoonheid geperverteerd wordt door het isolement van de moderne dichter*.⁸¹ Volgens deze stelling moeten we de schoonheid lezen als 'stervende schoonheid'. Benjamin ziet hierin ook de kern van Baudelaire's poëzie: de schoonheid die sterft kan namelijk ook gelezen worden als de strijd van de dichter met de moderniteit in de vrees dat die het poëtische zal verdrukken. Dit wil evenwel niet zeggen dat alle gedichten de doodstrijd van de schoonheid uitdrukken. Met zijn poëzie wil Baudelaire veeleer bevestigen dat de competente dichter van elk type indruk kan genieten, of die nu euforisch of dysforisch is.⁸² Het schone wordt gepresenteerd als stervend. In deze stelling vallen alle contradicties samen. De idylle van de stad en de massa stevenen namelijk af op hun apocalyptische ondergang.

Beide dichters waren gevoelig voor het nieuwe, maar dit zonder de bedrieglijke facade uit het oog te verliezen: *Ils ont pressenti le merveilleux moderne des nouveaux objets, et la mystérieuse menace dont ils étaient porteurs*.⁸³ Verhaeren gaat in zijn negatieve beoordeling van de stad echter nog een stapje verder. Hij kan beter en duidelijker de negatieve uitwassen van het handelskapitalisme inschatten dan Baudelaire. Zijn walging tegenover de stad is sterk beïnvloed door zijn sociaal engagement, een aspect dat in de *trilogie sociale* nog duidelijker naar voor komt. Terwijl in de *trilogie noire* de zielstoestand van één persoon beschreven wordt, wordt die in de *trilogie sociale* vervangen door het problematische bestaan van een hele mensheid.⁸⁴

⁸⁰ B. Keunen. *De verbeelding van de grootstad*. VUB press (Brussel). 2000. p. 155-156.

⁸¹ Ibidem. p. 165.

⁸² Ibidem. p. 162-165.

⁸³ E-K. Josefson. *La vision citadine et sociale dans l'œuvre d'Emile Verhaeren*. CWK Gleerup. 1982. p. 35.

⁸⁴ Ibidem. p. 35-36.

De *trilogie noire* kondigt met andere woorden de overweldigende stad aan, typisch voor de *trilogie sociale*. Het eerste symbolistische drieluik behoudt echter nog haar irreëel karakter door niet alleen de buitenwereld op te roepen, maar ook het spleen van een verscheurde ziel.⁸⁵ Pas in het volgende drieluik van Verhaeren zal het beeld van de stad de complexe kern van de poëzie vormen. Deze dichtkunst wordt overheerst door het lijden van een collectief wezen.

2.4. La trilogie sociale.

2.4.1. Van de afwijzing naar de appreciatie van de stad.

La *trilogie sociale* bestaat uit *Les Campagnes hallucinées*, *Les Villes tentaculaires* en het drama *Les Aubes*. Dit drieluik richt zich vooral op de buitenwereld van de poëet. De teruggetrokken zelfbespiegeling maakt plaats voor de gehele mensheid als protagonist. Na de weigering om in het nuttige een poëtisch motief te erkennen, begint Verhaeren de poëtische schoonheid van de stad in te zien. De mechanisatie, zo typisch voor het tijdperk van toen, zorgde volgens de kunstenaars enkel voor een uniformisering van het leven. Ze mergelde het idealisme en de poëzie uit. Nieuwe creaties van de mens: de telefoon, de machine, de telegraaf, spoorwegen, andere materiële en praktische objecten deden de bloei van de poëzie stagneren. Verhaeren echter slaagde erin de poëtisch elementen over te hevelen naar het stadsdecor, waarin hij zocht naar het mooie en het sublieme. *Son effort le plus magnifique, son acte le plus sublime, ce fut la découverte lyrique de la beauté nouvelle enclose dans les choses nouvelles.*⁸⁶ Deze verdienste was vooral mogelijk doordat Verhaeren ervan uitging dat schoonheid niet absoluut is, maar varieerde naargelang de tijd en de omstandigheden. Schoonheid is dus in voortdurende verandering. Verhaeren zag dit in en leerde het nieuwe te beminnen. Zweig oordeelt dat men in eerste instantie de onvermijdelijkheid van het nieuwe inzag alvorens er de betovering van in te zien.⁸⁷ Ook andere kunstenaars zoals Monet hebben in de verwarde sfeer van de grootstad een nieuwe kleurschakering gezocht die men als evenwaardig

⁸⁵E-K. Josefson. *La vision citadine et sociale dans l'œuvre d'Emile Verhaeren*. CWK Gleerup. 1982. p. 31.

⁸⁶S. Zweig. *Emile Verhaeren. Sa vie, son œuvre*. Mercure de France. 1910. p. 112.

⁸⁷Ibidem. p. 116.

beschouwt aan het schoonheidsideaal van voorheen. Verder redeneert Zweig dat de kunstenaar geen vluchtroutes naar het oude ideaal meer had, waardoor hij genoodzaakt was om dat ideaal te veranderen. Elke nieuwigheid dient zich aan in een sfeer van lelijkheid en brutaliteit, maar beetje bij beetje ontdekt men de esthetiek van het nieuwe. En die schoonheid vertaalt zich vroeg of laat steeds in poëzie. Verhaeren is in dit opzicht één van de eersten geweest om de brug tussen het oude en het nieuwe te slaan.

De overheveling van het poëtische naar het lelijke is een fundamentele erkenning van de moderniteit. Dit wil echter niet zeggen dat Verhaeren enkel een lofzang afsteekt op de nieuwe stadsomgeving. Daarvoor is hij te geïnteresseerd in de sociale problemen die de moderniteit met zich meebracht. In zijn *trilogie* besteedt hij aandacht aan economische en politieke vraagstukken en bovenal, aan het gevecht tussen het platteland en de stad, tussen de landbouw en de industrie. Deze strijd zal gewonnen worden door de stad: het hart van de stad wordt gevoed met bloed uit een leeglopend platteland. De rivaliteit symboliseert een eeuwenoud conflict. Het platteland representeert het conservatisme, de tijdloosheid met als enige verandering de loop van de seizoenen. De stad daarentegen staat voor vooruitgang en progressie. Verleden en toekomst staan tegenover elkaar, of met nog andere woorden: bewaarzucht staat tegenover creatie.⁸⁸ De rivaliserende partijen symboliseren dus de botsing tussen de moderniteit en de oude tijd.

Versluys voegt hieraan toe dat Verhaeren nooit een grote liefde voor de stad gekoesterd heeft. Hij zag de bloeiende stedelijkheid als een vernietigende kracht die dreigde om de mens te verstikken in zijn 'tentakels'. De stad wordt daardoor voornamelijk voorgesteld als een monster op zoek naar slachtoffers. Ook de vorm van Verhaerens poëzie mist een element die getuigt van een hechte band met de stad. In een vergelijking met Rilke stelt Versluys: *Verhaeren, one may repeat, wrote about the city. Rilke, on the contrary, was written by it.*⁸⁹ Verhaeren vergat dat de stad ook terugkeek, dat er een interactie tussen object en subject bestond. Het is wat Benjamin omschreef als aura: het vermogen van het kunstwerk om een weerblik te bieden. Deze weerblik is bij Verhaeren volgens Versluys afwezig door

⁸⁸ S. Zweig. *Emile Verhaeren. Sa vie, son œuvre*. Mercure de France. 1910. p. 140-141.

⁸⁹ K. Versluys. *The Poet in the City*. Gunter Narr Verlag. 1987. p. 170.

het sterk beschrijvend karakter van zijn poëzie die niet verder doordrong dan de oppervlakte.⁹⁰

Verhaerens houding tegenover de stad varieert doorheen zijn drieluik. In *Les Campagnes hallucinées* kan hij de stad nog niet ten volle appreciëren. *Les Villes tentaculaires* erkent de stad als symbool van de moderne ervaring en in het drama *Les Aubes* ten slotte neemt de stad revolutionaire vormen aan.

Het hoofdthema van *Les Campagnes hallucinées* is de vlucht van het platteland naar de steden met al zijn verlokkingen.⁹¹ Men vindt er nog sporen in terug van Verhaerens zenuwziekte. Hij heeft nog niet alle spoken van zijn waanzin weggevaagd. De bundel is opgebouwd uit zeven “Chansons de fou” en een aantal werken over *la grande misère des gens d’ici*.⁹² Het geheel is somber en pathetisch. Alle figuren in de bundel hebben een rendez-vous met de dood, die de vorm aanneemt van een ‘plaag’ die langs weiden en dorpen een apocalyptische terreur met zich meebrengt. Deze gedichten, die de wanhoop personificeren, worden omkaderd door poëzie van eenzaamheid: het gedicht “Les Plaines” dat de bundel opent en het gedicht “Le départ” als laatste van de bundel.⁹³

De tweede cyclus *Les villes tentaculaires* herneemt het thema van de eerste met het gedicht “La Plaine” waarin de volgende versregel de kern van de zaak samenvat: *La plaine est morne et morte – et la ville la mange*.⁹⁴ Vervolgens weerklinkt er een andere toon. Angst voor de ontwikkeling van fabrieken, de beurs en de markt maakt plaats voor een verrukking die uit het stedelijk decor en uit het spektakel van haar handelsactiviteiten voortvloeit. Toch blijven de analogieën tussen de twee bundels bestaan. Ook al is de toon in *Les Villes tentaculaires* positiever, de ontmoeting met de dood blijft. Centraal staat opnieuw Verhaerens ambiguë conceptie van de stad: *elle se partage entre l’admiration pour le dynamisme de ses activités humaines et le rejet des iniquités qui la déshonorent*.⁹⁵ Het œuvre van Verhaeren is getuige van zijn tijd. Zowel de

⁹⁰ K. Versluys. *The Poet in the City*. Gunter Narr Verlag. 1987. p. 163-165.

⁹¹ M. Michel. *Emile Verhaeren*. Editions Labor. 1985. p. 59.

⁹² M. Piron. “Preface.” In : *Emile Verhaeren. Les Campagnes hallucinées. Les Villes tentaculaires*. Editions Gallimard. 1982. p. 12.

⁹³ ibidem. p. 12.

⁹⁴ E. Verhaeren. *Les Campagnes hallucinées. Les Villes tentaculaires*. Editions Gallimard. 1982. p. 87.

⁹⁵ M. Piron. “Preface.” In : *Emile Verhaeren. Les Campagnes hallucinées. Les Villes tentaculaires*. Editions Gallimard. 1982. p. 13.

Campagnes als *Les Villes* reflecteren één van de belangrijkste momenten van het industrieel tijdperk van de 19^e eeuw. De bundels vormen een thematische eenheid doordat ze de toekomst van de wereld onderzoeken, een wereld gekenmerkt door verwarring na zijn transformatie.⁹⁶

Het derde deel van het drieluik is het drama *Les Aubes*. Het bevat aspecten die reeds in de vorige twee delen aangehaald zijn, maar formuleert ook de aanzet tot een oplossing voor de problemen van de moderne stad. We bevinden ons in Oppidomagne, een opstandige stad waarin Verhaeren verschillende conflicten laat afspelen: conflicten tussen landbouwers en stedelingen, tussen de klassen onderling, etc. Tot de protagonist Hérénien erin slaagt om de rivaliserende partijen te verzoenen en zo een einde maakt aan de gevechten. De stad wordt een betere toekomst beloofd, vrij van oorlog en repressie. Het drama eindigt dan ook met utopische hoop: *Et maintenant, que les Aubes se lèvent.*⁹⁷

2.4.2. Analyse van de stadsbeelden.

In wat volgt kijken we in welke mate de uitwassen van een nieuwe industriële, kapitalistische maatschappij in Verhaerens poëzie aanwezig zijn. De stad wordt vooral voorgesteld als een negatief oord waar enkel geld en consumptie belangrijk lijken voor de massa. Alles is er te koop, liefde inclusief. De omstandigheden van de hardwerkende mens die deze kwetsbare weelde in stand moet houden, worden door Verhaeren nefast beoordeeld. Toch zijn er ook positieve elementen in de stad die een onweerstaanbare aantrekkingskracht op de dichter uitoefenen.

Geld, het brandende vuur.

Een kapitalistische maatschappij wordt bij uitstek gedomineerd door geld. Verhaeren refereert in zijn drieluik vaak aan de dominantie van het kapitaal.⁹⁸ In het gedicht “La Bourse” haalt Verhaeren de gevolgen aan van de dorst naar geld.

⁹⁶ M. Piron. “Preface.” In : *Emile Verhaeren. Les Campagnes hallucinées. Les Villes tentaculaires.* Editions Gallimard. 1982. p. 14.

⁹⁷ E-K. Josefson. *La vision citadine et sociale dans l'œuvre d'Emile Verhaeren.* CWK Gleerup. 1982. p. 39.

⁹⁸ Ibidem. p. 63.

Deze dorst wordt voorgesteld als een verslindend vuur dat zich door de straten van de stad verspreidt en van de stedelingen gulzige monsters maakt zonder geweten. De beurs, symbool voor het kapitalisme, wakkert dit vuur aan en slurpt alle mensen erin op.

Une fureur monte et s'en dégage,
Gagne la rue et s'y propage,
Venant chauffeur, de seuil en seuil,
Dans la ville, la peur, la folie ou l'orgueil. (p. 123)

Verhaeren wil met het gedicht duidelijk maken dat geld lage instincten bij de mens oproept. Geld functioneert als een vernietigende kracht. Met hun angstige, scherpe blikken die beklemming en agressie verraden, vertonen de speculanten dierlijke aspecten. Onder de handelaars heerst haat en hypocrisie. Hierin schuilt een kritiek op de bourgeoisie, die gekenmerkt door cynisme en gierigheid, een corrupte maatschappij in stand houdt en het bedrog goedkeurt.

La haine ronfle, ainsi qu'une machine,
Autour de ceux qu'elle assassine.
On vole, avec autorité, les gens
Dont les coffres sont indigents. (p. 125)

Stedelingen maken van geld hun nieuwe god. Ze dromen van nieuwe tempels vol goud die zich naar de hemel richten. Het materialisme is een nieuwe onweerstaanbare afgod voor de mens, verzot op geld.

Oh l'or, là-bas, comme des tours dans les nuages,
L'or étalé sur l'étagère des mirages,
Avec des millions de bras tendus vers lui,
Et des gestes et des appels, la nuit,
Et la prière unanime qui gronde,
De l'un à l'autre bout des horizons du monde ! (p. 125)

Uit deze regels blijkt dat de beurs en het geld de drijvende kracht zijn achter alle activiteiten in de kapitalistische wereld. Geld is het hoogste goed waarnaar alle mensen verlangen, waarnaar alle armen uitgestrekt zijn.

Josefson merkt op dat enkele literatuurcritici in de gedichten over het kapitaal ook positivisme en enthousiasme zagen. De onbegrensde kracht van geld zou Verhaeren gefascineerd hebben. Het is echter moeilijk te ontkennen dat uit Verhaerens verzen een verachting spreekt voor een door kapitaal geregeerde wereld.⁹⁹

⁹⁹ E-K. Josefson. *La vision citadine et sociale dans l'œuvre d'Emile Verhaeren*. CWK Gleerup. 1982. p. 63-66.

Koopwaar, de nieuwe fetisj.

De bloei van het kapitalisme heeft zijn weerslag op de architectuur van de stad. Er ontwikkelen zich grote markten, winkelcentra en bovenal passages. Benjamin onderstreepte het belang van deze passages. De ijzeren constructies bezetten de belangrijkste plaatsen van de stad om er hun luxegoederen in onder te brengen en om de passanten blijvend te bekoren. Wereldwijd worden exposities gehouden en glazen paleizen gebouwd om de waar tentoon te spreiden ter ere van het handelswaar en de vooruitgang.

Verhaerens poëzie getuigt van zijn inzicht in deze nieuwe verschijnselen. Het gedicht “Le Bazar” toont het fetisjisme waaraan de stedelingen, gebrand op luxe, zich ten volle overgeven. Verhaeren schetst de buitenzijde van de bazar, die zo gebouwd is om de aandacht van de potentiële kopers te trekken en om ze binnen te lokken in de tempel van de commercie.

C'est un bazar, avec des murs géants
Et des balcons et des sous-sols béants
Et des tympans montés sur des corniches
Et des drapeaux et des affiches
Où deux clowns noirs plument un ange. (p. 127)

Reclame speelt evenzeer een belangrijke rol. Met zijn bedrieglijke beloftes moet hij de klant verleiden om zijn geld te verspillen aan luxegoederen. Het beeld van de wreedheid van de clowns contrasteert fel met de zuiverheid van de engel. Deze figuren symboliseren het verlies van de oude waarden die plaats maken voor de verering van koopwaar. Het heilige verliest zijn sacrale karakter en wordt opgenomen in goedkope vulgariteit. Het respect voor de eeuwigheid van de goden en het geloof wordt vervangen door de aanbidding van vergankelijke producten.

On y étale à certains jours,
En de vaines et frivoles boutiques,
Ce que l'humanité des temps antiques
Croyait divinement être l'amour.
Aussi les Dieux et leur beauté
Et l'effrayant aspect de leur éternité
Et leurs yeux d'or et leurs mythes et leurs emblèmes
Et les livres qui les blasphèment. (p. 127)

De massa wordt blijvend tot dit koopwaar aangetrokken. Als een wriemelende menigte loopt ze in de winkels, gulzig op zoek naar nieuwe producten. Josefson vergelijkt de dierlijke hebzucht van de massa met het beeld van een verticale beweging. Als een groep wilde dieren stormt de massa de winkelcentra binnen, zich in een opwaartse beweging naar het aanbod bewegend.

La foule – oh ses désirs multipliés,
Par centaines et par milliers ! –
Y tourne, y monte, au long des escaliers,
Et s'érige folle et sauvage,
En spirale, vers les étalages. (p. 128)

Ook bij Zweig vinden we een overeenkomst tussen het stadsleven en een verticaal panorama. De blik, niet meer in staat om in een wijde horizon te staren, richt zich nu opwaarts, naar de hoge gebouwen en de hoge etages in de winkelcentra.¹⁰⁰

Het gedicht “Le Bazar” vormt een regelrechte aanklacht tegen de ophemeling van de handelswaar, tegen de sacralisering van materiële objecten en tegen het verval van alle waarden in het kapitalisme. Het kapitalistische systeem wordt voorgesteld als een monster dat alles van waarde gulzig verscheurt en enkel vulgariteit overlaat.¹⁰¹ In de tempel van de handel heerst de nieuwe religie van het fetisjisme.

C'est un bazar bâti si haut que, dans la nuit,
Il apparaît la bête et de flamme et de bruit
Qui monte épouvanter le silence stellaire. (p. 129)

De aanklacht op het fetisjisme vinden we ook bij Simmel terug. De consument wordt verleid steeds meer te kopen door de creatie van steeds nieuwe noden. Gewone objecten verschijnen in bijzondere uitgaven en kwantiteit wordt versterkt met kwaliteit. De moeilijkheid bestond erin om de klant te overtuigen van de noodzaak om deze producten te bezitten. De extravagantie die hieruit voortvloeide moest de consument in de kapitalistische droom gevangen houden.

Betaalde liefde.

In een wereld waar alles te koop is, is ook de liefde een verkoopartikel geworden en bieden vrouwen hun lichaam als handelswaar aan. Prostitutie is een typisch stedelijk fenomeen. Verhaeren was niet blind voor deze veraardsing van een hoofse liefde. Deze vrouwen komen in zijn *trilogie sociale* steeds voor in een sfeer van droefheid en lijdzaamheid. Het gedicht “Les Promeneuses” toont rouwende vrouwen die hun lichaam en ziel verkopen en die met trieste ogen hun lot tegemoetgaan. De afgebeelde vrouwen worden in dit gedicht steeds gelieerd aan de rouw en aan de dood.

¹⁰⁰ S. Zweig. *Emile Verhaeren. Sa vie, son œuvre*. Mercure de France. 1910. p. 128.

¹⁰¹ E-K. Josefson. *La vision citadine et sociale dans l'œuvre d'Emile Verhaeren*. CWK Gleerup. 1982. p. 71-74.

En pleurs encor d'un trop grand deuil,
Tels yeux obstinés et hagards
Dans un nouveau destin ont rivé leurs regards,
Comme des clous dans un cercueil. (p. 115)

De vrouwen bevinden zich in een decor van *promenoirs de fer*, de plaats waarop de kolossale stad met al zijn wegen, bars en winkels uitkomt. Door als locatie het commerciële centrum van om het even welke stad te kiezen, benadrukt Verhaeren nog eens de handelswaarde van de liefde. Op zo een plaats betreuren de vrouwen hun verloren ziel, alsof ze levend als stilzwijgende schaduwen het einde van hun dagen afwachten.

Si leur peine devait finir un jour,
Elles en seraient plus tristes peut-être,
Qu'elles ne sont inconsolables d'être
Celles du taciturne amour. (p. 116)

Daar waar de sfeer van verdriet en troosteloosheid overheerst in “Les Promeneuses”, treffen we in het gedicht “L’Etal” een hardere toon aan. Met brute beelden toont Verhaeren de ontheiliging van de liefde. Gevoelens worden enkel nog bepaald door geld.

D’après l’argent qui tinte dans les poches,
La promesse s’échange ou le reproche ;
Un cynisme tranquille, une ardeur lasse
Préside à la tendresse ou bien à la menace. (p. 133)

Het cynisme van de liefde wordt in “L’Etal” extra belicht met onomwonden beelden. Ook de titel van het gedicht benadrukt de beestachtigheid van de handel in lichamen. Vrouwen zijn geen individuen meer maar *blocs de viande tassée et lasse* (p. 130). De prostitutie is goed geïntegreerd in het alledaagse leven van de grootstad. Geleid door hun instincten zoeken alle burgers een manier om aan het leven te ontsnappen en kopen ze een vrouw om hun verlangens te stillen.

Et ceux d’ici, ceux des bureaux et des bazars,
Chiffreurs têtus, marchands précis, scribes hagards,
Fronts assouplis, cerveaux loués et mains vendues,
Quand les clefs de la caisse au mur sont appendues,
Sentent le même rut mordre leur corps, tels soirs. (p. 131)

In het stadsbeeld van Verhaeren is de seksuele daad volledig ontdaan van gevoelens van genegenheid. Hij vergelijkt het bedrijven van de liefde met het instinctmatige paren van de dieren, de nadruk leggend op de bruutheid van het seksuele verkeer.¹⁰²

Les hommes saouls braillent comme des fous,
Les femmes se livrent – et, tout à coup,

¹⁰² E-K. Josefson. *La vision citadine et sociale dans l’œuvre d’Emile Verhaeren*. CWK Gleerup. 1982. p. 75-77.

Les ruts flambent, les bras se nouent, les corps se tordent,
On ne voit plus que des instincts qui s'entremordent,
Des seins offerts, des ventres pris et l'incendie
Des yeux hagards en des buissons de chair brandie. (p. 134)

Baudelaire heeft in de prostitutie net als Verhaeren het bewijs gevonden van de massaproductie. Een oud concept als prostitutie is voor Baudelaire onlosmakelijk verbonden met de nieuwe stadsfenomenen. Het bewijst dat na alle objecten ook personen tot koopwaar zijn geworden. *Prostitution seems to offer the possibility of enduring a life in which the most immediate objects of our use have turned more and more into mass commodities. In big-city prostitution, the woman herself becomes a mass-produced article.*¹⁰³

De arbeider die de machine draaiende houdt.

De arbeider wordt in Verhaerens poëzie meestal voorgesteld als iemand weggerukt van het platteland. In zijn werkzaamheden is hij veroordeeld tot het uitvoeren van steeds dezelfde taak waardoor ook hij een machine wordt, een makkelijk te vervangen radertje in een groot geheel. De arbeiders worden automaten en hun bewegingen worden bepaald door de machines die hun natuurlijke ritme vernietigen.¹⁰⁴

Leurs yeux ont devenus les yeux de la machine ;
Leur corps entier : front, col, torse, épaules, échine,
Se plie aux jeux réglés du fer et de l'acier. (p. 88)

Ook Marx verwees naar de afhankelijkheid van de mens aan de machine door de coördinatie van zijn bewegingen conform die machine. Deze beschrijving doet terugdenken aan Poe en zijn inscenering van een massa in absurde gelijkvormigheid, die enkel nog in staat is op schokken te reageren.¹⁰⁵

Het arbeidersleven van de stad contrasteert fel met het onbezorgde leven op het platteland van vroeger. De landbouwers zijn nog creatieve scheppers in tegenstelling tot de arbeiders die gehoorzamen aan een machine. Dit wordt duidelijk in het gedicht "La Plaine":

¹⁰³ W. Benjamin. "Central Park." In : *Charles Baudelaire. The writer of modern life*. Belknap Press. 2006. p. 146.

¹⁰⁴ E-K. Josefson. *La vision citadine et sociale dans l'œuvre d'Emile Verhaeren*. CWK Gleerup. 1982. p. 82.

¹⁰⁵ W. Benjamin. *Charles Baudelaire. Een dichter in het tijdperk van het hoog-kapitalisme*. De Arbeiderspers. 1979. p. 128.

Et maintenant, où s'étagaient les maisons claires
Et les vergers et les arbres parsemés d'or,
On aperçoit, à l'infini, du sud au nord,
La noire immensité des usines rectangulaires. (p. 87)

Met nostalgische blik verwijst men naar het leven op het platteland. In de stad beslist de arbeider niet meer wat hij produceert. Hij is slachtoffer van de industrie. Ook in het gedicht "Les Usines" is er sprake van de eenvormigheid veroorzaakt door de mechanisering: *Par la banlieue, à l'infini, ronflent le jour, la nuit, les usines et les fabriques* (p. 119). Simmel wees eveneens op de uniformiteit die een gevolg is van de geldeconomie en de massaproductie.

Verhaeren ziet in dat men in een industriestad gedwongen is te leven te midden van de lelijkheid, het oorverdovend lawaai van de machines en de wazige fabrieksrook.

Ici, sous de grands toits où scintille le verre,
La vapeur se condense en force prisonnière :
Des mâchoires d'acier mordent et fument ;
De grands marteaux monumentaux
Broient des blocs d'or sur des enclumes,
Et, dans un coin, s'illuminent les fontes
En brasiers tors et effrénés qu'on dompte. (p. 120)

Naast het monotone leven van de arbeiders toont Verhaeren ook hoe ze dit lijden trachten te ontvluchten. De greep naar alcohol biedt echter niet de gewenste bevrijding, maar leidt enkel tot nog meer afstomping. Door de harde levensomstandigheden van de arbeider zoekt die een vluchtige en bevredigende ontsnapping in primitieve instincten: drinken, eten en kinderen verwekken.¹⁰⁶

Aux carrefours, porte ouverte, les bars:
Etains, cuivres, miroirs hagards,
Dressoirs d'ébène et flacons fols
D'où luit l'alcool
Et sa lueur vers les trottoirs. (p. 120)

De massa, een koortsige zwerm.

Samen met de grootstad ontstond ook de massa. "L'âme de la ville" accentueert de strijd van de massa tegen de tijd. Het gewemel van de mensen in de straten verraadt een koortsachtigheid waaraan ook Simmel refereerde. Het leven in de stad is gejaagd en volgt een strak uurschema dat geen onregelmatigheden

¹⁰⁶ E-K. Josefson. *La vision citadine et sociale dans l'œuvre d'Emile Verhaeren*. CWK Gleerup. 1982. p. 81-87.

verdraagt. Elke minuut die verloren gaat, wordt door de stedelingen koortsig ingehaald. Een niet te winnen strijd aangezien de tijd altijd de bovenhand haalt. Opvallend in de afbeelding van de massa is haar anonimiteit. Ze bestaat niet uit individuen, enkel uit naamloze wezens die hun nervositeit uiten in ongecontroleerde bewegingen en haatdragende blikken.

Et sans cesse, malgré l'assaut des jours
Et des peuples minant son orgueil lourd,
Elle résiste à l'usure du monde.
Quel océan, ses cœurs ! Quel orage, ses nerfs !
Quels nœuds de volontés serrés en son mystère ! (p. 93)

In het gedicht "Les Cathédrales" staat de ontreddeering centraal: *O ces foules, ces foules, et la misère et la détresse qui les foulent!* (p. 99) Toch gaat het niet enkel over droefnis en ondergang. Er spreekt ook een hoopvolle kracht uit de samenscholing van mensen die zich tot een gevaarlijke en revolutionaire sterkte kan ontpoppen.

Volgens Zweig maakt de massa de opbouw van de stad mogelijk. De stad heeft de individuen van het platteland geplukt en er een nieuwe materie van gemaakt: de massa. *Toutes les anciennes forces de l'activité individuelle, elle les a transformées en énergie mécanique, où l'homme n'est plus qu'une sorte de manivelle, une roue en mouvement. Chaque individualité s'est trouvée partout ligaturée : une nouvelle individualité s'est fabriquée.*¹⁰⁷ Zweig ziet vooral het positieve van die massa in. Ze is voor hem een bundeling van afzonderlijke krachten. Deze krachten domineren de mens en dringen hem gemeenschappelijke gevoelens op. Zweig oordeelt zelfs dat het individu zonder de massa niet meer overeind blijft. Aangezien men niet meer kan ontsnappen aan het ritme van de stad lijkt het hem ook onmogelijk dat men zijn persoonlijke gedachten nog kan vormen zonder beïnvloeding van de mensenstroom. Deze wisselwerking maakt van de massa een harmonieuze eenheid die de dichter niet ongemoeid laat. Hij gaat al even hard op in de massa: *Il est la foule!*¹⁰⁸

De massa is een frequent thema in de stadsliteratuur. Ook bij Baudelaire is ze altijd aanwezig. De menigte vormt steeds een verborgen patroon van zijn dichtkunst in de wil haar een ziel te verschaffen. Opmerkelijk is dat

¹⁰⁷ S. Zweig. *Emile Verhaeren. Sa vie, son œuvre*. Mercure de France. 1910. p. 145.

¹⁰⁸ Ibidem. p. 157.

Baudelaire nooit een directe beschrijving geeft van zijn belangrijkste motieven. Het is hem meer te doen om *het beeld in de herinnering onder te dompelen dan het te versieren en breed uit te schilderen*.¹⁰⁹ Zo wordt de massa de sluier waardoor Baudelaire naar Parijs kijkt. Bij Verhaeren is de massa concreter en dringt ze zich aan de stadsbeschrijvingen op. Verhaeren slaagt erin de massa voor te stellen als een slachtoffer van de tijdsdruk en een ongezond levensklimaat. Dit dwong de stedeling tot het haten van zijn naaste en tot het zoeken van een uitweg uit dit bestaan. De menigte is bij Verhaeren een verzameling duistere schaduwen, een opeenhoping van gekwelde zielen wiens ellende voortkomt uit de kapitalistische industriestad.¹¹⁰

Positieve elementen?

De stad zoals we die tot nu toe geschets hebben geeft een heel negatief beeld van de metropool. Ondanks de slechte omstandigheden die zich door de industriële revolutie en de opkomst van het kapitalisme ontwikkelen, vormt de stad ook de plaats van wetenschappelijke en politieke vooruitgang. De hoop op een betere maatschappij lag in haar en haar bewoners vervat: de honderden mensen die in de stad leven kunnen zich tot een revolutionaire kracht bundelen. In “L’âme de la ville” is er sprake van een soort *Übermensch* die hoop biedt op verlossing: *Hommes divins et clairs, tels des monuments d’or / D’où les événements sortent armés et forts* (p. 93). Het beeld van een Christus die een nieuw tijdperk aankondigt is geen alleenstaand geval bij Verhaeren. In de schilderkunst is er het bekende voorbeeld van Ensor en zijn *De intrede van Christus te Brussel*. De christusfiguur verraadt een geloof in een soort superego dat een betere toekomst zal brengen.

In het gedicht “Les Idées” wordt de toekomst expliciet verwoord. Het geloof in beterschap vormt een kalmerende pleister voor de stedelingen, gefolterd door hun ongeluk.

Ou bien deviendront-ils les derniers paradis
Purgés des dieux et affranchis de leurs présages,
Où s’en viendront rêver, à l’aube et aux midis,

¹⁰⁹ W. Benjamin. *Charles Baudelaire. Een dichter in het tijdperk van het hoog-kapitalisme*. De Arbeiderspers. 1979. p.112.

¹¹⁰ E-K. Josefson. *La vision citadine et sociale dans l’œuvre d’Emile Verhaeren*. CWK Gleerup. 1982. p. 88-91.

Avant de s'endormir dans les soirs clairs, les sages ? (p. 158)

“La Recherche” roept dan weer de wetenschappelijke verwezelijkingen op van de nieuwe tijd. Op optimistische toon vernoemt Verhaeren *les télescopes d'or, les laboratoires, les flacons jaunes, bleus, verts* van *la maison de la science* (p. 148). Hieruit spreekt een vertrouwen in de wetenschap die eindelijk zekerheid zal brengen en de mysteries van het bestaan zal ontsluiten.¹¹¹

Dites! Quels temps versés au gouffre des années,
Et quelle angoisse ou quel espoir des destinées,
Et quels cerveaux chargés de noble lassitude
A-t-il fallu pour faire un peu de certitude ? (p. 149)

Verhaerens beeld van de stad is verdeeld. Enerzijds is het de plaats van een diep lijden. Anderzijds de plaats van een toekomstige redding en verlossing. Uit zijn poëzie spreken dus zowel donkere romantische elementen als sporen van een hoopvol positivisme.¹¹²

Fantasmagorische vlucht.

Verhaeren kan, zoals reeds gezegd, geplaatst worden in het rijtje van denkers die de nieuwe evoluties van een tijd adequaat aanvoelden. Hij onderging de schokken van de moderniteit en leed er aanvankelijk onder. Maar uiteindelijk was hij in staat om er de schoonheid uit te puren en van de schokken een essentieel onderwerp van zijn poëzie te maken. Hierin komt hij overeen met Baudelaire die als eerste het stedelijk fenomeen en de schokken die er inherent aan zijn wist te appreciëren. Het schokeffect dat de moderne mens te verduren krijgt uit zich in koopzucht, de vlucht naar alcohol en het stijgend belang van geld. De mens zal deze middelen aanwenden om de treurnis te verdrijven. Hij zoekt de roes op van vluchtig geluk, bijvoorbeeld in de kortstondige vreugde die een nieuwe aankoop kan bieden. Hij zoekt eveneens bedwelming in alcohol die hem helpt om even het droeve bestaan te ontvluchten. In een wereld waar alles bepaald wordt door de vraag: ‘hoeveel?’, brengt het bezit van geld een voldoening die helpt om de pijnlijke veranderingen en de destabilisatie van de moderne stad te ontvluchten. Of zoals Josefson het stelt: *Par des moyens artificiels, l'homme*

¹¹¹ E-K. Josefson. *La vision citadine et sociale dans l'œuvre d'Emile Verhaeren*. CWK Gleerup. 1982. p. 91-93.

¹¹² K. Versluys. *The Poet in the City*. Gunter Narr Verlag. 1987. p. 167.

*recherche frénétiquement des moments d'ivresse qui lui permettent de s'évader de sa triste existence.*¹¹³ Het beeld van de fantasmagorie duikt opnieuw op. De moderne mens verschuilt zich achter vluchtig genot om aan de schokken te ontkomen. Hij leeft in een breekbare droom, golvend op kwetsbare ontsnappingsroutes die niet meer zijn dan een wazig vlies waarin het kapitalisme zich hult.

2.5. Conclusie

Simmel beschreef de moderniteit als een proces van individualisering. De verhoogde zenuwstimulatie in de stad deden de psyche, niet meer in staat om op zo veel impulsen te reageren, verzwakken. Met een afstandelijke houding tracht de stedeling de schokken te pareren. Maar volgens Simmel stoot de stedeling de schokken ook af door de afstand tussen hem en de buitenwereld te esthetiseren. Hij leeft zo in een fantasmagorie die de negatieve uitwassen van de moderniteit transformeert tot iets moois.

Verhaeren tematiseert in zijn *trilogie sociale* een aantal van de typische 'stadskenmerken'. Zijn poëzie wordt sterk gekenmerkt door de schokken van de moderniteit, maar hij neemt ook de reactie van de stedeling op in zijn verzen. Wat we zien is een arbeider die vlucht in vergankelijk genot van alcohol, koopzucht en prostitutie. Een stedeling die zich schuilhoudt in de fantasmagorie.

¹¹³ E-K. Josefson. *La vision citadine et sociale dans l'œuvre d'Emile Verhaeren*. CWK Gleerup. 1982. p. 78.

III. PostModernisme



III. Postmodernisme: stadssociologie en poëzie van Verhelst.

Na een analyse van de stad en haar representatie in de poëzie tijdens het modernisme, richten we de blik op het postmodernisme. In een tijd waar steden meer de regel dan de uitzondering vormen, ondergingen die een aantal transformaties. Welke veranderingen dat zijn en hoe ze op de stedelijke ervaring ingewerkt hebben vormen het onderwerp van dit gedeelte. Vervolgens zal onze aandacht verschuiven naar de manier waarop deze nieuwe stedelijke conditie in de literatuur verwoord wordt. We leggen opnieuw de link met de sociologische stadsbeschrijvingen en met de analyses van Benjamin. Is zijn fantasmagorietheorie met andere woorden nog steeds geldig in de hedendaagse stadsomgeving?

3.1. De postmoderne stedelijkheid: virtueel en zonder grenzen.

Waarin verschilt de postmoderne stedelijkheid van de moderne? Uit de postmoderne stadsbeschrijvingen van stedenbouwkundigen en sociologen hebben we drie belangrijke elementen gepuurd, die het best omschrijven hoe de stedelijkheid geëvolueerd is. Ten eerste is de stad in het postmoderne tijdperk een algemene conditie geworden. Steden zijn de norm geworden en niet meer de uitzondering.¹¹⁴ Het stedelijk gebied heeft zich uitgebreid tot ver buiten zijn ontstaanscentrum. Gevolg is dat men geen overzicht meer kan krijgen van het geheel, en dus naar haar verschillende deelgebieden moet kijken, naar de afzonderlijke fragmenten. Een stad is niet meer een organisch systeem, maar een web van geïsoleerde verstedelijkte entiteiten die zich maar moeilijk tot een overzichtelijk geheel laten smeden. Ten tweede is de sociale differentiatie in de stad enorm toegenomen. De stadsbevolking is niet meer een homogene massa die streeft naar vooruitgang, maar een sterk gedifferentieerde groep, elk met zijn eigen belangen, tradities en culturen. Naast een ruimtelijke fragmentatie is er dus ook sprake van een sociale fragmentatie. Ten slotte hebben we in het postmodernisme te maken met een nieuwe representatietechniek. Het beeld dat we krijgen van de stad is een gemedieerd beeld, een beeld van een beeld, een

¹¹⁴R. Pinxten. *De culturele eeuw*. Houtekiet. 2008. p. 96.

simulacrum. Baudrillard spreekt van een hyperrealiteit waarin de stad een *zone* of een *empire of signs* is.¹¹⁵ Deze representatietechniek heeft gevolgen voor de stadservaring. Los Angeles is ongetwijfeld de stad waarin deze aspecten het best naar voor komen. Om die reden wordt er op deze stad uitgebreider ingegaan aan de hand van Boomkens en een concrete schets van de postmoderne metropool.

Dat deze veranderingen ook in de literaire wereld te bespeuren zijn blijkt uit het werk van Peter Verhelst. Aan de hand van zijn bundel *Verhemelte* zullen we nagaan of de postmoderne stadservaring ook in de lyriek haar intrede gedaan heeft. Met Benjamin in het achterhoofd blijft de eindvraag of we ook nu trachten te vluchten in een droomwereld. Is de fantasmagorie uitgedoofd in deze vernieuwde stedelijkheid of blijft het kapitalisme voorzien in een uitvlucht voor de gekwelde stedeling?

3.1.1. De stad: altijd en overal.

De postmoderne stad is een uitdijende entiteit. Ze heeft een duidelijk omschreven centrum verlaten om alles wat zich errond bevindt op te nemen en te transformeren tot stedelijkheid. Terwijl ze in het modernisme nog een afgebakend geheel vormde, is de stad nu een niet te vatten gegeven. Bijgevolg vormt de fragmentatie het uitgangspunt van haar weergave met een sterk versnipperd beeld als resultaat.

In een artikel dat vertrekt van het essay “What ever happened to Urbanism” van Koolhaas analyseren Keunen, Lievens en Eeckhout de belangrijkste karakteristieken van de postmoderne stad. Ze volgen Koolhaas in zijn stelling dat de verstedelijking het gehaald heeft op de stedenbouw. Nu de urbanisatie de norm is geworden, kan de stedenbouw de stedelijke conditie niet langer vorm geven. De stad is overal, maar ze neemt steeds meer de vorm aan van een chaos die zichzelf ontwikkelt, los van enige planning. Hetzelfde fenomeen zien we in de literatuur. De letterkunde is niet in staat om de stad te conceptualiseren, maar toch vormt ze vaak het decor van de fictie: het

¹¹⁵ GUST. *The Urban Condition. Space, Community, and Self in the Contemporary Metropolis*. 010 Publishers. 1999. p. 143.

cultuurpatroon van de metropool overheerst. Ook in de literatuur komt de nadruk te liggen op de fragmentarische vorm. Dit gebrek aan eenheid doet een totaliserend, bijna utopisch besef wegdrijven. De stad als een symbool voor de vooruitgang, nog zichtbaar in het modernisme en bij Verhaeren, is vervangen door het beeld van een enkeling die deel uitmaakt van de stad als een niet nader omschreven plaats. De stad vormt op die manier een grenzeloze entiteit waarin stad, voorstad en periferie niet van elkaar afgebakend zijn, maar in elkaar overlopen, waarbij de verschillende delen alle functies van de centrumstad overgenomen hebben.¹¹⁶

Stad, voorstad en periferie vormen onafhankelijk functionerende delen. Deze ont koppeling van de ‘deelsteden’ van de stad zorgt voor een nieuwe spatiale orde, of beter wanorde. Het stedelijk landschap wordt gekenmerkt door een immense oppervlakte, slechts af en toe onderbroken door een lege plek. Dit landschap kan maar moeilijk in fysieke termen uitgedrukt worden. De nadruk ligt op het toeschouwersgehalte waardoor echt fysiek contact met de stad wegsijpelt en er afstandelijkheid in de plaats komt. Het dalend belang van de tastbaarheid is dus versterkt door de verspreiding van de stedelijke cultuur.¹¹⁷

Dit nieuwe landschap van overheersende wanorde uit zich in een onlogische ruimtelijkheid. Om van het ene punt naar het andere te gaan maakt de stedeling vaak onnodige omwegen doordat hij verplicht is het gebeente van de stad, haar netwerk aan wegen, te volgen. Hoe uitgestrekter de stad wordt, hoe uitgebreider het wegennetwerk is om de verschillende delen te verbinden. Ruimte wordt daardoor bepaald door een infrastructuur die inbeukt tegen de ruimtelijke intuïtie van de bewoner. Zo wordt tijd in plaats van ruimte de maat om afstand te bepalen. *The annihilation of space through time is nowhere as materially legible as in the new posturban environment.*¹¹⁸

De allesoverheersende stedelijkheid werkt dus in tegen het gevoel van de stedelingen die moeten functioneren in een ruimte die andere vormen aanneemt dan wat hun intuïtie zegt en die een totaliserend overzicht onmogelijk maakt.

¹¹⁶ B. Keunen, B. Eeckhout en J. Lievens. “De stadsroman. Van volvet naar lite.” *Spiegel der letteren*. jg. 48, nr.2 (2006.) p. 247-253.

¹¹⁷ GUST. *The Urban Condition. Space, Community, and Self in the Contemporary Metropolis*. 010 Publishers. 1999. p. 128.

¹¹⁸ Ibidem. p. 128.

Jacobs¹¹⁹ wijst er op dat fragmentatie een inherent deel van de stadsbeleving vormt. Fragmentatie impliceert een soort nostalgie omdat het begrip van een vroegere eenheid erin vervat zit. Het fragmentarische heden veronderstelt het bestaan van een totaliserend verleden. Maar deze totaliserende stad is volgens Jacobs onbestaande. De stedenbouw is er volgens hem nooit in geslaagd om de totaliteit die ze beoogde te bereiken. Fragmentatie is dus onlosmakelijk verbonden met de moderne en postmoderne metropool. Reeds in de moderniteit stond de fragmentatie centraal. Benjamin wou in zijn *Das Passagen-Werk* door een accumulatie van fragmenten de geschiedenis van de moderniteit weergeven. Simmel vertrekt eveneens van flarden van de maatschappij en laat de bovenbouw links liggen ten voordele van het momentane en het vluchtige. Of nog frappanter: Jacobs stelt dat de juxtapositie, de accumulatie of de opeenvolging van fragmenten bij de modernistische kunst het ritme van de alledaagse schokervaring wou imiteren om zo te komen tot de bedwelmende of fantasmagorische ervaring. De fragmentatie is dus zeker geen nieuw fenomeen. Het kan teruggevoerd worden tot het modernisme, dat er ook niet in slaagde om een totaliteit tot stand te brengen. Of zoals Koolhaas laconiek stelde: *the image of the modern city has nowhere been realized. We have only fragments of modernity.*¹²⁰ De fragmentatie, typisch voor het postmodernisme, wortelt dus in het modernisme.

Een gefragmenteerd modernisme leidt tot een nog sterker gefragmenteerd postmodernisme. De doorgedreven aandacht op de fragmentatie loopt samen met wijzigingen van de aard van de stad zelf. Ook al is fragmentatie, zoals we reeds stelden, zeker geen nieuw fenomeen, ze heeft bij het begin van de 20e eeuw andere betekenissen en patronen aangenomen. Het proces van suburbanisatie en disurbanisatie deed een nieuw type fragmentatie ontstaan. Terwijl de fragmentatie in de moderniteit gekarakteriseerd werd door een verbluffende accumulatie van fragmenten, komen die fragmenten in het postmodernisme als geïsoleerde entiteiten voor. In de wijd verspreide stedelijkheid van vandaag zijn de

¹¹⁹ S. Jacobs. "Introduction. Shreds of Boring Postcards: Toward a Posturban Aesthetics of the Generic and the Everyday." In: GUST (ed.) *Post Ex Sub Dis. Urban fragmentations and Constructions*. 010 Publishers. 2002. p. 17.

¹²⁰ R. Koolhaas. "Toward the Contemporary City." In : Kate Nesbitt. (red.) *Theorizing a New Agenda for Architecture : An Anthology of Architectural Theory*. Architectural Press. 1996. p. 329.

fragmenten steeds meer van elkaar verwijderd waardoor ze hun ontstaanskern verliezen.

Naast de toenemende isolering van de fragmenten hebben ze ook andere modaliteiten aangenomen. In het heterogeen stedelijke landschap is het onderscheid tussen stad, voorstad en platteland niet meer evident. Deze delen blijven groeien, maar ze zijn paradoxaal genoeg onderworpen aan een verkleining. Ze ondergaan een steeds doorgedrevener fragmentatie waardoor het zicht op een geheel bijna volledig verdwijnt. Een nieuwe aard van de fragmenten is een gevolg van deze evolutie. Enerzijds hebben de voorstad en de periferie aan kleur gewonnen doordat ze niet meer alleen bestaan uit monotone woonblokken en industrieparken, af en toe onderbroken door een winkelcentrum. Ze herbergen nu ook een groot deel van de dienstensector. Een voorstad beschikt zo over een breed gamma aan restaurants, theaters, een universiteit, etc. dat de vorming van een *postsuburban space*¹²¹ mogelijk maakt. Anderzijds verloor de centrale stad aan uitstraling doordat ze zich ontwikkelde tot een geheel van monofunctionele zones: een werkzone, een zone waar de gegoede klasse woont, een paar getto's en een toeristische zone die tot een pretpark of een openluchtmuseum is geworden. De perifere en de centrale stad hebben zich dus met elkaar vermengd tot een amorf en gebroken landschap.¹²²

Deze omschrijving past perfect bij een stad als Los Angeles. L.A. vormt een immens suburbaan aandoende omgeving waar je eindeloos kan rondrijden in een weinig veranderend landschap. Het is een stedelijk gebied dat aan het uiteinde van de geschiedenis van de moderne stad lijkt te staan. Alles rondom Los Angeles is opgenomen in de klauwen van de stedelijkheid. Een overzicht van de uitgestrektheid van dit stedelijk gebied is onbestaande. Boomkens noemt Los Angeles een voorbeeld van een autonome vorm van suburbanisatie, *een suburbanisatie zonder urbs*.¹²³ De groei van de stad is niet, zoals normaal het geval is, vanuit het centrum gebeurd, maar door het naar elkaar toegroeien en het in elkaar verweven geraken van gemeenschappen en woon- en werkgebieden. Los

¹²¹ S. Jacobs. "Introduction. Shreds of Boring Postcards: Toward a Posturban Aesthetics of the Generic and the Everyday." In: GUST (ed.) *Post Ex Sub Dis. Urban fragmentations and Constructions*. 010 Publishers. 2002. p. 19.

¹²² Ibidem. p. 19.

¹²³ R. Boomkens. *Een drempelwereld*. Nai Uitgevers. 1998. p.328.

Angeles verliest zo haar centrum. Ook figuurlijk ontbreekt ‘de plek’: de stedeling bevindt zich ofwel in een neutrale ruimte die hij ook elders had kunnen zien ofwel in een zeer beperkte ruimte, in één van de fragmenten die deel uitmaken van de stad. De uitbreiding van de stad, die ook de natuurlijke barrières niet gespaard laat, was aanvankelijk het middel om de Westerse utopieën waar te maken. De grenzeloze suburbia met excentrieke woningen van onder andere Frank Lloyd Wright, verwijzen dan ook naar de Amerikaanse droom, naar het verlangen naar het exotische en naar een droomwereld.¹²⁴ Het immense oppervlak dat L.A. bezet valt dus niet meer te overzien waardoor de blik vernauwt tot de fragmenten die als geïsoleerde entiteiten, los van de stadskern, kunnen functioneren.

Concluderend kunnen we stellen dat de stad in het postmodernisme het overheersende landschap vormt. Het gebied rond het stadscentrum heeft een verstedelijking ondergaan waardoor platteland, stad en periferie een vormeloze massa zijn geworden die elk afzonderlijk functioneren. Deze schaalvergroting leidde tot een vernauwing van de blik, aangezien er meer gefocust wordt op de fragmenten waaruit de stad is opgebouwd. Terwijl in het modernisme de stad nog als een geheel gold, is ze in het postmodernisme de noemer voor een reeks geïsoleerde fragmenten. Ook in de poëzie zal de stad beschouwd worden als een plaats zonder grenzen. (zie 4.2.).

3.1.2. De stad: woonplaats van een versplinterde identiteit.

De schaalvergroting die de stad onderging heeft gevolgen voor de aard van de mensen die haar bevolken. Terwijl de massa in het modernisme nog voorgesteld wordt als een coherente groep, hebben we nu te maken met een grote sociale differentiatie. De stedelingen zijn niet meer te vatten onder één identiteit. Ze zijn een samenraapsel van verschillende afkomsten, klassen en leeftijden. Ook op sociaal vlak hebben we te maken met fragmentatie. Het accent verplaatst zich van de groep stedelingen die de stad zien als een plaats en een middel tot vooruitgang naar het willekeurig individu en de banaliteiten van het alledaagse leven.

¹²⁴ R. Boomkens. *Een drempelwereld*. Nai Uitgevers. 1998. p. 306-364.

Keunen, Eeckhout en Lievens spreken van een *community of one*.¹²⁵ Het individu vervangt de groepsdimensie van de homogene massa met dezelfde ambitie. In de plaats komt een subject op zoek naar zichzelf in een niet te vatten stedelijke omgeving. De oorzaak van de sociale heterogeniteit zoeken Keunen, Eeckhout en Lievens in de fragmentatie van sociale levensstijlen. Deze hebben zich losgekoppeld van de stedelijke locaties waardoor de gedragspatronen, typisch voor de grootstad, gebruikelijk worden in de totale posturbane geografie. De identiteit wordt met andere woorden minder bepaald door het feit dat men in de stad woont – dat is namelijk niet meer zo uitzonderlijk – maar door de lokale gemeenschap of specifieke buurt waartoe men behoort. Ook Brooker erkent een groter bewustzijn van het feit dat de stedelijke blik gekleurd en bepaald wordt door de verschillende etnieën, leeftijden en klassen die in de stad wonen. Meer nog, de gevarieerde etniciteit betekent voor Brooker dat steden onderling slechts weinig meer van elkaar verschillen. In elke stad vindt men namelijk een veelheid aan nationaliteiten terug.¹²⁶ Men is, door een gebrek aan overzicht, bijna gedwongen om in dit sociaal sterk gediversifieerd landschap de blik te richten op individuele actoren en hun triviale bezigheden.

Deze banaliteit is opnieuw niet nieuw of typisch voor het postmodernisme. De aard ervan is daarentegen wel veranderd. Zoals Jacobs aantoonde is de keuze voor het alledaagse reeds in het modernisme te zien. Het alledaagse maakt bij Baudelaire de kern uit van zijn kunst. Hij puurt er de schoonheid uit en maakt dat zijn poëzie haar bestaanskern verliest zonder die banaliteit. Het triviale is ook voor de avant-garde een onmisbaar element. Het banale kan in de stad namelijk gesublimeerd en omgevormd worden tot een fantasmagorie. Bij Baudelaire en avant-garde kunstenaars vinden we dus een exaltatie van het alledaagse.¹²⁷ Ook het postmodernisme focust op het banale. Deze focus verschilt echter doordat het alledaagse in de hedendaagse stadsbeleving geen schokken meer veroorzaakt of geen diepe ervaring nalaat. Alledaagsheid en stedelijkheid gaan bijna per

¹²⁵ B. Keunen, B. Eeckhout en J. Lievens. “De stadsroman. Van volvet naar lite.” *Spiegel der letteren*. jg. 48, nr.2 (2006.) p. 256.

¹²⁶ P. Brooker. *Modernity and Metropolis*. Palgrave. 2002. p. 9.

¹²⁷ S. Jacobs. “Introduction. Shreds of Boring Postcards: Toward a Posturban Aesthetics of the Generic and the Everyday.” In: GUST (ed.) *Post Ex Sub Dis. Urban fragmentations and Constructions*. 010 Publishers. 2002. p. 21-22.

definitie samen. Niet meer in staat om de stedeling te choqueren, laten ze bijgevolg enkel nog verveling optreden. Voor Sennett is de nieuwe suburbane ervaring daarom een vorm van ervaringsloosheid.¹²⁸ Het alledaagse biedt enkel herhaling en is een spiegel van wat zich elders afspeelt: een langdradige aaneenschakeling van banaliteiten die niet meer in staat zijn de stedeling te roeren noch te verwonderen. De Cauter spreekt eveneens van het gebrek aan een beklijvende ervaring, waarbij hij aan Baudelaire refereert. Die ervaarde nog de schok van het nieuwe, het nieuwe als iets wat nog niet eerder ervaren is of wat zelfs niet ervaren kan worden. In de postmoderne samenleving daarentegen hebben toerisme, reclame en entertainment de inleving in het onervaarbare tot de norm van de ervaring gemaakt. Het ontbreekt de stedeling aan een werkelijke ervaring waardoor volgens De Cauter ervaringsarmoede en finaal verveling optreden.¹²⁹

Het voorbeeld bij uitstek van een ervaringsloze stadsomgeving zijn de ‘gated communities’, die het stadslandschap van onder andere South-California grotendeels bepalen.¹³⁰ Levend in een sociaal heterogene omgeving vallen mensen terug op hun ‘soortgenoten’. De heterogeniteit leidt met andere woorden opnieuw tot een homogeniteit, aangezien mensen die dezelfde afkomst, traditie of klasse delen op elkaar terugvallen. Deze vlucht van de ander moet een vals gevoel van veiligheid bieden maar draagt in realiteit enkel bij tot een vervlakking en een verdere fragmentatie tot een *post-urbaan eilandenrijk*.¹³¹

GUST (Ghent Urban Study Team) wijst daarnaast op de positieve kanten van de toenemende heterogeniteit van het sociale landschap. Terwijl het modernisme in de stad kampte met de isolatie van het individu, naar buiten gebracht door de figuur van de flaneur die zich onderscheidde van de massa, drukt het postmodernisme de doorgedreven fragmentatie van de massa zelf uit. Deze heterogeniteit kan volgens GUST echter ook leiden tot positieve ervaringen. De stad zou namelijk de oplossing bieden voor het probleem van vervreemding en overbelasting van het zenuwstelsel. Oplossingen die verwijzen naar het probleem waarmee Simmel zijn essay opent: de wens naar individuele autonomie. Het

¹²⁸ R. Boomkens. *Een drempelwereld*. Nai Uitgevers. 1998. p. 336.

¹²⁹ L. De Cauter. *Archeologie van de kick*. De Balie/Van Halewijck. 1995. p. 107.

¹³⁰ R. Boomkens. *Een drempelwereld*. Nai Uitgevers. 1998. p. 337.

¹³¹ Ibidem. p. 337.

individualiseringsproces van de stedelijke conditie zou de macht van de traditionele normen en waarden doen afnemen waardoor het individu meer persoonlijke vrijheid verwerft in het kiezen van bijvoorbeeld zijn levensstijl, ambities en ideologie. De nadruk op het individu laat deze vrijer in zijn keuzes en geeft ruimte aan zijn arbitraire voorkeuren.¹³² In dit opzicht is individualisering niet enkel een proces dat noodzakelijkerwijs leidt tot eenzaamheid. Het geeft het individu in tegendeel ademruimte en laat zelfontplooiing toe.

Ten tweede moet de stedelijke omgeving niet per se gelinkt worden aan symptomen van vervreemding. GUST oordeelt dat *it may also be interpreted as an active escape route or a form of selective escapism*.¹³³ Anomisch gedrag van de stedeling vormt op die manier een soort vluchtroute, maar wordt vaak geïnterpreteerd als anarchistisch of verstorend. De afstandelijke of blasé houding, die Simmel karakteriseerde als een irrationele reactie op de overvloed aan stimuli, wordt zo integendeel een rationele keuze voor afscherming en zelfbehoud.

Het verlies, ten slotte, van een gesloten, hiërarchische gemeenschap werd vaak met negatieve waardeoordelen verbonden. Deze evolutie kan echter ook in een positief daglicht geplaatst worden. De losse contacten die de stedeling nu met andere stedelingen onderhoudt zijn namelijk een verrijking van de sociale conditie: *The city dweller did not lose the capacity for knowing others personally. But he gained the capacity for knowing others only categorically. He did not lose the capacity for deep, long-lasting, multi-faceted relationships. But he gained the capacity for the surface, fleeting, restricted relationship*.¹³⁴ De toegenomen individualiteit en fragmentatie hebben dus ook positieve aspecten die aantonen dat een stad ook 'warm' kan zijn.¹³⁵

Los Angeles, een geografisch grenzeloze stad, is ook op sociaal vlak eindeloos. Elke identiteit is er te vinden. *Los Angeles vertegenwoordigt zowel de utopie of droom van een multiculturele samenleving als de nachtmerrie van extreme etnische of raciale 'apartheid'*.¹³⁶ Verhalen van geslaagde assimilatie lopen samen met de afsluiting van andere raciale groepen. Sociale fragmentatie is

¹³² GUST. *The Urban Condition. Space, Community, and Self in the Contemporary Metropolis*. 010 Publishers. 1999. p. 119.

¹³³ Ibidem. p. 120.

¹³⁴ Ibidem. p. 125, citaat van Lofland.

¹³⁵ T. Muller. *De warme stad*. Jan van Arkel. 2002. p. 9.

¹³⁶ R. Boomkens. *Een drempelwereld*. Nai Uitgevers. 1998. p. 311.

de norm. Aangezien de bevolking niet meer als een blok met dezelfde ambities benaderd kan worden, spitsen de verhalen zich toe op het individu, verwickeld in zijn alledaagse bezigheden.

De zich uitbreidende stad bracht ook een grote diversiteit in de bewoners teweeg. De blik op de bevolking als een geheel vernauwde dan ook in de richting van het individu en het streven naar vooruitgang ruimde plaats voor verveling en banale ervaringsleegte. Het alledaagse vormde echter ook in het modernisme een bron van inspiratie en het onderwerp van sublimatie. Het verschil met het postmodernisme ligt in de ervaring van dat alledaagse: waar de sensatie van het nieuwe, van de schok nog ervaren kon worden in het modernisme is die sensatie nu tot de norm geworden.

3.1.3. Simcity of de macht van de virtuele werkelijkheid.

Een derde belangrijk aspect van de postmoderne stad heeft betrekking op de manier waarop de stad gerepresenteerd wordt. De stedelijke postmoderne conditie is in grote mate een virtueel gegeven dat ons via de media bereikt. De stedelijkheid verliest het contact met de werkelijkheid doordat men via het scherm zijn omgeving contempleert.

Er zijn verschillende termen waarmee sociologen en stedenbouwkundigen de toestand van de stad omschrijven. De term 'simulacra' werd geïntroduceerd door de Franse filosoof Baudrillard. Zijn simulacrumtheorie stelt dat de mens het contact met de wereld heeft verloren doordat hij het wereldbeeld van de media overneemt. Het simulacrum, dat aanvankelijk nog een effectieve weerspiegeling van een realiteit was, heeft in het postmoderne tijdperk de band met de werkelijkheid verloren. Het is een simulacrum van zichzelf geworden. Baudrillard schrijft hierover: *It is no longer of the order of appearances, but of simulation.*¹³⁷ In dit geval treden we in de hyperrealiteit, waar de werkelijkheid vervangen is door simulacra. We kijken naar de 'echte' wereld door middel van de media, doordat zich tussen de wereld en de observator een wand van tekens heeft

¹³⁷ J. Baudrillard. *Simulacra and Simulation*. University of Michigan Press. 1994. p. 6.

gevoegd. We kennen dus geen andere wereld dan die die de media ons voorschotelt. *De werkelijkheid is een afgeleide van de representatie geworden.*¹³⁸

Ondanks alle beelden waarmee de media ons confronteert, is de wereld paradoxaal genoeg ontoegankelijker en onzichtbaarder geworden. We kennen wat de media ons toont, maar daarachter zit nog een wereld, die verborgen kan blijven of verzwegen kan worden. *De explosie aan mogelijkheden tot informatie-overdracht gaat gepaard met een verontrustende implosie aan betekenis.*¹³⁹ De spanning tussen werkelijk en onwerkelijk is in de moderne samenleving van de stad overgeheveld naar de kant van het onwerkelijke.

De stedelijk geograaf Edward Soja omschrijft de westerse stad als een *simcity*¹⁴⁰, een plaats waar grens tussen het echte en het virtuele vaag is. De stad wordt op die manier een tekstuele constructie gedomineerd door de beelden van media, consumptie en ICT.

Keunen en Eeckhout spreken van een *textual realm of signs*.¹⁴¹ Verder verwijzen ze ook naar de term *immateriële stad* van Ickstadt. Die stelt dat de wereld zichzelf heeft verdubbeld. Ook de literatuur schotelt een hyperreële wereld voor. Postmoderne auteurs thematiseren niet langer de materiële processen van de moderniteit zoals industrialisatie en mobiliteit, noch de gevolgen hiervan zoals isolatie en klasseconflicten. Ze concentreren zich echter op het artificiële en geconstrueerde karakter van de confrontatie met de sociale wereld. De immateriële stad verwijst dus niet langer naar de geschiedenis van de moderniteit of naar de fantasmagorie van de vooruitgang. Ze brengt daarentegen de psychologische conditie van een subject dat leeft in een netwerkmaatschappij in beeld. De empirische stad blijkt niet meer de uitdaging van de postmoderne auteur te zijn. Hij focust nu op de fictionele constructies die we gebruiken om de stad van simulacra te begrijpen. De stad van het postmodernisme is een semiotische wereld, gereduceerd tot een immaterieel bestaan, tot *a storehouse of both*

¹³⁸ W.J. Van Gils. "Baudrillard over de schijn van de werkelijkheid." In : T. De Boer (red). *Moderne Franse filosofen*. Kok Agora. 1993. p. 64.

¹³⁹ Ibidem. 1993. p. 64.

¹⁴⁰ P. Brooker. *Modernity and Metropolis*. Palgrave. 2002. p. 189.

¹⁴¹ B. Keunen en B. Eeckhout. "Whatever happened to the Urban Novel? New perspectives for Literary Urban Studies in the era of postmodern culture." In: H. Lenz en U. Riese (red.) *Postmodern New York City*. Universitätsverlag Winter Heidelberg. 2003. p. 62.

Doordat beelden van de media de ervaringen fundamenteel kleuren kan men stellen dat onze levens in grote mate gekneet worden door de media.¹⁴³ In de media vinden we ook de representatie van de stad, een representatie die uit de literatuur lijkt te verdwijnen. Keunen en Eeckhout wijten dit aan de grote kracht van het visuele en het akoestische. De demonstratieve en onderdompelende kracht van het kijken en het horen zijn zodanig dat literaire beschrijvingen de puurheid, levendigheid en indringendheid van zo een ervaring niet kunnen evenaren.¹⁴⁴ De schokfunctie, die vroeger door de effecten van de modernisering werd veroorzaakt, wordt nu vervuld door de audiovisuele media.¹⁴⁵

De beïnvloeding door de media maakt dat de wereld via het televisie – of computerscherm in de woning van de stedeling binnendringt.¹⁴⁶ Het buiten kan zich altijd openbaren in het binnen. Het gebruik van het scherm als metafoor voor het contact met de buitenwereld wordt ook elders gebruikt. GUST refereert naar de voorruit van de auto waarop de wereld zich als een film afspeelt, maar dan wel een film met een sneller bewegend gezichtspunt. De snelheid die met de auto gepaard gaat, berooft de omgeving van haar tastbaarheid en onderwerpt ze aan een voortdurende optische vervorming. Meer nog, doordat het lichaam volledig afgeschermd is, wordt de buitenwereld van het lichaam afgesloten. In gebieden met een ver doorgedreven verstedelijking is het lichaam zelfs zo kwetsbaar geworden dat het noodzakelijk is ze het harnas van de auto aan te meten.¹⁴⁷ Stedelijkheid wordt zo een uitgestrekt netwerk waarin het ik zich in capsules voortbeweegt terwijl het vanachter een scherm het schouwspel contempleert.

¹⁴² B. Keunen en B. Eeckhout. "Whatever happened to the Urban Novel? New perspectives for Literary Urban Studies in the era of postmodern culture." In: H. Lenz en U. Riese (red.) *Postmodern New York City*. Universitätsverlag Winter Heidelberg. 2003. p.63.

¹⁴³ P. Brooker. *Modernity and Metropolis*. Palgrave. 2002. p.6.

¹⁴⁴ B. Keunen en B. Eeckhout. "Whatever happened to the Urban Novel?" In: H. Lenz en U. Riese (red.) *Postmodern New York City*. Universitätsverlag Winter Heidelberg. 2003. p. 61.

¹⁴⁵ S. Jacobs. "Introduction. Shreds of Boring Postcards: Toward a Posturban Aesthetics of the Generic and the Everyday." In: GUST (ed.) *Post Ex Sub Dis. Urban fragmentations and Constructions*. 010 Publishers. 2002. p. 21-22.

¹⁴⁶ P. Brooker. *Modernity and Metropolis*. Palgrave. 2002. p. 6.

¹⁴⁷ GUST. *The Urban Condition. Space, Community, and Self in the Contemporary Metropolis*. 010 Publishers. 1999. p. 129.

Koolhaas spreekt van het *capsulaire ik*¹⁴⁸ dat zich terugtrekt in capsules ten koste van het publieke domein. Ruimtes worden op die manier capsules die een verlengstuk vormen van het ego. Ook De Cauter heeft het over het ik dat zich in een cocon wentelt. De postmoderne architectuur helpt hem daarbij door de creatie van afgesloten, artificiële milieus die openbaarheid simuleren. De overaanwezigheid van schermen in de publieke ruimte dragen ook bij tot die ‘capsularisering’. *Men zou zo ver kunnen gaan te zeggen dat elk scherm zijn eigen (al dan niet virtuele) capsulaire tijdruimte creëert.*¹⁴⁹ De stad wordt op de manier generisch: niet meer specifiek maar ‘soortgelijk’, net als alle andere. Ze luistert naar de logica van het kapitalisme en laat zich inkleden volgens de esthetiek van multinationale ketens. De stad verliest haar identiteit en ziet zich genoodzaakt zichzelf opnieuw te ensceneren in de overgang van modernisme naar postmodernisme. Via geschiedenis, cultuur en toerisme voert ze een schijnvertoning op door het genereren van simulaties.¹⁵⁰

De eindeloze reproductie van simulacra ziet Boomkens ook in Los Angeles. De stad is volgens hem grotendeels opgebouwd uit namaak. De ‘CityWalk’, een winkelstraat die enkel te bereiken is met een parkeerticket, is een kermisattractie op zich. Je kan er flaneren langs namaakgebouwen en langs simulacra van winkels die bijdragen tot de pretparkwaarde van de stad. Margaret-Crawford spreekt van een *ecology of fantasy*, een aantal plekken die gekenmerkt worden door de illusie. De verwerking van het stadscentrum tot een toeristische attractie is niet uniek voor Los Angeles, maar in L.A. hebben de omgevingen met een hoog attractiegehalte zich ontwikkeld tot de dominante ruimtelijke en sociale ervaring.¹⁵¹

Als men de postmoderne stad wil ervaren, deint men op de vage grens tussen werkelijk en onwerkelijk. Om de stad te representeren gebruikt men steeds meer beelden uit de media. Een beeld, dat vroeger een afspiegeling van de realiteit was, heeft nu het contact met die werkelijkheid verloren. Men beleeft de hyperrealiteit. De echte wereld verschuilt zich achter een resem virtuele beelden

¹⁴⁸ R. Koolhaas. “The Generic City.” In: *S, M, L, XL*. 010 Publishers. 1995. p. 1260.

¹⁴⁹ L. De Cauter. *De Capsulaire beschaving*. Nai Uitgevers (Reflect nr.3). 2004. p. 46.

¹⁵⁰ Ibidem. p. 43-46.

¹⁵¹ R. Boomkens. *Een drempelwereld*. Nai Uitgevers. 1998. p. 350-351.

en wekt enkel nog illusies van een echtheidsgehalte op.

3.1.4. Virtuele realiteit, virtuele droom.

Wat betekenen deze verschillen in de ervaring van de postmoderne stad ten slotte voor de beleving van de fantasmagorie? Hoe zit het met de toestand van de droomwereld in deze postmoderne samenleving? De fantasmagorie van het modernisme werd in grote mate bepaald door de kracht van het kijken. De uitgestalde waar in de passages, de exotische objecten en de nieuwe ontdekkingen van de wereldtentoonstellingen werden vooral gecontempleerd, bewonderd en gewenst. De fantasmagorie lag net in het verlangen ze te bezitten, een wens die niet vervuld werd en juist daarom zo krachtig was. Ook Benjamin benadrukt dat de flaneur de afstand tussen de waar en de koper cultiveert, een afstand die het esthetische genot veroorzaakt.

Ook in het postmodernisme is er volgens GUST een belangrijke rol weggelegd voor de consumptie van het kijken. De fantasmagorie bevindt zich nog steeds in een spectatoriaal regime. Verschil is dat de fantasmagorie in het postmodernisme gekenmerkt wordt door de afwezigheid van afstand. Alles is dichtbij en bereikbaar, onder ander door het kapitalisme. Featherstone stelt dat de bedwelmende droomwereld van de 19e eeuw de basis legde voor de esthetisering van het alledaagse postmoderne leven. Een esthetisering die de aanzet gaf voor het kapitalisme om over te gaan tot massaproductie.¹⁵² Bovendien heeft de flaneur een groter bereik. Terwijl in het modernisme enkel de metropool gold als droomwereld, zorgde de verspreiding van stadsbeelden door onder andere de media voor een expansie van het domein van de fantasmagorie in het postmodernisme. De huidige fantasmagorie is dus in grote mate gemediatiseerd en in mindere mate plaatsafhankelijk.¹⁵³

De hyperrealiteit van Baudrillard draagt volgens GUST een aantal connotaties in zich die doen denken aan de fantasmagorie van Benjamin. De esthetische hallucinatie van de werkelijkheid domineert onze ervaring, terwijl ze

¹⁵² M. Featherstone. *Consumer Culture and Postmodernism*. Sage. 1991. p. 76.

¹⁵³ GUST. *The Urban Condition. Space, Community, and Self in the Contemporary Metropolis*. 010 Publishers. 1999. p. 130.

zich in het modernisme slechts voordeed op geprivilegieerde momenten. We leven dan ook in een voortdurende esthetisering. De fantasmagorie heeft zich in het postmodernisme drastisch geradicaliseerd.¹⁵⁴

Kijken we opnieuw naar het prototype van een postmoderne stad, Los Angeles, dan kunnen we in navolging van Boomkens¹⁵⁵ stellen dat L.A. een fetisj of een wereldtentoonstelling op zich is. Een leven zonder doel en zonder zicht op vooruitgang hangt samen met een leven dat hunkert naar het nieuwe. De fantasmagorie is melancholischer geworden. De mythe van de stad is, reeds vanaf Baudelaire, vooral een subversieve mythe geworden. Boomkens vergelijkt ze met de tocht door de hel. Het leven van verveling, ervaringsloosheid en herhaling is tevens het universum van vrijheid en hedonisme van de stedeling. Men snakt naar een ervaring, naar een beroering van de ziel, maar men treft enkel een pijnlijke repetitie aan van het reeds beleefde. De zenuwen zijn zo vaak geprikkeld dat ze ongevoelig reageren op wat nog op ze afkomt.

Daarenboven moet de droomwereld steeds meer verdedigd worden. De fantasmagorie in de stad deelt haar plaats met een toegenomen angst. De ‘gated communities’ van Los Angeles bevestigen deze trend. Het leven achter hoge poorten, beschermd door bewakingsdiensten en hoogtechnologische snufjes moeten de suburbane droomwereld verzekerd houden. De angst wordt overwonnen in de fantasmagorie. Paradoxaal genoeg is de angst in belangrijke mate zélf fantasie, aangezien ze in stand wordt gehouden door een soort collectieve hysterie. De angst voor het verliezen van de droomwereld leidt er toe dat men zich extra gaat toespitsen op de uitbouw van de fantasmagorie.

In een postmoderne wereld die in grote mate hyperreëel is, neemt ook de fantasmagorie de bedrieglijke eigenschappen over. De verdubbeling van de realiteit leidde ook tot een verdubbeling van de droomwereld. Enerzijds grijpt men terug naar de fantasmagorie van het verleden in de conservatieve bewaarzucht van oude steden en de creatie van replica’s ervan. Anderzijds is de fantasmagorie verveelvoudigd door haar als vast onderwerp te nemen van mediatieke beelden. De fantasmagorie is met andere woorden even virtueel als de

¹⁵⁴ GUST. *The Urban Condition. Space, Community, and Self in the Contemporary Metropolis*. 010 Publishers. 1999. p. 131.

¹⁵⁵ R. Boomkens. *Een drempelwereld*. Nai Uitgevers. 1998. p. 309-350.

stedelijke omgeving waarnaar ze verwijst.

De fantasmagorie heeft in het postmodernisme een schaalvergroting ondergaan. Ze reikt verder dan de metropool door de uitbreiding van de stedelijke omgeving en levensstijl en door de verspreiding van de droomwereld via de media. Een doorgedreven en geradicaliseerde esthetisering is het gevolg. Een esthetisering die volgens Baudrillard de algemene levensconditie is geworden en zich niet meer beperkt tot geprivilegieerde momenten. Maar in de onoverzichtelijke postmoderne stad gaat de hang naar een droomwereld samen met een gevoel van angst om ze te verliezen. Men is de grip op de werkelijkheid door de productie van simulacra nagenoeg kwijt. Dit leidt tot een fantasmagorie die de virtuele eigenschappen van de stad gaat overnemen en terugverwijst naar de beeldenstroom van de media die grotendeels op valse beloftes is gebaseerd.

3.2. Peter Verhelst.

De bundel *Verhemelte* van Peter Verhelst wordt de leidraad om na te gaan in welke mate de sociologische stadskenmerken in de poëzie te onderscheiden zijn. Een situering van Verhelst binnen het literaire landschap wordt gevolgd door een algemene analyse van *Verhemelte*, waarna het stedelijke thema aan bod komt. De toestand van de fantasmagorie in het postmodernisme vormt het sluitstuk van dit deel.

3.2.1. Verhelst: een postmoderne dichter.

Peter Verhelst schrijft romans, poëzie en theater. Hij past binnen de stroming van het postmodernisme die zich rond de jaren '80 vestigde in Vlaanderen. Het tijdschrift *R.I.P.*, opgericht door Van Bastelaere en Spinoy, de bundel *Twist met ons* met werk van Spinoy, Van Bastelaere, Ducal en Dewulf en de bloemlezing *Golden Boys*, uitgegeven door Spinoy en Van Bastelaere duiden iets nieuws in de poëzie aan. Het gaat om een moeilijk te interpreteren poëzie die zich kenmerkt door intertekstualiteit, eclecticisme en afstandelijkheid. Een poëzie die bovenal wil breken met de modernistische literatuuropvattingen.¹⁵⁶ Brems ontwaarde deze nieuwe stroming en rekende ook Verhelst onder de eerder genoemde postmodernen. Toch geeft hij toe interpretatief geen kant op te kunnen. Naar aanleiding van verzen van Spinoy constateert hij dan ook: *Er is iets vreemds aan deze poëzie. Ik denk dat ze geen centrum heeft, of geen kern. Ze ontwikkelt geen idee of zoekt - omgekeerd - niet naar een essentie, maar ze waaiert uiteen in flarden.*¹⁵⁷ Berms suggereert dat de nieuwe poëzie iets te maken heeft met het gebrek aan een duidelijke betekenskern en met de versplintering van het levensgevoel. Hij zal een buitenstaander van deze poëzie blijven, al was het maar door de generatiekloof.

De postmoderne poëzie vindt aansluiting bij het tijdschrift *Yang*, dat in een speciaal nummer onder de titel *Zeven poëtica's*, ook Hertmans en Verhelst tot de

¹⁵⁶ J. Joosten en T. Vaessens. 2005. "Postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse poëzie. Een verkenning." *DBNL* < www.dbnl.org/tekst/joos006post01_01/index.htm > p. 4.

¹⁵⁷ H. Brems. "Golden Boys." In : *Dietsche Warande en Belfort*. 1986. p. 548.

postmoderne poëzie rekt.¹⁵⁸

Joosten oordeelt dat de postmoderne literatuur vooral een nieuwe leesmethode vraagt.¹⁵⁹ De postmoderne poëzie verschilt voor hem in drie punten van de moderne poëzie. Ten eerste kent ze geen samenhang, ook niet op een hoger niveau. Het postmoderne gedicht wijst elke vorm van totaliteit en herkenbaarheid af. In plaats daarvan biedt de postmoderne dichter een chaotische stroom aan beelden die geen pretentie hebben om op een hoger niveau een eenheid te vormen. De kern van het gedicht is dan ook betekenisloos of onbestaande. Zoals Van Bastelaere aangeeft in het openingsgedicht van *Pornschlegel en andere gedichten* is een gedicht geen verpakte betekenis maar een eindeloze groei van betekenissen. De interpretatie kent zo geen einde: *Allemaal delen, van een geheel dat ontbreekt.*¹⁶⁰

Ten tweede verschilt het subject van de postmoderne poëzie. De auteur of richtinggevende stem in een gedicht is afwezig. Men kan het gedicht zien als een ruimte waarin verschillende stemmen resoneren, botsen, zich met elkaar vermengen. Er is geen 'ik' dat de stemmen ordent. *Postmoderne poëzie is een aanval op het humanistisch subject.*¹⁶¹

Postmoderne poëzie kenmerkt zich ten slotte door de afwezigheid van elk gevoel van noodzakelijkheid, van een organische eenheid. De dichter heeft geen controle over zijn werk. Hij levert enkel flarden die niet naar een middelpunt toewerken, maar die willekeurig verder woekeren.

Verhelst behoort tot de generatie van de postmodernisten. De poëzie die hij en zijn tijdgenoten bieden is een hermetische beeldenstroom, gekenmerkt door intertekstualiteit, metafictionaliteit, eclecticisme en het ontbreken van een betekenskern. Deze poëzie is een autonoom zij het metastatisch organisme, dat niet samengehouden wordt door de schepper.

¹⁵⁸ J. Joosten en T. Vaessens. 2005. "Postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse poëzie. Een verkenning." *DBNL* < www.dbnl.org/tekst/joos006post01_01/index.htm > p. 5.

¹⁵⁹ Ibidem. p. 11-19.

¹⁶⁰ D. Van Bastelaere. *Pornschlegel en andere gedichten*. De Arbeiderspers. 1988. p. 11

¹⁶¹ J. Joosten en T. Vaessens. 2005. "Postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse poëzie. Een verkenning." *DBNL* < www.dbnl.org/tekst/joos006post01_01/index.htm > p. 15.

3.2.2. *Verhemelte*: afscheid van de poëzie.

De bundel *Verhemelte* van Peter Verhelst begint apocalyptisch met de woorden *Dit is het einde* (p. 5). Met deze woorden zal hij afscheid nemen van de poëzie.¹⁶² Verhelsts vorige bundel *De boom N* kondigde ook al het einde van zijn dichterschap aan. Toch moest er nog een zevende bundel komen om de poëzie deze keer definitief de rug toe te keren.¹⁶³ De groeiende afkeer van het dichten uitte Verhelst al in *Knack: Ik denk dat ik eigenlijk poëzie haat: ik vind het een belachelijke vorm*.¹⁶⁴ In de bundel *Verhemelte* slaagt Verhelst erin de kunst van de poëzie letterlijk te laten neerstorten door een dichter op te voeren die zich laat katapulteren. De onvermijdelijke val en de vernietiging van het lichaam dat een kunstwerk is geworden volgt onvermijdelijk.¹⁶⁵

De opening van de bundel gaat als volgt verder:

Dit is het einde
van wat in de zeventiende eeuw
ontkiemde en waarom alles van zinloosheid doortrokken raakte
wordt niet langer
door een vraagteken gevolgd. (p. 5)

De bundel kondigt het einde aan van de vooruitgang, van het streven van de mens naar kennis en rationaliteit. De wereld wordt niet meer gezien als een te ontrafelen mysterie, maar simpelweg aanvaard in zijn zinloosheid.

Met de hulp van de figuur van Icarus, die ook in de vorige bundel aan de horizon voorbij komt vliegen, wordt er afscheid van de poëzie genomen. *Verhemelte* begint met een evocatie van de aanslag op Rob Scholte¹⁶⁶ (*een paar fladderende jongensbenen*. p. 5) en eindigt met het beeld van Icarus' benen die uit het water steken, zoals is afgebeeld op een schilderij van Breughel.¹⁶⁷ De figuur van Rob Scholte verwijst naar het centrale beeld van de bundel, de explosie.¹⁶⁸ Daaraan gelinkt is de val van Icarus. Aangetrokken door de hoogte, tracht hij zijn lichaam

¹⁶² B. Vervaeck. "Belachelijk, niet te snappen, en toch ernstig. Het werk van Peter Verhelst." In: *Ons Erfdeel*. jg. 40 (1997). p. 735.

¹⁶³ Inmiddels verscheen een nieuwe dichtbundel *Nieuwe Sterrenbeelden*, het genre van de poëzie is dus nog niet volledig afgezworen.

¹⁶⁴ J. Vandenbroucke. "Random Play". In : *Knack*. 2 november 1994.

¹⁶⁵ T. Vaessens. "Peter Verhelst en de autonomie van de poëzie." In: *De Revisor*. jg. 30, nr. 2 (2003). p. 23.

¹⁶⁶ Rob Scholte is een Nederlandse kunstenaar waarop in 1994 een aanslag werd gepleegd. Zijn beide benen werden geamputeerd.

¹⁶⁷ B. Vervaeck. "Belachelijk, niet te snappen, en toch ernstig. Het werk van Peter Verhelst." In: *Ons Erfdeel*. jg. 40 (1997). p. 740.

¹⁶⁸ B. Vervaeck. "De lus van Icarus." In: *Café des arts*. 15 november 1996.

te ontstijgen, dit in het besef dat het vliegen onlosmakelijk verbonden is met de mislukking en de val. Het begin en het eind van de bundel worden overbrugd door een hele reeks ontploffingen. De ik-figuur wil via allerlei explosies ontsnappen aan de zwaarte van zijn lichaam. Hij verliest zich in seksualiteit:

(...) Waarom mij nooit werd bijgebracht
dat deze vorm van liefde maar volgroeit
naarmate de geliefde/tuimelt en in lucht opgaat? (p. 17)

in de wil uit zichzelf treden door snelheid:

Er is een verband tussen snelheid en de wil naar zelfverlies,
daarom wordt nerveus geïnhaleerd of uit vliegtuigen van angst
gesprongen. Tot zover het banale. (p. 28)

en in het experiment van de katapultatie:

We zaten met gordels vast. Vleeskleurige.
Als protonen tolden we door de ruimte.
Onze glimlach werd veroorzaakt door een teveel
aan snelheid. Je voelde je duizelen van geluk.
Je lichaam juichte. Je was verscheidene keren
'aan de andere kant'. (p. 44)

Al deze pogingen zijn volgens Vervaeck echter op een mislukking gericht. *Icarus wil slechts vliegen om neer te kunnen storten. De hoogte is maar aantrekkelijk omdat ze de val aankondigt.*¹⁶⁹ Vaessens concludeert hieruit dat de zelfvernietiging door middel van de explosie de kern van Verhelsts bundel vormt. Het woord hart wordt dan ook vaak met de explosie in verband gebracht. Zo brengt een meisje met *lauw kloppend semtexhart* (p. 6) zich tot ontploffing in een museum en de katapult waarmee de dichter de ruimte ingeschoten wordt *heeft als hart een ingebouwde bom* (p. 48).¹⁷⁰ De zelfvernietiging van de dichter staat gelijk aan de vernietiging van de kunst en van de poëzie. Terreur zegeviert in de bundel die de totale destructie voor ogen heeft. Het verlangen naar vernietiging kent geen reden. *'Waarom' is een woord dat uit onze genen werd geknipt* (p. 46). Het wordt voorgesteld als een inherente eigenschap van het ontstaan.¹⁷¹

(...) dat is nu eenmaal je doel,
je ingebouwde wil, het mechanisme dat je al in werking
gesteld hebt door te ademen. Je wilde zelf dat de aftelling begon
bij de constructie. (p. 49)

De ontploffingen hebben dus tot doel dat het ik uit het lichaam treedt. Daarnaast zijn de explosies voornamelijk naar binnen gericht zodat het implosies worden.

¹⁶⁹ B. Vervaeck. "Belachelijk, niet te snappen, en toch ernstig. Het werk van Peter Verhelst." In: *Ons Erfdeel*. jg. 40 (1997). p. 740.

¹⁷⁰ T. Vaessens. "Peter Verhelst en de autonomie van de poëzie." In: *De Revisor*. jg. 30, nr. 2 (2003). p. 30.

¹⁷¹ Ibidem. p. 30.

De open hemel wordt op die manier een gesloten koepel die de ontploffingen omsluit. Vervaeck stelt dat *de open hemel van de oude Icarus vervangen is door de gesloten lichaamsholte van het verhemelte*. De koepel is volgens hem het symbool voor *de gesloten ruimte van de taal*.¹⁷² Het ultieme verlangen van de bundel kan dan ook de opheffing en de vernietiging van de taal zijn. Meerbepaald van een taal die in haar woorden de valse orde bevestigt en mee gestalte geeft aan een starre werkelijkheid. Wie voor verandering kiest moet zich bijgevolg losrukken van de taal die een fixerende werking heeft.¹⁷³ Ergens lezen we: *Je hebt besloten de wereld te veranderen* (p. 41). Dit voornemen wordt later dan ook in verband gebracht met het ontkrachten van de taal:

(Je kerfde bijvoorbeeld de letter A in de binnenkant
van de polsen opdat die benen van een schaar
de andere letters van het alfabet zouden verknippen.) (p. 41)

Het hoeft niet te verbazen dat Verhelst in een interview in *De Morgen* zijn onbegrip uitdrukt ten opzichte van lezers die halsstarrig zoeken naar dé betekenis: *Ik begrijp ook niet dat lezers altijd op zoek gaan naar betekenis*.¹⁷⁴ Beter zou zijn de woordenvloed te laten stromen, over je heen te laten vallen en er bijna in te verdrinken.

De starheid van de taal contrasteert fel met de beweeglijkheid van het lichamelijke waarin verandering wel mogelijk is.

Glanzend tandvlees als een siliconenprothese op de badkamer-
vloer. Een smeltend lichaam dat vormen aanneemt en verliest
dat het een lust is. Ze wemelt als een levende spiegel. (p. 33)

De wereld veranderen doe je met het lichaam. Vaessens ziet in de oppositie lichaam – taal een verband met de realiteit. Het lichaam moet het contact met de werkelijkheid bewaren, een contact dat de poëtische taal heeft verloren. Terecht merkt Vaessens verder op dat de taal voor Verhelst weliswaar geen middel vormt om op de werkelijkheid in te spelen. Daarvoor is de autonomisering van de poëzie al te ver gedreven. Toch drukken de vele verwijzingen naar geweld en vernieling volgens Vaessens een verlangen uit naar een poëzie die wél een nut heeft. Pas als de poëzie een weerslag heeft op de werkelijkheid zal ze aan maatschappelijk

¹⁷² B. Vervaeck. “De lus van Icarus.” In: *Café des arts*. 15 november 1996.

¹⁷³ T. Vaessens. “Peter Verhelst en de autonomie van de poëzie.” In: *De Revisor*. jg. 30, nr. 2 (2003). p. 35.

¹⁷⁴ B. Vanegeren. “Oefeningen in verdwijnen.” In: *De Morgen*. 6 oktober 1995.

belang winnen.¹⁷⁵

De lichamelijkheid van de bundel *Verhemelte* is ook terug te vinden in de fysieke beschrijvingen en sensuele beelden. De taal van Verhelst is bijna per definitie lichamenlijk door haar organische kracht.

(...) dansend
in de plas van geslachtelijkheid, splitsbaar
kwik, ingesmeerd met knetterende Purple Love Hearts, sta
je voor de convexe weerkaatser jezelf
leeg te schudden (...) (p. 8)

De lichamenlijkheid wordt gedomineerd door erotische beelden. In de woorden van Vaessens: *Deze expliciete, ruwe seksualiteit geeft het lichaam heel nadrukkelijk de rol van tegengewicht voor het niet-zijn, voor de negativiteit van de autonome zone in de taal die het gedicht is.*¹⁷⁶

Het lichaam van de dichter wordt vervolgens uiteindelijk tot een kunstwerk omgevormd. Door het lichaam te katapulteren hoopt de dichter zich aan de taal te onttrekken. Maar ook daar loert de mislukking. De vlucht naar de hemel levert namelijk niets op:

Boven de wolken is er niets te vinden.
Ik herhaal. BOVEN DE WOLKEN IS ER NIETS TE VINDEN. (p. 49)

De dichter is zich vanaf het begin van zijn performance bewust van het onvermogen om de taal via het lichaam te vernietigen. Ook al wil men de taal opnieuw op de werkelijkheid afstemmen, men zit uiteindelijk altijd met het woord.¹⁷⁷

(...) Je tong
denkt aan het glanzende, dieprode woord verhemelte
en tast de ribben af, hangend in de mond,
plukt die ribben uit hun vleesbedding
en vormt er woorden mee: Nausea. (p. 32)

Naast de explosie, de lichamenlijkheid en de erotiek is ook geweld een regelmatig terugkerend beeld. Peeters stelt dat het geweld onder andere schuilt in de spanningsverhouding tussen orde en wanorde.¹⁷⁸ Verhelst past in zijn bundel een aantal strategieën toe die leiden tot verwarring en die de logica geweld aandoen. De personages komen in steeds verwisselende gedaantes voor: hun

¹⁷⁵ T. Vaessens. "Peter Verhelst en de autonomie van de poëzie." In: *De Revisor*. jg. 30, nr. 2 (2003). p. 34.

¹⁷⁶ Ibidem. p. 34.

¹⁷⁷ Ibidem. p. 39.

¹⁷⁸ P. Peeters. "En serieuze zaken zeggen op een pathetische toon." In: *Poëziekrant*. jg.21 , nr.2 (1997). p. 47.

lichamen worden vloeibaar en stollen opnieuw met kenmerken van anderen: *Wat in zijn mond, tussen zijn ogen zit? Een rest van iets van mij* (p. 33). De personages zijn op de manier tegelijk Rob Scholte, Icarus, een naamloze figuur of gewoon ‘ik’. Ook het tijdsverloop wordt drastisch door elkaar geschud. Lineariteit wordt vervangen door cycliciteit. Bepaalde passages herhalen zich en sommige beelden komen terug. *Verhemelte* is dus zeker geen bundel die van voor naar achter gelezen moet worden. *Hij doet zich eerder voor als een complex netwerk van mogelijk te activeren relaties*.¹⁷⁹ De herhalingen kunnen echter ook de indruk van een systematiek opwekken. Het repetitief karakter van sommige beelden en metaforen suggereren een relatieve overzichtelijkheid. Maar zoals Vaessens aantoonde is die structuur slechts een illusie. De herhalingen scheppen eerder chaos en wanorde en zetten de lezer, in zijn zoektocht naar betekenis op het verkeerde been. Vaessens concludeert dat Verhelst enkel tijdelijke ordeningen schept die, zoals het gedicht en de bundel zelf, opgaan in een niets ongemoeid latende zelfvernietiging.¹⁸⁰ De figuur van de cirkel doet er volgens Peeters ook alles aan om te ontsnappen aan de gestructureerdheid. De bundel heeft geen begin en geen einde, maar opent met het einde. De evocatie van Brueghels schilderij in de laatste regels van *Verhemelte* verwijst naar de 17^e eeuw, waarvan sprake is in de eerste verzen. Deze circulaire opvatting komt terug in de wil van het personage om een perfecte cirkel te vormen in de lucht¹⁸¹:

(...) terwijl je
je benen opent, beschrijf je, de woorden van Matthew Barney
en het applaus onder je indachtig, uiteindelijk een elegante,
volstrekt nutteloze, volmaakte cirkel in de lucht. (p. 49)

Paradoxaal genoeg ontsnapt Verhelst net door de figuur van de cirkel niet aan de gestructureerdheid die hij zo hardnekkig wil afwijzen.

Het geweld komt in *Verhemelte* volgens Peeters ook tot uiting in de snelle opeenvolging van brute en wrede beelden. De explosies volgen elkaar op in een hoog tempo (*In Amsterdam hangt iemand iemand een granaat als een hart in een auto*. p. 12), de erotiek heeft een sadomasochistisch kantje (*Ruby's Love Heart zoent en likt. Roze dopje uit de Joy Toy, butt plugs, Mata Kambing, Robosuck*. p. 40), de benen van Rob Scholte en van Icarus drijven regelmatig weer boven water

¹⁷⁹ T. Vaessens. “Peter Verhelst en de autonomie van de poëzie.” In: *De Revisor*. jg. 30, nr. 2 (2003). p. 26.

¹⁸⁰ Ibidem. p. 25-31.

¹⁸¹ P. Peeters. “En serieuze zaken zeggen op een pathetische toon.” In: *Poëziekrant*. jg. 21, nr. 2 (1997). p. 46.

(*Om me heen, spiraalsgewijs, slingeren haar zinnen natte draden, benen, glas. p. 18*).¹⁸² Verwijzingen naar het nazisme versterken het agressieve karakter van Verhelsts poëzie. Steevast worden kunst en poëzie in verband gebracht met vernietiging.

Boven een stad verhief zich een paddestoelwolk. Iemand dacht
aan kunst. Iemand dacht aan body-art toe hij de Bevrijding
van de Kampen zag. (p. 46)

Vaessens ziet in het geweld zelfs een verwijzing naar Adorno's these dat na Auschwitz geen kunst meer mogelijk is. De schoonheid wordt in Verhelsts bundel dan ook geproblematiseerd: *We voelen ons vergeven/van schoonheid (p. 6)*. De schoonheid die men na de gruwel van de oorlogen produceerde zit enkel vol van schadelijke en hinderlijke dingen.¹⁸³

De vernietiging van het lichaam met als doel in kunst op te gaan past eveneens in de vooruitwendiging van het geweld. Maar op het ogenblik dat het lichaam tot kunst wordt gesublimeerd, gaat het aan vernietiging ten onder.

Wie zich liet insijpelen
in de poreuze machine
die zich kunst
laat noemen
heeft aan die kunst een zusje
gestorven. (p. 6-7)

Het bereiken van het ideaal is met andere woorden mogelijk (*Herhaal tot je jezelf gelooft. p. 22*), maar impliceert eveneens een verlies: *Alles raakt/zichzelf kwijt (p. 7)*.¹⁸⁴

Hoe moet de lezer omgaan met deze stroom aan lichamelijke beelden en gewelddadige metaforen? Vaessens oordeelt dat de lezer veel vrijheid krijgt doordat de bundel het karakter aanneemt van een hypertext. Door de vele verwijzingen naar andere teksten en naar de media wordt de bundel een open structuur die voor vele interpretaties vatbaar is. De lezer wordt uigenodigd om zelf betekenis toe te kennen en wordt bij het lezen niet gestuurd door een hogere auteursinstantie. Meermaals wordt de lezer op het hart gedrukt dat er geen autoriteit te vinden is: *De regisseur is dood (p. 7)*. Ironisch schalt het in de tekst

¹⁸² P. Peeters. "En serieuze zaken zeggen op een pathetische toon." In: *Poëziekrant*. jg. 21, nr.2 (1997). p. 47.

¹⁸³ T. Vaessens. "Peter Verhelst en de autonomie van de poëzie." In: *De Revisor*. jg. 30, nr. 2 (2003). p. 22.

¹⁸⁴ P. Peeters. "En serieuze zaken zeggen op een pathetische toon." In: *Poëziekrant*. jg.21 , nr.2 (1997). p. 47.

dan ook: *WIE IS DE BEDENKER? DAT WIJ HEM VOOR EENS EN ALTIJD KUNNEN* ****, waarop de lezer aangesproken wordt als een *S***er of Authority* en opgeroepen wordt om zelf de leiding te nemen: *Schrijf zelf een boek* (p. 20). De lezer wordt dus gemaand om zelf de leegtes van de tekst met betekenis te vullen, aangezien de bedrieglijke structurerende elementen toch maar tot wanorde leiden.¹⁸⁵

De bundel *Verhemelte* geldt als een afscheid van de poëzie. De dichter voert een performance op waarin hij zijn lichaam wil ontstijgen en via allerhande ontploffingen tracht op te gaan in de kunst. Maar ook die ultieme explosie is gestoeld op de mislukking. De onmogelijkheid of de zinloosheid van het opheffen van het lichaam, van de kunst wordt uitgedrukt in lichamelijke, gewelddadige beelden, die niet allen om een betekenis vragen. De lezer wordt dan ook verzocht zelf zijn weg te vinden in het labyrintisch web van beelden.

3.2.3. Een stedelijk en onbepaald universum.

De bundel *Verhemelte* is niet meer te vergelijken met de modernistische poëzie van Verhaeren. Vooral in de behandeling van het stadsthema zien we bij Verhelst een zijdelingse aanpak en een onduidelijke situering in tijd en ruimte. De lezer wordt binnengeleid in een gesloten en hermetisch universum. De mate waarin de postmoderne stadskenmerken, zoals hierboven besproken, in de bundel aanwezig zijn is de focus van dit deel. In een laatste instantie, ten slotte, gaan we na hoe de fantasmagorietheorie uit het werk van Verhelst spreekt.

Grenzeloze stedelijkheid.

Van een metropool als dusdanig is in *Verhemelte* geen sprake. Laat staan van een centrum of een afgebakende entiteit vanwaaruit men naar vooruitgang streeft: *Continenten vergroeiden* (p. 33). Grote vragen over het hoe en waarom van de wereld blijven achterwege, alsook de wens om deze mysteries op te lossen.

Dit is het einde

¹⁸⁵ T. Vaessens. "Peter Verhelst en de autonomie van de poëzie." In: *De Revisor*. jg. 30, nr. 2 (2003). p. 26.

van wat in de zeventiende eeuw
ontkiemde en waarom alles van zinloosheid doortrokken raakte
wordt niet langer
door een vraagteken gevolgd. (p. 5)

Het rationele mens – en wereldbeeld, het streven naar begrijpbaarheid is in het postmodernisme overboord gegooid waarop men de zinloosheid aanvaardt.¹⁸⁶ De moderniteit wordt afgezworen, alsook de illusies die ze koesterde. De oorlog in Sarajevo (*verwekt met Sarajevo's vuurwerk aan de horizon. p. 6*), de atoombom op Hiroshima (*als antwoord op een majestatisch opstijgende wolk in Azië. p. 5*) en de concentratiekampen van Auschwitz (*Ik ben Auschwitz-Birkenau zegt een mond, gelieve mij te excuseren. p. 21*) bewezen het onvermogen van een rationeel optimisme.¹⁸⁷ In het tijdperk van Verhelst zei men reeds lange tijd vaarwel tegen de vooruitgang als streefdoel van een brede groep mensen: *Niets van belang werd voortgebracht, vandaar (p. 25)*.

Het ontbreken van een begrenzing blijkt ook uit de vorm van *Verhemelte*. Verhelst doet er alles aan om de begrenzing te doorbreken en elke vorm van structuur te ontlopen.¹⁸⁸ De verzen laten zich niet in een keurslijf passen, maar woekeren ongehinderd verder. De cirkelopbouw van de bundel (het einde verwijst naar het begin, zoals reeds gezegd) verwijst eveneens naar de oneindigheid van de ruimte. We bevinden ons niet in een duidelijk afgebakende entiteit, maar in een soort onbepaalde cyclische toestand.

Vaessens omschrijft de spatialiteit van *Verhemelte* als een soort *virtuele freespace*.¹⁸⁹ Dit is geen in kaart gebrachte geografische zone, maar een autonoom gegeven dat aan elke vorm van stadsplanning ontsnapt. De freespace is *een gat in het systeem dat niet door orde beheerst wordt omdat het voor die orde (nog) onzichtbaar is*.¹⁹⁰ Het decor in de bundel van Verhelst onttrekt zich dus aan de reële ruimte en aan het gezag: *Je eigen zitkuil (...) zo van de wereld afgesneden (p. 21)* en *Officieel bestonden we niet. De regering ontkende de feiten (p. 46)*. De

¹⁸⁶ B. Vervaeck. "De lus van Icarus." In: *Café des arts*. 15 november 1996.

¹⁸⁷ T. Vaessens. "Peter Verhelst en de autonomie van de poëzie." In: *De Revisor*. jg. 30, nr. 2 (2003). p. 23.

¹⁸⁸ P. Peeters. "En serieuze zaken zeggen op een pathetische toon." In: *Poëziekrant*. jg. 21, nr. 2 (1997). p. 46.

¹⁸⁹ T. Vaessens. "Peter Verhelst en de autonomie van de poëzie." In: *De Revisor*. jg. 30, nr. 2 (2003). p. 32.

¹⁹⁰ Ibidem. p. 32.

spatialiteit wordt dus gekenmerkt door een niet-zijn, door een negatie van de bestaande autoriteit. *In Verhelsts visie lijkt kunst ernaar te streven een negatief te zijn van de tastbare wereld waarin zij verschijnt.*¹⁹¹ We kunnen bijgevolg stellen dat Verhelst zijn poëzie buiten een waarneembare omgeving zoals een stadsgemeenschap plaatst. Het ‘ik’, ingeplugd en verbonden aan allerlei kabels, handelt in een decor van virtuele netwerken vanwaaruit hij het ‘buiten’ bekritiseert.

In *Verhemelte*, tot slot, is er geen sprake van een concrete metropool, bevolkt door een homogene groep mensen die streven naar vooruitgang zoals in het modernisme. De postmoderne stadskenmerken schemeren door in de bundel. De cyclische opbouw en de afstoting van structuur corresponderen met een gebrek aan overzichtelijkheid in de sociale werkelijkheid. Maar er ontbreken in de bundel van Verhelst duidelijke spatiale coördinaten om echt te kunnen spreken van de aanwezigheid van een ‘stadsomgeving’. De handelingen vinden veeleer plaats in een soort ‘underground-scene’, een ongedetermineerde vluchtige plaats die ontsnapt aan orde en planning.

Veralgemenende identiteit.

De ruimtelijke openheid correspondeert met een grenzeloze identiteit. De personages in *Verhemelte* tuimelen in elkaar over en vormen op die manier één groot personage dat opgesplitst kan worden in verschillende identiteiten: *Alles raakt zichzelf kwijt* (p. 7). Het ‘ik’ vloeit moeiteloos over in een ‘je’, in Rob Scholte, in Icarus, in een jongen vol van schoonheid. De personen die de bundel bevolken vormen een warrig geheel dat zich in flarden, in fragmenten aan de lezer voorstelt.

Een ander typisch kenmerk voor de postmoderne samenleving was de klemtoon op het alledaagse en op de verveling. De gebeurtenissen die zich in *Verhemelte* afspelen zijn echter niet zo banaal: de ene explosie na de andere, de zoektocht naar het opheffen van de taal en de pogingen om uit het lichaam te

¹⁹¹ T. Vaessens. “Peter Verhelst en de autonomie van de poëzie.” In: *De Revisor*. jg. 30, nr. 2 (2003). p. 33.

treten culmineren in de ontsteking van de capsule waarin de performer zich bevindt. Het alledaagse komt dan weer wél aan bod in de zin dat het vanuit de autonome zone of de ‘freespace’ becommentarieerd wordt:

We voelden ons beschermd.
We geloofden in een vijand
omdat we de definitie van de vijand
uit het hoofd hadden geleerd. (p. 34)

Die kritiek levert Verhelst deels door onconventionele decorstukken op te voeren: *Helmgedachten, hanschoenvlees, bloedwerkelijkheid, schermvervalsing? Zut.* (p. 32). Een andere techniek die hij toepast is het weglaten van een fixatiepunt. Daardoor parodieert hij de ordening die wij voor werkelijkheid houden en die grotendeels door de media in stand wordt gehouden om de eigenlijke wanorde te verhullen. De eliminatie van elke houvast in de gedichtenbundel onderstreept dan ook de fundamentele chaos, eigen aan de wereld. De personages tolleren rond in Verhelsts universum dat geen middelpunt kent. Met de ontploffing wil Verhelst een nieuw begin bereiken dat vrij is van banale gewoontes en fixerende krachten.¹⁹²

(...) Alsof God daar, in het oog
van die ontploffing wilde bestaan
uit die ontploffing zelf. (p. 21)

Peeters merkt verder op dat de vorm van *Verhemelte* bijdraagt tot het monotone. De bundel bestaat uit een collage van flitsende beelden, maar de vloed van verbeelding laat ook een eentonige indruk achter *omdat ze telkens rond dezelfde onachterhaalbare kern lijkt te cirkelen*.¹⁹³ De beelden van Verhelst blijven dus wat zweven in eentonigheid die de verveling, typisch voor de postmoderne ervaringsloosheid oproept.

Verhemelte toont een grenzeloze identiteit door een personage op te voeren dat geen vast karakter heeft, maar van de ene in de andere figuur overvloeit. Banaal zijn zijn handelingen zeker niet, veeleer uitzonderlijk. Toch wordt het alledaagse en de verveling niet volledig uitgesloten. Vanuit een virtuele wereld levert Verhelst kritiek op een wereld, gedomineerd door het scherm en stelt hij een nieuw begin door een explosie, een soort oerknal voor.

¹⁹² T. Vaessens. “Peter Verhelst en de autonomie van de poëzie.” In: *De Revisor*. jg. 30, nr. 2 (2003). p. 33.

¹⁹³ P. Peeters. “En serieuze zaken zeggen op een pathetische toon.” In: *Poëziekrant*. jg. 21, nr. 2 (1997). p. 46.

Virtual reality: Play.

Zoals reeds aangestipt zijn er in Verhelsts bundel een aantal verwijzingen naar het virtuele karakter van de hedendaagse samenleving. Hij stelt de wereld voor als een scherm waarop beelden worden geprojecteerd.

(...) Het scherm
krijgt poriën en explodeert en dwarrelt
op ons neer als op een doek
een stukgetrokken parelsnoer.
Het beeld
kruipt uit zijn eigen vel, ligt
te krioelen, breekt
onder mijn ogen. Nein. Er wil geen
orde zijn,
vertelt de lichtkrant, willekeurig (p. 19)

Peeters merkt heel mooi op dat *deze teksten zich presenteren als uit fictieve, irreële, fantasmatische, virtuele beelden opgetrokken spiegels waarachter niets anders schuilgaat dan andere spiegels*.¹⁹⁴ Deze uitspraak impliceert dat de poëtische wereld van Verhelst zich losrukt van de werkelijkheid en dat zijn fictieve wereld evenzeer een hyperrealiteit is als de reële dat is. De ene spiegel geeft het beeld van een andere, die op zijn beurt het beeld van nog een andere geeft. De lezer krijgt daardoor nooit een duidelijke indruk van de referent, maar vangt er enkel een glans van op. Vaessens ontkenneveneens een één-op-één-relatie in de wereld van *Verhemelte* tussen beeld en spiegelbeeld.¹⁹⁵ Spiegelbeelden dragen enkel bij tot de illusie van een werkelijkheidsgehalte. Een illusie die men soms wil doorbreken maar die enkel nieuwe waanbeelden schept:

(...) Ondertussen betast een buurman
in een kelder verwonderd
de fopspiegel
als zoekt hij achter de spiegel
een verchroomd, tinnen hart, terwijl hij alleen maar een
andere spiegel kan vinden en bij wijze van lichaamsbeweging
die spiegels kapotslaat, terwijl uit elke scherf een nieuwe
spiegel groeit. (p. 24)

De simulacrumtheorie van Baudrillard komt hierin volledig terug: men is het contact met de werkelijkheid verloren ten voordele van de simulacra die zich als reëel voordoen.

¹⁹⁴ P. Peeters. "En serieuze zaken zeggen op een pathetische toon." In: *Poëziekrant*. jg. 21, nr.2 (1997). p. 47.

¹⁹⁵ T. Vaessens. "Peter Verhelst en de autonomie van de poëzie." In: *De Revisor*. jg. 30, nr. 2 (2003). p. 29.

We kunnen maar reageren op wat zich aandient; zolang de
discussie bestaat over werkelijkheidsillusie en werkelijk-
heidsgehalte bestaat de leugen
van de hoop,
dat placebo-effect
dat de pijn van wat men werkelijkheid noemt
wil bestrijden. (p. 42)

De illusie van een werkelijkheidsgehalte wordt bij Verhelst volledig doorprikt. De handelingen worden beschreven alsof ze plaats vinden in een wereld waar de wetten van tijd en ruimte niet gelden. Ook de personages zijn geen reële figuren, maar vrijwillers voor het experiment die ‘ingeplugd’ en ‘online’ door allerlei draden aan computers zijn verbonden: de *knetterende aders waarmee je bent verbonden* (p. 35). De onwerkelijke sfeer en het ritueel karakter van de handelingen die op de proefpersonen worden uitgevoerd dragen bij tot het creëren van een virtueel netwerk waar de realiteit opgeslorpt is door het simulacrum.¹⁹⁶ *Toch is het de wereld niet die duizelt maar het beeld dat duizelt van een zogenaamde wereld* (p. 9).

Net als bij Baudrillard is ook bij Verhelst een kritiek op de media te vinden die verantwoordelijk zijn voor het rondsturen van simulacra. De media schotelen ons een valse orde voor die bovendien opportuun is. Enkel die beelden worden de wereld ingestuurd die passen binnen het systeem. Zo is er de passage over de Golfoorlog en de berichtgeving van de CNN:

Televisieschermen daverden.

Smart bombs schoven geruisloos in open ramen, schoorstenen,
luchtpijpen en volbrachten een taak. Majestatisch implodeerden
de gebouwen. 's Nachts kleurde de wereld groen en de hemel
lichtte op, de banen van lichtkogels lieten een patroon
vermoeden, een doel, een geloof. (p. 34)

De media presenteren een schone oorlog van precisiebommen terwijl die bommen in de realiteit vele burgerslachtoffers gemaakt hebben. De televisieschermen trachten dan ook om de eigenlijke wanorde met valse beelden te verhullen.¹⁹⁷ Verhemelte bekritiseert de leugenachtige voorstellingen van de media die zich als werkelijk voordoen: *Transformaties. Legioen. Corruptie van een beeld* (p. 18). De dichter is bovendien de letterlijke belichaming van het *capsulaire Ik*, het concept van Koolhaas. Opgesloten in zijn capsule maakt hij een eenzame tocht

¹⁹⁶ T. Vaessens. “Peter Verhelst en de autonomie van de poëzie.” In: *De Revisor*. jg. 30, nr. 2 (2003). p. 23.

¹⁹⁷ Ibidem. p. 33.

doorheen een universum van schermen. De grens tussen het reële en het virtuele wordt daardoor uitgegomd.

Verhelst's bundel levert een beeld van een hyperreële wereld. Het gebruik van metaforen als de spiegel suggereren dat de afbeelding van de wereld steeds naar een diepere laag verwijst zonder de echte kern te raken. De kern van de werkelijkheid die nagenoeg onbestaande is in Verhemelte. In plaats daarvan dringen de media ons hun representatie op die we interioriseren en als reëel beschouwen.

De schaduwzijde van de droom.

Het is niet eenvoudig om uit de fantasierijke, irreële wereld van Verhelst een fantasmagorie te puren die nog banden heeft met de fantasmagorie, zoals uitgewerkt door Benjamin. In de postmoderne samenleving zijn veel illusies verloren gegaan en heeft de berusting de plaats ingenomen van de droom.

(...) Er is geen toekomst
die er nog niet aankomt/aangekomen is. Fracties sneller
denken dan de toekomst is de enige ontkenning
van de toekomst. Alles wordt aldus
verleden dat er toch niet meer toe doet. (p. 14)

Verhelst toont in *Verhemelte* geen aspiraties, droomvoorstellingen of utopieën meer. Hij confronteert ons met de achterzijde van de fantasmagorie en haar wankel fundamente. Daarbij ontmaskert hij de bedrieglijke facade van de schijnwereld waarin we leven. De buitenwereld is de vleeswording van de televisiewereld waar alles een kopie is en de waarde van authenticiteit en oorspronkelijkheid niet meer telt. *Terwijl in de commerciële, door-en-door geregisseerde wereld van de mainstream-popmuziek de unplugged-rage zogenaamde 'authenticiteit' als het hoogste goed voorstelt, is in Verhemelte alles nadrukkelijk plugged.*¹⁹⁸ Het denkbeeldige karakter van de postmoderne samenleving wordt dan ook veelvuldig benadrukt door woorden als *simulaties van een filmsequentie, droomprojecties, spiegels*,... De klemtoon op de achterzijde van de illusie ontkracht elk streven naar een fantasmagorie.

Toch kunnen we de aanwezigheid van enkele utopisch klinkende versregels niet

¹⁹⁸ T. Vaessens. "Peter Verhelst en de autonomie van de poëzie." In: *De Revisor*. jg. 30, nr. 2 (2003). p. 40.

ontkennen: *Je hebt besloten de wereld te veranderen* (p. 41). En ook achter de opvoering van de talloze ontploffinkjes schuilt de verwachting van het nieuwe. Hierin zou een hoopvol element kunnen schuilen, maar uiteindelijk neemt de mislukking de bovenhand. Het resultaat van de explosie is namelijk de bevestiging dat het allemaal voor niets is geweest: *BOVEN DE WOLKEN IS ER NIETS TE VINDEN* (p. 49). Elke zoektocht naar vernieuwing of elk geloof in een fantasmagorie wordt op die manier teniet gedaan door het geloof in de vernietiging.

Verhelst ontmaskert de wankelende fundamenteën van de droomwereld die de media ons voorspiegelen. Hij toont de ware aard van de virtuele wereld waarin we ons bevinden. Authenticiteit heeft plaats moeten ruimen voor de kopie. Elke vorm van hoop op vernieuwing, op de opheffing van een starre wereld wordt bovendien door vernietigingsdrang beantwoord. Men kan enkel fatalistisch besluiten dat het allemaal voor niets is geweest.

3.3. Conclusie.

De postmoderne stedelijkheid is een open en virtuele structuur. Zowel op ruimtelijk als op sociaal vlak kent ze geen begrenzing. Een overzicht van haar spatiale noch van haar sociale coördinaten is onbestaande. Bijgevolg komt het accent op het fragment te liggen: op de verschillende geografische delen van de stad en op een bepaalde sociale groep van gelijken. Dit gefragmenteerd universum is bovendien in grote mate virtueel. Onze beeldvorming ervan is ons door de media ingelepeld. We krijgen een beeld van een beeld voorgeschoteld waardoor de kern van de verschillende lagen, de werkelijkheid, dreigt te verzinken.

Ook de fantasmagorie onderging een schaalvergroting. De oppervlakte waarover ze domineert is aanzienlijk toegenomen en haar verspreiding wordt door de media bevorderd. Deze domeinwinst zorgde voor een radicalisering: de esthetisering is de norm geworden en niet meer gelimiteerd tot een aantal uitzonderlijke momenten. De overaanwezigheid van de fantasmagorie zorgde voor een verlies van glans en magie. Het ontbrak haar aan kracht om de stedeling nog te prikkelen die bijgevolg vervalt in ervaringsloosheid en verveling.

Het virtuele decor van *Verhemelte* van Verhelst maakte deze bundel tot een

poëtisch en postmodern universum. Het stadsthema wordt hier indirect benaderd door een grenzeloze wereld van in elkaar vloeiende identiteiten te ensceneren. Het 'ik' bevindt zich bovendien in een capsule die door een virtuele beeldenstroom glijdt. In deze wereld zonder grenzen is het echte opgeschrokt door het valse.

In *Verhemelte* bevinden we ons aan de achterkant van de droomwereld vanwaaruit we haar bedrieglijke aard kunnen aanschouwen. De verdelging van de utopische elementen staat centraal waardoor de fantasmagorie aangevallen en vermoord wordt.

IV. Conclusie.

Deze verhandeling schetste een beeld van de stadservaring in het modernisme en in het postmodernisme. Het contrast tussen deze twee periodes stond daarbij centraal. Zowel voor modernisme als voor postmodernisme is nagegaan in hoeverre de fantasmagorietheorie van Benjamin kan toegepast worden. Met andere woorden: in hoeverre vlucht de mens in de droom van het moderne als gevolg van de schokken die het stedelijke leven hem toebrengen?

Benjamin schetst een beeld van de moderniteit als een belichaming van handelswaar. Naast een bewondering van de stad wijst hij ook op het 'handelskarakter' van de culturele bovenlaag in de stad. Het kapitalisme is door alle lagen van de maatschappij gedrongen zonder de cultuur ongemoeid te laten. De moderniteit levert zich volgens Benjamin over aan de droom. Daarin zoekt de stedeling een medicijn tegen de schokken en bedekt hij het stedelijke leven en de gejaagdheid met een sluier van aura. Deze esthetisering maakt de kern uit van de fantasmagorietheorie. Dat dit in de literatuur zijn sporen nalaat, bleek uit de teksten van Verhaeren en Verhelst.

De stad wordt bij Verhaeren voorgesteld als een negatief oord, als een plaats waar door de industrialisering geld – en koopzucht in de plaats is gekomen van traditie. In de stad is alles te koop, van de liefde tot het lichaam. De stad herbergt echter ook hoop op verbetering en geloof in vooruitgang. Achter de vele negatieve beelden schuilt immers het beeld van de stad als motor van de revolutie die een nieuwe start belooft. Vluchtend in de tijdelijke roes van alcohol en in kortstondig genot wacht de stedeling de fantasmagorische toekomst af. Benjamins cultuurfilosofie wordt dus bevestigd. De veeleer sociologische benaderingen van Simmel komen overeen met het beeld van de stad in de moderne poëzie. Volgens Simmel benadrukt de stedeling zijn specificiteit door zich te omringen met mooie objecten die een verlengde vormen van zijn ego. Zijn persoonlijke omgeving vormt zo een beschermende cocon voor de bijzonderheid van zijn karakter. De dominantie van het kapitaal en het daarbijhorende fetisjisme hebben extravagantie tot de norm gemaakt. Simmel wijst, net als Verhaeren, op de

koopzucht die heerst in de stad en op de koortsachtigheid van de massa. Die menigte zoekt enkel naar geld in de nieuwe kapitalistische maatschappij. Terwijl Verhaeren het positieve zoekt in de wetenschap, kijkt Simmel naar de kunst. De afstandelijkheid, kenmerkend voor het sociale leven in de stad, wordt geësthetiseerd door het vluchtige en voorbijgaande als thema van kunst te nemen. Door de negatieve uitwassen van het stedelijke leven in kunst te sublimeren wordt die negativiteit tot iets moois verheven.

Verhelsts personages cirkelen in een ongedefinieerde stedelijkheid waar de scheidingslijn tussen echt en gemediatiseerd uitgegomd lijkt te zijn. Hij creëert in zijn bundel een lichamelijk universum dat ontsnapt aan orde en planning. Ruimtes en personages tuimelen over elkaar heen, treden in een symbiose en komen er getransformeerd uit. Zijn verstedelijkte wereld is er één vol spiegels en schermen die steeds een ander beeld weergeven dan dat van de werkelijkheid. Vanuit die urbane conditie ontkracht het ik het geloof in een fantasmagorische toestand. Elke illusie, verwachting en droom wordt aan diggelen geslagen, net als de bedrieglijke beelden van de media. Verhelst wijst dus op de hypocriete schaduwzijde van Benjamins fantasmagorie.

Zijn fictieel universum komt wel overeen met de reële stedelijke conditie. De sociologie toont een postmoderne stad die veeleer een algemene conditie is geworden dan een afgebakende ruimte. De stedelijkheid breidde zich uit tot ver buiten zijn grenzen en wordt behuist door een veelheid aan identiteiten en culturen. Daarenboven wordt de stedelijke samenleving sterk geregeerd door de media. De beelden die ze in de privé en publieke ruimte laten binnensijpelen zorgen ervoor dat de stedelijke ervaring het contact met de werkelijkheid verliest en neigt naar het virtuele. In deze nieuwe stedelijke conditie heeft ook de fantasmagorie een groter bereik en een meer virtueel karakter. Dromen, gestoeld op een fictief aandoende omgeving, zweven eveneens in de onwerkelijke sfeer van het virtuele. Dromen die in de werkelijkheid nog stand houden worden in de fictie van Verhelst verbrijzeld. Zo leunt de poëzie paradoxaal genoeg dichter bij de werkelijkheid aan dan die werkelijkheid zelf.

Bibliografie

BARRY, P. *Contemporary British poetry and the city*. Manchester University Press. 2000.

BASTELAERE, D. Van. *Pornschlegel en andere gedichten*. De Arbeiderspers. 1988.

BAUDELAIRE, C. *Le Spleen de Paris*. Editions Gallimard. 1973.

BAUDRILLARD, J. *Simulacra and Simulation*. University of Michigan Press. 1994.

BENJAMIN, W. *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*. Sun uitgeverij. 1970.

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire. Een dichter in het tijdperk van het hoogkapitalisme*. De Arbeiderspers. 1979.

BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften. Band V (Das Passagen-Werk)*. Suhrkamp. 1982.

BENJAMIN, W. *The Arcades Project*. Belknap Press. 1999.

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire. The writer of modern life*. Belknap Press. 2006.

BOGAERT, P. Van. "Dicht(er) op de huid." In: *De Tijd*. 23 februari 2005.

BOOMKENS, R. *Een drempelwereld*. Nai Uitgevers. 1998.

BOOMKENS, R. "Stad hoort beschaafde wanorde te zijn." In: *De Volkskrant*. 29 maart 2008.

BREMS, H en GEEST D. De. *Opener dan dicht is toe. Poëzie in Vlaanderen 1965-1990*. Acco. 1991.

BREMS, H. "Golden Boys." In: *Dietsche Warande & Belfort*. 1986. p. 548-550.

BROOKER, P. *Modernity and Metropolis: writing, film and urban formations*. Palgrave. 2002.

BUCK-MORSS, S. *The dialectics of seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. MIT Press. 1989.

CAUTER, L. De. *Archeologie van de kick*. De Balie/Van Halewijck. 1995.

CAUTER, L. De. *De Capsulaire beschaving*. Nai uitgevers (Reflect nr. 3). 2004.

COETZEE, J.M. “De observerende blik van Walter Benjamin”. In: *Filosofie Magazine*. Jg. 2001. nr.3. p. 38-46.

EEKHAUT, G. “De oorlog van Baudrillard tegen simulaties en schijnvertoningen.” In: *Kreatief*. jg. 30, nr. 2 (1999). p. 105-109.

FEATHERSTONE, M. *Consumer Culture and Postmodernism*. Sage. 1991.

FRISBY, D. *Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the work of Simmel, Kracauer and Benjamin*. Polity Press. 1985.

GUST (Ghent Urban Study Team) (ed.). *The Urban Condition. Space, Community, and Self in the Contemporary Metropolis*. 010 Publishers. 1999.

HANSEN, L. “Leven in de wegwerpstad.” In: *Trouw*. 3 april 2008.

HASSAN, I. *The Postmodern Turn*. Ohio State University Press. 1987.

HÜBNER-FUNK, S. “Ästhetizismus und Soziologie bei Georg Simmel.” In: H. Böhringer, K. Gründer. (red.) *Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel*. p. 44-70.

JACOBS, S. “Introduction. Shreds of Boring Postcards: Toward a Posturban Aesthetics of the Generic and the Everyday.” In: GUST (ed.) *Post Ex Sub Dis. Urban fragmentations and Constructions*. 010 Publishers. 2002. p. 15-48.

JACOBS, S en KEUNEN B. “De lege stad in literatuur en fotografie. Van romantische utopie naar modernistische heterotopie.” (Special Issue /De stad als trope. Stadsliteratuur in de Lage Landen en Europa/) In: *Spiegel der letteren*. jg. 48, nr. 3 (2006). p. 173 – 188.

JOOSTEN, J. en VAESSENS B. 2005, "Postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse poëzie. Een verkenning." *DBNL* < www.dbnl.org/tekst/joos006post01_01/index.htm > (18 april 2008)

JOSEFSON, E-K. *La vision citadine et sociale dans l'œuvre d'Emile Verhaeren*. CWK Gleerup. 1982.

KEUNEN, B. *De verbeelding van de grootstad*. VUB press (Brussel). 2000.

KEUNEN, B. en EECKHOUT B. "Whatever happened to the Urban Novel? New perspectives for Literary Urban Studies in the era of postmodern culture." In: H. Lenz en U. Riese (red.) *Postmodern New York City*. Universitätsverlag Winter Heidelberg. 2003. p. 53-70.

KEUNEN, B., EECKHOUT B. en LIEVENS J. "De stadsroman. Van volvet naar lite." In: *Spiegel der letteren*. jg. 48, nr. 2 (2006) p. 247-261.

KOOLHAAS, R. "Toward the Contemporary City." In: Kate Nesbitt. (red.) *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory*. Architectural Press. 1996. p. 326-330.

KOOLHAAS, R. "The Generic City." In: *S, M, L, XL*. 010 Publishers. 1995. p. 1238-1269.

KUIPER, S. "Ik bouw mijn eigen metropool. Interview met Frank Van der Salm." In: *De Groene Amsterdammer*. 28 maart 2008.

Mc.ROBBIE, A. *Postmodernism and popular culture*. Routledge. 1994.

MICHEL, M. *Emile Verhaeren*. Editions Labor. 1985.

MONTANDON, A. *Sociopoétique de la promenade*. Presses universitaires Blaise Pascal. 2000.

MORTELMANS, D. "De realiteit is verdwenen: over Jean Baudrillard." In: *Samenleving en politiek*. jg. 4, nr 8 (1997). p. 28-34.

MÜLLER, T. *De warme stad*. Jan van Arkel. 2002.

PEETERS, P. "En serieuze zaken zeggen op een pathetische toon." In: *Poëziekrant*. jg. 21 , nr.2 (1997). p. 45-47.

PINXTEN, R. *De culturele eeuw*. Houtekiet. 2008.

PIRON, M. "Preface." In: *Emile Verhaeren. Les Campagnes hallucinées, Les villes tentaculaires*. Editions Gallimard. 1982. p. 7-16.

SCHEPERS, S, 6 mei 2007, "Simulacra and Simulations. Jean Baudrillard verklaard." <www.fdcw.org/0607/logo/schepers/2007/05/simulacra_and_simulations_jean.html> (14 april 2008)

SHARPE, C. *Unreal Cities*. Johns Hopkins University press. 1990.

SIMAY, Ph. *Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville*. Editions de l'éclat. 2005.

SIMMEL, G. *Philosophie de la modernité*. Editions Payot. 1989.

"Stadslucht maakt vrij!?" In: *NRC Handelsblad*. 29 maart 2008.

STIERLE, K. *Der Mythos von Paris*. Carl Hanser Verlag. 1993.

VAESSENS, T. "Peter Verhelst en de autonomie van de poëzie." In: *De Revisor*. jg. 30, nr. 2 (2003). p. 20-40.

VANDENBROUCKE, J. "Random Play." In: *Knack*. 2 november 1994.

VANEGGEREN, B. "Oefeningen in verdwijnen." In: *De Morgen*. 6 oktober 1995.

VAN GILS, W.J. "Baudrillard over de schijn van de werkelijkheid." In: T. De Boer (red.). *Moderne Franse filosofen*. Kok Agora. 1993. p. 64-74.

VERHAEREN, E. *Les Campagnes hallucinées, Les villes tentaculaires*. Editions Gallimard. 1982.

VERHELST, P. *Verhemelte*. Prometheus. 1996.

VERSLUYS, K. *The poet in the city. Chapters in the development of urban poetry in Europe and the United States (1800-1930)*. Gunter Narr Verlag. 1987.

VERSLUYS, K. "Phantasmagoria." Manuscript voor GUST (ongepubliceerd).

VERVAECK, B. "De lus van Icarus." In: *Café des arts*. 15 november 1996.

VERVAECK, B. "Belachelijk, niet te snappen, en toch ernstig. Het werk van Peter Verhelst." In: *Ons Erfdeel*. jg. 40 (1997). p. 735-743.

WHITWORTH, M. *Modernism*. Blackwell. 2007.

ZWEIG, S. *Emile Verhaeren. Sa Vie, son Œuvre*. Mercure de France. 1910.