

Van Ostaijen tot heden

Maar ik bedenk tijdig dat jij - als Gide - een verdediger bent van de Invloed.
[Du Perron aan Van Ostaijen, Borgers 1971:677]

Ik maak geen enkele aanspraak op wat het beste medium zou zijn, maar ik
ben er wel van overtuigd dat elk medium alleen maar boeiend is als het
specifiek wordt gebruikt.
[Luc Tuymans, in Vuegen 1999]

Geert Buelens

Van Ostaijen tot heden

Zijn invloed op de Vlaamse poëzie

Deel 1

Uitgeverij Vantilt

Eerste druk: mei 2001
Tweede druk: augustus 2001
Derde druk: januari 2008

ISBN 978 90 77503 63 8

© 2001/2008, uitgeverij Vantilt, Nijmegen & Geert Buelens, Amsterdam/
Antwerpen
Boekverzorging Martien Frijs

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

Inhoud

Inleiding [13]

epigoon versus beïnvloed dichter [14] – always Van Ostaijen [15] – een klein-Nederlandse onderneming [16] – Intermezzo: waarin de Poëticastudie het aan de stok krijgt met de Culturele Studies [17] – de Hollandse Variant [19] – de bijsluiters [20]

Hoofdstuk 1 [21]

Een uitzonderlijk geval van ruggengraat – theoretische back-up

§ 1.1

Zoals het nooit is geweest: de historische invloedenstudie

invloed [23] – anxiety of not being influenced [24] – back through the future: heden bepaalt verleden [25] – de schok der herkenning [26]

§ 1.2

Zoals het nooit kan zijn: de wetenschappelijke allures

de wetten van de empirie en de hermeneutiek [27]

§ 1.3

Zoals het alsnog gereconstrueerd wordt: het poëtica-onderzoek en het materiaal

poëticastudie [29] – de rol van het veld [30] – het materiaal [31] – wat, waar & hoe is het gedicht? [34]

§ 1.4

Zoals het altijd zal zijn: Paul van Ostaijen in de Vlaamse poëzie

constanten [35] – inlijving [37]

Hoofdstuk 2 [39]

Paul van Ostaijen 1916-1928

§ 2.1

Streven naar een eigen leven – de voorgeschiedenis

maak alles nieuw (1) [39] – in den beginne was Gezelle [40] – de Vlaamse Beweging & Rodenbach [43] – Roose versus De Mont [43] – Van Langendonck & Van Nu en Straks [45] – Van de Woestijne & Van Nu en Straks [46] – cultuurkritiek in Van Nu en Straks [47] – ‘De geschiedenis van het gedicht’ (Van de Woestijne) [48] – Van de Woestijne en de noodzakelijke, zuivere lyriek [51] – verzuiling & stagnatie [53] – De Boomgaard: bijna beweging [53] – een land gebouwd op tegenstellingen [56] – nieuw tegen oud: more brains? [57] – 1914: activisme versus passivisme [59] – de explosie van de internationale avant-garde [59] – de avant-garde en de oorlog [60] – intussen te Vlaanderen [60]

§ 2.2

1916-1921: de avonturen van een puberteitsbegaafdheid

§ 2.2.1

1916-1918: de kringen naar buiten

april 1916: Dublin, Zürich, Verdun, Berlijn [62] – Music-Hall: de synthese van het al [64] – de twee snelheden van 'Over dynamiek' [66] – de gemoedsdrang en het verstand van een solipsistische humanitair [68] – de ware dichter zijn er twee [69] – O Mensch: het Duitse humanitair-expressionisme [71] – O Mensch in Vlaanderen [74] – Het Sienjaal: kracht van binnen en van buiten [75] – sporen van het werkelijke leven [76] – kantelbewegingen [79] – scheppen uit noodzaak (1&2) [80] – gemeenschapskunst [84] – een vorm als een meeslepende golf [84]

§ 2.2.2

1918-1921: de kringen naar binnen

§ 2.2.2.1

1918-1919: revolutie – resonantie – vlucht naar voren, binnen of boven?

Naar Berlijn! (het activisme en het einde van de oorlog) [86] – Een eerste epigoon? (Bursseus' Verzen) [88] – revolutie in Berlijn [92] – de avant-garde en de revolutie [93] – Dada Berlin [94] – het begin van het einde van het ik [96] – de eenzaamheid des dichters (1856-1920) [98] – de fantastiek van 'Gnomedans' [101] – A Portrait of the Artist as De Jongen [105] – meer-sporenbeleid [106] – intussen te België (1): de naoorlogse politiek [108] – (2) moderne(re) kunst [110] – er kome: Ruimte [113] – een nieuwe epigoon? (de jeugdverzen van Brunclair) [113] – het vreugdevuur van Moens [114] – Van den Wijngaert belijdt zijn geloof [115] – in de schaduw (Verzen van Paul Verbruggen) [116] – Oriëntalisme (Van Ostaijen, Pound, Bursseus' De Yadefluit & Klabund) [118]

§ 2.2.2.2

1920-1921: op de hoogulakte

de stand der moderne dingen [124] – weg met het ik (De Feesten van Angst en Pijn) [125] – liederen van het betrekkelijke leven (Bezette Stad) [128] – Van Ostaijen & Herman van den Reek [131] – Gijsen & Van den Reek (het vroege werk van Gijsen) [132] – Moens & Van den Reek (het vroege werk van Moens) [134] – Pijnenburg & Van den Reek [139] – Van den Aker & Van den Reek (Wijding. Muziek der sferen) [140] – Bursseus & Van den Reek (Liederen uit de stad en uit de sel) [141] – Brunclair [146] – de typografie van Bezette Stad [149] – de innerlijke klank van het woord [152] – PvO & Apollinaire [153] – een muur van onbegrip (de receptie van Bezette Stad) [157]

§ 2.3

Het expressionismedebat 1920-1923

Van Ostaijen en het veld [159] – Gijsen contra Van de Woestijne [160] – Van den Oever valt Gijsen bij [161] – Brunclair tegen de inlijving van de modernen [162] – Van de Woestijne reageert [164] – Meyboom slaat terug [165] – De Bock spreekt voor Ruimte [166] – Brunclair over moderne literatuur [167] – Mussche verplaatst het front (contra Van de Voorde) [171] – Coster overschouwt het slagveld [172] – een PS van Mussche contra Moens [173] – de reactie van Moens [173] – Moens & 'Het nieuwe dichten' [174] – Muls constateert een malaise, het veld reageert [177] – Van de Voordes plaatsbepaling [178] – Coster en Moens reageren [180] – Van de Voorde: ritme & beeld [181] – modernistische klopjacht? [184] – Brunclair entert De Stem

met 'Avenlanders' [185] – Moens' zelfverweer vanuit het wijwatervat [186] – Van de Voorde offereert godsrede [187] – Brunclair weigert [190] – en Van Ostaijen? [192] – 'Modernistische dichters' [193] – conceptie & techniek [194] – les 1: verras je publiek [195] – les 2: ethos ≠ ethiek [197] – les 3: wees niet expliciet, wees geontindividualiseerd [198] – les 4: individueel ≠ individualistisch [201] – nog altijd: dichten vanuit noodzaak, het noodzakelijke gedicht [203] – hoe het moet [204] – maar vooral: hoe niet [205] – Van Ostaijen tegen het veld [208]

§ 2.4

Een fonteintje of een koude douche? Van Ostaijen, Burssens en Minne 1921-1925

exaltatie en ontnuchtering [209] – 't Fonteintje [211] – opnieuw: polemiek [213] – 't Fonteintje versus PvO en de andere modernen [215] – de eenzaamheid volgens Minne [217] – PvO & Minne [219] – Van Nijlen & 't Fonteintje [228] – PvO & Burssens (Piano) [229]

§ 2.5

1925-1928: de laatste kring naar binnen

imagoprobleem [235] – “een gedicht is opzet” [236] – rol van bewustzijn [237] – would-be modernisme (deel 1): grenzen aan de vernieuwing? [238] – Eén geval contra: Seuphor [239] – A bas le modernisme métèque (deel 2): hoe vrij zijn vrije verzen? [240] – Deel 3: wees eerst dichter (het belang van techniek) [241] – Deel 4: beeldgebruik [241] – Deel 5: emoties in het leven, gevoel in de kunst [242] – Deel 6: het gedicht, niet de dichter [242] – Eén geval pro: Verbruggen, sober & organisch [243] – PvO & het surrealisme [246] – PvO & Reverdy [250] – PvO & Cocteau [253] – een unieke cocktail (het recht op beïnvloeding) [253] – het onzegbare (PvO & Gezelle) [255] – Platonisch-pessimisme (het Bruegelessay) [256] – het publiek (PvO & Wies Moens) [257] – de laatste kring naar binnen (poëtische en sociale onthechting) [258] – the price of experience (poëzie en het leven) [260] – vormeloze puberteitslyriek (PvO & Marnix Gijsen) [261] – de erfzonde van het realisme (PvO & Karel van den Oever) [264] – net-niet-passief (PvO & Karel van de Woestijne) [268] – ongrijpbaar, onvatbaar, dwars en mystiek (de positie van dichter en gedicht in de 'Gebruiksaanwijzing der lyriek') [272] – de noodzaak van noodzaak [276]

Hoofdstuk 3 [277]

1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

§ 3.1

Victor J. Brunclair: de volgehouden strijd van een gedoodverfd epigoon

'In Memoriam' [278] – De dwaze rondschoow [280] – mimicry [284] – Van Ostaijens grootste fan [285] – Getuigenis [288] – Sluiereffekten [290] – Camera Lucida [292] – Het heilige handvest: een antwoord op Van de Voorde's Pact van Faustus [295] – Openbare spreekkel [301]

§ 3.2

Gaston Burssens: het klassieke expressionisme wordt classicistisch

de kapelmeester [305] – Enzovoort [306] – Klemmen voor zangvogels [310] – Paul van Ostaijen, zoals hij was en is [318] – French en andere Cancan [323] – De Eeuw van Perikles [332] – Elegie [337] – 12 Nigger-Songs [338]

§ 3.3

De jaren dertig: Van Ostajenvloedgolf of kerend getij?

godsvrede [340] – een Van Ostajenepidemie? (Rutten & Grauls) [342] – Willem Rombauts [345] – Frank van den Wijngaert & Maurits van de Moortel [348] – Anton Van der Weyden [349] – meer besmettingsgevallen [350] – Paul Verbruggen: een geval apart [354]

§ 3.4

Echternach à rebours**Van Ostaijen en De Tijdstroom, Vormen en het werk van Buckinx, Verbeeck, Vercammen, De Vree, De Ryck, Decorte en Jonckheere**

het neo-humanitair-expressionisme [360] – het vroege werk van Pieter G. Buckinx [361] – De Tijdstroom: een genuanceerd expressionisme [364] – Buckinx & Van Ostaijen (1) [367] – het probleem van de versvorm [368] – Buckinx & Van Ostaijen (2) [368] – Vormen [371] – de zuivere droomlyriek van Buckinx [373] – René Verbeeck [378] – organisch, uit het leven gegrepen [380] – Jan Vercammen [381] – Paul de Vree: vitalisme & vormkracht [383] – Paul de Ryck (1) [387] – Bert Decorte: Rimbaud & Van Ostaijen in één persoon [391] – Karel Jonckheere: een half-modern debuut [398]

§ 3.5

De nasleep van het grote ideaal**Van Ostaijen, de grote ideologieën en Wereldoorlog II****Het werk van Eemans, Moens, Köhler, Grub en Vertommen**

avant-garde & ideologie [401] – Marc Eemans: futurist, communist, surrealist en nationaal-socialist? [402] – België in de jaren dertig: het tij keert echt [407] – kunst & ideologie [409] – Wies Moens & het geloof in de Dietsche, Volksche Kunst [411] – Kurt Köhler: activist, communist, viezentist en fascist? [414] – Geert Grub: nog altijd staatsgevaarlijk? [418] – literatuur & Vlaamse Beweging [420] – Karel Vertommen: volks dichter met een Van Ostajenverleden [423] – Van Ostaijens kritische modernisme [426] – Van Ostaijen & Hitler: één strijd? [427] – collaboratie en accommodatie [430] – het geval Brunclair [431] – Van Ostaijen in de collaborerende pers [432] – Vansina denkt [437] – Westland [437]

Hoofdstuk 4 [441]

Inleiding tot velerlei ideeën: Gilliams & Van Ostaijen

§ 4.1

De eenzame vroege van een modern romanticus

toen Maurice nog Floris heette [443] – de vroege Gilliams [444] – Van Ostaijen & Gilliams [447] – Gilliams & Van Ostaijen (1) [449] – buiten categorie [453] – beeldgebruik [456] – Eenzame Vroege & De Flesch in Zee [458] – Het Maria-Leven [463] – Het Verleden van Columbus [465]

§ 4.2

Een landelijk duo in mineur: Gilliams' Van Ostaijen-Idee

Gilliams & Van Ostaijen (2): 'In Memoriam' [471] – (3): De Man voor het Venster [472] – (4): een vergeten recensie [474] – Gilliams & Van de Woestijne [475] – tussen PvO en VdW [477] – Gilliams 'Breugel': De Braekeleer [479] – over Vlaamse dichters [482] – (5): een lezing

voor de Academie [485] – Een bezoek aan het Prinsengraf [486] – De Grote Drie [490] – over het vroege werk [492] – een jong en belangrijk dichter [493] – de oorlog & Bezette Stad [494] – De Feesten van Angst en Pijn [498] – hetzelfde, anders [499] – nog een lezing voor de Academie [502] – de late gedichten [503]

Hoofdstuk 5 [509]

1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

§ 5.1

Miskende of legende?

miskend, maar met een reden [509] – Boon pro Van Ostaijen [511] – Boon, Van Snick & Van Ostaijen [515] – de poëtica van Westerlinck [517] – de poëtica van Hensen [521] – de poëtica van Rutten [523] – Van Ostaijen 50 [524] – Daisne, Van Ostaijen & het einde van de poëziegeschiedenis [527]

§ 5.2

Het jongerendebat

kunst en politiek na de oorlog [529] – er kome: een nieuwe generatie [533] – De Haes en Podium [533] – Van Keymeulen en De Faun [535] – Buckinx en Van Beeck tegen het status-quo [537] – Boeckaert, Van Gavere en Arsenaal [538] – Erik Suls [543] – De Vlaamsche Gids leidt het debat [545] – Jan Walravens [547] – Remy C. van de Kerckhove [549] – een nieuwe lading oude opstellen [549] – Walravens & 'De jonge poëzie in Vlaanderen' [552] – Frank Gerdels op zoek naar zijn tijd [554] – Golfslag [556] – Erik van Ruysbeek op de wip [565]

§ 5.3

Als Mens was hij niet van deze Tijd.

Van Ostaijen en het werk van Van de Kerckhove, Claus, Cami, Bontridder, Wauters, Walravens, Burssens & Boon

Het vroege werk van Remy C. van de Kerckhove [569] – Van de Kerckhove & Van Ostaijen [575] – een nieuwe jonge god: Hugo Claus [578] – het programma van Tijd en Mens [586] – Claus' 'Van Ostaijen'-gedicht [587] – Een huis dat tussen nacht en morgen staat [591] – De Blijde en Onvoorzienne Week [594] – Paal en Perk [595] – Van Ostaijen & Claus (bis) [596] – tancredo infrasonic [600] – Van Ostaijen & Claus (tris) [604] – De Oostakkerse gedichten [607] – Ben Cami [612] – Albert Bontridder [619] – Marcel Wauters (& Van Ostaijen) [628] – Wauters (& Burssens) [639] – Van Ostaijen in de 'Phenomenologie van de Moderne Poëzie' (Jan Walravens) [644] – 'Ambassadeurs van de stilte' & 'Opstandigheid, verrukkelijke arend' [652] – 'Van Ostaijen en de paradox van '53' [659] – Burssens contra Brulez [663] – Burssens & Boon [665] – Burssens & Tijd en Mens [666] – het classicistisch expressionisme [667] – Burssens' apocriefe evangelie [670] – de late poëzie [672] – Boon contra Van Ostaijen [677] – Van Ostaijen in Boons 'Kleine Eva' [678]

§ 5.4

De kwadratuur van De Tafelronde

De geluksdichters De Vree & De Roover en de kubistische Van Ostaijen

Boon contra De Tafelronde [687] – De Roover bekeert zich tot het experiment [689] – Het tuinfeest-debat [698] – De Roover: 1 x over poëzie [699] – Karel Vertommen & de traditie [700] –

Andries Dhoeve: de man in het midden [701] – De Vree: de vlucht naar voren [704] – de positie van Piet Tommissen [709] – Vital Celen over moderne poëzie [711] – de 55'ers als ware erfgenamen van Van Ostaïjen [712] – Claude Corban/Korban [714] – Rudo Durant [720] – Paul Possémiers/Simon Vanloo [725] – Peter Dietrich [729] – Walter On [730] – Paul de Wispelaere, het experiment & de traditie [731] – De Vree & Van Ostaïjen [732] – '10 jaar apartheidsliteratuur' [740] – het einde van het isolement [743] – Jan van der Hoeven [744] – Marcel Obiak [747] – De Roover: 2 x over poëzie [749] – De Roover & Van Ostaïjen [755] – all that jazz (1) [757]

§ 5.5

Traditie en het neo-experimentele talent: De Meridiaan, De Derde Ruiter, taptoe, gard-sivik & Het Kahier

Het werk van Van Ruysbeek, Van de Kerckhove, Snoek, Gysen, Gils, Pernath & Klein

Rapier: een eerste vergeten epigoon [760] – Paul de Ryck (2) [761] – Van Ostaïjens Verzameld Werk: de reactie van Herreman [762] – en Van Herreweghen [764] – Van Ostaïjen: een jezuïet? [765] – een nieuwe lectuur van Westerlinck [765] – De evolutie van Van Ruysbeek [771] – Van Ruysbeek en De Meridiaan [774] – Van Ruysbeek contra Jonckheere [775] – Van Ruysbeeks Grondslagen voor een poëzie van morgen [780] – experimentele Verzen [781] – astrale belijdenisgedichten [782] – een onstoffelijke Van Ostaïjen [783] – Van Ostaïjen & Lissens [784] – het gemodereerde modernisme van Rutten [785] – Buckinx & Van Ostaïjen (3) [788] – het neo-expressionisme van Van de Kerckhove [789] – Van de Kerckhove en De Derde Ruiter [796] – een nieuwe Moens? [799] – een nieuwe generatie? taptoe [801] – taptoe contra Daisne [802] – Claus ♥ Von Platen [805] – de neo-experimentele rage (1) [807] – de nadagen van Tijd en Mens [809] – Paul Snoek [811] – gard-sivik & René Gysen [817] – Gysen & Van Ostaïjen [820] – Gysen contra/de nieuwe Walravens? [823] – Gust Gils (1): vanuit het niets naar het niets [826] – een a-lyrisch lyricus [833] – een museum zonder collectie [835] – het 'gedicht' en de 'mens' op drift [837] – niet autonoom [839] – een parabel over Van Ostaïjen & de avant-garde [844] – Chris Yperman [847] – Pernath in het spoor van Van Ostaïjen? [848] – collega's dandy's [853] – Pernath contra Van Ostaïjen? [854] – Klein, Het Kahier & de reine pohesie [855] – Klein &/contra Van Ostaïjen [857] – het verisme [862] – Adriaan Peel [865] – Serge Largot [867] – de moord op De Vree [869] – nog meer experimentelen: Bobb Bern [870] – de neo-experimentele rage (2) [874] – met andere woorden: Gysen & Sleutelaar gaan in de tegenaanval [877] – de principes van Christine D'Haen [879] – Van Ostaïjen & de canon [884]

Hoofdstuk 6 [887]

1965-1985 – Opstand en berusting

§ 6.1

Gedichten om te horen, gedichten om te zien

Labris, Roggeman, Speliers, Insingel & De Vree

Poëzie in het Paleis [887] – Claus: hoezo, 'zuivere lyriek'? [892] – Willy Roggeman & Komma [895] – Roggeman, jazz en Van Ostaïjen [896] – Labris [902] – De labris-suite [907] – Frans Denissen [912] – Marcel van Maele [914] – Van Ostaïjen & metafysica: Annie Reniers [916] – eerst de vent, later de vorm (Hedwig Speliers) [918] – een strijd lustige poëtica [923] – 3 keer Insingel [925] – Insingel, Gilliams & Van Ostaïjen [930] – talig en autonoom [935] – werken in serie [939] – Paul de Vree: concreet & geëngageerd [942]

§ 6.2

Een nieuwe realiteit achter de woorden**Van Ostaijen en het nieuw-realisme, de Pink Poets, Nolens en Impuls**

maak alles nieuw (2) [955] – de experimentele wortels van het nieuw-realisme [955] – Ruimten [957] – nieuw-realistisch protesteren [961] – Van Ostaijen stond in de weg [962] – Gust Gils (2): een proto-nieuw-realist? [963] – de liefde & de taal (Herman de Coninck) [971] – Roland Jooris, een stoel naast de tafel [974] – Van Ostaijen? “een prutser” [978] – de zuivere lyriek van Dirk Christiaens [980] – het fin de siècle begint in 1972 (Pink Poets) [981] – Patrick Conrad maakt een film [983] – en gedichten [986] – Van Ostaijen als dandy (Henri-Floris Jespers) [988] – Nic van Bruggen [990] – de dood van twee Pinks [991] – het ik van de dichter (Leonard Nolens) [992] – Impuls: Adams & Bartosik [995] – het absolute dichterschap van Nolens [1001] – zuiver & mythisch (Roger de Neef) [1004] – is er licht aan het einde van de tunnel? [1005]

Hoofdstuk 7 [1007]

1985-1995 – een postmoderne pol

§ 7.1

“Waarop, verheven, niets gebeurt.”**Van Ostaijen en het sublieme, onorthodoxe dichten bij Hertmans, Spinoy, Van Bastelaere, Verhelst en Mysjkin**

Spelers tegen de nieuw-realisten [1009] – vragen bij het formalisme [1012] – tegen de orthodoxie (Hamelink & Hertmans) [1013] – een subtieler autonomisme [1016] – het structuralisme overwinnen [1019] – Ademzuil [1022] – het verhaal begint met R.I.P. [1027] – Spinoy, de aparte maar (nog) niet avant-garde [1030] – het ‘Breugel-gebeuren’ in De jagers in de sneeuw [1034] – een pragmatische poëtica [1041] – een militant van de limiet: Van Bastelaere in Vijf jaar [1042] – 7 Poëtica’s: Hertmans [1044] – Kareljtje, Erik & Paul [1046] – Susette [1048] – het sublieme [1050] – verheven Fratsen [1052] – rijfbouw (Van Bastelaere) [1057] – afwezig/aanwezig [1060] – de hoogste trap van de extase (Peter Verhelst) [1062] – tekst, lichaam, vampirisme (Jan H. Mysjkin) [1064]

§ 7.2

De competentie van een performer. Van Ostaijen en de publiekstrijd van Lanoye en Joos

Gust Gils (3): proto-performer? [1069] – Lanoye: een dichter is een attractienummer [1072] – Joos & T’Hoof: de feesten van gal en spleen [1076] – een gemiste kans [1079]

Hoofdstuk 8 [1081]

1996 – Ieder zijn Van Ostaijen!

de stadsambtenaar [1081] – meer dan een performer (Tom Lanoye) [1082] – terug naar de aarde (Erik Spinoy) [1084] – (g)een postmodernist (Dirk van Bastelaere) [1086] – een feest van woorden (Hubert van Herreweghen) [1090] – alleen de dichter telt (De Roover) [1091] – een prijzig beest (Gust Gils (4)) [1092] – de cirkel doorbroken (Insingel) [1093] – de actualiteit van de Pink-esthetiek [1096] – een man die hapt naar woorden (Roland Jooris) [1096] – de intertekstuele charlatan (Paul Claes) [1098] – een concreet dichter (typografie & affichekunst) [1099] – de enig ware modernist (Willy Roggeman) [1100] – all that jazz (slot) [1104] – de politiek bewuste

Vlaming (Maurits Coppieters) [1104] – ‘Vlaming én Europeër’ [1107] – een repressieve rijkswachter (Marc Reynebeau) [1107] – metafysisch taalfilosoof (Annie Reniers) [1108] – dynamisch of kritisch (Hellemans versus Note) [1108] – de immer beweeglijke (Peter Holvoet-Hanssen) [1109]

Conclusie [1115]

Dankwoord [1127]

Noten [1129]

Bibliografie [1223]

Titelregister Van Ostaijen [1271]

Register [1275]

Nawoord bij de derde druk [1303]

Inleiding

Het maken van een plechtige studie laten wij aan de anderen. Trouwens de dichter [Van Ostaijen] stond op de barrikaden in de strijd voor wat jong en fris en onvervalst is en in het gevecht heeft hij veel stof over het gelaat gekregen. Dat kan alles heel interessant zijn om na te pluizen maar hij heeft het overwonnen en dat is voldoende. [Wauters 1953:9]

Neem nu de kwestie die in dit boek behandeld wordt: Paul van Ostaijen en de invloed die hij heeft uitgeoefend op de Vlaamse poëzie van de twintigste eeuw. Hierover lopen de meningen nogal uiteen. Dat bleek onder meer tijdens het Van Ostaijenjaar 1996, toen de honderdste geboortedag van de dichter werd gevierd.

“Men kan geredelijk beweren dat de enige schrijver die, naast good old Gaston Burssens, het testament van Van Ostaijen fideel uitvoerde – tot in den treure! – de beminnelijke Paul de Vree was, want wie zou bij zijn volle verstand durven te beweren dat moderne rederijkers als Andries D’Hoeve [sic], Rudo Durant, Walter On, Paul Possemiers en Korban meer zijn geweest dan wat flauwe en kleffe epigoontjes van een auteur die op zijn beurt een meester-imitator was? [...] Echte invloed oefent hij op dit moment op niemand meer uit”. [Van Rooy 1995-1996:163-164] Dat schreef essayist Wim van Rooy in het Van Ostaijennummer van NVT/Gierik. In een speciaal Van Ostaijenkatern van *De Standaard der Letteren* beweerde dichter-essayist-Van Ostaijenspecialist Erik Spinoy echter: “Dat Van Ostaijen een groot en invloedrijk vernieuwer is geweest, die talrijke nieuwe stromingen en artistieke inzichten in onze literatuur heeft geïntroduceerd, staat buiten kijf.” [Spinoy 1996b:4] Maar in diezelfde krant beweerde Adriaan de Roover – in 1958 auteur van een van de eerste Van Ostaijenmonografieën – dan weer: “Iedereen heeft de mond vol van de invloed en betekenis van Paul van Ostaijen. Alom wordt hij uitgeroepen tot het boegbeeld van de Vlaamse avant-garde. Maar niemand heeft een antwoord op de vraag hoe groot die invloed en betekenis wel is. [...] De invloed van Van Ostaijen is momenteel nihil. Nada. En zeven standbeelden kunnen dat niet verhelpen”. [geciteerd in Geys 1996:24] Dat een invloedenstudie

Inleiding

gewenst was, gaf ook Kris Humbeek aan toen hij in een stapelrecensie uit hetzelfde feestjaar kritische kanttekeningen plaatste bij het inflatoir gebruik van termen als ‘invloed’ en ‘belang’: “Als Van Ostajen al ‘een van de invloedrijkste kunstenaars uit onze cultuur is’, wat nog moet worden bewezen, dan vermoedelijk als dichter van ‘Marc groet ’s morgens de Dingen’. Alleen heeft de mystiek van zijn latere gedichten bij zijn navolgers plaatsgemaakt voor een wat vage kunstenaarsromantiek, die drijft op begrippen als ‘autonome creatie’ en ‘vormscheppende kracht.’” [Humbeek 1996:18] Of Van Ostajen echt een van de invloedrijkste kunstenaars uit onze cultuur is, zal (aangezien het boek allerm minst ‘onze hele cultuur’ bestrijkt) ook uit Van Ostajen tot heden niet blijken. Maar de andere vragen zullen uiteraard wel worden gesteld: heeft zijn faam en gewicht te maken met de kunstenaarsromantiek van ‘het te vroeg gestorven genie’? Wat is precies de betekenis en impact van de introductie door Van Ostajen van ‘vage’ begrippen als ‘autonome creatie’ en ‘vormscheppende kracht’? En zijn die begrippen echt zo vaag?

Onwillekeurig zal zo ook de vraag aan bod komen wat precies de rol en betekenis is van Van Ostajen in de geschiedenis van de moderne poëzie in Vlaanderen. De moderne lyriek wordt wel eens van de traditionele onderscheiden op juist dat ‘vage’ punt: gedichten die niet langer in verzen gegoten inhoud zijn, maar waar vorm en inhoud, versificatie, woordkeuze, klank en betekenis precies tegelijk, in en door elkaar tot stand komen.¹ Het belang van deze verschuiving kan volgens mij moeilijk overschat worden. Uit sommige paragrafen uit het tweede hoofdstuk van dit boek zal blijken dat een tendens in deze richting al bij Guido Gezelle en Karel van de Woestijne waar te nemen valt, maar de volledige uitwerking van dit werkproces in een echt theoretisch onderbouwde poëtica zal pas bij Van Ostajen zijn beslag krijgen. Iedereen die later in ‘onze’ poëzie moderne verzen schrijft, doet dat dan ook onwillekeurig in het spoor van Van Ostajen.

Hoe zou Van Ostajens invloed verder nog ingeschat kunnen worden? Het hebben van bloedeloze epigonen betekent inderdaad niet zoveel. Ook de zondagsschilders die landschappen vol overvoede boerenmensen plegen, zijn in zekere zin beïnvloed door Bruegel, maar zij zullen ontbreken in een studie die zijn impact op de schilderkunst onderzoekt. Invloed werkt in de diepte: het gaat dus niet om rijstvlaaien en mankepoten (of om het bij Van Ostajen te houden: music-halls en kano’s), maar om een bepaalde *facture* (*baroque*), een houding tegenover ‘de fenomenen’ (platonisch-pessimistisch), een herkenbare toon (gestreng absurdeïteit), technische eigenaardigheden (ritmische typografie), theoretische a priori’s (ontindividualisering), gehanteerde compositiemethoden (*lyrisme-à-thème*) of kunstfilosofische motiveringen (*esthetica* van het sublieme)...

Dat Van Ostajen op die manier wel degelijk invloed heeft uitgeoefend zal verderop blijken. Vaak zal die invloed ‘positief’ zijn: dichters beroepen zich – in variërende mate van explicitering – op Van Ostajens poëtica en/of gedichten. In zeldzame – maar daarom niet minder interessante – gevallen is er echter ook sprake van ‘negatieve invloed’. Hier wil ik volstaan met één citaat van een dichter die zich bewust van de als ‘plicht’ ervaren invloed (of past hier beter: doem) van Van Ostajen heeft willen ontdoen. Precies op een ander punt dat

gezien wordt als een basiseigenschap van de moderne poëzie – de ontindividualisering of ik-loosheid² – maakt Leonard Nolens een expliciet voorbeeld. Zijn poëzie mag allerminst ik-loos zijn: “Ook omdat er tientallen jaren in de literatuur een taboe heeft gerust op het gebruik van het woord ik. We moesten de heilige Van Ostaijen naspreken en onze poëzie ontindividualiseren, terwijl ik van meet af aan het gevoel had dat daar het cruciale probleem lag: het woord ik nog te kunnen gebruiken en dat zo goed en compleet mogelijk te doen.” [geciteerd in Vandenbroucke 1993:103; cursivering van mij] Dat hier – weliswaar hyperbolisch – over Van Ostaijen wordt gesproken als een ‘heilige’, geeft al aan dat zijn invloed niet bepaald gering wordt ingeschat.

Dat juist Nolens zich scherp tegen Van Ostaijen verzette, intrigeerde mij zeer toen ik in de lente van 1993 mijn licentieverhandeling schreef over de poëtica van Nolens. Vanuit de interne logica van die poëtica kwam die afwijzing niet echt als een verrassing, maar het kwam mij voor dat andere aspecten van Van Ostaijens poëtica best wel in overeenstemming gebracht konden worden met die van Nolens. Binnen het kader van die thesis heb ik dat niet verder onderzocht, maar toen ik begin oktober van datzelfde jaar aan het ‘rondlezen’ was – op zoek naar een geschikte invalshoek voor een doctoraatsonderwerp over poëzieopvattingen – dook deze problematiek meteen weer op. Al gauw ontdekte ik dat je het in Vlaanderen onmogelijk over poëzie-poëtica’s kunt hebben zonder er Van Ostaijen bij te betrekken. Mijn intuïtie over de centrale rol die Van Ostaijen speelt in nagenoeg elk poëticaal debat in dit land – de Nieuwe Pastoorsdiscussie die in diezelfde periode was losgebarsten naar aanleiding van de publicatie van Erik Spinoys *Fratsen* was een bewijspplaats te meer (cf. 7.1) – werd bevestigd door een artikel van Hugo Brems dat toevallig ook toen verscheen. [Brems 1993] Brems bevestigde dat ik op het goede spoor zat. Ook volgens hem speelt Van Ostaijen een centrale rol in nagenoeg elke Vlaamse poëziediscussie en zijn overzicht van die discussies (van de Vlaamse Vijftigers via de Nieuw Realisten-Impuls-discussie tot de Staatsprijrel met De Neef en het conflict tussen De Coninck en de postmoderne Yang-boys) gaf ook mooi aan hoe “in de verschillende generaties die zich beroepen op Van Ostaijen de accenten en de interpretaties verschuiven.” [Brems 1993:28] Mijn werk zou er dus in bestaan die discussies omstandig te reconstrueren en te amenderen: wie schreef wat wanneer en waarom? Hoe evolueerde het literaire veld? Wie oefende op welke manier macht uit? En waarom verwees men zo vaak naar Van Ostaijen? Vooral de zoektocht naar het antwoord op die laatste vraag leerde me dat Brems slechts de vage contouren van mijn verhaal had geschetst: er was niet alleen een poëticaal voorgeschiedenis waar hij slechts zijdelings naar verwees,³ er bleek ook een opvallende constante te zijn. Schrijvers allerhande herkenden zich in steeds verschillende aspecten van dezelfde Van Ostaijen. Dat hij als theoreticus *par excellence* invloed had uitgeoefend lag voor de hand (cf. supra én infra), maar zijn impact ging veel verder. Dat bleek op een indrukwekkende manier tijdens het Van Ostaijenjaar 1996. Dat jaar zou niet alleen een gecondenseerde hyperversie vormen van zowat tachtig jaar receptiegeschiedenis van het werk van Van Ostaijen (van *Music-Hall* in 1916 tot het eeuwfeest van de auteur in 1996), maar ook van zijn figuur: er was de romantische *poète maudit* Van Ostaijen, maar ook de dogmatische theoreticus;

always
Van
Ostaijen

Inleiding

men herdacht de bedenker van schijnbare kinderversjes, maar ook de sublieme platonische pessimist; men roemde de Vlaamsnationalist, maar net zo goed de kosmopoliet; er was aandacht voor de estheet én voor de geëngageerde kunstenaar; men zag in hem het prototype van de performer én een voorbeeld van boekenwijsheid; men omschreef hem eens te meer als dandy, maar ook als hartstochtelijk anticlericaal; hij was ‘postmodern’ *avant la lettre* maar net zo goed klassiek; hij was een intellectualist voor de ene, rock-’n-roller voor de andere... Anticiperend op de stortvloed aan initiatieven, publicaties en reacties leek de kreet ‘Ieder zijn Van Ostajen’ me het enig mogelijke motto voor het feestjaar. [Buelens 1996a:21] Wanneer de invloed van de poëzietheorie van Van Ostajen wordt onderzocht, mag men het belang van deze *imagologie* niet uit het oog verliezen.

Dat blijkt onder meer ook uit het canoniseringsproces van Van Ostajen zoals Erik Spinoy dat schetst in zijn artikel ‘De derde reus’. Hij benadrukt dat vooral het door Gaston Burssens in de verf gezette romantische ‘lijdensverhaal’ en de ontijdige dood – “ver van huis, berooid, eenzaam en onbegrepen” [Spinoy 1992:146] – hebben bijgedragen tot de “legendevorming” [ibidem] en de daarmee gepaard gaande stijging in de toptien van de Vlaamse Literatuur. En zodra Van Ostajen in de canon verankerd was als de belangrijkste experimenter, werd hij interessant voor volgende generaties vernieuwers die hem als gezagsargument en historisch precedent zouden inroepen om zo hun eigen normafwijkend gedrag te legitimeren.

een klein-
Nederlandse
onderneming

Ik sprak al enkele keren expliciet over de ‘Vlaamse’ poëzie. In deze studie wordt dus enkel de Vlaamse ‘nawerking’ van Van Ostajens poëtische ideeën onderzocht. Een praktische en een principiële reden noopten mij hiertoe. Die praktische reden kunt u onder meer afleiden uit de hoeveelheid papier die u nu in handen hebt. De omvang van het verwerkte materiaal zoals die in het eerste hoofdstuk wordt omschreven (en in de bibliografie stuk voor stuk vermeld) geeft al aan dat het binnen het bestek van dit boek onmogelijk zou zijn geweest om ook de Nederlandse receptie bij het onderzoek te betrekken. De principiële zaak ligt veel ingewikkelder – het gaat hier namelijk om de Moeder van alle Historiografische Vragen in ons vakgebied: moeten de Nederlandse en Vlaamse literatuurgeschiedenis samen worden beschreven? Aangezien het kruim van de vakgenoten onder auspiciën van de Nederlandse Taalunie in 1997 besloten heeft ‘het’ wel degelijk samen te zullen doen [Bekkering&Gelderblom 1997], lijkt het me sowieso vijgen na Pasen om die discussie hier nog eens te hernemen. Anderzijds kan ik het moeilijk oneens zijn met Bert Vanhestes samenvatting van wat je in dezen de Anbeek-positie zou kunnen noemen: “Er is een Vlaams literair systeem en er is een Nederlands literair systeem. En die twee ontwikkelen zich in de laatste twee eeuwen [...] in hoge mate onafhankelijk van elkaar.” [Vanheste 1996:229]⁴ Gevolg hiervan is dat een reconstructie van de beide geschiedenissen ook verschillende verhalen zal opleveren.⁵ In de subplot die ik hier opzet – hoe werken Van Ostajens ideeën over poëzie door in de Vlaamse poëticadebatten van het interbellum tot vandaag – spelen Nederlanders weliswaar af en toe belangrijke bijrollen (Dirk Coster als Stem-hoofd dat de jonge Vlamingen een discussieforum aanbiedt begin jaren twintig, mede-Avonturier Du Perron, groot pro-

motor Gerrit Borgers...) maar meer ook niet. Het betreft hier dus auteurs die “in twee werelden tegelijk” leefden [Van den Akker&Dorleijn 1999:199]: ze functioneerden zowel in het noordelijke als in het zuidelijke literaire circuit. Wanneer ze hier echter aan bod komen, wordt enkel hun ‘zuidelijke’ rol ter sprake gebracht. Dit is een verhaal over Van de Woestijne en Minne (en niet: Kloos en Bloem), Gilliams en Herreman (en niet: Achterberg en Van Duinkerken), Walravens en Westerlinck (en niet: Rodenko en Aafjes), De Coninck en Hertmans (en niet: Kopland en Beurskens). Hier geldt wat grosso modo voor ‘alle’ Vlaams-Nederlandse literatuurgeschiedenissen geldt: ze verlopen grotendeels parallel maar zijn niet identiek. Ook in Nederland discussieert men over ‘moeilijke’ en ‘toegankelijke’ poëzie,⁶ maar daar is Van Ostaijen niet het centrale referentiepunt dat hij in Vlaanderen wel is. Cyrille Offermans en Oek de Jong verwijzen naar Van Ostaijen zoals ze Montaigne citeren of Adorno: als één van de vele interessante kapstukken om een essay aan op te hangen.⁷ In Vlaanderen is het onmogelijk om Van Ostaijen ‘neutraal’ te gebruiken: zijn naam alleen al staat garant voor poëtische twist en commotie. In reconstructies van poëtische debatten⁸ staan in Vlaanderen ook heel andere episodes centraal dan in Nederland: het expressionismedebat (cf. 2.3) vertoont parallellen met, maar is allerminst gelijk te stellen aan de *Vorm of Vent*-discussie⁹; de Vlaamse Vijftigers beroepen zich op het historische voorbeeld van het tijdschrift *Ruimte*, hun Nederlandse collega’s kennen dat blad niet eens en zoeken hun voorbeelden in het buitenland (alwaar ze zowaar Van Ostaijen aantreffen...). Wanneer onderzoekers de strijd tussen vernieuwers en traditionalisten beschrijven, geldt in Vlaanderen het conflict *Ruimte-’t Fonteintje* als oermodel; echo’s van dit conflict hoor je in discussies rond, bijvoorbeeld, *Tijd en Mens* (late jaren veertig-vroege jaren vijftig) en *Yang* (late jaren tachtig-vroege jaren negentig)...

Intermezzo

waarin de Poëticastudie het aan de stok krijgt met de Culturele Studies

Hugo Brems gaf terecht aan dat de cruciale rol die de Vlaamse Beweging gespeeld heeft in de ontwikkeling van de Vlaamse letteren er mee voor gezorgd heeft dat ‘ons’ literair systeem heel anders functioneert dan het Nederlandse. [Brems 1996b:214] Niet toevallig zullen ook de Vlaamse poëziediscussies vaak een subtekst vertonen die te maken heeft met emancipatie, volksverbondenheid, gemeenschapszin en zo meer. Die *Vlaamse verankering* (meer bepaald: in de retoriek van de Vlaamse Beweging) zal ook aan mijn verhaal soms een ondertoon meegeven die in de huidige historiografie niet langer bon ton is. Naar aanleiding van *Verhalen voor Vlaanderen* – een essaybundel waarin geprobeerd wordt het Vlaamse prozaklimaat van Conscience tot de Tweede Wereldoorlog te reconstrueren – merkte Eveline Vanfraussen op dat de onderzoekers in kwestie het blijkbaar niet kunnen laten om over literatuur te spreken in termen als ‘achterstand’, ‘vooruitgang’ enzovoort. [Vanfraussen 1998:145-146] Dat ze van het literaire leven dus een teleologisch verhaal maken – iets

Inleiding

wat in deze relativistische, door de ‘veld’- en ‘habitus’-begrippen beheerste cultuursociologische tijden niet langer legitiem is. De opdracht van de postmoderne cultuurwetenschapper moet zijn: reconstrueren hoe bepaalde teksten functioneerden, zonder daar verder kwalitatieve begrippen aan vast te knopen. [idem:147] Dat is op zich een perfect legitiem streven – en de boom in de mediëvistiek bewijst dat dit niet alleen uitermate relevante inzichten kan opleveren, maar ook de belangstelling voor oude teksten kan stimuleren – maar Van Ostaijen tot heden beoogt toch (deels) iets anders. Behalve een historiografische studie is het immers ook een poëticaal werk. En het spreekt weliswaar voor zich dat ook poëtica’s per definitie relatief zijn en dat het onzin is te denken dat de poëzie ‘erop vooruitgaat’ of dat ze steeds beter of (in Maarten Doormans woorden) “steeds mooier” [Doorman 1994] kan worden, maar ik vind niet dat dit moet leiden tot situaties waarin het literaire niet langer als categorie gehanteerd kan worden en de hermeneutiek (wat betekent deze tekst?) verlaten wordt ten voordele van de empirie (wie gaf deze tekst uit? wie las hem?). Ik wil dus enkele kanttekeningen maken bij de eenzijdige *vercultural study*-ing van ons bedrijf. Literaire teksten zijn vanzelfsprekend méér dan esthetische kunstuitingen, maar ze zijn ook meer dan informatiebronnen over het verleden of vijvers waarin theoretici hun aas kunnen uitwerpen, zeker van een goede vangst. Het is mijn bedoeling om àl die aspecten aan bod te laten komen. Ik wil dus enerzijds inderdaad duidelijk het evoluerende literaire veld reconstrueren, om zo het steeds veranderende Van Ostaijenbeeld te kunnen schetsen en interpreteren. Maar ik wil net zo goed op zoek kunnen gaan naar die ene constante in dit verhaal: wat is het toch met die poëzie, dat genre waartoe zovelen zich uitverkoren voelen en waarvoor zo strijdvaardig slag wordt geleverd? En wanneer je die vraag in een Vlaamse context opwerpt, zie je dat het antwoord zich decennialang deels verbergt achter de Vlaamse Beweging, en dat je het dus moeilijk kunt losmaken van termen als ‘gemeenschapskunst’ en ‘volksopvoeding’. Wanneer dan op een bepaald moment in de literatuurgeschiedenis geprobeerd wordt om die twee discours (het politieke en het poëticale) te scheiden, dan hoeft je dat natuurlijk niet automatisch in termen van ‘vooruitgang’ te interpreteren (met ‘symbolisch kapitaal’ zou je inderdaad ook al een eind komen), maar in vergelijking met de literaire ontwikkeling in het buitenland kom je toch altijd tot dezelfde conclusie: de Vlaamse literatuur lijkt eeuwig op achtervolgen aangewezen. Het louter reconstrueren van de situaties die hiertoe geleid hebben, zónder een (vanzelfsprekend subjectieve en relatieve) interpretatie en evaluatie van de literaire teksten in kwestie, levert volgens mij een geslachtsloze vorm van wetenschap op. Het recente poëticale onderzoek van Gillis Dorleijn en Wiljan van den Akker mag dan misschien uitblinken in cultuursociologisch opzicht en een in ons vakgebied zelden bereikte wetenschappelijk-statistische gedegenheid bezitten, de in literaire teksten geïnteresseerde in mij blijft er onwillekeurig bij op zijn honger.¹⁰ Maar dit terzijde.

Inleiding

Ondanks het feit dat dus ook veel van de allergrootste Nederlandse schrijvers van deze eeuw hun bewondering voor Van Ostaijen hebben uitgesproken (van Nijhoff tot Faverey) of er de invloed van hebben ondergaan,¹¹ zullen ze enkel in het voorbijgaan in dit werk voorkomen wanneer hun rol belangrijk is voor de Vlaamse ontwikkeling. Zo vergelijk ik Jacques Hamelinks Van Ostaijenessay met een stuk van Hedwig Speliers omdat ook Stefan Hertmans die vergelijking maakt in een essay en op die manier zowel de positie van Speliers als die van Hertmans toegelicht kunnen worden (cf. 7.1).

de Hollandse
Variant

Dit alles neemt natuurlijk niet weg dat er ongetwijfeld ook een interessant verhaal verteld zou kunnen worden over de invloed die Van Ostaijen in Nederland heeft uitgeoefend (en nog altijd uitoefent). Dat verhaal zou dan hoofdstukken bevatten over hoe Van Ostaijen postuum een hoofdrol speelt in het *Vorm of Vent*-debat [cf. Oversteegen 1970:155-156,382-389] en hoe hij op die manier dus ook in meer of mindere mate het poëtische denken van Marsman, Nijhoff en (eerder negatief) Du Perron heeft beïnvloed. Of hoe later zo verschillende dichters als Hans Andreus [Andreus 1990:745] of Hans Faverey [Brokken 1980] zich op Van Ostaijen hebben beroepen. Deze hoofdstukken zult u in *Van Ostaijen tot heden* niet vinden, net zomin als uitvoerige passages over de invloed van Van Ostaijens proza in Nederland én Vlaanderen (Burskens-Köhler-Daisne-Boon-Michiels-Nelissen-Gils-Roggeman-Robberechts-Lanoye-Hertmans...).¹²

Wat vindt u hier dan wel? Het boek begint met een kort overzicht van de poëtica- en invloedenstudie. Daarna worden leven en werk van Van Ostaijen uitvoerig besproken. Ook de voorgeschiedenis komt aan bod: hoe ziet de wereld waarin hij in 1916 debuteert er politiek en cultureel uit? Hoe staat het met de poëzie en het poëtische denken in die periode? De rest van hoofdstuk twee schetst Van Ostaijens poëtische ontwikkeling: de verschillende periodes van zijn literaire ‘carrière’, de plaats die hij inneemt in het literaire veld, de invloed die hij vanaf het prille begin uitoefent op het werk van zijn tijdgenoten, de polemieken waaraan hij deelneemt of waarin hij wordt geciteerd of als levend argument gehanteerd... Vanaf hoofdstuk drie volgt een reeks chronologische case-studies waarin ik inzicht probeer te geven in zowel de verschillende manieren waarop Van Ostaijen sinds zijn overlijden in 1928 invloed heeft uitgeoefend (formeel, filosofisch, door zijn imago...) als in de manier waarop die steeds wisselende invalshoeken waarmee zijn werk benaderd (en nagevolgd) wordt iets zeggen over de evolutie van zowel de poëzie als het denken hierover in onze gewesten.

de
bijsluiter

Op die manier wordt *Van Ostaijen tot heden* naast een invloedenstudie ook een soort *History of Flemish Poetry* in 8 1/2 Chapters: het verhaal neemt een aanloop via Gezelle en Van de Woestijne (cf. 2.1), vertelt over de doorbraak van de moderne poëzie na de Eerste Wereldoorlog (cf. 2.2-2.5), loopt van de de posities van Victor Brunclair en Gaston Burskens en de relatieve restauratie in de jaren dertig (cf. 3.1-3.2 & 3.3-3.4), via de van existentiële pijn doortrokken toe-eigening van Van Ostaijen door Maurice Gilliams (cf. 4), de kritische herontdekking van Van Ostaijen door de Vlaamse Vijftigers (cf. 5.3-5.5), de Streng Oermodernist Van Ostaijen bij Willy Roggeman en de verVormde Van Ostaijen bij Hedwig Speliers (cf. 6.1), de nieuw-realist Van Ostaijen bij Roland

Inleiding

Jooris en Luk Wenseleers, de *Impuls-Van Ostaijen*, de *dandy-Van Ostaijen* bij de *Pink Poets* (cf. 6.2), naar de postmoderne *Van Ostaijen* (cf. 7.1) en de *per-former-Van Ostaijen* bij Tom Lanoye (cf. 7.2). *Van Ostaijen* toont zich zo in onze recente poëziegeschiedenis *a man for all seasons*. In het kaleidoscopische slothoofdstuk 8, dat zich afspeelt tijdens het *Van Ostaijenjaar 1996*, komen nagenoeg alle eerder uitgezette lijnen samen.

Tot slot: de afdeling punten en komma's. Om het notenapparaat niet nóg zwaarder te maken, worden alle directe verwijzingen naar de geciteerde literatuur in de tekst zelf opgenomen. Aangezien *Van Ostaijen tot heden* veel nadruk legt op poëtische evoluties, heb ik zo veel mogelijk geprobeerd om naar de eerste druk van de teksten te citeren. Gezien de enorme hoeveelheid materiaal die hier verwerkt is en de hoge graad van onvindbaarheid van bepaalde historische teksten (en gebleken is: in de Vlaamse literatuur zijn ook de jaren zestig en zeventig van de twintigste eeuw al historisch), heb ik soms ook latere, geautoriseerde drukken gebruikt. *Van Ostaijen* wordt geciteerd naar de vierdelige standaardeditie (Bert Bakker, 1979) waarbij tussen vierkante haken eerst het boekdeel wordt vermeld en dan, na een dubbelpunt, de paginanummers. Volledige verwijzingen vindt u in de zeer uitgebreide bibliografie achterin. Daar staan de primaire en secundaire *Van Ostaijenliteratuur* apart, alsook alle andere gebruikte bronnen (al dan niet gepubliceerd). Brieven worden geciteerd zoals ze in studies of edities (voor *Van Ostaijen*: Borgers 1971, Bulhof 1992, Reynebeau 1996c) of in archieven worden aangetroffen. De spelling in de citaten wordt niet geharmoniseerd. Enkel *Van Ostaijen*'s naam (en die van andere protagonisten als Marnix Gijsen en Karel van den Oever) wordt altijd hetzelfde gespeld, anders zou dit boek overvol [sic]'s staan. Eén betekenisvolle uitzondering wordt gemaakt: wanneer Karel van de Woestijne het in 1919 over "Pol van Ostaye" heeft [Van de Woestijne 1950:466], zou dit zo afwijkende schriftbeeld wel eens kunnen wijzen op het feit dat hij *Van Ostaijen*'s werk enkel 'van horen zeggen' kent. Of op de neerdalende mist in *Van de Woestijne*'s geest natuurlijk, want twee jaar later had hij het zowaar over "Achiël Minne". [geciteerd in T'Sjoen 1995b:719] Wanneer titels van bundels of namen van tijdschriften met kleine letters werden gespeld (*gard-sivik* of *waar is de eerste morgen?*, bijvoorbeeld) heb ik die bewaard. Wat de *per-verted commas* en andere conventies betreft, geldt het volgende systeem: 'Gedichten', "beginregels", "citaten" en bundels en tijdschriften. (Dus ook als het in het aangehaalde werk anders wordt gedaan, wordt dit omwille van de eenvormigheid aangepast.) Heen- en weerverwijzingen binnen de grenzen van hoofdstukonderdelen gebeuren met de klassieke (cf. *infra*) of (cf. *supra*). Over hoofdstukgrenzen heen wordt er verwezen naar de preciese(re) plaats in het hoofdstuk waar de passage zich bevindt (bv. cf. 2.2.2.2.). Als u alsnog het spoor bijster raakt, kunt u een nieuwe oriënteringspoging wagen via de gedetailleerde inhoudsopgave of via het register.

Hoofdstuk I

Een uitzonderlijk geval van ruggengraat – theoretische back-up

Gezond is het wanneer de theorie uit de praktijk procedeert en niet omgekeerd.
[IV:65]

“Dit is een uitmuntende studie,” viel Paul van Ostaijen met de deur in huis toen hij – vlak voor zijn dood – Mathijs Ackets *Jacques Perk* besprak. Zeer tegen zijn gewoonte in had hij er enkel woorden van lof voor: “[de studie is] met zoveel kennis en beheersing, naar een deduktieve methode, geschreven dat men ze leest als een vlot verhaal.” [IV:535] Van Ostaijen heeft er dus geen probleem mee dat een literair-historische studie in wezen een *constructie* is, een *verhaal*, geschreven volgens een bepaalde *methode*. Die hier gebruikte methode licht hij kort toe:

Van de algemeen lyriese ontoeroering naar de algemeen poëtiese ontoeroering en van daar naar de verbiezondering bij Perk en deze weer in zijn elementen verbiezonderd, om dan eindelijk op de kongruentie van deze elementen te wijzen, ziedaar een methode langs dewelke men snel en op de gemakkelijkste wijze de dichter bereikt en die ons verklaart wat, redelijker wijze, bij een dichter verklaarbaar blijft. Het is dus een methodiese reis tot vóór de poort van het imponderabele.
[ibidem]

Deze methode lijkt strikt logisch te zijn, maar is eigenlijk niet veel meer dan een – in het beste geval – overtuigende cirkelredenering: we poneren a en b en passen de uitkomst daarvan toe op het werk van dichter x waardoor we a en b bevestigd zien. Van Ostaijen spreekt niet toevallig van de “lyriese postulaten zo niet axiomen” [ibidem] die de criticus nodig heeft om zijn betoog te schragen. Die axioma’s betreffen noch bij Acket, noch bij de instemmende Van Ostaijen hoe een gedicht eruit moet zien (vormelijke, autonomistische ele-

Hoofdstuk 1 | Een uitzonderlijk geval van ruggengraat – theoretische back-up

menten), waarover het moet gaan (inhoudelijke, al dan niet mimetische elementen) of wat het gedicht bij de lezer teweeg moet brengen (publiekgerichte, pragmatische aspecten). Deze dichters is het te doen om de oorsprong, de herkomst van het gedicht: de lyrische ontroering die de dichter ertoe brengt te spreken, te dichten. Ze vertrekken dus vanuit de expressie van de dichter.¹ Het gaat hier om een *ontstaanspoëtica*. Opvallend is het dan, dat zowel Acket als Van Ostaijen die oorsprong van het dichten associëren met extase en gebed. “Dronkenschap, de ontroering der Poëzie, en Extaze, deze drie zijn, in ’t innigst van hun wezen, één,” aldus Acket. [Acket 1926:5] Dichten is het proberen te uiten van het “Mysterieuze Zijn” [ibidem], zie ook de gekooide vogel die vlak voor zijn dood zijn langdurige stilzwijgen doorbreekt, “zo heerlijk als hij nooit had gedaan [...] [i]n het bewust worden van dat wat het Leven is”. [idem:7] Of de dorpsgek die zich achteraan in een kerk overgeeft aan een onverklaarbare en onverstaanbare tirade, tot hij door de biechtvader buiten de deur wordt gezet: “Zulk individueel gebed past niet in ’t openbaar, tenzij in ’n stichtelijk boek of ’n verzenbundel”. [idem:9] Die anekdotes bevielen Van Ostaijen waarschijnlijk, al kon hij intussen niet langer geloven in het ware inzicht in het ‘Mysterieuze Zijn’. Zijn *ontstaanspoëtica* lijkt de negatieve pendant van die van Acket/Perk: “Uit het heimwee naar een vaderland van het volmaakte weten en uit het besef om de ijdelheid van elk menselijke pogen daaraan, uit dezelfde dubbele oorzaak van verlangen en machteloosheid die wekster is van het gebed, spruit de poëzie.” [IV:373] Er is geen hoop op vervulling, maar precies daarin schuilt de lyrische kracht én de kracht van de lyriek; de vorm van extase die de poëzie is, heft die negatieve kracht op én maakt ze precies daarom mogelijk: “de lyriese emotie [is] reeds een negatie van de pessimistische wereldvoorstelling die, mij schijnt het, alleen haar in de diepste diepten mogelijk maakt”. [IV:374] Het is als de twee uitersten van een wip: het ene deel kan enkel omhooggaan bij gratie van het naar beneden gaan van het andere, maar beide berusten uiteindelijk op de zwaartekracht. Deze paradoxale toestand – hoop gebaseerd op wanhoop, kracht gebaseerd op onmacht – maakt de kern uit van de late poëtica van Paul van Ostaijen. Waar Perk nog een positieve “inslag” had gekregen (“de liefde voor ’n vrouw” [Acket 1926:11]) en vele dichters voor en na hem uit liefde voor God, Eer of Vaderland aan het schrijven waren geslagen, berust Van Ostaijens arbeid op het overbewuste *trotsdem* dat de hele moderne kunst karakteriseert. Dat was al zo in het prille begin van zijn dichterschap. “Het eeuwige onvoldane is de negatieve oorzaak van ons vitalisme,” schreef hij begin 1918. [IV:46] En mét die negatieve oorzaak hing blijkbaar ook de extatische gebedsvorm samen. Van de hymnische liederen en de religieuze aanroeping van Vincent van Gogh in *Het Sienjaal*, via de *Prières Impromptues* in Berlijn, tot de *Nagelaten Gedichten* waaruit het “vervuld-zijn-door-het-onzegbare” spreekt – in nagenoeg alle stadia van zijn dichterschap bleek Van Ostaijen “verteerd door de gloed gans van binnen”. [IV:374] Die herkende hij ook in Acket’s interpretatie van Perk. Wat die met Van Ostaijens instemming uit Perk haalde, was wat de Antwerpse dichter er zélf uit zou hebben gehaald: de roes van de dronken dichter, de extase van het gebed.

Wat dichters in elkaar aantrekt zijn die inzichten die ze gemeenschappelijk hebben. Wat ze over elkaar zeggen, zeggen ze uiteindelijk over zichzelf. Door

anderen over Van Ostaijen aan het woord te laten, geven ze zichzelf bloot. En de optelsom van al die beelden geeft misschien wel een aardige *compositet* van hoe hij ‘echt’ was.

§ 1.1

Zoals het nooit is geweest: de historische invloedenstudie

‘Verklaring’ noemen we het: maar ‘beschrijving’ is het, waardoor wij ons gunstig onderscheiden van oudere trappen van inzicht en wetenschap. Wij beschrijven beter – we verklaren net zo min als allen die voor ons kwamen. [Nietzsche 1992:123]

Het is een gemeenplaats van de eerste orde te beweren dat een historische studie altijd een vertekening van de werkelijkheid met zich meebrengt. *Wie es eigentlich gewesen ist*, dat weet niemand: niet alleen omdat de belangrijkste protagonisten dood zijn, maar vooral ook omdat die protagonisten ‘het verleden’ elk apart en op hun eigen manier hebben beleefd. Geschiedenis is altijd en overall: *wie es eigentlich gewesen ist für mich*. [invloed

Het wordt nog gecompliceerder als we er het meer specifieke genre bij betrekken waarin Van Ostaijen tot heden zich inschrijft: de *Rezeptionsgeschichte* van Paul van Ostaijen, een onderzoek naar de *Wirkung* van zijn teksten, en dat niet zozeer op een empirische manier (bij een zelf samengestelde groep lezers), maar aan de hand van de diverse manieren waarop door de belangrijkste dichters van de volgende generaties op zijn werk is gereageerd, hoe ze door zijn theorie en praktijk beïnvloed zijn.

‘Invloed’ is een heikele categorie. De bewijslast is moeilijk te vergaren. Je kan er – als de hysterisch-paranoïde Harold Bloom in *The Anxiety of Influence* – van uit gaan dat elke dichter van formaat beïnvloed is door de belangrijkste dichter(s) vóór hem; en hoe meer moeite de jongere dichter doet om dat te ontkennen, hoe sterker de eigenlijke invloed geweest zal zijn. [Bloom 1973:6-7] Bloom hanteert geen kritische methode, maar een paranoïde cirkelredenering. Dirk van Bastelaere noemde ze niet ten onrechte “totalitair”. [Van Bastelaere 1997:134] Anderzijds is er, bijvoorbeeld door W.J. van den Akker, op gewezen dat het inderdaad vaak voorkomt dat een auteur belangrijke ‘bronnen’ verzwijgt. Auteurs schrijven en praten vaak over hun grote voorbeelden, maar soms ‘vergeten’ ze hun belangrijkste bron, om op die manier hun eigen originaliteit groter te laten lijken dan ze eigenlijk is.² Een interessant voorbeeld van verdringing levert dezelfde Dirk van Bastelaere. Toen hem in 1989 in een enquête gevraagd werd naar de positie van Hugo Claus in de Nederlandse letteren, beweerde hij dat diens invloed te verwaarlozen is: “De huidige Vlaamse poëzie heeft zich, denk ik, ontwikkeld buiten Hugo Claus

Hoofdstuk 1 | Een uitzonderlijk geval van ruggengraat – theoretische back-up

om.” [Piryns 1989:5] Door criticus Dirk de Geest – die zowel het werk van Claus als dat van Van Bastelaere goed kent – is er later in een interview op gewezen dat het hier inderdaad een geval van *anxiety of influence* betrof: “Als er in het huidig poëzielandschap één dichter is die veel van Claus heeft geleerd, dan is het Dirk van Bastelaere wel.” [in Demets 1991:8] Van Bastelaere zou aan Claus schatplichtig zijn voor een bepaalde retoriek en een heel typerend beeldgebruik. ‘Zou’ – want ondanks de autoriteit en stelligheid waarmee hij die uitspraak deed, is De Geests stelling hiermee natuurlijk nog niet bewezen.³

anxiety
of not
being
influenced

Ondanks het Freudiaanse *hineininterpretieren* waaraan Bloom zich doorlopend en bewust-wellustig schuldig maakt, is zijn terminologie wel bruikbaar voor wat ik hier wil ondernemen – zij het op een bepaald onorthodoxe manier. Ik zet haar namelijk op haar kop. Bloom stelt dat de jonge dichter allerlei verdedigingsmechanismen in stelling brengt om zich tegen ‘invloed’ te wapenen; hij of zij zal het werk van de vader-dichter met opzet verkeerd lezen en de tekstelementen in het eigen werk die de invloed zouden kunnen verraden met opzet ‘vermommen’ en ‘vervormen’. [Bloom 1973:14-16] Mijn stelling is echter dat er in het geval-Van Ostaijen wel degelijk sprake is van *misreadings*, maar dan meestal niet om daarmee de invloed van Van Ostaijen te camoufleren (al gebeurt ook dat wel, cf. 5.3 & 5.5), maar om die indruk van invloed juist te versterken. De ‘verkeerde lezing’ is dan bedoeld om de oorsprong van een aspect van de eigen poëtica te projecteren op Van Ostaijen en zo de eigen positie te versterken. Van Ostaijen functioneert op die manier als gezagsargument in de opeenvolgende poëtische debatten in Vlaanderen.⁴ Er is dan ook eerder sprake van *anxiety of not being influenced*, zij het uiteraard niet bij elke dichter. De op zich al behoorlijk ruime scope van dit onderzoek, wordt – een enkel en belangrijk geval van *negative influence* daargelaten – bewust beperkt tot die dichters die zich voor hun eigen poëzie of poëtica in meer of mindere mate op Van Ostaijen beroepen hebben, als onmiskenbare Van Ostaijenepigoon werden afgeschilderd (vooral in de eerste jaren na zijn dood en opnieuw in de jaren vijftig, cf. 3.3, 5.4, 5.5 & 6.1) én tot dat handjevol critici dat een belangrijke invloed heeft uitgeoefend op het Vlaamse dichtersgild (Westerlinck, Rutten, Walravens, Gysen, Uyttersprot...). Voor die dichters met een Van Ostaijenfixatie geldt dat ze hem welhaast altijd ter sprake brachten wanneer ze een positie in het literaire veld wilden bevechten. ‘Van Ostaijen’ is dan dus niet alleen een gezagsargument, hij blijkt zelfs zwaar geschut te zijn. Door zijn naam en (telkens andere aspecten van) zijn poëtica met hun eigen bezigheden te verbinden, hopen de dichters als nieuwlichters serieus genomen te worden.⁵ Bijkomend gevolg van deze strategie is dat telkens wanneer een nieuwe generatie zich met succes op hem beroept, Van Ostaijen zelf steeds steviger in de canon wordt verankerend. Problematischer – en voor mijn studie uitermate belangrijk – is dat (om het met Gilliams te zeggen) ‘de idee Van Ostaijen’ steeds waziger, heterogener wordt. Dat gegeven heeft een belangrijke invloed op het beeld dat ik in het eerste deel van het boek tracht te schetsen van Van Ostaijens poëtica. Aangezien ook ik weet wat er in de volgende hoofdstukken zal volgen (steeds andere dichters beroepen zich op verschillende aspecten van die poëtica), dreig ook ik in een anachronistische cirkelredenering terecht te komen: ik zal namelijk precies die aspecten belichten die later

opnieuw aan bod zullen komen. Mijn poëtica-reconstructie in hoofdstuk 2 wordt dus onvermijdelijk mee bepaald door de invloedenreconstructie in de hoofdstukken 2 tot en met 8. Dat lijkt wetenschappelijk onverantwoord (de conclusie determineert het uitgangspunt), maar is volgens mij onvermijdelijk. Enkel een ‘volledige’ poëtica-beschrijving kan dit voorkomen, en juist die volledigheid is theoretisch onmogelijk: “geen enkel ‘re-presentatie’ kan ooit de ‘presentatie’ vatten.” [Spinoy 1994:2] Wanneer in de eenentwintigste eeuw een nieuwe dichtersgeneratie eens te meer een ander aspect van Van Ostaijens werk zou claimen, zal waarschijnlijk blijken dat mijn poëtica-beschrijving daar niet op geanticipeerd heeft.

Een logische maar tegelijk problematische conclusie uit mijn stelling is dat de invloed van Van Ostaijen dus niet alleen van hem naar latere auteurs (van vroeger naar later) loopt, maar ook andersom. Dat ze dus met terugwerkende kracht actief is. Dat gaat natuurlijk in tegen de manier waarop wij het tijdsverloop ervaren, maar het is anderzijds wel een vaak gesignaleerd gegeven als het over literaire invloed gaat. Intertekstuele clusters, bijvoorbeeld, geven aan hoe bepaalde stofcomplexen, narratieve middelen en literaire motieven in verschillende periodes doorwerken, en tegelijk ook (precies omdat het hier creatieve *verwerkingen* betreft) hoe lecturen elkaar ook in omgekeerde richting beïnvloeden. Zo loopt er een duidelijke lijn van Homerus’ *Odyssea* via *Ulysses* van James Joyce naar Paul Claes’ *Het laatste boek* – maar die lijn loopt ook in de omgekeerde richting: een latere lectuur van het bronwerk (*architekst*) wordt mee gestuurd door de interpretatie die er in de bewerking (*adaptatie*, *fenotekst*, hier zelfs eerder *travestie*⁶) aan is gegeven. Het overspel van Molly Bloom in *Ulysses*, bijvoorbeeld, maakt er de deugdzaamheid van de ‘oorspronkelijke’ Penelope alleen maar indrukwekkender op. En als tijdens de lectuur van *Ulysses* niet helemaal duidelijk is geworden hoe vaak Blazes Boylan het met Molly deed, dan vergeet je dat ‘detail’ niet meer na Claes’ behandeling: “O 3 keer heeft hij mij genomen”. [Claes 1992b:102]⁷ Of neem twee voorbeelden die dichter bij de these van Van Ostaijen tot heden staan: Octavio Paz’ interpretatie van de heteroniemen van Fernando Pessoa of T.S. Eliots lezing van de *metaphysical poets*. Zodra je hiervan kennis hebt genomen, is de kans groot dat die inzichten je eigen Pessoa- of Donne-lectuur zullen beïnvloeden. Door jezelf in de bronauteur in te lezen of projecteren, worden dus zowel je interpretaties van die bronauteurs (Donne, Pessoa, Van Ostaijen...) beïnvloed, als je interpretaties van het werk van die interpreters (Joyce, Claes, Eliot, Paz, Gilliams...). Het uiteindelijke resultaat is dat de *Wirkungsgeschichte* van een gecanoniseerd auteur ‘de’ lectuur en interpretatie van het werk van die auteur ‘wordt’. In plaats van te beweren ‘Shakespeare was zus en zo’, zal het de hele opvoeringsgeschiedenis van Shakespeare zijn die een idee geeft van wat hij dacht, was en schreef. Ook het werk van Franz Kafka is deze eeuw op zeer uiteenlopende manieren geïnterpreteerd en ook hier merk je dat de persoonlijkheid en dus ook poëtica van de lezer hierbij een doorslaggevende rol spelen. George Steiner leest in Kafka een voorafspiegeling van zijn eigen obsessie: de machteloosheid van de mens na Auschwitz. En Maurice Blanchot ziet in Kafka’s werk een proces voltrekken dat hij ook bij onder meer Mallarmé en Celan aanduidt: een poging tot transcendentie die enkel via de stilte, de negatie kan verlopen. Ironisch genoeg projecteert ook Susan Sontag zich in Kafka:

back through the
future: heden
bepaalt verleden

Hoofdstuk 1 | Een uitzonderlijk geval van ruggengraat – theoretische back-up

de schok der
herkenning

wanneer ze er zich in haar strijd *Against Interpretation* over beklagt dat zijn werk onrechtmatig ‘verkracht’ wordt door verschillende lezers, doet ze impliciet precies hetzelfde; ze legt haar niet-interpretatie op aan anderen. Maar ook hier geldt: de verschillende interpretaties beïnvloeden diegene die er kennis van genomen heeft bij zijn of haar lectuur. Invloed wordt herkenning.⁸ Over enkele spectaculaire *gepersonaliseerde* gevallen van dit syndroom, schreef de Nederlandse essayist H.A. Gomperts het zeer toepasselijk getitelde boek *De schok der herkenning. Acht causerieën over de invloed van invloed in de literatuur* (1959).⁹ Waar ik het tot nu toe vooral had over de invloed die belangrijke interpretaties op je eigen lectuur hebben (je ‘herkent’ het resultaat van die interpretaties namelijk in je eigen lectuur: ‘inderdaad, Kafka’s werk draait om een fundamentele negatie’), gaat het hier om een kwestie die voor Van Ostaijen tot heden zo mogelijk nog relevanter is: door de confrontatie met het werk van auteur x, ‘vindt’ auteur y als het ware zichzelf: “De schok der herkenning in de literatuur bestaat eruit, dat de lezer die informatie vindt, die ordenend werkt in zijn bewustzijn. Hij herkent de informatie, omdat zij lijkt op wat onbereikbaar lag op de bodem van zijn eigen bewustzijn of omdat zij een inzicht vertegenwoordigt, waar hij aan toe was, zonder het zelf al gevormd te hebben.” [Gomperts 1959:181]¹⁰ Gevolg van die ‘schok der herkenning’ is niet alleen dat hij een beter inzicht in (aspecten van) zichzelf krijgt, wanneer hij hiervan – in een artikel of studie – verslag doet, zal blijken dat die schok aanleiding kan geven tot volledige identificatie, met alle vertekeningen van dien: “[deze auteurs] hebben ook meermalen een beeld van hun beïnvloeder ontworpen met zoveel zakelijke en emotionele intensiteit, dat die voorgangers sindsdien even grondig bekeerd lijken als hun volgelingen. De discipel wordt gevormd door de meester, maar slokt hem ook op.” [idem:5]¹¹ Dat is dus ‘de invloed van invloed’ in de literatuur: auteurs profileren zichzelf – tegelijkertijd! – dankzij én ten koste van een ander auteur. Zo zal Maurice Gilliams het in de vele bladzijden die hij over Van Ostaijen schreef, indirect over zichzelf hebben en zo dus zowel zichzelf ‘scherper stellen’ als het/’ons’ Van Ostaijenbeeld injecteren met een fikse dosis Gilliams. Die invloed kan erg bevrijdend werken. Bepaalde ‘neigingen’ die auteurs al dan niet besmuikt onderdrukt hadden mogen plots – op autoriteit van het Grote Voorbeeld – uit de kast: jawel, literatuur mag wél op een podium. Of: literatuur mag wél intellectueel zijn. De herkenning in de andere auteur zorgt dus voor een toename van het zelfvertrouwen en vaak ook voor het uitvergroten van de ‘herkende’ karaktertrekken, ideeën of stilistische eigenaardigheden. Veranderingen die de bronauteurs niet konden doordrukken, kunnen later – op hun gezag – wel geforceerd worden: “Het is nu eenmaal het voorrecht van lateren, dat zij op de schouders van voorgangers kunnen staan.” [idem:82] Auteurs die – al dan niet uitgebreid, al dan niet expliciterend – verslag hebben gedaan van hun ‘herkenning’ van en in Van Ostaijen (Brunclair, Burssens, De Roover, Roggeman, Spinoy...) vormen de ideale studie-objecten voor mijn verhaal. Zo helder is het echter zelden. Het belangrijkste risico bij een invloedenstudie is *Hineininterpretierung*, in casu: invloed zien waar hij niet is. Kun je overigens wel ooit écht zeker zijn van een direct oorzakelijk verband tussen twee gebeurtenissen? “Oorzaak en gevolg: een dergelijke tweehed bestaat waarschijnlijk nooit – in waarheid zijn we geconfronteerd met een continuïteit,

waarvan we een paar stukjes isoleren". [Nietzsche 1992:123-124] Anderzijds gaf oerscepticus David Hume ruim tweehonderdvijftig jaar geleden al toe dat het hem vooral tijdens het biljarten zwaar viel om niet in termen van oorzaak & gevolg te denken. De biljartballen in kwestie hier zijn directe verwijzingen naar, hommages aan of allusies op het werk van Van Ostaijen. Zelfs in het theoretisch niet uit te sluiten geval dat iemand Van Ostaijen vermeldt als belangrijke voorganger maar er verder absoluut geen voeling mee heeft en dus ook niet echt zijn invloed heeft ondergaan, is de vermelding op zich al veelbetekend. Ze zegt iets over de plaats die aan de auteur wordt toegekend. Ik neem wellicht slechts bij een enkele Marsiaan de spanning weg als ik hier al aangeef dat de connotaties bij de *name-dropping* van Van Ostaijen evolueren van 'een literair buitenbeentje' tot 'een monument in onze letteren'.

§ 1.2

Zoals het nooit kan zijn: de wetenschappelijke allures

Aksioom in het domein van de subjektieve ervaring. Objektief is het slechts gissen. [IV:5]

Literatuur trachten te combineren met een categorie als 'de waarheid' is een hopeloze onderneming. Als het over literatuur gaat, lijkt het alsof je haast straffeloos kunt beweren wat je wil; de kans dat iemand ooit zwart op wit zal aantonen dat je gelijk dan wel ongelijk had, is uitermate klein. Je kunt je dan ook de vraag stellen waarop een term als 'Literatuurwetenschap' gebaseerd is. Bedoelt men dan uitspraken die zich beperken tot het veld van het empirische, het strikt meetbare? Neem het geval van dichter x: hij komt in de bloemlezingen van criticus y de ene keer a-maal en de andere keer b-maal voor. Dat kan met enige wetenschappelijke zekerheid worden bewezen. Maar zodra je deze cijfers begint te interpreteren, betreed je wetenschappelijk drijfzand. Heeft criticus y intussen uit eigen beweging zijn smaak aangepast? Heeft criticus y zijn mening herzien onder druk van andere, gezaghebbende(r) critici? Of kende hij op moment s het tot dan toe verschenen oeuvre van dichter x niet voldoende en heeft hij die lacune later opgevuld? Of hield hij simpelweg meer van het werk dat de dichter publiceerde tussen momenten s en t, en verklaart dat meteen ook waarom de bloemlezing op moment t meer, en dus vooral ook recenter werk van dichter x bevat? Vragen als deze komen in Van Ostaijen tot heden impliciet of expliciet voortdurend voor en de antwoorden op deze vragen bepalen het verloop van het verhaal(de). Dat verhaal(de) is dus onvermijdelijk deels op drijfzand gebouwd aangezien absoluut-objectieve bewijzen ook hier zelden voor te brengen zijn.

De hier aangehaalde kwestie is overigens niet hypothetisch. Het receptieve lot van Van Ostaijen in Nederland in de jaren twintig werd voor een belangrijk

de wetten
van de empirie
en de
hermeneutiek

Hoofdstuk 1 | Een uitzonderlijk geval van ruggengraat – theoretische back-up

deel bepaald door Dirk Coster, redacteur van *De Stem* en samensteller en inleider van de geruchtmakende bloemlezing *Nieuwe geluiden*. In de belangwekkende polemiek over het Vlaamse expressionisme die in de jaargangen 1922-1923 in *De Stem* werd gevoerd, bleef Van Ostaijen afwezig (cf. 2.3). Redacteur Coster vreesde dat Van Ostaijen enkel nog eens dunnetjes zou overdoen wat al door anderen in zijn blad was beweerd. Van Ostaijen had begrip voor dat argument, al vroeg hij zich wel af wie die anderen dan wel mochten zijn, aangezien hij er zelf van overtuigd was dat zijn positie in het expressionismedebat volstrekt uniek was. Enige tijd daarvoor was ook al gebleken dat Costers kijk op de positie van Van Ostaijen op zijn zachtst gezegd onvolledig was. Toen hij voor het eerst uitspraken deed over de stand van zaken in de Vlaamse poëzie kende hij immers *Het Sienjaal* van Van Ostaijen niet; hij vond Wies Moens en Urbain van de Voorde de belangrijkste jonge Vlaamse dichters, representatief “voor deze beginnende herleving der Vlaamse dichtkunst”. [Coster 1922:126]¹² Van Ostaijen – met een voor die tijd opmerkelijke aandacht voor de institutionele aspecten van het literaire bedrijf – wierp dit Coster dan ook voor de voeten toen hij hem op 23 april 1923 op verzoek van Coster een (“m’n allerlaatste”) exemplaar van *Het Sienjaal* toezond met de bedenking dat de criticus dus de moderne Vlaamse poëzie had beoordeeld zonder het sleutelwerk voor die stroming te kennen: “U heeft mij uitgeschakeld, zonder kennis van het boek dat u het meest nabij moest zijn; boek dat overigens de aanstoot gaf tot deze stroming in de vlaamse poëzie van dewelke ik mij tans heb afgekeerd, omdat het mij ‘des Guten (und der Güte) zuviel’ werd.” [Van Ostaijen in Borgers 1971:502-503] In de eerste druk van *Nieuwe geluiden* (1924) probeerde Coster die eerdere onwetendheid te camoufleren door zich achter de hele Nederlandse natie te verbergen: “Een in Holland onbekend gebleven dichter, Paul van Ostaijen, trad in Vlaanderen reeds gedurende den oorlog als baanbreker van dit nieuwe streven op.” [Coster 1924:xxxvii] Hij nam drie gedichten uit *Het Sienjaal* op (naast onder meer vier keer Marnix Gijsen wiens *Het Huis* nog niet was verschenen, zes keer Urbain van de Voorde en liefst zeven keer Wies Moens). Toen een jaar later de tweede druk verscheen, was er één Van Ostaijengedicht verdwenen (ook van Moens was er één minder opgenomen, van Van de Voorde echter nog één meer). In de derde druk uit 1927 was ‘Melopee’ ook opgenomen. Vanaf de vierde druk (1932) – na Van Ostaijens dood – waren er van zowel Moens als Van Ostaijen vijf gedichten aanwezig (nog altijd zeven van Van de Voorde). De voor de hand liggende vragen zijn dan: was Coster in de periode 1924-1925 niet op de hoogte van de poëzie die Van Ostaijen na *Bezette Stad* in tijdschriften als *Vlaamsche Arbeid* en *Het Overzicht* had gepubliceerd? Heeft hij zich voor de latere bloemlezingen – waarin Van Ostaijen meer aandacht kreeg – laten beïnvloeden door de *communis opinio* of hield hij gewoon meer van de pas na zijn dood gepubliceerde *Nagelaten Gedichten*?¹³ Op basis van de gegevens waarover we beschikken, kunnen er hypothesen worden opgesteld, en voor de ene zal er meer *circumstantial evidence* aan te dragen zijn dan voor de andere, maar zekerheid is er nooit. Dit besef kan de onderzoeker verlammen. Het kan hem of haar ertoe brengen zich enkel bezig te houden met empirisch te verifiëren onderzoeksdomeinen. Hetzelfde besef kan hem of haar echter ook inspireren. Immers: “De menselijke functie schijnt van eerstaf als twijfel aan de twijfel te zijn gede-

Zoals het nog gereconstrueerd wordt: het poëticaonderzoek en het materiaal | § 1.2

termineerd.” [IV:5] Die metatwijfel kan bevrijdend werken. Niet dat het de onderzoeker vrij staat om onbeperkt in het ijle te beginnen zwetsen. Hij of zij kan echter wel – vanuit het besef dat niets zeker is – werkhypothesen lanceren die dan aan zo veel mogelijk bronnen getoetst kunnen worden. Het op basis van al deze gegevens construeren van een *verhaal* is “een ordescheppende daad”. [Ankersmit 1983:163] De onderzoeker maakt overigens onwillekeurig deel uit van dat verhaal. En zoals Van Ostaijen zelf beweerde: “Er blijft steeds een individuele voorkeur bestaan, hoe gering ook, en hoe de sterk de tendens ook was deze te weren.” [IV:171] Niet alleen al mijn *dada's* zijn in Van Ostaijen tot heden terug te vinden (de zoektocht naar werkdefinities van poëzie en het ‘poëtische’, de samenhang tussen de ontwikkeling van de poëzie en de maatschappelijke context, de mogelijkheden en grenzen van vernieuwing, de verhouding van de Vlaamse poëzie tot de contemporaine buitenlandse...), ook het loutere feit dat het over Van Ostaijen gaat en (dus) over een theoretisch onderbouwde en vaak experimentele literatuur is niet toevallig. Lacherige of zelfs laatdunkende uitspraken over de middelmatigheid van en de haast pathologische poëtica-fobie in de Vlaamse poëzie moeten dan ook in dat licht worden begrepen. Wat ik de dichters via Van Ostaijen over zichzelf laat zeggen, zeg ik dus misschien ook wel over mezelf. En zoals gezegd: wat zij over hem vertelden, bepaalt mee hoe ik hem lees.

§ 1.3

Zoals het alsnog gereconstrueerd wordt: het poëtica-onderzoek en het materiaal

verder doordenkend lijkt me de ideale literatuurhistorie literaire stijl-historie te zijn, waarbij niet enkel de vorm, maar ook de geestelijk[e] inhoud als stijlverschijnselen worden beschouwd, die elkaar dekken [Rutten 1953d:688]

Het poëtica-onderzoek houdt zich bezig met de studie van de literatuuropvattingen van één of meer auteurs. Dat is ooit anders geweest. *Ars Poetica* stond lange tijd voor “de literaire theorie over genres en technieken van de literatuur” en een *poëtica* was dan een prescriptief leerboek met de *do's and don't's* van de literaire praktijk. Vanaf het einde van de achttiende eeuw wordt de term gebruikt “als een equivalent van literatuurtheorie” en het gebruik van de term om literatuuropvattingen van individuele auteurs aan te duiden is daar een recente afgeleide van. [Van Gorp 1986:314-315] In de Nederlandse literatuurkritiek werd het poëtica-onderzoek aanvankelijk hoofdzakelijk aan de Rijksuniversiteit van Utrecht gevoerd. De promotor van de Utrechtse school was oud-hoogleraar nieuwere Nederlandse Letterkunde A.L. Sötemann. Zijn talrijke opstellen over poëtica's gelden in zekere zin als de canon waartegen

poëticastudie

Hoofdstuk 1 | Een uitzonderlijk geval van ruggengraat – theoretische back-up

nieuw onderzoek zich dient af te zetten of waaraan het zich conformeert.¹⁴ De belangrijkste systematisering van Sötemanns ideeën is te vinden in het proefschrift van W.J. van den Akker over Martinus Nijhoff [Van den Akker 1985a&b]. Een handige samenvatting en voor mijn onderzoek erg relevante aanvulling is G.J. Dorleijns *Terug naar de auteur* [Dorleijn 1989]. Een nuancering van het poëticamodel staat in het artikel ‘Poetica en literatuurgeschiedschrijving’ van Dorleijn en Van den Akker. [Van den Akker&Dorleijn 1991] Hierin leggen de auteurs, zoals de titel al aanduidt, voornamelijk de nadruk op het belang van het poëtica-onderzoek voor de literatuurgeschiedschrijving en tonen ze verder de beperkingen van het huidige model aan.

Waaruit bestaat nu dat model?¹⁵ Enerzijds worden er, op basis van de stilaan klassieke indeling die M.H. Abrams maakte van de “orientations” die hij zag in de “critical theories”, vier poëtische tradities onderscheiden: de mimetische (realistische), pragmatische, expressieve (romantische) en objectieve (symbolistische/modernistische/autonomistische) poëtica. [Abrams 1958:3-29] Deze tradities worden *diachroon* genoemd en worden dus geacht door de tijd heen gelijk te blijven.¹⁶ Anderzijds gebruikt men het eerder vage *litteraire conventies* om het dynamische, synchrone aspect van het literaire systeem aan te duiden. Er zijn, met andere woorden, twee niveaus: dat van de statische literatuuropvatting en dat van de idiosyncratische tekstelementen. Vaak is er geen direct verband tussen beide: dichters met een autonomistische poëtica kunnen totaal verschillende soorten poëzie schrijven (Nijhoff en Kouwenaar, bijvoorbeeld) en omgekeerd kun je gelijkaardige verzen terugvinden bij auteurs met verschillende literatuuropvattingen (Dorleijn vermeldt hier de expressieve Gorter en de autonomistische Leopold). Dit wordt duidelijk als een zwakte van het model erkend en Dorleijn streeft er dan ook naar om de uitgangspunten van het model te nuanceren zodat er toch een duidelijke lijn kan worden getrokken tussen de poëtica en de teksten. Het wit konijn dat hij uit zijn toverhoed haalt om het probleem op te lossen, is het literair-sociaal *gedrag* van de auteur. Hij gaat ervan uit dat het gedrag van een auteur (wie zijn zijn vrienden en uitgevers? in welke tijdschriften publiceert hij? ...) zowel de verspraktijk als de poëtica beïnvloedt (of omgekeerd, uiteraard).¹⁷ Dat lijkt mij *an sich* een aanvaardbare stelling (al kun je ze natuurlijk ook gewoon omdraaien: auteurs zoeken elkaar op omdat ze gelijkaardige ideeën hebben over literatuur), maar de vraag blijft of die vaststelling de gestelde problemen een stap dichterbij een oplossing brengt. Dat realiseert Dorleijn zich ook wel en hij roept dan ook op om de aandacht te richten op de ware bindende kracht tussen tekst, poëtica en gedrag: de auteur.

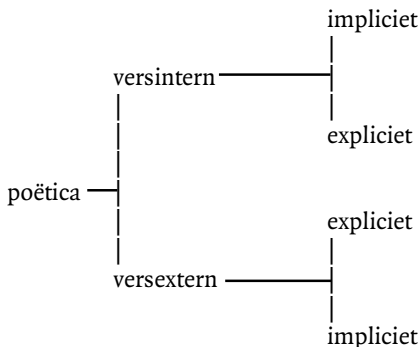
de rol
van
het veld

Zo gesteld is die oproep “terug naar de auteur” uiteraard een gemeenplaats, maar voor iemand die zich een tijd heeft beziggehouden met het theoretische poëtica-onderzoek klinkt dit echt als een verademing. Vergelijkende literatuurwetenschappers (en literatuurhistorici) zijn soms zó bezig met het vinden van parallellen dat ze voor de hand liggende verschillen niet eens meer opmerken. Zeker in een invloedenstudie mogen deze aspecten niet uit het oog worden verloren. En wat de sociale positie van de auteurs betreft, is het dus vooral belangrijk om het literaire systeem waarin de auteurs functioneren te reconstrueren, en dan op basis van zowel sociale als tekstuele gegevens een poging tot poëtica-omschrijving te wagen. Sociale relaties kunnen ervoor zor-

Zoals het nog gereconstrueerd wordt: het poëticaonderzoek en het materiaal | § 1.3

gen dat dichters al te makkelijk samen worden behandeld (de al te vanzelfsprekende gelijkschakeling Van Ostaijen-Burssens is zo'n uitgelezen case die hier onderzocht moet worden, cf. 3.2 & 5.3, maar hetzelfde geldt voor de problematische relatie De Rover-De Vree, cf. 5.4) of dat parallellen in het werk niet opvallen omdat de respectieve auteurs veelal onlief waren voor elkaar. De relatie Van Ostaijen-Bonset (Van Doesburg) is hier een interessant geval: twee auteurs die eigenlijk tot op zekere hoogte vergelijkbare theorieën verkondigen maar die in de praktijk geen goed woord voor elkaars werk over hebben.¹⁸ Het feit dat ze tot twee elkaar beconcurrerende Nieuwe Kunstscholen behoorden (Sienjaal versus Stijl) speelde hier meer dan waarschijnlijk een belangrijke rol. Of een geval dat in dit boek uitvoerig aan bod zal komen: Ruimte-dichter Burssens en Fonteinier Minne, die eigenlijk redelijk gelijkaardige opvattingen hadden en vergelijkbare gedichten schreven (cf. 2.4). Terug naar de auteur dus, maar met mate. Want het is vooral de laatste jaren in de poëtica-studie steeds duidelijker geworden hoeveel aspecten van het literaire systeem een belangrijke rol spelen in de ontwikkeling en presentaties van poëtica's. Wanneer, bijvoorbeeld, blijkt dat juist een auteur als Van Ostaijen een groot symbolisch kapitaal bezit in het literaire veld, zullen andere auteurs bepaalde – al via Van Ostaijen 'aanvaarde' – eigenschappen van hun eigen poëtica benadrukken om zo via Van Ostaijen hun 'volledige' poëzie- of literatuuropvatting te legitimeren. De onderzoeker moet dus beducht zijn voor de vertekeningen die op deze manier ontstaan.

Het voor dit onderzoek te bestuderen materiaal is eindeloos. Niet alleen de volledige primaire en secundaire Van Ostaijen (toch al snel zo'n 8.000 bladzijden), maar eigenlijk ook zowat alles van en over de dichters die verder aan bod komen (van Gezelle tot Claus, van Van de Woestijne tot Spinoy). Doe daar nog literatuur bovenop over de algemene politieke, sociale en culturele context van de twintigste eeuw en een niet te overziene stapel literaire theorie (receptie- en poëtica-onderzoek) en het wordt snel duidelijk dat dit eigenlijk onbegonnen werk is. Om het materiaal voor de eigenlijke poëtica-studie te beschrijven, maak ik gebruik van het model dat Van den Akker geeft [Van den Akker 1985a:14]. Hij onderscheidt vier categorieën, die hij als volgt schematiseert:



Hoofdstuk 1 | Een uitzonderlijk geval van ruggengraat – theoretische back-up

Dit is een keurig, overzichtelijk schemaatje maar het geeft een wat vertekend beeld van de onderlinge verhoudingen tussen deze categorieën. Het onderscheid versextern-versintern moge duidelijk zijn.¹⁹ Versintern is wat in de poëzie wordt meegedeeld, versextern is alles wat daar buiten valt. Ook het verschil tussen expliciet en impliciet ligt voor de hand. De vier categorieën die na onderlinge combinatie van intern/extern en impliciet/expliciet ontstaan zijn echter iets moeilijker praktisch in te vullen; de *impliciete versexterne poëtica* bijvoorbeeld: die bevat alles wat door de auteur niet wordt geëxpliciteerd en dus tussen de regels als *understood* wordt beschouwd. De vraag is uiteraard hoeveel wit er door de lezer tussen die regels mag worden gevuld voor hij in de voorstelbare val van het *hineininterpretieren* valt. Van den Akker gaat hier nogal gemakkelijk aan voorbij. Hij geeft echter wel enkele voorbeelden die het gebruik van deze categorie rechtvaardigen. Ten eerste is het algemeen culturele of literaire kader waarin een auteur leeft tot op zekere hoogte gebaseerd op verzwegen *a priori*'s; de originaliteitseis, bijvoorbeeld, is sinds de Romantiek zo vanzelfsprekend (zij het uiteraard niet altijd in dezelfde mate) aanwezig dat een hedendaags artiest dit enkel nog expliciet vermeldt als hij er zich in enige mate wil tegen verzetten. Dit element mag dan ook meestal tot de *impliciete poëtica* gerekend worden, maar zeker bij vroege modernisten (en dus bij Van Ostaijen) zal het nog expliciet worden vermeld. Een tweede voorbeeld betreft (zoals al eerder werd aangegeven) een verzwegen bron: auteurs schrijven en praten vaak over hun grote voorbeelden, maar soms 'vergeten' ze hun belangrijkste bron om op die manier hun eigen originaliteit groter te laten lijken dan ze eigenlijk is. In het kader van zijn onderzoek zijn voor Van den Akker ook de recensies van Nijhoff veelzeggend, of beter, de afwezigheid van besprekingen van een bepaald soort poëzie. Het lijkt me echter ontzettend riskant om hier al te grote conclusies aan vast te knopen: misschien was de recensent wel ziek toen dat bewuste boek gerecenseerd moest worden, of was het door een tijdschrijfredacteur al aan iemand anders beloofd. De werkelijkheid wil wel eens banaler zijn dan de op interpretatie beluste onderzoeker denkt.

Iets duidelijker te bepalen waar het om draait maar schier eindeloos om te behandelen is de *impliciete versinterne poëtica*. Die blijkt onder meer uit de onderwerpskeuze voor de gedichten (schrijft de dichter enkel over de Grote Thema's des Levens of durft hij ook minder belangwekkende onderwerpen aan?) maar vooral uit de technische aspecten van de poëzie (vrije of gebonden verzen, semantische eigenaardigheden, voorkeur voor syntactische (on-)regelmatigheid...). Een uitvoerige analyse van al deze aspecten in al de poëtische oeuvres die hier aan bod zullen komen, lijkt me genoeg stof voor enkele tientallen aparte studies. Ik zal me hier veelal beperken tot het vergelijken van versexterne uitspraken met de verspraktijk. De keuze van gedichten om die vergelijking te maken zal enigszins willekeurig lijken, maar zal toch ook beargumenteerd worden. (Hier kom ik zometeen nog op terug.) Dat de behandelde gedichten en bundels vaak uit het begin van de betreffende dichtersloopbaan komen, heeft uiteraard te maken met het feit dat invloed van een voorbeelddichter zich meestal vooral in de vroegste poëzie laat gevoelen.

Gelijkaardige keuze- en selectieproblemen doen zich in zekere mate ook voor bij het bestuderen van de *expliciete versinterne poëtica*, aangezien aanzienlijke

Zoals het nog gereconstrueerd wordt: het poëticaonderzoek en het materiaal | § 1.3

delen van de moderne (modernistische en post-modernistische) poëzie ook gelezen kunnen worden als gedichten over (het schrijven en lezen van) gedichten. Deze gedichten – zowel de zogenaamd *indirect* poëtische gedichten als de *direct* poëtische [Van den Akker 1985a:16] – zullen dan ook vaak als ‘illustratiemateriaal’ worden gebruikt.

In zijn overzicht van *expliciete* *versexterne* teksten vermeldt Van den Akker naast manifesten ook nog poëtische verhalen, essays, kritieken, correspondentie en “overige documenten” (een restcategorie voor interviews en lezingen). [Van den Akker 1985a:18-24] Het is opvallend dat hij geen ruimte voorziet voor dagboeken. Al deze soorten bronnen zullen gebruikt worden. Ook afwezig bij Van den Akker is een verwijzing naar de vertaalpraktijk van de auteur.²⁰ Ook die kan hier behandeld worden: de bewerkingen van Chinese lyriek door Burssens, bijvoorbeeld, geven niet alleen een ideale mogelijkheid om de ware oriëntaalse *hype* te signaleren die de eerste decennia van deze eeuw zowel de expressionisten als de imagisten in de ban hield, ook de internationale context waarin de Vlaamse poëzievernieuwing zich voltrok kan zo becommentarieerd worden (cf. 2.2.2.1).

Ik heb deze vier categorieën nu apart behandeld, maar in het vervolg van deze studie gebruik ik al het materiaal door elkaar. Er mag dan volgens Van den Akker en Dorleijn “principeel bezien geen één-op-één relatie” bestaan tussen de externe poëtische uitspraken en het werk, ook zij erkennen dat het “wat artificieel [is] om poëtica en werk te beschouwen als gescheiden circuits”. [Van den Akker&Dorleijn 1991:511] Een opsplitsing zou niet alleen kunstmatig zijn, ze zou ook helemaal niet productief zijn omdat het commentaar op en bij een werk dan los van dat werk zou moeten worden besproken en zo het overzicht verloren zou gaan. Mijn werkwijze impliceert echter niet dat ik alle bronnen perfect evenwaardig vind. Ik ben hoe dan ook geneigd meer waarde te hechten aan geschreven teksten omdat die bedachtzamer en nauwkeuriger geformuleerd zijn en binnen het corpus zijn uiteraard de expliciete bronnen ‘veiliger’ dan de impliciete. Gepubliceerde bronnen wordt meestal een grotere waarde toegekend dan ongepubliceerde, maar ook hier zijn er uitzonderingen mogelijk (de vertrouwelijke correspondentie, bijvoorbeeld, waarin auteurs hun tijdens polemieken opgezette masker kunnen afleggen). En daarbovenop komt dus nog een niet-te-overziene stapel secundaire literatuur waarin het werk van de besproken auteurs wordt besproken, gecontextualiseerd en vergeleken. Het kon onmogelijk de bedoeling zijn om ‘alles’ wat er over de behandelde auteurs geschreven is door te nemen; ik heb geprobeerd om de belangrijkste artikelen en lemma’s te lezen, maar er zullen ongetwijfeld lacunes zijn. Het zij zo. Zelfs in de zo summier onderzochte Vlaamse literatuur is exhaustiviteit niet langer te betrachten.

Hier horen twee belangrijke kanttekeningen bij. De eerste heeft te maken met de beschikbaarheid van het primaire materiaal: vooral een aantal eigenbeheerbundels uit de jaren vijftig en zestig is nagenoeg onvindbaar. Hier en daar zullen er dus lacunes zijn omdat ik bepaalde boeken niet heb gelezen. De tweede heeft te maken met het niet-bestaan van veel secundair materiaal. Om dit werk echt grondig en degelijk uit te (kunnen) voeren, had ik eigenlijk nog een kleine eeuw moeten wachten. De reeks ‘deelstudies-die-ik-graag-had-

Hoofdstuk 1 | Een uitzonderlijk geval van ruggengraat – theoretische back-up

geraadpleegd-maar-die-helaas-niet-bestaan' is eigenlijk onverantwoord lang. Voor elke degelijke studie die er wel is (over *Tijd en Mens*, bijvoorbeeld) zijn er zeker zes die vooralsnog ontbreken (over *gard-sivik*, *De Tafelronde*²¹, *Komma*, *Labris*, *Impuls* of *Yang*). Niet alleen over de vele derde- en vierderangsfiguren als Marcel Obiak en Ivo Vroom die in dit werk nog even – en te vrezen valt: voor het laatst – figureren is nauwelijks iets te vinden dat het dagbladniveau overstijgt, zelfs substantiële studies over een erg invloedrijk figuur als Raymond Herreman of een allesbehalve onverdienstelijk dichter als Paul Verbruggen ontbreken. Lut Missinne heeft een heel boek gewijd aan de proza-opvattingen in Vlaamse tijdschriften en weekbladen tussen 1927 en 1940. Ze geeft terecht aan dat een poëziependant van dit werk welkom zou zijn. [Missinne 1994:288] Die is er vooralsnog echter niet, en mijn tentatieve schetsen hiervan in hoofdstuk 3 kunnen dan ook niet veel meer vormen dan een eerste voorstudie. Het lijkt in die context niet te vermijden dat ik hier en daar ongenuanceerde en zelfs zonder meer foutieve uitspraken zal doen. Mijn geloof in 'de vooruitgang' is eerder beperkt, maar wat de studie van onze literatuur betreft denk ik wel dat er nog enige progressie mogelijk is.

wat, waar
& hoe is
het gedicht?

Opzet van Van Ostaijen tot heden is dan om – vertrekkend vanuit zowel de gedichten als de poëtische geschriften en uitspraken van auteurs die zich op één of andere manier op zijn poëzie en poëzietheorie beroepen – te onderzoeken óf en hóe Van Ostaijens poëtica doorwerkt in de Vlaamse poëzie van deze eeuw, en zo een beeld te geven van de evolutie van de Vlaamse poëzie in die periode én van de veelzijdigheid van Van Ostaijens poëzieopvattingen. Als werkdefinitie voor een poëtica (literatuuropvatting, LO) kan die van Oversteegen gebruikt worden: een poëtica “is het geheel van denkbeelden van een persoon [...] over aard en functie van de literatuur”. [Oversteegen 1982:20]²² Later breidt hij die zelf uit “met een beschrijving van de strategieën als deze een programmatisch karakter hebben” [idem:66] en geeft hij nog eens expliciet aan dat het in alle gevallen een theoretische constructie a posteriori betreft: “een LO ‘is’ niet. Het blijft onze beschrijving van andermans standpunten”. [idem:54] In de praktijk wordt hier bestudeerd waar een gedicht (volgens de dichter) vandaan komt (ontstaanspoëtica – oorsprong), wat het vermag (doel – functie), en hoe dat gedicht in elkaar zit (verspraktijk – middelen). Een onderscheid tussen aard en functie maak ik verder niet, omdat die in de praktijk volgens mij moeilijk te scheiden zijn.

De ontstaanspoëtica brengt ons – in Abrams' termen – in het kamp van het expressieve (uitdrukken wat in je zit), mimetische (uitdrukken wat je waarneemt) of autonome (de uitdrukking staat los van dichter of werkelijkheid). In de praktijk zal echter blijken dat die categorieën door elkaar lopen. Zelfs een geproclameerd autonoom dichter als de 'late' Van Ostaijen, zal nog altijd expressieve argumenten hanteren; voor hem staat een gedicht nooit helemaal los van de dichter (en de werkelijkheid). Doel en functie zijn dan weer gelieerd aan het onderzoek naar pragmatische poëtica's (lezer ontroeren, inlichten, opruien, hypnotiseren, aan het lachen brengen, verrassen...). De studie naar de verspraktijk (versinterne poëtica) valt buiten Abrams' kritische apparaat, en leidt ons eerder terug naar ouderwetse poëtica's waarin versificatie, rijmschema's en metaforiek centraal staan. Mij is het vooral om het snijpunt van

deze drie invalshoeken te doen en om dat te beschrijven voldoet het bestaan-de poëticamodel allerminst.²³

Het poëtica-onderzoek in ons taalgebied beperkt zich meestal (zie: Oversteegens *Vorm of vent*; de studies van Sötemann en Van den Akker en Dorleijn; substantiële delen van Jos Joostens boek over *Tijd en Mens*, Lut Missinne over het Vlaamse interbellumproza en Ruth Beijert over het Gezellebeeld in de Nederlandse kritiek) tot expliciete of versexterne teksten; ze bespreken programmatische en poëtische teksten en hoe die op elkaar reageren. Die aanpak is ‘wetenschappelijk verantwoord’: poëtische uitspraken kun je *as such* identificeren en dus vergelijken. Je dreigt echter wel een virtuele poëticageschiedenis te schrijven: een verhaal dat controleerbaar is op theoretisch niveau, maar dat niet noodzakelijk iets te maken heeft met de praktijk van het poëzie-schrijven. Het verhaal over hoe de poëzie zou zijn geweest indien elke auteur zich aan zijn eigen poëtica zou hebben gehouden. Dat laatste is echter lang niet altijd het geval. Er is, bijvoorbeeld, al eerder op gewezen dat Van Ostaijen zelf wel eens zijn eigen voorschriften schond (een gedicht mag nooit langer dan twaalf regels zijn; elk gedicht ontwikkelt zich lyrisch-logisch vanuit een themazijn).²⁴ Poëtische teksten hebben uiteraard altijd een zeker polemisch gehalte en willen dus wel eens overdrijven *for the sake of the argument*, maar uiteindelijk willen ze toch vooral de (eigen of algehele) poëzieproductie begeleiden en beïnvloeden. Daarom zullen in dit boek abstraherende poëtische stukken (over manifesten en kritieken) worden afgewisseld met soms erg technische analyses van gedichten. Vanzelfsprekend nadeel van deze methode is dat je aan de besproken gedichten gelijk een symptomatisch karakter toeschrijft; het zal geen enkele criticus moeilijk vallen om een *ander* gedicht te kiezen en zo een ander verhaal te construeren. De vertekening die inherent is aan elke historische studie speelt dus ook op dat niveau. Tegelijk heb ik toch getracht om gedichten te kiezen die theoretische stellingen en/of ontwikkelingen illustreren.²⁵

§ 1.4

Zoals het altijd zal zijn: Paul van Ostaijen in de Vlaamse poëzie

Als Van Ostaijen niet bestaan had, had de schrijver van literair-historische overzichten hem moeten uitvinden. [Dorleijn 1996:52]

Van Ostaijens lof voor de Perkstudie van Acket was – zoals gezegd – gebaseerd op het feit dat de criticus op een deductieve manier te werk was gegaan. Algemene uitspraken over poëzie werden ‘bewezen’ in de bespreking van de gedichten. Van Ostaijen tot heden zal ongeveer op de omgekeerde wijze werken: vertrekken van de verschillende auteurs en zo een ruimer beeld schetsen van de

[constanten

Hoofdstuk 1 | Een uitzonderlijk geval van ruggengraat – theoretische back-up

ontwikkeling van de poëzie; vele splinters aandragen en zo een gefragmenteerd, maar toch zo volledig mogelijk beeld schetsen van Van Ostaijens plaats in de geschiedenis van de Vlaamse poëzie van de twintigste eeuw. Acket maakte het zich in zekere zin gemakkelijk: hij gaf eerst het resultaat en zorgde er dan voor dat zijn sommen klopten. Bij het schrijven van een ruimere geschiedenis, blijkt dat je met dat opgegeven resultaat nergens komt; alles beweegt, alles verschuift, wat de ene keer positief is, werkt de volgende keer negatief.

Toch zijn er belangrijke constanten. Zo zal Van Ostaijen – al dan niet postuum – een sleutelrol spelen tijdens zowat alle vernieuwingsbewegingen in de twintigste eeuw: de drietrapsraket tijdens zijn eigen leven (humanitair-expressionistisch, nihilistisch-dadaïstisch, organisch-kritisch-onthecht), de krachteloze injectie rond de Cahiers van de Waterkluis in de jaren dertig, de overbewuste diepte-analyse van Gilliams, de humanitaire reflex vlak na de Tweede Wereldoorlog (Van de Kerckhove, Walravens), de kritische herontdekking van een taalgoeroe in de jaren vijftig, de autonome geluksdichter bij De Roover, de luchtige goochelaar die met lege handen achterblijft bij Gils, de bijna volstrekt onthechte Zen-metafysicus bij Van Ruysbeek, de Peetvader van de Concrete Poëzie bij De Vree, de Moeder van alle dandy's bij de Pink Poets, de wegwijzer naar de werkelijkheid bij de Nieuw-Realisten, de eerste stemloze versteende bij de Impuls-dichters, de uitvinder van het literaire cabaret bij Lanoye, de subliem-subversieve experimentator bij de Vlaamse postmodernisten... Van Ostaijen *has been there, done that*.

Het feit dat die verschillende auteurs, stromingen en bewegingen zich op hem konden beroepen wijst niet alleen op zijn immer geroemde veelzijdigheid, maar ook op de tweede constante in dit verhaal: de subjectieve manier waarop zowat elke auteur omgaat met teksten van anderen. Concreet bedoel ik: ze halen eruit wat hen uitkomt. Vaak blijkt dat een oudere, met het gezag van de Literaire Grootheid omklede versie van henzelf te zijn. Van Ostaijen deed dat overigens zelf ook: zijn Gezellebeeld, bijvoorbeeld, is zó eenzijdig, dat het meer over hemzelf dan over het West-Vlaamse taalorakel zegt.²⁶ Ook Van Ostaijen probeerde op die manier zijn eigen vernieuwing met het aura van Traditie en Genie te omkleden. Hij was zich van deze historische inlijving overigens wel bewust. Van Ostaijens wereldbeeld werd tot op grote hoogte bepaald door een scherp inzicht in de alomtegenwoordigheid van cirkelredeneringen waaraan valselijk objectiviteitswaarde wordt verleend. Niet toevallig kan Paul Hadermann bij zijn verhaal 'Intermezzo' de aantekening maken dat "het leven niet eens een schouwtoneel [is], het is een in de grond beweegloos [sic] panopticum waarin ieder gevangen zit in een typische actie of dwanggedachte." [Hadermann 1981:225-226] Het feit dat ik dit bijna als een axioma poneer, geeft al aan dat ook ik – net als Acket – niet ontsnap aan het stellen van *a priori's* en aan het deductieproces (cf. supra).

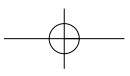
Een derde constante in dit verhaal is de zoektocht naar wat poëzie eigenlijk is, kan zijn of zou moeten zijn. Aangezien dit verhaal de belangrijkste Vlaamse poëzietheoretici en dichters bij elkaar brengt en – via Van Ostaijen – met elkaar confronteert, krijg je hier dus 'alle' argumenten samen die in de twintigste-eeuwse Vlaamse poëzie zijn gebezigd. De strijd tussen gebonden en vrije verzen, tussen lees- en hoorpoëzie, tussen traditie en persoonlijkheid, tussen engagement en autonomie. Er wordt over biologische noodzaak gesproken

Zoals het altijd zal zijn: Paul van Ostaijen in de Vlaamse poëzie | § 1.4

waar het de oorsprong van het dichterschap betreft, maar ook over een minder romantische drijfveer als ambitie. Definitieve antwoorden op de vragen naar het hoe en het waarom van de poëzie zijn ook hier niet te verwachten, maar in zijn caleidoscopische bijna-alomvattendheid, probeert deze studie wel een tegenwicht te vormen voor de terechte opmerking van Van Ostaijen: “Lyrisme is een tot op heden nog weinig bestudeerde bacil.” [IV:377]

Tot slot spreekt het voor zich dat ook ik in dit verhaal onvermijdelijk teksten en auteurs zal inlijven. Mijn zonet geschetste uitgangspunten zullen vanzelfsprekend het verloop van mijn betoog sturen: wat in het beeld past zal extra in de verf worden gezet, wat er niet in past dreigt in een noot behandeld te worden. Ik zal soms ook auteurs ter sprake brengen die zelf niets met Van Ostaijen ‘hadden’, maar wier poëtica’s aan de hand van Van Ostaijense begrippen illustratief kunnen worden samengevat of die in een poëticaal klimaat leefden waarin ze – zonder dat ze het wisten – Van Ostaijen hadden ‘ingeademd’. Dat daarbij andere invalshoeken om hun werk te benaderen worden genegeerd, is onvermijdelijk. Alle vormen van literatuurgeschiedschrijving (en dus ook mijn verhaal) zijn “heuristic constructions and help us to see some things more clearly by obscuring others”. [Perkins 1992:14] Wat je wint door de ene dichter (er) uit te lichten, verlies je meteen bij een andere. De lezer zij dus gewaarschuwd. Tegenover mijn interpretatieve paranoia (‘zie je wel, alles hangt met alles samen’) moet de kritische lezer zijn of haar anti-paranoia plaatsen (‘niet de besproken auteurs, maar de onderzoeker zelf lijft Van Ostaijen in’). Als mijn hypothese tegen zoveel scepsis bestand blijkt, heb ik hier dus een punt gemaakt. En hopelijk en passant nog meer dan dat.

[inlijving



Hoofdstuk 2

Paul van Ostaijen 1916-1928

Om je come-back te kunnen maken, moet je er eerst geweest zijn
[naar Bert Vanderslagmulders / Kamagurka]

§ 2.1

Streven naar een eigen leven – de voorgeschiedenis

A la fin tu es las de ce monde ancien
[Apollinaire 1993:7]

“De Mode helpt ons de dingen op *nieuw*, als voor de eerste maal, te beschouwen; hen te zien zoals we ze nooit zagen – zo fleurt in ons weerop het noodige heerlijke enthousiasme...” Aldus Edmond van Offel in één van de Kantteekeningen waarmee elke aflevering van *De Boomgaard* wordt besloten. In deze column uit 1911 neemt hij de bescherming van ‘de mode’ op zich: “We lachen er te gauw om en misprijzen haar te gemakkelijk! Omdat we hare vergankelijkheid zo goed zien kunnen, denken we haar te mogen verachten; maar hoeveel zaken zijn onverzetbaar duurzamer dan zij?” [Van Offel 1910:442] Hoewel de dan negenendertigjarige ex-*Van Nu en Straks*-medewerker Van Offel bezwaarlijk als een revolutionaire nieuwlichter kan worden beschouwd en deze tekst bepaald ook geen doorwrocht cultuur-sociologisch meesterstuk is, bieden zijn opmerkingen toch een interessant doorkijkje op het klimaat in die laatste jaren van de *belle époque*. De hang naar vernieuwing en modernisering die in de economie als dogma werd gehanteerd en die stilaan ook op politiek en sociaal vlak voelbaar werd, lag cultureel blijkbaar minder voor de hand. Het is een constante in de geschiedenis van de moderniteit: terwijl de hele maatschappij ingericht wordt in functie van ‘voortgang’ en ‘evolutie’, worden kunst en cultuur vaak gezien in termen van ‘eeuwigheid’ en ‘vaste waarden’. De ‘mode’ – die *pars pro toto* van het modernisme met zijn halfjaarlijkse geboden van wat

maak alles
nieuw (1)

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

in is en out – gaat daar tegenin en wordt dan ook oppervlakkigheid en grilligheid verweten. Van Offel relateert die eeuwigheidswaarde en geeft aan dat verandering – zowel op het vlak van hoe de dingen zijn als hoe ze worden ervaren – onvermijdelijk is. Ook in de kunst is dat zo, zelfs met terugwerkende kracht: “Welk kunstwerk, bijvoorbeeld, bewonderen wij juist op dezelfde wijze als onze vaders het deden?” [ibidem] Het eigene – en wellicht: eerlijke – van de mode in kleding is dan dat ze zo openlijk voor die voortdurende en onvermijdelijke verandering uitkomt. Voor wie alles goed inkleedt en scherp toekijkt, is de wereld altijd nieuw.

Dat dit stukje in het tijdschrift *De Boomgaard* verscheen is niet zo verwonderlijk: vernieuwing en nieuwsgezindheid liepen bij de medewerkers van dit blad zo door elkaar dat hun faam in de literatuurgeschiedenis uiteindelijk gebaseerd is op precies dezelfde kenmerken én met hetzelfde voorbehoud geformuleerd. “Kosmopolitisme en modernisme werden door de jongeren zodanig beklemtoond dat zij bij hen geforceerd, artificieel aandoen.” [Weisgerber 1956:130] Waar het Van Offel en zijn mede-dandy’s om te doen was mag dan inderdaad oppervlakkig overkomen, de mentaliteit die eruit spreekt is tekenend. De mode verschafte hen “het noodige heerlijke enthousiasme” dat ze nodig hadden om niet in een algehele lethargie weg te zinken. Deze generatie dreigde immers fataal vast te lopen in haar eigen premissen:

[Zij] vonden in ’t onbereikbaar-geweten doel van sociale ombuiging het voorwendsel dat hun leidde tot oefening van de eigene dubbelzinnige vraag, die was hun arme menselijkheid. Zij gingen schuil in den ivoren toren van hunne snikkende afgetrokkenheid [...] Mystici zonder geloof, onmachtige sensuëelen, deden ze niets, of hun eigen gebaar verweet hun zijne ijdelheid [...] hunne verwoedheid kende geen hardnekkigen drang naar leven, of hij wist zich in te voeren de onvermijdelijke spotternij eener dood. [Van de Woestijne 1949b:165]

Zo schetste Karel van de Woestijne in 1906 het beeld van deze oud en wijs geboren generatie. Voor hen was elke vernieuwing welkom, maar ze misten zelf de kracht en het talent om ze te verwezenlijken. Veel meer dan een doorgeefluik voor buitenlandse ontwikkeling en de “zitpenning” [IV:372] van hun eigen onmacht zijn ze misschien niet geweest, maar zij hebben wél de deur naar vernieuwing op een kier gezet. De volgende generatie zou die met veel overtuiging en weinig consideratie voor de hengsels openstampen.

Het is een gemeenplaats te stellen dat de Vlaamse literatuur ‘van ver komt’. Het literaire leven van de zeventiende tot en met de negentiende eeuw wordt in belangrijke mate bepaald door culturele achterstand, taalarmoede en anal-fabetisme.¹ August Vermeylen kan dan ook nauwelijks gevoel voor overdrijving worden verweten wanneer hij zijn schets van de Vlaamse literatuurgeschiedenis begint met de stelling: “in den beginne was Gezelle; en Gezelle was het Woord; en het Woord was het leven en het licht der mensen, en het licht scheen in de duisternis, en de duisternis heeft hetzelfde niet begrepen.” [Vermeylen 1963:5] Het klinkt als het typische romantische verhaal van een onbegrepen genie en in zekere zin is het dat ook. De recente kunstgeschiede-

in den beginne
was Gezelle

nis lijkt het patent te hebben op die vorm van historische ironie die wil dat kunstenaars net de onsterfelijkheid verdienen met het werk dat hen tijdens hun leven meer hoongelach dan lauwerkransen opleverde. Het geval Gezelle is bekend. In de wonderjaren 1857-1859 schrijft hij klassieke gedichten als 'Het schrijverke (Gyrinus Natans)' en 'O 't ruischen van het ranke riet' (uit het bescheiden getitelde *Vlaemsche Dichtoefeningen*, 1858), de oorspronkelijke *Kerkhofblommen* (1858) en het gros van *Gedichten, Gezangen en Gebeden* (1862). Beroemde, doodgebloeemleesde verzen, ook nu nog vaak geciteerd op welsprekendheidstoernooien en doodsprentjes. In diezelfde periode ontstonden echter ook een stel gedichten die van Gezelle de eerste *moderne* Nederlandstalige dichter maken en die hun invloed tot ver in de twintigste eeuw laten voelen: het pas postuum gebundelde 't Er viel 'ne keer' (één van de gedichten die Gezelle al even postuum een *avant-gardestatuut* zouden bezorgen in Paul Rodenko's *Nieuwe griffels schone leien* in 1954) en twee reeksen *Kleengedichtjes*. Korte gedichten waarin met de klankwaarde van de woorden wordt gespeeld. Het eerste uit een in 1860 in Roeselare in een erg beperkte oplage verschenen reeks van XXXIII *Kleengedichtjes* maakt echter meteen duidelijk dat, ondanks het speelse karakter en de uiterst muzikale taal, de (religieuze) inhoud nooit ver weg is: "Met 't Kruis in top / zoo varen wij, / door 't wereldtij, / ten hoogen Hemel op!" [Gezelle 1980b:177] Niet meteen de volstrekt autonome, zuivere lyriek waarvoor deze *Kleengedichtjes* vaak versleten worden. En werden. Want blijkbaar werden ze toen ze verschenen ook al zo ervaren. Dat blijkt uit de beruchte bespreking door Professor Heremans van een tweede reeks van drieëndertig *Kleengedichtjes* die waren opgenomen in *Gedichten, Gezangen en Gebeden*.

In de poëtische uitdrukking laat zich de heer Guido Gezelle al te vaak verleiden door onze bij uitstek muzikale taal: hij geeft ons in stede van denkbeelden, ja zelfs in stede van woorden, meermaals ijdele klanken. Het is echter niet genoeg alliteraties aan alliteraties te rijgen, en met het holle gebrom van een reeks onomatopeën onze oren te doen tuiten: de dichter, welke met dien klatergouden mantel der magerheid zijner Muze wil verbergen, bewijst alleen zijne onmacht of zijnen slechten smaak. [geciteerd in Van Vlierden 1980:149-150]

De bij uitstek moderne opvatting dat in poëzie klank en betekenis sámen ontstaan en dat taalgegochel allerminst inhoud in de weg hoeft te staan (meer nog: dat ze elkaar kunnen versterken) moet voor deze criticus onvoorstelbaar zijn geweest. Zijn kritiek ging echter nog verder dan het (vermeende) gebrek aan inhoud en diepgang. Heremans verwijt Gezelle loos geëxperimenteer en – een logisch gevolg van zijn onbegrip voor die experimenten – technische onkunde:

Het is vooral in de metriek, dat de heer Guido Gezelle zich eenen revolutionnaire van de ergste soort toont: daar werpt hij driest alles het onderste boven. Hij mengt allerlei maten dooreen, of bekreunt zich om generlei maten; hij rijmt, of rijmt niet, zonder zich aan eenigen regel te binden. Meermaals onderscheiden zich zijne verzen

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostajen 1916-1928

alleenlijk daardoor van het proza, dat zij met eene hoofdletter beginnen, en naar evenredigheid van hunne lengte min of meer uit- of inspringen. De heer Guido Gezelle maakt een overvloedig gebruik, niet alleen van assonanten, maar van allerlei gebrekkige rijmen: 'Klinkt het niet, zoo botst het!' schijnt het grondbeginsel zijner metriek te wezen. [geciteerd in Van Vlierden 1980:150]

Zestig jaar later zou Paul van Ostajen – niet toevallig een groot liefhebber van de Kleengedichtjes – een organische poëzie-opvatting uitwerken die precies het tegenovergestelde beweert: de ontwikkeling van het zuiver lyrisch gedicht verloopt metrisch helemaal niet willekeurig, maar "lyries-logisch" [IV:378] gemotiveerd vanuit een premissezin. Ook die poëtica zal op een muur van onbegrip stuiten. Het zou tot na de Tweede Wereldoorlog duren voor deze idee algemeen aanvaard zou raken.

Het is enkel deze, overigens niet geëxpliciteerde, poëzie-opvatting die van Gezelle een modern dichter maakt. Hij leefde op voet van oorlog met de moderne wereld en zowel zijn dichterlijke, journalistieke als priesterlijke arbeid stonden in het teken van de strijd voor een moreel, ecologisch en taalkundig 'zuiver' Vlaanderen. Dat blijkt al in 'De Mandelbeke', één van zijn vroegste gedichten (geschreven in 1848 toen hij nauwelijks achttien was), waarin de industriële exploitatie van een beek in Roeselare wordt aangeklaagd (lees: er werd een watermolen geïnstalleerd). Het is een in soepel rijmende coupletten aangehouden lofzang op de natuurlijkheid van de natuur en een klaagzang over de verderfelijke van elk menselijk ingrijpen in de goddelijke schepping: 'En die overschoone Mandel / wierd de slave van den Handel!' [Gezelle 1980a:74] Bijna een halve eeuw later, in 1897, twee jaar voor zijn overlijden, blijkt Gezelle allermint geëvolueerd in zijn denken. In 'Wij naderen' beschrijft hij een wandeltocht door de plots niet meer zo zuivere natuur. De oorzaak van dat verderf is snel gevonden: "Waar ben ik, meldt het mij, / Verdoold in schijn? / – Wij naderen 't gebied / daar menschen zijn." [Gezelle 1987:406] Die fanatieke zuiverheidscultus en dat statische wereldbeeld maken Gezelle tot een uitermate reactionair dichter. De impressionistische stijl van zijn gedichten (het snel vastleggen van de bewegende werkelijkheid, van sensaties allerhande) bevestigt dat statische echter slechts gedeeltelijk. Het feit alleen al dat hij in zijn poëzie steeds nuances aanbrengt en voortdurende veranderingen probeert te verwerken, geeft al aan dat uiteindelijk ook voor Gezelle de wereld dynamisch is. Zijn taalbehandeling (de vloeiende en steeds afwisselende ritmes en klankrijkdom) is bovendien zo meeslepend en roesverwekkend dat ook hierdoor uiteindelijk een gevoel van beweging ontstaat.

Met Guido Gezelle manifesteert zich dus een hooglijk paradoxaal dichter in onze letteren: zijn vormvernieuwing is zo radicaal dat ze, hoewel dat niet de intentie kan zijn geweest, ingaat tegen de conservatieve inhoud van zijn teksten. Die tegenstelling wordt er alleen maar groter op, als je bedenkt dat de poëtische praktijk van Gezelle er nu precies een was waar vorm en inhoud tegelijk ontstonden. Hier is sprake van een decalage die enkel door een goddelijk sluitstuk kan worden gedicht.

Dat ‘dicht’ en maatschappelijk gesloten houden van Vlaanderen was voor Gezelle en zijn volgelingen een belangrijk politiek programmapunt. Hun West-Vlaams taalparticularisme paste in de strategie van de kerkelijke overheden die beseften dat het Frans de voertaal van het verderfelijke liberalisme was en het standaard Nederlands dat van het niet minder verfoeilijke protestantisme.² Gezelle, en later ook dichters als Hugo Verriest en zijn leerling Albrecht Rodenbach, wilde door het (her)scheppen van een op middeleeuwse leest geschoeid, neogotisch Vlaanderen een spiritueel *réveil* tot stand brengen waarin het katholiek geloof en de (volgens hen) bij het Middelnederlands aansluitende volkstaal hand in hand gingen. [Couttenier 1993:480] De Vlaamse ontvoogding was voor hen dus eerder een middel om hun maatschappijvisie te realiseren dan een doel op zich. Rodenbach zag de Vlaamse Beweging niet zozeer politiek of juridisch; voor hem “beoogde [ze] het worden, het groeien van binnen naar buiten van al wat een Vlaming als echt aan zich voelt”. [Vermeulen 1963:34] Dit bij uitstek romantische idee zou nog vele decennia populair zijn, vooral bij flamingantische studenten. Zo ook bij de twaalfjarige Van Ostajien die in 1908 op school met veel overtuiging Rodenbachs heldendicht ‘Sneyssens’ voordroeg [Borgers 1971:36]: pathetische verzen vol middeleeuwse “poorters” en “ruiters”, Franse “overmacht” en de Vlaamse “heldenmoed” van de “vaandrik” die als laatste Gent verdedigde tegen een vijandige inval; halfdood “kwetst hij een ruiter met des vaandels punt, / bezwijmt en zieltoogt, krampachtig des vaandels flarden grijpend, / zucht nog eens ‘Gent,’ spuigt bloed en sterft”. [Rodenbach 1930:105-106] Deze uitingen van Vlaams heroïsme contrasteren fel met de anti-idealistische kritiek die bijvoorbeeld August Vermeylen in de jaren 1890 op de Vlaamse Beweging zal hebben. Toch is het tekenend voor de poëzie-opvattingen in die tijd dat die kritiek niet de dichter Rodenbach treft. Poëzie was – ook voor de Van Nu en Straks’ers – het in verzen uitdrukken van menselijke gevoelens. Dat die gevoelens in strijd konden zijn met de theoretische analyse stoorde daarbij niet. Via de al iets oudere Prosper van Langendonck zouden de revolutionaire jongeren de band met de traditie van Gezelle, Verriest en Rodenbach overigens niet alleen behouden, maar (zeker wat Gezelle betreft) zelfs versterken.³

de Vlaamse
Beweging &
Rodenbach

Van Nu en Straks (1893-1901) is de geschiedenis van de Vlaamse letteren ingegaan als het eerste culturele tijdschrift met internationale allure. Dat ‘internationale’ mag hier vierdubbel geïnterpreteerd: er werd aan meegewerkt door buitenlanders, het werd tot ver buiten de landsgrenzen gelezen, het kon de vergelijking met buitenlandse bladen doorstaan en had als uiteindelijke doel Vlaanderen in de vaart der volkeren op te stoten. Het was een blad met standing en ambitie: vooral de eerste reeks van tien nummers zag er oogverblindend arty uit en de medewerking van kunstenaars als Ensor, Pissarro, Van de Velde (die het logo ontwierp) en Albert Verwey (die na onenigheid met Willem Kloos was opgestapt uit *De Nieuwe Gids*) garandeerde een niveau dat tot dan toe ongekend was in Vlaanderen. Het blad had zich tot doel gesteld een forum te zijn voor de jongste generatie en stond open voor nieuwe ontwikkelingen in binnen- en buitenland.

Rooses
versus
De Mont

Voor de poëzie zou *Van Nu en Straks* een grote inhaalbeweging uitvoeren. Terwijl in Frankrijk het enigmatische symbolisme van Mallarmé in die perio-

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

de zou uitmonden in de radicale vormvernieuwing van *Un coup de dés* (gepubliceerd in 1897) en in eigen land Emile Verhaeren in zijn bundels *Les campagnes hallucinées* (1893), *Les villages illusoires* (1895) en *Les villes tentaculaires* (1895) een woest gevecht aanging met de moderniteit, moest de Vlaamse poëzie eerst nog een verwaterde versie van de romantiek doormaken. Geen romantiek van grote persoonlijke Verscheurdheid, Afgrondelijke Twijfel en Pieken en Dalen,⁴ maar één van heimwee naar het roemrijk verleden van het ‘ras’, sentimentele liefdessmart en onwrikbare, objectieve waarheidszin. Zware poëtische uitspraken vielen er niet te noteren, zeker niet in vergelijking met de klare taal die bijvoorbeeld Prosper van Langendonck – de belangrijkste dichter van de eerste reeks van *Van Nu en Straks* (1893-1894) – in 1888 nog had gesproken toen hij als 26-jarige snaak als scherprechter optrad in een geruchtmakende polemiek tussen de toenmalige literaire coryfeeën Max Rooses en Pol de Mont. Rooses had zwaar uitgehaald naar de jonge dichters, die hij een gebrek aan diepgang en overtuiging verweet:

Het is niet meer nodig, dat eene diepschokkende gedachte hen heeft aangegrepen, eene edelmoedige begeestering hen bezielt, een heerlijk tafereel hen boeit, om hunne dichtader te doen vloeien. Een blaadje, dat rolt over den weg; een zonnestraaltje, dat valt op een rimfeltje der beek... zijn geliefkoosde onderwerpen [geciteerd in De Mont 1890:201].

In een opmerkelijk modern aandoende repliek, betoogde De Mont dat Rooses de verkeerde discussie aan het voeren was; niet met de poëzie was er iets mis, maar met de gehanteerde argumenten. Rooses' criteria (staan er in het gedicht diepe gedachten? inspireert het mij? heeft het een opvoedkundige waarde?) deugden niet, dat was het probleem: “even dwaas als het zou wezen, de gedachten uit de poëzie te sluiten, zoo dwaas zou 't wezen..., het gebruik derzelve verplichtend vóór te schrijven. De poëzie leeft niet van gedachten”. [De Mont 1890:203] En hetzelfde geldt voor die andere dogma's – emotie (“Evenmin als van ideeën, leeft de poëzie van gevoel!” [idem:204]) en volksverheffing (De Mont anticipeert op tegenkantingen à la: “Ons volk heeft behoefte aan eene letterkunde, die het verstaan, genieten, liefhebben kan' [...] ‘Weest didactisch!’” [idem:205-206]). Het gaat in de poëzie helemaal niet om wat je zegt, maar om hoe je het zegt: “Is de rhythmus, dien ik aanwend, schoon, en past hij op mijn onderwerp? Zijn mijne rijmen welluidend, en is hun klank niet in strijd met de weer te geven stemmingen?” [idem: 203] Bovendien gebruikt De Mont – waarschijnlijk voor het eerst in onze letteren [Rutten 1988:42] – één van de modern(istisch)e argumenten bij uitstek:

In name van de autonomie der dichtkunst verzet ik mij uit al mijn kracht tegen de even aangeduide, door en door valsche en verderfelijke strekking. Het eenig doel der poëzie, hare eenige reden van bestaan, dat is de poëzie zelve. Niets geeft den criticus het recht, haar met het onderwijzen, verzedelijken en beschaven der menigte te gelasten! [idem:206]

Terwijl intussen ook andere, mindere goden zich in de strijd begonnen te mengen, probeerde Van Langendonck in een artikel in *Nederlandsche Dicht- en Kunsthalle* naar de kern van het debat te gaan. Vernieuwing was absoluut noodzakelijk, betoogde hij in ‘De Vlaamsche Parnassiens’ (overigens 22 jaar na de eerste bloemlezing *Le Parnasse contemporain*), want wat het traditionele Vlaamse dichtersheir ervan bakte was bepaald niet indrukwekkend:

Van
Langendonck
&
Van Nu en
Straks

Altijd dezelfde onderwerpen, dezelfde uitdrukkingen, dezelfde vormen! [...] Om oorspronkelijkheid in de gedachte, om juistheid, gevatheid, harmonie, schilderachtigheid in den vorm, was het, op kleine uitzonderingen na, niet te doen. Breydel stroopte de mouwen op. De Coninck redevoerde, de Vlaamsche Leeuw spande zijn klauwen, beekjes kabbelden, boeren vrijden, en dat was voldoende. Buiten dat, boven dat, dieper dan dat, lag er niets meer. Gedachten en verbeelding bestonden in het nazingen van anderen; het gevoel was oppervlakkig en uitte zich in dezelfde klagende strofen. [...] Algemene indruk: hoe povertjes, hoe sukkelachtig, hoe weinig artistiek in vergelijking met de poëzie der andere volkeren! [Van Langendonck 1918:7]⁵

In *Van Nu en Straks* wilde Van Langendonck als archetypische Vlaamse katholiek blijkbaar vooral de kerk in het midden houden. In zijn ‘Herleving der Vlaamsche poëzij’ benadrukt hij dat elke stroming haar eigen waarde heeft en dat het erop aankomt om vooral goed te kijken en oog te hebben voor de eigen(aardig)heden van elke kunstuiting: “Men ziet dan al ’t ellendige en nuttelooze van dat getwist over kunst voor den vorm, vorm en inhoud, serene kunst, stemmingskunst, volkspoëzie, nationale kunst, enz.” [Van Langendonck 1893:27] Voor de auteur is het duidelijk: de mens staat centraal in de kunst en de grootste kunst wordt dan ook voortgebracht door hij die alle menselijke eigenschappen het beste kent: “De bron van alle kunst is toch de mensch [...] die hoogst en volledigst verpersoonlijkt is in den Dichter, den grooten intuïtieve.” [Van Langendonck 1893:28] Thematische verdieping en vormvernieuwing worden ondergeschikt gemaakt aan het sociale nut van de poëzie; van het autonome gedicht waar De Mont op aanstuurde kon dus niet langer sprake zijn, aangezien de verskunst wordt ingeschakeld in de uitbouw van een Vlaamse cultuurgemeenschap. De taak van de dichter is het om medium te zijn voor alle gevoelens, gedachten en *besognes* van de volksgemeenschap waarvan hij deel uitmaakt en die hij – door zijn zienerscapaciteiten – meteen ook weer overstijgt. Vooral in Vlaanderen heeft zo’n dichter een ontzagwekkende rol te vervullen. De op te halen achterstand is immers enorm. De poëzie moet zich verbreden en zich voorbereiden op de komst van “den lang verwachten *grooten Dichter*, die nakend is – wij voelen ’t – die op zal treden met den *forschdreunenden* voetstap van den jongen god en alles zal zeggen als of het nog niet gezegd ware.” [Van Langendonck 1893:34] Van Langendonck verlangt naar een Rodenbach-met-lange(re)-adem, een dichterlijke oerkracht die – in vormen die aansluiten bij de gewone spreektaal – “de krachtige stem [zal] zijn die uitdrukt de groote instincten zijner stamgenooten, en zijn lied [zal] laten wiegen op de breede gemoedsbewegingen van heel

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

zijn ras.” [Van Langendonck 1893:36] Vreemd genoeg ontbreekt de enige Vlaamse dichter die inderdaad zijn eigen vormen ontwikkelde, die oor had voor volksliedjes en die voeling had met het woord zoals het door ‘de gewone mens’ werd gesproken – Guido Gezelle – volledig in Van Langendoncks romantisch-nationalistisch betoog. En nog vreemder is – of betreft het hier een opmerkelijk inzicht in zijn eigen beperkingen? – dat Van Langendoncks eigen poëzie eerder gekenmerkt wordt door de wat opgeblazen retoriek van geïmporteerde versvormen dan door soepele spreektaal. Hoe het ook zij, een nationale dichter – een verzenbakkende Conscience, een Vlaamse Walt Whitman – heeft Van Langendonck niet zien opstaan. De eerste en enige grote dichter die *Van Nu en Straks* voortbracht, bleek een soort verhevigde versie van Van Langendonck zelf te zijn: de individualistische, zwaarmoedige, zinnelijke, oververfijnde decadent genaamd Karel van de Woestijne.

Met Van de Woestijne werd de poëtische inhaalbeweging voltrokken. Hij was erg belezen in de eigentijdse buitenlandse literaturen en slaagde erin een eigen variant van het symbolisme te ontwikkelen en die te koppelen aan een reeks theoretische en op specifieke bundels toegepaste beschouwingen over “den kern der poëzie”. [Van de Woestijne 1949c:140] Die theoretische fundering achtte hij zijn plicht als criticus, maar ze zal zeker ook een niet te onderschatten invloed hebben uitgeoefend op de evolutie van zijn eigen poëzie. In *Van Nu en Straks* publiceerde hij enkel poëzie – een achttal gedichten in de *Nieuwe Reeks* van het blad (1896-1901). Kritisch proza zou hij – met uitzondering van een artikel over George Minne en Jules de Praetere in 1897 en een kort in memoriam voor Gezelle in 1899 – pas vanaf 1903 schrijven. Een typerende vroege bijdrage aan *Van Nu en Straks* was ‘Moe lied’, waaruit deze representatieve slotstrofe:

En mijn leede armen moeten schragen
de bruischende onmacht die me tart
der luchten, dreigend vol dagen,
veel dagen, hangend vol smart.
[Van de Woestijne 1897:55]

Hoewel Van de Woestijne dit gedicht later zou opnemen in de afdeling ‘Verzen eener ziekte’ uit zijn officiële debuut *Het Vader-huis* (1903), is hier nog geen groot dichter aan het woord; zo is er de wat ongelukkige genitiefconstructie in het derde vers (overigens in de boekuitgave veranderd tot “uit luchten” [Van de Woestijne 1948:29]) en vooral het feit dat de twee gevoelens waar het in zovele van zijn vroege gedichten om gaat – “onmacht” en “smart” – hier letterlijk worden benoemd. Vanaf latere voorpublicaties uit *Het Vader-huis*, in de vierde jaargang van de *Nieuwe Reeks* (1900), bleek het meesterschap binnen handbereik: beeld en klank zijn perfect op elkaar afgestemd (“ik, die thans ben als een die in den avond vaart, / en moe de riemen lusten laat, alleen gedreven / door zoele zomer-winden in de lage reven” [Van de Woestijne 1900:194]) en expliciete themawoorden als “moe” krijgen metrisch minder nadruk (vergelijk met “smart” dat als slotwoord in ‘Moe lied’ een extra klemtoon krijgt) en gaan zo organisch op in het geheel. De landerig-decadente sfeer bij Van de Woestijne contrasteert sterk met de

strijdbare toon die werd aangeslagen in de cultuurkritische essays in de Nieuwe Reeks van Van Nu en Straks. De belangwekkende opstellen in de Eerste Reeks (August Vermeylens ‘De Kunst in de vrije Gemeenschap’ en ‘Rythmus’ van Alfred Hegenscheidt) waren eerder abstract van aard: ze pleitten voor een andere kunst, die gedragen zou worden door het alomvattende ritme van het leven en die zou uitmonden in een Grote Synthese van Alles, “waarvan het symbool zal wezen de gemeenschapskunst.” [Vermeylen 1894:4] Over hóe die kunst van de toekomst bereikt moest worden, bleven ze veel vager. Net als hun collega Van Langendonck zagen ze een grote rol weggelegd voor een dichter met messianistische trekken, die “in den grond een eenvoudig mensch moet zijn en wiens geestelijke voorvaderen geweest zijn: een werkende man uit het volk en, verder terug in den tijd, de wilde natuurmensch”. [Hegenscheidt 1894:14] Het werk van deze dichtende Houtekiet zou niet alleen het symbool van de natie zijn, “maar van een heel opkomend menschedom”. [Vermeylen 1894:7] Het nummer waarin deze essays verschenen was het laatste van de Eerste Reeks. Meteen hierna vertrok Vermeylen voor enkele jaren naar Berlijn en Wenen. Zijn opvattingen zouden grondig door elkaar geschud worden [Musschoot 1982:xxv] en de Vermeylen die zijn schouders onder het vernieuwde tijdschrift zou zetten was niet zijn idealisme, maar wel zijn romantische zweverigheid kwijt. Het eerste nummer van de Nieuwe Reeks, januari 1896, opent met een vlammende ‘Kritiek der Vlaamsche Beweging’ van Vermeylen. Net als Van Ostaijen vierentwintig jaar later – overigens ook vanuit Berlijn – richt hij zijn pijlen op de romantische stroming binnen de Vlaamse Beweging. Hij roept op om de taalstrijd niet langer als doel maar als middel te zien, als onderdeel van een veel grotere en in wezen sociale strijd. Vermeylen heeft een stuk van de wereld gezien en hij beseft dat die iets groter is dan de Grote Markt van Brussel. De dogma’s van de Vlaamse Beweging (ras, 1302, isolationisme) moeten er aan geloven. Zo vindt hij ‘ras’ een te abstract begrip: het impliceert een zuiverheid die niet bestaat (“heden minder dan ooit, nu de verste betrekkingen onder de volkeren allersnelst vermenigvuldigd worden”) en die gevaarlijk is (“zij slaat noodwendig over tot rassenhaat”). [Vermeylen 1896:6-7] Overigens is het een persoonlijk recht om je eigen taal te mogen spreken; daar is geen “ras” en de verheerlijking van een denkbeeldig glorieus verleden van dat ras voor nodig:

De vraag is, of we nog lang dien weg óp moeten. Of we elkaar nog lang helden van vroegere eeuwen naar het hoofd gaan werpen [...] Of we nog lang, zoo kleingeestig mogelijk, andere volken zullen geringachten om te bewijzen dat wij altijd grooter geweest zijn [...] Laten we ons huis openstellen naar álle zijden, dat is nog het beste middel om ons-zelf te blijven. [idem:8-9]

Vier jaar later zou hij in het overigens veel minder radicale opstel ‘Vlaamsche en Europeesche Beweging’ dat laatste punt samenvatten in één van de bekendste oneliners uit de Vlaamse geschiedenis: “om iets te zijn moeten wij Vlamingen zijn. – Wij willen Vlamingen zijn, om Europeërs te worden.” [Vermeylen 1900:310]

Om er vooral geen twijfel over te laten ontstaan waar hun doelgroep en onder-

cultuurkritiek
in Van Nu en
Straks

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

werpen gesitueerd moesten worden, verenigden de belangrijkste Van Nu en Straks'ers zich na het stopzetten van dat blad in *Vlaanderen. Maandschrift voor Vlaamsche Letterkunde* (1903-1907). Ze stelden zich tot doel om alvast het eerste deel van Vermeylens program te realiseren. Het eerste decennium van de twintigste eeuw stond dus niet in het teken van een nieuwe generatie hemelbestormers. De auteurs die zich in het fin de siècle met nogal wat misbaar gemanifesteerd hadden, waren intussen opgeschoven naar het centrum en vergenoegden zich ermee maandelijks een niet-programmatische proeve van hun kunnen aan de lezers voor te schotelen. En dat 'kunnen' was – ondanks het feit dat het werd geflankeerd door werk van heimatschrijvers als Lode Baekelmans en Lambrecht Lambrechts – niet gering: een hele reeks novellen van Stijn Streuvels, voorpublicaties uit *De wandelende Jood* van Vermeylen en uit *Johan Doxa* en *Mijnheer Serjanszoon* van Herman Teirlinck... en vooral ook gedichten, proza en kritieken van Van de Woestijne.⁶

'De geschiedenis
van het gedicht'
(Van de
Woestijne)

Met Van de Woestijnes 'Literaire Kroniek' in *Vlaanderen* wordt de kritiek op eens volwassen. Van de Woestijne neemt er niet langer genoegen mee om inlevende psychografieën te bedrijven; hij probeert naar de kern van het literaire schrijven te gaan: wat is een gedicht? Hoe komt het tot stand? De Vlaamse poëticastudie is geboren. Dat blijkt het sterkst uit de lezing 'De geschiedenis van het gedicht' die in 1905 werd opgenomen in de derde jaargang van het tijdschrift. Van de Woestijne, de man die eerder werd opgevoerd als de postromantische gevoelsmens bij uitstek, probeert hier – tijdens de hoogtijdagen van het positivisme – een wetenschappelijk verantwoorde verklaring te vinden voor de zonet genoemde raadsels. Hij neemt expliciet afstand van de tot dan toe geldende onderzoeksmethoden: de "finalistische" [Van de Woestijne 1949b:748], die het gedicht reduceert tot de overeenkomsten met voorgeschreven poëtica's; de historische, die de geschiedenis van het gedicht terugbrengt tot die van het genre; de naturalistische, die "het ras, het klimaat, het oogenblik" [idem:753] als uitgangspunt neemt, maar er bijvoorbeeld nooit in zal slagen te verklaren waarom twee broers die samen opgroeiden totaal verschillende (artistieke) kwaliteiten blijken te bezitten. Van de Woestijne wil een verklaring van "het Gedicht als een levend wezen, en in zijn mecanisme". [idem:759] Hij zal – voor het eerst – proberen een *ontstaanspoëtica* te schetsen. Hij wil zijn studieobject "chemisch" [idem:760] bestuderen om op die manier "de eeuwige wetten van Het Gedicht" bloot te leggen.

Drie vragen moeten worden beantwoord. Wat onderscheidt de dichter van andere mensen? Hoe werkt de dichter als schepper? Wat is het gedicht, "innerlijk en uiterlijk" [idem:761]? Ondanks de schijn van wetenschappelijkheid die hij zijn betoog wil meegeven, legt Van de Woestijne meteen hierna zijn eigen verborgen agenda op tafel. Hij wil immers aantonen dat een dichter eerder aan psycho-fysiologische dan aan uiterlijke, etnologische wetten beantwoordt; dat een dichter dus ook eerder individualistisch gericht is, en minder op de gemeenschap; dat hij – en dat zegt hij niet met zoveel woorden maar daar komt het wel op neer, me dunkt – niet de Nationale Dichter kan zijn waar zijn adventistische Van Nu en Straks-collega's zo naar uitkeken en dat zijn eigen dichtersprofiel dus eigenlijk de norm is. Waarna hij niet eens meer zal proberen om argumenten te verzamelen pro of contra de stelling dat poëzie een "uiting

eener gemeenschap” [ibidem] is, maar zich gewoon toelegt op het beantwoorden van zijn eerste, belangrijke vraag: wat maakt een dichter tot een dichter?

De bestaande literatuur geeft daar volgens hem geen bevredigend antwoord op. Men is op zoek geweest naar een soort van dichterlijke vingerafdruk maar heeft eigenlijk niets gevonden; “ik zal den dichter nog niet aan zijne duimen erkennen.” [idem:763] Wat zou overigens het *distinctive feature* kunnen zijn? Men heeft de hersenen van dichters vergeleken, gemeten en gewogen (“waar het midden-gewicht van 1350 tot 1390 gr. gaat, vinden wij bij Gezelle 1674 gr., bij Peter Benoit echter slechts 1225 gr. Hoe hier een betrekking van oorzaak tot gevolg vastgesteld?” [idem:764]), men heeft een verband gelegd tussen artistiek genie en waanzin – een bevredigend antwoord is er echter nog niet gevonden.⁷ Gewoon poneren dat dichten aangeboren is of dat het een teken van vroegrijpheid is, vindt Van de Woestijne te gemakkelijk: “ik verkies de rationeele uitlegging boven fijnere, maar minder-aan-te-nemen gissing”. [idem:772] Bij gebrek aan overtuigende alternatieven, houdt hij het ten slotte op een combinatie van “drang naar het werk” [idem:773] – het gevoel bij de dichter dat hij móet dichten –, “het individualisme der groote scheppers” [idem:774] en “de drang naar anders zijn” [idem:776], waardoor de dichter zijn eigen tijd(genoten) kan overstijgen en volstrekt uniek werk kan afleveren. Over waar deze eigenschappen vandaan komen (aangeboren of ontwikkeld onder invloed van omgevingsfactoren) laat Van de Woestijne zich niet uit.

De tweede vraag betreft het eigenlijke ‘scheppen’. Ook hier komt de dichter-criticus er niet echt uit. De omstandigheden die schrijvers creëren om te kunnen werken (drugs, drank, sigaretten, reukwaren of een koud voetbad) kunnen weliswaar een belangrijke stimulans zijn, maar zijn geen noodzakelijke voorwaarde; er moet eerst iets ‘anders’ zijn, iets dat ervoor zorgt dat de zinnen overlopen (“het gevolg van over-vloed aan psychisch leven, van over-voed psychisch leven” [idem:779]) en er geschreven moet worden. De romantische, Wordsworthiaanse “spontaneous overflow of powerful feelings” [Wordsworth 1974:126], kortom, zij het hier met een decadente (overvoede) toets. Het mysterie – wat is “de ‘inspiratie’ die aandrijft tot het zingen”? [Van de Woestijne 1949b:779] – blijft.

Over de eigenlijke werking van het gedicht kan Van de Woestijne wel uitspraken doen. Het gedicht is het resultaat van een gezamenlijk op elkaar inwerken van ritme, beeld en gevoel. De ‘rythmus’ – “in actie en reactie, de beweging, de levende uiting van een organisme” [idem:783] – kan worden opgewekt door iets buiten of binnen de dichter. Het proces verloopt dan ongeveer als volgt:

een beeld heeft één uwer zintuigen getroffen. Langzamerhand is het gegroeid tot een gevoel dat den geest bezig-houdt, inneemt, niet langer gerust-laet, en folterend zal worden. De reactie op den ader-slag, op het zenuw-stelsel, op de ademhaling ontstaat. Eene keten van vroegere beelden stroomt toe; ge wordt blijde of treurig; uw bloeds-omloop, gehoorzamend aan hersenen en adem-haling, krijgt rasseren of trageren gang. En eenmaal zóo-ver: laat dan uw beelden vloeien, uw vers zal écht zijn, al zijn uw versvoeten misschien niet in ’t getal dat geëischt wordt door de betrouwde metriecken! [idem:784-785]

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

Het lijkt wel een verliefdheid. Het gedicht heeft zich aan de dichter opgedrongen, met alle ziekteverschijnselen van dien; het gemoed wordt – weer zeer Wordsworthiaans – letterlijk in beweging gebracht en brengt allerlei fysieke reacties teweeg die resulteren in een natuurlijk ritme dat organisch vloeit en zich aan opgelegde jamben en trocheeën niets gelegen laat. Een ‘beeld’ kan het resultaat zijn van eender welke zintuiglijke waarneming die, door persoonlijke factoren als herinnering en bewustzijn (h)erkend, geschikt en geordend wordt tot een bevredigend *esthetisch* geheel. In die laatste fase speelt ‘het gevoel’ een sleutelrol: “Wat is Gevoel, dan de samengestelde eenheid eener reeks beeld-gevoelens: bron van behagen of mishagen naar de mate dat het overheerschend beeld-component bij het subject leed of lust [...] verwekt?” [idem:786]

Hiermee heeft Van de Woestijne het hele proces beschreven “vóór dat de inspiratie dwingen zal, dat men het [gedicht] zou schrijven”. [idem:787] Ritme, beeld en gevoel leveren dus blijkbaar een *Gedicht an sich op*, een Platoons origineel, dat door toedoen van inspiratie en enkele mechanische transformaties tot het concrete gedicht zal leiden. Het antwoord op de enige vraag die dan nog rest – welk soort gevoelens zullen leiden tot een gedicht – hangt af van wie ze stelt. Voor de “Australische primitieve” [ibidem] zal die trigger veelal een sociale gebeurtenis zijn (arbeid die nuttig is voor de hele gemeenschap, bijvoorbeeld). Bij meer ontwikkelde volkeren gaat het weliswaar ook om een “verrichte noodzakelijkheid” [idem:788], maar die zal niet langer sociaal maar strikt individueel zijn. Waarna Van de Woestijne zijn aller-individueelste invulling van die allerindividueelste emotie meedeelt:

wat we bezingen, dat is onze treurige eenheid in het dier, vernobeld door onzen afkeer. Ja, onze afkeer, meest, is de vreugde van ons dicht-leven, want zelfs ’t aanschouwen van het zuiverst-schoone is ons wrang. O, we hopen, we trachten ons te ontbolsteren, we trachten schoon te zien, naïef als nieuwe kinderen; maar de tijden zijn te guur, dat we ons uitkleeden zouden. – En ziedaar de sociale betekenis der poëzie van onze dagen; het is helaas, eene negatieve betekenis... [idem:788-789]⁸

Het overbewustzijn dat zowat alle moderne dichters in de twintigste eeuw parten zal spelen, is hiermee ook in de Vlaamse poëzie geïntroduceerd. Waarna enkel nog het “uiterlijk vertoon” van het gedicht rest, maar dat verhaal over “Vers en Strofe, hun verhouding tot Klank en Zin, hun intellectueel wezen tegen-over den sensuëlen grond” is dan wel van het grootste belang, de auteur acht het niet “algemeen-menschelijk genoeg” [idem:789] om er zijn publiek mee te vermoeien. In de context van deze lange lezing is dat mischien een begrijpelijk standpunt, maar eigenlijk draait Van de Woestijne hiermee zijn oorspronkelijke opzet finaal de nek om. Op de vragen wat een dichter nu precies tot een dichter maakt en wat er precies nodig is om het dichtproces in gang te zetten, moest hij eerder het antwoord schuldig blijven. Nu hij ook de ultieme transformatie van Platoonse blauwdruk naar feitelijk gedicht onbesproken laat, is het resultaat van deze tekst enkel in persoonlijke termen uit te drukken: het biedt een inzicht in het begrip dat de dichter zelf

op dit moment heeft van zijn eigen “poëtische geaardheid” [idem:790]. En zo bekeken is het resultaat niet mis: hij heeft – onder het mom van “eene menschelijk-wetenschappelijke uitlegging” [ibidem] – zijn eigen subjectieve poëtica verabsoluteerd. Hij heeft de portee van zijn werk aangegeven en de criteria geformuleerd aan de hand waarvan dat werk beoordeeld moet worden. Maar ook in dit opzicht blijft ‘De geschiedenis van het gedicht’ een halfslachtige tekst. Conform de moderne tijd waarin ook hij als zielendichter vastzit, probeert Van de Woestijne een rationele verklaring te vinden voor het grote mysterie van het dichten; met zin voor nuance en historische kritiek ondergraaft hij zowat de hele wetenschappelijke literatuur die over dit onderwerp geschreven werd. Wat rest zijn een aantal voornamelijk romantische overwegingen over de oorsprong van het dichterschap en de dichterslijke inspiratie, en een erg persoonlijke en individualistische invulling van de functie van dat dichterschap. Over de poëtische middelen (strofebouw, klank, ideeën...) kom je hier niet veel te weten.

Eerder had Van de Woestijne in zijn kroniek in *Vlaanderen* al de contouren van een poëtica geschetst die opvalt door zijn hybride karakter: enerzijds blijft er een sterk romantische, psychologisch-biologische component (de authentieke dichter schrijft uit noodzaak, als een biologische functie), anderzijds ontwikkelt het gedicht zelf zich volgens niet-geëxpliciteerde, strikte, mechanische wetten. In die eerste essays spreekt hij echter wel over de poëtische middelen en geeft hij aan, net als Van Ostaijen twintig jaar later, in welke opzichten hij zich tot de traditie van Gezelle rekent. En waarschijnlijk niet toevallig voelen Van de Woestijne en Van Ostaijen zich aangetrokken tot ‘dezelfde’ Gezelle. Meteen al in zijn eerste literaire kroniek – ‘Proletarische poëzie en mevrouw Roland Holst’ –, en daarin al meteen op de eerste bladzijden, maakt Van de Woestijne duidelijk welk soort lyriek zijn uiteindelijke voorkeur geniet:

Van de
Woestijne
en de
noodzakelijke,
zuivere lyriek

Men versta me: zuivere poëzie noem ik deze, die alleen van de zintuigen des menschen, inspiratief afhangt, en die me dadelijk treft als mensch-met-zintuigen; niet deze waarvan de zin wel schoon, maar niet onafhankelijk blijkt van de bespiegeling, maatschappelijk samenleven, en menschelijk gemeen-goed. Ik noem die eerste zuiver, omdat ze oer-individuëel, oorspronkelijk-lyrisch dus, en het dichtste bij de natuur is: waarom ik ze de hoogste schat. [idem:626]

Als je zelf je termen mag definiëren, bepaal je zelf de krijtlijnen van elke verdere discussie. Van de Woestijne geeft hier aan wat voor hem de hoogste poëzie is, en daarmee heeft hij niet alleen de opzet van zijn eigen werk gedefinieerd, maar meteen ook een standaard gezet waartegen hij elke te bespreken bundel kan afzetten. De hoogste voor Van de Woestijne, is die poëzie die rechtstreeks tot het individu spreekt via beelden⁹ die individueel en zintuiglijk zijn ervaren; voor hem geen *poésie reçue* die eerder op conventie dan persoonlijk aanvoelen en ondervinden is gesteund. In ‘Gevoel en begrip en de laatste “verzen” van Herman Gorter’ gaat hij hier dieper op in. Gorter verdient alle lof omdat hij als een van de eerste dichters in Nederland dichtte naar eigen goeddunken: zijn vers liep zoals het moest lopen, niet zoals de traditionele

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

metriek het wou. Helaas is de socialist Gorter later het spoor bijster geraakt en slaagde hij er niet langer in om “Gevoel en Begrip” [idem:656] uit elkaar te houden. De vorm van een gedicht kan pas mooi zijn als zij noodzakelijk is, als ze door rijpe emoties is gedwongen te zijn wat ze uiteindelijk werd. Het Gevoel dat ervoor moet zorgen dat alle door zintuiglijke prikkels tot stand gekomen beelden in één geheel samengebracht worden, moet van esthetische aard zijn. Dat impliceert allerminst dat bijvoorbeeld vaderlandsliefde hiervoor niet in aanmerking zou komen; wanneer je dat soort algemenere, minder individuele Gevoelens tot de kern van je lyrisch betoog maakt, is het echter cruciaal dat elk apart gevoel en beeld dat je gebruikt, doorleefd is: “de dichter zal slechts oprecht wezen [...] als de van hem-uitgedrukte affecten groeiden uit lang-gedragen, vaak-héronderonden gevoel”. [idem:665] Wanneer het echter een louter cerebrale kwestie wordt en een abstract Begrip wordt bezongen – als het bijvoorbeeld niet langer gaat om het doorvoelde ‘alle Menschen werden Brüder’ maar om een geponerd socialisme – dan loopt het mis. En dat is wat gebeurt met de Spinoza-specialist Gorter in *De school der poëzie*, deel 3, en met de socialist Gorter in deze *Verzen*: hij dicht in abstracties en begrippen. Zijn verzen zijn geen poëzie maar propaganda. Hijzelf is niet langer dichter, maar “Profeet en een Apostel”. [idem:674]

We zijn hier nog ver verwijderd van de dichter als geoefende leugenaar en bekwaam vakman. De dichter kan slechts schrijven over wat hij zelf heeft beleefd; gevoelens en ervaringen worden nog niet gewantrouwd, de ware dichter kan nog van de valse worden onderscheiden. Dat blijkt ook uit het essay ‘Beeld en woord’. Poëzie wordt er eens te meer gedefinieerd in termen van “een motorische uiting, de bevrediging van eene menselijke behoefte” [idem:701]; het gedicht ontstaat dus uit noodzaak en dat ontstaan is een mechanisch proces. Waar Van Ostaijen later de themazin zal lanceren die door bepaalde klankverhoudingen de rest van het zuiver-lyrische gedicht uitlokt, volstaat bij Van de Woestijne vaak één beeld om de gevoelensketting in beweging te zetten die via associaties resulteert in de beeldenreeks van het gedicht. Klank daarentegen (het luisteren naar muziek, bijvoorbeeld) levert hem ten hoogste het karkas van het gedicht: strofebouw, ritme, versklank. Aftelrijmpjes – waar Gezelle en Van Ostaijen zo van hielden – zijn eigenlijk niet veel meer dan zo’n inhoudsloos karkas; “Dat is poëzie, maar onvolledige,” [idem:706] geeft Van de Woestijne aan. Enkele bladzijden later citeert hij echter een populair aftelrijmpje uit het Meetjesland waarin ook het vereiste veel-beelden-woorden-één gerealiseerd wordt. En dan blijkt hoeveel belang ook hij hecht aan de klank: “Wij dichten ook, of wij zijn geene dichters, even om de geneuchte van ons spraak-systeem als om die van ons gevoel, om de huiverende vreugde van een klank als om die van een troebele passie-schaeking.” [idem:708] Strikte inhoud en begrip blijken plots minder cruciaal: “ik dicht niet om begrepen te worden”. [ibidem] Begrip kan immers ook ontstaan door goed te luisteren. Communicatie-via-woorden verloopt net zo goed door het klankpatroon als door de idiomatiche betekenis. En dat geldt volgens Van de Woestijne – zoals volgens Gezelle voor en Van Ostaijen na hem – lang niet alleen voor onomatopoeën. Twintig jaar later zou Van de Woestijne in een artikel over Gezelle hierop terugkomen: Gezelle “ging uit van de spierbeweging des strottehoofds om de hoogste geestelijkheid te

bereiken” [Van de Woestijne 1949c:358]. Dit resulteerde in de “wonderbaarlijke Kleengedichtjes” die – precies door hun “zin-looze volkschheid” – de eeuwigheid ingingen. [ibidem, cursivering gb] Zowel Gezelle, Van de Woestijne als Van Ostaijen behoren zo tot eenzelfde traditie in de Vlaamse poëzie; één die gelooft in de automatische, organische ontwikkeling van beeld- en klankreeksen tot een gedicht waarin begrip niet zozeer ontstaat door de woordenboekbetekenissen van de gebruikte woorden, maar door de beeld-, klank- en gevoelsassociaties die ze opwekken.¹⁰

Gezien de verzuiling die Vlaanderen nog tot de jaren tachtig van de twintigste eeuw in een wurggreep zou houden, waren bladen als *Van Nu en Straks* en *Vlaanderen* alleen al door hun samenstelling unieke gevallen in onze literatuur. De redacties bestonden weliswaar vooral uit vrijzinnigen, maar dat belette hen niet om de katholieken Prosper van Langendonck, Stijn Streuvels, Karel van den Oever en Felix Timmermans in hun bladzijden op te nemen en zich op te werpen als dé verdedigers van het West-Vlaamse Roomse trio Gezelle-Verriest-Rodenbach. Die openheid valt nog meer op, als ze gesitueerd wordt in een context waarin – óók in het eerste decennium van de twintigste eeuw – ideologisch geïnspireerde bladen als paddestoelen uit de grond schoten: het radicaal en strijdvaardig katholieke *Jong Dietschland* (1898-1904) waarvoor onder meer Cyriel Verschaeve bijdragen leverde, het wat bezadigder katholieke fusietijdschrift *Dietsche Warande & Belfort* (1900) waarin vooral de essays van Jules Persijn opvielen, het nogal heterogene en eveneens katholieke *Vlaamsche Arbeid* (eerste reeks van 1905-1914) van Karel van den Oever en Jozef Muls, het liberale *De Vlaamsche Gids* (1905) waarin de oude kemphanen Max Rooses en Pol de Mont elkaar opnieuw vonden, het libertair-socialistische *Ontwaking* (1896+1901-1909) en het Gentse, anti-burgerlijke *Nieuw Leven* (1907-1910) waaraan onder meer de gebroeders Gust en Firmin van Hecke meewerkten. Het literaire bedrijf draaide kortom op volle toeren, maar er gebeurde niets.

verzuiling & stagnatie

Met *De Boomgaard* (1909-1911) kwam daar bijna verandering in. De drijvende kracht achter dit blad, André de Ridder, was als nauwelijks achttienjarige al even redacteur van *Vlaamsche Arbeid* geweest en had zich in *Jong Dietschland* uitgesproken voor een katholieke literatuur met een brede rug. Zijn katholieke collega's wilden zich echter steeds duidelijker nationalistisch en sociaal profileren en het kwam tot een definitieve breuk met de autonomistisch ingestelde De Ridder. Die vond in de *young urban intellectuals* Gust en Firmin van Hecke, Paul Kenis en Gust van Roosbroeck de ideale gezellen voor een nieuw, vrijzinnig blad dat de anti-provincialistische lijn van *Van Nu en Straks* zou doortrekken, maar dan explicieter internationaal gericht en door de nieuwe generatie gemaakt. [Weisgerber 1956:22-28] Die ambitie hebben ze niet helemaal waargemaakt omdat er geen grote scheppende talenten meewerkten aan het blad. Door hun volgehouden aandacht voor de buitenlandse literatuur brachten ze wel wat verse zuurstof in de *Heimat* en ook hun luidruchtig geventileerde afkeer van het Vlaamse boerenproza ging niet onopgemerkt voorbij. Zo wierpen ze zich, met een geheel aan Buysse's werk gewijd nummer en met veel enthousiasme, in de strijd vóór Buysse en tegen Streuvels om zo de staatsprijsjury te beïnvloeden. Dat mislukte en de manier waarop ze zowat het hele lite-

De Boomgaard: bijna beweging

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

raire establishment tegen zich in het harnas joegen, heeft hun uiteindelijke financiële zwanenzang waarschijnlijk alleen maar bespoedigd. [idem:41-48] Maar intussen hadden ze dus wel 'de nieuwe tijd' geroken. Ze situeerden hun verhalen in de stad, hadden oog voor het mondaine leven van kunstenaars en hoeren en brachten hun vrije tijd niet in Sint Martens Latem door. De jonge Paul van Ostaijen zag daar wel wat in. Tijdens een boottochtje in Brugge zou hij het – als trouw lezer van *De Boomgaard* – in een literaire discussie met vrienden zelfs opnemen voor de poëzie van de Nederlandse correspondent van het blad, Joannes Reddingius, die hij beweerde hoger te schatten dan de Tachtigers Kloos, Gorter en Van Eeden. [Borgers 1971:55] Later heeft Van Ostaijen er op gewezen dat hij in zijn debuut beïnvloed werd door de "Gorter'se kadans" [IV:333]: "Van Gorter leerde ik zeker: 'nog loopt een man die moe gewerkt is de straat door dezelfde melodie te fluiten.' Er is niemand als Gorter die bezit dit luisteren naar de innerlike klank van het woord, lang na het uitgesproken is en nog enkel innerlik weerklinkt." [geciteerd in Buelens&Wildemeersch 1996:33]¹¹ De wat krakkemikkige metriek van sommige gedichten in *Music-Hall* suggereert echter dat Van Ostaijen zelf op dat moment die kunst lang niet zo sterk beheerste als Gorter; meer nog: sommige verzen laten de invloed vermoeden van de *Boomgaard*-dichters Reddingius en Gust van Hecke. Terwijl broer Firmin langoureuze verzen pleegde in de stijl van zijn goede vriend Van de Woestijne, publiceerde Gust van Hecke in *De Boomgaard* gedichten die nu opvallen door de directe spreektaal en de losse versificatie waarvan ook *Music-Hall* doortrokken is. Vergelijk:

Oude klok, tik-tak
tik-takt als voor jaar aan jaar,
'k luister droomrig, wacht en staar,
weet mij sterk, weet mij zwak.
[Reddingius 1913:9]

Ik ga nu weg
van jou
je zijt zoo dood
voor mij.
Gil nu niet
je holle schrik,
geef geen geluid,
smoor je gesnik.
Blijf roerloos aan je stoel,
het licht om jou is koel.
Maar je handen
branden,
je schendende handen,
als schanden
[Van Hecke, G, 1909-1910:523-524]

Ik heb je al wat
Ik bezat

Mijn enige schat,
Mijn groot hart gegeven.
En wat heb jij den liefdedronken
Jongen
Die ik was, geschonken?
[1:55]¹²

Een uitgesproken poëtica is in *De Boomgaard* niet te vinden. Gezien de autonomistische en kosmopolitische inslag van hun algemene literatuuropvattingen is het niet verbazingwekkend dat tendensdichters en bezingers van het Vlaamse natuurschoon niet meteen hoog in aanzien stonden bij de redacteurs, maar erg radicaal zijn ze daar niet in en een echt alternatief bieden ze al evenmin. Zo maakt Paul Kenis in zijn bespreking van de bundel *Toortsen* van René de Clercq duidelijk dat voor hem poëzie best groots, meeslepend en volksverbonden mag zijn, zolang er maar geen duidelijke zedenles uit spreekt:

Heerlijk en groot zijn zij in wier werk de strijd van een gansch volk weerklinkt vindt, wier breede rythmen de idealen dragen van gansch een tijd, of striemend den heerschers en verdrukkers in 't aangezicht zweepen... maar dan weze het in godsnaam toch niet op dien pedant-hoogdravenden toon die ons in *Toortsen* zo heeft gehinderd. Telkens wij ons lieten meeslepen door eene hoog lyrische vlucht, op het punt waren te bewonderen, kwam eene lomp aanstrompelende moraal ons het genieten onmogelijk maken. [Kenis 1909-1910:380]

De zoektocht naar een groot nationaal dichter is dus duidelijk nog altijd aan de gang – ook bij auteurs die door hun plaats in een bepaald tijdschrift het etiket 'neiging tot autonomie' op het voorhoofd geplakt hebben gekregen. Die autonomie (in de betekenis van: niet-tendentieus; het resultaat van het gedicht, niet de persoonlijkheid of intentie van de dichter telt) is in *De Boomgaard* sowieso ver te zoeken. Technische beschouwingen zijn er niet te vinden en in hun kritische praktijk wordt er in verschillende opzichten 'op de man' gespeeld: heeft de auteur persoonlijkheid en klinkt die door in de verzen?¹³ Dat een dichter niet vanuit zijn 'diepste binnenste' moet spreken, maar zich persoonlijkheden kan aanliegen – zoals Fernando Pessoa in dezelfde periode voorhield – is bij deze dichters niet opgekomen.¹⁴ Dat is vooral vreemd aangezien ze zelf als volgelingen van de leugenachtige maskeradekunstenaar Oscar Wilde worden omschreven. [Weisgerber 1956:16,35,83]¹⁵ *De Boomgaard*'ers waren echter slechts halve decadenten: ze wentelden zich in het wereldje van boudoirs en nachtbrakerij, maar deden dat wel op een 'eerlijke' manier. Poëzie was belijdenis, weliswaar niet meer van het Schone op Aloude Vlaamsche Wijze, maar van het Schone à la manière de Baudelaire. Was de inhaalbeweging dan nog altijd bezig?

De belijdenislyriek stond in die tijd zo vanzelfsprekend centraal dat de altijd nuchtere Paul Kenis zich begon af te vragen of er nog wel ruimte was voor dissidente stemmen, "of de àl te uitsluitende persoonlijke lyriek der meeste moderne dichters ons niet onrechtvaardig maakte tegenover veel ander schoons". [Kenis 1909-1910:380; cursivering gb] Dat Kenis deze tendens 'modern' kan

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

noemen is veelbetekenend. De belangrijkste buitenlandse poëziebijdrage in *De Boomgaard* liet immers een zelfde geluid horen, hoewel dat geluid niet meer was dan een verre echo van wat er op dat moment écht aan de hand was in de Europese literatuur. In ‘Over de Jong-Weensche dichters’ geven André de Ridder en Gust van Roosbroeck aan dat de moderne Europese cultuur gekenmerkt wordt door een “fijne, nerveuse en gecompliceerde mentaliteit”. [Van Roosbroeck&De Ridder 1909-1910:675] Ook in Oostenrijk was dat zo, waar in het spoor van “meester-hovenier” [ibidem] Stephan Georg [sic] belangrijke dichters als Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke en Stefan Zweig zich manifesteerden. De Ridder en Van Roosbroeck hebben het hier echter niet over de Hofmannsthal van de *Brief des Lord Chandos* (1902) waarin het personage aan een totale taalintegratie ten onder gaat. De “inzichtelijke naïviteit” [idem:682] die ze toeschrijven aan Rilke heeft niets vandoen met de auteur van de twee bundels objectiverende *Neue Gedichte* (1907 en 1908). In *De Boomgaard* kijkt men dus weliswaar af en toe over het muurtje, maar dat muurtje staat ergens in een intussen alweer verlaten, laat-negentiende eeuwse achtertuin. Terwijl in 1909 Marinetti’s eerste futuristische manifest verschijnt en in 1910 in Duitsland *Der Sturm* wordt opgericht, worden in Vlaanderen ‘moderne’ dichters nog altijd geprezen omwille van hun “zeer diepe menselijkheid”. [idem:678] Wanneer Van Ostaijen in de verwarrende eerste oorlogsmaanden in 1914 een voortijdig in memoriam voor Hofmannsthal zal schrijven, citeert hij een vertaling die André de Ridder maakte en omschrijft hij des dichters kunst als “een zuiver streven naar schoonheid en innigheid”. [IV:418]¹⁶ Elf jaar later zou Van Ostaijen de *Boomgaard*-generatie “een soort oorlogsneurose” *avant la lettre* en loomheid verwijten. [IV:240] Edmond van Offel had, zoals gezegd, in zijn korte modecolumn in het blad al aangegeven dat ze enig enthousiasme best konden gebruiken. Van Offel had een generatie eerder nog aan *Van Nu en Straks* meegewerkt en hij herinnerde zich vast nog hoe August Vermeylen hun verwarring en de daarmee gepaard gaande hoge verwachtingen had geschetst:

alles gaat zo snel nu, zoo verschrikkelijk snel, dat onze zenuwen breken en de woorden in ons kelen beven en ons hoofden duizelen. Maar door dat ongeloof, dien koortsigen twijfel lijden wij, en dat zal ons sterk maken. Hoort ge ’t opgisten, als heel een nieuwe wereld die aan ’t groeien is? [...] om met één ruk hooger te steigeren, toe het groote Leven, dat wij misschien nog zullen zien. [Vermeylen 1894:3]

Die verwachtingen waren intussen verre van ingelost. In plaats van de nieuwe synthese (“het groote Leven”) waar ze toen van droomden, kwam er alleen maar meer versnippering, verwarring en verlamming.

een land
gebouwd op
tegenstellingen

De tegenstellingen die deze periode vlak voor de Eerste Wereldoorlog kenmerkten waren ongekend.¹⁷ Aan de ene kant had je het rijke België. In een klimaat van haast ongebreideld kapitalisme was het uitgegroeid tot de vierde handelsmacht ter wereld, het land met de vijfde sterkste economie op aarde, met Antwerpen als een wereldhaven groter dan die van Londen, Hamburg of Rotterdam, met sinds 1908 (als geschenkje van Koning Leopold II) ongelimiteerde toegang tot alle rijkdommen van de kolonie in Congo... En aan de

andere kant was er het ontwikkelingsland België dat nog maar net de feodaliteit was ontgroeid, waar sociale ongelijkheid heerste zoals we ons die nu alleen maar in derdewereldlanden kunnen voorstellen, en er een democratisch deficit was waarbij de huidige Europese problemen op dat vlak in het niet verzinken. Vrouwen mochten sowieso niet stemmen en voor de mannen was pas in 1893 het algemeen meervoudig stemrecht ingevoerd: mannen met een gezin, een diploma of een aanzienlijk kapitaal kregen meer dan één stem. Op die manier kon het conservatieve systeem zichzelf ‘democratisch’ in stand houden. De snel opkomende sociale bewegingen (de Belgische Werklieden Partij en na *Rerum Novarum* in 1891 ook een veel gematigder, katholieke variant) probeerden dan maar hun gelijk af te dwingen op straat. Door betogingen, stakingen en lobbyen slaagden ze erin de kinderarbeid in de mijnen af te schaffen (1878) en de verplichte zondagsrust (1905) en een lichte loonsverhoging te verkrijgen. Ondanks die verbeteringen bleef België op sociaal vlak een ‘achterlijk’ land. Dat kon alleen veranderen als het kiesstelsel gewijzigd werd en het volk zijn numerieke meerderheid ook in het parlement zou kunnen doordrukken. De sociale bewegingen streden dan ook vooral om het algemeen enkelvoudig kiesrecht af te dwingen, maar ondanks massale stakingen was dat in 1914 nog altijd niet bereikt.

Ook de Vlaamse strijd was nog lang niet gestreden. Sinds 1878 was het Nederlands een officiële bestuurstaal; vanaf 1883 was er in Vlaanderen verplicht Nederlandstalig middelbaar onderwijs in de staatsscholen (de katholieke scholen volgden pas veel later) en in 1898 werd de Gelijkheidswet goedgekeurd, waardoor het ‘Vlaams’ als officiële taal werd erkend. In de praktijk bleef het Nederlands echter een tweederangstaal. Zowat alle belangrijke functies in kerk, staat en leger werden door Franstaligen bezet en de door de katholieken afgedwongen ‘vrije schoolkeuze’ was er onder meer op gericht om dat zo te houden. Zolang het niet overal in Vlaanderen verplicht was om in het Nederlands te onderwijzen, zouden veel Vlamingen hun kinderen immers naar een Franstalige school blijven sturen; die gaf de beste garanties voor een succesvolle toekomst. Een belangrijk strijdpunt voor de Vlaamse Beweging was dan ook de vernederlandsing van het hoger onderwijs, in casu de universiteit van Gent. Door het opleiden van een Nederlandstalige elite zou de vervlaamsing van het openbare leven uiteraard drastisch versnellen.

En die elite-in-wording stond in 1914 vol ongeduld te trappelen. De eerste generatie die (door de wet van 1883) in het Nederlands middelbaar onderwijs had genoten eiste een eigen universiteit; zij zouden de ‘more brains’ leveren waar Vermeylen zo naar verlangde. De Vlaamse jongeren radicaliseerden snel. Niet alleen waar het de Vlaamse kwestie betrof. Zij voelden scherp aan dat er zich een nieuwe wereld aanbood, en ze wilden die (r)evolutie – desnoods met geweld – zelf forceren. Het brave, katholieke, agrarische Vlaanderen moest plaatsmaken voor een moderne staat waarin iederéén kansen kon krijgen, niet meer alleen de sociaal en politiek bevoordeelde klasse. Het contrast met de vorige generatie was groot. Zij cultiveerden hun overbewustzijn en wendden zich in een post-fin de siècle-verveling die hen zowel in politiek als artistiek opzicht tot passivisten maakte, conform het beeld dat Karel van de Woestijne van hen had geschetst:

nieuw
tegen
oud:
more
brains?

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

Deze zieke jeugd, ziek van eigen twijfel en verlangen, verteerd door eigen onmacht en begeeren, krankzinnig van zelf-negatie en onbereikbaar-schoone volkomenheids-voorstelling, deze jeugd was de verfijnde uitbloei van wat ze, door de wet der contrasten, uit ganscher ziel verfoeide, en waar ze met al hare overprikkelde zinnen aan gebonden was [Van de Woestijne 1949b:167].

Confrontaties tussen de oude en de jonge garde waren legio. Een kenmerkend conflict speelde zich in mei 1914 in Antwerpen af. Eén van de protagonisten was de nauwelijks achttienjarige Paul van Ostaijen. Op een aan duidelijkheid niets te wensen overlatende manier nam hij stelling in een censuurkwestie op zijn oude school, het Antwerpse Atheneum. Op die school was een nieuwe prefect aangesteld, een zekere heer Loos (“dit is ook de ironie der namen, want een meer zijn eigen domheid uitstallend persoon, zou moeilijk te vinden zijn” [IV:411], aldus Van Ostaijen), en die had verboden voor te lezen uit Herman Heijermans’ *Falklandjes* en August Vermeylens *De wandelende Jood*. In het blad *Rechtuit. Orgaan van oudleerlingen van het Antwerpsch Atheneum* reageerde Van Ostaijen met twee bijtende bijdragen. De ene is een licht-groteske toneelschets (“Samuel Falkland verboden of prefekten-vrijheidsliefde in de XXe eeuw. Document voor de geschiedenis van onze tijd”) waarin Loos het moet ontgelden en Vermeylen door Loos’ secretaris Pipers wordt gedegradeerd tot de bakker in zijn straat. [Buelens&Wildemeersch 1996:22-24] De andere tekst is veel minder ironisch van toon. De titel vat al meteen Van Ostaijens standpunt puntig samen: ‘Zijn eigen leven leven’. Het ging Van Ostaijen hier duidelijk om een principekwestie. De kwaliteit van de literaire werken in kwestie deed er niet toe. Over *Falklandjes* schreef hij in datzelfde artikel immers: “Dat juist op deze *Kleine vertelsels* het verbod moet vallen, maakt van de daad van een stompzinnig mensch ook nog eene idiotenstreek, want het zal iedereen wel bekend zijn, dat dit boekje van Heijermans onnoozel is als een pasgeboren biggentje.” [ibidem] En in zijn *Dagboek* noteerde Gaston Burssens later dat Van Ostaijen in zijn exemplaar van Vermeylens boek eigenhandig een ondertitel had bijgeschreven: *De wandelende Jood – of een scheet in een fles*. [Burssens 1988:91] Van Ostaijen behoorde duidelijk niet tot de fanclub van Heijermans of Vermeylen. Waar het hier echter om draaide, was censuur en dat kon hij niet hebben: “[D]e daad zelve, van lektuur te verbieden, van te zeggen: dat mag je lezen en dat mag je niet lezen, is van eene brutale schaamteloosheid.” [IV:411] Ongeveer een halve eeuw voor de index op boeken werd afgeschaft schreef hij: “wij willen van geen kastratie weten, wij willen lezen wat wij goedvinden; wij willen eindelijk, het klinkt misschien wel wat afgezaagd, ons eigen leven leven.” [ibidem] Dat de auteur er zelf bij zegt “het klinkt misschien wel wat afgezaagd”, suggereert al dat hij allerm minst een eenzame revolutionair was. Hij behoorde tot een jongerengroep met een uitgesproken generatiegevoel: met hén zou alles nieuw worden. Voor de jongeren was het een uitgemaakte zaak; de kleinburgerlijke wereld van hun ouders, een wereld van paternalisme en ongefundeerd gezag, een wereld waarin Kerk en Staat op de meest schaamteloze manier werden vermengd, waarin Franstalige kardinalen straffeloos konden beweren dat het Nederlands een taal is voor onderdanigen... die wereld zou tot het verleden gaan behoren. Zij

lazen buitenlandse avant-gardebladen, waren op de hoogte van recente ontwikkelingen op het gebied van kunst en politiek, zij zouden de wereld gaan veranderen.

Na de Duitse inval in België in augustus 1914 bereikte dit generatieconflict zijn hoogtepunt. De culturele goegemeente – waaronder zowat alle Van Nu en Straks'ers – besloot al snel tot 'passivisme': de Vlaamse strijd moest stilgelegd worden tot de oorlog voorbij was en België opnieuw soeverein. Veel 'activistische' jongeren wilden echter wat graag ingaan op het voorstel van de bezetter om een oude Vlaamse droom (een Nederlandstalige universiteit in Gent) te realiseren. De Belgische regering in ballingschap had hen duidelijk gemaakt dat dit als collaboratie zou worden beschouwd, maar hierdoor lieten ze zich niet afschrikken. Twee academiejaren lang – van 24 oktober 1916 tot het einde van de oorlog – werd er in Gent in het Nederlands gedoceerd. Na de bevrijding eindigden docenten en studenten – onder meer Wies Moens en Gaston Burssens – in de gevangenis.¹⁸ Het anti-Belgicisme was in aanvang echter slechts een oppervlakteverschijnsel geweest van een in wezen veel dieperliggend fenomeen: onvrede met het algehele *quietisme*, de *ennui* en het *pesimisme* van de door Van de Woestijne beschreven generatie. De oorlogsomstandigheden dreven deze tegenstelling ten top: "Méér dan een politieke leuze werd het activisme een geestesstroming, een levenswijze haast, die een gevoel van heldhaftig handelen bood en zo de passieve sleur van het leven onder een militaire bezetting draaglijk maakte." [De Schaeppdrijver 1997:158]

1914:
activisme
versus
passivisme

De sfeer is niet alleen in Vlaanderen revolutionair. Het gevoel van 'er moet nu iets gebeuren of ik ontplof' houdt jongeren op het hele continent bezig: "The cultural situation (...) was revolutionary. The assault on the old guard in literature – and the new became the old with a speed which to some was astounding – was no mere stylistic swing but a vociferous demand for fundamental change: new attitudes, new areas of exploitation, new values." [McFarlane 1976:78] De verschillende avant-gardebewegingen die vanaf 1904 opbloeien (de Duitse expressionisten van *Die Brücke* en *Der Blaue Reiter*, het fauvisme en kubisme in Frankrijk, de futuristen in Italië...) stellen zich tot doel om alvast de kunst van de grond af opnieuw op te bouwen. En als het van hen afhangt volgt na (of beter: door) de kunst meteen ook de wereld. Ze beginnen met een radicaal onderzoek naar het materiaal waarmee kunst gemaakt wordt (kleur, klank, perspectief...) en verdiepen zich in de zogenaamd 'primitieve' kunst uit Afrika. De expressionisten verzetten zich tegen de allesdoordringende rationaliteit die de moderne maatschappij beheerst en gaan op zoek naar een nieuw soort spiritualiteit. De futuristen van hun kant denken het mechanische en dynamische aspect van die moderne wereld radicaal door en passen die principes ook in de kunst toe. *L'art pour l'art* heeft afgedaan. Kunst en leven kunnen niet langer gescheiden worden. De invloed van Darwin en Nietzsche laat zich overal voelen. Kunst moet niet langer de werkelijkheid zelf imiteren, maar wel de principes die aan de basis liggen van die realiteit: evolutie en een allesverzengende vitale kracht. Indirecte gevoelsuitingen (impressionisme, symbolisme) hebben afgedaan. Men zoekt naar steeds extremere vormen van communicatie: schreeuwerige kleuren, uiteengereten vormen, doorbroken syntaxis, op het blad gekladde woorden. Terwijl de avant-garde zich ontwik-

de explosie
van de
internationale
avant-garde

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

kelt in Europa vertrekt één van de pioniers, Marcel Duchamp, naar de Nieuwe Wereld; in New York drijft hij alles nog een stap verder door er een fietswiel (1913) en een urinoir (1917) te presenteren als kunst. De radicale subjectivering waar de Europese avant-gardebewegingen op aandringen, zal hij doordenken en verplaatsen van de kunstenaar naar de toeschouwer: die moet niet alleen elke betekenis maar ook de eigenlijke status aan het kunstwerk toekennen.

de
avant-garde
en de
oorlog

De oorlogsretoriek die gepaard gaat met de avant-garde (de naam alleen al verraadt zijn militaire connotaties) zou al snel ook het politieke discours beïnvloeden. De overall ingezette zoektocht naar nieuwe waarden vond uiteindelijk op het slagveld zijn beslag. Een onontwarbare kluwen aan militaire allianties tussen onderling sterk verschillende naties leidde in de zomer van 1914 tot het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog. Behalve economische en territoriale aspecten, was er aan die oorlog ook een duidelijke spirituele kant verbonden:

De oorlog was voor Duitsland [...] *eine innere Notwendigkeit*. Het was een zoektocht naar authenticiteit, waarheid, zelfontplooiing, kortom, een oorlog gevoerd voor die waarden die de avant-garde vóór de oorlog had gepropageerd en tegen die elementen – materialisme, banaliteit, hypocrisie, tirannie – waartegen diezelfde avant-garde had gestreden. [Eksteins 1990:110]

De oude (pseudo-)beschaving zou eraan moeten geloven. Zonder verdere consideratie moest iedereen zich in de strijd gooien. “Irreverence became a cult; ruthlessness was admired.” [McFarlane 1976:78] Artistiek was dat een dogma, maar toen de oorlog uitbrak bleek het dat ook in de realiteit te zijn. De artistieke voorhoede behoefde dan ook allerm minst aansporing, die hete zomer van 1914. Massaal werd dienstgenomen. De eerste oorlogsweken beleefde de Duitse expressionistische schilder Franz Marc nog in de nieuwspiritualistische geest van de avant-garde: “ik voel de geest die achter de veldslagen, achter iedere kogel zweeft zo sterk, dat het realistische, materiële geheel verdwijnt. Veldslagen, verwondingen, verplaatsingen doen allemaal zo mystiek, onwerkelijk aan alsof ze iets heel anders betekenen dan hun namen zeggen”. [Marc 1987:10] Enkele weken later zou zijn goede vriend August Macke sneuvelen. Later volgden nog Umberto Boccioni, Henri Gaudier-Brzeska, Albert Weisgerber, Raymond Duchamp-Villon, August Stramm, Ernst Stadler, Alfred Lichtenstein, Charles Péguy, Alain-Fournier, Wilhelm Morgner... en Franz Marc zelf. Het inzicht groeide snel dat de oorlog niet meteen de verhoopte bevrijding uit de burgerlijke sleur zou brengen. In plaats van een rituele zuivering werd het een burgerlijke, bureaucratische, machinale slachtpartij zoals de wereld nooit eerder had gezien.¹⁹

intussen te
Vlaanderen

In Vlaanderen liep het uiteraard niet meteen zo’n vaart. Politiek was er een en ander aan het gisten, maar de oorlog zou (alvast op het officiële wetgevende vlak) elke evolutie voor enkele jaren bevriezen. Ook artistiek was men dringend aan vernieuwing toe. Hoe groot bijvoorbeeld het contrast wel was tus-

sen de dadendrang van de jeugd en de zelfgenoegzaamheid van de vorige generaties, blijkt onder meer uit deze uitspraak van Vermeylen (herhaald in elke editie van zijn Vlaamse literatuurgeschiedenis, van 1922 tot 1963): “In de tien à vijftien jaar voor de oorlog gedijde onze literatuur tot ongemene rijkdom. Van overal rezen de stemmen op.” [Vermeylen 1963:83] Hoewel hij zelf deze vaststelling deed in weinig elegant Nederlands, vond hij toch dat er nooit eerder op zo’n hoog niveau verhalend en beschouwend proza was geproduceerd in deze gewesten. Bovenal, echter, bleken het dichters te zijn die en masse zijn hart hadden gestolen: “Ik vind dus, dat onze verdienstelijke dichters zeer talrijk zijn.” [ibidem] Waarna hij een waslijst lyriци opsomde waarvan het gros nu zelfs door de ruimdenkendste bloemlezers is vergeten: Edmond van Offel, Victor de Meyere, Cyriel Verschaeve, Aloïs Walgrave, Jozef de Vocht, Adolf Herckenrath, Jan Hammenecker, Constant Eeckels, Caesar Gezelle, Omer Karel de Laey, Herman Broeckart en Karel van den Oever.²⁰ Die ‘bloeiperiode’ werd door de jongeren duidelijk niet op dezelfde manier aangevoeld. Voor hen lag het voor de hand dat de nieuwe wereld ook een vernieuwde literatuur zou opleveren. De generatiekloof was immers enorm. “Het verschil tussen de ouderen en de jongeren van nu is groter dan hetgeen wij gewoonlijk van generasie tot generasie vinden: het is groter dan het verschil bijv. van Kloos tot Van Lennep, of van Zola tot de Romantiek,” aldus Van Ostaijen in 1916. [IV:9] De oorlog heeft “de val” van de vorige generatie nog versneld: “Haar tijd van zwijgen was feitelijk aangebroken, zij moest de plaats aan jongeren overlaten.” [IV:9-10] Een strikt literaire invulling kon hij aan het werk van de jongeren toen nog niet geven; hun werk was eerst en vooral “nasionalisties”. [IV:11] Een jaar later kwamen daar enkele belangrijke kenmerken bij: de moderne kunst was – geheel conform de tijd – dynamisch, subjectief, essentialistisch en abstraherend. [IV:20-31] Allemaal eigenschappen die niet meteen van toepassing waren op de Vlaamse *mainstream* poëzie zoals die toen werd gepubliceerd. Die poëzie was namelijk nog steeds statisch, impressionistisch, (neo-)symbolistisch en/of anekdotisch. Toen ook Karel van de Woestijne in 1922 nog beweerde dat de oorlog in 1914 “eene literaire periode afsloot van buitengewonen bloei” [Van de Woestijne 1949c:451], dan wilde hij daarmee toch vooral zijn eigen literaire verdiensten en die van zijn generatie benadrukken tégen de op dat moment met volle kracht opkomende nieuwe generatie in. Vergeleken met de woestijnen vóór Van Nu en Straks was er in de vooroorlogse jaren uiteraard wel sprake van een relatieve bloeiperiode, maar die viel dan toch eerder op het vlak van het proza te situeren. Dat blijkt ook uit Van de Woestijnes tekst, wanneer hij het heeft over het onloochenbare talent van “dichters als een Prosper van Langendonk, van prozaschrijvers als Vermeylen, Streuvels, Teirlinck, Buysse”. [ibidem] Kiesheid weerhield Van de Woestijne ervan zichzelf als belangrijk dichter te noemen, maar kort samengevat was dat wel de situatie in Vlaanderen in 1916: er was Van de Woestijne (en ook diens meesterwerk *Het vader-huis* was intussen al dertien jaar oud) en verder... nauwelijks iemand. Firmin van Hecke had in 1912 wel een bundel *Verzen* gepubliceerd, maar de oplage van dat boekje was zo klein dat het nauwelijks buiten een kring getrouwen en bekenden was opgevallen. Ook Jan van Nijlens derde bundel *Naar 't geluk* (1911) was bibliofiel verschenen, maar net als de gedichten van Maurice Roelants en Raymond

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

Herreman in hun gezamenlijk debuut *Eros* (1914) leek ook de smachtende lyriek in deze jeugdbundel eerder op die van Van de Woestijne-op-een-min-dere-dag, dan op voldragen eigen werk of zelfs nog maar de voorbode van een nieuw geluid.

Terwijl Europa in brand staat en de internationale artistieke wereld in de greep van de revolutie komt en sneller evolueert dan ooit tevoren in de geschiedenis, moet de Vlaamse kunst en literatuur beginnen aan de laatste etappe van de grote inhaalbeweging die was ingezet door Van Nu en Straks. ‘Beweging’ wordt het nieuwe ordewoord: een artistieke “school” wordt een “movement” [Poggioli 1968:20], stagnatie wordt vooruitgang en traditie avant-garde.

§ 2.2

1916-1921: de avonturen van een puberteitsbegaafdheid

Ons geslacht blijft de taak te syntetiseren weggelegd [IV:31]

§ 2.2.1

1916-1918: de kringen naar buiten

in 1915 dacht geen sterveling aan de latere ‘genialiteit’ van Paul van Ostaijen [Schepens 1967:72]

april
1916:
Dublin,
Zürich,
Verdun,
Berlijn

Ook in april 1916 wordt het leven gekenmerkt door beweging en stilstand. In Dublin breekt de Paasopstand uit. De Ierse nationalistenvrouwen kunnen de bezetting van hun land niet langer aanzien. Zevenhonderd leden van de Irish Republican Brotherhood bezetten het centrum van de stad en eisen het vertrek van de Britten en de oprichting van een Ierse staat. Het Britse leger slaat de opstand neer en de leiders worden geëxecuteerd. “All changed, changed utterly: / A terrible beauty is born,” dicht de zwaar geëmotioneerde William Butler Yeats in het intussen klassiek geworden ‘Easter, 1916’. [Yeats 1992:228] Geschokt, niet alleen door de gebeurtenissen zelf, maar vooral ook door de impact die ze blijken te hebben op zijn eigen denken over de relatie tussen politiek en kunst. “At the moment I feel that all the work of years has been overturned,” schrijft hij aan Lady Gregory, “[...], all the freeing of Irish literature and criticism from politics.” [Yeats 1997:463] De verschrikkelijke schoonheid uit het gedicht verwijst dus niet alleen naar de *sacre du printemps* (het offer van de politieke leiders), maar ook naar ethische en esthetische mogelijkheden voor zijn werk die hij blijkbaar liever had uitgesloten. Op een heel directe manier ziet

de dichter zich plots geconfronteerd met enkele van dé dilemma's van de kunstenaar in de twintigste eeuw. Kan/mag/moet er kunst (schoonheid?) gepuurd worden uit het leed van anderen? Kan kunst op die manier zin geven aan het lijden of een invloed uitoefenen op de loop der dingen? Of doet de kunstenaar er beter aan afzijdig te blijven en zich in boventijdelijke schoonheid en kunst om de kunst te vermeien? Mag een volk de wapens opnemen om zelfbeschikingsrecht af te dwingen? En hoe als kunstenaar te reageren wanneer de wereld rondom jou in brand staat?

In Zürich – Zwitserland is evenmin als Ierland rechtstreeks betrokken bij de Eerste Wereldoorlog – vindt men in diezelfde maand, april 1916, het antwoord: Dada. Een Zwitserse danseres en een stel kunstenaars in ballingschap uit onder meer Duitsland, Roemenië en Nederland – walgend van de oorlog en de westerse beschaving die ze verantwoordelijk achten voor de slachtpartijen – geven zo, “au hasard en ouvrant un dictionnaire”, een naam aan een kunstbeweging die niet langer een kunstbeweging wou zijn. Ook de kunst behoorde immers tot die verketterde westerse burgerlijke maatschappij. In februari had Hugo Ball een café in de Spiegelgasse (de straat waar toen ook Lenin woonde) omgedoopt tot *Cabaret Voltaire* [Lemoine 1986:11,104]; er werden activiteiten georganiseerd die bewust anti-artistiek wilden zijn, maar die ondanks hun schandaalverwekkende presentatie toch vooral bleven putten uit het intussen al aardig uitgebreide en zelfs commercieel succesvolle repertoire van de avant-garde: collage, recyclage en assemblage. Hun oorspronkelijkste bijdrage, naast hun verwoestend gevoel voor humor, is hun poëzie: in de *Lautgedichte* van Hugo Ball en Kurt Schwitters wordt de futuristische poëtica van Marinetti (*parole in libertà*) doorgedacht tot ook de letters ‘vrij’ worden gelaten. Zowel op papier ((typo-)grafisch) als bij performances (klank) bleek poëzie mogelijkheden te bezitten die nog niet eerder zo radicaal waren onderzocht. Gedrukt lijken hun gedichten op de meer beeldende dadaïstische collages: schijnbaar achteloos boven, onder en naast elkaar geplakte woorden in uiteenlopende lettertypes. Geciteerd zijn het fragmenten *poésie pure avant la lettre*: muziekjes die zich verzetten tegen inhoudelijke interpretaties. Dat verzet was ingeschreven in hun programma. In het derde Dadamanifest schreef Tristan Tzara: “Dada ne signifie rien”. [in idem:23] De stap van nihilisme naar onthechting was voor hem dan ook snel gezet: “[Dada] is more in the nature of an almost Buddhist religion of indifference... The true Dadas are against Dada” [geciteerd in Rothenberg&Joris 1995:289]. Hoe radicaal politiek dada ook was in 1916, als anti-actie was de beweging gedoemd om in haar eigen staart te bijten.

Intussen is aan het oorlogsfront in Vlaanderen de tweede lente in de loopgraven begonnen. De Duitse aanval bij Verdun gaat in april 1916 haar tweede maand in; duizenden soldaten sneuvelen, enkele vierkante kilometers grond worden veroverd dan wel verloren. Nog eens twee maanden later zal het Britse tegenoffensief bij de Somme voor gelijkaardige taferelen zorgen. In Duitsland zelf breken intussen voedselrellen uit en in april 1916 verklaart de bisschop van Beieren dat de belangrijkste taak van de kerkelijke autoriteiten erin bestaat om de onvrede met de oorlog te bestrijden. [Eksteins 1990:232] Op 22 april 1916 besluit Rosa Luxemburg in Berlijn dat het tijd is om tot actie over te gaan. De geplande 1 mei-viering zal worden aangegrepen om de revolutie af

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

te kondigen. Om acht uur 's ochtends staat Karl Liebknecht in het midden van de Potsdamerplatz te roepen dat de regering en de oorlog onmiddellijk moeten verdwijnen. Hij wordt meteen opgepakt en later tot tweeënhalf jaar dwangarbeid veroordeeld. Die uitspraak zal leiden tot de eerste grote politieke staking tijdens de oorlog. [Nettl 1989:399] De mini-revolte zelf zou een generale repetitie blijken voor de Novemberopstand twee jaar later.

En in Antwerpen verschijnt in april 1916 de bundel *Music-Hall* van de amper twintigjarige dichter Paul van Ostaijen. Helemaal onbekend is hij op dat moment niet. Precies twee jaar eerder was hij gedebuteerd in het weekblad *Carolus* met een kort stukje over een tentoonstelling van Kunst van Heden. Erg van 'heden' had hij die niet gevonden, maar je kunt je de vraag stellen of hij zélf wel voeling had met de recentste ontwikkelingen, aangezien hij beweerde dat er "in de laatste jaren geene nieuwe richting tot stand kwam, tenzij de reeds voornoemde poseurskunst der Futuristen en der Kubisten, en er dus niets nieuws, niets hedendaags aan het licht te brengen valt". [IV:407] De enige Belgische futurist, zijn stadsgenoot Jules Schmalzigaug, was intussen al naar het buitenland vertrokken en ten tijde van Van Ostaijens tijdschriftdebuut stelde hij samen met de leidinggevende Italiaanse futuristen tentoon in Rome. [Pil 1992:60] Een maand later, in mei 1914, schrijft Van Ostaijen zijn eerste, in handschrift bewaard gebleven gedichten. Het rijmelarij-neo-impressionisme van 'Stemming' [I:69] en één strofe uit 'Avondlast' zullen uiteindelijk ook in *Music-Hall* worden opgenomen. Die ene strofe heet daar 'Avond':

Ach, m'n ziel is louter klanken
 In dit uur van louter kleuren;
 Klanken, die omhoge ranken
 In een dolle tuin van geuren.
 [I:81]

Hier klinken het taalspel van Gezelle en de metaforische zielsynesthesie van Van de Woestijne in één tintelend kwatrijn. Die aandacht voor het zintuiglijke en de klank is des dichters, en dus niet echt uniek. Veel typerender is de zin voor (of sterker: drang naar) synthese die hier al meteen uit spreekt: de zintuigen ("klanken", "kleuren", "geuren"), de dimensies tijd ("In dit uur") en ruimte ("In een dolle tuin"), het innerlijke ("m'n ziel") en het uiterlijke ("de tuin"), beweging ("omhoge ranken" en "dolle") en stagnatie (2 keer "louter")... alles komt samen in vier verzen. In zijn nauwelijks verholde poging-tot-autobiografie 'De Jongen' zou Van Ostaijen later schrijven: "Hij hield van ekstremen. Doch verder dan dat hield hij van het verzoenen van ekstremen." [III:331] Die poging tot verzoening (tussen vernieuwing en traditie, tussen uiterlijk en innerlijk, tussen Vlaanderen en Europa, tussen individu en gemeenschap, tussen decadente pose en jeugdig enthousiasme...) vindt ook plaats in zijn debuutbundel. Dat het hier eigenlijk een schier hopeloze opdracht betreft, wordt gethematiseerd in het lange titelgedicht waarmee het boek begint. Met 'Music-Hall' bevinden onze letteren zich – na het oppervlakkig urbanisme in (o, ironie der naamgeving) *De Boomgaard* – eindelijk in *the age of the city*:

de (groot-)stadscultuur met zijn bioscopen en danspaleizen, zijn mensenmassa's en eenzaten. De op-zichzelf-terugworpen moderne mens probeert er de verdwijnende *Gemeinschaftsgeist* terug te vinden in een wereld van gemeenschappelijk vermaak:

[...] In de Music-Hall is er slechts één hart,
 En één ziel. Eén kloppend hart,
 Eén levende ziel. Elk mens is 'n ander mens,
 En al de anderen zijn weer dees één mens
 [I:16]

Deze uiting van *una anima* wordt in dit gedicht bruusk doorbroken: na de voorstelling “[w]anneer de mensen de zaal / Verlaten hebben, plots, in een drang, / Uit eenheid gedrongen” blijkt het ‘samen-gevoel’ een illusie te zijn geweest. De gemeenschappelijke ziel die grote mensenmassa's samenbrengt – het thema van het *unanimisme* van Jules Romains¹ – wordt hier dus sterk gerelativeerd “door het besef van het *illusoire* of in ieder geval kortstondige karakter van elke communie”. [Hadermann 1965:46] Het feit alleen, echter, dat het gemeenschapsgevoel onderzocht wordt, bewijst dat ook Van Ostaijen (zelfs in zijn *pre-humanitaire* periode) niet ontsnapte aan de door Van Nu en Straks aan de dichters opgelegde verantwoordelijkheid ten opzichte van de samenleving.

Ook de breuk met het Vlaamse poëzieverleden komt in *Music-Hall* expliciet aan bod. In ‘Herfst 1’ en ‘Herfst 2’ distantieert Van Ostaijen zich van de vorige dichtersgeneratie die in symboliek zwelgde en daarbij de realiteit uit het oog verloor.²

Zij die vóór mij kwamen en dichters waren,
 Zij hebben hun droefenis, in de Herfst, uitgesproken
 En éénheid gevoeld tussen hun gebroken
 Leven, met het vaarwel aan de drommen hunner dromen,
 En het sterven der zonneblaren aan de dorre bomen.
 [...]
 Maar zo kan ik de Herfst niet voelen, zo is hij niet in mij:
 Het gulden doodgaan in rijk-trillend getij.
 Zo was het misschien vroeger; nu mijn droefenis inniger is,
 Nu voel ik van de Herfst enkel d'onvolmaakte, vunzige treurenis.
 [I:33]

In verzen waarin de woordpracht (“de drommen hunner dromen” en “rijk-trillend getij”) soms heel even doorbroken wordt met korte stukjes weinig-verheven spreektaal (“vunzige”), geeft de jonge dichter aan dat de door de vorige generatie nagestreefde symbolistische synthese voor hem vals is. “Ik heb mensen, die ik lief had, weten doodgaan,”³ [I:34] aldus Van Ostaijen, en hij heeft dus geen boodschap aan de vals-romantische voorstelling van de oudere dichters die het verval in de natuur projecteerden op hun eigen *decadente* leven. Voor de jongeren was het leven volop in beweging, en zij streefden ernaar die ook uit hun kunst te laten spreken. Het is tekenend voor de

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

persoonlijke aanpak van Van Ostaijen dat het in zijn geval niet ging om een pseudo-futuristische lofzang op de techniek; in zijn klerkenbestaan was er niet meteen sprake van machineparken en snelheidsraces. Van Ostaijen schreef over zijn persoonlijke beleving van de beweging van de moderne tijd. Resultaat was de jubelende lofzang 'Fietstocht':

M'n fiets dat is 't namiddagdolen
Van m'n Lentewitheid, in nikkel farandolen;
M'n fiets dat is het klingen
Van m'n veloschel, in zonnekringen.

M'n fiets dat is het kettingruisen;
Dat is het vlieden van de rode huizen
Om mij heen; dat is de landweg, gans verlaten
In z'n witte maagdgewaden.
[I:24]

Het valt op dat dit gedicht gesteld is in precies dezelfde toonaard die Gezelle vijftig jaar eerder gebruikte: blijte verwondering die enkel kan worden weergegeven in taal door middel van buitelandse neologismen. Waar bij Gezelle het geluid gemaakt werd door het zoemen van de bij, weerklinkt hier een fietsbel; niet langer het riet, maar de fietsketting ruist; en het zijn geen beekjes meer die vlieden maar de rode huizen, waargenomen vanaf de fiets. De setting – de vrije natuur, met hier en daar een streepje menselijke 'cultuur' – is ook slechts minimaal veranderd. De welluidende taal en zelfs het vocabulaire klinken erg Gezelliaans. Alleen de houding tegenover de moderne wereld is drastisch gewijzigd: de nieuwe tijd wekt bij de Antwerpse dichter geen afgrijzen, maar enthousiasme. Een 'gebruiksvoorwerp' als de fiets kan plots het onderwerp van een gedicht zijn, niet omdat het banaal is, maar precies omdat het de jonge dichter mogelijkheden biedt om uit de stad te breken en de omgeving te verkennen.⁴ De romantische idylle van het ongerepte, godgegeven en door mensen vernielde natuurschoon heeft Van Ostaijen nooit gekoesterd. De synthese waar hij naar streefde omvatte alles: stad en land, beweging en stilstand, de fietser én de wandelaar. [IV:43]

In een recensie in het Antwerpse studententijdschrift *De Goedendag* waaraan ook Van Ostaijen meewerkte, wordt Music-Hall meteen ingehaald als een eerste, langverwachte maar nog niet volledig volbrachte uiting van de nieuwe kunst. Volgens Oskar de Smedt (een goede vriend van Van Ostaijen, die volgens Borgers zijn dichtende collega op dit moment zelfs vóór was qua kennis over moderne kunst [Borgers 1971:111]) was "de prille adem in zijn werk [...] weldoende voor ons die lang genoeg hebben van dekadentie en fin-de-siècle-kunst". [De Smedt 1916:142] Die prille adem wordt door de criticus in verband gebracht met twee buitenlandse avant-gardestromingen die in de bundel doorklinken: het futurisme en het expressionisme.

Wat de futuristen als terugwerking tegen het statiese in de kunst invoerden, wat ook voor Papini, Marinetti en speciaal voor de jong-Duitse literatuur, benevens voor plastiekers als Kurt Kroner en Franz

Kafka reproductief beginsel is, n.l. het dynamiese in de beweging van de stof, wil ook Van Ostaijen toepassen, bij z'n poging om die fragmentariese sensaties om te scheppen tot één sterk geheel, tot een alomvattende synthese. Dat hij daarin volkomen geslaagd is, kunnen we echter niet zeggen. [...] Zijn stijl draagt inderdaad opvallenderwijze nog de stempel van een oudere richting, het impressionisme, dan wanneer soms in de ondergrond van zijn werk een stuwende merkbaar wordt naar het expressionisme toe [idem:143-144].

Interessant aan deze kritiek – naast het feit dat De Smedt, net als Van Ostaijen een trouw lezer van *Die Weissen Blätter*, op dat moment al van Franz Kafka heeft gehoord⁵ – is de verwijzing naar de beide avant-gardestromingen én de introductie van een begrippenapparaat (“reproductief beginsel”, “dynamiese in de beweging van de stof”) dat een belangrijke maar tot op heden slechts half uitgeklaarde rol zal spelen in Van Ostaijens kritisch werk. In een ander stuk van De Smedt in *De Goedendag* – ‘Aktuele beschouwingen’ – komt daar ook nog het begrip “inherente eigenschap” bij. [De Smedt 1917:68] Deze terminologie gebruikt Van Ostaijen als uitgangspunt voor zijn spraakmakende essay ‘Over dynamiek’: “Als inherente eigenschap van alle kunst en evenzo als reproductief beginsel geldt voortaan het dynamiese, in plaats van het statiese van voorheen.” [ibidem, ook geciteerd in IV:20] Dat onderscheid tussen statisch en dynamisch spreekt voor zich: door technologische veranderingen allerhande, is de oude, statische wereld veranderd in één waar beweging en verandering de boventoon voeren. De vraag is dan wat je je daarbij moet voorstellen in een schilderij of een gedicht. Van Ostaijen heeft die kwestie grondig doordacht en komt in ‘Over dynamiek’ tot de conclusie dat die dynamiek niet in de eerste plaats fysiek geuit wordt (rechtstreeks, direct op het doek, op het blad), maar een mentale kwestie is.⁶ Vandaar ook dat hij voorbehoud maakt bij het werk van zowel Verhaeren als Marinetti: zij bekeken de dynamiek als een objectief, fysiek gegeven uit de wereld en probeerden die zo realistisch mogelijk (en dus statisch) weer te geven. Bij Marinetti krijg je bijvoorbeeld deze beschrijving van een auto die over de snelweg raast: “**driver half-thrown back** / beneath the enormous wheel / that spins like a planet skat- / ing skating on the speed / washed by the turns turns / meadow gardens beaches”. [geciteerd in Rothenberg&Joris 1995:205] Van Ostaijen tekent bij deze werkwijze droogweg aan: “Een blote opsomming van de verscheiden ontwikkelingsstadia van een bewegend lichaam geeft geen dynamies equivalent in de kunst.” [IV:27] De dynamiek speelt zich af in de geest en het is die beweging die zicht- of leesbaar moet worden gemaakt. Op een schilderij zal dat op een andere manier gebeuren dan in een gedicht. Een schilderij geeft immers slechts één moment in de tijd weer: als toeschouwer zie je meteen het hele tafereel dat zich op dat bepaald tijdstip afspeelt. Om dynamiek uit te drukken in een schilderij moet men dus letterlijk en figuurlijk abstractie maken van de beweging in de realiteit: ze moet niet mimetisch maar geabstraheerd, synthetisch worden weergegeven (dit is dus het opgeven van “objektivisme als reproductief beginsel” [IV:26]). Dat abstraheringsproces was volgens Van Ostaijen al ingezet in de schilderkunst vooraleer men de dynamiek ook als “inherente eigenschap” (inhoudelijk) zou uitbeelden. Dat laatste gebeurde pas bij de futuristen.⁷ Bij de

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

schrijver voltrekt het dynamische proces zich in de evolutie van indruk naar uitdrukking (vandaar: expressionisme). Die verloopt in drie fasen: het ervarene wordt verinnerlijkt, “tot een lichaam bijeengetrokken” [IV:28], vervolgens omgezet in beelden, om dan uiteindelijk “geheel volgens een eigen bestaan” [ibidem], volgens een niet aan prosodische wetten gebonden uitdrukking te worden opgeschreven. Dus ook hier zal de weergave niet langer mimetisch-realistisch zijn. Die cruciale stap – weg van de objectiviteit – werd niet door de futuristen gezet, maar door de nieuwe Duitse (expressionistische) en Franse (kubistische) dichters. Hun compositieprincipe is: associatie. Van Ostaijen analyseert ‘Zone’ van Apollinaire en geeft aan hoe de beelden, het ritme en de algehele ontwikkeling van de verzen in dit gedicht op elkaar zijn afgesteld en hoe precies de associaties de innerlijke dynamiek weerspiegelen.

In ‘Over dynamiek’ wordt een nieuwe, dynamische, subjectieve, niet-mimetische, synthetiserende kunst gepropageerd. Deze gaat in tegen een aantal heersende esthetische dogma’s (mimese, objectivisme, logische opbouw, analyse). Belangrijk gevolg van deze subjectivering van de kunst is dat zowel de auteur (die de associaties maakt) als de lezer (die ze interpreteert) aan belang winnen. Er kan niet langer sprake zijn van een objectieve lectuur van een tekst of van zijn objectieve betekenis. De nieuwe tijd zet zo dus ook één van de basispeilers van onze beschaving in beweging: objectieve overdracht van informatie via taal is niet meer vanzelfsprekend.

de gemoedsdrang
en het verstand
van een
solipsistisch
humanitair

Anderzijds blijft in dit stadium van Van Ostaijens ontwikkeling de ervaring nog altijd de belangrijkste inspiratiebron én is de uiteindelijke stimulans om tot het dichten over te gaan nog altijd dezelfde als bij de romantici en Van de Woestijne. Hun formuleringen geven echter mooi aan dat er wel degelijk een evolutie aan de gang is: waar er bij Wordsworth sprake was van krachtige gevoelens die niet langer in toom kunnen worden gehouden en de decadent Van de Woestijne het had (cf. 2.1) over “het gevolg van over-vloed aan psychisch leven, van over-voed psychisch leven” [Van de Woestijne 1949b:779], zit het uitbundige en centrifugale van de expressionist Van Ostaijen ingebakken in zijn formulering “het explosieve van de gemoedsdrang” [IV:28]. Tegelijk roept hij die romantische aandrift ook een halt toe. De explosieve gemoedsdrang moet “in toom [worden] gehouden en van het overvloedige en daarvoor wegens de onoorspronkelijkheid, onjuiste decorum [worden] ontlast door het nuchtere verstand, dat een essentieel poëtische hoedanigheid is”. [ibidem, cursivering gb] Die combinatie van nuchtere rationaliteit en jeugdig romantisme, die afwisseling ook van idealistische expansie en sceptisch op zichzelf terugplooiën, spreekt ook uit sommige passages in ‘Kanttekeningen bij diverse onderwerpen’ uit voorjaar 1918: “Het werk van hen die zich tomeloos geven, valt spoedig broze klei. Enkel zij die gereserveerd tegenover de stroom van hun gemoed hebben gestaan, zij die wachten kunnen, zullen de stroom op het goede ogenblik oversteken en aan de andere oever landen.” [IV:45] Het gros van de gedichten die later dat jaar in *Het Sienjaar* zullen verschijnen is op dat moment al geschreven. En net als uit die gedichten blijkt ook uit dit essay Van Ostaijens heel persoonlijke mutant van het expressionisme:

Uit dezelfde drang als liefde wordt poëzie geboren. De dichter en de minnaar leven beiden een enkel inwendig leven; de buitenwereld is een zonderlinge samenstelling buiten hen; zij trachten te begrijpen en goed te doen, doch alles komt ten slotte op hunne liefde weer. Het naar buiten leven van dichter en van minnaar is het projekteren van dit inwendige leven in een richting, vreemd door mutuele onbegrijpbaarheid. [IV:44-45]

Het wereldbeeld dat Van Ostajien acht jaar later in zijn stuk over Bruegel zal uitspreken is hier al embryonaal aanwezig. Waar dan echter de breuk tussen de afzonderlijke mens en de rest van de wereld totaal zal zijn (“de anorganiek van het menselijke poppospel” [IV:345]), probeert hij hier de kloof nog te overbruggen. In een andere ‘Kanttekening’ geeft hij aan dat de bron van zijn schrijverschap ook een negatieve pendant heeft: “Het eeuwige onvoldane is de negatieve oorzaak van ons vitalisme, van ons creatief vermogen.” [IV:46] De levenshouding die hij als zich-schijnbaar-maar-al-te-graag-willen-gevend expressionist hiermee associeert is er één van een voortdurende scepsis: “Skepsis is een noodzakelijk vertrekpunt”. Het kan leiden tot cynisme, maar – en dat verdient uiteraard de voorkeur – het kan ook “het vertrekpunt van een nieuw idealisme zijn [...] idealisme uit zelfbehoud.” [ibidem] Resultaat van deze lucide inzichten in zijn eigen scheppingskracht en basishouding, zijn teksten die tegelijk communicerend en solipsistisch zijn, op de wereld gericht én ultiem altijd in functie van de dichter zelf blijken te staan (“o, Ik centrum van de wereld” [‘Else Lasker-Schüler’, I:128]). De voornamelijk sociale kloof die tussen deze uitersten gaapt, probeerde Van Ostajien te dichtten door voor zichzelf een belangrijke plaats weggelegd te zien als humanitair-expressionistisch ‘wegbereider’. Juist deze variant van de avant-garde schoof immers expliciet de kunstenaar naar voren als de heiland die het volk naar het beloofde land zou leiden. Op die manier dacht Van Ostajien die twee onverzoenbare krachten in hemzelf alsnog tot (alweer) een synthese te brengen.

Van artistieke vernieuwingen vallen altijd eerst de oppervlakteverschijnselen op. Een opvallende bladspiegel of een modieuze onderwerpskeuze worden sneller opgemerkt dan de inhoudelijke, filosofische vernieuwing die aan de basis hiervan ligt. De vernieuwer moet dan ook vaak de rest van zijn carrière misverstanden proberen recht te trekken. In het vervolg van dit verhaal zal blijken dat Van Ostajien keer op keer zal trachten aan te tonen dat de modernisten allerminst eenduidig vóór ‘vrije verzen’ en tégen ‘de traditie’ zouden zijn; zij eigenen zich slechts het recht toe hun eigen traditie tegenover de gecanoniseerde te plaatsen. In deze eerste fase moet hij vooral het misverstand uit de weg ruimen als zouden de moderne dichters zich exclusief toeleggen op moderne onderwerpen en woorden (stad, industrie, snelheid, techniek): “Feitelijk is het ons in essens, naar ik meen, voornamelijk tegen het eksklusivisme te doen.” [IV:42] De huidige voorliefde voor die onderwerpen moest volgens hem gezien worden als een soort inhaalbeweging: de Vlaamse poëzie had zoveel elementen uit de (moderne) wereld verwaarloosd dat de nieuwe dichters eerst en vooral het poëtisch repertoire wilden uitbreiden. Zelf beweert Van Ostajien overigens slechts zelden moderne onderwerpen omwil-

de ware dichter zijn er twee

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

le van “hun moderniteit gekoesterd” [ibidem] te hebben. Voor ‘Fietstocht’, bijvoorbeeld, geldt dit alvast niet: “Deze tocht emosioneerde mij zó dat ik niet bij mijn rijwiel bleef, zoals Marinetti bij zijn vliegtocht. Deze ‘Fietstocht’ werd in mij een groot-liriese gebeurtenis, die uiting vinden wou in een lied aan het land waar de fiets overheen rijdt.” [ibidem] Gezien het nationalisme waar hij in zijn politieke essays uit deze tijd zo vaak over spreekt, is het allerm minst verbazingwekkend dat Van Ostaijen zich dus ook op dit punt in een Vlaamse poëzietraditie inschrijft: ook hij componeert immers een ‘lied van zijn land’.⁸ Verder is de stad weliswaar “het essentiële decor” in moderne poëzie, maar “niet de essentiële gebeurtenis”. [IV:44] Die essentiële gebeurtenis situeert Van Ostaijen ook nu al op het terrein van het wonderbaarlijke, het uitzonderlijke. En in een haast groteske omkering van de premisse van zijn critici (modern=stad), beweert hij dat in een stadsdecor nu net bomen, wind en andere niet-moderne fenomenen het sterkst opvallen en dus het belangrijkste zijn: “Het feitelijk moderne van de stad heeft de waarde van een goed herziene grammatiek, doch het wonderbare, het frisse van een boom is daarin de bijzondere taal van het genie.” [ibidem] Hij gaat zelfs nog verder in zijn discours pro ‘eeuwige poëtische waarden’. Conform de nadruk die hij hierop legt in zijn teksten over beeldende kunst uit deze periode,⁹ geeft hij aan wat volgens hem de standvastige kern is van alle poëzie: “het enige reusachtige wonder: het licht. Dit is de poëzie zelf en niet de wisselende zieletoestanden van de geslachten.” [ibidem] Van Ostaijen gaat dus zeker niet zo ver als de futuristen die de REDUCTIO AD URBEM wel degelijk doorvoeren en het artificiële omarmen ten koste van het ‘natuurlijke’.¹⁰ Van Ostaijen daarentegen is het – net als Van de Woestijne vijftien jaar eerder in ‘De Geschiedenis van het Gedicht’ – te doen om het onderscheid tussen de ware dichters en de charlatans. Hij doet echter niet langer aan metingen van het voorhoofd of wegingen van de herseninhoud, maar probeert het verschil uit hun werk en hun houding tegenover de *Umwelt* af te lezen:

Het licht is de grote zanger boven alle eksklusivisme. [...] Exklusivisme is gebrek aan instinkt. De waarde van een boom in de stad niet ontdekken kan nooit een kwestie van theorie zijn, enkel een bedroevend gebrek aan instinkt. Ganse scharen dichters komen, zelden is daaronder een rasdichter. Dat is de ganse zaak. [ibidem]¹¹

Van Ostaijen zelf werd op dit moment zeker nog niet unaniem als een rasdichter beschouwd. De recensies van *Music-Hall* die overwegend positief waren, bleken door bekenden geschreven,¹² en bij zijn collega’s op het stadshuis werden zijn gedichten op spot en hoongelach onthaald. Al snel circuleerden er parodieën op gedichten uit *Music-Hall* waarin vooral de draak werd gestoken met de luchthartige onderwerpen en de al te vlotte babbellijmen uit Van Ostaijens debuut.¹³ Toch kwam er ook al vrij snel enige vorm van ‘academische’ erkenning. Aan de vernederlandsste universiteit van Gent werden de frisse verzen van de jonge activist Van Ostaijen na die van Gorter geciteerd als voorbeeld van de moderne stroming in de poëzie: het prosodische vers werd vervangen door het dynamische, het vaste metrum door een vrijer ritme en de beelden waren niet langer ornamenten in het vers maar “in’ het vers geheel

met des dichters emotie” samengesmolten. [Moens 1928:175] De verzen die ter illustratie geciteerd werden (“Mijn hart is zó / Als ’n piano” [I:42]) werden door een andere criticus dan weer belachelijk gevonden, terwijl Martinus Nijhoff na Van Ostaijens overlijden zou beweren dat het precies die verzen waren die hem er voor het eerst van overtuigden dat hij niet de enige ‘modernist’ was.¹⁴ Ook op de in Gent studerende Wies Moens had *Music-Hall* indruk gemaakt. In zijn (weliswaar haast dertig jaar later geschreven en dus waarschijnlijk door de kennis van wat nog komen moest gekleurde) *Memoires* gaf hij aan wat er volgens hem zo bijzonder en nieuw aan was:

Het was werkelijk opvallend [...] hoezeer de auteur, niet enkel met de keuze zijner thema’s, maar ook wat zijn plastische en rhythmische middelen betrof, van de twee groote ‘voorbeelden’ afweek, welke de Zuidnederlandsche dichtkunst beheerschten: van den landelijk-vromen, in de verre Gothiek wortelenden Gezelle, zoowel als van den post-renaissancistischen, meestal solemneel-introspectieven Van de Woestijne. [Moens 1996:206]¹⁵

Van Ostaijen was inderdaad ‘stads’ in plaats van landelijk, niet plechtig maar speels, eerder ondeugend dan vroom, en ondanks alle solipsisme uiteindelijk toch veeleer expressief dan introspectief. Toch ging het ook hier voornamelijk om *tendensen* in die welbepaalde richtingen. Ondanks de grote mond die de schijnbaar vastberaden dichter soms opzet in *Music-Hall* (“Laat ons stappen over de lijken van ons prinsiepen” [I:56]), is het overheersende gevoel er toch één van scepsis en tweeslachtigheid. Eenheid en synthese worden zo harts-tochtelijk nagestreefd, juist omdat Van Ostaijen beseft dat ze niet voor het grijpen liggen. De versplintering waarvan hier sprake is mag evenwel niet verward worden met de onpersoonlijkheid van de moderne lyriek zoals we die kennen sinds Poe en Baudelaire. Het pad naar de ‘ontindividualisering’ is hier nog maar pas betreden. *Music-Hall* zit weliswaar nog duidelijk in het stadium van de belijdenislyriek, de *inhoud* van die belijdenis is echter wel revelerend. De dichter observeert zichzelf, als is hij een vreemde:

Ik heb in m’n hart ’n zonderling wezen
 Dat een bizarre tango danst; herrezen,
 Ik weet niet hoe, zo vaag
 Is alles, – uit ’n aloude sarkofaag.
 Terwijl het danst, hoor ik het zingen
 Met bonte blijdschap over weemoedszwangere dingen
 [I:70]

Zo lijkt dit natuurlijk niet veel meer dan een moderne variant van Goethes “Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust”. De verdubbeling van het eigen ik neemt echter niet alleen mentale vormen aan (zoals in het net geciteerde ‘Vers’), maar ook fysieke: “Ik lees verzen, terwijl ik mijn jonge waan / Wandelen laat door het park”, schrijft hij in ‘Herinnering’ [I:65] – verzen die onwillekeurig doen denken aan de intrede van Martinus Nijhoff in de Nederlandse letteren, een kleine maand na de publicatie van *Music-Hall* (“Mijn eenzaam leven wandelt in de stra-

O Mensch:
 het Duitse
 humanitair-
 expressionisme

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

ten” [Nijhoff 1990:7]).¹⁶ De stap naar het werkelijk verdubbelen van de eigen persoon door het creëren van een ‘zelfstandige’ andere dichter, zoals Pessoa deed met zijn heteroniemen, of naar het cultiveren van de versplintering zoals de latere kameleon Claus, wordt bij deze auteurs niet gezet; de afstand tot het eigen ‘ik’, het niet-meer-volledig-samenvallen-met-jezelf wordt hier alleen geconstateerd en door een syntactische constructie (‘ik’ is niet gelijk aan degene die het over ‘mij’ heeft) geconcretiseerd. Paul Hadermann heeft erop gewezen dat Van Ostaijens latere poëtica van de zuivere lyriek gezien kan worden als een poging om “in de gaafheid van het in zich gesloten kunstwerk” de in het reële leven verloren cohesie in en via het gedicht te herstellen. [Hadermann 1965:33] Die ‘autonome’ uitweg zal hij pas opzoeken nadat een in aanzet veel ‘wereldser’ opzet mislukt: het herstel van de eigen eenheid door het opblazen van het ik tot kosmische proporties. Die stap was al in 1916 voorspeld door Oscar de Smedt in zijn eerder genoemde recensie. Hij zag voor Van Ostaijen twee opties: óf een nog verder doorgedreven scepticisme in een steeds origineler vorm (een niet eens zo onaardige omschrijving overigens van de Berlijnse bundels *Feesten van Angst en Pijn* en *Bezette Stad*) óf het uitvoeren van een omtrekkende beweging waardoor het verdeelde ik zou worden opgenomen in de eenheid van het heelaal. De Smedt noemde dat het “Menschheits- und Allgefühl” van Werfel en de andere *Weissen Blätter*-dichters [De Smedt 1916:145]. Hun program wordt met kenmerkende pathetiek uitgesproken door Franz Werfel in de eerste en laatste verzen van ‘An den Leser’:

Mein einziger Wunsch ist, Dir, o Mensch, verwandt zu sein!
Bist du Neger, Akrobat, oder ruhst du noch in tiefer Mutterhut,

[...]

So gehöre ich dir und Allen!
Wolle mir, bitte, nicht widerstehn!
O, könnte es einmal geschehn,
Daß wir uns, Bruder, in die Arme fallen!
[Pinthus 1995:279]

Door de opname in Kurt Pinthus’ beroemde bloemlezing van expressionistische poëzie *Menschheitsdämmerung*¹⁷ ben je geneigd dit gedicht te lezen als een door de slachtpartijen van de Eerste Wereldoorlog geïnspireerde oproep tot broederschap. Het verscheen echter al in 1911, in Werfels programmatisch getitelde bundel *Der Weltfreund*. Dit gedicht vormt de tegen-beter-weten-in-optimistische pendant van de apocalyptische stroming die het expressionisme al vanaf het prille begin was geweest. “Es pocht eine Sehnsucht an die Welt, / An der wir sterben müssen,” schreef Else Lasker-Schüler al in 1905 in het gedicht ‘Weltende’. [Bekes 1991:18] Zes jaar later publiceert Jakob van Hoddis een gedicht met dezelfde naam, waarin het einde van de wereld niet langer, zoals bij Lasker-Schüler, een gevoel is, maar een fysieke gebeurtenis: “Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen / An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken” [idem:43]¹⁸ En waar de mensen er bij Van Hoddis eerst nog met een verkoudheid vanaf komen (“Die meisten Menschen haben einen Schnupfen” [ibidem]),

schetst Gottfried Benn in zijn *Morgue*-gedichten uit 1912 de genadeloze aftakeling van de mens en zijn idealen, precies zoals die zich twee jaar later aan het front zou voltrekken:

Komm, hebe ruhig diese Decke auf.
Sieh, dieser Klumpen Fett und faule Säfte,
das war einst irgendeinem Mann groß
und hieß auch Rausch und Heimat.
[idem:31]

In 'Der Krieg' uit *Umbra vitae. Nachgelassene Gedichte* van de in 1912 verdrongen Georg Heym wordt de oorlog tegelijk heel concreet, beeldend én symbolisch-visionair beschreven. De oorlog is een almachtige, oud-testamentische godheid die vertoornd "Aufgestanden unten aus Gewölben tief. / In der Dämmerung steht" en die 's nachts het vuur door het land jaagt. [idem:40] Het gedicht eindigt in een verbeelding van wat er van de verdorven en vervloekte aarde ("Gomorrh") overblijft na de eindtijd: "des toten Dunkels kalten Wüstenein" waarop als nabehandeling nog pek en zwavel blijven neerdruppen. [idem:42] In dezelfde periode schildert de Duitse expressionist Ludwig Meidner een reeks gelijkaardige doeken waarvan de titels boekdelen spreken: *Apokalyptische stad* (1913), *De brandende stad* (1913), *Apokalyptisch landschap* (1913), *Stadsbombardement* (1913).¹⁹

In zijn inleiding uit 1919 bij de eerste druk van *Menschheitsdämmerung* geeft Pinthus de twee polen aan waartussen het expressionisme zich volgens hem beweegt:

Diese Dichter fühlten zeitig, wie der Mensch in die Dämmerung versank..., sank in die Nacht des Untergangs..., um wieder aufzutauchen in die sich klärende Dämmerung neuen Tags. In diesem Buch wendet sich bewußt der Mensch aus der Dämmerung der ihm aufgedrängten, ihn umschlingenden, verschlingenden Vergangenheit und Gegenwart in die erlösende Dämmerung einer Zukunft, die er selbst sich schafft. [Pinthus 1995:25]

De 'schemering' uit de titel van zijn anthologie verwijst dus zowel naar de nachtelijke deemstering (met alle apocalyptiek van dien) als naar de ochtendlijke dageraad. En hoe meer de apocalyps door de gebeurtenissen van de Eerste Wereldoorlog gerealiseerd werd, hoe luider de laatste, 'optimistische' variant zou weerklinken.

Een opvallend samengaan van deze tendensen kenmerkt de bundels *An Europa* en *Verbrüderung* (beide uit 1916) van Johannes R. Becher. In een vaak gebloemleesd en poëticaal erg interessant gedicht uit *An Europa*, 'Der Dichter meidet strahlende Akkorde',²⁰ doet Becher het – ook vormelijk – verward verslag van de strijd die hij wil en moet voeren. De dichter wil zich dus niet uitspreken in stralende akkoorden,

Er stösst durch Tuben, peitscht die Trommel schrill
Er reisst das Volk auf mit gehackten Sätzen.
[Bekes 1991:59]

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

Als een goed communist (Becher zou zich aansluiten bij Rosa Luxemburgs Spartakistenbond en van 1954 tot aan zijn dood in 1958 was hij cultuurminister van de DDR) acht hij het zijn taak op te roepen tot opstand. In staccatische verzen, met vallen en opstaan, tekent hij het Land van Belofte dat hem voor ogen staat én de weg om er te geraken. Nu eens klinkt hij beheerst en methodisch als een Kardinaal – ‘zien, oordelen, handelen’ – Cardijn *avant la lettre* (“O Trinität des Werks: Erlebnis, Formulierung, Tat.”), dan weer pathetisch en offerbereid als een ware revolutionair (“Der neue, der heilige Staat / Sei gepredigt, dem Blut der Völker, / Blut von ihrem Blut, eingempft.” [ibidem]). Om het “Paradies” te bereiken worden alle zeilen bijgezet, óók de poëtische. Het revolutionaire elan wordt onder meer bepaald door het doorbreken van overgeleverde formele conventies: “... bald werden sich die Sturzwellen meiner Sätze / zu einer unerhörten Figur verfügen”. [ibidem] In ‘Over dynamiek’ sprak Van Ostaijen zijn waardering uit voor het “kontrastaal werkende, explosieve en gebalde werk” van Becher in *An Europa en Verbrüderung*. [IV:31] Zijn typering lijkt contradictorisch (de breed-uitwaaiende verzen van de humanitair expressionisten zijn eerder ‘explosief’ dan ‘gebald’), maar Becher werd in deze periode inderdaad tussen deze twee polen heen en weer geslingerd.

Van Ostaijen (h)erkende deze dialectische strijd, zowel formeel als geestelijk. In *Het Sienjaal* zal hij, net als Becher, “kontrastaal” te werk gaan: lange gezangen staan er tussen korte(re) en regelmatig geritmeerde verzen, gevoelens van triomf en nederlaag, doorbraak en impasse, verlangen en onthechting, het grootstedelijke en het pastorale wisselen er elkaar af. Vanuit Berlijn zou hij later aan zijn intieme vriend Peter Baeyens deze tweestrijd verklaren aan de hand van ‘Babel’, “mijn beste gedicht uit *Het Sienjaal*”:

O Mensch
in Vlaanderen

In ‘Babel’ hebt ge mijne ganse aanschouwing. Een grote lust aan uiterlikheid omdat uiterlikheid = het kwaad. *Le Mal*. Vergeet niet dat ik katholiek ben. Denk aan het eenvoudige katholieke schema: vlees = slecht; ziel = goed. Maar goed en kwaad bedingen zich in mij mutueel. [...] In mij harmonie van goed (innerlikheid, het schouwen) en kwaad (de uiterlike verzoeking). [in Borgers 1971:293]

De invloed van de Duitse humanitair expressionisten zou hij in een andere brief uit die periode (1920, aan Brunclair) sterk relativeren: “Over de humaniteitsdichters, – bonhomie of impotens, zoals Werfel, Becher, Wolfenstein ben ik lang uit (overigens was Becher de enige die ik schatte destijds; aan Paul Verbruggen zei ik reeds in ’17 dat ik Werfel een schoolmeester vond.)” [idem:367] Halverwege de jaren twintig zou hij ze allen tot het kamp van het “romanties expressionisme” [IV:270] rekenen. Vanaf zijn Berlijnse periode zou zijn voorkeur uitgaan naar de veel minder pathetische en drammerige lyriek van August Stramm en Georg Trakl. Helemaal tegen de stroom van de tijd in staat hij dan een organischer en meer abstracte kunstvorm voor. Tijdens de tweede helft van de Eerste Wereldoorlog evolueerde hij desondanks zelf toch in de richting van het humanitair expressionisme, strekking ‘Alle Menschen werden Brüder’. (De meer apocalyptische variant heeft in Vlaanderen nooit echt een vertegenwoordiger gevonden.) De invloed van de Duitse poëzie – zoals de Vlaamse jongeren die konden volgen in cultureel-

activistische bladen als *Der Sturm* en *Die Aktion* – is zeker bepalend geweest voor de evolutie van Van Ostaijen in deze periode. De motto's van Kurt Hiller en Else Lasker-Schüler bij het titelgedicht van *Het Sienjaal* geven dat al aan. De Vlaamse humanitair expressionisten zijn verder zwaar beïnvloed door de erfenis én doelstellingen van de Vlaamse Beweging (het wij-tegen-de-rest-van-de-wereld-gevoel) en een sociale en tegelijk mystieke variant van het katholicisme (St. Franciscus, Ruusbroec...). Het elitaire karakter ervan zat eveneens ingebakken in de Vlaamse Beweging [De Schaedrijver 1997:34-35] en was verder uiteraard een wezenskenmerk van de hele internationale avant-garde. Dat er precies vanuit dat elitarisme geprobeerd werd om een 'gemeenschapskunst' te realiseren en alle mensen als broeders en zusters bij elkaar te brengen werd allerminst als contradictorisch ervaren. "Het Sienjaal" moest worden gegeven door wie zich geroepen voelde [I:141], en dat waren hier de jonge flaminganten.

Wat zij in hun jeugdige enthousiasme waarschijnlijk niet beseften, was dat hun programma eigenlijk helemaal niet zo nieuw was. In de context van de Vlaamse literatuur bleken zij – tegenstanders van het *laissez faire* van de oude, passieve decadenten – eigenlijk een oude droom van Boomgaard-leider André de Ridder te realiseren, die zich zelf beriep op 'De Kunst in de vrije Gemeenschap' van Vermeulen. De Ridder had zich in *De Nieuwe Literatuur* in 1913 uitgesproken voor:

de kunst die rijp is in alles,
de kunst die gezond is in alles,
de kunst die weten zal wat liefde is,
de kunst die groeit alleen uit een goed leven,
de kunst die is het symbool van een heel opkomend menschdom.
[De Ridder 1913:18]

Juist deze combinatie van liefde voor een nieuwe mens en de nadruk op het gezonde en rijpe leven tekenen ook *Het Sienjaal* en andere humanitair-expressionistische werken. Toch is het lang niet alleen maar lof en lafenis in Van Ostaijens tweede bundel. *Het Sienjaal* is geen dichterlijke variant van 'Het Leven is Mooi' zonder meer. Dat blijkt al meteen uit het motto dat de dichter de eerste afdeling van zijn boek meegeeft (overigens bepaald omineus 'Liederen van het werkelijke leven' genoemd: hier wordt gezongen over wat als authentiek wordt beschouwd). Het komt uit Suarès' *Le Portrait d'Ibsen* en stelt meteen het leven van de kunstenaar gelijk aan lijden: "Je souffre, donc je suis: tel est le principe de l'artiste". [I:85] De kunst wordt gezien als de enige kracht (naast de religie) die in staat is om de mens te laten leven – zowel in de betekenis van 'het leven aankunnen' als 'het ware leven leven'. Voor de ware, authentieke kunstenaar staat het leven in het teken van het louterende schep-ten. Als een nieuwe Christus offert hij zichzelf (zie het motto van Kurt Hiller bij 'Het Sienjaal': "Held ist wer sich opfert, nicht wer geopfert wird" [I:141]) tot nut van 't algemeen. Hier vindt het expressionisme zijn ware *transformatio-nale* roeping: het leed van de wereld wordt geïnternaliseerd en omgezet in een kracht die de anderen sterker maakt – "sterke / ziel van buiten, geworden tot mijn ziel; / kracht, die weer buitenwaarts gaat." [II:87] Het lijkt alsof het lyrische 'ik' hier wordt opgeblazen tot messianistische proporties, maar in het

Het Sienjaal:
kracht
van binnen
en van buiten

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

lange 'Avondlied' geeft de dichter aan dat dit uitdrukkelijk *niet* de bedoeling is: "Demoedig zult gij zijn, dichter die ik *denk*, / klein gij zelf en rond u alles groot van leven" [II:91, cursivering gb]. Al slaagt hij er hier veelal nog niet in, de poging om het subject te temmen en het te laten opgaan in de dingen is al duidelijk aanwezig. Toch bezitten noch het kunstwerk, noch de auteur hier een zelfstandige, autonome status: ze staan niet alleen in een duidelijk verband tot elkaar (belevissen worden kunst, kunst wordt belevissen), maar ook en vooral tot het Al van de buitenwereld. In 'Vincent van Gogh' wordt wel gezegd dat de ware kunstenaar "Abstraksie van [zich] zelf" moet maken [I:99], maar daarmee wordt hier nog niet bedoeld dat de kunstenaar uit het leven of het gedicht moet verdwijnen: "En dit is liefde als Vincent deed: / de talenten die hij kreeg, tot waanzin, tot het leed / dat vreugde wordt, levend maken." [I:98] De kunstenaar maakt zichzelf ondergeschikt aan de anderen en offert zichzelf op om zo de grote 'communie' te verwezenlijken. Die boodschap wordt ook uitdrukkelijk verkondigd in het lange titelgedicht 'Het Sienjaal': "Maakt u ruimer: het leven van al de dingen zult gij meeleven als uw eigen leven / Begrijpt de anderen en eist voor hen op, zoals gij voor u eist wat u lief is." [I:146] Dàt die wisselwerking voortdurend wordt benadrukt, bewijst op zich natuurlijk al dat de grote synthese ook hier veeleer een ideaal dan realiteit is.²¹ En de vraag of die 'andere' wel gediend is met al die blijken van samenhang, wordt door de humanitair expressionisten nooit gesteld. Het expansieve van hun werk heeft in dat opzicht iets imperialistisch: de bedoeling is de andere voor zich in te nemen, maar vaak komt die actie neer op een inname zonder meer. Kees Ouwens heeft dat duidelijk beseft en niet zonder gevoel voor ironie zal hij in de nadagen van de Nederlandse *flower power* schrijven: "En gij allen, die mijn broeders zijt, ik wil jou en ook jou." [Ouwens 1973:10]²²

De humanitaire Van Ostaijen wil niet alleen de medemens, hij wil simpelweg alles. In zijn theoretische stukken geeft hij intussen wel aan dat mimeose voor hem niet langer een criterium is, maar uit de gedichten blijkt waar dit in de praktijk op neerkomt. Het is een vorm van totaliserende abstractie.²³ Het schilderij slaagt er door abstrahering in om zo *alles* in zijn kader op te nemen, óók wat realistisch gezien 'buiten' het afgebeelde tafereel valt: "Een venster is alles. / De ganse wereld ligt binnen één venster". [I:100] De realiteit wordt dus allerminst losgelaten. Zowel de eigenlijke verbeelding door de kunstenaar als de decoding hiervan door de lezer/toeschouwer spelen zich uiteindelijk nog altijd af op een realistisch niveau.

De 'echte' dagelijkse realiteit is in *Het Sienjaal* intussen slechts in zeer beperkte mate aanwezig. Het dagelijks leven in de bezette stad Antwerpen was bepaald geen pretje. De Duitsers confisqueerden zowat alle goederen waar ze de hand op konden leggen. Burgers die zelf hout sprokkelden om zich te verwarmen werden neergeschoten. De Belgische economie werd lamgelegd, geplunderd óf verplicht ingezet voor de Duitse oorlogsmachine. Ook de landbouwproductie viel verder terug. Uit het buitenland werden steeds minder goederen ingevoerd, onder meer omdat ook de *Relief for Belgium*-schepen doelwitten waren in de in alle hevigheid losgebarsten oorlog op de Noordzee. Vooral de steden hadden hieronder te lijden. Meer en meer mensen werden volledig afhanke-

sporen
van het
werkelijke
leven

lijk van openbare soepbedelingen; “in de lente van 1917 waren de rijen in Antwerpen zo lang dat de mensen om vier uur ’s ochtends al stonden te wachten om pas rond elf uur hun kom soep en stuk brood te krijgen”. [De Schaeppdrijver 1997:215-222, citaat op p. 219]

Sporen van deze ontbering zijn in *Het Sienjaal* enkel met een vergrootglas en op straffe van *Hineininterpretierung* terug te vinden. In één van de menslievende lofzangen wordt het geluk zo uitgebreid dat het ook alle leed omvat; dat leed zal door de Sienjaalgever van dienst dankbaar gedragen worden “als een zwaar tarwebrood”. [IV:146] Deze vergelijking heeft in deze context overigens iets van een culinair fata morgana.

De eigenlijke oorlog komt wel een paar keer expliciet aan bod in de bundel. De aan René de Clerqs *De noodhoorn. Vaderlandsche liederen* (1916) verwante retoriek van ‘Gulden Sporen Negentienhonderd Zestien’ (“Vastberaan, wij staan / in kamp. Wij staan.” [I:115]) verwijst niettemin toch eerder naar het strijdbare activisme dan naar die oorlog. En de gedichten ‘Zaaitijd’ en ‘Aan een moeder’ zijn weliswaar geschreven naar aanleiding van gebeurtenissen aan het IJzerfront, maar schakelen die in de Vlaamse, respectievelijk humanitaire strijd in. Het eerste is geschreven “[b]ij het geval Dr Paul van der Meulen”. [I:136] Deze Vlaamsgezinde aalmoezenier had in zijn tijdschrift *Limburgsch Studentenblaadje voor Oorlogstijd* op 1 april 1917 een tekst gepubliceerd waarin hij samenwerking met de Duitse bezetter afkeurde, maar tegelijk aangaf dat de Vlaamse belangen voortaan zouden primeren op de Belgische. De militaire censor had dit stuk laten passeren. Toen de Duitse propaganda – altijd klaar om de vijand te verdelen – de inhoud verder verspreidde, greep de Belgische legerleiding in. Van der Meulen werd uit zijn functie aan het front ontzet en voor drie maanden naar een strafkamp op het Bretonse eiland Cézembre verbannen. [De Schaeppdrijver 1997:200] De activisten zagen hier vanzelfsprekend een bewijs te meer in voor hun stelling dat regering en legertop zich tegen hun eigen ‘jongens’ hadden gekeerd. Over deze feiten kom je echter niets te weten in het gedicht. Van der Meulen is voor Van Ostaijen een verwante: hij kwam uit Limburg (“Land van mijn moeder”), was priester (“als mijn broer” [I:136], de in 1910 aan tbc overleden Pieter-Floris) en naamgenoot met dezelfde beschermheilige (“de kerkvader Paulus” [I:137]). En bovenal deelden ze hetzelfde besef: het leed in de wereld is zó groot, “en het licht langs die heirbaan / is zo overstelpend, dat wij niet anders kunnen / dan de staf nemen en gaan.” [ibidem] Het hele gedicht baadt in de neo-katholieke heilsmetaforiek die zo typisch zou worden voor het Vlaams humanitair vertoog de volgende jaren. Het Limburg waar de priester-dokter vandaan kwam “was Nazareth / en de IJzerstreek het bloedige Bethleëm, waar de vrucht geboren werd”. [I:136] Hoe die vrucht eruit zag, wie of wat de nieuwe Christus is, wordt nergens met zoveel woorden gezegd. Gezien de toon en inhoud van de omringende gedichten in *Het Sienjaal* mag worden aangenomen dat het hier om de nieuwe menslievende boodschap gaat, zoals die door de jonge activisten in die dagen wordt uitgedragen. Door de gebeurtenissen aan de IJzer (“Langs de bloedweg Damaskus van ons geslacht” [I:137]), waar duizenden vergeefs de dood worden ingejaagd én de totale miskennis van de Vlaamse rechten symptomatisch wordt bewezen, hebben de jongeren, net als Paulus op weg naar Damascus, het licht gezien en proberen ze daar ook naar te handelen: “breek

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

het leed! breek het leed!” [ibidem] Het gedicht ‘Aan een moeder’ (“Haar zoon viel op het slagveld”) vertolkt in de aanvang de negatieve pendant van hetzelfde gevoel. De moeder van de gesneuvelde heeft de dichter om een herinneringsvers gevraagd. Van Ostaijen formuleert zijn bedenkingen: “Ik weet, moedertje, je zou graag lezen: / ‘Wapengeweld, slagveld, held,’ / want als een eervolle trits, heeft men je die woorden voorgespeld”. [I:138] Het IJzerfront levert volgens de dichter echter alleen maar oneer op. De “eervolle trits” is een leugen gebleken.

Je zoon, moedertje, viel niet voor een gerechte zaak,
 maar zijn bloed werd hem afgeperst door allen,
 omdat ons de menselijke goedheid is ontvallen.
 Maar ik, wij, wij allen zijn de moordenaars van je zoon
 en elk woord als eer en held is smaad en hoon.
 Elk soldaat die valt in de krijg, hij werd getroffen
 door een sluipmoordenaar.
 Dit zijn wij allen, allen die het geloof verloren.
 [I:139]

De verantwoordelijkheid voor de oorlog en het leed is een collectieve kwestie. Het is de schuld van een oude levensvisie, “de nieuwe erfzonde van machtbegeeren / en van waan”, waaruit nu dringend lessen moeten worden getrokken. Enkel zo kan aan “dit sakrifisie, volgens de oude wet gedaan” alsnog zin worden gegeven. [ibidem] Het gedicht eindigt met een visioen van de naoorlogse kerkhoven in de Westhoek, met hun “miljoenen zwarte fatum-kruisen”, die verschrikkelijke “wijd-open wonde” waaruit de roep tot inkeer weerklinkt. [I:140] Als de mens alle waan aflegt, zal hij opgaan in de glorie van het leven: “Alles is zo grenzeloos schoon, luistert naar dit ontluikend begrijpen / in ons geweten”. [ibidem]²⁴ Deze ‘levensles’ wordt dan in het volgende en slotgedicht ‘Het Sienjaal’ breed-hymnisch heroverwogen en uitgemeten. De ontchechting van alle waan waarvan al sprake was op het eind van ‘Aan een moeder’, wordt hier echter verrassend ingevuld: “Dit is de eerste opdracht dus: het lichaam te dwingen / onder de kracht elke verzoeking, die de aandacht van het Ik wil leiden, te / verwijderen”. [I:144] Hoewel de dichter het in deze context heeft over Christus, valt zijn interpretatie van de geestelijke verzaking moeilijk te rijmen met de traditionele christelijke leer die het ‘ik’ ziet als een obstakel op de weg naar God en het eeuwige leven. Van Ostaijens visie is radicaal subjectief: “en dat er niets buiten mij gebeuren kan, doch dat elke handeling / een handeling is van mijn geest en van mijn levend lijf.” [I:146] Hier spreekt weer de modernistische solipsist bij uitstek. Als een Antwerpse Stephen Dedalus reduceert hij de wereld tot zijn eigen hoofd. Die houding heeft enkele belangrijke strategische voordelen. De verbrokkeling die je sowieso buiten jezelf vaststelt, wordt in je geest weer tot een eenheid gebracht. Bovendien: als de wereld is, zoals je hem denkt, dan kun je er ook makkelijk veranderingen in aanbrengen. Van Ostaijens humanitair teleologisme heeft hier iets van de Lamarckiaanse doctrine van de overerfbaarheid van verworven eigenschappen zoals die enkele jaren later in de Sovjet-Unie zou worden geproclameerd: als we nu maar gewoon met zijn allen hard genoeg ons best

doen (onze liefde uitspreken, dan wel een perfecte arbeider of boer worden), dan kunnen de volgende generaties teren op wat wij al bereikten en leven we dra in de beste der werelden. Erik Spinoy heeft overtuigend aangetoond dat deze houding uiteindelijk de realiteit ‘opoffert’ aan het droombeeld. [Spinoy 1994:465-466] Hier dringt de drang de gestalten tot een droom en wordt de wereld droom. In naam van de menslievendheid wordt het werkelijke oorlogsleed gewoon verdrongen.

Ondanks de vaste overtuiging en het gecultiveerde optimisme, spreekt uit *Het Sienjaal* uiteindelijk toch het besef dat men zich ten hoogste op de drempel van de nieuwe wereld bevindt. Dat Van Ostaijen hoopvol gestemd is, blijkt echter uit het feit dat heel wat gedichten zich afspelen op een kantelmoment, vlak voor het nieuwe leven. Zo bevinden we ons in ‘Februarie’ eigenlijk nog in de winter, maar de lente kondigt zich overal al aan. In de bomen, bijvoorbeeld: “Geen enkele vertoont groen / en toch is geen enkele nog winterdood”. [I:119] Van Ostaijens visie op de wereld is typisch die van een dichter. Als politicus raak je niet ver met uitspraken als: “Er is nog niets tastbaar veranderd. Dat is juist het grote van genot.” [ibidem] Het genot van de politicus zit hem juist in het verwerklijken van een droom. Enkel een dromer kan zich vermeien in het nog niet-gerealiseerde. De lente waar de dichter het hier over heeft is uiteraard niet alleen een nieuw seizoen. De herleving van de natuur symboliseert ook de politieke bewustwording en emancipatie van een nieuwe generatie die moet uitmonden in Vlaams zelfbestuur: “Tijd van de blijde boodschap, / zelfstandige tijd die een eigen leven scheppen gaat: / een eigen geboorte, een eigen leven, oogst en dood.” [ibidem] De internationale politieke ontwikkelingen sterkten Van Ostaijen in zijn geloof; de “Internationale” die in het gedicht zijn “Broedergroet aan het volk over de grenzen” begeleidt, beklemtoont niet alleen het internationale karakter van zijn nationalisme, ze verwijst ook naar de socialistische internationale én naar de revoluties die (volgens de Russische kalender) een eerste keer in februari 1917 en uiteindelijk in oktober van datzelfde jaar de aanzet vormden tot wat na enkele jaren bloedige burgeroorlog de Sovjet-Unie zou worden. [Hobsbawm 1995:56-65] Hoewel het voorkomt in de afdeling ‘Ik en de Stad’ is dus ook ‘Februarie’ in zekere zin een ‘Lied van het werkelijke leven’. Wellicht kan ook in de titel van *Het Sienjaal* zelf een echo gehoord worden van de eerste zin van het Duitse refrein van de Internationale (“Völker hört die Signale” [idem:65]). Politieke metaforen zijn in de bundel niettemin schaars. ‘Het stille lied’ gaat over de volgende seizoensovergang: die tussen lente en zomer. De drang én het geloof worden steeds groter, ook (of misschien beter: vooral) in het hoofd van de dichter: “Doch niet meer een roes is tans de Lente die van mij gaat; niet meer het zwak geloof: dit is zich geven”. [I:104] En op het eind wordt de dichter zelfs erg expliciet in zijn afrekening met de oude passivisten en zijn afkondiging van het nieuwe actieve leven: “Dit lied dat staan zal in de werkelijkheid der dingen / als de gebeurtenis van een ruimere Lente, na de hopeloze wentelingen van een lange jarereeks.” [I:105]

De bedenkingen die Van Ostaijen in diezelfde periode bij zijn eigen radicaal engagement heeft, worden tentatief geformuleerd in een aantal gedichten waarin de kantelbeweging zich eerder van licht naar donker voltrekt. In het lange ‘Avondlied’ bijvoorbeeld, dat zich afspeelt vlak “vóór de duisternis aan-

kantel-
bewegingen

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

heft haar simfonie / van het noodlot, beangstigend misterie". [I:92] Ook in 'Koorts' ("Op mijn hoofd weegt de realiteit der dingen" [I:122]), 'Babel' ("witte waanzin van het winterwoud" [I:125]) en 'James Ensor' ("U te vinden! Maar dit: het wanhopig zoeken!" [I:127]) wordt de keerzijde van de medaille getoond. Zelfs in het atmosferische en haast weer unanimistische 'Koffiehuis' kan de sfeer zó omslaan. In de slotstrofe wordt de deur even geopend en doorbreekt de buitenwereld de zorgvuldig geconstrueerde sfeer: de tram of venter klinken "als een onheimelijke stem" en het orkest kan slechts ternauwernood de kunstmatige eenheid herstellen. [I:118]²⁵ Het duidelijkst worden de twijfels geuit in het waarschijnlijk laatst geschreven gedicht van de bundel, 'Lied voor mezelf' (18 mei 1918). De dichter beseft dat alles wel eens slecht zou kunnen aflopen, en hij probeert zichzelf met een gebed moed in te spreken:

Ik heb betrouwen in mijn boot, doch de baren slaan zo hoog,
 reeds over de voorstevan, reeds over de achterstevan.
 Als weer de zee vol vrede en rust is, zal dan het wrak van mijn boot
 niet mededrijven naar de ree?
 [I:109]

Van Ostaijen weet dat hij niet als een kunst-om-de-kunst-dichter van de vorige generatie aan de kant kan blijven staan. Maar wordt hij niet in een val gelokt? "Is het de lokstem van de Loreley" die hem ertoe brengt om zich in het ware leven te storten? [ibidem] Deze op zich verontrustende overweging wordt meteen weer van tafel geveegd: wat kan er uiteindelijk gebeuren met een boot "die niets draagt dan het licht gewicht van mijne blauwe ziel?" [ibidem] Ook hier wordt het reële probleem dus mentaal opgelost. De laatste reserve valt weg. De dichter is bereid om met open ogen het ongewisse te betreden.

Hetzelfde idealisme kleurt Van Ostaijens ontstaanspoëtica in deze periode. Zoals eerder vermeld is de eigenlijke aanzet tot het schrijven van een gedicht volgens hem een soort mentale explosie. In 'Over dynamiek' en in een essay over 'Het werk van Paul Joostens' uit 1917 baseert hij zich op uitspraken van Blaue Reiter-schilders om aan te geven hoe – vanuit die initiële impuls – het eigenlijke scheppen dan verloopt. Er wordt niet langer 'naar de natuur' gewerkt (mimetisch), maar zoals de natuur. En daar komt volgens hen Darwin om de hoek kijken: "De natuur schept haren vorm tot haar doel. Men hoeft zich niet over de olifantentromp te ergeren en evenmin zal men dit doen over de vormen die de kunstenaar gebruikt." [Blaue Reiter-kalender, geciteerd in IV:38] Dit is uiteraard een wat onorthodoxe interpretatie van de evolutieleer. Darwin beweerde niet dat de vormen die organismen aannemen met een bepaald 'doel' tot stand zijn gekomen. De met die bepaalde vormen uitgeruste wezens bleken gewoon pragmatisch het best uitgerust om de *struggle for life* aan te gaan.²⁶ Er zat dus géén plan achter het ontstaan van de olifantenslurf; dat orgaan bleek alleen uitermate nuttig om het dier van voedsel te voorzien. De Blaue Reiter-schilders (en met hen Van Ostaijen) gebruikten Darwin hier waarschijnlijk als gezagsargument in een polemische discussie met conservatieve kunstcritici die het afscheid van de natuurgetrouwe afbeelding en de

scheppen
 uit
 noodzaak
 (1&2)

daarmee gepaard gaande opgang van ‘onnatuurlijke’ kubistische vormen nog niet hadden verteerd. In het lange essay ‘Ekspressionisme in Vlaanderen’ komt Van Ostajen uitgebreid op deze kwestie terug. Hij citeert opnieuw uit de *Blaue Reiter*-almanak, maar heeft intussen ook *Über das Geistige in der Kunst* (1912) gelezen. *Blaue Reiter*-schilder en theoreticus Wassily Kandinsky introduceert hierin al op de eerste bladzijde van de inleiding het begrip “noodzaak” als een cruciale parameter om het over kunst te hebben. [Kandinsky 1993:13] Dit begrip speelt op twee niveaus: dat van de oorsprong van het werk (noodzaak 1) en dat van de uiteindelijke vorm die het zal aannemen (noodzaak 2).

Deze eerste ‘noodzaak’ zorgt dus voor de creatieve explosie: “Het kunstwerk moet eenvoudig een resultaat van een ziele drang zijn, geboren uit een ‘innere Notwendigkeit’ verklaart de Rus Kandinsky”. [IV:59] Deze normatieve stelling is niet nieuw. De expliciete geboorte van de authentieke dichter uit noodzaak in onze gewesten, geschiedt tussen 1325 en 1333 in *Der Leken Spieghel* van de Antwerpse schepenclerk Jan van Boendale. Al meteen in deze eerste *ars poetica* in het Middelnederlands wordt het werk gelaakt van dichters die enkel schrijven om aan een lief te geraken, om beroemd te worden of om er geld mee te verdienen:

Maer dat dichten en is niet
 Van nature gheboren in;
 Want si dichten om ghewin,
 Sonder der naturen beheet (=dwang).
 Een rechte dichtere, God weet,
 Al waer hi in enen woude,
 Dathi (=zodat) nemmermeer en soude
 Van dichtene hebben danc,
 Nochtan soude hi herde onlanc
 Sonder dichten daer gheduren, (=uithouden)
 Want het hoort te sire naturen:
 Hi en mochts (=kan het) niet laten, al woude hi.
 [in Den Boeft 1994:73]

De ware dichter schrijft omdat hij niet anders kan. De oorsprong van die drang wordt in de poëziegeschiedenis, al dan niet metaforisch, aan God of de Muze toegeschreven. De romantische dichter Percy Bysshe Shelley benadrukt in zijn *A Defence of Poetry* dat – hoewel de drang tot dichten vanbinnen komt – de dichter toch nog afhankelijk is van een oncontroleerbare, onzichtbare kracht:

A man cannot say, ‘I will compose poetry.’ The greatest poet even cannot say it: for the mind in creation is as a fading coal which some invisible influence, like an inconstant wind, awakens to transitory brightness: this power arises from within [Shelley 1986:788].

In de laatste decennia voor de Eerste Wereldoorlog werd deze kwestie expliciet besproken in termen van ‘innerlijke drang’ en ‘noodzaak’. Vermeylen droomt in ‘De Kunst in de vrije Gemeenschap’ bijvoorbeeld van een periode

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

waarin “de kunstenaar, dichtend om aan zijn innerlijken drang te gebieden, zich geen ijdelheidskransen om het hoofd meer [zal] hangen, maar schoonheid [zal] scheppen uit liefde tot de schoonheid zelve.” [Vermeylen 1894:8] En in één van zijn *Briefe an einen jungen Dichter* schrijft Rainer Maria Rilke in februari 1903: “Ein Kunstwerk ist gut, wenn es aus Notwendigkeit entstand. In dieser Art seines Ursprungs liegt sein Urteil: es gibt kein anderes.” [Rilke z.j.:12] Het is typisch het soort mooi-klinkende uitspraak waarmee een vraag op het vlak van de esthetica beantwoord lijkt, terwijl in feite enkel het probleem verplaatst is. Want wanneer weet je met zekerheid dat een werk uit innerlijke noodzaak geschreven is? Het bestaan van oorsprongsmechanismen als ‘noodzaak’ kan enkel worden gepostuleerd. Bij Rilke kadert deze uitspraak echter ook in een gecompliceerd proces van wat ‘objectieve verinnerlijking’ zou kunnen worden genoemd. Dat hij in april 1903 in Viareggio het derde deel van *Das Stunden-Buch* haast in één geut en meteen in de definitieve vorm schrijft, suggereert dat zijn verzen hem door iets of iemand “gedicteerd” worden. [Leppmann 1990:188] Door zijn kennismaking met en studie van Rodin is voor Rilke in deze periode observatie echter belangrijker geworden dan inspiratie. Het in de nacht van 5 op 6 november 1902 geschreven ‘Der Panther’ (het eerste van de *Neue Gedichte*) is een vroeg resultaat van deze methode. Door langdurige concentratie op ‘het object’ leeft hij zich uiteindelijk op een haast Stanislavskiaanse manier in het beest in. In plaats van gewoon de eigen emoties te laten vloeien, worden gevoelens hier streng geobjectiveerd en daardoor sterker uitgedrukt. Later zal hij in het bekende ‘Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth’ de romantische gemoedsoverstroming expliciet afwijzen: “O alter Fluch der Dichter / [...] / die immer urteilen über ihr Gefühl / statt es zu bilden”. [Rilke 1978:66] Rilke situeert dus wel de impuls tot dichten (noodzaak 1) in het innerlijk, maar de objectieve werkelijkheid speelt een belangrijke rol in de uiteindelijke realisatie van die impuls in het gedicht. De avant-gardisten Kandinsky en Van Ostaijen gebruiken de innerlijke noodzaak echter ook op het vlak van de eigenlijke creatie (noodzaak 2). Zowel de onderwerpskeuze als de ontwikkeling van het kunstwerk worden erdoor gedetermineerd. Deze kunstenaars verinnerlijken dus niet door te objectiveren, maar door alles radicaal te subjectiveren. Dit gebeurt door een doorgedreven abstrahering. Ze willen ingaan tegen de oppervlakkige bourgeoisiekunst uit hun tijd en gaan ervan uit dat juist het *geestelijke* aspect van de kunst erin zal slagen om in en voor de gemeenschap relevant te zijn; het materiële verdeelt de mensen, het geestelijke (abstracte) brengt hen samen. Pas als kunst het opnieuw over belangrijke (en dus spirituele) onderwerpen zal durven hebben, zal ze ook zelf opnieuw echt belangrijk worden. Kandinsky stelt expliciet het “innerlijk-wezenlijke” tegenover het “uiterlijk-toevallige”. [Kandinsky 1993:13-14] In het beste geval zal hun kunst dan ook helemaal los staan van de objectieve waarneming.²⁷ In hun eigenzinnige Darwininterpretatie staat altijd het “doelmatige” centraal. [idem:70] Dienen de gebruikte vormen het uit te drukken doel? Werken vorm en kleur op de juiste manier op elkaar in om datzelfde doel te verwezenlijken? Wanneer zij dus spreken over ‘innerlijke noodzaak’, speelt er veel meer mee dan alleen de poëtische conventie die het heeft over de vonk die het werk doet ontstaan. Niet alleen de kunstenaar heeft een ‘innerlijk’, ook het kunstwerk zelf blijkt volgens hen een innerlijk-juiste vorm

te hebben die uiteindelijk op het doek/papier gerealiseerd moet worden. Voor Van Ostaijen is de hele moderne avant-gardekunst op deze principes gebaseerd en markeert deze instelling de terugkeer naar een pre-Renaissancistische kunst waarin het geestelijke (“ideoplastiese”) primeert op het uiterlijke (“fysioplastiese”). [IV:61]²⁸ In ‘Ekspressionisme in Vlaanderen’ heeft hij het echter enkel over de schilderkunst. Hij gaat zo een probleem uit de weg dat in het hier vertelde verhaal nochtans cruciaal is: hoe moeten we ons abstracte lyriek voorstellen? Kandinsky geeft in zijn studie aan dat de schilderkunst zich voor zijn abstraheringsproces beroept op de muziek: “De muziek is uiterlijk geheel van de natuur geëmancipeerd, hoeft nergens uiterlijke vormen in haar taal op te nemen.” [Kandinsky 1993:48] Zijn eigen werk zal in de periode waarin hij dit boek schrijft meer en meer in die richting evolueren.²⁹ Hij ziet overigens ook parallellen met de literatuur; de manier waarop Maeterlinck bijvoorbeeld in zijn toneelwerk de resonantie van het woord gebruikt eerder dan de eigenlijke semantische betekenis, acht hij een goede indicatie voor hoe een vergeestelijkte literatuur eruit zou kunnen zien. [idem: 38-39] Kandinsky’s beschrijving hiervan (“Zoals elk gesproken woord (boom, hemel, mens) een innerlijke vibratie veroorzaakt...” [idem:70]) vertoont opvallende overeenkomsten met de theorie die Van Ostaijen hierover later zal ontwikkelen (cf. 2.3 en 2.5). In dit stadium van zijn ontwikkeling formuleert de Vlaamse theoreticus echter enkel inzichten in verband met de plastische kunsten, al geeft hij – net als in ‘Over dynamiek’ [IV:31] – aan dat volgens hem schrijvers van fantastische literatuur als Edgar Allen Poe en Gustav Meyrink duidelijk als voorlopers gezien moeten worden; ook zij abstraherden immers van de direct zichtbare realiteit, schreven dynamisch-associatief en kwamen “werkelijk rationeel, tot de konkluzie van het ‘eeuwige raadsel’”. [IV:78]³⁰ Die combinatie van rationaliteit en metafysica zal in Berlijn een steeds belangrijker rol gaan spelen en dan zal het neo-platonisme hem ook een uitweg tonen uit het terminologisch labyrint waarin hij zich in ‘Ekspressionisme in Vlaanderen’ nog bevindt. Paul Hadermann heeft duidelijk aangetoond dat Van Ostaijen immers niet echt raad bleek te weten met die verhouding tussen het subject van de kunstenaar dat alles in gang zet en de objectieve werkelijkheid waaruit voor de realisering van het kunstwerk vooralsnog geput kan worden:

Wij bespraken de dubbele kultus van het subjekt en het objekt in het ekspressionisme. Wat de innerlike geboorte van het kunstwerk betreft, heeft enkel het subjekt, de innerlike noodzakelijkheid haar wet in te geven; doch in de uiterlike manifestatie van dit alsdan reeds innerlik bestaand kunstwerk is deze dubbele kultus aanwezig.
[IV:68]

De dichter-criticus postuleert dus niet alleen noodzaak 1 en 2, hij brengt ook nog eens een hoogst onduidelijk verband aan tussen die twee. Om het “innerlijk bestaand kunstwerk” te realiseren (Hadermann vergelijkt het terecht met “de platonische definitie van de Idee” [Hadermann 1970:205]) mag de kunstenaar dus een beroep doen op “vormen die aan een objectieve synthese van voorwerpen uit de buitenwereld zijn ontleend”. [idem:204] Hoe die beelden uit de realiteit dan in het innerlijk van de kunstenaar zijn terecht gekomen en

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

hoe ze daar mee de (innerlijk bestaande!) vorm van het kunstwerk hebben bepaald wordt nergens duidelijk. Ook hier kan Van Ostaijen enkel terugvallen op het door Kandinsky aangebrachte begrip “innerlijke noodzaak”:³¹

De middelen die ter beschikking van de kunst staan zijn tweërlei: de middelen die reeds in de natuur bestaan en de middelen die door de geest van de kunstenaar zullen gecreëerd worden: er zijn aldus materiële en geestelijke middelen, doch het aanbrengen van beide moet gewettigd zijn door de ‘innere Notwendigkeit’, de zieledrang van de kunstenaar, het subjekt, ‘maître souverain’. [IV:59]

gemeenschaps-
kunst } Een even intrigerend probleem is hoe, precies vanuit die vele ‘maîtres souverains’, uiteindelijk één grote gemeenschapskunst zal groeien. Kandinsky stelt de geboorte van een “monumentale kunst” en “een toekomstig, spiritueel rijk” in het vooruitzicht. [Kandinsky 1993:100,136] Van Ostaijen gaat daar verder op in: voor hem is vooral de beeldhouwkunst monumentaal; niet zozeer omdat ze vaak groot (monumentaal) is, maar omdat ze er in het beste geval in slaagt om het ethos van een heel volk in één beeld te vatten: “het onder-bewuste uitbeelden van het ethos naar zijn kerngedachte. Het ethos wordt het vroomst in het beeld bewaard. Het beeld spreekt in naam van een gans volk”. [IV:87] Hij geeft ook aan hoe dat concreet kan gebeuren: “Feitelik: een uitbeelding naar de grootst mogelijke éénheid van de ekstensieve (aktie die wij door vereenvoudiging verstaan) en intensieve (verinnerliking) uitbreiding van ons leven.” [IV:88] De kunstenaar moet zich dus innerlijk zo breed maken, dat het wezen van een bepaalde gemeenschap synthetisch-vereenvoudigd in hem opkomt en dan in het werk wordt uitgedrukt. Ondanks de nadruk die wordt gelegd op ‘verinnerliking’ is de beweging dus ook hier uiteindelijk toch weer expansief. De beoogde “harmonie” kan alleen maar bereikt worden door het aannemen van “een bredere levensaanschouwing”. [ibidem]

een vorm
als een
meeslepende
golf } Die expansiedrift uit zich niet alleen in het ontstaan van het gedicht (de verzen die als het ware uit het subject breken), in de thematiek (het opgaan van het verbrokkelde ik in de kosmische gemeenschap), in de houding tegenover de lezer (die mee wordt ingelijfd in die gemeenschap) en het uiteindelijke doel van het werk (“éénheid tussen kunst en samenleving” [IV:91]), maar ook – en misschien het opvallendst – in de vorm van *Het Sienjaal*. De lyriek in deze bundel “vindt haar natuurlijke uitdrukking in een sterk gerythmeerd, vaak weids golvend, allesbehalve pregnant vrij vers, in een bezwerende profeten-ton en een spasmodische overdadige beeldspraak.” [Lissens 1953a:143-144]³² “De vorm is [...] de uiting van de innerlijke inhoud,” had Kandinsky gesteld en die les is duidelijk tot Van Ostaijen doorgedrongen. [Kandinsky 1993:64] Deze gedichten gaan niet alleen over een enthousiasmerend *go with the flow*, dit gevoel bepaalt er ook de vorm van. Dat blijkt heel duidelijk in het titelgedicht. Iedereen wordt meegeslept. De stroom is niet meer te stoppen:

Het is geen sienjaal, doch een opmarsj reeds!
[...]

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

laatste maal de stalen wil in rood / en blakert op de rode, kubies-gestapelde bakstenen!)” tekenen het leven. [ibidem] Ook ‘Vers’ tintelt van een onvatbare vreugde. De invloed van de vederlichte Gorter laat zich gevoelen in de aanhef: “Heel licht is het geluk: niet saam te dringen”. [I:121] De beelden zijn als het steeds weer uit de greep van de dichter ontsnappende geluk: ongrijpbaar, als “water niet in je hand te nemen”. [ibidem] Van Ostaijen maakt hier voor de Nederlandse literatuur de belofte van de moderne poëzie waar, zoals die is aangegeven door Hugo Friedrich in *Die Struktur der modernen Lyrik*: alle grenzen tussen beeld- en onderwerparsenalen, en tussen het religieuze en dichterlijke enthousiasme vervallen. Poëzie is “die Ursprache der Menschheit” en “die totale Sprache des totalen Subjekts”. [Friedrich 1956:31] De moderne lyriek heeft allerlei onaangeroerde bronnen aangeboord, en die lyrische mogelijkheden weerspiegelen het dichterlijke vertrouwen in het woord: het is als God, krachtig én onder de mensen. “En telkens woont / ’t woord onder ons / dat ons beloont,- / nieuw” [I:103] Dit geloof zal samen met veel andere gekoesterde idealen sneuvelen wanneer Van Ostaijen in het naoorlogse Berlijn met beide voeten op de grond wordt getrokken.

§ 2.2.2

1918-1921: de kringen naar binnen

§ 2.2.2.1

Revolutie – resonantie – vlucht naar voren, binnen of boven?

Hier is geen beweging [Van Ostaijen (1919) in Borgers 1971:218]

Op 11 juli 1918 – precies de dag waarop de Vlamingen met veel nationalistisch vertoon de Guldensporenslag herdenken – kondigde de Duitse kanselier Von Hertling in de Rijksdag aan dat Duitsland na de oorlog de zelfstandigheid van België opnieuw zou garanderen. Hiermee gaf hij na vier jaar impliciet toe dat de Duitse inval in België van augustus 1914 onwettig was geweest. Op de activistische flaminganten kwam deze uitspraak echter over als hoogverraad. Had de bezetter er met zijn *Flamenpolitik* niet altijd naar gestreefd om de Vlamingen eindelijk recht te doen, hen te bevrijden van het francofone juk, hen een zelfstandig Vlaanderen, zoniet een aparte Vlaamse staat binnen een Groot-Germaans Rijk te offeren?¹ Zo hadden een aantal hooggeplaatste Duitsers in het bezette België het misschien wel bedoeld; na de vernederlandsing van de Gentse universiteit hadden ze in maart 1917 ook de bestuurlijke scheiding tussen Vlaanderen en Wallonië gedeclameerd. In het verre Berlijn

Naar Berlijn!
(het activisme
en het einde
van de oorlog)

had men in de zomer van 1918 echter andere zorgen aan het hoofd. Het lente-offensief van de laatste kans aan het Westelijke front was aan het mislukken en de Duitse regering beseftte dat de oorlog slechts kon eindigen wanneer alle aanspraken op België werden ingetrokken. De Vlaamse activisten werden met hun neus op de feiten gedrukt: de Vlaamse strijd had de Duitsers enkel geïnteresseerd zolang ze er zelf voordeel bij hadden. Nu dat niet langer het geval was, liet men de activisten gewoon vallen. De bezetter had zijn Flamenpolitik gevoerd om zo internationaal zijn blazoën, dat door de onrechtmatige inval in België zwaar was besmeurd, op te kunnen poetsen; door het voor de ‘verdrukte’ Vlamingen op te nemen, konden ze die inval in 1914 voorstellen als een feitelijke bevrijding. [De Schaepdrijver 1997:139-147] Tijdens de laatste jaren van de oorlog was echter zonneklaar gebleken dat de activisten slechts een – weliswaar luidruchtige, maar allerminst democratisch gelegitimeerde – fractie van de Vlamingen vertegenwoordigden. Toen op 22 december 1917 de activistische Raad van Vlaanderen de Vlaamse Onafhankelijkheid uitriep, werd dat door de bevolking op een storm van protest onthaald. Ook de activisten Antoon Jacob, Herman Vos en Marten Rudelsheim, “drie geestverwanten van Van Ostaijen”, waren het hiermee oneens en trokken zich uit de Raad terug. [Borgers 1971:143]² Ook in Duitsland werd die demarche allerminst op prijs gesteld; ze bracht immers de Duitse diplomatie in gevaar. Onzacht geplet tussen een woedende bevolking en een ontstemde bezetter besloten de allerradicaalste leden van de Raad van Vlaanderen tot een ultieme vlucht naar voren: als het Vlaamse volk niet zelf kon inzien wat goed voor hem was, had men nog altijd *ways of making them think*. August Borms, bijvoorbeeld, maakte plannen voor de oprichting van een Vlaamse geheime politie en rijkswacht. [De Schaepdrijver 1997:280] Via zijn vertrouweling George Roose werd ook Van Ostaijen bij dit plan betrokken. Uit de schaarse documenten die hierover in het archief van de Raad van Vlaanderen te vinden zijn, blijkt voor Van Ostaijen en in het organigram van de Vlaamse rijkswacht zelfs een topfunctie voorzien te zijn geweest. [Reynebeau 1997:171-174] Het wereldvreemde idealisme dat Van Ostaijen in deze periode kenmerkte, heeft hier dus blijkbaar zelfs zijn politiek beoordelingsvermogen vertroebeld. Meer nog: de grote humanitaire dichter van een – in hetzelfde voorjaar 1918 – geschreven vers als “Dat weet ik: ik ben een schepper die een warme golf over de stad laat varen” [I:131], zag er blijkbaar geen graten in om mee te werken aan een repressief apparaat.³ Dat hier wel degelijk van ‘verblindings’ mag worden gesproken, blijkt uit het feit dat nog tot begin oktober 1918 (terwijl intussen in de bevrijde delen van West-Vlaanderen de repressie tegenover activisten al was losgebarsten) hierover binnen de Raad van Vlaanderen werd gecorrespondeerd. Half oktober zouden zowel de leden van de Raad van Vlaanderen, hun archief én een stel sympathisanten via een door de Duitsers geregelde ontsnappingsroute naar het buitenland uitwijken. Om de beschuldiging van volharding in de collaborerende boosheid te vermijden, reisde het gros der ballingen al snel door naar Nederland. Een minderheid zou echter toch in Duitsland blijven of er terecht komen. Daartoe behoorden Van Ostaijen, diens vriendin Emma Clément én de enige recensent die op dat moment – 22 oktober: de dag van Van Ostaijens vertrek uit Antwerpen [Reynebeau 1997:175] – al over *Het Sienjaal* had geschreven, Raf Verhulst.⁴ Onder het pseudoniem Luc had hij, nauwelijks enkele dagen

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

na het verschijnen van de bundel, in *Het Vlaamsche Nieuws* – het blad waarvan hij trouwens ook de ‘hoofdopsteller’ was – positief gereageerd op Van Ostaijens tweede: “’t Is dikwijls nieuw gevoeld en nieuw gezien, en soms oorspronkelijk uitgedrukt, met een eigen ritm[e], die geen voorschriften kent dan de dichter die luistert en zich alleen bekreunt of het goed klinkt. [...] Paul van Ostaijen is oprecht, eenvoudig, oorspronkelijk. Dit zijn drie zeer groote gaven voor een jongen dichter. [...] Hij zal wassen met de jaren en ik begroet in Paul van Ostaijen voor de toekomst een groot dichter”. [Verhulst 1918:1-2] Waarna hij Van Ostaijen roemt als de eerste grote Antwerpse dichter; na West-Vlaanderen en Brabant met Maerlant, Ruusbroec, Gezelle, Rodenbach en De Clercq is het nu eindelijk aan de Scheldestad om een Vlaamse Dichterskop te leveren.

Een eerste
epigoon?
(Burssens’
Verzen)

Van Ostaijens naam leek intussen dus gevestigd. Door de jongeren werd hij zelfs als hét ijkpunt van de moderne Vlaamse lyriek gezien. Dat bleek expliciet toen in de lente van 1918 – dus nog vóór het verschijnen van *Het Sienjaal* – Gaston Burssens’ debuut *Verzen* werd besproken in *Aula*, het tijdschrift van de Gentse studenten, waarvan Burssens overigens zelf in het vorige academiejaar redacteur was geweest. Met de beginzin van zijn stuk zet Karel Chrispeels niet alleen de toon van deze recensie maar meteen ook van zowat de hele Burssensreceptie tot de Tweede Wereldoorlog: “De heer Paul van Ostaijen heeft een kind gekregen”. [Chrispeels 1918:213] De jonge Antwerpenaar heeft nauwelijks één bundel en een handvol gedichten uit de volgende verzameling gepubliceerd, of hij blijkt al school te maken. En zoals dat gaat met epigonen, is het nog maar de vraag of de dichter in kwestie zich hiermee vereerd zal voelen:

Wel is z’n twijfel groot of hij het in zijn vaderlike meedogendheid op zal nemen, en er zijn beschermende handen over uit zal spreiden. Ook, mocht ooit een durvend kritikus er op zinspelen dat het, mogelijk, niet helemaal z’n eigen kind is, zal hij wel niet zo hard op hol slaan als de brave ritmeester in ‘de Vader’ [verwijzing naar Chrispeels’ voorgaande recensie van Strindbergs gelijknamige stuk, gb], maar eerder een zucht van verlichting lozen dat de waarheid is aan het licht gebracht. [ibidem]

Literair Vlaanderen heeft een traditie in dat soort onechte kinderen, beweert Chrispeels. Ook Gezelle en Van de Woestijne – voor het eerst worden de Grote Drie in één adem genoemd! – hebben te lijden (gehad) onder een schare volgelingen waaruit niemand bleek te kunnen uitgroeien tot een volwaardig, zelfstandig dichter:

Soms duikt bij ons eens een persoonlijkheid op, wier kunstaard, oorspronkelijkheid en zeggingskracht de zoetgevooisde doornen van een hele generatie-dichter-bent blijft benauwen en verzuren, doch die eigenlijk nooit één volgeling zijn volgroeide zoon kon noemen [...] en nu zo pas Van Ostaijen een geweldige klarenstoot heeft gewaagd, die in schrille dissonans met het tegenwoordig bij ons uitgeklaarde verklinkt, is reeds Burssens daar als z’n eerste kind en volgeling, heffend z’n fluitje om zich bij het geluid van Van Ostaijen aan te sluiten [ibidem].

Uit het vervolg van de recensie blijkt dat het “geluid van Van Ostaijen” terug te brengen is tot zijn ‘modern-zijn’. Van Ostaijen was de eerste dichter in onze letteren om de nieuwe tijdgeest uit te drukken, zowel op het materiële vlak (de stad, de amusementswereld...) als op het geestelijke (een dynamische drang, al dan niet activistisch van aard). De eerstvolgende dichter-tijdgenoot die een gelijkaardige toon aansloeg – Burssens, in casu – werd dus gelijk als epigoon gebrandmerkt. En het ergst van al, aldus Chrispeels: Burssens probeert wel modern te zijn, maar hij slaagt er niet in, op geen van de beide niveaus:

deze [moderne] indrukken te verwerken volgens de gesteldheid van het kunstenaarssubject, ze om te scheppen tot een geheel, een synthese die ze samengebaldd in hun kern alle omvat, en ze daarna uit te drukken in dat ritme en die beweging die met hun aard onafscheidelijk verbonden is, is de voorwaarde van het lyries kunstwerk. Zulk een alomvattende synthese, een eigen beweging en een eigen ritme vinden we bij Burssens nooit [...] niets bij hem van voldragen idealisme dat hier op den voorgrond treedt, geen spoor bij hem van die worsteling, die innig aan onze tijd verbonden is, zich uit het lijdzame tot het doelbewust actieve te verheffen en in de hogere regionen van de geestelijke bedrijvigheid een tegenwicht en steunpunt tegenover de ons omringende werkelijkheid te vinden. [ibidem]

Merkwaardig genoeg neemt de recensent dus eerst het referentiekader van Van Ostaijen over, vergelijkt dat met Burssens’ invulling ervan en stelt dan vast dat die niet aan dezelfde eisen voldoet. Dat Burssens eigen intenties gehad zou kunnen hebben, komt niet in hem op. Het door de dichter aangebrachte motto van Nietzsche had hem nochtans kunnen waarschuwen: “Ach, ich warf manchmal meine Netze in die Meere der Dichter und wollte gute Fische fangen, aber immer zog ich eines alten Gottes Kopf herauf.” [Nietzsche, geciteerd in Burssens 1970:6] Met die radicale modernisering viel het blijkbaar nogal mee, volgens Burssens. Ook de moderne dichter heeft immers last van atavismen. Het besef dat het leven niet altijd is zoals men het graag zou hebben, maakt van Burssens een scepticus pur sang. In eerder in *De Goedendag* verschenen verzen als ‘De stem van Klokke Roelandt’ (“Van uit den toren, grijs in ’t zwerk, / zie ’k ijzersterk / [René] de Clercq” [idem:772]) en ‘Aan de leden van Jong-Vlaanderen’ (“maaiers maait dan, ’t is uw bestaan, / of vóór uw ogen grijnst het verleden!” [idem:775]) weerklonk weliswaar een veel strijdvaardiger dichter, maar het is waarschijnlijk niet toevallig dat deze gedichten niet werden opgenomen in het officiële debuut. De Gaston Burssens uit *Verzen* is geen beeldenstormer, maar een getormenteerd twijfelbaar. Eén van de representatieve gedichten heet niet toevallig ‘Ik weet niet’:

Als een koortsig filmbeeld in een bioskoop
doel ik door de zielverlaten
en zwarte straten
in jagende loop
En ’k weet niet wat ik wil, en ’k weet niet wat ik moet.
maar in mijn harte laait een gloed
[idem:12]

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

De aan het moderne stadsleven ontleende beeldspraak en de onregelmatige kadans herinneren inderdaad aan *Music-Hall*. Hier is echter op geen enkel moment sprake van een unanimistische gelijkschakeling van subject en *Umwelt*. In de expliciete vergelijking met de bioscoop legt Burssens geen verband met de daar aanwezige andere mensen maar met de versplintering van het geprojecteerde beeld. Waar Van Ostaijen in de cinema een pregnante samenvatting van zijn dynamische levensvisie vindt (“Kinofilm, jij zijt ’t levensimbool. / M’n leven draait in snelle farandool / Als jij” [I:18]), ziet Burssens er enkel een beeld in van zijn onrust en eenzaamheid. Die rusteloosheid kenmerkt hem in nagenoeg elk gedicht.⁵ Zoals ook later nog bij Burssens is die vaak erotisch getint. Een lang verbeide ontmoeting met de geliefde wordt vergeleken met “een rusteloze, niet gemende / wereldstad”. [Burssens 1970:15] De dichter hoopt zijn “koortsig hoofd met teer gestreef” tot rust te laten brengen. [idem:18] Het gros van de gedichten – net als bijvoorbeeld Van Ostaijens ‘Twist met Grete’ 1-4, ‘Plakkage’ 1&2, ‘Ridderstijd’, ‘Fragmenten’ 1-3... – verbeeldt scènes uit een tienerliefde: verleiding, lust, misverstand, ruzie en verzoening, vaak doordeesemd met christelijk zondebesef. De expliciete vermelding van “fletse borsten” zou dit boekje overigens nog tot in de jaren vijftig een zeer strenge zedelijke quoterings bezorgen in het *Lectuurrepertorium*. [Jonckheere 1956:7] Volledige overgave is in het dagelijks leven niet mogelijk; het verlangen is altijd groter dan wat de werkelijkheid kan schenken: “Voel jij niet dat in elke vreugde trilt / het leed om ’t niet bezit van wat je wilt?” [idem:23] Net als in Van Ostaijens debuut, klinkt ook hier een romantisch-decadent besef van de eindigheid van alles. Burssens’ “De avond heeft zijn laatste praal / ten toon gespreid” [idem:36] lijkt zelfs een directe echo van Van Ostaijens ‘Valavond’ (“Daar heeft de zon een laatste maal / Haar stervensweeë gouden praal / Verzameld in een glazen tremporaal.” [I:68]) Dat was blijkbaar ook Van Ostaijen opgevallen, want later zou Burssens verhalen hoe Van Ostaijen hem tijdens een partijtje schaak had verweten zijn “eerste stappen in de literatuur [te hebben] gezet ‘over lijken van plagiaten en diefstallen heen’”. [Burssens 1981:459]⁶ Inhoudelijk is er echter een verschil. Waar Van Ostaijen vaak nog probeert om de vergeefsheid om te zetten in een positieve en bevestigende kracht en hij het dialectische (dat hij bij Becher zo apprecieerde) zelf splitst in *up*- en *down*-gedichten, geeft Burssens van elke gebeurtenis de positieve en de negatieve kant in hetzelfde gedicht aan. Het lange ‘Impressie – fragmenten uit een beursdag’ beschrijft precies wat de titel suggereert: de haastige tocht naar het station in Mechelen, de treinrit naar Brussel en wat de passagiers kunnen zien aan de schaduw- (“het harde licht tot mat goud getemperd”) én aan de zonkant (“de rozerode / schijn, die als toiletpoeder ligt op ’t land, / en allengs vergaat tot spattend wit”), het gekriool op de beursvloer en in het café’s middags... [Burssens 1970:49] Het zijn losse snapshots, zonder dwingende eenheid, behalve dan dat ze samen in hetzelfde gedicht zijn opgenomen. Van een synthetische visie kan in deze context geen sprake zijn, aangezien de dichter die eenheid consequent laat uiteenvallen in pro en contra. Niet alleen de lichtinval in de trein is immers tweeslachtig, ook de balans van het beursgedicht is dat; op het einde wordt het zelfs blasfemisch en ontmaskerend sarcastisch:

Dag van geld en zonneweelde,
dag met intense grootheid
van alles neerhalend fatalisme
en glimlachende snoodheid!

Dag van overvloedige zon en duistere woeker,
trouwe verzoeker,
van groots en woest omsluitend begeren
trots het laffe gebed van kleine zielen!

Grote dag. Dag als God,
de mensjes bidden aan en knielen,
Gij spot!
[idem:52]

De godheid die de mens als een absurd wezen overlevert aan angst en verderf zou bij Van Ostajien pas jaren later opduiken. In het slotgedicht van *Verzen* wordt ook 'De grote stad' op die vervreemdende manier voorgesteld: "de wereldstad [...] / met zijn fiere logen van sarkasties lachen en schijnbaar wenen". [idem:54] Veel meer dan bij Van Ostajien krijgt de stad hier het apocalyptisch karakter dat ze ook in het werk van sommige Duitse expressionistische schilders en dichters heeft (cf. 2.2.1). Ze heeft "kanker in haar ingewanden" [idem:53] en doet er alles aan om haar grote gemis op te vullen in één voortdurende slingerbeweging van verlangen naar bevrediging en terug: "tot plots voor een ogenblik alles stilt / om weer haar afschuwelijk leven te leven, / dat haar drang voldoet en haar hart verkild" [sic, ibidem]. Het door de kanker van het leven geslagen gat is per definitie niet opvulbaar en dus leidt deze beweging onherroepelijk naar de dood: "Zo is me de grote stad verschenen / met haar leven / als een nakende dood." [idem:54] De beschrijving van de stad als een "onaniëse vrouw met fletse wangen" [idem:53] prefigureert de wellustige, uitgezakte vrouwen die Otto Dix en Max Beckmann na de oorlog zullen schilderen.⁷ Chrispeels' verwijt dat Burssens niet in staat is tot een idealistische, synthetische interpretatie is dan ook naast de kwestie. Burssens' visioenen en taferelen zijn versplinterd en allerminst optimistisch van toon. Als hij al een onechte zoon van Van Ostajien is, dan enkel op metrisch en stilistisch vlak. Zelf zou Burssens later overigens eerder de invloed van Klabund inroepen [Burssens 1981:458] en het ingevoegde motto van Walt Whitman [Burssens 1970:37] geeft aan dat ze beiden, veeleer dan bij elkaar, qua toonzetting en versificatie hun mosterd elders hebben gehaald. De harde conclusie van Chrispeels ("Daarom is z'n werk voor onze tijd en ons geslacht waardeloos" [Chrispeels 1918:214]) zegt dan ook meer over het referentiekader van deze recensent dan over *Verzen* en de vernieuwing die deze bundel op zijn eigen, vaak erg onbeholpen manier bracht. Wanneer in de tweede helft van 1919 Burssens' *De Yadevluit* verschijnt (cf. infra), heeft hij er al zes maanden gevangenis opzitten wegens activisme.

Het naderende einde van de oorlog maakte in de herfst van 1918 niet alleen de Vlaamse activisten zenuwachtig. Het keizerlijke regime in Duitsland wankel-

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

revolutie
in
Berlijn

de. Zowel de Bundesrat als de Reichstag kondigden op 15 oktober aan dat ze graag wilden ingaan op vredesvoorstellen, maar de geallieerden maakten meteen duidelijk dat er pas van vredesbesprekingen sprake kon zijn wanneer eerst Keizer Wilhelm werd ‘opgeofferd’. Linkse radicalen snoven de lucht op en besloten dat er revolutie in hing. Als om hen een handje te helpen, werden in een aantal provincies de politieke gevangenen vrijgelaten. Op 23 oktober – misschien wel samen met Van Ostaijen – kwam Karl Liebknecht aan in Berlijn. Hij was één van de eersten die van de amnestie konden genieten. Op de marinebasis van Kiel brak al snel een opstand uit. Overal ontstonden soldaten- en arbeidersraden. Een revolutie naar sovjetmodel leek in de maak. Om het tij nog enigszins te keren begon de Duitse regering over een machts-overdracht te onderhandelen met de gematigde Sozialdemokratische Partei Deutschlands. Die partij wedde op twee paarden tegelijk: tijdens die onderhandelingen bleef ze immers ook contact houden met de leiders van de revolutie. Op 7 november stuurde de regering troepen naar de belangrijkste fabrieken en werd een massamanifestatie verboden waarop men de eerste verjaardag van de Russische revolutie wou herdenken. Twee dagen later begon de eigenlijke revolutie. Een algemene staking legde Berlijn plat. Grote groepen gewapende arbeiders en soldaten bezetten de straten. De keizer vluchtte naar Nederland en de Kanselier droeg de macht over aan SPD-voorzitter Ebert. Tegelijkertijd riep Liebknecht de Socialistische Republiek uit. In Breslau werd nu eindelijk ook Rosa Luxemburg uit de gevangenis vrijgelaten. Maar zelfs de herenigde Spartakistenleiders hadden geen antwoord op de gretigheid waarmee de SPD en de ‘onafhankelijke’ socialistische partij USPD (waarbinnen de Spartakisten als pressiegroep ageerden) de burgerlijke macht aanvaard hadden. [Nettl 1989:439-441] Toen op 11 november de wapenstilstand werd getekend en er een einde kwam aan de Eerste Wereldoorlog, bleek meteen ook zowat alle explosiviteit uit de lucht verdwenen. De revolutie was slechts een revolte tegen de oorlog geweest; zodra de kruiddamp was weggetrokken, doofde ook dat vuur snel uit. [Hobsbawm 1995:67] “De rest van het verhaal behoort tot de geschiedenis van de contrarevolutie.” [Reynebeau 1996a:67] Een cruciaal ‘detail’ in die contrarevolutie was de afzetting van politiechef Emil Eichhorn. Volgens de regering had die al te veel sympathie voor de revolutie betoond. Zijn ontslag op 4 januari 1919 leidde opnieuw tot massabetogingen en een oproep van de communistische leiders om de macht van het proletariaat niet te laten fnuiken. Er werd constant gevochten om de redactielokalen en drukkerijen van de *Rote Fahne* en *Vorwärts* – de belangrijkste propagandakanalen van de revolutionairen. Eens te meer werden die echter verzwakt door onderlinge verdeeldheid; fanatieke fracties wilden de regering omverwerpen, de massa bewapenen en een regering naar sovjetmodel installeren; anderen binnen dezelfde partijen en Raden beseften al snel dat dit onhaalbaar zou blijken en verkozen het ontslag van Eichhorn te aanvaarden en onderhandelingen met de regering te beginnen. Meer en meer regerings-troepen werden intussen naar Berlijn gestuurd. Luxemburg en Liebknecht zagen in dat de revolutie onmogelijk kon slagen maar realiseerden zich tegelijkertijd ook dat de massa die ze zelf mee hadden opgehitst onmogelijk te derevolutionariseren viel. Dat gebeurde uiteindelijk toch, op een erg bloedige manier. De bezetters van het *Vorwärts*-gebouw werden neergeschoten. Op 15

januari 1919 werden uiteindelijk ook de charismatische leiders Luxemburg en Liebknecht vermoord door bewust niet in toom gehouden leden van het Freikorps van de socialistische volkscommissaris Gustav Noske. Hun taak was het de orde te herstellen en door hun gruwelijke daad slaagden ze daar voortreffelijk in. [Nettl 1989:477-489] Enkele dagen later waren er voor het eerst sinds het einde van de oorlog verkiezingen. De SPD werd officieel de grootste partij. Later dat jaar werd de grondwet voor de Weimarrepubliek geschreven. De burgerlijke restauratie was hiermee voltrokken. [Reynebeau 1996a:68]

De kunstenaars waren intussen onderling minstens even verdeeld over hoe het nu verder moest als de verschillende socialistische fracties. De dadaïsten waren nog tamelijk eensgezind: zij kozen voor het radicale communisme en verspreidden pamfletten en kranten die door de autoriteiten meteen verboden werden op grond van hun antimilitarisme en vermeende obsceniteit. [Short 1976:296] Hoewel ze zich groepeerden in de *Arbeitsrat für Kunst* (een kunstenaarsraad naar analogie van de soldaten- en arbeidersraden) en de *Novembergruppe* (verwijzend naar de Novemberrevolutie) waren de expressionisten allerminst met z'n allen overtuigde communisten. De vroegere Brücke-schilder Max Pechstein, bijvoorbeeld, was lid van beide bewegingen maar maakte tegelijk in opdracht van de burgerlijke regering posters waarin hij waarschuwde voor anarchie en opriep om de burgeroorlog te beëindigen. [Barron 1988:25-27] De Duitse kunstenaars waren nauwelijks politiek geschoold. Wat ze zelf al te makkelijk een revolutionaire *Weltanschauung* noemden, was in werkelijkheid niet veel meer dan een haastig in elkaar geflanste mix van socialisme, communisme, anarchisme en vooral ouderwets 'bourgeois' kunstenaarsindividualisme. [Roters 1988:51] Botsende ego's, esthetica's of marktwaarden leidden dan ook voortdurend tot conflicten. Toen César Klein⁸ – één van de oprichters van de *Novembergruppe* – door Kandinsky was gevraagd om al zijn (Kandinsky's) werken uit de galerie van *Der Sturm* weg te halen, sloeg architect en leider van de *Arbeitsrat für Kunst* Adolf Behne groot alarm bij Fritz Stuckenberg. Die bracht meteen zijn goede vriend Van Ostaijen op de hoogte: "Es muß, wenn es nicht schon zu spät ist, verhindert werden, daß Kandinski [sic] von der Novembergruppe accapariert wird." [in Bulhof 1992:33] Ook bij deze revolutionaire artiesten stond 'het geestelijke in de kunst' dus lang niet altijd centraal. Dat gaf ook Van Ostaijen aan, in een brief uit april 1919 aan zijn Antwerpse vriend Geo Van Tichelen: "Je schrijft dat men zich te Antw. voorstelt: ik leef te midden van de beweging. Dat is niet juist. Hier is geen beweging. Zelden ontmoet men hier twee mensen die mekaar lijden kunnen. Stiekem maken ze mekaar dan nog uit. Vreselik onoprecht en geniepig zijn het grootste procent. Esteten maken zógezegd politieke dichters uit en omgekeerd. Verder: esteten maken elkander af." [in Borgers 1971:218] Het grootste artistieke conflict uit deze periode was dat (zoals Van Ostaijen al aangeeft met zijn tweedeling estheet-politiek) tussen de expressionisten en de dadaïsten. En in zekere zin bevond Van Ostaijen zich in zijn Berlijnse tijd tussen deze twee stromingen in: hij wou de radicale kritiek van dada paren aan de aandacht voor de vormscheppende kracht van de 'Innere Notwendigkeit' die hem zo had aangetrokken in het expressionisme van Kandinsky. De tweede generatie expressionisten – waartoe ook zijn vrienden Fritz Stuckenberg, Georg

de
avant-garde
en de
revolutie

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

Muche, Arno Topp en Johannes Molzahn, auteur van het *Manifest des absoluten Expressionismus* [Von Wiese 1988:117], behoorden – probeerde deze artistieke erfenis politiek te herladen, maar zou uiteindelijk in dit proces tamelijk onelegant tussen twee stoelen terecht komen.

Dada
Berlin] De overlevering wil dat het dadaïsme een niets of niemand ontziende politieke antikunst was die onder meer ook expliciet gericht was tegen het expressionisme. Dat was tijdens de Eerste Wereldoorlog immers verworpen tot een in wezen corporatistische bourgeoisiekunst die op een pathetische manier opriep tot het vormen van een Nieuwe Mensheid.⁹ Dit verhaal klopt, zij het alleen wanneer men het expressionisme gelijkstelt aan de figuratieve – of in Van Ostaijens terminologie “romantische” [IV:270] – variant. Die vonden de dadaïsten inderdaad belachelijk. De abstract-expressionistische kunst van Kandinsky bekoorde hen aanvankelijk echter zeer. Hugo Ball, Tristan Tzara en Hans Arp waren ervan overtuigd dat deze abstracte schilderijen de enige echte nieuwe internationale kunst vormden. Ball gaf in Zürich lezingen over Kandinsky; zijn eigen fonetische poëzie vertoonde qua opzet overigens duidelijke overeenkomsten met Kandinsky's werk. [Von Wiese 1988:121] De bouwstenen (kleur, vorm, taal) waarmee anderen herkenbare en dus meteen interpreteerbare gehelen maakten, werden door hen in nieuwe, schijnbaar betekenisloze constructies gegoten. De nadruk verschoof hierdoor van fysiek-waarneembare fenomenen naar geestelijke essentialia. Arp gaf aan dat ze op zoek waren naar een kunst “based on fundamentals to cure the madness of the age and a new order of things that would restore the balance between heaven and hell.” [geciteerd in Short 1976:295]

De vorm waarin dit programma was vertaald in Zwitserland was dan misschien wel extreem en choquerend geweest, de politieke impact ervan bleef vrijwel geheel uit. Richard Huelsenbeck – één van de mede-oprichters van het *Cabaret Voltaire* – verliet Zürich al in de herfst van 1916. [Lemoine 1986:106] Hij was het blijkbaar snel met zijn Zwitserse collega's, want in Berlijn aangekomen zocht hij al snel aansluiting bij een tijdschrift dat door zijn naam – *Neue Jugend* – eerder humanitair-expressionistisch dan dadaïstisch aandeed. [Guenther 1988:114] Het blad werd uitgegeven door de gebroeders Wieland Herzfelde en John Heartfield, de latere uitvinder van de fotomontage. In januari 1917 publiceerde Huelsenbeck hierin ‘Der neue Mensch’ – een hybride essay waarin zowel korte metten wordt gemaakt met de bourgeoisie (“der Bürger, der Dicksack, der Freßhans, das Mastschwein der Geistigkeit, der Türhüter aller Jämmerlichkeiten”) als wordt opgeroepen om het lijden te overwinnen en een voorbeeld te nemen aan de standvastigheid van de martelaren en Jeanne d'Arc. [geciteerd in Bergius&Riha 1991:13-14] De collage ‘Soeben erschienen!’ waarmee Heartfield het tweede nummer van *Neue Jugend* aankondigde, gaf aan dat het blad snel richting dada evolueerde: het vermengen van verschillende lettertypes à la Marinetti en Apollinaire deed internationaal gezien misschien tweedehands aan, in een Duitse context – waarin als belangrijkste propagandamiddel nog altijd de humanitaire houtsnede gebruikt werd – was dit beslist een stap vooruit. De sterke uitdrukingskracht van dit ontwerp – met centraal een uitdagende doodskop – kondigde de direct-confronterende, niet-abstraherende en politieke toon aan die de Berlijnse dadavariant

zou blijven kenmerken. Na het verschijnen van dit tweede nummer zou het nog een klein jaar duren vooraleer dada er écht zou losbarsten. Nadat hij eerst een eerder didactische lezing over het *Cabaret Voltaire* had gegeven in februari 1918, publiceerde Huelsenbeck enkele maanden later een dadaïstisch manifest waarin het expressionisme het zwaar moest ontgelden. Deze schilders en schrijvers waren er niet in geslaagd een nieuwe kunst te creëren “die uns die Essenz des Lebens ins Fleisch brennt.” [idem:22] De radicalisering waar Huelsenbeck op aanstuurde, liet niet langer ruimte voor abstractie. In zijn eerste Berlijnse dadalezing had hij het “nur Abstrakte” al vervelend genoemd; “Man kommt von selbst zum Realen, sobald man sich rührt und ein lebendiger Mensch ist.” [idem:18] Het manifest betoogde dat de expressionisten zich onder het mom van verinnerlijking en vergeestelijking uiteindelijk alleen nog voor hun plaats in de kunstgeschiedenis en de burgersalons geïnteresseerd hadden.¹⁰ Resultaat was dat ze volstrekt wereldvreemd waren geworden: “Der Haß gegen die Presse, der Haß gegen die Reklame, der Haß gegen die Sensation spricht für Menschen, denen ihr Sessel wichtiger ist als der Lärm der Straße”. [idem:23] Die analyse deelden ze blijkbaar met Paul van Ostaijen, al richtte die zijn pijlen zoals gezegd vooral op de humanitaire expressionisten. Al snel berichtte hij vanuit Berlijn: “Met de zog. express. als Edschmidt, Hübner, enz. heb ik afgehandeld. Alsook met Werfel, Hasenclever, Wolfenstein. Dat alles is larie.” [in Borgers 1971:229] En een half jaar later moesten ook de schilders het ontgelden: “[Feininger] wordt oud en draait rechts-esthetics. Hij dweept met de Boche-kunst van Heckel-Schmidt-Rottluff, terwijl hij Kandinsky niet verstaat.” [idem:275] Van Ostaijen vatte het plan op om het ware expressionisme te doen heropleven.¹¹ Net als de dadaïsten, verweet hij de kunstenaars dat ze produceerden om te produceren en dat ze zich meer met hun plaats op de kunstmarkt bezighielden dan met de ontwikkeling van hun stijl: “Tatsache ist: Wenn so weiter gewirtschaftet wird, ist mit dem Expr. aus. Gesicherte Lebensstellung für Maler und ihre Kinder: C’est le commencement de la fin. Und eine Produktion, lieber Gott! Von Breslau bis Berlin: Ein Museum für Expressionismus-Kubismus und Futurismus!!” [in Bulhof 1992:63]¹² Het sarcasme waarmee hij deze vaststelling doet, sluit helemaal aan bij de dadaïstische retoriek uit die dagen. Gezien zijn eigen compromisloosheid en zijn Antwerps verleden als onruststoker – zie de incidenten ‘Zijn eigen leven leven’ en Mercier – zal Van Ostaijen zich zeker verwant gevoeld hebben met de dadaïsten. Ook hun duidelijke voorkeur voor het communisme deelde hij. Enkel op het louter esthetische vlak moest hij voorbehoud aantekenen. De nadruk die hij in het briefcitaat legt op de ontwikkeling van de ware expressionistische stijl geeft precies de grens aan. In het manifest werd duidelijk gesteld: “Der Dadaismus steht zum erstenmal dem Leben nicht mehr ästhetisch gegenüber, indem er alle Schlagworte von Ethik, Kultur und Innerlichkeit, die nür Mäntel für schwache Muskeln sind, in seine Bestandteile zerfetzt.” [Bergius&Riha 1991:24] Van Ostaijen daarentegen zou het esthetische en de idee van de subjectieve, organische ontwikkeling van het kunstwerk nooit opgeven. Het “Bruitistische Gedicht”, het “Simultanistische Gedicht” en het “Statische Gedicht” [ibidem] – al deze categorieën waarover het dadamanifest sprak, hebben voor hem niets met poëzie te maken. De dadaïsten maken dezelfde fout als de futuristen: zij denken in niet-lyrische categorieën en trach-

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

ten de oppervlakteverschijnselen van het moderne leven (het lawaai, de gelijktijdigheid...) in het kunstwerk te integreren. Van Ostaijen is het daar echter niet om te doen: “Deze esthetiek is van de buitenwereld afhankelijk; zij is wisselvallig. Voor de ideoplastiek ligt de esthetiek in het uitbeelden volgens het onwankelbare begrip schoonheid, begrip dat het oorspronkelijk gebied der ziel is en langzamerhand in de herinnering opdoemt.” [IV:100] Dat beweert hij in zijn ‘Voorwoord bij zes lino’s van Floris Jespers’, geschreven in november 1919. Hij geeft meteen ook aan dat voor hem deze kwestie in wezen los staat van de discussie abstractie-figuratie: “Het wichtigste is niet of wij volledig of betrekkelijk met de objekten van de buitenwereld breken. Het wichtigste is dat de maatstaf voor het betrachten van de buitenwereld niet meer in het wisselvallige van deze buitenwereld ligt, maar in het subjekt, daar dit de drager is van het éne, onwankelbare begrip.” [IV:101] De schilderkunst heeft deze problematiek – het omzetten van “het platonies idealisme” [ibidem] – al opgelost. De andere kunsttakken moeten nog volgen. De eigen stappen die hij als dichter eind 1919 al heeft gezet, kunnen in dit licht worden bekeken.

het begin
van het einde
van het ik

Van Ostaijen kwam nochtans van ver. Bijna alle gedichten die hij in *Het Sienjaal* had opgenomen, behoorden eigenlijk nog tot de fysioplastiek: gevoelens en gedachten werden er veelal rechtstreeks in uitgesproken (“Ik weet: er is iets meer dan dit hopeloze leven, / het reële misterie boven het onbegrijpelijke van dit zinloos zijn” [‘Koorts’, I:122]) en de beelden werden geput uit de directe, realistische “buitenwereld” [IV:100] (“Uw verzen zijn als sterren die de onmetelijkheid van de hemel beduiden” [‘Else Lasker-Schüler’ I:128]). Slechts een handvol verzen preludeert op de abstrahering die zich in Berlijn zou voltrekken. In ‘Babel’ en ‘James Ensor’, bijvoorbeeld, weerklinken al “fantastiese” elementen [in Borgers 1971:229]: beelden die niet uit “het werkelijke leven” [I:85], maar uit het hoofd van de dichter komen en die dus de verbeelding van de lezer prikkelen, veeleer dan gewoon de realiteit te verdubbelen:

Gloedend bloed dat van mijn nagels valt
en vult de spalt
tussen twee tranen,
die als dauw op druiven beven.
[‘Babel’, I:124]

Ook inhoudelijk lopen deze gedichten vooruit op wat Van Ostaijen zal bezighouden in Berlijn: de algehele onthechting van het kwade en van de zonde, die uiteindelijk zal uitlopen op een belangrijk onderdeel van zijn esthetica – het ontindividualiseren, waardoor het ‘ik’ van de kunstenaar volledig verdwijnt ten voordele van het ‘ik’ van het kunstwerk. Voorlopig cultiveert de dichter die persoonlijke zondigheid nog; hij ziet ze als de noodzakelijke stap op weg naar de verhoopte loutering: “De zonde is de straat / die leidt naar een wit, maar ongedacht gelaat.” [I:125] In ‘James Ensor’ wordt een grootstad geschetst die zoveel verlokkingen etaleert dat niemand ze kan weerstaan: “Zelfs over de baren gaat zoekend Kristus / en zijn handen vallen in de witte mist.” [I:127] De metaforiek in deze gedichten (“Witte wegen naar het wijde wezen van het Zijn” [I:126]) neigt naar het etherische “ontworden” [I:255] waardoor Van Ostaijen later ge-

obsedeerd zal zijn. Wanneer hij dan enkele maanden later in Berlijn arriveert en daar – haast letterlijk onder het raam van zijn appartement in de Wilhelmstraße [Reynebeau 1996a:72] – met de revolutie wordt geconfronteerd, is er geen sprake meer van zweverige gevoelens en smetteloze zielen. Zijn eerste Berlijnse gedichten – ‘De moordenaars’ (net als de revolutie begonnen op 9 november) en ‘Maskers’ – lijken geschreven door iemand die net een shocktherapie achter de rug heeft. Door ‘Maskers’ (geschreven op 20 november en 2 december 1918 [I:277]) waart de grotesk-vergeefse geest van Ensor: de met maskers getooide geraamten van gestorven, vermoorde of geaborteerde kinderen houden er sabbat en verliezen op een gruwelijke manier hun “sneeuwwitte” onschuld:

*De laatste van de berde sleept Kristus bij de voeten
die raakt op de sneeuw zal boeten moeten
dat kachen de kindertjes nemen morfiem en spelen *Baccarat*
tot hun sneeuwwitte *WIEHEID* in de kinderblanke sneeuw vryaat*

Dat Van Ostaijen hier juist kinderen opvoert, kan geen toeval zijn geweest: meer dan wie ook staan zij in onze romantische cultuur model voor het Goede, het Schone en het Ware. De gebeurtenissen in Berlijn toonden echter eens te meer aan dat ook revoluties die in naam van die waarden worden ontketend, met veel geweld, bloedvergieten en verraad gepaard gaan. Ook deze revolutie zou uiteindelijk haar eigen kinderen opeten. De humanitaire dichter bleek totaal ontredder door de kolkende mensenmassa's die niet op zijn 'sienjaal' gewacht hadden om op straat te komen. Als in een film *noire* ("het licht is feuilletonvaal" [I:156]), suggereert Van Ostaijen in 'De moordenaars' via enkele snapshots en wat zijdelings commentaar de roofmoord op enkele kermisbezoekers. De grootstadsverlokkingen uit *Music-Hall* en *Het Sienjaal* krijgen plots een erg macabere ondertoon. Waar in 'Avondlied' uit *Het Sienjaal* de overgang van avond naar nacht nog ambivalent gekleurd was ("Angstige voorvoeling, besef van het noodlot, maar ook hoop op berusting, / snel kloppend hart en plotse stilstand" [I:92]) en de "illuzies" die in het "abattoir" [I:95] van de nacht geslacht werden veeleer van romantische aard waren, wordt hier met een heel mensbeeld afge-rekend: "Niet boos is hij dat hem het leven wordt genomen / ZO IS het leven" [I:156]. Deze 'omslag' impliceert in 'De moordenaars' dus niet alleen het kantelmoment tussen avond en nacht, maar ook dat tussen leven en dood:

*AVOND wordt koud en
kouder de NACHT
Het koudst de hand die zich vergut*

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

Die “hand” kan zowel van het (koudgemaakte) slachtoffer als van de moordenaar zijn, maar ze kan ook deel uitmaken van één van de universele statements die de dichter hier sarcastisch uitstrooit¹³ (zoals in de Engelse vertaling: “coolest the hand which makes mistakes” [Van Ostaijen 1976:3]). Door de elliptische, economische en associatieve manier waarop deze verzen zijn opgebouwd, verkrijgen ze een densiteit en een gelaagdheid die Van Ostaijens vroegere werk zelden bezat. In de Vlaamse poëzie – die tot dan toe vooral had uitgeblonken door stilistische en ideologische schoonschrijverij en waarin inhoudelijk veelal de directe helderheid van de *Gazet van Antwerpen* werd nagestreefd – was deze manier van werken ongezien én ongehoord. Dat de dichter samen met zijn idealen ook zijn heldere zinsbouw overboord gooide, zou hem later nog vaak zwaar worden aangerekend.

de
eenzaamheid
des dichters
(1856-1920)

Hoe groot de stap precies is die Van Ostaijen hier zet, moge blijken uit een korte vergelijkende studie over ’s dichters eenzaamheid. Zij het als ‘de eenzame kunstenaar’, ‘de bedrogen of verlaten minnaar’ of ‘de existentieel-onbegrepen eenzaat’ – varianten op het thema der eenzaamheid vormen een constante in de poëzie. Het is ook een erg dankbaar onderwerp voor een dichter: beelden en situaties liggen voor het grijpen (‘o, alleen op dit immense eiland’); mogelijkheden tot symboliek (‘als het laatste blad aan een wintersmoeë boom’) of metafysisiek (‘de sterren in het zwerk / de koster in de kerk / de boer al op het erf / ik ben alleen en sterf’) zijn er te over. Toch is het opvallend dat het eenzame gevoel in de letteren bijna altijd rechtstreeks wordt uitgesproken. Neem, bijvoorbeeld, Julius de Geyter die in 1856 – een jaar na Zetternams dood – diens graf bezoekt:

Nog ’t rouwkleed niet versleten
 Waer ieder meê verscheen,-
 En is hij reeds vergeten?
 Ik sta hier gansch alleen...
 [in Van Vriesland 1986:665-666]

Zijn Gentse collega Julius Vuylsteke verging het zo mogelijk nog erger. Hij werd niet door de dood maar door zijn lief bedrogen, en bevindt zich op een avond voor het huis waarin hij met haar vele aangename stonden doorbracht:

O bloemeken van mijn eenzaam leven,
 mijn liefde, mijn lust, mijn vreugd!
 Een andre geniet nu uw geuren en kleuren,
 en doet zich deugd aan uw jeugd.
 [in idem:672]

Zowel wat zij voor hem betekende (liefde, lust en vreugd) als hoe dat alles contrasteerde met het bestaan zónder haar (“mijn eenzaam leven”) wordt hier expliciet beleden. Waarna onze Vlaamse Beweging zich in de slotstrofe, door liefdessmart bewogen en niet bepaald onverwacht, caféwaarts begeeft. Niet alleen *minor poets* met een gebroken hart stortten hun gemoed zonder omwegen uit. Zelfs de grote Guido Gezelle begint één van de gedichten in *Tijdkrans* als volgt:

Eenzaam om mij, allentwegen,
 is't; geen mensche en hoore ik meer;
 helder blinkt mijne oogen tegen,
 hemelvast, het sterrenheer.
 [Gezelle 1981:255]

Bij Gezelle heeft dit begin echter meer van een in *medias res* dan van de onbeholpen belijdenis van zijn voorgangers. Na de duidelijke en persoonlijke situatieschets in de eerste twee verzen, slaagt hij erin om het geheel meteen daarna op een hoger, metafysisch plan te brengen; de *hemelvaste* manier waarop de man omhoogkijkt naar de sterren geeft in een notedop het mens- en wereldbeeld van de dichter weer: de mens lijkt alleen maar alleen, in werkelijkheid kan hij altijd terugvallen op de vaste steun en aanwezigheid van God in de hemel. Ook Karel van de Woestijne drenkt zijn geestestoestanden in enige symboliek, maar ondanks de rijkgeschakeerde sfeerschepping in het volgende gedicht (eerste publicatie: 1900), blijft de uitdrukking in het begin toch heel direct:

'k Ben eenzaam-droef, in 't geel-teêr avond-dalen...

Door 't open venster hoor 'k den donzen val
 van klamme bloemen in krystallen schale...
 [Van de Woestijne 1948:19]

Het knappe is hier dat de vallende schaal uit de tweede strofe de eenzaamheid verbeeldt op een manier die het archetypische Van de Woestijne-dilemma waar ook dit gedicht over gaat weliswaar aankondigt (zal hij de eenzaamheid doorbreken door met de vrouw die zich buiten bevindt te vrijen?), maar die het mysterie intact laat en het eigenlijk door de symboliek zelfs nog verder uitdiept. Zo suggereren de “klamme bloemen” de haast pathologisch-verdrongen erotiek van de ‘ik’, en geeft de “donzen val” aan dat lust misschien wel tot verzaligde verzadiging kan leiden maar (zie ook: de zondeval) dat God Ons Altijd Ziet; de voor de hand liggende Freudiaanse lezing van “krystallen schale” geeft aan het gebeuren tegelijk iets decadent-aristocratisch en vulgairs – een combinatie die later ook sommige erotische gedichten van Hugo Claus zal kenmerken. Deze symbolistische ‘winst’ van Van de Woestijne (de beelden vervangen uiteindelijk de uitgesproken gemoedstoestand) wordt door de jonge Van Ostaijen overboord gegooid ten voordele van een luchtige en pseudo-volkse zeggings. In *Music-Hall* wordt het bedrog van de geliefde omgezet in een stuwend ‘Liedje’ waarin het niet altijd duidelijk is waar de opgewektheid eindigt en het sarcasme begint:

Zo ben ik weer in 't leven gans alleen,
 Falderideine,
 Zo spoedt m'n leven als 'n sneltrein heen,
 Falderideine, falderidom.
 [1:76]

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

Al deze voorbeelden hebben gemeen dat de eenzaamheid er rechtstreeks in wordt 'geavoueed'. Ze wordt geponerd en dient zo als uitgangspunt voor allerlei beschouwingen en gevoelsontladingen. In Berlijn begint Van Ostaijen aan een langzaam proces van ontindividualisering waarin de eigen emoties steeds minder belangrijk worden en waarin ze bij voorkeur enkel nog impliciet meeklinken in het gedicht. In het nooit gebundelde 'Fritz Stuckenberg' (23-26 mei 1919) zet hij een theoretische constructie op over de plaats van het 'ik' in het heelal en de mogelijkheden om in die ontzaglijke kosmos iets te betekenen en te veranderen. Via een aantal goedgekozen kernwoorden schetst hij al meteen in de aanhef *scope*, *sfeer* en *thematiek* van het gedicht:

Golven werelden de wereld. Wentelen.
 Wentelen om de eigen spil. Wentelen en groeien.
 Draaien. Zijn. Draaiende zijn.
 Kogel!!! Sfeer.
 [I:280]

De allitererende en abstraherende techniek die latere klassiekers als 'Haar ogen of de goed gebruikte wensvorm' zal kenmerken ("ogen wentelen lichten / lichten laaien landen" [II:198]) wordt hier voor het eerst toegepast; er wordt een – zeker voor een lezer in het pre-ruimtevaarttijdperk – vervreemdende bovenaardse werkelijkheid gecreëerd. "Ik schrijf louter rytmiese fantastiese zaken," [in Borgers 1971:229] bericht hij een kleine maand later aan Van Tichelen, en in het hier besproken geval verwijst "rytmiese" niet zozeer naar de typografie (die is hier nog heel conventioneel), maar naar de harmonie der sferen die wordt opgeroepen in de eerste regels. Het "fantastiese" onttrekt de dichter aan het alledaagse perspectief en suggereert zelfs even dat hij een Archimedisch punt kan innemen van waaruit het al overschouwd kan worden. Opvallend is dat alles beweegt in deze wereld. De planeten halen zelfs hun bestaansvoorwaarde uit die beweging: "Draaiende zijn". Al draaiend en bewegend dijt het heelal verder uit ("Wentelen en groeien"). "Kogel!!!" suggereert niet alleen de kracht en snelheid waarmee een planeet door de kosmos suist, maar geeft ook aan hoe ze eruit ziet – als een "sfeer", een bol die op zijn beurt opgaat in een groter geheel.¹⁴ En uiteraard verwijst "sfeer" hier ook naar de *Star Trek*-stemming die deze intro oproept. Waarna de dichter zijn geometrisch patroon verder uitbouwt:

Een twee drie. Van drie punten bouwen.
 Hoger hoger klimt de pyramiede boven op de sfeer
 Moeilijk de ruimte in.
 Maar de top van de pyramiede is de enige oplossing van de dualiteit
 der ruimte,
 want het is de top van de beperkte ruimte, de opperste bekroning
 daarvan
 en tevens zonder begin noch einde een punt van de onbeperkte
 [I:280-281]

Om de relativiteit van elk standpunt in de ruimte alsnog (zij het enkel meta-

forisch) te verabsoluteren, bouwt hij bovenop de planeet een pyramide; op de top van dat bouwwerk komen de verschillende dimenies samen in één punt, een afschaduwing van het onbepaalde. En daar, zo gaat de dichter verder, op dat unieke punt

daar is de eenzaamheid.

[I:281]

De eenzaamheid wordt hier niet zonder meer *geponeerd* zoals in die vorige gedichten. Hier wordt ze als resultaat van een gecompliceerde ruimtelijke én metafysische toestand *verbeeld* en *gedefinieerd*. Eenzaamheid is het besef dat de realiteit is wat ze is (“Beroering van wereld en kosmos. Verlangen naar beiden, om beiden” [ibidem]); je kunt je ertegen verzetten of je kunt haar fysiek proberen op te heffen in een intens seksueel moment (“Vooraf in beiden. Vergroeien. Lijven in elkaar, uit elkaar. / Geen hirmafrodiet [sic]. Maar lijven een. Twee lijven één. Twee één.” [ibidem]), maar dat verandert in wezen niets aan de existentiële situatie waarin ‘ik’ hier ben en ‘jij’ daar en we onmogelijk ooit kunnen samenvallen. Eenzaamheid is niet: ‘ik voel me zo verdomd alleen’ of ‘waarom begrijpt niemand mij’. Eenzaamheid is een situatie die de absolutistisch levende mens treft als een onloochenbaar axioma:

Eenzaamheid is een geometries begrip. [ibidem]

Deze gortdroge conclusie markeert zonder meer een doorbraak in de Nederlandse poëzie. Wars van alle romantiek en zeemzoeterigheid wordt hier een gevoel mathematisch geanalyseerd; het wordt niet langer expliciet uitgesproken, maar door een *formule* opgeroepen.¹⁵ Dat Van Ostaijen zich in de voorafgaande verzen – net als in *Het Sienjaal* – nog verliest in abstracties en fysioplastiek is duidelijk. (Bij zijn vertrek uit Berlijn heeft hij dit gedicht overigens niet meegenomen, het werd door Gerrit Borgers teruggevonden in de papieren van Emmeke en enkel gepubliceerd in de ‘Verantwoording’ van het *Verzameld werk*.) Maar alleen al door die ene regel – “Eenzaamheid is een geometries begrip” – trekt hij de Nederlandstalige poëzie de twintigste eeuw in. Het moderne gedicht – zo geeft ook Hugo Friedrich aan – vertrekt in zijn evocatie van de werkelijkheid niet vanuit een warme vertrouwdheid en gevoels; ‘koude’ woorden, termen die traditioneel als niet-poëtisch worden ervaren, “werden lyrisch elektrisiert”. [Friedrich 1956:17] Van Ostaijens geometrische definitie van eenzaamheid is zo een belangrijke stapsteen op weg naar de ‘wetenschappelijke’ metaforiek die later het werk van bijvoorbeeld Gerrit Achterberg zal kenmerken.

Ongeveer een week vóór ‘Fritz Stuckenberg’ schreef Van Ostaijen ‘Gnomedans’, een gedicht dat hij opdroeg aan een andere schildervriend, ex-Blauwe Reiter Heinrich Campendonk. Meer nog dan het vorige baadt dit gedicht in een fantastische sfeer: gnomen komen er uit de krochten der aarde, zetten ladders tegen de bergen en willen zo – als bouwden ze een nieuwe toren van ‘Babel’ – “priemen in de hemelsbuik drijven”. [II:158] Het belijdeniskarakter dat in ‘Fritz Stuckenberg’ nog even opduikt (“Men kan alleen wonen op de heide. Zeker men kan het. / Ik kan het niet.” [I:281]) ontbreekt hier volledig.

[de fantastiek
van
'Gnomedans'

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

Personages worden er niet expliciet geïntroduceerd. De in zoveel, ook Berlijnse, gedichten zo alomtegenwoordige ‘ik’ is afwezig hier. Het gedicht moet het hebben van suggestie, directe evocatie en associatie. De dynamische associatietechniek die Van Ostaijen in ‘Over dynamiek’ zo lovend analyseerde aan de hand van Apollinaire’s ‘Zone’ (cf. 2.2.1) en die hem zelf vloeiend door *Het Sienjaal* loodste, krijgt hier een veel taalgevoeliger invulling. Voorheen was associatie vooral een inhoudelijk gegeven: het ene beeld lokte het andere uit. Nu graaft de dichter zich echter een niveau dieper in het taalmateriaal in en lokken de woorden elkaar uit. Inhoudelijke en formele aspecten – de klank, zowel ritmisch als melodisch – bepalen samen, tegelijk, het verloop op het niveau van de afzonderlijke verzen. Deze micro-associaties kunnen mooi worden geïllustreerd aan de hand van de overgang van strofe 1 naar 2:

[...]

Wast de bijslaap klinkt de beek blinken de lippen van het water
trillen de miljoenen kussen van de sterren
de tienduizend myriameter sterke kussen.
Valt de slag van een vogel in de blinde nacht
valt weer de slag. Valt nog.

Op op op
dicht ver overal
groeien uit de aarde bloeien de baarden wast het dal.
Op op op
kiem wordt cirkel uit cirkel bloeien cirkels
bloeien bomen bouwen guirlanden gieren guirlanden bouwen zich gek.
[II:157]

De rust in het begin sluimert letterlijk en figuurlijk: de mensen slapen en buiten ruist er een en ander (“Wast de bijslaap klinkt de beek blinken de lippen van het water” [II:157]). De erotiek van het begin (“Nacht adagio van de erotica”) vindt hier dus zijn echo in de “bijslaap”, en haar ‘wassen’ lokt “de beek” en “het water” uit; deze laatste elementen van elkaar gescheiden door het weer naar de bijslaap terugverwijzende “blinken de lippen”. Inhoudelijk krijg je dus in dit vers een voortdurende afwisseling (erotiek-water-erotiek-water) van twee elementen die symbolisch met elkaar verbonden zijn (de vrouw-het water-alles wat vloeit). Dezelfde versmelting vindt ook morfologisch plaats: “klinkt” en “beek” leiden tot “blinken”; de i-klank komt ook nog eens terug in “lippen” en in het beginwoord van het volgende vers: “trillen de miljoenen kussen van de sterren”. Hier wordt een nieuw motief geïntroduceerd (“de sterren”) en komen de vroegere erotische elementen “bijslaap” en “lippen” samen in “kussen”; “miljoenen” slaat in eerste instantie uiteraard op de sterren, maar is hier syntactisch verbonden met “kussen”. Ook hier is er dus op het realistische en semantische niveau een dambordlezing mogelijk (de afwisseling van erotiek-kosmos-erotiek-kosmos in “trillen de miljoenen kussen van de sterren”) terwijl op het fantastische en fonologische vlak alles in elkaar loopt. De eerste strofe eindigt met het slagwieken van een vogel (“Valt de slag van een vogel in de blinde nacht / valt weer de slag. Valt nog.”). De vallende a-klank (“valt”,

“slag”, “nacht”) verbindt de woorden niet alleen formeel maar ook inhoudelijk: zowel de slag van de vogel, als de nacht ‘valt’. Dat vallen wordt dan in de geciteerde slotregel twee keer herhaald, waardoor de suggestie van het diepst-mogelijke-vallen nog wordt versterkt. We bevinden ons nu op het donkerste moment van de nacht; de zichtbaarheid is nihil (“blinde”); alleen het herhaalde klapwieken van de vogel is nog waarneembaar en dit geluid krijgt in deze context bepaald iets unheimlichs. Waarna een witregel. En dan, plots, binnen de kring van haar eigen slapeloosheid, begint het dal te leven:

Op op op
dicht ver overal
groeien uit de aarde bloeien de baarden wast het dal
[ibidem]

Drie keer “op”, gevolgd door een zich – ook in drie stappen – horizontaal uitbreidende plaatsbepaling, gevolgd door een – drievoudige – verticale beweging, gesuggereerd door woorden die uiteindelijk weer in elkaar versmelten (aarde-bloeien-baarden; bloeien uiteraard rijmend op groeien); waarna hetzelfde patroon wordt herhaald, nu concentrisch:

Op op op
kiem wordt cirkel uit cirkel bloeien cirkels
bloeien bomen bouwen guirlanden gieren guirlanden bouwen zich
gek
[ibidem].

De herhaling van “bloeien” geeft aan dat de opkomende beweging van de (overigens nergens bij naam genoemde en enkel door de “baarden” gesuggereerde) gnomen vlot verloopt. De plots opduikende “gieren” zijn symptomatisch voor deze uitermate flexibele en gelaagde compositiemethode: fonologisch is het woord uiteraard een afgeleide van de “guirlanden” die de bomen gezwind met elkaar verbinden tot een bloeiend en hecht netwerk; maar tegelijk kan het ook gelezen worden als een eerste – in deze voorlopig zo organisch-idyllische sfeer – onheilspellend teken: waar gieren cirkelen, zouden wel eens doden gevallen kunnen zijn.

Deze associatiemethode werkt duidelijk op microscopisch niveau (woorden die qua klank en betekenis elkaar uitlokken, versterken en in elkaar overvloeien), maar globaal bekeken is er waarschijnlijk wel vooraf een structuur vastgelegd voor het hele gedicht. In dit geval is die op contrastwerking gebouwd: een rustige beginstrofe (evocatie nachtrust), gevolgd door een steeds toenemende spanning en snelheid in strofen 2 en 3 (de opkomst van de gnomen), even *reculer pour mieux sauter*-gewijs enig gas terugnemen in het begin van 4, dan pijlsnel weer opbouwen tot aan de overgang van 4 naar 5 een top punt wordt bereikt (de aardgeesten nemen de hemel over), dat dan even razendsnel weer wordt afgebouwd (wanneer de dageraad aanbreekt en de gnomen opnieuw de grond in moeten) en er in de slotstrofe een twijfelachtige rust neerdaalt (daar kom ik zo dadelijk op terug). Op meta-niveau draagt die contrastwerking nog eens extra bij tot de spookachtige sfeer van het

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

gedicht: waar normaal gezien de nacht rustig is en er overdag bedrijvigheid heerst, wordt dit schema in 'Gnomedans' omgedraaid.

Mijn eerdere vergelijking met 'Babel' was overigens allerm minst toevallig: net als in dat gedicht worden ook hier het erotisch-zinnelijke en het boven-zinnelijke voortdurend met elkaar in verband gebracht in de hoop zo een nieuwe realiteit te kunnen 'zien' die de aardse tegenstellingen overstijgt.¹⁶ En net als bij de bijbelse bouwers aan de toren van Babel is de wens van de gnomen utopisch en zelfs gevaarlijk. Wat ze willen is "de sterren hebben / de sterren nemen" [II:158]. Hun wens lijkt eerst in vervulling te gaan: ze plukken inderdaad "zakken vol asteroiden", een bezit zo zeldzaam en kostbaar als edelstenen ("rooktopazen smaragden robijnen amethysten"). Dit succes geeft hun de illusie dat ze oppermachtig zijn. "[V]reemde vogels" maken dat ze wegkomen en zelf voelen ze zich God nabij ("Wij hebben de sterren die het dichtst bij God zijn"). Waar de Babel-bouwers mislukten, lijken zij nu te slagen: "wij gnomen / hebben de buik van de hemel genomen". [ibidem] En daar blijft het niet bij. De bijbelse torenbouwers handelden uit eerezucht [Genesis, 11, 4 – Bijbel 1978:17], maar de gnomen streven zonder meer naar een *Umwertung*: ze hebben de buik van de hemel niet alleen "genomen", maar ook "bezoedeld hihi het kuise ruisen van de melkwegen" [II:159]. De bedachtzame en tedere erotiek van het begin van het gedicht ("Nacht adagio van de erotica. / [...] / Blad valt op de aarde. Stille kus" [II:157]) wordt in een speels-kwaadaardige bui *Gremlinlike* geperverteerd: "Verrekt het nachtelike adagio van de kuise bij-slaap. / De lichten van de glimwormen de bomen de nachtegaals bedrekt. / Ons sperma is violet. Gif." [II:159] Ook hun rijk blijkt echter van korte duur. Zodra de dageraad aanbreekt,¹⁷ moeten ze het zwerk dringend verlaten. Niet iedereen haalt het: "Nek breken ribbekast breken phallus breken". Ook het rijk van de sterren is uit: "de sterren zijn gedooft / dood." De laatste nachtvogel vertrekt. Het leven herstelt zich. Het lijkt alsof er niets is gebeurd. Of toch? De slotwoorden kunnen immers gelezen worden als de weergave van een realiteit, maar ook als een wens:¹⁸

De laatste nachtelike vogel slaat.
Leven. Klokken kleppen over het woud. Onbezoedeld zijn.
[ibidem]

Op deze manier werden er in onze letteren nooit eerder gedichten gemaakt. Van Ostaijen slaagt er hier in te dichten volgens Kandinsky's principes. Het is een dichten-van-binnen-uit, vanuit de *innere Notwendigkeit* van elk woord. Maar net zoals ook in de schilderkunst de inwerking van bepaalde kleurvlakken op elkaar bij schilder x niet tot hetzelfde resultaat leidt als bij schilder y, geldt ook hier dat het voor de avant-gardisten zo bepalende "materiaal" [IV:102] niet de enige constituerende factor is. De kunstenaar is zelf nog altijd in zijn werk aanwezig. En hij doet daar meer dan alleen zijn vingernagels bijknippen, zoals Joyce suggereerde. Zowel zijn persoonlijkheid als zijn besognes klinken erin door. Juist deze combinatie van dynamisch-associatieve compositie, suggestie, symboliek en haast obsessievolle fantastiek maakt deze Berlijnse verzen van Van Ostaijen zo uniek.¹⁹

Dé voor de hand liggende vraag in deze context is dan natuurlijk waarom Van Ostaijen op zoek wil naar een *nieuwe* realiteit, waarom hij zijn toevlucht zoekt tot het fantastische en bovenzinnelijke. Lijkt dit niet op escapisme – voor een dichter die in dezelfde periode meermaals expliciet aangeeft dat hij communist is geworden?²⁰ Eerder bleek al dat Van Ostaijen een behoorlijke schok te verwerken kreeg in Berlijn. Zijn activistische en revolutionaire plannen kregen er een fikse knauw. De gedroomde samenwerking tussen gelijkgestemde kunstenaars kwam er niet. Ik citeerde het al eerder: “Esteten maken zógezegd politieke dichters uit en omgekeerd. Verder: esteten maken elkander af.” [in Borgers 1971:218] Terwijl hij nu net altijd gedacht had dat kunstenaars samen aan een nieuwe wereld zouden bouwen, versplinterde de avant-garde en werd het burgerlijke bestel in alle eer hersteld. De politieke radicalisering van dada beviel hem wel, maar hun esthetische vertalingen van die ideeën vloekten met zijn eigen artistieke opvattingen. Vlak na het neerslaan van de Spartakisten-opstand probeerde hij nog om zijn hart en zijn verstand, zijn humanitarisme en communisme, op één lijn te krijgen, maar hij ontdekte al snel dat dit onmogelijk was.²¹ Om enig inzicht te krijgen in zichzelf (Wie is hij? Hoe is hij zo geworden? Hoe moet het nu verder?) begint hij aan een autobiografische roman te werken. [Reynebeau 1996a:182] De twee in manuscriptvorm overgeleverde fragmenten uit deze *Bildungsroman* (‘Het landhuis in het dorp’ en ‘De Jongen’) vormen duidelijk de aanzet tot wat Van Ostaijens *A Portrait of the Artist as a Young Man* had moeten worden. Inhoudelijk zijn er opvallende parallellen: twee tot solipsisme neigende alter-ego’s (Cor Hes en Stephen Dedalus), beiden al snel overtuigd van hun artistieke ‘anders-zijn’, die opgroeien in provinciale bijna-grootsteden (Antwerpen en Dublin) waarin een sterk nationalistische tendens bestond die de opvatting cultiveerde dat het eigen volk door vreemde heersers (Franstalige Belgen dan wel Britten) werd gekoloniseerd; beiden botsten na een erg gelovige kindertijd al snel met het katholieke en meer bepaald het Jezuïetengezag op school; ze worstelden met erotische fantasieën en verschrikkelijke hellevisioenen, met een sterke moederbinding en een veelal afwezige vader; beiden eindigen uiteindelijk in ballingschap (Berlijn en Parijs) en schrijven van daaruit boeken over het leven in de *hometown* (*Bezette Stad* en de meeste grotesken van Van Ostaijen en zowat het hele oeuvre van Joyce) die gekenmerkt worden door een duidelijke poging tot objectivering en ontindividualisering. Het grote verschil – én de belangrijkste reden wellicht waarom het ene boek een meesterwerk werd en het andere een onafgewerkt en dor traktaat – is dat James Joyce een volstrekt unieke en moderne vorm wist te bedenken voor zijn verhaal en dat Van Ostaijen bleef steken in vaak onverteerbare zelfanalyses. Waar Joyce de lotgevallen van Stephen beschrijft met een goed gedoseerde mengeling van ironie en empathie, slaagt Van Ostaijen er nergens in om enige afstand te nemen van zijn personage. Zijn pogingen tot *self-understanding* leiden ook nu al tot een overbloemde *self-defence*, zij het dan zonder de zelfironie die zijn latere kritieken zal kenmerken. Joyce laat de stijl van zijn verhaal evolueren samen met de ontwikkeling die Stephen doormaakt (kinderliedjes, flarden gedachten, *stream of consciousness*, filosofische bespiegelingen, dagboeknotities) en hij speelt daarbij een subtiel spel met de focalisatie. Van Ostaijen daarentegen gebruikt een derde-persoonsverteller, in een pathetische poging om het eenzelve van zijn

A Portrait of
the Artist as
De Jongen

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

hoofdpersonage te camoufleren en te objectiveren. Hij bleek overigens zelf zijn vormprobleem te beseffen. Aan Floris Jespers schreef hij op 25 februari 1919: "Roman: 67 bladzijden af. 't Gaat langzaam, maar toch betrekkelijk regelmatig. Ik zoek vooral constructie. 'K zou graag zien dat mijn roman in een zat gelijk 'L'étudiante' van Picasso." [in Borgers 1971:211] Dat doek van Picasso had hij eerder in zijn brief een toonbeeld van moderne synthese genoemd. Daar slaagde hij zelf echter niet in: als er al eens sprake kan zijn van synthese in dit werk, dan is het op een ongewild grappige manier.²² Zo projecteert hij zijn communistische idealen uit Berlijn op een vroegere natte droom waarin de jonge dandy Cor op straat wordt aangesproken door een rijke burgervrouw die hem bij haar uitnodigt. Wanneer zij hem vraagt om haar uit te kleden en hij de kans krijgt "haar rijp lijf [als] een wondere bloem" te ontdekken, kan hij alleen maar denken: "Hoeveel arme vrouwen hadden zich uitgeput deze kanten [onderkleding] te vervaardigen?" [III:341] Waarop zij hem uiteraard dumpt omdat hij die ideeën koestert en hij zich eens te meer het slachtoffer van de bourgeoisie kan wanen. Het effect is – hoewel ernstig bedoeld – onmiskenbaar grotesk. Dat heeft Van Ostaijen zelf waarschijnlijk ook ingezien en al snel schakelde hij over op het schrijven van grotesken waarin het zo "heerlijk [...] zwansen" is. [in Borgers 1971:221] In dat grotesk proza kon hij zijn maatschappelijke ideeën ventileren, zonder de vermoeiende apologetische logica uit zijn autobiografische roman en de genregebonden dwang om 'realistisch' en 'psychologisch juist' te zijn. Zijn keuze voor het fantastische en het groteske moet volgens mij dan ook gezien worden als uitbraakpogingen uit de ketens van het 'realisme' zónder in het al even vermalde en wel degelijk escapistische symbolisme te hervallen. Het doel van de kunst moet zijn – zoals eerder al geciteerd – "het uitbeelden volgens het onwankelbare begrip schoonheid". [IV:100] Die schoonheid ligt niet in de realiteit, maar op een hoger, abstracter plan – in de wereld van de ideeën. Dat geeft Van Ostaijen ook aan in een didactische brief aan de beeldhouwer en houtsnijder Jozef Cantré: "Verzinbeelden is vals; beelden is het enige juiste." [in Borgers 1971:246] Als Cantré enig inzicht wil verwerven in de moderne kunst, dan moet hij vooral Faïdon van Plato lezen. [idem:248] Daarin postuleert Socrates immers het bestaan van die onwankelbare begrippen, die volgens hem nog in de herinnering aanwezig zijn. Kunst moet dan trachten beelden te scheppen die dat herinneringsmechanisme in gang zetten. "Zolang je maar bij het zien van het één door die aanblik het ander in gedachten krijgt [...] moet dat herinnering zijn geweest." [Plato 1995a:161] Het resultaat is dan, aldus Van Ostaijen in een andere brief aan Cantré, "het abstrakte genot, de idee zoals Plato zegt: ons grootste zielegeluk." [in Borgers 1971:265] Maar het nastreven van die schoonheid volstond voor Van Ostaijen niet (altijd). In de dialoog 'Jus primae noctis' laat hij de mannelijke persoon zeggen: "Hoor mij wel: dat het leven doelloos is, dit te weten is een heilvol weten en zou ons moeten voeren naar het geluk van het abstrakte beschouwen." [III:186, cursivering gb] Zelf kan hij zich bij die doelloosheid echter niet altijd even makkelijk neerleggen. Artistieke autonomie was voor hem vooralsnog niet vanzelfsprekend. Politieke actie moest er komen. Begin februari 1920 zou hij zijn vriend Oscar Jespers precies een gebrek daaraan verwijten: "Het meest op mijn zenuwen werkt je politieke belangloosheid, – dewelke voor

meersporen-
beleid

zich bij een zó in zijn werk gesloten mens als jij feitelijk logies-noodwendig is.” [in Borgers 1971:273] In plaats van de verscheurende keuze te maken tussen het esthetendom en de politiek, kiest Van Ostaijen uiteindelijk voor een meersporenbeleid waarin hij zijn stem op een aan elk genre aangepaste manier kan laten horen. [Buelens 1996b:134-137]

In zijn poëzie kan hij de esthetische premissen van het modernisme verder uitdenken, proberen alsnog enige helderheid in zichzelf te krijgen én kritiek op de maatschappij leveren door de inbreng van fantastische en groteske elementen, de directe zeggings te vervangen door suggestie en evocatie, en door het gebruik van vervreemdende typografie. *De Feesten van Angst en Pijn* is hiervan het persoonlijke en *Bezette Stad* het veeleer algemeen-politieke en anekdotisch-biografische resultaat. De bijtende en satirische toon uit zijn proza karakteriseert een deel van de gedichten uit deze bundels, maar ook verzen als ‘Huldegedicht aan Singer’, ‘Malheur’, ‘Leven’ en ‘Derde groteske’ uit de *Nagelaten Gedichten*. En in “fantastiese” gedichten als ‘Fritz Stuckenberg’ en ‘Gnomedans’ kan hij via de kosmische krachten die hij er tegen elkaar uitspeelt, afstand nemen van zijn eigen ‘ik’ en toch nog thema’s behandelen die hem aangaan (de ontologische eenzaamheid, het dualisme tussen lichaam en geest en tussen zonde en zuiverheid, de aantrekkingskracht van het nihil, de hybris...).

Net als in zijn poëzie gaat hij in zijn proza op een onrechtstreekse manier te werk. Als een volleerd narratologisch strateeg hanteert Van Ostaijen de omtrekkende beweging. Hij gebruikt die echter niet zoals de conventionele romancier die door middel van een symbolisch gecodeerd en realistisch-aandoend verhaaltje één of andere boodschap wil overbrengen. Bij hem zijn verhaal, symboliek en waarschijnlijkheidsgehalte niet belangrijk.²³ Zijn proza probeert uitspraken te doen over de werkelijkheid zonder de volgens Van Ostaijen (én zijn leermeester Plato) valse illusie te cultiveren dat er een één-op-één-relatie zou kunnen bestaan tussen de tekst en de realiteit. Door voortdurend en expliciet de mimetische conventies met de voeten te treden, hoeft hij zich ook niets aan te trekken van eventuele verwijten als zouden zijn verhalen onwaarschijnlijk of irrealistisch zijn. Al meteen in zijn allervroegste groteske ‘De kudde van Claire of de maagdelijke bommelaarster’ (maart-mei 1919) doorbreekt hij de realistische illusie door aan te geven dat de psychologische verklaringen die hij geeft voor het gedrag van zijn personages volslagen verzonnen zijn. [III:146] Hij geeft die verklaringen enkel en alleen omdat de romanlezer die verwacht. Dat is een constante in zijn grotesk proza: de verteller nodigt de lezer mee uit in de keuken en legt het er daar vingerdik bovenop dat alle gebruikte ingrediënten vals zijn.²⁴ De gevolgen laten zich raden: net als snoepgoed laat ook dit synthetische voedsel zich goed smaken, maar niet zelden ligt het achteraf zwaar op de maag. In die ontregelende werking ligt de kracht van dit proza.

Ook in zijn politieke en kunstkritische essays verkiest Van Ostaijen een alles-behalve conventionele betoogtrant. In een brief aan Georges Marlier, redacteur van *Ça ira*, geeft hij aan waarom hij satire en groteske verkiest: “Voici un sujet qui se prête à un ton satirique. Note pour des révolutionnaires en herbe: ne savent-ils pas qu’un ton satirique est d’un effet plus direct en politique et en face des masses qu’une démonstration logique? Et qu’un ton satirique

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

n'est en somme pas moins logique qu'une démonstration de A à Z?" [in Borgers 1971:384]²⁵ De dynamiek van de geest die hij eerder al in Poe en Meyrink had bewonderd [IV:31], ontwikkelt hij nu zelf in zijn eigen werk en op verschillende terreinen.

De emancipatie tegenover de waarneembare realiteit impliceerde voor hem dus allerminst een apolitieke vlucht uit de werkelijkheid. Het was de logische consequentie van het pad dat hij ten tijde van 'Ekspressionisme in Vlaanderen' was ingeslagen. Wanneer het 'innerlijk noodzakelijke' gevolgd moet worden én die zielenrang toevallig politiek gekleurd is én de kunstenaar in kwestie die zeer tijdsgebonden politieke bezorgdheid wil combineren met een Absoluut Schoonheidsideaal, krijg je de deels abstraherende, deels groteske "ideoplastiese" kunst die Van Ostaijen in Berlijn produceerde. In een – immer synthetiserende! – poging om de *volledige* realiteit te kennen en te beschrijven (ook de 'bovenzinnelijke'), combineerde Van Ostaijen verschillende genres, en binnen die genres zowel realistische als fantastische elementen, mimetische en groteske. Als (voorlopig nog even) platonisch idealist [cf. IV:101] probeerde hij één trede op de Platonische ladder op te schuiven en een artistieke afschaduw van de Idee te geven (in plaats van de derde-rangsafschaduw van een schaduw van een Idee). [Plato 1995b:247] Hij zal later echter inzien dat ook dit nog te hooggegrepen is: juist het besef van de onmogelijkheid om de Ideeën te presenteren, zal hij dan als motorisch moment zien in het ontstaan van de poëzie. [IV:373] De sporen van politiek engagement zullen in zijn lyriek steeds schaarser worden. Als er nog ergens sprake is van gemeenschapskunst, dan moet die via het onderbewuste inwerken. De ontindividualisering die intussen schoorvoetend is ingezet, zal dan verabsoluteerd worden.

intussen
te België (1):
de
naoorlogse
politiek

In België liepen intussen als vanouds de meningen uiteen. Voor het eerst werden al die verschillende strekkingen echter ook politiek vertaald in verschillende partijen en pressiegroepen. Zo waren de Vlaamsnationalistische en/of communistische revolutionairen ontgoocheld omdat er van hun wilde plannen niets terecht kwam; de conservatieven vonden dat er al teveel nieuwlichters aan de macht kwamen, en de gematigden kregen de kritiek van de anderen naar het hoofd geslingerd en ontdekten in deze periode de mogelijkheden van *le compromis belge*.

Het einde van de Eerste Wereldoorlog markeerde vanuit Vlaams standpunt gezien evenwel zonder meer het einde van een tijdperk: op initiatief van de koning werd al meteen op 11 november de (letterlijk en figuurlijk) oude oligarchie van behoudsgezinde katholieken en ultraliberalen – zonder dat ze ergens om haar mening werd gevraagd – buitenspel gezet. Tot de verkiezingen zou er een regering van nationale eenheid komen waarin zelfs drie socialistische zetelden. De bedoeling van de vorst was duidelijk: gezien de gelukke communistische revolutie in Rusland en een aan de gang zijnde oproer in Duitsland, wou hij tegen elke prijs de Belgische socialistische democratie in het burgerlijk bestel verankeren. [Craeybeckx 1997:155] In zijn eerste troonrede na de wapenstilstand, verkondigde koning Albert dat er nu eindelijk werk moest worden gemaakt van het algemeen enkelvoudig kiesrecht en de vernederlandsing van de Gentse universiteit (zij het dat er ook een Franstalige vleugel

zou blijven bestaan). De flaminganten die tijdens de oorlog gecollaboreerd hadden, zouden echter zonder pardon vervolgd worden. Zowel de oude elite (die alleen maar te verliezen had bij een hervorming van het kiesstelsel) als de flaminganten (die in Alberts woorden gewoontegetrouw alleen maar op zoek gingen naar tekenen van verraad) waren hierdoor zwaar ontgoocheld. [De Schaepdrijver 1997:290-294] Beide groepen hadden goede redenen voor hun protest. De conservatieven namen aanstoot aan de ongrondwettelijke manier waarop een kleine elite de beslissingen van Loppem (het hoofdkwartier van de koning waar de bewuste vergadering plaats had) had doorgedrukt. De Vlamingen en radicale socialisten zagen het verraad bevestigd toen al meteen uit de regeringsverklaring van de eerste naoorlogse regering de paragrafen over de Vlaamse universiteit en een aanpassing van het stakingsrecht geschrapt bleken. [Craeybeckx 1997:155] Uiteraard zette ook de repressie veel kwaad bloed bij de flaminganten. Aangezien zij de Belgische staat niet erkenden, interpreteerden zij de repressie niet als het logische strafrechtelijke gevolg van hun eigen collaboratie, maar als een politiek geïnspireerde afrekening. Van Ostaijen geeft die visie lapidair weer op het einde van *Bezette Stad*: “de bezetting houdt op / de bezetting begint.” [II:152] De Duitse overheersing werd simpelweg vervangen door de aloude Belgische, waarin hij een samenzwering zag van het wereldberoemde trio “Godsdienst & Vorst & Staat” [II:91] of, zoals hij in een brief aan Oscar Jespers schrijft: “Bij mij handelt het zich direkt om een *fyziese* haat tegen de supreme alliance: hogere Klerus – Bankbourgeois – franskilj. [...] Ik zie de schaduw van de Mech. Monseigneur [Mercier, gb] over het land liggen en de mensen in een duister kretinisme dompelen.” [in Borgers 1971:273] Hem gaat het dus om de emancipatie van het volk. Dat blijkt ook uit een reactie die hij schreef op een toespraak van de socialistische toppoliticus Camille Huysmans: “Doel is: hoger cultureel niveau, geringere exploiteerbaarheid, geestelijke weerstandsmogelijkheid van het proletariaat tegenover het kapitaal.” [IV:110] Uit deze ‘Open brief aan de Heer Kamiel Huysmans’ [sic] blijkt ten overvloede dat voor hem taal- en klassenstrijd (of: politieke en kunststopvattingen²⁶) onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. Volgens hem was de insinuatie van Huysmans dat de Vlaamse Frontpartij het sociale aspect van de Vlaamse Beweging te weinig benadrukte totaal onterecht. Als in een groteske, draait hij de zaak gewoon om en beweert hij dat de Belgische Arbeiders [Werklieden] Partij eigenlijk reactionair is omdat uit haar gedrag weinig Vlaamsgezindheid (en dus sociale bekommering) kan worden afgeleid. Hiermee legde hij meteen de vinger op de wonde die de socialistische beweging nog tot aan de splitsing in een Waalse en een Vlaamse partij eind jaren zeventig zou tekenen: hoe kan een unitaristische partij opkomen voor de rechten van alle ‘verdrukten der aarde’ als ze zelf een stabiliserende rol speelt in die verdrukkende, unitaire structuren? Dezelfde tweeslachtigheid had ook de houding van de socialisten tijdens de oorlog gekenmerkt: als trouwe bondgenoot van de koning en de geallieerden hadden ze *de facto* het unitaire België én het kapitalisme verdedigd. Anderzijds was het precies deze pragmatische houding die hen als degelijke en betrouwbare politieke partij legitimeerde en die hen na de oorlog de hervorming van het kiesstelsel opleverde. [Witte 1997:149] Aan Van Ostaijen was echter, noch in artistieke noch in politieke kwesties enig pragmatisme besteed: hij legde altijd en overal

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

nauwgezet elke contradictie bloot en ijverde ook vanuit Berlijn voor een internationale oplossing voor de onderdrukking van de arbeiders én een oplossing voor het nationalistische vraagstuk. Zijn antwoord was vanuit die overwegingen erg logisch: een communistische regering naar sovjetmodel zou de klassen nationale problemen samen oplossen want “het feit onderdrukt volk [koïncideert] met het feit onderdrukte klasse”. [IV:119] Een verandering van het kiesstelsel zou – aangezien de Vlamingen de meerderheid vormen in België – logischerwijze alle Vlaamse problemen moeten oplossen, maar de praktijk bewijst dat dat allerminst het geval is. Alleen de dictatuur van het proletariaat kon daar verandering in brengen. Alleen zij kan de invloed van de eerdergenoemde “trits” [IV:120] uitschakelen. Die analyse mocht dan misschien wel kloppen, in de praktijk kwam er niets van terecht. De linkervleugel van de socialistische beweging haalde haar slag niet thuis. De eerste verkiezingen onder het nieuwe kiesstelsel gaven de gematigden schijnbaar gelijk: de absolute meerderheid van de katholieken was gebroken en de socialisten kwamen in de regering. De volgende jaren konden zij belangrijke programmapunten (cao’s, minimumloon, achturige werkdag...) realiseren. [De Schaepdrijver 1997:300] Wanneer na 1921 echter alle dreiging van een wereldrevolutie voorbij was, werd de socialistische partij bedankt voor bewezen diensten. Met uitzondering van twee interimregeringen tussen 1925 en 1927 werd ze door de katholieken en liberalen buiten de regering gehouden (hoewel ze zelf nauwelijks kleiner was dan de eerste en dubbel zo groot als de tweede). Pas in 1935 – toen het land politiek enorm verdeeld was en het mathematisch niet anders meer kon – kwam hier verandering in. [Craeybeckx 1997:168-169,440]

Op artistiek gebied was er al evenmin sprake van frontvorming. De kunstenaars ontworstelden zich met enige vertraging aan het impressionisme en het symbolisme, maar over wat ervoor in de plaats moest komen, werden ze het niet eens. Toch waren er tijdens de laatste jaren van de oorlog hier en daar initiatieven geweest om de vernieuwende krachten te bundelen. Nog in de zomer van 1918 hadden in Brussel onder de hoge bescherming van de Raad van Vlaanderen een stel avant-gardistische kunstenaars tentoongesteld (Jos Léonard, Victor Servranckx, Jozef Peeters, Prosper de Troyer), maar na de oorlog werd de organiserende vereniging ‘Doe Stil Voort’ ontbonden. [Leen 1992:16] Bij afwezigheid van Van Ostaijen in Antwerpen kwam ook de ‘bond zonder gezegeld papier’ die hij daar had opgericht (gebroeders Jaspers, Paul Joostens en Jos Léonard) onder druk te staan. [Buelens 1996d:37-39] Op 14 september 1918 had ook Jozef Peeters in Antwerpen een groepering opgericht: ‘Kring Moderne Kunst’. Dezelfde Jos Léonard was hierbij betrokken, samen met Edmond van Dooren, Jan Cockx en de architect Paul Smekens. [Leen 1992:25] Er broeide dus duidelijk één en ander, en toen na het einde van de oorlog ook nog een hele reeks uitgeweken en in het buitenland aan moderne kunst blootgestelde artiesten terugkeerden [Boyens 1992:52], leek na de literatuur ook eindelijk de beeldende kunst aan haar inhaalbeweging begonnen. Er werd eindelijk afscheid genomen van de negentiende eeuw:

[D]e oorlog zorgde voor de noodzakelijke schok, die met het artistieke establishment een breuk veroorzaakte. Vanuit een houding van revolte werden de vaste waarden, in de politiek en op het artistieke

(2):
moderne(re)
kunst

vlak, in vraag gesteld. Men wilde zich zowel van de burgerlijke maatschappij, die de oorlog veroorzaakt had, als van de artistieke traditie losmaken. [Pil 1992:63]

De artistieke *beau monde* uit de vorige generatie leefde nochtans niet in algehele onwetendheid waar het de avant-gardekunst betrof. Als ontwikkelde burgers maakten ze er een erezaak van op de hoogte te zijn van wat er gebeurde op artistiek vlak, om er dan alsnog licht spottend de neus voor op te halen. De steeds vermoeider wordende estheet Karel van de Woestijne, bijvoorbeeld, vond dat het stilaan welletjes was met die avant-garde. In 'Choregraphie' [sic] – een artikel voor de *NRC* – doet hij op 8 september 1919 verslag van zijn verlate kennismaking met de Russische Balletten.²⁷ Die balletten golden in het tweede decennium van de twintigste eeuw als hét summum van wat revolutionair was op het gebied van de kunsten. De dag van de première van Stravinsky's Ballet *Le Sacre du Printemps* op 29 mei 1913 wordt soms zelfs gezien als de officiële geboortedatum van de nieuwe tijd: het hele gebeuren – zowel de eigenlijke opvoering als alles wat eromheen hing en wat wij nu het 'event' zouden noemen – was bewust georchestreerd als een provocatie. In de pers was er een ware *hype* gelanceerd, men had de prijzen van de zitplaatsen verdubbeld, oude en nieuwe snobs wilden deze voorstelling onder geen beding missen. [Eksteins 1990:22] En ze werden niet ontgoocheld. Of misschien werden ze dat (artistiek gezien) wel, maar deden ze er zelf alles aan om dat te verbergen. De essentie was immers schandaal schoppen, en dat lukte die avond als nooit tevoren. Zij die gekomen waren om zich te laten choqueren en zij die maar wat graag wilden choqueren begonnen al na enkele maten te morren en te fluiten. "Toen het doek opging en de dansers verschenen, op en neer springend en met hun voeten naar binnen in plaats van naar buiten gedraaid, hetgeen tegen alle conventies indruiste, begon het gejoel en gesis." [idem:24] Dat het later uit de hand liep staat vast, maar de mate waarin verschild van bron tot bron. En ook dat aspect draagt bij tot het hoge avant-gardegehalte van de balletten: het was zo overweldigend dat ook mensen die manifest afwezig waren die eerste avond (Gertrude Stein bijvoorbeeld) later wat graag lieten uitschijnen dat ze erbij waren geweest. Als bij zoveel andere uitingen van moderne kunst deze eeuw, waren de reacties van het publiek minstens even belangrijk als de intenties van de artiesten. [idem:28] Uiteraard waren de gemoederen al enigszins bedaard toen Van de Woestijne over de balletten schreef. De ironiserende toon waarop hij zijn stuk inleidt, verraadt echter dat er nog altijd sprake was van een 'evenement' dat geen rechtgeaard en bijdetijds kunstliefhebber mocht missen:

Neemt het mij niet kwalijk: ik die de vaste overtuiging koester, op de hoogte der kunst van mijn tijd te zijn; ik, voor wien kubisme en expressionisme, voor wien vooral futurisme tot een vermoeid verleden behoren; ik die geen muziek meer genieten kan of zij moet uit China komen, tenzij ze, vier eeuwen vóór Christus, op het eiland Creta ontstond; ik die de meening ben toegedaan dat het schoonste vers in eene algebraïsche formule is te zien (wat zijt gij ver, unanimisme der jonge Franschen en imagisme der jonge Engelschen, om te

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostajen 1916-1928

zwijgen van het dynamisme van onzen talentvollen Pol van Ostaye [sic!]; ik die, jongste tijdgenoot van het Théâtre libre mij niet meer beet laat nemen door de mystificatie van Claudel's mysticisme, – ik ignoreerde zoowaar tot op heden-avond de Russische balletten. [Van de Woestijne 1950:466-467]

Hier spreekt duidelijk een man die denkt te weten waarover hij het heeft. Kent hij immers niet de namen van alle avant-gardebewegingen? En behoren die inderdaad al niet tot een ver en “vermoeid verleden”? (Anderzijds: welke periode, welk moment zelfs, was voor Van de Woestijne níet vermoeid?) En zijn al die druktemakers intussen niet erg stil geworden? Neem nu die ene talentrijke knaap uit Antwerpen... Pol van Ostaye, inderdaad – wat horen we daar nog van?²⁸ Tegelijkertijd spreekt hier een kunstenaar die, door afstand te nemen van de waan van de dag, zelf (net als Van Ostajen in Berlijn op dat moment overigens) op zoek gaat naar een objectievere uitdrukking. Zijn voorkeur gaat uit naar klassieke, anonieme, haast formalistische kunst: muziek uit de Klassieke Oudheid, een gedicht als een wiskundige formule [!]²⁹... In hetzelfde artikel noemt hij ook nog een tijdens de oorlog uit “de Egeïsche zavelen” opgedolven torso van Aphrodite als een belangrijke “schoonheids-genieting”. [idem:467] De klassiek-evenwichtige gestrengheid was hem liever dan de op zich indrukwekkende balletten; naar zijn aanvoelen was er immers geen oorzakelijk verband tussen de bewegingen van de dansers en de muziek (in casu Rimsky-Korsakovs *Sheherazade*). Uit zijn stuk blijkt echter geen duidelijke opinie. Hij versluiert zijn eigen oordeel achter een knorrige monoloog die hij een man (die in het theater voor hem zat en hem zo vaak het zicht op het podium had benomen) na de voorstelling hoort afsteken tegen een jonge vrouw. Hoewel de dan eenenveertigjarige Van de Woestijne die man duidelijk afschildert als iemand van een nóg eerdere generatie (hij bezocht al concerten in de jaren zestig van de negentiende eeuw [idem:470] – wat hem in 1919 dus waarschijnlijk ouder dan zeventig maakte...), legt hij hem woorden in de mond waaruit minstens een geestelijke verwantschap spreekt:

‘Wellicht drijf ik, met mijn verwijt van domheid en onzedelijkheid, de zaken wat heel ver. Laforgue zei immers: ‘Je suis si exténué d’art.’ en Mallarmé: ‘La chair est triste, hélas, et j’ai lu tous les livres.’ Ik begrijp die beuheid: wij hebben al te veel geest verspild, te veel vernuft vergooid, en al te dikwijls zedelijkheid en onzedelijkheid doorelkaar verhaspeld, dan dat het niet gezond zou zijn, nu nog alleen te genieten van kunst-der-oppervlakte, van barbaarsch-Russische balletten.’ [idem:473]

Aangezien, met andere woorden, de ware cultuur in deze tijd toch verloren is, kan dit oppervlakkige balletje geen kwaad. De nieuwe tijd waar de jongeren zo vol van waren, was in het beste geval opgewarmde kost en eigenlijk volstrekt niet relevant. De artistieke windstilte die Van de Woestijne meende waar te nemen, sprak hem daarin niet tegen.

Daar zou echter snel verandering in komen. In dezelfde maand, september 1919, riep Eugène de Bock – die in Antwerpen uitgeverij De Sikkel had opgericht

– enkele avant-gardisten samen om een tijdschrift te beginnen dat enerzijds een voortzetting zou zijn van het in de naoorlogse repressie ter ziele gegane *De Stroom* (Vlaams, dus) en dat anderzijds de nieuwe kunst en de daarmee geassocieerde boodschap (het humanitair expressionisme) zou uitdragen. Op de stichtingsvergadering van het blad – dat *Ruimte* zou gaan heten – vertegenwoordigde Stan van Ostaijen zijn broer Paul; verder waren aanwezig, naast De Bock: de schilders Jos Léonard en Paul Joostens, en de jonge dichter en criticus Victor J. Brunclair. Het opgestelde manifest was een compromis tussen de uitgever en de radicalere rest van de redactie en bevat in zekere zin de slijtzwam die al in de tweede jaargang tot de opheffing van het blad zou leiden:

er kome:
Ruimte

Wij zullen op literair en artistiek gebied niet uitsluitend deze of gene beperkte theorie huldigen en bijvoorbeeld zullen we de verdienste van impressionisties werk – al staan velen van ons daar in het schelle licht van de tegenwoordige tijd afwerend of skepties tegenover – recht laten wedervaren naar ons eerlijk inzicht. [Van Passel 1958: overdruk tussen bladzijden 22 en 23]

Wanneer Van Ostaijen dit manifest toegestuurd krijgt, reageert hij ontgoocheld. Hoewel hij niets liever zou willen dan met een aantal gelijkgestemde kunstenaars de wereld te lijf te gaan, kan hij op De Bocks vraag om medewerking niet meteen ingaan. Hij heeft immers politieke, artistieke en persoonlijke bezwaren: De Sikkell geeft romans uit van een auteur die zich wegens zijn anti-activistische uitlatingen in Van Ostaijens ogen heeft gecompromitteerd, de gemeenschapsidealen van *Ruimte* kan hij niet langer onderschrijven én hij heeft zelf met zijn vrienden nog altijd plannen voor een tijdschrift annex uitgeverij. Niet zonder zelfbewustzijn, schrijft hij De Bock:

Ik zeg het met de zekerheid van iemand die harder lopen kan als de andere en dit weet. [...] Met uw program ben ik het lang niet eens. De gemeenschap als zelfdoel is m.i. onzinnig. De gemeenschap middel tot de verwezenlijking van elk individu, van elk mens, zo ja. [...] Dat de vlaamse Werfelianen mij mijn onkosmies-zijn vergeven! Gemeenschap is middel, steeds middel. [in Borgers 1971:254-255]

Wat de poëzie betrof, bleek Van Ostaijen intussen inderdaad harder gelopen te hebben dan de anderen. Terwijl in Vlaanderen *Het Sienjaal* – dat meteen na de oorlog in beslag werd genomen en dus een gewild object werd – al snel uitgroeide tot een nieuw model, had de dichter van die bundel dat standpunt al weer ‘overwonnen’. De jonge Antwerpse beeldenstormer Victor Brunclair (1899-1944), bijvoorbeeld, geloofde in die periode nog sterk in de humanitaire boodschap. Tijdens de oorlog was hij – als was hij een nieuwe Rodenbach – opgevallen als een schaaamteloos romanticus en een overtuigd flamingant. In *De Goedendag* van maart 1916 debuteerde hij onder het pseudoniem Geert Bardemeyer als zestienjarige met een sonnet waarvan dit het slotcouplet was: “Zoo moet, gelijk een lichte dag, aanbeden wonne sterven... / Zoo moet wie eens genoot, daarna wanhopig zwerven...”. [Bardemeyer 1916:64] In de aflevering van april riep hij als de bevlogen polemicus J. Fikkens op tot ‘Een-

een nieuwe
epigoon?
(de jeugdverzen
van Brunclair)

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

dracht': de Vlamingen mochten zich niet langer in hun 'rasontwikkeling' laten tegenhouden door de Franstaligen. De Walen hadden een universiteit, dus hadden ook de Vlamingen daar recht op en daar moesten ze allen samen – activisten en passivisten – voor strijden. [Fikkens 1916:83-85] Zijn bekering tot het humanitair expressionisme lijkt zich grotendeels onafhankelijk van Van Ostaijen te hebben voltrokken. Het unanimisme van zijn in 1917 gepubliceerde gedicht 'Middernacht' had hij uiteraard al in *Music-Hall* kunnen terugvinden, maar de breed opgezette hymnische toon was relatief nieuw.³⁰ De volgende jaren zou zijn poëtische productie eerder beperkt blijven. In Antwerpen profileerde hij zich na de oorlog als voorzitter van de plaatselijke tak van de internationalistische en pacifistische *Clarté*-beweging. Als dichter voelde hij zich wat miskend. Toen De Bock hem uitnodigde voor *Ruimte* hoopte hij op een tweede kans. [Van Passel 1958:98] Een epistolaire confrontatie met Paus Van Ostaijen in Berlijn zou hem echter weer in zijn rol van *raté* dwingen.

het
vreugdevuur
van Moens

Dé menslievende humanitair bij uitstek, Wies Moens (1898-1982), zou ook gaan meewerken aan *Ruimte*. Op 13 december 1918 was hij op beschuldiging van activisme opgepakt. Hij was niet alleen student geweest aan de Gentse universiteit, hij had ook vol overtuiging deelgenomen aan propagandameetings waarin hij de Raad van Vlaanderen had verdedigd. [Moens&T'Sjoen 1996:19-21] Zijn publicaties waren tot dan toe enkel onrechtstreeks politiek gekleurd. In *Aula* waren enkel neo-middel nederlandse gedichten verschenen die perfect pasten in de romantiserende Vlaamse Beweging waar de veeleer cerebrale Antwerpse jongeren korte metten mee wilden maken. Ook uit zijn boekbesprekingen in *Aula* komt Moens naar voren als een halfzachte gevoelsfilantroop. Hij begroet er Felix Timmermans als de heilsoldaat waar alle Vlamingen op hebben zitten wachten. Timmermans is volgens Moens de "[g]ulle, rijke timmerman van Schoonheid-die-gelukkig-maakt, omdat zij brengt: Vreugd en Vrede die wij zó lang te vergeefs hebben gezocht in het werk van de zich-zelf-martelende dichters uit de school der 'modernern'." [Moens 1918a:100] Waarop dat 'modernern' slaat is niet helemaal duidelijk. Wanneer dit artikel verschijnt (januari 1918) blijft de moderne Vlaamse lyriek immers beperkt tot *Music-Hall*, maar Moens' omschrijving lijkt op die bundel niet meteen van toepassing. Het lijkt me waarschijnlijker dat hij hier verwijst naar Van de Woestijne en de *Boomgaard*-dichters: hun zoekende en sensualistische verzen waren doortrokken van een metafysische angst die Moens volstrekt vreemd was. Timmermans trok hem aan omdat die van de lezers "kinderen met naïef-blij [sic] geloof" [ibidem] kon maken. Voor Moens was het leven mooi en was het de taak van de dichter die blijdschap uit te spreken om zo het humanitaire virus in de gemeenschap te injecteren. Zijn naïeve activisme (in de niet-flamingantische betekenis) geeft dus niet meteen blijk van de kritische ik-word-heen-en-weer-geslingerdheid van Van Ostaijens *Het Sienjaal*. Anderzijds heeft hij zelf wel sterk het gevoel een belangrijke vernieuwingsbeweging te ondersteunen. De vernieuwing die *Van Nu en Straks* had doorgevoerd was door de vorige generatie aangevoeld als 'modern'. Moens kan zich dus als 'nieuw' profileren door dat 'moderne' af te doen als *passé*. Dat blijkt nog explicieter in een volgend stuk over Timmermans: zijn romanheld "Pallieter is ook, in onze modernste Nederlandse Literatuur, de fakkeldrager van een optimistische Levensbeschouwing. Over de droeve puinen van Levensmoetheid,

Spleen en Pessimisme (schering en inslag bij heel onze Poëzie uit de laatste jaren), schatert zijn gulle lach en tovert in de lucht een jonge Zonne-blijheid van Hoop en Vreugd-in-het-Leven!” [Moens 1918b:181] Dat vreugdevuur ontdekte Moens ook in *Het Sienjaal*. Toen hij – tussen twee gevangensessies in – in de herfst van 1919 op de redactie van *Ons Vaderland* werkte, kon hij even het exemplaar van medewerker Raymond Herreman inkijken. Die gaf alvast zelf te kennen niet van deze poëzie te houden. Moens daarentegen was onder de indruk: hij zag al snel “hoezeer Van Ostaijen’s poëzie, sinds *Music-Hall*, zich niet alleen in diepte van idee en gevoel maar tevens in de breedte van visie en gang had ontwikkeld.” [Moens 1996:244] Die snelle ontwikkeling zou hij zelf ook doormaken wanneer hij – wachtend op zijn proces – in de gevangenis de verzen begon te schrijven die hij zou verzamelen in zijn debuut *De Boodschap*. Toen hij hoorde dat De Bock plannen had voor een avant-gardetijdschrift stuurde hij meteen enkele gedichten in. Al op 20 oktober 1919 vroeg hij aan De Bock of De Sikkel zijn debuutbundel wou uitgeven. Die bundel zou in de zomer van 1920 verschijnen en in Vlaanderen inslaan als een bom. [Van Passel 1958:86]

Exact dezelfde formulering (“comme une bombe”) gebruikte Frank van den Wijngaert (1901-1962) in *Lumière* om het effect te beschrijven dat Van Ostaijens poëzie had gehad “parmi les doctrines littéraires”. [Van den Wijngaert 1920:26] Ook zijn eigen poëzie was duidelijk door de rondvliegende scherven geraakt, wat in *Belijdenis* (1921) leidde tot ‘Het Sienjaal’-achtige verzen als “Zó het einde, o mijn Volk, van uw eeuwen-lange Kalvarie, / zo uw eerste Tred in het Huis: / het éinig-echte, éinig-mogelijke, grenzeloze Huis-van-Waarheid: / de milde, goddelijke Naaktheid van uw Moeder: / de Aarde!” [‘De Laatste Kalvarie’, Van den Wijngaert 1921:18] Activisme, flamingantisme en humanitarisme gingen ook hier vanzelfsprekend hand in hand. In hoeverre die politieke radicaliteit ook artistiek revolutionair was, valt niet altijd even makkelijk vast te stellen. Van Ostaijen zelf had alvast de grootste twijfels, zelfs wat het politieke betreft. Toen Van den Wijngaert hem in 1920 vroeg mee te werken aan *Lumière* (1919-1923), het blad van Roger Avermaete, weigerde hij: “Een te groot meningsverschil op artistiek en politiek gebied (flaminganties en kommunisties) scheidt mij van het tijdschrift.” [in Borgers 1971:385] Die reactie zal de redactie van *Lumière* wellicht verrast hebben, want zelf beschouwden ze zichzelf als dappere socialisten en vrijheidlievende aanhangers van de Internationale van de Geest. [Somers 1991:368] In een eerdere brief aan zijn vriend Peter Baeyens had Van Ostaijen die door Henri Barbusse aangezwengelde *Clarté*-beweging echter afgedaan als “niets. Alles woordgeplats.” [in Borgers 1971:292] Hoewel Van den Wijngaert zichzelf omschreef als “geen Lift / voor steigerend lyrism” [‘Ik ben geen Huis’, Van den Wijngaert 1921:35] en hij zich uitdrukkelijk liet inspireren door “het Wezen / van alle Futurism [...] / o Marinetti” en Cocteau [‘Niet op vleugels’, idem:38], was ook zijn werk – in vergelijking met dat van de Berlijnse Van Ostaijen – hopeloos geëxalteerd en idealistisch. In het slotgedicht van zijn bundel klonk het als volgt: “mijn Liefde zal geheel zijn, àlomvattend; / met het Geliefde Wezen zal ik bewandelen / het reële Pad van àlle dingen”. [‘Toen onze jeugd stond’, idem:79] Hij droeg het op aan Wies Moens en gaf daarmee meteen ook aan wie zijn ware geestesgenoot was. Voor Van den Wijngaert was het ‘Leven’ belangrijker dan de kunst. De expressionisten, zo betoogde hij als

Van den
Wijngaert
belijdt zijn
geloof

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

Frank van Beethoven in *Staatsgevaarlijk*, waren nog te veel begaan met het “meer en meer in aanzien verliezende kunst-édifice”. [Van Beethoven 1919:45] Enkel een nieuw “Humanisme” kon de wereld (en zo ook de kunst) redden; niet het artistieke talent van de kunstenaar is belangrijk, maar zijn Mens-zijn: “niet Hij, die de grootste Dichter is, is de grootste Mens, maar Hij, die de grootste Mens is, is de grootste Dichter”. [ibidem] Het is niet zeker dat Van Ostaijen deze tekst ooit onder ogen kreeg, maar dat hij geen grote verwantschap voelde met Van den Wijngaerts theorie kan redelijkerwijs worden aangenomen. Van Ostaijen was voldoende dadaïst om zelf ook het “kunst-édifice” te verachten (cf. supra, noot 12), maar dat bracht hem er nog niet toe enig heil te verwachten van een vaag begrip als humanisme. En zeker in de kunst zou hij zich blijvend verzetten tegen de drogredenering die suggereert dat een goed mens per definitie ook een goed kunstenaar zou zijn (cf. 2.3 & 2.5).

Eerder onopgemerkt verscheen in 1919 – in een co-editie van De Sikkels en de dan nog jonge uitgeverij Querido in Amsterdam – het debuut van de schuchtere en teruggetrokken Paul Verbruggen. Tijdens de oorlog maakte hij deel uit van de vriendenkring van Van Ostaijen, maar het lag niet in zijn aard om zelf grote uitspraken te doen of zich op te werpen als voorvechter van het activisme of de nieuwe kunst. [Van Passel 1958:103-104 & Buckinx 1968:5] Zijn bundel *Verzen* stond in verschillende opzichten op het breukvlak tussen oud en nieuw. Het bibliotheek boekje bevat illustraties van Jos Léonard die net iets minder fysio-plastisch zijn dan de tekeningen van Léonard die eerder door Van Ostaijen waren afgewezen als illustratie bij *Music-Hall* [Prentenkabinet 1996:57-69], maar die ondanks de bijna abstraherende stiling toch nog altijd ‘naturalisties’ aandoen. Ook qua vorm en inhoud zweeft de bundel tussen verschillende werelden. Verbruggen heeft het zeldzame versificatorische talent om vrije verzen met een grote innerlijke spankracht te schrijven, maar houdt toch nog vaak vast aan de traditionele, rijmende strofenbouw. De soepel rijmende *Boutens van Vergeten liedjes* (1909) en *Carmina* (1912) staat er naast de parlando-lichtheid van de sensitieve meester van het enjambement Herman Gorter en uitgezuiverde en soms zelfs erg verre echo’s van het expressionisme. Zijn vergelijkingen zijn vaak erg traditioneel (“rijzen / als een bader uit de zee” [Verbruggen 1919:15]), maar soms ook expressionistisch-modern en suggestief; ze komen meestal uit de natuur en wanneer ze even fantastische proporties dreigen aan te nemen, houdt de dichter ze uiteindelijk toch met beide voeten op de grond. Dat blijkt heel mooi in ‘Ik vraag niet meer...’ waarin de stuwende kracht van de taal en de levenslust hun opperste bestemming vinden in God:

Ik vraag niet meer:
Ik weet wie ’s nachts over de sterren loopt.

Mijn bloed gutst gonzend door mijn leden,
Mijn hart bloeit als een zomerroos omhoog
en wiegelt in het stille luwen
van uw zomeravonden... gele luchten... safranen hemels.

Ik groei op blauwe horizonten,
een palm, zo stil,

maar met miljoenen vogels in mijn kruin.
Ik zelf zing niet.

O leven, vloeiend goud uit God!
[idem:31]

Deze dichter zal nooit als de humanitair-expressionistische Van Ostaijen zijn 'ik' tot kosmische proporties opblazen. Net als bij Gezelle is voor hem God het begin en het einde; het past de mens om zich in alle stilte te onthechten en de natuur de kans te geven om zich te ontplooien (de vogels in de kruin zingen, hij niet). Waar bij Van Ostaijen al snel twijfel en 'koorts' toeslaan, kan Verbruggen nog altijd terugvallen op aloude zekerheden. De vergeestelijking en onverstaanbaarheid waarnaar de dichter streeft, wordt echter bruut verstoord door de oorlog: "Zwak doft nog ver kanongerucht / dat als een droef en aards gedicht / de zin komt stremmen in zijn vlucht". [idem:13] Maar ook hier geldt dat standvastig geloof en plichtsbesef enig houvast kunnen bieden. Dat verantwoordelijkheidsgevoel kleurt ook Verbruggens visie op het 'Dichterschap'. Het gedicht met die naam draagt hij op aan zijn "vriend Van Ostaijen":

Nog heugt ons 't lied
van vallende violen
en 't samengegaard geluk
in lege daadloosheid.
Nog ligt ons hoofd vol bloemen
van 't geesteloos festijn
met al zijn rozen, rozen
en vrouwlik maatgezag.

De ringen gleden van de slappe handen.
Tans staan we doods bereid
en wachters van ons land:
als de avond neerstrijkt in de rangen
en 't moede leger de aanval schuwt
dan dwingt de kracht weer saam
een lied van ons, uit schor gespalkte keel.
[idem:25]

De dandyeske vrijblijvendheid van Music-Hall was door de omstandigheden niet langer gepermitteerd. De jonge, activistische dichters van *Verzen* en *Het Sienjaal* zijn bereid een offer te brengen. Waar dit bij Van Ostaijen echter leidt tot een tomeloos 'zich geven' (zowel in zijn openbaar optreden als in het expansieve élan van het gedicht), gebeurt ook dit bij Verbruggen op een gedempte manier. Of de "schor gespalkte keel" het gevolg is van de repressie of gewoon zijn eigen instelling reflecteert, feit is dat Verbruggen – door zich verbaal in te houden – ontsnapt aan de pathetiek van het humanitair expressionisme. In zekere zin schrijft hij enkele jaren vóór Van Ostaijen zelfs al enkele haast 'organische' gedichten: ze zijn compact, helder en evocerend. Jozef Muls had dat ook gezien en hij haastte zich om hier een belangrijk "jong en nieuw geluid" te signaleren.

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

“Het is een bewijs dat er na Gezelle iets anders en iets schoons mogelijk wordt in ons land.” [Muls 1920:129-130] Enkel het soms nog symbolistische woord- en beeldgebruik en de daarmee opgewekte sfeer van vergankelijkheid (“die met de doden-geur / van lang vergane dingen / ons bei bedroeven moet” [Verbruggen 1919:7] bijvoorbeeld) maken dat dit debuut – achteraf gezien – uiteindelijk toch nog met één been in de negentiende eeuw staat.

Oriëntalisme
(Van Ostaijen,
Pound,
BursSENS'
De Yadefluit
& Klabund)

Eén van de negentiende-eeuwse trends die zijn sporen naliet in de westerse kunst van de volgende eeuw was het Oriëntalisme. Niet alleen het Nabije Oosten (het Indische subcontinent en de Bijbellanden waarover Edward Said spreekt), maar ook het Verre Oosten (China en Japan) werden bestudeerd en waren vooral in het begin van de twintigste eeuw populaire reisbestemmingen voor de rijke globetrotter en de avontuurlijk aangelegde journalist of schrijver.³¹ Zowel de esthetiek als de filosofie van het Verre Oosten waren erg ín. De verfijnde helderheid en geestelijke onthechting die aan het exotische Oosten werden toegeschreven boden een ideaal tegengewicht voor het moderne, al te gehaaste, door industrialisering en geestelijke en materiële corruptie aangetaste Europa. Vincent van Gogh, bijvoorbeeld, die tijdens zijn verblijf in Antwerpen in 1885 helemaal in de ban van Japanse prenten was geraakt, hield er deze visie op na. [Van Uiterter&Van Tilborg&Van Heugten 1990:29,94] En ook esthetisch werd hij erg beïnvloed door de klare lijn van de Japanse prentkunst: hij verzamelde en kopieerde ze, gebruikte ze als achtergrond voor eigen portretten en nam er elementen uit over. [idem:93-97] Toen hij in september 1888 vanuit Arles zijn zus Wil op de hoogte wilde brengen van de ontwikkelingen van de moderne kunst, raadde hij haar aan om Japanse prenten te bestuderen: “Dat is zeker het meest praktische middel om de richting te leren begrijpen die de huidige kleurige en heldere schilderkunst is ingeslagen.” [Van Gogh 1980:422] Eén van zijn doeken uit zijn sterfjaar 1890, ‘Takken met amandelbloesem’, lijkt een uitgewerkte versie van een detail op een Japanse prent.³² Dit schilderij maakte veel indruk op de jonge Van Ostaijen tijdens de jaarlijkse tentoonstelling van Kunst van Heden in Antwerpen in 1914. In zijn officiële schrijversdebuut in het blad *Carolus* omschreef hij het als “een feest van lente op een teer-blauwen hemel [...] zeker van het meest fijne, het meest subtiële, het meest rijke” dat hem van een modern schilder bekend was. [IV:407] Deze nogal impressionistische terminologie zou hij snel inruilen voor een exactere en theoretisch onderbouwde esthetica. In een latere poging om het belang van Van Gogh voor de ontwikkeling van de moderne kunst te schetsen, geeft hij aan dat het karikaturale van zijn portretten een opvallende poging tot synthetisering verraadt. [IV:25] Die abstrahering van de ‘naturalistische’ weergave zal Van Ostaijen in Berlijn onder meer naar de Oriënt voeren. Dat blijkt onder meer uit zijn leatuurlijst: hij las (in het Duits) zowel Japanse poëzie als over oosterse kunst.³³ Wanneer hij in zijn ‘Voorwoord bij zes lino’s van Floris Jespers’ benadrukt dat het onderzoeken van de grafische middelen een typisch kenmerk is van de ideoplastische kunst en dat de hernieuwde belangstelling voor de houtsnee daar een gevolg van is, verwijst hij naar Japan: “Wij moeten naar Japan zien om een ten minste tot Hokusai (1849) volgehouden houtsnee-traditie te ontdekken. Wat zich loont voor Europeërs.” [IV:102] In zijn beschrijving van één van de lino’s van Jespers, ‘Japans feest’, geeft hij niet alleen een onthullende omschrijving van

zijn eigen Japan-associaties maar legt hij ook duidelijk het verband met de moderne, dynamische kunst:

Men herinnert zich: duizend uiterst bizarre vissen, de zonderlinge bouw van ooievaars, toverplanten, kleine japanse vrouwen, dat alles dooreen: wonder van fijnheid, broosheid. Duizend-en-een nacht in Japan. Japans: exoties en fijn; feest: roes van vormen door elkaar. Zo spelen de vormen dat zij nooit vermoeien, vormen die andere vormen opwerpen: dynamiek. [IV:105]

Ongeveer gelijktijdig met het schrijven van het ‘Voorwoord’ (november 1919) ontstond ook een lang gedicht met dezelfde titel als deze lino van Jespers: ‘Japans feest’. Waar hij in zijn eigen analyse met veel lof benadrukt dat Jespers’ werk erin slaagt om een glimp van de idee te doen oplichten en dus niet beperkt blijft tot het gewoon afbeelden van voorwerpen (“de idee van het voorwerp verdringt de empiriese verschijning” [IV:104]), vervalt hij in het gedicht in een neo-platoonse theoretische bespiegeling over het ware zien: “Hoe vat ik het laatste blad / het schoonste feest onder de feesten”. [I:294] Hij camoufleert dit weliswaar door een Japanse haiku te citeren en door zijn betoog te larderen met enige *couleur locale* (oosterse *topoi* als waaiers, een fluitspeler, leeuwenmaskers, lampions...; plaatsnamen als Osaka, Yedo, Yokiewara, Ukiyoye), maar het resultaat blijft een afwisselend filosofische en impressionistische evocatie van het Oosten; de interne dynamiek die ervoor zorgt dat het ene beeld het andere uitlokt is hier afwezig. Ook de suggestieve verfijning die hem zo in Japan aansprak wordt in ‘Japans feest’ allerminst gerealiseerd. Dat de dichter er niet in geslaagd is de juiste, noodzakelijke vorm te vinden voor zijn gedicht blijkt uit de “enz.” waarmee hij het manuscript besluit. [I:296] Niet toevallig heeft Van Ostaijen dit overloze gedicht met potlood doorgestreept en nooit gepubliceerd. [I:294]

Voor de Europese kunstenaars stond er in deze periode echter meer op het spel dan wat exotisch gekoketteer met oosterse beelden en denkwijzen. Al halfweg de vorige eeuw hadden auteurs als de broers De Goncourt en moderne schilders als Manet zich vol lof over de oosterse kunst uitgesproken. Ze ontdekten de grenzen van hun eigen *realisme* en zagen hoe Japanse schilderijen erin slaagden om de kern der dingen te doen oplichten door het perspectief en de traditionele westerse lichtinval te negeren: in Japanse schilderijen zindert alles van het licht en lijkt de oneindigheid in het *frame* opgenomen. Ook in de literatuur wordt afstand genomen van de anekdote en probeert men door abstrahering eenvoudig en direct de werkelijkheid te verbeelden. [Schuster 1977:10-12] Ezra Pound slaagt daarin wonderwel, in zijn intussen klassieke, vroege gedicht ‘In a Station of the Metro’ (1912) waarvoor hij zich door de vorm van de Japanse haiku liet inspireren:

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.
[Pound 1973:119]

Als het schoolvoorbeeld van wat Pound zelf het imagisme doopte, gebruikt

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

dit gedicht beelden op een uitermate economische en gecondenseerde manier:³⁴ de dichter geeft van een bepaald tafereel enkel het *punctum* weer en dat wordt in een volgende regel in een treffend beeld gevat. Twee concrete, visuele details die erg van elkaar verschillen (het ene komt uit het moderne stadsleven, het andere uit de ‘eeuwige’ natuur) worden haast wiskundig op elkaar betrokken; de gezichten die opvielen in de massa worden vergeleken met de bloemblaadjes, de massa zelf met de zwarte tak en de puntkomma vangt de traditionele ‘(zo)als’. Tegelijkertijd kan dat leesteken ook worden gezien als een manier om de twee beelden gewoon naast elkaar te plaatsen (waarom gebruikte Pound anders ‘;’ en niet ‘:’, de taalkundige variant van het wiskundige gelijkheidsteken ‘=’?). Pound wilde met het imagisme de beelden helder en zo gelijktijdig mogelijk naast elkaar monteren. Zoals hij de werking van Chinese karakters begreep, bood het Chinees precies de mogelijkheid daartoe. [Yip 1969:162] Eenzelfde ‘dramatische’ (niet-metaforische, niet-analytische) beeldschikking karakteriseert dan ook de bewerkingen van klassieke Chinese gedichten die hij in de winter van 1914-1915 maakte en die hij verzamelde in de bundel *Cathay* (1915).

Pound baseerde zich hiervoor op woord-voor-woord vertalingen en notities van de Amerikaanse sinoloog Ernest Fenollosa en diens twee Japanse helpers, de professoren Mori en Ariga.³⁵ De met zijn Japanse naam Rihaku aangeduide dichter die het vaakst vertaald wordt in *Cathay* is Li-tai-pe (701-762)³⁶ – zowat de ‘populairste’ dichter uit de Chinese geschiedenis. Eén van zijn gedichten heet bij Pound ‘The Jewel Stairs’ Grievance’:

The jewelled steps are already quite white with dew,
It is so late that the dew soaks my gauze stockings,
And I let down the crystal curtain
And watch the moon through the clear autumn.
[Pound 1973:142]

In een zeldzame noot, geeft Pound – immer didacticus – aan hoe volgens hem deze poëzie gelezen en begrepen moet worden:

Jewel stairs, therefore a palace. Grievance, therefore there is something to complain of. Gauze stockings, therefore a court lady, not a servant who complains. Clear autumn, therefore he has no excuse on account of the weather. Also she has come early, for the dew has not merely whitened the stairs, but has soaked her stockings. The poem is especially prized because she utters no direct reproach. [ibidem]

Met andere woorden: alles draait om suggestie. Niet alleen de dame in kwestie uit geen direct verwijt, ook de dichter tóont alleen maar, zonder ergens expliciet te worden, zonder analyse of moraliserend commentaar. Net als in de eerder besproken gedichten ‘Fritz Stuckenberg’ en ‘Gnomedans’ van Van Ostaijen wordt hier op een geobjectiveerde en indirecte manier met emoties en situaties omgesprongen: “through selected details, through these objective and external ‘impressions’, the poem has arrested an atmosphere that evokes (but does not state) the tragic human situation looming far behind these surface

manifestations.” [Yip 1969:67] Hoewel er veel kritiek kwam op de vrije en soms zonder meer foutieve vertalingen van Pound, is *Cathay* een mijlpaal in de ontwikkeling van de moderne Engelse poëzie én de vertaalkunde. [Vande Walle&Nys 1991:81]³⁷ Vroegere vertalingen van Chinese poëzie bezweken niet alleen vaak onder het gewicht van een verklarend notenapparaat, ze negeerden ook precies die eigenschap die Chinese lyriek gemeen heeft met de modernistische, westerse variant die Pound zo graag ‘new’ wou maken: de suggestiviteit. Klassieke Chinese gedichten zijn dat per definitie omdat ze bestaan uit een aantal woorden die niet in een opgelegd syntactisch verband staan met elkaar; net zoals in een modernistisch gedicht is het aan de lezer om de verbanden te leggen. Vroegere vertalers analyseerden de gegeven situaties, legden verbanden tussen woorden en goten tenslotte alles in een vorm die erg leek op die van traditionele westerse gedichten. Pounds verzen daarentegen werken vaak zoals een schilderij: ze tonen de beelden gelijktijdig, zonder intellectuele tussenkomst of syntactische verbindingsmiddelen. [Yip 1969:12-23] De Chinees-Amerikaanse onderzoeker Yip vergelijkt het met de montagetechniek van Sergei Eisenstein [idem:22], en die vergelijking met cinema maakt zowaar ook die andere Li-tai-pe-‘vertaler’, Gaston Burssens: “’n Chinees ziet met één oogopslag al de bonte begrippen vóór de geest, zoals wij in ’n bioscoop de diverse beelden van de film – het ene het gevolg van het andere – te zien krijgen.” [Burssens 1970:107]³⁸ Die opeenvolging van snapshots was al aanwezig in zijn debuutbundel *Verzen* (cf. supra) en kenmerkt tot op zekere hoogte ook zijn tweede bundel *De Yadefluit. Bewerkingen van Chinese verzen* (1919). Net zomin als Pound kende Burssens Chinees, maar hij kon voor zijn bewerkingen niet terugvallen op woord-voor-woord vertalingen. Hij baseerde zich vooral op de – volgens Van Ostaijen – “om te huilen slechte vertalingen van Klabund”. [IV:249]³⁹ Hoe groot de verschillen kunnen zijn, blijkt wanneer we het eerder geciteerde Li-tai-pe-gedicht vergelijken met een recente vertaling (door Mon Nys en Willy Vande Walle) en met de versie die Burssens in 1921 in *Vlaamsche Arbeid* zou publiceren:

Treurend op de jaden trap

De jaden trap wordt nat van de witte dauw.
De nacht is lang. Haar zijden kousen zijn doorweekt.
Ze laat het kristallen gordijn neer
en staart door de tinkelende kralen naar de herfstmaan.
[Li Bo 1991:65]

De keizerin

De yadetrappen glanzen van dauw
Het slepende gewaad
van de mooie vrouw
breekt hem tot parelsnoeren.

Ze luifelt het gelaat
als door het paviljoen een manestraal breekt.

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

Als een waterval ruist achter haar de zijden gordijn.
 De herfstdauw die op haar slanke leden leekt
 is zilver van maneschijn.
 Ze rilt en blikst weemoedig in de maneschijn.
 [Burssens 1970:783-784]

Een eerste opvallend verschil met Pounds versie en de recente vertaling is natuurlijk de lengte: Burssens' gedicht is meer dan dubbel zo lang. Met uitzondering van het zijden gordijn, de verwijzing naar de herfst en de slotwoorden, lijkt zowat de hele tweede strofe verzonnen. Ook de titel is totaal verschillend. Vertaler Mon Nys verklaarde naar aanleiding van Burssens' bewerkingen: "Hij neemt ontzettend veel vrijheden. Hij schrijft dingen waarvan ik niet weet waar hij ze vandaan heeft." [Denissen&Van de Poel 1993:36] Het antwoord blijkt eenvoudig: van Klabund.

Die Kaiserin

Die Jadetreppe glitzert weiß von Tau.
 Es streift das schleppende Gewand der hohen Frau
 Die Tropfen leise ab. Sie schattet mit der Linken ihr Gesicht,
 Weil durch den Pavillon der Mondstrahl bricht.

Sie schlägt den Perlenteppich hinter sich zusammen.
 Er rauscht, ein Wasserfall, im Mondlicht nieder.
 Verrieselt. Über ihre schlanken Glieder
 Zuckt grell des ersten Frostes Kälteschauer.-
 Gefüllt mit einer unklagbaren Trauer
 Betrachtet sie des Herbstmonds milde Flammen.
 [Klabund 1978:559]

Titel en lengte heeft Burssens dus alvast van Klabund, maar het valt op dat hij uiteindelijk toch nog meer condenseert dan zijn Duitse collega: de omslachtige manier waarop Klabund aangeeft dat de dauwdruppels van haar spleetkleed vallen wordt in het Nederlands in één krachtig beeld omgezet waarin meteen ook al het "Perlenteppich" van de volgende strofe wordt verwerkt ("breekt [de dauw] tot parelsnoeren"). Alleen op het eind (de herhaling van "maneschijn") verliest Burssens de densiteit uit het oog.⁴⁰ En voor het overige blijkt dat Klabund en (dus ook) Burssens de suggestiviteit van het origineel opofferen aan de poëtische volzin en al te veel verklarende duidelijkheid. Noch in het Chinees, noch bij Pound wordt de gemoedstoestand van de vrouw in het gedicht ingevuld; haar handeling is – om het met T.S. Eliot te zeggen – de *objective correlative* van wat ze voelt. De bijna *unheimliche* klank van de neergelaten gordijnkralen bevordert die sfeer uiteraard, maar in het gedicht zelf is dat geluid (de "waterval") afwezig; in de slotregel staat, door Yip letterlijk uit het Chinees vertaald: "glass-clear watch autumn moon." [Yip 1969:66] Pound is hier dus nog suggestiever (en correcter) dan Nys en Vande Walle. Burssens werd door Klabund waarschijnlijk op het verkeerde (wijdlopijge) spoor gezet, maar het blijft opvallend dat het cinematografisch procédé

dat zowel hij als Pound in de Chinese poëzie hadden ontdekt, aanleiding geeft tot totaal verschillende gedichten.

Het tussen-de-regels suggereren van een gevoel lukt Burssens en Klabund beter in 'Eeuwig' ('Die Beständigen'). Ik geef de versie van Burssens en die van Nys en Vande Walle:⁴¹

Alle vogels vliegen
over 't land voorbij.
Alle wolken tiegen
over zee,
voorbij, voorbij.
Eeuwig zijn alleen de berg
Ting-
ling!
en die er uit gekropen is,
de dwerg
Li-tai-pe
als hij bezopen is. [Burssens 1970:81]

Alleen gezeten voor de Jingting-berg

De vogels zijn hoog weggevlogen.
De laatste wolk verdween. De lucht is leeg.
Wij kijken naar mekaar, we worden het niet moe:
ik en de Jingting-berg. [Li Bo 1991:37]

Hier zijn vooral sfeer en versificatie grondig verschillend. De 'getrouwe' vertaling maakt dit gedicht haast tot een sacraal gebeuren: als een ascetische eenzaam gaat de dichter op in de natuur.⁴² Bij Burssens neemt dit gedicht echter een licht absurde wending: het bij Li-tai-pe spreekwoordelijke drankmisbruik – dat hem volgens de legende het leven kostte [Vande Walle&Nys 1991:90]⁴³ – wordt hier ter sprake gebracht in een context waarin de dichter een even groot eeuwigheidsgehalte wordt toegeschreven als de berg. De klankrijke versificatie versterkt dit nog: de parallelle opbouw van het gedicht (die overigens ook verschilt van die van Klabund) verbindt eerst de verdwijnende vogels en wolken (vliegen-tiegen) en dan de eeuwige berg en dronken dichter (berg/gekropen is/dwerg/bezopen is). Het opzichtige dubbelrijm 'gekropen is/bezopen is' legt nog eens extra de nadruk op het dronkemanscliché. Anderzijds bewijst het feit dat deze dichter uit de Tang-dynastie twaalf eeuwen na zijn dood nog altijd gelezen en vertaald wordt natuurlijk wel zijn eeuwigheid. Door het overdadig drankgebruik én het *ars longa*-thema in dit gedicht te verwerken, geeft Burssens uiting aan zijn in wezen romantische opvatting van het dichterschap. (Zie ook: 'Wie schrijft die blijft graag hangen in café's.' [Matthysen 1989:122]) Dat blijkt ook uit zijn inleiding bij de Li-tai-pe-gedichten die hij in *Vlaamsche Arbeid* publiceerde. Het beeld dat hij daar van de dichter schetst komt waarschijnlijk overeen met hoe hij zichzelf graag zag: non-conformistisch en geniaal, een *loner* met gemeenschapszin.⁴⁴

De quasi-gelijktijdige interesse die dichters als Pound, Klabund, Burssens,

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

Van Ostaijen en verder bijvoorbeeld ook de protomodernisten Hoffmannsthal en Holz en de expressionist Ehrenstein betoonden voor Japanse en Chinese poëzie, wijst zowel op een gemeenschappelijke zoektocht naar poëtische vernieuwing als naar een poging om het modernisme in een alternatieve traditie in te schakelen. In de lyriek van het Verre Oosten vonden ze niet alleen dichtersfiguren die hen aanspraken, maar ook vormen en thema's⁴⁵ die hen inspireerden en verder op weg hielpen to make it new.

§ 2.2.2.2

1920-1921: op de hoogvlakte

[T]och heeft het inzicht, dat dit alles, deze heële jongere generatie beneden de Schelde aufond, niets is, voor mij iets pijnlijks
[Marsman in Roland Holst&Marsman 1999:31]

de stand der
moderne
dingen

In 1920 lijkt het modernisme in België eindelijk door te breken. Niet dat er plots grote volksmassa's toestromen wanneer modernistische boegbeelden lezingen houden. Ook de verkoop van niet-Latems expressionisme blijft allerm minst vanzelfsprekend. Maar als je de feiten op een rij zet, blijkt onomstotelijk: er beweegt iets. Theo van Doesburg komt naar Antwerpen en spreekt daar op 13 februari over *Klassiek-Barok-Modern*, een lezing die door De Sikkel gepubliceerd zal worden. [Pil 1992:70] Bij diezelfde uitgeverij verschijnen dat jaar ook het al aangekondigde tijdschrift *Ruimte*, met daarin onder meer de geruchtmakende 'Loflitanie van Sint Franciscus van Assisi' van Marnix Gijsen, de succesvolle bundels *De Boodschap* en *De Tocht* van Wies Moens én Moens' snel legendarische *Celbrieven* (cf. infra). Ook Marnix Gijsens schotschrift over *Karel van de Woestijne* verschijnt er, in de reeks 'Vlamingen van Beteekenis'. Hiermee geeft hij het startschot voor een langlopend literair debat dat tot in het buitenland zal worden uitgevochten (cf. 2.3). Ook verschijnen in 1920 in Antwerpen Gaston Burssens' derde bundel, *Liederen uit de Stad en uit de Sel* en het Frans-talige modernistische blad *Ça Ira* waaraan onder meer Maurice van Essche, Georges Marlier en Paul Neuhuys meewerken.¹ De 'reactie' verzamelt zich in *Het Roode Zeil* (Antwerpen-Brussel, 1920) dat zowel een voortzetting van *De Boomgaard* (André de Ridder en Paul-Gustave van Hecke zaten in de redactie) als een tegenhanger van *Ruimte* lijkt te zijn. De jonge Gabriël Opdebeeck laat er zich laatdunkend uit over de "ruimte'-scheppende pretentie" van de humanitair expressionisten. [Opdebeeck 1920:127] Toch verschijnen in dit blad ook de eerste Belgische bijdrage over dada (geschreven door Van Hecke, onder het pseudoniem Johan Meylander) én verzen van Gaston Burssens. Ook *De modderen man*, Karel van de Woestijnes langverwachte poëtische comeback is een uitgave van *Het Roode Zeil*. Het blad houdt het nauwelijks één jaargang vol, maar nog in datzelfde jaar lanceren Van Hecke en De Ridder in

Brussel een Franstalige versie, *Sélection*. Dat blad zal – onder meer door de link met de gelijknamige galerie en uitgeverij van informatieve brochures *Les Tracts de Sélection* – de volgende jaren een sleutelpositie innemen in de Belgische moderne kunstwereld. [Adriaens-Pannier 1992:199-203] Er gebeurt meer in Brussel. Het radicaal-pacifistische Clarté-orgaan *Opstanding* rolt er van de persen en op 13 maart 1920 geeft Van Doesburg er een lezing over De Stijl. Nauwelijks vijftien personen wonen dit gebeuren bij, maar het is een select gezelschap dat de volgende jaren nog van zich zal laten horen: René Magritte, Georges Vantongerloo, Victor Servranckx, Karel Maes, Pierre en Victor Bourgeois... Het *Eerste Kongres voor Moderne Kunst* dat Jozef Peeters in Antwerpen organiseert op 10 en 11 oktober haalt de banden aan tussen de beide avant-gardesteden. [Pil 1992:66-70]

Van Ostaijen zal zich in 1920 eens te meer inspannen om gelijkgestemde kunstenaars samen te brengen. De eerste weken van het jaar probeert hij in Berlijn een groepstentoonstelling te organiseren met zijn vrienden Topp, Muche en Stuckenbergh. Al snel zal echter blijken dat de kunstenaars hun eigen financiële regelingen met kunsthandelaren belangrijker achten dan een gezamenlijk optreden. Van Ostaijen heeft echter nog een plan achter de hand. In een brief van 20 januari aan de Italiaanse futurist Marinetti spreekt Prosper de Troyer voor het eerst over een door Van Ostaijen te leiden avant-gardeblad, (*Het Sienjaal*): “En outre il y a lieu de croire que sous la direction d’un jeune poète de mérite anversois P. Van Ostaijen on va lancer *Het Sienjaal* – une revue d’extrême avant-garde. – Poétique, musicale, plastique.” [geciteerd in De Poortere 1941:15] Het zal echter nog tot het einde van het jaar duren voor die plannen enige vaste vorm beginnen te krijgen. De eerste maanden krijgt hij, behalve lange klagende brieven, nauwelijks iets op papier. Eind 1919 had hij in de eerste gedichten na het ‘Japans feest’-debacle – ‘Prière Improptue’ 1 & 2 – zijn crisis in duidelijke termen geanalyseerd: “Ik weet de weg / de tekens zijn / apokalipties-klaar / maar ik aarzel over het water te gaan / dat slechts duister is”. [I:214] De lokroepen van de Loreley en Christus die hem in het ‘Lied voor mezelf’ uit *Het Sienjaal* haast tegen beter weten in hadden meegesleurd (“Al de stemmen zingen mij: Ga mee op zee, / met de baren van Kristus, met de baren van de Loreley” [I:109]) weerklinken nog steeds en de koudwaterrees is er ook nog altijd, maar de inhoud van de roep is duidelijk veranderd. De humanitaire Sienjaaldichter moest het eigen ik oppompen tot het een gigantische luchtballon vormde waarmee hij alle leed van de wereld “geenzijds der zinnekim” [II:219] kon doen belanden. De nieuwe opdracht gaat radicaal de andere richting uit: het ‘ik’ moet opgegeven worden in een volledig ontindividualiseringsproces. Het dualisme dat hem altijd al parten had gespeeld kon blijkbaar alleen opgelost worden door afstand te doen van alle “valse juwelen” [I:213] en dus van zichzelf. Zijn huis kan pas écht een huis zijn wanneer het niet langer “MIJN huis is”. [I:206] Dat proces is allerminst vanzelfsprekend; niet toevallig staan de “IK” en “MIJN” in de geciteerde fragmenten in hoofdletters. En wat zal er gebeuren wanneer hij *all the way* gaat: het water belooft enkel duisternis. Wat rest een dichter nog wanneer hij zichzelf en dus zijn bron van belijdenis en lyriek afstoot? Als we de eerste gedichten van *nà* deze poëtische woestijn lezen als bladzijden uit een *journal intime* dan

weg met het ik
(De Feesten
van Angst
en Pijn)

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

is het antwoord duidelijk: “niets meer” [‘Vers 6’ – I:231] Het failliet, het nulworden van de persoon wordt in twee gedichten uit april 1920 in biografische en tegelijk licht groteske (voor)beelden duidelijk gemaakt. ‘Vers 5’ dient zich aan als een sarcastisch-wanhopig verslag van een identiteitscrisis: “Ik zou willen naakt zijn / een bittere smaak is mijn tong / misschien is het gif / ben ik een zoon / ik ben een dochter!” [I:230] En in ‘Vers 6’ kan het ‘zelf’ alleen nog in negatieve termen worden gedefinieerd:

*Ik kan geen postzegels verzamelen
 ik kan geen vrouwefoto's verzamelen
 ik kan geen amourettes kolektioneren
 en geen wijsheid
 ik kan niets meer
 ik kan niets meer*

[I:231]²

Misschien overwoog hij zelfs zelfmoord (“Waarom doof ik de lamp niet / en ga ik niet te bed” [ibidem]), maar uiteindelijk beseft hij dat dit de opperste beproeving is waar hij in eerdere verzen op had gealludeerd. Het ego wordt met veel uiterlijk vertoon ten grave gedragen (“Ik zal beginnen mijn débâcle te geven / ik zal beginnen mijn faljiet te geven”) om dan uiteindelijk in al zijn naaktheid aan een nieuw poëtisch leven te beginnen: “Ik wil bloot zijn / en beginnen”. [I:232] Niet toevallig begint het eerstvolgende gedicht in *De Feesten van Angst en Pijn* met een welhaast mystieke ervaring: “God / nu kom ik op de hoogvlakte / van de hoogvlakte ziet men / Uw LICHT”. [‘Pière Impromptue 3’, I:233]³ De tegenstellingen die Van Ostaijen eerder wou verzoenen – en die hij in de nulpuntgedichten ‘Prière Impromptue’ 1 & 2 en ‘Vers’ 2, 3, 4, 5 & 6 in al hun onverzoenbaarheid had geanalyseerd – worden hier in een bovenaards visioen even opgeheven. Zelfs de zwaartekracht lijkt overwonnen:

*ik zie de krachten van neergaan
 dezelfde KRACHT
 als de krachten van opgaan
 er is geen VAL*

[ibidem]

Het “neergaan” – dat hij later zal aangeven als het enige wat kan worden uitgedrukt [IV:160] – wordt hier onmiddellijk omgebogen in zijn tegendeel (“de krachten van opgaan”). Net als in de wiskunde geeft de optelling van $+x$ en $-x$ uiteindelijk nul als resultaat: “Gij zijt neergang / zoals Gij / opgang / zijt / Gij zijt WAARDELOOS”. [I:233] Toch is het precies die waardeloze toestand die moet worden nagestreefd. Zelf voelt hij zich in dit gecompliceerde spel van tegenstellingen nog altijd “gesnoerd aan de / BOOM VAN GOED EN KWAAD”. [ibidem] Het visioen was van uiterst korte duur. De eenmaking met God blijkt ook hier *wishful thinking*. De dichter acht zich “waardeloos omdat ik nog waarden ken”. [I:234] Hij wil voorbij *goed en kwaad*⁴ en hoewel dit zowel vanuit Nietzscheans als christelijk perspectief uiteraard zeer merkwaardig is, associeert hij die eigenschap met God. Waar de christelijke moraal de Schepper altijd associeert met het goede, denkt Van Ostaijen de dogma’s van de catechismus door: als god alles is én overal, dan is hij zowel goed als kwaad. Dit afgrondelijke, gepolariseerde godsbeeld heeft dan ook veel meer met dat van mystici als Hadewijch te maken,⁵ dan met de goedmoedige proto-hippie die God in de humanitair-expressionistische lyriek vaak is. Al in ‘Het werk van Paul Joostens’ had Van Ostaijen het over “het eeuwig-volledige van God” gehad waartegen “’s menschen onvolledigheid” schril afsteekt. [IV:40] Die volledigheid van God wordt in dit derde geïmproviseerde gebed gelijkgesteld aan een kracht die alle tegenstellingen *egal* maakt: “de oppervlakte is zo oppervlakte / als de diepte diepte” [I:234] De begrippen verliezen hun vaste betekenis. Ze worden absoluut relatief. De waarden waar Van Ostaijen voor stond en die hij in zijn jeugdig enthousiasme had beleden, zijn in de realiteit zowel gevaarlijke als onproductieve hinderpalen gebleken. Idealisme ontnemt je immers alle zicht op de werkelijkheid en werkt dus verblindend. Elke confrontatie van je idealen met de realiteit dreigt deze te fnuiken en te doen omslaan in frustratie en demotivatie. Beide gevoelens hebben Van Ostaijen lange tijd in hun greep gehad in Berlijn. Er leek hem maar één uitweg: zich te ontdoen van alle wil om waarden na te streven. Immers: “OP DE HOOGVLAKTE / IS / GEEN WAARDE MEER”. [ibidem] Gezien zijn recente politieke ervaringen is dit een begrijpelijke conclusie. Toch vervalt Van Ostaijen hier van het ene absolutistische ideaal in het andere. De wet van het ego wordt vervangen door die van de volledige onthechting. In ‘Wat is er met Picasso’ – het eerste essay waarin hij dit expliciet aankaart – noemt hij dit: “het indifferente standpunt [...] te zijn is niet te zijn”. [IV:113]⁶ Hij beseft het utopische hiervan zelf ook wel, en al meteen op de volgende bladzijde volgt een belangrijke nuance: “ten slotte blijft het, zoals alle mensenwerk, een streven. Het kan niet volledig gerealiseerd, omdat het gaat boven de krachten van de mens.” [IV:114] In zijn poëzielaboratorium probeert hij dit streven wel tot het uiterste door te voeren en het resultaat is bepaald ontnuchterend. Naar aanleiding van het geciteerde vers uit *De Feesten van Angst en Pijn* tekende Erik Spinooy dan ook terecht aan dat “wie de bundel goed leest, tot de vaststelling [komt] dat op die hoogvlakte geen mensen wonen.” [Spinooy 1998:6] De volledige indifferentie wordt pas bereikt in de dood.

Poëticaal vertaalt hetzelfde streven zich in het dictum “streven naar ontindividualisering”. [IV:113] Van Ostaijen kwam tot het besef dat hij de premissen van de neoplatoonse en modernistische kunst totaal moest doordenken: hoe zou de kunstenaar dé Idee kunnen verbeelden, zolang zijn eigen “ik” daarin ook aan-

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

wezig was?⁷ Bovendien botste de innerlijke noodzaak van het kunstwerk wel eens met de innerlijke noodzaak van de kunstenaar. Bij het volgen van de innerlijke wetten van het materiaal (kleur, klank, ritme) mocht de dichter zichzelf niet langer voor de voeten lopen. “Weg met de goede smaak van het subjekt als norma. Wetten. Preciese, tastbare dingen. Kortom: weg met de artiest.” [IV:113] De weg naar de zuivere, organische lyriek lag wijdopen.

Het ‘ik’ zou echter tijdens de Berlijnse periode nog niet helemaal uit de poëzie van Van Ostaijen verdwijnen. Vooral in *De Feesten van Angst en Pijn* lees je meer oproepen tot ontindividualisering dan de eigenlijke realisering ervan: “ik wil ademen // ik wil een vis zijn”. [‘Vers 4’ – I:228] De grote kracht van deze bundel schuilt in de – in Van Ostaijens oeuvre – unieke combinatie van directe belijdenis en treffende metaforiek; de slotpassages van ‘Vers 4’ of ‘Vers 6’, bijvoorbeeld, zijn tegelijkertijd expliciet én mysterieus. De boodschap is verpakt in beelden als “bloot wie weet wel gevoren purper / en bleekheid” [I:231] of “een stuk gereten arme grond” [I:232], die het “bloot zijn” kwalificeren of suggereren, zonder in anekdotiek of moralisme te vervallen. Die aanvankelijke suggestiviteit maakt dat de uiteindelijke benoeming van wat de ‘ik’ wil (een vis zijn, bloot zijn en beginnen) als een belangrijke conclusie blijft klinken, eerder dan als een redundante explicitering.

liederen
van het
betrekkelijke
leven
(Bezette Stad)

In het eveneens grotendeels in 1920 geconcipieerde en geschreven *Bezette Stad* speelt het anekdotische wel een belangrijke rol, maar daar biedt de algemeen-maatschappelijke laag een kader waarin het ‘ik’ van de dichter kan opgaan. De hele tekst lijkt overigens niet door een ‘ik’ maar door een onpersoonlijke instantie verteld. [Bogman 1991:61] De typografie van de Berlijnse bundels vergroot die onpersoonlijkheid nog. De vroegere synthesesdrang van de dichter spat er haast letterlijk op het blad uiteen. Alles wordt fragment.

In de vernielingsdrift van *Bezette Stad* gaan niet alleen de maatschappij en alle (schijn)waarden voor de bijl, maar ook het voor de dichter zo cruciale vertrouwen in de taal als communicatiemiddel. In de ‘Opdracht aan Mijnheer Zoënzo’ weerklinkt de kreet “Nihil in alle lettertekens” [II:10] en in het afsluitende ‘De Aftocht’

woorden oP KLiPP_{en} KL_aPP_{en} KaP_{ot}
g_{ulp} geul bloed

WOORD

[II:145]

Het woord is niet langer in staat alle emoties en gedachten weer te geven: “woorden kunnen niet meer dragen” [II:150]. En als je deze uitspraak samen leest met het volgende fragment, dan wordt er precies aangegeven wat de taal niet langer vermag:

woorden kunnen niet meer dragen

O

ons verlangen

naar het kapotten van alle begrippen

alle hoop

alle idioterijen

[ibidem]

Dit taalwantrouwen is eerder ingegeven door cultuurkritische dan taalfilosofische overwegingen. Dat taal onmogelijk kan samenvallen met de begrippen waarnaar ze verwijst, is hier niet aan de orde. De taal en de begrippen zijn rot en ideologisch uitgehold, en dus kunnen ze niet langer worden ingezet in de strijd. Naar analogie van het “bloot zijn en [opnieuw] beginnen” uit ‘Vers 6’, spreekt de dichter hier eens te meer op een romantisch-utopische manier de hoop uit om zónder bemiddeling van taal, op een directe, natuurlijke, organische manier met de dingen te kunnen omgaan: “dionyziese vreugde om eerste dingen / oorsprong zijn / zonder woorden zintuigelijke vreugde”. [II:151] De mens wordt gegijzeld door zijn eigen cultuur – “Smaak en beschaving zijn verdomde gewichten aan het been van de Europeër” [IV:113] – en zijn eigen begrippenarsenaal. Hij gaat daaraan ten onder.

immer dit gestoot aan de muur

wij vallen

niet de muur

muur van een arsenaal

museum-arsenaal

biblioteek-arsenaal

en wij allen arsenalen

[II:151-152]⁸

De dichter wil deze verhouding omdraaien en via de woorden – net zoals in Genesis [Bijbel 1978:10] – opnieuw direct macht kunnen uitoefenen op de werkelijkheid: “Onmiddelaar-zijn / is het toppunt van mijn verlangen een leksikon”. [II:152] Vandaar waarschijnlijk ook Van Ostaijens voorkeur voor eenvoudige woorden die naar concrete zaken verwijzen. Zij hebben niet alleen de diepste lyrische resonantie, zij betekenen ook wat ze betekenen. In ‘De Marsj van de hete zomer’ geeft hij zichzelf als opdracht: “de gewoonste woorden zult gij her-

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

halen / zij hebben de diepte van zee / en orgel”. [I:170] De onthechting die wordt nagestreefd op persoonlijk belijdenisvlak wordt zo ook doorgevoerd in de lyriek zelf, die eigenlijk voor het eerst in Van Ostaijens werk een onwezenlijke – en waarschijnlijk mee door zijn bestudering van Oriëntaalse kunst en filosofie beïnvloede – rust uitstraalt. De nadrukkelijke verwoording die eerder nog ‘Japans feest’ ontsierde, gaat er op in een efemeer en haiku-achtige *matter of fact*-zakelijkheid. Dat blijkt voor het eerst in de ‘twee landelijke gedichten voor Heinrich Campendonk’ waarmee hij de lange artistieke crisis afsluit. Eind mei 1920 had hij – waarschijnlijk met als doel de impasse definitief te doorbreken – aangekondigd naar België terug te willen keren. Dat hem daar de gevangenis wachtte, schrikte hem niet af: “Een ding: hier weg. Liever 2 jaar verloren dan een heel leven verloren,” [in Borgers 1971:295] schreef hij aan zijn vriend Peter Baeyens. Stuckenbergh was echter zo gealarmeerd door dit bericht dat hij probeerde Van Ostaijen over te halen alvorens naar België te vertrekken eerst hem en die andere bevriende schilder Heinrich Campendonk te bezoeken in Seeshaupt, bij München. Half juni reizen Van Ostaijen en zijn vriendin Emmeke naar het zuiden. Die tocht en vooral het bezoek aan Campendonk doen hem blijkbaar afzien van het plan naar België terug te keren. Hij schrijft de twee landelijke gedichten en die lijken de creatieve motor plots in *overdrie* te zetten. Terug in Berlijn, half juli, komt de molen pas goed op gang. Op 20 juli stuurt hij de beroemde pauselijke *bulle* naar Antwerpen waarmee hij Paul Joostens excommuniceert uit de “H. Kubistische en Flamingantiese Kerk” [in idem:304] en hij de strubbelingen met de Antwerpse vrienden op een ironische wijze tracht te relativiseren. Twee dagen later schrijft hij ‘In memoriam Herman van den Reeck’ en nog eens vijf dagen later begint hij aan ‘Bedreigde stad’, het eerste gedicht voor de collectie die later *Bezette Stad* zou worden. In dezelfde maand schrijft hij ook nog ‘Nachtelijke optocht’ en een grotesk ‘Gedicht’ dat hij zelf in potlood zal doorstrepen en waarin de volgende veelbetekenende verzen voorkomen: “Mijn god [die] ook zijt de grote negatie / heb je me kommissie voyageur in idealen gedacht / merci voor 't geschenk: idealistische skepsis en a.u.b. andersom”. [I:262] De grote idealen zijn opgeborgen, maar een gematigd, sceptisch idealisme blijft nog bestaan. Het absolute nihilisme dat hem wel eens wordt aangewreven is hier alvast niet te vinden. Op het eind van hetzelfde gedicht (“Ik schrijf een gedicht / daarna wil ik je experimenteel centrifugale dynamiek bewijzen” [ibidem]) lijkt hij zelfs het alles uit elkaar spattende experiment van *Bezette Stad* aan te kondigen, maar uit andere verzen uit deze periode blijkt dat hij ook wat toon en typografie betreft allerm minst één spoor volgde. Zo beschrijft het tweede landelijke gedicht ‘Land Rust’ – zoals het in het derde vers heet – “een gebeuren zonder gebeurtenis”. [I:239] De dingen zinken er onherroepelijk weg in de avond. Dit proces voltrekt zich in twee elkaar opheffende concentrische bewegingen: eerst middelpuntzoekend, daarna middelpuntvliedend. De geluiden vallen weg (“kleine kring kleinere kring / midden en omtrek kleinste kring” [ibidem]) en daarna verspreiden de avondkleuren zich (“wassende concentriek van avondlike kleurigheid” [I:240]). De avond kleurt “opgelost opaal” en wijzigt zo schijnbaar de geometrische verhoudingen: de bergen komen op “één lijn” te liggen. In dit alles in beweging zettende schemerfafeerel is het gezien de titel ‘Land Rust’ dus paradoxaal genoeg níet het land, maar wel het huis dat uiteindelijk *unheimlich* standvastig is en ‘rust’:⁹ “STRAM STAAT

huis / [...] / HUIS rust in Stram-Wit Staan”. [ibidem] Door maximaal gebruik te maken van zowel de woordresonantie (hoe klinkt het woord? welke gevoelsassociaties of ‘affekten’ maakt het los?) als de eigenlijke betekenis (welke concrete beelden worden opgeroepen?) werkt een gedicht als ‘Land Rust’ zowel in de diepte als in de breedte. Het peillood dat latere gedichten als ‘Geologie’ en ‘Facture Baroque’ naar de diepte zal trekken is hier al aanwezig.

Diezelfde zin voor ‘atmosfeer’ kenmerkt ook Van Ostaijens ‘In Memoriam Herman van den Reeck’. Voor het eerst slaagt hij erin een gedicht te maken waarin politiek engagement en lyriek elkaar niet in de weg lopen. Het betrof hier nochtans een gegeven dat hem mogelijk zwaar kon emotioneren. Op de Guldensporenviering in Antwerpen van 11 juli 1920 was tijdens een verboden betoging oud-redacteur van *De Goedendag* Herman van den Reeck door een politiekogel dodelijk getroffen. Van Ostaijen had Van den Reeck in de *Goedendag*-periode gekend [Borgers 1971:165-166] en bleef sowieso altijd bijzonder loyaal waar het activistische vrienden betrof. De dood van Van den Reeck maakte een storm van protest los in Vlaanderen. Hij werd begraven en herdacht als een martelaar voor de Vlaamse Zaak. [NEVB 1998:2570] Van Ostaijens in memoriam is dan ook lang niet het enige. Een vergelijking van enkele huldeverzen voor Van den Reeck levert een aardige *pars pro toto* op van de stand van zaken in de Vlaamse poëzie aan het begin van de jaren twintig én van de unieke, en dus onwillekeurig ook geïsoleerde positie die Van Ostaijen hierin nam.¹⁰

Nadat Van Ostaijen maandenlang geweigerd had om kopij in te sturen voor *Ruimte*, monopoliseerde hij met de publicatie van één essay, drie grotesken en drie gedichten plots zowat het hele dubbelnummer 8-9. Zijn eerste poëziepublicatie in Vlaanderen na *Het Sienjaal* is uitgerekend zijn ‘In Memoriam Herman van den Reeck’.¹¹ Voor de toenmalige lezer moet dat – gezien Van Ostaijens bekende loyaliteit jegens de activistische zaak – volstrekt binnen het verwachtingspatroon gelegen hebben. De vorm en de inhoud van het gedicht moeten echter als een schokgolf door het kleine poëziewereldje zijn gegaan. Wég zijn de lange, hymnische volzinnen van *Het Sienjaal*, wég vooral ook de hoopvolle toon van die bundel. Die beide veranderingen horen samen te gaan: de vloeiende en majestueuze syntaxis van *Het Sienjaal* paste precies bij de humanitaire gevoelens waarmee de dichter de lezer wilde overstromen. Nu echter het mens- en wereldbeeld ‘gebroken’ zijn, verliest ook de syntaxis zijn samenhang. De vorm van dit gedicht reflecteert dus meteen ook de inhoud.¹²

Van Ostaijen
&
Herman
van den
Reeck

Bloesems bloeien bloemen
zij worden geknakt
mensen staan het slagveld
zij worden gebroken
lenden knakken
kinderen staan de straat
zij spreiden armen open
zij vangen het schot
en vallen.

Uit huizen lopen kinderen de straat
Marathondravers hun verlangen

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

zij storten thope een zware zak
langs gasthuisgrijze vlucht in nog flets begeren
wakkelende kaars
de ziel
in het onblusbare Licht.

[Van Ostaijen 1920:100]¹³

Formeel valt meteen de filmische, scenische opbouw van het gedicht op: drie shots in de eerste strofe (bloemen die knakken, mensen die knakken, kinderen die vallen), één in het ijle opgaande travelling in de tweede (de kinderen die de huizen verlaten en de straat oprennen, die een zware last lozen en dan versmelten met een bewegende en eeuwig brandende kaars). De twee basismetaforen in de eerste strofe (de geknakte bloem en de vermoorde kinderen) stellen de jeugdige Van den Reeck gelijk aan de toekomst van het land: kinderen zijn de toekomst van elke natie en bloemen maken er niet alleen de uiterlijke pracht van uit, maar verwijzen ook naar de *fine fleur*, het keurkorps van het land (vergelijk: bloem-lezing). De kinderen staan hier tegelijkertijd echter ook voor naïeviteit, openheid, onschuld en opofferingsgezindheid: “zij spreiden armen open / zij vangen het schot / en vallen”. Als Christus (de gespreide armen) laten ze zich naar de slachtbank leiden. Hier spreekt duidelijk een door het leven gelouterd dichter: het zich in alle opzichten gevende elan van *Het Sienjaal* is Van Ostaijen kwijtgeraakt. *Older, sadder and wiser* hanteert hij nu – op zijn vierentwintigste – een staccatische, geresigeneerde prosodie waarmee hij op een genuanceerde toon tegelijk de jeugdige overmoed van het slachtoffer kan aangeven, zonder hem daarmee zelf ook maar een fractie van de schuld te geven. De verantwoordelijkheid voor drama’s als deze kan nooit liggen bij het onschuldige kind, maar altijd bij de boze buitenwereld die het kind onvoldoende tegen zichzelf in bescherming neemt. In de tweede strofe lijkt het alsof de kinderen alsnog conclusies trekken uit het gebeurde en ze zich ondanks hun ijzersterke gestel en onblusbaar idealisme (“marathondravers hun verlangen”) uiteindelijk van een zware last ontdoen (“een zware zak”, hun naïeviteit of hun lichaam/“begeren?”) en zo de brandstof leveren voor een eeuwigdurende vlam (“onblusbare Licht”). Voor Van Ostaijen is Van den Reecks dood dus zeker geen volledig overbodig offer geweest, maar de symboolwaarde die hij eraan toekent lijkt toch eerder van herdenkende en waarschuwendende aard te zijn, dan dat hij er een aansporing in ziet om de heilige strijd zonder verder nadenken voort te zetten. Als er al ergens sprake kan zijn van verlossing dan is die bij hem eerder ‘geenzijds’ te vinden, in de metafysica.

Van Ostaijens scepsis, genuanceerde boodschap en suggestieve toon contrasteren fel met de expliciete en zelfzekere heiligenverering van Marnix Gijsens ‘Tijdzang voor Herman van den Reeck’, zes bladzijden verder in hetzelfde nummer van *Ruimte*. Van den Reeck wordt ook hier met Christus vergeleken, maar eerder dan Van Ostaijens wat argeloze opofferingsgezinde die de mens hoogstens na de dood kan verlossen, is hij bij Gijsen de heraut van een nieuwe tijd: “Hij is gevallen. / Maar ons allen / heeft hij bevrijd”. [Gijsen 1920c:106] Iedereen die nog twijfelde aan de noodzaak van de Vlaamse strijd wordt door dit gebeuren over de streep getrokken. Zelfs de passivistische Van Nu en Straks’ers Van de Woestijne en Teirlinck komen op hun schreden terug: “Ze

Gijsen &
Van den Reeck
(het vroege werk
van Gijsen)

komen geloopt uit de kamers van den privaten wellust. / Laten 't gestreel van 't ivoren aapje. / Werp weg, roepen ze malkander toe, je boeken, je beelden." [ibidem]¹⁴ In het voor het Vlaamse humanitair expressionisme zo typerend samengaan van Vlaamsnationalisme en katholicisme ("De priesters gaan meê. / Hun kazuivels zijn goud-geel en zwart") en gevoelscommunisme ("Begint nu de opmarsch onder roode lucht?" en "[...] in onze harten, / op onze hoed, / dragen wij allen, heilige ikone! – eenvoud van den russischen boer – uw beeld" [Gijsen 1920c:106-107]) trekt iedereen devoot de straat op, zeker van de strijd en de overwinning. Net als in *Le Sacre du Printemps* van Stravinsky en Diaghilev of T.S. Eliots *The Waste Land*, net als in de overheersende ideologie die de Eerste Wereldoorlog in gang zette, moeten helden zich offeren om zo nieuw leven te kunnen garanderen [Eksteins 1990:passim]:

'Want de nieuwe aarde vraagt martelaarsbloed'.

De vrouwen zullen je duurzame beeltenis zoenen.

En alles, alles is goed.

[Gijsen 1920c:107]

Zingeving is voor Gijsen geen probleem. Naar analogie van het titelgedicht van *Het Sienjaal* eindigt ook deze 'tijdzang' in een visioen van haast pantheïstisch geluk. Meer nog dan Van Ostaijen – de zowel fysiek als intellectueel afwezige wiens tweede bundel zoals gezegd (cf. 2.2.2.1) in beslag was genomen en dus niet vrij verkrijgbaar was – profileerde Gijsen zich in 1920 als de profeet van de nieuwe humanitair-expressionistische dichtkunst. De gewaagde metaforiek van 'Het Sienjaal' werd in alle opzichten overtroffen in Gijsens 'Lof-litanie van den H. Franciscus van Assisië' waarmee hij als dichter zijn entree had gemaakt in het dubbelnummer 4-5 van *Ruimte* en dat later ook apart werd uitgegeven.¹⁵ Waar Van Ostaijen zijn titelgedicht stevig had opgehangen aan een zowel retorische als narratieve kapstok (wie het 'sienjaal' wil geven, moet voldoen aan volgende eisen; waarna dit en dat zal gebeuren), neemt Gijsen zijn toevlucht tot een direct betogende toon waarin hij de heilige Franciscus tegelijk als *passé partout* en bindmiddel gebruikt. De brave man wordt bezongen en (in beide betekenissen) geloofd omwille van een indrukwekkend pakket 'goede' of van pas komende eigenschappen die de dichter wát graag op zichzelf en zijn medestanders zou zien afstralen. Van Franciscus wordt dus verwacht dat hij een goed woordje zal doen bij God om zo de politieke veranderingen waar de activisten op wachten 'van hogerhand' te realiseren. Hun belangrijkste eis (zelfbeschikingsrecht) wordt in het gedicht verpakt in pacifistische voorbeden:

geef aan ons allen en geef aan mij, een vaderland om te beminnen,
Geef, – en hier smeek ik u 'de profundis' van walg – dat de mensen
elkanders

Vaderland leeren beminnen,
Laat de wereld worden een gansche vreugde van witten vrede en
algeheel

communie
[Gijsen 1920b:60]

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

Een verbale Witte Mars is het, een oproep in naam van alle mensen van goede wil om het goede te verkrijgen voor iedereen; dat goede is: een eigen land, respect voor de andere, vrede en broederschap. Dit wordt echter nergens logisch of zelfs maar poëtisch beargumenteerd: ‘goed’ zijn die eigenschappen die eerder aan Franciscus werden toegeschreven. Hoewel Gijsen overduidelijk overloopt van de goede bedoelingen, is het duidelijk dat de Heilige in kwestie hier *gerecupereerd* wordt in naam van het politieke (flamingantische) en culturele (Hiller, cf. 2.2.1) activisme. De beelden ademen een wat machistische kracht,¹⁶ trotse vastberadenheid, kosmische ambities en een zelfbewuste, neogotische helderheid uit. Franciscus wordt vergeleken met een “snelrein” en een “wilde hengst van dartelheid” [idem:57], een “Banaan van zoete vergiffenis”, “Nachtelijke vuurpijl” en “Vlammenpyramide”, “een ijle spitsboog van magerheid” en “een gloeikous van wit licht”; zijn leven is als een “tragisch rood-gestempelde expresbrief” maar toch ook “simpel als een volkswijs”, zijn stem klinkt als een “autosireen” [idem:58] en toch heeft hij er “de zon” mee bezongen... [idem:59] Een aantal beelden lijkt overigens zo uit *Het Sienjaal* geplukt (“door woestijnen van leven”, “Als op lentefoor in lachpaleis van zaligheid, onstuimige danser”, “door avondstraat van vrede laaien suizen van rood-helle tram” [idem:58]), maar toch zijn er belangrijke verschillen tussen de loflitanie en de verzen van de humanitaristische Van Ostaijen.¹⁷ Het gezochte karakter van Gijsens beelden leidt soms ongewild tot komische effecten of regelrechte nonsens. Het volgende beeld, bijvoorbeeld, begint nog wel krachtig met een treffende metafoer (“plotse afgronden van stilte”), maar verzandt dan in een weinig geslaagde synesthesie:

Franciscus in wiens leven plotse afgronden zijn van stilte, als voor wie over koele keldermonden gaand den *geur* van *riekende* appelen opstijgen voelt, maak mijn adem rustig en krachtig [idem:57, cursivering gb]

Moens &
Van den Reeck
(het vroege werk
van Moens)

De overvloed aan beelden in de ‘Lof-litanie’ botst soms ook met het ritme van het gedicht. Het alle perken te buiten bloeiende en vloeiende ritme van de overtuigendste passages uit ‘Het Sienjaal’ dat nodig is om de stortvloed aan beelden nog enigszins te verantwoorden, wordt hier telkens weer gestremd door de litanie-vorm. Waar Van Ostaijen zijn narratieve lijn naar believen kan vertragen of versnellen, wordt Gijsen in het eerste deel voortdurend teruggeworpen op de in de litanie verplichte aanspreking “Franciscus”. Daardoor ontstaat weliswaar een bedwelmende retoriek, maar blijft uiteindelijk vooral een indruk van langdradigheid en onderlinge inwisselbaarheid der beelden over. Die discontinue beeldenstroom en ritmering botsen overigens ook met de eenheidsboodschap van het gedicht. Vorm en inhoud zijn hier niet op elkaar afgesteld.

Een veel ingehoudener en overtuigender toon slaat Wies Moens aan in zijn ‘In Memoriam Herman van den Reeck’. Moens vernam het nieuws van de gebeurtenissen op de Antwerpse Guldensporenviering in de gevangenis. Van 13 december 1918 tot 27 mei 1919 en van 7 december 1919 tot 5 maart 1921 zat Moens opgesloten wegens zijn activistische oorlogsverleden. [Moens & T’Sjoen 1996:21-24] Op die gedenkwaardige 11 juli 1920, schreef hij de derde van zijn beroemde *Celbrieven*. Hij was de dag begonnen met het zingen van ‘Mijn Vlaan-

deren heb ik hartelijk lief!', maar kon het verder niet aan om de krant te lezen: "al deze geestdrift, al deze vlammeende woorden rondom Vlaanderen's gedenk-dag, enerveeren mij geweldig." [Moens 1982:19,21] Om enigszins tot rust te komen had hij aan zijn volgende dichtbundel *De Tocht* zitten werken.

Somtijds, wanneer ik zoo heerlijk bezig ben aan mijn tweeden verzenbundel, zit ik hier als een jagende motor; ik voel mij als een van die middeleeuwsche kathedraalbouwers, van wie elk idee een toren was, die reuzenhoog als een pijl van steen en graniet naar de lucht schoot, om ginder boven de sterren te schragen... Ik kan je dat bijna niet zeggen, hoe het is: maar het is alsof ik met vrome, nijvere handen bouwde aan het Leven zelf, alsof ik het Leven optimmerde tot een transatlantiek, met hooge, hooge masten en overweldigende vlaggen in het want!... [idem:21-22]

Net als bij Gijsen en twee jaar eerder bij Van Ostaijen, galmt hier een kosmisch al-gevoel waaruit eens te meer blijkt dat deze variant van het expressionisme in wezen gotisch van aard is: verticaal, opwaarts, overweldigend en toch helder en overzichtelijk. Het is de taak van de mens te bouwen aan een geestelijke, op God gerichte wereld. Ook deze vorm van expressionisme vindt zijn oorsprong in de Duitse literatuur. Al bij de jonge Rilke (1899) vind je een gelijkaardige toon en beeldspraak in verzen als: "Werkleute sind wir: Knappen, Jünger, Meister, / und bauen dich, du hohes Mittelschiff." [Rilke 1978:19] Deze middeleeuwse bouwmetaforiek was zowel een overblijfsel van de Romantiek en het reveil van een neogotisch katholicisme in de vroege negentiende eeuw, als van een via de Britse Arts and Crafts Movement op het continent modieus geworden productiewijze.¹⁸ Moens' bewering dat hij zich voelt als een middeleeuws kathedraalbouwer paste dan ook perfect in de sfeer van die tijd. Nog maar net een jaar eerder had Van Ostaijens vriend Lyonel Feininger een kathedraal afgebeeld op de titelhoutsneede voor Walter Gropius' manifest en programma voor het Bauhaus.¹⁹ Toch bleek diezelfde elfde juli 1920 dat er nóg indrukwekkender manieren waren om de gemeenschap te dienen dan het samen-bouwen of het schrijven van humanitaire gedichten. Aan zijn geliefde zou Moens dan ook een week later melden:

Wat is de hele Boodschap[,] wat zijn al de verzen uit *De Tocht* – dof in het licht van dat glorieuze gedicht dat Herman V[an] D[en] Reeck schreef met zijn warme, jonge bloed! Wij prediken het offer, hij deed het: hij offerde zichzelf. – En toch, er moet gepredikt worden, nog ná deze marteldood: het apostelwerk na Golgotha. [Moens 1996:326, noot 190]

Het is zoals in het motto van de activistische voorman Kurt Hiller dat Van Ostaijen boven 'Het Sienjaal' plaatste: "Held ist wer sich opfert, nicht wer geopfert wird". [1:141] Van den Reeck heeft zich opgeofferd, hij is een held, een heilige, Christus. Dezelfde metaforiek doordeesemt ook Moens' huldegedicht:

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

nu jij als een schoone, vriendelijke heilige
 op de baar ligt
 [...]
 in de glans van je aureool
 [...]
 Die in zonde tot je komen,
 de lammen, de bangen
 en de onverschilligen:
 zij keren in reinheid,
 geslagen met genade
 door de bliksem van jouw dood.
 [Moens 1941a:43-44]

Net als Gijsen suggereert ook Moens dat al diegenen die niet voldoende voor ‘de Zaak’ gevochten hebben, door deze gebeurtenis wel tot inkeer zullen komen. Opvallend is echter dat hij – die dan al maandenlang in de gevangenis zit omdat hij aan de ‘verkeerde’ universiteit studeerde en omdat hij toespraken hield op activistische meetings – zichzelf tot die zwakken en zondigen rekent: “ik kan nog knielen, broeder / en mea culpa slaan: / om mijn verwatenheid / en om mijn zwakheid / om mijn opstand / en om mijn ongeduld.” [ibidem] Poëtisch vallen in dit gedicht vooral de soepele versificatie en de gedragen toon op. Zoals Van Passel terecht opmerkte wordt Moens’ poëzie uit de vroege jaren twintig niet gekenmerkt door archetypisch expressionistische stijlmiddelen als de uitroep of een verwrongen syntaxis. [Van Passel 1958:87] Ook de overspannen beeldspraak van Gijsen blijft hier achterwege. Dat blijkt ook uit die strofe in zijn ‘In Memoriam’ waarin hij de eigenlijke ‘moord’ beschrijft:

Men zegt
 dat een kleine, lompe kogel
 in je longen drong:
 een brokje lood
 dat een halve secunde [sic] door de lucht gierde
 als de angstgil van een zwaluw,
 en door je jonge vleesch
 in je longen drong,
 astraal en brutaal
 als een dronken huisbaas.
 [Moens 1941a:42]

Het slotbeeld (gebaseerd op een persoonlijke belevenis?) is zelfs eerder een *understatement* in deze context – zelden loopt een handgemeen met een huisbaas uit op doodslag. Maar “de angstgil van een zwaluw” is dan weer treffend: zowel het geluid van de vliegende kogel als de bedreigde vrijheid van het slachtoffer zijn erin verenigd.²⁰ Vergeleken met Van Ostaijens Van den Reeckgedicht blijft Moens wel ‘ouderwets’ beeldend: door de expliciete ‘als’ presenteert hij ze als wat ze zijn: vergelijkingen – eerder dan als beelden die direct, fotografisch het verhaal vertellen zoals bij Van Ostaijen. Moens zelf is door Van Ostaijens Van den Reeckgedicht verward: “Het was moeilijk nog te

bepalen, waar hij ditmaal heenwou met zijn louter klank en beeld geworden ‘impressies’.” [Moens 1996:249]

Moens en Van Ostaijen worden vaak in één adem genoemd als het over de Vlaamse humanitair-expressionistische poëzie gaat.²¹ Toch is het maar de vraag óf en wat de Van Ostaijen van 1918 en de Moens van 1920 – behalve inderdaad een expliciete oproep tot liefdevolle omgang met de medemens – met elkaar gemeen hebben. Er werd vroeger al gewezen op de grote verschillen tussen hen. “[Moens] n’a rien du fantaisiste évocateur de visions simultanées. Il est à la fois d’une sobriété incisive et d’une netteté sûre,” merkte André de Ridder al in 1923 op. [De Ridder 1923:204] Ook Van Passel maakte een duidelijk en terecht onderscheid: “De Boodschap was aldus geen verlengstuk van *Het Sienjaal* maar een zelfstandig werk, dat in een voor Vlaanderen gloednieuwe vorm de humanistische idealen verdedigde.” [Van Passel 1958:87] Moens was explicieter in zijn geloof; zijn poëzie was “pastoraal, idyllisch”, die van Van Ostaijen “een stap in de richting van het cosmopolitische”. [idem:88] Ook Hadermann merkt duidelijke verschillen – en die vallen in dit geval zelfs in het voordeel van Moens’ *De Boodschap* uit:

qua vorm en taal is dit debuut uitzonderlijk gaaf. Het steekt dan ook gunstig af bij de clichés en de melodramatische grootspraak waarvan bepaalde gedichten van de Duitse humanitaire expressionisten en Van Ostaijen niet vrij te pleiten zijn. Er komen minder pathetische volzinnen in voor dan in *Het Sienjaal*. De kortere, leniger vrije verzen van Moens vertonen meer zwier en daardoor dikwijls meer trefkracht. Weliswaar is het ritme niet zo retorisch meeslepend, maar door zijn natuurlijker accentuering herinnert het aan de eenvoud van het volkslied”. [Hadermann 1988:335-336]

Overigens toont Hadermann duidelijk aan dat Moens’ gedichten (in tegenstelling tot wat Van Ostaijen later zou beweren) niet alleen door “de persoonlijk-pathetische uitdrukking”, het “‘confession’-element” [IV:329] verbonden zijn, maar ook door “het principe van de vrije dynamische beeldassociatie, dat Van Ostaijen voorstond.” [Hadermann 1988:337] Of hij hierin rechtstreeks beïnvloed werd door Van Ostaijen is onmogelijk uit te maken. Moens kende de Duitse contemporaine lyriek en kan het dus ook daar opgepikt hebben. Pas in *De Tocht* komen – net als bij de vroege Van Ostaijen – zowel de stadsthematiek als “flauwe imitaties van Else Lasker-Schüler” voor. [idem:338] En in één gedicht vindt Hadermann zelfs iets wat vaagweg op een echo van het slot van ‘*Het Sienjaal*’ lijkt:

Broeders, neemt uw aarde in bezit!
De aarde lacht:
haar lach blaast nieuwe, ronde werelden in het ruim.
[Moens 1941a:48]²²

Hoewel Moens’ vroege verzen inderdaad veelal ingetogen zijn (vergeleken bij die van Gijsen of veel Duitse dichters, bijvoorbeeld), en hoewel hij in al zijn heldendom als politieke gevangene toch opmerkelijk deemoedig blijft, zit er hier

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

en daar toch een explosieve en soms zelfs sadomasochistische én machismo ondertoon in zijn werk waarop – bij mijn weten – nooit eerder werd gewezen. Precies in déze avant-gardekenmerken staan Moens en de humanitaire Van Ostaijen wél dicht bij elkaar. Het explosieve heeft – ook in de *Celbrieven* – iets van Jahweh uit het Oude Testament (“Uit den baaierd van den na-oorlogschén tijd dreunt dit geloof, als de stem van God, die de wateren scheidt en de ingewanden der bergen beroert.” [Moens 1982:74]), maar tegelijk heeft het ook te maken met de absolutistische eisen die hij stelt aan het woord. Moens móet spreken, anders stikt hij, schrijft hij in een brief. [idem:86] Maar vooral: net als Van Ostaijen in *Het Sienjaal* (cf. 2.2.1) wil hij iedereen verenigen en dus onvermijdelijk ook onderwerpen in en door het Woord: “Eens, o ééns moet het zoo zijn: dat wij allen elkaar begrijpen, dat wij allen één worden in het Woord!” [idem:73]²³ Deze dichter wil zich totaál geven en hij wil het maar al te graag. De egocentrische pendant van de genoemde en geroemde deemoed en filantropie (“Ik heb veel verdriet gehad om de anderen, weinig om mezelf.” [idem:86]) is dan ook een nauwelijks verhulde heroïsche ambitie. De retorische botsingen die deze tweestrijd soms oplevert, krijgen in het licht van de naïeviteit waarmee ze zijn neergeschreven iets grotesks: “Ik wou dat ik de stem had van een profeet, om de mensen op te roepen tot een nieuw rijk van wakkere goedheid; om hun te leeren drie groote volkomenheden des levens: welwillen, eenvoud en zachtheid.” [idem:51] Zelden is de totalitaire aporie van de humanitaire avant-garde zo duidelijk uitgedrukt: volgt u mij! weest u vrij! maar doet u het alleen uit eigen beweging! zonder complexen! en zonder stemverheffing! Eenzelfde sadomasochistische opofferingsgezindheid is ook in *De Boodschap* te vinden, zij het dat ze hier extra seksueel geladen is. Dit is, bijvoorbeeld, het weinig aan de verbeelding overlatende tiende gedicht, waarin Moens alle geweld en pijniging die *Het Sienjaal* kenmerken ver achter zich laat:

Slaat in mijn ziel de wonden die verkankeren,
rukt aan mijn hart dat de vezels jammeren –
juichen zal ik in verwinnenden wellust,
ik zal zingen als het koren dat gegeseld wordt.

Laat uw vuistslagen brande’ op mijn aangezicht,
uw brandmerk schroeien mijn lillende vleesch –
ik weet handen die mijn gezicht zullen wasschen,
een mond die de brandwonden zoenen zal.

Luistert, hoe ik bereid mijn uur van wraak:
in de stilte scherp ik de groote verzoeningswoorden,
laaiende kolen zal ik over uw hoofden verzamelen,
ik wil u zien smelten in den gloed van mijn Liefde!
[Moens 1941a:19]

Ook deze (zelf)kastijdingen hebben iets middeleeuws, maar het zijn eerder de donkere Middeleeuwen met hun duistere kerkers en opgelegde boetedoeningen die hier opgeroepen worden, dan die van gotische kathedralen vol licht en vergeestelijkte vroomheid. Gedicht XV is minder rechtstreeks geweld-

dadig. De goddelijke aanraking leidt hier eerder tot de Homo-erotische Perfecte Lijken Esthetiek van Leni Riefenstal, Bruce Weber en Herb Ritts:²⁴

Omdat wij gevoeld hebben
 Gods adem,
 liefderijk waaiende om ons heen,
 en langs hoofd en leest,
 koozend volmaken,
 het glijden van Zijn handen!

Wij zullen staan
 verheerlijkt!
 En beven
 om de schoonheid van lijf en leên,
 omhangen met licht,
 doorgloeid van levende doorschijnbaarheid.

Verrukking zal van ons uitgaan:
 schuldeloos bekoren!
 Onze begeerten schrijden naar elkaar,
 blinden naar de vervulling van het licht
 dat openvloeit in het ontmoeten.
 [idem:25]

De esthetisering en erotisering van de macht krijgt in dit gedicht moeilijk te negeren fascistoïde trekken. Het aangeraakt zijn door God verleent de gelovigen een onontkoombare aantrekkingskracht (“Verrukking zal van ons uitgaan”) en angst inboezemende onaantastbaarheid (“En beven”) waarvoor ze zelf verder geen verantwoordelijkheid moeten opnemen (“schuldeloos bekoren!”). Het paspoort van Gods Rijk blijkt een vrijeleide te zijn die zelfs bij goede kloten als Wies Moens uiteindelijk vervaarlijk donkerbruin kleurt.

Dat de cultus der vrije verzen soms tot pijnlijke resultaten leidde, blijkt uit het Van den Reeckgedicht van Geert Pijnenburg. Pijnenburg – die eerder al bij *Staatsgevaarlijk* betrokken was geweest – richtte in 1921 samen met Fernant [sic] Berckelaers (de latere Michel Seuphor) het avant-gardeblad *Het Overzicht* op. Vooral de eerste reeks van het blad (nrs. 1-12) levert een erg halfslachtige mix van activisme (‘Bormslofzang’), pseudo-filosofie (“Alhoewel ik niet hoor onder hen die ex cathedra peroreren dat heel de schuld van de wereldoorlog op Nietzsches’ [sic] schouders te werpen is, – de arme man is dood – toch zal ik me wel wachten hem van alle invloed vrij te plijten [sic]” [Berckelaers 1921a:3]), schoorvoetende avant-garde (lino’s van Edmond van Doorn en Jan Cockx) en beginnerspoëzie allerhande. In hetzelfde, eerste nummer van *Het Overzicht* waarin Berckelaers *Bezette Stad* recenseert (cf. infra) staat zelfs een dan al ouderwets aandoend miserabilistisch gedicht van Alice Nahon. Berckelaers wou blijkbaar ver gaan om haar in zijn bed te krijgen. Het lukte. [Defoort 1991:70-73] En in die sfeer van willen-maar-voorlopig-niet-kunnen publiceert dus ook redacteur Pijnenburg een gedicht ter nagedachtenis aan de held Herman van den Reeck. Dit is de derde strofe:

[Pijnenburg &
 Van den Reeck

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

We zien de weg.
 Nu moet het gaan om de Vergelding te vragen,
 opdat het voor ons de Dag zou dagen
 der Aanneming.
 [Pijnenburg 1921a:15]

Een strofe als deze bewijst dat een gebrek aan *métier* minstens even pijnlijk kan opvallen bij een vrije-verzenbakker als bij iemand die een rammelend sonnet aflevert. Pijnenburg slaagt er niet eens in om zijn gedachten duidelijk te verwoorden en blijft ook in de rest van het gedicht steken in ritmisch onmogelijke abstracties. Waar voor Gijsen en Moens Van den Reeck's dood alleen al een triomf is omdat ze de ogen van de passieve Vlamingen opende, overheerst bij hem de overtuiging dat dit offer pas echt nut zal hebben gehad wanneer er politieke resultaten worden gehaald.

Van den Aker & Van den Reek (Wijding. Muziek der sferen)

Willem van den Aker (1901-1978) wijdde zelfs één van de twee afdelingen van zijn debuutbundel volledig aan Herman van den Reek. Die bundel, *Wijding. Muziek der sferen*, verscheen pas in 1924, maar het Van den Reekgedicht 'Wijding' waarmee het opent is gedateerd "15/16 Julie 1920" en een vroege versie stond in de *Frontierskrant De Schelde* op 18 juli. Marcel Janssens merkte op dat de stadsimpressie waarmee dit Van den Reekgedicht begint ("Groots is de stad op 't middaguur" [Van den Aker 1924:7]), direct herinnert aan de stadsgedichten uit *Music-Hall* en *Het Sienjaal*. [Janssens 1980:200] Maar ook en vooral de pathos van Moens en Gijsen klinken hier door: Van den Reek is de "Belijder, martelaar!" die, te midden het chaotische en wriemelende moderne stadsleven "rechtdoor" liep, "naar uw dood..." Hier worden aan de gevallen held weer bijna Messiaanse allures toegedicht: hij was standvastig en – als was hij in de Hof van Olijven door God zelve gebriefd – ging vastberaden de dood in, "gevallen in de strijd / de heilige strijd om Recht". [Van den Aker 1924:7] Het sacrale van deze daad wordt extra benadrukt (en verleent zo ook hetzelfde aura aan het gelijknamige gedicht): "in mij nu bruist de wijding van uw Bloed". [idem:8, cursivering gb] Uit het offer putten de achterblijvenden moed en kracht. De "Geest" van de jongeman wordt vergeleken met het water dat in een eeuwige cyclus valt, verdampt en weer opstijgt. "Zo vaak als Roeland zal kleppen, luiden, slaan, / zal uw blanke schim in ons midden staan!" [ibidem] Het ideaal en de man die ervoor vocht bereiken zo de onsterfelijkheid. Ook de rest van Van den Akers bundel wordt gekenmerkt door die typisch humanitair-expressionistische juxtapositie van 'blote' waarnemingen (veelal van het bruisende stadsleven) en interpretaties daarvan waarin de pathetiek niet bepaald wordt geschuwd. In één van zijn laatste korte recensies (van *De verlaten stad* van Gerard van Duyn) vermeldt Van Ostaijen ook Van den Aker als één van die typische vertegenwoordigers van de "bekende kosmische dolledans-voorstelling". [IV:519] Een treffende typering voor verzen als "Ruisen, ronken, schetteren / hoor ik de rijpe zonnestelsels, als verwarde muziek!" ['Oudejaarslied', Van den Aker 1924:29] De vijf technische middelen waarmee, volgens Van Ostaijen, die voorstelling in dit soort gedichten wordt gerealiseerd komen overigens ook bij Van den Aker voor: ten eerste, abstracta die gecombineerd worden met iets concreets uit het dagelijks leven ("Fatum, – sfinks / Groots rijst gij in de nachtelijke straat" ['Fatum', idem:14]); ten tweede, het "interpreteren van het persoonlijke leven naar een

gewaand criterium van deemoed” [IV:519] (“zuivere tranen: kwintessens van ‘t leven” [‘Kerstnacht’, Van den Aker 1924:24]); vervolgens “de uitdrukking in prozaïse telegram-stijl ofwel het blote aantekenen” [IV:519] (“Transatlantiekers, feestelik bevlagd, muziek aan boord” [‘Finale’, Van den Aker 1924:50]); als vierde het “misbruik van de onpersoonlike modi van de werkwoorden” [IV:519] (“reikend van Kerstdag tot de witte rijpnachten in November” [‘Prelude’, Van den Aker 1924:11]); en tot slot “de mening dat een toestand – niet het verwoorden daarvan – op zich-zelf belangwekkend zij” [IV:519] (“Gij waart in mij de raadselachtigheid des levens” [‘Fatum’, Van den Aker 1924:50]). “J’avoue que la poésie de M. van den Aker ne me révèle aucun talent personnel,” schreef Van Ostaijen elders [IV:308]²⁵ en dat oordeel lijkt niet te streng. We hebben hier te maken met een duidelijk geval van wat Rudi Laermans ‘meta-modernisme’ noemde, het bijna slaafs, eigenlijk maniëristisch toepassen van een aantal als typisch modernistisch (expressionistisch) ervaren kenmerken.²⁶ De manier waarop Van den Aker zich hier uitslooft om vooral hedendaags genoeg bevonden te worden, grenst aan het gênante: “hou wakker mijn geloof in al dat honger is: / kubisme, futurisme, de rest”. [‘Goddelike roes’, Van den Aker 1924:21] De rest, inderdaad. Deze dappere *would be* modernist was in de wirwar van ismen in de jaren twintig duidelijk de draad kwijtgeraakt.

Gaston Burssens’ interpretatie van het Van den Reeckdrama sluit aan bij die van Van den Aker, Moens en Gijsen. Voor hem is Van den Reeck ‘De held’ en is zijn offer *le sacre de l’été*: “Het land wordt vruchtbaar van de gistende lijken.” [Burssens 1970:129] Burssens beseft als enige van de besproken dichters het cynische van deze transactie (zijn expliciete geweldbeelden onderstrepen dat), maar desondanks loont ook volgens hem het resultaat: “De tijd is nader dat zijn ingewanden / in eigen tempel te gronde zullen spatten.” [ibidem] De bekroning van dit alles moet niet alleen gezien worden in flamingantisch-activistische zin – behalve het net geciteerde beeld bevat het gedicht eigenlijk geen (in)directe verwijzingen naar de strijd om zelfbestuur – maar in het licht van een totale (socialistische) revolutie. “Ik heb de rode vlag zien wapperen boven de grote stroom,” [idem:128] heet het aan het begin van deel I, en op het eind, in deel III, wordt die (pre-)revolutionaire sfeer gesuggereerd door een dreigend apocalyptisch visioen – uitgeschreven naar goede expressionistische traditie (cf. 2.2.1) – en enkele verzen die de overrijpheid en het zo meteen ontploft het van de situatie benadrukken:

Weiden, effen als een biljartlaken,
Nachtsteden met autolichten
en tramgeronk.

Bliksemschichten
over stad en land.

Tans hangen volle botten op ’t veld.
Zwangere vrouwen dragen hun vrucht langs de straten
en kussen in barensled de vader-held.
[idem:130]

Burssens &
Van den
Reeck
(Liederen
uit de Stad
en uit
de Sel)

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

Dit toekomstvisioen in deel drie, volgt op een deel waarin de eigenlijke gebeurtenis wordt behandeld (de moord), en één waarin die wordt geïnterpreteerd (het offer). Die drie delen corresponderen met drie verschillende registers: het eerste is eerder cinematografisch verhalend (“De eindeloze straten dreunen / Heet krijgsgezag. / Revolverschoten.” [idem:128]), het tweede is metaforisch-beeldend (“Het land wordt vruchtbaar en de lillende papaver bloedt zich dood / op het goud van koren en van haver.” [idem:129]) en het derde is, zoals gezegd, apocalyptisch en zwanger van verwachting. In het kader van de hele bundel waarin dit gedicht verscheen – *Liederen uit de Stad en uit de Sel* (1920) – is dit gedicht opvallend direct-beeldend. Vele andere gedichten in deze verzameling zijn immers niet meer dan soms beeldrijk geannoteerde verhaaltjes. Net als in sommige van de Chinese verzen uit *De Yadevluit* wordt in ‘De Held’ echter de sfeer opgeroepen en de impliciete boodschap verpakt door de opeenstapeling van afzonderlijke beelden (cf. 2.2.2.1). Deze cinematografische manier van werken verschilt echter nog van die van Van Ostaijens ‘In Memoriam Herman van den Reek’ door de conventionele zinsbouw. Bij Burssens resoneren voorlopig enkel de beelden, niet de woorden. Burssens’ techniek in deze bundel lijkt dan ook meer op die van *Music-Hall* en *Het Sienjaal*, al zijn er uiteraard ook verschillen. ‘Karoessel’, bijvoorbeeld, probeert net als Van Ostaijens ‘Koffiehuis’ een aspect van het moderne, drukke en immer bewegende stadsleven te beschrijven. Beide gedichten beginnen met een sfeerschets:

Schuivende starren van elektrics licht.
Fonkeling van kristal,
tussen vrolijk orgeldreunen
en ruisen van slierende serpentines
om spiegelen paarden-bal.
[idem:122]

Razend. Gedwarrel van stemmen, tot één geraas vergroeid.
Hoge klarinetklanken. Saksofoon-geluiden en wat rest
daar tussen: geweldig koperen orkest.
[1:118]

De dynamiek van deze verzen wordt grotendeels bereikt door het vervangen van werkwoorden door adjectieven of deelwoorden (“schuivende”, “fonkeling”, “spiegelend”, “razend”, “gedwarrel”) en het weglaten van syntactische verbindingswoorden (ellips) waardoor de associaties elkaar nog sneller opvolgen. Van Ostaijens geluidsdecor verschilt echter van Burssens’ lichtshow door ook het effect van deze schets te verbeelden. Waar Burssens gewoon ‘bloot’ beschrijft wat er gebeurt en elk shot met het geijkte adjectief (“elektries”, “vrolijk”, “slierende”) lardeert, maakt Van Ostaijen ook van het geluid een visueel gebeuren: “Gedwarrel van stemmen”. Als bloemblaadjes zie je de stemmen uitgestrooid worden over de cafévloer, waarna je ze – “tot één geraas vergroeid” – opnieuw ziet samenkomen en door de “Hoge klarinetklanken” meteen ook weer naar boven geblazen ziet worden, waarna het dwarrelend tafereel zich als een wervelend *basso continuo* tot het einde van het gedicht blijft herhalen. Als in een fuga wordt er meteen daarna een nieuwe stem inge-

zet en als was het een gesofisticeerde stereo-soundtrack worden de geluiden ook precies ruimtelijk gesitueerd: “Saksofoon-geluiden en wat rest / daar tussen: geweldig koperen orkest.” Bij Van Ostaijen wordt de geest van de lezer continu aan het werk gezet, terwijl die zich bij Burssens rustig kan beperken tot het louter registreren. Juist dit verschil maakt Van Ostaijens beste verzen in deze periode tot ‘echt’ expressionisme: in een voortdurende slingerbeweging gaat het van de werkelijkheid via de dichter naar het beeld en de lezer, en van daar via het beeld opnieuw naar de uiteindelijk eveneens ‘gedynamiseerde’ werkelijkheid. Burssens komt niet veel verder dan wat ik *analytisch impressionisme* zou willen noemen: een cluster van verschillende indrukken wordt door de beelden uit elkaar gehaald en chronologisch na elkaar gepresenteerd. Enkel wanneer die – zoals in het geciteerde derde deel van het Van den Reekgedicht – geen vanzelfsprekend geheel vormen en dus door de lezer volgens een lyrische logica opnieuw aan elkaar moeten worden geïnterpreteerd, worden zijn gedichten op een interessante manier ‘modern’. De duidelijk als metaforen aangekondigde ‘als’-vergelijkingen, in vaak onhandig-gewilde rijmen en kwakkelende ritmes (“De lichte toiletten / en de halfnaakte boezem / van de jonge dames / zijn dan als blanke silhoeëten / van appel- en abrikozebomen / in bloesem” [Burssens 1970:139]) zijn niet van dien aard dat de lezer in het gedicht wordt gezogen. Ze versterken alleen maar het ‘gemaakte’ karakter van deze verzen. Ook op een inhoudelijk en eerder oppervlakkig niveau is het modernistisch gehalte van deze *Liederen uit de Stad* en uit *de Sel* (titel die overigens zowel naar Whitman als Van Ostaijen verwijst²⁷) relatief. Ondanks het eerste deel van deze titel en de talrijke verwijzingen naar typisch moderne elementen (“elektrische lampions” [idem:123], “een vliegenier [...] in zijn masjien” [idem:132], “een aëro” [idem:141], “een side-car” [idem:144], “de trams” [idem:146]...) is dit boek geen lofzang op het moderne stadsleven. Zo beschrijft het ‘Lied van de vrede’ een fietstocht die de dichter op Wapenstilstanddag maakt door de stad. Hij doet dat “gelaten” [idem:123] – noch het einde van de oorlog, noch de sfeer in de stad nopen hem tot enig enthousiasme. Even lijkt dat toch te gebeuren (“O de psyche van dat volk te voelen” [ibidem]), maar al snel geeft hij zich over aan de bij hem blijkbaar ingebakken scepsis, spot en relativering:

De nooit rustende psyche van dat volk staat bloot
 en massaal als een grazende koe,
 die maalt en herkauwt, nooit moe
 de wijde wei verslindend poot vóór poot.
 De oproerige psyche van dat volk hangt boven
 en in de stad,
 maar in de zijsteeg, die ik binnenzwenk
 en waar het ruikt naar ammoniak,
 komen de kreten verdoven
 en zit het weer in zijn dagelijkse pak.
 [idem:124]

Burssens – al anticiperend op de nakende repressie? – laat zich niet opzweepen door het volksgemoed, maar ontmaskert de kuddegeest en de vluchtigheid

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

van zulke massale emoties. Hij fietst snel door en bereikt al gauw “de landelijke weg”. [ibidem] En op het eind daarvan – in een “verwijderd dorpskasteel” – wacht hem dan uiteindelijk zijn “vrede”:

't Is leeg! 't Is goed. Is 't niets hier niet zoveel...
zoveel...
En schellend fiets ik de vrede binnen...
[idem:125]

Als een ware romanticus – meer nog: als de in hem nooit vermoede Elias – vindt hij rust en vrede in het isolement en de stilte van een verlaten en afgelegen kasteel. Anders dan expressionisten als Heym, Van Hoddis of Lichtenstein ziet hij de stad niet als de poort tot de hel. [Sheppard 1976:383-384] In het begin van ‘Het lied van de bevrijding’ geeft hij duidelijk aan waar het “Inferno” zich volgens hem bevindt: in de gevangenis. [Burskens 1970:144] De stad is voor hem echter in wezen efemeer; de kracht die ze kan opwekken is veelal erotisch getint bij hem en dus uitermate vluchtig. In het volgende fragment uit hetzelfde gedicht waarin hij zijn vrijlating uit de gevangenis beschrijft, zie je de stad zó verschrompelen:

O 't bruisen van de baren der stad!
O de muziek!
En de maneschijn die op de daken ligt,
de valse stadsmimiek!
O 't licht van kinoreklamen, hotels en bars!
om 't eeuwig gedein en gestommel
van mensenpoppen, en tramvoertuurtjes op rails van blik,
en een side-car
als een driewiel fiets
in de speelgoedrommel
van een dubbeltjesbazar.
Het grote Niets!...
[ibidem]

Vooraf de opsomming op het einde is ontluisterend: de side-car – een van dé moderne attributen bij uitstek – wordt vergeleken met een onnozel kinderfietsje dat dan uiteindelijk ook nog uit een derdehandse speelgoedwinkel blijkt te komen. Kortom: het grote niets. Niet toevallig speelt het tweede deel van het gedicht zich af op het platteland:

Bij avond
Langs 't geruisloos koren is 't goed wellicht.
Hier groeien zonder banden
impressies en ideeën tot een gedicht
over de verlossing
[idem:145]

Hier vindt hij rust en inspiratie – maar die had hij in de gevangenis ook. Het

verschil wordt blijkbaar gemaakt door het directe contact dat hij nu opnieuw kan hebben met de natuur:

Wat verder nijp ik een blad
van een struik, en ril omdat ik groen en glad
een rups voel die ik tussen mijn vingers kraak
dat het rupsenvocht op mijn kleren spat.
[ibidem]

Door een “boerebengel” wordt hij dan uit zijn pastorale scheppingsgroes annex vernietigingsdrift gewekt (de jongen roept: “dichter en zot / En ik scheur in mijn hoofd het gedicht kapot.” [ibidem]): de vernietiging van de rups wordt gecompenseerd door het weggooiën van het gedicht waaraan hij in zijn hoofd werkt. (Al bewijst het loutere bestaan van dit gedicht waarin hij dit alles vertelt natuurlijk dat de kunst het pleit hier uiteindelijk heeft gewonnen.) In het derde deel van het bevrijdingslied is het opnieuw bijna dag en staat de dichter voor een kerkportaal. In die sacrale context verwordt de stad dan toch even tot hel (“Als de grote stad, haar hellepoorten open” [idem:146]), maar het is hier allerminst het oord van absolute destructie dat het bij de genoemde Duitse expressionisten is. Ze staat hier wel voor allerlei verlokkingen waar de kerk tegenin gaat, maar waar de dichter zich uiteindelijk maar al te graag door laat verleiden. Zoals gezegd: de stad is even vluchtig als de seks die hij bedrijft:

En ik zie het naakte lichaam van een lief
de bruine haren als slangen over de schouders
en de stevige borsten wippend in kadans
met haar bewegingen, sierlik als de slingerdans
van Salomee.
[ibidem]

Wanneer de nacht voorbij is taant echter ook de erotische aantrekkingskracht van de stad en valt de net nog stomende psyche in slaap. Met een hem kenmerkend gevoel voor ironie, zendt Burssens de ‘gelovigen’ (waarschijnlijk nà het zingen) de kerk uit: “Dat is het: *Ite missa est.*” [idem:147] De pervertering van het katholieke discours wordt daarna meteen nog een stap verder gevoerd:

Driemaal klepte de klok.
Meester ik heb ontvangen van de heilige geest.
Mij geschiedde naar uw woord,
En het woord is vlees geweest.
[ibidem]

Het verloothenende verraad is voltrokken; het woord is niet vlees *geworden* zoals in de Bijbel, maar is vlees *geweest*; de consecratie (die eveneens met belgerinkel gepaard gaat in de katholieke rite) wordt niet besloten met de zegening van het brood (symbool van het vleesgeworden woord van God) en de geestelijke bevruchting door de heilige geest, maar met het “ontvangen” van de lusten van

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

het vlees. Waar voor Van Ostaijen de stad een symbool van zinnelijkheid was dat centraal stond in zijn conceptie van het temperamentvolle moderne leven, is ze voor Burssens dus niet meer dan een voorbijgaand speeltje. Een fysiek genotmiddel. Van Ostaijens enorme drang naar het beleven van extremen en de synthese daarvan, kon hij nergens beter kwijt dan in de stad. Vanuit Berlijn schrijft hij in mei 1920 aan zijn vriend Peter Baeyens: “Een ding is klaar: men moet aan god zijn of aan de duivel; daartussen is niets. Maar de duivel is voor mij (was voor Baudelaire, St. Antonius, Wilde) de weg tot God.” [in Borgers 1971:294] Voor Van Ostaijen is de stad, opmerkelijk genoeg, de duivel én dus de weg naar God. [Versluys 1996:85] Ook voor Burssens was ze verdorven én aantrekkelijk (“al lijkt ze een onanies-verwelkte vrouw / met schitterende ogen in eigen vreugde vieren” [Burssens 1970:120]), maar zulke theologische schema’s als zijn vriend hield hij er niet op na. Hij was gewoon nooit zo extreem. De moderne sceptis die Van Ostaijen pas later zou ontwikkelen, weerhield Burssens er overigens in deze periode ook van een echt pathetisch humanitair expressionist te worden; hij riep nooit op tot allesverterende mensliefde in de hoop op een kosmisch geluksgevoel. Met de humanitaire Vlaamse dichters Moens, Gijsen en de Van Ostaijen van *Het Sienjaal* deelde hij enkel de activistische en sociale eisen²⁸ en de fascinatie voor enkele moderne objecten. Die objecten waren oppervlakkig, en dat zinde hem perfect.

Het hier besproken ‘Lied van de vrede’ was eerder dat jaar in *Ruimte* verschenen.

Brunclair] Het zou daarna tot het einde van de eerste jaargang duren voor Burssens (met twee Li-tai-pe-bewerkingen) opnieuw in dat blad zou publiceren. Intussen verschenen wel drie gedichten van hem in *Het Roode Zeil* – hoewel onder meer *Ruimte*-voorman De Bock er geen twijfel over liet bestaan dat hij dat blad zowel “op flaminganties gebied” als artistiek gezien iets “reactionnairs” vond. [geciteerd in Borgers 1971:351] Van Ostaijen kon het met die politieke analyse uiteraard alleen maar eens zijn, maar gaf tegelijk duidelijk te kennen dat voor hem zuiver artistieke kwaliteit primeerde boven het werk van epigonen die enkel het juiste expressionistische uniformpje droegen. “De kudde-theorie moeten wij volstrekt afleren. Beter 5 goei alleen, dan 5 goei met 5 slechten,” had hij al in 1919 aan Floris Jaspers geschreven. [in Borgers 1971:249] Die houding was intussen alleen nog maar verstrakt. Aan De Bock meldde hij op 23 mei 1920:

Klare wijn. Ik begrijp niet hoe ge die gedichten van Victor J.J.B.B. Brunclair ‘au serieux’ kunt nemen. Heel eenvoudig: dat begrijp ik niet. [...] Wat ik zeg van Brunclair: volledige qualiteitloosheid. Absoluut zonder nerven. Gummi-excentriciteit. Intellectualisme. [...] duizendmaal liever naast K. v.d. Woestijne, Gust v. Hecke e.a. in *Het Roode Zeil*. Ik vrees de identificering of de rubricering. Onder één hoed als vl. expressionisten of als mannen van *Ruimte*. Verder weet ik niet waarom ik publiceren zou. Brunclair is toch een uitstekend *Sienjaal*-surrogaat. [in Borgers 1971:297-298]

Na de expliciete vermelding van Burssens als het “kind” van Van Ostaijen (cf. 2.2.2.1) is dit het tweede geval waarin expliciet over invloed wordt gesproken, en dan nog wel door de ‘bron’-dichter zelf. Het was niet zijn laatste schimp-scheut aan Brunclairs adres. Op 18 augustus 1920 gaf hij tegenover De Bock

aan waarom hij *Het Roode Zeil* kwalitatief gezien hoger inschatte dan *Ruimte*: “Zij wensen hun tijdschrift open te zetten voor jongeren en ik vind het zeer betekenend voor de smaak van de redactie die tot hiertoe *Burssens* nam en niet *Brunclair*.” [idem:343] Via *Floris Jespers* en *De Bock* had die kritiek ook *Brunclair* bereikt, die daarop Van *Ostaijen* om verduidelijking vroeg. En die kwam er. In één van de zeldzame brieven uit deze periode aan een collega-dichter doet Van *Ostaijen* enkele revelerende uitspraken over oorspronkelijkheid, verstechniek en poëzie:

Ieder heeft het recht, – en wanneer hij zeer eerlijk is tegenover zich bijna de dwang – te stelen, mits *verwerking*. Dit is: het door de andere gezegde moet *meegeleefd* worden, niet cerebraal opgenomen. – Daar ligt het zwaartepunt: op de *aard* der beïnvloeding; of sensitief of cerebraal. Het overnemen van woorden en zinnen, zonder dat ze vlees en bloed worden. [in *Borgers* 1971:366]

Waarna hij in detail wil ingaan op de verzen in kwestie, maar zich zonder de bewuste gedichten weet en dus louter op zijn geheugen moet voortgaan. *Borgers* heeft die vergelijking gereconstrueerd en Van *Ostaijen*'s ergernis is best te begrijpen. [*Borgers* 1971:364-365] Zowel de eigenlijke inhoud als het idioom waarin die wordt meegedeeld zijn duidelijk verwant met die van *Het Sienjaal*. Er zijn overigens nog extra voorbeelden aan te halen. *Brunclair*'s “Wij, zieners naar 't kernwezen der geheimenis” uit ‘*Vertwijfeling*’ [*Brunclair* 1920a:11] bevat méér dan een vage echo van “wij die zijn [...] de wegwijzers naar de werkelijkheid” uit ‘*Het Sienjaal*’. [I:148] Of vergelijk het beginvers van ‘*Credo*’ (“Wonder is de ziening in het veelvormige leven” [*Brunclair* 1920a:12]) met het slotvers van ‘*Else Lasker-Schüler*’ (“Het diepe wonder van de werkelijkheid.” [II:128])²⁹ Het gaat uiteraard niet letterlijk om plagiaat, maar wel om – inderdaad opvallend cerebraal verwerkte – invloed. Wat Van *Ostaijen* echter nog meer stoort dan de overeenkomsten tussen hun beider werk, zijn die aspecten waar er géén overeenkomst is: dosering en beeldgebruik. Volgens hem ontbreekt het *Brunclair* aan inzicht in hoe beelden in poëzie werken:

Nog iets over uw techniek: de beelden volgen zich op, steeds gezocht naar nieuwe koppelingen. [...] door de quantiteit vernietigt gij uw gedicht; want zie de beelden hebben niet de tijd zich suggestief uit te werken. Het is beter: één beeld, een vizie op de rechte plaats en daar rond: ruimte maken om dit woord dat de zwaarteromp is, te doen werken: kwalitatieve arbeid. [in *Borgers* 1971:366]

Hier klinkt natuurlijk de Berlijnse Van *Ostaijen* door; zijn eigen *Sienjaal*-gedichten blonken immers zelf lang niet altijd uit in kwalitatieve selectiviteit waar het op beeldgebruik aankwam; pas vanaf de versobering die intrad na 1918 wordt bij hem de woordkern met alle associaties op het vlak van klanken en gevoelswaarde prioritair en wint ook het wit (met alle mogelijkheden voor de lezer tot na-voeling) aan belang. Anderzijds is het inderdaad zo dat ook Van *Ostaijen*'s vroege gedichten vaak beeld en gedachte afwisselen en zo de lezer enige ademruimte gunnen. Neem het begin van ‘*James Ensor*’:

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

Tentaculaire stad! Het overaardse. Geheim en wezen samen.
 Waarom kunnen wij niet aan de roep van deze stad weerstaan?
 Waarom willen wij niet?
 [I:126]

Het – overigens aan Verhaeren refererende – beginbeeld wordt gevolgd door een uitdieping ervan (“overaardse”), een abstractere herdefiniëring (“geheim en wezen”) en twee retorische vragen die het gedicht meteen opengooien. Een vergelijkbare scène bij Brunclair wordt echter in een bombardement van klank- en lichtspel gebracht dat de lezer geen moment rust gunt:

Een demper plooit de geruchten milder:
 orkestrion rilt uit de straatravijnen der lupanarwijk,
 daarin de breeknoot, een sireen plots, panschalmei
 over de eeuwige deining van een zondronken vallei,
 saam met het heimatslied van de bootsmaat in de wind verweven,
 die door herfstige bomen vaart, langs de stroomdijk.
 [Brunclair 1920a:10]

In Van Ostaijens *le mot juste*-visie op hoe poëzie in elkaar hoort te zitten, paste Brunclairs stroboscoop vanzelfsprekend niet, maar vanuit ons standpunt gezien doen deze verzen (afgezien van hun tijdgebonden idioom: “zondronken”, “heimatslied”...) opmerkelijk hedendaags aan. De manier waarop, bijvoorbeeld, Peter Verhelst zijn gedichten bewust videoclipgewijs *over the top* stuurt (cf. 7.1) vertoont mutatis mutandis enige gelijkenis met Brunclairs immer versmade jeugdwerk. Voor Van Ostaijen kon dit echter niet. Hem was het om het mysterie te doen, en dat wordt door een kanonnade aan beelden eerder ondergesneeuwd dan gesuggereerd:

Verder heeft voor mij de grootste waarde: het vizionaire. Namelijk zo niet dat men in buitengewone beelden het wonder zoekt, maar het wonder ziet in de gewoonste dingen. Dat men heeft een sensitief-axiomaties begrip van de éénheid van alle dingen, en niet een cerebraal (d.i. excentries). Dat een sigarette-etui even mysterieus is (hoe mysterieus reeds de gravitationswet!) als een verschijning van een spook,- dit laatste enkel noodwendig voor mensen die geen innerlike mistiek hebben: spiritisten enz. ‘Man suche nur nichts hinter den Phänomenen, sie selbst sind die Lehre’ (Goethe). [in Borgers 1971:366-367]

Wat Van Ostaijen hier zegt is in het licht van de modernistische poëzie uitermate belangrijk. Net als andere grote modernistische dichters als Rainer Maria Rilke of Wallace Stevens gaat het ook Van Ostaijen immers om de *things as they are*. Het vizionaire wordt gesuggereerd door het oproepen van de gewoonste voorwerpen in ongewone contexten of combinaties (zoals het aangehaalde vers van Stevens verder gaat: *are changed upon the blue guitar* [Stevens 1990:165]). Deze manier van werken heeft niets met symbolisme te maken,³⁹ hoe vaak ook iemand als de dichter van *The Man with the Blue Guitar* met die

stroming wordt vereenzelvigd. De suggestiviteit van een ‘echte’ symbolist als bijvoorbeeld Mallarmé, zit ’m juist in het zinnebeeldige, het allegorische. Zijn hoogst particuliere en tot op zeer grote hoogte ondoorzichtige en ondoor-dringbare woud van metaforen wijst zowel van de werkelijkheid als van het gedicht zelf wég. Het ene woord verwijst naar het andere, samen roepen ze een complex geheel van vaak allegorische of mythische situaties op die op één of andere manier in verband kunnen worden gebracht met het onderwerp van het symbolistische gedicht in kwestie. In tegenstelling tot wat Goethe beweert, zoeken zij het wonder dus ‘achter’ de fenomenen, niet erin. De genoemde modernisten echter wijzen wél naar de realiteit: op hun beste momenten zijn ze direct-beeldend én mysterieus tegelijk. Het opgeroepen tafereel biedt dan in de eerste plaats een uitzicht op een nooit eerder gezien mentaal landschap (de maan en de man en de kano naar zee, bijvoorbeeld) én het suggereert vaak ook nog enig gevoel of inzicht (de bodemloze vermoeidheid in ‘Melopee’). In die hiërarchie van beelden speelt dus vooral efficiëntie een rol. ‘Nieuwigheid’ is allerm minst een criterium. Het is in deze context dan ook niet onverwacht dat Van Ostaijen hierna tegenover Brunclair zijn oude argument tegen modernistische ‘eksklusivismen’ herhaalt. (cf 2.2.1, IV:42-44) De recentere Brunclair-gedichten ‘T.S.F’ en ‘De vliegenier’ uit Ruimte – die hij in Berlijn wél bij zich heeft – barsten namelijk tot in hun titels van de oppervlakkige modernismen: “Ook weer ik mij tegen futuristische [sic] in de zin dat T.S.F. of vliegenier meer modern zouden zijn dan een koe.” [in Borgers 1971:367] Brunclair was het daar voorlopig niet mee eens – kosmische straling en modern levensgevoel waren voor hem één:

aero mijn groot geloof
 duizel over diepten monsterlibel in ethersferen
 o ratelroes uit aale [sic] kinos, zinding van het motorronken
 [Brunclair 1920b:74]³¹

Nauwelijks twee jaar later zou diezelfde Brunclair negatief oordelen over Gijsens ‘Loflitanie’ met argumenten die een perfecte doorslag zijn van wat hij in de hier geciteerde brief van Van Ostaijen had gelezen: “Franciscus niet als voorheen naar wierook doen ruiken maar naar benzien (uw stem is als een autosireen) kan als werkwijze geen vrijgeleide zijn op ekspressionisties gebied.” [Brunclair 1922a:260] In zijn niet-aflatende poging om de voorman te volgen, wil de epigoon wel eens op zijn adem trappen.³² De man die er zich, zoals gezegd, terdege bewust van was dat hij “harder kan lopen als de andere” [geciteerd in Borgers 1971:254] zou ook de volgende jaren niet nalaten zijn ‘volgelingen’ die wel de klok zagen maar de klepel misten daarop te wijzen.

Terwijl andere Vlaamse dichters Van Ostaijen dus zowel formeel als inhoudelijk in een aantal aspecten ‘ingehaald’ hebben, verkent hij intussen nieuw en onherbergzaam terrein. De rest van 1920 staat grotendeels in het teken van *Bezette Stad* en het ontwikkelen van een consistent programma voor de kunstgroep-met-tijdschrift *Sienjaal*. Wat die met elkaar te maken hebben, blijkt als je een willekeurige bladzijde uit de bundel vergelijkt met deze uitspraak uit de circulaire voor *Sienjaal*: “Ziehier: het klimmen en stijgen van de regels, mage-

[de typografie
 van
 Bezette Stad

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

re en zware letters, de kaskaden van de vallende woorden over het blad, zelfs verscheidene lettertypen: zoveel middelen die typografies het ritme van het gesproken woord suggestief zullen weergeven. Bruggen van dichter naar lezer.” [IV:127] Hoewel hij in deze circulaire uiteraard een algemene uitspraak wou doen over hoe hij vond dat de poëzie moest evolueren, is het voor ons nu onmogelijk om dit niet te lezen als een commentaar op en verklaring voor de lay-out en typografie van *Bezette Stad*. Waar de moderneren met hun vrije verzen de traditionele metriek en versbouw hadden gesloopt, gaat hier een andere eeuwenoude conventie tegen de vlakte: de tekst wordt niet (langer) regelmatig over het blad verdeeld, maar de materialiteit van de letters (lettertype, puntgrootte...) wordt zoveel mogelijk in overeenstemming gebracht met de materialiteit van de woorden (klank). Typografie was vroeger natuurlijk al eerder een betekenisvol element geweest in de literatuur. Woord en beeld werden door William Blake, bijvoorbeeld, samen in één visuele werelwind verpakt in *The Marriage of Heaven and Hell* (zou hij met dat ‘huwelijk’ ook naar de beide kunsttakken verwezen hebben?) en hetzelfde procédé – zij het veel minder spectaculair – werd toegepast door Pre-Rafaëlieten als Rossetti. Maar hét precedent was natuurlijk Mallarmé’s *Un Coup de dés jamais n’abolira le hasard* – het gedicht waarmee in 1895 de poëzie van de twintigste eeuw een aanvang nam. [Rothenberg&Joris 1995:49] Mallarmé geeft zelf in zijn inleiding aan hoe hij het effect van de verschillende lettertypes inschat: “Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition.” [Mallarmé 1994:406, cursivering gb] Net als Van Ostaijen later, verwacht ook de Symbolistische Meester dat intonatiepatronen door de typografie gestuurd kunnen worden: “La différence des caractères d’imprimerie entre le motif prépondérant, un secondaire et d’adjacents, dicte son importance à l’émission orale et la portée moyenne, en haut, en bas de page, notera que monte ou descend l’intonation.”³³ [ibidem] In zijn poging om de eeuwenlange poëzie-traditie te verzoenen met de recente verworvenheden van het vrije vers en het prozagedicht, doet Mallarmé expliciet een beroep op de muzikale uitvoeringspraktijk. Om het gedicht de ultieme kunstvorm te laten blijven, zou het – zo suggereert hij – het stadium van de symfonie moeten bereiken. De manier waarop hij zijn eigen thema (de titel van het gedicht) typografisch én melodisch in het weefsel van de verschillende bladzijden verwerkt, lijkt bovendien een nieuwe poging om de rechtstreekse uitdrukking van een ‘ik’ waartegen hij zich al eerder verzette, nu ook formeel door te denken. In *Un coup de dés* zit niet alleen geen lyrisch ‘ik’ verborgen, de verspreiding van de informatie over verschillende bladzijden in verschillende puntgroottes speelt in die mate in op het ruimtelijk bewustzijn van de lezer dat die de tekst niet langer associeert met één stem van één auteur. Deze symbolistische synesthesie (klank, beeld en ruimtelijk denken) en de ontmanteling van de romantische individuele expressie-mythe zal doorwerken in de futuristische *parole in liberté*-gedichten van Marinetti en de experimenten van Apollinaire. [Drucker 1994:50-52]³⁴ Het zijn vooral deze laatste twee avant-gardisten die – samen met Blaise Cendrars – in de receptie van *Bezette Stad* tot vervelens toe worden aangewezen als grote voorbeelden voor Van Ostaijens ritmische typografie. Het is hier niet de plaats om dat hele debat uiteen te zetten, laat staan het te willen besle-

ten,³⁵ maar om de evolutie van Van Ostaijens poëtica te schetsen lijkt het me niet ongepast om ook Mallarmé's tijdgenoot Walter Pater bij de discussie te betrekken. In het essay 'Oscar Jespers' (1924) zal Van Ostaijen zelf met instemming Paters bekendste frase aanhalen: "All art constantly aspires towards the condition of music". [IV:227]³⁶ Er is al eerder op de samenhang van modernistische typografie, Mallarmé en Paters dictum gewezen [McGann 1993:81-83]: de bedoeling van de visueel zo opvallende typografie was in de eerste plaats *auditief*. Hoewel *Bezette Stad* ook een onmiskenbare anekdotische en politieke laag bevat, is het in zeer grote mate een *abstract* (en daardoor: muzikaal) gedicht. Het werkt direct in op de zintuigen van de lezer/luisteraar, maar doet dat via de directheid van zijn materialiteit (klank en vorm), eerder dan inhoudelijk. Juist dít aspect maakt van dit boek een belangrijke stapsteen op weg naar de zuivere lyriek. *Bezette Stad* was dus veel meer dan het nihilistisch antidotum waarvoor Van Ostaijen het later zelf zou verslijten. [IV:330] Het vormde de eerste aanval op het onderbewuste van de lezer, een vroege verkenning van die onderste trede van de extase. Niet toevallig zou de dichter later in zijn 'Open brief aan Jos. Léonard' (1922) meteen na een korte uiteenzetting over de verhouding tussen woordklank en typografie de poëzie vergelijken met extase: "De hoogste vorm van kunst [...] is de ekstase. Ekstaze weer is: terugrijpen naar het elementare. In den beginne was het lallen." [IV:156] In de toenmalige context gold voor die laatste vergelijking wat hij enkele alinea's eerder al aangaf: "men gaat dit weer dadaïsties interpreteren". [ibidem] Gezien de extremiteit van zijn werk en van zijn uitlatingen was dat de makkelijkste manier om ze te categoriseren en daarmee meteen ook te diskwalificeren: 'Ach, de Pol, hij wil gewoon choqueren.' En dat terwijl de dichter zich – zoals altijd – over een "poëtisch probleem" boog, iets waar de dadaïsten en, volgens Gilliams, zelfs Marinetti en Apollinaire zich nooit aan waagden. [Gilliams 1984:713] Hij zocht naar "[d]e wet, die de spil vormt, waarheen de woord-atomen streven". [IV:157] Overvallen door de arbitrariteit van de tekens en de door al te vrije verzen volkomen losgeslagen versificatie zoekt Van Ostaijen naar een manier om de plaats van de woorden op het blad zinvol te maken, noodzakelijk zelfs. En dan wordt – voor het eerst in de Nederlandse poëzie – het wit belangrijk. "Intervallen: ruggegraat." [ibidem] En juist daaraan ontbrak het de meeste dichters én hun gedichten: ruggengraat. In 'Et voilà' – het uitgewerkte manifest van Sienjaal – roept hij dan ook op om het métier van de dichter te herwaarderen. Een echte 'stielman' weet wat hij doet en waarom. Voor een dichter moet dat ook gelden. Elk woord op de plaats die het moet hebben. Dichters gebruiken echter al te vaak voorgekauwde vormen; de woorden worden dan "als lijkwagens" [IV:134] gewoon in de mal gegoten. Of ze vervallen in de absolute willekeur, genaamd vrije verzen. Een goed, modern, dynamisch gedicht heeft daarentegen een stevige ruggengraat die elk woord, elk vers lyrische spanning en veerkracht verleent. "Een woord kan de ontwikkeling van een gedicht een andere richting geven." [ibidem] Als in een dominospel lokken de woorden elkaar uit. De uitkomst van een gedicht staat nooit vooraf vast. De noodzaak van de vorm (Kandinsky) moet dus verder worden onderzocht. Van dadaïstische, niet-theoretisch onderbouwde kunstuitingen is geen heil te verwachten: "Onze omlijning scheidt het streng-noodwendige van het toevallige, het anarchis-

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

ties-artistiese”, [IV:130] heet het in ‘Et voilà’. En in een voorstudie voor dat manifest is hij nog duidelijker: “Subjectieve vizies op anarchistiese wijze uitgedrukt zijn niet begrijpbaar.” [in Borgers 1971:413] De visie van de kunstenaar – die per definitie subjectief is – moet in de nieuwe kunst tot “stijl” [ibidem] gedwongen worden. Deze objectivering kan alleen slagen door zich te “onderwerpen aan immanente esthetiese wetten.” [idem:414] De zoektocht daarnaar wordt ook in *Bezette Stad* voort gezet, zowel op micro- (woord) als op macroniveau (bladzijde).

De aandacht voor de aparte woorden en hun onderlinge verhoudingen was uiteraard niet nieuw voor Van Ostaijen. Al in *Music-Hall* vind je er voorbeelden van (cf. 2.2.1). Niet toevallig verwijst hij in een brief aan Paul Kenis van 6 september 1920 – te midden van het werk aan *Bezette Stad* – naar de invloed die hij wat dat betreft in zijn debuut onderging van Herman Gorter: “Er is niemand als Gorter die bezit dit luisteren naar de innerlike klank van het woord, lang na het uitgesproken is en nog enkel innerlik weerklinkt.” [in Reynebeau 1996c:35] Dezelfde interesse vond Van Ostaijen ook bij August Stramm, al leverde het daar in plaats van “ritme een pruisiese parademarsjcadans” op, zoals hij Brunclair schreef. [in Borgers 1971:367] Stramms *skelettenverzen* geven elk woord de ademruimte die het toekomt. De resonantie van een woord roept een hele wereld, en zo ook het volgende woord op. De diagonale – en overigens in beide richtingen leesbare – woordenreeks van ‘Eenzame stad’ is daar een voorbeeld van. Van onder naar boven leest het als een steeds gedetailleerdere *close-up*: “Nacht [wanneer, gb] // stad [waar] // straat [concreter] // stil [hoe] // slechts [aankondiging van nuancering] // wind [die wordt ingevuld] // gierende gek [subjectief wordt geïnterpreteerd] // HOE-HOE [onomatopeïsch geïmiteerd]” [II:47] Van boven naar beneden wordt het subjectieve gevoel gaandeweg geobjectiveerd: “HOE-HOE [geluidsimitatie of vraagstelling?] // gierende gek [een persoon?] // wind [neen, een natuurfenomeen] // slechts [wat de sfeer minder *unheimlich* lijkt te maken] // stil [ook de wind valt nu stil] // straat [plaatsbepaling] // stad [uitzooming] // Nacht [tijdsbepaling]. Van objectief naar subjectief of andersom, in beide gevallen ontstaat een haast onpeilbare *tristesse* die – en dat maakt het gedicht nog krachtiger – door de wat anekdotische invulling op de volgende bladzijde alleen nog maar wordt versterkt:

c'est la pluie qui tombe à fine gouttes
c'est la pluie

c'est
la
pluie

[II:48]

Deze Franse (liedjes?)tekst (in deze context lijkt het haast een levenswijsheid) en vooral de mooi geritmeerde herhaling van “c'est la pluie” (met die rustgevende enjambementen in de slotstrofe) maken het beeld van de ‘Eenzame stad’ compleet en bijna onontkoombaar: de regen en de eenzaamheid lijken *facts of life* te zijn, de mens heeft er zich bij neer te leggen. Veel meer nog dan in de vetgedrukte passages of de spectaculaire, speciaal ontworpen lettertypes,

bewijst de ritmische typografie hier dat ze meer is dan een modernistische gadget. Hier maakt ze Van Ostaijens wensdroom helemaal waar:

[Ze] [b]eproeft,- wellicht met barbaarse middelen,- de lezer aan het affekt van het woord te herinneren. [...] De lezer attent maken op de meer dan journalistieke betekenis van het woord. Op de stam. De klinker. De medeklinker. Het interval. Het zwijgen. Het ademen. Het spelwoord – aantrekkingskern, waar rond de atomen zich groeperen. Kristallisatie. De spanning van het oppervlakkige woord tot het dimensieloze. Kontrapunt. Frère Jacques. [IV:158]

Vloeiender ritmes en een woordspelerig associatief vermogen dat hem zeer beviel herkende Van Ostaij bij Blaise Cendrars. Een woordenreeks als “Jeanne Jeannette Ninette nini ninon nichon / Mimi mamour ma poupoule mon Pérou” [“Prose du Transsibérien”, Cendrars 1991:38] vindt in *Bezette Stad* een echo in “mik mec miché” [II:10], “ommegang / omega / omicron” [II:13], “rigolo gigolo zigoto” [II:15] of “pour faire zizi zozo avec **ZAZA**”. [II:124] Cendrars’ stem “klinkt klinker klaar” [II:161] – zoals het in het Berlijnse gedicht ‘Aan Cendrars’ heet – en dat lyrisme heeft alles te maken met de poëzie die Cendrars distilleert uit het gewone en vaak zelfs afschuwwekkende bestaan.³⁷ Te midden van het expliciet verhalende karakter van Cendrars’ lange gedichten (en in mindere mate ook *Bezette Stad*) verhogen passages als de net geciteerde het ritme en de muzikaliteit.³⁸ Typografisch bieden de bundels die Van Ostaij van Cendrars kende weinig uitzonderlijks: een obligate insprong, wat cursieve passages en één enkele *gesampelde* advertentie. [Cendrars 1991:59] De typografie genereert hier geen speciale ritme- of klankeffecten.

Aandacht voor de werking van het hele blad en extremere experimenten met insprong, cursivering en het inlassen van allerlei reclameboodschappen vind je wel in overvloed in *Calligrammes* van Apollinaire en in het dadaïstische werk van onder meer Tristan Tzara. Over Tzara’s bekende dadaïstische poëzierecept *des mots dans un chapeau* [Lacôte&Haldas 1952:78], dat stelt dat je willekeurige woorden uit de krant moet knippen, in een hoed moet werpen en ze willekeurig naast elkaar moet plaatsen, verklaarde Van Ostaij in 1925 lapidair: “Zelfs dit recept is uitstekend. Seulement, il faut savoir découper un journal.” [IV:522] In de lyriek is dus alles toegestaan, zolang het maar met kennis van zaken (lees: door een ‘echte’ dichter) wordt toegepast. De extreemste uiting van dadaïstische collagekunst in *Bezette Stad* – de ‘L’auto de la Mort’-bladzijde [II:17] in de openingssequentie ‘Opdracht aan Mijnheer Zoënzo’ – is hier een mooie toepassing van. Op het eerste gezicht lijkt dit inderdaad een chaotische mengelmoes van citaten uit allerlei, traditioneel als niet-poëtisch erkende registers: reclameboodschappen, liefdesbrieven, liedjesteksten en slogans allerhande. Robert Snoeck merkte echter op dat het gros van deze woorden al eerder in de ‘Opdracht’ voorkwamen: “Het is zowat een résumé van hetgeen voorafging”. [Snoeck 1975:66] Door die samenvatting in een tweekleurig en handgeschreven kluwen op het blad te gooien, vergrootte de dichter de spanning die in de volgende ‘normale’ tekstbladzijde tot een moraliserende ontlading moest komen. [Buelens 1996b:140] Na de roodgekleurde “BAM” [II:17] in de rechterbenedenhoek,³⁹ volgt op de volgende bladzijde:

PvO &
Apollinaire

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

Zullen zijn gevallen de katedralen
 kannibalen
 Hannibalen generalen
 idealen
 kolonels
 bordels
 misschien
 zal er plaats zijn
 voor een van-zelf-sprekende schoonheid
 zuiver
 ongeweten
 [II:18]

De woorden uit de 'L'auto de la mort'-bladzijde lijken dan misschien willekeurig op het blad aangebracht, de hoed waaruit ze komen was wel degelijk die van Van Ostaijen zelf. En hij wist hoe een krant te verknippen. De hoeveelheid inkt die al vloeiende over de formele gelijkenissen tussen *Bezette Stad* en *Calligrammes* staat in complete wanverhouding tot de schamele aandacht die aan inhoudelijke parallellen tussen deze twee modernistische meesterwerken is besteed.⁴⁰ Dat is dubbel opmerkelijk, aangezien juist een inhoudelijke benadering van de vorm een beter inzicht kan geven in de relatie Van Ostaijen-Apollinaire. Het aantal strikt iconische afbeeldingen in beide bundels is relatief klein⁴¹ en die 'beelden' zelf impliceren allerminst dat ze qua betekenis gewoon hun vorm dupliceren; de letters die samen de spiegelvorm suggereren in 'Coeur couronne et miroir' spellen niet 'miroir' maar "Dans ce miroir je suis enclos vivant et vrai comme on imagine les anges et non comme sont les reflets Guillaume Apollinaire" – waarbij die naam midden in het spiegelvlak staat. [Apollinaire 1993b:58] De dichter geeft dus ironisch-filosofisch commentaar op de spiegel en hoe die pretendeert realiteit/persoonlijkheid te 'zijn': de man (of althans zijn naam) in de spiegel is geen afschaduwing, maar even levend en waar als een engel. De materialiteit van de tekens (zowel de woorden in het gedicht als de tastbare spiegel) wordt dus opgeheven door de immaterialiteit van wat er (niet) te zien is (de naam – een pseudoniem nog wel – van een man die, onstoffelijk, noch op het blad noch in de spiegel valt waar te nemen). Volledig conform Plato's filosofie is het kunstwerk een derdegraadsafbeelding van de ware 'idee' Apollinaire. Tegelijk kan het echter ook gelezen worden als een commentaar op de autonomie van de moderne kunst(enaar): in dit gedicht, in deze 'spiegel' ben 'ik' even on(aan)tastbaar als een engel, en geen afbeelding/afbeelder van de realiteit. Het moge duidelijk zijn: deze zogenaamd iconische gedichten van Apollinaire zijn allerminst 'dubbelop'. De tekst in het gekantelde vierkant in 'De triestigheid 's morgens' in *Bezette Stad* gaat evenmin over het daaronder aangeduide "PLEIN". [II:133] Deze bladzijde beschrijft de heimkeer van ene "nini Kolombine" na een nachtelijke stappen, waarbij zij – in het wit – steeds meer vervaagt en opgaat in het "parelgrijs" van het decor. Als een "broos heiligebeeld [en dan 'begint' het vierkant; ik volg de oplopende zijde, gb] gaat nini in de straat omhoog / [en dan begint de zijde die naar beneden loopt] gaat zij in de bleekheid over". Het omhooggaan loopt dus iconisch gelijk met het oplopen van de zijde, maar

1916-1921: de avonturen van een puberteitsbegaafdheid | § 2.2

nini Kolombine witheid tul vervangt
 witheid in parelgrijs van straat

broos heiligebeeld gaat nini in de straat omhoog
 gaat zij in de bleekheid over

straat krimpt vunse vod tot verdrekte Kolombinekostuum

of

plein

wanneer de zijde begint te dalen, daalt nini niet noodzakelijk mee; het dalen van de regel valt hier samen met het minder zichtbaar worden. De tegenoverliggende zijden (“straat krimpt vunse vod / tot verdrekte Kolombinekostuum”) lezen als een sfeerbepalend commentaar bij dat gebeuren: als een vochtige doek krimpt de straat in elkaar, wordt ze – wit als de kledij van een vrouwelijke Pierrot⁴² – steeds minder zichtbaar. Er zijn echter ook andere lezingen mogelijk. Centraal in het vierkant staat immers een duidelijk “of”. Je kan dus – zoals ik net deed – de bovenste regels samenlezen en de onderste als symmetrische commentaar interpreteren, maar je kan de symmetrie-as ook verticaal plaatsen en dan de linker zijden tegenover de rechter lezen. De “of” wijst dan op twee retorische vragen: “gaat nini in de straat omhoog / straat krimpt vunse vod”? “Of gaat zij in de bleekheid over / tot verdrekte Kolombinekostuum”? De eerste geeft dan het beeld van een stip (Nini, maar ook de straat zelf aan de einder) die steeds kleiner wordt, de tweede toont een steeds vervaagende vrouw, opgaand in de kleur van de straat. Deze lecturen verschillen weliswaar niet spectaculair, maar ze zijn wel sfeerbepalend. Gedetailleerde schakeringen en de daarmee gepaard gaande mogelijk- én moeilijkheden qua weergave intrigeerden Van Ostaijen zeer. In dit geval kon hij (en via de typografie ook de lezer) kiezen tussen vervaaging door kleurassimilatie en vervaaging door verkleining. Naast de in beide gevallen duidelijk aanwezige ritmische – en dus muzikale – typografie,⁴³ buiten zowel Apollinaire als Van Ostaijen dus ook andere mogelijkheden van de bladspiegel uit. De typografie bepaalt mee de sfeer en geeft de dichter de mogelijkheid om – zoals in de twee besproken gevallen – naadloos enkele filosofische overwegingen over per-

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

ceptie in het werk op te nemen. Waar Marinetti onomatopoeën en typografische middelen enkel gebruikt om zijn mimetisch-realistisch arsenaal te vergroten (suggereren van kracht en snelheid), probeert Apollinaires experiment het niet-zichtbare te exploreren. Zijn werk leidt zo rechtstreeks naar het surrealisme. [Drucker 1994:143] En hetzelfde geldt voor de Berlijnse Van Ostaijen. Schreef hij niet – zoals al eerder geciteerd – aan Brunclair: “Verder heeft voor mij de grootste waarde: het vizionaire. Namelijk zo niet dat men in buitengewone beelden het wonder zoekt, maar het wonder ziet in de gewoonste dingen.” [in Borgers 1971:366]⁴⁴ Niet toevallig gaat hij in zijn ‘Open brief’ later expliciet in op die ene passage waarin het visioen het grauwe stadsstilven plots in lichterlaaie zet: de fosforescerende gele hand met de vijf “grijpende vingers” [IV:159] in de “**V**iolette hemel” [II:69]. Ook hier wijst het tafereel niet symbolistisch van de werkelijkheid wég, maar vergroot het een buitengewone ervaring uit het dagelijkse leven.

Wanneer precies bij Van Ostaijen het idee ontstond om zijn verzen op een niet-conventionele, functionele manier op het blad te schikken is onbekend.⁴⁵ Op 20 augustus 1920 – wanneer al een belangrijk deel van de bundel af is – blijkt de beslissing al genomen. In dezelfde brief als die waarin hij Peter Baeyens om een exemplaar van Apollinaires *Calligrammes* verzoekt – wilde hij gewoon alles van die dichter hebben of had hij over deze uitzonderlijke bundel gelezen en wou hij dit als extra studiemateriaal? – meldt hij opgehouden te zijn met het intikken van de verzen voor *Bezette Stad*; hij plaatst ze meteen op het blad zoals ze gedrukt horen te worden: “Al deze gedichten heb ik niet meer getipt maar zo goed het gaat model in handschrift geschreven. Oscar Jespers komt op 22 dezer naar Berlijn en zal dan deze dingen mede nemen. [in Borgers 1971:349] Uit dezelfde brief valt ook op te maken dat Van Ostaijen de hele bundel vooraf keurig gepland had:

Te maken is nog: de triestigheid vijf-uur-'s morgens, het ontwaken van de bezette Stad (± 1916), innerlike leven, *Folies-Bars* (Ave Maria + tranen Maman: que c'est jolie), verlaten kino (cinema met piano ‘mais le plus joli rêve’, de aftocht (Liebknecht!), Soldaat van Bapaume.– Dit ongeveer alles geeft, hoop ik, een voorstelling van alles wat is ‘Bezette Stad’. [in Borgers 1971:349]

Hij heeft dus duidelijk nog mimetische bedoelingen met het boek – een idee geven van hoe het leven er in de bezette stad aan toe ging. Dichten is hier gebaseerd op een wilsbesluit veeleer dan op zielendrang en spontane, noodzakelijke uitingsdrijf of opborrelende extase. De noodzaak van het gedicht (cf. 2.2.1) situeert zich hier dus enkel nog op het niveau van de vorm van het gedicht: binnen het vooraf geplande kader, bepalen de woorden het verloop van elk apart vers. “[D]e gewilde poëzie is ten slotte ook slechts bewust in zover zij handwerk is,” [IV:158] gaf de dichter aan in zijn ‘Open brief’. En bij de ware dichter zijn de techniek en het métier zodanig geïnterioriseerd dat er van handwerk niet langer sprake kan zijn.

De typografie van *Bezette Stad* was dus allesbehalve een dadaïstisch aardigheidje. Ze was een poging om een nieuwe metriek te ontwikkelen, de muzikaliteit te vergroten, de lezer een idee te geven van hoe het geheel moest klin-

ken, “de lezer aan het affekt van het woord te herinneren” [IV:158] én een extra mogelijkheid om het visionaire te doen oplichten. Al deze elementen samen moesten er extra toe bijdragen een nieuwe, verrassende kunst te maken. In de traditie van Edgar Allen Poe’s *The Philosophy of Composition* en geheel conform Pounds modernistische credo ‘Make it New’ en de ook in het Music-Hall-manifest van Marinetti geproclameerde nood aan “surprise” [Marinetti in Rothenberg&Joris 1995:208]⁴⁶ geeft ook Van Ostaijen duidelijk aan waar het de kunstenaar om te doen moet zijn: “Hoofdzaak: het publiek niet te vervelen.” [IV:156] Poëzie zou cabaret moeten worden, en de dichter performer. Wat dadaïsten als Tzara, Huelsenbeck en Janko al in het Cabaret [!] Voltaire deden – het samen zingen en declameren van gedichten⁴⁷ – zou veralgemeend moeten worden:

Welke economie! geen boeken meer. De dichters dragen hun oeuvre voor in het cabaret. Luisteren is natuurlijk vrijheid. Niet noodzakelijk het gedicht in ekstense te genieten. Roken niet verboden. Vervelende dichters, publiek stropijlt lemonsquash. Of lezen dagblad: Landru belangwekkender. Boeken: een libretto-brosjuurtje voor de mensen die het per se willen hebben. [IV:159]

Nadat het boek in het begin van de ‘Open brief’ al als afgeleide van de ware, *gesproken* dichtkunst werd gezien, wordt het dus eens te meer gedegradeerd tot hulpstuk: *souvenir* voor de cabaretbezoeker, brug van dichter naar lezer. Dit mag dan in een polemische context geschreven en dus misschien licht overdreven zijn, de *bottom line* is erg duidelijk. Het is Van Ostaijen om het “gesproken woord” te doen. Door de dichter *live* voorgelezen of door de lezer van de typografische partituur afgelezen – woordkunst.

Behalve door een kleine kring insiders (Brunclair, De Bock, Joostens) die niet alleen Van Ostaijens evolutie op de voet hadden kunnen volgen, maar die ook kennis hadden genomen van de internationale context waarin zijn werk gesitueerd kon worden, werd met verbijstering op het verschijnen van *Bezette Stad* gereageerd.⁴⁸ Zelfs de latere avant-gardepauze Seuphor was ontregeld: “Ik acht de Paul van Ostaijen van *Music-Hall* en *Het Sienjaar* een te groot talent om hem te verdenken van ’n maar enigszins artistieke bedoeling met het uitgeven van *Bezette Stad*”. [Berckelaers 1921a:11] Hoe normdoorbrekend en vernieuwend *Bezette Stad* precies was in Vlaanderen, blijkt uit een reactie van André Demedts. Twintig jaar later – in zijn belangrijke overzichtswerk *De Vlaamse poëzie sinds 1918* (1941, 1945²) – is de schok van het nieuwe nog altijd niet verwerkt:

een muur
van onbegrip
(de receptie van
Bezette Stad)

Toen hij echter in 1921 *Bezette Stad* liet verschijnen, zal hij wel niet anders gewild hebben dan wat herrie rond zijn naam. [...] Zoo alleen kan de rhythmische typographie worden begrepen, – die bladzijden vol ongelijk groot, schuin, scheef en dansend gezette letters – en naast het uitzicht en den druk, ook de inhoud van het werk. Een ernstig schoonheidsbetrachten was er niet mee gemoeid. [Demedts 1945a:61]

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

Dat Van Ostaijen best zijn redenen kon gehad hebben voor de ritmische typografie (“Het boek staat in verhouding tot de poëzie als de geschreven partituur tot de instrumentale uitvoering.” [IV:155]) en dat er best ook sprake kon zijn van inhoudelijke besognes (“de enige idee die wij kunnen uitdrukken – is deze van het neergaan” [IV:160]) was zelfs twee decennia en nog een wereldoorlog later niet denkbaar voor Demedts. Schoonheid kon alleen bereikt worden in een klassieke vorm (regelmatige verzen), met een klassieke inhoud (leven en liefde, godsvrucht en doodsangst, verzinnelijkt genot en vaderlandsliefde) en een overwegend positieve instelling (het leven is het, *trotzdem*, waard geleefd te worden). Dat Van Ostaijen zich met *Bezette Stad* rakelings aan het grote, onzegbare Niets geschaafd had (zoals geciteerd: “De hoogste vorm van kunst – daarom niet- of niet-meer-kunst, – is de ekstaze. Ekstaze weer is: teruggrijpen naar het elementare. In den beginne was het lallen.” [IV:156]) kon nergens worden opgemerkt; er werd in Vlaanderen simpelweg niet in die categorieën gedacht als het om poëzie ging.

Vanuit Berlijn toonde Van Ostaijen zich altijd uitermate kritisch waar het poëzie betrof die expressionistische pretenties heeft: “En de dichtkunst? – ja, vele gedichten worden geschreven. Dit is juist geen vooruitgang. Een preciese afbakening van het doel en zo mede ook een zifting van dit amalgaam van ekspressionistiese dichtkunst is nodig.” [IV:149] Dat is precies wat Van Ostaijen met het manifest voor het tijdschrift *Sienjaal* probeerde te doen – aangeven wat voor hem dichtkunst is en wat niet en waarom. Hij is duidelijker dan ooit tevoren: “Poëzie is woordkunst. Niet mededeling van emoties. Maar wel de vizie wordt gelokaliseerd door de vorm van het woord. Ook zeker niet mededeling van gedachten. Dichtkunst mededeling van gedachten! Waarom niet: dichtkunst een berijmde moraalkodeks!” [IV:127] De ‘sektaire’ Paus van Ostaijen wou met dit manifest duidelijk de bokken van de schapen scheiden. Terwijl de humanitair expressionisten in Vlaanderen stilaan het hele veld bezetten, begon hij simpelweg over een parallel universum: woordkunst – zuivere lyriek. Aangezien hij zelf afwezig was toen dit manifest in Vlaanderen werd verspreid en er van het blad zelf niets terecht kwam [Boyens 1995:passim en Buelens 1996d:39-41], leidden deze nochtans controversiële stellingen toen nog niet tot een verwoede discussie. Die zou er pas komen wanneer Van Ostaijen zich – na zijn legerdienst – in 1923 zou mengen in het dan volop aan de gang zijnde expressionismedebat.

§ 2.3

Het expressionismedebat

Mag ik nu, in puncto expressionisme, [...] ook eens een wordeken meespreken?
[IV:177]

Niet minder graag had ik de evolutionistische lyriektheorie aangevallen die in het slagwoord 'Excelsior' culmineert [...], 'de vooruitgang' doet elk doorslag-Europeër het hart van fierheid sneller kloppen.
[IV:179]

Hoewel een aantal jonge dichters in meer of mindere mate door Van Ostaijen beïnvloed werd in het begin van de jaren twintig, was hij in die periode niet echt een centrale player op het literaire veld in Vlaanderen. Het *Sienjaal* had hem bij insiders enige faam bezorgd, maar het boek zelf was zo goed als onvindbaar. Toen na de Eerste Wereldoorlog het literaire leven langzaam aan weer op gang kwam, verschenen her en der stukken waarin Van Ostaijen als de belangrijkste vernieuwer werd aangeprezen,¹ maar dat succes had geen vervolg gekend. *Bezette Stad* was – alle verhoudingen in acht genomen – geflopt. Terwijl *De Boodschap* van Wies Moens binnen het jaar werd herdrukt en het daaropvolgende jaar in zijn geheel in een verzamelbundel werd opgenomen, terwijl ook Marnix Gijsens *Loflitanie* als een apart boekje snel twee drukken kende, blijkt uit de verkoop- en verzendlijsten van *Bezette Stad* dat een half jaar na het verschijnen, nauwelijks een derde van de 540 exemplaren van eigenaar waren verwisseld en dat er niet eens tien procent ook echt verkocht waren.² Ook als theoreticus of criticus was hij vrijwel afwezig. Hij had een klein aantal essays gepubliceerd over kunst en politiek, maar die waren óf tijdens de oorlog in kleine en nauwelijks verspreide oplagen óf in heel uiteenlopende bladen en vaak ook nog in het buitenland (*De Toorts*, *De Nieuwe Tijd*, *Valori Plastici*, *Das Kunstblatt*) verschenen. Zijn belangrijkste teksten (de circulaire en het nooit verschenen manifest 'Et voilà' voor *Sienjaal*) waren niet echt buiten de kring van de 'bond zonder gezegeld papier' (cf. 2.2.2.1) geraakt. Zijn twee essays in het opgemerkte *Ruimte* ('Wat is er met Picasso' en 'Eind goed alles goed') bevestigden door het metakritische discours dat hij erin tentoonspreidde enkel zijn faam als theoretisch scherplijper. Literaire inzichten kwamen er overigens slechts onrechtstreeks of zeer summier in aan bod. Waar andere dichters of critici zich van een vast forum voorzien hadden in een bestaand blad (Van de Woestijne in *NRC*, Van den Oever en Brunclair in *Vlaamse Arbeid*, Jules Persyn in *Dietsche Warande & Belfort...*) en daarmee een belangrijke positie konden verwerven in het kritische denken over literatuur, bleef Van Ostaijen koppig edoch voorlopig vruchteloos proberen een eigen 'orgaan' uit de grond te stampen. Resultaat was dat je al echt op zoek moest gaan naar zijn teksten om op de hoogte te kunnen blijven van zijn ontwikkeling en ideeën. Toen begin jaren twintig in Vlaanderen het expressionismedebat losbarstte, was hij zowel fysiek (Berlijn) als geestelijk afwezig. Pas helemaal op het einde – wanneer voor veel mededingers de buit al lang verdeeld

Van Ostaijen
en het veld

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

leek – zou hij zich roeren en met ‘Modernistische dichters’ in *Vlaamsche Arbeid* een magistraal punt zetten achter wat één van de meest hoogstaande literaire pennentwisten uit onze literatuurgeschiedenis is geweest.³

De hele strijd begon nochtans met wat op velen overkwam als een *ad hominem*-aanslag. In de reeks ‘Vlamingen van Beteekenis’ van de jonge, ambitieuze uitgeverij De Sikkell in Antwerpen publiceerde Marnix Gijsen in 1920 een uitermate kritisch essay over de Dichter aller Dichters, Karel van de Woestijne. Zoek echter geen cynisme achter het opnemen van dit essay in een reeks over belangrijke Vlamingen; het ‘niveau’ van Van de Woestijne wordt er niet in gecontesteerd; zijn literair talent wordt er zelfs alle lof toegezwaaaid. Van de Woestijne wordt hier op *ethische* gronden gekapitteld: uit zijn werk spreekt een mensbeeld dat door de activistische jonge wilden van Ruimte niet onderschreven kan worden. Het passivisme dat de *Van Nu en Straks*-generatie tijdens de bezetting had gekenmerkt wordt hem nu ook literair aangewreven. Van de Woestijnes laatst verschenen bundel *De modderen man* (1920) bevestigt wat dat betreft zijn reputatie in alle opzichten:

In *De modderen man* komen verzen voor die tot het diepste behoren wat Van de Woestijne aan auto-psychologie te verwoorden wist. Maar minder dan ooit kunnen de jongeren met hun nieuwe eischen sympathiek staan tegenover een werk dat zelfs met de belofte van een ‘geestelijk en een mystiek’ vervolg niets biedt dan een ironische en pathologische verfijning: eenvoudigweg decadentie. De poesie van Van de Woestijne gelukt er nooit in heel den mensch ineens uit te zeggen. Zij is essentieel stemmingsvol, egocentrisch en analytisch. [Gijsen 1920a:16]

Van de Woestijne staat, met andere woorden, lijnrecht tegenover de nieuwe generatie. Vervang die laatste trits (“stemmingsvol, egocentrisch en analytisch”) in haar tegendeel en je krijgt het program van de humanitair-expressionistische jongeren: op een synthetische manier uitdrukking geven aan de ‘geest’ van de gemeenschap. Van de Woestijne echter, betoogt Gijsen, “staat bezijden zijn volk”. [idem:10] Bij zijn slag kan er van “gemeenschapskunst of van kunst voor de gemeenschap” geen sprake zijn. [idem:7] De vele kronieken waarin Van de Woestijne tijdens de oorlog verslag had gedaan van de erbarmelijke omstandigheden waarin ‘volk’ en ‘gemeenschap’ hadden vertoefd [De Schaeppdrijver 1997:217] worden door Gijsen dus niet in rekening gebracht. Het moge duidelijk zijn: voor de jongeren stond gemeenschapskunst gelijk aan activisme.⁴ Dat (de meerderheid van) het volk niet alleen geen boodschap had aan hun kunst, maar nog minder aan hun staatkundige ideeën kon hen niet deren. Zij wilden een nieuwe kunst voor een nieuwe gemeenschap en pasten (hun visie op) de werkelijkheid graag aan die denkbeelden aan. Gevolg was dat Gijsen hier – in een opmerkelijke retorische geste – de zaak gewoon omdraait en hij Van de Woestijne zonder meer als een abnormaal *geval* presenteert: “Hij had zijn eigen vormen en verwrong de werkelijkheden omdat hij noch een normaal oog noch een normaal gevoel bezat.” [Gijsen 1920a:24, cursivering gb] Mogen we hieruit dan concluderen dat Gijsen ervan uitgaat dat de

expressionisten de ‘werkelijkheden’ níet ‘verwringen’? Het heeft er alle schijn van; de moderne poëzie probeert de wereld weer te geven zoals die ‘is’, en daar is ook een aan de tijd aangepaste verstechniek voor nodig. Van de Woestijnes poëzietechniek dateert alvast nog van een vorige era: “Hij geeft een beeld, breidt het uit. Een ander volgt, krijgt evenveel uitbreiding. Een procédé, dat nooit groeit tot dynamische versnelling die ontroert. Zijn kunst kent de kino nog niet.” [idem:11] In navolging van Van Ostaijen ziet Gijsen het expressionisme dus als een bij uitstek *dynamische kunst*; uit zijn ‘Loflitanie’ is echter gebleken dat hij die dynamiek anders invult (cf. 2.2.2.2): hij racet er van het ene beeld naar het andere in de hoop zo enige lyrische snelheid te suggereren, maar dreigt daardoor (zie het verwijt van Van Ostaijen aan Brunclair (cf. 2.2.2.2)) kwaliteit met kwantiteit te verwarren. Van de Woestijnes verzen lopen niet zozeer mank door een tevéél aan beelden, dan wel door hun feitelijke overbodigheid; de beelden worden ritmisch verantwoord na elkaar geplaatst als ornamenten in een bouwwerk, niet als dragende elementen. Maar meer nog dan door dit technische verschil lopen de wegen van de jongeren en Van de Woestijne inhoudelijk uiteen; enkel in zijn recente Paradijs-visioenen voelen de zo op religieuzerige oppervlaktemystiek gestelden zich thuis: “daar staan ook wij met geheven handen. Broederlijk.” [idem:25] Er mag dan wel een enorme kloof gapen tussen hun opvattingen, in zijn slotparagraaf geeft Gijsen aan dat Van de Woestijnes recent “meer democratisch” geworden onderwerpskeuze [idem:26] alsnog voor enige toenadering kan zorgen. Maar tegelijkertijd veroordeelt hij de “ontelbare bent nalopers” [idem:25] die de moed ontbeerden om “in het barre flamingantische leven te staan” [idem:26] en die zich “door taalaristocratie of artistieke verwantschap” achter Van de Woestijne geschaard hadden: Van Nijlen, Van Cauwelaert, Firmin Van Hecke en de jongeren Roelants, Minne en Leroux. [ibidem] Hun epigonenkunst maakte van de Florentijnse aristocraat Van de Woestijne het “symbool van al wat afzijdig stond aan het diepste wezen van zijn volk.” [ibidem]

Deze kritische analyse deelt ook Van de Woestijnes generatiegenoot Karel van den Oever. Na zijn verblijf tijdens de oorlog in Nederland schrijft die vanaf de herfst van 1919 als herboren weer geestdriftig bijdragen voor het heropgerichte *Vlaamsche Arbeid*.⁵ Bij het verschijnen van *Het Roode Zeil* had hij al meteen voorbehoud gemaakt (“Ik walg van deze letterkunde-zonder-maatschappelijke-ethiek” [Van den Oever 1920:265] en in Gijsens “vonnis” [Van den Oever 1921:39] over Van de Woestijne kon hij zich dan ook helemaal vinden. Het werk van de Latemse dichter is “reeds onmiddellijk-ouder” [ibidem] en “misvormd”. [idem:40] De Ruimte-variant van het modernisme kon wel op zijn steun rekenen, al betreurde hij dat het blad – weliswaar ethisch-christelijk georiënteerd – toch eerder anti-katholiek was en achtte hij het “futuristisch verslibrisme van dichters als Brunclair [van] eene abstracte verstandelijkheid waarbij men Potgieters ‘Florence’ de voorkeur geeft.” [Van den Oever 1920:266] Door Gijsens essay voelt Van den Oever zich echter gesterkt in zijn eigen pleidooi voor een ‘gezonde’, “voor de gemeenschap” bruikbare literatuur [Van den Oever 1921:39] waarin de “neurasthenische passiviteit” van Van de Woestijne wordt overwonnen. [idem:40]

In hetzelfde nummer van *Vlaamsche Arbeid* mengt ook Victor Brunclair zich onrechtstreeks in het debat. Hij signaleert de opzichtige inhaalbeweging van

Van den
Oever
valt
Gijsen
bij

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

Brunclair
tegen de
inlijving van
de modernen

oudere kunstenaars die zich “ten koste van hun voormalige pommade- en slagroomesthetiek, per se in den geest der jongere stromingen willen inwerken”. [Brunclair 1921a:59] Hij verwijst hier naar een oude *Boomgaard’er* als P.G. (‘Gust’) van Hecke die als *Roode Zeil*-medewerker plots essays over, bijvoorbeeld, dada begint te schrijven, maar intussen nog altijd in zijn eigen esthetische individualisme vastzit en de internationale trein (het “universeel kultuur-activisme” [idem:61]) gemist heeft. Net als zijn theoretische leermeester Van Ostaijen,⁶ gaat Brunclair in op het *ontstaansproces* van het moderne kunstwerk dat probeert de arbitrariteit uit te schakelen en een ‘noodzakelijke’ vorm te vinden: “iedere aangewende kleur moet voortvloeien uit een psychiese noodzakelijkheid”. [idem:63]⁷ Ook voor hem staat de nieuwe tijd in het teken van de abstraherende gemeenschapskunst, maar in tegenstelling tot de politiek gedesillusioneerde Van Ostaijen zingt hij de hoop op een heel andere maatschappij nog in een ronkende frase uit: “Een grootse ideaaldrang van opstanding vaart over de wereld.” [idem:64] Hij beseft echter wel dat de hervorming van de kunst niet helemaal samenvalt met de maatschappelijke omwentelingen en dat esthetische categorieën niet noodzakelijk ethisch bruikbaar zijn: “Grove misslag dus, kunstbestrevingen afhankelijk te maken van sociaal-ekonomiese hervormingen [...] *Ars poetica* is geen *vade-mecum* voor praktische moraal”. [ibidem] Deze bijdrage – voltooid in oktober 1920 – bevat aldus de kiemen van een gemeenschapskunstopvatting die zal botsen met die van Gijsen, Moens, Van den Oever en de andere humanitaire. In twee brieven aan de latere *Stem*-hoofdredacteur Dirk Coster in Nederland, gaat Brunclair hier dieper op in:

Wij voelen weinig voor sociaalhervorming op rijm, hoe vergeestelikt dit ook moge bezongen worden [...] Evenmin het didaktiese of een verdichting van humaniteitsmoraal kan hier burgerrecht verwerven. Maar kunst als onmiddellike aanvoeling van het leven in zijn veelvormige manifestaties, als wegbereider voor een orde kern en evenwichtiger dan de zichtbare fenomenaliteit, ziedaar hopenpunten die onze Jong-Vlaamse poëzie tot een lyries gesternte adelt. Wij hebben de sluitsteen gewenteld over het verleden. [Brunclair aan Coster, 24 november 1920, AMVC, B 92I, kopie van origineel]⁸

Het lijkt alsof Brunclair hier uit naam van alle jongeren spreekt, maar het verloop van de discussie zal duidelijk maken dat dit allerminst het geval is. De Wispelaeres bewering dat deze brieven “gelden voor de eerste uitvoerige programma-verklaringen van de Ruimte-generatie” [De Wispelaere 1960:11] is dan ook niet helemaal correct. In het eerste nummer van *Ruimte* was een cultuurpolitiek manifest van Herman Vos gepubliceerd en een strikt literaire variant zou er nooit komen aangezien de jongeren het – behalve over het activisme – nauwelijks ergens over eens waren. Brunclairs afwijzing van moraliserende literatuur is een echo van wat Van Ostaijen hem daarover vanuit Berlijn schreef, maar komt helemaal niet overeen met de verzen van Gijsen, Moens en Pauwels in *Ruimte*. De afwijkende mening van Brunclair blijkt ook – en eens te meer via een reeks bijna letterlijke verwijzingen naar uitlatingen van Van Ostaijen! – in zijn bijdrage voor het volgende nummer van *Vlaamsche Arbeid*. Na een overzicht van de evolutie van de literatuur van de Romantiek tot

‘nu’, geeft hij aan dat kunst niet gezien mag worden als de weergave van ethische ideeën:

Al te vage programmatiek heeft het ontluiken van een strekking bevorderd, die het menselijk pynsel louteren wil, door kanselprediking of didaktiek. Eens en voor altijd: de kunstenaar is geen moraalquaker en de Werfelianen onder ons zullen alvast tot het inzicht komen dat zij sermoenklank geven. Het uitstijgen boven de verschi-ningswereld naar het veld der bespiegeling, zal de kunstenaar tot ekstatieker vormen. Doorheen innerlike tegenstrijdigheden en impulsen het godsbeeld betrachten. En niet als woordvoerder optreden voor een hervormingsidee. [Brunclair 1921b:129]

Net als Van Ostaijen staat hij dus een veel onpersoonlijker en implicietere literatuur met mystieke allures voor, maar zijn motivering is bijzonder particulier en enkel te begrijpen vanuit zijn eigen tomeloze geldingsdrang en consequentieneurose. Het humanitaire discours wordt afgewezen omdat het ambitieus op veilig speelt (ironisch: “Het is een zeer mooi gebaar voor een superieur mens naar de geringen over te neigen. Men kiest de maatstaf zó klein mogelijk”), het dadaïsme omdat het “argot tussen ingewijden” is en daardoor de “gemeenschapskunst” in gevaar brengt. [ibidem] Zonder de theoretische onderbouw die Van Ostaijen aan zijn gewijzigde gemeenschapskunstidee geeft (geontindividualiseerde kunst die de lezer on(der)bewust raakt) bezet Brunclair hier dus uiteindelijk een gelijkaardige tussenpositie: geen radicaal dadaïsme, geen humanitair expressionisme. Dat het hier echter een bijna g nant geval van klok- en klepelverwarring betreft, blijkt wanneer Brunclair – als om alsnog zijn poëtische en intellectuele onafhankelijkheid te bewijzen – op het einde van zijn artikel zowaar kritisch tegen het *Sienjaal*-manifest ingaat:

er bestaat een streving, elke kunst op haar eigen gebied te beperken en de grenslijnen streng te trekken. Geen schilderkunst inenten op muziek, geen kleurlyriek. Juist zo. Maar elders wordt aan poëzie opgelegd te veraanschouwelijken. Kan het maller? Stelselmatig worden alle waarden omgekeerd. *Sienjaal* heeft wondere gelijkenis met de cirkusakrobaat die op zijn handen loopt en orakelt: Ik draag de wereld! Atlas averechts. [ibidem]⁹

De contradictie die Brunclair meent te ontwaren in Van Ostaijens theorie ontgaat me.¹⁰ De muzikaliteit die door de typografie visueel gesuggereerd wordt is niet strijdig met de gestelde eis elke kunstuitdrukking “terug te voeren binnen HAAR DOMEIN”. [IV:127] De kunsttak ‘muziek’ heeft net zo min het monopolie op de eigenschap ‘muzikaliteit’ als de schilderkunst op visuele, typografische elementen. In het *Sienjaal*-manifest stond immers al: “in elk domein de laatste mogelijkheden uitbaten”. [IV:127] Voor de dichtkunst lagen die “laatste mogelijkheden” op het vlak van het gesproken woord – de klank en het “affekt” [IV:157] – en hoe die in het boek typografisch kunnen worden weergegeven (cf 2.2.2.2).¹¹ En de ‘veraanschouwelijking’ van de Platoonse Idee die Van Ostaijen van het kunstwerk verwacht is al evenmin strijdig met

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

de gestelde eis. Die Idee bevindt zich namelijk – *if at all* – in een parallel universum en maakt van het gedicht dus allerminst automatisch een schilderij of fotografische afbeelding. Het komt dan ook een beetje *flinksig* over wanneer Brunclair zijn betoog besluit met een uitval naar enkele “lichtdragers van het modernism [sic] in Vlaanderen” die “appelen voor citroenen” [Brunclair 1921b:129] verkopen, terwijl hij hier zelf een opmerkelijke ratatouille van nauwelijks verwerkte theoretische inzichten bij elkaar klutst.

Van de
Woestijne
reageert

“Er is roering: ik zou niet durven beweren dat er ontroering is.” [Van de Woestijne 1949c:428] Met deze blijk van superieure distantie die zijn tegenstanders enkel maar kon sterken in hun bezwaren tegen Zijne Passiviteit, begint Karel van de Woestijne (overigens anoniem) op 30 juli 1920 zijn kroniek ‘Jonge Vlaamsche Letteren’ in de NRC en zo ook zijn bijdrage tot het expressionisme-debat (het tweede deel van het artikel zou op 2 augustus verschijnen). Hij maakt – alweer op een onpersoonlijke manier – meteen duidelijk dat hij niet van plan is zich zonder verdediging te laten afslachten: “Ons is een regiment doodgravers geboren: wie zij bedoelen in hunne graven te leggen ‘se portent fort bien’”. [ibidem] Daarmee is meteen al de kern van zijn *defence* aangegeven: de Van Nu en Straks-generatie is minder dood dan jonge hemelbestormers als Marnix Gijsen (ook auteur van *De uitvaart der Negentigers*, Amsterdam, 1920) willen (doen) geloven. In de wat naïeve veronderstelling een “objectie[f] brokje geschiedenis [...] zonder welke bijgedachte ook” [idem:440] te schrijven, doet Van de Woestijne wat elk bekwaam retoricus in zijn plaats zou doen: de tegenstanders gelijk geven in hun betrachtingen, maar intussen zowel hun premissen als hun conclusie in twijfel trekken. Het streven naar gemeenschapskunst is ieders streven, betoogt hij, óók dat van de al te snel afgeschreven Van Nu en Straks’ers “die zich de gemeenschap van het algemeen-menschelijke, van het laagst-zinnelijke tot het hoogst-mystieke, tot einddoel hebben gesteld”. [idem:438] Het is dus een “misverstand” [idem:440] de generaties tegen elkaar op te zetten. En intussen moeten de jongeren vooral niet al te hoog van de toren blazen want vooralsnog zijn ze er noch in geslaagd duidelijk te maken wat zij eigenlijk met hun gemeenschapskunst bedoelen (“wil zij weêr volkskunst worden? Of wil zij de spreekbuis zijn van een gemeenschappelijk ideaal? Zal het [...] Conscience zijn, of Henriette Roland Holst?” [idem:435]), noch vanuit hun onduidelijke betrachtingen echt sterke werken voort te brengen. De wat hooghartige schoolmeester die Van de Woestijne óók was, gaf fijntjes aan dat het “niet op theorie, maar op werken [aan] komt [...], en in laatste instantie op letterkundige schoonheid, waarbij al het overige verdacht bedenksel is”. [idem:434] Met dit gezagsargument slaat hij de tegenpartij technisch knock-out: de jeugdwerken van de prille twintigers (de *Verzen* van Burssens en Verbruggen, de *Loflitanie* van Gijsen...) waren inderdaad geen tijdloze meesterstukken die naast zijn eigen *Vader-huis* stand konden houden.¹² Maar daar was het die jongeren natuurlijk niet om te doen. Van de Woestijne verdedigt via een ethos dat ook andere Van Nu en Straks’ers in de jaren twintig zullen proclameren¹³ zijn eigen werk en temperament: ondanks zijn/hun onloochenbare impressionisme was hij/waren ze uiteindelijk toch ook (lees: net als de jongeren) “synthetisch” gericht. [idem:435] Van de Woestijne past hier weer een retorische truc toe: als je beweert dat je kunst synthetisch én dus ‘alles’ is (individueel én voor de gemeenschap, van zijn eigen tijd én eeuwig), reduceer je elk conflict met latere opposanten automa-

tisch tot een graadverschil of misverstand. Terwijl het de jongeren natuurlijk om heel wat meer dan een graadverschil te doen was. Waar Van de Woestijne ook in dit bedachtzame krantenstuk een op klassieke leest geschoeide schoonheids- en algemeen-menselijkheidskunst voorstaat, willen zij zowel in het eigenlijke kunstwerk, in de beschouwing ervan en in het onlosmakelijk ermee verbonden 'leven' een bepaald *elan* dat de ouderen nooit meer kunnen bereiken. Veel meer nog dan een nieuwe vorm (waarover zo dadelijk meer) willen ze iets nog veel onbepaalders: een soort van revolutionair fluïdum dat enkel hormonaal gedreven adolescenten of katholieke stormrammen als "overlooper Karel van den Oever" [idem:433] in de aderen tolereren. Ze willen iets *anders* en ze willen het *nu*. Niet *straks*. Een verzoeningsgezinde oudere is wel het laatste waar ze op zitten te wachten. Van de Woestijne verwijt hen "vorm-superstitie" (de misvatting, volgens hem, dat er nieuwe vormen nodig zouden zijn) [idem:438], maar geeft daarmee aan dat hij ondanks al zijn empathie niet inziet waar die vormvernieuwing bij hen voor staat. De associatieve *drive* en dynamiek die zij in de kunst willen, kan enkel vormgegeven worden in langlopende, hymnische vrije verzen. Als ze – zoals Van de Woestijne voorspelt – snel hun vergissing zullen inzien en terugkeren naar de klassieke vormen, dan kan dat enkel wanneer ze ook de aloude thema's en toon zullen heropnemen óf het niet langer nodig achten vorm en inhoud op elkaar af te stellen. Vernieuwing was duidelijk geen waarde op zich voor Van de Woestijne. Hij sprak dan ook vol lof over het versopgericht 't *Fontein*tje dat "in alle eenzaamheid, in alle bescheidenheid, buiten alle strijd om, en alleen om der wille van literaire schoonheid" zou verschijnen. [idem:433] De redacteurs Maurice Roelants, Raymond Herreman, Karel Leroux en "den waarlijk fantazierijken" Richard Minne zijn geen "hemelbestormers" [ibidem], "[w]ant het is voortaan niet meer noodig over hemelbergende bergen te klauteren, om óók te Rome aan te komen." [idem:434] En het is wat hem betreft maar zeer de vraag of die Antwerpse jongeren ooit in dat heiligdom Rome zullen arriveren. Meer dan wat goed gecamoufleerde lof voor de "durf, – meer durf voorlopig dan duidelijk talent" [idem:433] heeft Van de Woestijne niet over voor de groep rond *Ruimte* (over Van Ostaijen en Moens heeft hij het nergens expliciet!). Hij is te welopgevoed om het met zoveel woorden te zeggen, maar het heeft er alle schijn van dat hij de brave en zekere kwaliteit van de *Fonteiniers* verkiest boven de hoogmoedige aanstellerij van *Ruimte*.

Het liet zich raden dat de Antwerpse jongeren hierop zouden reageren. Willem Meyboom komt in *Vlaamsche Arbeid* meteen tot de kern: "Karel van de Woestijne [ziet] nog altijd niet in dat de literaire vernieuwingsdrang slechts één en niet de voornaamste manifestatie van een dieper geestelijke strooming is die tegen de Ivoren Torens aanklotst". [Meyboom 1921b:277-278] Dat de jongeren in vergelijking met Van de Woestijnes productie nog geen literair werk van betekenis hebben geschreven ontkent hij niet – "(We maken alleen een uitzondering voor *Het Sienjaal*)!" – maar is niet relevant: "literatuur, ook de aller-modernste is in dezen tijd voor Vlaanderen van luttel betekenis. Bij gebrek aan brood moesten we altijd korstjes van pasteien eten. Die breken nu zoo zuur op dat we goed doen een tijdlang literaire zoetigheden onaange-roerd te laten." [idem:278] Verfijning en raffinement is niet Vlaanderens eerste nood, lijkt hij te suggereren, en dat willen de ouderen maar niet begrijpen. De Van Nu en Straks-generatie is aan decadentie, passiviteit en onderlinge riva-

Meyboom
slaat
terug

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

liteit⁴ ten onder gegaan en kon dus onmogelijk tijdig inspelen op het nieuwe, jonge, activistische en flamingantische solidarisme. Dat Van de Woestijne noch Van Ostaijen, noch Moens vermeldt als belangrijke nieuwe leidsmannen, versterkt voor de auteur eens te meer de impressie van wereldvreemdheid: “deze opstellen maken den indruk door een vreemde in Jeruzalem geschreven te zijn.” [idem:277]

Terwijl het tijdschrift *Ruimte* de facto al dood was – Marnix Gijsen had in februari 1921 de literatuur vaarwel gezegd, Wies Moens concentreerde zich steeds meer op de Vlaams-nationale strijd dan op de humanitaire en Brunclair lag naar aloude gewoonte met zowat iedereen overhoop [Van Passel 1958:66-67] – wou De Bock nog een laatste keer een vuist maken. In wat het allerlaatste nummer van het blad zou blijken te zijn, drukte hij de twee NRC-stukken van Van de Woestijne af, gevolgd door een ferme ‘Repliek’ van hemzelve. Ook hij veroordeelt Van de Woestijne op ethische gronden: “Zijn dubbel opstel is doordrenkt van amorele passiviteit.” [De Bock 1921:109] Enerzijds mist hij net als zijn geestesgenoten in *Van Nu en Straks*, *De Boomgaard* en *Het Rode Zeil* de moed om “dieper en konsekwenter in de beweging te staan” [ibidem], anderzijds doet hij lafweg een beroep op de eeuwigheidswaarde van zijn eigen werk, terwijl “de geschiedenis nooit bewijzen kan wie in de strijd het goede recht verdedigde, omdat de ethiek van een daad of een gedragslijn niets met haar maatschappelijk succes te maken heeft.” [ibidem] De Bock hanteert hier een typisch elitair avant-garde criterium: niet het succes bij ‘het volk’ kan een daad legitimeren, maar de instelling waaruit die daad voortvloeit. Het is dus belangrijker in je hoofd ‘bij de mensen’ te zijn dan daadwerkelijk door hen gesteund te worden. Deze gedachtegang leidt echter niet tot een verdediging van de autonomie van het kunstwerk: De Bock vraagt zich immers retorisch af of die vermeende inherente kwaliteit van literair werk à la Van de Woestijne uiteindelijk niet slechts “een broze konventie [is], van minder belang dan het leven dat door mogelijk onverfijnd werk gewekt kan worden?” [ibidem] Het is De Bock dus niet rechtstreeks om kunstvernieuwing en het scheppen van nieuwe meesterwerken te doen, maar om het mee creëren van een sfeer die het hele land kan vitaliseren. Kunst en literatuur zijn daaraan ondergeschikt. Hij wil “[e]en verrijking van, een gisting in het geestelijk leven, welk leven zich dan niet alleen in gedichten of dichterlijk proza gaat uitwerken maar een brede cultuur vormt”. [idem:108] De Bocks argumentatie steunt echter op enkele merkwaardige paradoxen. Zo merkt hij terecht op dat maatschappelijk succes niets zegt over de ethische kwaliteiten van een werk, maar verzwijgt hij gemakshalve de implicatie hiervan voor zijn eigen gemeenschapsdromen: waar sta je immers met je oproep om ín en met je volk te leven, als dat volk daar helemaal niet op zit te wachten? Hij wijst al even terecht (en uitermate ‘modern’) op het feit dat een cultureel kwaliteitslabel op conventie en niet op intrinsieke eigenschappen berust, maar trekt daaruit niet de conclusie dat ook zijn eigen redenering daardoor erg relatief wordt. Is een maatschappelijk betrokken houding per definitie ethischer dan een wat afstandelijkere? Hij verwijt de vooroorlogse generatie dat ze door hun “quietisme” [idem:106] mee voor omstandigheden zorgden waarin de “Vlaamse verzen- en novellenproductie vrij spoedig tot een folkloristies vegeterend verschijnsel [dreigde te] ontaard[en]” [ibidem], maar vindt het enkele alinea’s later betreuens-

waardig dat de epigonen van 't Fonteintje zich net als hun voorgangers wenden tot "de Franse literatuur". [idem:107] De Bock streefde dus blijkbaar naar een zeldzaam specimen: volstrekt organische volkskunst op internationaal niveau; een niet-ontaaarde, Vlaamse literatuur die niet folkloristisch was en zich toch ook niet aan buitenlandse voorbeelden spiegelde. De laatste en waarschijnlijk pijnlijkste paradox scheen De Bock zelf ook te beseffen. Op het eind van zijn replek verwijst hij er impliciet naar wanneer hij het heeft over het "snobisme" en de "valse schijn" [idem:110] die in de progressieve kunstenaarskringen welig tierden. De jacht op persoonlijk succes bedreigt er de romantische kunstenaarsmythe: "Als [de kunstenaar] oprecht is kan hij doorgaans niet van zijn kunst leven". [ibidem:110] En die oprechtheid kon hij – eigenaar van een blad zonder medewerkers – enkel sterk in twijfel trekken. Want inderdaad, probeer maar eens een gemeenschapskunstenaarsgroep op de been te houden in dienst van de hele volksgemeenschap als die gemeenschapskunstenaars het nauwelijks ergens met elkaar over eens raken en ze voortdurend ruziemakend over de straat rollen...

Voor Brunclair kon er echter niet voldoende keet worden geschopt. Terwijl hij zijn legerdienst vervulde in het 'Krijgsgasthuis' van Leopoldsburg, schreef hij Marnix Gijsen op 18 augustus 1921 dat het literaire leven dringend enige commotie kon gebruiken en dat hij een "Dada-manifestatie" had ontworpen die hij aan Van Ostaijen zou voorleggen: "Bedoeld wordt in onze lettergaarde herrie te schoppen. 't Is hier zo plat as [sic] 'n schol. Ruitenbrekerij en révolte." [Brunclair, AMVC, B 921/B] De half mei 1921 uit Berlijn teruggekeerde Van Ostaijen was weliswaar "van voorkomen en omgang niet meer zo behept met zijn legendarische branie van voorheen" maar leek nog altijd de aangewezen persoon om dit soort acties "waarvoor hij te vinden is" mee op te zetten. [ibidem] Waar hij zich een maand later in *Vlaamsche Arbeid* weer zou inspannen om de activistische beweging "reaalpolities" om te vormen [Brunclair 1921d:275], wil hij alvast de literaire wereld een portie anti-intellectualistisch nihilisme toedielen: "Ook de kern te leggen voor het sokraties inzicht dat alles larie is en de dingen inhouders van idioterij. Onze vrienden kreperen van intellect, maar dit getij kentert wel." [Brunclair, AMVC, B 921/B] Of deze geplande dadaïstische actie iets te maken heeft met de schandaalverwekkende inzendingen van Van Ostaijen voor de tentoonstelling bij het 'Tweede Kongres voor Moderne Kunst' in Antwerpen in januari 1922 is niet bekend.¹⁵ Op dat congres hield Brunclair wel een lezing 'Over moderne literatuur' die later uitgebreid en herwerkt in twee afleveringen in *Vlaamsche Arbeid* werd afgedrukt. Brunclair maakt hier – allerminst systematisch maar wel grondig gedocumenteerd – de stand van zaken in de internationale wereld der -ismen op en probeert daarin de plaats van de Vlaamse kunst en letteren te bepalen en uit te zoeken welke sociale of politieke rol de kunst kan spelen. De al eerder gehoorde verwijten richting *Van Nu en Straks* worden nogmaals herkauwd,¹⁶ maar ook de premissen van de nieuwste trend – de gemeenschapskunst – worden meer dan kritisch doorgelicht. Van Ostaijens waarschuwing tegen 'ethische' kunst klinkt door in de eloquente opmerking dat "kunst die louterend op haar toehoorder inwerkt gaat gelijken op een zuiveringsauto-maat voor de schoonmaak der zielen. Ethiek is te doorleven, het is geen voor-gesteld beginsel dat door kunst moet bewezen worden". [Brunclair

Brunclair
over
moderne
literatuur

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

1922a:217] Ook in het vervolg van Brunclairs betoog drijven elementen uit de kritische praktijk van Van Ostaijen eens te meer boven. Van de invloed van de dynamiek van het moderne leven op de kunst, via het streven naar “ontindividualiseerng” [sic, idem:218] en de meewarige uithaal naar gemakzuchtige critici die voortijdig het einde van het kubisme proclameerden tot het *schwärmen* met het “bovenzinnelike” [idem:219], de “mystiese fantastiek” [idem:220] en August Stramm [idem:250], Brunclair toont zich immer Van Ostaijens trouwste lezer.¹⁷ Zeer lucide benoemt hij “het *bovennatuurlike* en het *subconscience*” als de “twee ekstreme vleugels van het moderne levenservaren”. [ibidem] De weg naar het surrealisme wordt hier al theoretisch geplaveid. Impliciet becommentarieert hij ook even de NRC-tussenkomst van Van de Woestijne wanneer hij het heeft over de onvermijdelijke evolutie van de kunst die diens symbolisme intussen achter zich heeft gelaten: “De genetiese lijn wordt doorgetrokken, spijs het oratio pro domo van grootheden die hun lemen voetstuk voelen wankelen. Kunst is tijdspiegel.” [idem:221] Van de Woestijnes luitenanten Johan Meylander en Gabriël Opdebeeck in *Het Rode Zeil* worden wél met naam genoemd en gelijk enkele decimeters onder de grond geharkt. In het tweede deel van zijn essay wijst Brunclair onder meer op de technische invloed die van Mallarmé’s *Un coup de dés* uitging op het dadaïsme. Zijn omschrijving van die invloed levert haast achteloos een aardige werkdefinitie van de moderne poëzie op: “Het vers is de uitdeining van een vloedgolf, die zijn stuwkracht heeft in het onderbewustzijn en waarvoor de logica geen beddinglegger is.” [idem:246] Uit de grillig-associatieve betoogtrant die Brunclair hanteert spreekt overigens een grote sympathie voor het dadaïsme: “Het kubism heeft zijn platvlak theorie. Beotië heeft zijn zitvlak-theorie: het objektieve denken. Gevolg: kritiek met aambeien. De dadaïsten waren tegen het zitten: zij hadden gelijk.” [idem:248] Net als Van Ostaijen verdedigt dus ook hij deze stroming tegen de al te gemakkelijke kritiek als zou het een ziekelijke kunst zijn.¹⁸ En ook aan de reductie dada = “ruitenbrekerige beeldenstormerij” [idem:247] doet hij niet mee. “Het dadaïsme is de onmacht in grootse tragiek. Het is de diepe Weltschmerz dezer eeuw.” [idem:248] Zijn behandeling van het futurisme is technischer; na een herneming (zonder bronvermelding alweer) van Van Ostaijens vijfjaar oude opmerkingen over de problematische pogingen om beweging te suggereren in een kunstwerk, merkt hij op dat het “invoeren van de onomatopée als uitdrukkingsmiddel [...] vieux jeu” is. [idem:249] Waar Van Ostaijen later de primaire lyriek van onder meer de klanknaboetsing zal roemen die hij terugvindt in volksliedjes, deprecieert Brunclair deze; nadat hij een Volendams specimen heeft geciteerd, sluit hij zich aan bij Frans Coenen die deze techniek (onder meer naar aanleiding van *Bezette Stad* [Coenen 1979:51]) impressionistisch had genoemd. Het belang van het Duitse expressionisme wil hij niet ontkennen, maar in zijn herhaalde diatribe tegen de humanitairen moeten ook Werfel, Däubler en zelfs Lasker-Schüler het even ontgelden. “Het gemeenschapsideaal zal zich verwezenliken, mijnheren, langs de stembus of op de barrikade [...] De verletterkundiging leidt tot revolutie-romantiek”. [Brunclair 1922a:250] De literatuur kan enkel proberen het “religieuze algevoel”¹⁹ [idem:252] te bevorderen, de decadentie te bestrijden en zo proberen de “processus” richting “het volmaakte” “slechts met één stond te versnellen”. [idem:253] Brunclair is dus

sceptisch, maar niet zonder hoop. Diezelfde houding blijkt ook in het slotdeel van zijn betoog waarin hij de Vlaamse literatuur behandelt. Als was ze één groot huis schildert hij – verdieping na verdieping – op waarlijk groteske wijze de verschillende literaire coterieën. Op het gelijkvloers huizen de heimatdichters rond Francken, de rederijkers rond Ward Hermans en Pol de Mont. Eén verdieping hoger resideren de decadenten Teirlinck en Meylander en is er een “bergplaats voor waterproofs” [idem:254] – daar schuilen de Fonteiniers Roelants en Herreman voor de stortregens van Van de Woestijne. Die verblijft zelf uiteraard in de ijle van zijn ivoren toren. Nog ijler is de lucht die Wies Moens inademt “in zijn benediktijnersel”: “Er is geestdrift over eigen deemoed, die in groteske hoogmoed dreigt om te slaan.” [ibidem] En wie woont er helemaal bovenaan? Paul van Ostaijen, “als windmaker om de mufte kamertjesbeklemming die wij doorstegen, duchtig te ventileren. Nauw is hij aan de gang of de beeltenissen vallen van de wand. *Music-Hall*, *Het Sienjaal* en *Bezette Stad*: een drieluik wordt in de plaats gehangen.” [ibidem] Hoewel het natuurlijk geen toeval is dat Brunclair het dubbelzinnige “windmaker” als metafoor gebruikt voor Van Ostaijen, is het duidelijk dat hij veel respect heeft voor de sloophamer die door zijn Antwerpse collega is gehanteerd. Waarna er enkele van veel inzicht getuigende alinea’s volgen over het “drieluik”: de strijd tussen oppervlakkig sensualisme en religiositeit die afwisselend in *Music-Hall* en *Het Sienjaal* de boventoon voeren, de *immediacy* van *Het Sienjaal* dat hem ver boven het gemanieerde “gebaar” van Wies Moens verheft, de pijnlijke tegenstelling tussen het “inherent geloof in hogere zijnswaarden en het geweld der werkelijkheid die tot een schrijnende tegenstelling leiden tussen Idee en Zijn” [idem:255] en vandaar naar het dadaïsme van *Bezette Stad*... Er is sinds Oskar de Smedts recensie van *Music-Hall* (*De Goe-dendag*, 1917) niet meer op dit niveau over Van Ostaijen geschreven (cf. 2.2.1). Vooral wanneer hij de groeiende scepsis beschrijft die zich van Van Ostaijen meester maakte aangaande de mogelijkheid om met kunst en literatuur “een werkzame factor voor de loutering van het mensdom” te zijn, lijkt de inleving totaal. Waarschijnlijk onder invloed van de brieven die hij vanuit Berlijn ontving en de gesprekken die ze sinds Van Ostaijens terugkeer voerden, is Brunclair tot dezelfde ontnuchterende conclusie gekomen: “Resultaat zero.” [ibidem] En dit besef werkt tegelijkertijd natuurlijk ook bevrijdend: “De kunst is niet schatplichtig en heeft in het gemeenschapsleven geen invoerrecht af te dragen aan de staathuishoudkunde. Zij staat tol-vrij. Niets aan te melden heren!” [idem:256] Ook Brunclair omhelst hier de autonomie van de kunst, uiteraard zonder te vervallen in de zo vervloekte *l’art pour l’art*: “kunst is wereldgevoel door vizie.” Hij heeft het daarna over wat hij zelf noemt “[de] nieuwe richtlijnen waarlangs *Bezette Stad* zich ontwikkelt”, maar die worden met zoveel inleving geparafraseerd dat dit gedeelte inzichten lijken:

Vizie is geen nuchter, zintuigelijk vermogen, wel verinnerlikte schouwing, buitenwaarts geprojecteerd in het voldragen beeld. Ontindividualisering van de sensaties naar eenwording met het aanschouwde object. Evenwichtige verhoudingen tussen het subject [sic] en het reaalbeeld in zijn binnenwezen. [ibidem]

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

Zo ‘helder’ (al blijft dat in deze context helaas een relatief begrip) en compact heeft zelfs Van Ostaijen zijn visie op het expressionisme op dat moment nog niet verwoord.²⁰ Maar auteur en criticus zijn het natuurlijk niet over de hele lijn eens. Net als in zijn eerdere recensie van *Bezette Stad* moet ook nu de ritmische typografie het ontgelden: afgekeken van *Calligrammes*, kakelt Brunclair de anderen na, én in zijn poging om te evoceren “een offer aan het zo gevraakte [sic] naturalism”. [ibidem] Ook nu wordt Van Ostaijen inconsequentie verweten omdat hij “[p]ikturaal zou verwerpen wat belletries wordt toegepast” (cf. supra). De dynamiek van het geheel raakt ook wel eens verstoord doordat Van Ostaijen “een rij klankverwante woorden die geen dieper verband hebben, dan dat waarom een rijmwoordenboek ze onder dezelfde hoofding zou rubriceren”. [ibidem]²¹ De innerlijke samenhang van het boek wordt ook niet bevorderd door het naast elkaar plaatsen van nihilistisch-groteske passages en “herkauwsel van *Music-Hall*” en *Het Sienjaal* [idem:257]²² Waarna de auteur opnieuw uitzoomt en zijn essay besluit met een nieuwe reeks opmerkingen over de rol die literatuur zou kunnen spelen in de zo verhoopte maatschappelijke omwentelingen. Niet voor het laatst komen dadendrang en scepticisme hier met elkaar in botsing. De schoorvoetende conclusie van Brunclair doet echter ook nu nog erg pertinent aan:

An sich is de leer der Daad als revolutionnaire hervorming slechts te aanvaarden onder beding [sic] van reaalpolitie inzicht en vormingswil, in casu dus zou de rol de[r] literatuur omschreven zijn als de bewerker van een evenwichtigere sociale orde door schotshriften [sic], randbemerkingen bij naarvoorspringende maatschappelijke gebeurtenissen. Het stellen van een politiek doel als criterium onderschrijf ik algeheel hoewel ik het geloof ontbeer in het gunstig uitvalen van om ’t even welk maatschappelijk eksperiment. [ibidem]

Het op de voet te volgen sovjetexperiment zal het niet anders bewijzen: caritas en broederschap kunnen niet door een “prakties handboek voor staatsmoraal met de kantiaanse imperatief” [ibidem] worden afgedwongen. Dit kan enkel “van binnen uit” groeien en daarvoor is een soort van ethische loutering nodig om “ons wezen uit zijn lagere instinkten” te ontvoogden. [idem:258] Noch het kapitalisme, noch het communisme kunnen de problemen oplossen want ze missen die ethische basis.²³ Hoewel Brunclair dus geregeld uithaalt naar het werk van Wies Moens (“bond opsmuksel [...] rond een vage ideologie” [idem:257]) en hij allerminst een naïef humanitair is, staat hij uiteindelijk dezelfde waarden voor: enkel een ethos waarin “eenvoud en deemoediging” centraal staan en het materialisme wordt verworpen, kan heil brengen. Ook dichters kunnen mee “de ethiese voedbodem aanleggen, waaruit de grondlaag van een toekomstamenleving haar wasdom zal doen gedijen.” [idem:259] De omwenteling in de Vlaamse cultuur voltrekt zich aldus als een “Blitzzug”. [idem:260] Sommigen zullen hem missen en met de “bommeltrein” achterna komen. Andere reizigers zullen zich onwel voelen en weten nog niet of de noodrem dan wel de eindbestemming soelaas bieden. Als een ware avant-gardist vertrouwt Brunclair intussen “op de geestelijke seinwachters, die standnemen bij het wisselspoor”. [idem:261] Aangezien

echter zowat alle auteurs (van Van de Woestijne tot Gijsen en van Meylander tot Moens) die in dit opstel aan bod komen ook fel worden bekritiseerd, lijkt het erop dat alleen de “vroeg ontspoorde” [IV:5] Van Ostaijen en meesterleerling Brunclair voor die ferroviaire plaats kunnen postulieren.

Terwijl men in Antwerpen dus warm en koud tegelijk blies, speelde de volgende ‘slag’ zich in Oost-Vlaanderen af. In het door Van de Woestijne nog als “meer van strijdenden dan van literairen aard” [Van de Woestijne 1949c:433] omschreven ‘Maandschrift over Godsdienstleven, Kunst, Staatskunde in Vlaanderen en in de wereld’ *Ter Waarheid* van Joris Van Severen spreekt dichterrecensent Achilles Mussche aldus: “Dit rauwe lillende boek komt twintig jaar te laat. Het is de brandende klaging, de hoopeloze walg, de verbeterde vloek van den modderen man in al zijn hulpeloze afgesnedenheid van de wereld, in al zijn tragische zelfvernietiging, in al zijn overbewuste machteloosheid.” [Mussche 1921:367] De terminologie (“klaging”, “walg”, “tragisch”, “overbewuste machteloosheid”) en die ene rechtstreekse verwijzing (“den modderen man”) doen misschien anders vermoeden, maar de be(k)laagde is hier niet langer de in zijn grootsheid onaantastbare Florentijn Van de Woestijne, maar zijn jongere en kwetsbaardere epigoon Urbain van de Voorde. Diens *De haard der ziel* wordt verworpen op precies dezelfde manier als Van de Woestijnes recente werk: “geestelijk, op de vooruitgeschoven posten van onze generatie, is het standpunt van den modderen man definitief overwonnen.” [ibidem] Opmerkelijk is dat Mussche het bestaan van Van de Voorde’s ‘ethos’ niet ontkennt maar dat hij het wil verdringen, in een poging de Van de Woestijne-in-ons-allen te overwinnen. Volledig conform de elitaristische avant-gardegeest die ook in *Ter Waarheid* heerste [Spinoy 1995b:707-708] wordt van een kunstwerk verwacht dat het niet langer de werkelijkheid weergeeft zoals die is, maar zoals ze zou moeten en als het van hen afhangt ook zál zijn: “De tijd van den dichter is de toekomst. Zijn werkelijkheid is er niet eene van feiten, maar van beloften. Poëzie is een prophetie van den dag van morgen.” [Mussche 1921:367] Met het vitalisme dat twee jaar later ook de Verzen van de jonge Marsman zal kleuren, roept Mussche uit: “Maar wij, wij willen leven, zoolang wij te leven hebben.” [ibidem] Hoe dat leven eruit moet zien wordt nergens concreet gemaakt, maar uit de context kan worden afgeleid dat Mussche droomde van een eenvoudig, sterk, zelfbewust, wilskrachtig, spiritueel en beheerst bestaan; het tegenovergestelde, kortom, van wat de halfslachtige decadent Van de Voorde (in navolging van Baudelaire, Van de Woestijne en Verhaeren) te bieden heeft: “[dit boek] is van een brandend ascetisme, dat telkenmale in de armen van een hoer ontwaakt.” [idem:368] Van de Voorde’s vers “Volledig is de vrouw alleen als hoer, / oprecht en naakt”, roept niet Mussche’s toorn op (“deze monsterachtige leugen” [ibidem]) omdat het antifeministisch zou zijn, maar omdat het ingaat tegen de verheven kuisheidsromantiek annex Maria- en moederverering waarvan in Vlaanderen al enkele eeuwen een volstrekt geslachtloze variant floreert. Toegeven aan zinnelijkheid en erotiek kan hier blijkbaar alleen geassocieerd worden met een ‘nederlaag’, “het volslagen débâcle” [ibidem] – in het van activistische dadendrang bruisende Vlaanderen de grootst mogelijke zonde. “Poëzie wordt niet geschapen vanuit weerszin en negatie,” aldus Mussche, “poëzie is een ding van extase, poëzie is een daad van liefde.” [idem:369] Die

Mussche
verplaatst
het front
(contra Van de
Voorde)

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

laatste kwalificeringen kwamen we ook al tegen bij Van Ostaijen (resp. in 2.2.2.2 en 2.2.1), maar die koppelde daar meteen ook het “eeuwige onvoldane [als] de negatieve oorzaak van ons vitalisme, van ons creatief vermogen” [IV:46] aan vast. Ook de poëtische extase zou bij Van Ostaijen in één adem genoemd worden met het vertwijfeld dualisme van zijn “pessimistische wereldvoorstelling”. [IV:374] De moderne dichter kent volgens Mussche die kwellingen misschien wel, maar mag er in zijn werk geen melding van maken. De aan Baudelaire ontleende “idealistische sehnsucht” [Mussche 1921:369] die hij ook bij Van de Voorde aantreft biedt gelukkig nog enig tegenwicht en bevat zelfs “de toekomstmogelijkheid voor dezen dichter”. [ibidem] De toekomst van de poëzie wordt hier dus nooit in termen van een lyrisch of technisch probleem gesteld. Het feit dat Van de Voorde enkel sonnetten schrijft wordt niet eens vermeld, een onderzoek naar het verband tussen vorm en inhoud wordt niet gevoerd. Hoewel ook Mussche tot de ‘moderneren’ wordt gerekend [Hadermann 1988:348] is daar alvast theoretisch niet veel van te merken. Niet het werk wordt besproken, maar het levensgevoel dat eraan ten grondslag ligt.

Coster
overschouwt
het slagveld

De polemiek dijde daarop met enige vertraging uit naar Nederland. Dirk Coster wijdde er op 17 juni 1922 enkele kolommen aan in de NRC en die werden – mét “nabetrachting” van Mussche – overgenomen in *Ter Waarheid*. Met die typische mengeling van psychologiseren en ver technische commentaren die later ook zijn inleidingen bij de verschillende edities van *Nieuwe geluiden* zou kenmerken, schetst Coster hier een overzicht van de – volgens hem – belangrijkste tendensen in de naoorlogse Vlaamse poëzie. Van een overdaad aan kennis kan hij in ieder geval niet beschuldigd worden. Tijdens de oorlog was er absoluut niets belangwekkends verschenen, zo betoogt hij,²⁴ en “[e]erst nu, vier jaar na dien oorlog, klinken nieuwe geluiden op die van toekomstige krachten verzadigd blijken”. [Coster 1922:126] Die nieuwe geluiden zijn Wies Moens, Urbain van de Voorde en “den hartstochtelijken psalmist A. J. Mussche”. [ibidem]²⁵ Coster voelt dus blijkbaar de scherpe tweespalt die de Vlaamse letteren verdeelt niet aan; of beter: hij voelt haar wél aan, maar in zijn niet aflatende zoektocht naar het ‘algemeen menselijke’ ziet hij ze als de twee kanten van eenzelfde medaille: Moens en Van de Voorde “zijn elkaars tegendeel en juist daardoor vullen zij elkander aan”. [ibidem] Mussches dis kwalificatie van Van de Voorde kan hij dan ook alleen maar als een “onrechtvaardigheid” aanwijzen; het is absurd van een kunstwerk te beweren dat het te laat komt (“schoonheid [kan] nimmer te laat komen” [idem:127]) en ook aan de verdringing van Van de Woestijnes en Van de Voordes ‘ethos’ wil hij niet meedoen: “de mensch die zich in Van de Voorde’s poëzie openbaart, is nog niet eens gestorven, in niemand van ons is hij geheel gestorven, – en wie hem in zich negeeren wil, forceert of verleugent een deel van zich zelf.” [ibidem] Hoewel hij ook nu al duidelijk sympathie heeft voor het cultuuractivistische humanitarisme van de Vlaamse jongeren, houdt de Nederlander – en in deze zo door het politieke flamingantisme gekleurde strijd dus ook buitenstaander – Coster de deur nog op een kier voor minder ongecompliceerde poëzie. Want dat is vanuit ons standpunt gezien misschien wel de grote ironie van dit zogenaamde modernistendebat: Coster heeft het hier terecht over “[d]e groote, eenvoudige levenswaarden die voor Wies Moens eenvoudige zekerheden wer-

den [...] [en] hun waarheid bewezen [...]: het gezin, kind, geliefde, moeder en vader, geboorteland en God” en de veel “problematisch[er]” [ibidem] levenshouding van Van de Voorde, maar toch staat de eerste bekend als een belangrijk modernist en de tweede als een neo-classicus. Waar ‘klassiek’ veelal staat voor heldere eenvoud en ‘modern’ voor een kritisch overbewustzijn worden die verhoudingen hier gewoon omgedraaid. Vanuit ons standpunt gezien gelden uiteindelijk alleen Van Ostaijen, Burssens en in mindere mate Brunclair als echt ‘modernistische’ temperamenten; niet alleen in hun poëzie, maar ook in hun beschouwend werk zijn zij de enigen die blijken geven van die typisch moderne zin voor ironische relativering (cf. infra). Zowel het “tragische trachten” [ibidem] van Van de Voorde als de uit verre diepten opwellende absolute waarheden van Moens doen nu uitermate romantisch aan. Ook Coster zit duidelijk nog in die retoriek vast; zo noemt hij het Duitse expressionisme zoals hij dat terugvindt in Moens’ poëzie een “vreemd element”. [ibidem]

In zijn korte ‘Nabetrachting’²⁶ – waarin hij zich overigens ook haastte te ontkennen dat hij “een lijnrechte charge” tegen Van de Voorde had willen uitvoeren [Mussche 1922:129] – brengt Mussche daarentegen wel een enigszins modern element in de discussie. In het complete kunstwerk waarop hij zit te wachten, zou de zinnelijke strijd die Van de Voorde verliest, in een stadscontext tot een overwinning worden gebracht. Hij geeft dus zowel aan dat ook hij wel weet dat de Van de Voorde-“mensch nog niet gestorven is” [ibidem] én dat de buitenmens Moens – gezien zijn afkomst – niet tot deze heldendaad in staat kan worden geacht:

een PS van
Mussche
contra
Moens

Het kan voor Wies Moens een groote begenadiging blijken te zijn, dat hij ‘van den buiten’ is en de hoogste levenswaarden zoo vanzelfsprekend waren voor hem. Maar toch: waanneer [sic] eens iemand in Vlaanderen zal opstaan, die al het geloof van Wies Moens als een donker-goudene zonnebloem doet opschieten uit den zondigen grond der groot-stad, dan zal dit idealisme nog tragischer en completer zijn. [ibidem]

De humanitaire loftrumpetten (‘Nieuwe liefde’, ‘Februarie’, ‘Vers’...) te midden van de grootstadsverlokkingen (‘Koorts’, ‘Babel’...) van Van Ostaijens *Het Sienjaal* waren Mussche dus blijkbaar niet opgevallen. Nog opmerkelijker – en tekenend voor zijn schijnmodernisme – is de implicatie van wat hij over de stad zegt: ook hij, als stadskind, kan de stad alleen maar negatief connoteren – een zondigheid die moet overwonnen worden door de “hoogste levenswaarden” die voor een buitenmens nog vanzelfsprekend zijn.

Wies Moens reageert meteen in het volgende nummer van *Ter Waarheid* met een stuk waarvan de titel eens te meer aangeeft dat er aan uiteenlopende meningen geen gebrek was in die dagen: ‘Vlaamse poëzie uit een andere gezichtshoek’. In de stukken van Coster en Mussche ziet hij een bewijs voor het feit “dat het Romantisme lang nog niet achter de rug is”. [Moens 1922a:148] Hij hanteert duidelijk een zeer particulier Romantiek-begrip, want hij beschrijft zichzelf meteen daarna (en dat zou dan gezien de opbouw van het argument niet-romantisch moeten zijn) als iemand die “het woord niet aanvaardt als litera-

de reactie
van Moens

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

tuur, maar als een vlam opspringend uit de brand van het Leven zelf, als een stuk dronkenschap of als een stuk ekstase van het grote, lieve Leven”. [ibidem] Het is hem uiteraard om de ruimte van het volledige leven te doen, en dus kan hij Mussches opmerking dat de ware moderne dichter een stadsdichter moet zijn alleen maar verwerpen: stedeling of plattelanders doet er niet toe, “[h]oofdzaak blijft: dat hij een kind des levens is, een die het leven overall even blijmoedig [...] tegemoet treedt”. [ibidem] Waar Ruimte nooit de poëticaomschrijvingen bevatte die met de Ruimte-dichters worden geassocieerd, grijpen de jongeren in dit expressionismedebat de ene mogelijkheid na de andere om het ‘hoe’, het ‘wat’ en het ‘van waaruit’ van de nieuwe literatuur te omschrijven. Net als Mussche brengt dus ook Moens het ontstaan van de poëzie in verband met de juichende, *rücksichtslose* extase van het leven. Anders dan Mussche is hij echter niet blind voor “de poëtische armoede van [de] propagandalyriek” die vooral snog uit deze onuitputtelijke bron komt. [ibidem]. Het doel zal pas bereikt zijn wanneer het humanisme en de kosmische liefde “alleen nog beeldend” zullen worden beleden. Moens rept slechts zijdelings over “het technische zoeken” [idem:149] waarvan je zou verwachten dat het gepaard gaat met “de verovering van de stijl”. [idem:148] Wanneer de liefde voor het Al eerlijk en totaal doorleefd wordt – zodat ze als “vlees en bloed” [ibidem] wordt – zal dit beeldend vermogen automatisch volgen. In zijn inleiding bij zijn Else Lasker-Schüler-vertalingen in hetzelfde nummer van *Ter Waarheid* stelt Moens het zo: “Poëzie: woord-geworden ziel.” [Moens 1922b:150] Ervaring en belijdenis zijn het alfa en het omega van de nieuwe lyriek. En om het alfa ten volle te beleven, moet de ware dichter helemaal open staan voor het Leven en mag hij er zich niet zomaar door laten nemen:

De dichter, de maker van deze poëzie, hij is een langs alle zijden overrompelde door het leven, een overdonderde door het leven als een eindeloosheid van machtige wateren. Maar hij is een juichende die met krachtige, brede slag de wateren van zich afzet en op de toppen van de golven, blinkend in de zon, het Hosannah zingt!
[idem:149]

Als een Poseidon met dithyrambische gaven heerst de dichter over het leven. De totalitaire levensgod die zich ook al in de *Celbrieven* vertoonde (cf. 2.2.2.2.) is ook hier – weliswaar vermomd “als het wonder [...] van een vernieuwde menselijkheid” [ibidem] – dwingend aanwezig. En opnieuw is Van de Voorde de negatieve pendant van waar de jongeren voor staan: hij behoort tot een negatieve generatie die zich ophoudt “aan de grenzen van het nieuwe Leven”, terwijl zij die grenzen juichend zullen innemen. [idem:148]

Moens & ‘Het nieuwe dichten’

In het oktobernummer van *De Stem* zal Moens dit alles op een systematischer manier aanpakken in het opstel (oorspronkelijk een lezing op het derde ‘Kongres voor Moderne Kunst’ in Brugge) ‘Het nieuwe dichten’. Of hij met zijn aanhef rechtstreeks wil reageren op het eerder dat jaar door Van Ostaijen in het aprilnummer van *Het Getij* gelanceerde “cabaret-idee” [IV:159] (cf. 2.2.2.2) is niet duidelijk, feit is dat hij over het wezen der dichter geen twijfel wil laten bestaan: “De dichter is geen gochelaar [sic] die met zijn toverstokje op het

doosje slaat en de paradijsvogel loslaat over uw hoofden. [...] De dichter is maar een mens onder de mensen.” [Moens 1922c:868] Moens kan ook moeilijk iets anders beweren, natuurlijk: als alle mensen broeders moeten zijn, mogen er geen uitzonderingen gemaakt. Of toch? “Misschien is hij alleen een beetje méér mens dan de anderen, dieper mens, en vooral: warmer mens.” [ibidem] In de door Moens zo hooggeachte Olympische Sport Menszijn (*citius, altius, fortius*) bleef de dichter zijn medemens net altijd een stapje voor. Immers: “Zijn gevoeligheid is scherper, zijn verstand vat de dingen over de wetenschap heen, buiten de wetenschap om.” [ibidem] Hoewel Moens zich in het vorige essay nog als eigentijdse *antiromanticus* wou profileren, gebruikt hij dan toch hét Wordsworthiaanse cliché bij uitstek: “Hij ziet de dingen met het innerlike oog in hem”. [idem:868-869] En om het romantische rijtje helemaal vol te maken: “Hij is op zijn best een visioenair. Alle waarachtige poëzie is visioenair. Er is wellicht geen andere.” [idem:869] Deze poëzieopvatting degradeert alle minder verheven taalvormen tot “literatuur”, “het sjacheren met het woord, de prostitutie”. [ibidem] Het dualisme is daarmee meteen op zijn scherpst gesteld: alles wat met prostitutie wordt vergeleken is in dit discours laag, leugenachtig, decadent, materialistisch... Poëzie is dan simpelweg alles aan het andere uiterste van het spectrum. Verder dan deze cirkelredenering komt Moens niet: “Gedicht is: in woord vertaalde poëtische visie van het leven.” [ibidem] En die visie is per definitie verheven, spiritueel, waarheidsgetrouw, idealistisch en humanistisch. Het dadaïsme is weliswaar een representatieve “geestelijke stroming in deze tijd” [idem:878] maar kan toch niet echt aanvaard worden. Vlak naast de zeer toe te juichen “eerlijkheid” van het dadaïsme staat immers “zijn liefdeloosheid”. “En liefdeloosheid,” zoveel is duidelijk, “betekent: de dood, ook voor de poëzie!” [idem:879] De contradictie van Moens’ humanitarisme legt zichzelf hier weer bloot: onder het mom van de liefde wordt de liefdeloosheid buitengesloten. Waar Van Ostaijen eerder *lyrisch-technisch* voorbehoud aantekende bij het dadaïsme, verwerpt Moens dus een *mentaliteit*. Eenzelfde veelbetekenend interpretatieverschil tussen de beide protagonisten van de moderne Vlaamse poëzie komt aan de oppervlakte wanneer ze het hebben over de eigenheid van het beoefende genre. Beiden vinden dat poëzie woordkunst is en dus niet verward moet worden met schilderkunst of muziek, maar ze passen dat principe anders toe. Zo wordt de poëzie van Jean Cocteau door Moens ondanks haar (ook voor hem) overduidelijke kwaliteiten op die basis afgekeurd: “deze poëzie speelt piano en trictrac, slaat de xylofoon, danst shimmy, schildert Houkasai-akwarellen, is plastiek en architectuur.” [idem:878] Van Ostaijen daarentegen rekent Cocteau tot de ware expressionisten [IV:177], noemt hem een “schitterend en verrassend” dichter [IV:192] en de “hedendaagse dichter met wie ik de meeste overeenkomst heb”. [IV:333] Deze verschillende inschatting reveleert een belangrijk onderscheid. Cocteau’s technische versatilititeit brengt zijn poëzie voor Van Ostaijen allerm minst noodzakelijk op het terrein van de andere kunsttakken. Hij apprecieert bij de Franse dichter vooral “de rationele uitdrukking van een buitengewoon scherpe en uitsluitend *lyriese* ervaring”. [IV:192, cursivering gb] En niet alleen de ervaring is strikt lyrisch, ook de technische realisering ervan levert ‘woordkunstige’ *gedichten* op, en niet – zoals Moens suggereert – verbale schilderijen of melodietjes. Moens komt waarschijnlijk tot die zo verschillende conclusie

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

omdat hij de beheerste veelzijdigheid van de charlatan Cocteau verdacht vindt. Hij gooit hem voor de voeten dat zijn teksten – “hoe geestrijk en geestig ook” – uitingen zijn van een “koel-berekend spel: de arithmetica van het lyrisme!” [Moens 1922c:878] Die rationeel gecontroleerde techniciteit vloekt met wat hij als dé taak van de moderne poëzie ziet: het ‘oprecht’ belijden van “het stromende leven!” [ibidem] zoals dat door de dichter ‘noodzakelijk’ en ‘authentiek’ wordt aangevoeld. Waar Van Ostaijen dus steeds meer het centrumzoekende, in-elkaar-gezette gedicht zal prijzen dat allerminst noodzakelijk ‘uit het leven zelf’ voortvloeit, kunnen de ambities van Moens enkel waargemaakt worden via het ‘eerlijke’ grote gebaar en het élan die het centrumvliedende gedicht kenmerken. Dat blijkt ook uit de alinea’s die hij aan de moderne verstechniek wijdt. Die wordt volgens Moens gekenmerkt door twee belangrijke vernieuwingen die deze *flow* moeten ondersteunen: het “onmiddelijke [sic], drastiese beeld” dat in een keten van associaties “de grote zwaai, uit het kader van het poëem in het eindeloos domein van de poëzie” moet worden geslingerd en het “ritme dat alleen wordt bepaald door de levende harteslag van het woord”. [idem:871] De kosmosveroverende inhoud van het humanitaire vers vindt hier een gepaste formele invulling.²⁷ In tegenstelling tot de “geijkte”, klassieke prosodie is de moderne “dynamies” en “levend” [idem:872] – volledig conform het moderne leven, kortom. Die gerichtheid is naast het nieuwe beeld- en ritmegebruik overigens de derde belangrijke eigenschap van de nieuwe poëzie volgens Moens: ze “verovert het moderne leven, snelheid en mecanica, de expreslijn en het kinodoek”. [idem:873] In de strijd tegen het materialisme en het intellectualisme [idem:869] moet de dagelijkse leefwereld van de moderne mens in de lyriek verwerkt worden. Enkel zo kan de nieuwe poëzie (“de poëzie als verschijning in de tijd waarin wij leven” [idem:871]) de zo noodzakelijke band met de gemeenschap aangaan. Al die nieuwerwetsigheid mag echter – en hier herneemt Moens een punt dat ook al in zijn vorige essay zat – geen vrijbrief voor “[p]ropagandalyriek” zijn; ook de nieuwe lyriek moet standhouden “tegenover de onveranderlike, eeuwige wetten van de Schoonheid”. [idem:876] Welke die wetten zijn, deelt hij de lezer niet mee, maar hij geeft wel duidelijk aan dat enkele extreem moderne toepassingen alvast niet door de beugel kunnen: eenzijdige aandacht voor vorm, inhoud of “starre theorie” [idem:877] leidt enkel tot uitwassen. Hier toont Moens zich dus opeens een man van het midden. Ultiem kenmerk van de nieuwe lyriek is: “de ethiese drang naar Waarheid en Eenvoud”. [idem:872] Alles wat niet aan deze axioma’s voldoet is dan ook “Leugen en Overtolligheid”. [ibidem] Het feit dat de dichter in zijn inleiding naast de te verwachten invloeden (Whitman, de Rilke van *Das Stundenbuch*, de ethici Tolstoj en Dostojevski...) ook het futurisme noemt als een uiting van het vitalisme dat de jongste generatie drijft, geeft al aan dat dit streven naar “Waarheid en Eenvoud” op zeer uiteenlopende manieren kan worden ingevuld. Maar verder kan er geen onduidelijkheid bestaan: de dichter staat én als persoon én als kunstenaar in dienst van de gemeenschap; die gemeenschap kan door het positief gearde gedicht hechter worden gemaakt; waarna gemeenschap én kunstwerk – niet langer onder het juk van vreemde heerschappij of opgelegde ritmes – in één enthousiasmerende beeldenrijkdom dynamisch opgestuwd zullen worden in de vaart der volkeren.

Te midden van al deze poëtische commotie achtte *Vlaamsche Arbeid*-opperhoofd Jozef Muls het nodig een 'Referendum over de huidige malaise in de Vlaamsche Letterkunde' te houden. Terwijl de jongeren de verschillende tijdschrift-redacties bestookten met gedichten, opstellen en stekelige polemische stukjes, stelde oudstrijder Muls droogweg vast: "De literaire inzinking in Vlaanderen [sic] is een feit". [Muls 1922:439] De resultaten van deze enquête bij enkele van de meest vooraanstaande actoren in het literaire veld zouden in het decembernummer verschijnen, maar op 7 oktober reageerde Karel van de Woestijne al in zijn column in NRC. Hij grijpt deze kans aan om enkele van zijn eerder gemaakte punten nog eens met klem te herhalen: de malaise wordt veroorzaakt door de onwil van de jongeren om samen te werken met de ouderen en vooralsnog geven diezelfde jongeren eerder blijk van polemiseerzucht dan van het talent en doorzettingsvermogen om blijvend literair werk voort te brengen. "Er is geen verstandhouding; ik vrees zelfs dat alle verstandhouding onmogelijk wordt met mensen die het voorloopig houden met schimpen en schelden..." [Van de Woestijne 1949c:455] In het novembernummer van *Vlaamsche Arbeid* reageert Karel van den Oever met 'Een wederwoord'. Als *Vlaamsche Arbeider* van het eerste uur geeft hij aan dat de breuk met het decadent-anarchisme van *Van Nu en Straks* niet pas door de jongste generatie is doorgevoerd, maar dat zij dat al in 1907 hadden gedaan. De reden: de Brusselaars hadden "het noodzakelijk verband met vroegere generaties ontoelaatbaar doorgehakt". [Van den Oever 1922b:436] Ze hadden het immers aangedurfd om "de ruimte-maker [sic!] Pol de Mont" te diskwalificeren. [ibidem] In het verzet tegen het internationalisme van *Van Nu en Straks* deugen intussen blijkbaar alle argumenten: zelfs het regionalisme (Antwerpse Idyllenbakkers Verenigt U) wordt er opnieuw voor van stal gehaald. Aan de andere kant staan echter – ruimdenkend en doordacht als altijd – iets minder oude 'estheten' als ex-*Boomgaard*'er André de Ridder. Ook hij merkt in zijn antwoord op de referendumvraag de sfeer van "verdachtmaking, wantrouwen, zelfs onwil" [De Ridder 1922:444] op en betreurt (was het vroeger immers niet altijd beter?) dat de jonge generatie het 'in zijn tijd' zo vanzelfsprekende respect voor de ouderen ontbeert. Anderzijds gunt hij hun toch ook de experimenteerdrijf die ze nodig achten: "hun jeugd en hun overmoed zelf zijn voor een mogelijke mislukking de gereede verontschuldiging." [idem:448] Hij heeft overigens ook wel voeling met wat ze willen bereiken: de golf van avant-gardestromingen die de kunstwereld overspoelt hadden ze bij *De Boomgaard* immers zien aankomen; al die -ismen "zijn komen aanvullen, doorzetten, uitgraven zekere kunst-idëen [sic], voor dewelke wij vroeger al hadden gestreden, of die we, op zijn zwakst gesproken, hadden voorvoeld en voorspeld." [ibidem] Als kunstcriticus en mede-directeur van het Brusselse *Sélection* zou hij diezelfde avant-gardestromingen overigens nog jarenlang blijven steunen. [Adriaens-Pannier 1992:199-203] Maar hij deed dat zoals het een *Boomgaard*'er paste: met afstandelijke empathie. En wellicht heeft hij het over de proteïsche Van Ostaijen wanneer hij aangeeft dat

Muls
constateert
een malaise,
het veld
reageert

hunne literatuur van bijdrage tot bijdrage [verandert], zonder helder, vaststaand inzicht. Ondanks hun ijver, hun hoog-gespannen verwachting, de aanmatiging van sommigen, missen ze voorloopig nog

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

de duidelijke geslotenheid, de stellige zekerheid van een nieuwe formule, die min of meer stabiel zou kunnen heeten, of die – met voldoende algemeenheid en universaliteit – in het teken van den tijd zou staan. [De Ridder 1922:448]²⁸

Jules Persyn – de voorsnog onvermoeibaar optimistische hoofdredacteur van *Dietsche Warande & Belfort* – maakt zich niet te veel zorgen over de stand van de Vlaamse literatuur. Er zullen best nog wel roepingen komen, en “dank zij vooral onze priesters” [Persyn 1922:442] is het in Vlaanderen nog altijd lang niet zo erg als in Parijs, Berlijn of Wenen. Dat neemt natuurlijk niet weg dat er ook hier te weinigen beseffen dat “gezonde literatuur [...] gezonde inspanning en gezonde lucht” is. [ibidem] In het licht van zijn eigen levenseinde [Brouwers 1984:151-152] leest Persyns slotwoord nu tamelijk navrant: “Voor de rest ligt mijn optimisme vooral hieraan, geloof ik, dat ik geen kommer koester om degenen die krankzinnig zijn of mordicus krankzinnig willen doen. Dat komt wel terecht.” [Persyn 1922:442-443] Hetzelfde godvruchtige optimisme ontbrak opvallend genoeg in Wies Moens’ antwoord op het referendum. De malaise zit niet in de letteren, maar “in ons zelf!” [Moens 1922d:440] De nieuwe generatie mist blijkbaar de moed om door te zetten, om het scepticisme te laten varen en aan de “fatale moedeloosheid” te ontkomen. De kunstenaar wacht de grootse taak om de “a-religieuze, gemechaniseerde mens uit de 20ste eeuw [...] wiens eenzaamheid vol is van het schreien naar God” terug op de “éne, ware weg naar God” te zetten. [ibidem] Dat kan enkel lukken wanneer de kunstenaar zelf in harmonie is met zichzelf, God en de dingen; niet door “als een profeet of een apostel, aan alle straathoeken de leuze van de dag te openbaren”. [ibidem] De kosmos wordt dus pas bereikbaar na een lange inwendige reis waarin innerlijke kracht en nederigheid worden gekweekt. Het aanmatigende ‘de kunstenaar is een schepper en dus God’-discours van nogal wat modernen irriteert Moens dan ook: “Nee, wij zijn geen goden. Maar ik wou zo graag naar God gaan, zie je, ook door mijn werk, vóór al door mijn werk, ik wou zo graag dat ieder ogenblik van mijn Leven in Hem voltrokken stond als een gaaf gebouw!” [idem:441] Gotisch zelfopofferaar Wies Moens besluit deze homilie dan ook eens te meer met een extra-literaire oproep: “Een literaire avant-garde heeft alleen reden van bestaan indien zij de waarheidslijn waarlangs het Leven zijn opgang viert moet tot haar uiterste konsekwenties durft door te trekken. De kracht dier avant-garde ligt in deze drie dingen: *Geloof, Gebed, en Arbeid.*” [idem:442] De gezellig-destructieve waanzin van dada is hier verder weg dan ooit.

Grote Woorden van een volstrekt andere orde doordese men het ominieuze getitelde artikel ‘De eeuwige lyriek’ van Urbain van de Voorde. Deze generatiegeenoot van de vernieuwende humanitaire (geboren in 1893) wordt veelal afgeschilderd als hun reactionaire tegenpool,²⁹ maar het is maar de vraag of het zo eenvoudig is. Dat Van de Voorde geen nieuwlichter is moge duidelijk zijn; alleen al de titel van zijn essay geeft dat aan. Lectuur van zijn gedichten en kritische opstellen versterkt die indruk alleen maar. En toch lijkt het erop dat het méér was dan polemische tegendraadsheid die hem ertoe bewoog om tegen de twijfellose humanitaire betweters te beweren: “Ik weet niet wat Schoonheid is, niet wat Waarheid, niet wat Godheid is”. [Van de Voorde 1922:971] Deze uit-

Van de
Voordes
plaatsbepaling

spraak maakt van hem natuurlijk nog niet automatisch een moderne Zoeker, maar ze geeft wel aan dat het leven voor hem niet zo *vanzelfsprekend* was als voor de andere, zogenaamd ‘modernistische’ jongeren. Zijn houding tegenover die jongeren is ook in andere opzichten complex. Je zou zelfs kunnen beweren dat ze fundamenteel erg dicht bij elkaar zitten. Een uitspraak als “de levensintensiteit zal in laatste instantie de waarde van een kunstwerk bepalen” [idem:972] zullen immers ook dichters als Moens en Mussche beaamd moeten hebben. Het kosmische ritme dat – o historische ironie – ook al het onderwerp was van opstellen van Hegenscheidt en Vermeylen in *Van Nu en Straks*, is noch Moens en co noch Van de Voorde vreemd.³⁰ Toch is er ook een fundamenteel verschil. Van de Voorde verwijt een dichter als Wies Moens een vertekend, escapistisch, niet-mimetisch beeld te geven van de realiteit: “Deze kunst schijnt mij de afglans van een fictieve wereld, waar alles blijheid zou zijn en lust en zegen [...] Hier worden stemmingen, die het leven van elken mensch m.i. alleen momenteel opleveren kan, uitgebreid en opgeschroefd tot den omvang van onverstoorbare levensbeschouwingen.” [idem:970] In de uitermate lyrische en zeer door het ‘Menschheids’-discours getekende slotpassage geeft hij dan ook consequent de beide polen van het bestaan aan:

Zang van geloof of zang van twijfel of negatie, zang van liefde of zang van haat, zang van vreugde om het leven of zang van cosmische smart, zang van alles in één, van heel het leven grootsch en verscheiden – om het even, als de slag van het levende bloed zwoegt in het rythme van het gedicht, als er midden-in staat de zwakke en sterke, genietende en ontberende, biddende en vloekende, lievende en hatende, veelzijdige, volledige, onsterfelijke Mensch! [idem:979, cursivering gb]

Hier verslaat Van de Voorde zeer sluw de humanitairen op eigen terrein: als je de lof van het gehele leven wil zingen, moet je dat consequent doen. Al even lucide betrapt hij de tegenpartij op een andere schending der eigen grondbeginselen: “De predikers van dit hernieuwd geloof noemen zichzelf doordrongen van alle caritaten, maar de edelste van alle schijnt hun voorlopig te ontbreken: de verdraagzaamheid”. [idem:976] Niet minder strategisch geslepen zijn de passages over de vorm van het kunstwerk. Eerst merkt hij zeer terecht op dat het beroep dat Moens in zijn opstel deed op “de onveranderlike, eeuwige wetten van de Schoonheid” (cf. supra) er enkel op gericht was “die op te vorderen voor de ‘moderne poëzie’”. [idem:972] Dat misgunt hij Moens niet; iedereen mag zich op die Schoonheid beroepen, er zal toch niemand in slagen om die wetten ooit te formuleren. Met de vorm (in casu: vrije of gebonden verzen) blijken ze alvast niet veel te maken te hebben. Zoals gezegd geldt enkel “de levensintensiteit” die uit het werk spreekt; of dat in sonnetten of vrije verzen gebeurt, acht Van de Voorde – de overtuigde sonnetschrijver – van geen belang: “Nooit heeft de vorm in de kunst een essentiele betekenis gespeeld.” [ibidem] Het is door uitspraken als deze dat Van de Voorde makkelijk in de rol van stugge traditionalist kon worden geduwd, want het modernisme in de poëzie werd vaak gelijkgesteld aan precies het openbreken van de klassieke prosodie.³¹ En wanneer hij vorm en inhoud volledig loskoppelde, ging dat niet alleen radicaal in tegen de inzichten van de modernen hieromtrent, maar

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

eigenlijk ook tegen de manier waarop Gezelle en Van de Woestijne met poëzie omgingen (cf. 2.1). Zelf voelt hij dit echter helemaal niet aan als een breuk. Met veel overtuigingskracht probeert hij aan te geven dat volgens hem de modernen een pijnlijke vergissing maken door enkel bij vrije verzen te zweren en de metriek te laten voor wat hij is: “De ijveraars van het dynamisch vers verwarren rythme met kadans en geven aldus blijk van een beklagenswaardig gemis aan differentiatie-vermogen.” [idem:973] In een later stadium van het expressio-nismedebat zou hij op dit punt steun krijgen vanuit eerder onverwachte hoek. En voorlopig voelde hij zich dus allerminst geïsoleerd. Waar Moens aanvoerde dat een gedicht ook formeel met zijn tijd moet meegaan, benadrukt Van de Voorde dat “[h]et wezen zelf van de kunst” [idem:973] erdoor onaangeroerd blijft. Het ‘wezen’ van iets – het woord suggereert het al – is en blijft constant. Waarom zou het anders verpakt moeten worden? En ook over dat wezen heeft Van de Voorde duidelijke ideeën; ideeën waarmee hij, zo benadrukt hij, niet bepaald alleen staat. Helemaal aan het begin van zijn opstel gaf hij het al aan: “Ik geloof dat alle lyrische kunst, in wezen, ten slotte een uiting is van het algemeen- en groot-menschelijke: opwelling der zinnelijkheid, en gansch het liefdeleven; smachten van de ziel naar loutering en de angst van den geest voor het groot Mysterie.” [idem:967] Niet alleen het werk van de belangrijkste Van Nu en Straks’ers en Tachtigers, maar ook dat van buitenlandse reuzen als Baudelaire, Browning, Dehmel, Laforgue, Verlaine, Villon, Khayam, ja zelfs dat van Tagore wordt hierdoor gemotiveerd, zo betoogt Van de Voorde. Het zal niet de laatste keer in dit verhaal zijn dat een dichter zijn eigen levens- en kunstvisie ‘herkent’ in (dan wel projecteert op) Grote Voorbeelden in binnen- en buitenland en zo tracht het eigen werk te legitimeren. Dat hij erin slaagt met Tagore ook één van de absolute helden van de humanitaire te annexeren, maakt Van de Voorde positie er voorlopig alleen maar sterker op. Door echter nergens te motiveren waarom hij dan precies sonnetten schrijft, stelt hij zich bloot aan aanvallen die niet lang kunnen uitblijven.

Bij het begin van de derde jaargang van *De Stem* geeft ‘de redactie’ (waarschijnlijk bij monde van Dirk Coster) aan dat het blad ook in de toekomst zijn bladzijden zou openstellen voor het debat. Niet dat ze zoveel fiducia hebben in die “moderniteit”. “Dat wil zeggen dat wij gezocht hebben naar de kleine kostbare kern te midden van zo veel verwarring en bedrog”. [Stemredactie 1922:106r] Die zoektocht zal dus worden voortgezet, met als doel een “nieuwe menselijkheid”. [ibidem] Vanuit deze stellingname kan het niet verbazen dat zowel Moens als Van de Voorde met graagte én respect als woordvoerders in *De Stem* aan bod komen. Precies dít aspect bindt hen aan Coster.

Het eerste schijngevecht van 1923 – al zal de auteur het waarschijnlijk niet zo bedoeld hebben – was Wies Moens’ recensie van de laatste bundel van Karel van den Oever, *Het Open Luik*. Urbain van de Voorde had Moens verweten het leven te idyllisch voor te stellen, te weinig oog te hebben voor wat het leven uiteindelijk voor iedereen is, een “strijd”. [Van de Voorde 1922:969] Door het op een begrijpende en respectvolle manier op te nemen voor de “door den grootmeester ten onzent van de Poëzie der goers met de minder gelukkige naam van ‘overloper’” gemarkeerde (cf. Van de Woestijnes oordeel, supra), nuanceert Moens deze kritiek. Van den Oevers werk wordt immers bij uitstek gekenmerkt door “zijn onophoudelijke, rusteloze kamp om God” en juist de

verbetenheid waarmee hij die strijd voerde, maakte “van hem een der interessantste figuren uit het literaire Vlaanderen”. [Moens 1923a:88] Dat precies deze oude rot de “jongste jaren in het Ekspressionisme een nieuwe levensmogelijkheid voor zijn door een verstrengeld Katholicisme op nieuwe diepten opengerukt dichtelijk wezen” [idem:86] had gevonden, kon die nieuwe beweging er alleen maar sterker op maken.

Als antwoord op Moens’ ‘Het nieuwe dichten’ [De Wispelaere 1974:274] schreef Urbain van de Voorde vervolgens voor *De Stem* een doorwrocht essay waarin hij dieper inging op wat hij als de belangrijkste technische aspecten van de discussie zag: ‘Rythme en beeld’. Opmerkelijk genoeg laat hij ook hier zijn zwakke flank onverdedigd. Slechts heel impliciet verdedigt hij de premissen van zijn eigen sonnettschrijverij. Ook in dit grondig gedocumenteerde en in een heldere betoogtrant geschreven essay gaat de meeste aandacht naar het ontcrachten van de argumenten van Moens en andere ‘vrije’ nieuwlichters. Het water tussen deze twee partijen moet intussen van af de oever zó diep geleken hebben, dat ze het niet eens meer aandurfdën om elkaar nog ergens te vinden. En dat terwijl er inhammen waren waar ze elkaar zelfs pootjebadend tegemoet hadden kunnen komen. Zo moet het bij Moens hard aangekomen zijn dat Van de Voorde de modernen verweet “het persoonlijk doorleefde, doorvoelde en doordachte leven in verband met alle aardsch en kosmisch daarzijn” te weren en te “vervangen door abstracties”. [Van de Voorde 1923a:113] Als het Moens érgens om te doen was dan wel dit: het concrete, persoonlijk doorleefde in al zijn aardse en kosmische dimensies mee te delen. De ultieme breuklijn was echter van dien aard dat enige nuance niet langer mogelijk leek. En die breuklijn was duidelijk: Van de Voorde achtte de westerse beschaving het hoogtepunt van cultuur terwijl de avant-garde diezelfde cultuur doodziek noemde en dringend aan regeneratie toe.³² Van de Voorde kon dan ook alleen maar met het grootste misprijzen schrijven over de voorliefde van de modernen voor Afrikaanse kunst, de “ruwe, vormlooze fetisjes van barbaarsche volkeren” met hun “uitgesproken accentuering in de behandeling van bepaalde lichaamsdeelen (‘ideoplastiek’ zoals de heer Van Doesburg dat noemt!)”. [idem:114] Ik denk niet dat Van de Voorde te dom was om te begrijpen wat theoretici als Van Doesburg en Van Ostaijen met ‘ideoplastiek’ bedoelden; voor hem was de gelijkstelling van geslachtsdelen aan ‘ideële’ kunst echter een bewijs te meer: die modernen waren het juiste spoor bijster. Dat bleek niet alleen uit hun theorieën, maar ook uit hun gedichten. In plaats van *des idées claires et distinctes* geven die door “woordkunst” gemotiveerde verzen enkel “leegheid” en “gevaarlijke gezochtheid”. [idem:115] Hij geeft graag toe dat “de sonoriteit van het woord” haar waarde heeft, maar een reductie van de poëzie tot “klank- of kleurgewaarwordingen” kan hij enkel zien als “een verkrachting van het wezen der poëzie”. [ibidem] Juist het “verstandelijk element in de litteratuur maakt de superioriteit uit van deze kunst boven de andere kunsten”. [ibidem] Dit is altijd zo geweest en hoort altijd zo te blijven. Vanaf het symbolisme is het echter fout gegaan. Van de Voorde bespeurt vanaf dan “niets anders dan cultureel verval”, dichters die – hoewel Rimbaud zelf dit vers had afgezworen! – het ‘Sonnet des voyelles’ ernstig hadden genomen en uiteindelijk “tot hun laatste konsekwentie herleid [...] eigenlijk thuis [hoorden] bij ons aller oervoorvaderen in de spelonken.” [idem:117] Dat een groot artiest als Mallarmé “eraan ten gronde is gegaan, lijkt

Van de Voorde:
ritme &
beeld

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

mij zeer bedenkelijk en in elk geval suggestief.” [ibidem] Waar zowat de hele moderne poëzie in het teken staat van het zoeken naar manieren om het onuitsprekelijke uit te spreken en ze dus onwillekeurig afstand moest nemen van de klare lijn en duidelijke zeggings van wat traditioneel als lyriek werd gezien, reduceert Van de Voorde dit proces tot het uiten van oerklanken zonder waarde of betekenis. Poëzie kan voor hem onmogelijk autonoom zijn, iets tot uitdrukking brengen dat enkel in de poëzie bestaat, dat niet-mimetisch is. De poëzie dient voor het uitdrukken van de eeuwige, onveranderlijke wetten van het bestaan. Aangezien voor Van de Voorde niet alleen de wetten van de lyriek eeuwig, statisch en onveranderlijk zijn, maar ook het wezen van een volk kan hij ook Moens’ andere premisse niet aanvaarden: “Ik geloof dat de kunst onder den invloed staat van de zielsgesteldheid en de levenskracht van een volk, dat ze wordt zooals het volk zelf reeds is en niet, omgekeerd, zelf de geaardheid van het ras zou bepalen of althans wijzigen.” [idem:118] Als hij echter echt meent dat Moens naïef is wanneer hij denkt door kunst de wereld te kunnen veranderen, kun je je afvragen waarom Van de Voorde zelf zoveel nadruk legt op de noodzaak van “de hygiene van de kunst”, in een sfeer “waarin men zuivere lucht kan ademen”, onbezodend door uitheemse “theorieën” en versterkt door “lagen waar eeuwige reinheid heerscht.” [ibidem]³³ Zodra hij cultuurpessimistisch wordt, botst de conservatief onvermijdelijk op de innerlijke contradicties van zijn eigen verhaal: als kunst de wereld niet ten goede kan veranderen, waarom zou ze hem dan ten kwade kunnen veranderen? En als ze hem níet ten kwade kan veranderen, waarom zou je je dan druk maken om ‘verkeerde’, ‘decadente’, ‘gevaarlijke’ of ‘permissieve’ boeken, films of toneelstukken? En druk maakt Van de Voorde zich; zo laat die jonge Van Ostaijen zich volgens hem beïnvloeden door het verderfelijks van wat de Duitse kunst te bieden heeft: “vernietiging, dada, Duitsch import via *Der Sturm* en dergelijke schriften.” [idem:119] De verzamelnaam voor deze stroming is ‘expressionisme’, “waarschijnlijk naar analogie van een gelijknamige strooming in de beeldende kunst, maar die er echter absoluut niets mede heeft te zien.” [ibidem] Het belangrijkste kenmerk van deze literaire stroming is “het overvloedig gebruik van het beeld dat expressief wil zijn, en meestal onlogisch is.” [ibidem] Het laat zich raden dat Van de Voorde niet zo op dit beeld gesteld is: “het beeld is niet alleen overbodig, het is zelfs een bewijs van zwakte, of althans gemakzucht, in het uitdrukkingsvermogen.” [idem:120] Van inconsequentie kan de criticus niet worden verdacht: aangezien hij zich duidelijk uitspreekt vóór *Gedankenlyrik* is het normaal dat hij het gebruik verkiest van die stijlmiddelen die deze ideeën op de meest heldere en duidelijke manier uiten. Dat kunnen beelden zijn, maar “in beginsel dient onderlijnd, dat het sterker is een idee of een impressie tot uiting te brengen met de onmiddellijk daartoe in oer-betekenis geëigende woorden, dan wel de hulp in te roepen van andere, waarvan de betekenis op de een of andere wijze, min of meer verwant is met het uit te drukken gegeven”. [ibidem] Een beeld kan dus geschikt zijn, maar al te vaak wordt het in het gedicht “als versiering” gebruikt. [idem:123] Ook wat dit punt betreft zou Van de Voorde later uit onverwachte hoek steun krijgen, al zal de steungever in kwestie dat zeker niet zo aangevoeld hebben. Het beeld behoort, zo beweert Van de Voorde, “niet tot het wezen van de lyriek” [ibidem] want het is zelf niet in staat om te ontroeren. Ontroering kan alleen teweeg worden gebracht door die andere

term uit de titel van zijn essay, die eigenschap die hij ziet als “de manometer voor de intensiteit van ’s dichters levensgevoel” [ibidem]: het ritme. Opnieuw heeft hij het over de oerstream waarover ook Vermeulen en Hegenscheidt oererden (cf. supra): “Het is het wezen zelf van den kunstenaar; het is die diepe, onvatbare, geheimzinnige golving van zijn ziel doorheen het door hem geschapen gewrocht, zooals Gods adem door het heelal.” [ibidem] Ondanks de lyrische gloed waarmee hij zijn betoog hier kleurt, slaagt Van de Voorde er niet in precies duidelijk te maken wat hij hiermee bedoelt. Over het eigenlijke metrum van het gedicht gaat het niet; als dat het wezen van de kunstenaar zou moeten bevatten is het helemaal absurd om – zoals Van de Voorde zelf doet – in een overgeleverde vorm zoals het sonnet te schrijven. Het schrijven in vrije verzen acht hij overigens niet per definitie in strijd met dat “rythme”. Het is ook helemaal niet zo vernieuwend als de expressionisten willen doen geloven; grote dichters als Novalis, Hölderlin of Goethe “schreven tal van feitelijk vrije verzen”. [idem:126] En ook andersom geldt het: een expressionist als Däubler schrijft “strophische gedichten en sonnetten”. [idem:127] Misschien bedoelt hij met ‘ritme’ zoiets vaags als de ‘persoonlijkheid’ – wat Eliot later “the individual talent” zal noemen [Eliot 1953:21] – of is het een metafoor voor de intensiteit waarmee klank en beeld met elkaar verbonden zijn. Want dat die op elkaar afgesteld moeten zijn is duidelijk. Twee door hem geciteerde, atypische kwatrijnen van Däubler worden gekenmerkt door een “alleszins duistere beeldspraak” [Van de Voorde 1923a:127] waardoor er voor de lezer geen duidelijk te detecteren logisch verband tussen de gebruikte beelden is; het gevolg is desastreus: “Het rythme wordt zwaar en gaat ten slotte geheel verloren. De te vage, vergezochte beelden slagen er niet in de beoogde impressie mede te deelen, het geheel doet verward en gekunsteld aan en men weet nauwelijks meer waarover de dichter het heeft.” [ibidem] Het ritme is dus enerzijds de hartenklop die de lezer in het vers trekt en die hem tot het einde onder spanning houdt, maar die anderzijds niet verstoord mag worden door onlogische, arbitraire beelden. De beelden mogen wel origineel zijn – want ook voor de classicus Van de Voorde geldt het romantische credo dat “oorspronkelijkheid een der eerste vereischten voor den lyricus is” [idem:128] – maar ze mogen nooit zó uit de band springen dat het ritme ze niet meer samen kan houden, dat “het rythme te zwak blijkt om al die figuren geheel in zich op te nemen”. [idem:129] Deze kwalijke “methode” [ibidem] die grote delen van het werk van Lasker-Schüler negatief kenmerkt, wordt nu ook al te gretig toegepast door de Vlaamse jongeren Gijsen, Brunclair en Moens en de late bekeerling Van den Oever, vindt Van de Voorde. Bij hen vervangen “[g]oochelingen met het beeld al te dikwijls bijna volkomen de waarachtige lyrische inspiratie”. [idem:131] In hun opportunistische poging bij de tijd te zijn en mee de stijl van de twintigste eeuw te ontwikkelen verliezen ze zo eeuwenoude waarden en tradities uit het oog. “Het heele expressionisme, dat tot het uiterste gedreven in ‘Dada’ ging ontaarden, is, bewust of onbewust, een poging tot het verwezenlijken van dien nieuwe stijl.” [idem:132] Voor Van de Voorde zijn dit echter allemaal tekenen van decadentie; verschijnselen die weliswaar – door de “groote subtiliteit van redeneering” waartoe de moderne mens in staat is – gerationaliseerd kunnen worden, maar die niettemin uitwassen blijven. De mens blijft echter altijd dezelfde en dus de kunst ook: “de rhythmische, d.w.z., tot schoonheid geworden uitbeelding van den in alle gestalten

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

van daars zijn begrepen mensch, denkend en voelend, en trots alles immer met zijn ziel alleen.” [ibidem] En eens te meer wordt zo het eigen wereldbeeld tot universele wet uitgeroepen.

De polemische stelligheid waarmee het debat tot dan was gevoerd had in Van de Voordes hoofd intussen de allures van een ware modernistische klopjacht aangenomen. De meerderheid der kunstenaars durfde het volgens hem niet aan “uit vrees wellicht het te erg te moeten ontgelden, of misschien uit argwaan voor de gaafheid van hun eigen gezond verstand, hun stem te verheffen tegen het leege, onvruchtbare modernisme, dat leven en ingeving neerhaalt ten gunste van koude stelsels en cerebrale speculaties en maar al te vaak den cultus der leelijkheid heeft ingevoerd”. [idem:112] Kwantitatief gezien was Van de Voordes analyse waarschijnlijk niet verkeerd: de modernisten vormden een minderheid die door haar harde roepen meer aandacht kreeg dan ze op grond van haar aantal of louter literaire verdiensten (kwaliteit van de tot dan verschenen gedichten en bundels) verdiende. Vanaf zijn door eeuwige waarden gestutte spreekgestoelte kon Van de Voorde onmogelijk inzien dat het verbale geweld waarmee gestreden werd de toon zette voor het kunstgebeuren in de rest van de twintigste eeuw: generaties en stromingen zouden elkaar in een steeds sneller tempo afwisselen (lees: afmaken), hierbij vooral na de Tweede Wereldoorlog gesteund door een op consumptie gericht media-apparaat dat voortdurend hongert naar nieuwe namen. Hoewel de avant-garde dat zelf zeker in het interbellum liever niet geweten wilde hebben, speelde ook toen al de literaire hype en een wat naïef vooruitgangsgeloof. Ook Van Ostaijen zou daar in de jaren twintig sarcastisch aan refereren.³⁴ Het beeld dat Van de Voorde van het debat schetst gaat echter voorbij aan het feit dat – zoals Van Ostaijen uitvoerig zal aantonen (cf. infra) – de jongeren allerminst een eensgezind cenakel vormen. En hij beseft blijkbaar ook niet dat de oude garde van traditionalisten ondanks alles nog altijd het centrum van het veld bezetten. Enkel een beperkt aantal bladzijden in een ‘groot’ blad als *Vlaamsche Arbeid* wordt opengesteld voor de jongeren; aan *Dietsche Warande & Belfort* en *De Vlaamsche Gids*³⁵ gaat al de heisa ongestoord voorbij; *Het Overzicht*, *Ter Waarheid* en de andere avant-gardebladen blijven absoluut marginaal. Van de Woestijne kan oreren vanuit de positie die hij zelf maar al te graag wil innemen: ‘boven’ de discussie, in het Nederlandse NRC. En hoe dubbelzinnig de positie van het eveneens Nederlandse *De Stem* is blijkt uit de ‘Aantekeningen’ over ‘Onze publicaties over de poëzie’ die redacteur Dirk Coster laat verschijnen in hetzelfde nummer waarin ook Van de Voordes essay staat. Hij doet hier voor de lezers die niet het hele debat hebben kunnen volgen nogmaals uit de doeken hoe de polemiek “van toevallige schermutseling” was uitgegroeid tot “een uiteenzetting der wederzijdsche levensaanschouwingen en kunstverwachtingen”. [Coster 1923:173] Hoewel hij zichzelf boven de partijen wil plaatsen en met enig respect spreekt over de standpunten van de verschillende *Stem*-medewerkers die aan het debat deelnamen, blijkt Costers positie toch het nauwst verwant met die van Van de Voorde. Ook hij heeft het over “een toestand van geestelijke anarchie”, “schermutselingen, zinnelooze paradoxen, scheldwoorden en matelooze paradoxen” in een “geest van moede, kille harte-loosheid en van moreele verstomping”. [ibidem] En dit terwijl Moens en Mussche op de humanitaire loftrumpet bliezen als vierde men dagelijks de Grote Heropstanding! Het zegt iets over de verwarring der geesten zo kort na

de Eerste Wereldoorlog. Even opmerkelijk in het immer poëtica-fobische klimaat van de Nederlandstalige letteren is de opmerking van Coster dat hij de reeks theoretische bijdragen nog een tijd wil voortzetten omdat “wij twee jaar lang, misschien te uitsluitend, de praktijk hebben laten voorgaan.” [idem:174] Naast de praktijk is ook theorievorming belangrijk omdat ze “een regulator is” die mee kan helpen uitklaren welk werk deugt en welk niet. [ibidem] Uiteindelijk kan ze ook de praktijk zelf gunstig beïnvloeden en in het gunstigste geval – Coster spreekt niet toevallig van “gezondwordende kunst” – kan theorie zelfs op haar beurt de status van kunstwerk bereiken. Het risico op “een zieke kunst” en “slechte theoriën die verwarren en het verstand beleedigen” moet de lezer er dan voorlopig maar bijnemen. [ibidem] Op het eind van het debat hoopt Coster sowieso alle posities nog eens te kunnen samenvatten en – wat hem betreft – ook te beslechten.³⁶

De volgende ronde in het debat werd – “buiten verantwoordelijkheid der Redactie” zoals een voetnoot van de *Stem*-redactie aangaf³⁷ – door Brunclair gevoerd, in zijn essay ‘Avenclanders’. De betekenis van de intussen al voorspelbare portie *Van Nu en Straks*-bashing waarmee ook dit epistel aanvangt zal de doorsnee Nederlandse lezer van dit blad waarschijnlijk ontgaan zijn, maar zowel in zijn vehemente als in zijn stilistische raffinement bereikt Brunclair een niveau dat in de Nederlandstalige polemiek zelden wordt gehaald: “Dat gemelijke pyjampoëten hun seks tentoonstellen en de poetisering van hun huiselijke tragiek als schabloon voor kunstproductie voorop stellen, is voor onze tijd gans waardeloos en seniel.” [Brunclair 1923a:267]³⁸ Wat de tijd dan wel nodig heeft, maakt hij snel duidelijk: net als in zijn vroegere essay ‘Over moderne Literatuur’ heeft hij het over een nieuwe ideologie die zich – in tegenstelling tot het historisch-materialistisch communisme of zelfs de sociaal-democratie – niet door het materiële laat determineren, maar die door het geloof van de volksmassa moet worden gedragen. “Alle realisering groeit door geloof, nooit door wetenschappelijke methodiek of politieke berekening.” [idem:268] Met ethisch idealisme alleen redt men het niet: godsdienst, politiek en economie moeten – op elkaar afgesteld – samen het verschil maken. De wat pijnlijke ironie van dit geval wil echter dat Brunclair er eens te meer een erezaak van maakt om alle mensen die samen zouden moeten kunnen werken tegen elkaar op te zetten of zelfs te schofferen. De oude garde – en vooral “avenclander” Van de Woestijne [idem:277] wiens kunst “een norske giftbloem in dodelijke gracie” is [idem:278] – moet het uiteraard ontgelden. Maar ook de jongeren – met wie hij zich op basis van gedeelde aandacht voor “ethiek” [idem:276] en “[r]eligiositeit” [idem:277] solidair verklaart – krijgen menige veeg uit de pan. De activistische martelaars verwijt hij dat ze met hun status koketteren; een dichter als Moens verdrinkt in het achterhaalde taal- en cultuurparticularisme (“Bucoliese poëzie [...] Knieval voor de koe” [idem:270]) en mag als neo-symbolist-in-vrije-verzen allerminst tot het expressionisme worden gerekend. In vergelijking met, bijvoorbeeld, Rilkes *Marienleben* heeft zijn poëzie ook niets met mystiek te maken: “In de kern is dit de kosterlike vroomheid van een katekiseermeester met poetiese aanleg.” [idem:270-271] Ook Mussche ontkomt niet aan een aanval: diens kritiek “werd uitgebracht in het teken der kerkelijke dogmatiek” [idem:271]³⁹ en diskwalificeert zo zichzelf. En Urbain van de Voorde wordt – eindelijk, zou je haast denken – ‘gepakt’ op zijn zwakke flank.

Brunclair entert
De Stem met
‘Avenclanders’

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

Hij heeft wel gelijk waar hij beweert dat ook een prosodisch vers modern kan zijn, aldus Brunclair, maar bij hem is “het formele echter tot een essenskwes-tie opgevoerd. Technische vaardigheid in de sonnetvorm. Ja het sonnet. Ik vraag het in gemeede, welke vrouw die op haar fatsoen staat draagt nou nog een keurs?” [ibidem] Metriek is belangrijk, maar bij Van de Voorde “wordt het een gelijkmatig en monotoon gestamp, waarbij de tere resonansbodem van het vers gekrenkt wordt als een madeliefjesland onder feldgraulaarzen.” [idem:272] Van de Voorde slaat de plank ook mis in zijn al te makkelijke kritiek op het dadaïsme. Brunclair ziet in dada dé stroming van deze tijd: “in kern echter is Dada, door zijn uitschakeling van de rede en zijn inkeer naar het oer-menselijk instinkt, het zuiverste criterium midden de veelvuldige en vaak anti-podiese strekkingen die van de modernen esthetiek een baaierd maken. Na het literair gezwam en de overladen stijl-kultus weer een mijlpaal naar primitiviteit en eenvoud.” [ibidem] Wat voor Van de Voorde enkel een bewijs van decaden-tie en culturele vaandelvlucht te meer kan zijn, wordt door Brunclair ingehaald als poëtische sterkhouder: “De zuivere intuïtie wordt weer de motoriese kracht van het vers. [...] Aksioom: de dichter van deze tijd moet zijn verstand verliezen.” [idem:272-273] En om alle misverstanden te vermijden voegt hij er meteen aan toe dat dit “[g]een boutade” is. [idem:273] Een echo van Van Ostaijen klinkt door in zijn verdere omschrijving van het *hoer* en het *wat* van de moderne dichter (“De staat van schouwing waarin een ekstatieker verkeert is steeds een scherp delirium. [...] De kunstenaar stoot zijn gevoelens uit.” [ibi-dem]), maar de nadruk op het ongecontroleerde uitstoten van de gevoelens zal later niet op instemming van de Meester kunnen rekenen.

Moens' zelfverweer vanuit het wijwatervat

In april liet Wies Moens in *De Stem* een ‘Zelfverweer’ plaatsen. Niet geheel ten onrechte had hij zowel Brunclairs stuk als dat van Van de Voorde gelezen als een uitval naar hem. Aangezien hij vond dat hun twee uiterste standpunten elkaar eigenlijk uitsloten, zag hij hierin een mogelijkheid om zichzelf van alle aantij-gingen vrij te pleiten. Met een sterk retorisch gebaar en een in zijn oeuvre zo zeldzaam spoor van ironie bouwde hij zijn verdediging op: “Ik zou bijna moeten zeggen: ‘Zeer vereerd, Heren! Dat ik in de weg sta, vleit mij natuurlijk!’ Maar ik kan niet met twee dingen tegelijk koketteren: met mijn dichterschap en met mijn martelaarschap.” [Moens 1923b:353] Vanuit ons historisch standpunt lag het echter voor de hand dat Moens als dubbel mikpunt van alle spot en kritiek fungeerde: hij was dé archetypische (want door zijn herdrukken en culturele alomtegenwoordigheid bekendste) moderne dichter, en zijn biografische lot had hem zeker geholpen om die status te bereiken. Zowel Brunclair als Van de Voorde hadden hier een probleem mee. Voor de scherpzinnige Antwerpse polemist stond Moens’ *gehypete* faam haaks op de modernistische autonomie-ideeën die hij in het spoor van Van Ostaijen aanhing; zelfs als Moens verkoos om zijn eigen martelaarschap niet te cultiveren, dan nog straalde zijn status binnen de Vlaamse Beweging af op zijn poëtisch werk. En ook Van de Voorde had het moeilijk met Moens: diens enthousiasmerende roep om verandering ging in tegen de conservatieve overtuigingen van de Eeuwige Sensualist. Onder het mom van poëziekritiek hadden beiden uiteindelijk een *ad hominem*-aanval op Moens gewaagd en die merkte dan ook zeer terecht op dat men “de aanval tegen deze poëzie op een terrein dat áchter, dat bóven de Poëzie zelf ligt” voerde. [idem:354] Wanneer hij zich vervolgens begint te distantiëren van een ieder

die in hem een profeet zag (“Die mensen hebben mij destijds méér verdriet gedaan dan al de kwalen van mijn ‘martelaarschap’ bij mekaar.” [ibidem]) lijkt het er even op alsof hij zich zelf op zijn autonomie zal beroepen, maar al gauw wordt de ware breuklijn tussen de partijen duidelijk. Van de Voorde en Brunclair zijn volgens Moens niet bevoegd om het over de relatie van zijn geloof tot de poëzie te hebben: “Het is het oordeel van twee niet-katholieken over een gelovend en praktizerend katholiek.” [ibidem] Hoewel ze uiteindelijk gewoon alle drie hun eigen temperament als een Noodzakelijke Poëtische Voorwaarde poneren (Brunclair het extatische, Van de Voorde het tragische en Moens het belijdende) is dat het grote verschil: in tegenstelling tot zijn voor het overige zo verschillende opponenten acht Moens het ongepast om “de waarheden van het Geloof puur-literair te gaan interpreteren.” [idem:355] Dat hijzelf wordt afgeschilderd als een koketterende profeet choqueert hem; voor hem is dit geen beeldspraak, maar godslastering. Literatureluren is aan hem niet besteed; in de kleine literaire wereld is hij dan misschien een ‘ster’, in het dagelijks leven is zijn vermeend martelaarschap bittere ernst. Hij noemt zichzelf “een out-cast, met een debiele gezondheid en een boekje op zak [Celbrieven, gb] dat voortdurend de aandacht van politie en rechterlike macht op hem gevestigd houdt”. [ibidem] Vanuit een niet te ontkrachten idealisme ziet hij het als zijn taak “het spoor van een mens” achter te laten via zijn geschriften. [ibidem] Boven het literaire experiment – “hoe avontureus-schoon” [sic] ook [idem:356] – is hij steeds explicieter de ethische dimensie gaan plaatsen. Doel is: “heiliging van onszelf en de anderen”. [ibidem] Moens is te braaf om zelf de conclusie te trekken, maar eigenlijk getuigt in deze wereldverbeterende context het polemische gedrag van Van de Voorde en Brunclair van ‘koketterie’. Hem is het – zoals hij tot slot nog eens expliciet aangeeft – om het “Leven” te doen. [ibidem] Grote en goede kunst kan pas ontstaan vanuit dat leven. Van autonomie kan geen sprake zijn.⁴⁰ “Stijl-poëzie naar de wijze van de plastiese kunst [Bonset die in *De Stijl* woorden demonteert zoals de Stijl-schilders dat met vorm en kleur doen, gb], en Dadaïsme lijken mij reeds overwonnen standpunten.” [ibidem] Het eerste is anarchie van de stijl, het andere anarchie van de inhoud. Voor Moens is het echter tijd om te bouwen. De historische en vergelijkende kritiek mag niet langer dichters tegen elkaar opzetten of in categorieën indelen, maar moet de nadruk leggen op hun “gemeenschaps-pogen”. [idem:357] Net zoals Moens ook in zijn lezingenpraktijk in Nederland het werk van alle jonge dichters introduceert,⁴¹ primeert ook hier de idealistische solidariteit.

Uit het zowel door de auteur als door de redactie van *De Stem* (“Wij verklaren tevens het persoonlijk debat hiermede voor gesloten”) duidelijk als sluitstuk bedoelde ‘Godsvrede’ van Urbain van de Voorde, blijkt eens te meer dat de opdeling modernisten-classicisten niet zo eenduidig is als veelal wordt beweerd. Van de Voorde – op zijn eigen unieke manier óók een ‘autonomist’ – geeft terecht aan dat Moens in zijn ‘Zelfverweer’ “[o]p een hopelooze manier kunst met confessie” had verward. [Van de Voorde 1923b:430] Moens’ verklaringen over zijn geloof en veroordeling zijn “van een kunststandpunt bekeken” dan ook “niet interessant”. [ibidem] Gaandeweg tekende zich zo in dit debat een terrein af vol auteurs die elkaar zowel in hun essays als in hun gedichten wederzijds uitsloten en dan weer onverwacht aanvulden. Brunclair en Van de Voorde die het enkel over het gedicht willen hebben, maar het niet

Van de Voorde
offreert
godsvrede

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

eens worden over het belang van de vorm. Moens en Brunclair en Mussche die van een gedicht verwachten dat het bruist van het Leven, maar door Van de Voorde aangesmeerd krijgen dat ze zelf het leven reduceren. Moens en Mussche die extatisch willen getuigen van een nieuwe wereld en de dichter als een visionair of profeet beschouwen, maar pijnlijk verbaasd opkijken wanneer dat laatste hen verweten wordt (Moens) of dat leven opeens exclusief in de stad gesitueerd willen zien (Mussche)... Het is een verhaal van vele potten en ketels geweest, en hoewel Van de Voorde daar ook in deze aflevering nog graag aan meedoet ("Dit is eenvoudig-weg ongehoord. Hij vergeet dat hij het is die..." [ibidem]), roept hij op om het hier bij te laten: "Zoo kan men terecht zetten tot in der eeuwigheid. In laatste instantie zal er geen van ons toegeven dat hij ongelijk had". [ibidem] Zoals verwacht kon worden van iemand als Van de Voorde, geeft hij in dit debat het laatste woord aan de latere generaties die "op grond van wat elk van ons eventueel aan blijvende schoonheid zal hebben geschapen" [ibidem] zullen kunnen uitmaken wie gelijk had en wie niet. Ook hier past hij dus dezelfde cirkelredenering toe: het is de eeuwigheidswaarde die zal bepalen of iemand gelijk heeft. Terwijl je natuurlijk net zo goed kunt beweren dat elke tijd zijn eigen kunst heeft en dat uit het verleden enkel wordt overgenomen wat daar nog in past. Dat de voornaamste protagonisten van deze polemieken (Mussche, Van de Voorde, Moens en Brunclair) nu geen van allen nog tot de levende kunst worden gerekend, zegt echter niets over de deugdelijkheid en overtuigingskracht van hun respectieve argumenten. En aan die deugdelijkheid schort het wel wat in Van de Voorde's slotbijdrage. Doordat hij – zoals De Wispelaere terecht aangeeft – "poogde de scherpe kanten af te ronden en de tegengestelde standpunten nader tot elkaar te brengen" [De Wispelaere 1974:283], zag hij zich genoodzaakt afwisselend zijn eigen vorige standpunten impliciet te herroepen én gezagsargumenten te gebruiken die de discussie alsnog in zijn voordeel konden beslechten. Hoewel hij drie maanden eerder nog had beweerd dat "het modernisme op een dwaling berust" [Van de Voorde 1923a:113], verklaart hij nu onomwonden "dat ik mij niet kant tegen moderne poëzie, en dat ik niemand, omdat hij expressionist is of meent te zijn, wil doodverven." [Van de Voorde 1923b:431] Termen en categorieën betekenen niets voor hem, immers "het wezen, de geest is alles". [ibidem] Brunclair's verwijt dat zijn keuze voor de sonnetvorm een "essens"-kwestie is, pareert hij door opnieuw aan te geven dat voor hem vorm onbelangrijk is ("alleen persoonlijke voorkeur" [idem:432]) en dus onmogelijk "essens" kan zijn. Dat het gebruik van vaste vormen wel eens tot "eentonig gestamp ontaardt – ja ook wel bij mij" [ibidem] heeft volgens Van de Voorde niet zozeer met de inherente mogelijkheden van het metrische vers te maken, dan wel met het ontbreken van "levensintensiteit" of "scheppingsvermogen" om alles "tot een zuiver vloeiende harmonie te versmelten met de elementen van de taal." [ibidem] Net zoals Van Ostaijen later, benadrukt ook Van de Voorde dat het de vrije verzendichters vaak ontbreekt aan verstechniek en lyrische vormkracht: "niets is afschuwelijker dan het ten slotte in banaal proza uitvallen van een rythmische zielegolf". [idem:433] Het gebrek aan respect dat Brunclair betoonde tegenover de vorige generaties schuift Van de Voorde in de schoenen van "het Germaansche genie" dat op zelfdestructie gericht is en dus nooit "deze harmonie van klaarheid en orde" zal bereiken

die “den Latijnsche geest” kenmerkt. [idem:434] In de teleologische tocht naar het “volmaakt Schoone, Goede en Ware” [idem:435] mag de kunstenaar uiteraard afstand nemen van het arbitraire van de vorige generaties, maar het is hoogmoedig te veronderstellen dat je die Eeuwige Hoogvlakte onbeïnvloed en in je eentje zou kunnen bereiken. Van de Voordes weerlegging van Brunclairs kritiek op de *Van Nu en Straks*-generatie is dan ook meedogenloos. Volgens hem zijn de jongeren er nooit in geslaagd aan hun eigen premissen te voldoen: hij ziet niet waarom de verzen die in *Ruimte* stonden meer met de Vlaamse gemeenschap te maken zouden hebben dan die van Van de Woestijne of Roelants. En stel dat ze dat wel zouden doen – zou dat de Vlaamse cultuur niet teruggecatapulteerd hebben naar de pre-*Van Nu en Straks*-periode waarin tendenskunst en strijdlieparen de boventoon voerden? Overigens draagt elke ontwikkelde Vlaming alleen al door de beslissing om in het Nederlands te schrijven bij tot de Vlaamse cultuur; alle zo beschimpte 90'ers hadden makkelijk in het Frans naam kunnen maken. En nogmaals: hun verdere politieke overtuiging inzake bijvoorbeeld het activisme heeft niets met kunst te maken. “De lyriek kan geen manifest worden van een politieke gezindheid van welken aard ook, want zulks is strijdig met haar innigste wezen. Alleen onvermengd als uiting van de persoonlijke ziel in de Al-ziel kan de poëzie bestaan, en dan onsterfelijk van geslacht tot geslacht.” [idem:437] Of hoe Van de Voorde – zoals De Wispelaere aangeeft – “via een cirkelredenering, op het primaat van zijn eigen poëzie-opvatting terug[valt].” [De Wispelaere 1974:284] En meteen daarna doet hij het opnieuw: hij is het met Brunclair eens dat ethiek uitermate belangrijk is, maar aangezien het onmogelijk is om die te definiëren en hij dus intuïtief en dus persoonlijk bepaald moet worden, kan er geen sprake zijn van “gemeenschapskunst” [Van de Voorde 1923b:438] zoals Brunclair die nastreeft. Enkel een haast anonieme kunst die volledig groeit uit de maatschappij – de oud-Egyptische of de gotische, bijvoorbeeld – kan ‘gemeenschapskunst’ zijn; zodra die kunst echter – zoals overduidelijk het geval is bij Brunclair en co – gezien wordt als “een uiting van persoonlijk ethisch levensgevoel” is dat onmogelijk. En Van de Voorde legt er maar wat graag de nadruk op dat de welwillende lezer tegenover de wel zéér particuliere kunst van de modernisten “onverhelpbaar vreemd [...] komt te staan”. [ibidem] Opnieuw: hoe zou je kunst voor het volk kunnen maken als dat volk er niet alleen geen boodschap aan heeft maar er ook nog eens niets van begrijpt? Wat ze zelf ook mogen beweren – de auteur verwijst hier naar Brunclairs niet als boutade bedoelde opmerking dat de dichters hun verstand moeten verliezen – met de grootse waanzin van heiligen en mystici heeft hun kunst niets te maken. Hun grote historische voorbeelden drukten zich ondanks alles begrijpelijk uit:

Waar echter in de moderne kunst deze soevereine logiciteit afwezig is, zullen wij tot het einde toe weigeren als visionnaire intuïtie te aanvaarden wat in den grond niet anders is dan bewust of onbewuste mystificatie van mensen, die misschien wel degelijk, in den banaalsten zin van het woord, hun verstand hebben verloren.
[idem:439]

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

Dat kan van hem alvast niet beweerd worden, al beperkt hij zijn eigen ‘logici-teit’ hierna eens te meer tot een in zijn voordeel uitpakkende cirkelredenering annex gezagsargument:

wanneer zal men er nu eindelijk eens toe komen, overheen alle geschil van levensopvatting en kunsttheorie, en alleen gehoorzamen aan de voorschriften van een zekere geesteselijkheid, de Schoonheid te aanvaarden en te begroeten waar zij zich voordoeft? De poëzie van een kunstenaar als Karel van de Woestijne verdedigt zich zelf.
[idem:440]

De strijd lustige kritiek-tot-op-de-bodem van de historische avant-garde was aan Van de Voorde niet besteed; aangezien er volgens hem geen sprake was van een cultuurcrisis moest ook aan de fundamente van de Eeuwig Schone Kunst niet worden getwijfeld. De huidige “tyrannisatie” dreigde echter wel de “ontwikkeling onzer cultuur naar hooger op” [idem:442] te stremmen. De dood van de kunst was misschien wel vlakbij. Door een compromis te zoeken met de “verstarde, geometrische, ziellose” [ibidem] machinale moderne wereld verreedt de moderne kunst(enaar) van alles wat godgegeven, natuurlijk, organisch, levend is. De mens zal dan “geheel opgegaan in de wereld die hij zich heeft gemaakt, en verstoken van hooger geestelijk genot, in zielslethargie voortleven [...] aan de oppervlakte der stoffelijke aarde.” [idem:443] Maar ook dan is de kunst blijkbaar nog niet helemaal verloren. Van de Voorde gelooft zo sterk in de Eeuwige Waarden dat hij erop rekent dat de kunst “ettelijke eeuwen na ons” [ibidem] wonderbaarlijk zal kunnen terugkeren.

Brunclair
weigert

Op die Eeuwige Terugkeer kon Brunclair uiteraard niet wachten. In een eens te meer vlammende tirade in het september-oktobernummer van *Vlaamsche Arbeid* sloeg hij ongenadig terug. ‘Weg met de Regenschermen’ heette zijn stuk – een verwijzing naar de manier waarop volgens hem Van de Voorde zich verstopte achter esthetische observaties om de politieke consequenties van zijn discours niet te hoeven zien. “Aan wal staat de subtiele estheet en steekt de Schoonheid als een wankele regenscherm boven zich uit.” [Brunclair 1923b:370] Brunclair gooit dat regenscherm echter vol overtuiging weg; eerst de onderbouw, dan pas esthetica. Hij ontmaskert Van de Voorde’s Eeuwighedsretoriek als een bourgeois dwaling; Van de Voorde en co verslijten academisme voor inzicht in vermeend-eeuwige schoonheidswaarden en elke vernieuwingsbeweging (het overkwam zelfs het impressionisme) wordt door hen als “afwijking” en “eendagswaarde” [idem:361] gedoodverfd. Klassieke (of classicistische) kunst zit op die manier vast in de nuttigheidsretoriek van het kapitalistische naturalisme: kunst is alleen bruikbaar als ze op een verstaanbare manier op de buitenwereld lijkt. Dezelfde analyse past Brunclair ook toe op de recente politieke geschiedenis en zijn inzichten zijn bepaald revelerend. Amper vijf jaar na de Eerste Wereldoorlog geeft hij onomwonden toe dat de activisten door de Duitsers zijn misleid: “In zijn Flamenpolitik was Duitsland erop belust zijn vuistpand recht in de randstaten te verstevigen.” [idem:365]⁴² Dat neemt echter niet weg dat de “morele drijfkracht” van het activisme juist was en het blijft dan ook een “misdad” dat de Van Nu en Straks-groep het vertikt heeft om dat te erkennen. Zij hebben – wat er ook beweerd wordt – niets voor hun volk gedaan.

Roepen om universalisme brengt niets op zolang de Vlaming intellectueel niet in staat is om die buitenlandse cultuur te smaken en zolang de Vlaamse cultuurdrager zich wentelt in zijn eigen internationalisme in plaats van de gemeenschap via eigen werk op te voeden: “Zij hebben de bloesem van de beschaving, die oververfijnd in de kwekerijen der dekadentie openging, naar de Vlaamse pootaarde [sic] overgebracht.” [ibidem] Enkel een sociaal-politieke vertaling van hun cultuurprogramma had daarin verandering kunnen brengen, en dat hebben ze verzuimd te doen. Ze wilden een Vlaams cultuurhuis bouwen maar zijn met de nok begonnen. Dat ze zelf het Nederlands bezigen zoals Van de Voorde à charge inriep – is geen argument. Net zoals Van Ostaijen altijd had gedaan (en zoals – historische ironie, alweer – ook Vermeylen in zijn ‘Kritiek der Vlaamsche Beweging’ deed) legt ook Brunclair hier de nadruk op het sociale luik: “Om Godswil het gaat niet om de taal, maar om het volk.” [idem:366] Het is hem dus ook – wat Van de Voorde ook mocht beweren – niet om de volksverbondenheid van de dichters – die taalfetisjisten bij uitstek – te doen, maar om de politiek: “De Vlaamse Beweging is voorgoed de rederijkerij ontwassen. Zij werd een machtskwestie.” [ibidem] Naar analogie van Van Ostaijens analyse in het opstel ‘Rond het Vlaamse probleem’ ziet hij de Vlaamse strijd als een schakel in de internationale opstand die “de verdrukten opdrijft tegen het onrecht van de machtigen der aarde.” [idem:366-367] En juist daarom – omdat de Ruimte-dichters ook altijd politieke meetings hebben gehouden en over politiek hebben geschreven – hebben zij “voor Vlaanderen meer gedaan dan het diskreet germurmelen van een fonteintje, ergens midden vergeten loveren zonder zon.” [idem:367] De nieuwe dichter is politiek bewust en verschuilt zich niet achter esthetiek. Dat was het program van Ruimte geweest – “ideaalpolitiek van staatkundige en sociaal-ekonomiese aard en ethiek.” [ibidem] Daarin had iedereen zijn taak: de sociologen hielden zich bezig met de maatschappelijke orde, de dichters zouden oproepen tot loutering. In tegenstelling tot wat Van de Voorde had geschreven waren die twee uitgangspunten (ethiek en gemeenschapskunst) dus niet contradictorisch: “Ethiek is niet individueel, en Van de Voorde verwacht hier een aangescherpt vermogen met zedewet.” [idem:368] De Brunclair die hier schrijft is echter al heel wat van zijn Ruimte-idealisme kwijt en hij benadrukt dan ook dat voor alles pragmatisme geboden is. Zoals hij ook al in eerdere bijdragen had gedaan, geeft hij ook nu aan dat er in die opzet geen plaats is voor “[p]ropagandaryiek en revolutieromantiek”. [ibidem] Het grote voorbeeld van hoe het wel moet is Paul van Ostaijen “die met zijn Sienjaal toppen van Godnabije mystiek genaakt.” [ibidem] Brunclair is het met Van de Voorde eens dat ook vrije verzen tot “prozais [sic] hakwerk” [idem:369] kunnen vervallen, maar hij blijft erbij dat dynamisch-associatieve verzen veel beter de gevoelens en gedachtestroom kunnen volgen dan strakke metrische vormen. En hoewel ook dada vaak lijdt aan een overdaad aan verstandelijkheid, is deze stroming toch vooral een “wegbereider, die de mens uit de drogschijn van het verstand weghaalt.” [ibidem] Zo blijken dus uiteindelijk de twee opponenten het onverwacht eens te zijn over wat het grootste gevaar is voor de kunst: te veel nadruk op het verstandelijke en het materiële. Waar Van de Voorde de hele cultuur ten onder zag gaan aan de moderniteit, geeft Brunclair echter aan dat het juist de moderne kunst is die het geestelijke opnieuw centraal stelt. De grote dreiging van de machinistische

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

wereld is volgens hem overigens alweer voorbij: “de tijd is heen dat men in aanbidding zonk voor een Bell-telefoon. Futuristische vergissing.” [idem:370] In een keurige parafraze van Van Ostaijens *Sienjaal*-manifest gekruid met restanten ‘Ekspressionisme in Vlaanderen’ probeert hij tot slot aan te geven dat het kubisme niets te maken heeft met die ‘machinisering’, maar precies het tegenovergestelde beoogt: “Het kubisme knoopt na eeuwen zintuiglijke kunst, die zich toelei op de kultivering van de uiterlijke verschijning, weer vast aan dit mysterieus bevroeden van overaardse waarden, zoals de Egyptiese ideoplastiek die vormgaf.” [ibidem] En zo stelt Brunclair tegenover de individualistische cirkelredenering van Van de Voorde (goede kunst is eeuwig schoon en individueel) zijn eigen variant: goede kunst ontstaat vanuit “de drang uit chaos naar harmonie voor het ganse daarzijn” [ibidem] te streven. Het betreft hier een onpersoonlijke gemeenschapskunst die niet langer in schoonheidstermen gevat kan worden en dus ook niet langer “de Schoonheid als een wankele regenscherm boven zich uit” kan houden. [ibidem] Met de ironische pathetiek van de ware avant-gardist roept Brunclair dan ook tot slot met doodsverachting uit: “Wij bouwen zee. Vergaan misschien. Maar varen niet met contrabande. Daarom is onze schrei: Weg met de regenschermen!” [idem:371]

en Van Ostaijen?] Paul van Ostaijen was al die tijd op de achtergrond gebleven. In de hier besproken stukken zelf werd hij slechts zijdelings behandeld en de ongewilde buikspreekpop Brunclair gaf een soms wel heel eigenzinnige interpretatie van *his master's voice*. De kwestie belande Van Ostaijen echter zeer aan. Niet alleen betrof het hier zijn absolute lievelingsonderwerp – wat is moderne poëzie? –, ook de institutionele aspecten van het debat (wie vindt vanuit welke positie wat goed? welke invloed heeft dat op de dagelijkse kritiek en de aan de gang zijnde canoniseringsprocessen?) lieten hem allerminst koud. Wies Moens had hem – zijn nieuwverworven vriend, de “Godbezeten clown” Van Ostaijen [Moens in Borgers 1971:491] – op 4 maart 1923 naar aanleiding van ‘Rythme en beeld’ gevraagd of “het art. van V. de Voorde in *De Stem* [hem] niet geïnspireerd [had] tot een opstel voor *Pogen*” [idem:496], maar voorlopig verkoos Van Ostaijen enkel grotesken naar dat blad te sturen. [Borgers 1971:496] Volgens Borgers – die hiervoor geen bron aangeeft – wou Van Ostaijen in *De Stem* zelf reageren maar weigerde Coster dat “uit vrees voor herhalingen”. [idem:501] In een brief van 23 april 1923 gaf Van Ostaijen aan hiervoor begrip te hebben, maar beklemtoonde hij het “met de identificering [die door Coster gebruikt was om hem te weigeren, gb] van de ‘stromingen’ Brunclair-v. o.” niet eens te kunnen zijn. [idem:502] Uit een brief van Brunclair aan Coster van 2 september 1923 blijkt dat ook de leerlingtovenaar van deze *Gleichschaltung* niet gediend was: “graag had ik P van Ostaijen nog gehoord, die U verkeerd bij mijn nomenklatuur hebt aangeschreven. Immers DADA permitteert alles?” [in *De Wispelaere* 1974:508] Brunclair zou spoedig op zijn wenken bediend worden: in het september-oktobernummer van *Vlaamsche Arbeid* zou – vlak na zijn eigen Regenschermenstuk en volgens een redactionele noot “uitsluitend voor rekening van den schrijver” – het eerste deel van Van Ostaijens essay ‘Modernistische dichters’ verschijnen. Hoewel dit waarschijnlijk niet zijn expliciete bedoeling was geweest – hij had immers al eerder in *De Stem* willen reageren – kreeg Van Ostaijen zo het laatste woord in dit debat.

‘Modernistische dichters’ was Van Ostaijens eerste essay sinds de ruim een jaar eerder tijdens zijn legerdienst verschenen ‘Open brief aan Jos. Léonard’. Die brief ging over *Bezette Stad*, toen al een ‘oude’ tekst. De terugkeer uit Berlijn had hem niet meteen de bevrijding gegeven waarop hij had gehoopt. Nadat hij van amnestiemaatregelen kon genieten viel wel de dreiging van gevangenschap weg, maar de artistieke crisis woog uiteindelijk nog veel zwaarder dan die eventuele vrijheidsberoving. Dat bleek – behalve uit een veelgeciteerd epistel aan Emmeke⁴³ – ook uit een brief die hij op 3 maart 1922 vanuit zijn kazernesplaats Issum aan Fritz Stuckenberg schreef. Het dualisme dat hem altijd al parten had gespeeld (donker-licht, zonde-deugd, duivel-god, uiterlijk-innerlijk, reële-ideële) bleek hem nu absoluut te verlammen:

Mir geht es nicht gut, – ganz abgesehen vom Militär, dessen Druck ich jetzt sogar kaum spüre. – Ich weiss nicht ob ich diese Krise, die vor einem Jahr begonnen ist, noch überwinde. – Es scheint mir dass ich jede Orientierungsfähigkeit verlor. [...] Trotz Erkenntnis, halte ich am Äusserlichen fest. Dies hat seinen guten Grund – ich weiss schon wie bedingt. – Für mich hat es keinen Wert zum Licht zu gelangen, wenn man nicht Herr der Dunkelheit gewesen ist. Dieses kann ich nicht: zum Licht fliehen, nach Niederlage in der Dunkelheit. – Nun aber sieht es so aus: zum Herr der Dunkelheit werde ich mich nie aufzwingen können. Bekenne ich mich trotz dieser Erkenntnis, dass ich erst über den Stoff hin muss, doch zum Licht, dann ist dies nur Lüge und atrophierte Begierde. Und es hat kein Sinn hier eine Maske zu tragen. Denn der Herr weiss unsere geringste Begierde. – [...] Was für mich Problem ist: – dass ich erst Zuhälter sein muss, bevor ich zum Licht kann, dass ich die ganze Niedertracht des Ringens um Befriedigung der Vanitas auskosten muss [...] Bis dahin: Energie konzentrieren zum Schweigen. [in Bulhof 1992:152-153]

En gezwegen had hij dus – ruim een jaar lang.⁴⁴ Wanneer hij nu dan eindelijk stelling neemt in het expressionismedebat, blijkt zijn ‘oriënteringsvermogen’ opnieuw en op meer dan volle kracht te werken. In het langste essay dat hij ooit aan de dichtkunst zou wijden, reageert hij niet alleen direct of indirect op de belangrijkste argumenten en stellingen van de andere disputanten in het debat, hij stelt ook een heel nieuw begrippenapparaat in werking dat volgens hem absoluut noodzakelijk is om het op een ernstige, niet-speculatieve manier over poëzie te kunnen hebben. Soms lijkt het er misschien op alsof hij de doelpalen verzet om zo makkelijker te kunnen scoren, maar bij nader inzien zal blijken dat de anderen op een niet-reglementair *patatenveld* hadden gespeeld en dat hij de strijd verhuist naar een modern sportcomplex. Eén van de redenen waarom ‘Modernistische dichters’ in dit debat een uitzonderlijke positie inneemt is dat Van Ostaijen hier als enige een metakritisch discours ontwikkelt. Net zoals eerder voor het proza en de poëzie, slaagt hij erin ook in de kritiek het diepgewortelde *beschrijvingsimpressionisme* te overwinnen. Waar de andere ‘critici’ zich beperkten tot het vaak op een erg persoonlijke en intuïtieve manier bekritisieren van elkaars standpunten, probeert hij een ter-

‘Modernistische dichters’

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

minologisch apparaat te hanteren waarmee je posities kunt beschrijven, valse coalities kunt ontmaskeren en duidelijke verbanden kunt leggen.⁴⁵

Aan die ontmaskering is dringend behoefte, volgens Van Ostaijen. Hij valt dan ook op een erg moderne manier met de deur in huis – met een blijk van differentiedenken namelijk: “Er zijn in Vlaanderen modernistische dichters, maar het zou moeilijk zijn één enkele programmazijn te stellen door al deze dichters aanvaard.” [IV:161] Voor de immer sceptischer wordende Van Ostaijen kan er weliswaar (nog altijd) sprake zijn van vernieuwing in en vernieuwers van de Vlaamse dichtkunst, alleen is het schier onmogelijk om die vernieuwingstendenzen onder één noemer te vangen. Dat is niettemin precies wat Urbain van de Voorde en andere anti-modernisten (hij wordt niet expliciet in deze context genoemd maar Van de Woestijne mag daar gezien eerdere uitlatingen ook toe worden gerekend, cf. supra) gretig doen: ze gooien alle modernen op een hoopje en proberen dat dan met één welgemikt schot te elimineren. Ironisch genoeg bestaat dat ‘schot’ er vaak in om de onderlinge verdeeldheid van de modernisten te benadrukken – genre: hoe zouden ze iets kunnen veranderen, ze raken het niet eens met elkaar eens. Dat laatste is overigens niet eens onwaar. Alleen inzake de Vlaamse Beweging staan de jongeren enigszins op dezelfde lijn, stelt Van Ostaijen, maar “dit punt ligt buiten de esthetiek” en doet hier dus eigenlijk niet ter zake. [ibidem] Verder zijn er echter voornamelijk verschillen: er zijn dichters die modern denken te zijn omdat ze over moderne onderwerpen schrijven, anderen die modern denken te zijn omdat ze bezeten zijn “door het laatste postulaat: gemeenschap” en nog anderen die niet langer dat soort mythes koesteren en eenvoudigweg schrijven omdat ze het niet kunnen laten. [ibidem] Het moge duidelijk zijn dat enkel die laatste categorie voor Van Ostaijen relevant is. Met de valse pretenties van de oppervlakkige modernen en de gemeenschapsdichters rekende hij al eerder af (cf. 2.2.2.1 en vooral 2.2.2.2); hij – die later zou zeggen dat hij enkel dicht “voor zijn plezier” [IV:330] – heeft zoals hij in ‘Prière Impromptue 2’ schrijft “het dragen van valse juwelen” afgelegd [I:213] en acht “het gevaarlijk de mensen een metafysisch zand in de ogen te strooien.” [IV:161] De poëzie is nog altijd het allerbelangrijkste in zijn leven, maar verder stelt ze niets voor. Het tegenovergestelde beweren zou aanstellerij zijn. Zó expliciet stelt Van Ostaijen het hier (nog) niet, maar zijn afwijzing van Moens’ poëtica (en zo in zekere zin dus ook van zijn eigen *Het Sienjaar*) laat er weinig twijfel over bestaan:

reeds het eerste postulaat van Moens moet ik verwerpen: het primeeren van het ethiese op het esthetiese in de kunst. Voor mij is het een afwijking, hoogstens een parenthese. Bewust gecreëerde kunst, – en zo is toch ook deze van Moens? – is een esthetiese aangelegenheid. Ethicisme in de kunst is hybris. Meer kan ik daarover niet zeggen. [IV:162]

conceptie
&
techniek] Hier is Van Ostaijen het dus eens met Van de Voorde, maar “geen vrees het wordt wel anders”. [ibidem] Zijn belangrijkste kritiek op al de beschouwingen over moderne poëzie – zowel die van de ‘moderneren’ als die van hun tegenstanders – is dat ze geen van allen oog hebben voor die eigenschappen die van een gedicht precies een gedicht maken; voor de techniek, kortom, die

een bepaalde houding-in-en-tegenover-de-wereld (bij Van Ostaijen: “conceptie, het standpunt in de fenomenaliteit” [IV:161]) vertaalt tot een gedicht. Deze oppervlakkige kritiek heeft de mythe van een solidaire dichtersgeneratie verder gevoed, terwijl die dringend ontmanteld zou moeten worden.⁴⁶ Technische discussies mogen niet langer gereduceerd worden tot ‘de moderne dichter schrijft vrije verzen’: “immers niet alle ‘moderne’ dichters gebruiken het vrijvers”. [IV:163] En vooral: er zijn technische verschillen die veel relevanter zijn om de plaats van een dichter te bepalen. “[E]lke kritiek die niet in het midden zal rukken de vraag naar de conceptie (la manière de penser les choses, zegt Cocteau) en naar de techniek, – wat voor 9/10 reeds een pleonasme, – zulke kritiek is nu meer dan ooit inhoudsloos.” [ibidem] Waarna hij zijn eigen plaatsbepaling te midden van de Vlaamse modernen voortzet en hij zich dus haast onwillekeurig verder tegen de opvattingen van de alomtegenwoordige en erg populaire Wies Moens moet verzetten.

“Laat ons even het standpunt van de dichter tegenover het publiek als uitgangspunt aannemen.” [ibidem] De standpunten verschillen radicaal: voor de humanitaire en immer lustige Moens hoort de dichter gehoor te geven aan zijn ethische roeping; die roeping verleent de dichter automatisch het recht om het publiek toe te spreken; hij kan zich overigens ook onmogelijk indenken dat het publiek daar niet op zou zitten te wachten: wie zou het in zijn hoofd halen een blijde boodschap te weigeren? De sceptische man-van-de-wereld Van Ostaijen weet echter dat het publiek per definitie niet geïnteresseerd is in de literatuur en zal er dan ook een erezaak van proberen te maken om dat publiek *off guard* alsnog te verschalken. Het “cabaret-idee” [IV:159] waarmee hij in de ‘Open brief aan Jos. Léonard’ uitpakte (cf. 2.2.2.2) wordt hier verder uitgewerkt.⁴⁷ Waar Wies Moens – zoals al eerder geciteerd – zijn opstel ‘Het nieuwe dichten’ nog expliciet was begonnen met de opmerking “[d]e dichter is geen gochelaar [sic] die met zijn toverstokje op het doosje slaat en de paradijsvogel loslaat over uw hoofden” [Moens 1922c:868] beweert Van Ostaijen hier gretig en vol overtuiging het tegenovergestelde:

les 1:
verras
je publiek

een dichter is als een goochelaar een attractienummer [...] de goeie goochelaar heeft liefde voor zijn vak; hij wil het diskrediet dat er op drukt wegnemen. Hij vindt nieuwe goocheltoeren, – niet dat eeuwige hoen onder een cylinder – zodat het publiek, weer geïnteresseerd, roept: hei je van je leven! – De goochelaar-dichter maakt een buiging en verdwijnt. Door zijn wijze fenomenen te zien onder een – wellicht slechts schijnbaar – veranderde belichting van het begrijpen, d.w.z. door het publiek een nieuw aspect te tonen van tot beuwordens toe geziene en gewaand door-en-door gekende fenomenen, volvoert de dichter de creatie: de nieuwe goocheltoer. [IV:163]

Van Ostaijen geeft hier niet alleen aan dat de dichtkunst (én de goochelkunst) niet meer vanzelfsprekend in de gratie van een door steeds nieuwe entertainmentsvormen en media verwend publiek vallen, maar ook en vooral dat het uiteindelijke succes van elke kunstenaar/kunstenmaker afhangt van zijn/haar vermogen het publiek te verrassen. Eén originele en tot op de dag van vandaag zeer geslaagde manier om het poëziepubliek te verrassen hanteert Van

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

Ostaijen vanaf de vroege jaren twintig steeds vaker: via schijnbare kindergedichtjes ('Marc groet 's morgens de Dingen', 'Berceuse presque nègre', 'Polonaise'...) toont hij de lezer een glimp van de kinderwereld vanuit het tragische levensbesef van de volwassene. Het is de methode die hij zelf beschrijft in 'Modernistische dichters': "In eerste instans verrast [de dichter] de mensen; dan schaakt hij ze." [IV:164] Eerst wordt de lezer verrast door de in een 'ernstige' poëziecontext onverwachte muzikaliteit en zodra deze daardoor wordt meegesleept wordt hem een in die luchtige sfeer dubbel onverwachte tristesse of navrante commentaar ingelepeld. Zo bijvoorbeeld in dit gedicht dat eind 1923 samen met deel 2 van 'Modernistische dichters' in *Vlaamsche Arbeid* verscheen: 'Gedichtje van Sint Niklaas':⁴⁸

Sint Niklaas
appelbaas
uit het land van Waas

heilige Paus
die ging lopen
uit een deeg van spekulaas

kom ons toewaarts
heilige Klaas
wij die wachten op een heel klein beetje honig

Zie ons lippen droog
niet van 't bidden is het
wel van heel veel kou

[...]

Breng de groten – lieve Paus lieve Paus –
zonder dat zij 't gissen
laat het zachtjes glijden door de schouw –

een klein beetje moed
en
een zoen van jou

[...]
[II:186]

De bewerking die Van Ostaijen maakt van het bekende Sint-Niklaasliedje ver-rast in eerste instantie omdat dit populaire liedje niet meteen tot 'de poëzie' gerekend wordt, maar vooral omdat ze het doorbroken verwachtingspatroon meteen daarna opnieuw breekt; eerst blijft de bewerking erg dicht bij het origineel, maar de 'eigen' verzen smokkelen er ook een heel aparte, wat klagerige toon in: tussen de snoepwensen van de kinderen door verneem je plots iets over de ontbering, lafheid en eenzaamheid van de volwassene(n). Dit is nu nog altijd 'fris', moderne poëzie – en dat was het zeker in 1923. Vergelijk het 'Gedichtje van Sint Niklaas' bijvoorbeeld met deze verzen van die andere 'moderne', Wies

Moens, ook uit 1923 (uit de bundel *Landing*): “Heer, heb medelijden met ons, dichters, / verloren in het bedrijf der menschen, donker als het diepe gaan der molensteenen.” [Moens 1941a:78] Of met deze strofe uit ‘Gij die mijn kommer-ziekte’ van die topdichter aan de andere kant van het literaire spectrum uit deze periode, Karel van de Woestijne (uit *De modderen man*, 1920): “Gij die mijn kommer-ziekte in deemoed tegen-lacht; / gij die mijn vreemdsten waan beveeligt van uw wake; / naar wier geloken schaamte ik zuchten weet te slaken / uit al de roerslen, heimlijk-diep, van uw geslacht;” [Van de Woestijne 1948:481] Beide verschillen weliswaar van elkaar (Van de Woestijne schrijft een traditioneel kwatrijn, Moens een prozaïsch vrij vers), maar hebben uiteindelijk toch veel meer met elkaar te maken dan met het gedicht van Van Ostaijen. De drie dichters spreken God/de Vrouw/Sint Niklaas direct aan, maar Van Ostaijen doet dat op een opvallend andere manier. Moens en Van de Woestijne bezigen een direct-elegische, klagende toon, terwijl Van Ostaijen zijn klacht op een speelse manier in het gedicht verwerkt. Poëzie mag dan wel eeuwig zijn, zoals Van de Voorde beweert, dat impliceert allerm minst dat ze altijd hetzelfde is; voor Van Ostaijen is poëzie ‘nieuw’ op een dubbele, zij het verwante manier: enerzijds zal de dichter nieuwe dingen proberen te doen,⁴⁹ anderzijds wordt een gedicht geboren “uit momentele spanning: het verlangen de dingen voor de eerste maal te zien.” [IV:164] Het gaat hier dus zowel om het feit van het ‘eerste maal’-zien (dit zag ik nooit eerder) als om de manier waarop er wordt gekeken (zó zag ik het nooit eerder). Precies die laatste component geeft het graadverschil aan tussen de dichter en de goochelaar: “wat de goochelaar [...] doel is [het publiek verrassend bezighouden, gb], is de dichter middel.” [ibidem] Hij moet eerst de aandacht van het publiek vasthebben, om dan in het gedicht een bepaald standpunt te vertolken (bijvoorbeeld de triestigheid van de Sint-Niklaasliedsjeszanger): “Er is dus een verschil van niveau. Terwijl de goochelaar geen verklaring met zich meedraagt, behelst het gedicht-goochelaarij a-priori over het goochelen heen een standpunt: de wijze de dingen, ja de wijze de fenomenen te denken.” [ibidem] Van Ostaijen mag dan wel niet beweerd hebben dat “het gedicht, net zoals goochelaarij, [...] zich-zelf doel” is [ibidem], dat maakt van de dichter nog niet automatisch een nieuwe aanhanger van de voordien zo verachte “Ivoren-Toren-kunst”. [IV:165]

Het betreft hier het – voor een goed begrip van de moderne poëzie uitermate belangrijke – onderscheid tussen autonomie (de aard van het werk) en *l’art pour l’art* (de functie van het werk). Het autonome werk bezint zich in eerste instantie op zichzelf en houdt geen rekening met extra-literaire criteria. De aanhanger van de tweede school is het enkel om de schone schijn te doen, het esthetisch verstrooien van enige ledige stonden.⁵⁰ Zowel de Nederlandse Tachtigersleider Willem Kloos als Van de Woestijne en Van de Voorde kunnen als vertegenwoordigers van deze poëtica worden gezien. Dit ‘kunst’-inzicht was in de zo door de Vlaamse Beweging geïmpregneerde Vlaamse literatuur altijd gecontesteerd geweest: de Vlaamse goegemeente verwachtte van een dichter dat hij zou oproepen tot boventijdelijke godsvrucht en moederliefde (Gezelle, Loveling...) óf tot Vlaamse strijdbaarheid (opnieuw Gezelle, maar ook Verriest, Rodenbach, Verschaeve, De Clercq...). Overigens werkt die tendens – via onder meer Van den Oever – rechtstreeks door in het humanitaristische werk van, bijvoorbeeld, Vansina, Moens en Mussche. De

les 2:
ethos ≠
ethiek

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

moderne autonomist Van Ostaijen zal juist proberen een tussenpositie in te nemen in deze discussie: volgens hem is die ethische inslag naast de kwestie (“nooit impliceert dichterschap a-priori een sociale functie” [IV:165]), maar is het anderzijds ook niet de bedoeling op een volstrekt abstract, louter-kunstzinnig vlak te schrijven. “Verwar niet ethos met ethiek, een soort wetenschap van het ethos,” vermaant hij de “ethiekers” die hem een kunst-om-de-kunsthouding verwijten. [ibidem] Natuurlijk heeft ook hij een ‘ethos’ en kan die in zijn teksten gelezen worden (ook hier gaat het dus uiteindelijk om “de wijze de fenomenen te denken” [IV:164]), maar hij weigert om daar selectief in te zijn. Zo klonk het ook al op het eind van de ‘Open brief aan Jos. Léonard’: “Verwerpen van alle waarde-identiteit: opgaan-goed, neergaan-kwaad. Trouwens natuurlijk: Jenseits von Gut und Böse. Naar objectiviteit streven.” [IV:160]⁵¹ Van Ostaijen probeert zich dus boven het gewoel te plaatsen en zich noch door de ronkende wereldverbeteraars noch door de overgecultiveerde decadenten te laten overroepen. Voor de zoveelste keer zal hij proberen tot een synthese te komen van twee naïef-extreme standpunten. Decadentie en levenskracht zijn voor hem geen werkbare categorieën: “Van het ethos uit bestaat er geen dekadens. Er zijn enkel getijden.” [IV:165] Diezelfde onthechting kan hij echter nog niet opbrengen waar het de poëzie zelf betreft. Strikt genomen kan natuurlijk ook daarover worden beweerd dat elke poëtische invulling in wezen arbitrair is en dat de ene niet noodzakelijk beter (vergelijk: levenskrachtiger, decadenter...) is dan de andere. Zo ver wil en kan Van Ostaijen duidelijk niet gaan:⁵² “dat brengt mij niet tot het verwarren van ethos met melos”. [ibidem] En dat laatste verwijt hij een dichter als Mussche: die verwacht betrokkenheid met pathetiek en gevoeligheid met sentiment – “Ethos, vervlakt tot goedkope bazaarwaar. [...] De 95-centimes-week der ethiek.” [ibidem] Net zoals liefdadigheid niet altijd van het grootst mogelijke respect tegenover ‘het slachtoffer’ getuigt, zo ook brengt deze poëzie eerder op een aanstellerige manier zichzelf onder de aandacht (‘zie mij de wereld eens redden!’) dan wel de wereld en de mensen waarom het hen in eerste instantie te doen zou moeten zijn. Moens had in een artikel in *Pogen* nog wel beweerd dat kunst in wezen ‘spel’ is, maar zolang hij daaraan een ethische roeping verbindt, kan Van Ostaijen zich daar weinig bij voorstellen: “Moens komt mij zó voor: een jongen die wel graag wou spelen, maar ook zijn huistaak wil maken en nou maar met de overtuiging ‘mijn huistaak is mijn spel’ voor lief neemt.” [ibidem] Van Ostaijen wil echter kunnen spelen zonder dat men hem voortdurend op de vingers kijkt en “zegt dat dit niet is spelen volgens de regels der kunst: je moet je steeds bij het model houden.” [ibidem] Die regel kan en wil Van Ostaijen niet hanteren: hem is het om de verrassing te doen, en het ligt voor de hand dat je makkelijker kan verrassen door je niet aan regels en conventies te houden.

les 3: wees
niet expliciet,
wees
geontindivi-
dualiseerd

Dat blijkt ook uit Van Ostaijens repliek op wat één van de aanleidingen van het hele expressionismedebat was geweest: de opmerking van Mussche dat Van de Voorde poëzie twintig jaar te laat kwam (cf. supra). Hij wil Van de Voorde en zijn apologeet Coster best toegeven dat de sensualistische thematiek (“de mens die strijdt met zijn zinnen, zijn twijfel en zijn angst” [IV:166]) nog altijd ‘in de mens’ aanwezig is, maar dat is – eens te meer – eigenlijk naast de kwestie: “alles wat in ons aanwezig is, is niet door deze aanwezigheid alleen poëtisch interessant.” [ibidem] Interessant wordt het pas – en voor zij die Van Ostaij-

ens esthetische evolutie sinds Berlijn hebben gevolgd kan dat niet langer als een verrassing komen – wanneer die thematiek op een onpersoonlijke, geont-individualiseerde, van de dichter geïsoleerde manier gebeurt:

er kan spraak zijn van zinnelijkheid in de kunst. Men mag echter niet bij monde van de zinnelijkheid spreken; anders gezegd de conceptie van de dichter mag niet te reduceren zijn tot een lyries equivalent van sensualistische levensbeschouwing. De dichter mag spreken over koe-tjes en kalfjes en ook over zinnelijkheid. Hij zal dus spreken over zinnelijkheid als over een boom, een vis. [IV:166-167]

De dichter mag zich dus niet rechtstreeks uitspreken, elke mededeling gebeurt tussen de regels. Dat impliceert echter allermindst een vorm van symbolisme. In een symbolistisch gedicht verwijst een zinnebeeld via een één-op-één relatie naar een bepaald hoger gevoel of gegeven.⁵³ Hier gaat het echter om een altijd en dus fundamenteel onduidelijke relatie tussen de dichter en de fenomenen: die dingen zijn niet ‘hoger’ of ‘lager’ of ‘decadent’ of ‘verheven’. In het beste geval ‘bestaan’ ze, maar verder weet de dichter er niets van: “Of objekt van de zogezeide buitenwereld of psychiese ervaring: wat weet ik van de dingen zelf? Het weten om het niet-weten: oorzaak tot de fantastiese spanning van mij tot de fenomenen.” [IV:167] Die spanning ontbreekt in een sensualistisch gedicht. Zinnelijkheid is in deze context gewoon een fenomeen zoals de andere (zoals een boom of een vis) en dus géén ‘ethos’ of “een wijze de dingen te denken”. [ibidem] Dat zou het wel kunnen zijn wanneer de sensualistische dichter de rol van zijn eigen verbeelding en waarneming in het dichten zou betrekken. Dat doet hij echter niet – het sensualisme is dan ook bijzonder reductief: het “herleidt alle voorstelling tot een kompleks van waarnemingen; zij ontkent de geestelikelijke schepende spontaneïteit. Maar wat, wanneer men ophoudt deze spontaneïteit voor de dichtkunst op te eisen!” [ibidem] Van Ostaijen verzet zich dus tegen een poëzie die haar beelden enkel uit de waarneembare werkelijkheid betreft; voor hem is – zoals al uitvoerig bleek in 2.2.2.1 – fantastiek erg belangrijk, de mogelijkheid om met de geest situaties en beeldencomplexen te genereren die *es nicht gibt*. Alsook: dichten over dingen die er misschien wel zijn, maar die we onmogelijk kunnen kennen: “een lyries-intuïtieve omzetting van het kennis-theoretiese weten: dat ik naast de ervaring van het fenomeen boom ook mijn voorstelling van deze boom als boom ervare.” [ibidem] Waar andere dichters er nog steeds naar streven om de wereld mimetisch weer te geven (zoals hij nu ‘is’ – Van de Voorde – of zoals ze zich die als heilstaat willen voorstellen – Moens en Mussche) benadrukt de Kantiaan Van Ostaijen dat het onmogelijk is de wereld weer te geven zoals hij is, omdat we simpelweg niet weten hoe en of hij ‘is’. Dit kennistheoretiese besef wil hij gethematiseerd zien in de poëzie. In het derde Campendonkessay – dat hij ongeveer gelijktijdig met het tweede deel van ‘Modernistische dichters’ in *Sélection* laat verschijnen – komt Van Ostaijen uitgebreid op deze fenomenologische kwestie terug en verbindt hij ze impliciet met een sleutelgedicht uit zijn eigen oeuvre.

C'est un géranium laque de garance, encadré d'une croisée émeraude, que j'ai aperçu lorsque pour la première fois j'ai vu selon cette

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

vision, conscient de ce qui m’advenait. N’ai-je pas eu la sensation d’être comme une lanterne magique dont les rayons se briseraient sur les objets en soi: géranium et croisée? Mais ce que j’apercevais, c’était bien, à l’extrémité des rayons de la ‘lanterne’, l’image qu’elle projetait sur l’écran. [IV:183]

Van Ostaijen beschrijft hier een ‘fantasma’ – een door het “verborgen subject” [Spinoy 1994:397] noodzakelijk gemaakte visie van en op de werkelijkheid.⁵⁴ Die relatie tussen “les phénomènes, l’aperception et la conception” [IV:181] fascineert hem mateloos. De beschreven ‘Geranienerlebnis’ leverde dan ook – zoals hij in een brief aan Emmeke bevestigt – de stof voor het gedicht ‘Winter’ waarin hij op onpersoonlijke wijze de ‘schepping’ door zijn ogen van een bloementafereel schetst:

De witte weg zucht
venster een stil leven
met de twee geraniën
achter de ruit
waar ook leggen tans
mijn ogen
 op de bloemen
 die zij schiepen
 dauw

[II:204]

Dat die witte weg zucht, betekent natuurlijk niet noodzakelijk dat we hier met een personificatie te maken hebben; het luchtuitstotende zuchten zou in deze wintercontext een verbeelding van mist (of de “dauw” uit het slotvers) kunnen zijn die het tafereel dat beschreven zal worden in een extra waas hult. Het beeld van het venster met de twee geraniums vormt niet alleen op zich een ‘stilleven’ (een verwijzing naar het schildergenre waarin onbeweeglijke voorwerpen worden afgebeeld), in vergelijking met de rumoerige massaspektakels uit de slotpassages van *Bezette Stad* en gedichten als ‘Gnomedans’, ‘Nachtelijke Optocht’ en ‘Huldegedicht aan Singer’ die in Van Ostaijens productie aan ‘Winter’ voorafgaan, vormt dit tafereel inderdaad ook een “stil leven”. Het vervolg kan op twee manieren gelezen worden: als “waar” als plaatsbepalend voornaamwoord wordt gelezen, beschrijft de dichter hoe zijn ogen “achter de ruit” – waar de geraniums staan – op die bloemen dauw leggen; als “waar” echter als vragend voornaamwoord wordt gelezen, leggen de ogen die dauw op de zelfgeschapen bloemen op een eerder onbestemde plaats (“waar ook” als *wherever*).⁵⁵ In beide gevallen echter is het duidelijk dat het subject hier niet alleen het gedicht ‘schept’ maar ook het tafereel zelf: de ogen leggen dauw “op de bloemen / die zij schiepen”. Hoe het er in de realiteit precies aan toe ging (waar waren welke bloemen?) is dus niet alleen uit het gedicht onmogelijk op te maken en volgens de moderne autonomistische poëzieleer overigens compleet irrelevant, filosofisch gezien is het een onbeantwoordbare vraag: we weten enkel wat onze zintuigen ons meedelen. En dat die zintuigen (“mijn ogen”) subjectief zijn en dat dus ook de “voorstelling” als “fenomeen” [IV:167]

wordt ervaren, wordt in ‘Winter’ keurig volgens Van Ostaijens eigen eerder geschetste poëtische eisen gesuggereerd: de dauw die op de bloemen wordt gelegd (zoals gezegd: naar analogie van de mist/dauw op de weg) verleent de hele scène een *floeu philosophique* die het fantasmatische van de voorstelling benadrukt. Gezien het voorgaande zal het dan ook niet verbazen dat Van Ostaijens het sensualisme tot slot ook nog op een andere grond verwerpt: volgens hem kan sensualisme onmogelijk tot “juistheid, waarheid en getrouwheid” leiden, drie eigenschappen waar de dichtkunst – ondanks de fundamentele onkenbaarheid der dingen – volgens hem onwillekeurig naar streeft. Het sensualisme is per definitie “vals” en “vaag” [ibidem] omdat ze die problematische verhouding van de mens tot de dingen niet mee verdisconteert en dus de werkelijkheid vereenvoudigt en vervalst. Dat Van de Voorde Moens en co verwijt een onrealistische voorkeur te hebben voor optimistische stemmingen (cf. supra in de bespreking van ‘De eeuwige lyriek’) acht Van Ostaijens opnieuw naast de kwestie: “De stemming-lyriek is te verwerpen als empirisme van de geest; een gevolg van het verwarren van gemoed met geest (het ‘gemoed’ heeft met poëzie niet veel te maken). Alles is mij fenomeen en enkel als fenomeen gegeven”. [IV:168] Als leidraad suggereert hij nog dat de dichter enkel het fenomeen sensualisme in zijn gedicht behandelt wanneer hij zelf niet zinnelijk is. Distantie, onpersoonlijkheid – daar komt het op aan. En op een subtiele manier het subjectieve (“het weten om de fenomenaliteit der dingen” [ibidem]) er alsnog in te betrekken. De criticus geeft een – op dat moment nog niet gepubliceerd en hier ook niet als eigen werk geafficheerd – voorbeeld dat in dezen veel suggestiever is dan ‘Winter’: “zon brandt rozelaar, / zon brandt glasscherve / kind, geef acht, hier liggen glasscherven”. [ibidem]⁵⁶ De eerste twee verzen geven “blote fenomeenkonstateringen” [ibidem], maar de waarschuwing aan het kind geeft aan dat het hier uiteindelijk een subjectieve interpretatie én beleving betreft: de ‘ik’ die spreekt legt niet alleen zelf interpretatieve verbanden tussen de gegevens (de zon doet dit en dat – o, hier liggen glasscherven – dat kan gevaarlijk zijn – onachtzame kinderen kunnen dit over het hoofd zien – zij moeten dus gewaarschuwd), hij geeft op een erg impliciete manier ook iets van zijn persoonlijkheid prijs (oplettend – scherpe neus voor gevaar – verantwoordelijkheidsgevoel). Het ik van de dichter verdwijnt dus nooit helemaal uit het gedicht; het is enkel onrechtstreeks aanwezig als de – ook voor de lezer – in wezen onzichtbare instantie die alles registreert.⁵⁷

Op dit punt in zijn uiteenzetting last Van Ostaijens een ‘Intermezzo’ in over “het tegenstrijdige criterium” [IV:169] – een door Van de Voorde tegen Brunclair gebruikte term die hier genadeloos als semantisch-onmogelijk wordt ontmaskerd. Dit wordt een constante in het verhaal: aangezien Van de Voorde zichzelf graag profileert als de klassiek-geschoolde en helder denkende en betogende criticus die de warhoofdige modernen de les mag lezen, maakt Van Ostaijens er een erezaak van om op groteske (en dus bij hem: onwrikbaar logische) manier het tegenovergestelde te bewijzen. Typisch is zijn ironische slotbemerking: “‘t Spreekt vanzelf: deze opmerking is niet zeer belangrijk. Classicisten als de heer Van de Voorde mogen er eenvoudig een dadaïstiese scherts in vinden.” [ibidem]

Dit intermezzo diende echter slechts als retorische teaser; in de volgende paragraaf – ‘Individualisme in de kunst’ – wordt pas echt grof geschut boven

[les 4:
individueel
individualistisch

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

gehaald. De conclusie is echter ook hier dezelfde: Van de Voorde pretendeert een consistent denker te zijn maar beheerst in feite niet eens de grondbeginselen der logica en filosofie. Erik Spinoy heeft in zijn proefschrift [Spinoy 1994:315-326,334-336] omstandig uiteengezet waar en hoe Van de Voorde in de fout gaat en hoe Van Ostaijen hem probeert “als intellectueel en als criticus te diskwalificeren.” [idem:316] Van de Voorde verwacht – “stellig niet te kwader trouw, wat overigens niet in zijn voordeel spreekt,” [IV:169] aldus de immer tegendraads-rechtlignige Van Ostaijen – de ‘Rede’ met het ‘verstand’ en later ook nog ‘individueel’ met ‘individualistisch’. In het kader van deze hele poëtische polemiek mag dit dan al op terminologische scherpslijperij (om niet te zeggen: pedanterie) lijken, de zowel *strategisch-institutionele* als *esthetische* implicaties hiervan zijn toch niet bepaald gering. Institutioneel gezien probeert Van Ostaijen hier keer op keer ‘te bewijzen’ dat het ongepast is van Van de Voorde om de nieuwlichters vanuit een hautaine intellectualistische houding te kleineren aangezien hij zelf niet eens aan zijn eigen criteria voldoet (cf. supra). Van Ostaijen wil duidelijk maken dat de moderne kunst – die ook toen al vaak beschimpt werd als simplistische ‘negerkunst’ of ‘ontaarde’ onzin – best wel een consistente esthetica kan uitbouwen. Zijn eigen variant van die modernistische esthetica streeft ernaar – in de traditie van bijvoorbeeld Giotto of Gogol – vanuit de *individuele* intuïtie omtrent de dingen onpersoonlijke (“anonieme” [IV:170]), abstracte kunst te maken die op een bijna wetenschappelijk-methodische manier gerealiseerd wordt. (Die methodische uitwerking komt zo meteen aan bod.) Een kunstwerk dat niet op een expliciete en in alle richtingen uitwaaiende manier de eigen zielenroerselen ventileert, maar dat door het weergeven van in de verbeeldings⁵⁸ en het onderbewuste gegroeide en gesynthetiseerde voorstellingen het *individualistische* concrete en anekdotische niveau van de gewone (ervaring der) dingen overstijgt en daardoor waarde krijgt voor de hele gemeenschap. Het belang dat Van Ostaijen hecht aan het in het kunstwerk overstijgen van de dagelijkse realiteit (van de “blote fenomenekonstateringen” [IV:168]) heeft precies te maken met het eerder vermelde onderscheid tussen ‘Rede’ en ‘verstand’. Dat voor Van Ostaijen de strikte *verstandslogica* het moet afleggen tegen de *Rede* is al eerder overtuigend aangetoond.⁵⁹ De implicatie hiervan is door Spinoy duidelijk aangegeven: “‘Echt’ rationalisme [in tegenstelling tot het burgerlijke pseudo-rationalisme van een zinnelijk mens als Van de Voorde, gb] bestaat erin dat men toegeeft dat men over het bovenzinnelijke niets kan weten en tegelijk het verlangen naar kennis van het bovenzinnelijke als een natuurlijk, zij het onvervulbaar menselijk verlangen erkent.” [Spinoy 1994:323] Juist dat onvervulbare metafysische verlangen zal Van Ostaijens werk motiveren: aangezien het hier om ontoonbare dingen gaat, zal de dichter dan ook in het gedicht proberen het ‘realistische’ te overstijgen. Dit alles onderscheidt hem niet alleen van de op mimese beluste Van de Voorde, maar ook van de – ondanks alle kosmische retoriek – in het dagelijkse leven verankerde dichters als Moens en Mussche. Van Ostaijen wil bewust niet geweten hebben dat ook doorleefde en erg persoonlijke (ja, zonder meer individualistische) *getuigenissen* van kunstenaars voor de verschillende individuen van een gemeenschap waardevol blijken te zijn. Het door Van de Voorde impliciet gehanteerde kwantitatieve criterium (hoe kunnen die gasten nu gemeenschapskunst maken als niemand kennis wil

nemen van hun losgeslagen kunst?) aanvaardt hij dan ook niet. Het gaat hem niet om het aantal mensen dat een kunstwerk kan begrijpen. “Ik weet niet wat er zoal begrijpelijk aan de pyramieden is,” [IV:173] betoogt hij, en toch zijn precies die piramiden schitterende voorbeelden van gemeenschapskunst. Hem gaat het niet om gemeenschapskunst *a posteriori* (hoeveel mensen hebben hier iets aan?) maar *a priori*: is het werk vanuit de juiste instelling gemaakt? “Wij noemen gemeenschapskunst een kunst die bedoelt te lokaliseren een streven naar ontindividualisering”. [IV:173] Hij herneemt een stelling uit het ruim drie jaar oude ‘Wat is er met Picasso’ (cf. 2.2.2.2), al verkiest hij het woord ‘gemeenschapskunst’ niet te gebruiken aangezien dat valselijk de indruk zou wekken dat er überhaupt (al) een (Vlaamse) gemeenschap zou zijn. Van Ostajen blijft er dus bij dat het precies dat streven naar ontindividualisering is dat de moderne kunst motiveert, ook al haalt ze het zichzelf opgelegde doel nooit.⁶⁰ Over de verhouding tussen de kunstenaar en de massa maakt hij zich alvast niet te veel democratische illusies: enige mate van elitarisme lijkt onvermijdelijk;⁶¹ voor het begrijpen van deze kunst is (net als om ze te maken) een “zesde zintuig” [IV:174] nodig en het is maar zeer de vraag of er ooit een wereld komt waarin iedereen met dat “orgaan” (Spinoy heeft het verhelderend over “zo’n niet-zinnelijke receptiviteit voor het intelligibele” [Spinoy 1994:342]) uitgerust zal zijn. Aangezien de mensen ‘nu’ (in de jaren twintig van de twintigste eeuw) blijk geven helemaal niet met het wegdenken van de eigen persoonlijkheid en het belang van de gemeenschap bezig te zijn, kan het dan ook gebeuren dat de afzonderlijke individuen meer ‘hebben’ aan de “doorsneeliteratuur” [ibidem] dan aan gemeenschapskunst. Niet toevallig laat de hier bijna moraliserende Van Ostajen in deze context het woord “circenses” vallen: de mensen verdoen hun tijd met – weliswaar “zeer onschuldige” [ibidem] – trivialeiten, net zoals de brood & spelen-Romeinen. Dat er dus geen gemeenschap(skunst) is ligt dus net zo goed aan het publiek als aan de kunstenaars. En uitiem blijkt het aan het zijn der dingen te liggen: Van Ostajen herneemt, zoals gezegd, een passage uit ‘Wat is er met Picasso’ waarin wordt aangegeven dat er enkel kan gestreefd worden, omdat volledige realisering van deze ontindividualisering “gaat boven de kracht van de mens.” [ibidem] Het gaat erom kunst te maken die “door een formeel-abstrakte vorm” [ibidem] een omzetting probeert te geven “van de idee gemeenschap”. [IV:175]

Eerder had Van Ostajen het kort over de manier waarop deze ‘conceptie’ concreet in het gedicht gerealiseerd dient te worden. De in aanzet zo belangrijke intuïtie speelt hier niet langer mee: “Een intuïtieve uitwerking bestaat niet”. [IV:171] Waar eerder (cf. 2.1) bij Van de Woestijne het gemoed nog ritmisch mocht overstromen, kan volgens Van Ostajen enkel een strikt methodische uitwerking het visionair-beleefde tot een geslaagd gedicht omvormen. In zijn vroegere essays (van ‘Ekspressionisme in Vlaanderen’ tot ‘Et voilà’) had hij het in navolging van Kandinsky vaak over de “innere Notwendigkeit” [IV:59] waaraan een kunstwerk moet voldoen. Die noodzaak speelde zoals gezegd (cf. 2.2.1) niet alleen op het vlak van de aanleiding tot en de inzet van het werk (in verband te brengen met de conceptie), maar ook wat betreft de uitwerking. Dit dubbele noodzaakconcept blijkt hij enkele jaren later nog altijd te hanteren. De eerste variant formuleert hij nu weliswaar eerder als een negatieve boutade (“[e]n kunstenaar is tans kunstenaar eenvoudig omdat hij het niet laten

[nog altijd:
dichten vanuit
noodzaak, het
noodzakelijke
gedicht

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

kan” [IV:161]) maar dat verandert dus niets aan de eigenlijke ‘noodzaak’.⁶² Over de tweede – en bepaald niet minst belangrijke – noodzaakvariant had hij zich voor wat de literatuur betreft eigenlijk nog nooit concreet uitgesproken. In ‘Ekspressionisme in Vlaanderen’ behandelde hij enkel de schilderkunst. De alinea’s die aan de dichtkunst zijn gewijd in het manifest ‘Et voilà’ bepleiten wel het belang van techniek (cf. 2.2.2.2) en de innerlijke samenhang van een werk, maar hoe dat concreet in zijn werk moest gaan werd nergens duidelijk. “Onze omlijning scheidt het streng-noodwendige van het toevallige, het anarchisties-artiestiese,” [IV:130] benadrukte hij opnieuw en hij voegde eraan toe dat in het organische woordkunstwerk de woorden wat dat betreft elkaar (en dus het uiteindelijke resultaat) tijdens het scheppingsproces evenzeer beïnvloeden als de kleuren dat doen bij een schilderij:

Dit is de dynamiese, – noodwendige, – spanning tussen de gepreëtabliseerde opvatting en het worden-zelf. Het komt op het evenwicht van beide elementen aan. In de dichtkunst maakt men nog algemeen het gedicht naar de vooropgezette charpente, ofwel andersom bestaat er geen charpente, maar dan is er ook geen spanning. Men kiest de uitersten in plaats van een synthese. [IV:133]

Noch het terugvallen op overgeleverde vormen, noch het expansieve vrije vers voldoet dus aan de gestelde eisen. (Wat dat laatste betreft is Van Ostaijen het bijgevolg eens met Van de Voorde.) In de ‘Open brief aan Jos Léonard’ was hij wel concreet ingegaan op hoe hij met ritmisch-typografische middelen geprobeerd had om die doelstellingen te realiseren (cf. 2.2.2.2), maar dat pad had hij in 1923 al opnieuw verlaten. Het moest mogelijk zijn om gedichten te schrijven waarin de woorden elkaar uitlokten én onder spanning hielden, zonder daarvoor een beroep te doen op grote en vette lettertypes. In ‘Modernistische dichters’ citeerde hij eerder een gedicht van August Stramm waarin dat volgens hem gelukt was, maar ook daar legde hij eerder de nadruk op de algemene ontindividualisering dan op het concrete ‘hoe komen de verzen precies tot stand’. Die twee hangen natuurlijk ook samen. Niet toevallig vermeldt hij naar aanleiding van dat Strammgedicht dat de uitdrukking er “tot het uiterste [...] gemechaniseerd” [IV:171] werd; om het ‘ik’ in te tomen wordt het gedicht beperkt tot het na elkaar tonen van korte snapshots die in de intuïtie van de dichter samenhoorden en die hier nu koudweg na en onder elkaar gepresenteerd worden. Van enige belijdenis of expliciet-persoonlijke invulling kan geen sprake zijn in een geontindividualiseerd gedicht. Aangezien er zowel bij Stramm als bij Van Ostaijen – en dit in tegenstelling tot I.K. Bonsets letterklankbeeldingen – met ‘gewone’, verwijzende woorden gewerkt wordt, is hier geen sprake van ‘abstractie’ in de strikte betekenis van het woord. De abstractiegraad van deze gedichten heeft te maken met het ontbreken van een herkenbaar anekdotisch of emotioneel kader waarin de shots geplaatst kunnen worden.

hoe het
moet] In de paragraaf ‘Over expressionistische techniek’ zal Van Ostaijen hier dieper op ingaan. Niet zozeer ‘de beelden’ zijn cruciaal in een expressionistisch gedicht – dat had Van de Voorde beweerd⁶³ – als wel de associaties. Dat Van de Voorde er niets van begrepen heeft – daarvan probeert Van Ostaijen zijn lezer doorlopend te overtuigen. In dit geval behandelt hij zijn slachtoffer echter

enigszins onheus. Er zijn namelijk best veel expressionisten die met beelden in de weer zijn. Alleen betreft het hier niet het soort expressionisme waar Van Ostaijen het over wil hebben. Er zijn namelijk goede en slechte (“lang niet maatgevend[e]”) expressionisten, linkse en rechtse, zuiveren en onzuiveren. Bij de ‘echte’ expressionisten (“parfaitement: des purs) [...] is het gebruik van het beeld uiterst gering.” [IV:177] Bij Stramm, Soupault, Breton, Picabia, Tzara⁶⁴... zijn dus nauwelijks beelden (in de betekenis van metaforen) te vinden. Beelden *vergelijken* bepaalde voorstellingen met elkaar en dat is wel het laatste wat een expressionist wil; hij wil niet dat voorstellingen elkaar logisch “verklaren” [IV:177]⁶⁵ en zo eigenlijk voortdurend als “een intrigant” [IV:178] de lezer uit het gedicht wégsturen; hij wil dat de voorstellingen er gewoon zijn – “[z]oals een plant”. [IV:177, noot 6] Associaties zijn hiervoor uitermate geschikt: zoals in het gedicht van Stramm (en uiteraard ook in de geciteerde Van Ostaijengedichten ‘Winter’ en “zon brandt rozelaar”) krijgt de lezer een reeks ‘beelden’/shots na elkaar en komt het hem toe die met elkaar te verbinden. De subjectieve visie van de auteur zit onvermijdelijk impliciet in de loutere *selectie* en *samenbrenging* van die verschillende associaties, maar wordt nergens expliciet gethematieerd. Eigenlijk beweert Van Ostaijen hier nog altijd hetzelfde als zes jaar eerder in ‘Over dynamiek’. Daar zette hij aan de hand van Apollinaires ‘Zone’ uiteen hoe die dynamiek juist gegarandeerd werd door een keten van associaties (cf. 2.2.1). Hier stelt hij: “Associaties worden gebruikt om tot het versterken van het ritme bij te dragen, – zie b.v. *La prose du Transsibérien* van Cendrars, – zodanig vervangen associaties alle stemmingsomschrijving doordat zij de dynamies-lyriese vertaling van deze stemming zijn.” [IV:178] Geen omschrijving, geen ornament, maar concrete, elkaar naadloos opvolgende en daardoor altijd “in de tegenwoordige tijd” [ibidem] – het ‘nu’ van de lezer – voorkomende associaties. Maar niet altijd: “[h]inderlijk wordt de associatie waar zij eenvoudig kan worden vervangen door de *toestand*.” [ibidem] Hij verwijst naar Cendrars (“*Sous la robe elle a un corps*”) en Lasker-Schüler die erin slagen droge feiten te noteren op zo’n manier dat ze nóch in de beschrijvende anekdotiek, nóch in de vermaledijde metaforiek belanden. Hij citeert – foutief overigens – ook nog uit zijn eigen ‘Folies Bar’ uit *Bezette Stad*: dat is wat hij wil – “de positieve uitdrukking. Ik zeg: ‘Wat ben je een prachtig weenautomaat.’” [ibidem]⁶⁶ Dit is geen foute metaforiek, maar de meest directe beelding van hoe iemand overkomt. Als “antipode” verwijst Van Ostaijen naar een beeld van Wies Moens: “hun gelaat als een *Japans landschap*”. [ibidem] Het loutere gebruik van die ‘als’ zorgt ervoor dat dit niet langer de directe vertaling van een bepaald aanvoelen is, maar letterlijk een *vé*-beelding: een beeld dat de lezer de verte instuurt en dus niet lyrisch met de neus op de feiten drukt. Dat Van Ostaijen hiermee zijn paragraaf ‘Over expressionistische techniek’ afsluit is veelbetekend: dit essay moet immers niet alleen gelezen worden als een polemisch gevecht met de antimodernist Van de Voorde, maar ook als zijn plaatsbepaling te midden van de Vlaamse expressionisten. Hij zal later nog vaak zijn eigen situatie toelichten en preciseren, maar voorlopig is alvast dit duidelijk: het expressionisme van Wies Moens is níet dat van Van Ostaijen.

Er blijven echter nog altijd belangrijke ‘gaten’ in Van Ostaijens poëtische discours. De keuze voor associaties mag dan al gemotiveerd zijn door zijn ‘conceptie’ (streven naar het bovenzinnelijke), daarmee is natuurlijk nog geen slui-

ma
maar
vooral:
hoe niet

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

tende verklaring gegeven voor de ‘noodzaak’ van het gebruikte materiaal (noodzaak 2 uit 2.2.1). Wat hebben, bijvoorbeeld, de concrete woorden waarmee de associaties ‘gevuld’ zijn met elkaar te maken, zowel op semantisch als op formeel vlak? Daar gaat hij vooralsnog niet op in (cf. 2.5). Uiteindelijk staat in dit essay meer over hoe het volgens Van Ostaijen niet moet dan hoe wel. Hij geeft namelijk tamelijk concreet aan hoe bij humanitair-expressionistische dichters en schilders als Becher (cf. 2.2.1 & 2.2.2.1) en Schmidt-Rottluff ‘conceptie’ (“geest”) en ‘techniek’ (“formele uitdrukking” [IV:176]) samenhangen: pathos en lijden kenmerken hun aanvoelen der dingen en dat blijkt ook uit de formele vertaling daarvan in het kunstwerk. Zeer didactisch verantwoord verwijst Van Ostaijen in dit verband naar de toen erg populaire film *Het cabinet van Dr. Caligari* van Robert Wiene uit 1919: ook die wordt gekenmerkt door een hang naar pathetische vertekening, naar “barok”; deze werken hebben geen oog voor de “formele samenhang” – ze gebruiken oude en nieuwe vormen door elkaar, visueel krijg je “krampachtig-vertekende bomen” en “dolledanshuizen” te zien, in de teksten word je overrompeld door een “patheties-barokke handelingslawiëne” [ibidem] die verder niet samenhangt. Eerder had Van Ostaijen het over hoe bij Moens en Mussche ‘gewone’ onderwerpen en souvereins nederigheid moeten suggereren, hoe hun vaak bijbels geïnspireerde beeldspraak “onprecies” is (“nochtans als een verduideliking [...] bedoeld”), hun woorden overdrachtelijk gebruikt zijn, hun volzinnen lang en met “een hang naar het magnificisme”. [IV:162] Van Ostaijen zegt het weliswaar niet met zoveel woorden maar door al deze kenmerken om te draaien, krijg je waarschijnlijk een niet eens zo onnauwkeurige beschrijving van zijn eigen ‘techniek’: je allerminst laten preoccuperen door wat ‘nederig’ of ‘verheven’ zou zijn (cf. supra), proberen de innerlijke samenhang van het gedicht te versterken door een zeer spaarzame omgang met (letterlijk te gebruiken) woorden en direct-associatieve beelden, het componeren van korte en niet-overlappende verzen die getuigen van een zo groot mogelijke distantie ten opzichte van datgene wat wordt uitgedrukt... Hoe echter concreet de prosodie (het ritme en de klankkleur vooral) mee de spanning van een gedicht kunnen versterken en hoe de dichter erin slaagt om ook een dynamische associatieve stroom centrumzoekend te laten zijn – dat is nog niet geheel duidelijk. De leer van het organisch-expressionisme is hier nog in wording.

Het feit dat een poëtica ‘wordt’ en niet godgegeven ‘is’, scheidt Van Ostaijen uiteraard ook van een dichter-criticus als Van de Voorde. Die hanteert – zeer typerend voor de ware epigoon, aldus Van Ostaijen – woorden als ‘eeuwig’ en ‘eewigheidswaarde’ als dooddoeners om niet zelf na te hoeven denken over wat poëzie voor hem moet en kan zijn:

Angstvallig daarop letten of gedichten aan het criterium ‘eewigheidswaarde’ kunnen worden getoetst betekent, waar de dichter zelf aldus handelt, niet eerbied voor de traditie, – de traditie betekent in de Europese kunst nooit getrouwheid aan de traditie, – maar eenvoudig arme individuele angst tegenover het onbekende [...]; de individualistische continuïteit van de dichter door het gedicht: een materialistische metafysis. [IV:178, cursivering gb]

Met andere woorden: je bezighouden met de vermeende eeuwigheidswaarde van je werk getuigt niet alleen van poëtische luiheid, het is ook een ultieme uiting van egotripperij, een bewijs te meer dat je niet geontindividualiseerd bent. In wezen is die “eeuwigheidswaan” [ibidem] zelfs een laffe perversie van die onpersoonlijkheidseis: je volgt lijdzaam jezelf wegcijferend het voorbeeld van de Grote Dichters uit het Verleden, in de hoop zo zelf een Groot Dichter voor de Toekomst te worden. Van Ostaijen benadrukt echter dat het juist het niet slaafs volgen van de traditie is geweest die in de Europese cultuur grote dichters heeft opgeleverd. Net als T.S. Eliot in ‘Tradition and the Individual Talent’ (1919) stelt Van Ostaijen die evolutie evenwel bewust níet in termen van ‘voortgang’. Het gaat er dus niet om de poëzie van het verleden te verlaten om zo op te trekken naar het Land van Belofte. De poëzie wordt dus niet steeds ‘beter’ maar gewoon ‘anders’.⁶⁷ Ondanks hun beider voorliefde voor onpersoonlijke poëzie, is het zowel bij Eliot als bij Van Ostaijen uiteindelijk een kwestie van persoonlijkheid. Elke dichter moet voor zichzelf zijn unieke verhouding tot de buitenwereld (en dus ook de traditie) bepalen en daaraan uiting geven. Een dichter moet enkel doen wat hij nú moet doen. En enkel door je níet bezig te houden met de houdbaarheidsdatum van je verzen kunnen ze die overleven:

Alleen wanneer de kunstenaars er weer toe komen een werk te schep-
pen enkel gemotiveerd door hetgeen naar hun mening noodzakelijk is
om hun verrast-zijn om de spanning Ik-omwereld uit te drukken,
alleen wanneer de dichters er weer toe komen gans buiten het sla-
meur van deze eeuwigheidswaan deze spanning dichterlijk uit te zeg-
gen zó alsof morgen het gedicht kon zijn vergeten, alleen zo worden
‘eeuwige’ gedichten geschreven. [IV:178-179]

En Van Ostaijen voegt daar een laatste poëtische deugd aan toe: eenvoud. Niet de eenvoud van een Bond Zonder Naam-aforisme of *Het Laatste Nieuws*, maar de ongecompliceerdheid van iemand die weet hoe ingewikkeld de wereld in elkaar zit, maar zich daardoor niet langer laat intimideren of probeert die complexiteit in het werk te imiteren: “Zulk dichter zou – hoe gekompliceerd de [eerder genoemde] spanning ook weze – weer eenvoudig zijn. De eenvoud wordt niet door het niveau bepaald. Platoon is eenvoudig.” [IV:179]

En volgens dezelfde maatstaf gemeten is iemand als Urbain van de Voorde natuurlijk verschrikkelijk moeilijk. Dat blijkt onder meer uit de contradictie dat hij enerzijds wel in de ‘eeuwige’ lyriek gelooft, maar anderzijds toch ook als ware burger hartstochtelijk de voortgang belijdt (cf. het motto van 2.3). Zijn viscerale afkeer van kunst die zich beroept op “aarzelende voortbrengselen uit den prilsten dageraad der menselijke beschaving” [Van de Voorde 1923a:114] geeft al aan dat hij zichzelf lid waant van een steeds superieurer wordende cultuur. En zijn eerder besproken angst voor decadentie en “vernietiging, Dada” [idem:119] is de negatieve pendant van diezelfde overtuiging. Van Ostaijen ontmaskert deze houding als wat ze vanuit ons ‘postkoloniaal’ standpunt ook zonder meer is: “het gemoedelijke standpunt der Europese superioriteit en deze superioriteit zelve bevestigt naar het paradigma der Renaissance”. [IV:180] Pijnlijk werd het dan natuurlijk wanneer Van Ostaijen keer op keer kon aantonen dat Van de Voorde dat paradigma met zijn klassieke waarden, heldere en

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

beargumenteerde betoogtrant en controleerbare bewijsvoering zelf allerminst waarmaakt. Van de Voorde toont zich hier als de cliché-conservatief bij uitstek: “de slagwoorden waarbij dit van de paranoïa natuurlijk niet wordt vergeten, die de heer v.d.V gebruikt tegen deze dichters die elk voor zich een nieuwere richting uitgaan [zijn] identies met de slagwoorden die van oudsher tegen elke nieuwe richting worden gebruikt”. [IV:179] Veel vérgaander is echter de conclusie waar Van Ostaijen retorisch geslepen naar toe werkt: na punt voor punt alle vorige geschilpunten te hebben samengevat, concludeert hij dat het tussen hen “inderdaad niet alleen om formele verschillen [gaat]; het gaat in werkelijkheid om een verscheiden denken om het denken van de dichter.” [IV:180] En – helaas voor Van de Voorde – gaat het hier niet om zomaar een meningsverschilletje: “Ik tref bij de heer Van de Voorde aan deze eigenschap die aan de antipode van het dichterschap ligt en bon sens heet; niet enkel deze eigenschap tref ik aan, maar ook het korrelaat waaronder de bon sens al diegenen die wanen hem te bezitten neerbukt: de gouden-kalf-aanbidding van de bon sens.” [ibidem]⁶⁸ Van de Voorde laat zich dus, zowel wat de ‘conceptie’ als de ‘techniek’ betreft, leiden door juist die eigenschap waarmee een dichter volgens Van Ostaijen niets kan. Het gezond verstand dat er voor moet zorgen dat de dichter altijd rechtstreeks begrijpelijk en formeel binnen geijkte paden blijft, ligt voor hem inderdaad aan de “antipode” van het onvindbare, altijd opnieuw omzichtig te benaderen maar nooit echt te veroveren gebied dat beheerst wordt door de Rede. “[D]e Rede zelve is verblinding,” [IV:170] stelde hij eerder in dit essay, en hij laat zich dan ook liever verblinden door dat niet-(be)grijpbare, Absolute einddoel dan dat hij zich onderweg daar naartoe zou laten verblinden door het ‘doe maar gewoon, dat is al zot genoeg’-credo van de gouden-kalf-aanbidders. Urbain van de Voorde wordt in ‘Modernistische dichters’ dus niet alleen als criticus, maar ook als dichter gediskwalificeerd.

Met de overtuigingskracht van diegene die langdurig – via trial & error en voortdurende bijspijking en heroverweging van alle eigen ideeën en herevaluatie van vroegere gedichten -gezocht heeft en inmiddels gevonden lijkt te hebben, valt Van Ostaijen hier de centrale poëtica’s en filosofie van de Vlaamse artistieke wereld aan: zowel de uit het leven gegrepen sensualistische verzen (Van de Woestijne, Van de Voorde, het gros der *Fonteiniers*...) als de doorleefde toekomstvisioenen van de humanitairen moeten het ontgelden, de impressionistische kritiek wordt op een overtuigende manier vervangen door een onderzoek naar conceptie en techniek.⁶⁹ Eigenlijk maakt Van Ostaijen hier in zijn eentje het *Sienjaal*-program waar. Nadat verschillende pogingen tot groepsvorming met beeldende kunstenaars mislukt waren en hij had moeten ontdekken dat hij niet op dezelfde golfengete zat als andere Vlaamse vernieuwers als Wies Moens en Achilles Mussche, en een solidaire beweging naar analogie van de Franse dadaïsten [IV:162] dus niet tot de mogelijkheden behoorde, zag Van Ostaijen zich genooddakt *cavalier seul* te spelen. Zijn positie vertoonde weliswaar gelijkenissen met die van Victor Brunclair (pro vergeestelijkte gemeenschapskunst die groeit vanuit de extase) maar meer dan wat impliciete steun leverde dat niet op. Het is niet geheel onwaarschijnlijk dat het beeld dat door hun correspondentie in Berlijn was gegroeid (Brunclair als een overenthousiaste volgeling die wel eens klok en klepel verwarde) er nog altijd voor zorgde dat hij niet echt voor

Van
Ostaijen tegen
het veld

vol werd aanzien door Van Ostajen. Vooral politiek gezien was Van Ostajen intussen steeds sceptischer geworden. Brunclairs dadendrang kwam waarschijnlijk opnieuw onstuimig puberaal over. Pas wanneer Van Ostajen in het voorjaar van 1925 Gaston Burssens zou (her-)ontmoeten⁷⁰ – naar aanleiding van diens bundel *Piano* – zou hij voor het eerst het gevoel hebben een poëtische *soulmate* gevonden te hebben. Samen met de Nederlandse Brusselaar Eddy du Perron zou deze “on-serieuze escouade van de vlaamse letterkunde” [IV:337] het Nederlandse literaire status quo blijvend onder vuur nemen.

§ 2.4

Een fonteintje of een koude douche? Van Ostajen, Burssens en Minne 1921-1925

Er gaat zoveel water in de zee [II:195]

Vooraleer de twinties echt *gay* werden, waren ze vooral geëxalteerd. Het langzaam insijpelende besef dat de *Groote Oorlog* zinloos was geweest werd overschreeuwd door steeds extremere vormen van retoriek waarin een nieuwe wereld werd geëist en na een tijdje onvermijdelijk dus ook beloofd. Een Hernieuwd Broederschap zou ons redden; of een Terugkeer naar het Geloof; of neen: het Gezond Verstand. Het was een roepen tegen beter weten in, een groteske poging om de alom heersende malaise te verdringen. Er werd hard gewerkt om de materiële gevolgen van de oorlog weg te werken, maar de geestelijke kwetsuren konden onmogelijk genezen. De morele crisis waarin de wereld verzeild was geraakt kon enkel door een diepgaand gewetensonderzoek en een nog ingrijpender politiek-economische analyse worden opgelost, maar daarvoor bleken de opgelopen trauma's en de te verdedigen financiële belangen te groot. “Herdenken, ja; denken, nee.” [Eksteins 1990:287] De talloze herdenkingsmonumenten die overal werden opgericht getuigden als vanouds van een wereld waarin heroïsme, offerbereidheid, vaderlandsliefde en gehoorzaamheid dé prijzenswaardige deugden bij uitstek waren. Dat ondervond ook Oscar Jaspers toen hij een abstract (geontindividualiseerd) ontwerp indiende voor een herdenkingsmonument voor Vlaamse Beweging-martelaar Herman van den Reeck. Zijn ontwerp werd niet uitgevoerd. Ook voor dit slachtoffer verkoos men uiteindelijk een naturalistisch en sentimenteel grafmonument (van beeldhouwer Couvreur [Boyens 1995:61-63]). De crisis was in de eerste jaren van de jaren twintig algemeen. De economische productie in België raakte maar niet opnieuw op het vooroorlogse peil, de werkloosheid bleef ontstellend hoog, de lonen konden de inflatie onmogelijk volgen. In de jaren 1920-1921 werd er gestaakt als nooit tevoren. [Witte 1997:174] In de kunsten nam dit doemklimaat bij wijlen eschatologische pro-

exaltatie en
ontnuchtering

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

porties aan. Frans Masereels in expressionistische pathos gedrenkte stadstafereelen leken urbane varianten van de Apocalyps. Zelfs de zo positief gestemde ‘Loflitanie’ van Marnix Gijsen (cf. 2.2.2.2) was doordeesemd met beelden als “Nachtelijke vuurpijl” en “Vlammenpyramide”. [Gijsen 1920b:59] Het flirten met de dood dat zo typerend was voor de jaren vlak vóór het uitbreken van de Wereldoorlog was nog altijd aan de gang.¹

Niet iedereen nam de toestand echter zo ernstig. In 1923 schreef Joris Vriamont – Brussels muziekuitgever en bevriend met onder meer Poulenc, Ravel, Eluard, Valéry, Claudel en Larbaud [Brouwers 1995:25] – een wat hybride sleutelverhaal waarin hij op grillig-ironische manier de draak stak met de Vlaams-expressionistische hemelbestormers en talrijke verwijzingen naar het contemporaine literaire leven opnam. In *Sebbedee* plaatst hij het wereldwijze titelpersonage – dat vanuit zijn vereenzaamde molen “de betrekkelijkheid der systemen” [Vriamont 1994:13] heeft geleerd en volledig afzijdig blijft wanneer het Laatste Oordeel zich voltrekt – tegenover de meer of minder hysterische volksgenoten die helemaal opgaan in de astrale voortekenen der Eindtijd. Vooral de dichters weten niet hoe ze het hebben:

Bij de vleet krielden de verzen over de oerfoetus, het aards paradijs, dansende zonnen en miradoren. De literatuur maakte van de gelegenheid gebruik om onverwijld een merkwaardige verjongingskuur aan te gaan [...] Verschillende categorieën kon men er onderscheiden: de dekadonale, de serafische, de Vlaamse. Verder de afgrondelijk-menselijke en die van het lyrisme-te-voet.

Overall kwam het heelal bij te pas. Geen kinderkop hoe idioot ook, geen libel die op de hoogste stamper de zon beloerde of het kosmos zat er in. [idem:15]

Dat de serafische variant kosmisch gestoffeerd is zal niet verwonderen; maar dat ook de Vlaamse dezelfde aspiraties koestert, grenst natuurlijk aan het contradictorische. De “afgrondelijk-menselijke” lyriek (het humanitair expressionisme, dus) probeert waarschijnlijk via die hemelse link zijn eigen ‘geworpenheid’ te transcenderen, maar hoe de al te bescheiden belijders van het “lyrisme-te-voet” (of bedoelt de auteur hier: per versvoet?) het heelal moeten bereiken blijft een raadsel. Door deze satirische en erg beknopte vertelstijl plaatst Vriamont zich onwillekeurig aan het andere eind van de Vlaamse *main stream* waar wijdlopige ernst de dienst uitmaakte. En dat beseftte hij blijkbaar zelf ook: “Ironie vond geen plaats en een achterlijke individualist – *horresco referens* – die zich olijk durfde uitlaten werd terstond door elektrocutie terecht gesteld.” [idem:15-16] Die laatste sarcastische opmerking lijkt wel een echo van de terminologie die Urbain van de Voorde begin 1923 in ‘Rythme en beeld’ bezigde toen hij de “pretensieuze onverdraagzaamheid van vele jongeren” [Van de Voorde 1923a:112] wou hekelen die de bedachtzame, andersdenkende kunstenaars inquisitiegewijs aan de schandpaal nagelden (cf. 2.3). Vriamont wist dat humor een veel krachtiger wapen was dan bloedhete verontwaardiging en dus tekende hij fijntjes aan dat de mystieke dichters intussen “zulke hoogten [hadden] bereikt, dat zij in de navel van God-de-Vader hadden aangelegd en kontrabas speelden op Dezes bil of zo.” [Vriamont

1994:16]² De religieuze aspiraties van deze dichters waren inderdaad niet gering: “Te Antwerpen woonde zelfs een malle dries, welk door de regenbogen die hij over de Schelde spande, geregeld haasje-over-speelde met de Heilige Drievuldigheid.” [ibidem] Hoewel een geamuseerde Karel van de Woestijne in de NRC beweerde dat het hier zeker “geene vertelling ‘à clef’” betrof maar een “jeugdig-vrijmoedig” verhaaltje “zonder de minste satirische bedoeling” (“al zijn hier een paar typen aan te wijzen, die men zonder veel moeite erkent [sic]”) [Van de Woestijne 1949c:616], toch is dit verhaal moeilijk anders te lezen dan als een relativiserende commentaar bij het leven en werk van de *Neue Sturm und Drangers* uit de Vlaamse literatuur.³

Die indruk wordt nog versterkt door de voetnoot die Vriamont bij de inleidende tekst voegt wanneer hij *Sebbedee* persklaar maakt voor de uitgave (van nauwelijks zestig exemplaren) bij Stols in 1926: “Aanvankelijk was deze novelle bestemd voor een tijdschrift dat thans (evenals Ninive en Babylon) den dood behoort.” [Vriamont 1926:5] Hét belangwekkende blad dat tussen 1923 en 1926 ter ziele ging was ‘t *Fonteintje*, tijdschrift waarvan Vriamonts zwager Raymond Herreman redacteur was én waarin hij zelf het korte en bevreedende verhaal ‘Sabat’ publiceerde (jrg. 2, nr. 3). Ook ‘Sebbedee’ zou Vriamont speciaal geschreven hebben voor dat ene blad dat te midden van het (weliswaar vaak *would be*) modernistische geweld van *Het Overzicht*, *Ter Waarheid* en *Pogen* pleitte voor bescheidenheid en milde ironie.⁴

Het was dus geen toevallige schimpscheut van de wilde schutter Brunclair geweest toen die in het expressionismedebat gewag had gemaakt van “het diskreet germurmur van een fonteintje, ergens midden vergeten loveren zonder zon”. [Brunclair 1923b:367] Het in 1921 door Raymond Herreman, Karel Leroux, Maurice Roelants en Richard Minne opgerichte tijdschrift ‘t *Fonteintje* werd door de expressionisten beschouwd als hun absolute antipode. Of misschien was het wel andersom. Als de literaire hype van het moment zichzelf *Ruimte* noemt, wat kan dan een betere manier zijn om jezelf aan de andere kant van het spectrum te profileren dan een naam te kiezen met afgekort lidwoord én verkleinwoord dat in alle opzichten antikosmische allures uitstraalt: ‘t *Fonteintje*? Anderhalve jaargang had dit blad zijn ‘protest’ (of zo u wilt: alternatief) in alle stilte gepropageerd: er werden enkel gedichten en prozastukken opgenomen, niet voorafgegaan door een manifest of andere beginselverklaring. Die houding leverde hen nauwelijks een maand na het verschijnen van hun eerste nummer al lof op van Karel van de Woestijne die het zeer apprecieerde dat de *Fonteiniers* “buiten alle strijd om, en alleen om der wille van literaire schoonheid” [Van de Woestijne 1949c:433] wilden publiceren (cf. 2.3). (Dat Van de Woestijne hierdoor ook zijn eigen houding en – wat de gedichten in het blad betrof ook – poëtica bevestigd zag, zal hier overigens zeker niet negatief hebben meegespeeld.) Deze ‘onthechte’ houding bleek ‘t *Fonteintje* echter niet te kunnen volhouden. Hoewel ze de achterflap van hun tweede nummer hadden kunnen tooien met lovende persstemmen – zoals die van Toussaint van Boelaere in het *Algemeen Handelsblad* in Amsterdam: “het is waarlijk zuivere, belanglooze schoonheid” – waren ze realistisch genoeg om in te zien dat kwaliteit en krantenreacties niet volstonden; op het moderne literaire veld moest er slag worden geleverd. Dat vond in elk geval Fernat [sic] Berckelaers, die in *Het Overzicht* genadeloos inhakte op ‘t *Fonteintje*:

‘t *Fonteintje*

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

Zonderling, niet? dat er in onze ethies-revolutionaire tijd, nog jonge heertjes gevonden worden, die met 'n dergelik delitanties [sic] literatuurje en oudjes-gefleem, het hoofdje menen op te steken, – en dan nog in Vlaanderen waar er heel wat taaie en politieke stof voor handen ligt,... maar dat bevuilt soms de vingertjes. Naar o.i. heeft de hedendaagse jeugd heel wat breder horizonten begroet. Wij houden van open deuren en vensters; [...] Maar, zie je, tegen kontant honorarium zij 't ook in schaarse palmpjes, wil men het wel eens wagen (na voorgespelde les natuurlijk) 'n echôtje te knutselen. [Berckelaers 1921c:68]

Dat er in ditzelfde nummer van *Het Overzicht* een gedicht van Brunclair stond dat qua (Van Ostaijen-)epigonisme voor geen ander onder behoefde te doen en dat Berckelaers zo ongewild een heel eigen invulling gaf aan zijn voorliefde voor “open deuren” en het knutselen van “'n echôtje” was hem ongetwijfeld ontgaan.⁵ Maar de kern van zijn betoog is natuurlijk duidelijk; te midden van de wereldverbeterende gemeenschapskunstenaars kwam een gedicht als dit ‘Nihil’ (de titel alleen al) van Richard Minne bepaald ontnuchterend over:

Wij leunden gevieren in 't ronde,
kreukloze kraagjes, décolleté,
bij een creoolsche, bij een blonde,
twee dames met hun cavalier.

Wij tikten gevieren ons glazen,
voor u, voor haar, voor mij een slok.
't Geluk glipt door de mazen,
en het Leed blijft aan den stok.

Wij praatten gevieren wat woorden
en knikten gevieren van 'ja':
beloften zijn geen oorden,
en de schulden betaalt papa.

Wij bliezen gevieren de aromen
van ons cigarillos naar de maan.
Sodoma viel, Byzantium en Rome.
De werelden komen, de werelden gaan.
[Minne 1921:10]

Voor Berckelaers moet dit haast blasfemisch zijn geweest: een schaamteloze regressie in het dandy-tijdperk van *De Boomgaard*, een escapistisch cultiveren van een oppervlakkig en louter materieel bestaan, zonder humanitaire waarden of idealen. Tenminste, dat is het wanneer je dit gedicht analyseert zoals ook het gros der Vlaamse modernisten geneigd was te doen: als een in klassieke kwatrijnen gegoten ik- (of zo u wilt: wij-) belijdenis van een neo-decadent. Het is echter zeer de vraag of het dat ook was. Dina Hellemans heeft in haar studie over Minne overtuigend aangetoond dat de dichter op een structurele manier

ironie aanwendt in zijn verzen. Dat ze dus niet op een romantische manier gelezen moeten worden als de rechtstreekse uitingen van een doorleefd gevoel of gebeuren, maar als retorische constructies waarin parodie en kritiek verwerkt (kunnen) zijn. In ‘Nihil’ is er volgens haar sprake van een “indirekte maar daarom nog niet minder scherpe kritiek [...] tegen het dekadente dandyisme van een bepaalde maatschappij, maar mogelijk ook tegen de vorm van poëzie die daarmee harmonieerde.” [Van Berlaer-Hellemans 1975:163] Concreet zou Minne hier – via bijvoorbeeld het woord “creoolsche”, een verwijzing naar de goedkope exotiek in het werk van P.-J. Toulet [idem:188, noot 197] – enig voorbehoud aantekenen bij de literatuur van de Franse fantaisisten waarmee de zijne altijd opnieuw wordt vergeleken.⁶ Het aan nihilisme grenzende je m’en foutisme van die dichters wordt niet alleen in de titel van Minnes gedicht gesuggereerd maar ook in de subtext van het geëvoerde tafereel. De twee koppels nemen nooit hun verantwoordelijkheid: hun woorden zijn ijdel en indien ze hun beloften niet kunnen waarmaken mag “papa” de brokken lijmen. Het lijkt ook alsof ze in de slotstrofe niet alleen hun sigarettenrook “naar de maan” blazen; hun decadente gedrag (Sodoma) leidt tot het verval van wereldrijken (Rome, Byzantium). De luchtige toon waarop Minne dit alles presenteert zorgt ervoor dat dit nergens moraliserend overkomt; voor de enkel aan expliciete en dus allesbehalve ironische verzen gewende Vlaamse lezer leek het zelfs waarschijnlijk zo dat Minne dit gedrag geamuseerd en instemmend beschreef. Zijn mild-ironische schrijftuur wijkt dan ook sterk af van de manier waarop er door critici als Berckelaers op werd gereageerd.

Wanneer ‘t Fonteintje – “uitgelokt vooral door de agressie van voormelde, anders-denkende tijdgenooten,” aldus peetvader Van de Woestijne [Van de Woestijne 1949c:531] – schoorvoetend in het derde nummer van de tweede jaargang⁷ en volop vanaf de derde jaargang, zelf kritieken begon te publiceren werden ook die niet bepaald door blind fanatisme gevoed. Net als het waarschijnlijk als plaagstoot bedoelde ‘Sebbedee’-verhaal van Vriamont beogen ze in eerste instantie niet meer dan wat kritische kanttekeningen te plaatsen bij de literaire actualiteit. Die werd in die dagen (eind 1923-begin 1924) blijkbaar beheerst door het verslag dat Jozef Muls had geschreven over de beraadslagingen voor de Driejaarlijkse Staatsprijs (XVde tijdvak, 1918-1920) die uiteindelijk werd toegekend aan Felix Timmermans. Onder de kop ‘Officieele en private critiek’ plaatsten zowel Minne, Herreman als Roelants een uitvoerige reeks commentaren bij dat verslag (precies de helft van de 64 bladzijden van het eerste nummer van de derde jaargang wordt eraan besteed). Kort samengevat kwam de kritiek hierop neer: Muls had een duidelijke *hidden agenda* (het favoriseren van de eigen – ook in zijn blad *Vlaamsche Arbeid* gepropageerde – Vlaams-nationalistische, katholieke en modernistische gemeenschapskunst) die zijn kritisch oordeel verduisterde en voor talrijke contradicties zorgde in de tekst. Geheel conform de verwijten die de jongeren in de richting van Van de Woestijne hadden gestuurd (cf. 2.3) beweerde nu ook Muls dat ‘de Florentijn’ weliswaar een groot dichter was, maar gezien zijn politieke afzijdigheid een “minder groot mensch”. [Muls geciteerd in Minne 1924:35] Muls haalde hiermee niet alleen een extra-literair argument aan, hij legitimeerde vanuit zijn officiële verslaggeverspositie ook een standpunt dat tot dan toe enkel door een stel *enfants terribles* was ingenomen. Hij had zo “de ultra’s in een kring waar ze tot

opnieuw:
polemieek

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

hiertoe weinig in de pap te brokken hadden, met trommel en fluit [...] binnengeloofst.” [Minne 1924:36]⁸ Minne haastte zich nog wel te benadrukken dat hij niets tegen de modernisten zelf had, maar wel “tegen hun inluider”. [idem:37] Het liet zich echter raden dat de ‘tegenpartij’ dat anders zou interpreteren. Nochtans blijkt uit zowat de hele kritische praktijk van de Fonteiniers in die periode dat het hen inderdaad enkel om ‘ernstige, niet-partijdige’ kritiek te doen was. Op de bewering van de tegenpartij dat ‘t Fonteintje uiteindelijk een epigonenblad was, reageerde Herreman met de opmerking dat zij zich “toch open houden voor alle geestesstromingen” en zich enkel willen verzetten tegen als vernieuwing vermomde “onwaarden”. [Herreman 1924c:150] Dit geeft al aan dat ze een wat naïeve instelling hadden; uit nogal wat andere uitspraken van hen blijkt dat ook zij uiteindelijk gewoon hun eigen standpunt als het ‘objectieve’ en ‘normale’ voorstelden.⁹ Tegelijkertijd namen ze het in een aantal opzichten ook écht op voor de moderneren. Wanneer Brunclair “alle talent ontzegd [wordt] door zekere geloofsgenoten, op grond van een gewaagde bar-scène,” protesteert Herreman in het liberale *De Vlaamsche Gids* tegen deze – eens te meer – extra-literaire argumentatie. [Herreman 1925a:290] Ook in ‘t Fonteintje laat hij geen twijfel bestaan over hun kritische positie:

Waarmede wij geenszins bedoelen, dat hij [= Muls] niet het recht zou hebben een uitgesproken humanitair te waardeeren boven een, laat ons zeggen, egocentrisch schrijver; noch hem ten laste leggen, dat hij in een literator een heilige zou waardeeren; maar eenvoudig willen voorkomen dat in een letterkundige beoordeeling eenigerlei tegenstelling tusschen letterkundige en heilige wordt gemaakt, vermits litteraire waarde en humanitaire beginselen eigenschappen zijn van een gansch verschillende orde, niet noodzakelijk tegenstrijdig, maar evenmin noodzakelijk gepaard gaande. [Herreman 1924a:41]

Het is precies dezelfde discussie als die tussen Pol de Mont en Max Rooses vijfendertig jaar eerder (cf. 2.1): een kunstwerk moet enkel met artistieke criteria beoordeeld worden, niet met ethische. Herreman is echter minder *automatistisch* ingesteld dan De Mont. In een volgend nummer van ‘t Fonteintje verwijt hij de vernieuwers (Van den Wijngaert, Moens, Burssens, Gijsen) in de aloude romantische val te trappen nieuwigheid om de nieuwigheid te verkiezen, tederheid te verwarren met sentiment en bombast met lyrisme, maar uiteindelijk poneert hij toch zelf opnieuw het – al door De Mont in vraag gestelde – criterium dat goede poëzie uit het (doorleefde) leven gegrepen is. Waar zijn kritische analyse van de romantische aspecten van sommige modernisten dus grotendeels gelijkloopt met die van Van Ostaijen (cf. 2.3 en infra), hanteert hij uiteindelijk zelf ook romantische maatstaven: “zooals de lyriek maar gebaseerd kan zijn op een sterk gevoel, kan de ontroerende eenvoud slechts groeien uit loutering van een door echte vreugden en smarten aangedane ziel.” [Herreman 1924b:110-111] Wanneer hij aan het slot van dit artikel deze wijsheid ook Van Ostaijen wil inpeperen – overigens de enige auteur die hij ter sprake brengt zonder een passage uit zijn werk als ‘bewijsplaats’ aan te halen – beseft hij duidelijk niet dat hij het – we schrijven intussen immers maart 1924 – over een anachronisme heeft:

Een fonteintje of een koude douche? Van Ostaijen, Burssens en Minne 1921-1925 | § 2.4

Zelfs bij dezen die talent hebben, bij Moens, Van Ostaijen, Gijsen, stemt overspanning tenslotte afkeerig en wij verlangen maar dat zij hun in de wolken breed uitgenevelde zielsontplooiing zouden samenballen tot corporeele zwaarte en dat hun vleeschgeworden woord, dank zij die tastbare menselijkheid, uit de hemelen zou dalen tot ons, aardlingen. [idem:112]

De dichter van *Het Sienjaal* op wie deze opmerking in zekere zin van toepassing was, bestond echter al lang niet meer.¹⁰ Maar ook de nieuwe Van Ostaijen beviel de *Fonteiniers* blijkbaar niet zo. Minne reageerde conform zijn natuur licht spottend. Hij verwees in het – ongedateerde en in 1927 in boekvorm gepubliceerde – gedicht ‘De wespen en de appelaar’ naar de onomatopeïsche Van Ostaijen van *Bezette Stad*. Heel scherp zag hij in dat Van Ostaijen daar op zoek was geweest naar het eerste spreken (cf. 2.2.2.2), naar een taal die – net als bij de Adam en Eva in Minnes gedicht – nog een ongenueanceerde oerkracht heeft en die niet tot ‘cultuur’ is verworden:

’t Fonteintje
versus PvO
en de andere
modernen

Maar het eerste koppel
was nog niet gewend
aan de nuance. Hun taal

was ruw nog als het erts
en zonder decadente draaien:
kss kss prprprpr boem!
(zie Paul van Ostaijen)
[Minne 1955:11]¹¹

Tegenover de kosmische expressionisten stond Minne echter nóg sceptischer. Op het eind van de tweede jaargang van ’t *Fonteintje* publiceerde hij het gedicht ‘Aan Tristan Derème’ waarin hij de pretentieloze bezadigheid van zichzelf en zijn Franse collega – dichters “die zonder laweit, / naar evenredigheid, / de zoete wereld meten” [Minne 1923b:179] – fel contrasteert met de “kosmische poëten” [ibidem], die als een echte *poëziepolitie* per decreet uitmaken wat mag en wat niet. En voor een andere *Fonteintjeredacteur* was Van Ostaijen blijkbaar ook lid van die verzenpolitie. Maurice Roelants schreef in ’t *Fonteintje* dat Van Ostaijen weliswaar “begonnen [is] met blij te geven van een levendig hart en een geestdriftig gemoed, [maar dat] hij [...] in zijn jongste kunst te veel van den kruisvaarder van het dynamische en post-dynamische” mengde. [Roelants 1924:55] Dat was een standaardverwijt in die dagen: al die -ismen, dat is slechts nieuwlichterij zonder meer, pogingen om in *de gazet* te komen, zonder degelijk fundament of mogelijkheid tot concrete en deugdelijke realisering.¹² Het principiële modernisme – *Make it New*, altijd opnieuw – leek de in trage-maar-gestage dialectische ontwikkeling gelovende *Fonteiniers* een aberratie. Het getheoretiseer dat ermee gepaard ging was hen een zo mogelijk nog grotere doorn in het oog, want dat was volgens hen in wezen vreemd aan het kunstwerk. Van Ostaijens militante “kruisvaarderschap [had] hem op wegen gebracht, die op straatjes zonder einde uitkomen”. [ibidem] Hij mocht dan wel duidelijk als een van de meest talentrijke collega’s gezien worden, zijn combattieve versatiliteit

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

wekte enige reserve op bij de zo bezadigde Gentenaars. Nog veel minder begrip hadden ze voor het blad van de man die hen bij hun eerste verschijnen zo genadeloos gekraakt had. Roelants onderwerpt enkele korte boekbesprekingen uit *Het Overzicht* aan een close-reading *avant la lettre* en besluit met de gewaagde (maar gezien de bedroevende kwaliteit van vooral de eerste reeks van het blad niet eens ongemotiveerde) insinuatie dat ze er niet voor terugdeinzen “hun zoogenaamd *avant-gardeproza* in de Vlaamsche letterkunde te smokkelen onder de vlag van sommige buitenlandsche schrijvers met talent, zooals Philippe Soupault, die naar alle waarschijnlijkheid geen Vlaamsch verstaat en niet vermoedt met wie hij vaart of hoe erbarmelijk zijn stuk is vertaald.” [idem:63] Hoewel ze zelf voor Ivoren Toren-escapisten worden uitgemaakt, betonen de *Fonteiniers* zich uiteindelijk trouwe verdedigers van de emancipatorische *more brains*-waarden van de Vlaamse Beweging.¹³ De kleingeestige reactie van Berckelaers bewijst overigens ongewild Roelants’ gelijk:

Die langharige heertjes moeten natuurlijk tonen dat ze deftige scholen bezochten waar ze leerden lezen en schoon schrijven. Nu echter hebben ze aan hun mooie verzekens, die tot nogtoe nooit het gehalte van Alice Nahon genaakte,¹⁴ een kritiek-rubriek toegevoegd [...]. Nooit deed het getater van deze... (gesensureerd) zó denken aan een ander fonteintje van Brussel dat beroemd is. [Berckelaers 1924:140]

Als werden intussen de verlengingen van het expressionismedebat gespeeld, zo herkauwt ook de immer tot polemiek bereide Victor Brunclair in zijn antwoordstuk op de drie stukken in 't *Fonteintje* de belangrijkste argumenten contra Van de Woestijne en Van Nu en Straks. Zijn bijdrage is naar gewoonte even amusant als vermoeiend. Ook hij eindigt zijn artikel met een verwijzing naar Manneke Pis (“die glunderende Brusselaar van de Stoofstraat” [Brunclair 1924:65]), maar lardeert het verder met een “sproke” uit een jammerlijk niet met de Driejaarlijkse Staatsprijs bekroond werkstuk waarin hij de zwakke plek van de *Fonteiniers* – het geloof in hun eigen objectiviteit – genadeloos blootlegt: “Wij hier, zijn de dephouders der Schoonheid. Ons waarmerk is éinig echt.” [idem:60] En precies om die reden vindt Brunclair het door Herreman en co gehanteerde autonomie criterium niet overtuigend geformuleerd:

Aan de hand van die verklaring laat zich het belletries ideaal van Herreman ongeveer zo omschrijven: een mooi gevoel in een mooie vorm. Dergelijke diepzinnige beginselverklaringen vinden we in al de weekbladen die om de acht dagen de Muze kittelen. Voor het *Fonteintje* bestaat er nog zoiets als een immanente Schoonheid [idem:62].

Meedenkend vanuit die naïeve gedachte, kan hij begrip opbrengen voor hun afkeer van ethische argumenten. Zelf heeft hij overigens al vaker gewaarschuwd tegen – en hier weerklinken weer Van Ostaijeneco’s (cf. 2.2.2.2 en 2.3) – “berijmelde moraal, propagandalyriek of een sociaalekonomies betoog”. [ibidem] Volgens hem is er echter een *derde weg* mogelijk. De verhelderende pedagogie die Brunclair soms was, geeft dan het verschil aan tussen wat ik hier even –

louter for the sake of the argument – (en dit is geen contradictie) autonoom-ethische en extern-ethische literatuur zou willen noemen. De eerste is die van Van Ostaijen die er in *Het Sienjaal* in slaagt om de ‘boodschap’ in en vanuit het gedicht te laten ontstaan. Zoals in elke goede tekst is ook hier *the medium the message* – in een geslaagd *Sienjaal*-gedicht is er sprake van “direkte belevenis van omwereld en drang naar het overaardse”. [ibidem] Bij een dichter als Wies Moens daarentegen is er enkel sprake van een “vooropgezet religieus inzicht dat zich lyries vermomt.” [ibidem] Daar blijft de ethiek dus een *vreemd element* in het gedicht, het wordt er als het ware in geïmporteerd en kan dus onmogelijk deel uit maken van het organische geheel. Brunclair verwijt Herreman dat die dat allemaal wel weet maar moedwillig verwarring wil stichten door dit te verzwijgen. Het is echter zeer de vraag of dat echt zo is.¹⁵ Het onderscheid dat Brunclair maakt, lijkt me cruciaal – al kan het waarschijnlijk beter aan de hand van de late, echt organische Van Ostaijen geïllustreerd worden –, maar het was halverwege de jaren twintig allerminst gemeengoed. Volgens mij is het juist een gebrek aan inzicht in deze kwestie dat in die jaren voor zoveel misverstanden en polemieken zorgt.¹⁶ Zoals ook al uit ‘Modernistische dichters’ en de hele voor-geschiedenis tijdens het expressionismedebat was gebleken (cf. 2.3), ligt de scheidingslijn dus niet (zoals Van de Voorde, Van de Woestijne en ook de *Fonteiniers* suggereren) tussen Moens/ Gijsen/Van den Oever/Mussche/Van den Wijngaert/Burssens/Brunclair... en Van Ostaijen enerzijds en de traditionalisten anderzijds. Er waren minstens drie groepen: de *extern ethische expressionisten*¹⁷ (Moens en co), de *autonoom ethische* (= geontindividualiseerde) *expressionisten* (Van Ostaijen, in theorie ook Brunclair, en zoals meteen zal blijken ook Burssens) en de *romantische autonomisten* (Van de Voorde, Herreman...). Deze drie stromingen zijn alle sterk door de Vlaamse Beweging en zelfs het activisme gemotiveerd, maar enkel de eerste twee willen die lading ook (zij het op uiteenlopende wijze) in hun verzen terugvinden. De laatste twee hebben dan weer met elkaar gemeen dat het hen uiteindelijk meer om het gedicht en de vorm-inhoud-relatie te doen is dan om die ethische spanning. De eerste en de derde, op hun beurt, delen een duidelijke romantische component: hun gedichten zijn – al dan niet metrisch gecontroleerd – uit het leven gegrepen. Uiteindelijk is enkel de tweede – wat Van Ostaijen later het *organische expressionisme* zal noemen¹⁸ – écht modernistisch, omdat hier (eigenlijk voor het eerst sinds Gezelle) vorm en inhoud samen ontstaan tijdens het creatieve proces.

Dat Van Ostaijen zelf besefte dat het verschil met – grofweg – Van Nu en Straks eigenlijk veel kleiner was dan altijd beweerd, blijkt uit een verder onbekend Van Ostaijencitaat dat opduikt in Brunclairs tekst: “het enig distinguo tussen Van Nu en Straks en ons is een politiek.” [idem:64]¹⁹ Brunclair was het daar zelf niet mee eens, en dat is waarschijnlijk veelzeggend: Van Ostaijens beeld van de ongemakkelijk tussen de beide kammen van de Vlaamse moderne lyriek zwevende Brunclair [IV:335-336] is waarschijnlijk ook hier zeer toepasselijk. En aangezien de *Fonteiniers* eigenlijk net zo veel activistische adelbrieven konden voorleggen – Herreman leidde bijvoorbeeld een steuncomité om Moens uit de cel te krijgen –, was het verschil tussen hen en Van Ostaijen misschien ook niet zo groot.²⁰ Uiteraard was Van Ostaijen veel experimenteler aangelegd en geloofde hij echt in de buitenlandse avant-gardebewegingen waar Herreman zo schamper over deed, maar dat impliceert verder natuurlijk allerminst dat de gedichten

de eenzaamheid
volgens Minne

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

van bijvoorbeeld Minne zonder meer traditionalistisch, romantisch-avelstaarderig, escapistisch en antimodern zouden zijn. Niet toevallig zou Van Ostaijen later in de circulaire voor zijn tijdschrift *Avontuur* beweren dat ‘Gebed voor de galg’ – een Minnegedicht dat in 1921 in het eerste nummer van *’t Fonteintje* was verschenen – “zeker evenveel facetten [vertoont] waardoor het als nieuw kan gelden als talrijke expressionistische gedichten.” [IV:400] Hij geeft niet aan welke facetten hij bedoelt, maar vermoed kan worden dat zowel de nonchalante versificatie die aan de coupletten een heel eigen ritme geeft als de allesbehalve kneuterig-devote sfeer van dit alternatieve Kerstverhaal hem wel bevielen; de dodelijke ernst die Van Ostaijen zo verafschuwde in de Nederlandse letteren was bij Minne ver te zoeken. En alleen al die houding maakte hem uniek én ‘nieuwer’ dan veel officiële nieuwlichters. De indirecte manier waarop Minne zijn *vertelselkens* op papier zette contrasteerde overigens ook fel met de aan expliciteringen ten onder gaande expressionisten. In een relatief lang stuk over zijn vriend Minne (die pas twee jaar later officieel in boekvorm zou debuten), gaf de door het modernistische gedaas nog altijd licht geïrriteerde Herreman, aan de hand van enige verzen uit het eveneens in *’t Fonteintje* voorgepubliceerde ‘De arme en de rijke dagen’, aan dat ook dit soort poëzie uiteindelijk best geëngageerd kon zijn: “Blijkt het niet, hoe, allen opzettelijken [sic] vernieuwers ten spijt, zulke Ivoren Toren wel, als in het schaakspel, een gepolijste aanvalswagen kan zijn, ook tegen de gevestigde staats- en wereldorde?” [Herreman 1925b:176] Even verderop lijkt het wel alsof Herreman Van Ostaijens – naar alle waarschijnlijkheid pas postuum gepubliceerde – ‘Zelfbiografie’ aan het parafseren is wanneer hij het heeft over de twijfels die Minne beheersen “[t]ot, misschien, van den twijfel aan den twijfel.²¹ Van den twijfel en zijn schoon maar eenigszins bleek kind het scepticisme”. [ibidem] En tot slot citeert Herreman ‘Ode aan den eenzame’ waarin Minne, volgens hem, op weg is “dien hoogen top, de zuivere lyriek, te bereiken” [idem:177]:

Gelijk een bron
zijt ge in de zon
op de hoogvlakte van Pamir.

Geen herder zelfs
die in ’t gewelf
van zijne hand uw klaarheid scheidt.

Van heinde en ver
alleen een ster
schiet toe en geeft zich gewonnen.
[Minne 1923a:69]

De zuivere lyriek – het was al het Mekka voor Gezelle en Van de Woestijne (cf. 2.1), het wordt het levensdoel van Van Ostaijen, en het is dat blijkbaar ook voor de dichters van *’t Fonteintje*. De vraag is dan natuurlijk of het voor al die auteurs hetzelfde betekent.²² Van de Woestijne had zintuiglijke poëzie op het oog [Van de Woestijne 1949b:626], gedichten die hun kracht niet halen uit de filosofische bespiegelingen of ethische bekommernissen die eraan ten grondslag liggen,

maar die, als waren ze even natuurlijke gegevens als bloemen of planten zondermeer zijn of beeldend *verschijnen*. Van Ostaijen zou in dit verband nog met iets meer nadruk leggen op de taal en hoe de woordresonantie de inhoud indirect overbrengt (cf. infra en 2.5). Herreman geeft hier geen verdere definiëring, maar waarschijnlijk gold voor de poëzie wat hij in zijn boek *Vergeet niet te leven* (1943) over ‘de geslachtelijke omgang’ zei: “dat men het zonder ostentatie moet doen”. [Herreman 1988:209] Het zuivere gedicht trekt niet de aandacht door onverwachte metaforen en ander retorisch vuurwerk, maar door zijn *naturel*, zijn eenvoud, zijn indirectheid. Naar die – uiteraard ook weer subjectieve en dus relatieve – normen gemeten, kan de ‘Ode aan den eenzame’ een tamelijk zuiver lyrisch gedicht genoemd worden. Het vormt eigenlijk een mooie *annex* bij de eerder uitgevoerde vergelijkende studie over de eenzaamheid in de Vlaamse poëzie (cf. 2.2.2.1). Die eenzaamheid werd in de meeste Vlaamse gedichten (van Gezelle tot Van de Woestijne) expliciet *beleden*; bij Van Ostaijen werd ze geometrisch gedefinieerd. Minne vindt een even moderne oplossing: “Daar de enige expliciete vermelding van het thema, m.n. existentiële eenzaamheid, op een behendige manier naar de titel verdrongen werd, schijnt het eigenlijke gedicht uitsluitend nog te bestaan uit een reeks functionele beelden waarin een moeilijk onder woorden te brengen ervaring haar plastische equivalent vindt.” [Van Berlaer-Hellemans 1975:102] Drie beelden volgen elkaar op in het gedicht: iemand bevindt zich op een hoogvlakte / geen herder bekijkt hem / alleen een ster – vallend of weerkaatsend – komt hem na. Al de rest is interpretatie: dat een mens is als een bron in de zon, zeldzaam én met uitdrogen bedreigd (strofe 1), dat de mens pas in het contact met de andere echt ‘bestaat’, tot “klaarheid” wordt geschapen (strofe 2), dat enkel uit de onmetelijke kosmos een teken van leven én herkenning komt (strofe 3). Of: dat een eenzame een baken kan zijn zoals een bron/water in de zon (strofe 1), dat hij niemand nodig heeft (zelfs geen op zich al eenzame herder) om tot zelfkennis te komen (strofe 2), dat hij zo de onmetelijke kosmos kan bedwingen en zelfs de dood overwinnen (strofe 3). Of (en dat is Martien de Jongs interpretatie): dat de eenzame niet in zijn grootheid wordt erkend (strofe 1), zelfs niet door de toch qua eenzaamheid getrainde herder (strofe 2), en dat enkel een kosmisch element – “de zeldzame verheven geesten die zelf de absolute eenzaamheid hebben verkozen” [De Jong 1969:145] – de “klaarheid” ervan inziet en er zich aan gewonnen geeft. Et cetera.²³ De term ‘ode’ kan ironisch zijn, maar ook gemeend. Het is dus, kortom, een ode met gemengde gevoelens: misschien is het een ironische waarschuwing voor de grenzen van de gecultiveerde eenzaamheid, misschien spreekt hieruit veel ontzag. Deze fundamentele dubbelzinnigheid maakt van het gedicht natuurlijk nog geen exemplaar van zuivere lyriek, maar het is wel erg modern. Net zoals de oneindige vermoeidheid in Van Ostaijens ‘Melopee’ niet expliciet wordt uitgesproken maar er – volgens de dichter – enkel in *doorklinkt*, zo ook worden de gevoelens omtrent de eenzame door Minne ten hoogste gesuggereerd. De interpretatie blijft overigens open: waarom zou je in ‘Melopee’ ook geen afgrondelijke eenzaamheid kunnen lezen?

Aangezien de dichtelijke oeuvres van Richard Minne en Paul van Ostaijen grotendeels gelijktijdig geschreven zijn is het erg moeilijk om in hun geval van ‘invloed’ te spreken. Beiden hebben zich weliswaar met enig respect over elkaar uitgelaten,²⁴ maar hebben toch ook altijd enig voorbehoud gemaakt. In

PvO &
Minne

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

‘Quelques notes sur la situation artistique en Flandre’ (een jaaroverzicht van 1925, verschenen in *La Nervie* in 1926) geeft én neemt Van Ostaijen:

M. Richard Minne est un poète dont j’aime trop les trouvailles souvent subtiles, bien que je regrette qu’il en fasse la quintessence de son art. Je suppose M. Richard Minne un athée trop intelligent pour ne pas comprendre que le poète qui joue avec Dieu dans son jeu, n’a pas seulement un atout de plus, mais qu’il joue avec un jeu qui, par définition même, doit être supérieur au nôtre. Je peux louer le Minne artisan, non point le Minne artiste. [IV:309]

Minne heeft dus duidelijk talent, maar hij haalt er niet alles uit, hij maakt het zichzelf eigenlijk te gemakkelijk. En Minne van zijn kant zou altijd voorbehoud blijven aantekenen bij Van Ostaijens “holklinkende woorden” en “respektabele dosis snobisme”. [Minne 1934:5] Naar aanleiding van zijn uitnodiging voor Van Ostaijens *Avontuur* maakte Minne wel gewag van een belangrijke toenadering tot elkaar, maar veel verder ging hun contact toch niet. Om van ‘invloed’ te kunnen spreken hoeft dat ook niet; er kunnen ook onbewust bepaalde Van Ostaijenaspecten in het werk van Minne gesloten zijn.²⁵ Louis Paul Boon en later ook twee van de meest gezaghebbende Minnevorsers hebben dat in elk geval gesuggereerd. Yves T’Sjoen heeft het zelfs letterlijk over “meer invloed van Paul van Ostaijens *poésie pure* [...] dan van Karel van de Woestijnes bekentenislyriek.” [T’Sjoen 1995c:723] De expressionistische en/of modernistische eigenschappen die hij vermeldt lijken me echter te algemeen om ze zonder meer aan Van Ostaijen toe te schrijven. Ook zonder hem was er sprake van simultaneïsme, stadsbeelden en associaties in onze literatuur. Intrigerender wordt het echter wanneer T’Sjoen verwijst naar gedichten waarin Minne – net als Van Ostaijen in veel *Nagelaten Gedichten* – “op een speelse wijze en met kinderlijk-eenvoudige bouwstenen een autonoom taalbouwwerk [concipieert] dat meer suggereert dan beschrijft, dat meer ritme in zich draagt dan betekenis”. [idem:724] Als voorbeeld had hier opnieuw ‘Ode aan den eenzame’ geciteerd kunnen worden, maar er volgt in T’Sjoens artikel – zij het zonder commentaar – een ander bewijsstuk, ‘Marine’:

In uw ogen schemeren, Marie,
gelijk in zee verzonkene terrassen,
de rozen en de karapassen
der oceanografie.
[Minne 1955:53]

Dat de aangesprokene ook een (archetypisch Vlaamse) naam krijgt waarop uiteindelijk ook gerijmd wordt (met een woord uit een totaal ander register) – dat lijkt me typisch Minne, maar de beelden met de weerkaatsende ogen en in de zee verzonken terrassen alsook de indirecte zegging doen inderdaad enigszins Van Ostaijaans aan.²⁶ Een cruciaal verschil lijkt me echter dat Van Ostaijens beelden – in hun poging het ongrijpbare te grijpen – richting het metafysisch-ijle vertrekken, terwijl Minne veelal met beide voeten stevig op de

grond blijft (zelfs in een zeemetafoor). Nog meer zeeën in een ander gedicht dat T'Sjoen zonder extra argumenten als bewijsplaats voor Van Ostaijens invloed laat volgen:

De zee is idioot:
Wat water, een boot;
en even later:
Een boot en wat water.

De zee is idioot:
de boot in het water
en even later
het water in de boot.
[idem:145]²⁷

T'Sjoen omschrijft dit als een “speels-eenvoudig klankgedicht” [T'Sjoen 1995c:724], inderdaad een typische frase waarmee ook late Van Ostaijen-gedichten (te pas en te onpas) gekarakteriseerd worden. Maar is dit wel een klankgedicht? Mij lijken dit gewoon twee keurige kwatrijnen. Wanneer dat als criterium wordt gehanteerd kan zowat elk sonnet een klankgedicht genoemd worden. Bij een ‘echt’ klankgedicht speelt de klank van de woorden een belangrijker rol dan hun semantische betekenis. ‘Oude bekenden’ (“Rommelen rommelen in de pot” [II:210]) van Van Ostaijen of een Kleengedichtje als “Janneke, / mijn manneke” [Gezelle 1980b:188] – dat lijken me klankgedichten te zijn. Dit klankspel ontbreekt echter bij Minne. De betekenis die door de semantische lading van de woorden tot stand wordt gebracht primeert. Waarschijnlijk is het dat ‘speelse’ wat hier de indruk van vrijblijvende klankpoëzie wekt: de zee en een boot, de meest eenvoudige attributen (“kinderlijk-eenvoudige bouwstenen”) voor een gedicht, inderdaad. Maar die eenvoud in middelen garandeert natuurlijk nog geen eenvoudig gedicht. Het troublerende woord is “idioot”. Aan de zee wordt een eigenschap toegeschreven die hier misschien best als ‘onzinnig’ geparafraseerd kan worden. De zee leidt nergens naar: ze bevat veel water en een boot (verzen 1-2); en als even later het schip dichterbij is gekomen, dan zie je eerst een boot en verder wat water (verzen 3-4). De zee leidt dus nergens naar: de boot is nog altijd op het water (verzen 5-6); en nog even later is de toestand omgedraaid en maakt de boot water (verzen 7-8). *Homo ironicus* Minne heeft de lezer dus weer misleid; de zee is helemaal niet idioot, ze leidt wel degelijk ergens naar: naar scheepsrampen, bijvoorbeeld. Misschien is het wel de mens die idioot is, zo te denken dat hij die zee kan bedwingen... Dit alles laat zich aardig vergelijken met een overbekend zeegedicht van Van Ostaijen, typisch zo'n vers dat ook ‘kinderlijk-eenvoudig’ wordt genoemd – ‘Berceuse presque nègre’ (gepubliceerd in het laatste nummer van *Het Overzicht*, februari 1925):

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

De sjimpansee doet niet mee
 Waarom doet de sjimpansee niet mee
 De sjimpansee
 is
 ziek van de zee
 Er gaat zoveel water in de zee
 Meent de sjimpansee
 [II:195]

Dit zou eventueel een klankgedicht genoemd kunnen worden. Met uitzondering van de middelste regel (“is”) rijmen alle regels, maar ze doen dat op een bepaald rudimentaire manier: de slotwoorden van regels 1&2, 3&7 en 5&6 zijn identiek; de herhaling van “sjimpansee” leidt nog tot een reeks extra binnenrijmen. Toch lijken ook hier – in tegenstelling tot de geciteerde klankgedichten – zowel de directe semantische betekenis van de woorden als de retorische opbouw van het gedicht erg belangrijk te zijn. Die structuur is uitermate eenvoudig: stelling – in-vraag-stelling – antwoord. De betekenis van de gebruikte woorden is even voor de hand liggend als bij Minne. En toch lijkt dit gedicht me (nog) veel minder direct-interpreteerbaar dan “De zee is idioot”. Belangrijke vragen blijven ondanks de retorische suggestie van *opgelostheid* onbeantwoord: waaraan doet de chimpansee niet mee? waarom is die slotopmerking van de aap zo verontrustend voor hem (waarom is precies dat een argument om niet mee te doen? waarom is het precies de hoeveelheid water die hem ziek maakt?); Een mogelijk aanknopingspunt zou de titel kunnen zijn: een bijna zwart wiegeliëdje; of: een bijna zwarte schommelstoel; (een negroïde wiegster?). Interpretatie één en twee van de titel kunnen alvast in verband worden gebracht met de rest van het gedicht: de deining die erdoor wordt gesuggereerd (door zowel het wiegeliëdje als de schommelstoel) vindt zijn echo in de ziekmakende beweging van de zee. Gezien de andere Van Ostaijengedichten met ‘Berceuse’ in de titel, ga ik uit van die eerste lectuur – het wiegeliëdje. Nieuwe vragen dienen zich aan: waarom is dat wiegeliëdje dan bijna zwart? (is dat ook de kleur van de chimpansee?); weigert de chimpansee om gewiegd te worden? Blijkbaar is de aap bezeten door een dwanggedachte: er is zoveel water in de zee dat die toestand onmogelijk onder controle kan worden gehouden. Net als Notaris Telleke in de groteske van Van Ostaijen, lijkt de chimpansee ervan uit te gaan dat uit deze situatie “ongelukken [moeten] voortspruiten”. [III:77] En daarom weigert hij mee de zee op te gaan; hij zal aan zeeziekte of, erger nog, verdrinking weten te ontsnappen. Hij is namelijk (het kernwoord van het gedicht, de symmetrie-as in zekere zin) en wil dat graag nog even zo houden. Vandaar dat dit een bijna-zwart wiegeliëdje is: door de weigering ontsnapt de aap aan de dood. In tegenstelling tot Notaris Telleke heeft hij zich niet laten ompraten en daardoor redt hij zijn vel. Maar eigenlijk is zijn houding minstens even problematisch als die van de notaris: die laatste doet zichzelf de das om in een hopeloze poging om zich te redden (hij springt van een rijdende trein omdat de snelheid al te gevaarlijk is); de aap echter “is” dan misschien wel ziek (misschien is het enkel de *gedachte* aan de zee die hem ziek maakt), dat de hoeveelheid water tot nog grotere ongelukken moet leiden is louter een ‘mening’ (“Meent de sjimpansee”) die nergens bevestigd wordt.

De zeereis zou net zo goed kunnen meevallen. Die gedachte laat de protagonist – een aap! – echter niet meer toe. Hij wordt letterlijk verlamd door doodsangst. Als je dit gedicht even biografisch interpreteert (reduceert, dus) wordt het extra interessant. Waar Van Ostaijen in het ook op zeemetaforen gebouwde ‘Lied voor mezelf’ in *Het Sienjaal* nog alle alternatieven onderzoekt terwijl hij zich afvraagt of hij zich in het volle leven kan en zou engageren (“Ik heb vrouwen in mijn boot, doch de baren slaan zo hoog” [1:109] (cf. 2.2.1)), heeft hij zeven jaar later blijkbaar te veel meegemaakt om die openheid nog te kunnen opbrengen.²⁸ Uiteindelijk is ook de steeds onthechter levende dichter zo een slachtoffer van zijn eigen keuzes en denkbeelden geworden. Het open perspectief van de activistische jongeling is intussen gesloten. En hij beseft het. Dit is uiteraard slechts één mogelijke interpretatie; ze maakt echter wel duidelijk dat ook dit op het eerste gezicht wat onnozele kindergedicht een haast existentiële lading heeft. Waar de zee volgens de laconieke Minne vol onvermoede gevaren zit, anticipeert de overbewuste Van Ostaijen daar zó sterk op dat hij niet eens meer aan varen toe komt. Minnes gedicht lijkt mij ondanks alle gelijkenissen toch anekdotischer en incidenteler: dat is de zee, verkijk je er niet op. Of abstracter gesteld: schijn bedriegt. Van Ostaijen brengt onwillekeurig enkele filosofische problemen die zijn hele werk schragen in het geding (wat kunnen we weten en kennen? wat is de status van ‘een mening’? wat is engagement?) en schrijft tegelijk een wel zéér indirect gedicht over een overheersend oergevoel: angst. De beide dichters hebben in ieder geval met elkaar gemeen dat ze met een absoluut minimum aan poëtische middelen en op een misleidend eenvoudige manier dit soort kwesties aan de orde kunnen stellen.

Een andere opvallende parallel tussen Van Ostaijen en Minne werd gesignaleerd door Dina Helleman. Zij citeert een gedicht dat nooit door Minne (of waarschijnlijker: zijn vrienden-editoren) voor publicatie goedgekeurd is en dat, ondanks een herkenbare Minne-facture, een aantal Van Ostaijentrekjes bevat – ‘Fantazie op occarina’:

De helft van 't land speelt occarina,
de leêge tijd is vol ervan.
Laat staan bij kermis en pic-nics.
Men hoort haar achter de schapraai,
in 't ledikant van Zuster Lydwina.
Vroeger hield ze een papegaai,
Maar sinds zijn dood speelt ze occarina.

De bakker speelt het op zijn fiets,
en 's Zondags spelen 't de supporters
zelfs en storen zich om niets.
Ja, bij de laatste spoorwegramp
naast een flakon keulsche 'farina',
trof men vol weemoed de occarina,
in 't reisgoed van een vroedvrouw aan.

Het gansche land speelt occarina.
De hand ontwende aan stylo, stuurstand.

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

De Scythen, – deus ex machina –
 stonden zwijgzaam aan de poort.
 Rond dezen tijd doken de beren,
 in de moestuinen van de heeren,
 tusschen de honigkorven op.
 [Van Berlaer-Hellemans 1975:119]

De critica becommentarieert: “Dit geslaagde versje dat o.i. evenmin tot een klankstudie gereduceerd kan worden als de verzen uit *Het eerste boek van Schmoll*, werd door Minne nooit gepubliceerd. De tijd was er, zoals door het voorbeeld van Van Ostaijen voldoende aangetoond wordt, nog lang niet rijp voor; Minnes vrienden die vaak hun keuze uit de handschriften gedaan hebben, waarschijnlijk evenmin.” [ibidem]²⁹ Minne – die zich nooit veel gelegen liet aan poëtische conventies als *dulce et decorum*, ernst en consistentie – gaat hier inderdaad zelfs naar eigen normen tamelijk ver: de eerste strofe rammelt ritmisch, het rijm lijkt volslagen willekeurig toegepast, de drie slotverzen komen schijnbaar uit de lucht gevallen... Toch is ook dit, evenmin als Van Ostaijens late verzen, een nonsensgedicht. Hellemans geeft een summier analyse waarin ze het doodsmotief (de papegaai, de vroedvrouw, de Scythen “aan de poort”) verbindt met de oorspronkelijke titel van het gedicht, ‘De Ondergang’: “[a]an de hand van enkele psychologisch zeer juist gekozen beelden wordt er inderdaad een apokalyptisch visioen opgeroepen.” [idem:120] De “occarina” zelf fungeert daarin volgens haar als een motief dat – precies door de herhaling – een *unheimlich* effect moet sorteren. Het was niet de bedoeling van haar betoog om dit in al zijn aspecten te onderzoeken – dit gedicht fungeerde als *circumstantial evidence* om interpretaties van andere gedichten te ondersteunen – maar er valt nog wel wat meer over te zeggen. Juist dat “occarina”-motief kan op twee manieren in verband worden gebracht met Van Ostaijen.

Het woord zelf komt – zij het door Van Ostaijen om onbekende redenen verbasterd tot “okarino”³⁰ – voor in ‘Polderlandse Arkadia’, niet echt een klankgedicht, maar net als ‘Fantazie op occarina’ wel uitermate op klankkleur en – afwisseling berekend:

Over het bij vlekken zongelengde dak
 hangt de beuk zijn loof van dieper rood
 Raamkozijnen glimmen groen en vatten
 terracotta bloempotten
 daarin geraniën groeien van het esmeralden blad
 met doffe kring
 naar meekraplakken bloemen
 Op de zwijneweide weidt zijn zwijnen
 een zwijneweider wijl hij op een schelp gebrande aarde
 okarino speelt
 De klanken wuiven licht zo wuiven ook de beukeblâren
 alsof zij in hun wuiven roerloos waren

Wie met een luit in het hart door 't land gaat
 en in het water van zijn ogen stuwt het worden van een zang
 perst hij niet op zijn lippen uw-Amarillis-schone naam
 [II:228]

Zoals wel vaker bij Van Ostaijen wordt hier een beeld/toestand minutieus beschreven: wat we zien, hoe de lichtinval is, hoe de objecten zich geometrisch tot elkaar verhouden. Dan – hier had een nieuwe strofe kunnen beginnen – verandert de scène, maar de beschrijving van de zwijneweider blijft tamelijk letterlijk. Alleen: die “okarino” is hier metaforisch bedoeld. De zwijneweider toert op de gebrande aarde³¹ zoals je dat op het instrument zou kunnen doen. De strofe wordt dan besloten met een steeds subjectievere weergave van de indruk die de klanken maken (de bladeren én de klanken bewegen zich zó licht dat ze stil lijken). En dan volgt in de slotstrofe een retorische vraag, met de ondertoon van een veralgemenende conclusie: iemand die dít doet en waarbij dat gebeurt, doet die ook niet het volgende? Het opvallende is dat de dichter in die slotpassage steeds verder van het waarneembare afdwaalt zonder helemaal in het ijle of kosmische op te gaan; de beelden in regels een en twee wijzen op een (bijna!) spontaan in muziek losbarsten, de slotregel zou dan naar een woord uit een lied kunnen verwijzen. Ondanks het concrete gehalte van de beschrijving in het begin van het gedicht wordt hier uiteindelijk toch een uitermate emotioneel tafereel geëvoceerd: er lijkt een – al dan niet muzikale – explosie te komen, maar dat gebeurt niet; de situatie wordt als het ware bevroren, de woorden stikken in de keel. In de voorlaatste regel staan de tranen in de ogen, maar meer dan het worden van een zang voltrekt zich niet; de zang zelf komt er niet, de naam kan niet geuit worden maar lijkt “op” de lippen te besterven (anders stond er: perst uit zijn lippen). Zo lijkt het geheel dus alsnog een metafysisch tintje te krijgen: de woorden die uitgesproken moeten worden om het onbeschrijfelijke te beschrijven zijn onuitspreekbaar.³² (Onduidelijk blijft of de naam gewoon Amarillis is, of zo schoon is als Amarillis; in het eerste geval blijkt de dichter dan wel te kunnen wat de onbestemde ‘wie’ in het gedicht niet kan. Het loutere uitspreken van die naam zou dan zowat de resonantie hebben van het woord ‘vis’ [IV:301,373], voor Van Ostaijen het schoonste gedicht.) Waar de “occarina” bij Minne een rage-object blijkt te zijn dat – haast Rattenvanger Van Hamelen-gewijs – de dood aankondigt, is het bij Van Ostaijen het instrument dat een hemels (arcadisch) tafereel begeleidt en aanleiding geeft tot een zo mogelijk nog onbeschrijflijker gevoel/gebeuren. Dat verschil in mededeling blijkt ook uit de manier waarop het verteld wordt: Minne blijft concreet-duidbaar, Van Ostaijen wordt steeds beeldender-onvatbaarder. Hellemans had het over “psychologisch zeer juist gekozen beelden” en lijkt het geheel dus bijna symbolistisch te willen decoderen, terwijl Minne ‘gewoon’ een reeks anekdotes met elkaar verbindt. Het verrassende en zeker voor tijdgenoten haast blasfemisch-nieuwe aan zijn gedicht is dat het geen normale logische of narratieve lijn volgt: net als bij Van Ostaijen eindigt het op het moment van (of zelfs eerder: voor) de conclusie. Het is aan de lezer om die zelf in te vullen. Bij Van Ostaijen wordt iets onnoemelijks gesuggereerd, Minne lijkt me een maatschappijkritisch statement te willen maken. De hype van het ocarinaspelen neemt hand over hand toe (eerst speelt de helft van het land,

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

daarna het ganse land), het dagelijkse leven raakt ontregeld (de “laatste” spoorwegramp suggereert dat dit een recurrent verschijnsel is geworden; de handen werden niet langer gebruikt om te werken maar enkel nog om te fluiten) en in de slotstrofe blijkt een nomadische stam aan de poorten te staan en duiken beren op – immer op honing (de buit) belust – klaar om toe te slaan. De mensen lijken hun verantwoordelijkheden te ontlopen en hebben zichzelf in slaap gefloten: *panem et ocarinam*. Dit alles behalve rationele massagedrag roept uiteraard reminiscenties op aan een andere Van Ostaijenklassieker – het ‘Huldegedicht aan Singer’: “iedereen heeft recht op een naaimasjien / [...] / alle mensen zijn gelijk voor Singer / [...] / Panem et Singerem”. [II:169] Tegenover die kritiekloze modebewustheid met alle totalitaire trekjes van dien – “Ik wil een Singer / wij willen een Singer / wij eisen een Singer / wat wij willen is ons recht / [...] SINGERS NAAIMASJIEN IS DE BESTE” [II:170] – plaatst Van Ostaijen geen apocalyptische dreiging, maar een tussen alle peptalk listig verstopte sceptische bedenking: “de beste / waarom / hoe kan dat / wie weet / alles is schijn”. [II:168] Ook hier krijgt zijn werk dus – ondanks het op het eerste gezicht misschien arbitraire karakter van wat er wordt gezegd – uiteindelijk een epistemologisch tintje dat bij Minne ontbreekt.

Het dichtst naderen Van Ostaijen en Minne elkaar misschien wel in die gedichten waarin ook Gezelle meeklinkt. Boon suggereerde dat in mei 1951 in *De Vlaamse Gids*, toen hij probeerde Minne los te weken uit het al te goedmoedige *Fonteintje* en aangaf dat de Gentse dichter enkel per vergissing niet in Ruimte was terechtgekomen:

En deze vergissing spruit voort uit een vroeger, door het *Fonteintje* begane vergissing: de poëzie te splitsen in rijmende en niet-rijmende verzen... en rijmende verzen als klassiek, en niet-rijmende verzen als expressionistisch aan te zien. Niets schijnt mij minder waar te zijn. Daar is langs Gezelle, Minne, Burssens en Van Ostaijen een lijn te trekken, die met evenveel kans zowel klassiek als expressionistisch zou kunnen voorgesteld worden. [Boon 1995:146-147]

Het is natuurlijk een terminologisch kluwen zonder einde, maar Boons opmerking is zeker relevant. Waarschijnlijk niet toevallig noemt hij precies die vier dichters uit de Vlaamse poëziegeschiedenis die ook tegenwoordig – vele decennia na het verschijnen van hun werk – nog altijd fris klinken, nieuw én klassiek.³³ Boon citeert de slotverzen uit ‘Dag van schoonheid’ (Minne) en het middenstuk van Van Ostaijens ‘Gedichtje van Sint Niklaas’: in beide gevallen gaat het inderdaad om sterk geritmeerde en toch soepel rijmende verzen die een traditie voortzetten die door Gezelle is begonnen.

Ik citeer begin en eind van ‘Dag van schoonheid’:

De bot, die berst; de bij, die zoemt;
de wind, die zothed gaat vertellen:
wat men kortweg lente noemt
en de aarde komt op stelten stellen;
[...]
gij witte, wandelende pater,

Een fonteintje of een koude douche? Van Ostaijen, Burssens en Minne 1921-1925 | § 2.4

gij paard, gij zon, gij wolk, gij water,
 en 'k danste midden in uw tas,
 als ik maar niet zo deftig was,
 zo stijf in mijn geklede jas.
 [Minne 1955:110]

Vergelijking met een vrij willekeurig gekozen gedicht uit *Tijdkrans* van Gezelle geeft aan dat Minne een cadans oppikt, maar daar even verder ook weer van afwijkt, terwijl Gezelle het ritme aanhoudt:

De eerde doomt, de biezen leken
 van den vroegen morgenband,
 die, in 't oosten opgesteken,
 bijt in 't baardig weideland.
 Grauw is 't over nacht gevrozen;
 over dag, van 's morgens vroeg,
 viert en vonkt het zonneblozen
 fel, maar nog niet fel genoeg,
 om het koele graf te ontsluiten,
 waarin 't zaad geborgen ligt,
 wachtende, om op nieuw te spruiten,
 lente, naar uw zonnelicht.
 [Gezelle 1981:303]

Dezelfde consistentie is er bij Gezelle inhoudelijk: de winterlandschapsbeschrijving loopt op het eind automatisch over in de belofte van een nieuwe lente (en dus: leven, gedicht). Minne laat de lentezothed enkele verzen hun gang gaan, tot hij – teken van modern overbewustzijn? – aangeeft dat hij er zelf toch niet in kan meegaan gezien zijn “geklede jas”.³⁴ Van Ostaijen op zijn beurt (zoals bekend “niet in het bezit van een geklede jas” [IV:5]) slaagt erin – zoals uit de eerdere analyse van het gedicht bleek (cf. 2.3) – om in het aangehouden register van het door Boon aangehaalde Sint Niklaasliedje een subjectieve inhoud te smokkelen zonder, zoals Minne, een persoonlijke commentaar te geven (“als ik maar niet zo deftig was”). Ritmisch lijkt zowat elke regel bij Van Ostaijen van metrisch model te veranderen en na enkele binnenrijmen werkt de dichter naar het eind van de geciteerde passage toch naar een eindrijm toe:

Laad uw ezel laad uw neger laad uw knecht
 - appelbaas uit het land van Waas –
 met veel snoep en snoeperij
 Wij staan bij de bakkerij jou te wachten
 Breng de kleinen in hun schoentje
 marsepein en een citroentje
 [II:186]

Uit deze tentatieve terreinverkenning moge alvast blijken dat Van Ostaijen en Minne meer met elkaar verwant waren dan vaak wordt aangenomen door literatuurgeschiedschrijvers die stringent blijven vasthouden aan het onder-

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

scheid modernist-traditionalist. Boon heeft dan ook nauwelijks overdreven toen hij in 1955 in *Vooruit* schreef dat het niet gauw meer zou gebeuren “dat men twee dichters gaat aantreffen, die zo van elkaar verschilden en theoretisch zo lijnrecht tegenover elkaar staande dingen beoogden, wier poëzie zoveel typische gelijkenissen vertoont.” [Boon 1997:820] Beiden schreven inderdaad steeds indirectere, suggestievere gedichten waarin klank een belangrijke rol speelt en met minimale, traditioneel als niet-poëtisch beschouwde middelen wordt gewerkt (zeer eenvoudige ritmes en registers). Of dit echter volstaat om van ‘invloed’ te spreken, zoals Yves T’Sjoen deed, lijkt me hiermee niet bewezen. Minne blijft toch begrijpelijker; zijn gedichten lijken – ondanks de inherente dubbelzinnigheden en ironische trekken – een laatste grond te hebben: ze willen dit of dat ‘zeggen’. Vooral hun concrete en verhalende, soms zelfs allegorische karakter werkt dit effect in de hand. Aangezien het Van Ostaijen juist om onzegbaarheden te doen is, zijn zijn gedichten vaker niet (of minder) te duiden: ze roepen taferelen, sferen en emoties op, maar verwijzen uiteindelijk enkel naar zichzelf.

Van Nijlen &
't Fonteintje

In 1924 wordt een eerste belangrijke stap gezet in de canonisering van 't Fonteintje wanneer in Jan Greshoffs reeks 'De Schatkamer' een bloemlezing uit het werk van de redacteurs verschijnt, met een inleiding van Jan van Nijlen: *De dichters van 't Fonteintje*. Van Nijlens tekst lijkt een verlate en schijnbaar objectiverende bijdrage tot het expressionismedebat. Aan de door hem gebloemleesde dichters kent hij één gemeenschappelijke “gave” toe: “zij zijn niet ontbloot van gezond verstand”. [Van Nijlen 1924:8] Door hen precies die eigenschap toe te dichten die volgens Van Ostaijen en Brunclair aan de tegenpool van het dichterschap ligt – de *bon sens* [IV:180] (cf. 2.3) – deelt hij de jonge Vlaamse dichters ondanks alle aangebrachte nuanceringsen toch weer in twee homogene groepen in: aan de ene kant de opstandige roepers die een “ten koste van alle andere hoedanigheden veroverde originaliteit” [Van Nijlen 1924:9] nastreven, aan de andere kant de evenwichtzoekende classicisten. Dat klassieke evenwicht wordt echter niet bereikt door platgetreden paden te bewandelen. De positie van de *Fonteiniers* is eigenlijk veel unieker dan die van de eerste groep: “Zoo houden zij zich, althans in hoofdzaak, in evenwicht tusschen het individualisme van *Van Nu en Straks* en de anarchie der Dadaïsten.” [idem:10] Vreemd genoeg komt ook die anarchie niet uit de lucht gevallen, want even tevoren beweerde Van Nijlen dat het werk van de modernen “het onvruchtbaar resultaat” [ibidem] was van beïnvloeding door de Franse nieuwlichters én de nochtans door hen zeer bestreden romantische poëzie en de symbolistische *Van Nu en Straks*-school. Zijn impliciete redenering was waarschijnlijk dat het humanitaire tromgeroffel uiteindelijk naïef-romantisch en in zijn radicaliteit individualistisch was (zoals ook de *Van Nu en Straks*-poëzie individualistisch was), terwijl de dichters van 't Fonteintje uiteindelijk een stap hebben durven zetten die enkel in schijn braaf-burgerlijk was, maar precies daardoor een belangrijke sociale waarde bezat. Van Nijlen drukt dat laatste uit met de beroemd geworden frase: “Er is een liefde voor het leven die zich uitsprekt in den moed waarmede men het aanvaardt.” [idem:12] Dit ethische conservatisme contrasteerde met de opstandigheid van de jongeren. Van Nijlen kon misschien wel begrip opbrengen voor de oorzaken van die

opstandige gevoelens, maar voor de poëzie was het in elk geval de slechtst denkbare voedingsbodem: “Wij leven in een tijd van onrust, wanhoop en koorts, zeer ten detrimente van het innerlijke leven waaruit alle ware poëzie ontstaat. Het is eene ziekte. Zij is niet nieuw.” [idem:12-13] En in een subtiele geste verbindt hij in de volgende zin deze pathologie met de jonge poëzie, met precies die oppervlakteclichés die eerder door Van Ostaijen in ‘Modernistische dichters’ (en zelfs eerder al in ‘Kanttekeningen bij diverse onderwerpen’) waren behandeld en aangeklaagd: “Sommige jonge lieden meenen blijk te geven van modernisme, wanneer zij vliegmachines bezingen, of het tramvervoer, de gemeenschap of den Volkenbond.” [idem:13] Misschien had Van Nijlen ‘Modernistische dichters’ niet gelezen, misschien verkoos hij gewoon om de strijd op het aloude patatenveld te blijven beslechten (cf. 2.3): om de ‘vijand’ te verslaan kun je er het beste eerst een karikatuur van maken. Dat procédé beheerste Van Ostaijen zelf overigens ook wel, maar toch gaf hij in het al eerder geciteerde ‘Quelques notes sur la situation artistique en Flandre’ aan dat hij zich in deze discussie eerder als een onthechte gentleman wou opstellen dan als een vooringenomen stellingenvechter; Van Nijlen had in zijn inleiding “profité de cette occasion pour écraser un peu les poètes que, d’un terme archaïque, il nomme futuristes. Je n’irai pas, dans le sens opposé, si loin que M. Jan van Nijlen”. [IV:309]³⁵ De Antwerpse criticus had dus best enige positieve woorden over voor Richard Minne (cf. supra).

Maar ook Van Ostaijens onthechting kende grenzen. Wanneer hij het in dat overzichtsstuk voor *La Nervie* over recente Vlaamse poëzie heeft, beweert hij zowaar dat er in het besproken jaar 1925 geen werk verscheen van de serieuze Vlaamse modernen Moens, Mussche, Van den Wijngaert en Gijsen – hoewel diens *Het Huis* precies in dat jaar zijn eerste druk kende! – zodat hij zich wel móet laten gaan over die andere groep: “force m’est de parler du groupe ‘pas sérieux’, de Gaston Burssens et de Duco Perkens, ce que je fais avec d’autant plus de plaisir que j’ai le vague espoir d’être admis parmi eux.” [IV:308] Zijn gereserveerde lof voor Minne zinkt dan ook in het niet bij de passage waarin Van Ostaijen het werk van Gaston Burssens bespreekt. De souplesse van diens verzen in de bundel *Piano* (1924), waarin het ene woord het andere uitlokt en het onderbewuste van de lezer de bruggetjes tussen die woorden kan aanleggen, de scherpe visie en klare tekening die eruit spreken... dit alles draagt meer dan zijn goedkeuring weg. [IV:308] In de aparte bespreking van deze bundel maakt hij ook duidelijk waarom: hij voelt er zich persoonlijk door aangesproken: “Wanneer ik nu Burssens loof dan is het eerst en vooral uit persoonlijk enthousiasme. Dat een boek iemand tot ‘Erlebnis’ groeit is zeldzaam”. [IV:258] Over de redenen waarom dat zo is, geeft hij de schijn expliciet te zijn – hij heeft het over de “europese zielsituatie” die eruit zou spreken [IV:259] – maar de situatie lijkt me veel eenvoudiger: hier is sprake van herkenning en wat hij de “europese zielsituatie” noemt is eigenlijk gewoon de zijne. Hij voelt zich verwant met Burssens omdat die, net als hijzelf, een “poète-félin” [IV:308] is, een katachtige, soepele zwanzer. Niet iemand die rechtlijnig door gezond verstand gedreven wordt, maar – nog altijd hetzelfde criterium (cf. 2.3)! – dicht “enkel omdat hij het niet laten kan.” [IV:259] En zoals later zovelen zichzelf in zijn werk zullen herkennen, zo ook leest Van Ostaijen in Burssens voornamelijk zichzelf: de droom van de dichter die het provincialis-

PvO &
Burssens
(Piano)

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

tische van de Nederlandse literatuur moeiteloos ontstijgt. En hij herkent vooral een zeer gelijkaardige levens- én scheppingsvisie:

De konstatering van het uitkomstloze [...] beweegt zich niet vrij van alle ressentiments tegen haar, zoals Dada dit gaarne had gehad, zonder dan weer de konsekwensen daarvan te aanvaarden. Deze konstatering van het uitkomstloze wordt op de voet begeleid door het bewustzijn dat tegen haar, als konstatering, niets is in te brengen, doch dat zij anderzijds slechts als blote konstatering is te aanvaarden, die de innerlike drang niet wijzigt. Het weten om de hopeloosheid van het willen wordt niet begeleid door het verleggen in het geloof van de korrektuur van dit bewustzijn, maar wel door het bewustzijn dat, éénmaal deze kennis gekonstateerd, zij verder op het impatiëve zonder invloed blijft. [IV:260]

De bepaald gewrongen stijl waarin Van Ostaijen deze ideeën meedeelt suggereren dat het hier een langzaam rijpend besef betreft. In opstellen als 'Breugel' en 'Gebruiksaanwijzing der Lyriek' zal hij deze inzichten treffender, aforistisch haast uiteenzetten. Het overbewuste *ondanks alles* waardoor misschien wel de hele moderne cultuurproductie wordt gemotiveerd, wordt hier als uitgangspunt gepostuleerd: de toestand is hopeloos, maar verder laten we ons daar niet door afschrikken. Die relativerende scepsis geneest Burssens (én Van Ostaijen) van "het theatrale gebaar" [ibidem] dat de Nederlandse (en vooral ook humanitair-expressionistische) literatuur kenmerkt: verbaal vendelzwaaien is vanuit deze instelling absoluut absurd geworden. In de plaats komt een existentiële onrust, die in een "beheerste, gedistantieerde uitdrukking, die iets van lyriese berichtgeving" heeft [IV:261], haar weg naar het gedicht vindt. Die 'berichtgeving' is echter niet anekdotisch (ze vertelt geen verhaaltje over gebeurtenis x of y): "de lyriese emotie [wordt] het feitelijke thema". [IV:262] En met een zin die in 1917 al voorkwam in 'Het werk van Paul Joostens' geeft Van Ostaijen aan dat vorm en inhoud noodzakelijk elkaar vernieuwen: "De noodzakelijkheid scheidt het orgaan. Het nieuwe factum van de universele onrust scheidt een lyriek die, technies, zich zelve thema is." [ibidem] Het betreft hier dus geen metakunst-om-de-metakunst, maar kunst die – juist omdat ze de onweerlegbare uitkomstloosheid van alles door haar loutere bestaan tegensprekt – automatisch over zichzelf gaat. Aangezien vorm en inhoud samen tot stand komen zal de thematische onrust zich dus ook weerspiegelen in de vorm, het *verloop* van het gedicht. Bij Burssens wil die evolutie nog wel eens stremmen wanneer de dichter het nodig acht om de causale verbanden tussen twee verzen te expliciteren. Het laat zich volgens Van Ostaijen echter aanzien dat Burssens meer en meer van het journalistieke mededelen zal weggroeien om helemaal in de woordkunst en het impliciet evoceren van de onrust te belanden. En ook met deze uitspraak zegt Van Ostaijen waarschijnlijk meer over zijn eigen ontwikkeling dan over die van zijn Mechelse collega. Dat brengt ons onvermijdelijk opnieuw bij de vraag hoe de verwantschap dan wel invloed van Van Ostaijen en Burssens moet worden ingeschat. Impliciet behandelt Van Ostaijen deze kwestie wanneer hij stelt:

Het verschil tussen een epigoon en Burssens is dit, dat de epigoon niet de geest van het experiment meedraagt, doch minstens ook het formele schema, vaak zelfs de soort van de requisieten (b.v. binnen welk gebied de beeldspraak zich zal bewegen) zich noteert. Aan Burssens volstaat de geest van het experiment. De epigoon vraagt: ‘Op welke wijze heeft Columbus Amerika ontdekt?’ – Burssens zegt: ‘Vermits Amerika door Columbus werd ontdekt, zal ik er ook wel geraken.’ Alleen stelt hij zich, als eerste, niet het probleem.
[IV:261-262]

En precies dat laatste doet Van Ostajien zelf wel. Hadermann merkte dan ook terecht op dat Van Ostajien zich hier impliciet zélf met Columbus vergelijkt. [Hadermann 1988:324] Van Ostajien is inderdaad zeer expliciet technisch-poëticaal gepreoccupeerd, stelt zichzelf problemen die hij dan – als een waar experimenteel dichter – onderzoekt, analyseert en tracht op te lossen. Burssens werkt intuïtiever maar wel op hetzelfde terrein. Die verwantschap zorgde er ook voor dat Van Ostajien door Burssens’ werk in staat werd gesteld om technische kwesties te overdenken zonder er zijn eigen gedichten bij te moeten betrekken. Jonckheere merkte in dit verband op “dat de gedichten van Burssens, waartegenover Van Ostajien lucider stond dan tegenover de zijne, van onschatbare verdienste zijn geweest om hem, Van Ostajien, een duidelijk inzicht in zijn eigen werk te bezorgen.” [Jonckheere 1956:18] Dit soort uitspraken valt natuurlijk ontzettend moeilijk te bewijzen. Er is geen correspondentie overgeleverd die deze stelling kan ondersteunen en mij zijn ook geen handschriften bekend waarop Burssens’ impact direct valt af te lezen. Feit is wel dat Burssens duidelijk rekening hield met de kritische opmerkingen van Van Ostajien; de twee, volgens de criticus, ‘zwakke’ strofes uit ‘La Passante’ en ‘Rosa Luxemburg’ die in de *Piano*-recensie besproken worden, ontbreken in de herdruk uit *Klemmen voor zangvogels* (1930) en de bloemlezing *Het neusje van de inktvis* (1956). ‘Rosa Luxemburg’ verschijnt in de eerste druk als volgt:

te Berlijn lopen de mensen met gladde tronies
en spiegelen zich niet
de pastoor zegt
het leven is slecht
god wordt gekruisigd en de profeten gestenigd
we zijn het eens pastoor
eilaas we zijn het eens
want de profeten en de profecijen
gevallen in de vallen met specerijen
konden niet gedijen

roza-roos
geen rozen zonder doornen
wilde rozen dragen sterke doornen
wilde rozen draagt men niet op de borst
borsten van niet gekultiveerde vrouwen
worden niet gestreeld

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

de gedachte streelt de moord
 de moord zit op het wapen
 het mes ploft in de borst
 men grijpt ze bij de haren
 en verzuipt ze in de gracht

't is nacht
 ei sneeuw bedekt het veld
 je hoort geen stappen vriend
 besneeuwde hut en duipjeslicht
 met zwarte lijst om 't schilderij van Servaes
 lokomotieven blazen het eresaluut
 zonder kommando
 en op kommando
 het sienjaal van morgen

roza-roos zonder doornen
 zij die zegels kollektionneren
 drogen je bladeren niet in hun bijbel

god zij geloofd
 in het ooft
 dat in de mergel werd geplant
 naast het hoofd
 in het zand

dodedans dodedans
 luidjes bidden de rozekrans
 [Burssens 1970:164-165]

De eerste twee strofen kennen volgens Van Ostaijen een “organiese ontwikkeling”. [IV:262] Meer uitleg geeft hij niet, maar waarschijnlijk verwijst hij naar de mogelijkheid voor de lezer om de associatieketens en de ontwikkeling na te voelen en/of te reconstrueren: de “gladde tronies” die via een weggelaten associatie met ‘zich scheren’ naar “spiegelen” loopt, het eindrijm dat “zegt” en “slecht” verbindt, de pastoor die God, kruisiging en gestenigde profeten oproept, de woordspelerige rijmen (profecijen-specerijen-gedijen) waarvan Burssens zijn handelsmerk zou maken... Vooral in de tweede strofe leidt elk beeld/woord associatief naar de volgende regel en evolueert het gedicht zo – in een web van assonanties – van een impliciete beschrijving van Rosa Luxemburg naar het verhaal van haar eigen moord: de naam Rosa – de bloem roos – de doornen van de roos – Luxemburgs sterke doornen/persoonlijkheid – de erotische kracht van een gecultiveerde vrouw – het erotische strelen – het met de gedachte aanraken/strelen van de gedachte aan de moord – het moordwapen – de moord – de afwikkeling. De derde strofe acht Van Ostaijen echter veel zwakker (hij citeert ze in zijn recensie tot en met “'t schilderij van Servaes”), maar hij expliciteert niet waarom dat zo is. Vermoed kan worden dat de criticus het erg moeilijk had met de afdaling in het anekdotische die zich in

de eerste regels van deze strofe voltrekt. Waar een contrapunt bij Van Ostaijen krachtig ritmisch ingebed is in het geheel en louter een adempauze vult binnen het organische verloop – “Langs het hoogriet / langs de laagwei” [‘Meloep’, II:213] – legt deze strofe Burssens’ gedicht zonder meer even stil. Als een vertraagde *travelling* in een film zoemt hij uit en contextualiseert hij de net vertelde scène. En hoewel Burssens deze strofe dus weglief in herdrukken, zou Hadermann het wel eens bij het rechte eind kunnen hebben wanneer hij aangeeft dat “[d]ergelijke ‘verzwakkingen’ [...] te talrijk [zijn] in Burssens’ lyriek om niet opzettelijk te zijn bedoeld [...], alsof de te pathetische vlucht van de emotie of de muziek uit schaamte of zelfcontrole onmiddellijk diende te worden onderdrukt. Wat Van Ostaijen als een gebrek beschouwde – omdat het niet in zijn kraam paste – strookt in feite met Burssens’ eigen geaardheid.” [Hadermann 1988:326] Vooral in de volgende bundel *Enzovoort* (1926) en de afdeling ‘Voor kleine saksofoon’ (in *Klemmen voor zangvogels*, 1930) zou Van Ostaijens formele invloed expliciet merkbaar worden (cf. 3.2), maar zeker in het van voor hun vriendschap daterende *Piano* lijkt er me voornamelijk sprake van verwantschap en een eerder oppervlakkige toepassing van enkele Van Ostaijenprocedés. Beiden hebben hun humanitaire waan afgelegd en beschouwen de wereld met een mengeling van *scepisis* en ontgoocheling. Het grote verschil met de eveneens eerder geresigneerd dichtende Richard Minne is dat bij de Antwerpse dichters het wereldbeeld enkel impliciet in de verzen zit. De kritiek op een conservatief instituut als de kerk klinkt in de slotstrofe van ‘Rosa Luxemburg’ (“dodedans dodedans / luidjes bidden de rozekrans”) tegelijk gematigd (want niet rechtstreeks uitgesproken) en toch ook confronterend (het in slaap sussen van elk revolutionair streven wordt ritmisch gesuggereerd). De revolutie lijkt – samen met de vermoorde Rosa Luxemburg en Jean Jaurès waaraan eveneens een gedicht wordt gewijd – ten grave gedragen. De macht van de repressieve apparaten heeft het gehaald, een eventuele overwinning ligt in een verre toekomst. Waar het *Sturm und Drang*-futurisme geloofde in een snelle en met kracht ingevoerde verandering, draait Burssens ook die retoriek om: “in het heilig land van onze vaders / moeten wij vergaderen / met engelenmimiek / futuristische ethiek”. [‘Jean Jaurès’, Burssens 1970:161] Enkel de voorzichtige, zwijgzame en minzaam glimlachende revolutionair kan in deze wereld overleven; een op de toekomst gerichte ethiek houdt daar rekening mee. Ook in de Sovjet-Unie heeft de revolutie haar eigen kinderen opgegeten. De Partij heeft daar de godsdienst vervangen als opium voor het volk; ‘Lenin’ – zo blijkt in het gelijknamige gedicht – is de nieuwe god, een oudtestamentisch schrikbeeld dat alle kritiek bij voorbaat doet verstommen: “wijl het glanst als een heiligehoofd / durft geen hond het op te vreten”. [idem:178] Maar ook het Westen heeft zo zijn afgoden. In ‘La passante’ beschrijft Burssens – net als Van Ostaijen in de “alle begrippen VALLEN”-bioscoopspassage in ‘Music Hall’ uit *Bezette Stad* [II:101] – hoe in de schijnwereld van het zilveren scherm de geldende moraal het moet afleggen tegen glitter en schijn; en net als in *Bezette Stad* gebeurt dat ook hier “op maat van het orkest”: “maatslag van emotie / devotie / voor het gouden kalf / en voor de scherven van de stenen tafelen”. [Burssens 1970:157] In de Vlaamse poëzieproductie van de vroege jaren twintig vielen deze verzen op door de grote associatieve (en dus: niet-logische) sprongen die ze maakten. Bij Burssens werden die vaak bepaald door het

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

woordspelerig op zijn kop zetten van het standaard taalregister (“de eenheid van het schilderij / wordt gehouden in het kader / van de gloeiende Brem” [idem:162, cursivering gb]), maar soms ook door een combinatie van (binnen)rijm, alliteratie en herhalingen die erg aan de Berlijnse Van Ostaijen doet denken. Bijvoorbeeld in ‘Borms’: “echo van de kwijnende jazz-band / jazz-band op stervende dans / wanhoopsdans makabere dans / zonder eerste danser”. [idem:169] Of in ‘Rozen’: “rozelaars bloeien rood / blanke rozen bloeien / blanke borsten bloeien / waarop rode rozen gloeien”. [idem:167] Hadermann geeft aan dat voor Burssens de zin (en dus ook de normale syntaxis) primeren boven de resonantie van elk apart woord (Van Ostaijens obsessie) [Hadermann 1988:326], maar dat neemt dus niet weg dat er ook in *Piano* voorbeelden aan te stippen zijn van woordkunst: “en in de lichtstad / jichtstad / schichtstad / wemelt het van bonte mitraljeuzen”. [Burssens 1970:160]³⁶ Dé sleutelzin van *Piano* – en misschien wel het hele oeuvre van Burssens – staat in het gedicht ‘Regen’: “want al wat glanst heeft diepte”. [idem:173] Waar de resonantie en sonoriteit van de woorden bij Van Ostaijen vanzelf diepte suggereren, lijkt het buitelandse Burssensvers zich aan de oppervlakte te bevinden.³⁷ De geciteerde regel geeft echter aan dat het hier oppervlaktetenspanning betreft: een waterdruppel die glanst kan dat alleen maar doen omdat hij enig volume heeft; de trilling die aan het oppervlak waarneembaar is (de woordspeling, de onverwachte associatie), bedekt een stille kern:

want al wat glanst heeft diepte
 en is de regennacht zo diep
 regen beglanst materie
 mizerie
 mysterie
 [ibidem]

En zo blijkt zelfs Burssens plots een neo-Kantiaan te zijn die beseft dat het Ding an sich gedoemd is een mysterie te blijven. Maar ook dat is slechts een korte bevestiging; de concrete realiteit dringt zich alweer op, met een ethisch appel nog wel, zij het niet meteen humanitair gekleurd: “als de regen druipt / van de dakgoot / van uw hoed / behandel dan de dieren goed”. [ibidem] In het universum volgens Burssens is ironische empathie met alles wat bestaat de aangewezen omgangsvorm. Het Amerika dat hij in *Piano* bereikt heeft, lijkt wat dat betreft op dat van zijn compaan Van Ostaijen, maar is lyrisch wijldpiger en fundamenteel woordspelerig van aard. In de Vlaamse poëzie van het interbellum stonden ze echter beiden zó apart, dat ze wel in één adem genoemd moesten worden. Richard Minne werd in deze periode veelal aan het andere eind van het poëtisch spectrum gesitueerd, terwijl hij zich eigenlijk om de hoek (maar dus wel in een andere straat) bevond. Met z’n drieën bezetten ze de onserieuze ruimte van de Vlaamse poëzie, maar waar Minne de lezer met zijn ontvullende gedichten tamelijk expliciet een stortbui inloodst, zijn het juist de vroegere Ruimte-dichters Van Ostaijen en Burssens die met hun schijnbare nonsensversjes diezelfde lezer door een klaterend fonteintje jagen, dat bij nader inzien eigenlijk een koude douche blijkt te zijn.

§ 2.5

1925-1928: de laatste kring naar binnen

Een gedicht is nooit zo gaaf als wel een zoogdier is met eindelijk definitief doorgebeten navel.

[IV:373]

Halverwege de jaren twintig lijkt Paul van Ostaijen een imagoprobleem te hebben. De goodwill die hij bij collega's en critici had gekweekt met *Music-Hall* en *Het Sienjaar* had al een ferme deuk gekregen door de publicatie van het ultramoderne *Bezette Stad*. Zijn immer vlijmscherpe kritieken stelden zijn eigen positie steeds scherper en creëerden zo het beeld van een gelijkhebbende querulant. Meer en meer begon men in Vlaanderen de indruk te krijgen dat de proteïsche Van Ostaijen niet goed wist wat hij nu eigenlijk wou; dat hij daarom steeds zijn toevlucht nam tot de eerste de beste buitenlandse rage en intussen wild om zich heen schoot in de hoop zo toch érgens doel te treffen. De hem overigens goedgezinde André de Ridder schreef in *La littérature flamande contemporaine* (1890-1923) dat hij dankzij zijn eerste twee bundels “reste à l'avant-garde des ‘éveilleurs’ de frissons nouveaux, parmi les meilleurs entre les rares interprètes conscients de notre monde contemporain” maar gaf tegelijkertijd ook aan dat *Bezette Stad* voor hem “hallucinante, mais peu émouvante” en “dépouillée de toute communicativité affective” was. [De Ridder 1923:204] Nog veel minder clementie betoonde August Vermeylen in zijn proeve tot recente literatuurgeschiedenis *Van Gezelle tot Timmermans*: had hij nog enige lof voor Wies Moens en Achilles Mussche, Van Ostaijen en Brunclair – de “allermoedernsten” – vermeldde hij enkel “[v]olledigheidshalve”. Hij leek zijn eigen blinde vlek wel te beseffen, maar verviel uiteindelijk toch in een schamperheid die hij in zijn essayistiek verder zelden vertoonde: “Waar ik ze begrijp vind ik ze niet mooi, en heelemaal niet buitengewoon; waar ik ze niet begrijp laat ik het oordeel liever aan een ander over.” [Vermeylen 1923:95] Aan zijn Gentse collega-hoogleraar Nederlandse Literatuur Karel van de Woestijne bijvoorbeeld. Die deed altijd zijn uiterste best om zelfs uit het meest vergezochte standpunt iets waardevols te distilleren. Ook hij dreigde echter waar het Van Ostaijen betrof het spoor bijster te geraken. Waar hij hem in 1919 nog “onzen talentvollen Pol van Ostaye” had genoemd [Van de Woestijne 1950:466] (cf. 2.2.2.1), was hij daarna in absoluut stilzwijgen vervallen.¹ Zelfs in het heetst van het expressionismedebat liet hij zijn naam niet meer vallen. Daar kwam verandering in toen hij in 1924 de bloemlezing van 't *Fonteintje* recenseerde (cf. 2.4). Van de Woestijnes sympathie voor zijn stadsgenoten werd niet alleen ingegeven door de kwaliteit van hun werk (en hun respectvolle houding tegenover hem), maar ook door hun gematigdheid waar het de formulering van hun poëtica betrof. Nadenken over poëzie mag natuurlijk wel, maar er moet ook hier vooral niet overdreven worden. Theoretische mistgordijnen staan de poëzie immers in de weg: “Wat ze [= de Fonteiniers] van den strijd afkeerig maakt ten bate der poëzie, het is misschien wel een te véél aan kritischen zin.” [Van de Woestijne 1949c:532, cursivering gb] Ze onthouden zich dus, want overdaad

[imagoprobleem

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

schaadt. En niet toevallig in deze context wordt voor het eerst in vijf jaar opnieuw naar Van Ostaijen verwezen wanneer Van de Woestijne de Fonteiniers de volgende retorische vragen in de mond legt:

Als ze uit de pen van Paul van Ostaijen te lezen krijgen: ‘Poëzie is opzet’, en een paar maand later van dienzelfden dichter: ‘Niet de lyricus, wel de lyriek is zich-zelf doel’, dan vragen zij zich af of beide uitspraken wel overeen zijn te brengen. En als zij Van Ostaijen’s bentgenoot Brunclair Urbain van de Voorde aanvallen zien, omdat hij de ordenende rol van de Rede – trouwens wel wat al te uitdrukkelijk, – verdedigt, dan vragen zij zich weêr af of er tusschen Van de Voorde’s ‘Verstand’-begrip en Van Ostaijen’s ‘Opzet’-begrip wel zoo’n heel grooten afstand ligt. [ibidem]

Hoewel Van de Woestijne de theoretische beschouwingen van de Ruimte-dichters – hij blijft dus de oude, door Van Ostaijen als onbruikbaar ontmaskerde, categorisering hanteren – even later “doorgaans belangwekkend” [ibidem] noemt, is de ondertoon van deze passage duidelijk: er is nogal wat gebakken lucht bij. Het feit dat hij hier twee citaten uit Van Ostaijen’s poëziechroniek in *Vlaamsche Arbeid* citeert, geeft weliswaar aan dat hij diens kritische praktijk op de voet volgt, maar dat maakt het des te interessanter dat hij hier de plank enigszins mis slaat.

Het eerste citaat – bij Van Ostaijen: “Een gedicht is opzet” [IV:202] – komt uit ‘Hollandse dichters of de zichtbare wegen van de genitief’ (april 1924). De criticus probeert hier aan te geven op welke manier bepaalde – in dit geval Nederlandse – dichters zich conformeren aan wat algemeen als ‘poëtisch’ wordt ervaren, zonder zelf op zoek te gaan naar hun eigen invulling. Ze vervallen in “schoonheidsstereotypen” en beoefenen zo “toegepaste dichtkunst”. [ibidem] Van Ostaijen echter – dat bleek ook al naar aanleiding van het Bauhaus (cf. 2.2.2.2) – had het niet zo op toegepaste kunst begrepen. Hem was het om autonomie te doen: de autonomie van elke kunstkak (zoals hij die onder meer bepleitte in zijn *Sienjaal*-manifest), maar ook de autonomie van elk individueel kunstenaar. Een dichter mocht zich dus niet door wat gemeenzaam als ‘poëtisch’ werd beschouwd laten leiden, maar moest dat voor zichzelf trachten uit te maken. De Hollandse genitiefdichters – zij die de “koninklijke verbuigingsvorm” [IV:201] verkiezen (‘des konings’ in plaats van ‘van de koning’) – gaan zich te buiten aan een “opzettelijke plechtigheid” die vermoeiend werkt omdat ze niet ontstaat vanuit het aanvoelen welk woord of welke constructie in het gedicht gepast is, maar zich louter verlaten op een “exterieure hiërarchie” [IV:202] van wat als woordkunst wordt beschouwd. Eens te meer geldt het criterium: het gedicht moet vanuit zichzelf, organisch ontstaan en niet vanuit vooropgezette sjablonen. Het is in deze context dat Van Ostaijen het door Van de Woestijne ter discussie gestelde zinnetje gebruikt. Hij weet immers ook wel dat er ondanks die zogenaamd organische groei nog altijd een wilsmoment aanwezig is bij het dichten – het moment waarop het gedicht bewust wordt begonnen én waarop de dichter dat al dan niet volgens de geldende normen en gewoonten kan doen.

“een gedicht
is opzet”

Een gedicht is opzet. Opzet is de wil tot affirmeren van de schepingsdrang. Opzettelijkheid noem ik hier, om me duidelijk te maken, de intentie schoonheidskanons opnieuw toe te passen en verder de intentie zich te bepalen bij de keuze onder die schoonheidskanons tot deze welke als plechtige, schone uitdrukking inderdaad ‘erprobt’ zijn. [ibidem]

De dichter moet zijn eigen uitdrukking vinden, niet die van het Verslibristisch Verbond of de Rederijkerskamer Kant-en-Klaar. Het vervolg van deze recensie – Van Ostaijens eerste lange poëziebespreking² – zet de toon voor zijn hele kritische praktijk: op een haast wetenschappelijke manier stelt hij een duidelijke theorie op, aan de hand waarvan concrete kunstuitingen kunnen worden beoordeeld. Zijn recensies hebben dan ook vaak meer weg van rapporten dan van besprekingen. Deze tekstimmanente lectures zijn net zo op de autonomie van de gedichten gericht als zijn eigen verzen; de lezer mag niet afgeleid worden, niet bruusk uit het gedicht weggerukt worden door een ongepast woord, een niet-pregnante uitdrukking, een stoplap of een verwijzing naar een in wezen triviale biografische aanleiding. Het is in deze context dan ook niet toevallig dat hij zijn artikel afsluit met een afwijzing van de manier waarop de hier gerecenseerde bundels van De Mérode, Permys en Van Wely worden uitgegeven: “fotografiese portretten bij de bundel zelve: wat hebben wij er aan te weten dat de dichter Permys – steeds gewapend – zijn vulpen draagt iets hoger dan zijn hart?” [IV:209] En vanuit deze redenering – de tekst, enkel de tekst – is het dus helemaal niet contradictorisch als Van Ostaijen in het augustus-septembernummer van *Vlaamsche Arbeid* aan het slot van zijn recensie van Marsmans *Verzen* beweert dat “[n]iet de lyricus, wel de lyriek [...] zichzelf doel” is. [IV:216] Hij gaat daarmee in tegen Roel Houwink die had geschreven dat “lyriek als zelf-doel en individualistische lyriek” hetzelfde is. [ibidem] Al in ‘Modernistische dichters’ probeerde Van Ostaijen aan te tonen dat de autonomie van het gedicht niet noodzakelijk tot ivoren-torenyriek moet leiden en dat individuele kunst niet hetzelfde is als individualistische (cf. 2.3). Hij is dus helemaal niet inconsequent, zijn theorie is zelfs uitermate consistent: zoals het gedicht autonoom moet zijn ten opzichte van de poëtische conventies, zo ook moet het autonoom zijn tegenover zijn maker.

De tweede begripsverwarring die Van de Woestijne signaleerde heeft te maken met de functie die door de verschillende dichters aan het bewustzijn wordt toegeschreven.³ Voor Urbain van de Voorde is dat duidelijk: het ‘Verstand’ zorgt ervoor dat het gedicht logisch en begrijpelijk in elkaar zit. Brunclair daarentegen vond dat de dichter zijn verstand moest verliezen en de intuïtie centraal moest plaatsen. Wanneer Van Ostaijen dichtten ‘opzettelijk’ noemt, lijkt het inderdaad – en dat was waarschijnlijk ook de suggestie van Van de Woestijne – alsof hij ergens het midden opzoekt. Dat kan ook afgeleid worden uit ‘Modernistische dichters’: een louter intuïtieve uitwerking bestaat volgens hem niet; een in eerste instantie visionair beleefd gedicht moet uiteindelijk op een methodische manier worden uitgeschreven. Van de Woestijne maakt dus enerzijds de fout Van Ostaijen en Brunclair al te vanzelfsprekend dezelfde ideeën toe te schrijven, maar geeft anderzijds wel terecht aan dat Van Ostaijen nog niet helemaal duidelijk heeft gemaakt wat precies de verhouding

rol van
bewustzijn

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

is tussen die methodiek en de intuïtie. Het is duidelijk dat Van Ostaijen – in scherpe tegenstelling tot Van de Voorde – het (gezond) verstand niet als censurerende en neutraliserende factor wil laten optreden en dat voor hem het materiaal de loop van het gedicht determineert. Maar aangezien hij in ‘Hollandse dichters’ aangeeft dat de dichter volgens hem bewust kan kiezen voor of tegen bepaalde poëtische conventies is het ook duidelijk dat het autonome gedicht toch ook geen automatisch, zichzelf schrijvend surrealistisch gedicht is (cf. infra). Pas in de ‘Gebruiksaanwijzing der Lyriek’ (1926) zal hij deze kwestie ‘oplossen’: een volledig automatisch uitstromen vanuit de extase is dan misschien wel het allerhoogste, in de niet-religieuze, ‘literaire’ poëzie is dat ideaal onbereikbaar. “In de ekstase is er geen verschil tussen opbouw en stof. In de *gewilde* dichtkunst is het zo dat het gedicht zich bewust opbouwt uit een onderbewuste stof.” [IV:375, cursivering gb] In de praktijk nam Van Ostaijen dus inderdaad een tussenpositie in: “de bewuste uitbating van het onderbewuste” [ibidem] – daar kwam het op neer. Het zuivere gedicht ontwikkelt zich dus organisch maar tegelijkertijd fungeert het bewustzijn als gever van het startschot én als “grenswacht” [IV:378] bij de uitwerking.

Van Ostaijens poëtica ontwikkelde zich dus geleidelijk aan tot een uitermate consistent systeem waarvan het autonomiebeginsel de belangrijkste hoeksteen vormde. Voor de buitenstaander was dat echter lange tijd onduidelijk. Niet alleen de Grote Dichter Van de Woestijne verkeek zich hierop, ook een criticus als Lode Monteyne tekende voorbehoud aan. In zijn poëziekroniek in *De Vlaamsche Gids* probeerde hij het kaf van het koren te scheiden en te onderzoeken wat nu eigenlijk de waarde van al die modernistische nieuwlichters was. Hij was niet per definitie afkerig van vernieuwing, maar bleek vooralsnog niet overtuigd:

would-be
modernisme
(deel 1):
grenzen aan de
vernieuwing?

te veel onzer jongere poëten zijn zoekers, die door geen innerlijke noodzakelijkheid gedreven worden, – navolgers, wier modernisme enkel hierin bestaat, dat zij de schamelheid hunner banale en alle-daagsche gevoelens of gedachten hullen in vreemde vormen, aan buitenlandse dichters ontleend. Het Vlaamsche dadaïsme en dito expressionisme blijven importartikels. [Monteyne 1926a:181]

Er was volgens Monteyne dus veel would-be modernisme bij. Vrijwel niemand kon de vernieuwing als een formele en inhoudelijke *noodzaak* laten overkomen. (Merk op dat dus ook hier weer de ‘innerlijke noodzaak’ als criterium wordt gehanteerd (cf. 2.1 en vooral 2.2.1).) Enkel Van Ostaijen kon in staat worden geacht een waardige Vlaamse variant van de moderne stromingen te ontwikkelen, maar hij maakte die belofte niet langer waar:

Een Paul van Ostaijen, die in *Music-Hall* en *Het Sienjaal*, zelfs in een zoo radikaal met alle heerschende traditie brekende bundel als *Bezette Stad*, blijken gaf van een waardeerbaar talent, wist zich niet te handhaven op de eens veroverde hoogte van waaruit hij de wereld onder een bizonderen gezichtshoek kon beschouwen. Het leek wel of hij allengs het spoor bijster raakte wijl hij al te veel aandacht leende aan de nieuwe geluiden, die er te allen kante opgingen. Elk zijner

pogingen bleef daardoor een interessant experiment, – maar meer ook niet. We kunnen echter niet ontkennen dat hij een positief resultaat bereikte. Hij slaagde er in moderne bestaansvormen binnen den kring van het poëtisch voelen te betrekken. In zijn verzen klonken de geluiden op van het warrelige groote-stadsleven en hij trachtte den onregelmatigen rhythmus er van door zijn poëma's te doen stuwten. Maar werd dat wel méér dan een uiterlijke en op voorbijgaande verschijnselen gesteunde vernieuwing? Zoeken wij allen niet in de poëzie de essentie van ons mensch-zijn en krijgt niet elk vers een grootter waarde naarmate er de eeuwigheid sterker in zingt? [idem:181-182]

Monteyne profileert zich hier dus wel als een ruimdenkend criticus, maar vervalt uiteindelijk toch ook weer in de menselijkheids- en eeuwigheidsretoriek van Van de Voorde c.s. Dat van Van Ostajen al sinds 1921 geen bundel meer was verschenen en dat hij enkel in verspreide tijdschriftartikelen zijn poëtica had verdedigd, speelde de dichter hier duidelijk parten. De publicatie van schijnbare lichtgewichtgedichten als 'Berceuse presque nègre' (Het Overzicht, februari 1925), 'Marc groet 's morgens de dingen' (De Driehoek, april 1925) en 'Zeer kleine speeldoos' (Vlaamsche Arbeid, mei-juni 1925) versterkte waarschijnlijk alleen maar die indruk van ongedurige wispelturigheid. En de twijfel die Echternachmodernisten als Monteyne kenmerkt (voor elke stap naar voren, moeten we er twee achteruit want anders dreigen we te struikelen!), werd intussen natuurlijk gevoed door de schare tweede- en derderangsdichters die zich op de vernieuwing hadden gegooid.

Michel Seuphor (de vroegere Fernant Berckelaers) had zich al laten opmerken als criticus, polemist en prozaïst, maar publiceerde in *Het Overzicht* ook moderne poëzie. In hetzelfde nummer waarin ook Van Ostajens 'Fiziese Jazz' verscheen, stonden vier A4-bladzijden uit Seuphors later ook in boekvorm te verschijnen *Te Parijs in Trombe*. Het is epigonenkunst *pur sang*. Vaak lijkt het alsof Seuphor de prozaïsche narratieve *drive* van Blaise Cendrars wil combineren met de geëxalteerde staccato-dictie van Van Ostajens 'De aftocht' uit *Bezette Stad*, maar niet verder geraakt dan een oppervlakkige pastiche:

Eén
geval
contra:
Seuphor

Één zucht uit duizend borsten...
FINALE. En aller harten slaan opnieuw
de maat van vreugde hartstocht
hoop en hoogmoed
razend potpourri in altijd wilder tempo
... totdat de lichten uitgaan
en de lange tunnel begint
waarop een versleten wiegelië loerde
van achter de gordijntjes
[Seuphor 1923:73]

Deze en de twee andere poëziebrochures die Seuphor ook apart bij uitgeverij *Het Overzicht* liet verschijnen leverden hem zowel bij Van Ostajen als bij Monteyne striemende kritiek op.⁴ Beiden verweten de dichter vooral een

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

gebrek aan... poëzie. Monteyne had het niet toevallig over Seuphors “aarts-slechte scholieren-proza” waarin “te vergeefs naar één woord met suggestieve kracht” wordt gezocht. [Monteyne 1926:183] En ook Van Ostaijen gaf aan dat Seuphor het taalgevoel mist dat nodig is om woorden poëtisch onder stroom te zetten. In 1925 schreef hij in een verloren gegane brief aan Du Perron (een fragment hieruit werd klassiek als ‘Nogmaals poëzie’ in *Self-defence*) dat hij Seuphor voor een “poëties-ontwortelde” hield, aangezien hij “van taal of woord geen begrip heeft en geen gevoel voor de nuances van het woord.” [IV:338] Hoe belangrijk precies dat taalgevoel is, geeft hij aan in de klassiek geworden beginregels van dezelfde briefpassage: “Poëzie = woordkunst. Poëzie is niet: gedachte, geest, fraaie zinnen, is noch doctoraal, noch dada. Zij is eenvoudig een in het metafysische geankerde spel met woorden.” [ibidem] De afzonderlijke delen van deze definitie waren overigens niet nieuw. De woordkunst-these verdedigde hij als sinds het *Sienjaal*-manifest [IV:127] op het einde van 1920 (cf. 2.2.2.2); het spel-idee stond centraal in ‘Modernistische dichters’ uit 1923 (cf. 2.3); ook het voorbehoud tegenover dada dateert uit die periode;⁵ zijn afschuw van mooischrijverij kenmerkte hem zelfs al sinds zijn debuut;⁶ zelfs de metafysische ondertoon zat er al erg vroeg in en werd – wat de poëzie betreft – al ten tijde van de ‘Open brief aan Jos. Léonard’ verkondigd (cf. 2.2.2.2). Maar hier werd het dus perfect samengevat: een dichter speelt een haast bovenzinnelijk spel met de woorden. Om dat spel te kunnen spelen is echter *métier* nodig, en vooral dat ontbreekt bij zovele dichters. En vooral bij de ‘moderne’ dichter wordt dat genadeloos afgestraft. Bij traditionalisten valt dat minder op: de rijmkunst zó beheersen dat je een vijfvoetige jambe vlot kan laten lopen – dat is geen bovenmenselijk karwei. Maar verzen pregnant en spannend houden zonder terug te vallen op enig voorgekauwd schema, dat kan je alleen als je het talent hebt om de woorden af te luisteren tot je doorhebt welke klanken samen passen en welke elkaar uitsluiten. Pas dan kan je pregnante verzen maken. Seuphor was daar dus niet in geslaagd. Hij kende enkel de uiterlijkheden van de moderne dichtkunst.

A bas le
modernisme
mètèque
(deel 2):
hoe vrij zijn
vrije verzen?

“A bas le modernisme mètèque.” [IV:243] Van Ostaijens ergernis aan een oppervlakkig modernismebegrip loopt als een rode draad door de korte en meestal door en door ironische boeknotities die hij vanaf januari 1924 in *Het Overzicht* en *Vlaamsche Arbeid* publiceerde. Een van zijn vaste opmerkingen betreft een volgens hem verkeerd begrip van een van de formele kenmerken van moderne poëzie: de vrije versvorm. Zo begint hij bijvoorbeeld zijn bespreking van de *Vingt-deux poèmes belges* van Ter-Lasne als volgt: “Twee-en-twintig gedichten in proza, – de auteur altans meent dat het gedichten zijn en proza is het zeker.” [IV:516] Met andere woorden: ook de dichter Ter-Lasne is aan de illusie ten prooi gevallen dat het volstaat om een regel voor het einde van het blad af te breken om van poëzie te kunnen spreken. Van Ostaijen merkt enigszins sarcastisch op: “De heer Ter-Lasne is een modern dichter. Hij wil van verzen niet meer horen spreken en zal de verskunst uit haar laatste gebied verdringen”. [IV:517] De Antwerpse dichter is het echter altijd om dat laatste gebied der verskunst te doen geweest. In een langere recensie van het werk van Paul-Gustave Van Hecke gaat hij dieper in op die prosodische kwestie:

De criticus van vroeger had het op het punt prosodie vrij gemakkelijk.

Hij kon zeggen: ‘elf syllaben in dit alexandrijn, pas op, Jantje, dat het niet meer gebeure.’ Het vers-librisme daarna had het nog gemakkelijker. Het zei ongeveer zo: ‘Dicht maar zoals je gebekt bent (A midi – le sacristain de Loochristi – vide douze verres de bière); as je goed gebekt bent, dan zal het natuurlijk ook wel goed gedicht zijn. Ben je integendeel slecht gebekt, dan helpt ook geen prosodie. Toe, Janmaat, vooruit, probeer je talent maar.’ De schijn na behoort de moderne dichtkunst tot het vers-librisme. [IV:241]

Van Ostaijen was het echter niet om de schijn te doen, maar om de ontmaskering daarvan. “Het standpunt der moderne poëzie in zake prosodie kan misschien als volgt worden voorgedragen: geen wetten der prosodie kunnen de wetmatigheid van het lyries ritme uitdrukken. Nochtans is er een wetmatigheid.” [ibidem] Ik parafraseer even: de ware modernistische dichter gelooft niet in een vaste vorm met afgesproken afwisseling van beklemtoonde en niet beklemtoonde lettergrepen, maar de volslagen willekeur waarmee nogal wat zogenaamd modernen dichten is echter evenzeer een misvatting. Of zoals Van Ostaijen het verder uitdrukt:

De jongere dichters nu verwerpen het te dichten op de wijze van klinkt het niet zo botse het [...] ‘Integendeel’, oordelen zij, ‘span u in deze wetmatigheid te vinden waartoe wij, evenmin als welke ars poetica, u de formule kunnen geven. Ge kunt het vergelijken met de begrippen recht en gerecht die zich evenmin schitterend dekken. Maar het vers-librisme is slechts wat daarna komt: het nagerecht.’ [IV:241-242]

Een impliciete constante in Van Ostaijens commentaar in die korte besprekingen is dat al die Vlaamse en Nederlandse auteurs eigenlijk geen dichters zijn. Eerder (cf. 2.2.1) citeerde ik al de volgende uitspraak uit 1918: “Ganse scharen dichters komen, zelden is daaronder een rasdichter. Dat is de ganse zaak.” [IV:44] Acht jaar later geldt dat nog altijd. Zo is er de klacht over de gemiddelde kwaliteit van de “latere vlaamse modernen, die niets uit de zintuiglijke wereld in hun lyriek wisten over te brengen” of “sommige modernistische dichters, wier realisering in geen verband meer staat met het voor hun kracht alleszins veel te ver gelegde doel” [IV:527] of “de onmachtige schooljongenstaal van zogezeid modernistische skribenten”. [IV:523] De modernen, lijkt Van Ostaijen te willen zeggen, hebben dan misschien wel kosmische ambities, hun technisch bereik reikt nauwelijks tot aan het eind van hun eigen straat. “Naast mekaar: anekdotiese gedichten (Vanités) en – hoe kan het ook anders bij een modern dichter? – kosmiese.” Aldus Van Ostaijen in een korte bespreking van *Pêle-mêle* van Willy Koninckx, een dichter die overigens nog een ander kenmerk vertoont dat de Antwerpse criticus de gordijnen injaagt: “Niet minder heeft de dichter Willy Koninckx de wetenschap dat, in moderne gedichten, vergelijkingen kant noch wal mogen raken onder de knie. ‘La nuit est simple comme un cou de jeune fille.’ Ja, zo simpel zijn ook de gedichten van W. Koninckx.” [IV:522] Maar zo simpel was het dus niet voor Van Ostaijen; in de paragraaf ‘Over expressionistische techniek’ in ‘Modernistische dichters’ (cf.

Deel 3: wees eerst dichter (het belang van techniek)

Deel 4: beeldgebruik

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

2.3) verzette hij zich tegen het al te voortvarende gebruik van beelden, vergelijkingen en metaforen in de moderne poëzie en in de ‘Gebruiksaanwijzing der Lyriek’ kwam hij hierop terug: “Het beeld noem ik een indringster met onder-officieremanieren. Zijn beroep op het verstand is een vervelende dissonante in de lyriek en dat soort methode van ‘jullie links, de anderen rechts’ van vergelijkende en vergeleken term stoort mijn gesloten lyriese ontroering. Het beeld is ornamentaal, maar ik wil wezenlijke diepten en geen schablone.” [IV:378] Beelden die via een omweg eigenlijk gewoon herhalen wat er al staat (genre: “stroomen hun bloesems: de witte sterren” [‘Nu is de aarde’, Moens 1941a:48]) horen in een gedicht niet thuis. Beelden die *direct* aanwezig zijn (zonder dus naar iets anders te verwijzen, genre: “Een hoge hand steekt in de nacht” [‘Mythos’, II:218]) zijn wél uitermate welkom in een gedicht: zij zijn namelijk bijzonder geschikt om naar die “wezenlijke diepten” te duiken (cf. infra).

Deel 5: emoties in het leven, gevoel in de kunst

Een andere, volgens Van Ostaijen, cruciale misvatting over moderne poëzie is dat het zou volstaan om een gevoel gewoon te benoemen: “de mening dat een toestand – niet het verwoorden daarvan – op zich-zelf belangwekkend” [IV:519] zou zijn. Dit euvel wreef hij zowat alle dichters aan, van Alice Nahon tot Gerard van Duyn, en van Wies Moens tot Marnix Gijsen en Karel van den Oever. Van Ostaijen is een van de eersten geweest om het cruciale verschil duidelijk te maken tussen emoties in het leven en gevoel in de kunst. De gevoelens in een gedicht moeten niet noodzakelijk op emoties in het leven gebaseerd zijn, ze moeten *in* het gedicht de juiste formele weergave krijgen. En daar schortte het bij zowat alle (moderne) dichters aan.

Deel 6: het gedicht, niet de dichter

In hun krampachtige poging om modern te lijken, verlegden de Vlaamse dichters in het interbellum vele grenzen. Niet alleen die van de prosodie, het beeldgebruik, de poëtische goede smaak en het gevoel; óók wat de spelling betreft, werden er grenzen doorbroken. In dit verband merkt de dichter die in 1996 tijdens zijn herdenkingsjaar zélf als interessant-modern werd versleten omdat hij de progressieve Kees van Kootenspelling hanteerde, bij een expressivistische nieuwlichter als Jos Henskens op: “dat hij jong is, merk je daaraan dat hij ‘kresjendo’ schrijft in plaats van ‘crescendo’; binnenkort krijgen we ‘kommievajasjeur”’. En Van Ostaijen gaat verder: “Maar waarom ook niet, zijn wij geen Vlamingen, d.w.z. hebben wij geen onvervreemdbaar recht op disciplinelootheid?” [IV:532] Dat was dus een retorische vraag; in een land waar lichtgewichten als Alice Nahon een staatsprijs voor letterkunde konden ontvangen, voelde Van Ostaijen zich niet geheel ten onrechte totaal miskend door zij die meenden iets van poëzie te kennen. Helemaal erg werd het voor de overtuigde autonomist Van Ostaijen natuurlijk wanneer in de beoordeling van poëzie ook extra-poëtische argumenten meespeelden; in zijn vernietigende kritiek van Nahon geeft hij al aan dat haar uitgever op een schandalige wijze misbruik maakt van haar ziekte: “Nooit, voor zover ik weet, werd, in onze literatuur, de burgerlijke toestand van een dichter op zulke commerciële wijze voor reclame-doeleinden uitgebuit.” [IV:312] Hypes focussen altijd op uiterlijkheden; in de moderne literatuur van de jaren twintig werd zo het cliché ‘lijden voor de kunst’ gepropageerd. Ook op een ander moment toont Van Ostaijen zich als de ontdekker van wat ruim dertig jaar later bij de doorbraak van de rock-’n-roll *street credibility* zou worden genoemd. Vrij vertaald: de blues kan alleen gezongen worden door arme, oude negers en rock-’n-roll

door arbeidersschoffies. Van Ostaijen noemde dat naar aanleiding van Achilles Mussche en zijn stadsgenoot Maurits De Doncker “het ideaal van de averechtse stamboom. Dat ideaal impliceert dat je, in tegenstelling met de oudere strekking naar het aristokratiseren van je voorvaderen, tans daarnaar moet streven je familie zoveel mogelijk in ‘het sjofele’ te situeren.” [IV:530]7 Allemaal misverstanden volgens Van Ostaijen; noch de afkomst van de dichter, noch zijn gedrag, noch zijn houding tegenover de wereld zijn wezenlijk belangrijk wanneer het over poëzie gaat; “dat je zoveel van de mensen houdt, is nog geen reden slechte gedichten te schrijven.” [IV:529]

In de poëzie draait het om het gedicht: “Ik houd het met deze opvatting die de gedichten als een object opstelt, met van Dale: ‘een dichter is iemand die (goede) gedichten schrijft.’” [IV:330] En de kwaliteit van het gedicht hangt onder meer af van des dichters taalgevoel én soberheid. Twee kenmerken die Van Ostaijen terugvond in *De voorhof* (1924) van zijn oude vriend Paul Verbruggen: “Van een moderniteit die de meeste modernen nauwelijks vermoeden of durven vermoeden, zo is Paul Verbruggen modern waar zijn voorstellingswereld opnieuw wordt bepaald door verlangens naar de primaire geestelijke goederen.” [IV:210] Van Ostaijen is hier weer schijnbaar *contrair* en polemisch; hij vindt modern wat anderen niet eens opmerken en wat zij modern vinden vindt hij maar niks. Hij geeft echter tegelijkertijd aan waar het hem inhoudelijk om te doen is in moderne poëzie. Niet het futuristische gedaas van sidecars en machines, niet het gemeenschapsgebazel van mensenliefhebbers en andere humanitaire; maar wel “verlangens naar de primaire geestelijke goederen”, zoals hij die terugvindt bij Verbruggen, en bijvoorbeeld ook in de haast anonieme middeleeuwse kunst van de miniaturisten en mystici waar hij zo vaak naar verwijst. Die formulering “primairste geestelijke goederen” herhaalt de criticus nog twee keer letterlijk, maar hij werkt ze niet echt uit. In de gedichten zelf is sprake – zelfs opmerkelijk expliciet – van basisthema’s als “eenzaamheid” [Verbruggen 1968:24,26], “vreugde” [idem:27] en “reinheid” [idem:22]. Niet toevallig kent Van Ostaijen aan Verbruggen een verlangen naar een “geestelijk onporeuse kern” [IV:210] toe, een kern die hij intussen gevonden heeft in het (gods)geloof dat de hele bundel doordeesemt. Moderniteit heeft voor Van Ostaijen dus kennelijk niets te maken met secularisering, maar wel met het bereiken van een zekere geestelijke ascese (die zich, onder meer in zijn eigen geval, kan uiten in het vinden van je eigen weg en het vastberaden en alleen afleggen daarvan). (Zijn eigen weg lag waarschijnlijk naast die van het geloof, maar de basishouding was wel fundamenteel dezelfde.) De gedichten uit *De voorhof* dromen zo van het Grote en Intense Leven, maar kennen er anderzijds té goed de achterkant van om de – ook in deze bundel aanwezige – uitroptekens niet te temperen met vraagtekens en titels als ‘Wankelmoed’. Dat maakt deze gedichten minder krachtig, maar vooral ook geloofwaardiger dan die van de vroege Wies Moens of Achilles Mussche. Deze Van Ostaijen op zich gunstig stemmende inhoudelijke aspecten garandeerden echter nog geen geslaagde gedichten. De technische realisering van Verbruggen zinde hem echter al net zo; voor het eerst gebruikt hij hier de termen “lyries-logies” en “organisch”⁸ en heeft hij het – veelbetekenend – over de manier waarop Verbruggen zich houdt aan “zijn lyriese vermenigvuldigingstabel”. [ibidem] Niet dat een gedicht een

Eén geval
pro:
Verbruggen,
sober &
organisch

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

voorspelbare wiskundige reeks moet zijn, maar het is wel cruciaal dat de woorden elkaar als het ware spontaan uitlokken, precies zoals de getallen dat doen wanneer kinderen vermenigvuldigingstafels afratelen. Het verleent de gedichten een “vanzelfsprekendheid” [IV:211] die perfect past bij hun ‘zuivere’ en ‘eenvoudige’ inhoud. Die nadruk op de inhoud én de technische gevolgen van die nadruk onderscheiden Verbruggen van Van Ostaijen; de eerste bouwt op een organische manier een idee uit, de tweede bouwt enkel een “formele uitdrukking” uit. [ibidem] Van Ostaijens gedichten zijn dan ook muzikaler, abstracter zelfs (cf. infra, het lyrisme à thème); Verbruggen biedt een inhoudelijk thema aan (bijvoorbeeld: ‘Nederlaag’) en ontwikkelt dat “zo gaaf dat de lezer bij de aanhef van het gedicht is als iemand die het ene eindje van een draad in handen zou krijgen; bij het slot houdt hij het andere einde van de draad in handen, zonder dat hij onderweg door lussen moest of knopen had te ontwarren.” [ibidem] Een voorbeeld zou dit duidelijk kunnen maken, maar toont waarschijnlijk net zo goed de relativiteit van Van Ostaijens theorie:

Nederlaag

Draag jij mijn weemoed mee:
 Die de landen en de zeeën,
 die de tochten van mijn jeugd,
 die mijn dromen en mijn wild verworven goed
 weer in stilte voor de uitkijk hebt gebracht.
 Rover die het blad doet ritslen
 en de pelgrim even wegduwt in het hout.
 Schone gekheid die weer schalks
 alle ruimte voor mijn venster heeft gespreid.
 Wereld die daar bloeit en wenkt en lokt en speelt,
 slurp die oude weemoed op!
 [Verbruggen 1968:25]

Hoewel in zowel begin- als slotvers “weemoed” expliciet wordt vermeld, is dit allesbehalve een vanzelfsprekend gedicht; wie de “jij” is wordt pas op het einde duidelijk en de plotselinge beeldenwissel halverwege (“rover” en “pelgrim”) is weliswaar inhoudelijk gemotiveerd (de weemoed vormt een spannende bedreiging voor het doordeweekse ascetische en religieuze bestaan), maar is toch niet meteen kristalhelder. De draad die je krijgt aangereikt is dan inderdaad misschien nergens door knopen of lussen gestremd, hij moet echter wel érg elastisch zijn om de lezer interpreterend toe te laten het einde te bereiken. Dat lukt Van Ostaijen bij negen van de tien gedichten in *De voorhof*. Enkel het slotgedicht acht hij “zwak, zeer zwak, omdat het uitsluitend biedt een naturalisties opsommen van emotionele factoren”. [IV:212] Het gedicht kent dus geen ontwikkeling, maar is in zijn beschrijving van een toestand even arbitrair als een boodschappenlijstje:

Uren in de stilte van mijn kamer:
 er glommen regenbogen van duin tot duin.
 Geliefden schrijden langs de horizon.

Het vlamhout van mijn cello buikig aan de muur
 o Mijn vingren struiklend in verrukking!
 [Verbruggen 1968:27]

Dit is inderdaad niet veel meer dan het ‘blote noteren’ waaraan Van Ostaijen zo’n hekel heeft omdat het onmogelijk enige lyrische spanning kan oproepen. Opvallend is echter dat de volgende verzen van dit gedicht – die Van Ostaijen in zijn recensie níet citeert – erg aan *Het Sienjaal* doen denken:

Bonte wereld die de wanden uitzet
 van mijn enge cel,
 liefde die mijn hart doet stromen
 in het laagland van mijn volk
 Schoonheid die de tijd laat deinen als een zee,
 Vreugde, vreugde die het leven hoog tilt,
 o die het hooggetilde leven zijt!
 [ibidem]

Het is – ook hier – een getemperd expressionisme; de dichter bevindt zich in zijn kamer, niet bij het volk, en tracht uit zichzelf te breken (net als Van Ostaijen in ‘Kooorts’); maar de liefde voor de liefde, de schoonheid, de vreugde en het volk, kortom, “het hooggetilde leven” – dát is precies de toonzetting die ook *Het Sienjaal* kenmerkt. Misschien bezweert Van Ostaijen hier in zijn kritiek op Verbruggen ook wel opnieuw het overwonnen standpunt dat zijn tweede bundel voor hem intussen was (geworden). In zijn recensie geeft Van Ostaijen nog een tekenend verschil aan tussen hen beiden; hij noemt Verbruggen “een expressionist naar de geest en met het hart, maar niet met de handen.” [IV:211] Soberheid en aandacht voor het leven kenmerken Verbruggen, maar de voor Van Ostaijen “kapitale waarde van [het stellen van] technische problemen” [ibidem] en experimenten voelt Verbruggen helemaal niet aan; Verbruggen was geen theoreticus en zijn uitspraken over poëzie zijn dan ook uitermate schaars. Wanneer hij in 1941 August van Cauwelaert bedankt voor een hem toegezonden bundel vat hij zijn positie keurig samen:

Ik leg de nadruk op de ‘waarachtigheid’ omdat voor mij steeds daar een onfeilbaar criterium voor goede poëzie gelegen heeft, waar zij zich onttrekt aan literaire berekening en zich voor haar uitdrukking bedient van de gemeenzame middelen die het eenvoudigste taalgebruik ons biedt: daarom is mij *Gezelle* zo lief daarom heb ik ook zo veel aan deze bundel gehad. Na de drukte van het ‘breedsprakiger’ expressionisme en ook te midden van veel esthetiese opgeschroefdheid onzer jongere lyriek zal de stijlvolle innigheid van veel uwer verzen haar bekoorlike frisheid bewaren. [Verbruggen aan Van Cauwelaert, 23 mei 1941, AMVC, v 348 / B]

Van Ostaijen had het scherp gezien: de primaire geestelijke goederen, soberheid, vanzelfsprekendheid, waarachtigheid en innigheid... voor Verbruggen waren het ook in *poësis* belangrijke waarden.

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

PuO & het
surrealisme

Vanuit internationaal standpunt bekeken is het opmerkelijk dat Van Ostaijen in deze periode nog altijd de term ‘expressionisme’ hanteert om zijn (en anderzamen) poëzie te categoriseren. In 1923, één jaar voor Bretons eerste surrealistische manifest, noemde hij zowel Aragon, Soupault, Breton, Picabia als Tzara nog overtuigd expressionisten, “(parfaitement: des purs)” [IV:177] – van het slag waar hij zelf ook toe wou worden gerekend. Met het verschijnen van Kurt Pinthus’ bloemlezing *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus* in 1920 was het (humanitaire) expressionisme echter gecanoniseerd en (dus) afgesloten. De tweede generatie expressionisten miste zowel het talent als het momentum om nog echt belangrijke werken voort te brengen. Ook Van Ostaijen zag in Berlijn dat vanuit Duitsland niet veel meer te verwachten viel.⁹ De avant-gardefocus verschoof intussen van Berlijn naar Parijs, waar het dadaïsme door interne strubbelingen tussen de oer-dadaïsten Tzara/Picabia en de jonge Turken Breton/Aragon/Soupault uit elkaar spatte en stilaan zou overlopen in het surrealisme. Toen ze in Parijs neerstreek dreigde de dada-provocatie in een retoriek te vervallen die even hol was als diegene waar ze zelf tegen in opstand was gekomen. De ontwrichte(nde) circusact had zijn angel verloren en dreigde finaal zijn doel te missen. “Thanks to Dada, society was howling in laughter or anger, but not indulging in much self-examination.” [Polizzotti 1995:134] Breton en zijn vrienden wilden dat veranderen door dat zelfonderzoek op de meest radicale manier door te voeren: *automatisch*, zonder enige rationele controle zouden ze hun diepste, verste, meest onverwachte en zelfs verschrikkelijke gedachten neerschrijven. Ze wilden eens te meer de literatuur laten ontploffen en een geestelijke revolutie teweeg brengen die de burgerlijke maatschappij onherroepelijk zou veranderen. Uiteindelijk zou ook de eerste vrucht van deze hernieuwde vernieuwingskoorts – *Les Champs magnétiques* van Breton & Soupault (1919) – eerder de literatuur dan de wereld redden, maar intussen raakte de avant-garde wel uit een dreigende impasse.

Van Ostaijen wist waar de nieuwe *place to be* zich bevond en wou er zelf wát graag naartoe. In september 1926 kondigde hij zijn verhoopte vertrek aan in een brief aan Campendonk: “Nunn... wenn der liebe Gott ein bisschen hilft, so fahren wir doch Ende des Jahres nach Paris.” [Borgers 1971:715]¹⁰ En aan Stuckenberg schreef hij een maand later: “Eigentlich ist es doch schade dass Du nicht nach Paris kannst. Die einzige Stadt wo vielleicht was zu machen wäre. Du weisst Max Ernst ist jetzt ‘durch’ ein grosser Mann, Führer der Surrealisten”. [Bulhof 1992:162] Verder dan Brussel zou Van Ostaijen echter nooit geraken. Nauwelijks een maand na zijn lezing ‘Proeve van parallellen tussen moderne beeldende kunst en moderne dichtkunst’ (3 september 1925) waarin hij een theoretisch en praktisch uitermate gefundeerd onderscheid maakt tussen het “romantiese expressionisme” en het “organiese expressionisme” [IV:270], was hij naar de hoofdstad verhuisd alwaar hij – onder meer als galeriehouder en kunsthandelaar – in contact zou komen met de Brusselse surrealisten. Niet toevallig noemt hij even later Brussel “deze lichtere stad” [IV:338] – zó onernstig dat ze onmogelijk tot de serieuze Nederlanden kon worden gerekend. De wereldse sfeer die er heerste stond inderdaad mijlenver af van de ernst van de nu ook in Holland welig tierende humanitair expressionisten (Albert Kuyle, Henri Bruning, Gerard Van Duyn...). De Belgische

variant van het surrealisme was gegroeid uit onvrede met de constructivistische stroming die in haar eigen geometrische abstractie dreigde te verdorren. De haast militaire gestrengheid van deze Nieuwe Beelding vloekte met de ironische en sceptische houding van de surrealisten. [Goyens de Heusch 1992:271-272] Van Ostaijen heeft zich hiermee waarschijnlijk moeiteloos kunnen identificeren. Zijn literaire strijd richtte zich immers óók tegen de verstikkende *sérieux* die hem overal omringde (“dat het ons [...] verdomd moeilijk valt een nederlands boek te lezen, vanwege de reusachtige ernst die in die boeken voorkomt” [IV:337]); de doctrinaire zekerheid die hij altijd had uitgestraald, haalde hij met superieure ironie onderuit om er uiteindelijk – én zeer beslist – een Waarheidsvermalende scepsis voor in de plaats te geven.¹¹ En hoewel hij zelf heel kort betrokken was bij het constructivistische blad *De Driehoek* van Jozef Peeters,¹² blijkt uit de namen van de schilders waaraan hij kunstkritische beschouwingen wijdde toch dat deze abstracte(re) richting niet echt lang aan hem besteed was; zijn voorliefde ging duidelijk uit naar schilders als Campendonk, Stuckenberg, (de vroege) Chagall, De Chirico en Ernst voor wie het schilderen “un moyen de connaissance du monde” [IV:306] was en geen geometrische legpuzzel waarin slechts een zeer beperkt aantal picturale problemen aan de orde werd gesteld. Zuivere beelding interesseerde hem wel – niet toevallig noemt hij zijn eigen poëzie *zuivere* lyriek – maar net zoals hij nooit zijn toevlucht zocht tot de abstracte klanklyriek van een dichter als Bonset,¹³ zo ook verkiest hij schilderijen waarin vormen herkenbaar zijn zonder in anekdotisch realisme te vervallen. Lof voor zijn jeugdvriend Prosper de Troyer kwam er bijvoorbeeld toen die de periode van zijn ‘Zuivere Beelding’ (een werk van de schilder uit 1921) had afgesloten en opnieuw figuratiever ging schilderen.¹⁴ En ook in Brussel ging zijn voorkeur eerder uit naar figuratief werk van August Mambour of René Magritte (die de frontispice leverde voor de boekuitgave van zijn groteske *Het Bordeel van Ika Loch* (1926)) dan naar constructivistische werken.¹⁵ Op het eind van 1925 brengt Van Ostaijen Stuckenberg op de hoogte van zijn esthetische evolutie: “Standpunt? – Los vom reinen Konstruktivismus, dessen Möglichkeiten vorläufig erschöpft sind. – Los von der Lyrik Kandinsky’s.” [Bulhof 1992:159] Met “Lyrik” bedoelde hij hier natuurlijk niet de schaarse verzen die Kandinsky aan de wereld schonk, maar de lyrische abstractie waaraan de schilder op dat moment al ruim een decennium lang vasthield en waarvan hij de theoretische componenten vastlegde in *Punkt und Linie zu Fläche*, een studie die hij in 1914 opzette en die in 1926 als Bauhausboek zou verschijnen. [Barnett 1995:540] In de zomer van 1926 werkt Van Ostaijen samen met Magritte, Gaston Burssens en Man Ray mee aan het eerste nummer van het door en door ironische *Marie. Journal bimensuel pour la belle jeunesse* van E.L.T. Mesens. Zijn bijdrage – het gedicht ‘Thématique’ – kan gelezen worden als “een surrealistische persiflage op de eigen ‘poësie à thème’”. [Borgers 1975a:110] De verschillende componenten van de themazin (“Seul l’utile est susceptible d’être beau” [Borgers 1971:1121]) worden in alle mogelijke varianten heen en weer geschoven, en gevolgd door een contrapunt waarin hetzelfde spel wordt gespeeld met de naam van de kunstcriticus Maurice Casteels. Het gedicht wordt besloten met een volgens Borgers “onmiskienbaar surrealistisch beeld” [Borgers 1971:733], een treurwilg met een monocle: “Seul à Seul / Saule pleureur au lorgnon”. [in Borgers 1971:1121]

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

Van Ostaijen was duidelijk op de hoogte van de ideeën en ontwikkelingen van het surrealisme. Zelfs toen de term ‘surrealisme’ enkel nog maar gebruikt was door Apollinaire in het programmaboekje van de avant-garde *all star parade* genaamd *Parade* en in de ondertitel *drame surrealiste* van zijn stuk *Les Mamelles de Tirésias* (beide 1917), werd hij al door Van Ostaijen opgepikt. In het Campendonkessay voor *Das Kunstblatt* (1921) gebruikt hij de term in de betekenis die Apollinaire er ook aan gaf¹⁶ en die eigenlijk gewoon een variant is van Shakespeare’s klassieke “There are more things in heaven and earth, Horatio, than are dreamt of in your philosophy”: “Für die bayerischen Bauernmaler gibt es nichts, was nicht mysteriös sei. Aber auch: nicht weniger ist alles real. Surrealismus. Mythos.” [IV:152] En ook later trekt hij gewoon de lijn door van de modernistische esthetica die hij zelf al vele jaren verdedigt. En dan blijkt het surrealisme niet alleen inhoudelijk maar ook vormelijk in het verlengde van het expressionisme te liggen. In ‘Proeve van parallellen’ verbindt Van Ostaijen het ‘oude’ standpunt van oerexpressionist Däubler met dat van de Franse surrealisten: een kunstwerk wordt niet bepaald door vooraf vastgelegde vormen, maar door “niets dan het subconsciente”. [IV:268] Toch neemt hij de terminologie en esthetica van de surrealisten niet vanzelfsprekend over. Hij was altijd al té systematisch aangelegd om zich spontaan en zonder enige controle over te geven aan wat dan ook (en dus al helemaal niet aan de *écriture automatique*). Toen hij zich in zijn Berlijnse jaren voorbereidde op het nachtleven nam hij “een paar uur tevoren een snuifje cocaïne, hij deed dat steeds heel ‘methodisch’ en ging daarna enige tijd slapen.” [Borgers 1971:204] En toen hij trachtte zich helemaal in de ziel van de grootstad in te leven, gebruikte hij de drugs niet om zichzelf helemaal te verliezen, maar juist om op een even systematische manier de hierdoor gewekte en haast surrealistisch aandoende indrukken voor zijn werk te kunnen gebruiken.¹⁷ Zijn voorbehoud bij het surrealistische ‘uitstromen’ had niets te maken met angst om onbegrijpelijke teksten voort te brengen. In een recensie van *Pour atteindre à la mort* van de Luikse dichter Hubert Dubois, schreef hij hierover in 1926: “mij kan het niet schelen of ik een gedicht ook verstandelijk begrijp, wanneer ik maar de ontroering kan meeleven en dat is, voor mij, mogelijk ook zonder een psychologies duidelijk herkenbare kausale samenhang tussen de verzen”. [IV:350] Zoals altijd nam Van Ostaijen hier uitdrukkelijk het standpunt van de dichter-maker in: het “uitstromen van het subjektiefste mogelijk te maken” [IV:351] is weliswaar cruciaal, maar – en hij kondigt zelf aan dat “wel niet alle zuivere lyrieci, o.a. de franse surrealisten” [IV:350-351] hiermee akkoord zouden gaan – in “tweede instantie komt het op het ordenen van dit subjektieve tot grotere algemeengeldigheid aan.” [IV:351] En hoewel ook Breton bijvoorbeeld nog expliciet had ingegrepen bij de afwerking van *Les Champs magnétiques*,¹⁸ gaat het bij Van Ostaijen om veel meer dan alleen maar wat schrappen en verschuiven. Niet toevallig geeft hij aan dat anderen vinden dat zijn technische middelen “op een recept gelijken”. [ibidem] Hij voorziet een heel gamma aan constructiemiddelen die het gedicht in zijn ontstaan kunnen leiden: “de dynamiese verder-ontwikkeling van het eerst-gezegde, de herhaling, de omstelling, de valeurs van negatieve en positieve zin, het klimax door middel van het bijvoegen ener nieuwe bepaling en nog andere middelen, die uit dezelfde geesteshouding stammen en samen te vatten zijn onder de leus: ‘hoe

armer des te beter’.” [ibidem] De al eerder (in verband met Verbruggen) geroemde soberheid komt hier dus terug. Zoals Herman Uyttersprot aantoonde, vormt ‘Geologie’ een perfecte illustratie van dit procédé:¹⁹

Diepe zeeën omringen het eiland
 diepe blauwe zeeën omringen het eiland
 gij weet niet
 of het eiland van de sterren is daarboven
 gij weet niet
 of het eiland van de aardas is
 diepe zeeën
 diepe blauwe zeeën
 dat het lood zinkt
 dat het lood zoekt
 dat het zinkend zoekt
 [...]
 Wanneer vindt het blauwe lood
 in de blauwe zee
 de groene wier
 en de koraalrif
 Een dier dat door het leven jaagt naar een gedachte vrede
 - een wanen in duizend duizendjarige sellen –
 gelijk een dier dat jaagt en aan zijn blinde vingers vindt
 alleen het herhalen van het gedane doen
 gelijk een dier zo
 zo zinkt het lood
 des zeemans
 Moest dit zinken langs uw ogen zijgen gij kende niet
 een groter leegheid
 [II:216-217]

Herhalingen, uitbreidingen, omkeringen... het zit er allemaal in. Tegelijkertijd echter blijkt uit het verloop van dit gedicht dat het hier wel degelijk géén recept betreft, geen automatisme. Wanneer Van Ostaijen op het einde een retorische vraag stelt (“Wanneer vindt het blauwe lood”) en die via een schrijnend-machteloze vergelijking beantwoordt (“gelijk een dier dat jaagt”) en daaruit een al even ontvullende conclusie trekt (“gij kende niet / een groter leegheid”), dan verwoordt hij niet alleen het *éché* van de dichter [Uyttersprot 1972:44], maar meteen ook dat van de mens zoals hij die ziet en zoals hij de menselijke “doening” [IV:343] schetst in zijn essay over Bruegel (cf. infra). In dit licht bekeken, is het dan ook absoluut onzinnig om het over de late poëzie van Van Ostaijen te hebben in termen als ‘onpersoonlijk’ of ‘ik-loos’: de levensvisie van de dichter ademt door elke porie van deze verzen. Hij bevestigde dit overigens in ‘Hubert Dubois’: “wij wensen dat het gewichtigste in ons, ons eigenste, datgene wat ten slotte de mededeling waard is, in aanmerking komt voor dit mededelen”. [IV:351] En in dit verband heeft hij het opnieuw impliciet over de surrealistische techniek:

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

Ik ben geen mordicus voorstander van de ongrijpbare annotering van het subconsciente uitstromen, neen. Integendeel hou ik het daarvoor dat talrijke zagezegde onbegrijpbare gedichten juist door deze onbegrijpbaarheid aantonen hoe onzeker wij nog zijn bij dit improviseren op het orgel van het onderbewustzijn. Het uiteindelijke doel onzer pogingen stel ik mij bereikt voor bij een vasthouden van het subjectiefste weten in een vorm die lyries-kausaal duidelijk is, een duidelijkheid parallel dezer van de volkslyriek, b.v. 'rommelen in de pot – waar is Klaas en waar is Zot – Zot is in het stalleke-'; deze volgorde heeft slechts een zeer toevallig fenomenaal-kausaal verband, maar het lyries-kausale integendeel is van een duidelijkheid die niets te wensen over laat. [ibidem]

Hoe paradoxaal dit ook moge klinken, voor Van Ostaijen is het juist het bewuste ingrijpen en ordenen van de dichter dat ervoor moet zorgen dat het onderbewuste op een efficiënte manier zijn weg vindt in het gedicht. Het voorbeeld uit de volkslyriek dat hij zelf geeft – en dat als basis dient voor zijn eigen gedicht 'Oude bekenden' [II:210] – is hier een bewijsexemplaar te meer van wat hij naar aanleiding van Verbruggen de "lyriese vermenigvuldigingstabel" [IV:210] had genoemd. De vanzelfsprekendheid van het gedicht ('zo moet het zijn') is afhankelijk van de interne logica waarmee het gedicht tot stand komt én die uit dat gedicht zelf blijkt: het is de bedoeling "een vorm van het gedicht te bereiken die tevens allerwerkkelijkst ook de processus van deze wording – van emotie tot gedicht – volledig vasthoudt." [IV:349] Vorm en inhoud worden zo op de meest letterlijke manier één. Ruim zeven jaar na 'Ekspressionisme in Vlaanderen' moet voor Van Ostaijen nog altijd de innerlijke noodzaak van het gedicht (noodzaak 2, cf. 2.2.1) corresponderen met de innerlijke noodzaak van de dichter.²⁰ De noodzakelijke vorm zorgt er ook voor dat de subjectieve elementen geobjectiveerd worden,²¹ dat, kortom, "het lyriese elan" [IV:351] gecontroleerd wordt.

Just door die controle en de nadruk die gelegd wordt op compositie en constructie, onderscheidt Van Ostaijen zich van de surrealisten. Zijn late gedichten vertonen eigenlijk veel meer overeenkomsten met het werk van de proto-surrealist Pierre Reverdy.²² Hun gedichten bevatten weinig woorden, zijn niet volgens de geijkte syntaxis samengesteld en zijn vrij van anekdotes en verhalen. Zoals Octavio Paz aangaf in verband met Reverdy, gebeurt er in deze gedichten "niets, er valt niets voor, zelfs de tijd niet. Een gedicht van Reverdy is een daad van de geest: alles wat de mens is – gewaarwordingen, gevoelens, andere mannen en vrouwen – is uitgefilterd door de poëzie." [Paz 1990a: 138] Volgens Paz zette Reverdy hiermee – ten opzichte van de mogelijkheden die Cendrars en Apollinaire gecreëerd hadden, openingen uit het rigoureuze rien van Mallarmé – een stap terug, en dat geldt eigenlijk net zo voor Van Ostaijen. Waar die in *Het Sienjaal* en *Bezette Stad* nog de mogelijkheid had onderzocht (en zelfs hier en daar wàrgemaakt) om zowel narratieve structuren als een vorm van mythische geschiedschrijving toe te laten in het gedicht, gooide hij die deur met zijn latere gedichten en theorieën met een klap dicht.²³ De gevolgen hiervan voor de Vlaamse poëzie zijn onmogelijk écht in te schatten (niemand weet hoe onze poëzie er zónder Van Ostaijen zou

PvO &
Reverdy

hebben uitgezien), maar lijken mij niet gering. Zowel door Van Ostaijens uitermate gezaghebbende afwijzing van deze mogelijkheden voor het gedicht als door tamelijk spectaculaire mislukkingen in deze richting even voordien (Verschaeves *Zeesymphonieën* uit 1911 bijvoorbeeld²⁴) en het ontbreken van de nodige guts en talent bij anderen, is de Vlaamse poëzie misschien wel tot *Het teken van de hamster* (1963) van Hugo Claus verstoken gebleven van ambitieuze pogingen om in een dichtwerk persoonlijke en algemene mythologie en geschiedenis te verwerken. Terwijl Ezra Pound aan zijn *Cantos* werkte, Gunnar Ekelöf zijn *Molen-elegie* schreef en Rilke de *Duineser Elegien* completeerde, werden er in Vlaanderen korte gedichtjes geschreven over huis-, tuin- en keukegebeurtenissen óf werd in de peilloze diepte van het zelf en de wereld gedoken. En die laatste variant kende in Van Ostaijen een belangrijke voorloper. In het enige interview dat hem ooit werd afgenomen, expliciteerde hij welke inhoud zijn gedichten geacht werden over te brengen: “Il s’agit avant tout de faire apprécier des sonorités rythmiques suggérant des états d’âme, des visions surréelles”. [IV:524, cursivering gb] Surreële visioenen, dus, maar stelt u zich daar geen exuberante lofzangen op de liefde of absurde inwijdingsrituelen in de erotiek bij voor zoals in de surrealistische poëzie. Net als in de gedichten van Reverdy vind je bij Van Ostaijen vooral zeer nauwgezette beschrijvingen van een zuigende leegte (zoals in ‘Geologie’). De omtrekkende beweging waarmee de beelden in deze gedichten de wereld benaderen sluit op geen enkel moment een verhaal of een anekdote in, maar alleen een groot gat – “Un trou noir où le vent se rue” [Reverdy 1996:85] – dat op geen enkele manier gevuld kan worden. De oorzaak van dit alles is de onoverbrugbare kloof tussen de mens en de dingen, waardoor die mens voortdurend tegen een grens aan beukt die onmogelijk overschreden kan worden.²⁵ Dit leidt bij deze dichters niet noodzakelijk tot afgrondelijke wanhoop, maar wel tot een “geheimnisvol[le]” sfeer waarin “de kennis van de wereld [...] niet als bestaande eenheid aanvaard” [IV:352] wordt maar gaandeweg in het gedicht onderzocht. Zo bijvoorbeeld in Reverdy’s ‘Réclame’:

Hangar monté
 la porte ouverte
 Le ciel
 En haut deux mains se sont offertes
 Les yeux levés
 Une voix monte
 Les toits se sont mis à trembler
 Le vent lance des feuilles mortes
 Et les nuages retardés
 Marchent vers l’autre bout du monde
 Qui se serait mis à siffler
 Dans le calme d’un soir d’été
 Le chant
 L’oiseau
 Les étoiles
 Et la lune pour t’écouter
 [Reverdy 1996:165]

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

Hier is wel impliciet sprake van een personage (het syntactische onderwerp van de eerste zin, het object van het slotvers), maar meer dan een reeks losse snapshots wordt hier niet geboden. De beschreven fenomenen verwijzen niet langer zoals bij de symbolisten naar een verborgen werkelijkheid, maar naar zichzelf en – gezien de hechte constructie van het gedicht – naar elkaar.²⁶ Ongeveer hetzelfde gebeurde in de gedichten van August Stramm en Van Ostaijen waarover het eerder ging (cf. 2.3). Een vergelijkbaar Van Ostaijen-gedicht is bijvoorbeeld ‘Mythos’:

Een hoge hand steekt in de nacht
 en zij steekt vóór de nacht
 omdat de nacht alleen is gene blauwheid
 aan 't einde van mijn ogen
 en vóór de blauwe nacht schuift één witte duif
 zo een witte haas schuift voor uw ogen
 over de straat neem u in acht
 hij draagt uw leven over
 van d'ene schaal naar d'andere
 en gij weet niet
 wat dit beduidt
 [II:218]

Niet alleen spelen beide gedichten zich 's avonds/'s nachts af, ze baden ook in een uitermate mysterieuze sfeer: er steken handen omhoog (van wie?), personages (hun “ogen” worden expliciet vermeld) zien van alles, maar kunnen het niet interpreteren. Het plotse fluiten bij Reverdy vindt zijn pendant bij Van Ostaijen in het opdoemen van een duif of haas. De beelden in de twee gedichten onttrekken zich aan een coherente narratieve of allegorische lijn; de opgestoken handen versterken in de twee gedichten alleen het *unheimliche* gevoel dat wordt gewekt door de ‘Réclame’.²⁷

Het onderzoek van de ontologische grens, de eigenlijke omtrekkende beweging die het gedicht vormt, verloopt dus niet via verhalen maar via beelden. Reverdy's definitie hiervan is klassiek geworden:

L'image est une création pure de l'esprit.
 Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de
 deux réalités plus ou moins éloignées.
 Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et
 justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et
 de réalité poétique [geciteerd in Breton 1995:31]

Net als voor Van Ostaijen (in de eerder geciteerde “onderofficieremanieren”-passage, cf. supra), kan het beeld voor Reverdy dus niet gebruikt worden om een bepaald object te *vervangen*. Een beeld is, het verwijst niet. Met zijn nadruk op het samenbrengen van twee vergezochte elementen, knoopt Reverdy opnieuw aan bij de uitspraak van Lautréamont (zo bepalend voor de surrealisten) over de schoonheid van een toevallige ontmoeting van een paraplu en een naaimachine op een snijtafel. Breton zou in het eerste surrealistische

manifest wel beweren dat een beeld onmogelijk bewust door de geest tot stand kan worden gebracht [Breton 1995:48-49], maar het belangrijkste feit dat de surrealisten met Reverdy en Van Ostaijen in dit opzicht verbindt is dat voor hen allemaal het beeld (dan wel de beeldenreeks) in wezen a-logisch en associatief tot stand komt. Het gedicht draagt dan misschien wel zijn eigen wording in zich (cf. supra), waarom juist deze uiteenlopende elementen op deze manier in hetzelfde gedicht samenkomen, wordt nergens via verbindingswoorden of een 'plot' geëxpliciteerd.²⁸ Levert dat volgens de meeste contemporaine commentatoren voornamelijk onbegrijpelijke verzen op, voor de dichters zelf vergroot deze aanpak de lyrische spanning in elk gedicht.

En ook de typografie doet dat, zo demonstreert Van Ostaijen aan de hand van een gedicht van Jean Cocteau²⁹ – *bête noire* van de Franse surrealisten, maar door Van Ostaijen in één adem genoemd met Aragon en co, en vaak door hemzelf aangeduid als één van zijn belangrijkste leermeesters.³⁰ Van Ostaijen herkende in Cocteau waarschijnlijk zowel een attitude als een manier van denken over poëzie; beiden waren ze vroegrijpe, veelzijdige, proteïsche alleskunnners (met alle verwijten van *charlatanerie* en op-de-kar-springerij van dien), die bovenal van lichtheid hielden en op een originele manier – te midden van een spervuur aforismen, zowel speels als 'diep' – hun ideeën over kunst verspreidden. Beiden verafschuwden Wagner en hielden van jazz en music-halls. Eenvoud, dààr was het hen om te doen.³¹ Niet toevallig noemt Van Ostaijen Cocteau "schitterend en verrassend" [IV:192] – twee eigenschappen die hij bijzonder op prijs stelt in de poëzie. Anderzijds zag hij duidelijk ook de beperkingen van Cocteau: "tot nu ken ik van hem slechts een enkele wijze waardoor hij verrassen weet, namelijk de rationele uitdrukking van een buitengewoon scherpe en uitsluitend lyrische ervaring." [ibidem] Cocteau lijkt dus een bij uitstek *gecontroleerd* dichter, en alleen al daarom geen surrealist; de ervaring wordt op een verstandelijke manier *vertaald* in/naar het gedicht. Voor Van Ostaijen mocht het duidelijk wel iets meer zijn: "wij menen een acrobaat te zien die op een stoel staat, de handen in de hoogte steekt, van de stoel springt en, groetend, wacht op een applausje." [ibidem] De verrassing komt in Van Ostaijens poëzie dus niet alleen door de opmerkelijke lay-out, het kwikzilveren woordspel, de buitelende paradoxen, onverwachte rijmen en exotische namen die ook de poëzie van Cocteau tot op zekere hoogte kenmerken,³² maar ook door onder meer de aparte visie op het leven en de in de diepte resonerende klank en (dus) inhoud. Het bijzondere van Van Ostaijen is dan ook dat zijn poëtica én poëtische praktijk weliswaar duidelijk beïnvloed zijn door enkele van de belangrijkste dichters in Europa van dat moment (Reverdy, Cocteau, Apollinaire, Cendrars, Stramm...), maar dat hij er een cocktail mee brouwde die uniek was.

Die originaliteit werd hem echter niet altijd nagegeven. Al sinds zijn debuut – en vooral ten tijde van *Bezette Stad* (cf. 2.2.2.2) – had hij aanvallen in verband met overdadige invloed of zelfs epigonisme moeten incasseren. Niet toevallig schreef hij in zijn allereerste literatuurrecensie (over *Le zèbre handicapé* van Paul Neuhuys, *Het Overzicht*, 1924) een korte paragraaf hierover. "Feitelijk zouden de dichters er veel moeten voor voelen een liga te stichten ongeveer zo: 'Dichtersliga tot het heroveren en het verdedigen van het onvervreemdbaar recht (feitelijk hoort het met hoofdletter) beïnvloed te worden.'" [IV:514] Zolang de

PvO &
Cocteau

een unieke
cocktail
(het recht op
beïnvloeding)

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

invloed op een persoonlijke manier verwerkt werd, kwam de oorspronkelijkheid van de dichter niet in gevaar, aldus Van Ostaijen. In ‘De literatuurkenner verder aan het woord’ (uit *Self-defence*) gaat hij hier uitgebreid op in. De invloedrijke hoogleraar Nederlandse letterkunde Maurits Sabbe had beweerd dat alles wat Van Ostaijen deed wel érgens gestolen was. “Dat deden de Duitsers allemaal tien jaar geleden en daar heeft hij het gehaald.” [IV:332] Hoewel hij zich gewoontegetrouw achter een masker van superieure ironie tracht te verstoppen, reageert Van Ostaijen toch wel enigszins gepikeerd. Hij verdedigt nogmaals het recht op invloed (“Geen werkelijk dichter gaat aan een invloed ten gronde” [IV:333]) en geeft aan dat hijzelf wat dat betreft ideaal studiemateriaal vormt:

het is mij steeds een bijzondere aandacht waard geweest aan mijzelf de kurve van de verscheiden invloeden en hun amalgamerings te constateren. Hun amalgamerings, schrijf ik opzettelijk, want dat is weer iets wat de literatuurkenner zo gemakkelijk vergeet dat er reeds een persoonlijkheid kan aanwezig zijn juist in het specifieke van de amalgamerings van twee dichters. [ibidem]

Hij noemt dan zelf zowel Gorter, Apollinaire (van hem “leer ik niet hoe je het stuur moet houden, maar ik leer van hem wat een motor is” [ibidem]), Lasker-Schüler en Cocteau als bepalende dichters voor hem – waarmee hij dus het exclusief Duitse van zijn oriëntering tegensprekt – en geeft vervolgens één cruciaal en uniek kenmerk van de poëzie die hij tussen 1921 en 1926 publiceerde: “de thematische ontwikkeling van een vooropgestelde zin”. [ibidem] In 1925 had hij dit tijdens een lezing over ‘Le renouveau lyrique en Belgique’ het “lyrisme à thème” genoemd: “[C]e que je réclame c’est un lyrisme à thème, sans sujet.” [IV:289]³³ En hij peperde het Sabbe goed in dat geen enkel buitenlands dichter hem dat had voorgedaan. Maar net op het moment dat het lijkt alsof hij deze techniek voor zichzelf zal opeisen (“niet elk dichter kan er zich op beroepen formeel aan de lyriek iets te hebben toegevoegd” [IV:333]) zet hij een onverwachte, maar strategisch uitermate efficiënte stap – hij schrijft deze techniek toe aan de Vader der Vlaamse Dichters Altgader: “Weet u wie het nog gedaan heeft? Guido Gezelle, beste Sabbe. Lees eens: Timpe tompe teerelink. Guido Gezelle nam soms de eerste zin van een volksliedekje en begon daarop te broderen, zuiver formeel.” [ibidem] Van Ostaijen probeert zo – met hét ultieme gezagsargument – zijn rechtmatige plaats in de Vlaamse poëzie te bevechten.³⁴ Want meer nog dan op originaliteit, wordt de dichter in Vlaanderen beoordeeld op zijn trouw aan de traditie. En op zijn eigen *contraire* en tegelijk apodictische manier geeft Van Ostaijen hier aan dat hij dus helemaal niet de losgeslagen nieuwlichter is waarvoor hij versleten wordt, maar dat hij – net zoals al die dichters die in Vlaanderen vol respect tot de Gezelle-school worden gerekend³⁵ – aansluiting zoekt bij de rijkste dichtader die het land ooit kende, Gezelle. Hij schakelt zich echter niet in het standaardbeeld van de priester-dichter in (niet alleen maker van religieus geladen, vaak allegorische gedichten, maar bovenal een ‘schoon mens’³⁶), maar haakt in op een tot dan toe veronachtzaamd aspect van diens oeuvre: het woord- en klankspel van de zo vermaledijde *Kleengedichtjes*.

In een uitvoerig artikel over de verhouding Gezelle-Van Ostaijen betoogde Erik Spinoy dat het de Antwerpse dichter – ondanks zijn eenzijdige toelichtingen hieromtrent in een interview en in zijn vele opstellen – bij Gezelle om veel meer te doen was dan alleen maar om formele aspecten (organische lyriek, taalkracht...): “De overeenstemming lijkt zich [...] ook uit te strekken tot beider voorstellingen met betrekking tot de motivatie van het schrijven, de genese van het gedicht en de werking van de poëzie.” [Spinoy 1996a:28] Het is hen uitiem te doen om het uitzeggen van het onzegbare (motivatie) en het bij de gevoelige lezer voelbaar maken van het transcendente (werking). Het gedicht – bijvoorbeeld Gezelles poëzie zoals die wordt voorgesteld in Van Ostaijens gedicht ‘Guido Gezelle’ [II:215] – lijkt een soort van oerkracht te bezitten die het normale verstand *passéert* en die de lezer in een soort van roes brengt waardoor de transcendente boodschap kan worden overgebracht. De muzikaliteit van het gedicht is een belangrijke factor in het tot stand brengen van die roes. Spinoy’s uiteenzetting is erg overtuigend, al ‘vergeet’ hij in zijn exposé over de genese van het gedicht wel de belangrijke rol die het bewustzijn speelt volgens Van Ostaijen, zowel bij de impuls die tot het schrijven leidt, als bij de eigenlijke uitwerking van het gedicht (cf. supra). In het beeld dat Spinoy van hen schetst, zijn zowel Gezelle als Van Ostaijen romantische dichters bij uitstek die het gemoed “‘ontketend’ [...] – bevrijd van de wetten van het verstand en de natuurlijke causaliteit” [idem:21] laten overstromen. Eerder bleek echter al dat volgens Van Ostaijen het gedicht (in tegenstelling tot het extatische gebed) door een wilsdaad tot stand komt én dat het door de dichter tijdens de creatie bewust gecontroleerd wordt. De aanwezigheid van maniëristische elementen in nogal wat van de late Van Ostaijengedichten (waar Spinoy overigens zelf de nadruk op legt in een ander artikel [Spinoy 1996d:84-87]) wijst overigens in dezelfde richting.

Wat de (impliciete) inhoud van Gezelles poëzie betreft is Van Ostaijen in het eerder genoemde interview dat Jean Laenen met hem had opmerkelijk positief: zijn werk “exprime presque la totalité des mystères de la sensibilité, non pas d’une sensibilité individuelle ou d’une époque, mais la sensibilité, toute la sensibilité humaine.” [IV:523] Hoewel hij niet duidelijk maakt wat hij precies bedoelt met “sensibilité humaine”, mag worden aangenomen dat hij verwijst naar de mogelijkheid van de mens om ook met zijn gevoelens kennis op te doen over de wereld. Dat Van Ostaijen beweert dat Gezelle “presque la totalité des mystères de la sensibilité” uitdrukt, is opmerkelijk; hun beider aanvoelen van de wereld lijkt immers fundamenteel verschillend. Waar Gezelle in de natuur een afspiegeling ziet van God en hij zijn werk uitdrukkelijk in het teken van de verheerlijking van die liefdevolle schepper stelt, is Van Ostaijen overduidelijk een dichter van *nà de dood van God*.³⁷ En ook als je de “mystères de la sensibilité” los ziet van de respectieve wereldbeelden van de dichters en ze eerder in verband brengt met de in hun werk onderzochte mogelijkheid om het transcendente te suggereren, dan nog lijkt het onderscheid me aanzienlijk: het transcendente is voor Gezelle het onuitsprekelijke geluk een Kind van God te zijn en zich probleemloos opgenomen te weten in Diens universum, terwijl Van Ostaijen zich als een existentialist *avant la lettre* ‘geworpen’ voelt in een groot gat, de kloof tussen de mens die waarneemt en de wereld waar hij onmogelijk ‘bij’ kan. In deze context kan het

het onzegbare
(PvO & Gezelle)

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

dan ook niet verbazen dat Van Ostaijen zich bij een andere gelegenheid heel anders over Gezelle uitliet.

Platonisch-
pessimisme
(het
Bruegelessay)

In zijn beroemde essay over Pieter Bruegel contrasteert hij de volgens hem pessimistische levensvisie van deze schilder met die van de dichter: “Gezelle, deze gelukkige levensaanvaarder, wiens kunst er een is van diskontinueerlijk geluk in de baaierd van de natuur”. [IV:342] Als Van Ostaijen zelf al het leven aanvaardde, dat deed hij dat zeker niet ‘gelukkig’ en Spinoy wees er terecht op dat de natuur in zijn latere gedichten veelal wordt opgeroepen in een “akelige, vijandige en desolate atmosfeer”. [Spinoy 1996a:29] De Antwerpse dichter voelde zich wat dit betreft dan ook eerder verwant met de wereld van Bruegel.³⁸ En hoe die eruit zag schetste hij in één letterlijk en figuurlijk adembenemende volzin aan het begin van zijn opstel waarin hij aangeeft voor wie het Bruegelboek van Karl Tolnai dat hij bespreekt bedoeld is:

[V]oor degenen, die aan Breugel [sic] verschuldigd zijn dat hij hun een vlies voor de ogen wegnam, dat hij hun toonde wat hun tot dan onzichtbaar was, voor dezen, wier innerlijkste wezen uit zijn voegen werd geschokt – noch minder noch meer – door het gebeuren van gene schilderijen *Het Luilekkerland* en *Ikarus*, voor dezen, die, na het zien van het *Luilekkerland*, heimkeerden met de bittere kennis van de leegheid van het menselijke doen, ook voor hen wier geest, met de gebeurtenis van de *Ikarus*, openging op een platonies- pessimisties aanvaarden van het uitkomstloze, – want inderdaad deze lering kwam van die schilderijen, omdat er *zoiets* niet te voren was of niet nadien – ook misschien nog voor hen die met Breugel de hopeloosheid van het aktieve in de chaos-scheppende menselijke onrust ervaarden, zoals deze ervaring uitgedrukt is in de *Dulle Griet*, voor allen, die, na het Breugel-gebeuren, de heimtocht aanvaarden, gans vervuld met de maanroep van het eeuwige en besloten – besloten – en wellicht even snel vergeten, doch dat doet er voorlopig niet toe, wanneer de vonk reeds hoog sloeg toch – met deze maanroep voortdurend te leven, besloten daarna te streven de dingen alleen te zien naar hun samenhang met het eeuwige, voor die allen is Tolnai’s boek. [IV:341]

Absurditeit en arbitrariteit gaan hand in hand in deze wereld waarin de sterfelijke mens (“blote ballast”) absoluut hulpeloos lijkt op een planeet in een heelal dat die mens wezenlijk vreemd is (“de aarde [...] die overigens in haar eeuwige rotatiebeweging deze belachelijk-tijdelijke ballast [...] weldra zal hebben afgeschoven, zodat alleen nog zelfheerlijk haar eigen rotatie overblijft” [IV:343]). De kosmos functioneert dus haast als een organisch gedicht: ze is volstrekt autonoom, groeit en beweegt louter vanuit en voor zichzelf. De mens is er niet meer dan een toevallig, ongemotiveerd resultaat van de evolutie. “Voor de platoniese pessimist Pieter Bruegel liggen beide werkelijkheden scherp gescheiden, de natuur en het mensenleven, d.i. *de rede en de redeloosheid*, de kosmiese samenhang tegenover de anorganiek van het menselijke poppospel.” [IV:345] Het menselijke leven is per definitie beperkt, zowel in tijd als kwalitatief; het is slechts een afschaduwing van het absolute (vandaar: “pla-

toniese”) en in wezen zowel nutteloos als uitkomstloos (vandaar: “pessimist”). Aan deze toestand kan nooit iets veranderen; Bruegel “behuist de mensen binnen één verstarring, eens en voor altijd.” [IV:346] Dit wereldbeeld is dan misschien wel even statisch als dat van Gezelle, alle mogelijke andere connotaties ervan (zinloosheid, fundamentele eenzaamheid...) staan mijlenver van de priester-dichter verwijderd.

Deze inhoudelijke verschillen hebben waarschijnlijk ook meegespeeld in de eerder negatieve receptie van Van Ostaijen in de jaren twintig. Na *Bezette Stad* werd hem al nihilisme verweten,³⁹ en de ondertoon van iemand als Urbain van de Voorde – zelf toch ook niet bepaald een onverbeterlijke optimist of fanatieke *Lebensbejager* – loog er ook niet om. In een recensie van de postuum verschenen *Gedichten* verweet hij Van Ostaijen zonder meer een oppervlakkig dichter te zijn: “Het noodlot van dezen dichter is geweest [...] dat de buitenwereld voor hem telkens meer heeft beteekent dan het innerlijk leven der ziel.” [Van de Voorde 1928:856] Terwijl hij zelf probeerde om “des états d’âme” [IV:524] te suggereren in zijn poëzie, zag de buitenwacht alleen frenetieke spoorwissels, ziellose experimenteerzucht of een terugval in het sinds *Van Nu en Straks* zo versmadelde estheticisme. Dat laatste verwijt kreeg hij van Wies Moens. In het eerste kwartaal van 1923 waren de beide voormannen van het Vlaamse modernisme kort tot elkaar gekomen, maar hun temperamenten bleken té verschillend (cf. 2.3). In een interview dat begin 1926 verscheen verklaarde Moens:

het publiek
(PvO &
Wies Moens)

Paul van Ostaijen prees het jongste verzenboek van Burskens (*Piano*) aan als de uiting van algemeene Europeesche geestesgesteldheid. De geestesgesteldheid van hen die, na een korte periode geloof, van ópflakkerende geestdrift voor het Goede, terug zijn gevallen in vertwijfeling, in ironie, en sensualistische *Spielereien* verkiezen boven het scherp of krachtig uitzeggen van diepe, zuivere menselijkheid! In ons zieleleven moeten wij ‘constructivisten’ zijn; dáár orde en tucht doen heerschen; zoo zeg ik tot mijzelf als katholiek. De kunstenaar moet trachten een rein en goed mensch te wezen, dát bovenal.
[Pannekoek 1926:4-5]⁴⁰

Een haast Gezelliaans godsvertrouwen doordringt Moens en hij voelt zich dan ook geroepen om als een ware apostel de blijde boodschap dichterlijk te verkondigen. Het is echter maar de vraag of dat ook echt lukte. In ‘Paaschlied’ uit zijn bundel *Landing* (1923) trekt hij mensen en dingen groetend door berg en dal, maar het zou best wel eens kunnen dat deze dichter-predikant hetzelfde lot wachtte als die andere groeter, Marc, uit Van Ostaijens schijnbare *Spielerei*-gedicht [II:199]: niemand reageert, want de groeter staat wezenlijk buiten de wereld van diegene die hij groet. Marc is fundamenteel vreemd aan de dingen. En Moens lijkt zich – net als de Van Ostaijen van de *Sienjaal*-periode – zó boven zijn medemens verheven te hebben, dat hij waarschijnlijk als een wereldvreemde *weirdo* werd beschouwd die de kracht van het (zijn) woord schromelijk overschatte:

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

Hoor nu: het is het lied van den bruidegom, dat breekt uit mij.
 Zijn kracht is nieuw, zijn stem klinkt als een schalmei.
 Als een gems van top tot top, 's ochtends in de bergen vóór dag en
 dauw,
 springt zijn lied; hij groet de dorpen in de diepte, het volk op de
 landouw.

[...]

Mijn komen en gaan onder de mensen is als dat van een kind, dat
 wenkt zijn makkers met handen vol zon.
 Mijn woord is warm, van een die het woord tot een warmen mantel
 om zijn liefde spon.
 [Moens 1941a:73-74]

Zo krijg je de opmerkelijke – maar voor de sociologische betekenis van de poëzie in deze tijd erg revelerende – toestand dat noch de expliciet publieksgerichte dichter Moens, noch de slechts onrechtstreeks publieksgerichte dichter Van Ostaijen écht doordringen tot een/hun publiek. Terwijl de herkenbare en zoetgevooidse sentimentaliteitsanekdotiek van Alice Nahons *Vondelingskens* (1920) in 1926 zijn negende druk beleefde en *Op zachte vooizekens* (1921) in datzelfde jaar zijn zevende druk, lagen er nog altijd stapels onverkochte exemplaren van *Bezette Stad* op de zolder en bleek ook het succès de scandale van de Martelaar voor de Heilige Vlaamse Zaak Moens niet langer automatisch de ene druk na de andere te garanderen.⁴⁷ Moens hanteert een retoriek die in die dagen van volksemancerende massaspektakels misschien wel eigentijds aandeed en die ongetwijfeld erg efficiënt was voor zijn talloze redevoeringen over de Vlaamse Zaak, maar die intussen in zijn verzen was opgestegen tot een niveau vér boven de hoofden van de beoogde massa. En Van Ostaijen verwacht de lezer doordat hij zichzelf, de anekdote en het herkenbare gevoel uit het gedicht wegschrijft en zo het publiek elk aanknopingspunt ontnemt. “Een publiek dichter moet beantwoorden aan bepaalde wetten van het intieme, van het gevoelsmatige zoals het publiek zich behaagt te gedenken,” [IV:312] schrijft Van Ostaijen naar aanleiding van Alice Nahon en het is duidelijk dat dit voor hem een extra-lyrisch en dus volslagen fout criterium is. In ‘Wies Moens en ik’ gaat hij dieper in op hun beider relatie tot het publiek. Zowel in het dagelijkse leven als door hun poëzie blijken ze op een totaal verschillende manier met dat publiek om te gaan: Moens ageert “als mens op zijn milieu weldadig”, terwijl hijzelf “meer een malaise verwek[t] en anderszijds bewust elke aktie van mens tot mens tracht uit te schakelen en enkel wil hebben dat mijn gedicht, vanwege zijn sonore diepte, agere.” [IV:328]

de laatste
 kring naar
 binnen
 (poëtische en
 sociale
 onthechting)

Het is een bewuste poëtische keuze van Van Ostaijen geweest om zichzelf los te koppelen van zijn gedichten; een keuze die inderdaad onlosmakelijk verbonden is met zijn autonomistische opvatting: “ik wil dat de gedichten verschijnen als vrije organismen, zonder verband tot de schepper.” [ibidem] Tegelijkertijd lijkt deze keuze echter net zo goed gemotiveerd te zijn door zijn platonisch-pessimistische levenshouding; in plaats van een leven in de breedte, verkiest Van Ostaijen te leven in de diepte: “Voor wat onze ganse generatie betreft,

heerst er lange tijd een totale verwaarlozing van het wijsgerige ten voordele van, korthedshalve, het sociale, van het kontemplatieve schouwen voor het activisties optreden, van het Rimbaudiaanse voor het Whitmaniaanse.” [IV:383] De vroegere activist lijkt hier – misschien wel zowel letterlijk als figuurlijk – de zuurstof verloren te hebben om er als vanouds tegenaan te gaan. Het proces dat hij jaren eerder in Berlijn doormaakte – het bereiken van een absoluut nulpunt (cf. 2.2.2.2) – en dat tijdens zijn legerdienst tot een existentiële crisis leidde – “Maar mijn leven is afgesloten en enkel mijn ogen kunnen gedachtelijk opgaan in deze rijkdom” [in Borgers 1971:462] – wordt nu bewust want met hernieuwde filosofische zekerheid omtrent de noodzaak ervan overgedaan. Waar hij tijdens de crisis van 1922 nog verzuchtte dat hij hoopte “tot anderen weer een voor mij begrijpelijke verhouding” [idem:463] te kunnen vinden, cultiveert hij nu de zekerheid dat die verhouding juist ligt in de onoverbrugbare afstand tussen de mensen. De synthesedrift waaraan hij als jongeling leed (cf. 2.2) is volledig verdwenen. In deze laatste periode valt hij definitief terug op zichzelf. Ondanks alle geobjectieer, volgt hij hier de allerlaatste kring naar binnen. Nogal wat *Nagelaten Gedichten* kunnen in deze richting geïnterpreteerd worden. Het bekende en vaak geanalyseerde ‘Het Dorp’⁴² bijvoorbeeld, maar ook het voorlaatste gedicht uit deze bundel, ‘Ogen’:

Zijn oog glijdt aan het vreemde oog dat haar oog is
 zoals een zeil aan d’einder schuift
 daarvan gij denkt nu schuift het om de einder om
 Maar lang zo glijdt het zijn glijden al maar door
 zodat het roerloos hangt aan d’einderkom
 of roerloos ligt in d’einderkuip
 [II:243]

Het ‘oog’ uit de titel en het beginvers (waarin ‘oog’ maar liefst drie keer voorkomt) is – zoals ook eerder bleek (cf. 2.4) – een belangrijk motief in de poëzie van Van Ostaijen. In deze gedichten die zo vaak over waarneming en pogingen tot contact gaan, is het oog hét cruciale element omdat het zowel doorgeefluik als grens is en in dat opzicht dus ook zowel de bron van alle verlangens als van de uiteindelijke frustratie: het oog is dan misschien wel de *gateway to the soul*, uiteindelijk raak je nooit verder dan het netvlies van een ander mens. Wanneer ‘Marc’ de dingen groet [II:199], doet hij dat omdat hij de objecten (het ventje, de fiets, de vaas...) ook echt ziet. Maar verder dan waarnemen komt hij niet. Zo ook in dit gedicht. De situatie is uitermate eenvoudig: een man kijkt naar een vrouw. De dichter beschrijft dit echter – net zoals in ‘Fritz Stuckenberg’ (cf. 2.2.2.1) – als een geometrisch gebeuren: de twee ogen glijden aan elkaar voorbij, waarbij het “vreemde” van het andere oog extra benadrukt wordt. Daarna gebruikt hij – die zogenaamd tegen het gebruik van beelden was – een geëlaboreerde vergelijking: de manier waarop de twee ogen langs elkaar glijden lijkt op de manier waarop je een zeilboot aan de horizon kunt zien en die boot elk moment met die einderlijn kan versmelten en erachter verdwijnen. Nergens naderde de dichter deze ultieme versmelting zó dicht (in de eerste term van de vergelijking: de twee ogen – mensen – gaan in elkaar over/op), maar de “Maar” waarmee vers 4 begint maakt een einde

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

aan deze illusie. Het zeil/oog lijkt eindeloos verder te kunnen zeilen/glijden maar “hangt”/“ligt” uiteindelijk “roerloos” in de ruimte. De ultieme grens kan nooit overschreden.⁴³

Juist omdat Van Ostaijen zo doordrongen was van de grenzen van het dagelijkse bestaan (zowel existentieel als concreet sociaal), probeerde hij zichzelf dus ook sociaal steeds meer te onthechten. Noch van het concrete publiek, noch van concrete mensen in zijn omgeving mocht nog iets verwacht worden. Erkenning voor zijn werk vond hij uiteraard wel belangrijk, maar ook hier gold dat ze het beste zo “onpersoonlijk” mogelijk kon zijn.⁴⁴ Een ultieme test voor zijn geestelijke ascese op dit vlak, kwam er enkele maanden voor zijn dood. Eddy du Perron was van plan om voor een nummer van hun op te richten tijdschrift *Avontuur* een enquête te organiseren waarin onder meer ook gevraagd werd naar de interessantste dichter en relatief beste criticus. Hij had de vragen en zijn eigen antwoorden al een halve maand eerder naar Van Ostaijen opgestuurd. Uit die antwoorden bleek dat hij Richard Minne als dichter en Roel Houwink als criticus boven Van Ostaijen verkoos. Nadat Van Ostaijen zich al die tijd, zijn ontgoocheling verbijtend, op de vlakke had gehouden en geweigerd had zelf de vragen te beantwoorden, ging hij uiteindelijk op 28 december 1927, na aandringen van Du Perron, dieper op de kwestie in: “P.v.O. heeft in E. du Perron een supporter gezien die door dik en dun de kleuren van de Ostaijen-club hoog ging houden. [...] Maar begrijp je dat ik een beetje beteuterd ben? [...] Ik heb vandaag een stem verloren, daarop ik rekende en dat is voor mij voorlopig genoeg.” Even lijkt het dus alsof er een barst in de defensie komt. Van Ostaijen herstelt zich echter snel: “En, geloof me, ik sta alweer overeind en zeg: ‘vooruit dan maar, zonder supporters.’” [Borgers 1971:953-954] Dit besluit klinkt als een bevestiging van wat hij enkele jaren eerder in ‘Richtingen in de moderne Vlaamse poëzie’ misschien nog wel als bezwerende boutade had beweerd: “Binnen het gebied der literatuur vertrekt men als outsider om, mits men volhardt, als eenzame te besluiten.” [IV:298] De ultieme onthechting volgde drie maand na het Du Perron-incident wanneer hij – in zijn allerlaatste brief, een dag voor zijn overlijden – een financieel reddingsplan van zijn vriend Oscar Jespers weigert; hij kan het geld niet aannemen, niet alleen omdat zij allen krap bij kas zitten, maar vooral ook omdat het niet gepast is om je op één of andere manier over te leveren aan *the kindness of strangers*, zelfs al zijn het je beste vrienden: “Pas toch op je te veel te binden.” [Borgers 1971:1036] Zo lijkt de altijd voor autonomist versleten Van Ostaijen aan het eind van zijn leven een volkomen overeenstemming bereikt te hebben tussen zijn poëtische en sociale houding.

the price of
experience
(poëzie en het
leven)

Dit alles wekt misschien de indruk dat de late Van Ostaijen in de absolute abstractie was terecht gekomen: gedichten die nergens over gingen (“De gedichten van Moens hebben ten slotte een inhoud [...] de mijne integendeel slechts een thema: ik schrijf niets dan een largo, een grave, een allegretto enz.” [IV:329]), vriendschappen waarin vooral geen beslag mocht worden gelegd op elkaar – dit alles gemotiveerd door het diepgewortelde filosofische besef dat echt contact onmogelijk is en dat zowel de woorden als de mensen dus eigenlijk loszwevende – *aseïsche* – elementen zijn in een onverschillig zwijgende kosmos. Tegelijkertijd echter benadrukte hij in enkele van zijn kritieken het

belang van een ruime levenservaring en -kennis. Het eerder naar aanleiding van de Nahonrecensie gesignaleerde onderscheid tussen emotie in het leven en gevoelens in de kunst, impliceert allerminst dat het hier ‘ongevoelige’ kunst zou betreffen. Van Ostaijen relateert alleen het romantische cliché dat *powerful feelings* ook meteen krachtige gedichten opleveren. Het is uiteindelijk ook hier een kwestie van techniek om het gevoel in het kunstwerk te laten resoneren (cf. supra). Van Ostaijen was helemaal geen verliteratuurde mens, zonder enige aandacht voor de buitenwereld. Niet toevallig signaleert hij juist in een voor het overige eerder lovende recensie van *De dichter en zijn schaduw* van Maurice Gilliams dat deze dichter zich wél eenzijdig gevormd heeft: “Zijn belangstelling is te weinig buitenliterair geweest; zijn literaire belangstelling [...] werd overdreven. Wat heeft hij te weinig gelezen? filosofie, boeken over theorie en praktijk van het schaken, werken over biologie, schaken, filosofie (en hiermee meen ik meer Kant dan Lucien Brulez), Van Dale’s woordenboek, filosofie nogmaals en het alfabetisch register der parijse straatnamen.” [IV:291] Zoals wel vaker bij Van Ostaijen lijkt dit ironisch bedoeld, maar zijn voorbeelden lijken me niet lukraak gekozen: zowel het abstract-beschouwende (filosofie) als het concreet-organische (biologie), zowel het theoretisch als het praktisch strategische (schaken), zowel het fenomenologische (filosofie) als het semantische, fonologische en etymologische aspect van het bestaan (Van Dale en straatnamenregister) – dit allemaal moet tot de *competence* van de dichter behoren.⁴⁵ En uit een lang Rilkecitaat waarmee hij zijn bespreking van *Het huis van Marnix Gijzen* begint, valt ook af te leiden dat al deze kennis ook doorleefd moet worden en in het gedicht tot *performance* moet komen. Het komt hier niet aan op “de enkelvoudige ervaring, dat is deze die op slechts één enkele, maar verscherpte waarneming steunt en die in de poëzie van romantische richting, onder de naam van intuïtieve ervaring, een welgekomen gast is.” [IV:381] Het gaat hier om – en Van Ostaijen doet hier een beroep op een oud onderscheid dat Kant maakte – het verschil tussen ‘das Erlebnis’ (de concrete, eenmalige ervaring) en ‘die Erlebnis’, “de ervaringsom”. [IV:382] En het is precies door die totale ervaring – een algehele “a-priorische houding die het geïsoleerde zien eerst mogelijk maakt” – dat een dichter tot dichten komt; niet het concrete geval wordt verdicht, maar de door alle concrete gevallen gevormde levenshouding, zij het – en deze nuance van Rilke is cruciaal voor Van Ostaijen – enkel wanneer die “algemene ondervinding” op het ultieme moment “vergeten” wordt: “men moet, in het bezit der kennis, nochtans zo zijn alsof de ontroering voor de eerste maal daar was, in een door geen ervaring geschonden wezen.” [ibidem] In dit licht bekeken is het dan ook allerminst toevallig dat de volwassen Van Ostaijen zo veel gedichten schreef vanuit (gespeeld) kinderperspectief:⁴⁶ precies die combinatie van een door het leven gevormde visie en een kinderlijk open vizier lijkt de ideale invalshoek om Rilkes streven te verwezenlijken.

Die houding contrasteert fel met de basisinstelling die Van Ostaijen bij de jonge Vlaamse dichters vaststelt. Zij beperken hun dichtader tot particuliere anekdotiek en verzuimen de formele kant van de dichtkunst te onderzoeken: “De lyriek van onze generatie steunt, bij uitsluiting van alle andere, alleen op idealen der puberteit, eenzijdig gehypertrofeerd door de oorlogsgebeurtenissen.” [IV:383] Al deze dichters zijn het slachtoffer van de romantische illusie

vormeloze
puberteitslyriek
(PvO &
Marnix Gijzen)

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

dat enkele krachtige gevoelens en idealen volstaan om dichter te zijn. Vanuit dat puberteitsenthousiasme kan natuurlijk accidenteel wel eens een goed gedicht voortkomen, maar onmogelijk een groot dichter. Het is Van Ostaijen te doen om “de lyriek, de lyricus die zich staande houdt, de lyricus, die een konstante verhouding in stijgende ritme ontwikkelt.” [IV:382-383] Zelf had hij zich tijdens zijn legerdienstcrisis in 1922 vertwijfeld afgevraagd: “Ben ik een puberteitsbegaafdheid? En is dat wat ik kunst meende ten slotte niets meer dan de overvloed van de eerste orgasme-drift?” [in Borgers 1971:462] Zijn hele ontwikkeling hierna was erop gericht geweest om zich als lyricus staande te houden, om het dichten niet langer afhankelijk te laten zijn van dit soort puberale gemoedsexplosies, maar van gewilde en gecontroleerde *formele* onderzoeken. Vandaar ook zijn voor buitenstaanders zo verwarrende experimenten: enkel uit het formele onderzoek – destructief bij de dadaïsten, constructief in veel van zijn eigen late gedichten – kon een inhoudelijke verdieping volgen. Vorm en inhoud zijn onscheidbaar, betoogt Van Ostaijen, en precies het negeren van deze poëtische waarheid maakt dat de Vlaamse vrijeverzenbakkers tot mislukken gedoemd zijn. Hun lyriek was als

een vlam, die geen spoor laat en die, omdat zij buiten verhouding te hoog oplaait, het omringende ongerept laat. Een vlam aan de oppervlakte, zonder mogelijkheid van lyriese – d.i. *formele* – uitdieping. Eenmaal voorbij de mogelijkheden, als lyriese grondstof, van deze puberteitsovertuiging, bleef er onze generatie, die al het andere had verwaarloosd, niets meer over en daarom, meen ik, zal meer dan één dichter deze generatie in de toekomst, altans voor een zekere tijd, tot zwijgen veroordeeld zijn. [IV:384, cursivering gb]

Het is haast visionair dat hij dit betoogt naar aanleiding van *Het huis van Marnix Gijsen*: als dichter stierf die namelijk na deze ‘puberbundel’ een stille dood.⁴⁷ Volgens Van Ostaijen – “dit alles is vreselijk pedant; maar waarom is er in Vlaanderen zoveel begaafdheid en zo weinig kennis?” [IV:294] betoogt hij zelf elders – begaat Gijsen een aantal vergissingen die het succes van zijn dichterspraktijk zwaar hypothekeren: hij denkt dat de overtuigingskracht van een gedicht toeneemt naargelang het bekentenisgehalte stijgt, hij “neemt een verscherpte waarneming voor de ondervinding”, hij verwacht het persoonlijke (incidentele) met het subjectief-algemene en denkt dat elke “gemoedsaandoening” automatisch ook “kunstonroering” [IV:385] oplevert. Hij mist dus de discipline om al die gevoelens te verwerken en ze door een gepaste en strenge *vormgeving* te objectiveren en dus te suggereren in plaats van te expliciteren. Eén gedicht valt wel in goede aarde bij de criticus: ‘De archeologische vondst’ is “gaaf en daarmee meen ik in eerste instans dat niets van het schetsmatige dat, formeel, het kenmerk is van een momentele sensibilliteit, overbleef, maar dat men op alle plaatsen de discipline, het ‘sostenuto’ van een ontroering voelt, die maar voedsel vindt in de droesem der ondervinding”. [IV:387] Het is een gezien Van Ostaijens poëtica begrijpelijke redenering, maar ze lijkt me toch niet helemaal in overeenstemming te brengen met het gedicht zelf. Van Ostaijen motiveert zijn positieve evaluatie van dit gedicht met een citaat uit een tractaat van Gide waarin de auteur Philoktetes laat ver-

tellen hoe hij leerde om niet langer zijn eigen nood te klagen, maar die van de dingen en dat hij had ingezien dat dat uiteindelijk op hetzelfde neerkwam. Deze “interpenetratie van het subjekt en het objekt” [ibidem] kan inderdaad ook in ‘De archeologische vondst’ worden teruggevonden. In vergelijking met de andere gedichten in de bundel is dit inderdaad minder subjectief (het vertelt géén zelf-beleefde anekdote, maar wat de dichter gezien en gedacht heeft toen hij het graf van een hele familie vond), maar vooral in de eerste vier strofen blijft het erg expliciet en nauwelijks pregnant.⁴⁸ Slechts in de slotstrofe blijkt de gematigde technische lof van Van Ostaijen (“Gijsen blijft [...] naast Burssens, de enige dichter van onze generatie die nog aandachtig luistert naar de sonoriteit van de woorden” [IV:386-387]) echt gemotiveerd:

Zie, zoo lange tijd is aan elk mensch gegeven,
dat zijn woord rijpe tot lied
voor Gods aangezicht.
Hoe vaak het hernomen, gearzeld, getracht,
tot duidelijk en klaar
klinke het rythme dat door elk leven vleit [sic];
God luistert en wacht,
de zanger verdwijnt,
maar het zingen ruischt uit in Gods wezenheid.
[Gijsen 1925:21]

Deze verzen hebben een – in deze piëteitsvolle context erg gepast – gedragen ritme dat tot stand komt door een strak aangevoelde afwisseling van open (“Zie, zoo [...] gegeven”) en gesloten (“is aan elk mensch”) lettergrepen. De eigenlijke inhoud (God beschikt en laat de mensen verder leven in zijn zaligheid) wordt weliswaar niet echt onpersoonlijk verbeeld, maar wordt via een knap uitgewerkte lied-metafoor toch pregnant gesuggereerd. Die kwaliteit wordt in *Het huis* verder zelden gehaald. In vergelijking met het werk van andere expressionistische dichters wordt Gijsens bundel vaak positief geëvalueerd omdat hij de excessen van de stroming geweerd zou hebben,⁴⁹ maar Van Passel bracht hiertegen in dat na zijn vroege *Ruimte*-verzen “de expressionistische thema’s [...] voor Gijsen afgedaan” hadden. [Van Passen 1958:96] Hadermann ontkrachtte op zijn beurt de stelling als zou *Het huis* vol “nuchtere realistische poëzie” staan; slechts een handvol verzen voldoet aan deze beschrijving en verder staat de bundel “in het teken van het modieuze pathos. [...] De beeldspraak schermt met treinen, trams, radio’s”. [Hadermann 1988:352] Die expressionistische *topoi* ontbreken echter veelal in de late verzen (voornamelijk in de titelafdeling en de beginreeks ‘Kronijk’): ze zijn sober en anekdotisch en worden door Hadermann tot de “nieuwe zakelijkheid” gerekend. [idem:353] Gijsens poëtica had op dat moment nauwelijks nog iets te maken met die van Van Ostaijen. Rechtstreeks uit te spreken inhoud bleef voor hem een te belangrijk element van de poëzie om zich te kunnen aansluiten bij het “in het metafysische geankerde spel met woorden” [IV:338] dat de late Van Ostaijen voorstond.⁵⁰ Maar de vroege Van Ostaijen was natuurlijk niet vies geweest van expliciete inhoud en Gijsen had dan ook gretig *Music-Hall* en *Het Sienjaar* tot zich genomen. In *De Leerjaren van Jan-Albert Goris* verklaarde de auteur

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

dat hij na de succesvolle ‘Loffitanie’ nog een aantal lofliederen had geschreven, bedoeld voor een bundel *De lofbazuin*. “Ik heb inderdaad nog een ‘Lof van de lentefoor’ geschreven, die wat al te sterk onder de invloed stond van de Music-Hall-poëzie van Paul van Ostaijen en die ik nooit heb uitgegeven.” [Gijsen 1977a:137] Toen de dichter in 1923 een contract had getekend met De Sikkell om een bundel uit te geven (waarschijnlijk dus *De lofbazuin*) vroeg hij Van Ostaijen of die een opdracht aan hem zou willen aanvaarden. “Ik ben aan *Het Sienjaal* heel veel geestelijke vreugd schuldig en daarom is het me slechts een magere dankbetuiging.” [Borgers 1971:512]⁵¹ Een half jaar later liet Gijsen dat contract verbreken omdat hij was begonnen te twijfelen aan de waarde van de gedichten. Toen het boek uiteindelijk (nog een jaar later en zónder opdracht aan Van Ostaijen) verscheen, bevatte het nog altijd de drie gedichten die van Gijsen in *Ruimte* waren gepubliceerd (cf. 2.2.2.2). De verzen in *Het huis* waren van godsvrucht en de daadkracht van de activistische jongeling doordrongen, maar meer nog dan een inhoudelijke overeenkomst lijkt me in sommige gedichten een duidelijke technische invloed van zijn vroegere voorbeeld aan te duiden. De frisse anekdotiek en soepele, niet-strak geritmeerde rijmelarij van *Music-Hall* (en de vroege Burssens) klonk door in een gedicht als ‘De bloemenvaas’:

Ik heb, zeer jong en dwaas.
deze oude, mooie bloemenvaas
stuk laten vallen.
Ten allen tijd
was ze tot familiestuk gewijd.

[...]

Het is of mijn meisje zou komen
naar een rendez-vous,
zonder hoed en met een gemeen frou-frou.

Mijn moeder heeft vast niet om dit klein verlies geweend,
maar haar verwijten waren hard en streng gemeend.
[Gijsen 1925:33]⁵²

Terwijl expressionisten als Mussche en Van den Oever zich verloren in beeldspraak die alleen maar de spot van nuchtere geesten als Vriamont kon opwekken (cf. 2.4), kreeg de bedoeld sobere aanpak van de jonge Van Ostaijen – bijna tien jaar na zijn debuut – bij Gijsen alsnog een late echo.⁵³ Van Ostaijen keurde de opgeschroefdheid van deze humanitair expressionisten niet alleen af omdat die stroming voor hem een overwonnen standpunt was, maar ook omdat juist deze dichters niet eens de technische bagage hadden om binnen de premissen van dit genre gave gedichten af te leveren.

de erfzonde van
het realisme
(PvO & Karel
van den Oever)

Dat bleek haarscherp in de twee recensies die hij aan het werk van zijn stadsgenoot Karel van den Oever wijdde. Het is de zuiverste epigonenkunst, beweert hij: Van den Oever past op een systematische en overdreven manier een aantal oppervlakteverschijnselen van de nieuwe lyriek toe (“de kinderlijkste ellipsen, hiaten en gekunsteld-abstrakte taalwendingen” [IV:295], “de mogelijkheden

van het beeld [...] en de nomenclatuur van roep-volzinnen” [IV:301] en nomineert zo zichzelf als klok- en klepelverwarrer van het jaar. “Het is de typiese houding der volgelingen. Zij menen alleen reeds door overdrijving over de prestatie van het oorspronkelijke model heen te gaan.” [IV:300] Van Ostaijen kan het dan ook alleen maar eens zijn met de in expressionistische kringen zo gecontesteerde uitspraak van Van de Woestijne: de vroegere traditionalist, huidig expressionist Van den Oever is een ‘overloper’ (cf. 2.3).⁵⁴ De vraag is dan natuurlijk of Van Ostaijen zich in deze context zelf als voorloper en als (‘fout’) model van Van den Oever ziet. In enkele van zijn late kritieken distantieert hij zich van zijn tijdgenoten om zo en passant zijn eigen jeugdbundels te kunnen desavoueren.⁵⁵ Zijn scherpe toon is dan ook vaak te lezen als postume zelfkritiek én een verwoede poging om de verdwaalde collega alsnog óók het licht te laten zien. Van den Oever lijkt echter zó *beyond repair* dat Van Ostaijen er niet eens het (gedeeltelijke) geestelijke vaderschap van wil erkennen; nogmaals: zelfs binnen de premissen van het humanitair expressionisme deugen deze verzen niet. Waar de vrije versificatie van Marnix Gijsen (cf. supra) in het beste geval nog als ‘fris’ kan worden gekarakteriseerd, doet een strofe als “Elk bos / brandt ros” uit *Schaduw der vleugelen* (1923) zo onbeholpen aan dat het belachelijk dreigt te worden. [Van den Oever 1985a:518] Vaak wordt een frase die enig ritme ontwikkelt, brutaal onderbroken door een (waarschijnlijk door de auteur als expressionistisch-modern beschouwde) ellips. Zo heeft het eerste vers van ‘Aprilse Schelde’ het accent inhoudelijk gemotiveerd op “hard”, maar stort de constructie in de volgende regel in door het wegvallen van het lidwoord ‘een’ bij “stoel” en door het metrische ‘gat’ dat valt na “schuift”: “Fluit-stoten hard tegen den zerk der lucht / als stoel die veel schuift”. [idem:519] Ook de vergelijking zelf is niet bepaald scherpzinnig: een schuifelende stoel kan wel een schrielse fluittoon voortbrengen, maar de hardheid van die toon (vers 1) wordt allerminst gegarandeerd door de kwantiteit (“veel”) van dat schuiven (vers 2). Het volgens Van Ostaijen grootste probleem met de lyriek van Van den Oever heeft te maken met wat hij dé “Vlaamse erfzonde” nummer één noemde, het “realisme”. [IV:365] Een echt expressionistisch dichter kan er zich onmogelijk mee vergenoegen enkele uit het leven gegrepen en door de expressionistische pathetiek heetgeblakerde beelden na elkaar te presenteren en dit dan nog binnen een zogenaamd ‘realistische’ context. Bij Van den Oever gebeurt dat voortdurend: een persoonlijke emotie of belevenis wordt met uitroeptekens en dik aangezette woordverbindingen in een realistische (“objectief-kausale” [IV:364]) samenhang gegoten. Het bleek echter al in de bespreking van Gijsen: het gaat niet om het ‘persoonlijke’ maar om het ‘subjectieve’. De subjectief geïnterpreteerde en gevoelde realiteit moet weergegeven worden op een manier die ernaar streeft de “ware werkelijkheid” achter “de schijnwerkelijkheid” [ibidem] te tonen.⁵⁶ Noch het realistisch-plausibele, noch het zelf-mee-gemaakte, noch het eerlijk-gemeende zijn bruikbare parameters voor een gedicht. De enige werkbare graadmeter is een formele: wordt voor de per definitie subjectieve *Weltanschauung* een vormelijk equivalent gevonden dat de samenhang van de verschillende verzen noodzakelijk garandeert en dus het overbrengen van de initiële ontroering mogelijk maakt? Die organische samenhang is dus niet realistisch (objectief-causaal, binnen een realistische context de gaten tussen de verschillende verzen vullend), maar anti-realistisch (los van

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

de buitenwereld, werkend enkel binnen de premissen van het gedicht zelf). [ibidem] Het gewoon expliciet opsommen van de elementen die in *the real world* tot die ontroering leidden is lyrisch per definitie oninteressant én onefficiënt. En dat is precies wat Van den Oever voortdurend doet. ‘Het geloof’ wordt zo gereduceerd tot uiterlijkheden: “de vuur-tongen der kaarsen, // de hoge handen der pastoors”. [Van den Oever 1985a:498] Zelfs wanneer hij het strikt-mimetische pad verlaat, zoekt hij toch nog eerder zijn toevlucht tot een soort van sciencefiction die aan het verhaalde een plausibiliteit verleent die het écht fantastisch gedicht nooit zou hebben. ‘De aanvechting’ begint – haast letterlijk out of the blue – met een indrukwekkende knal: “Uit een zwarte hand / de bliksem knalt rond mijn voorhoofd: een blauwe brand.” [idem:501] In het volgende vers blijkt dit alles echter zeer expliciet het werk van God te zijn en is het mysterie natuurlijk weg (terwijl de dichter het naar men mag aannemen alleen wou vergroten). Wanneer hij het enthousiasmerende vitalisme wil suggereren dat God in hem veroorzaakt, dan schrijft hij: “O die cymbaal des levens”. [idem:508] Dat effect beoogt hij inderdaad: dat de woorden die goddelijke cymbaalslag evoceren; alleen: dat doen de woorden hier niet, ze zeggen alleen maar dat ze dat willen doen. Daarin verschilt Van den Oevers dichtkunst radicaal van die van *Het Sienjaal*. Hoewel die bundel in vergelijking met de latere Van Ostaijen natuurlijk wél relatief expliciet is (“O mijn broos lijf / ik heb u vaak geofferd / mijn zielewelzijn” [‘Babel’, I:125]), is de uitdrukking verder toch vooral via een erg particulier (subjectieve) associatie suggestief (“Gloedend bloed dat van mijn nagels valt / en vult de spalt / tussen twee tranen”. [‘Babel’, I:124] Met het expressionisme zoals Van Ostaijen dat als organisch dichter zag heeft het late werk van Van den Oever vanzelfsprekend weinig te maken, maar ook de humanitaire *Sienjaal*-dichter zal er zich niet verwant mee hebben gevoeld. Of er sprake kan zijn van invloed is me onduidelijk: Van den Oever kan zijn oppervlakkig expressionismebegrip net zo goed uit Duitse voorbeelden gedistilleerd hebben. Als hij al invloed van *Het Sienjaal* heeft ondergaan dan is die noch diepgaand, noch geslaagd. Eén gedicht uit *De heilige berg* (1925) biedt zowel inhoudelijk als formeel enige reminiscenties aan *Music-Hall*. In ‘Allerheiligen’ denkt een oude(re) man aan een wandeling waarin hij als kind werd aangetrokken door het – door hem religieus geïnterpreteerde – mysterie van de voor hem verborgen gehouden music-hall:

Was hier het feest van een verborgen God?
De luister van ’t beginnend leven,
ja, mijn levenslot?

O, achter die dikke deur:
hoe bekoorde dit hemels gezang,
wat ’n brandende gloed, wat ’n eeuwige taal!
Ik hoorde veel mensen in die zaal.

O, daarna, dagen lang:
ik verlangde bedroefd naar die onbekende zaal
der ‘Music-Hall’.
[Van den Oever 1985a:554]

Wanneer hij jaren later door de verregende straten wandelt vergelijkt de man dat gevoel met de drang die hij voelt om één te worden met God:

Nu ga ik, verouderd en stram,
in de ochtend vol Allerheiligen-regen.
Langs mij rijdt de elektrische tram
zich-zelf tegen.

Maar de stad weet niet,
mijn goede God,
hoe ik dring mijn oor, als een zot,
steeds sterker tegen uw dichte deur,
waarachter de zuivere taal,
vol zang en Heiligen,
waarbij ik mij angstig wil beveiligen.
Want het leven: lang van duur?
O, wanneer klinkt op des afgronds gonzende schaal
het verrukkelijke uur
dat iemand de dichte deur ontsluit
en ik mag ingaan tot die klare zaal?
[ibidem]

Opvallend in dit gedicht is de – naar Van den Oevernormen – erg sobere verwoording. Een enkele wat literaire genitief (“des afgrond gonzende schaal”) en ‘O’-uitroep daargelaten, bereikt hij hier de rustige anekdotische verteltoon van zijn goede vriend Marnix Gijsen. Typisch Van den Oever is dan natuurlijk wel de expliciet-katholieke invulling van dit tafereel. Het sociale unanimisme van *Music-Hall* lijkt hier vervangen door een nauwelijks in te perken individueel godsverlangen.

Het enthousiasme waarmee Karel van den Oever zich bij het humanitair expressionisme aansluit heeft, dit alles welbeschouwd, veel meer met extraliteraire elementen te maken (de hernieuwde, idealistische katholieke strijdbaarheid, onder meer in *Vlaamsche Arbeid*), dan met de door de dichter aangevoelde noodzaak tot formele of zelfs inhoudelijke vernieuwing. Zijn ‘modernisme’ beperkte zich veelal tot rekwisieten die in een middeleeuws tafereel lijken gedropt: ‘De nacht-trein’ (“de duistere bocht / van een dennenbos waar God mij wacht. / O, gij daverend hart der machien” [Van den Oever 1985a:475]), een vuurtoren (“het schuimt elektrisch in de rokende kim” [idem:479]), het circus (“Grote God, / Gij houdt gestrekt / de vuur-hoepel der zonde, / waardoor ik spring, / ik, smart-volle clown” [idem:504]... Van den Oevers expressionisme was noch sociaal, noch literair. De oproep tot broederlijkheid van de andere humanitaire én het formele onderzoek naar de mogelijkheden van een nieuwe versleer dat Van Ostaijen steeds weer benadrukte leken aan hem voorbij te gaan. Het expressionisme zoals hij dat begreep, bood hem de mogelijkheden zijn geloof van de daken te schreeuwen en dat deed hij met meer uitroeptekens dan ooit tevoren.

Van Ostaijen mag dan al als geen ander geprobeerd hebben om de kern van het expressionisme te doorgronden, meer en meer begon hij in de tweede helft van

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

de jaren twintig in te zien dat stromingen op zich minder belangrijk zijn dan het bereikte resultaat. Die houding motiveert ook zijn voor buitenstaanders misschien verrassende koerswijziging wanneer hij eind 1927 samen met zijn vrienden van “de on-serieuze escouade van de vlaamse letterkunde” [IV:337] Burssens en Du Perron aan *Avontuur* begint. In de ‘Circulaire’ voor dit blad schrijft hij: “Avontuur namelijk moet een tijdschrift zijn waar niet streng daarop gelet wordt tot welke ‘school’ of ‘richting’ de auteur behoort: Avontuur zou in deze een zuiver kwalitatief standpunt willen innemen.” [IV:400] Helemaal nieuw was dit standpunt overigens niet. Al in 1920 gaf hij in een brief aan Eugène de Bock te kennen dat hij veel liever naast oudgedienden als Van de Woestijne en Gustaaf van Hecke in *Het Roode Zeil* zou willen staan, dan naast een epigoon als Brunclair (cf. 2.2.2.2). De volgende jaren heeft hij deze visie echter nooit geëxpliciteerd. Toen Van de Woestijne het mikpunt werd van alle toorn der jongeren tijdens het expressionismedebat huilde hij weliswaar niet openlijk mee met de wolven in het bos, maar over de grond van de zaak hield hij zich – zeer tegen zijn gewoonte in – op de vlakte. Hij richtte zijn pijlen voor- namelijk op Van de Voorde en het werk van Van de Woestijne kwam enkel onrechtstreeks aan bod in de discussie over gemeenschapskunst (cf. 2.3). Pas op het einde van zijn leven – een maand voor zijn dood – zou hij in een brief aan Maurice Roelants met zoveel woorden zeggen dat hij zich ergerde aan “de expressionisten [...] die hem [Van de Woestijne] zo verkeerd om poëties-onvalente redenen te lijf gaan.” [Borgers 1975b:13] Anderhalf jaar eerder al had Van Ostaijen in een uitvoerige recensie van *Zon in den rug* Van de Woestijne op louter ‘poëtisch-valente’ gronden onderzocht en was hij tot de conclusie gekomen dat zijn symbolistische collega “de sterkste is onder de vlaamse dichters”. [IV:361] Volledig conform het kritisch program dat hij zichzelf al vanaf het *Sienjaal*-manifest had gesteld⁵⁷ motiveert hij die bewering door te stellen dat Van de Woestijne “de enige vlaamse dichter is in wiens werk wil en realisering zich tot op zo hoog een punt harmonies verhouden.” [ibidem] Deze recensie lijkt zo exemplarisch voor de onthechte, late Van Ostaijen te zijn: de man heeft definitief de jaren des ondersheids bereikt en kan nu zonder partijdigheid uitmaken waar de kwaliteit zich bevindt. Het is echter maar zeer de vraag of het zo eenvoudig ligt. Kwaliteit is namelijk nooit een objectief waarneembaar gegeven. Wanneer Van Ostaijen Van de Woestijne prijst, dan doet hij dat niet zonder strategische bijbedoelingen: niet alleen wil hij zich boven de straatgevechten van de ‘expressionisten’ verheffen, hij wil ook hier – net zoals in zijn *Gezellereceptie* – een deel van zijn eigen poëtica met het aura van de Grote Vlaamse Dichttraditie (Gezelle en Van de Woestijne dus) bekleden om zo zijn eigen positie te versterken. Een cruciaal maar omstreden aspect van zijn eigen poëzieopvatting probeert hij zo via *Gezelle* en Van de Woestijne te legitimeren. Net zoals later zoveel dichters met hem zouden doen, zo ook herkent hij zich deels in hen en doet hij (hier tamelijk impliciet) verslag van dit proces. Het kruispunt waarop hun op het eerste gezicht zo verscheiden wegen samenkomen is dat van de ‘zuivere lyriek’.⁵⁸ Eerder bleek al dat ook Van de Woestijne zich in de jaren twintig erg lovend had uitgelaten over de *Kleengedichtjes* van *Gezelle* (cf. 2.1); hoewel Van de Woestijne veelal wordt gezien als dé belijdenisdichter bij uitstek,⁵⁹ blijkt ook hij dus uiteindelijk – net als *Gezelle* en Van Ostaijen – te geloven in de mogelijkheid om betekenis over te brengen tussen de regels (door elementen als de sonoriteit eerder dan – zoals in het symbolisme –

door een al dan niet uitgebouwd web van min of meer allegorische beelden of verwijzingen). En in de drie gevallen betreft het hier een soort betekenis die énkél op die manier tot stand kan worden gebracht; voor hen is poëzie (zoals eerder bleek in de paragraaf over Gezelle, cf. supra) een finale poging tot het uitspreken van het onzegbare, een haast mystieke combinatie van muziek en gebed. De herkenning in Gezelle en Van de Woestijne was echter lang niet totaal.⁶⁰ Hun opvattingen over de functie (bij Gezelle: óók didactisch; bij Van de Woestijne: óók belijdenis) en middelen (verschillende opvattingen over prosodie en het belang van inhoud bijvoorbeeld) liepen ondanks de duidelijke overeenkomsten wat betreft de ontstaanspoëtica (het noodzakelijk uit het onderbewuste opborrelende woord en beeld, bijvoorbeeld) toch nog uiteen. En aangezien vorm en inhoud samengaan, zijn er ook duidelijke verbanden te trekken tussen de visie (het wereldbeeld) en de technische realisering ervan. Niet toevallig benadrukt Van Ostaijen in zijn recensie van *Zon in den rug* meermaals het statische van Van de Woestijne. [IV:355-356] Van de Woestijne is ook veel ‘aardser’ en concreter dan de in Bruegeliaanse zin kosmisch-onthechte Van Ostaijen die de mensheid vanop Archimedische afstand tracht te beschouwen; zo valt het Van Ostaijen op dat zijn collega in ‘De vrouw Helena’ niet “het erotische noodlot van de soort” verdricht, “maar wel een persoonlijk noodlot”. [IV:358] Op onnavolgbare manier schetst hij de impressie die Van de Woestijneverzen op hem maken: “gene zware zomeravond die ik niet vergeet, met het onophoudelijke gehuil van kattinnen als linkerhand op het stijgende gegil van een vrouw in kraambed en de lucht vol insecten”. [IV:359] Maar ook binnen deze wereld – die Van Ostaijen zo vreemd voorkomt – is het mogelijk om “zo zuiver lyries [te] zijn dat al het andere daarnaast ongewichtig wordt.” [IV:361] En het gedicht dat hij dan noemt (maar niet citeert) is in dat opzicht revelerend. Het is het achtste gedicht uit de afdeling ‘Het Kind Helena’:

Maar toen rees in haar mond een vreemde troost;
 een overwachte troost rees in haar mond,
 een warrem lied en dat zij niet verstaat,
 een zeer oud lied dat hare voedster zong
 en die in haar zingt als een trouwe droom:

‘Hoe kreunt uw schoone kele
 van alzoó droeve wijs?
 - De koele peterselie
 smaakt zwoelend als anijs.

‘Hoe staat uw kroon te blozen
 gelijk de rijkste wijn?
 - De felste en roodste rozen
 ter lippe ’t bitterst zijn.

‘Ach, schitterendste weelde
 is die het diepste loog...
 Hij die me ’t eerste streelede
 is die me ’t eerst bedroog...’
 [Van de Woestijne 1949a:304]

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

Zelf geeft Van Ostaijen als reden voor zijn voorliefde voor dit gedicht dat de overgang van het tienlettergeregigd eerste deel naar het zeslettergeregigd tweede deel zodanig verloopt “dat door deze spanning het geheimste emotionele naar de oppervlakte wordt gestoten.” [IV:361] Dat geheim ontsluit hij uiteraard niet maar het lijkt me een zeer particuliere (voor hem herkenbare) ontroering te betreffen: de spanning tussen het begrijpelijke eerste deel (Helena denkt aan een oud lied) waarin precies het niet-intelligibele van het tweede deel wordt aangekondigd (“en dat zij niet verstaat”), en dat tweede deel waarin inderdaad de raadselachtige incantatie van bijvoorbeeld Nijhoffs ‘Lied der dwaze bijen’ wordt bereikt. Maar er waren waarschijnlijk ook technische aspecten die Van Ostaijen bevielen. De herhaling-met-variantie in regels één en twee heeft immers iets van de premissezin-met-variantie zoals we die kennen uit onder meer ‘Melopee’. En het lied van de voedster lijkt op de volkslyriek met zijn strakke ritmiek en eenvoudig rijm waar hij zo van hield. Ten slotte spreekt de criticus ook zijn voorliefde voor de afdeling ‘Het gelag bij Pholos’ uit in termen die erg doen denken aan de manier waarop hij in ‘Wies Moens en ik’ zijn eigen poëzie beschreef (“ik schrijf niets dan een largo, een grave, een allegretto enz.” [IV:329], cf. supra). In Van de Woestijnes cyclus bewonderd hij de muzikaliteit, “het andante van Herakles’ heimkeer, het geestige allegretto van Eurystheus’ vlucht, het allegro van de ontmoeting tussen Herakles en Pholos en de rondo finale van het gevecht met de Kentauren. Ook de zuivere lyriek, ‘la musique avant toute chose’ komt er niet slecht bij weg.” [IV:361] En hoewel Van de Woestijne natuurlijk duidelijke *Gedankenlyrik* met narratieve bedoelingen maakt, lijkt er dus toch een verband te zijn met de “reinthematische dichtkunst” van Van Ostaijen. [IV:377]

Het is overigens nog maar de vraag of die dichtkunst wel écht zo rein-thematisch is. Er is al eerder op gewezen⁶¹ dat Van Ostaijen zich wel vaker om strategisch-polemische redenen apodiktischer uitdrukte dan zijn eigen poëzie-praktijk eigenlijk toeliet. Nogal wat van zijn klassiek geworden gedichten (‘Geologie’, ‘Huldegedicht aan Singer’, ‘Facture Baroque’, ‘Oppervlakkige charleston’...) zouden niet eens in hun huidige vorm bestaan hebben als hij zich aan zijn eigen regel had gehouden die stelt: “een gedicht mag nooit langer zijn dan twaalf regels.” [IV:379] Van Ostaijen verzette zich met deze boutade tegen het ij(de)le en haast per definitie niet-pregnante en dus voor hem niet-lyrische geschrijf van oeverloos in het rond psalmerende hymnedichters als Mussche en Moens. En zo ook moet zijn uiteenzetting over het *lyrisme à thème* [IV:289] begrepen worden: als een poging om aan te geven dat poëzie werkt via de klank en dus de muzikaliteit van de woorden, veel meer dan door de inhoud. Maar dat alles impliceert dus niet dat er geen inhoud of geen dertien regels zouden kunnen zijn in zijn gedichten. ‘Souvenir’, bijvoorbeeld, heeft dertien regels, geen duidelijke themazijn en is van een ritmische zwaarte die niet meteen geassocieerd wordt met de speelse ‘kinderdichter’ Van Ostaijen:

Schoon d’avond valt en tussen de beide grijze gevelrijen
het donker zwaar hangt als een klos en overdadig
ontsteekt geen hand het licht aan de lantaarnen

Zo wentelt plots aan d'ogen u het wonder van een vreemde stad
de grijze huizen van u dees' anders zo bekende stede

De zonnestrallen sloegen hard aan d'aarde over dag
en uit het vuur van 't rosse loof persten zij die geur der aarde
daarop ons dulle zinnen de herrefst toewaarts matelik glijden

Dees' overdaad van zinnelike wondren van lichten en van geuren
is zó lauw en vol dat gij niet kunt begrijpen waarom
aan 't eind van deze dag
geen lach zich legt over uw brede mond
zoals een ree languit en lui zich aan een rotswand legt
[II:242]

Dit lijkt wel Van Ostaijen *goes* Van de Woestijne: “donker”, “zwaar”, “klos en overdadig”, “uit het vuur van 't rosse loof persten zij die geur der aarde”, “dulle zinnen”, “de herrefst toewaarts”, “overdaad van zinnelike wondren”, “lauw en vol”... – het hele superzinnelijke, overgevoelige, overvoede, beurse en herfstige universum van Van de Woestijne wordt hier opgeroepen. Ook zijn ritmisch-ortografische tics worden overgenomen: het weglaten van lettergrepen (“d'avond”, “dees' overdaad”...) én het toevoegen ervan, om zo het geheel nog slender te maken (“de herrefst”). Niet toevallig zijn de “zinnen” hier “dul”; ze zijn door de algehele sfeer zó overladen dat ze (naar de “dichterlijke” betekenis die Van Dale geeft) “geesteloos” en “log” zijn, en dus niet langer prikkels kunnen waarnemen en verwerken. Tegelijkertijd bevat echter ook dit gedicht aspecten die ‘typisch Van Ostaijen’ zijn: het speelt zich af tijdens een kantelmoment (overgang dag-nacht),⁶² met een onpersoonlijke beschrijving wordt de afwezigheid van licht gesuggereerd (“ontsteekt geen hand het licht”), de waarneming wordt duidelijk gescheiden van wat wordt waargenomen en lijkt zich al even onpersoonlijk, passief en niet bewust gewild te voltrekken (“Zo wentelt plots aan d'ogen u”, in plaats van: ‘je ziet’), de realiteit wordt fantasmatisch getransformeerd (“wentelt [...] het wonder van een vreemde stad”)... De intrigerendste verzen staan op het eind: waarom inderdaad kan de ‘u’/‘gij’ (de dichter die zichzelf toespreekt?) uiteindelijk niet gewoon zichzelf met een onthechte glimlach neerleggen bij de situatie? Als alles “zó lauw en vol” is, waarom dan nog aandringen (laat staan er een gedicht over schrijven)? Het gedicht eindigt met deze retorische vraag. De enige suggestie voor een antwoord zit misschien wel in de titel, ‘Souvenir’: de platonisch-pessimistische dichter is doordrongen van een herinnering aan een ongrijpbaar ‘meer’ en dat besef blijft hem altijd parten spelen. Volledig afstand doen van alles en zich als een ree languit en lui aan een rotswand leggen kan hij niet. Altijd blijft hij streven naar dat onzegbare en onvatbare surplus, “een plus waarvan wij verder niets weten,” zoals het in een artikel over ‘Hubert Dubois’ heet. [IV:352] Wanneer Karel van de Woestijne in zijn bekende postume lofzang op Van Ostaijen (“de laatste groote vreugde [...] in mijn jongste literaire leven”) aangeeft dat hij van diens late werk houdt omdat het baadt in “de geheimzinnigst-roerende wateren van het kwasi-passieve leven”, dan klopt dat dus maar half. [Van de Woestijne 1949c:681]⁶³ Blijkbaar heeft ook de oude dichter zich wat

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostajen 1916-1928

graag in zijn jongere collega herkend; het is natuurlijk duidelijk dat de *Nagelaten Gedichten* veel minder van daadkracht barsten dan Van Ostajens vroege werk, maar zelfs in de paar van Van de Woestijnes idioom doordrongen latere gedichten ligt de nadruk toch veel meer op het “kwasi” dan op het “passieve”. In ‘Souvenir’ is het precies de herinnering die de passiviteit onmogelijk maakt. In ‘Onbewuste avond’ wordt de passieve (onbewuste) eenwording met de inderdaad weer zweole en lome avond op het nippertje tegengehouden door een duidelijk waargenomen geluid: “Zo nu de kiezel niet kraakte onder mijn treden / was ik zonder verleden / in de kom van deze stilte gegleden”. [II:231] Met deze half-geprojecteerde zelfherkenning probeert Van de Woestijne misschien ook wel zijn historische gelijk te halen. Nadat hij door allerlei *minor habentes* door het slijk is gehaald (cf. 2.3) deed het hem ongetwijfeld een groot genoegen om precies de lof te kunnen zingen van die ene dichter die boven die vaak schuimbekkende generatie en groep “uitrees” [Van de Woestijne 1949c:680] en die, op zijn beurt, ook op de meest expliciete wijze zijn waardering voor hem, de ongekroonde *poets’ poet* had geuit. En in dat laatste aspect zit waarschijnlijk het geheim van hun wederzijdse respect verborgen; als geen andere dichters tussen pakweg 1890 en 1930 hebben zij – parelduikers en sterrenvaarders gelijk – geprobeerd de allerdiepste diepten en duizelingwekkend-hoge hoogten van de poëzie te verkennen. Van de Woestijne zegt het met zoveel woorden: Van Ostajen is voor hem “de eenige die zijne functie als dichter tegenover mij volkomen wist te vervullen”. [ibidem] Dat maakt zijn gedichten niet noodzakelijk “de grootste of de rijkste of de geweldigste” [ibidem], maar wel de ontroerendste en inspirerendste, omdat ze erin slagen de lezer deelachtig te maken aan wat Westerlinck later het ‘schoone geheim der poëzie’ zou noemen – de emotionele kern waaruit verzen ontstaan en waardoor ze noodzakelijk worden: “hij vermocht het, op mij-zelf over te brengen wat hij-zelf als diepere, zij het meest-troebele ontroering had ondergaan bij het samenstellen van zijn gedicht.” [ibidem] Een (h)erkenning van deze orde overstijgt dan ook elke poëtische twist. Hier vallen twee titanen elkaar postuum maar met de gereserveerdheid hen eigen in de armen.

ongrijpbaar,
onvatbaar, dwars
en mystiek
(de positie van
dichter en gedicht
in de ‘Gebruiks-
aanwijzing der
lyriek’)

De late poëtica van Paul van Ostajen heet zijn retorisch, stilistisch en inhoudelijk sluitstuk te vinden in de alom geroemde ‘Gebruiksaanwijzing der Lyriek’. Nochtans geeft de dichter zelf in het begin van deze lezing aan dat het onmogelijk is om de kern van de dichterlijke opvattingen te treffen. Niet toevallig is ‘Paralipomena’ de ondertitel van deze tekst: het betreft hier slechts een bijvoegsel bij een heilige tekst (en die tekst zelf blijft eeuwig onbekend, ongeschreven). “Men komt moeilijk de dichter nabij,” luidt het even verder. [IV:370] Hij mag zich dan wel graag aanstellen als “een babbelse groentevrouw” [IV:369], woorden en het apodictische enthousiasme waarmee ze gebruikt worden, brengen de opheldering van het mysterie niet dichterbij. *Der Dichter* an sich ist ein *Unbekannter*. Er bestaan dus alleen voorstellingswijzen van, en die worden veelal door vooroordelen bepaald. In Vlaanderen hebben die te maken met extra-literaire elementen als het leven van de dichter (een dichter moet lijden voor de kunst) of zijn levensopvatting (“of hij geheelonthouder, of hij natuurmens is en van de liga ‘De vrouw moet vrouw blijven’” [IV:371]). Van Ostajens eigen voorstellingswijze van de dichter komt, uiteraard, overeen met het imago dat hij van zichzelf graag verspreid zag: de dichter is een onvatbare,

tegendraadse persoon die sociaal geen enkele rol van betekenis speelt. Hij dicht – zoals hij al eerder aangaf (cf. 2.3 & 2.4) – omdat hij het niet laten kan.⁶⁴ Dat beeld vloekte als geen ander met de opvatting die in het Vlaanderen van de jaren twintig gemeengoed was. Volledig conform de traditie die heerste sinds het ontstaan van de Vlaamse Beweging in de eerste helft van de negentiende eeuw, werd de kunstenaar geacht een voortrekkersrol te vervullen in de emancipatie, de culturele verheffing van zijn volk. In de katholieke variant van die Vlaamse Beweging die uitermate invloedrijk was in het interbellum moest de kunstenaar ook nog eens op het morele vlak het goede voorbeeld geven: zonder enig recht op verdere maatschappelijke erkenning werd hij verondersteld zijn leven te offeren voor de Goede Zaak en via zijn werk de mensheid op te roepen een stichtelijk leven te leiden. Van Ostaijen had echter al rond 1920 voor zichzelf uitgemaakt dat hij die rol niet langer kon vervullen. Als dichter was het zijn taak goede gedichten te schrijven, naar eigen goeddunken, zonder verder tegenover wie dan ook rekenschap te moeten afleggen. Als de mensheid ‘verhopen’ moet worden, dan zal dat door mensen met een sterkere rug moeten gebeuren. “De lyricus, de dichter is alleen door zijn lyriek te situeren.” [ibidem] Zijn taak tegenover het publiek is dan ook eenvoudig: gedichten schrijven voor mensen die van gedichten houden. Het gros der medemensen is totaal niet geïnteresseerd in zijn werk, maar kan er zich vanwege een “zekere ondeugd der beschaving” [ibidem] maar niet toe brengen dat ook gewoon met zoveel woorden toe te geven. En dus *faken* ze die aandacht en verlangen ter compensatie dat ze – bij ontstentenis van enige artistieke bevrediging – dan toch ten minste ‘iets anders’ meekrijgen. Een boodschap bijvoorbeeld, of een frisse adem. Hierdoor wordt het misverstand in stand gehouden als zou de kunstenaar rekening moeten houden met de verlangens van mensen die eigenlijk enkel extra-artistieke wensen hebben.

“En toch... en toch.” [IV:369] Goed verborgen onder de *bon mots* en het retorische vuurwerk, ontwikkelt Van Ostaijen tegelijkertijd een discours waarin hij voor de dichter wel degelijk een belangrijke taak voorziet. Juist doordat hij zichzelf zo expliciet búiten de sociale orde zet, geeft de dichter een belangrijk signaal. “Elk werkelijk dichter begrijpt het platoonse staatspostulaat dat korte metten met de dichters wenst te maken.” [IV:372] Een dichter is dus gevaarlijk. Hij verstoort het staatkundige bestel.⁶⁵ Deze kant van Van Ostaijen komt niet alleen aan bod in zijn polemisch gestelde artikelen, maar ook in zijn grotesken en een aantal van zijn gedichten.⁶⁶ In *Bezette Stad* rekende de dichter nog met veel vitriool af met het burgerdom, maar tijdens zijn laatste jaren nam hij ook hier een afstandelijker houding aan. Met subtiele ironie portretteert hij – als buitenstaander zonder geklede jas [IV:5] – burgers in hun bekrompen bestaan. De gewillige manier waarop de mens zich laat manipuleren door media en commerciële instituten komt aan bod in ‘vroege’ *Nagelaten Gedichten* als ‘Poème’ (“Pilules / Pink / pour / personnes / pâles” [II:167]), ‘Huldegedicht aan Singer’ (“ik wil een naaimasjien / iedereen heeft recht op een naaimasjien” [II:169]), ‘Gedicht’ (“Een schoon gezicht heeft de dagblad-postiche / CREME LA NYMPHE” [II:174]) en ‘De droom van het weesje’ (“Laat ons hopen denkt het weesje / een limousine en een vrouw in bont / zeer habillée / zoals ik ze ken uit la Vie parisienne” [II:175]). Helemaal zo onpersoonlijk als volgens hem Bruegel het leven van de mensen schildert, lukt het hem nog niet

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

altijd. In ‘Belgiese zondag’ eindigt het café- en wielrennerstafereel met de opmerking “Mijn land zondag alpdruk boos”. [II:179] Die alpdruk neemt niet af, maar de boosheid maakt plaats voor dramatische ironie. Zo bijvoorbeeld in ‘Alpejagerslied’ waar de ironie juist ontstaat door de *décalage* tussen het verhaalde en in wezen banale gebeuren (twee heren groeten elkaar) en de uitermate minutieuze manier waarop dit gegeven in al zijn aspecten wordt ontleed. Het is in deze context natuurlijk ook allerminst toevallig dat de “beide heren” in kwestie erg gehecht zijn aan hun “hoge hoed” [II:240], voor Van Ostaijen hét symbool van burgerlijke bekrompenheid. Meer sympathie brengt de dichter gemiddeld op voor zeelui,⁶⁷ maar in ‘Zelfmoord des zee- mans’ gebeurt iets dat tegelijk diep-tragisch en hilarisch is:

De zeeman
 hij hoort de stem der Loreley
 hij ziet op zijn horloge
 en springt het water in
 [II:241]

Vooraf dat horloge intrigeert natuurlijk: is de zeeman te laat voor de ultieme afspraak? had hij eerst nog even iets anders willen afhandelen? of is “de stem” in kwestie misschien te vroeg? Feit is dat de zeeman op het beslissende moment – vlak voor zijn dood, wanneer de tijdsdimensie onvermijdelijk zal wegvallen – toch nog even hervalt in een modern automatisme: hij kijkt op zijn horloge. Hier gebeurt dus het omgekeerde van wat in ‘Alpejagerslied’ gebeurt: de kloof die de ironie opwekt bevindt zich hier tussen de laconieke verteltoon en de dramatiek van het verhaalde. Want de aanleiding/aanstoker voor de zelfmoord (“de stem der Loreley”) is allesbehalve banaal. In het oeuvre van Van Ostaijen staat de (stem der) Loreley immers voor een groot gevaar: het voor de mens ondraaglijke (want enkel in de dood bereikbare) Absolute. Wanneer die absolute lokroep weerklinkt, dreigt de mens dat met de dood te bekopen. [Buelens&Spinoy 1996a:7-15] Het subversieve van de late Van Ostaijen zit ’m ook hierin, dat hij niet schroomt om op deze gapende diepte te wijzen en zo het *jusqu’ici tout va bien* van de burgerlijke maatschappij te verstoren.

De onmogelijkheid om het Absolute te bereiken en in een kunstwerk te presenteren determineert niet alleen Van Ostaijens beeld van het ‘leven’ en het dichterschap, maar ook het eigenlijke dichten én het gedicht zelf. De dichter wil de schok die het woord hem doet ondervinden meedelen, maar weet dat het nooit echt zal lukken. Dat zou hem tot eeuwig zwijgen kunnen aanzetten, maar precies het tegenovergestelde gebeurt: “uit de schok van de daemone van het woord met het bewustzijn om de hopeloosheid van elk menselijke poging naar het zich-veruiterliken, ontstaat de poëzie.” [IV:373] Dàt is de grote, ondanks alle pessimisme toch positieve kracht van de poëzie van en voor Van Ostaijen: aangezien de dichter níet zwijgt, wordt de strijd en dus het leven niet opgegeven. Hij wéét dat hij noch een volstrekt onpersoonlijk, noch een gedicht met Ware Kennis Omtrent de Dingen kan maken, maar toch blijft hij ernaar streven. En juist deze verscheurende inzichten verlenen aan de teksten een haast religieus karakter: “Uit het heimwee naar een vaderland van het volmaakte weten en uit het besef om de ijdelheid van elke menselijke

pogen daarheen, uit dezelfde dubbele oorzaak van verlangen en machteloosheid die wekster is van het gebed, spruit de poëzie.” [ibidem] Van Ostaijen beschouwt dit als zijn eigen originele bijdrage tot de moderne lyriek; het zuiver lyrisch gedicht ontstaat juist vanuit het diepe besef dat het er eigenlijk niet kan zijn. Deze bijna mystieke paradox versterkt de idee die hij al sinds de ‘Open brief aan Jos. Léonard’ uitdraagt (cf. 2.2.2.2): poëzie is verwant met de extase. “Evenzeer als het uitdrukken van de ekstase de negatie is van het passieve uitstromen-in-God, evenzeer is de lyriese emotie reeds een negatie van de pessimistische wereldvoorstelling die, mij schijnt het, alleen haar in de diepste diepten mogelijk maakt.” [IV:374] De dichtkunst is voor hem “de laagste trap van de ekstase” [ibidem] omdat het geloof in God, en dus het Absolute, en dus het Alles-dichtende-gedicht niet langer bestaat. Er rest enkel nog een eeuwig *trotzdem* streven. De moderne menselijke conditie wordt zo finaal bepaald door die onoverbrugbare kloof tussen verlangen en vervulling, daad en resultaat, het zijn van de fenomenen en de kennis daarvan. In het kunstwerk wordt precies die afgrondelijke kloof onderzocht en gethematiseerd. “Evenals de ekstase heeft de poëzie eigenlijk niets te vertellen, buiten het uitzeggen van het vervuld-zijn door het onzegbare. Zoals de ekstase slechts dit ene thema kent dat is het schorsen van het dualistische aanvoelen van God en de creatuur, zo kent de dichterlike ziel alleen dit ene verlangen dat zij steeds wil uitdrukken het vervuld-zijn door gloed gans van binnen.” [ibidem]

Het is die gloed die door de dichter op de woorden wordt overgezet; niet alleen hun semantische, maar ook hun affectieve betekenis komt zo in het spel. En juist door dit uitbuiten van de “sonoriteit van het woord” [ibidem] kan de dichter de initiële ontroering en de hoger genoemde spanning tussen (absolute) oorsprong en (relatief) resultaat op de lezer (die hiervoor gevoelig is) overbrengen.⁶⁸ “Niet het verstand van de hoorder dient geraakt, maar wel, het verstand doorbrekend, het onder-bewustzijn.” [IV:375] Dit alles geschiedt – zoals eerder al aangegeven naar aanleiding van andere essays – vanuit een door ervaring ingebakken wereldbeeld dat niet geëxpliciteerd wordt maar dat meeresoneert in het gedicht; dat gedicht heeft een organisch gegroeide, pregnante vorm, is ritmisch *dense* (dus niet: vrij, maar al evenmin: gebonden) en beeldend allesbehalve ornamenteel. De ‘gaten’ die Van Ostaijens poëtica nog vertoonde ten tijde van ‘Modernistische dichters’ (cf. 2.3) lijken nu gedicht: het zijn de “keus verwantschappen der woorden” [IV:376] die bepalen welke woorden samen het gedicht uitmaken, en de structuur waarin dit gebeurt hangt af van de manier waarop die specifieke woorden via de themazin en de varianten en syncoperingen daarvan op elkaar reageren. Maar ook hier blijft natuurlijk gelden dat ondanks poëtische toverbegrippen als ‘sonoriteit’ en ‘lyrisme à thème’ het uiteindelijk nog altijd de dichter zelf is die het gedicht schrijft; Van Ostaijens poëtica is allerminst een *mechaniek* die bij invoering van een bepaalde reeks woorden *automatisch* en volgens een strikt noodzakelijk *determinisme* een dus al even bepaald eindresultaat genereert. De persoonlijkheid (het ethos, de eigen levensvisie, het onderbewustzijn en het taalgevoel) spelen een bepalende rol in het tot stand komen van het uiteindelijke gedicht. En de grote variëteit die in de late Van Ostaijenproductie bestaat (vergelijk bijvoorbeeld ‘Alpejagerslied’ met ‘De oude Man’, of ‘Avondgeluiden’ met ‘Berceuse voor Volwassenen’, of ‘De Profundis’ met ‘Boere-charleston’) is een

Hoofdstuk 2 | Paul van Ostaijen 1916-1928

bewijs te meer dat ook deze systematisering van zijn poëtica niet geleid heeft tot een vertheoretiseerd systeem-dichten.

de noodzaak
van noodzaak] Maar dit neemt niet weg dat het Van Ostaijengedicht er ook op het einde van zijn leven (nog altijd) naar streefde noodzakelijk te zijn: noodzakelijk omdat het de dichter haast van de lippen barst (noodzaak 1) én noodzakelijk omdat de uiteindelijke vorm van het gedicht de inhoud is (noodzaak 2). Elke verandering van het ene impliceert – noodzakelijkerwijs – een verandering van het andere. Het gaat dus om het gedicht en enkel het gedicht, zo helpe de dichter het woord. Of toch niet? “Niet het geschrevene gedicht heeft belang – het is een pis-aller, maar wel het niet geschrevene, de gansheid van het voorstellend subjekt.” [IV:379] Maar ook hier geldt uiteindelijk dat die gansheid zich alleen maar op een relatieve manier, in het gedicht kan uiten. En wanneer het “voorstellend subjekt” verdwijnt, blijven ons, gelukkig, nog altijd die vele tientallen pis-allers.

Zo bewijst uiteindelijk het enige écht absolute element in het menselijk bestaan – de dood – Van Ostaijens gelijk: te midden van die ultieme, afgrondelijke leegte, resten ons alleen nog afschaduwingen: verhalen, foto's, teksten. De geplande bundel *Het Eerste Boek van Schmoll* heeft hij zelfs niet meer kunnen samenstellen. Het virtuele karakter van het boek met die nochtans overbekende titel mag hier symbool staan voor wat volgt. Want zodra de dichter sterft – op 18 maart 1928, in het kuuroord Le Vallon in Miavoye-Anthée – barst de strijd om de interpretatie van die materiële erfenis in volle hevigheid los. Nu de navel van het zoogdier definitief doorgebeten is, blijkt het al snel een prooi te worden voor de vele jagers die op zoek zijn naar een eigenheid die ze blijkbaar enkel via de confrontatie met een tussenpersoon kunnen bereiken. De eigengereide individualist Van Ostaijen zou zo tot het einde van de eeuw als *go-between* fungeren in de ontwikkeling van dichters en hun oeuvre, en zo ook van vrijwel de gehele Vlaamse poëzie.

Hoofdstuk 3

1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

§ 3.1

Victor J. Brunclair: de volgehouden strijd van een gedoodverfd epigoon

Juju Pegasuspaardeken ju
[Brunclair 1926a:39]

Er heerste algemene verslagenheid na Van Ostaijens dood. Zijn beste vriend Gaston Burssens stelde het rouwproces nog even uit door eerst zijn woede te richten op het establishment dat Van Ostaijen onvoldoende had gehonoreerd en daarom verantwoordelijk werd geacht voor zijn ontijdig overlijden.¹ Er verschenen huldenummers van *Avontuur* en *Vlaamsche Arbeid*, herdenkingsbijdragen in *Vandaag* en een reeks vertalingen in *Variétés*. De groteskenbundel *Vogelvrij*, waarvan Van Ostaijen zelf nog de drukproeven had verbeterd en waarop hij ongeduldig zat te wachten, werd nu halsoverkop op de markt gebracht. Er werden nogal wat kazakken *gedraaid* in die dagen. Ook uit – voor buitenstaanders die de literatuur graag in kampen indelen – onverwachte hoek klonk wat dat betreft een fikse portie verbittering door in het rouwbeklag. Richard Minne, bijvoorbeeld, schreef in een brief:

We moeten de onrechtvaardigheid van Van Ostaijens dood weer rechtzetten. [...] Deze zomer, of herfst, moeten we een bedevaart doen naar Miavoye-Anthée. We moeten, met enkelen, een boek over en voor hem schrijven. Dat boek zal ‘Miavoye-Anthée’ heten. Miavoye-Anthée dat wordt een zinnebeeld van wat een dichter is in de

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

maatschappij. Zingen en kreveren. Ook moet er een keurbundel komen uit Van Ostaijens werk. Bij dit alles, het spreekt vanzelf, mogen de officiëlen en de hansworsten niet op het podium verschijnen. [...] Spoed u, of de hansworsten, die een middel tot zelfreclame ruiken, zijn ons voor. En dat nooit. Leve Van Ostaijen! [Minne 1988:121]

Minne voorvoelt duidelijk dat de recuperatie van de Te Vroeg Gestorvene eraan zit te komen, maar tegelijkertijd doet hij er natuurlijk in zekere zin aan mee. Juist door Van Ostaijen postuum te willen beschermen tegen “de officiëlen en de hansworsten” bevestigt hij het romantisch-anarchistische beeld dat hij zelf van het dichterschap heeft (cf. 2.4) en zo dus eigenlijk zichzelf. Het boek *Miavoye-Anthée* is er in die vorm overigens nooit gekomen,² maar de “keurbundel” en een ander soort hommagebundel wél. De *Fonteiniers* die in eerste instantie zo enthousiast waren geweest droegen uiteindelijk geen bijdrage bij,³ maar teksten van vele andere vrienden en collega’s werden verzameld in een dubbelnummer van *Vlaamsche Arbeid* dat later ook nog in boekvorm werd uitgegeven onder de titel *Paul van Ostaijen*. Samensteller Jozef Muls schreef over Van Ostaijen en de stad, Wies Moens over Van Ostaijen en de studenten van de Vlaamse Oorlogsuniversiteit, Marsman over de criticus, André de Ridder over de kunstkenner... Het meest substantiële stuk was echter van de hand van de veel minder geroemde Victor Brunclair. Zijn ‘In Memoriam’ was niet alleen een ontroerende ode aan de dichter die hij altijd bijzonder had bewonderd, het was ook de eerste studie die naam waardig over de totaliteit van Van Ostaijens poëzie en poëtica.

‘In Memoriam’] Het is typerend voor de man waarvan Van Ostaijen zelf zei dat hij zich wat ongemakkelijk tussen de humanitaire en organische expressionisten in bevond,⁴ dat hij zich ook hier uitput om tegenover zijn vriend uitermate respectvol en loyaal te zijn maar dat hij anderzijds toch nog geregeld in een discours vervalt dat Van Ostaijen al lange tijd had opgegeven (en tot op zekere hoogte zelfs nooit had gehad). Het begin van het artikel lijkt zo geschreven als was het nog altijd de zomer van 1920 en als was de dood van Herman van den Reeck nog altijd niet goed verteerd (cf. 2.2.2.2): “Een heraut is gevallen [...] Hij bracht zijn volk een tuil immortellen. Zal ooit zijn volk de weg naar de geringe, grootse tombe vinden?” [Brunclair 1928:11] Hoewel Van Ostaijen tot het eind overtuigd activist was gebleven, kan toch moeilijk beweerd worden dat hij ‘voor het volk’ dichtte. En ook die typische combinatie van soberheid (“geringe”) en verhevenheid (“grootse”) in de beschrijving van het graf van de dichter past in een humanitaire retoriek waar Van Ostaijen al lang niets meer mee te maken wilde hebben. Op andere vlakken toont Brunclair echter veel inzicht. Zo voelt hij als geen ander het belang aan van de vergeestelijking van de late Van Ostaijen. Diens ongrijpbaarheid, die waarschijnlijk ook hun privé-contact had overschaduwde, beschrijft hij passend (zij het met extreem metafysische ondertoon): Van Ostaijen was volgens hem “duizelhoog ontheven aan het aardse en zijn aksidentele verschijningsvormen, zo helemaal uitgestegen naar de zone der volstrekte imponderabilia”. [ibidem]

Het zal niet verbazen dat de linkse flamingant die Brunclair was Van Ostaijens levensloop schetst vanuit het voor zijn generatie zo bepalende activisme. In

zijn wat heroïserende analyse van Van Ostaijens late(re) miskennis speelt dit flamingantisme een cruciale rol: Van Ostaijen was één van de voormannen geweest van dit strijdvaardige, maar verder absoluut onromantische flamingantisme en had zich altijd scherp verzet tegen de in de Vlaamse Beweging ingebakken doctrine dat de Vlaamse culturele achterstand van die aard was dat ook minderwaardig werk geprezen moest worden enkel en alleen omdat het de Zaak genegen was. Dat Van Ostaijen enkel kwalitatieve argumenten hanteerde leverde hem de laatste jaren van zijn leven het verwijt op een estheet en (in tijden van verplichte gemeenschapskunst) dus een landverrader te zijn.

Men heeft het hem ook nooit vergeven. Want, laat ons het niet ontveinzen, ons literair satellietenwereldje, dat graviteert rond de komies kosmiese wet van dienst en wederdienst, onder motto Sparen om gespaard te blijven, heeft hem, die was l'incorruptible, ook al kon de nationalistiese corruptie hem een gemakkelijke uitkomst zijn, botweg uitgestoten. [...] Van Ostaijen [werd] bij zijn leven miskend. Hij werd gevreesd, dus genegeerd. Zodoende kon de literaire onderlinge bijstand maatschappij ongestoord haar functie uitoefenen. [idem:17]

Brunclair – zelf door zijn compromisloze uitspraken in alle mogelijke debatten ook niet meteen probleemloos opgenomen in het Literaire Wereldje (cf. 2.3 & 2.4)⁵ – kon zich hierbij ongetwijfeld veel voorstellen. Hij voelde zich vanuit zijn eigen rusteloosheid ook verwant met Van Ostaijen omdat die een al even gedreven Zoeker was. Zekerheden waren er nooit. De moderne conditie eist een voortdurend aanpassen en vernieuwen. Standpunten worden onderzocht, doorleefd en verlaten: “Dit teruggrijpen naar de creatieve functie van poëzie die zich door haar eigen ontdekkingen heen metamorfoseert was het hoofdkenmerk van Paul van Ostaijen.” [idem:18] Consequentie was wel dat de dichter doorlopend enkele lengten voor lag op de achtervolgers en dat die zich soms vertwijfeld afvroegen waar die laatste hinkstapsprong nu ook weer voor nodig was. Het overkwam ook Brunclair geregeld en in zijn tekst zijn dan ook duidelijk passages aan te duiden waarin hij, impliciet weliswaar, vroegere, eigen misvattingen – zowel in kritieken als in gedichten – tracht recht te zetten. Zo kapittelt hij de volgelingen van Van Ostaijen die “plus catholique que le Pape” [idem:21] wilden zijn, zich blindstaarden op het moderne decor van Music-Hall en zelf verzen begonnen te schrijven die bol stonden van de vliegtuigen en het gewapend beton (zoals Brunclairs eigen gedichten ‘T.S.F.’ en ‘De vliegenier’ die in 1920 in Ruimte verschenen, cf. 2.2.2.2). Op andere momenten vereenzelvigd hij zich met Van Ostaijen en tracht hij zo niet alleen zijn vriend postuum in bescherming te nemen tegen allerlei onwaarheden die in artikelen allerhande verschenen waren, maar probeert hij ook zijn eigen positie als expressionistisch dichter te verstevigen. Dat blijkt – niet eens zo subtiel – wanneer hij zijn objectief overschouwende toon vervangt door een wel erg emphatisch ‘wij’: “Evenzeer moeten wij de formule keren, zij werd Van Ostaijen andermaal in een in memoriam artikel in de schoenen geschoven, dat de dichter het moderne leven moet nakonterfeiten. Al wat onze omgeving aan nieuwheid biedt, aanvaarden wij als zodanig.” [idem:22] Ook wanneer hij zich afvraagt wat de relatie is tussen poëzie en politiek,

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

klinkt Brunclair als de buikspreker van de overledene: “Stellen wij daarmee als norm, dat de dichter het politieke indifferentisme moet bijtreden? Helemaal niet. Hij kan een politiek credo belijden, evenals een schoenmaker of een duivenmelker dat doet, maar deze omstandigheid zal nooit de kernwaarde van zijn werk bestemmen.” [idem:24] Waarschijnlijk om het vaakgehoorde verwijt te weerleggen als zou Van Ostaijen zich als een dolleman, zonder enige continuïteit, vernieuwd hebben, legt Brunclair in zijn analyse voortdurend de nadruk op de constanten in zijn oeuvre. Soms overdrijft hij wel eens (bijvoorbeeld wanneer hij de sonoriteit van het woord in *Music-Hall* bespreekt in termen van de ‘Gebruiksaanwijzing’ [idem:20]), maar vaak slaat hij spijkers met koppen. Zo beweert hij dat het hoger beschreven standpunt in verband met het dichterschap en de politiek ook al door de *Sienjaal*-Van Ostaijen werd beleden en dat het dus onzinnig is te betreuren dat hij die humanitaire weg niet heeft verdergezet: “Doorloop heel *Het Sienjaal*, en nergens zal het U treffen dat Van Ostaijen gepoogd heeft een maatschappelijk ethies credo te verwoorden.” [idem:25]⁶ De dichter heeft enkel het “openwaaien van het Ik naar alle horizonnen, een verglijden van de individuele impulsen in het fenomenenritmus” [ibidem] in verzen gevat, en is zo dus ook toen al vooral trouw gebleven aan zijn eigen (en dus niet gemeenschaps-) intuïtie. “Als een boek blijven zal uit de periode van 1880 tot nu is dit *Het Sienjaal*,” aldus Brunclair en die (onwaar gebleken) profetie lijkt mij veelbetekenend. [ibidem]

De dwaze
rondschouw

Twee jaar voor dit ‘In Memoriam’ was immers Brunclairs poëziedebuut *De dwaze rondschouw* verschenen en het was waarschijnlijk deze bundel die Van Ostaijen deed verklaren dat Brunclair zich in een vlees-noch-vispositie bevond als expressionist. Vrijwel dit hele boek lijkt immers het resultaat van een gedwongen huwelijk tussen *Het Sienjaal* en de latere Van Ostaijen, zij het dan gefabriceerd door iemand die de beide soorten poëzie wel *begrepen* heeft, maar niet over dezelfde gevoeligheid voor het woord beschikte en uiteindelijk met zijn hart, en ondanks alle dadaïstisch aandoende nihilisme, bij het unanimistische van *Het Sienjaal* bleef. Thematisch komt zijn bundel alvast perfect overeen met zijn eigen beschrijving van *Het Sienjaal*. De Wispelaere schreef over Brunclairs debuut: “[Zijn] hoofdthema ligt in de eenheid van de dichter met het ganse wereldbestaan. In dit streven naar een kosmische synthese immers moet de nieuwe dichter ontsnappen uit de kooi van zijn ‘ik’, en de oeroude verbanden herstellen die zijn geest weer lieten communiëren met de Al-Ziel.” [De Wispelaere 1960:12] Die boodschap wordt in verzen gegoten die inderdaad familie lijken van die in *Het Sienjaal*, maar die je er toch nooit mee zal verwarren. De pathos en explicitering van de gevoelens die het tweede deel van het openingsgedicht ‘Het vuurwerk’ kenmerken, *vloeken* eigenlijk met de verrukking omtrent het wonderde der fenomenen zoals dat wordt uitgesproken in *Het Sienjaal*.

Plein! Akkumulator van aandriften groots reservoir
Begoeheling [sic], hartstocht, hoop, duizenderlei verlangens en
wensen
vervloeien tot eenheid in wisselstroom
[Brunclair 1926a:5]

Van Ostaijen is – zeker in vergelijking met zijn late gedichten – ook wel expliciet, maar zijn beelden zijn veel concreter en daardoor lyrisch overtuigender dan die van de zichzelf overschreeuwende Brunclair:

Abattoir van al de illuzies: tentaculaire grootstraat!
 Vrouwen die, immer kleine meisjes, de chrisanteem van hun dagen
 zouden na blad, ontblaren; in hun hand blijft niets van der bloeme
 schoonheid.

['Avondlied', I:95]

Die “tentaculaire grootstraat” was al niet het origineelste beeld uit *Het Sienjaal* (Van Ostaijen kende Verhaerens *Les Villes Tentaculaires*), maar wanneer Brunclair nog eens driekwart decennium later letterlijk dezelfde frase gebruikt (“omdat vert me de koorts reeds der tentaculaire grootstraat” ['Boven tijd', Brunclair 1926a:21]) dan dreigt natuurlijk de pastiche. En dat is eigenlijk de indruk die *De dwaze rondschouw* in zijn geheel maakt. Verzen als “Dreundaverdada / Juju Pegasuspaardeken ju / van Brussel naar Honolulu” ['De wachter', idem:39] zouden uit de mond van Jules Deelder nog grappig klinken (“Als ik m'n ogen toedoe / ben ik in Honolulu” [Deelder 1994:478]), maar het valt te vrezen dat Brunclair dit in volle ernst dichtte, hopend op een klankeffect dat naast de woordresonanties uit *Bezette Stad* kon staan. Er zitten wel meer passages in deze bundel die in dit opzicht vragen doen rijzen. Het slot van ‘Aanroeping’, bijvoorbeeld, heeft wel érg dicht bij Van Ostaijens tweede bundel gelezen:

Wereld: konglomeraat der volkeren in opgang naar 't beloofde paradijs.
 Eenlingen uit alle groepen, van de grillige fjorden tot aan de tropen.
 [...]
 over de grenzen en bergketens, omsluit ik U.
 Ik heb U mateloos lief,
 mijn hele wezen bloeit gelouterd naar U open.
 Volkklank van het broederhymne, zing zacht o beminde, zoet gerief.
 [Brunclair 1926a:20]

Zowel ‘Februarie’ (“Over de bergen! / Broedergroet aan het volk van over de grenzen!” [I:119]) als ‘Het Sienjaal’ (“Wij hebben de Aarde lief” [I:149]) klinken hier door. En ook ‘Nieuw getij’ lijkt een parafrase van ‘Februarie’. Het spreekt weliswaar voor zich dat Van Ostaijen niet het alleenrecht had verworven om lentegedichten te schrijven en ook de connotatie van dat seizoen met algehele, politieke en persoonlijke vernieuwing was niet bepaald zijn innovatie. Maar zowel wát er verteld wordt in Brunclairs ‘Nieuw getij’ als hóe, is zó ‘verwant’ met Van Ostaijen dat het niet langer onder de noemer ‘humanitair-expressionsistische *topoi*’ gecatalogeerd kan worden. Vergelijk de intro:

Lentetij over de stad. Dit is onbevleete ontvangenis
 [Brunclair 1926a:34]

Dat is het eerste van de lente in de havenstad: een volle bries van de
 stroom
 [I:119]

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

Of de oppervlakteverschijnselen:

één enkele blonde strohoed die over de wandelaars heendobbert
[Brunclair 1926a:34]

de hoed van een parlements lid vijftig meter ver te dragen
[I:119]

Of de nadruk op het haast onmerkbaar overgangskarakter van het nieuwe seizoenen lijken erg op elkaar:

maar niet uit te diepen
deze voortekenen.
Nog zal in schaduwzwane kastanjelaren geen kaarsofferande purper
ontvlammen
nog is het park geen hoogaltaar
lente, niet aan te voelen,
als de welige leden van de geliefde
zo reeël,
maar je baadt in een golf zefierzoel adem van god, totaal opgenomen
en laat je wezen omwoelen
de warme werkelijkheid en de zongezant
in je te ontvangen
blij,
want verre wintereko van rinkelbelletjes aan sneeuwsleden
[Brunclair 1926a:34]

Er is nog niets tastbaar veranderd. Dat is juist het grote van het genot.
Gister: aleksandrijnen over wintermajesteit. En nu:
de lach van een volksjongen die van een vlondertje het water invalt, –
het goede, warme water, –
en daarom lacht.
Nergens is er een détailbewijs van de nakende lente. Enkel de algemene adem.

[I:119]

Deze citaten geven tegelijkertijd ook mooi het verschil tussen beide dichters aan, zowel wat beeldgebruik als versificatie betreft. Van Ostajen is altijd ‘eenvoudig’: een hoed, een jongen, het water, de adem. Brunclair is doorgaans erg ‘literair’ en maakt daardoor een al te gewilde indruk: “geen kaarsofferande purper ontvlammen”, “een golf zefierzoel adem van god”. Hoewel ook Van Ostajen in deze periode in lange volzinnen dicht, heeft hij een veel scherper ritmegevoel dan zijn jongere collega, wat de opbouw zowel van het hele gedicht als van de afzonderlijke versregels betreft. De opbouw van de geciteerde passage uit ‘Februarie’ is haast retorisch-logisch: these (“Gister”), antithese (“En nu:”). De ‘bewijszinnen’ passen precies bij het doel: de jamberen van “aleksandrijnen over wintermajesteit” tegenover de plotse, haast naar lucht happende onderbreking in de beschrijving van de tomeloze lach (“de lach van

een volksjongen die van een vlondertje het water invalt, – het goede, warme water, – / en daarom lacht”). Brunclairs verzen daarentegen lijken willekeurige lang of kort, met zinnen die uitwaaiëren en nergens naartoe gaan.⁷ Zijn kritiek in het ‘In Memoriam’-stuk op de werkwijze van Jules Romains is dan ook net zo goed op zijn eigen werk van toepassing: “Er is bij Romains, die gelijkbe-rechting van de zinexistens op heel de lijn, waardoor de onderlinge spankracht der woorden wordt uitgedund, omdat de schrijver de beeldings-pregnans offert aan syntaxisbouw in de gangbare betekenis van het begrip.” [Brunclair 1928:20] Die “spankracht der woorden” interesseerde Brunclair nochtans enorm. Als geen ander in de jaren twintig blijkt hij de sonoriteits-theorie van Van Ostaijen begrepen te hebben. Al in zijn bijdragen aan het expressionismedebat had hij er de nadruk op gelegd dat in de moderne poëzie intuïtieve klankwaarden in de opbouw van een gedicht belangrijker zijn dan logische verbanden en dat deze dichtkunst dan ook verwant is met het gebed, de contemplatie en de extase (cf. 2.3). Op al deze kwesties, alsook op het verband tussen (Van Ostaijens) lyriek en mystiek, komt Brunclair uitgebreid terug in dit artikel. Van Ostaijens platonisch-pessimistische, metafysische doel is zelden zo pregnant en lyrisch omschreven: “Het inintelligibele heeft hij bij flitsen doorlicht en ons in zijn verzen nagelaten een schemer van het overaardse dat als een mildglans afstraalt op de radeloze rondgang der dingen.” [idem:34] Ook Van Ostaijens inzichten in verband met de moderne prosodie worden door Brunclair met instemming begroet: verslibrisme noch geijkte sjablonen, maar een dynamisch ritme dat ontstaat tijdens het schrijven bepaalt het expressionistische vers. De typografische explicitering hiervan in *Bezette Stad* vindt hij dubbelop: “Het is de verdienste van een vers, dat de woorden waarin het vorm krijgt hun klankwaarde saam [m]et de rytmiese gebaldheid onderling op elkaar afstemmen. De toevlucht tot drukunstige aksentlegging wordt ‘des Guten zuviel’”. [idem:30]⁸ Dat zag Van Ostaijen blijkbaar zelf ook in, want het experiment werd niet herhaald. Andere proefboringen gingen echter steeds verder: “Van Ostaijen daalt af naar de krater zelf der poëzie. En ongedeed te midden van het vlammentumult boetseert hij in de lava beeltenissen.” [idem:28] Dat vlammentumult woedt onder meer in het onderbewuste waar de dichter de woorden, beelden en klanken uit kan opdiepen die hem in staat moeten stellen de weg van het gevoel naar het blad zo snel mogelijk af te leggen. “Simultaniteit van gewaarwording en zeggings, het is een scherp conditio sine qua non,” [idem:32] aldus Brunclair, die zich hier echter romantischer toont dan zijn onderwerp. Waar voor Van Ostaijen dichtkunst per definitie gewilde kunst is (cf. 2.5), stelt Brunclair: “Let wel: de dichter wil zich niet uiten. De wil naar uiting impliceert een neiging naar oefenkunst. Verzen die de resultante zijn van een eenvoudig wilsbesluit zelfs na inspiratie, zijn veroordeeld tot gekunsteldheid waar de cerebraliteit vooral de grootste beking is.” [ibidem] De dichter moet “de drang naar uiting in zich” voelen [ibidem]; kortom: hij dicht – net zoals Van Ostaijen (cf. 2.5) – uit noodzaak. Het verschil tussen Van Ostaijen en Brunclair is dat de laatste in zijn poging om de ratio helemaal uit te schakelen in het creatieproces dus ook de controle-functie die het verstand bij Van Ostaijen nog wél uitoefent, verwerpt. In een ‘Klein glos-sarium’ aforismen dat hij begin 1929 in *Vlaamsche Arbeid* liet verschijnen, schreef hij: “Die oude Shelley heeft het dadaïsme zuiver geformuleerd: ‘A man

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

cannot say: I will compose poetry'. De inspiratie stort zich uit in één geut. Wat een ontgocheling [sic] voor het zoete geduld der letterbeoefenaars!" [Brunclair 1929a:12]

Of Brunclair zelf zo intuïtief schreef is overigens nog maar de vraag. In zijn werk treffen een aantal verzen die zó extreem door de late Van Ostaijen beïnvloed zijn dat het haast bewuste gevallen van *mimicry* lijken. Ofwel had hij zijn voorbeeld op dusdanige manier geïnterioriseerd dat zijn gedichten – oppervlakkig beschouwd – dichte familie waren geworden van zijn grote voorbeeld en dus ook een gelijkaardige evolutie weerspiegelden. Eerder werd 'Down' al geciteerd, een gedicht dat enkel in *Het Overzicht* verscheen (cf. 2.4), maar de lijst kan naar believen uitgebreid: het volgens een typoscript uit het AMVC in februari 1922 geschreven 'Bij de meissies' [AMVC, B 921/H] dat verder enkel in Grauls' bloemlezing *Het jonge Vlaanderen* gebundeld werd ("Rinkel tinkel tingel tangel tinteling triangel / klinkklank / waard / wijs" [Grauls 1923:21]); het pas in de latere bundel *Sluiereffecten* (1936) opgenomen 'Pantallonade' dat al in 1929 door Du Perron en Burssens ter discussie werd gesteld,⁹ en vele verzen uit *De dwaze rondschoow*. Niet alleen de eerder genoemde gedichten die formeel en inhoudelijk erg door *Het Sienjaal* beïnvloed zijn horen bij deze *mimicry*-reeks, maar ook het lange titelgedicht dat een hybride samenraapsel is van *Het Sienjaal*-retoriek en *Bezette Stad*-nihilisme,¹⁰ alsook, bijvoorbeeld, deze met Strammse woordkernen samengestelde 'Pavane' ("Op de tip op de top / trippel trippel / golvenglijding wonderwijding / distansen / kruis / web" [Brunclair 1926a:41], 'Park' ("Luister lover luister / Paarse / kastanjekearsen / offerande" [idem:43]) en 'Fontein' ("Huppel / druppel / wellen / de / kaskatellen / [...] / klets de kring / vlak / klets de kring" [idem:45]). Naar aanleiding van dit soort verzen schreef Gaston Burssens in 1929 in *Den Gulden Winckel*: "Het is verbazend hoe Brunclair zoo weergaloos phlegmatiek soms – maar ik neem aan: te goeder trouw – zichzelf niet beletten kan een gedicht van v. O. bijna te copieeren en hoe hij niet voelt dat het v.O.'sche woordenspel bij hem tot een woordspeling ontaardt." [Burssens 1981:369] En hij voegt eraan toe dat Van Ostaijen een artikel geschreven zou hebben waarin hij dit aan de hand van *De dwaze rondschoow* demonstreerde, maar dat schroom hem (Van Ostaijen) ervan had weerhouden dit te publiceren. (Naar aanleiding van Brunclairs verzen in *Ruimte* was Van Ostaijen in 1920 ook al in een plagiaat-busting-bui geschoten (cf. 'Brunclair' in 2.2.2.2).) Brunclair riposteerde dat "de approximatieve dichter" Burssens niet echt veel recht van spreken had aangezien zijn "werk wemelt van Van Ostaijense reminescenties" en hij dus wel een "pickpocket" lijkt die "Houdt de dief!" roept. [Brunclair 1929b:288] De strijd om de nalatenschap is dus volop losgebarsten en het heeft de zaak van het organisch-expressionisme zeker niet vooruit geholpen dat de enige resterende protagonisten elkaar al meteen in de haren vlogen. Enige jalousie de *métier* speelde hier zeker mee: beide dichters werd verweten epigonen van de Meester te zijn en aangezien daar in beide gevallen (tot op zekere hoogte slechts weliswaar)¹¹ iets voor te zeggen viel, probeerden ze hun eigen gezicht te redden door een spelletje 'pot en ketel'. Brunclair was zich daar uitermate bewust van. In zijn antwoord op Burssens' en Du Perrons aantijgingen schreef hij dan ook: "Ik zal aan de krachtmeting rond de nog verse tombe van P.v.O maar in geringe mate deelnemen." [ibidem] Maar hij kon onmogelijk niet reageren, want dan gaf hij

Burssens en Du Perron helemaal een monopoliepositie. Aangezien Burssens en Du Perron immers Van Ostaijens “litteraire testamentuitvoerders” [ibidem] waren, hadden zij in zekere zin de macht in handen: zij bepaalden wat er zou verschijnen, in welk tempo en in welke vorm (cf. 3.2). Door, ten slotte, zelf ook óver Van Ostaijen te gaan schrijven konden ze het beeld van de dichter haast volledig bepalen. Hun gelegenheidsstukken hadden vooralsnog echter niet bepaald uitgemunt in doorwrochttheid en de wat verongelijkte Brunclair overdeed door aan te geven dat zijn tekst ten minste de ambitie had gehad iets wezenlijks over Van Ostaijen te zeggen. Het was (cf. 3.2) nauwelijks een boutade te beweren dat Burssens nog niet veel meer had gemeld dan “dat het fel waaide toen hij P.v.O. mee ging begraven, en dat de overleden dichter moeilijk kon velen, dat iemand zich met zijn schaakspel kwam bemoeien”¹² en dat Du Perron vooralsnog enkel had medegedeeld “dat P.v.O ongraag zijn contributie voor de Vereniging van Letterkundigen voldeed.”¹³ Met deze vormen van “litteraire geschiedschrijving” kon Brunclair het onmogelijk eens zijn en dus probeerde hij zelf grondiger op de zaak in te gaan. [ibidem] Met succes, want het niveau van Brunclairs analyse en inlevende beschrijving van de motivering van Van Ostaijens oeuvre zoals eerder geciteerd, zou pas in de essays van Maurice Gilliams opnieuw bereikt worden (cf. 4).¹⁴

Het intrigerende maar uitiem imponderabele van het ‘geval Brunclair’ is dan ook de vraag hoe iemand die zoveel inzicht vertoonde in poëtica’s er uiteindelijk in zijn eigen poëzie nauwelijks iets van bakte. Het is nooit fraai om woorden van een auteur tegen hemzelf te gebruiken, maar wat Brunclair in het ‘In Memoriam’-artikel schreef lijkt in deze context bepaald relevant: “Immers, je hebt het, of je hebt het niet. Heb je het niet, dan kan geen bondgenootschap hoe machtig ook, zelfs al wordt het bezegeld sous la Coupole er iets aan verhelpen.” [Brunclair 1928:27] Net als Van Ostaijen hanteert hij dus het concept van *de ware dichter* (cf. 2.2.1), met als implicatie dat er dus ook onware, valse, *charlatandichters* zouden bestaan. Het is echter maar zeer de vraag of het zo eenvoudig is. Niet alleen is het voor de laat-twintigste-eeuwse onderzoeker intussen vanzelfsprekend dat literariteit een constructie is en het dus onmogelijk is ‘waar’ van ‘onwaar’ te onderscheiden, zelfs als je Van Ostaijens en Brunclairs criterium hanteert, dan nog lijkt Brunclairs positie hiermee niet te omschrijven.¹⁵ Een charlatan of epigoon is iemand die oppervlak-teverschijnselen van een bepaalde schrijftuur overneemt om zo even ‘modern’, ‘avant-garde’ of ‘hip’ over te komen als sommige tijdgenoten. Charlatans ontberen dus het ware inzicht in de nieuwe stroming maar zijn meesters in het *faken*. Uit Burssens’ eerder geciteerde reactie (“Het is verbazend hoe Brunclair [...] niet voelt dat het v.O.’sche woordenspel bij hem tot een woordspeling onttaardt” [Burssens 1981:369]) kan worden afgeleid dat hij Brunclair een epigoon vond. Dat oordeel werd later bevestigd: “Op hun artistieke waarde geschat, zijn ze [Brunclairs gedichten in *De dwaze rondschouw*, gb] nochtans vaak niets meer dan naïeve imitaties. [...] Hoe sterk werkt hier, zelfs tot in de motieven, het rechtstreeks voorbeeld van Paul van Ostaijen.” [De Wispelaere 1960:15-16]¹⁶ Het uitzonderlijke is echter dat Brunclair zich in zijn essays – niet alleen in het ‘In Memoriam’, maar ook in het expressionismedebat (cf.

[Van Ostaijens
grootste fan

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

2.3) – toch een uitermate inzichtelijke leerling toonde; zijn uitspraken over de late Van Ostaijen getuigen wel degelijk van een groot inzicht in en aanvoelen van waar het de dichter van het *Eerste boek van Schmoll* om te doen was, óók (zoals gezegd) waar het woordspel en sonoriteit betreft.¹⁷ Alleen: wanneer hij die inzichten in zijn gedichten toepaste, leverde het slechts heel zelden een bevredigend resultaat op. Het is bepaald onwetenschappelijk te speculeren over het hoe en waarom hiervan, maar ik kan me erg moeilijk van de indruk ontdoen dat het misschien al te romantische aspect ‘inleving’ hier een beslissende rol speelt (naast het vanzelfsprekend nog veel minder meetbare gegeven ‘talent’). De evolutie die Van Ostaijen doormaakte, werd bepaald door wat hij in zijn leven meemaakte: het activisme, de vlucht naar Berlijn, de neergeslagen revolutie, de internationale contacten met schilders en schrijvers, de breuk met zijn vriendin, de groeiende inzichten door schier eindeloze lectuur en reflectie, de ontgoocheling en *struggle for life* bij zijn terugkeer in België... Zijn werk evolueerde in zekere zin even organisch als de gedichten zelf. Brunclair – en dat is natuurlijk ook typisch voor een epigoon – zag zich voortdurend genoodzaakt zijn eigen verworven inzichten terug in te slikken, zodra hij door Van Ostaijen op een denkfout of een door Van Ostaijen als achterhaald beschouwd inzicht werd betrapt (cf. supra, 2.2.2.2 en 2.3). Rationeel stelde hij zijn positie dan bij, maar emotioneel bleef hij nog gehecht aan eerdere standpunten. Vandaar ook dat *De dwaze rondschoow* zo’n opvallend heterogene bundel is.¹⁸ Het is dan ook bepaald ironisch (om niet te zeggen: tragisch) te moeten vaststellen, dat precies die Van Ostaijencommentator die er voortdurend de nadruk op legde dat de Rede in de poëzie niet belangrijk is,¹⁹ uiteindelijk slechts een louter *cerebrale* toepassing van de poëtica van zijn voorbeeld bereikte.²⁰ Wat Van Ostaijen in zake de sonoriteit van het woord beweerde over de moderne Vlaamse dichter in het algemeen (“hoe onzeker wij nog zijn bij dit improviseren op het orgel van het onderbewustzijn” [IV:351]) gold dus in extreme mate voor zijn misschien wel grootste bewonderaar. Die bewondering uitte hij in hetzelfde jaar dat *De dwaze rondschoow* (1926) verscheen ook met een opmerkelijk geslaagd, in *Vlaamsche Arbeid* gepubliceerd gedicht getiteld ‘Paul van Ostaijen’:

Paul
en
tegenpool

aan een wilg hing hij de harp
stoeien de koeien
de harp zal bloeien
slaat aan falsetzang van de minnestreel
moroos en mis
de muze zieltoogt op de baar
allerwegen is misbaar
geen gevaar
Paul rijgt allen aan zijn eversharp
Een vogelkijn
uit allerhogen

Victor J. Brunclair: de volgehouden strijd van een gedoodverfd epigoon | § 3.1

op zijn vulpen is aan 't schallen
beweegt de pen
zo zwelt de dode drop katarakt van kristallen

Dit alles heeft de vreemde wondervogel laten vallen
[Brunclair 1926b:205]

Dit gedicht is om verschillende redenen uitermate intrigerend. Er zijn mij – behalve expliciet als gelegenheids-, spot- of polemisch bedoelde gedichten – niet zoveel teksten bekend die handelen over een andere, nog in leven zijnde dichter.²¹ In het oeuvre van Brunclair is dit ook een uitzonderlijk gedicht aangezien het ondanks zijn zeer concreet aanwijsbare onderwerp (de figuur en/of het werk van Van Ostaijen) toch allesbehalve direct (letterlijk) interpreteerbaar is. Er staat niet: o, de Pol is fantastisch. Of: wat een grote dichter en mensenvriend bezing ik hier. Op een voor hem erg zeldzame wijze slaagt Brunclair er hier in vorm en inhoud samen te laten komen: de gebruikte beeldspraak versterkt het gevoel van ongrijpbaarheid (de mysteries ‘poëzie’ en ‘Van Ostaijen’), eerder dan het te willen ontsluiëren. Dat maakt een interpretatie er natuurlijk allesbehalve eenduidiger op. Ik kan in het bestek van dit boek niet veel meer proberen dan één mogelijke, consistente lectuur te offeren.

Met een later ook nog door naamgenoot De Wispelaere gebruikte woordspeling, begint het gedicht met een uitermate pregnante omschrijving van Van Ostaijen (“Paul en tegenpool”) die tegelijk de aantrekkingskracht (pool als magneet), de extremiteit (pool als uiterste punt) en het antagonistische (tegenpool) van zijn figuur en werk schetst. Ook hier dus bepaald geen eenduidigheid. De tweede strofe gebruikt het uit de psalmen en helaas ook via Boney M bekende beeld van de dichter die zijn kunst vaarwel zegt,²² maar verderop in de strofe (“de harp zal bloeien”) wordt gesuggereerd dat het hier alles behalve zo’n vaart neemt. Integendeel, precies door de harp aan de wilgen te hangen (vanuit biografische achtergrond van Van Ostaijen te lezen als: door afstand te doen van de hymnische ik-betrokkenheid van zijn vroegere werk) gaat het met die harp (de poëzie) veel beter. Het dollen van de koeien in het vijfde vers zal hier zeker toe hebben bijgedragen: ernst verliest het altijd van spel. Het vervolg van die strofe (“slaat aan...”) kan worden gelezen als één lange, voorwaardelijke of tijdsbepalende zin: als/wanneer de falsetzang (die somber en foutief is) aanslaat, de muze (cliché van de romantische inspiratie) haar einde nadert en er hierdoor enige paniek heerst, relax dan, Van Ostaijen maakt immers probleemloos korte metten met deze poëziegemeenplaatsen. Dus: in zijn poëzie klinken noch de wankel tremlen van de kopstemzanger, noch spontane ontboezemingen. In de derde strofe staat dan een verbeelding van hoe de dichter en zijn poëzie wél zijn: als een vogel die uit de hemel (“allerhogen”) komt gevallen, die met het woord (“vulpen”) probeert te zingen (“schallen”) en zo een schijnbare dode materie (“dode drop”) tot leven wekt en laat uitgroeien tot een ware vloedgolf van klaarheid.²³ Het gedicht van Van Ostaijen is dus tegelijk vloeiend, helder en krachtig, hoewel het uit dode stof gecreëerd wordt. Het stroomt, is niet vast te leggen en schittert naar alle richtingen. Het slotvers (“Dit alles heeft de vreemde wondervogel laten vallen”) versterkt het on-(be)grijpbare karakter van dit alles. Het kan zowel bete-

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

kenen: dit inzicht in de poëzie is (mij) door die mysterieuze man (de “vreemde wondervogel”) Van Ostaijen bezorgd, maar ook: dit gedicht (“Dit alles”) is eveneens aan hem te danken.²⁴ Zo gelezen geeft ‘Paul van Ostaijen’ niet alleen mooi aan waar het de dichter Van Ostaijen en/in zijn werk om te doen was, het gedicht bevestigt ook dat Brunclair besefte dat (en in welke mate) hij schatplichtig was aan zijn voorbeeld. Dat dit gebeurt in verzen die nergens als *vin-tage Van Ostaijen* aandoen, maakt deze hommage er alleen maar overtuigender op. Het is dan ook erg jammer dat Brunclair dit gedicht later niet in een bundel heeft opgenomen. Waarschijnlijk uit angst de beschuldigingen van epigonisme nog meer voeding te geven, heeft hij het weggelaten uit de collecties die alleen al door de wélaanwezige en opzichtige neo-Van Ostaijenlyriek en hun algehele heterogeniteit Brunclairs faam verder discrediteerden.

Voor Brunclair was het ‘In Memoriam Paul van Ostaijen’ uit 1928 meer dan een huldeblijk aan een betreurde collega geweest. Het was – hoe relatief, want tweedehands, dat intussen ook moge gebleken zijn – zijn poëtica. En die zou hij in theorie trouw blijven tot aan zijn dood. In een niet-gedateerde brief aan Lode Baekelmans schrijft hij weliswaar “Waarom wil men door dik en dun in mij toch een expressionist zien? Dat was toch maar een litteraire strekking van tijdelijke betekenis, zooals alle strekkingen trouwens,” [Brunclair aan Baekelmans, AMVC, B 921] maar het gros van zijn latere poëtica uitspraken spreekt dat tegen. Wanneer hij begin 1937 Lode Monteyne bedankt voor een gewaardeerde beschouwing over zijn werk, verwijst hij zelf naar het ‘In Memoriam’ als het kernstuk van zijn poëtica: “het is een soort compendium van de toenmalige poësie pure inzichten, en veel daarvan blijft, althans voor mij, nog geldig.” [Brunclair aan Monteyne, 22 januari 1937, AMVC, B 921]²⁵ En een jaar eerder was hij in het door hem mee opgerichte algemeen-maatschappelijke blad *Getuigenis* 1936 scherp van leer getrokken tegen de jongeren die zich als post-expressionisten wilden profileren (cf. 3.3): “met hun huidige predicaat willen zij het voorgeven als zou op het expressionisme alreeds den sluitsteen zijn gelegd. Eenieder die oog heeft voor de ontwikkeling der letterkunde weet dat zulks vals is. Het expressionistische tijdvak in alle kunsten is niet afgesloten, te nauwernood geopend.” [Brunclair 1936d:60] Waarna hij de tegenstellingen oprakelt zoals die meer dan tien jaar eerder al door Van Ostaijen en hemzelf waren onderzocht (geest versus materie, Egyptische/gotische en expressionistische kunst versus Helleense en renaissance-antiquarische) en poëzie eens te meer verbindt met gebed en mystiek. Er lijkt dus geen evolutie plaatsgevonden te hebben in zijn denken: het expressionisme was dé vergeestelijkte kunst en dé mogelijkheid om op indirecte weg een grote antimateriële revolutie te ondersteunen. In hetzelfde nummer van *Getuigenis* stond ook het enige gedicht dat Brunclair in dit blad publiceerde, ‘Ik stap in de Stad’:

Ik stap in de Stad;
 Het leven gaat, het leven wentelt
 en menig ligt gekruisd op het rad.
 Ik stap
 Blijft dit eenzaam en doelloos gaan.
 Zal de tred der velen in mijn voetprint samenslaan?

Ik stap!
 Komt, gij, die in wankelgang
 tijgt naar dagelijksch laheur.
 Werpt op uw harten laat helmen een zang.
 Wij hechten het zegel op de arbeidskeur.

Ik stap!
 Aan het doode puin van den wereldval
 richten wij hoog een menschenwal
 al wat heilig is voor neergang te behoeden.
 Komt deemoedigen, verwoepelingen, en gij goeden
 Slaat niet de weergalm van dien tred
 over in de gemoederen?
 Heeft niet een God ons in dit vale rijk gezet
 om te verbroederen?
 Ik stap. Ik stap in de Stad!
 [Brunclair 1936c:39]

Hoewel Brunclair ook dit gedicht nooit in een bundel opnam, is het een uitermate interessant én veelzeggend specimen: het is namelijk tegelijk vastberaden humanitarisme (“Ik stap in de Stad; / Het leven gaat, het leven wentelt / en menig ligt gekruisd op het rad”) en grauwe belijdenislyriek (“dit eenzaam en doelloos gaan”), zowel sociaal humanitarisme (“Komt, gij, die in wankelgang / tijgt naar dagelijksch laheur. / Werpt op uw harten laat helmen een zang. / Wij hechten het zegel op de arbeidskeur// [...] Komt deemoedigen, verwoepelingen, en gij goeden”) als sceptisch bijna-unanimisme (“Zal de tred der velen in mijn voetprint samenslaan?”), apocalyptisch activisme (“Aan het doode puin van den wereldval / richten wij hoog een menschenwal”) en zelfs opnieuw, zij het aarzelend, O Mensch-expressionisme (“Heeft niet een God ons in dit vale rijk gezet / om te verbroederen?”). Brunclair lijkt hier – recht tien jaar na *Het Sienjaal*, zestien jaar na al die offervaardige Van den Reckgedichten (cf. 2.2.2.2) – de Vlaamse romantisch-expressionistische erfenis aan een ultieme autopsie te willen onderwerpen. Juist wanneer de internationale politieke toestand tot daadkracht noopt en het klimaat van haat dat door het fascisme wordt gepropageerd om een tegengewicht schreeuwt,²⁶ onderzoekt de zelfverklaarde autonomist Brunclair in *een gedicht* of er nog sprake kan zijn van enige vorm van cultuuractivisme. “Wij stellen geen artistieke normen. Dat is niet onze rol. Omdat de kunst uit zichzelf zal evolueeren met de totaliteit der gebeurtenissen en vrij moet zijn evenals de kunstenaar,” [Getuigenis-redactie 1936:1] had de redactie van *Getuigenis* op de eerste bladzijde van het eerste nummer beweerd, maar al in het volgende nummer zou Brunclair dat nuanceren: “Men heeft ons in het licht van een verkeerd geïnterpreteerd expressionisme te lang en te overvloedig bedeed met geversifieerde betoogen, sociaal-politisch of ethisch van inslag, dan dat wij tegen zulke drogstelling niet in scherp verweer zouden staan. *Getuigenis* 1936, zal dus op het veld der letteren slechts die klanken doorgeven, waarvan de toonaard in wezen lyrisch overtrilt, van den dichter weg naar de gemoederen zijner tijdgenooten.” [Brunclair 1936b:30] Ook hier probeert hij dus zijn sinds het expressionismedebat

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

kritisch gefundeerde autonomie te vrijwaren en tegelijk een soort van humanitair *Sienjaal*-fluidum toe te laten dat aan de lyriek nog altijd een politieke rol verleent. Kunst is *niet l'art pour l'art*, maar ook niet tendentius. Althans in theorie.²⁷ In de praktijk is 'Ik stap in de Stad' natuurlijk wél tendentius: het lot van minderbedeelden wordt (overigens behoorlijk expliciet) beklaagd en de hoop wordt uitgesproken dat zij allen zich zullen verenigen ("Slaat niet de weergalm van dien tred / over in de gemoederen?"). De communistische ondertoon die ook al ruim tien jaar eerder in dit soort expressionistische lyriek weerklonk is nog altijd aanwezig. Alleen overheerst hier uiteindelijk de twijfel en de eenzaamheid: de dichter stapt wel in de stad, maar meer dan de anderen aanspreken ("Komt") doet hij niet; hij hóópt op een soort verbondenheid die alle betrokkenen kan versterken, maar is allesbehalve overtuigd dat het ook zal lukken. Niet toevallig staan er op het einde van de tweede strofe twee retorische vragen. Het lijkt wel alsof de dichter zichzelf wil overtuigen van het nut van zijn missie: God heeft het toch gewild, nou dan?! En zo eindigt ook dit gedicht op een tegelijk overbewust *tritzdem* én een zelfbewuste, avant-garde voorttrekkersrol: Ik stap in de stad, o, laat de anderen mij volgen.

Enkele maanden voor de 'lancering' van *Getuigenis* was Brunclairs tweede bundel *Sluiereffecten* verschenen. De gedichten in deze lijvige collectie laten een zo mogelijk nog hybrider auteur aan het woord. Zo bevat de bundel zowel juichende neo-*Het Sienjaal*-lyriek ("Bandeloze blijheid ontzaggelijke hemelkorallen / lof loutering krachtgebed" [Brunclair 1936a:77] in het lange slotgedicht 'De schrei om God'), als het al eerder in *Ruimte* gepubliceerde 'Terras bij de stroom' (daar gedateerd 30 september 1919 [Brunclair 1920a:11]) dat, zoals gezegd, bij publicatie enige epigonismetoorn had opgewekt bij Van Ostaijen,²⁸ als verzen die duidelijk recenter zijn, maar zich evenmin van hun voorbeeld hebben kunnen losmaken. Een flagrant voorbeeld is 'Berceuse':²⁹

Slaap slaap zoet Bébé Cadum
dan krijg je morgen sen sen gum
plum plum pudding
plum plum

De koning van Congo
draagt een ster op zijn shako
zijn maarschalk is een oerang oetang
zijn septer is een pisang
de koning kreeg een zonnesteek
werd zwart van binnen van buiten bleek

Pirrewirrewirrewit
naar Egypte deed Jesuke ezeltje zit

Een mannetje met een ster op een staak
steekt lichtekens op in 't land van de vaak

Victor J. Brunclair: de volgehouden strijd van een gedoodverfd epigoon | § 3.1

plum pang
do
Susie
Congo
do

[Brunclair 1936a:21]

Opmerkelijke opvatting van een slaapliedje had (“plum pang”) Brunclair... Het heeft dan wel dezelfde titel en begint net als Van Ostaijens ‘Berceuse Nr. 2’ met “Slaap” [II:236], maar verder wordt dit gedicht eerder gekenmerkt door een wat hortend ritme, goedkoop exotisme (Congo, Egypte) en belegen geluidseffecten (horen we in “plum plum” een echo van “ploem ploem” [II:199] uit ‘Marc groet ’s morgens de dingen?’) dan door de hypnotiserende incantatie van Van Ostaijens verzen. Ook het eerder vermelde ‘Pantalonnade’ (cf. supra) werd in *Sluier* effecten opgenomen, samen met andere ‘bewijsstukken’ als ‘Dorpsdans’ (“Klompen op de klinker / klinkende klompen op de klinker / klinkende klompen en klinkende munt / klinkklank klinkklank” [Brunclair 1936a:26] of het als “Nigger Song” aangekondigde ‘Savannah’, waarvan dit de eerste strofe is:

Beri beri bim bam
baboe is moe
kijk kijk de kanguroo
is taboe
doodle doo
[idem:28]

In zijn klanknaboetsingen gaat dit gedicht weliswaar nog veel verder dan Van Ostaijen in ‘Woord-jazz op Russies Gegeven’ (“Donkozakken Donkozakken” [II:164]) of ‘Fiziese Jazz’, maar het is uiteindelijk toch ook veel minder radicaal dan de dadaïstische klankgedichten van Hugo Ball waar het haast letterlijk naar verwijst.³⁰ Ook de late Van Ostaijen klinkt door, bijvoorbeeld in ‘Eenzaamheid’, ‘Nachtkomst’ of ‘Nachtwaak’ die aan de *unheimliche* atmosfeer van *Nagelaten Gedichten* als ‘Avondgeluiden’, ‘Onbewuste Avond’ of ‘Het Dorp’ herinneren. Vergelijk de volgende fragmenten:

Het licht is laat
Het licht is laag
een holle hoefslag in de laan
de late laan
en amper goud aan avendbomen
[‘Eenzaamheid’, Brunclair 1936a:43]

En:

[...]
's avonds hoort gij aan de verre steenwegen
paardehoeven
dan hoort gij alles stille waan
[‘Avondgeluiden’, II:238]

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

Het cruciale verschil tussen deze dichters is dat Van Ostaijen het thema van zijn gedicht haast nooit *avouert* (cf. 2.5), terwijl Brunclair – waarschijnlijk omdat de sonoriteit van zijn woordcombinaties er lang niet altijd in slaagt het juiste gevoel te suggereren – vaak zijn toevlucht moet nemen tot expliciteringen als “Al wat is / *onvatbaar* zinkt in schaduwspeling / *mysteriediep*”. [‘Nacht-komst’, Brunclair 1936a:44, cursivering gb]³¹ In zijn geheel maakt deze bundel een pijnlijk tweedehandse en uitermate *verlate* indruk: er zijn kenmerken uit zowat alle fases van Van Ostaijen in terug te vinden, maar op zo’n oppervlakkige manier verwerkt en anachronistisch geordend dat het onmogelijk is een echt doorleefde evolutie vast te stellen bij de dichter. “*Sluiereffekten* bevat een groot deel onbelangrijke verzen in burleske of fantaisistische trant uit de twintiger jaren. Men vraagt zich af waarom hij ze nog heeft gebundeld,” aldus De Wispelaere in zijn Brunclairmonografie en dat oordeel is zeker niet te streng. [De Wispelaere 1960:18]

Camera
Lucida] Iets milder is hij voor de opvolger, die nauwelijks een jaar op zich laat wachten. *Camera Lucida* (1937) klinkt inderdaad veel homogener en bevat zelfs enkele gedichten waarover critici haast eensluidend positief zijn. Dat geldt vooral voor ‘Hoge vaas’:³²

Omwenteld door een draaikolk van geraas
staat rild en rijzig in haar kring van licht omtogen
een spel van saamgezongen bogen
de witte, hoge vaas.

Laat af de aanslag ener plumpe hand
Langsheen de reinheid harer flanken
laat af de schennis der ontwijde klanken
die aanspoelt op haar koele rand

Het was een opgewaaierd vuur
dat zijn verkronkelde gestalt ontrolt
en plotseling ongerept en puur
daar als een vlamvorm star wordt spits gestold
[Brunclair 1937b:17]

Ook in *Sluiereffekten* stonden al enkele klassiek-rijmende gedichten, maar daar had dat veelal een (soms gewild) komisch effect.³³ In ‘Hoge vaas’ zijn de kwatrijnen ritmisch niet regelmatig, en toch komt het rijm nergens geforceerd over. Integendeel, precies door de afwisselende regellen te krijgen kernwoorden als “vaas”, “rand”, “vuur”, “puur” en “gestold” een extra klemtoon. Het gedicht neemt zo de vorm aan van zijn onderwerp: zowel de vaas als het gedicht zijn ritmisch, muzikaal (“saamgezongen”) in zichzelf gekeerde (“Laat af de aanslag”) tekens van stabiliteit en rust in een steeds rumoeriger wereld (“een draaikolk van geraas”); ze streven een ascetische zuiverheid na (“reinheid harer flanken”, “koele rand”) en ontlenen aan die status een haast religieus aura (“in haar ring van licht”) en in ieder geval een grote afstandelijkheid (“koele rand”); beide zijn weliswaar het resultaat van een passionele instelling of emotionele ervaring (“een opgewaaierd vuur”) maar zoeken hun uiteinde-

lijke vorm door middel van een uiterst strenge objectivering (“wordt spits gestold”). In die objectivering herinnert ‘Hoge vaas’ eerder aan de *Dinggedichte* van Rilke dan aan de late Van Ostaijen. Zelfs in een gedicht als ‘Stilleven’ zal die de eigenlijke waarneming thematiseren en zo dus onvermijdelijk de subjectiviteit ervan beklemtonen.³⁴ Brunclair realiseert hier anderzijds wel de ontindividualisering waarnaar Van Ostaijen altijd streefde; de persoonlijke emotie wordt hier dusdanig op een object overgedragen dat ze voor vele lezers onnaspeurbaar verdwenen zou lijken. Dat dacht althans Lode Monteyne, die bij deze verzen aantekende: “Zij kunnen velen koel schijnen. Wij hebben er de trilling in waargenomen van een zeer verfijnde, geestelijke ontroering.” [Monteyne 1938b] Een reactie die ook Van Ostaijens late gedichten veroorzaakten. Monteyne legde zelf niet expliciet de link met Van Ostaijen, maar zijn omschrijving van wat volgens hem Brunclairs doel is, kan zonder meer ook op hem worden toegepast: “Ook van het onvatbare, het vormellooze, dat niet met preciese woorden uit te drukken valt, omdat het thuis hoort aan de nevelige grenzen van het geestesleven moet de kunst een indruk kunnen geven.” [Monteyne 1938a] Die metafysische glimp gaf Brunclair echter zelf zeer zelden, ook niet in wat waarschijnlijk zijn meest coherente bundel was, *Camera Lucida*. Het titelgedicht herinnert met zijn luchtige maar allesbehalve naïeve rijmen aan de *namedroppende* Burssens van *Piano en Klemmen voor zangvogels* (cf. 2.4 en 3.2): “Het diepe spoor van Hildebrand / doorgroeft nog de flank van ons land / Maar hij met zijn *Camera obscura* / kiekte noch Einstein, noch Chaplin, noch Kiepora”. [Brunclair 1937b:5] Andere verzen (“Over het gaanpad sleept uw schoen / en in de zijzak van uw boezeren / steekt een pakje roggemik” [‘Vanwaar ken ik uw gelaat?’, idem:6]) weerspiegelden het grauwe klimaat van de jaren dertig en zweemden dan ook eerder naar een soort van sociaal-realisme dan naar het organisch-expressionisme. Het aan Floris Jaspers opgedragen ‘De Goochelaar’ is allesbehalve een evocatie van het wonderwerk van de dichter zoals Van Ostaijen dat eerder beschreef (cf. ‘les 1: verras je publiek’ in 2.3); hier geen pogingen om de fenomenen zo voor te stellen dat de lezer het gevoel heeft ze voor het eerst te zien, maar anekdotische rijmelarij zonder meer (“Bij ’t eerste schokje van mijn stokje / hop daar is een keukenklokje” [idem:8]). Ook andere portretgedichten als ‘Harlekijn’, ‘Zwerver’, ‘Matroos’ en ‘Heereboer’ overstijgen nergens de sentimenten die door een zondagschilder wordt bereikt met een gemiddelde afbeelding van de Zigeunerin-met-traan: dit zijn *typetjes*, geen mensen die worden beschreven. Enkel ‘Herder’ lijkt hieraan te ontsnappen, maar na een veelbelovende start (“Het blonde vee dwaalt ver en vreemd te grazen / aan de heuvelkam / vol opalen wazen” [idem:12]) vervalt ook dit gedicht in het soort woordronken impressionisme dat hier en daar ook *Music-Hall* kenmerkte (“Omvleugeld / door de lage vlucht vol koleuren / daalt doorheen een fel festijn / van geuren” [ibidem]). Net als in *Sluier* effecten wordt ook in deze bundel het poëtisch effect teniet gedaan door overbodige expliciteringen. Dat gebeurt bijvoorbeeld in ‘Landweg’, dat in aanzet enigszins aan Van Ostaijens ‘Herfstlandschap’ herinnert. Dit zijn de tweede en de derde strofe van Brunclair, gevolgd door enkele verzen Van Ostaijen:

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

Er gaat een trage
 huifwagen
 in schommelgang
 een uitkomstloze weg desolaat en lang

De voerman die de teugels ment
 dokkert naar gebieden onbekend
 [idem:16, cursivering gb]

Uit de mist in de mist met de hortende wagen
 dut de wagenvoerder zich niet vast
 in een spoorloze slaap
 [II:194]

Dat juist de slaap spoorloos is, geeft het Van Ostaijengedicht een meerzinnigheid³⁵ waar Brunclair enkel van kan dromen: zijn invulling van de weg (“uitkomstloze”, “desolaat en lang”) doodt de verbeelding, want vult ze gewoon letterlijk in. In andere gedichten weergalmt dan weer een restant humanitair-expressionistisch pathos (“als heilig offervuur vlamt fel papaver” [‘Oogstland’, Brunclair 1937b:18]) of – en dat is gezien Brunclairs poëtische positie een wel erg pijnlijk geval van regressie – pure Tachtiger-metaforiek (“brengt iriseering tintentooover / [...] / fijn uitgewaaiert in verschemerd loover” [‘Schilderspalet’, idem:25]). Het gedicht waaruit deze verzen komen bevat duidelijke meta-elementen (het palet verhoudt zich tot het schilderij zoals de chaos tot de orde) en ook ‘De trapezist’ kan zo worden gelezen: net als deze circusartiest bevindt ook de dichter zich “tusschen schijn en wezen” en speelt hij hoog spel (“Als de trapezist / zich in zijn greep vergist / valt hij geplet / en alles staat ontzet”); beiden zijn “weinig van de wereld en veel van den hemel” en bevinden zich dan ook (de ene lichamenlijk, de andere geestelijk) “in de hooge zone / waar serafen wonen”. Het “mirakelspel” [idem:26] dat de trapezist beoogt, speelt Brunclair echter zelf niet klaar in *Camera Lucida*. Slechts één gedicht is écht verrassend en het is dat louter om inhoudelijke redenen.³⁶ In ‘Rijnterras’ schetst Brunclair namelijk een scherpzinnig portret van het Duitsland onder het nazi-regime. Ik citeer de derde en zesde strofe:

Men zegt de glorie van het Avondland zal tanen
 als men het ras verdelgt der oer-Germanen
 En met den luister van het Avondland begaan
 land ik op dit terras hier aan
 om U den Westergroet te brengen
 en mij aan den Germaansche menigte te mengen
 [...]

De leeraar met zijn kleurenbril
 waakt als een hoeder op zijn pupil
 Een bedelaar wordt afgesnauwd
 terwijl de Inhaber de laatste vleeschvezels uit zijn kiezen kauwt
 Zijn vette stem zegt barsch: Heraus!

Victor J. Brunclair: de volgehouden strijd van een gedoodverfd epigoon | § 3.1

En op een bordje staat in Gotisch schrift: Kalfskop met saus.
 Er is een dominee die door een bloote kuit ontsticht
 zijn blik ascetisch naar den hemel richt
 maar per abuis
 slaat de zoo stille man een hakenkruis
 [idem:20-21]

Grootse politieke poëzie is dit niet, maar deze laatste verzen geven toch wel knap aan hoe de nazi-ideologie geïnterioriseerd was tot ze de allures van een rituele godsdienst had aangenomen: de dominee vergist zich en het hakenkruis vervangt 'spontaan' het christelijke kruisteken.

Deze anti-Duitslandtirade vond haar essayistische pendant in het lange opstel *Het heilige handvest* dat Brunclair eveneens in 1937 liet verschijnen en dat bekroond werd door de Provincie Antwerpen.³⁷ Dit essay wordt algemeen beschouwd als het antwoord op Urbain van de Voordes *Het pact van Faustus* (1936).³⁸ Brunclair probeerde hier – en Lode Monteyne wees er terecht op dat dit de helderheid en dus overtuigingskracht van zijn essay niet bevorderde³⁹ – zijn eigen esthetica te verwerken, terwijl hij op een polemische manier Van de Voordes uitgesproken cultuurpessimisme én Germaanse voorliefde te lijf ging. Het was juist in die context dat nazisme en fascisme het moesten ontgelden. De linkse vrijzinnige en latere redacteur van het weekblad *Ulenspiegel* was echter haast even streng voor het communisme. Behalve een maatschappelijke studie over verschillende 'volksaarden' of politieke systemen is *Het heilige handvest* immers ook, en vooral, een uitermate gedreven verdediging van de vrijheid van de kunstenaar om autonoom – zonder welke verplichting aan welk ethisch programma dan ook – te kunnen werken.⁴⁰ Te midden van een niet te miskennen politieke en culturele restauratiebeweging trachtte de criticus de balans op te maken van twintig jaar avant-gardekunst in Vlaanderen om zo alsnog te redden wat er te redden viel.

De autonomistische dichters hadden het in de jaren dertig zwaar te verduren. Hoewel ze nooit hadden beweerd dat de dichter zich opnieuw in zijn Ivoren Toren mocht terugtrekken, werd hun dat tijdens het Groote Misverstand – beter bekend als de Vorm of Vent-polemiek – wél verweten. Martinus Nijhoff, bijvoorbeeld, kwam onder zware druk te staan; juist door te benadrukken dat poëzie los staat van zowel de maker als de omringende werkelijkheid, ontzegde hij zichzelf volgens zijn tegenstanders de mogelijkheid om met zijn werk enige invloed uit te oefenen in of op de maatschappij. Het vermeende vormfetisjisme van de modernisten (Nijhoff, Van Ostaijen, Brunclair...) bracht ook opnieuw een zeker religieus discours in de poëziekritiek (extase, mystiek, gebed) waaraan nuchtere geesten als Ter Braak en Du Perron een hekel hadden. Voor hen moest een dichter iets te zeggen hebben; hij kon zich niet verschuilen achter wat voor vormen of zweverige retoriek dan ook. Het 'misverstand' is echter dat die modernisten dat zélf eigenlijk ook vonden. Niet toevallig streefde Van Ostaijen zelfs in zijn passages over mystiek en gebed naar een haast wetenschappelijke kritiek die de vorm van het te bespreken gedicht probeerde te legitimeren (cf. 'conceptie en techniek' in 2.3); en al evenmin toevallig worden ook Nijhoffs "apothekerspraatje[s]" gekenmerkt

Het heilige
 handvest:
 een antwoord op
 Van de Voordes
 Pact van
 Faustus

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

door een voor die tijd erg grote aandacht voor technische kwesties en controleerbare gegevens. [Anbeek 1990:146-147] En ook het maatschappelijke aspect werd niet verwaarloosd: Nijhoffs cyclus 'Voor dag en dauw' (1936), bijvoorbeeld, werd uitdrukkelijk als poëtisch antwoord op het cultuurkritische essay *In de schaduwen van morgen* van Huizinga geschreven en is een expliciete poging om 'inhoud' en 'maatschappijkritiek' in verzen toe te laten, zonder echter in belijdenislyriek te vervallen en zo de autonomieverworvenheid uit het oog te verliezen. De andere kant van deze medaille is dan natuurlijk dat juist in het geval Brunclair de relativiteit van dit modernistische standpunt blijkt: wat baten inzicht in de 'vormkracht' van het organisch groeiende gedicht, als de dichter in kwestie er toch nergens in slaagt een eigen stem te laten horen en dus vervalt in het meest opzichtige epigonisme? Als hij er, met andere woorden, niet in slaagt een 'inhoud' mee te delen die hij alleen maar kan meedelen omdat hij de vorm gebruikt die hij gebruikt.⁴¹ En juist daarom betreft het hier dus een groot misverstand: vorm én vent zijn belangrijk, zowel de 'oorspronkelijkheid' van de dichter, als zijn 'persoonlijkheid' zullen hun weg vinden in een eigen, oorspronkelijke vorm. Niet alleen vorm en inhoud moeten dus één zijn in de poëzie, maar ook vorm en vent.⁴²

Die positie nemen de facto ook de gezworen vijanden Brunclair en Van de Voorde in dit debat in, alleen zitten zowel hun persoonlijkheden als een aantal kritische a priori's hen daarbij dusdanig in de weg dat ze dat nooit met zoveel woorden gezegd krijgen (laat staan in hun eigen poëzie gerealiseerd). En zelfs al zijn ze het eens, dan nog geldt wat ook al eerder (cf. 1.3) werd vermeld: gelijkaardige opinies garanderen allerm minst gelijkaardige verzen. Maar dat neemt dus niet weg dat de beide heren het veel meer eens met elkaar waren dan ze – bedwelmd door hun jarenlange strijd – zelf durfden of konden inzien. En in de beide gevallen lijkt het vooral de schim van Van Ostaijen te zijn geweest die hen hierbij parten speelde. Van de Voorde blijkt in sommige opzichten standpunten in te nemen die recht uit de 'late' kritische praktijk van Van Ostaijen gelicht lijken, en dat terwijl hij verder, doorlopend en naar aloude gewoonte, zowel het expressionisme als de Vlaamse 'heraut' van die stroming met alle zonden Israëls belaadt. En nog veel uitgesprokener waart die schim in *Het heilige handvest* – die heroïsche synthese annex reddingsoperatie van alles waar Brunclair voor staat of zou willen staan – waar de esthetica en poëtica van Van Ostaijen, zoals die door Brunclair werd geïnterpreteerd, de hele tijd de subtekst vormt. Terwijl Van Ostaijen bij Van de Voorde een karikatuur van snobistische oppervlakkigheid en cerebrale ontaarding blijft, blijkt Brunclairs Van Ostaijen (volledig conform zijn 'verwerking' ervan in zijn gedichten) een tegenstrijdig mengsel van humanitair-activistische retoriek en onthecht scepticisme te zijn. En zo bestrijden ze elkaar met een verschillende invulling van 'Van Ostaijen', terwijl ze elkaar misschien wel via (bepaalde aspecten van) diezelfde Van Ostaijen hadden kunnen vinden.

Het zijn vaak de 'grote geesten' van een cultuur die het durven te beweren: de wereld gaat aan intellect ten onder. Zowel Van de Voorde als Brunclair (als overigens Huizinga en Nijhoff) vertrekken in hun analyse van de vaststelling dat de westerse beschaving een morele crisis zonder weerga meemaakt. Voor Van de Voorde was de oorzaak voor die crisis duidelijk: "individualisme" en

“materialisme”. [Van de Voorde 1936:7,14] Of nog: “Het eeuwige is verzaakt ten bate van het tijdelijke; het onstoffelijke verdrongen door het materiele... Het pact van Faustus.” [idem:65] In de kunst leidde die mentaliteit tot een reeks “ismen”, samen te vatten onder de noemer “experimentalisme” en met als enige resultaat: “de chaos”. [idem:9] Ook de kunstenaars waren immers ten prooi gevallen aan de illusie van de vooruitgang [idem:13-14], die ook de wetenschap in de ban hield. Die nieuwsgezindheid zorgde alleen maar voor de grootste (en gevaarlijke) instabiliteit in de geesten van de mensen. De humanistische eenheid, waarop de westerse beschaving is gebouwd, kon, volgens Van de Voorde, enkel worden gered door een hernieuwd geloof in de fundamenten van die beschaving, in precies die aspecten dus die universeel en eeuwig zijn. Van de Voorde verlangt terug naar een statische, “gesloten” wereld [idem:5], met een “centrale waarheid” [idem:140] en bijgevolg een vanzelfsprekend “eeuwigheidskarakter” [idem:15]. Hem is het te doen om de Ziel, om God en het geestelijke, alsook “de persoonlijkheid” die volgens hem “het gelaat der ziel” is waarmee “staat en valt de Europeesche cultuur”. [idem:159] De nieuwsgezinde, nihilistische en materialistische vooruitgangsdynamiek die wetenschap en (moderne) kunst voortstuwden, leiden alleen maar tot vervreemding van die grote cultuurwaar(he)den.⁴³

Hoewel hij zich ruim zeventig bladzijden uitslooft om Van de Voorde's thesen te weerleggen, blijkt Brunclair het hier dus eigenlijk maar zeer gedeeltelijk mee oneens te zijn: ook hij ziet het avondland ten onder gaan “in de giftgewassen van het intellektualisme” [Brunclair 1937a:5] en verwacht enkel een oplossing in het geestelijke. Ook hij vindt dat kunst “in onze voeling met het Leven zelf” moet “verwortelen”. [idem:33]⁴⁴ Hij blijkt echter een totaal ander zicht op dat “Leven” te hebben dan Van de Voorde. Brunclair zoekt zijn heil immers niet in het eeuwige en universele, maar in de *dynamiek* die de verandering kan teweegbrengen. De avant-gardekunst is niet alleen letterlijk een vooruitgeschoven post, de artiesten nemen “als wachters in den Tijd” [idem:5] ook hun verantwoordelijkheid op en zorgen er door hun totale *tabula rasa* voor dat er op het puin van de zieke beschaving opnieuw kan worden gebouwd: “Achter ons ligt babylonisch ruïnenland. Vóór ons ligt niets. En in ons verluidd het parool: scheppen!” [idem:67] De kunstenaar is dus geëngageerd, maar mag anderzijds (en ook dat wordt door Van de Voorde beweerd) toch ook niet de illusie koesteren dat hij echt een verschil zou kunnen maken in de ontwikkeling van een beschaving; hij moet er dus vooral zorg voor dragen nooit zijn artistieke autonomie te verliezen, het is zijn enige bezit:

Hij heeft de gemeenschap den vollen inzet van zijn ontbloede geesteskracht te schenken, evenwel niet deze geesteskracht te richten naar doelstellingen, die hem door de gemeenschap zouden worden voorgeschreven. Het geestelijke in de kunst, impliceert niet het utilitaire in de kunst.

Van de vlijt der cultuurpedagogen bevrijd ons Heer! [idem:7]

Brunclair verwoordt hier de stelling die hij – en vóór hem Van Ostaijen – al sinds de vroege jaren twintig verkondigde: de kunstenaar werkt individueel, maar niet individualistisch (zie de gelijknamige paragraaf in 2.3). Over die

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

autonomie en de uitermate geringe (en ook niet te wensen) impact van de dichter in de maatschappij zijn ze het dus eens, al wordt dat nergens met zoveel woorden gezegd. De discussie wordt namelijk ondergesneeuwd door allerlei oude twistpunten.

Voor Van de Voorde – die duidelijk niet bekend is met een tekst als *Über das Geistige in der Kunst* van Kandinsky (cf. 2.2.1) – betekent het modernisme namelijk zonder meer het “failliet” [Van de Voorde 1936:9] van de beschaving en getuigt het van een perverse drang naar “[z]elfvernietiging”. [idem:21] Brunclair draait dat gewoon om: het zijn de traditionalisten die in het spoor van Van Nu en Straks vasthielden aan impressionistische en naturalistische dogma’s en zo dus in het materialisme bleven steken.⁴⁵ Zij bleven vastzitten in het – alweer in Van Ostaijens terminologie (cf. 2.2.1) – “physioplastiese” dat het hellenisme en de renaissance had beheerst, terwijl het juist de “ideoplastische” expressionisten waren geweest die de draad van de “Karolingsche, de gothische, de romaansche” kunst terug oppakten en naar vergeestelijking streefden. [Brunclair 1937a:31] Als aanhangers van de zuivere lyriek waagden zij – in navolging van Rimbaud en Mallarmé – opnieuw die grote stap: niet de directe (semantische) betekenis van het woord was belangrijk, ook niet de syntactisch-logische samenhang van de woorden in het gedicht, maar de “andere dan gangbare affekten” [idem:14] waarmee het woord wordt opgeladen en die dus de materialiteit overstijgen. “Intelligentsia is nog geen Logos, want niet in het minst bij machte het overaardsche te verklaren,” [ibidem] zegt Brunclair Van Ostaijen na. En om dat “overaardsche” is het de moderne kunstenaar te doen: “De dichter staat te midden van het tijdsgebeuren als een hoge baak. Het licht in deze baak wordt niet door klimmers van beneden ontstoken. Het is een afglans van het overaardsche.” [idem:20-21]⁴⁶ Maar net als zijn leermeester, beseft ook Brunclair dat deze neoplatoonse (“afglans”) instelling een onoverkomelijk probleem met zich meebrengt: enkel de ideeënwereld is absoluut, maar juist omdat het hier ideeën betreft kan men daarmee in het dagelijkse leven moeilijk uit de voeten. “Ons leert de ervaring, dat, waar de Idee tot concreetwording komt, zij wordt ontadeld.” [idem:15] En net als bij Van Ostaijen (cf. ‘net-niet-passief’ in 2.5) leidt dit inzicht haast onvermijdelijk tot “quietisme”. [idem:16] Dat kan de immer activistische daadmens Brunclair te midden van de Grote Wereldcrisis echter moeilijk over zijn lippen krijgen. Helemaal op het einde van het essay zal hij dan ook in daadkrachtige bewoordingen een dichterlijk-paradoxe combinatie van die twee tendensen voorstellen: “De kunstenaar is de kontemplatieve quietist bij uitnemendheid. Maar binnen dit quietism ontembaar actief.” [idem:72] Dàt is juist ook het ‘heilige handvest’ uit de titel van het opstel: het heilige geloof in de onoverwinnelijkheid van de Idee en de Geest: “deemoed en levensgeloof, offerdienst aan den Geest, en onaantastbaarheid van de creatieve kracht in iedereen. Mensch als exponent der schepping.” [ibidem] Voor hij tot deze conclusie komt zal hij echter nog vele tientallen bladzijden afrekenen met Van de Voorde en andere cultuurpessimisten, daarbij – weliswaar zonder bronvermelding – gebruik makend van de munitie die Van Ostaijen jarenlang had geproduceerd⁴⁷ en schijnbaar zonder te beseffen (of te willen toegeven) dat Van de Voorde in velerlei opzichten tot een gelijkaardig besluit komt.

De blindheid is echter wederzijds. Het is verbijsterend vast te stellen hoe Van

de Voorde eerst scherpe kritiek levert op de modernistische dichters om hem dan, veertig bladzijden later, een beschrijving van de ware kunst te zien geven die in velerlei opzichten perfect overeen komt met wat, bijvoorbeeld, Van Ostaijen in zijn late kritieken schrijft.⁴⁸ Eerst beweert Van de Voorde dat het de schuld was van vertheoretiseerde dichters (die “de woorden wilden zien gebruiken ‘los van hun beteekeenis’ en ze enkel lieten gelden als klank of als suggesties van de hemel weet welke geheimzinnige activiteiten”) dat de mens terecht was gekomen “in een wereld waarin we ons niet meer konden oriënteren, omdat daar al het ons vertrouwde zoek is geraakt.” [idem:54] Twee hoofdstukken later blijkt echter precies het niet-vertrouwde cruciaal te zijn voor de kunst. Eerst lijkt het nog alsof Van de Voorde een lange, hem zo typerende vermoeid-ironische parafrase van de modernistische dwalingen opzet, om die dan daarna te kunnen diskwalificeren.⁴⁹ Hij heeft het over hoe men – naar aanleiding van de debatten over de zuivere poëzie – “zijn toevlucht [nam] tot omschrijvingen die alle wezen op de onverklaarbaarheid van het poëtisch proces” [idem:97], hoe poëzie opnieuw met mystiek werd gelinkt, en met het gebed [ibidem]; dat laatste gebeurde internationaal gezien natuurlijk vooral in Frankrijk waar Henri Bremond in 1926 *Prière et Poésie* liet verschijnen.⁵⁰ De volgende omschrijvingen kunnen in een Nederlandse context echter enkel aan Van Ostaijen worden toegeschreven:

De zielstoestand die aan den poëtischen scheppingsdrang het aanzijn geeft werd niet alleen gelijkgesteld met den ‘orewoet’ der mystici, zeer verwant trouwens met den musischen waanzin der Ouden en het profetisch gestamel der pythia, maar in het eigenaardig bedwelmingvermogen van het rhythmisch gebonden woord ging men iets tooverachtigs zien [...] Mystisch, magisch, occult, werd de poëzie weldra door de spraakmakende gemeente zonder noemenswaardig verzet losgehaakt van alles wat met logica, ratio, intellect ook maar het minst te maken heeft.” [idem:98]⁵¹

Zowel de ‘orewoet’- als de Pythiavergelijking werden door Van Ostaijen gemaakt,⁵² en in ‘Modernistische dichters’ probeerde die ook aan te tonen waarom hij lyriek los zag van logica en ratio. Dat dit losmakingsproces “zonder noemenswaardig verzet” gebeurde klopt overigens niet; Van Ostaijen schreef dit essay onder meer tégen de virulente verdediging van het Gezond Verstand door... Van de Voorde (cf. 2.3). Van dat verzet valt in *Het pact van Faustus* echter niet veel meer te merken. Ondanks de – door mij geprojecteerde? – sneer richting “de spraakmakende gemeente”, gaat Van de Voorde hier dus niet in tegen de vergelijking van poëzie met mystiek, gebed en ‘orewoet’. Integendeel, hij citeert met instemming Ruusbroec [idem:122] en schaart zich volmondig achter critici als Verwey en Bremond die het geestelijke aspect van de poëzie beklemtonen. [idem:125] En uiteindelijk valt hij Van Ostaijen helemaal – zij het postuum en meer dan waarschijnlijk ongewild – in de armen wanneer hij op zijn manier oproept tot ontindividualisering⁵³ en ideeën over het ontstaan van het gedicht verkondigt die haast letterlijk bij zijn vroegere nemesis zijn terug te vinden:

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

Vorm en inhoud zijn één, – het werd genoegzaam gezegd. En juist hierin, in dit niet buiten, niet binnen, daar ligt het. Regels, verstandelijk opgestelde voorschriften waarnaar een kunstwerk tot stand kan gebracht worden, bestaan er niet, maar wel een onafwijsbare wet, krachtens dewelke het noodzakelijkerwijze tot stand komt. Deze wet is de innerlijke noodzakelijkheid.” [idem:100]

Een besliste relativering van het poëtica-onderzoek dringt zich andermaal op wanneer je op dit soort parallellen stoot. Van Ostaijen en Van de Voorde schreven niet alleen totàl verschillende gedichten, ook hun ideeën over kunst en maatschappij waren allerminst gelijklopend. En toch zie je dat ze beiden dezelfde axioma's hanteren (over de innerlijke noodzaak en de eenheid van inhoud en vorm)... In de veronderstelling dat ze oprecht meenden wat ze beweerden en vooral ook schreven volgens deze regels, kunnen hun pennentwisten dus worden afgedaan als retoriek. Hoe anders te verklaren dat ze gedichten zouden afwijzen (die van elkaar, namelijk) die volgens 'correcte' principes tot stand kwamen? De enige verklaring is dat die *poetic principles* nauwelijks de helft van het verhaal vormen. Er zijn namelijk nog een hele reeks andere, al dan niet meetbare elementen die hier een rol kunnen spelen. Sociale conventie en groepsdruk, bijvoorbeeld. De heren stonden intussen immers al ruim vijftien jaar tegenover elkaar. Hoe zouden ze elkaar nu plots in de armen kunnen vallen? Of smaak: de 'juiste' principes konden uiteraard nog altijd 'verkeerd' gerealiseerd worden. En waarschijnlijk vonden ze ook van elkaar dat ze het talent ontbeerden om vanuit die eventueel 'goede' poëtica ook nog geslaagde gedichten te schrijven. Ze waren met andere woorden niet blind voor elkaars blinde vlekken, maar wel voor die van hen zelf. In dat opzicht is het een pijnlijk geval van historische ironie te moeten vaststellen dat zowel Brunclair als Van de Voorde zich in deze discussie opstellen als de uit noodzaak dichtende gemoedsmensen die een hekel hebben aan cerebrialiteit, terwijl hun poëzie zelfs tijdens hun leven al werd beschouwd als een verstandelijke epigontoepassing van respectievelijk Van Ostaijen en Van de Woestijne.⁵⁴ En verder spelen ook levensvisie en persoonlijkheid een rol in kwesties als deze. Van Ostaijen had zonder enige twijfel een hekel aan het *sérieux* van Van de Voorde, aan zijn neiging tot Germaansch Pathos en zijn in wezen oerromantische en aartsconservatieve 'vroeger was het beter'-eschatologie. En Van de Voorde, op zijn beurt, werd zó verblind door de provocatieve en proteïsche kanten van Van Ostaijens publieke optreden dat hij hem enkel als een oppervlakkige poseur kon zien.

Dat bleek overigens ook in *Het pact van Faustus* waarin dit oud zeer werd opgerakeld en uitvoerig behandeld.⁵⁵ Voor Van de Voorde konden modernisten als Van Ostaijen en Cocteau enkel snobs zijn want ze veranderden voortdurend van idee en hadden dus geen enkele 'diepe' overtuiging of standvastige persoonlijkheid. [Van de Voorde 1936:29-30] Brunclair stelt daar in *Het heilige handvest* haast axiomatisch "de zoekende waarde van het experiment" [Brunclair 1937a:31] tegenover; met een impliciete verwijzing naar de Darwiniaanse metaforiek die Van Ostaijen al tijdens de Eerste Wereldoorlog gebruikte (cf. 2.2.1) geeft hij aan dat elke tijd "noodwendig" [ibidem] een stijl ontwikkelt die bij hem past. En in deze tijd ligt het engagement van de kunste-

Victor J. Brunclair: de volgehouden strijd van een gedoodverfd epigoon | § 3.1

naar juist in de *negatie*: “Ieder creatief kunstenaar releveert van het nihilisme, d.w.z. hij moet uit het niets iets maken.” [idem:33] De zekerheden waarop Van de Voorde wil steunen bestaan niet langer; wanneer hij de moderne kunst verrijkt “een wereld [te] scheppen, waarin we ons op generlei wijze nog thuis voelen” [geciteerd in idem:30], dan beschouwt Brunclair dat precies als haar grootste verdienste. De toekomst ligt niet in het verleden, en dus moet ook de moderne kunst alle zekerheden afleggen. Het is overigens sowieso niet de bedoeling dat de kunstenaar de wereld gewoon mimetisch verdubbelt; hij maakt “in zijn camera obscura” [idem:59] geen gewone foto, maar hij transformeert de wereld: “De kunstenaar vangt evenzoo als de kiekjesmaker het wereldbeeld op, maar zijn tuig is een camera lucida. En het resultaat is het behandelde onderwerp heelemaal niet meer gelijkwaardig. Er kwam transfiguratie.” [ibidem] Een hele mooie theorie (want dat is precies de grote kracht van kunst: tonen dat de wereld er ook anders kan uit zien), maar in zijn eigen poëzie – onder meer in de waarschijnlijk programmatisch getitelde bundel *Camera Lucida* – maakt Brunclair die helaas al te zelden waar.

Na lectuur van Brunclairs laatste gedichten ben je geneigd om de volgende uitspraak uit het ‘In Memoriam Paul van Ostaijen’ tegen de auteur zelf te gebruiken: “Vlaanderen werd met een soort hybridiese moderne poëzie begiftigd en vergiftigd waar de laatgekomen epigonen het hoge woord voerden terwijl de kritiek haar Barnumgeroffel voor deze imitatieclowns aanhief.” [Brunclair 1928:28] Brunclair verwees hier waarschijnlijk naar het succes van de humanitair expressionisten Moens en Mussche, maar zijn eigen werk maakt een zo mogelijk nóg hybrider indruk. Zijn laatste bundel *Openbare spreekcel* (1941) is een vreemde mengelmoes van halfbakken expressionistische belijdenis (‘Belijdenis der dichters’), neo/nep-Middelnederlands gemoraliseer (‘Van een maghet uitverkoren’), Herman Van den Bergh-achtige visioenen (‘Jachtbeeld’), rijmende fabels à la La Fontaine of Burssens (‘De zebra en de kemel’), hekeldichten tegen de burgerij (‘De rijke burger’), neo-Van Alphen (‘Het hobbelpaard’) en, ook nu weer, gedichten die het midden houden tussen Van Ostaijenplagiaat en -pastiches.

Het gedicht ‘Berceuse’ dat ook al in *Sluiereffecten* stond (cf. supra) wordt opnieuw opgenomen, samen met ‘Marine’ dat nog veel meer een slechte kopie van Van Ostaijens ‘Berceuse presque nègre’ (cf. 2.4) lijkt:

De zee is zoo
zie de ziedende zee
zoo en zoo en zoo
ziezoo

Spelewindeken
Wildekindeken
zeil in zee
overzee
tooverzee
hoezoo
is uw stem aan ’t spitse schip cantabile

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

de top der golven o zee
hoe hoog hou zee
[Brunclair 1941]

Die laatste woordspeling (zee – Vlaamse strijdkreet: Houzee) zal zeker op de goedkeuring van Gaston Burssens hebben kunnen rekenen, maar verder geldt hiervoor wat ook al eerder werd gesteld: flauwe toepassing van bekend procédé. Dat kan over wel meer gedichten beweerde worden. Nog veel meer dan in zijn vorige drie bundels maakt Brunclair in *Openbare spreekcel* de verschillende stadia van Van Ostaijens evolutie opnieuw ‘door’. Zo lijkt ‘Tornooi’ een metrisch gereglementeerde herwerking van ‘Ridderstijd’ uit *Music-Hall*:

Twee schoon en waardige lancieren
gezet op een ros
De schouwers sloegen aan het tieren
De slotvoogdes liet lief haar zakdoek los
[Brunclair 1941]

Maar glorievol zal hij erven
Roem, want zonder beven
Heeft hij zijn leven
Prijs gegeven
[1:26]

Dat Brunclairs versie de indruk geeft minstens een halve eeuw ouder te zijn, pleit niet echt in zijn voordeel. Restanten van *Het Sienjaal* klinken dan weer door in het openingsgedicht ‘Belijdenis der dichters’ (“Een groei die groot is en goed / en openpluikt onder ’t zoenen van den zomergloed”), de Berlijnse typografie vindt haar echo’s in ‘Pensenkermis’ (“Boomgaardenbogen blauw”) en de groteske gedichten krijgen er een tamelijk onnozel specimen bij met ‘Grotesk tweegesprek’ (“Apotheker / Weet u zeker / Of de dozis / In de doos is?”). Het lyrisme à thème wordt onder meer toegepast in ‘Draaiorgel’ (“de man in vel / de man in berevel / de man in vel draait aan de manivel / maalt melodie”) en de volkslyriek uit Van Ostaijens ‘Polonaise’, ‘Oude Bekenden’ of ‘Rijke Armoede van de Trekharmonika’ klinkt door in ‘Rondo’ (“Zijt gij jong zijt gij oud / Zijt gij wijs zijt gij stout”) of ‘Drinklied’ (“Dronken boer / dronkebroer / rood is uw rechteroog / het linker groen”). Slechts in een paar gedichten is Brunclair erin geslaagd om de invloed van Van Ostaijen op een persoonlijke manier te verwerken. ‘Er is iets op het land’, bijvoorbeeld, paart het rijm en de rust van Gaston Burssens’ ‘Jespers’-gedicht (cf. 3.2) aan een gevoeligheid voor het niet-waarneembare en onverwoordbare:

Er is iets op het land dat men niet zeggen kan
Daar in de stille doening van den schaduwman
[...]
Maar putten wij de talen uit
Of dalen in den diepgang van hun grondgeluid
Het zal vergeefs zijn

Want de verijlde lijn
 Van 't zonnedalen
 De deining van nachtgeluiden op wonderwitte maanstralen
 Dit is een hooglied dat men hooren zal en niet kan begeleiden
 [...]
 [Brunclair 1941]

Net als bij vorige Brunclairgedichten wordt ook hier het eigenlijke thema geëxpliciteerd (“putten wij de talen uit [...] Het zal vergeefs zijn”). Hetzelfde gebeurt in ‘O, milde nacht’ (“Of daar Gods eigen stemme riep / en een wondersein werd gegeven / lommerlanen gaan beven leven / dwaas dol / geheimnisvol”) en ‘Sneeuw’. In dat laatste gedicht realiseert Brunclair een opmerkelijke synthese van de contemplatie die de late Van Ostaijen of Burskens (in ‘Windstilt’, bijvoorbeeld) kenmerken, en dat in beelden die een rustige variant van Het Sienjaal lijken (genre: “Heel licht is het geluk: niet saam te dringen”, uit ‘Vers’ [I:121]):

Als het sneeuwt wordt de wereld zoo stil
 zoo diep en duidelijk stil dat het wel lijkt
 of alles vol schroom den adem inhouden wil
 en naar een wonder kijkt
 [...]
 Als het sneeuwt wordt de wereld zoo wit
 zoo van alle schielijke schaduwen vrij
 daar blijft het vermijmerend boomgelid
 niets van zijn duistere tegenzijde bij
 en alles alles woelt zijn lommerlarven los
 voor een donslaag van besterrel mos
 wit en stil
 Een gil
 zoo scherp ware 't geringste geluid
 [...]
 [Brunclair 1941]

Op deze schaarse momenten klinkt er iets door dat weliswaar niet ‘een eigen stem’ mag heten, maar dat tenminste niet geforceerd en opgeschroefd klinkt. Het blijft echter een raadsel hoe Brunclair ertoe kwam gedichten als deze af te wisselen met een pathetisch, ouderwets en chauvinistisch lofdicht op ‘De Schelde’ (“Schelde slagader van onze landouw / dat ik te uwer glorie hier ontvouw”) of Vlaanderen (“De tijden zijn rijp / Vlaanderen, grijp!”), uit ‘Wij zijn volksverbonden’). Zo beschouwd dienen zowel René de Clercq, Gaston Bursens, Alice Nahon (“uw handen fijn / uw voorhoofd rein”, uit ‘Tweelingkeren’), Karel van de Woestijne (“O wonnig lichtgestoei”, idem) als zowat alle mogelijke Van Ostaijens zich aan in *Openbare spreekcel*, een bundel die inderdaad zijn naam waarmaakt: het is een doorgangshuis van stemmen, zodra je er een muntstuk in steekt begint het spontaan te spreken. En misschien is dat uiteindelijk wel de belangrijkste, of in elk geval, meest typerende eigenschap van Victor Brunclair: hij wou zó graag dichter zijn, dat hij elke stem die hij

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

ergens opving in zich probeerde op te nemen om ervan te kunnen leren. Enige consistente lijn kan in dat geroezemoes echter niet worden ontwaard.

Ook op het einde van zijn leven blijkt Brunclair zich in de praktijk slechts in zeer beperkte mate aan de schim van Van Ostaijen ontworsteld te hebben. De gedichten in *Openbare spreekcel* bewijzen dat, maar ook zijn allerlaatste kritische reacties. Dat blijkt bijvoorbeeld wanneer hij in de zomer van 1942 naar aloude gewoonte verontwaardigd-sarcastisch reageert op een bespreking van *Openbare spreekcel*. De recensent van *Het Vlaamsche Land*, Frans Buyle, had zich afgevraagd “met welk oogmerk Brunclair zijn jongsten bundel de wereld heeft ingestuurd”. [Buyle 1942a] De dichter antwoordde dat hij “geen ander dan het verheven oogmerk van de volmaakte doelloosheid en nuttelosheid van de dichtkunst” had gehad. [Brunclair geciteerd in Buyle 1942b] De activistische humanist die Brunclair ook altijd was geweest, relativeerde die nuttelosheid echter in een brief aan Matthieu Rutten uit dezelfde periode. Rutten vond dat sommige delen van Brunclairs bundel proeven van een “overwonnen esthetiek” waren. Brunclair kon het daar niet mee eens zijn; nauwelijks vijf jaar nadat hij in *Het heilige handvest* het tijdelijke en veranderlijke had bezongen, schrijft hij: “Wij hebben duurzame, bestendige waardetafelen noodig, geen tijdsaksidenteele inschriften op deze tafelen.” Maar meteen daarna verzet hij zich naar aloude gewoonte tegen zij die een gedicht “als een zending” opvatten. Ondanks de hooggestemdheid van sommige verzen van zijn laatste bundel beseft hij nog steeds de relativiteit van zijn bedrijf: “Poëzie is nog steeds een schoon bedrog.” [Brunclair aan Rutten, 27 april 1942, AMVC, B 921/B]

Dertien jaar voor de publicatie van zijn laatste bundel had Brunclair in het ‘In Memoriam Paul van Ostaijen’-artikel beweerd: “[Van Ostaijens] poëzie is geen openbare spreekcel waar men zó met de centrale wordt aangesloten.” [Brunclair 1928:33, cursivering gb] Hoewel hij enerzijds bij zijn oude stelling bleef dat poëzie nutteloos mocht zijn, wilde hij in 1941 het openbare (en dus gemeenschapskarakter!) van zijn werk niettemin duidelijk vergroten. Dat het intussen opnieuw oorlog was geworden, speelt in deze ontwikkeling meer dan waarschijnlijk een belangrijke rol. Ook uit zijn correspondentie uit deze periode blijkt immers Brunclairs grote betrokkenheid op “de Vlaamsche volksgemeenschap”. [Brunclair aan Jozef Muls, 26 maart 1942, AMVC, B 921/B] Er is nog veel meer biografisch onderzoek nodig om de politieke activiteiten van Brunclair in deze periode uit te klaren, maar de brieven die hij aan Jozef Muls stuurde wekken alvast de indruk dat hij – indien het lot hem nét even anders gezind zou zijn geweest – niet als oorlogsslachtoffer de geschiedenis zou zijn ingegaan, maar als collaborateur (cf. 3.5). Het tekent in verschillende opzichten het tegelijk tragische en unieke lot van iemand die als een *Zelig*-figuur op een altijd enthousiaste manier de schutkleuren van zijn omgeving trachtte aan te nemen, maar die tegelijkertijd zoveel verbale bombarie de wereld instuurde dat dit nooit onopgemerkt kon gebeuren. Dat hij de beslissende jaren van zijn ontwikkeling als dichter en criticus in de schaduw van Van Ostaijen doorbracht, heeft hem tot op het einde getekend; pas door een martelaarsdood te sterven in een concentratiekamp heeft Victor J. Brunclair zich een eigen naam weten te verwerven.

§ 3.2

Gaston Burssens: het klassieke expressionisme wordt classicistisch

ach maar met tuberkulose
als diagnose
is eeuwig niet zo lang
[Burssens 1970:197]

Nauwelijks een jaar na zijn overlijden bleek Van Ostaijens naam in literaire kringen meer dan gemaakt. De door Gaston Burssens ingeleide (en met mede-Avonturier Eddy du Perron bezorgde) editie *Gedichten* was bepaald niet negatief ontvangen¹ en zowat iederéén begon de dichter te claimen. Hij werd geprezen door de Prins der Vlaamse Letteren, Karel van de Woestijne (cf. 2.5) en door de dichters van 't Fonteintje (cf. 3.1). Vanuit Nederland kwam er lof van onder meer Martinus Nijhoff en Hendrik Marsman.² De vroegere Boomgaard-debutant en toenmalig conservator van het Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen Arthur Cornette schreef in *De Gids* over Van Ostaijen als waren ze de beste vrienden, en zijn beste vrienden (Burssens en Du Perron) waren daar allerminst mee opgezet.³ Diezelfde heren werden intussen door invloedrijke *players* als Jan Greshoff en Maurice Roelants verzocht om herdenkingsartikelen voor *Den Gulden Winckel* en *Vandaag* en ze lieten niet na hun verwondering uit te drukken over zoveel plotselinge adoratie: “ik vrees meer en meer dat het met Paul van Ostaijen in Vlaanderen zal gaan als met Bonaparte in Corsika, waar tegenwoordig, zoals men weet, iedereen tot zijn familie behoort en bijgevolg het een of andere aandenken van hem te verkopen heeft.” [Du Perron 1929:80]⁴ Niet alleen aandenkens werden verkocht, nogal wat dichters begonnen ook Van Ostaijengedichten te slijten, en dan wel onder hun eigen naam. Deze epigonen werden door Du Perron sarcastisch gehekeld: “Het moet een nijpend vraagstuk zijn voor de echo’s van P.v.O wát te doen als de laatste klank van zijn stem geen enkele weerklank meer wekken kan. Zouden zij voor hun verdere leven de echo spelen van hun eigen weerklank van die laatste klank? of zouden zij om de zoveel tijd het hele programma overbeginnen?” [idem:81] Het was wel niet de eerste keer dat er sprake was van Van Ostaijenplagiaat,⁵ maar deze proporties had het toch nog nooit aangenomen. Op 15 februari 1929 schreef Du Perron hierover aan Gaston Burssens: “Als het zo doorgaat zou je over een jaar of tien kapelmeester kunnen spelen over een vol orkest kleine P.v.O.’s.” [Du Perron 1977:321] Dat was ongetwijfeld slechts vriendschappelijk-plagerig bedoeld, maar de suggestie dat ook Burssens een navolger was (zij het dan de leider van de bende) werd hierdoor natuurlijk wel gewekt. Burssens citeerde dit zintje in een artikel in *Den Gulden Winckel* en deed er daar erg luchtig over (“Zulk spel zou mij niet te zeer mishagen, zoolang dan als het bij een spel blijven zou” [Burssens 1981:369]), maar uit de correspondentie met Du Perron blijkt dat deze kwestie hem echt wel bezig hield.⁶ Niet ten onrechte, zou blijken. Al bij zijn debuut *Verzen* had iemand geschreven “Paul van Ostaijen heeft een kind gekregen” (cf. 2.2.1), en die toon zou tot na zijn

de
kapelmeester

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

dood de kritieken blijven beheersen. In zijn Vlaamse literatuurgeschiedenis schreef Paul Kenis in 1930:

Gaston Burssens, die ongeveer ter zelfder tijd als Paul van Ostaijen begon te schrijven, volgde dezelfde evolutie waarbij hij, in elke periode, sterk den invloed van dezen onderging, in zooverre dat veel van zijn gedichten slechts een afschaduwing van het voorbeeld zijn. Gebrek aan oorspronkelijkheid is zijn grootste fout; hij heeft noch de hartstochtelijke aandrift, noch de lyrische uitbundigheid, noch de taalvirtuositeit van Van Ostaijen. [Kenis 1930:207]⁷

Als jarenlang propagandist van het werk van Van Ostaijen stelde Burssens zich uiteraard nog extra bloot aan deze ‘beschuldiging’: hier leek iemand aan het woord die zijn naam en faam dankte aan de roem en doem van zijn vriend. Het is echter zeer de vraag of dat ook het geval was. Waar het verder in deze studie vaak zaak zal zijn om de schatplichtigheid van bepaalde dichters aan Van Ostaijen aan te tonen, dan ligt het in het geval van Burssens bijna andersom: hij is in zovele opzichten duidelijk met zijn betreurde vriend verbonden, dat het hem moeilijk viel om nog een eigen persoonlijkheid en imago te verwerven lós van dat zogenaamde ‘grote voorbeeld’.⁸

Enzovoort] Van Ostaijen zelf bleek geanticipeerd te hebben op deze epigonenkwestie (cf. ‘PvO & Burssens (Piano)’ in 2.4): volgens hem was Burssens misschien wel op dezelfde plaats uitgekomen als hijzelf, maar het traject dat hij daarvoor gevolgd had was volstrekt persoonlijk geweest. Het sceptisch-contrastaire wereldbeeld van de late Van Ostaijen, manifesteerde Burssens zelf(s) al enkele jaren eerder (cf. ‘Burssens en Van den Reek’ in 2.2.2.2). Het betreft hier dus uiteindelijk twee auteurs die (zich in) elkaar gevonden bleken te hebben en daar ook met de nodige ironische zwier voor durfden uitkomen. Van Ostaijen had Burssens’ *Piano* een “Erlebnis” genoemd [IV:258] en Burssens citeerde “mijn vriend Paul van Ostaijen” in de prozaproloog ‘De scherpschutter’ van zijn volgende bundel *Enzovoort* (1926). In deze tekst probeert de auteur op groteske wijze aan te geven dat “de dichter” enerzijds zowel uit als voor zichzelf schrijft en geen rekening wenst te houden met derden, maar anderzijds toch ook niet uit de lucht komt gevallen. In het verhaaltje dat Burssens hiervoor opdist moeten eerst twee mensen (de beide ouders) sneuvelen voor de derde (het kind, c.q. de bundel) ter wereld kan komen. En Van Ostaijen zou in dit verband “van de dichter” gezegd hebben: “Hij is een mijnheer die verzen schrijft naar zijn eigen maat. Hij speelt terzelfdertijd klant en kleermaker, en hij is kleermaker juist omdat hij ook klant is. Kan hij het verhelpen wanneer bovendien de snit ook andere personen bevalt? Het is bij ongeluk.” [Burssens 1970:188] Dit citaat kan op verschillende manieren geïnterpreteerd worden. Het past uiteraard in de strijd die Van Ostaijen en Burssens voerden tegen de humanitaire en de traditionalisten. De dichter is autonoom, hij moet enkel aan zijn eigen, zelfontworpen normen voldoen. Maar wanneer de vermeende epigoon Burssens een citaat van de vermeende leermeester Van Ostaijen gebruikt waarin die de vanzelfsprekende eigenheid van elke ware dichter postuleert, dan lijkt het niet ver gezocht om hierin een commentaar op de invloedskwestie te lezen. De tegen-draadse ironicus die Burssens was, gebruikt hier dus zijn ‘meester’ om zijn

eigen individualiteit te bewijzen! (En hij doet dat nadat hij het in een verhaal-tje – “Dit is geen kerstverhaal” [ibidem] – over onrechtstreekse oudermoord had.) Die eigen persoonlijkheid bewijst hij daarna echter overtuigend in een aantal korte, speelse gedichten waarin elementen die inderdaad aan Van Ostaijen doen denken haast naadloos worden opgenomen in een zeer persoonlijke schrijftuur. Zo onder meer in ‘Ballade’ waarin in twee rijmende kwatrijnen op luchtige en ironische manier enkele typische kenmerken van een ballade worden opgeroepen:

de wind speelt door zijn haren
 het is een aardige meid
 haar charmes aan te staren
 en 't stapelen van de mijt

te staren in ekstaze
 eilaas driemaal eilaas
 de koeien staan te grazen
 en 't gras is 't enig aas
 [idem:190]

Een jongen in de buitenlucht (vers 1) smacht naar een meisje (verzen 2-3) dat hij tot zich zou willen nemen tijdens het werk op het land (de hooimijt uit vers 4); de (meta)fysische ervaring die zich bijna aandient (vers 5) blijft uiteindelijk uit (vers 6); er gebeurt helemaal niets, er is misschien zelfs helemaal geen hooi, alleen gras (verzen 7-8). Aangezien de anekdote hier enkel gesuggereerd wordt, is dit onvermijdelijk een invullende interpretatie. Belangrijker echter dan de eigenlijke (en eerder triviale) ‘inhoud’ is hoe die tot stand wordt gebracht. Waar Van Ostaijen enkel situaties schetst (een jonkvrouw gaat naar de kerk en ze ziet er zo en zo uit, in ‘Archaïese pastorale’ [II:192] bijvoorbeeld), vertelt Burssens echt een verhaal(tje). Hij gebruikt daarvoor overigens een tamelijk modern narratologisch middel (haast ongemerkt verschuift de focalisator: de overgang van de auctoriele mededeling over de jongen in vers 1 naar de gedachten van die jongen in verzen 2 tot 4) én pasticheert het genre: waar in een echte ballade het verloop van het verhaal belangrijk is en het gedicht dus naar een slot toe wordt geschreven, eindigt het hier voor het goed en wel begint. Dat einde heeft echter wel een duidelijke *pointe*, als betrof het hier een limerick. Toch is dit geen leutig *light verse*; daarvoor is het gedicht te impliciet (en dus de rol van de interpreterende lezer te belangrijk). En onder meer dat kenmerk heeft het gemeen met de late Van Ostaijen, samen met de wat spottende toon (“eilaas driemaal eilaas”)⁹ en de speelse welluidendheid van het geheel. Zeer typisch Burssens is dan weer het homofoon (hier: meid/mijt) – samen met het spelen op andere betekenissen van een woord en het chiasme één van de geliefkoosde constructieprincipes van de dichter.¹⁰ Gelijkaardig woordspel en chiasme worden mooi geïllustreerd in ‘Jubileum’:

de kroon als beloning
 het loon als bekroning

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

o woord van de wording
o wording van 't woord
om de mekaniëse hoon
van de ledepop

wie zet er op de kroon
wie zet de kroon erop
[Burssens 1970:192]

Als hier al sprake kan zijn van *lyrisme à thème*, dan toch niet in de betekenis die Van Ostaijen daaraan gaf; waar hij de associatieve “keusverwantschappen” en “de sensiebele verhoudingen tussen klank en zin” [IV:376] onderzoekt, maken de gedichten van Burssens een veel *retorischer* indruk. ‘Jubileum’ is geheel op het chiasme gebouwd: kroon-beloning versus loon-bekroning, woord-wording versus wording-woord, zet-er-op-de-kroon versus zet-de-kroon-erop. Enkel de titel geeft een indicatie van wat deze woorden verder, inhoudelijk, met elkaar te maken zouden kunnen hebben. De kroon is dan de beloning voor een jubileum (vers 1) van iemand die uiteindelijk de financiële verloning belangrijker vindt dan dat symbool (vers 2). De tweede strofe blijft noodgedwongen raadselachtig: misschien was er een woord nodig om de gevierde functie te kunnen krijgen of werd het verkrijgen van die functie met een bepaald woord aangeduid (vers 3), maar gezien “de mekaniëse hoon” zou die functie ook wel onder vuur kunnen liggen (misschien omdat de gevierde in kwestie een “ledepop”, iemand zonder karakter is); misschien misprijst de ruggengraatloze zijn volk (verzen 5-6) en steekt er stilaan protest op (“o wording van het woord / om...”). De slotstrofe bevat twee retorische vragen: wie zet er (in) op de kroon (wie durft er zijn geld nog op verwedden, heeft er nog vertrouwen in)? En, de dubbelzinnige tweede: wie zet de kroon erop (wie durft of wil de kroon op het hoofd van de jubilaris zetten), maar ook: wie zet de kroon op het werk (misschien te lezen als: wie maakt aan zijn heerschappij een einde)? Een reeks woordspelingen en omkeringen die op het eerste gezicht enkel om hun eigen klankas draaien, blijkt zo een cluster aan betekenissen op te roepen die alle juist over de macht en kracht van het woord gaan. Zo beschouwd bedrijft Burssens dus een soort van metaretoriek, die hier overigens ook op het bedrijf van de dichter zou kunnen slaan. In die lectuur zou dit een gedicht zijn over de discrepantie tussen het wonder van de dichtelijke schepping en de wereldlijke waardering daarvoor. Soms lijken Burssens’ gedichten schaakborden te zijn, waar volgens een nieuwsoortige paardensprong de stukken verschoven worden. Zoals bijvoorbeeld in ‘Allegretto’:

het motorronken op de sneeuw
is niet als 't bijgonzen rond de lelie
wijl de sneeuw is lelieblank
en de motor ronkt sonoor

en het schellen van de slede
en het knallen van de zweep

en de matte motorklank
o de sneeuw is lelieblank

o 't bijgonzen op de sneeuw
en 't motorronken rond de lelie
[Burssens 1970:198]

De mededeling in de eerste verzen is strikt genomen totaal overbodig: motorronken is inderdaad niet hetzelfde als bijgonzen. De reden die voor dit verschil gegeven wordt, lijkt echter arbitrair en zeker niet sluitend: de beide fenomenen zijn verschillend, zo beweert de dichter, omdat het ene een kleur heeft en het andere geluid maakt. Maar misschien maakt het ene wel net hetzelfde geluid, en hebben ze ook een gelijkaardige kleur. Daar heeft de dichter het echter niet over. Burssens heeft hier een verschuiving toegepast, en de eigenschappen volgens een chiasmatische sprong verplaatst. In een wiskundige formule uitgedrukt, beweert hij immers: $a+b \neq c+d$, omdat $b+d \neq a+c$. (Waarbij c – “sonoor” – metonymisch voor het “bijgonzen” staat.) De tweede strofe herneemt in de slotverzen in zekere zin de vorige ($a / b+d$), maar de eerste twee introduceren twee nieuwe geluidsmotieven (het assonantische “schellen van de slede” dat via “slede” opnieuw naar “sneeuw” verwijst én de idiomatische gemeenplaats “het knallen van de zweep” dat dus zowel routineus klinkt, als in contrast met het “matte” van het volgende vers erg scherp). In de slotstrofe worden die elementen nogmaals door elkaar geklutst: $c+b$ en $a+d$. Ook deze constructie maakt een doortimmerd retorische indruk: de verschillende motieven (motor= a , sneeuw= b , bijgonzen= c , lelie= d) worden als in een muziekstuk door elkaar geweven en tegen elkaar uitgespeeld; het “schellen” en het “knallen” zorgen voor de gepaste syncope. De titel van dit gedicht (‘Allegretto’) suggereert al dat het hier een – naar het woord van Van Ostaijen – thematisch gedicht betreft;¹¹ maar hoewel het compositieprincipe (thema + variatie) en de muzikaliteit en erg impliciete ‘inhoud’ duidelijk met Van Ostaijen verwant zijn, ontwikkelt Burssens hier toch een eigen klank: zijn poëzie maakt een veel cerebraler indruk en tematiseert veel explicieter de retorische principes en perverteringen van de logica die hij doorvoert. In ‘Serenade’ wordt zo – haast als in een postmodern gedicht – de betekenis steeds doorgeschoven, waarna er een strofe volgt die schijnbaar helemaal los staat van de voorgaande en er uiteindelijk alles mee te maken blijkt te hebben:

in de nacht fluit de lokomotief
en 't fluiten van de lokomotief
is als 't fluiten van de dief
en 't fluiten van de dief
is als het fluiten van de nachtegaal
wat zit je vertikaal
lig horizontaal
lief
[idem:203]

De klankvergelijkingen van de eerste strofe leiden (misschien via de nachtegaal – zie de ‘nightingale/lark’-episode in *Romeo & Juliet*) naar een recht-

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

streeks toespreken van de geliefde in de tweede (als in de ‘balcony scene’ in hetzelfde stuk). De toon is echter allesbehalve die van een serenade: het bevel om te gaan liggen is niet alleen pleonastisch (zit verticaal, lig horizontaal), het is vooral uitermate direct. Zo becommentarieert (lees: ontmaskert) ook dit gedicht uiteindelijk zijn eigen vorm: Burssens maakt duidelijk dat de serenade eigenlijk alleen dient om de geliefde in bed te krijgen. In dat opzicht is het dan ook niet toevallig dat hij de liggende positie als “lief” bestempelt (“lief” kan dus zowel een bijwoord als een substantief zijn; de aanduiding van hoe de geliefde in die houding gevonden wordt én die geliefde zelf). Een laatste voorbeeld uit *Enzovoort*, ‘Schemering’, begint op een manier die qua atmosfeer en ellips erg aan de Van Ostaijen van gedichten als ‘Avond Winter Straten’ doet denken (een gedicht dat overigens pas postuum, dus jaren na *Enzovoort*, gepubliceerd zou worden), maar dat via diezelfde typische Burssensverschuivingen in een schijnbaar surrealistisch universum terecht komt:

stortregen straten glimmen
blauwe autobus beklimmen

grijze stad
grijze kat
welaan o autobus

in de duisternis zijn alle katten grijs
en spint de autobus
[idem:206]

Het grijs van de stad en de kat wordt overgedragen op de oorspronkelijk blauwe autobus (die in het tweede vers waarschijnlijk door diezelfde kat wordt beklimmen), waardoor de bus uiteindelijk ook een andere eigenschap van de kat overneemt (het spinnen). In de ‘schemering’ van de titel vervagen alle verschillen en wisselen objecten dus tegelijk van kleur en van activiteit.

In de prozatekst ‘Derde en laatste bevestiging’ waarmee Burssens zijn bundel besluit, antwoordt hij een brieven-schrijver die niets van zijn gedichten beweerde te kunnen begrijpen. “U zijt Godzijdank de enige niet,” stelt de dichter zijn getroubleerde lezer gerust. [idem:210] De wereld van de thematische hinkstapatelet Burssens mag dan vandaag al minder vreemd lijken, haar vervreemdende en raadselachtige karakter heeft ze zeker behouden. Als hij in *Enzovoort* één Van Ostaijencriterium waarmaakt, dan is het wel dat van de verrassing: hij toont de wereld als “splinternieuwe munt” [IV:375], en de toeschouwer roept dan ook verbaasd uit “hei je van je leven!” [IV:163]

Die verbazing nam wat vreemde proporties aan toen Burssens in 1930 *Klemmen voor zangvogels* publiceerde, een bundel waarin hij het gros van de gedichten uit *Piano* en *Enzovoort* opnam, aangevuld met drie nieuwe gedichten in de ‘Enzovoort’-reeks en een aparte afdeling onder de naam ‘Voor kleine saksofoon’.¹² Nooit was de invloed van Van Ostaijen zo apert geweest als in die laatste reeks. Marnix Gijsen beweerde dan ook zonder meer dat Burssens’ poëzie deel uitmaakte van een “school”, meer bepaald die van Van Ostaijens “voor-

laatste credo".¹³ Hij vond ze "totaal verouderd en uit den tijd want het experiment dat Burssens hier ten koste van het gezond verstand beproeft, werd over heel Europa reeds door honderden anderen gedaan met als resultaat een mager 'succès d'estime.'" [Gijsen 1930] In het nieuwe trio 'Enzovoort'-gedichten valt vooral 'Begoeheling' [sic] op – het lijkt haast een vervolg op het eerder geciteerde 'Allegretto':

Zo wit was nooit de sneeuw voorheen
en zwart mijn auto
en 't ronken van de motor zo sonoor

Zo blank was nooit de hand van een geliefde
en donker hare haren
en hare stem ijlstemmig als de lucht

Als nu de sneeuw lag als een vacht
over mijn koude schouders
dan was de witheid van de sneeuw gewis niet wit
niet zwart de zwartheid van mijn auto
die niet mijn auto is
[Burssens 1970:221]

De sneeuw, de motor die sonoor ronkt, de blanke kleur – de hoofdingrediënten zijn opnieuw aanwezig. De structuur is echter fundamenteel anders: waar in 'Allegretto' eigenschappen werden doorgeschoven in een *fake* syllogisme, krijg je hier een abc-a'b'c'-structuur in strofen 1&2 en een mengeling van beide in de derde waarin met de eerder geïntroduceerde motieven diezelfde motieven weer op losse schroeven worden gezet. Het wit zou dan niet wit zijn, het zwart niet zwart en (meest krasse stelling van al) "mijn auto" niet "mijn auto". De hele strofe wordt hypothetisch gesteld, en dus zou je die problematiserende conclusies gewoon kunnen weglachen: wanneer aan die voorwaarde ("als") niet voldaan is, is de rest ook niet langer van toepassing. Zo gemakkelijk kom je er bij de beroepssofist Burssens echter niet vanaf: de laatste twee verzen staan immers niet in de voorwaardelijke wijze (zoals in: niet zwart de zwartheid van mijn auto / die niet mijn auto zou zijn), maar in het presens. De auto die van mij is, is dus niet van mij. Het ontregelende *Twin Peaks*-gehalte van deze verzen wordt nog extra versterkt door de sfeer van haast tedere extremititeit die de eerdere verzen oproepen: ultrawitte sneeuw, donkere wagen, motorronken, blanke (haast doorschijnende?) handen, donker haar, een ijle stem... *The owls are not what they seem*. Begoeheling, dus.

Deze kennistheoretische aspecten worden in het vervolg van de bundel op een ontologisch plan getild. In de reeks 'Voor kleine saksofoon' worden niet alleen, zoals Hadermann zeer terecht opmerkte, "opzettelijk [...] de stijl, de beeldspraak en de muzikaliteit der *Nagelaten Gedichten*" van Van Ostaijen nagebootst als een ode aan de overleden vriend [Hadermann 1997a:115], zijn ontijdige dood wordt ook expliciet gethematiseerd.¹⁴ We weten niet wat het leven is, we merken alleen dat het ons figuurlijk (fenomenologisch, door de onkenbaarheid der dingen) én letterlijk (ontologisch, door de dood) ontsnapt. Net

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

als in *Enzovoort* zijn dus ook hier vorm en inhoud op bijzonder geslaagde wijze op elkaar afgestemd: daar als metaretoriek, hier als meta-elegieën. Want juist omdat ook Van Ostaijens late gedichten zo vaak over het dreigende, het plotse en het unheimliche gaan, is het uitermate gepast om gedichten over de dood van die dichter dezelfde sfeer te laten uitademen. Het eerste gedicht uit de reeks, ‘Van het podium’, wordt expliciet als een *in memoriam* gepresenteerd:

VAN HET PODIUM

In memoriam Paul van Ostaijen

Rozegeel en rozerood
als gij ziet dat zo de wolken zijn
aan de westerkim
grijsgrauw paarsgrauw
zó gij d'avend voelt aan d'oosterkim
aan de westerkim als een gestrande boot
aan d'oosterkim als een gordijn van uw kantoor
niet als een kanten gordijn van uw salon
maar als een vuile store op uw kantoor
neem dan uw voorhoofd in de linkerhand
zoals een denker in de hand een doodshoofd neemt
in de linkerhand het hoofd
in de rechterhand wat ooft
van jonge bomen – als banaal symbool –
en spreid uw sprankelend brein in 't rond

Als dan uw broze brein verbreid is
in 't rond
de ronde stonden van uw eenzaamheid gaan rond
de ronde stonden van uw eenzaamheid gaan rond
de ronde stonden van uw eenzaamheid gaan rond
van de westerkim naar d'oosterkim
hangt vóór de westerkim het grauwe gordijn van uw kantoor
waarachter uw boot gestrand is
[Burssens 1970:226]

Bij de tijdschriftpublicatie in het Van Ostaijennummer van *Vlaamsche Arbeid* (nr. 3-4, 1928) heette dit gedicht nog ‘Laatste zonsondergang’. Die titel nodigt uit de tekst letterlijk te lezen, als een beschrijving van een zonsondergang (gezien het adjectief ‘laatste’ krijgt dat tafereel hier dan meteen ook een eschatologische ondertoon mee) of figuurlijk, als het afscheid van Van Ostaijen (het zonnekind, de bron van alle warmte, van de dichtkunst...). In beide lecturen krijgt het geheel zo iets nadrukkelijk metafysisch en het verbaast dan ook niet dat Burssens uiteindelijk een andere titel verkoos. ‘Van het podium’ benadrukt zowel het door Van Ostaijen altijd als erg belangrijk ingeschatte *performer*-karakter van de dichter (cf. 2.2.2.2 en 2.3) als het feit dat deze performer in kwestie het podium intussen verlaten heeft (hij is “van het podium”). De dood is – hoewel nergens expliciet uitgesproken – alom tegenwoordig in ‘Van het podium’. Het ‘doodshoofd’ is als symbool erg duidelijk

in dit verband: het is typisch een object uit zeventiende-eeuwse stillevens die de ijdelheid van elk menselijk streven in het licht van de dood verbeelden. En dat is precies ook de thematiek die Van Ostaijen zelf behandelt in nogal wat van de *Nagelaten Gedichten* waaraan Burssens de motieven voor zijn gedicht ontleent.¹⁵ Uit 'Mythos' ("zo een witte haas schuift voor uw ogen" [II:218]) haalt hij de zeer typerende frasering voor een voorwaardelijke bijzin ("zó gij d'avend"). Uit 'Gedicht' ("Leg uw hoofd zo in mijn arm" [II:227]) komt de duidelijke instructie hoe precies het hoofd moet worden vastgenomen ("neem dan uw voorhoofd in de linkerhand"). De "eenzaamheid" wordt bij Van Ostaijen expliciet gethematiseerd in 'Jong landschap' ("in 't spelevaren met mijn eenzaamheid" [II:230]), 'Onbewuste avond' ("Zo eenzaam is niet één van ons" [II:231]) en 'Het dorp' ("een spiegel van uw eenzaamheid" [II:237]). Maar bovenal ademt 'Van het podium' de sfeer van wat misschien wel Burssens' absolute lievelingsgedicht was, 'Facture Baroque'. Het stranden van de boot doet denken aan de "boten [die] van hun zinnen sloegen" [II:219] en niet toevallig strandt Burssens' boot aan "de westerkim" (bij Van Ostaijen: "kim" en "zinnekim" [II:219]), al heeft ook dat laatste natuurlijk meer uitgesproken metafysische connotaties). De dood van Van Ostaijen (in de biografische reductie), het einde van een dag (in de anekdotische) – beide drukken de mens met de neus op de eindigheid van alles. Als je de "gij" leest als een aanspreking van Van Ostaijen dan becommentarieert het ook het wrange lot van de dichter: het beeld van de man die zijn "sprankelend brein in 't rond" strooit zou dan niet alleen kunnen verwijzen naar de profetische (en wat pretentius-pathetische) voortrekkersrol die hij zichzelf toedichtte ten tijde van *Het Sienjaal* (cf. 2.2.1), maar ook naar het vergeefse en onopgemerkte van al zijn 'hersensactiviteit'. De tweede strofe van Burssens' gedicht verhaalt in die lectuur onder meer de uitermate gebrekkige receptie van Van Ostaijen: zijn "broze brein" is dan wel "verbreed [...] in 't rond", de proeven van zijn "eenzaamheid" worden nu met lezers gedeeld, uiteindelijk wordt het zicht toch beheerst door "het grauwe gordijn van uw kantoor / waarachter uw boot gestrand is". Dit gordijn beneemt niet alleen het zicht op alles wat nog kon komen in zijn leven (de nooit vervulde belofte), het voortijdig stranden van de boot kreeg ook meer aandacht dan wat er voorheen al gepresterd was (de critici hadden niet nagelaten op te merken dat Van Ostaijen bij zijn jammerlijke overlijden op de drempel stond een belangrijk dichter te worden; dat hij het dus bij leven nog niet was). Dat gordijn kan ook thematisch met Van Ostaijens werk in verband worden gebracht: het lijkt op de sluier die de ware aard der dingen verhult – één van de belangrijkste motieven in het werk van deze neo-platonist. Dat het gordijn vóór de westerkim hangt, suggereert dat het die dichter uiteindelijk niet vergund is geweest te doen waar hij in 'Facture Baroque' over sprak: via de boot die *trondem* "ter zee gaa[t]" te proberen "geenzijds der zinnekim" [II:219] te geraken om zo die onoverbrugbare grens te slechten. De dood van de dichter benadrukt op die manier ook de "oude waan" [II:219], het ijdele van zowel het *fysische* als het *metafysische* streven. Als in de bekende regels van Shakespeare wordt zo gesuggereerd dat de mens slechts tijdelijk op het levenstoneel mag verschijnen en uiteindelijk onverbiddelijk 'van het podium' zal worden gestuurd. Burssens blijft voorlopig achter en het is waarschijnlijk niet toevallig dat de enige *Fremdkörper* in dit gedicht

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

naar zijn professionele leven verwijzen. Waar Van Ostaijen in zijn late gedichten de pastorale of landelijke taferelen slechts zeer zelden ‘verstoot’ met aspecten uit het moderne stadsleven, vallen in ‘Van het podium’ juist de expliciete kantoorscènes op (“als een gordijn van uw kantoor”, “maar als een vuile store op uw kantoor”). Wanneer je de “gij” en “uw” leest als aansprekingen van dichter-zakenman Burssens zelf, krijgt het gedicht de allures van een rouwritueel én zelfanalyse: wanneer je de avond (de dood) voelt naderen, neem dan je voorhoofd in de linkerhand en wat fruit (“van jonge bomen – als banaal symbool –”) in de rechter en deel al je gedachten met je medemens; ook dan zal het gordijn van je kantoor je duidelijk blijven scheiden van je artistieke bestaan dat tot mislukken gedoemd lijkt (“waarachter uw boot gestrand is”). Via een mengeling van Van Ostaijense motieven en eigen accenten, slaagt Burssens er in ‘Van het podium’ in om zowel de dood van zijn vriend te gedenken, diens levenswerk en -lot op te roepen, als zijn eigen positie daar tegenover te bepalen. Door dit gedicht als eerste in een hele reeks ‘Klemmen voor zangvogels’ te plaatsen, probeert hij niet alleen (zoals de titel van de afdeling suggereert) iets van Van Ostaijen in een gedicht vast te leggen (de gedichten zijn dan de klemmen die de dichter/zangvogels op de grond/het blad houden), hij introduceert zo ook enkele motieven waarop in de volgende gedichten zal worden gevarieerd. In ‘Korte zwerftocht’, bijvoorbeeld, wordt eveneens een avondlijk tafereel gesuggereerd, en ook hier gebeurt dat met frasen die erg aan Van Ostaijen doen denken: “en waar gij ook uw stappen zet / al op de stoepen van een duister huis / daarin wellicht geen wezen woont / schuift van uw lijf uw schaduw weg in ’t schuwe licht // [...] glijdt een oneindigheid aan ’t einde van uw zwerfen / in ’t zwaluwzwenken om de koele kom”. [Burssens 1970:229]¹⁶ In ‘Amazone’ komen dan weer motieven uit ‘Avondgeluiden’ (de paardehoeven), ‘Guido Gezelle’ (de papaver) en ‘Nachtelijke Optocht’ (het laaien) voor in een frasering die al even Van Ostaijaans aandoet (“ons trouwe schouwers eenzaam toewaarts” [idem:230]). ‘Jodelende Tyrolers’ daarenboven (“jodelende echo van alp tot alp / echo van jodelende laaren”) is zó volgens het *lyrisme à thème*-boekje gecomponeerd dat het bijna een pastiche à la Brunclair wordt (met een syncopering precies zoals de ‘langs het hoogriet’-passage in ‘Melopee’: “op de bergtop / in het dal” [idem:233]). Meer toegepaste lyriek is terug te vinden in het wel zeer aan ‘Polonaise’ en ‘Zeer kleine Speeldoos’ schatplichtige ‘Oud liedje’ (“In een roze zeepbel / in een blauwe zeepbel” [idem:234]) of het met elementen uit ‘Melopee’, ‘Jong Landschap’ en ‘Avondgeluiden’ gebricoleerde ‘Au clair de la lune’ (“Zo op de sneeuw de maan staat” [idem:241]).¹⁷ Veel interessanter zijn die gedichten waarin Burssens een aantal aan Van Ostaijen herinnerende beelden of motieven gebruikt op een volstrekt eigenzinnige, zich-toe-eigenende manier. Zo is ‘De stroom’ duidelijk opgebouwd volgens het *lyrisme à thème*-stramien en bevat het weer talrijke herkenbare motieven (“onze boten glijden”, “afwaarts waar de westerkim / in lichterlaaie ligt”), maar valt het voor de hedendaagse lezer op omdat de in elke strofe opgezette “als”-constructie met een Kouwenaarachtig liggend streepje eindigt vooraleer ze haar normale syntactische einde heeft bereikt. Waar Van Ostaijen in een tot op zekere hoogte vergelijkbaar gedicht als ‘Facture Baroque’ naar een duidelijke pointe toewerkt, besluit Burssens drie keer in het ijle: “als van onrust / van louter onrust –”

[Burssens 1970:231] De onrust waarover het hier gaat wordt dus ook in de vorm niet opgelost (door een afsluitend punt), maar eerder bestendig. In 'Ochtendlied' dan weer, varieert de dichter op die bekende slotverzen van hetzelfde 'Facture Baroque' ("Soms dringt de drang de droom..." [II:219]) in een strofe die ook inhoudelijk heel typerend is voor de lyriek in 'Voor kleine saksofoon':

En u die voor het morgenvenster staat
met wijde ogen op een ogenloze wijde
dringt niet de drang de ruiten rinkelend stuk te slaan
[Burssens 1970:243]

De aandrift betreft hier dus geen dromen, maar een zeer fysieke actie. Dit soort plotselinge erupties van geweld – te midden van een supergestileerde, uitermate geraffineerde, licht-decadente luxesetting – komt wel vaker voor in deze afdeling. Als – wat Kant en later Lyotard noemden (cf. 7.1) – een aanslag op onze verbeelding, dringt het zich subliem aan de lezer op.¹⁸ Vooraleer de verbeelde schoonheid absoluut wordt, valt ze aan diggelen. In 'Maanlandschap' komen Van Ostajienmotieven als de maan, de ogen, het schuiven en het glijden samen in wat een zeer onderhuids aangebrachte, bijna Buñueliaanse zelfkastijding lijkt te zijn:

Zo schielik schoof een waas van blauwe wolken
over de broze schijf der maan
alsof uw oogleden plotseling zich sloten
over de ronding van uw broze blik

Laat een vinger glijden langs uw gladde wenkbrauw
en laat uw blik de maan zich toewaarts wenden
als eenmaal daar de wolken zijn geschoven
tot schone drommen van geweld
weet gij dat uw handen broze handen waren
daarin de appel van uw ogen zat gekneld
[idem:251]

Parallel met het zich "tot schone drommen van geweld" pakkende wolkendek, nemen de "broze handen" van de ik/gij zijn ogen vast in een wel zeer beklemmende greep. De zangvogel wordt hier dus niet door een 'klem' het zwijgen opgelegd, maar wordt op een zeer directe manier het zicht ontnomen. Zowel de maan, de blik als de handen worden als "broos" gekwalificeerd, maar uiteindelijk zijn het wel diezelfde handen die hier, net als in Buñuels *Un chien andalou*, het geweld op het oog uitoefenen. In 'Niet grote angst' geeft de titel al aan dat de agressie hier (misschien) uitblijft, maar de formulering waarin dit in het gedicht geconcretiseerd wordt, maakt van die afwezigheid een zeer zeldzaam en daardoor dus nóg dreigender fenomeen:

Een donkere merel die genadig fluit
zó dat de lucht nog grauwer wordt en wat lager hangt

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

Hoe tans geen storm dit appelboompje splijt
wiens klare bloesem op de donkere lucht
aan 't einde van de kim zijn klaarheid hangt
als hoop van blijde kinderen
zoals een merel die genadig fluit
gestadig fluit de hoop van blijde kinderen

Hoe tans geen grauwe moordenaarshand
die jonge schedels beukt
want bij het splijten van de schedels en het boompje
zouden uw handen glijden langs een spiegel van lichte hoop
als langs een hopeloos licht
[idem:250]

Dit gedicht is erg filmisch en vol contrasten opgebouwd. In de eerste strofe wordt de 'scène' getoond waar het gedicht zich afspeelt: onder een laaghangende en grauwe lucht. Het genadige vogelgefluit lijkt die donkerste echter enigszins te compenseren. Hetzelfde gebeurt nog extremer in de tweede strofe: in een bijna tautologische constructie wordt het merelgefluit geassocieerd met de hoop van blijde kinderen en het effect van klare bloesem tegen de donkere lucht; de vermelding dat het onweer "dit appelboompje" niet splijt, heft die lichtheid echter helemaal op. Juist de afwezigheid (maar tegelijk zeer grote mogelijkheid) van het geweld maakt de dreiging nog veel drukkender. En in de derde strofe bereikt deze spanning een gruwelijke climax: hier vormen mensenschedels (niet) het object van de anonieme splijter, terwijl handen ("uw handen" – die van de lezer of de dichter?) glijden "langs een spiegel van lichte hoop / als langs een hopeloos licht" – ze klauwen dus wat in het ijle, want in het pre-lichtspot-tijdperk van de jaren twintig was het nauwelijks mogelijk met je handen langs licht te glijden. Dat juist dat onaanraakbare licht "hopeloos" wordt genoemd (terwijl licht in onze cultuur vrijwel altijd positief wordt geconnoteerd) en de spiegel een "lichte hoop" wordt toegedicht terwijl de gereflecteerde uitermate passief blijft te midden van het geweld, stemt bijzonder onbehaaglijk. Deze zo hedendaags aandoende sfeer van onbestemde dreiging en plots opdoemende destructiedrift kent in onze literatuur bij mijn weten geen enkel precedent. Ze valt misschien nog het best te vergelijken met de late gedichten van Hans Faverey.¹⁹ In de toenmalige schilderkunst waren deze contrasterende juxtaposities echter veel minder ongewoon. Burssens – eenmalig medewerker aan Marie (cf. 2.5) – kende ongetwijfeld het werk van René Magritte, die precies in deze periode werken afleverde waarin gewelddadige intrusies en mutelingen werden afgebeeld te midden van een idyllisch of onderkoeld tafereel.²⁰ Eenzelfde surrealistische sfeer ademt het waarschijnlijk niet toevallig 'Hypnose' getitelde gedicht uit; in een mengeling van natuurobservatie (een zwaan glijdt op het water) en droombeeld (de zwaan die om de bocht verdwijnt terwijl "haar witheid" nog blijft verder glijden) komen in de slotstrofe plots ook de ik en zijn gevolg terecht in een – realistisch gesproken – onmogelijke scène. Dit is de slotstrofe:

Als met een holle riemslag onze zwaanboot
het avondlike midden van de vijver stoort
zijn wij een wijle om de bocht verdwenen
en zwenkt de witheid van de zwaan
het zwenken van ons denken nader
tot de witheid van een slanke vrouwenhand
[idem:238]

Net als de zwaan en haar witheid in de vorige strofen, kunnen ook de boot en de passagiers zich verdubbelen en op twee plaatsen tegelijk zijn: in het midden van de vijver en al “een wijle” om de bocht. Deze fysieke krachttoer wordt vervolgens mentaal overgedaan: de beweeglijke bilocatie van de boot vindt haar pendant in het al even agile denken dat van focus verandert en zich – via de associatie met de witte zwaan – richt op een (blanke) “slanke vrouwenhand”. Een gelijkaardig tafereel speelt zich af in ‘Vergeefse verleiding’ waar – met een typisch Burssenschiasme (cf. supra) – eerst een menselijke schaduw geen vlam kan doven, en vervolgens de vlam geen schaduw kan doen ontvlammen [idem:240]. Ook de soms wat vreemde titels van de gedichten doen enigszins surrealistisch aan (vergelijk de bekende anekdote over Magrittes vrienden die titels bedachten die niets met het schilderij te maken hadden), maar in ‘Zelfportret van de lezer’ blijkt die band tussen titel en gedicht bij nader toezien wel degelijk te bestaan. Na twee strofen met eens te meer ‘glijdende’ natuurobservaties over landschappen en koeien, volgen deze regels:

Wij zijn de stedelingen van dit schuwe dorp
en naast dees' kale koe zijn wij de stervelingen
die moe en moedeloos het loeien van koe
aan 't toeten van een stoomfluit toetsen
[idem:245]

En dat is dus precies wat zowel dichter als lezer ook doen wanneer ze met dit soort poëzie geconfronteerd worden (vandaar dus ‘Zelfportret van de lezer’ – de lezer die altijd zelf ook dichter moet zijn en vice versa): onverwachte vergelijkingen samenpuzzelen en verschillende grootheden samenbrengen, dit alles naar het proto-surrealistisch gebruik van de Comte de Lautréamont die een naaimachine en een paraplu deed samenkomen.²¹ Dat ze zich hierbij (in een gedicht met als titel ‘Zelfportret van de lezer!’) voelen als stedelingen in een dorp, geeft aan dat de vervreemding die het moderne leven kenmerkt ook op de literatuur is overgeslagen: voor hem (hen) zijn woorden niet langer oorden om in te wonen, zoals Slauerhoff nog in 1934 zou beweren (in ‘Woninglooze’), maar plaatsen waar de ontheemding bevestigd wordt. Naar aanleiding van Piano (cf. 2.4) werd de sleutelzin “al wat glanst heeft diepte” al geciteerd. [idem:173] In ‘Avendstraten’ varieert Burssens op dit voor hem zo tekenende thema wanneer hij iets situeert “diep aan d’oppervlakte”. [idem:237] In de context van ‘Voor kleine saksofoon’ krijgt echter ook deze regel een Van Ostaijenconnotatie mee:

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

Ofschoon de dag vol zonnestrallen was
 en deze ochtend zilver was van dauw
 is d'avend vol van bodemloze ledigheid
 en diep aan d'oppervlakte van zijn blauwe mist
 [ibidem]

De fundamentele onmacht van de mens – geconfronteerd met de dood en de onkenbaarheid der dingen (cf. supra) – overvalt hem 's avonds. De hier zeer expliciet uitgesproken “bodemloze ledigheid” vindt haar beeldende pendant in het oxymoron van de diepte van het oppervlak: in het niet te peilen universum waarin slechts de andere dimensies tellen, krijgt het leven iets van de ongrijpbaarheid van mist (of licht, zoals in ‘Niet grote angst’). De dood is als het plots opduikende geweld in deze reeks gedichten, een onvatbaar en tegelijkertijd verschrikkelijk ingrijpend gegeven dat de mens op zijn kwetsbaarheid, “verlatenheid” en “gehavend’ overmoed” [‘Panorama’, idem:256] wijst. Door dit alles te suggereren met de woorden, ritmeringen en fraserings van Van Ostaijen, maar ze met typische ‘eigen’ constructiemiddelen (chiasme, verschuiving) in elkaar te zetten, is Burssens erin geslaagd om met ‘Voor kleine saksofoon’ een schrijvende hommage te brengen aan een vriend die bezeten was door dezelfde ideeën en gevoelens. Het lijkt me nauwelijks een geval van biografische reductie te zijn, wanneer juist dat binnenbrekend geweld hier gelezen wordt als een verwijzing naar de voortijdige dood van Van Ostaijen – “alsof uw oogleden plotseling zich sloten / over de ronding van uw broze blik”. [‘Maanlandschap’, idem:251]

Paul van
 Ostaijen,
 zoals hij
 was en is

Na deze bundel werd het een tijdlang stil rond de dichter Burssens. Het *Avontuur* was sowieso kortstondig geweest (februari-juni 1928) en toen in 1930 ook *Vlaamsche Arbeid* ermee ophield, had hij plots geen vaste publicatiestek meer. De volgende jaren zouden zeer sporadisch enkele gedichten in *Helikon* (het poëzietijdschrift van uitgever/enig redacteur Stols) of het eveneens Nederlandse *De Gemeenschap* verschijnen, maar de door Du Perron gesuggereerde medewerking aan het veel invloedrijkere *Forum* sloeg hij af.²² De stroom door Burssens bezorgde en ingeleide Van Ostaijenpublicaties ging wel gewoon door en in 1933 liet hij in eigen beheer ook de eerste monografie over zijn vriend van de persen rollen – *Paul van Ostaijen zoals hij was en is*. Het is een in vele opzichten typisch Gaston Burssensproduct: sarcastisch, dweperig, vooringenomen, polemiserend en ecologisch verantwoord ouder materiaal recyclerend (je zou ook kunnen beweren: het is snel-snel bij elkaar geharkt). Grote delen had hij inderdaad al eerder gepubliceerd; zowel zijn inleidingen bij de boekuitgaven als zijn artikelen over Van Ostaijens uitvaart of het ‘curiosum’ waarin een grafologe tot een analyse van Van Ostaijens persoonlijkheid komt, worden hier samengebracht in een tweeledige constructie (+ eens te meer een polemische appendix) waarin Burssens tracht zijn beeld te geven van de persoon (zoals hij was) en zijn werk (zoals hij is). Hij heeft echter ook een *hidden agenda* en die is bepaald revelerend voor de positie die de klassieke expressionisten in het begin van de jaren dertig innamen in het literaire veld (althans volgens Burssens’ inschatting daarvan). Zijn nergens met zoveel woorden uitgesproken maar voortdurend aan de oppervlakte sudderende

these is eenvoudig: de Van Nu en Straks-generatie heeft Van Ostaijen gruwelijk miskend tijdens zijn leven en doet dat – ondanks de late bekering van Van de Woestijne – in 1933 nog altijd. In de ‘Inleiding’ schrijft hij dat ondanks de enorme stroom aan geschriften die volgden op Van Ostaijens overlijden men nog altijd mag zeggen “dat vandaag nog 95% van de ‘literatuur- en kunstaanbidders’ tegenover zijn werk staan als toen hij in leven was.” [Burssens 1933:9] Waarna hij de uitermate kritische voetnoot die Van Ostaijen in zijn ‘Karel van de Woestijne’-opstel over de “domheid der Van Nu en Straksers” [IV:354] plaatste citeert en aangeeft dat vooral Vermeylen ‘het’ nog altijd niet begrepen heeft. Diezelfde Vermeylen is ook het belangrijkste doelwit van de ‘Appendix’ van dit boekje. Burssens reconstrueert hierin aan de hand van toen recent opgedoken brieven de vvl-kwestie uit 1924²³ en voor de zoveelste keer krijgt Vermeylen het verwijt naar het hoofd geslingerd dat hij zich door zijn passivistisch dan wel anti-activistisch gedrag vervreemd had van de jongere generatie. Die discussie was een belangrijk onderdeel geweest van het expressionismedebat (cf. 2.3), maar bleef ook het volgende decennium een heet hangijzer.²⁴ De heftigheid waarmee jongeren afstand bleven nemen van Vermeylen geeft enerzijds aan dat de oorlog en de repressie ook in de jaren dertig nog niet verteerd waren, maar suggereert anderzijds ook dat het centrum van het literaire leven nog altijd stevig in handen was van oud-Van Nu en Straks’ers of hun literaire erfgenamen. Het is echter de vraag of dat meer was dan een erg subjectieve indruk van een aantal misnoegden. De Brusselse ‘kliek’ – waarvan Vermeylen als de voorman werd gezien – was weliswaar absoluut niet zonder invloed, maar in vergelijking met het katholieke machtsblok in de Vlaamse literatuur was die zeker relatief.²⁵ De belangrijkste Vlaamse literatuurgeschiedenissen waren echter wel geschreven door boegbeeld Vermeylen (Van Gezelle tot Timmermans, 1923, 1928²) en ex-Boomgaarder en verlicht acoliet Paul Kenis (De Vlaamsche Letterkunde na Van Nu en Straks, 1930) die zijn boek zelf als een “bescheiden aansluiting” bij het eerste werk zag. [Kenis 1930:7] Deze auteurs werkten samen met critici als Toussaint van Boelaere, Emmanuel de Bom en Raymond Herreman onder redactie van hoofdredacteur Herman Teirlinck en redactiesecretaris Maurice Roelants ook mee aan de tweewekelijkse luxecultuurkroniek *Vandaag* (1929-1930). Dat blad had echter geen programmatische bedoelingen en wijdde een mooi geïllustreerd themanummer aan Van Ostaijen (cf. supra). Vermeylen was verder ook rector van de Gentse universiteit (1930-1933), gecoöpteerd socialistisch senator (vanaf 1921), voorzitter van de Vereniging voor Vlaamse Letterkundigen en een veelgevraagd jurylid, maar publiceerde nauwelijks recensies in die periode. Zijn uitspraken over Van Ostaijen (én Burssens) waren echter wel eerder negatief geweest (cf. 2.5) en Burssens’ wrange toon jegens hem is dan ook in zekere zin begrijpelijk. Paul Kenis daarentegen had zich al in 1920 lovend uitgelaten over Van Ostaijen in *Het Rode Zeil* (cf. 2.3), zou hem ook uitnodigen om mee te werken aan *Opstanding*²⁶ en evalueerde zijn werk in de genoemde literatuurgeschiedenis ook overwegend positief. [idem:142-159] De afwijzing van Van Ostaijen door de ‘Brusselaars’ was dan ook veel minder algemeen dan Burssens suggereerde. Misschien speelden een aantal niet-overgeleverde incidenten uit Van Ostaijens Brusselse periode hier een rol, misschien echter is deze kwestie terug te brengen tot de door Jozef Muls tot twee keer toe ver-

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

haalde historie over de Van Loonprijs die door toedoen van “de Heeren van Brussel” [Muls in Borgers 1971:724] in 1925 níet aan Van Ostaijen maar aan Toussaint van Boelaere werd toegekend.²⁷ Dat verhaal was niet in dovemansoren gevallen. Toen een aantal jongeren begin jaren dertig in het radicaal-katholieke en flamingantische *Jong Dietschland* het beeld van een Brusselse vrijzinnige literaire mafia wilde versterken, verwezen ze gretig naar deze zelfde gebeurtenis.²⁸ Aangezien blijkbaar ook Urbain van de Voorde tot deze Brusselse kongsi werd gerekend [Missinne 1994:279] kan ook zijn volgehouden antagonisme met de organische expressionisten hier een rol hebben gespeeld. Maar bovenal speelt hier een Burssens zeer typerende en wat *contraire* ambivalentie mee: enerzijds streefde hij zijn hele verdere leven naar postume erkenning voor zijn geniale vriend, anderzijds liet hij ook niet na te vermelden dat Van Ostaijens kunst zó uitzonderlijk was, dat ze eigenlijk per definitie elitair was en dus niet weggelegd voor het klootjesvolk en de officiële cultuurenakels (en het is maar de vraag of Burssens überhaupt een onderscheid maakte tussen die twee categorieën). In de ‘Inleiding’ van zijn Van Ostaijenmonografie uit 1933 had hij het over “het vulgariseren van wat niet te vulgariseren was” waardoor de dichter “in een vals daglicht” werd gesteld. [Burssens 1933:9] Zijn boekje mocht dus vooral niet als zendelingenwerk worden beschouwd: “mene men nu niet, dat ik dit boekje heb geschreven om nog 1% van die afzijdigen te overtuigen. De hemel beware mij voor zulk vulgarisatiewerk. [...] Neen, Van Ostaijen is niet te vulgariseren, omdat hij geen vlag is die, zo maar, een lading dekt in de gemeenplaatselike zin van deze gemeenplaats.” [idem:10] Je kunt je dan natuurlijk de vraag stellen waarom Burssens dit boek dan wél geschreven heeft, als Van Ostaijen dan toch imponderabel blijkt te zijn. En met de hem zo eigen aanleg voor literaire sofistiek, beantwoordt Burssens ook deze vraag (uiteindelijk niet):

Ik heb deze bladzijden geschreven niet om aan anderen te zeggen wat ik zelf reeds wist, niet omdat ik meende, dat die anderen niet wisten wat ik wist, en zeker niet om Paul van Ostaijen als vriend dienstig te zijn, want men geeft nu eenmaal geen aalmoes aan een rijke.
Waarom ik dan dit boekje heb geschreven? Misschien om dezelfde reden waarom ik het niet had moeten schrijven. [ibidem]

Waarna de lezer – net als bij zovele van zijn gedichten en grotesken – met lege handen achterblijft en zich (pijnlijk) verbaasd afvraagt hoe hij dit nu weer moet interpreteren. De literatuursocioloog vindt hier vast een verklaring voor: Burssens’ particuliere reden om zich in 1933 in het debat te mengen was zijn bezorgdheid om zijn eigen positie in het literaire veld. Via zijn vriend Van Ostaijen wilde hij zijn eigen poëtica legitimeren en zo hun beider posities verstevigen. Wat de strijd met Vermeylen en co betreft is deze interpretatie alles behalve uit te sluiten, zoals ik al aangaf. Zijn houding tegenover Vermeylen kan nog het best als een aversie worden omschreven. In april 1947 – Vermeylen was toen al overleden – noteerde hij nog in zijn dagboek: “Heeft Vermeylen ooit iets anders begrepen dan wat anderen hem hebben voorgekauwd? Want van wat hij van het expressionisme heeft begrepen heeft hij geen lor verstaan!” [Burssens 1988:91]²⁹ Als ‘zelfstandig’ dichter of theoreticus is Burs-

sens in Paul van Ostaijen zoals hij was en is slechts minimaal en dan nog eerder tussen de regels én met het nodige sarcasme aanwezig. In een voetnoot waarin hij het opneemt voor André Bretons opvatting dat dichters bijzondere gaven hebben, gebruikt hij zijn eigen dichterschap een zeldzame keer – en eens te meer met de nodige zelfspot anticiperend op de blijkbaar axiomatische miskennen van de moderne poëzie – als gezagsargument: “Ik weet wel, Breton is een surrealist en wordt als dusdanig in Vlaanderen en nog minder in Holland au sérieux genomen, maar ikzelf heb ook enkele gedichten op mijn geweten, – niemand is verplicht hierom te lachen – en ik kan dus op grond hiervan getuigen dat Breton gelijk heeft.” [Burssens 1933:36]³⁰ Verder doet Burssens in dit boek slechts zeer af en toe (en waarschijnlijk strategisch getimed) een expliciet poëtische uitspraak die hem níet door Van Ostaijen is ingefluisterd. De eigenheid van Burssens kan dan ook vooral worden afgeleid uit de klemtonen die hij legt en – negatief – uit die aspecten die bij hem minder of geen aandacht krijgen. In zijn karakterschets *Zoals hij was* legt hij vooral de nadruk op de geestelijke superioriteit van Van Ostaijen en op het feit dat zijn vriend leed onder het gebrek aan officiële erkenning. Van Ostaijen was een man uit één stuk voor hem; hij vermeldt als bewijsplaats het uitermate kritische opstel dat zijn vriend over Floris Jespers liet verschijnen, terwijl hij [Van Ostaijen] zelf als kunsthandelaar moest leven van de verkoop van Jespers' schilderijen. [idem:22-23] In het deel waarin hij het werk bespreekt – *Zoals hij is* – volgt Burssens in grote lijnen de evaluatie die Van Ostaijen zelf van zijn oeuvre maakte: hij stond eerder kritisch ten opzichte van *Het Sienjaar*³¹ (een omweg rechts) en *Bezette Stad* en *De Feesten van Angst en Pijn* (een omweg links). [idem:37] Hij volgt dus de officiële heilsgeschiedenis die moest uitmonden in het *Eerste boek van Schmoll* en benadrukt wat die late verzen betreft het niet te onderschatten belang van de muziek. Het licht aangepast Walter Patercitaat dat Van Ostaijen zelf gebruikte om deze kwestie te behandelen in zijn essay over ‘Oscar Jespers’ (cf. 2.2.2.2) wordt door Burssens hier vertaald overgenomen – maar zonder te vermelden dat hij dit bij Van Ostaijen haalt – en aangevuld met een uitspraak van Van Ostaijen uit... ‘Oscar Jespers’. [idem:40-41] In een uitvoerig geciteerde polemiek die hij hierover met Marnix Gijsen voerde, benadrukt Burssens vervolgens – weer keurig in de voetsporen van wat de meester hierover in zijn ‘Alice Nahon’-kritiek schreef (cf. 2.5), maar gezien Gijsens beweringen allerminst ten overvloede – dat er in deze muzikale woordkunst wel degelijk nog altijd sprake is van ontroering, maar dan niet – zoals Gijsen eist – een ontroering die *per se* in het eigen, dagelijkse leven gevoeld is. In de brief die Burssens hierover naar Gijsen stuurde vereenzelvigt hij zich volledig met het standpunt van Van Ostaijen – het is hem om de emotie te doen zoals die uit het kunstwerk spreekt, en niet om de anekdotische emotie die door de dichter al dan niet werd beleefd; die emotie kan dus ten hoogste meeklinken in het gedicht, maar mag zeker niet expliciet worden meegedeeld: “Dat wil nogmaals zeggen, dat ik de sentimentele *ondergrond* van een gedicht aanvaarden kan, maar een direkt uitgesproken sentimentaliteit als schadelijk voor de zuivere kunstemotie verwerp.” [idem:49] Waarna Burssens nog enkele getuigen à charge oproept die – althans in zijn interpretatie van hun woorden – het belang van het aanvoelen en van het niet-rationele begrip van het gedicht benadrukken (Cocteau, Bremond, Jacob en zelfs

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

Montaigne). En met deze munitie in de hand bevestigt hij – zij het alweer zonder bronvermelding – de profetie van Van Ostaijen die in zijn recensie van Gijsens *Het Huis* had voorspeld dat menig dichter na de opstoot van puberteitsgevoelens tot stilzwijgen gedoemd zou zijn (cf. IV:384, 2.5):

Juist door het ondergeschikt maken van de poëzie [sic] aan persoonlijkheden van sentimentele en ‘broederschappelijke’ aard, zijn Marnix Gijsen en Wies Moens, na een paar jaren van inspiratie, op een dood punt gekomen, omdat zij ondervonden dat hun poëties doel een doel was, waarvan de roos slechts met een beperkt aantal pijlen kon worden beschoten. En éénmaal de roos vol, was er geen plaats meer voor nog andere projectielen. De zichzelf als doel hebbende poëzie heeft echter een oneindig aantal doelen, juist omdat ze geen einddoel heeft. [Burssens 1933:51-52]

Waarop een sneer volgt naar de vorige staatsprijswinnaar voor poëzie Achilles Mussche omdat “die niet schroomt zijn mémoires in verzen te schrijven, operette in tragediestijl” [idem:52] en dus zwaar zondigt tegen de geboden re ware expressionistische lyriek.³² Twee belangrijke nuanceringen brengt Burssens in dit verband aan. Van Ostaijens bekende definitie van poëzie (“Poëzie = woordkunst. Poëzie is niet: gedachte, geest, fraaie zinnen, is noch doctoraal, noch dada.” [IV:338]) impliceert volgens hem allerminst dat de betekenis van de woorden geen belang zou hebben, of – nog extremer – dat de gedichten in hun geheel geen ‘zin’ zouden hebben en dus onverstaanbaar zouden zijn. Hij citeert vervolgens ‘De Profundis’, ‘Facture Baroque’ en ‘Het Dorp’ en verwijst naar de toch wel begrijpelijke gedichten ‘Marc groet ’s morgens de dingen’ en ‘Zeer kleine Speeldoos’ om aan te tonen dat hier wel degelijk sprake kan zijn van ‘begrip’ en ontroering. En even later relativeert hij ook dat andere dogma – de ontindividualisering: “het is een vrij belachelijke idee te geloven dat iets mogelijk zijn zou”. [Burssens 1933:63] Deze nuanceringen van wat toen algemeen als Van Ostaijens poëtica werd beschouwd kunnen op verschillende manieren geïnterpreteerd worden. Zo lijkt het me allerminst onwaarschijnlijk dat Burssens, door zijn veelvuldige contacten met Van Ostaijen, meer dan wie ook beseftte dat de soms wat hyperbolische uitdrukingsstijl van zijn vriend vooral polemisch of zelfs didactisch gemotiveerd was. Dat – met andere woorden – ook voor Van Ostaijen de expressionistische soep niet zó warm moest worden gegeten.³³ Zowel in de zin/betekenis-, de emotie- als de egokwestie had hij zich genoodzaakt gezien extreme standpunten in te nemen om daarmee duidelijk afstand te kunnen nemen van de andere dichters die naam hadden gemaakt via juist een expliciet op betekenis gerichte, recht uit het eigen leven geplukte en vaak zelfs uit de eigen navel geplukte lyriek (cf. 2.3 & 2.5). Door zelf aan de absoluut andere kant van dit spectrum te gaan staan had Van Ostaijen weliswaar duidelijk zijn eigen positie gekozen en gemaakt, maar had hij tegelijkertijd toch ook ongewild zijn tegenstanders argumenten gegeven om hem niet serieus te (hoeven) nemen. Dat ondervond Burssens aan den lijve tijdens de polemieken die hij na Van Ostaijens dood voerde (bijvoorbeeld die met Gijsen waaruit hij hier citeert) en het was dus strategisch een goed idee om in *Paul van Ostaijen zoals hij was en is*

enkele nuanceringsen aan te brengen in een betoog dat verder alle eigen(aardig)heden en angelen van Van Ostajens poëtica intact trachtte te laten. En in dat opzicht zou de eerder ten tonele gevoerde literatuursocioloog best gelijk kunnen hebben: door deze kleine – niet eens als apocrief gepresenteerde – veranderingen in het *Evangelie volgens Van Ostajen*, sloeg Burssens met zijn Van Ostajenboek twee vliegen in één klap: hij kon de positie en poëtica van zijn overleden vriend eens te meer verdedigen tegen onterechte vertekeningen én maakte zo ook enkele openingen voor zichzelf. Het lijkt in de context van zijn eigen ontwikkeling in de jaren dertig immers niet toevallig dat hij net de paragrafen over ‘betekenis’ en ‘belijdenis’ uit het Van Ostajencharter enigszins relateert. Juist deze ‘opening’ zou hij verder cultiveren tot er een totaal nieuwe, persoonlijke variant van het klassieke expressionisme zou ontstaan.

Een belangrijke tussenstap in die evolutie vormde de bundel *French en andere Cancan* die Burssens in 1935 bij zijn eigen Avontuur-uitgeverij liet verschijnen. Zowel inhoudelijk, formeel, typografisch als wat de kritische ontvangst betreft is het een uitermate opmerkelijk boek. De formele en commerciële presentatie alleen al geven stof tot interpretatie te over. De bestelkaart vermeldt dat de lezer bij aankoop van *French en andere Cancan* er een exemplaar van Burssens’ *Piano* of Van Ostajens groteske *De Bende van de Stronk* (1932) gratis bovenop krijgt. Hoewel er in de jaren na Van Ostajens dood dus steeds meer kritische aandacht en zelfs lof kwam voor de modernistische experimenten (cf. supra), was het publiek duidelijk niet in groten getale gevolgd.³⁴ En dus trachtte dichter-uitgever Burssens de lezers te lokken met een *package deal*. Ironisch en recalcitrant als altijd, offereerde hij hun echter een dik boek (ruim honderd bladzijden) dat hen alleen maar kon verrassen (een belangrijke deugd voor een dichter, zoals Van Ostajen al aangaf, cf. 2.3) of verwarren. Voor elk van de ruim zeventig gedichten werd immers een ander lettertype gebruikt en de gedichten werden in steeds wisselende omkaderingen, vignetten, initialen en tekeningen geplaatst. De persreacties logen er niet om. “Wie dit boek ter hand neemt heeft ongetwijfeld als eerste indruk te doen te hebben met het prospectus van een drukkerij, waarin de uitgever een overzicht bedoelt te geven van de verschillende soorten letters en versieringsvignetten waarover hij beschikt,” aldus de recensent van dienst bij het dagblad *De Schelde*. Deze man wou zelf duidelijk liever niet op deze manier verrast worden: “Deze uitgave is belachelijk.” [A.d.P 1936] Matthieu Rutten verwees naar de typografie van *Bezette Stad* en achtte het feit dat Burssens “vijftien jaar te laat” opnieuw een procédé toepaste dat Van Ostajen zelf “als een overwonnen standpunt” had beschouwd een bewijs te meer voor het “gebrek aan diepere persoonlijkheid” dat hij bij Burssens meende te constateren. [Rutten 1936b:470] Urbain van de Voorde trok weliswaar bijna twee bladzijden uit om de boekverzorging van de bundel te beschrijven en feliciteerde met overgave “de firma J.E. Buschmann te Antwerpen, op wier persen dit boek werd gedrukt”, maar ook zijn eendoordeel was niet bepaald positief: “het geheel werd natuurlijk een karakterloos, rommelig ding, waarnaast de ultra-moderne, excentrieke graphische verzorging van *Piano*, dank zij een zekere eenvoud in de opvatting, de eenvoud en de stijl in eigen persoon was.” [Van de Voorde 1942:146] Ook Simon Vestdijk had zich in eerste instantie wat geërgerd, ook hij verwees naar *Bezette Stad* en

French en
andere
Cancan

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

Calligrammes, maar gaf in een uitermate lucide bespreking uiteindelijk een overtuigende interpretatie van de manier waarop in dit boek – ondanks alles – vorm(geving) en inhoud toch op elkaar afgestemd zijn:

het [de boekverzorging, gb] is onmiskenbaar ouderwetsch, – ironisch afstekend tegen den toch wel zeer modernistischen inhoud – wat het oog hier geboden wordt [...]. Doch de criticus ergert zich, hij werpt zich op de poëzie zelve, acht haar van nul en geener waarde, zou haar wel willen verscheuren, zoo niet het hele boek. Ten onrechte evenwel, zeer ten onrechte. Dit boek is samengesteld, zoo schijnt het, om recensenten er in te laten loopen, hun te épateeren met modernistische factuur; in werkelijkheid moeten zij oppassen voor een tegenovergestelde fout, want hier wordt ons, in uiterst barok gewaad en naar velerlei beproefde Van Ostaijensche recepten toch inderdaad poëzie geboden. [Vestdijk 1936]

En op het eind van zijn recensie spreekt hij opnieuw zijn expliciete waardeering uit voor deze weliswaar “aanvechtbare poëzie” en deze keer doet hij dat in duidelijke poëticaal-strategische termen: “dat in onzen tijd van z.g. ‘volksche’ tendenzen, ook de ‘decadentie’ nog altijd aan het woord is, mag toch wel even tot bevrediging stemmen.” [idem] Met die terecht gesignaleerde oppositie volks-decadent zitten we opnieuw in het schisma dat ook al ten tijde van het expressionismedebat de (Vlaamse) dichters verdeelde. Zeker in de jaren dertig – waarin de verheffing van massa en volk aan de orde van de dag waren en ‘zedelijkheid’ een cruciaal criterium was (cf. 3.3, 3.4 en 3.5) – stelde Burssens zich met deze ‘decadente’ gedichten uitdrukkelijk buiten de *main stream*. Marnix Gijsen toonde zich in *De Standaard* zelfs geschokt; volgens hem was Burssens enkel uit op schandaal met deze “verzameling gedichten die zo kordaat de grenzen van het welvoeglijke te buiten gaat en niet aarzelt voor het gebruik van het klinische of obscene woord.” [Gijsen 1977b:178] “Een vier, vijf pornographische trekken,” constateerde Joris Caeymaex in *Boekengids* in Burssens’ bundel, en dus kreeg het boek een zedelijke quoterung I mee (*Verboden Lectuur*). [Caeymaex 1936] Het “uiterst subjectivisme dus, – een nihilisme”, dat Vestdijk inhoudelijk in het boek las, had Burssens dus ook op het vlak van de vormgeving doorgetrokken. Meer dan ooit tevoren distantieerde hij zich met *French en andere Cancan* van wat algemeen als ‘goede smaak’ werd beschouwd.³⁵ Het boek zàg er niet *comme il faut* uit en paste ook thematisch allesbehalve in het klimaat van ‘menselijkheid’, ‘volksverbondenheid’ en ‘zuiverheid’ dat toen heerste. En hoewel Urbain van de Voorde zelf ook niet echt naadloos in dat discours paste,³⁶ mag zijn karakterisering van Burssens’ bundel typisch heten: “Poëzie zoals ik dat versta – en zoovelen trouwens met mij – is waarlijk van een te hooge essentie dan dat wij ze zouden kunnen aanwezig achten in deze spitsvondige woordenkramerij, die niet zelden grof en triviaal wordt.” [Van de Voorde 1942:147] Poëzie moet dus verheven zijn en wordt geacht het spel te schuwen. Of toch zo ongeveer: een aantal versjes van Burssens kunnen bijna de vergelijking doorstaan met “de schijnbaar kakelbonte, van allen zin ontbloote fabeltjes van dien eenigen Chr. Morgenstern”. [idem:148]³⁷ (Mag een Duits dichter wél grapjes maken?) Het blijft intrige-

rend hoe een ondanks alles toch wel scherpzinnig criticus als Van de Voorde deze poëzie enkel kon beschrijven in termen als “woorden om de woorden, zinnen zonder zin, gedichten zonder gedachten, niets dan luchtig spel”. [ibidem] Paul Hadermann gaf vijftig jaar later terecht aan dat Burssens’ poëzie in deze periode nochtans steeds meer in de richting van “Gedankenlyrik” evolueert [Hadermann 1988:331] en dus ondanks het gecultiveerde gebrek aan *séri-eux* toch alles behalve zin- of betekenisloos kan worden genoemd. Het heeft er alle schijn van dat Van de Voorde niet alleen al zijn oude vooroordelen – die hij ook al over Van Ostaijen geventileerd had – bleef terugzoeken en dus -vinden in alle nieuwe modernistische bundels, hij heeft zich ook zeer duidelijk verkeken op de *maniëristische retoriek* die Burssens hanteert en waar de betekenis van zijn werk wel eens door ondergesneeuwd dreigt te raken. Niet alleen de vormgeving van de bundel is bijzonder maniëristisch, ook de gedichten zelf zijn allerminst eenvoudige kinderversjes. Burssens’ heel eigen arsenaal aan stijl- en retorische middelen (chiasme, paranomasia, intertekstualiteit) wordt hier op een acrobatische manier en in zelden geziene hoeveelheden gecombineerd. Veel meer dan zijn vriend Van Ostaijen is Burssens een cerebraal dichter, iemand die verzen maakt. Hoewel Van Ostaijen zich na *Het Sienjaal* steeds verzette tegen het lyrische uitbuiten van het élan, tegen de romantische *overflow* van gevoelens zonder meer, is gebleken dat zijn ontstaanspoëtica toch nog altijd sterk door dat romantische uitstromen is bepaald (cf. 2.5). Het standaardbeeld van de modernistische *poeta faber* lijkt dan ook veel beter van toepassing op Burssens dan op Van Ostaijen. Zijn lyriek is dan misschien af en toe wel zuiver (in de betekenis van: niet door directe belijdenis aangetast), echt *organisch* kan ze alleen genoemd worden wanneer we ervan durven uitgaan dat alle maniëristische manipulaties bij Burssens even spontaan optraden als de syncopering bij de thematische gedichten van Van Ostaijen. En misschien was dat ook wel zo. Het gebruik van woordspelingen en sofistieke constructies lijkt wel een tweede natuur geworden voor hem. *French en andere Cancan* opent met twee gedichten die niet alleen de toon zetten maar ook programmatisch de titel toelichten:

Cancan

Ik heb nog nooit gewenst
dat maar één lezer zou verrekken
Zoals de dieren dekken
zoals de vlag de lading dekt
zo dekt dees’ poëzie de poëzije
voor éénmaal het verschil dat scheidt
de billen van de dijen
[Burssens 1970:263]

Het is Burssens er dus niet om te doen de elasticiteit van de menselijke geest te ontwrichten (of nog extremer: ‘verrekken’ in de betekenis van omkomen – ook dat is uitdrukkelijk *niet* de bedoeling). Maar waarom beweert hij dat in een gedicht waarin precies verbale en fysieke gymnastiek één worden? Want hij wil dat zijn “poëzie” zich tot de (classicistische, verrijnde verskunst) “poë-

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

zije” verhoudt, zoals dieren elkaar dekken (bespringen, bevruchten) en een vlag de lading dekt (vertrouwen en respect verdient op basis van het label waarmee ze getooid is). Hij wil de oude dichtkunst dus bevruchten én verwacht dat het loutere feit dat hij zijn boek als poëzie aanbiedt, volstaat om ze ook op die manier gelezen te zien worden. Het is dan ook bepaald ironisch dat Van de Voorde precies dat weigerde: hij wou deze verzen “wel aardig” vinden, “op voorwaarde dat ik dit geen poëzie moet noemen.” [Van de Voorde 1942:147] En dat het volgens hem die titel niet verdiende heeft juist te maken met het scabreuze of al te weinig vergeestelijkte waarnaar dan weer de andere vergelijkingen in ‘Cancan’ verwijzen: de dieren die elkaar bespringen en de manier waarop in de slotverzen de anatomie verschalkt wordt en billen en dijen niet langer van elkaar te onderscheiden zijn. *Agent provocateur* Burssens vraagt dus als dichter behandeld te worden, maar schendt intussen alle regels en conventies. Hiermee zit hij perfect op de lijn van de historische avant-garde én van Van Ostaijen: als de goochelaar die de wereld telkens nieuw toont (cf. 2.3), wil hij in zijn gedichten retorisch straffe toeren uithalen om zo de lezer als in de Parijse dansrevue waarnaar de titel natuurlijk ook verwijst, in opperste staat van opwinding en verbazing te brengen³⁸ (cf. supra naar aanleiding van *Enzovoort*). Het tweede motto-gedicht verwijst naar dezelfde dans:

French cancan

Tussen kant en grand écart
is maar alles kant en klaar
voor wat een dame voor wat een heer is
en wat meer is
is tutu
[Burssens 1970:265]

Ook hier wordt tegelijk naar mentale en fysieke krachttoeren verwezen: de “grand écart” als het *pièce de résistance* van de balletkunst, Kant als één van de pijlers van het westerse denken. Maar tussen die vergeestelijkte en één-en-al lichaam geworden pool is “maar alles kant en klaar” wanneer we “kant” lezen als het lichte weefsel dat symbool staat voor vrouwelijk raffinement. Hadermann leest in dit gedicht een toespeling op Verlaines ‘*Art poétique*’: waar het bij de Franse dichter al muziek is wat de klok slaat (“*De la musique avant toute chose*”), is bij Burssens enkel de verhouding tussen man en vrouw aan de orde. [Hadermann 1988:330] En al wat daar buiten valt is niet literatuur (“*Et tout le reste est littérature*”), maar “tutu” (zowel een binnen het kader van het gedicht consistente verwijzing naar het balletrokje als – in het Frans – naar het achterwerk). Zowel verheven als eerder platvloerse varianten van het liefdesspel mogen dus verwacht worden in deze bundel.

De al te snel geschokte lezer had echter bij nader toezien kunnen ontdekken dat het zich ook bij Burssens uiteindelijk *all in the mind* afspeelt. Maar juist die verstandelijke aanpak botste dan weer met een ander poëtisch dogma: poëzie moet niet alleen deftig, ernstig en verheven zijn, ze moet vooral ook uit het hart komen. Een cerebrale én seksuele aanpak van hartstochten was dus dubbel uit den boze. Burssens bevond zich voor de katholieke leeuwerdige dan

ook in “'t putteken van nihilisme en infernisme” [Caeymaex 1936] met zijn gedichten waarin hij behalve al het onbetamelijks dat hierboven is besproken ook nog eens alle conventies van helderheid en duidelijkheid schond. Want waar – in godsnaam – verwijzen de woorden naar die hij gebruikt in een gedicht als ‘De profundis’:

Over de vijver van asfalt
zijn auto's traag voorbijgeleden
maar waar er schimmen op hun hoofden staan
en voeten zelf zich raken en vertreden
en lichten sissen uit als een fusee
heeft het bewegen van de waterspiegel
zich opgelost in onzichtbare zee

Het bruisen van de zee blijft achter
maar niets bleef achter bij het iets
dat uren vroeger zachter klonk en zachter

Van elk onzichtbaar ding
werkt maar een schaduw na
en 't lachen van de schimmen achterna
zijn alle dingen etcœtera
[Burssens 1970:269]

Het eerste vers kan nog gelezen worden als een metafoor voor een autoweg, maar op welke (wiens) hoofden staan de schimmen uit vers drie? En wat gebeurt er met die voeten (wiens voeten?) in de volgende regel? En hoe kun je zien dat er iets oplost in een “onzichtbare zee”? Of nog sterker: hoe kan een “onzichtbaar ding” een “schaduw” nalaten? En waarom heet dit gedicht ‘De profundis’? Ook Van Ostaijen heeft een gedicht dat zo heet (zijn laatste expliciete gedicht over Vlaanderen) – Burssens citeert het in zijn essay om te weerleggen dat de late Van Ostaijenpoëzie geen ‘zin’ zou hebben. [Burssens 1933:56] Het is een titel die alleen maar een belijdenisgedicht kan inleiden (uit de diepten van ellende roep ik u, zoals in Psalm 130) en in vergelijking met de andere *Nagelaten Gedichten* is dat bij Van Ostaijen ook nog wel enigszins het geval: “Wij zijn de overwonnenen / op de zuiderstrook der lage landen langs de zee”. [II:212] Bij Burssens wordt er echter nauwelijks iets ‘beleden’ en dus lijkt dit net zoals bij *Klemmen voor zangvogels* (cf. supra) een surrealistische of in ieder geval ironische titel. Hier wordt helemaal niets vanuit de diepten van het gekwelde hart geroepen. Integendeel. Het hele gedicht lijkt zichzelf weg te schrijven, precies die diepte ín; het is vaak niet duidelijk waarnaar de gebruikte woorden verwijzen, en wanneer het dat wel is lost alles op in schimmen, schaduwen of andere onzichtbaarheden; er blijft verder enkel geluid achter: het bruisen van de zee en het wat treiterige lachen van de schimmen. Op het einde blijkt de ontvullende conclusie: alle dingen zijn “etcœtera”; alles is meer van hetzelfde, misschien zelfs gewoon overbodig. Tegenover het ruisen van de zee en het gelach van de schimmen (in de onderwereld? in het dodenrijk?) stelt het leven van de wereldse dingen eigenlijk niets voor. En zo

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

blijkt ook deze ‘De profundis’ uiteindelijk een belijdenisgedicht, zij het naar modernistisch en dus suggererend-impliciet model.

Zowel deze manier van werken als de eigenlijke ‘inhoud’ (de “konstatering van het uitkomstloze” [IV:260]) corresponderen nog altijd met wat Van Ostaijen naar aanleiding van *Piano* schreef (cf. 2.4) én dus met het late werk van Van Ostaijen zelf. Alleen zullen bij Burssens de gebruikte versvormen steeds klassieker worden (rijmende kwatrijnen in ‘Niet uit te schreeuwen Zomervreugde’ en ‘Kwatrijnen’, bijvoorbeeld) en zullen de beeldenreeksen – zoals in de besproken gedichten – vaak realistisch onmogelijk/surrealistischer zijn. Rechtstreeks in het verlengde van de hommagegedichten in de reeks ‘Klemmen voor zangvogels’ liggen echter ‘De Wagen’ of ‘Dreef van niet bezongen Lust’ en hier is de grens van plagiaat/pastiche weer zeer nabij. Ook Vestdijk constateerde dat. Hij vermeldt hoe Van Ostaijens invloed zich “ook in sfeer en motieven, zooals [in] het gedicht ‘De Wagen’ wellicht met eenige onbeschaamdheid manifesteert.” [Vestdijk 1936] De criticus heeft niet overdreven. Beelden en verzen als “[d]e trage wagen dokkert door de nacht”, “[d]aar is geen afstand als de worp / van de steen die wij niet vallen horen / en als de slagen van de klepel uit de toren / in de kom van ’t dorp” of “en daar is geen gelaat dat zal ontluiken / uit de schaduw van een donkere waan” of “en nu gij denkt de stilte en de hond / geluidloos in een gil te zijn gesmoord / weet gij niet waar uw vrede heen te dragen / en werpt de ballast van uw zinnen overboord” [Burssens 1970:272] lijken inderdaad meer op een remix van frasen uit ‘Herfstlandschap’, ‘Mythos’, ‘Het Dorp’ en ‘Facture Baroque’ dan op een origineel gedicht. Een geslaagde mix van eigen thema’s en motieven in een rijmend gedicht is daarentegen ‘Verdamping’:

Een man op ’t land een late landman
 en ’t land dat vroom is als een ver gevoel
 Daar is een vroom gevoel dat als het land is
 en dat ik voel

Maar wordt de man van ’t land in ’t landschap
 snel opgelost tot traag-onzichtbaar iets
 zo wordt een vroom gevoel nog éénmaal vromer
 en vele malen niets
 [Burssens 1970:276]

Precies door de Burssensiaanse verschuiving van motieven (land vroom – ver gevoel – vroom gevoel als het land – dat ik voel...) en het spontane rijm lijkt dit gedicht even *naturel* als de “lyriese vermenigvuldigingstabel” [IV:210] die Van Ostaijen naar aanleiding van Paul Verbruggen als criterium postuleerde (cf. 2.5). Dat het resultaat van deze vermenigvuldigingsoefening hier is dat zowel het fysische (de man, het land, het landschap) als het metafysische (“een vroom gevoel”) uiteindelijk conform de titel ‘Verdamping’ oplossen in het “traag-onzichtbaar iets” en zo uiteindelijk in het “niets” zal *homo ironicus* Burssens zeker bevallen zijn. Zoals ook al bleek naar aanleiding van ‘Regen’ in *Piano* (cf. 2.4) en zonet ook in ‘De profundis’ was Burssens – net als zijn vriend Van Ostaijen – uitermate gepreoccupeerd door de onkenbare ware aard

der dingen; en het enige wat hij over die aard kon zeggen, was dat er inderdaad “vele malen niets” was. Dat punt wordt herhaaldelijk en soms zelfs tamelijk expliciet gemaakt. In het ironisch-provocerend ‘Betovering (met moraal)’ genoemde gedicht roept Burssens in de eerste regels een kille, witte ochtendmistelijke scène op, om vervolgens te beweren: “In al dit wit wordt God geloofd / door niets te zijn en alles niet te wezen”. [Burssens 1970:293]³⁹ Zeer a-typisch in dat opzicht is dan weer het lange, hieropvolgende gedicht ‘Windstilte’ waarvan Hadermann opmerkt dat het resultaat van de strofenlange pogingen om de stilte te omschrijven voor één keer samenvalt “met een serene evenwichtstoestand, en niet met een sceptisch desillusiegevoel.” [Hadermann 1988:332]⁴⁰ Verder bevat de bundel inderdaad vooral vele varianten van het adagium van Burssens’ tijdgenoot Pessoa – “Geef mij nog wat wijn, want het leven is niets”. [Pessoa 1987:67] Zijn vijftien, soms erg sardonische bewerkingen van bekende fabels, laat Burssens voorafgaan door een motto waarin de schepper van deze verhalen, La Fontaine, zelf beweert: “J’en sais beaucoup de par le monde / A qui ceci conviendrait bien. / De loin c’est quelque chose, et de près ce n’est rien.” [geciteerd in Burssens 1970:299] In één van deze fabels (of althans: in de aanloop ernaartoe), lijkt de dichter zijn eigen (én Van Ostajens) idioom en thematiek te pasticheren:

De Krekel en de Mier

De zon schuift naar de verte
naar alle verten schuiven zonnen
de verre zon van verlangen
de zon van ver verlangen
't verlangen naar een verre zon
naar alle verre zonnen

Dit is een stichtelijke parabel
en beter dan wat goede sier
is deze fabel
van de krekel en de mier
[idem:303]

De fabel zelf wordt dus niet verteld en de lezer blijft schijnbaar achter met een voorbeeld te meer van loos Burssensiaans woordspel.⁴¹ Maar misschien is ook wel deze *conclusio praecox* inhoudelijk gemotiveerd. De “zon” en “de verte” staan immers voor een verschroeiend en onbevredigbaar verlangen. Het feit dat dit verlangen niet verder ingevuld kan worden (en de tekst dus ophoudt waar hij zou moeten beginnen), maakt van dit kosmische ballet van zonnen en horizonnen een inderdaad “stichtelijke parabel” die wel een moderne, stellaire variant van La Fontaines ‘La Cigale et la Fourmi’ lijkt. Zowel het verlangen als het kunstenaarschap⁴² worden immers gekenmerkt door die onvervulbaarheid, het *Umsonste*... Zowel de arbeid van de krekel als die van de dichter leveren zinnenprikkelend genot op waar je verder echter niet van kunt leven; en die zinnenprikkeling speelt hier – op zijn Van Ostajens – zowel op het fysische als op het metafysische niveau: dat wat je met de zintuigen waar-

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

neemt (de krekkel, de zon, de einders...) en dat wat je de lokroep van het Absolute zou kunnen noemen (de stem der Loreley [Buelens&Spinoy 1996a:passim]). Een ander gedicht waarin de vlag allesbehalve de lading schijnt te dekken is ‘Rondo Finale’: in de begin- en slotstrofe kondigt de dichter aan “het lied van de snode minnaar” te zullen vertolken, maar veel verder dan wat woordspelerig geroddel (*cancan*) over de voor- en nadelen van “d’eenzaamheid” komt hij niet; het is in deze context dan ook niet toevallig dat hij zijn gedicht besluit met een scabreuze variant op het bekende Van Ostajenvers uit ‘Jong Landschap’ (“In ’t spelevaren met mijn eenzaamheid” [II:230]): “Zoools ge ziet mijn brave lieden / had uw vrees [om gechoqueerd te worden door het weinig stichtelijke verhaal van de snode minnaar, gb] zooals gezeid / niet veel meer dan een plasje te bedieden / van ’t pissen op uw eenzaamheid”. [Bursens 1970:331] Het ‘rondo’ uit de titel (het motief dat steeds weerkeert) was dus ‘eenzaamheid’⁴³ en dat was precies ook het thema dat hij belachelijk wilde maken; voor erotomaan Bursens was het cultiveren van de eenzaamheid vanzelfsprekend geen optie. Behalve in het vermelde ‘Windstilte’ worden rust, kalmte of andere vormen van evenwicht bij Bursens altijd verstoord. De geschetste taferelen gaan op in het niets (cf. supra) óf worden op een gewelddadige manier ongedaan gemaakt. In ‘Broosheid’ vallen deze beide Vernichtingsmethoden samen. Hier wordt een zeer precieze beschrijving van een (vrouwen)beeld op het einde – als in een postmodern gedicht – aan flarden geschreven:

Zoals uw voorhoofd welft
in porceleinen glans
en glans van porcelein
de krans die uwe armen
o beeld van porselein
omheen uw liefde legt

Zoo welft uw ijle gestalte
van porseleinen beeld
onder de broze gewelven
van ijle heiligheid
en valt de broosheid van uw adem
in scherven
[idem:349]

Niet-metaforisch gelezen, is dit gewoon de beschrijving van een porseleinen beeld. De ‘broosheid’ uit de titel is bij zo’n object haast spreekwoordelijk en de scherven van het slot komen dan ook niet onverwacht. Alleen: het is eigenlijk de “adem” uit het voorlaatste vers die aan scherven valt. De etherische verdwijnt uit gedichten als ‘De profundis’ of ‘Verdamping’ wordt hier – als in een surrealistische contaminatie – toegepast door het beeld tot leven te wekken en te laten ademen, om dan meteen daarna die adem te doen verstenen en die ‘porseleinen’ adem (volgens de logica van het beeld) uit elkaar te laten vallen. Metaforisch gelezen gaat dit gedicht over de ongrijpbaarheid van de ziel (de adem) van de vrouw, of – meer algemeen – de ‘broosheid’ van het mense-

lijk leven (de levensadem). De (metafysische) onrust die deze inzichten te-
weeg brengen, tracht Burssens – net als Van Ostaijen – te bezweren in een
reeks wiegeliëden, waarvan vooral ‘Berceuse 1’ erg dicht bij die van zijn
overleden vriend staat:

Slaap mijn hart slaap
De boot glijdt wiegend om de kaap
de kaap van uw betrachting
De kaars brandt in het doodshoofd van de raap
Gij wordt gewiegd op 't schreeuwen van een aap
de aap van uw verachting
Slaap mijn hart slaap
[idem:337]

Ritmisch volgt dit gedicht in het begin keurig het patroon van het bekende
Vlaamse slaapliedje ‘Slaap kindje slaap’ (“daarbuiten loopt een schaap / een
schaap met witte voetjes”). De rijmwoorden zijn naar gewoonte uitermate
basic: slaap – kaap – raap – aap & betrachting – verachting. Ook wat beeldge-
bruik betreft is het een typisch Burssensgedicht: een glijdende boot (een
topos in zijn werk) waarvan de beweging een ontologische dimensie krijgt
(hij glijdt voorbij de kaap van wat het hart verlangt), een brandende kaars die
in een raap brandt.⁴⁴ En ook de *volta* komt niet als een verrassing: na het rust-
gevende wiegen op/van de zee of in het aanschijn van een brandende kaars,
wordt het hart plotseling “gewiegd op 't schreeuwen van een aap”. Steeds
weer verbreekt Burssens de idylle. Hij geeft hier ook nog twee mogelijke moti-
veringen van het apengekrijs: de aap veracht de bezitter van het hart of het is
de verachting van diezelfde hartbezitter die haar weg zoekt in een gekrijs dat
lijkt op het schreeuwen van een aap. Het keerrijm “Slaap mijn hart slaap”
komt zo op het eind dan ook onwillekeurig sarcastisch over. Het slaapliedje
produceerde een nachtmerrie.

En deze observaties gelden bij uitbreiding voor heel *French en andere Cancan*.
Thema's (de metafysische leegte, de eenzaamheid), motieven (boten, manen,
wanen, zinnen...), muzikale genre-aanduidingen (titels als ‘Wanhoop (in G
klein)’, ‘Oud liedje 2’, ‘Berceuse 3 (voor groot orkest)’...), fraseringen (“Haar
blik schuift langs de ronding [...] de spiegel toewaarts naar haar beeld”
[‘Portret’, idem:323]), surrealistische of groteske omkeringen (cf. supra)... al
deze elementen doen in meer of mindere mate aan Van Ostaijen denken. Meer
nog dan in *Klemmen voor zangvogels*, waarin deze aspecten ook voorkwamen,
bouwt Burssens in *French en andere Cancan* zijn eigen poëtisch universum ver-
der uit door zich te bekwamen in wat stilaan zijn lievelingsstijlfiguur lijkt te
zijn geworden: de stijlbreuk. Waar Van Ostaijen precies een syncope inbouwt
om de verzen van het gedicht bij elkaar te houden, zal Burssens meer en meer
centrifugale elementen inbouwen. Inhoudelijk breekt hij de sfeer van de
gedichten door de genoemde gewelduitbarstingen en formeel saboteert hij op
ironische manier zijn eigen dichtvormen (fabels waarin de eigenlijke fabel
vergeten wordt). En ook de vormgeving van de bundel is één-en-al stijlbreuk:
niet alleen heeft elk gedicht een aparte opmaak (waardoor de stijl van de bun-
del-als-geheel voortdurend verbroken wordt), de veelal ouderwetse of classi-

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

cistische typografie contrasteert ook fel met de moderne inhoud (cf. supra Vestdijks opmerking hierover). In een handvol gedichten is van Van Ostaijen, zoals Rutten opmerkte, inderdaad niet veel meer dan “een systeem, een versteende formule” overgebleven [Rutten 1936b:471], maar te midden van de hem zo eigen chiasmes, woordverschuivingen en pseudo-logische gedachten-arabesken laboreert Burssens ook in deze bundel gestaag verder aan zijn eigen poëtische wereld. En hoewel nogal wat recensenten precies het tegenovergestelde beweerden (cf. supra), vormt juist betekenisgeving daarin een belangrijke rol. Burssens brengt betekenis tot stand door absurditeiten en onmogelijke constructies in al even irreële beelden te gieten (“Als ik nu nog het bos kon zijn / en jouw haar van mos kon zijn / dan was de liefde lieveling / een kikvors die een os kon zijn” [‘De Kikvors die een Os wou zijn’, Burssens 1970:307]). In een steeds absurdere wereld getuigt dat van een interne consistentie waar nauwelijks één tijdgenoot aan toe leek in de jaren dertig. Hij doet dit door de premissen van de organisch-expressionistische poëtica (sonoriteit van het woord, impliciete betekenis & belijdenis) af te tasten, te verruimen en zo voor de verstarring en verwarring die bijvoorbeeld Brunclair parten speelden (cf. 3.1) te behoeden.

De Eeuw van Perikles

Door de contemporaine kritiek werd dit echter heel anders ingeschat. Toen De Sikkel in 1941 *De Eeuw van Perikles* publiceerde, wezen de recensenten er eens te meer op dat het talent van Burssens versmacht werd door zijn theoretische a priori's en verbale acrobatieën.⁴⁵ De dichter bleek zich in deze periode duidelijk bewust van zijn uitzonderingspositie en ging daar op zijn eigen, onnavolgbaar-ironische manier mee om. Hij beschouwde zichzelf nog altijd als een ware erfgenaam van het expressionisme, maar geloofde toch ook dat Van Ostaijen het bij het rechte eind had toen die in ‘Proeve van parallellen’ (1925) had voorspeld dat het organische expressionisme “binnen twintig jaar” misschien wel “het klassieke expressionisme” [IV:270] genoemd zou kunnen worden. En hoewel de kritiek dat vooralsnog niet zo zag, probeerde Burssens hen toch de pap in de mond te geven door in de prospectus bij de bundel zijn poëzie als “classicistisch expressionisme”⁴⁶ te omschrijven en vooral door die bundel zelf *De Eeuw van Perikles* te noemen – hét symbool van ‘klassiek’ in onze cultuur. Die titel lijkt tegelijk wrang-ironisch én gemeend: juist toen de westerse beschaving met de Tweede Wereldoorlog haar *darkest hour* beleefde, publiceerde Burssens een boek waarin hij in lange, veelal keurig rijmende gedichten vol verwijzingen naar de Europese mythologie en geschiedenis de klassieke thema's van de Europese poëzie behandelt (de liefde, de dood, de vriendschap, de ontroering teweeggebracht door de natuur...) en beledt hij zo op zijn manier alsnog zijn geloof in een eeuwenoude, inderdaad ‘klassieke’ traditie. Het gaat Burssens echter nog altijd om een persoonlijke verwerking van die traditie, niet om een klakkeloze overname. En net door zijn persoonlijke injectie (buitelende woordspelingen, schijnbaar sofistische redenertrant) vervreemdt hij zichzelf van de contemporaine lezer en criticus. Burssens blijft avant-gardist. Wanneer Brunclair hem in november 1940 polst om samen een nieuw tijdschrift – het nooit gerealiseerde en in aanzet uitermate eclecticische *De Grondslag* – op te richten, noteert hij in zijn dagboek: “ik voel meer voor een bepaald programmatisch tijdschrift in een soort

geëvolueerd-expressionistische richting en zo avant-garde mogelijk.” [Burssens 1988:16-17] En wanneer *De Eeuw van Perikles* op 1 oktober 1941 verschijnt, schrijft hij: “Nu afwachten wat de ‘volksverbonders’ over mijn ‘entartete’ kunst gaan vertellen!” [idem:25] Het resultaat zal hem niet verrast hebben. In *Volk en Staat* beweerde huisrecensent Karel Horemans dat zowat elk gedicht in de bundel “[b]anaal en wansmakelijk, onzinnige Spielerei” was. [Horemans 1941] Bijna een halve eeuw later zou Paul Hadermann heel anders oordelen over deze gedichten. ‘Jespers’ (een gedicht waar overigens ook Horemans enige waardering voor uitsprekt) is volgens hem “gehuld in een ingetogen sfeer, zonder de onderbrekingen, pirouettes of contradicties, waaraan Burssens ons elders gewend heeft. Even homogeen zijn ‘De bloeiende appelboom’, ‘Het lied van de laatste verliefde’ en ‘De zee’, waarin de dichter zijn nooit aflatend heimwee naar liefde en harmonie projecteert.” [Hadermann 1988:333] Ingetogenheid, nooit aflatend heimwee naar liefde en harmonie... veel ‘klassieker’ kun je eigenlijk niet worden. Waarom werd Burssens dan niet spontaan door lezers en kritiek omhelsd? Omdat naast het niet toevallig klassiek geworden ‘Jespers’⁴⁷ met prachtige en herkenbare beelden als “De weiden liggen niet ze hangen / Ze hangen aan de mist en ’t is de mist die ligt” [Burssens 1970:367], in *De Eeuw van Perikles* toch ook weer vooral ontregelende (want) onmogelijke beelden voorkomen én flauwe grappen én godslasteringen én seks én geweld.⁴⁸ Ook in deze bundel bouwt Burssens verder aan zijn hoogst particuliere poëziegrammatica waarmee, net als bij Van Ostaijen, gevoelens en gedachten slechts onrechtstreeks meegedeeld worden maar dat, anders dan bij Van Ostaijen of de vroege Burssens (cf. 2.2.2.1), níet via de zogenaamde ‘objective correlative’ gebeurt (een toestand wordt gesuggereerd via een aantal handelingen of beeldenreeksen die realistisch mogelijk zijn) maar via een welhaast surrealistisch symbolisme. In meerzinnige, niet-mimetische of zelfs ronduit onmogelijke taferelen of –vaker nog – redeneringen wordt een schijnbaar transparante mededeling uiteindelijk toch weer ‘onbegrijpelijk’, ‘misleidend’ en dus voor de onvoorbereide of hardleerse criticus “onzinnige Spielerei” (cf. supra). Het korte ‘Vervolg van een gesprek’ kan hier als voorbeeld fungeren:

Want opgelost zijn al de dingen
In d’ intuïtie van uw zinnen
Waarin herinneringen hingen
Van buiten en van binnen

En als uw hart tikt aan uw slapen
Zoals uw uurwerk aan uw ruiten
Dan worden alle ketters papen
Van binnen en van buiten
[idem:365]

Om te beginnen ‘klopt’ de titel al niet: hier lijkt eerder sprake van een monoloog in plaats van een gesprek. En wat wordt hier dan beweerd? Dat de fenomenen uit de buitenwereld (“de dingen”) opgelost worden in de intuïtie van de zintuigen; dat die dingen er dus niet langer zijn (‘oplossen’ in de betekenis

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

van: hun vaste vorm verliezen of zelfs helemaal verdwijnen); die zintuigen bleken bevolkt met herinneringen aan dingen/gebeurtenissen uit de buitenwereld (“Van buiten”) en uit het innerlijke leven (“en van binnen”). Samengevat: de intuïtieve waarneming slurpt alles op, interne én externe wereld. Als je “opgelost” echter interpreteert in de betekenis van problemen of vraagstukken uit de weg ruimen, dan klinkt dit alles veel positiever: op basis van herinneringen aan beleefde en gedachte situaties kan de zintuiglijke intuïtie alle problemen oplossen. De dubbelzinnigheid van deze strofe wordt enigszins verminderd (en het paradoxale vergroot) wanneer je je de beschreven situatie ruimtelijk probeert voor te stellen: er is een plaats – (de intuïtie van) de zintuigen – waar herinneringen hingen aan dingen die buiten of binnen die ruimte gebeurden, en die dingen verdwijnen, lossen op zodra ze in deze ruimte terecht komen!⁴⁹ Het sleutelwoord lijkt mij “hingen” te zijn; als er “hangen” stond, dan zou het kunnen dat die herinneringen in die ruimte aanwezig zijn als een soort eeuwige sluis of verwerkingsmachine voor alle dingen die in deze ruimte binnen komen en er dan “opgelost” weer uit verdwijnen. De verleden tijd “hingen” geeft echter aan dat het voltooid van de oplossing (“opgelost zijn”) meteen ook impliceert dat de herinneringen er niet langer hangen. De conclusie van strofe één lijkt dan te zijn dat de intuïtie een uitermate krachtig wapen is, dat echter wel de volledige realiteit én herinnering aan die realiteit blijkt te vernietigen (dan wel op te lossen). De intuïtie functioneert dus in zekere zin als een groteske variant van wat Spinoy naar aanleiding van *Het Sienjaal* “een ‘sublieme’ offereconomie” [Spinoy 1994:483] noemde: de realiteit wordt hier niet opgeofferd om zo de absolute idee te kunnen realiseren, ze valt ten prooi aan een allesverslindende machine (de intuïtie van de zintuigen) die geen ander doel lijkt te hebben dan alles ‘oplossen’. In de tweede strofe wordt de ratio beschreven, meer bepaald wat de gevolgen zijn wanneer die in een toestand verkeert waarin emoties een rol spelen. Wanneer je je bonzende hart voelt kloppen aan je slapen (vlak bij de hersenen, ‘het verstand’), dan worden ketters papen “[v]an binnen en van buiten” (zowel wat hun inborst als hun gedrag betreft). Wanneer de emotie (de intuïtie?) het overneemt van de ratio, wordt de wereld dus op zijn kop gezet.⁵⁰ En zo beschouwd is dit gedicht dan misschien tóch een ‘gesprek’: in strofe één beweert iemand dat de intuïtie tot *Endlösungen* geneigd is, in strofe twee stelt iemand anders dat een vermenging van verstand en emotie tot Copernicaanse revoluties kan leiden. Deze stellingen worden echter niet moreel geconnoteerd of met argumenten geadstrueerd. Ze worden enkel via een reeks krachtige beelden geponeerd. Het typische chiasme (“Van buiten en van binnen” versus “Van binnen en van buiten”) suggereert wel dat ze aan elkaar tegengesteld zijn. Dit soort ontwrichtende dichterlijke filosofie beoefent Burssens vaak in zijn poëzie, terwijl Van Ostaijen die leek te reserveren voor zijn (al dan niet grotesk) proza. Door deze ideeën nu ook steeds vaker in rijmende strofen weer te geven, breidde hij het ‘klassieke’ expressionisme zowel formeel als inhoudelijk uit.

Hét ‘klassieke’ gedicht dat Burssens op het idee bracht om zijn volgende bundel *De Eeuw van Perikles* te noemen,⁵¹ was een lang herinneringsgedicht “[b]ij een verjaring van Paul van Ostaijens dood”, genaamd ‘Van een Gigue die als Kantiek bedoeld werd’. [Burssens 1970:402] Als loflied bedoeld, maar als

dans in trippelmaat geëindigd – dat moet Van Ostaijen zeker bevallen zijn. Toch is er meer verhevenheid en plechtstatigheid in deze honderddertig verzen geslopen dan de titel laat vermoeden. Hier en daar duiken weliswaar Burssensiaanse arabesken op (“Na deze slow-fox die een tango is / Die als een gigue gevoeld werd / Maar als kantiek bedoeld werd / Waarvan het eind’ een solo banjo is” [idem:406]), maar de overheersende toon is gedragen, zelfs plechtig. Opmerkelijk in de context van Burssens’ werk tot dan toe is de voortdurende en nergens geïroniseerde aanspreking van God/Gij in dit gedicht. God is ook hier – bij de expressionist-dadaïst-surrealist-nihilist Burssens – het aanspreekpunt dat Hij in zovele gedichten uit de westerse traditie is: uit de diepten van ellende roep ik U (cf. supra), O Heer, steun en toeverlaat, want de mensen hebben mij misdaan. Het onrecht dat hem is aangedaan, zo blijkt uit het gedicht, is een afgeleide van het ultieme onrecht dat zijn vriend Van Ostaijen overkwam; het expressionisme en zijn vertegenwoordigers zijn in Vlaanderen weggehoond en nitwits allerhande zijn tot literaire revelatie uitgeroepen. Men heeft Van Ostaijen bij leven geminacht, hem zo voortijdig de dood in gejaagd en daarna – gemakshalve en dus verkeerd begrepen – gerecupereerd en geneutraliseerd. Het is, kortom, het verhaal dat ook al in Van Ostaijen zoals hij was en is en zowat alle andere kritische bijdragen van Burssens weerklonk (cf. supra), maar dat hier voor het eerst zo expliciet in een gedicht wordt gethematiseerd. Jozef Muls merkte terecht op dat dit gedicht een “getuigenis” is die uiteindelijk zelfs de allures van “een ‘self defence’” aanneemt. [Muls 1946:134] De jarenlange – en volgens mij objectief minder grote en minder algemene – miskennis heeft blijkbaar zó gewogen op Burssens dat hij dit alles in één lange, rijmende en “gewrocht[e]” [Burssens 1988:15] tirade van zich af wil schrijven:

Want wij wij vaarden uit
 En Gij weet dat wij dreven op de klanken
 Van onze zelfgebouwde luit
 Van onze zelfgezongen zangen
 En Gij alleen weet dat dit onze boot was
 En onze pret
 En Gij alleen weet dat die dood was
 Veel schoner dan een troosteloos boeket
 [Burssens 1970:409]

God wordt hier dus als gezagsargument ingeroepen. Hij alleen kan getuigen dat de organische expressionisten géén charlatans waren, dat ze wel degelijk de weg (boot) namen die ze als de hunne beschouwden; hun kunst was origineel, ze hadden nauwelijks voorbeelden om op terug te vallen (“zelfgebouwde luit”, “zelfgezongen zangen”) en haalden daaruit ook hun eer en genot. Van Ostaijens overlijden wordt dan – geheel in de lijn van eerdere uitlatingen van Brunclair (cf. 3.1) en Burssens zelf (cf. supra) – geromantiseerd door te stellen dat zijn dood mooier was dan “een troosteloos boeket” (wat dan waarschijnlijk verwijst naar de lauwerkransen waarmee de mindere goden elkaar bedachten); opnieuw wordt van Van Ostaijen een martelaar voor de Goede Expressionistische Zaak gemaakt, een Koppige Mens uit Eén Stuk. Hij wordt

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

ook aangesproken in dit gedicht, met “je” en te midden van een hele reeks bekende motieven en citaten uit zijn gedichten:

Je dronk niet eens de zelfgeschonken wijn
 Die je de bittere vreugden deed vergeten
 Bij al dat licht van valse schijn
 Heb je de Faust aan flardetjes gereten
 O maan o man o kano o rivier
 O soepelheid van 't ingebeelde dier
 O glimmende sleutel van open deuren
 Op andere geuren dan op eigen kleuren

O glazen ogen van het spiegelglas
 Waarvan het kwik versleten of vergeten was
 O zwaan o vondel op de vijver
 O roerloos vijvervlak
 O ziel waarvan de boôm vol sprietten stak
 Waardoor het lichaam groter werd en wijzer
 Waardoor de drang de droom tot een gestalte drong
 Als 't over 't land de zang van okarina zong
 [idem:407]

Ook hier worden de eenzelve trots en *street credibility* van Van Ostaijen sterk in de verf gezet: hij schonk wel wijn voor anderen maar dronk er zelf niet van (letterlijke anekdote misschien, maar ook te lezen als: hij zaaide en anderen oogstten) en had duidelijk lak aan alle ‘literaten’.⁵² Tegenover hun ‘kunst’ stelt Burssens een hele reeks motieven die hij ontleent aan de *Nagelaten Gedichten* van Van Ostaijen, meer bepaald aan de eerder metafysisch aangelengde categorie hieruit: de maan, de man en kano en rivier uit ‘Melopee’, de zwaan en vondel op de vijver uit ‘Onbewuste avond’, de sprietten aan de bodem van de ziel en de drang die de droom tot een gestalte dwingt uit ‘Facture Baroque’, de okarina uit ‘Polderlandse Arkadia’... al deze elementen (én spiegels, sleutels, dieren...) vertegenwoordigen niet alleen het ware expressionisme, maar ook een heel eigen, licht surrealistisch universum waarin deze attributen mee een sfeer van verstilling, vervreemding en transformatie scheppen. Hoewel Burssens verder in dit gedicht wel erg expliciet aan belijdenis doet (“Let wel het is geen ijdel woord het is een klacht” [idem:410]), zijn het uiteindelijk ook hier gelijkaardige, ongreepbare beelden die deze strofen schragen: “Het was als een kelder zonder gewelf” [idem:402], “Is 't goed rusten in een atmosfeer [sic] / Die wij met onze hand omranden” [idem:404], “De kalme naaktheid van een chicgeklede vrouw” [idem:409]... In de evolutie naar wat Burssens later zelf (“experimentele) belijdenispoëzie” heeft genoemd [geciteerd in Rutten 1972:114], speelt een gedicht als ‘Van een Gigue’ dan ook een belangrijke rol.

Een misschien nog beslissender rol in deze ontwikkeling speelde de plotse linge dood van Burssens’ vrouw Madeleine, nauwelijks één week nadat *De Eeuw van Perikles* verschenen was. In zijn dagboek beschrijft Burssens zijn laatste dagen met haar en uit dit verslag valt op te maken dat hij haar laatste woor-

den als aanleiding gebruikt voor een gedicht. Dat gedicht zal later het aan Madeleine opgedragen “monument van verzen” [Burskens 1988:27] *Elegie* (1943) openen: “Gij hebt gezegd dat sterven moeilijk is / Gij hebt gevraagd of het nog lang zou duren”. [Burskens 1970:432] Het is het begin van een lange reeks erg expliciete, anekdotische en – zo kan vermoed worden – therapeutische gedichten waarin pijn, verdriet, wrok en spijt worden uitgesproken.⁵³ Het lijkt alsof het leven (in casu: de dood) zich hier in zulke mate opdrong, dat alle poëtische dogma’s en gewoonten in het niet verdwenen en de emoties (en dus het ‘avoueren’) het van de beproefde dichter overnamen. Slechts één gedicht herinnert nog aan de zuivere (geontindividualiseerde, onthechte, impliciete) lyriek van voorheen:

Zo stond de baar tussen de blanke wanden
 Haar handen lagen lang en rustig op het laken
 Waarvan ik maar verlangde dat het somber ware
 Om met mijn eigen sombere handen
 Haar witte handen aan te raken
 En in de diepte van de donkere haren
 Lag rustig bleek het aangezicht

Zo was zij niets meer anders dan schaduw en licht
 [idem:441]

De ‘personages’ zijn weliswaar herkenbaar en ook de situatie wordt duidelijk, haast emblematisch geschetst (de baar, de handen op het laken), maar toch zorgen hier vooral de als vanouds streng gebalanceerde klankafwisselingen (vooral de lange en korte a’s) en de gesubjectieerde objecten (“sombere handen”) voor de sfeer- en betekenisoverdracht. De grondeloze tristesse van het tafereel wordt – in tegenstelling tot zowat alle andere gedichten in *Elegie* – gesuggereerd, en niet rechtstreeks uitgesproken.⁵⁴ Toch vormt de bundel geen uitgesproken inhoudelijke breuk met Burskens’ vroegere werk. Jan Walravens gaf dit duidelijk aan:

In feite wordt immer dezelfde overweging over de zinloosheid van het leven voortgezet, nu zachter en weleens klaarder misschien, maar daarom niet minder doordrongen van nihilisme en wat men in sommige kringen ‘decadentie’ noemt. De lijn van deze overwegingen moge in *Elegie* dan gemakkelijker te volgen zijn, de toon directer, de beelden eenvoudiger, toch is eenzelfde levensvisie zich hier aan het vormen. [Walravens 1960a:15]

Het is dan uitermate interessant om te zien dat die levensvisie voor de contemporaine kritiek opeens een stuk verteerbarder wordt wanneer ze in ‘verstaanbaardere’ verzen wordt meegedeeld. Wanneer zelfs Walravens twintig jaar later beweerde dat *Elegie* een “menselijker en voller” [ibidem] toon bezat, hoeft het helemaal niet te verbazen dat de critici in de oorlogsjaren juist ook die vroeger bij Burskens zo node gemiste ‘menschelijkheid’ roemden. Frans Buyle, bijvoorbeeld, beweert met zoveel woorden dat het talent van Burskens,

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

dat tot dan nauwelijks kon worden opgemerkt omdat het ondergesneeuwd was door modieuze retoriek, door de tragische gebeurtenis in zijn privé-leven plots tot volle ontbolstering was gekomen:

Hij immers, is door de critici haast eenparig en dat reeds een paar decennia, als dichter niet bijster ernstig genomen. Zij beschouwden hem als een soort ‘enfant terrible’, iemand die den spot dreef met alles en iedereen, en dus ook met de poëzie. [...] Een goed opmerker kon nochtans aan sommige fragmenten duidelijk zien dat Burssens onbetwistbaar over talent beschikte en hij zuivere gedichten zou weten te realiseren, wanneer hij er toe kon komen, *of er door omstandigheden toe werd genoopt*, afstand te doen van zekere literaire conventies die te zeer aan een bepaald tijdsbeeld gebonden waren, dan dat zij met goed gevolg verder zouden kunnen worden toegepast. [...] De tragiek van het noodlot heeft gewild, dat een onherstelbaar verlies van een duurzaam [sic] wezen, die evolutie bij den dichter heeft verhaast, of beter gezegd, *dat het leed hem de dingen in hun juiste verhouding heeft leeren zien* en die gevoelens in zijn ziel heeft getroffen, die hij dacht voor de wereld verborgen te moeten (en te kunnen) houden. [Buyle 1943, cursivering gb]

Het expressionisme waarmee Burssens zich altijd verbonden had gevoeld, wordt door Buyle dus nogmaals ontmaskerd als een modeverschijnsel. Bijna twintig jaar na Van Ostaijens afrekening met de sentimentaliteit van Alice Nahon en zijn zorgvuldig gemaakt onderscheid tussen emoties in het leven en gevoel in de kunst (cf. 2.5), blijkt dezelfde poëziemythe taai stand te houden: ware kunst is uit het leven gegrepen. Nu dat leven Burssens heeft gegrepen, heeft ook hij die les begrepen – dat is zowat de teneur. “Van die dag af is Gaston Burssens voor iedereen een betekenisvol dichter geworden,” beweert de Jonckheere later. [Jonckheere 1956:24] Burssens wordt hier, me dunkt, in naam van de ‘authentieke levenskunst’ ingelijfd.

Of hij dat zelf ook zo aan gevoeld heeft is onduidelijk, maar het lijkt me geen toeval dat hij van zijn volgende bundel een pasticherende en mystificerende krachtoer maakte die alle *idées reçues* over authenticiteit op de helling zette. ¹² Nigger-Songs } *Nigger-Songs van Vidiye Kalombo op sonnetten getrokken door Gaston Burssens (1946)* opent met een korte ‘nota’ waarin – om het gevoel van authenticiteit te versterken – de levensloop van Kalombo wordt meegedeeld (“Hij was de sterkste ‘geest’ van het zwarte ras. [...] Hij heeft de oorlog meegemaakt op alle fronten, ook in Vlaanderen, zoals blijkt uit deze gedichten” [Burssens 1970:462]) en de verzen worden met verklarende voetnoten geannoteerd (“Hier vergist de dichter zich natuurlijk [...] Deze vergissing moet m.i. worden toegeschreven aan ’s dichters gebrekkige kennis van het Nederlands” [idem:467]). De vaak groteske gedichten zelf bevatten zowel verwijzingen naar Kalombo’s reizen en oorlogsavonturen als impliciete bevestigingen van clichés over de zwarte medemens (“Tussen 5th Avenue en Avenue Louise / En de Champs-Elysées hebben wij niet te kiezen / Gode zij dank hebben wij onze tent” [idem:464], “Ik houd van ’t leven en van honingraten / En van sardijntjes met

banaanpuree" [idem:467]...). Ook allusies op recente humanitaire catastrofes en het militarisme zijn legio ("Men heeft de blanke negers en de vuile Joden / Zo dikwijls aan Uw kruis genageld Heer" [idem:464]), waardoor de bundel ook gelezen kan worden als een *Bezette Stad*-achtige afrekening met de oorlog. In het twaalfde sonnet komt Kalombo om tijdens het schrijven van dat gedicht en de 'vertaler' Burssens maakt zelf in cursief en keurig volgens het rijmschema het sonnet af:

[...]

Wij hebben dorst... (Helaas dit zijn de laatste woorden
Van Diye Kalombo die gesneuveld is
Omdat hij 't huilen van het lot niet hoorde
Terwijl hij schreef wat hem nu eigen is

[...]

[idem:474]

Burssens drijft de satire hier ten top: de zwarte dichter Kalombo wordt gedood omdat hij zo met zijn neus in zijn eigen boeken zat dat hij niet hoorde dat in het strijdgewoel de/zijn dood naderde. Het is de ultieme ontmaskering van de 'authentieke kunstenaar': Kalombo heeft nooit bestaan en dus is het Burssens – als autonoom maker – die beslist wat er in het kunstwerk gebeurt. In het gedicht is de dichter oppermachtig, niet het leven. Dit persoonlijk autonomisme (de persoonlijkheid en levensvisie van de dichter klinken door in sterk retorische constructies) is tekenend voor het werk van Burssens dat – zoals al eerder aangegeven – op deze manier een heel eigen mutant van het organisch/klassieke expressionisme vormt.

Elegie en de 12 *Nigger-Songs* vormen zo een opvallende cesuur in het poëtische oeuvre van Burssens, maar tegelijk lijkt ook een cirkel rond. Waar zijn eerste *Verzen* ook wel expliciet waren in hun mededeling en hij pas via onder meer de studie en bewerking van klassieke Chinese verzen in *De Yade* fluit tot een organischer expressionisme kwam (cf. 2.2.2.1), zo ook vormen de belijdenisverzen in *Elegie* en de speelse pastiches in 12 *Nigger-Songs* (1946) de brug naar de late, gelauwerde en beroemde Burssens van *Pegasos van Troja*, *Ode*, *Adieu* en *Postume verzen* (cf. 5.3).

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

§ 3.3

De jaren dertig: Van Ostajenvloedgolf of kerend getij?

een vol orkest vol kleine P.v.O's

[Du Perron 1977:321]

godsvrede] Na de explosie van vernieuwing en polemiek die literair Vlaanderen de eerste helft van de jaren twintig had opgeschrikt, was het in de jaren dertig erg stil geworden in de wereld van de poëzie. De heftige debatten tussen (ex-) Ruimte-dichters en (ex-)Fonteiniers lagen intussen in een ver verleden. Zowel de officiële Paus (Van de Woestijne) als de alternatieve (Van Ostajen) waren overleden. Dat een auteur als Maurice Roelants zich vanaf de late jaren twintig vooral als prozaïst manifesteerde is tekenend. Toen hij in 1931 samen met Menno ter Braak en Eddy du Perron de redactie van *Forum* vormde, betekende dat in zekere zin het einde van het poëzietijdperk; verhalend en kritisch proza zouden de volgende jaren centraal staan. Er trad een periode van poëtische windstilte in die de traditionalist Urbain van de Voorde sterkte in zijn overtuiging dat de modernistische aberratie overwonnen was en dat het tij dus in gunstige zin aan het keren was.¹ De symbolische bezegeling van de godsvrede (maar tegelijk ook het bewijs voor de malaise) in de Vlaamse dichtkunst vond plaats in de tweede helft van 1932 toen de driejaarlijkse staatsprijs voor poëzie moest worden toegewezen. De jury werd zo samengesteld dat er vertegenwoordigers van de twee, volgens Edmond Glesener (directeur-generaal der Schone Kunsten, Letteren en Openbare Bibliotheken) belangrijkste stromingen in de Vlaamse poëzie in aanwezig waren: “een min of meer classicistische die de gebonden vorm trouw blijft, en de modern-expressionistische, die vernieuwing beoogt.” [Glesener geciteerd in Jespers 1997b:25] De juryleden Fernand Toussaint van Boelare, Jozef Muls, Firmin van Hecke, Achilles Mussche en Marnix Gijsen bleken aan die vereiste te voldoen. Zij konden het echter niet eens worden over een bundel die de prijs écht verdiende; besluit was dat “geen enkele bundel zó boven de andere uitsteekt dat hij de meerderheid van stemmen meedragen moet” [idem:26] en dus werd er voor de periode 1929-1931 géén staatsprijs uitgedeeld. In plaats daarvan werden drie aanmoedigingspremies toegekend: 4000 frank voor de bundels *De roos van Jericho* van Raymond Herreman en *Het brandglas* van Aimé de Marest, en 2000 frank voor Gaston Burssens’ modernistische *Klemmen voor zangvogels* (cf. 3.2). Herreman was in deze constellatie waarschijnlijk de gecultiveerde neoclassicus van dienst. In het titelgedicht van zijn bijna-bekroonde bundel bevestigt hij het Ruimte-schuwe dat de Fonteiniers altijd al had gekenmerkt:

Wij hebben geene banier
boven ons hoofd geheven.
Wij hebben niet het rapier
in molenwieken gedreven,

doch waar wij dadenloos keken
naar 't wolken van de lucht
en speurden naar het teeken
der vooglen duistre vlucht:

is de bloem in onzen mond
gegroeid: de roos van Jericho,
die zonder reden bloeit of grond.
Wij dichters, wij zijn zo.
[Herreman 1931:82]

De dichter staat apart, neemt niet deel aan de maatschappelijke ontwikkelingen en haast zonder het te beseffen of te willen groeit de Schoonheid – sponstaan en zonder enig doel – op de ruïnes van het leven. De mengeling van artistiek *l'art pour l'art* en maatschappelijk passivisme die in de eerste helft van de jaren twintig in het expressionismedebat (cf. 2.3) en in de pennenstrijd tussen de modernen en de *Fonteiniers* (cf. 2.4) ter discussie was gesteld, klinkt hier nog altijd ongeproblematiseerd door. Uit de bespreking van Burssens' *Klemmen voor zangvogels* is echter gebleken dat er ook in zijn variant van het organische expressionisme geen sprake meer is van direct humanitair engagement (cf. 3.2). In dit opzicht zijn deze bundels a-typisch voor de Ventjaren dertig.² De derde premiewinnaar, Aimé de Marest, is intussen nagenoeg volledig verdwenen uit ons literair-historisch bewustzijn. Hij publiceerde in de besproken periode nochtans regelmatig in toonaangevende bladen als *Dietsche Warande & Belfort* en *De Vlaamsche Gids*. En in André Demedts' overzichtswerk over de interbellumpoëzie krijgt hij bijna evenveel ruimte toebedeeld als Burssens of Herreman.³ Hij wordt er behandeld in het hoofdstuk 'politieke en volksverbonden poëzie' – precies die soort poëzie die door de immer actieve Wies Moens en nieuwe Vlaamse stormrammen als Ferdinand Vernocke en Karel Vertommen beoefend wordt en die (veel meer dan de moderne of classicistische) de sfeer van de collectivistische jaren dertig ademt. De Marest heeft niet op de volksverbonden tijdschriften *Dietbrand* en *Volk* gewacht om verzen te maken die "ruwheid, humor en verteederling" [Demedts 1945a:232] combineren als speelden ze zich rechtstreeks in een stamnet af. "De Marest's poëzie is een onvervalschte en ongekuischte getuigenis van onze volksziel, zooals ze nog voortleeft bij de zeldzamen, die aan de beschavingsziekte kunnen ontsnappen zijn," beweert Demedts in een formulering die zeker zoveel over zijn eigen wereldbeeld zegt als over dat van De Marest. [ibidem] Maar het moet gezegd: aan niets is af te lezen dat deze dichter in de twintigste eeuw leeft: zoals wel vaker het geval is met Vlaamse Bewegers, wil ook hij een tijdloze (in de praktijk betekent dat: cliché-middeleeuwse) indruk wekken. Het in Demedts' bloemlezing opgenomen 'De ballade van den wagenaar' uit *Het brandglas* heeft dan ook meer te maken met laat-middeleeuwse teksten uit het Antwerps liedboek of 'Mijnheerken van Maldeghem' dan met de eveneens als eenvoudig of volks bestempelde, maar filosofisch of vormelijk moderne poëzie van Minne of Verbruggen. Deze ballade vertelt het erg moraliserende verhaal van een "wagenaar" die met pech aan de kant staat, geholpen wordt door een zwerfer, 's avonds logies zoekt

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

maar de zwerver niet mee naar binnen mag nemen van de pachter en hoe die pachter dat 's nachts moet bekopen wanneer zijn vrouw in het kraambed sterft. In dit universum is het de mens die wikt, terwijl God beschikt. Als om de wereldorde nogmaals te bevestigen, eindigt dit gedicht met een duidelijke vingerwijzing: “De vlam van de lantaren scheen / Te groeien op wat zij daar zagen / Het was – zijn armen wijd uiteen – / De goede God, aan 't kruis geslagen.” [De Marest in Demedts 1945b:142] Zelfs Urbain van de Voorde – die verder vanzelfsprekend “verhevenheid” [Van de Voorde 1942:193-194] miste in *Het brandglas* – was erg ingenomen met deze ballade: “[De Marests] dynamische beweeglijkheid en episch gebaar drijven hem tot de Germaansche ballade die onder zijn pen een onverwachte heropstanding in onze letteren beleeft.” [idem:194] Ook dat waren de jaren dertig: het oprukken der Germaansche Ziel zette verder zeer verschillende geesten in werking (cf. 3.1 & 3.5).

een Van
Ostaijen-
epidemie?
(Rutten &
Grauls)

 Het mag dan ook niet verbazen dat Victor Brunclair in 1936 deze periode als “een kultuurarm interregnum” omschreef. [Brunclair 1936b:29] Ook de jongerenbladen – waarvan hij *De Tijdstroom* het meest representatief achtte – brachten “slechts reminescensies [...] waarvan het origineel toch reeds bij de kortstondige Ruimte-generatie is terug te vinden.” [ibidem] Volgens hem was het wachten op een nieuwe outsider – “Zie v. Ostaijen” [ibidem] – die echt vernieuwend zou kunnen werken. Terugkijkend is dat eigenlijk het verhaal van deze hele periode 1928-1945: men wacht op een nieuwe Van Ostaijen en moet het bij gebrek daaraan met een stel afgeleide Van Ostaijentjes stellen. Een criticus als Urbain van de Voorde werkte dat vanzelfsprekend behoorlijk op de zenuwen. Dat was wel het laatste waar hij op zat te wachten: nog méér halve garen als die Van Ostaijen:

Men heeft ons al zooveel knollen voor citroenen verkocht dat ze ons thans heusch een beetje op de maag liggen. Dat wordt nu stilaan welletjes. Met één Van Ostaijen hebben we ronduit gezeid genoeg. Boven Moerdijk heeft men den dichter van het *Eerste boek van Schmol* postuum veel eer bewezen, meer nog wellicht dan in Vlaanderen, maar er zich wel van gewacht al te zeer in zijn spoor te wandelen. Wij echter zitten met zijn erfenis geschoteld. [Van de Voorde 1942:148]

Dat schreef hij halverwege de jaren dertig, naar aanleiding van Gaston Bursens' *French en andere Cancan*. Maar was er – behalve bij Burssens en Brunclair – echt sprake van een Van Ostaijenepidemie? Marnix Gijsen vond in elk geval van wel. Toen hij samen met Raymond Herreman de bloemlezing *Vlaamse verzen van deze tijd* aan het samenstellen was, schreef hij in ‘Ervaringen van een bloemlezer’ in *Forum* (december 1934) dat Van Ostaijen eerst zelf zijn kwalijke reputatie had gezuiverd door het voor *Gezelle* op te nemen, en dat hij hierdoor na zijn dood in Vlaanderen *Gezelles* heilige status had overgeërfd:

Door een wondere reactie kwam Paul van Ostaijen plots in geur van heiligheid bij tal van luitjes die hem tot dan toe als een volslagen quidam hadden aanzien, en de verloren zoon werd luidruchtig ingehaald omdat hij de meester had geprezen in zijn sonore amusemen-ten. Men vergaf hem de *Bezette Stad*, *Music-Hall* en zoveel andere

‘onfatsoenlijkheden’ omwille van dat woord. [...] Zo dreigt Paul van Ostaijen een academisch erkend dichter te worden, en de sfeer van zijn invloed – lange jaren beperkt tot een klein en hoofdzakelijk vrijzinnig milieu – breidt zich uit. Wat heeft men in hem nagevolgd: de mechaniek van het vers, de muzikale opbouw die steunt op klankverschuiving, op een melopee-motief, op herhaling. Men heeft zich niet verder gekeken, en het gevoelselement dat zich langzaam weer een weg baande doorheen zijn theorieën, is onopgemerkt gebleven. [...] Zo zijn er niet tien dichters, maar twintig, en ze zijn van elkaar niet te onderscheiden. [...] Wat een zondagsschool! [Gijzen 1977a:876-877]⁴

Maar wie waren die dichters dan? Volgens Du Perron moesten ze vooral in *Vlaamsche Arbeid* gezocht worden: “als men een jaargang van bijv. *Vlaamsche Arbeid* doorkijkt, dan zou men drie of vier dichters kunnen aanwijzen die waarlijk alles aan hem [= Van Ostaijen, gb] danken, en die zelfs rigoureuus met P.v.O zijn méé geëvolueerd.” [Du Perron 1929:80] Du Perron heeft het hier ongetwijfeld over Brunclair (cf. 3.1), waarschijnlijk niet over Burssens (gezien zijn genuanceerde oordeel over diens ondergane invloed, cf. 3.2), eventueel wel over Van den Oever (al publiceerde die slechts tot 1923 in het blad) en zeker ook over Mathieu Rutten (“Daar is nu ook nog een meneer Rutten” [Du Perron 1977:321]) waarvan eind 1928 in dat blad drie gedichten waren verschenen met een zeer hoog Van Ostaijengehalte (“in mijn linker oog zonk witte ster / in mijn rechter oog zonk rode ster / witrode ster / poolster / verre vinger / wijsvinger / in de glazen nacht” [Rutten 1928:318]). Pas dertien jaar later zou Rutten zijn eerste bundeltje publiceren; in *Altengrabow* is er van Van Ostaijen niet veel meer te merken. Ook gedichten met titels als ‘Bij wijze van Berceuse’ en ‘Berceuse voor het hart’ hebben met hun hoge belijdenisgehalte meer met Van de Woestijne dan met Van Ostaijen te maken (“de dag komt wel een keer / waarop gij ’t leven smaken / zult als, murw, die ronde en blonde peer, / waarin te bijten wellust was” [Rutten 1941:12]). Als criticus zou Rutten echter nog vele decennia scherpzinnig uit de hoek komen en zijn interpretatie van de zuivere lyriek en Van Ostaijens bijdrage mee in de poëtische debatten betrekken (cf. 3.4, 5.1 & 5.5). In het huldenummer van *Vlaamsche Arbeid* had ook A.W. Grauls een huldegedicht voor Van Ostaijen gepubliceerd, maar behalve de obligate verwijzingen naar bekende Van Ostaijenmotieven uit *Het Sienjaal* en het *Eerste Boek van Schmoll* (“De lange rivier schuift de kano niet verder”, “Hij minde zijn moeder, / zijn land, Francis Jammes en Van Gogh... Hij ging, / een luit in het hart, tot den zwijnenhoeder”) en onhandige toepassingen van een enkel verkeerd begrepen zuiver lyrisch procédé (“De boeren dansdansten een Charleston” [Grauls 1928:173]) bevatte dit geen enkel spoor van een persoonlijke visie op of echte invloed van Van Ostaijen. Grauls was nog altijd de goedmenende maar profielloze dichter die in 1923 in de uiterst summier inleiding van de door hem ‘samengestelde’s bloemlezing *Het Jonge Vlaanderen* had geschreven: “Het weze mij alleen toegelaten te verklaren dat m.i. strooming (richting) bijzaak is, hoofdzaak echter Dichtkunst-Poëzie.” [Grauls 1923:5] Dit vond Van Ostaijen “een standpunt waarvan misschien wordt gewaand dat het ‘au-dessus de la mêlée’ is gelegen, doch dat in werkelijkheid, in de zone van de gemakkelijke afweer, beneden het konflikt ligt.”

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

[IV:252] En daarmee trof hij eens te meer de kern van de zaak; bij gebrek aan persoonlijkheid was Grauls tegelijk alles en niets. Hij dichtte oosterse verzen na (*Oostersche lyriek*, 1919), schreef sentimentele kwatrijnen met moderne inslag (“De hemel is een blauwe vlam. / Ik lees een boek van Francis Jammes. / Een lach, een traan in mijn gemoed / en ’t leven wordt zeer schoon en goed.” [Grauls 1964:17]), ouderwetse *powezie* (“Gedragen door ’t geruis van ranke watervallen / sliert door het zomers land de kleine fijne beek / haar speelse slingerdans van lichtende kristallen / op zilveren harpmuziek van klanken koel en week” [idem:22]), sobere *atmospheries* in vrije verzen (“Op ’t kantoor de lampen branden. De schemering zoemt nog even rond, / valt op de grond” [idem:31]), overspannen pseudo-expressionisme à la Brunclair (“Oranje. Licht. Lichtoranje. Oranjelicht licht” [Grauls in IV:252]) of melancholisch optimisme en hoogdravende liefdeslyriek à la Wies Moens (“Ziel en leven / rustig en blij; / witte duiven op de nok van het dak / [...] Hyacintoase uwe wangen. / Woud-licht toverspel uw amberblond haar. / Vrouw, / in deze regenboogbonte zonlichtkamer” [Grauls 1964:27])... Zijn bundels bevatten dus varianten op zowat alle soorten poëzie die in het Nederlands geschreven werden. “Een op deze wijze gevarieerde lyriese ontroerbaarheid kan ik enkel door een zeer gemakkelijke ‘Nachempfínderei’ verklaren,” aldus Van Ostaijen [IV:253] – een chronisch tekort aan eigenheid als dichter, kortom.⁶ Dat er ook Van Ostaijeninvloed zou opduiken in zulk een kleurloze kameleon [sic] zal dan ook niet verbazen, maar ook hier geldt wat Van Ostaijen zelf al opmerkte, namelijk dat Grauls “van modernistische gedichten weinig meer dan een paar uiterlikheden heeft onthouden”. [ibidem]⁷ In ‘Nachtelijk landschap’ probeert hij – zoals de zo naar een plaats in *Het Eerste Boek van Schmol* solliciterende titel al aangeeft – een tafereel te schetsen dat even *unheimlich* is als die in de late Van Ostaijengedichten.

Vlak in de weide valt een ster
Een klok klept ergens diep en ver.
De beek kruipt bang uit ’t donker woud.
Een rat knaagt aan een stukje hout.

Het dorp slaapt aan de kant der baan.
Een haan kraait naar het licht der maan.
De wind beweegt een uithangbord.
De wachthond spitst zijn oor en mort.

Een boef gluurt achter elke boom.
Het meisje heeft een nare droom.
De schaduw breekt een zolderruit.
De vleermuis jaagt. Een vogel fluit.
[Grauls 1964:47]

Het betreft hier een klassiek geval van klok & klepelverwarring. Hoewel zowel de strikt semantische inhoud van de gebruikte woorden (“ergens diep en ver”, “donker woud”, “gluurt”...) als hun connotaties precies die wat ont-heemde en licht-dreigende sfeer ambiëren (de rat knaagt, de wind beweegt

het uithangbord, de vleermuis jaagt...) wordt die hier uiteindelijk toch nergens gerealiseerd. De ‘openheid’ die nodig is om enige vorm van dreiging te suggereren (geluiden en lichtinvallen kunnen van overal komen; wat betekenen ze?) wordt hier al a priori teniet gedaan door de erg gesloten dichtvorm (het schoolse rijmpatroon, het volstrekt voorspelbare ritme) en expliciteringen van de sfeer waar het de dichter om te doen is (“De beek kruipt bang”, “Een boef gluurt”, “Het meisje heeft een nare droom”; cursivering gb). Een wel zeer onhandig rijmende en anekdotische variant van de ‘volkse’ zuivere lyriek presenteerde Grauls in de *Letterkundige Almanak voor Vlaanderen 1930*: “Op den witten landweg / staat / een ventje: bedelventje / gaat / naar het godshuis. // Het ventje is oud / Het ventje heeft koud. // Wit is het sneeuwland, / zwart is het ventje: / het stippelventje // en wit het kreupelhout. // Daar vond de Directeur / het ventje dood en koud.” [‘De Laatste Tocht’, in Van de Voorde 1930:62] In het eveneens in die *Almanak* opgenomen gedicht ‘Op de balalaika’ treft zelfs een directe Van Ostaijenecho: “De ramen wuiven, één verstomt / en niemand weet wat dit beduidt” [idem:63] (vergelijk in ‘Mythos’: “en gij weet niet / wat dit beduidt” [II:218]).⁸ Als er echter al een constante in Grauls’ dichtwerk te vinden is, dan is het wel dat hij allerm minst op zoek is naar onbestemdheid. Zijn gedichten zijn klaar en helder en gaan – zoals hij eind jaren dertig in één van zijn ‘Kleine gedichten’ genaamd ‘Dichter’ aangeeft – over “verlangen, weemoed, avondmijmeringen”. [Grauls 1964:70] En hij beweert dan wel dat hij dicht “omdat ’k niet anders kan” [ibidem], een vormelijk equivalent voor die geponeerde psychologische noodzaak heeft hij nooit gevonden. Grauls heeft dan ook niet eens de status van *minor poet* weten te verwerven.⁹

Nóg een categorie kleiner en een trapje lager treffen we Willem Rombauts aan. Deze Mechelse dichter (1906-1961), die later enige bekendheid zou verwerven als secretaris van het Vlaamse Volkstoneel en als verdediger van de avant-garde cinema in *De Standaard* in de jaren dertig, leed aan een ware Van Ostaijenidolatrie. Hij maakte zich eind jaren twintig duidelijk op om én als zuiver-lyrisch dichter én als theoretisch gefundeerd *enfant terrible* de voetsporen van zijn Grote Voorbeeld te drukken. Hij was echter niet – zoals zovelen – pas nà het Drama van Miavoye tot het Van Ostaijendom bekeerd. Er is nogal wat *circumstantial evidence* voor het feit dat Rombauts inderdaad de eerste Van Ostaijenapostel van de volgende generatie was; hij verwijst zelf naar een gesprek dat hij had met Van Ostaijen,¹⁰ stond als mogelijke abonnee voor *Avontuur* op een lijst die Van Ostaijen aan Burssens doorstuurde op 9 februari 1928 [Borgers 1971:996] en stuurde zelf later ook gedichten in voor dat blad. [Du Perron 1977:249] Na Van Ostaijens dood werkte hij zich snel in de schijnwerpers door – wat Du Perron noemde – een “tendentieus stukje” [Du Perron 1977:374] in het Van Ostaijennummer van *Vandaag*, een opstel over Van Ostaijen én enkele polemische stukjes in het erg modernistisch ingestelde maandblad *Opbouwen* van architect Huib Hoste. Hij toonde zich hier de ideale postume spreekbuis voor zijn overleden voorganger. Meer nog dan Brunclair – die in zijn ‘In Memoriam’ nog erg dicht aanleunde bij de Van Ostaijen van *Het Stenjaal* (cf. 3.1) – vertolkt Rombauts in ‘Paul van Ostaijen en zijn werk’ in *Opbouwen* perfect Van Ostaijens ‘late’ standpunt: de vroege bundels worden gewogen volgens de maatstaven van de ‘zuivere lyricus’ en dus afgewezen, over *Bezette Stad* heeft hij meer zinnigs te vertellen dan Burssens en de nagela-

Willem
Rombauts

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

ten gedichten worden – enkel op basis van de toen al verschenen tijdschrift-publicaties en een handvol essays – op een erg inzichtrijke manier geduid.¹¹ Zijn bijdrage voor *Vandaag* is inderdaad tendentiek, maar waarom Du Perron zich hieraan stoort ontgaat me; Rombauts blijft hier erg dicht bij het Evangelie volgens de Testamentuitvoerders: Van Ostaijen is ten onrechte miskend, belangrijke literatoren hebben zijn belang nog altijd niet ingezien en anderen zijn al te enthousiast op de kar gesprongen – Rombauts vermeldt hier de “snoezige zuigeling, onzer litteraire propaganda, Joris Eeckhout”. [Rombauts 1929a:83] Wat Van Ostaijen precies voor ogen stond met zijn gedichten wordt door Rombauts aangegeven in een register en beeldentaal die erg dicht bij die van de “professor in lyriek” [Van Ostaijen in Borgers 1971:965] liggen:

In eerste instantie gelden voor mij een vijf-en-twintigtal gedichten van Paul van Ostaijen [...] waarvan, na ene veelvoudige lezing, de eerste en de laatste lyriese trilling nog aan het paviljoen van mijn oren hangen blijven, telkens de geestelike aandacht wekken, en mij met een aanhoudende huivering tot een erratische reis prikkelen, naar welke oever ook, waar wellicht een einder staat vol kinderogen. Ik weet: die kinderogen bloeden af en toe, maar ook dat is niets, niets, helemaal niets: er staat verrukking op het spel. [Rombauts 1929a:83]

Dat “paviljoen van mijn oren” is natuurlijk een belachelijk beeld, maar verder getuigt dit van veel inzicht in het imponderabele en tegelijk wonderlijke gebied dat Van Ostaijen met zijn lyriek wou bestrijken. Later zou Rombauts Van Ostaijens terminologie en criteria ook hanteren als rubriekleider ‘Letterkunde’ in *Opbouwen* en dat leverde hem een beschuldiging van Van Ostaijen-plagiaat én een vinnige polemiek op met Ric Karin van *De Tijdstroom*. Rombauts had zich – “geleid door de regelen eener denkbeeldige ontdekking over het nieuwe wezen der dichtkunst” [Karin 1931a:251]- ongunstig uitgelaten over de jongeren van *De Tijdstroom* in een terminologie die wel erg aan Van Ostaijen deed denken. Na wat loos heen en weer gescheld zou Karin die beschuldiging ook staven; hij citeert een aantal zinnen van Rombauts waarin die – inderdaad conform Van Ostaijens stijl én argumenten – spot met de ernst van de Vlaamse literatuur, zelf “Spielerei” verkiest, afrekent met dichters die biechten én de aanwezigheid van ontroering in een gedicht vergelijkt met “een sterke bloedader onder de huid”. [geciteerd in Karin 1931b:34] Dat laatste beeld komt inderdaad haast letterlijk uit ‘Wies Moens en ik’¹² maar Karin wenst duidelijk geen rekening te houden met de mogelijkheid dat Rombauts overtuigd was geraakt door Van Ostaijens kritieken en dus zijn criteria overnam en hanteerde bij het beoordelen van poëzie; of zoals Rombauts zichzelf eerder trachtte te verdedigen: “Dat ik destijds onder invloed van Van Ostaijen stond bewijst niet dat ik Van Ostaijen plagieerde.” [Rombauts 1931:302] Vooraleer Karin zelf de moeite deed om dat ‘plagiaat’ met citaten te ‘bewijzen’, had hij zich nogal laf beperkt tot het vaagweg citeren van Du Perron die “onlangs moet gezegd hebben dat hij [= Rombauts, gb] zich tot dusver alléén onderscheiden heeft door een klakkeloos naschrijven van Paul van Ostaijen.” [Karin 1931a:249] Du Perron was duidelijk niet op zoek naar

poëtische medestanders; Van Ostaijens strijd was niet de zijne en dus liet hij zijn immer scherpe pen primeren op eventueel strategische overwegingen in poëtische debatten. Zijn bewering is anderzijds toch ook niet volkomen gra-tuit. Niet alleen de kritische uitlatingen van Rombauts lijken door Van Ostaijen over het graf heen gesouffleerd, ook Rombauts' eigen gedichten zijn haast griezelige imitaties van *Het Eerste Boek van Schmoll*. De zestien gedichten in Rombauts' enige bundel *Het Koele Land* (1929) bewijzen stuk voor stuk dat de jonge dichter zich als een volleerd acteur in de *facture* van zijn rolmodel heeft ingeleefd en verzen aflevert die enkel nog door de *Mimicry* van Paul Claes verbeterd zouden kunnen worden. Enkele fragmenten:

Wie, midden tere metalen tonen
in zo'n bergland landt
zoent die rijpe appels
en de wonden aan zijn voeten
[Rombauts 1929b:12]¹³

en argeloos zeilen uw ogen
naar een bonte bal
naar een blonde ballon
die beiden ver achter uw blind verlangen drijven.
[idem:17]

en in de wind hangt uit de trein
een bleke hand in het nachtelik land
dat speelt onder de handpalm
wijn dieren likken de vingers.
[idem:18]¹⁴

dat is een tweede slaap
die licht ringt rond uw diepst geweten
dal waarin de valk daalt
naar zijn late prooi.

Die helle klank
van het aambeeld dezer wereld.
[idem:23]

Een rose vlam die over de velden vlamt
wekt uit dampende stallen logge dieren
om aan dees morgen hun dorst te koelen.
[idem:26]

De opbouw en frasering, het beeldgebruik, de sfeer... alles ademt hier de *Nagelaten Gedichten* van Van Ostaijen. Een milde recensent formuleerde het nog enigszins eufemistisch: "Wij kunnen het werk van Rombauts plaatsen in het genre van Paul van Ostaijen dat hij 't laatst verkoos en waarin zijn mooiste verzen ontstonden." [Fiamengo 1930] De karakterisering van dat "genre" en dus

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

meteen ook van het werk van de twee dichters die de criticus vervolgens geeft is veelbetekend: “muziek om de muziek, klanknaboetsing, een uitpuren zou ik haast zeggen van het woord en den klank van het woord, een zwak voor stafrijmen en daarbij een hopeloos tekort aan gedragene zielsontroering.” [ibidem] Blijkbaar was de gemiddelde poëziecriticus dus wel gevoelig voor de ‘schoonheid’ van de late Van Ostaijen, maar vooralsnog absoluut niet voor de inhoud en voor de gevoelens en ontroering die dit werk bij de lezer zou kunnen opwekken. Het bewijst eens te meer het radicale van de intrede van Van Ostaijen in onze letteren: wanneer inhoud of gevoel niet rechtstreeks werden uitgesproken (zoals Loveling, Van Langendonck, De Clercq, Moens, Herremann, Nahon... dat deden) of via een relatief eenvoudig symbolisch schema verbeeld (zoals Van de Woestijne of de Gezelle van ‘Het Schrijverke’) was de lezer simpelweg niet in staat om het te detecteren. Het is tekenend voor de formuleringen die de mij verder onbekende Fiamengo en de eerder geciteerde Karin gebruiken (Karin verweet “geestelijk kind en erfgenaam van Paul van Ostaijen” [Karin 1931a:250] Rombauts geoordeeld te hebben volgens “de regelen eener denkbeeldige ontdekking over het nieuwe wezen der dichtkunst” [idem:251, cursivering gb]): ze beschouwen de poëtica van Van Ostaijen als een onvruchtbare piste; oké, die rare vogel zelf heeft met zijn allerlaatste adem ook enkele schone versjes uitgestoten, maar een nieuw soort poëzie met eigen ontwikkelingsmogelijkheden biedt het beslist niet. Volgens deze redenering kan de invloed van Van Ostaijen dan ook enkel in termen van ‘epigonisme’ en ‘plagiaat’ worden gezien. Maar het moet gezegd dat dichters als Rombauts, Rutten en zelfs Brunclair die indruk onwillekeurig versterkten.¹⁵ Enkel Burssens (cf. 3.2), Verbruggen (cf. infra) en Pieter G. Buckinx (cf. 3.4) zouden erin slagen om tijdens de jaren dertig op een persoonlijke manier enkele van Van Ostaijens premissen verder uit te bouwen.

Frank van den
Wijngaert &
Maurits van
de Moortel

Na Van Ostaijens dood verschenen er ook nog twee bundels van dichters die – in zekere zin – tot zijn entourage hadden behoord. Frank van den Wijngaert, bijvoorbeeld, ex-Lumière-medewerker en in die hoedanigheid nog correspondent van Van Ostaijen in zijn Berlijnse tijd (cf. 2.2.2.1), publiceerde in 1929 *Kaleidoscoop*. Het meest gebloemleesde gedicht hieruit (zowel Demedts in 1941 en 1945, als de redactie van de *Letterkundige Almanak* selecteerden het) heet ‘Asta Nielsen’. Met het lange, gelijknamige gedicht uit *Bezette Stad* heeft dit echter weinig van doen. In een voor sommigen waarschijnlijk blasfemische variatie op het kerstverhaal laat de dichter een engel “de Boodschap van uw [Asta Niensens, gb] Komst” rondbazuinen en plakt hij de poolster op haar voorhoofd: “En mannen, vrouwen, kinderen, grijsaards, / allen togen uit / bij deze wekroep van de fonkelende Engel...” Wanneer ze echter na dagen zoeken het pasgeboren kindje vinden, begonnen ze niet te bidden, “maar [hebben ze] ’t Noodlot van een gans Geslacht / als een verschrikkelijk geschenk gelegd / aan uwe parelmoeren kindervoetjes...” [Demedts 1945b:275] Net als bij Van Ostaijen is de filmster dus de troosteres der verdrukten (“De grootste troost voor moeë mensen” [II:111]), maar de ironie van zijn dadaïstische loflied ontbreekt bij Van den Wijngaert compleet; het humanitair-expressionisme beleeft in zijn gedichten een weinig origineel naspel. Precies hetzelfde kan worden gezegd van Maurits van de Moortels (1896-1979) debuteert *Uit de grond* (1931). Ruim een decennium eerder behoorde hij als W. de Man tot het selecte krin-

getje dichters dat in *Ruimte* publiceerde. Die gedichten én een stel nakomers uit 1929-1930 bracht hij dus onder eigen naam alsnog uit. De *Ruimte*-gedichten konden Marnix Gijsen zovele jaren later nog altijd overtuigen, “[m]aar wat een troosteloze rommel, wat een lichteloze woordenbrei [sic]” vond hij die latere verzen. [Gijsen 1977b:43] Het waren toepassingen van bekende formules en motieven; “Paul van Ostajen wordt daar ergens bestolen,” [idem:44] aldus Gijsen, naar aanleiding van verzen die inderdaad erg dicht bij ‘Zomerregenlied’ uit *Het Sienjaal* hebben gelegen.¹⁶ Toen Gijsen nog eens tien jaar later een proeve van literatuurgeschiedenis schreef, beweerde hij dat Van de Moortel “als een echte krachtpatser het arsenaal der Bayreuthse opera-accessoires [hanteert] om de simpelste dingen te zeggen”. [idem:550] Gijsen was zelf al relatief vroeg de expressionistische pathos ontgroeid en de rest van de dichters was hem daar intussen in gevolgd. Van de Moortel was een anachronisme geworden en werd in de tweede editie van Demedts’ bloemlezing uit en studie van de Vlaamse interbellumpoëzie niet meer opgenomen.

Een intrigerender Van Ostajenepigoon was de nochtans nog meer in de vergetelheid gesukkelde Anton Van der Weyden. Toen Pieter G. Buckinx tijdens de Tweede Wereldoorlog in een reeks in *Het Nieuws van den Dag* de balans opmaakte van ‘Een Kwarteeuw Vlaamsche Poëzie’ noemde hij hem zelfs een “beminnelijke verschijning”. [Buckinx 1941b] Een wat vreemde omschrijving voor iemand die de titel van zijn ene bundeltje meer dan waar maakte. *Hekeldichten (Jazzrythmiek)* heette dat en deze dubbele titel bracht Buckinx er waarschijnlijk toe om te beweren dat Van der Weyden hier “de moderne beschaving trachtte te hekelen en tevens de dadaïstische vers-techniek van Brunclair en Van Ostajen op geestige wijze bespottelijk maakte”. [ibidem] Dat eerste was zeer zeker het geval: de schijnredelijkheid en hypocrisie van burger, kerk en kapitaal werden hier genadeloos door de mangel gehaald. “Rerum Novarum,” zo begint het gelijknamige gedicht, “Hoezee! / De kosters krijgen opslag. / Nieuwe en laatste interpretatie der Encycliciek.” [Van der Weyden 1931:9] Hoewel dubbelzinnigheid troef is in deze gedichten, lijkt de dichter toch vooral het socialisme gunstig gezind.¹⁷ Het geloof en de overdadige aandacht voor sport in Vlaanderen beschouwt hij naar goede Marxistische traditie als opiate middelen om de beate Vlaming te *brainwashen*. Ook de kunstenaar wordt zelfgenoegzaamheid verweten: “Oom Piet drinkt wijwater voor zijn maag. / Want hij is artiest / en draagt dies geen verantwoordelijkheid / omwille van zijn werk,” heet het in ‘L’art pour l’art’. [idem:12] Onder meer gezien de teneur van deze verzen is het maar de vraag of Van der Weyden – zoals Buckinx beweert – de poëzie van Brunclair en Van Ostajen belachelijk wil maken. Zeker vanuit het standpunt van een laat-twintigste-eeuwse lezer lijkt Van der Weydens aan *Bezette Stad* en de groteske gedichten van Van Ostajen ontleende kretologie op ‘jazzrythmiek’, een erg geschikte vorm om zijn gal te spuwen: “Waar blijven de kruiskens, Johnny? / En de sigaretten? / En het volmaakte berouw? / Allez circulez! / Geene romantiek / Geef ons kinderkens / En hondjes!” [‘Music-Hall’, idem:7] Anderzijds past hij een aantal van de door Van Ostajen en Brunclair geïntroduceerde procédés inderdaad zo slaafs toe dat het lijkt alsof hij ermee spot (“Li / Li / Liliput” [‘Meditatie I’, idem:10]). Het extreemste geval is ‘Perpetuum Mobile’, een overigens zeer geslaagde parodie op Van Ostajens ‘Oppervlakkige Charleston’:

Anton
Van der
Weyden

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

Als je 'n vriend met 'n motor hebt,
 met 'n motor hebt,
 rij dan met hem mee,
 naar de blauwe heide,
 of naar de groene zee!
 Als je maar 'n vriend met 'n motor hebt,
 'n drieste motor
 en grimmige klaxon,

ron, ron...

Verschalk dan de dood,
 verschalk dan de dood.
 [...]

Als je 'n vriend met 'n motor hebt,
 snor dan langs de baan,
 snor dan langs de baan.

rem niet, rem niet!

De auto's kunnen je toch volgen,
 De rijke auto's kunnen je toch volgen.
 Als je 'n vriend met 'n motor hebt,
 met 'n motor hebt,
 Zwenk niet, zwenk niet!
 De draai is te plots!
 Bots!
 [idem:29-30]

Dit gedicht bevat letterlijke citaten uit het origineel (“schaak ze in een ford – rem niet rem niet” [II:233]) en ook het ritme is perfect gepasticheerd. De groteske toon van het gedicht past echter zo erg bij Van Ostaijen – net zoals de sfeer van de andere gedichten erg dicht bij die van *Bezette Stad* ligt – dat het maar de vraag is of Van der Weyden er zich hier tegen verzet.

meer
 besmettings-
 gevallen

Rutten, Grauls, Rombauts, Van den Wijngaert, Van de Moortel, Van der Weyden... het is dan misschien wel – om Gijsens term opnieuw te gebruiken – een “zondagsschool”, erg veel leerlingen telt ze vooralsnog niet. Als je echter in de tijdschriften van de jaren dertig duikt, zijn er links en rechts inderdaad nog wel voorbeelden te vinden – terecht volslagen vergeten specimen van Tijdstroom-dichters als Roger Lammens die in het ene gedicht een traditionele zeggung uitproberen (“Is er dan niets dat mijn verlangen richten kan: / geen Droom verhevener dan alle andere” [‘De grote droom’, Lammens 1931a:146]) en in een volgend even Van Ostaijentje willen spelen (“Winterbomen in kristalen [sic] maannacht / aan bevroren vaart” [‘Vers’, ibidem]). Of Man Arnet – schepper van deze bastaardverzen van ‘Meloep’: “het weenende lied van de lange rivier / van de stille rivier, van de klamme rivier: / kom hier / kom hier / slapen slapen in de baren / als in zachte vrouweharen”. [Arnet 1932:263]¹⁸ Dat Gijsen het niet helemaal bij het verkeerde eind had toen hij beweerde dat de postume aanvaarding van Van Ostaijen veel te maken had met diens late bekering tot Gezelle (cf. supra), mag blijken uit deze proeve van ‘Poëemata’ van ene Karel Verbeke (net als Lammens en Arnet publicerend in *De Tijd-*

stroom), waarin de beide reuzen onzacht met elkaar in botsing komen: “o beven / van het ranke visschersriet / reikend reikend / rillend om een rankje / om een niet...” [Verbeke 1932:385]

Ook de al wat oudere Willem van den Aker bleek in zijn tweede bundel *Het gelaat der straten* (1933) niet helemaal aan die Gezelliaanse Van Ostaijenloeroep te kunnen weerstaan. In vergelijking met zijn debuut dat helemaal doortrokken was van de retoriek van Moens, Mussche en *Het Sienjaal* (cf. 2.2.2.2), klonk hij intussen heel wat bezadigder. Het lentegedicht waarmee het boek open behandelt niet – zoals in die hele reeks humanitair-expressionistische lentegedichten, waarvan Van Ostaijens ‘Februarie’ wellicht het bekendste is (cf. 2.2.1) – het plotse en overweldigende opbloeien van het Nieuwe Leven, maar de pasteltinten van “de lentenacht”; “Ach wij zijn hard, ach wij zijn oud helaas / en zien de dingen / met één oog open / met één vermoeid oog dicht.” [‘Weer lente’, Van den Aker 1933a:7] Aldus de tweeëndertigjarige dichter. Blijkbaar waren de humanitaire verwachtingen in zijn late tienerjaren zó hoog gespannen, dat hij nu al op zijn adem heeft getrapt en vermoeid is. De gedichten gaan over het gewone leven van alledag: het leven aan de kust in Oostende, de Antwerpse haven, een fietsbedevaart naar Scherpenheuvel. Enkel een aantal tics die ook Van Ostaijens poëzie kenmerkten, herinneren nog aan Van den Akers poëtische wortels: het weglaten van lidwoorden (“gekoperde fanfaren / op zondagavondtocht / in holle boerstraat” [‘Zondagavond buiten’, idem:9]); het pseudo-Strammiaans gebruik van één woord per vers (“Vol-slagen / stilt / het jagen / van / de vlagen”, [‘Licht’, idem:13]); het willekeurig opsommen van ‘moderne’ attributen (“het hel gevlam der felle lichtreklamen”, [‘Junieavondregen’, idem:20]); het thematiseren van de onvatbaarheid van de kosmos (“De stervende sterren dwalen in ’t dalend verschieft / [...] men hoort ze soms ver en vaag / men vat ze niet” [‘Nocturne’, idem:22]) en de mysteries van het bestaan (“Walmt ons de mist van ’t onbekende tegen”, [‘Gemeenschap’, idem:26])... Een tweetal gedichten uit de verder nogal Brunclairiaans-heterogene bundel, doet onwillekeurig aan de late Van Ostaijen denken. In ‘Het ideaal’ heeft de dichter duidelijk een poging gedaan om de sonoriteit van de woorden te laten werken (“Weemoed, donkerdroeve groeve / gaart bedaarde klaarte, drang der aard” [idem:28]), maar door het expliciet vermelden van de sfeer en emoties die ze geacht worden op te roepen (weemoed, droef, bedaad) verliezen ze onwillekeurig aan kracht. Ook het inspringen van sommige regels lijkt schatplichtig aan Van Ostaijen. De mix Gezelle-Van Ostaijen treedt niet toevallig op wanneer de dichter ‘Bij het kleine bed’ een kinderversje maakt: “klaagmiauwen poezen in de licht- en lom-mernacht / [...] / Kleine luister / in het duister / naar dat loze / lopen / niet”. [idem:32] Soms weerklinkt een zachte touch die aan de door Van den Aker zeer geliefde Paul Verbruggen doet denken (cf. infra), maar die hem soms net zo dicht bij Alice Nahon doet belanden: “Ik heb de stilte lief / waarin het hart kan bloeden / achter een strak gelaat”. [‘De stille ramp’, idem:40] Het voorlaatste gedicht combineert die sobere Verbruggenzegging met een wel erg opmerkelijke inhoud:

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

Temptatie

Miljoenvoud
 gesternt
 blinkt
 aan uw hemelvloeren
 waar zelfmoord
 ons
 helaas
 niet heen zou voeren.
 [idem:45]

Het juichende godsgeloof van zijn debuutbundel, heeft hier plaatsgemaakt voor een bijna grondeloze twijfel aan de zin van het bestaan; het geloof in het eeuwig leven blijft wel behouden, maar de dichter hunkert zo naar de dood dat hij zelf een einde aan zijn leven zou willen maken; die daad zou hem echter “helaas” ook zijn toegang tot de hemel kosten. De ontzuivering van de expressionistische droom die Van den Aker hier duidelijk parten speelt, is een merkwaardig motief in de poëzie van de jaren dertig (cf. infra, 3.3, 3.4 & 3.5) Ook in de *Oase*-bloemlezingen die Paul de Ryck uitgaf, zat minstens één Van Ostaijenkloon. De verzen van de jonge student Germaanse Filologie Willy De Graer werden door Gijsen als “jammerijke onzin” gekarakteriseerd [Gijsen 1977b:135] en Herreman merkte met zijn typisch gevoel voor *understatement* op dat deze jongen “blijkbaar Van Ostaijen en diens volgelingen veel [heeft] gelezen”. [Herreman 1935a] *Oase* 1935 bevat zeven gedichten van De Graer die dat helaas ten overvloede bewijzen. Gijsen citeerde enkele van de gênantste verzen (“ze lachte me rood / sapperloot. // Volle hemelbol / werd vreugde-dol” [‘Zon-fantaisie’, in De Ryck 1935a:32]) en het is me dan ook een raadsel waarom uitgerekend Urbain van de Voorde op basis van onder meer deze regels De Graer “een der begaafdsten [...] van deze groep” noemde. [Van de Voorde 1942:48] Als Van Ostaijen het hem niet zo had voorgedaan, zou ‘Goede Nacht!’ misschien zelfs nog net verteerbaar zijn. Maar zelfs in dit lieflijk rijmende gedicht vol Van Ostaijenmotieven wordt uiteindelijk alle mysterie door een wel erg expliciet slot teniet gedaan:

Slaap zacht
 in de nacht
 slaap onder de wacht
 van de vallende nacht.

Droom de droom van geluk;
 denk niet aan de zorgen
 van morgen.
 Droom de droom van geluk.
 [in De Ryck 1935a:31]

In De Rycks ‘Cahiers van de Waterkluis’ (cf. 3.4) verscheen – tussen het veelal “zeer jong werk, zonder eenig eigen of nieuw geluid, zonder de minste ver-

rassing” [Van de Voorde 1942:55] en de “in het beste geval mediocere talenten” [Hertmans 1985:93] – af en toe natuurlijk ook een dodelijk door Van Ostaijen getroffen dichter. Zoals al meteen in de eerste aflevering, in november 1933, Mei 33 van Marcel Daman. “Het opent met het gedicht ‘Treinvaart’, dat qua toonhoogte aan het humanitair expressionisme van Van Ostaijen herinnert (het woord “sienjaal” komt overigens, in identieke (Kollewijn)spelling in het gedicht voor),” aldus Stefan Hertmans in zijn studie over de ‘Cahiers’. [idem:75] Het citaat dat dit moet ondersteunen bevat inderdaad enkele aanwijzingen hiervoor (“Het zoeven der wielen, / in de hoek, de gedempte stemmen van de verliefden [...]” [ibidem]), maar in zijn geheel lijkt – zoals de criticus overigens later ook aangeeft [idem:76] – toch vooral de invloed van Wies Moens door te werken. Ook Herman van Snick heeft duidelijk Van Ostaijen gelezen. Dat zal ook nog na de Tweede Wereldoorlog blijken uit zijn door Boon opgemerkte *Reportage Europa 1930-1945* (cf. 5.1), maar ook zijn debuut in de *Waterkluiscahiers – Aanhef* (1936) – vertoont duidelijke sporen van deze lectuur. Volgens Hertmans evocert het openingsgedicht “de Van Ostaijense ‘marsj’-poëzie”:

Zonnestrallen vallen schuin
op de mistige baan
Lange rijen khakibruin
gaan, gaan.
[idem:85]

Enig gevoel voor sfeer is Van Snick duidelijk niet vreemd, maar echt gevoel voor ritme heeft hij vooralsnog niet ontwikkeld; de marsj-indruk van dat “gaan, gaan” moet dan ook misschien eerder aan rijm dwang geweten worden dan aan een aanzet tot verwerking van *Bezette Stad*. Hertmans heeft dan ook meer dan gelijk wanneer hij deze Cahiers “een moment van regressie en restauratie” noemt [idem:92-93] of – met een term die hij aan Speliers ontleent – “het retrograde experiment – experimenteren met de mogelijkheid in hoeverre men de betekenis van het internationalisme en het modernisme kon loochenen.” [idem:71] Met Van Ostaijen heeft dit alles – zoveel is duidelijk – al lang niets meer te maken.¹⁹

Veel intrigerender werk verscheen in juli 1935 in het Nederlandse Forum. In de monografie van Dorine Fleuren-van Hal wordt het aan Paul Verbruggen toegeschreven [Fleuren-van Hal 1986:93], maar de naam die onderaan het gedicht wordt afgedrukt is wel degelijk J. Verbrugge.

Zelfmoord des zeemans

Op een motief van Paul van Ostaijen

Hij had de stem der lorelei gehoord
en sprong zó van de brug af in het water.
Hij riep; zonk dan voorbij een kater
die pas geleden was versmoord.

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

De mensen bleven angstig kijken
of hij niet eenmaal boven kwam,
en elkeen nam
zijn uurwerk om het te vergelijken.

Men vroeg de reden van zijn daad:
hij opende een laatste maal de ogen:
de dichters, sprak hij, hebben mij bewogen
te denken dat de lorelei bestaat.
[Verbrugge 1935:679]

Het pseudoniemenrepertorium van Hazeu bevestigt dat achter deze Verbrugge de dichter-criticus Frans Buyle schuilgaat.²⁰ Zijn veelal in klassieke vormen verpakte verzen verhalen vaak over het licht groteske lot van mensen die zichzelf – terwijl ze er uit willen ontsnappen – nog dieper in de put duwen: “Telkens ontdekt de dichter weer het vruchteloze van elke ontvluchttingspoging”. [Demedts 1945a:189] Ook de ‘boodschap’ van zijn Van Ostaijenvariatie lijkt duidelijk: hoed u voor dichters, want ze zijn in staat u zo in de war te brengen dat ze uw dood kunnen betekenen.²¹ Zijn zin voor het absurde verbindt hem enigszins met Van Ostaijen, maar verder hebben ze niets met elkaar gemeen.

De ‘ware’ Paul Verbruggen publiceerde overigens ook in *Forum* – gedichten als het beheerst romantische ‘Ik weet het huis’ waarin zijn gelijkmoedigheid subtiel wordt bedreigd door “het staal” dat “blank” wordt “geschuurd”, symbool voor een leven waarin gewerkt moet worden en “talmen” en “zwerfen” niet langer gepast zijn. [Verbruggen 1934:260] Het typeert de lyriek van Verbruggen in deze periode: het evenwicht is altijd wankel, de rust nooit compleet. Twee jaar eerder publiceerde hij – na een stilte van acht jaar – bij De Sikkel de bundel *Gedichten* waarin hij de beheerste toon die hij eerder in *De voorhof* ontwikkelde (cf. 2.5) perfectioneert. Marnix Gijsen sprak in verband hiermee van “een zuiverheid zo groot, dat men eerst de klank hoort en slechts na een korte hiaat de betekenis en de zin begrijpt”. [Gijsen 1977b:400] Een prachtig voorbeeld is dit gedicht, dat in verschillende opzichten aan zijn vriend Van Ostaijen herinnert:

Laat uw hoofd hier langs mijn schouder
langzaam dalen op mijn borst
en mijn handen langs uw haren
strelend tot uw lenden gaan.
Al zijn weemoed zingt de lente
in de treurwilg langs de stroom
en uit gindse boomgaard
waaien zware geuren toe.
Langs de boot klotst wulps het water
en de avond wordt zo groot...
In ons hart ontluiken bloesems,
donkre bloesems uit ons bloed.
[Verbruggen 1932:11]

Het beginvers roept onmiddellijk Van Ostaijens “Leg uw voorhoofd zo in mijn arm / dat van uw voorhoofd naar uw mond mijn blik schuive / over de kam van uw neus” [II:227] in herinnering. In dat gedicht (net als in dat andere ‘erotische’ gedicht ‘Loreley’) choreografeert Van Ostaijen een fysieke ontmoeting op zo’n gedetailleerde manier, dat er van ‘gemeenschap’ geen sprake meer kan zijn. “Leg uw hoofd zo / ik leg op uw mond mijn hand / wees rust,” gaat het gedicht verder. Het is hem dus niet om de seksuele ontlading te doen, maar om de controle van die driften; de andere persoon wordt gevraagd het lichaam te bewegen opdat de ik het zou kunnen aanschouwen (“mijn blik schuive”). In ‘Loreley’ gebeurt iets gelijkaardigs: de verlokking wordt bezworen in de samenkomst van twee zielen die desondanks toch vooral alleen blijven: “kom aan mijn borst / bed in mijn eenzaam’ armen / uw eenzaam lijf”. [II:220] Het pessimistische wereldbeeld van Van Ostaijen (fundamentele eenzaamheid, onmogelijkheid tot echt contact, vermoeidheid, verlangen naar rust en verstillend...) wordt in deze gedichten op pregnante wijze gepresenteerd. De verschillen met Paul Verbruggen zijn frappant; ook hij wil dat de geliefde enkele handelingen verricht, maar vraagt meteen ook de toelating om zelf met zijn handen tot aan haar lendes te mogen strelen; deze eenzaamheid kan verdreven worden door twee mensen die rekening houden met elkaar en er uiteindelijk in slagen om samen te komen.²² Het komt echter ook hier niet (meteen) tot een ontlading; de dichter vertraagt de handeling door een natuurvergelijking in te lassen waarin (“weemoed”, “treurwilg”) ook eerder de zwaarte van het leven wordt gesuggereerd. De beurse sfeer (“waaien zware geuren toe”) wordt dan – haast op z’n Van de Woestijnes – verder geërotiseerd: het water klotst “wulps”, en in “ons bloed” ontluiken “donkre bloesems”. De tactiele vederlichtheid van het begin (en van zijn poëzie tout court) wordt hier door het fysieke leven bezwaard; seksualiteit wordt weliswaar niet met zonde en doem geassocieerd, maar ze trekt de mens wel opnieuw de zompige grond in. De bloesems die bloeien in het hart lijken dat eerder in de herfst dan in de lente te doen. Een ‘In Memoriam Van Ostaijen’-gedicht is mij niet bekend van Verbruggen, maar er zijn nogal wat verzen uit *Gedichten* die naar zijn overleden vriend zouden kunnen verwijzen. Zoals bijvoorbeeld het portret van de zwemmer in ‘Fort comme la mort’: “Weer als immer / wordt de spits genomen / door die nietig tengre man / die het lichaam van een knaap heeft / doch in ’t oog een vreemde koorts”. [Verbruggen 1932:10] Het gaat goed met die zwemmer “tot op eens zijn leven ijl wordt”; hij bereikt nog wel de oever, maar intussen loopt het zoete bloed al langs zijn lippen (“Ziet gij dit snokt de angst door uw mond / het eerste smaken van een narkose” [II:244], heet het in Van Ostaijens ‘De Oude Man’): “hij weet / dat dit zijn laatste keer is / doch de zege hoort hem toe”. [Verbruggen 1932:10] Hier weerklinkt de zelfbewuste trots “van iemand die harder lopen kan als de andere en dit weet”, [Borgers 1971:254] zoals Van Ostaijen zelf ooit stelde in een brief (cf. 2.2.2.1). Een andere, indirecte en waarschijnlijk niet eens zo bedoelde verwijzing naar Van Ostaijen is te vinden in wat waarschijnlijk Verbruggens bekendste gedicht is gebleven:

Zoek
de zonkant,
kind

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

Vul
 uw ogen
 met het licht
 dat klaar en koel
 in 't vroege voorjaar
 schuw nog om de parklaan
 draalt.

En groei
 als uit uw eigen
 Zon
 [Verbruggen 1932:9]

Net als in “Laat uw hoofd” en zovele andere gedichten van Verbruggen treft ook hier de *zachte imperatief* waarmee de dichter iemand wil aansporen een bepaalde handeling te verrichten. In drie korte strofen wordt het “kind” zo naar de zon geleid en met licht gevuld opdat het zou kunnen groeien. Zonder enige nadruk wordt zo ook een levensles meegegeven: richt je naar het goede, het lichte – dat maakt je sterk (en de onuitgesproken pendant: hoed je voor het donker(e), het slechte). Deze oproep tot zowel fysieke als educatieve fotosynthese heeft echter ook een poëtische component. Net zoals het met zonlicht gevulde kind uit zichzelf kan groeien en zo zijn eigen zon wordt (strofe 3), zo ook groeit het organisch-expressionistische gedicht uit de eigen ervaringswereld (cf. ‘the price of experience’, 2.5) en uit de eigen premissen. Verbruggen schrijft geen toepassingen van Van Ostaijens *lyrisme à thème* maar ontwikkelt hier verder zijn eigen variant van het zuivere expressionistische gedicht: weinig woorden (economie), een onnadrukkelijke frasering (parlando) en subtiele metaforiek (de beelden werken ook op een letterlijk niveau). “De voorschriften die Paul van Ostaijen over de muziek van het woord en over zijn dynamiek uitvaardigde, werden door Paul Verbruggen, zijn vriend, met eerbiediging van de hogere waarden, reeds vroegtijdig toegepast.” [Gijsen 1977a:837] constateerde Marnix Gijsen in 1933 in *De Boekenkast* en dat was in de context van al die bloedeloze navolgers die hier aan bod zijn gekomen duidelijk als een compliment bedoeld. Enkele jaren later merkte Gijsen over de grote zuiverheid van Verbruggens lyriek echter op dat die zich slechts voordeed “sedert Van Ostaijens laatste gedichten”. [Gijsen 1977b:400] Blijkbaar kon Verbruggen dus pas “de meest mozartiaanse van onze dichters” worden [ibidem], nadat Van Ostaijen zijn zuiver-lyrische varianten op Chopin en de vele volksliedjes had gedicht.

In de kritiek werd wel eens gewezen op Verbruggens “gelijkmoedigheid” [Demedts 1945a:130],²³ maar Urbain van de Voorde benadrukte terecht dat eerder ‘Wankelmoed’ (cf. 2.5) een sleutelgedicht is in zijn kleine oeuvre. [Van de Voorde 1941:164] De dichter is op zoek naar een absoluut evenwicht en een totale rust maar beseft dat die in de moderne tijd waarin hij leeft niet haalbaar zijn. Van de Voorde wees in dit verband op een “ongeneeslijk lijden aan een onafwijsbaren weemoed om de broosheid en de vergankelijkheid van al dat [hem] vertrouwd en dierbaar is”. [idem:162] Hij las in Verbruggens poëzie zowel “levensontzag en levensliefde” als een “eng om het hart grijpende

droefgeestigheid”. [idem:163] Die kwalificaties zeggen – zoals wel vaker – veel over het wereldbeeld van de criticus zelf, maar louter projectie is het hier allerm minst. Hoewel Verbruggen een veel uitgesprokener geloof in God cultiveerde dan zijn vriend Van Ostaijen, werden ze beiden verteerd door een levensgevoel dat – excuseer eens te meer het modewoord – nog het best als *unheimlich* kan worden omschreven. De dingen, mensen en gebeurtenissen vallen niet met zichzelf samen en die *décalage* zorgt voor een gevoel van onrust en een onstilbaar verlangen om dat op te heffen. Verbruggen zoekt die verlossing (eeuwig) in God, Van Ostaijen in de (momentane) verrukking van het gedicht. Beiden zijn gefascineerd door het mysterie der dingen, maar in plaats van het in geduldige contemplatie te aanschouwen voelen zij de aandrang om het met woorden, beelden, klanken... met kunst te lijf te gaan. Deze verzen uit *Gedichten* treffen door hun duidelijke Platoonse én Loreley-verwijzingen en beeldgebruik dat (vooral in regels 5-8) een haast even subliem effect sorteert als de late Van Ostaijengedichten:

Er is iets om de dingen heen
dat niet van hen is,
doch dieper dan zij zelve leeft.
Wanneer bij 't scheiden van de dag
de vijver stil wordt en alleen
nog ritslen in de blaren wordt gehoord,
en stiller nog de roeier
zijn riemen optilt uit het water
dan duikt nog steeds de Lorelei op
en legt haar hoofd te dromen tussen 't wier.
Het lijkt of dit bestaan
de schaduw is van wat
daaronder dieper leeft,
en ons volledig boeit.
Het is de blik die gans de mens bepaalt,
het is de steen die met wat zon
aan 't leven gaat.
Het is de gloed
die om juwelen vloeit
en Rembrandt heeft verteerd.
Het is bij 't oopnen van de kamer
na de reis,
de diepe stilte van 't vertrek
en 't rood van de geranium
op de tafel.
[Verbruggen 1932:14]

Het is als met de zeventiende-eeuwse stillezens die – zoals Bart Verschaffel scherpzinnig opmerkte – steeds op de rand van de tafel worden afgebeeld, klaar om in de leegte van het omringende zwart te vallen, “het donkere niets dat onder en om de dingen heerst.” [Verschaffel 1997:9] Het is, kortom, als met de Vanitas-gedichten van de late Van Ostaijen – waartoe, niet toevallig,

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

óók ‘Stilleven’ behoort (vergelijk [Hadermann 1996a]). De sensitiviteit voor deze sferen en gevoelens zijn in de Vlaamse poëzie van het interbellum door niemand beter verwoord dan door Paul Verbruggen en Paul van Ostaijen.

De “rustige zelfverzekerdheid” [Demedts 1945a:130-131] die André Demedts aan Verbruggen toeschrijft, berust dan ook eerder op *wishful thinking* dan op een grondige lectuur van zijn werk. Net als bij Burssens vallen ook hier immers de plotse erupties van geweld op, de dreigende vernietiging of gapende leegte. Aangezien die meestal voorkomen in een sfeer van inderdaad “innigheid en beschroomde vreugde” [idem:130] springen ze nog meer in het oog. De onverwachte dood van de zwemmer in ‘Fort comme la mort’ werd al vermeld. In het anekdotische ‘Homo tragicus’ schetst Verbruggen het lot van een zonderlinge collega die door iedereen gepest wordt. De ontlading die volgt, komt hier niet totaal onverwacht: “de smart breekt uit: je snikt / en beukt / je fraaie zelf-gebouwde radio stuk.” [Verbruggen 1932:16] Intrigerender is de bede om overgave en aanvaarding, die door de dichter worden afgesmeekt van een God die hier eerder oudtestamentische allures aanneemt en waarbij de mens enkel om het verlies van zijn verstand en (dus) weerstand kan vragen:

[...]

Leer mij rijzen in uw wellust
in uw hartslag medeslaan;
leer mij simpel als de dieren
toezien als de hamer valt.

Span mijn kelk
wijdopen
in uw regen,
in uw zon.

[Verbruggen 1932:23]

Van zelfbeschikkingsrecht kan er hier niet langer sprake zijn; de nietige mens geeft zich over aan krachten die hem te boven gaan. In het universum van Verbruggen is het God die beschikt. De mens kan er intussen het beste van maken door waakzaam en bescheiden te blijven. Ook als dichter; het woord mag niet ijdel worden gebruikt: “En waak, zeg, waak / wanneer een mond zich brandend in uw haar klemt / dat niet uw woord / voorbij geurt met de wind.” [idem:17] Die visie deelde de dichter beslist níet met Van Ostaijen, maar de afgrondelijk-surrealistische beelden die hij gebruikt (een mond die zich brandend in haar klemt!) verlenen zijn verzen een kracht die ook ruim zeventig jaar later haar werking niet mist. Hoewel Paul Verbruggen in zijn volgende bundels *De winter laat niet los* (1937), *Aspekten* (1938) en *Als een goed hovener* (1941) soms explicieter, anekdotischer en zelfs sentimenteler gedichten publiceerde, blijft hij – met zijn beheerste, sobere parlandostijl, uitermate sterk ontwikkeld gevoel voor ritme en opbouw, en zijn vederlichte verzen mét diepgang – één van de weinige *originals* die de Vlaamse poëzie in deze periode heeft gekend. Als hij al rechtstreeks de invloed van Van Ostaijen onderging, dan gebeurde dat nergens expliciet of opzichtig. Hier moet dan ook eerder sprake zijn van *verwantschap* dan van *beïnvloeding*. Het is dan ook niet toe-

vallig dat aan beide dichters het predicaat “neo-klassiek” wordt toegekend, wanneer Willem Van den Aker in 1933 de balans opmaakt van de modernistische lyriek die in Vlaanderen is verschenen. [Van den Aker 1933b:260] Meer nog dan Van Ostaijen – die voortdurend van mening veranderde en nu eens de nadruk op het ethische, dan weer op het esthetische legde, aldus de criticus – getuigt de ontwikkeling van Verbruggen van een uniek en standvastig inzicht in de eigenschappen van een klassiek gedicht; ethos en esthetiek vinden bij hem een natuurlijk evenwicht. [idem:255] Uiteindelijk past hij in geen enkel isme meer en vertegenwoordigt hij enkel nog zichzelf en ‘de’ poëzie. Dat Verbruggens werk in geen dertig jaar meer herdrukt is en (dus) al jarenlang enkel nog antiquarisch te verkrijgen is, lijkt zijn ‘klassieke’ status tegen te spreken. Iedereen die enigszins vertrouwd is met de literaire cultuur van Atupal weet echter dat dit enkel iets zegt over die literaire cultuur en niets over de dichter zelf. “Belangstelling voor boeken of schone kunsten hebben de mensen in mijn vaderland helemaal niet.” [III:249] Aangezien de brave Verbruggen een volstrekt onspectaculair leven leidde en al even onspectaculaire verzen schreef, dreigt hij definitief in de vergetelheid te raken. Gerrit Komrij noch Hans Warren namen hem op in hun veelgeraadpleegde bloemlezingen. En hoewel hij in de jaren dertig lof ontving van zo verscheiden critici als Marnix Gijsen, André Demedts en Urbain van de Voorde, viel hij ook toen al onvoldoende op om een staatsprijs te kunnen krijgen. Te midden van sterke(re) persoonlijkheden als Willem Elsschot (zijn in 1934 uitgegeven *Verzen van Vroeger* waren dé sensatie halverwege dit decennium²⁴) of Jan van Nijlen (staatsprijs in 1934), de volksverbonden dichters, de neo-classici en de post-expressionisten uit Van Ostaijens ‘zondagsschool’ klonk de stem van Verbruggen, die zich steeds afzijdig hield in de poëtische debatten, te stil om écht opgemerkt te worden. Literatuurhistorici konden het zich dan ook ongestraft permitteren om hem te categoriseren samen met Van den Oever en Grauls (“Dichters met minder oorspronkelijk accent beijverden zich de nieuwe poëtië te volgen, zonder in excessen te vervallen” [Vermeylen 1963:143]) of Indestege en Melis (“Nochtans gebeurt het meer, dat zij [= de poëzie van deze dichters, gb] na een eerste kennismaking oppervlakkig en gemakkelijk schijnt.” [Demedts 1945a:128-129]). “Met zachte stem zingt de elegische P. Verbruggen,” aldus Lissens en ook in zijn historisch overzicht wordt dit gezang overstemd door dat van een zichzelf overroepend psalmist als Achilles Mussche. [Lissens 1953a:153] Maar ook die is intussen in de nevelen van de tijd verdwenen. “Als uit een sneeuw / ontluiken in mijn geest / vandaag / wat bloemen,” dichtte Verbruggen in ‘Dichterschap’ in zijn enige naoorlogse bundel, *Heer en knecht*. [Verbruggen 1955:6] Hij was zich zó bewust van de broosheid van alle geluk en schoonheid, dat zijn snelle verdwijning uit het collectieve poëziegeheugen hem allerminst verbaasd zou hebben.

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

§ 3.4

Echternach à rebours
Van Ostaijen en De Tijdstroom, Vormen en het werk
van Buckinx, Verbeek, Vercammen, De Vree, De Ryck,
Decorte en Jonckheere

Felle filoloog, hij bedelt niet om een plaatsje in uwe literatuur-geschiedenis: teruggekomen van eenige excessen stond hij op het punt een zeer merkwaardig dichter te worden.

[Buckinx 1931d:38]

Fascinerend dichter

[De Ryck 1935]

het neo-
 humanitair-
 expressionisme

De literatuurgeschiedschrijver heeft niets aan de term ‘organisch expressionisme’, beweert Thomas Vaessens in zijn boek over Nijhoff, Van Ostaijen en de mentaliteit van het modernisme: “vraag: noem zes ‘organisch expressionisten’, antwoord: er is er maar één die zichzelf zo presenteerde”. [Vaessens 1998:128] De bespreking van het werk van Brunclair, Burssens, Rombauts, Vertommen, Verbruggen c.s. in dit hoofdstuk toont aan dat er zich echter wel degelijk nog een hele reeks dichters al dan niet expliciet achter hetzelfde vaandel wilde scharen. Maar het moet gezegd: grote namen leverde deze ‘stroming’ na Van Ostaijen niet op. Toen Gerard Walschap begin jaren veertig terugkeek op de vernieuwing die Van Ostaijen had gebracht constateerde hij dan ook: “Hij heeft daarom [...], in verbinding met de eeuwige heirbaan der dichtkunst, in Vlaanderen een zijstraat aangelegd. Deze bleek voor wie er zich na hem op waagde, een straatje zonder eind te zijn.” [Walschap 1943:36] Het ‘expressionisme’ dat in Vlaanderen op een veel grotere schaal wortel schoot was de humanitaire (volgens Van Ostaijen “romantiese” [IV:270], cf. 2.5) variant. Zowat alle jonge dichters die bij de tijdschriften *De Tijdstroom* (1931-1935) en *Vormen* (1936-1940) betrokken waren en die in de vooroorlogse jaren beschouwd werden als toonaangevend, debuteerden in de voetsporen van Wies Moens, Achilles Mussche of Marnix Gijsen. Als er in hun vroege werk al sporen van Van Ostaijen zijn terug te vinden, dan betreft het de retoriek en stadssymboliek van *Het Sienjaal*. Het is echter bijzonder veelzeggend voor de latere receptie van dat expressionisme in Vlaanderen, dat al deze dichters hun van vaak pathetische belijdenislyriek doortrokken debuten bij het samenstellen van hun respectievelijke *Verzamelde gedichten* hebben weggeretoucheerd. Noch de privédruk *Oriëntering* (1926) van René Verbeek, noch *Praeludium* (1930) van Albe, noch *Eksode* (1929), *Reven* (1931) en *Credo* (1934) van Jan Vercammen werden in de boekdelen van de Orionreeks verzamelde gedichten ‘De Gulden Veder’ opgenomen. De stroming die bij een hele generatie begeestering had gewekt, hen misschien wel had aangezet tot dichten, had blijkbaar alle credibiliteit verloren.¹ Het epitheton ‘expressionist’ was hen een smet geworden en het vroege werk werd als niet ter zake doende jeugdzonden uit de literaire geschiedenis weggeschreven. Ze wilden niet langer met het

expressionisme geassocieerd worden en presenteerden zich dus later, ten onrechte, als dichters die volledig los van of zelfs tegen die stroming in waren begonnen te schrijven. “Zij vallen als dusdanig buiten zijn eigenlijke poëtische ontwikkeling. Daarom neemt de dichter ze ook niet in deze uitgave op,” beweerde Rudolf van de Perre over de bundels *De Doortocht* (1927) en *Wachturen* (1929) van Pieter G. Buckinx (1903-1987) toen hij diens *Verzamelde gedichten* inleidde. [Van de Perre 1982:7] Alsof een “ontwikkeling” pas begint wanneer het de dichter – retrospectief – goed uitkomt en niet in het gans beginnende begin.²

Dat begin situeert zich bij Limburger Buckinx in het theater. Na enkele volkse, romantische toneelstukken (*Ina* (1922) en *Gebroken droom* (1925)) vormden de ‘gerythmeerde verbeeldingen’ in het stuk *De tredmolen* (1926) een poging tot poëtisch drama en als dusdanig de overgang naar de uitgave van zijn gedichten. “’t Is klinkend blinkend goud van zonlicht! / Bewijs me nog die dienst – de laatste,” [Buckinx 1926:20] bezweert de duivel een jonge vrouw in dit stuk dat door de auteur als “experiment” [Buckinx 1969:47] was opgezet. Hij zag het als een poging om met het naturalisme te breken (“de naturalistische dekorrommel” mocht niet gebruikt worden) en “zo plasties mogelijk het subjectieve weer te geven en het leven syntheties uit te beelden, als een ewige [sic] waarheid, een superieur, sterker gebeuren dan de realiteit.” [‘Voorwoord’, Buckinx 1926:9] Het tekent (de jonge) Buckinx helemaal; in de *slipstream* van de expressionistische avant-garde wilde hij nieuwe vormen uitproberen die – door synthetisering – meer dan de aardse werkelijkheid alléén konden uitbeelden. In die experimenteerdrijf werd Buckinx echter – net als bijvoorbeeld het grote voorbeeld Moens, die zich eveneens enthousiast in het ‘Vlaamsche Volkstoneel’ had gestort [Moens 1996:278-281] – geremd door ethische en morele overwegingen. De kunstenaar moest voor alles ‘zuiver’ en met het volk verbonden zijn.³ “Zeden en geloof vóór kunst. Nu, daarover zijn we ’t zeker roerend eens,” kreeg de nieuwbakken medewerker Buckinx in een brief uit datzelfde jaar 1926 toegevoegd door de rubriekleider van *Hooger Leven*, Gerard Walschap. [Walschap 1998:114] Tot een spectaculaire emancipatie op dit vlak – zoals Walschap die manifesteerde in de jaren dertig – zou het bij Buckinx niet komen; niet alleen omdat poëzie veel minder vraagt om uitgesproken meningen, maar vooral omdat het niet in zijn aard lag. “Buckinx is een zanger van die stilte” die je ‘hoort’ nadat de storm is gaan liggen, aldus zijn vriend André Demedts. [Demedts 1945a:202] Vanuit die – sindsdien door critici in alle toonaarden gevarieerde – vaststelling, hoeft het dan ook niet te verbazen dat de vroege bundels van Buckinx in de latere receptie veelal onbesproken blijven. Ze passen namelijk helemaal niet in het beeld van die wat stille, dromerige, “aristocratisch[e]” [idem:207] man (én poëzie).

Buckinx’ poëziedebuut – *De Doortocht* – is een gemodificeerde toepassing en verderzetting van beproefde Wies Moensrecepten. De titel alleen al geeft dat aan: na Moens’ bekende *De Tocht* (cf. 2.2.2.2) zou Buckinx een ‘door-tocht’ maken. Moens’ teleologische parcours wordt hier iets afgezwakt: we zijn nog wel op weg, maar hier wordt enkel verslag gedaan van dat deel van de tocht dat we hier afleggen. Die tempering hoeft niet te verbazen; na bijna tien jaar Vlaams humanitair-expressionisme was de Nieuwe Mens nog altijd niet aan de horizon verschenen. Gevolg is dat in het gros van deze expliciete, geëxal-

het vroege
werk van
Pieter G. Buckinx

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

teerde gedichten steeds ongeduldiger en met nog meer uitroeptekens (18 alleen al in het gedicht 'Feest') gebeden, gesmeekt en gefeest wordt om die nieuwe mens. Dat rumoer is nodig om de steeds op de loer liggende verbittering, onrust en onzuiverheid te kunnen overschreeuwen. Buckinx woonde intussen in Brussel en hij ondervond aan den lijve dat de versnelling van het moderne leven die nieuwe mens niet noodzakelijk sneller dichterbij bracht, maar vooral de oude mens verwarde en vermoeide. Als avant-gardist *après la lettre* zag hij het als zijn taak om de mensen hierin voor te gaan, als dichter een leidersrol op zich te nemen. Waar Van Ostaijen in het titelgedicht van *Het Sienjaar* de eerste etappes van deze tocht had beschreven (de geestelijke voorbereiding van de leider die zich geroepen voelt om deze taak aan te vatten, cf. 2.2.1), zal Buckinx juist proberen om de ontgoocheling omtrent het uitblijven van de Grote Omwenteling te bezweren. Hij tracht aan te geven dat de oude wereld (met zijn zekerheden op familiaal en sociaal vlak) in harmonie kan worden gebracht met de vernieuwing. Dit is het begin van het titelgedicht, 'De doortocht':

Dit is de doortocht
Wij zingen van heimwee als de vink in de kooi.
Tussen hemel en aarde hangen wij
in een rollende driehoek,
maar door ons hart gaat de adem van de liefde
en onze armen zijn sterk als de aeroplanaan.

Over deze tijd staat gespannen als een kleurige vlag
het grote avontuur.

In ons is het leven dat voorbijcirkelt
in de steden
gang van motoren
treinen slingeren over het wereldrond.
In ons is het wee van de music-halls
mekanieke orgels
die de mensen binden aan de nachten.

Maar in ons is ook de witte vreugde der dingen:
een moeder die in de Lente zit
met vele blonde kinderkes rond zich heen.

Is er één leed dat wij niet hebben doorleden?
Is er èèn vreugd die wij niet hebben gekend,
wij, dappere vliegeniers?
[Buckinx 1927:15]

De eerste strofe geeft duidelijk de wat ongemakkelijke tussenpositie van deze generatie Vlaamse post-humanitairen aan: de beeldspraak is kosmisch maar tegelijk ook met enige twijfel (ze hangen in een rollende driehoek, tussen hemel en aarde; heimwee weerklinkt als zijn ze hun vrijheid kwijt), de liefde is nog steeds groot, de armen als vanouds macho-sterk. De neo-roergangers

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

strofen op door hun regelmatig eindrijm. Dat geldt ook voor het gedicht ‘Kleine prelude’, maar de sluimerende metafysische onrust die hier het vaste geloof even dreigt te ondermijnen, tast ook de vorm aan en daarom gebeurt dat rijmen hier onregelmatiger. Zo beschouwd, lijkt dit haast een parafraze van Van Ostaijens ‘Haar Ogen of de goed gebruikte Wensvorm’ (“lichten laaien landen / in de verte brandt een vuur / [...] // Ik vat nooit de vlam van het vuur in de verte” [II:198]). Waar Van Ostaijen het enkel heeft over de verte en het onbekende, maakt Buckinx dit tafereel veel allegorischer door het te hebben over “[w]achtvuren Gods” en “de Tijd”:

Wachtvuren Gods’ aan de verre nacht
Wie houdt de wacht...?

De sterren
bevende lampions
aan ONEINDIGHEID
over de aarde sidderend-zacht
het gegons
van de Tijd.

WIE houdt de wacht...?

De zeeën konden mij niet bedaren;
Mij lokte uw land dat huiverde en zweeg;
zo zacht, o zo zacht zijn uw handen en haren.

Wijl mijn ziel de sterren tot halssnoeren reeg
brandden de Wachtvuren leeg...?
[Buckinx 1929:39]

Het “hernieuwd gebruik van het rijm” bracht Urbain van de Voorde ertoe om Buckinx – samen met André Demedts – uit te roepen tot “degene welke het meest essentieel poëtisch is aangelegd” [Van de Voorde 1931:107] van die hele, voordien nog geheel door hem versmade generatie die zich even tevoren had geopenbaard in *De Doedelzak. Jaarboek der Vlaamse jongeren*. Aangetast “door den kanker van het modernisme” [idem:97] hadden die jongeren zich in het begin nog niet weten te ontworstelen aan “de ontreddering” die zich van de hele cultuurgemeenschap meester had gemaakt tijdens en na de oorlog. Intussen echter, had Van de Voorde “[u]it goede bron” vernomen dat de jongeren “thans zijn gaan inzien dat de modernisten hen in een doodlopend steegje hebben gevoerd” [idem:106] en dat nieuws alleen al stemt hem optimistisch. Het tij begint definitief te keren. De oprichting van het nieuwe jongerentijdschrift *De Tijdstroom* zou deze evolutie bezegelen.

De Tijd-
stroom:
een genuanceerd
expressionisme

Zo lijkt het althans als je de officiële geschiedschrijving erop naleest. “Omstreeks 1930 is het expressionistische getij verlopen,” aldus generatiegenoot Lissens. [Lissens 1953a:169] Ook Brems verwijst naar Van de Voordes boek *Keerend getij* om de verander(en)de situatie te schetsen. [Brems 1983a:97] Gillet vertelt het verhaal over de auteurs en bladen die hier nu aan bod komen

nogal ongenueanceerd in het hoofdstuk 'Antimodernistische strekkingen'. [Gillet 1988:passim] Missinne volgt deze lijn en beweert dat het blad "nauwkeurig afstand [nam] van de expressionistische generatie." [Missinne 1994:168] En Joosten gebruikt de poëtische situatie in de jaren dertig als opmaat voor Walravens' (en meer algemeen *Tijd en Mens'*) afrekening met deze zogenaamd regressieve bewegingen. [Joosten 1996:42-61] Het is hier niet de plaats om deze kwestie in haar geheel te onderzoeken, laat staan te beslechten, maar ik wil toch wel even wijzen op het grote gevaar voor wat in de historische kritiek *regressieve causaliteit* wordt genoemd; aangezien er – achteraf gezien – inderdaad geen grote dichters "van het niveau van Gezelle, Van de Woestijne of Van Ostaijen, of later Hugo Claus" [Brems 1983a:98] blijken te zijn opgestaan in deze periode én aangezien de vernieuwers van Vijftig in Vlaanderen zich vanzelfsprekend tegen hun voorgangers richtten, ligt de conclusie dat dit hele decennium in het teken van de restauratie⁴ stond misschien wel al te zeer voor de hand. Maar misschien is het wel correcter de jaren dertig te zien als een periode waarin een aantal aspecten van een bepaalde vernieuwing inderdaad werd teruggeschoefd, terwijl andere dan weer verder werden uitgewerkt (cf. infra). En zoals altijd waren er auteurs die inderdaad de klok helemaal terug wilden draaien, maar anderen waren het modernisme toch wel eerder gunstig gezind. Door de literaire jaren dertig enkel in termen van restauratie te bespreken, past de literatuurgeschiedschrijver zich ook al te naadloos in het algemeen geldende beeld over dat decennium en die generatie in: de *gay twenties* waren voorbij, de economische crisis sloeg genadeloos toe, als egoïstisch beschouwde frivoliteiten als moderne kunst werden geweerd en vervangen door religieuze en realistische kunst die de 'massa' kon aanspreken...⁵ Uit de beginselverklaringen van zowel *De Tijdstroom* als *Vormen* blijkt echter dat zij weliswaar iets anders wilden dan wat voorafging, maar dat betekende voor hen allesbehalve dat de slinger van de literaire klok meteen terug naar het classicisme moest slaan.

Misschien kan hun houding nog het best met die van de door hen zeer bewonderde Marsman worden vergeleken. Na een initiële periode als 'modernist' of 'expressionist', kwam die al snel tot de conclusie dat het uiteindelijk niet zozeer om deze of gene stroming ging maar om kwaliteit en dat het precies daaraan schortte bij de vele bloedeloze navolgers van elk isme. "Tegen de oppervlakkigen schijn zijn de meeste nieuwe Vlamingen en Jong-Katholieken onvervalschte epigonen; de epigonen van een verouderd modernisme, van het duitse expressionisme, van Whitman en Verhaeren," beweerde hij in november 1925 in *De vrije bladen*. [in Goedegebuure 1981b:131] Het te allen prijze modern willen zijn – "Modernisme-à-tort-et-à-travers (beter: modernisme-om-zichzelfs-wil)" [ibidem] – keurde hij dan ook af. Het weergeven van het voorbijgaande, van het tijdelijke is niet de opdracht van de kunst: "Poëzie is niet de klakkelooze uiting van actueel leven, maar de doorwrochte omzetting van essentieel levensgevoel." [ibidem] In dat "doorwrochte" zit ook al de suggestie dat de vorm steeds belangrijker zal worden voor hem en dat blijkt dan ook uit zijn werk na 1924 en vooral in zijn zogenaamde tweede (1929-1933) en derde periode (1936-1939). Marsman stond overigens allerminst 'open' naar de werkelijkheid; hij voelde zich geïsoleerd en bedreigd door alles wat 'anders' was. De steeds toenemende onzekerheid en angst moesten

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

worden bezworen door de vormdwang en het rijke beeldenrepertorium der klassieken én het door Nietzsche en de Romantici geïnspireerde vitalisme.⁶ Deze afkeer van leeg modernisme en epigonisme én een door het echec getekende levensgevoel vind je ook terug bij de dichters van *De Tijdstroom*. Zij zijn echter veel minder heroïsch (want veel minder getormenteerd). De speelse openheid en geestelijke agiliteit van Van Ostaijen, Brunclair of Burssens en de opeenvolging van ideologische en poëtische crisissen van Marsman maken bij hen opnieuw plaats voor een vast wereldbeeld waarin de Vrouw en God centraal staan. Vormkracht en persoonlijkheid worden naar voren geschoven als garanties voor een kunst die de mens nóch door de onrealistische roep van de onmetelijke kosmos (vergelijk het humanitair-expressionisme), nóch door het Grote Niets (dat – volgens velen – de inhouds- en waardenloze kunst van Van Ostaijen en co kenmerkte) in de schaduw zou laten stellen.

De formuleringen in de ‘Verantwoording’ van *De Tijdstroom* – met als redacteurs onder meer Pieter G. Buckinx, André Demedts, René Verbeeck en Jan Vercammen⁷ – zijn wat dat betreft tegelijkertijd veelzeggend en verwarrend gebleken.

De Tijdstroom bedoelt het orgaan te worden ener generatie die, wars van al de experimenten der laatste jaren, arbeiden wil aan de opbouw ener persoonliker en menseliker kunst. Zij menen dit te kunnen bereiken door meer tucht en concentratie enerzijds, en anderszins door meer waarachtigheid. Wij aanvaarden dat de kunst de kristallisering van het leven van de kunstenaar is, en dat haar graad schoonheid wordt bepaald door de hevigheid van het beleven en de mogelijkheid deze bewogenheid te verstoffelijken in de enige passende vorm. De manier van beleven verschilt echter volgens de levensovertuiging van de kunstenaar; en zo blijft het ten slotte het etiese beginsel dat richtinggevend optreedt, én voor het leven én voor de schoonheid. Ook dit beginsel kan verschillend zijn, maar wij geloven het te bezitten in de door God veropenbaarde en door de Heilige Roomse Kerk voorgehouden leer. Wat echter niet uitsluit dat in deze bladen ook plaats is voor werk van andersdenkenden, voor zover het niet strijdig is met de door ons beleden waarheid en ook naar de geest aan de onze verwant is. [Tijdstroomredactie 1930:1/Missinne 1994:18]⁸

De boodschap is duidelijk: andersgezinden mogen meedoen, maar alleen zolang hun werk niet strijdig is met de beginselen van de kerk. Het lijkt een typisch staaltje van wat later *repressieve tolerantie* zou worden genoemd en is in dat opzicht misschien wel tekenend voor deze hele generatie.⁹ Ze wilden kool én geit sparen... en leden dus honger. Maar wie waren dan de kool en de geit? En werden ze echt gespaard? De frase “wars van al de experimenten der laatste jaren” lijkt een afrekening met de verschillende pogingen tot poëzievernieuwing in de jaren twintig. De oproep om een “persoonliker en menseliker kunst” te maken, lijkt meer specifiek een afkeuring in te houden van het onpersoonlijke (geontindividualiseerde) modernisme. Wanneer Buckinx echter in een recensie van Binnendijks *Prisma*-bloemlezing zijn grote waardering uit-

spreekt voor “het streng persoonlijke gedicht ‘Hypnose’ van Gaston Burssens” [Buckinx 1931b:154], dan geeft hij aan dat die eis van persoonlijkheid niet in die zin begrepen moet worden. En het is nog maar de vraag of de roep om “tucht en concentratie” – zoals [Joosten 1996:42] het interpreteert – “rechtstreeks op de classicistische ordening” wijst. De – door Joosten niet onderzochte – kritieken en gedichten wijzen geen van beide in de richting van een *retour au sonnet* of een uitgesproken, exclusieve voorkeur voor de lyriek van Van de Voorde of Herreman. Integendeel. Zoals bij de dichters Arnet, Verbeke en Lammens bleek (cf. 3.3), is de invloed van Van Ostaijen onmiskenbaar aanwezig in *De Tijdstroom*. En ook het gros van de technische uitspraken over poëzie in *De Tijdstroom* verschilt niet zo gek veel van de poëtica van de late Van Ostaijen. Wanneer Buckinx zijn eerste kroniek over Nederlandse poëzie opent met zinnen als “[p]oëzie mag geen manifest zijn [...]; poëzie moet niets dan poëzie zijn, klaar als de klare diepte van het meer en toch zo ondoorgroendelijk duister als de diepe bodem van het meer” [Buckinx 1930:56] dan klinkt daar weliswaar een zin voor *schwärmerige* romantiek in door die Van Ostaijen totaal vreemd was, maar de nadruk op het mysterieuze en de afkeer van het buitenlyrische deelt Buckinx zeker met hem. Die verwantschap blijkt ook uit het vervolg: “En toch, zou hij, door dit alles [gevoeligheid voor de mysteries van het leven, gb] geen dichter zijn, indien hij niet de kracht der muziek bezat, indien hij niet de muziek van het woord in zich droeg, indien hij niet de muziek van de klank en het rythme beheersen zou [...] kinderlik spelend met het woord, het enige wat voor de dichter overbleef, het enige waarmee hij zijn droom herbouwen kan.” [ibidem] De klemtoon op muziek, op het spel... allemaal aspecten die Van Ostaijens poëtica in de jaren twintig onderscheidde van die van de humanitair-expressionisten. En het zijn dan ook deze expressionisten – voor wie een gedicht wél een manifest moest zijn – die door *De Tijdstroom* worden afgewezen. Het lijkt een klassiek, bijna clichématig geval van vadermoord; uit Wies Moens waren zij voortgekomen, van Wies Moens wilden ze loskomen. De term ‘organisch expressionisme’ had intussen geen ingang gevonden en wanneer er werd afgerekend met ‘het expressionisme’ dan werd daarmee dus onwillekeurig aan Moens, Mussche en in mindere mate Gijsen gerefereerd.¹⁰ Westerlinck heeft dat correct ingeschat; volgens hem hadden Moens, Gijsen, Mussche en (de vroege) Van Ostaijen allemaal in meer of mindere mate invloed uitgeoefend op het vroege werk van de *Tijdstroom*-generatie. “Tot op zeker oogenblik, toen Van Ostaijen zijn laatste periode ingetreden was en de breuk naakte, het dilemma rijzen kon: Van Ostaijen of... de rest. Pieter Buckinx koos Van Ostaijen.” [Westerlinck 1942:15] Dat hij zich inderdaad van “de rest” wou distantiëren, blijkt in dezelfde kroniek van Buckinx. Hij bespreekt hierin *De Duistere* [sic] Bloei van mederedacteur René Verbeek en juicht toe dat die een hele evolutie heeft doorgemaakt sinds zijn debuut *Oriëntering*; in die bundel immers zat hij “zo goed als geheel gevangen” in patronen van Moens en Gijsen; in zijn nieuwe werk, daarentegen, hebben “de esthetische geest van Paul van Ostaijen en [...] de heimelijke, sterk lyriese vervoering van Marsman [...] ten goede, op het talent van Réne Verbeek [...] ingewerkt.” [Buckinx 1930:57]¹¹ Het is dus níet zo dat deze generatie het modernisme als geheel afwijst; men wil enkel de gecultiveerde vormenloosheid en buiten-lyrische pathetiek van de vrije verzendichters aan banden leggen.

Buckinx
& Van
Ostaijen (1)

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

het probleem van de versvorm } Althans, sommige Tijdstroom-dichters wilden dit. Er bestond over deze kwestie geen eensgezindheid. Dat bleek toen hierover een interessante minipolemiek werd gevoerd in de kolommen van *Hooger Leven*. Rubriekleider Walschap had de Tijdstroom-jongeren (“groep André Demedts”) uitgedaagd om zich in zijn blad eens te bezinnen over “[h]et probleem van den versvorm” [Walschap 1931:1348] en had hen ter opwarming hieromtrent enige gedachten geciteerd van Alain en Albert Verwey. De jongeren gingen op de uitdaging in. “De strijd vrijvers-gebondenvers weze nu voor altoos uit de wereld,” decreeteerde Buckinx in zijn replek. Zonder in deze context Van Ostaijens naam te noemen, gebruikte hij vervolgens wel diens argumenten (zoals onder meer gehanteerd in de ‘Gebruiksaanwijzing’ en zijn essay over Van Hecke, cf. 2.5) om aan te tonen dat het hier een schijntegenstelling betrof. Dat André Demedts in deze discussie in een eerder artikel in *Hooger Leven* – niet onverwacht – onomwonden voor de prosodie had gekozen, betreurt Buckinx: “Dit duidt slechts op een beneveld inzicht, te wijten waarschijnlijk aan de karrevracht vrije verzen die met lyriek niets hebben te maken. Al kon toch een even zware vracht ‘onbenullige’ prosodische verzen worden aangevoerd.” [Buckinx 1931c:1551] Net als Van Ostaijen beweert hij dat elk goed vers per definitie een graad van gebondenheid bezit, maar dat die niet per definitie door traditionele vormen wordt bepaald. “Ik beschouw ook het vrijvers als een op zichzelf ‘levend organisme’, dat, zoniet even streng gebonden als het metriese vers, dan toch deze gebondenheid benadert – of overtreft door de klare, doorzichtige verklaarbare muziek van het woord en door de gebalde gespannenheid van het rythme.” [ibidem] Niet déze kwestie is van belang, beweert hij, maar die van de “zuivere lyriek”. Net als Van Ostaijen verplaatst hij dus de doelpalen, in zijn eigen voordeel. Een gedicht ontstaat als een “levend organisme” en zoekt dus de vorm die het nodig heeft (cf. de ‘noodzaak’- en Darwindiscussie in 2.2.1). In de praktijk zal dan blijken, zo wordt hier tussen de regels voortdurend gesuggereerd, dat die noodzakelijke vorm niet prosodisch is. Buckinx is er immers van overtuigd dat “wie de prosodie aanvaardt staat voor het gevaar ook ‘het niet langer bruikbare’ te aanvaarden [...] En hierdoor hebben zij [die deze keuze voor de prosodie maakten, gb] de kans op een zuivere lyriek niet groter gemaakt.” [ibidem] Interessant aan deze tekst is ook dat Buckinx in zijn verdediging van het ‘gebonden vrijvers’ exact dezelfde termen hanteert die Van Ostaijen gebruikt om aan te geven welk onderzoek de criticus moet doen om een gedicht te beoordelen (cf. 2.3): “Ik ken gedichten van Moens, Gijsen, Van Ostaijen [...], die formeel controleerbaar blijven naar konsepsie en techniek en slechts terug te brengen zijn tot één schema, n.l. dat van het gedicht zelf.” [ibidem, cursivering gb] De invloed van Van Ostaijens poëtische artikelen blijkt hier zonneklaar.

Buckinx & Van Ostaijen (2) } In de collectivistische jaren dertig waren die stellingen pro zuivere lyriek al voldoende om voor volksvreemde Ivoren Torendichters en nieuwe kunst-omde-kunst-aanbidders uitgescholden te worden. (Ook dat was de late Van Ostaijen overigens overkomen, cf. 2.3 en 2.5.) Zowel Ernest van der Hallen, medewerker van *Jong Dietschland*. *Algemeen Weekblad voor Katholiek Vlaamsch-nationaal Leven*, als Marnix Gijsen in het even katholieke maar verder nogal modernistisch ingestelde *Opbouwen* hadden *De Tijdstroom*-redacteurs gekapiteld, respectievelijk omdat ze zich los van de ethiek en van de Vlaamse volks-

gemeenschap durfden wagen en omdat ze aan hun eigen hart genoeg meenden te hebben. Buckinx reageert – voor zijn doen – uitermate scherp; hij noemt Gijsens interpretatie van zijn tekst “leugenachtig” [Buckinx 1931a:147] en herneemt en becommentarieert een aantal cruciale passages om zo alle misverstanden weg te nemen. En weer vallen enkele uitspraken op die niet zouden misstaan in het kritisch werk van Van Ostaijen: “Men maakt geen verzen naar verstandelijk voorschrift” [idem:148]; “Wij zijn niet meer zo uitbundig en entoeziast over elk teknies wonder van deze eeuw” [ibidem]; hij heeft het over “de zwaarte dezer humanitaire bagage, die, met de lyriese werkelijkheid niets heeft te maken” [ibidem]; “Poëzie is geen wijsbegeerte, heer Marnix Gijsen! Ook geen vredesaksie. Geen enkel dichter echter willen wij weerhouden wijsbegeerte te studeren of aan vredesaksie te doen.” [idem:149] Drie jaar later zou Buckinx – na een nieuwe “kwaadwillige” aanval van Van der Hallen – nogmaals proberen de puntjes op de i te zetten: *De Tijdstroom*-dichters reageren “tegen de ongebonden vormeloosheid en de zwendel in buitenpoëtische leuzen die de naoorlogse poëzie kenmerkten. [...] Wij verwerpen het romanties-ekspressionisme, wij grijpen terug naar de kern. Wij streven in de eerste plaats naar concentratie, naar orde, wij zijn revolutionair. Wij streven niet de realiteit na, wij streven een verhevigde realiteit na. Wij zoeken in de sonoriteit der woorden een ‘nieuw’ verband, de vlam die beelden brandt”. [Buckinx 1933a:437-477] Die roep om orde zou Van Ostaijen niet in die bewoordingen onderschrijven, maar de rest van deze verklaring waarschijnlijk wél.¹² Het is ook niet toevallig dat hier ook zijn term “romanties-ekspressionisme” wordt gehanteerd; in 1931 was bij *De Sikkel* deel twee van Van Ostaijens *Krities Proza* verschenen, en zijn terminologie raakte steeds beter verspreid. Dat bleek, behalve in de hogergenoemde polemiek in *Hooger Leven*, ook in de twee bijdragen die Buckinx in *De Tijdstroom* aan Van Ostaijen wijdde. De eerste verscheen als recensie van dat tweede deel kritieken. Buckinx geeft meteen aan dat dit kritisch proza een belangrijke invloed heeft gehad op de jeugd. Maar hij acht ook de dichter zelf hoog, of beter, een nogal gelimiteerde constructie die hij van die dichter maakt:

Zeker, ik houd van een tiental gedichtjes van Paul van Ostaijen waarin deze zich niet slechts in de muziek der woorden zelf vermeit, doch tevens zich te luisteren legt aan de rand der ziel. De Paul van Ostaijen, die, zonder zich ooit volkomen uit te kunnen spreken, zijn moeheid of zijn blijdschap te suggereren wist door de sonoriteit van het woord en de mysterieuze kracht van het beeld, omdat hij hier, al was het dan ook slechts uitzonderlijk, die zuivere eenheid bereiken mocht, die wij het ‘lyries geluk’ noemen zullen. [Buckinx 1931d:35]

Allesbehalve onverdeelde lof dus, en Buckinx zal varianten van dit voorbeeld blijven herhalen in dit korte essay.¹³ Het is een refrein dat van dan af – van Maurice Gilliams tot Herman de Coninck – in verschillende varianten zal weerklinken: Van Ostaijen heeft een hoop troep afgeleverd, maar naar het einde van zijn leven maakte hij een beperkt aantal gedichten die de status ‘klassieker’ verdienen. Buckinx verkiest niet de pure woordkunst (vermoed kan worden: gedichten als ‘Berceuse presque nègre’ of ‘Marc groet’s morgens

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

de Dingen'), maar de zeer late, extra metafysisch aangelengde Van Ostaijen van 'Facture Baroque', 'De oude Man' en 'Het Dorp'. Hij citeert de laatste twee strofen van 'Het Dorp' en interpreteert die op een veelzeggende manier: "Daar de dichter de lezer zelf in het gedicht betreft, vernietigt hij de ik-vorm niet, doch versterkt hem in overdrachtelijke zin. En zó krijgt ook het psychologische element weer zijn plaats in deze poëzie, waarin Van Ostaijen, na vele grillige wegen, weer zichzelf terug vindt." [idem:36] De – in de formuleringen van de *Tijdstroom*-verantwoording – onpersoonlijke en onmenselijke Van Ostaijen-poëzie wordt hier impliciet afgekeurd door er de nadruk op te leggen dat hij in zijn late werk het ware geloof opnieuw ontdekt heeft. Of het echt Van Ostaijens bedoeling was om het persoonlijke en psychologische opnieuw in zijn poëzie te verwerken laat ik hier in het midden; interessant is echter dat Buckinx' à la carte-Van Ostaijen door deze opmerking opeens uitstekend past op het *Tijdstroom*-menu: een dichter die het enkel om de poëzie te doen is, om de kracht van het woord en het diepe mysterie dat erdoor wordt gesuggereerd. Dat het Buckinx wel degelijk hierom gaat, wordt extra bevestigd door het vervolg van het essay. Hierin verzet hij zich eerst tegen de *alleseter* Van Ostaijen ("ik aanvaard deze dichter slechts in die enkele versjes uit zijn, nooit overwonnen standpunt-periode") en daarna tegen zij die – vanuit verkeerd begrepen piëteit jegens de te vroeg gestorvene – "van deze versjes sentimentele kostschoolpoëzie" maken. [ibidem] Het gaat dus níet om de persoon (in deze persoonlijke lyriek), maar enkel om de poëzie en hoe die tot stand komt. Ook over die technische aspecten heeft Buckinx het, en hij is meteen duidelijk: "Paul van Ostaijen heeft het expressionistische vrijvers van een romantiese ondergang gered". De "streng gekoncentreerde poëzie" die hij afleverde bewees dat het mogelijk was om vanuit de woordkern een vers op te bouwen, zonder in het ijle(nde) vrije vers te vervallen, noch in de voorgedraaide traditionele vormen: "Zijn vrijvers, dat door een strenge concentratie geen vrijvers meer kon worden genoemd betekent: begrenzing naar de kern." [idem:38] En wanneer hij daar dan uiteindelijk nog de hogergenoemde levensintensiteit in verwerkte "stond hij boven elke richting en mode in die heldere lichtlijn: het lyries doorleefde." [ibidem] Het programma van Buckinx zelf, kortom. En voor het opstellen van dat programma zijn de essays van Van Ostaijen onontbeerlijk gebleken. Buckinx schat die dan ook hoog in; hij meent dat "als men het spoor van Paul van Ostaijen zal blijven erkennen in de verdere ontwikkeling onzer cultuur, dat dit dan voornamelijk te danken zal zijn aan deze kritiese opstellen".

De bewondering voor de 'late', 'definitieve', 'klassieke' Van Ostaijen van *Het eerste Boek van Schmoll* is dus – ondanks de geuite reserves – groot bij Buckinx: het zuivere, autonome gedicht, streng geconcentreerd van vorm, vertrekkend vanuit de sonoriteit van het woord en de mysterieuze kracht van het beeld – dát is zijn poëtica. Maar ook zijn reserves zijn revelerend. Van Ostaijens zogenaamd loos woordspel, zijn zin voor anarchie, zijn partijdigheid als criticus... het zijn kenmerken waarin Buckinx zich allerminst kan terugvinden.¹⁴ "Alleen het geloof, de liefde en de poëzie kunnen het leven aanvaardbaar maken, omdat zij het leven bezielen en verhogen in zijn waarde, omdat zij de mysterieuze krachten wakker roepen die sluimeren in de mens," aldus de auteur later in zijn memoires *Het ligt voor de hand*. [Buckinx 1969:68] Waar de platonisch-pessimist Van Ostaijen de confrontatie opzoekt en de wereld als

een onherbergzame en absurde plaats beschrijft, is het Buckinx om onvoorwaardelijke *Lebensbejahung* te doen, om geruststelling, om – hij gebruikte de term zelf (cf. supra) – “lyries geluk”. [Buckinx 1931d:35] En dat geluk vindt hij in zijn eigen wat etherische droomlyriek, waarvoor hij in die enkele gedichten van de late Van Ostaijen een model vond. In een volgend essay, ‘Twee jonge doden,’¹⁵ geeft hij echter de grenzen van dat model aan. Naar aanleiding van de publicatie van – de voor Van Ostaijens doen erg openhartige – *Brieven uit Miavoye*, beweert hij: “Dat Van Ostaijen geen definitieve weg heeft aangewezen [voor de jongeren, gb], ligt wel gedeeltelijk in het feit, dat zijn criterium al te zeer op het formeele was gericht en dat hij de smartelijke siddering van het leven, die hij toch zelf in hoge mate aanvoelde en in enkele woorden wist te omsluiten, schijnbaar negeerde.” [Buckinx 1932:78] Uit de gedichten spreekt dus (toch) te weinig warmte, te weinig algemeen-menselijkheid. Zowel in zijn latere studie over *de moderne vlaamse poëzie* (1956) als in de genoemde memoires (1969) zou Buckinx (met exact dezelfde woorden) het *Tijdstroom*-programma in deze zin herformuleren: “Zij [= wij] hebben niet vooral gestreefd naar ‘zuivere’ poëzie, zoals gezegd werd, doch naar een poëzie die de moderne mens volledig in zich opneemt. Zij wisten dat de zgn. ‘spielerei’ die meestal slechts langs de zintuigen de moderne mens aandeed, een leemte liet die alleen door de volheid van leven kon worden aangevuld. En deze volheid van leven, indien zij geen leuze wilde blijven, kon niets anders zijn dan de algemeen-menselijke siddering van de moderne mens in de moderne tijd.” [Buckinx 1956:18/Buckinx 1969:62-63] Juist wanneer de rol van Van Ostaijen ter discussie zal staan in het in de jaren vijftig erg actuele debat over vernieuwers en traditionalisten, positioneert Buckinx zich erg leep in het midden; hij is weliswaar kritisch tegenover die vernieuwers (ze verkwanselen hun talent aan gezochte originaliteit en verliezen alle gevoel voor maat en vorm), maar beaamt wél impliciet het voorbehoud dat de *Tijd en Mens*-generatie bij haar gemankeerde goeroe Van Ostaijen had geformuleerd (cf. 5.3):¹⁶ het teveel aan spelerei en het gebrek aan algemeen-menselijke siddering hadden de *Tijdstroom*-generatie uiteindelijk tegen de vernieuwers van de jaren twintig laten kiezen (en dus – wordt er gesuggereerd – verschillen de dertigers op dat vlak niet eens zo veel van de vijftigers). Aangezien Joosten zich voor zijn beoordeling van *De Tijdstroom* vooral op deze en andere late teksten van redacteurs baseerde, hoeft het niet te verbazen dat hij geen twijfels heeft over “de nadrukkelijke restauratieve tendens binnen *De Tijdstroom*”. [Joosten 1996:44] Die kwalificatie heeft hier echter duidelijk meer met politiek (progressief-conservatief) dan met kunst (modernisme-classicisme) te maken: “Het engagement met de eigen tijd, als je dit zo kunt noemen, steekt de kop op, maar wordt expliciet gerelateerd aan de klassieke algemeen-menselijkheid, die zich juist onttrekt aan de actuele tijd.” [idem:43] Uit de – weliswaar beknopte – analyse van opstellen en gedichten van *Tijdstroom*-auteurs blijkt echter dat deze kwestie lang niet zo eenduidig is.

Hier word je als onderzoeker eens te meer geconfronteerd met de wolfijzers en schietgeweren van het poëtica-onderzoek. Manifesten, beginselverklaringen en kritieken kunnen je wel een inzicht bieden in de intenties van de auteurs, of ze die ook waarmaken is een heel andere zaak. En wat moet je met latere evaluaties en beoordelingen van de betrokkenen. Zoals al aangegeven,

Vormen

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

kunnen ook die met strategische bedoelingen geschreven zijn; vaak zijn ze revisionistisch zonder meer. Uit de contemporaine kritieken en gedichten van Buckinx blijkt alvast dat hij wel degelijk schatplichtig was aan Van Ostaijen en de formele aspecten van diens modernisme.¹⁷ Het is in dat opzicht tekenend dat de publicatie van zijn ‘tweede’ poëtische debuut, *De Dans der Kristallen* – het eerste boek dat hij in zijn *Verzamelde gedichten* opneemt – samenvalt met de oprichting van een tijdschrift waarin juist die formele bekommernis nog veel uitgesprokener dan in *De Tijdstroom* zal worden benadrukt. Nadat dat laatste blad in 1935 werd opgeheven, vonden Buckinx, Verbeeck en *De Tijdstroom*-proza-chroniqueur Paul de Vree elkaar in april 1936 opnieuw in *Vormen*.¹⁸ Hun ‘Verantwoording’ is geen meesterstuk in het genre, maar maakt toch duidelijk waarom de auteurs dit nieuwe blad nodig achtten. In een tijdschriften-landschap dat beheerst werd door de anthologiebladen van de zuilen (*Dietsche Warende & Belfort*, in mindere mate ook *De Vlaamsche Gids*) en sterk Vlaams-nationalistische periodieken (*Dietbrand* van Wies Moens, *Volk* van onder meer Ernest van der Hallen, Karel Vertommen en Dirk Vansina, en *DeVlAg* van Jef van de Wiele) wilden zij een jongerenblad dat “zich in eerste instantie bekomert om het literaire probleem, als zijnde de uiting van een vernieuwde mentaliteit”. [*Vormen*redactie 1936:1] Hun ondertitel maakt het lapidair duidelijk: “tweemaandelijksch letterkundig tijdschrift”. Waar andere bladen zichzelf “maandschrift voor Dietsche Kunst en Cultuur” of “Algemeen Maandschrift” noemen, wil *Vormen* een uitgesproken literair blad zijn. Van de zeventig periodieken die Lut Missinne beschreef voor haar onderzoek naar de proza-opvattingen in deze periode [Missinne 1994:293-301], is er geen enkel ander blad met dezelfde doelstelling. Dat deze ondertitel alleen al in het toenmalige klimaat volstond om voor Ivoren-Toren-Vorm-Fetisjist uitgemaakt te worden, hadden de redacteurs al in hun *Tijdstroom*-periode ondervonden en dus probeerden ze zich deze keer in te dekken: “Dat men ons niet verdenke terug te keeren tot een dor formalisme of tot een subjectivisme dat aan en door zichzelf genoeg heeft.” [*Vormen*redactie 1936:1]¹⁹ Ze willen dus geen nieuwe Tachtigers in het diepst hunner gedachten zijn, noch zinledige zuivere lyrieci, maar wel auteurs die de literatuur eerst plaatsen én dus ook de auteur.²⁰ Ze verleggen “het zwaartepunt van gemeenschapszin naar algemeene mensche-lijkheid en erkennen [...] de persoonlijkheid als eerst-geldende en onmisbare factor.” [*ibidem*] Die klemtoon op persoonlijkheid en algemeen-menselijkheid wordt door Joosten eens te meer als bewijs voor hun restauratiedrift gezien [Joosten 1996:46], maar dat lijkt me ook hier een nogal ongenuan-ceed oordeel. Dat de *Vormen*-redacteurs geen hemelbestormende neodadaï-sten waren is duidelijk, maar je kunt je afvragen waar Joosten het vandaan haalt dat voor hen “de vaststaande formele voorschriften de doorslag geven”. [*ibidem*] Nergens in hun manifest, noch in het gros van de hier gepubliceerde gedichten is er sprake van *overgeleverde* vormen. Wat zij willen is hun persoonlijkheid vormen en vanuit die persoonlijke levensvisie ook een eigen vorm geven aan de literatuur. Dat past noch in de op de gemeenschap gerichte poë-tica van de (neo-)humanitair-expressionisten, noch in het veel striktere auto-nomiebegrip van Van Ostaijen, maar staat uiteindelijk toch veel dichter bij het laatste.²¹ Opnieuw: nadat de vele epigonen van Moens uittrenturen hadden ‘bewezen’ waartoe het romantisch-expressionisme kon leiden, besloten

enkelen onder hen (ze waren zelf Moensepigoon geweest en wisten dus waarover ze het hadden) dat er in de literatuur misschien maar beter opnieuw met literaire maatstaven gerekend kon worden; en dus werd de vorm opnieuw belangrijk. Dàt is het aandeel van zowel *De Tijdstroom* als van *Vormen* en daar ligt ook hun historische verdienste. Ze hadden dan inderdaad niet het talent van Van Ostaijen, ze misten zeer zeker de polemische branie en wereldverbeterende opstoten van Brunclair of het poëtisch vernuft van Burssens, maar als enkele van de poëticale ideeën van deze heren in dit decennium niet verloren zijn gegaan, dan is dat (mede) te danken aan deze bladen. En die verworvenheden deden hen dan inderdaad misschien in een nieuw soort classicisme belanden, dat had Van Ostaijen zelf eigenlijk al voorspeld en ook Burssens was in die richting aan het evolueren (cf. 3.2). Hun vormaandacht hoeft dus allerminst waardering voor of zelfs invloed van Van Ostaijen uit te sluiten. Want hoewel de volgende uitspraak van *Vormen*-redacteur Lissens pas werd opgetekend toen Van Ostaijen definitief gecanoniseerd was en ze dus meer dan waarschijnlijk door die canonisering gekleurd is, geeft ze toch mooi aan dat zowel de figuur als de ideeën en het werk van Van Ostaijen door de generatie van de dertigers erg hoog werden ingeschat:

En wij ontdekten het *Eerste Boek van Schmoll*, dat kort na het afsterven van Van Ostaijen in de door Burssens bezorgde *Gedichten* verscheen, en daarna het klemmend en verbeterde *Krities Proza*. Iedere stap vooruit in het oeuvre, dat ons geleidelijk door postume publikaties zou ontsloten worden – de *Brieven*, *Diergaarde*, *Self-Defense*, *De Bende van de Stronk* – versterkte onze aanhankelijkheid, die stilaan verering was geworden. De contramine, waarin dit werk was gegroeid en gesterkt, was ons dierbaar. Daarom haalden wij slechts de schouders op, toen de huldeblijken aan de overleden dichter talrijker werden in het kamp van diegenen, die wij achtten wezensvreemd tegenover hem te staan. [Lissens 1964:16-17]

Het gevecht om het legaat-Van Ostaijen ging dus onverminderd door. Hoewel de dichters en critici van *De Tijdstroom* en *Vormen* nu vooral als brave restaurateurs worden ingeschat, beschouwden zij zichzelf toen dus als de ware erfgenamen van een dichter die met zijn werk zowel de poëzie in Vlaanderen als het denken over literatuur grondig had gewijzigd. En in een klimaat van volksverbonden literatuur, rustig verder kabbelende heimatauteurs of brave burgermannenlyriek wàren deze *Vormen*-redacteuren misschien ook wel outsiders en was Van Ostaijen dus vanzelfsprekend hun held.²²

Halverwege de jaren dertig zou ook voor het eerst de mogelijkheid geopperd worden dat er vanuit de premissen van Van Ostaijens poëtica best nog wel een deugdelijke evolutie mogelijk was. Toen in hetzelfde jaar 1936 waarin *Vormen* werd opgericht, Pieter G. Buckinx' bundel *De Dans der Kristallen* verscheen, reageerde Rutten in elk geval erg enthousiast: "Evenals Burssens volgt Buckinx, evenwel minder systematisch dan de eerste, een bepaalde Van Ostaijense richting, al was het maar voor een zekere techniek, die hij bij den dichter van *Het Eerste Boek van Schmoll* ongetwijfeld heeft geleerd". En de criticus geeft meteen ook aan waarom dit volgens hem een écht expressionistische bundel

de zuivere
droomlyriek
van Buckinx

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

is: “Hij dicht namelijk van uit zijn droom, van uit zijn visioen, een poëzie dus die van binnen uit een vorm van imagatieve werkelijkheid aanneemt.” [Rutten 1936b:472] Een aparte maar interessante definitie hanteert Rutten hier; hoewel anderen die verbeeldingswerkelijkheid als een teken van niet-expressionisme zagen (Buckinx = droomlyriek), legt hij juist de nadruk op het visionaire – inderdaad ook een kenmerk van deze stroming (cf. 2.2.1 en 2.2.2.2) en in de hier bedoelde variant zeker ook toepasselijk op de late Van Ostaijen (cf. 2.5). Of Buckinx het inzicht in dit procédé van het innerlijke landschap aan Van Ostaijenkloon Rombauts te danken had of misschien eerder aan zijn lectuur van Marsman is niet duidelijk,²³ feit is dat hij in de zeven jaar sinds *Wachturen* een grote stap heeft gezet. Weg is de opgeschroefde retoriek, weg vooral ook de expliciteringen en beelden uit het bruisende nachtleven. Van nu af aan laboreert Buckinx aan een eigen, hoogstparticulier vocabularium dat zijn gedichten een heel persoonlijke toets geeft. Dat hij dit verwezenlijkt in wat in wezen een onpersoonlijke, niet-belijdende lyriek is, maakt hem inderdaad tot één van de eerste Vlaamse dichters die met Van Ostaijens erfenis iets origineels aanvangt.

Wanneer Rutten beweert dat Buckinx “van binnen uit” dicht, impliceert dat natuurlijk nog niet dat de dichter hiermee bewust Van Ostaijens dicta over de oorsprong (‘innerlijke noodzaak’, noodzaak 1) en evolutie van het gedicht volgt (noodzaak 2 die het over het materiaal heeft, de noodzakelijke vorm die het kunstwerk krijgt, cf. 2.2.1, 2.3 en 2.5). Die eerste noodzaak is in het westerse denken over poëzie al eeuwen zowat een *conditio sine qua non* geweest en het hoeft dan ook niet te verbazen dat Buckinx later zal verklaren dat “poëzie [...] sedert lang een levensfunctie, een dwingende noodzaak geworden” was voor hem. [Buckinx 1969:117] Interessanter is echter dat hij even later ook beweert dat de poëzie “zeer dicht bij het gebed en de extase” staat. [idem:118] Het gedicht biedt zich dus – net als bij Van Ostaijen – vanuit een oncontroleerbare noodzaak aan die de erg religieuze Buckinx niet toevallig als “genade, vooral genade” benoemt. [ibidem] Het cruciale verschil is dan natuurlijk dat Buckinx die genade aan God dankt, terwijl Van Ostaijen de oorsprong van het gedicht (én het gebed, cf. 2.5) toeschrijft aan een diep geworteld besef dat die Absoluutheid niet gegeven is.²⁴ Waar Van Ostaijen die kloof precies zal thematiseren (cf. 2.5), probeert Buckinx met de poëzie een brug te vormen:

Want het is immers duidelijk dat de poëzie niet alleen op het aardse gericht is, maar vooral op ons verlangen naar oneindigheid. Daardoor geeft zij een zin aan ons bestaan. Intuïtief ontraadselt de dichter de geheimen van onze aardse eindigheid en onze bestemming, hij is ook nu nog de ziener die uit de diepste grond van zijn wezen de nieuwe verwachtingen wakker roept en de boodschap brengt van de nieuwe geboorte. Vandaar ook zijn feestelijke pijn als de ziel uit haar vertrouwde wortelgrond wordt losgescheurd. [idem:117]

Of die laatste zin begrepen mag worden als Buckinx’ interpretatie van *De Feesten van Angst en Pijn* is niet duidelijk; feit is dat hij zich hier als een onvervalst platonisch-optimist presenteert: de dichter is een ziener en geeft zin aan

het bestaan. Buckinx mag zich dan in de jaren dertig al ontworsteld hebben aan de formele kenmerken van het romantisch-expressionistische gedicht, de motivering van zijn kunstenaarschap lijkt sinds zijn debuut nauwelijks gewijzigd; de dichter is een leidsman, hij wéét en kán 'meer'. In de passage die net aan het vorige citaat voorafgaat, verbindt hij die mogelijkheden van de dichter expliciet met "de magische glans van het woord". [ibidem] Het inzicht in wat het woord vermag, deed hij naar eigen zeggen ten tijde van *De Dans der Kristallen en Vormen*: "de ontdekking van het woord, dat niet alleen klank en betekenis bezit, maar meer is dan dit alles: het symbool van een eigen, onvervreembare wereld." [idem:104] Deze revelatie viel – al dan niet toevallig – samen met "de schroomvolle benadering en de beleving van de liefdeservaring als de ineenvloeiing van lichaam en geest." [ibidem] De gedichten in *De Dans der Kristallen* kunnen dan ook gelezen worden als verbeeldingen van die erotische en geestelijke vervoering mét soms metafysische inslag. Het volgende gedicht gaat aan die extase vooraf:

Zo wonderlijk, zo vreemd heb ik u nooit bemind
het onontwikkbaar wenken van uw ogen.

Want aan dit wilde hart klaagt steeds de diepe zee,
de stalen wind
het spitse schreeuwen van de nachtelijke vogels op de wind.

Zal ik dan rusten aan de randen van uw ogen
en sprakeloos het onbereikbaar land bereiken
dat ik onweerstaanbaar heb bemind?
[Buckinx 1982:26]

Dit is lang niet het beste gedicht uit de bundel, maar het geeft mooi een tussenstadium aan in de ontwikkeling die Buckinx doormaakt, als minnaar én als dichter. De geliefde is hier vooralsnog onbereikbaar en dat heeft dichters altijd al tot de toppen van hun metaforische kunnen gebracht. Interessant is het dan om te zien hoe die beelden vooral in het midden van het gedicht voorkomen, terwijl het begin en (in mindere mate) einde toch nog eerder als belijdenislyriek te catalogiseren zijn. Misschien mist de dichter voorlopig het vertrouwen om de beelden echt voor zich te laten spreken en acht hij het nodig de thematiek nog enigszins expliciet in te leiden en af te sluiten. Als de ik lang genoeg weerstand biedt aan de lonkende ogen van de vrouw, zal hij haar ("het onbereikbaar land") uiteindelijk toch bereiken. De "ogen" vormen hier zo het begin- én eindpunt van het traject: ze vormen de toegangspoort tot de absolute verrukking. De tussenliggende verzen moeten vooral de haast niet meer in te tomen heftigheid van de minnaar suggereren. De zinnelijke geest van Van de Woestijne waait hier rond en de geconcentreerde vrije verzen hebben meer met een dichter als Verbruggen te maken. In andere gedichten verbindt hij dan weer de anekdotiek van Gijsen met de frasering en motieven van Van Ostaijen. Zoals bijvoorbeeld in 'Le Clown Mélodieux' – opgedragen aan de schilder Edgar Tytgat, die zelf gek was van circussen en kermissen en die ook anekdotiek aan lichte vormen van expressionistische 'vertekening' wist te paren:

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

[...]

En vloeien dan die vingren even melodieus
langs 't spitse speeltuig aan zijn moede mond,
dan trilt zo winterlijk zijn moede mond,
dat aan zijn winterlijke vingren ook het speeltuig trilt.

Want zo de slanke dans van Salomé:
de smalle heuplijn die van d'aard verglijdt
in zoveel cirkels licht,
in zoveel sprankels vuur,
en in de schaduwval zo zilvrig zacht
of uit dit lichte lichaam plots een vlam sloeg.

[...]

[idem:20]

Herhaling en variatie, alliteratie ("lichte lichaam") en beeldgebruik (de vlam) en vooral de manier waarop deze elementen gebruikt worden om het eigenlijke vers en de strofen op te bouwen – de invloed van Van Ostaijen is manifest. Rutten zag die invloed ("een zekere techniek" [Rutten 1936b:472]) ook in 'De Pelikaan', waarvan dit de slotstrofen zijn:

Zo roerloos-stil
alsof dees ogen waterbloemen waren
waarachter eeuwig deze kilte sliep.

Steek dan het koude lemmer aan dit bloedwarm hart
vlijmscherp en diep.
[Buckinx 1982:31]

De bijna onwerelds-koude stilte die plots doorbroken wordt met een flits van geweld – dat zagen we al bij Van Ostaijen, Burssens én Verbruggen (cf. 3.2 en 3.3). De stilte die vaak met Buckinx' poëzie geassocieerd wordt (cf. supra en [T'Sjoen 1998]) is dus slechts schijn; of beter: ze vormt de achtergrond voor de soms gruwelijke gebeurtenissen die zich in zijn werk afspelen. Die kunnen wel geïdentificeerd worden (en veelal gebeurde dat in termen van 'zondeval' [Van de Perre 1982:8]), maar net als bij Van Ostaijen en zovele andere moderne dichters werken de gedichten veel sterker op een letterlijk niveau: een reeks beelden die afwisselend afschuw en een vervreemdende schoonheidservaring oproepen. Unheimlich – alweer. Soms daalt de dood heel subtiel neer en ook dat levert bij Buckinx knappe verzen op. Zoals in het volgende gedicht dat enerzijds een avondtafereel schetst (zoals er zoveel staan in Van Ostaijens *Nagelaten Gedichten*) in een eens te meer erg Van Ostaijense frasering, en dat anderzijds een herkenbare symbolische metaforiek hanteert.

Als zo uw ogen toegaan aan de nacht
wenkt u de gondel op het gladde meer.

Een witte duif daalt op de gondel neer
 en houdt geluidloos daar de kille wacht.
 [idem:22]

Van belijdenis en expliciteringen is er hier niet langer sprake. Met behulp van enkele klassieke beelden (de nacht, de gondel, de witte duif) slaagt Buckinx er in om het eigenlijke onderwerp van het gedicht enkel te suggereren. Concretiserend geparafraseerd staat hier: wanneer je sterft (vers 1), maak je een overtocht naar een ander universum (vers 2), waarin rust en vrede je deel zullen zijn (vers 3), alsook koude eenzaamheid (vers 4). De verlossing die de dood brengt, blijkt dus niet onverdeeld positief; die “kille wacht” verwacht je dan ook veel eerder bij Van Ostaijen dan bij Buckinx. Zéér Van Ostaijen zijn eveneens de omslachtige en tegelijk preciese manier waarop in het eerste vers het sterven wordt verbeeld (de nadruk op de ogen, cf. PvO & Minne, 2.4; de passieve constructie waardoor het die ogen overkomt; de suggestie ook dat je uiteindelijk sterft “aan de nacht”) én de onnadrukkelijkheid waarmee de verzen zich ontwikkelen. Dit gedicht mag dan wel een klassiek kwatrijn met rijmschema a-b-b-a zijn, het geheel maakt een heel *organische* indruk. Dat geldt nog veel meer voor die gedichten waarin Buckinx de overgeleverde vormen helemaal achter zich laat. Want dat was het doel dat hij zich had gesteld: streng geconcentreerde gedichten schrijven die zelf hun eigen vorm ontwikkelden tijdens het eigenlijke dichten. In deel twee van ‘Kleine suite’ lukt dat erg aardig. En alweer: de procédés die hij gebruikt om de verzen voort te stuwten (alliteratie, *lyrisme à thème*) en dan weer even tegen te houden (syncope) komen rechtstreeks uit het Van Ostaijenhandboek:

Als deze kille aarde dalwaarts roept
 dit smalle lichaam, dees albasten handen
 - o wild onzichtbaar vuur –
 dan luistert gij aan 't snelle vlieten der rivier,
 vindt gij uw ogen tussen 't groene wier,
 tussen de bloemen
 - vloeibaar glas –
 vindt gij uw lippen vlamvend vuur,
 zoeken uw lippen het koele water,
 vinden uw lippen de koele mond,
 tussen de bloemen de wieren branden
 hoog als het vuur van uw vlamvend bloed,

vloeibaar kristal uw albasten handen
 tussen de bloemen
 slaapt gij voorgoed?
 [idem:25]

Er is in de kritiek al voldoende gewezen op het dualisme (koud-warm, hoog-laag) dat de poëzie van Buckinx vanaf deze bundel beheerst [T'Sjoen 1998:66-67], en het is dan ook veel interessanter om te onderzoeken hoe de *chiffres* die deze opposities bepalen (vuur en water; de opheffing in “vloeibaar kristal”...)

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

formeel werken. En dan blijkt Buckinx inderdaad elementen uit Van Ostaijens poëtica op een heel persoonlijke manier verwerkt te hebben. Wanneer huis-criticus Rudolf van de Perre – zonder enige vorm van uitleg en dus tot T'Sjoens begrijpelijke irritatie [ibidem] – kan beweren dat deze poëzie “[o]p haar beste momenten [...] incantatie” is [Van de Perre 1982:16], dan heeft dat volgens mij precies te maken met die eerder genoemde compositiemethoden (herhaling en variatie, alliteratie...). Van Ostaijen heeft die vanzelfsprekend niet uitgevonden – in de Vlaamse poëzie vind je ze, bij wijze van spreken, van Hadewijch tot Gezelle –, maar de expressionistische inkleding ervan (“vindt gij uw lippen vlamvend vuur / zoeken uw lippen...”) is hier duidelijk schatplichtig aan hem. Buckinx gaf zelf aan dat de “sonoriteit van het woord” (cf. supra) voor hem erg belangrijk was en ook dat blijkt uit de geciteerde verzen. De betekenis van klanken is natuurlijk altijd subjectief, maar de dichter heeft ze hier toch bepaald niet lukraak gebruikt. De herhaalde a’s in de eerste twee verzen, bijvoorbeeld, trekken het gedicht – conform de semantische inhoud – “dalwaarts”; de versnelling die volgt (wanneer man en vrouw elkaar vinden – in de standaardinterpretatie, vergelijk [Van de Perre 1982:7]) vindt haar klankequivalent in die i’s van “vlieten”, “rivier” en “wier”. Tijdgenoot en vriend Demedts verwoordde Buckinx’ doel als volgt: “Door haar welluidende muzikaliteit wordt er een magische toover geschapen, die den inhoud van het gedicht een veel dieper en heviger beteekenis geeft, dan er verstandelijk nagegaan, in de woorden uitgedrukt staat.” [Demedts 1945a:206] In een Vlaamse poëzie die altijd zo op rechtstreeks begrip gericht was (cf. 2.1 en 2.2.2.1), betekent dit zoveel als: Buckinx volgt het spoor van Van Ostaijen, het modernisme is nog niet dood.²⁵ De sonoriteit van het woord, de mysterieuze kracht van het beeld, de concentratie van de verzen (allemaal overduidelijk aanwezig bij Van Ostaijen) aangevuld met de (in zijn werk volgens Buckinx al te schaarse) psychologische en algemeen-menselijke elementen (anekdotiek over droeve clowns; zinnelijkheid en seksualiteit) – Buckinx’ variant van het modernisme beantwoordt precies aan zijn eigen evaluatie van het werk van Van Ostaijen.²⁶

René Verbeeck } En Buckinx was niet de enige *Vormen*-redacteur die door Van Ostaijen beïnvloed was. René Verbeeck was weliswaar vooral door Marsmans vitalistische wereld betoverd geraakt, maar ik citeerde eerder al Buckinx die ook Van Ostaijens “esthetiese geest” in Verbeecks werk ontwaarde (cf. supra) en ook volgens zijn vriend Lissens was Verbeeck “voorgelicht door Van Ostaijen en Rilke”. [Lissens 1953a:197] Vooral de soms trefzekere combinatie van *lyrisch elan* en concentratie doet inderdaad aan deze twee voorgangers denken. Deze kwaliteiten geven zijn werk een spankracht die in de poëzie van deze periode veelal ontbrak. Ook Verbeecks debuut *Oriëntering* (1926) was, zoals gezegd, een zoveelste loot aan de steeds weelderige boom van het humanitair-expressionisme geweest, maar meteen al in zijn volgende bundel – *De donkere bloei* (1930) – spreekt een dichter met een andere stem.

O nacht kus nu haar ogen toe
van veler sterren dracht zijn haar ogen moe

dek haar schouders met zijden haren onder
haar schouders huiverden om zo menig wonder

vouw haar handen tot een wit gebed op haar schoot
haar handen waren vandaag goed als tarwebrood

ontsteek een zilveren wonderlamp in haar hoofd
haar hoofd heeft vandaag aan geen kwaad geloofd

rein trad de wereld haar oogen binnen
nu zijn de sterren en de maan
er smeltend in vergaan

zo schoon is haar beminnen
dat door haar jonge zinnen
geen schaduwen gaan.
[Verbeeck 1930:35]

De reinheid van de ogen, het binnentreden der wereld, het wit gebed en de schoot... de immer brave Vlaamse poëzieclichés zijn ook hier nog aanwezig, maar de onregelmatige regellengte en het toch nog natuurlijk aandoend rijm verlenen deze verzen een incantatorisch vermogen dat zeldzaam was. De reactie van schoolmeester Van de Voorde ("Ik vraag mij [...] af waarom hier alle punctuatie tot het eindpunt moet worden gereduceerd" [Van de Voorde 1931:158]) geeft overigens aan dat Verbeeck zich hier tot buiten de paden van het poëtisch aanvaardbare had gewaagd.²⁷ (Van de Voorde citeert het gedicht overigens zonder de witregels tussen elk couplet, waardoor het uiteraard nóg 'radicaler' oogt in zijn recensie dan in de bundel.) Verder was er hier van experiment echter nauwelijks sprake. De gedichten worden afwisselend gekenmerkt door de anekdotiek à la Gijsen, het krachtige parlando van Verbruggen ("Klaar staat ons geluk / achter horizonnen van kristal" [Verbeeck 1930:25]), en een kosmische metaforiek en retoriek die zowel aan Marsman als aan de Vlaamse humanitaireren herinneren ("het edel vlees van uw gelaat" [idem:31], "trotse lippen" [idem:32], "het flitsen van een droom / verzonken onverklaarbaar" [idem:41])... De grens van het belachelijke is soms vlakbij. Zo in dit opgefokte beeld waarmee de dichter wil aangeven hoe een zelfgevluchten kapsel eruit ziet: "gestaald door deze zegepraal / draagt zij met wijs beleid / die donkerbronzen helm in de strijd." [idem:21] Hieruit spreekt de retoriek die de Klassieke Ependichters gebruikten om hun Helden te beschrijven en dat is niet toevallig; in Verbeecks werk is de Vrouw de Grote Heldin, bron van levensdrift en overgave. Soms echter wil ze dat niet geweten hebben en moet de man haar overtuigen en haar 'ware aard' laten bovenkomen:

Laat me uw voorhoofd kussen
daarachter wentelen sterren
die komen uw ogen verraden

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

laat mijn kus uw voorhoofd openbreken
doffer ogen hunkeren naar zonnezaden.
[idem:28]

De kosmische beelden doen erg Marsmaniaans aan, maar de frasering (de zachte imperatief die eerder ook al bij Verbruggen en Buckinx werd opgemerkt, cf. 3.3 en supra) draagt duidelijk de sporen van de late Van Ostaijen (“Leg uw hoofd...” [II:227]). Zowel thematisch (de liefde van de vrouw, het verlies van de onschuld uit de kindertijd) als technisch (gezwollen metaforen, afwisselend rijmende en geritmeerde vrije verzen) bewandelt Verbeeck veeleer traditionele paden. De “geest” van Van Ostaijen die Buckinx in zijn werk waarneemt, heeft dan ook vooral te maken met de dynamische en organische groei van sommige van zijn verzen én met eigenschappen die eigenlijk aloude poëtische ‘waarden’ zijn die echter door de humanitaire uit het oog werden verloren: de eerder genoemde zin voor concentratie en elan (cf. supra) én de indirecte zegging.²⁸

organisch,
uit het
leven
gegrepen

Als Buckinx en Verbeeck één aspect van Van Ostaijens poëtica hebben ‘overgehouden’ dan is het wel de afkeer van directe belijdenis en de steeds herhaalde poging om via suggestieve beelden sfeer en (dus) betekenis tot stand te brengen. “Hij ook [de auteur bedoelt: net als Van Ostaijen, gb] heeft er naar gestreefd de lyriek te intensifiëren met uitsluiting van alle gevoelsuitstorting en emotionaliteit,” beweerde Westerlinck over Buckinx en die uitspraak geldt ook voor Verbeeck. [Westerlinck 1942:16] Deze voorkeur voor ‘zuivere lyriek’ impliceert volgens de priester-dichter eveneens “een transcendenteele notie van de poëzie.” [ibidem] Aangezien deze lyriek (wanneer ze slaagt) niet rechtstreeks verwijst naar beleefde emoties of avonturen, niet – zoals zowel Demedts als Van de Voorde steeds eisten – uit het leven gegrepen was, probeert ze dus iets te verwoorden dat buiten de menselijke ervaring ligt. Waar de gedichten van Van Ostaijen dan echter vooral naar zichzelf verwijzen, dragen zowel Buckinx als Verbeeck deels ook de erfenis van Van de Woestijne (Westerlinck verwijst naar Van de Voorde [idem:18]) met zich mee. Van Ostaijens late gedichten zijn écht autonoom; ze zijn te lezen als verbeeldingen van ‘zichzelf’, van landschappen die enkel door en in deze woorden bestaan en die precies via die autonomie het woord een kracht toekennen die (in Van Ostaijens geval: een per definitie flauwe afschaduwning van) het Absolute nastreeft. Bij de hier besproken dichters is dat geloof in het woord – ondanks hun eigen romantische retoriek over hoe poëzie “aan mijn leven een zin [gaf]” [Buckinx 1969:118] – uiteindelijk nóg veel kleiner: in hun poëzie blijft immers de menselijke beleving – en dus niet de (on)mogelijkheden van de taal – het uitgangspunt voor alles. Het woord staat altijd in functie van ‘de mens’ en ‘het leven’. Uit de kritieken van Buckinx bleek dat Van Ostaijen vooral een gebrek aan menselijkheid werd verweten en de *Tijdstroom*- en *Vormen*-dichters hebben er altijd op gelet dat hen dat niet zou overkomen. Westerlinck zou wel beweren dat de poëzie zich “in de periode 1935-1940 bij enkele Vlaamse dichters der *Vormen*-groep [...] raffineerde” en zich tegelijk “van het leven [vervreemdde]” [Westerlinck 1942:69], maar dat zegt meer over zijn op Vlaamse volksoontwikkeling gerichte poëtica (cf. 3.5) dan over

hun werk. In de door Westerlinck nog “gevaarlijk” [ibidem] genoemde bundel *De Dwaze Bruid* van Verbeeck, spreekt de dichter zijn geloof en vertrouwen uit in een (traditionele) dichtkunst die breuken heelt en de wereld terug tot een eenheid kan maken: “van d’eerste zangers ruist er / onder mijn schedelgewelf / een lied dat mijn *gebroken zelf* / herstelt in ’s werelds morgenluister”. [Verbeeck 1974:87, cursivering gb] Zijn mederedacteur Paul de Vree zou later getuigen dat die eenheid ook in zijn leven gerealiseerd was: “na 10 jaar bezinning [was] Verbeeck ertoe gekomen zich in een ‘gesloten wereldbeschouwing in te voegen’. Hij bevond zich als mens en kunstenaar in de juiste richting voor een organische groei. Hij wist zijn leven, zijn gezin, zijn streven, zijn werk en zijn geloof [sic] harmonisch tot elkander in verhouding te staan, [...] alle zaaigoed ingebed, alle vitale waarden voor heden en toekomst ingekalkuleerd.” [De Vree 1974:12] Het vat de ideologische en poëtische situatie van de jaren dertig mooi samen. Enkele formele kenmerken van het modernisme – strekking *Het Eerste Boek van Schmoll* – (organische groei, concentratie, sonoriteit van het woord...) worden overgenomen om een soort poëzie te stutten die de moderniteit veelal ver buiten de deur houdt.²⁹

De eerste bundels van die andere *Tijdstroom*-dichter, Jan Vercammen, werden ooit “banaal en kleurloos” [Gillet 1988:421] genoemd en dat oordeel lijkt niet te streng. De klaoenen, voorbeeldige Christussen en feestmalen van geluk in zijn debuut *Eksode* (1929) gaven al aan dat ook hij zich nog niet ontworsteld had aan de humanitair-expressionistische gemeenplaatsen. Jozef Muls meende hier “[i]nvloed van Paul van Ostaijen uit den tijd van *Het Sienjaal*” te ontwaren, [Muls 1930:344] maar Moens en vooral ook diens voorbeelden Whitman en Tagore bepaalden de retoriek van dit boekje dat – zo oordeelde Demedts – “tien jaar na zijn tijd” verscheen. [Demedts 1945a:182] Ook de bundels die gepubliceerd werden in de *Tijdstroom*-periode zijn echter allesbehalve die van een *original*. Vercammen behoorde zelf tot de redactie en onderschreef dus mee de hoger geciteerde ‘Verantwoording’ van dat blad, maar in zijn eigen werk slaagde hij er vooralsnog niet in om die doelstellingen waar te maken. In het ‘woord vooraf’ bij zijn *Verzamelde gedichten* zou hij de ambities van het blad overigens sterk relativeren: “Het was wel degelijk een reactie [...], maar toch geen breuk, ook niet met het verdere verleden.” [Vercammen 1976:6] Het was dus van alles wat en van niets iets echts. *Reven* (1931) bezong naar aloude Vlaamsche traditie de zuiverheid van vrouw en kind en het verlangen naar God en deed dat afwisselend in tamelijk soepel rijmend parlando en geforceerde pathetiek (“want in de nis van uw blanke trouw / troont hoog en heilig uw wezen: vrouw” [Vercammen 1931a:13]). Ook de topoi waren clichés van het expressionisme: “vuren bogen”, “bloemgierlanden”, “trans”, “regenbogen”, “ster in wervelende dans” [idem:14], “uw witte kleed” en “besneeuwde [sic] landen”. [idem:18] Slechts een enkele keer slaagt Vercammen erin een suggestieve strofe te schrijven:

Hoe vreemd is het nu stil
 waar nog daareven uw adem ging.
 Ik denk niet – en ik ril:
 ik zie alleen het kruis, waaraan

Jan
 Vercammen

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

uw laatste blik nog hing
 onmerkbaar te vergaan.
 [idem:31]

Hier slaagt hij erin om de criteria die hij zelf uitstekende in zijn bijdrage tot het genoemde Vormdebat in *Hooger Leven* te benaderen; Vercammen had zich daar opgeworpen als de ideale bemiddelaar tussen traditie (Demedts, prosodie) en vernieuwing (Buckinx, geconcentreerd verslibrisme). Ook volgens hem betrof het hier een schijntegenstelling. Vóór de uitwassen van de humanitair-expressionisten waren er immers al vele knappe dichters geweest die óók in vrije verzen schreven. Er is dus een ware “verslibristiese traditie” en die gaat terug op de Middelnederlandse poëzie: “laten we niet vergeten, dat het wezenskenmerk van hun vorm vrijheid was. Vrijheid, die werd bepaald alleen door de eigen wetten van de taal, waarvan de tucht werd aanvaard.” [Vercammen 1931b:1632] De keuze gaat dus niet tussen mathematisch bepaalde vormen (die vaak enkel in klassieke talen of het Frans ‘natuurlijk’ kunnen klinken) of compleet ongebonden verzen (die dus géén verzen zijn); de dichter moet gewoon de natuurlijke loop van zijn eigen taal volgen en kan intussen volop inspelen op de inherente muzikaliteit ervan. Maar: ook hier zijn er grenzen. En het zal niet verbazen dat Van Ostaijen dan als een onhandig vermomde grenswachter wordt opgevoerd door Vercammen: “poëzie dient nog aan andere voorwaarden te voldoen dan muziek. – Ik meen ook dat het rythme van de taal niet zonder meer gelijkaardig mag verklaard met het rythme van de muziek. Het is een gevaarlijk terrein. We hebben een precedent in Paul van Ostaijen. Het is een groots precedent: zoveel te beter kunnen wij er van leren. We hebben trouwens het gevoel, dat hij, ondanks alles een groot dichter, zelf allerm minst zou gediend geweest zijn met zijn kleine epigonen.” [ibidem, cursivering gb] Van Ostaijen staat dus aan de rand van een moeras. En dat betreed je altijd op eigen risico.

Dat bleek, ironisch genoeg, ook in Vercammens volgende boekje *Credo* (1934) waarin hij zó ver van dit moeras wegvluchtte dat hij in een ander terecht kwam. De bundel bevat prozagedichten en deze in theorie lossere vorm verkleint dus – meedenkend met Vercammens exposé – het gevaar om in loze muzikaliteit te vervallen. Hij trapt echter in de andere grote val – die van de ongebondenheid en (dus) oeverloosheid. Waar de kwatrijnvorm soms nog aanleiding tot enige pregnantie kon geven, kan Vercammen het zich nu veroorloven een gedicht te beginnen met de volgende frase: “Als een donkere vogel is de gedachte aan u door de kamer geschicht langs parallelle vensters”. [Vercammen 1934:8] (Even later zou “de evenaar de grenzen van het licht veropen [trekken] tot de bogen der aërolieten” [ibidem].) Oud (“uw stem was stilte als dauw om een druiventros” [idem:28]) en nieuw (“bouw van de daverende dag” [idem:18]) worden hier ten dienste gesteld van een ‘boodschap’ die – en hier toont de *Tijdstroom*-dichter zich alvast inhoudelijk een pure neoclassicist – in het slotvers van de bundel nog eens didactisch wordt samengevat: “Want ewig is het lied, ewig als gijzelf, geliefde, in mijn ewige ziel”. [idem:42] Van Ostaijen is hier ver weg. Toch legt ook Vercammen zijn agenda bloot in een tekst over Van Ostaijen. Uit *Diergaarde voor kinderen van nu* haalt hij voor de *Tijdstroom*-lezer precies dat kenmerk dat hemzelf ten voeten uit typeert:

“Toch is het juist het sentiment dat we niet graag missen omdat we steeds warme menselijkheid willen voelen.” [Vercammen 1933:237] Die menselijkheid en “de vage romantisch-elegische stemmingen die hem bezielen” [Gillet 1988:421] zou hij zelf nog jarenlang in eerder klassieke verzen trachten te verwoorden. Het “klank- en woordspel” [Brems 1983a:99] dat in zijn werk inderdaad ook aanwezig is, komt toch pas overtuigend voor vanaf de late jaren vijftig. Voordien treft hier en daar een sfeerrijke aanzet (“Om ’t lis der avondkreten dauw / twee farenstralen draaien om een wolk” [‘Verdacht weerbericht’, Vercammen 1976:13]) maar vaker vervallen zijn soms erg lange belijdenisgedichten onvermijdelijk in rijmelarij; je moet technisch immers al een erg knap dichter zijn om bladzijdenlang dezelfde rijmschema’s vlot te laten lopen (“Voor die zonde moge mij God bewaren, / want niets zou zoo bijster ondankbaar zijn. / Vooral voor den maannacht, wanneer hij de lijn / voor elke schaduw bespeelt als een snaar en / voor wanneer hij het lover kantelen doet / in zilveren zon, wordt hij hier begroet.” [‘De parelvisser’, Vercammen 1976:89]). Bij *Vormen* was Vercammen niet meer als redacteur betrokken. Hij ging zijn eigen weg en die werd door vroegere medestanders niet altijd op gejuich onthaald.³⁰ Vercammens eigen definitie van een gedicht mag dan wat de formele kant betreft – en met enige goede wil – in overeenstemming te brengen zijn met de poëtica van Van Ostaijen en *Vormen*, zijn praktijk heeft er nauwelijks iets mee te maken. “Mijn ervaring met eigen werk is eenvoudig deze: inhoudelijk is een gedicht een beleving van een beleving (expressionisme?) en wat de vorm betreft, die wordt om zo te zeggen door het gedicht zelf geschapen.” [Vercammen 1976:7] Het is de wel erg dunne spoeling van wat in *De Tijdstroom* sowieso al een eerder verwaterd modernisme was gebleken.

Zo beschouwd zou *Vormen* geïnterpreteerd kunnen worden als een nieuwe poging om de formele aspecten van het modernisme te ontwikkelen. Uit de bespreking van het werk van Buckinx en Verbeek is dat ook gebleken. Veralgemeen kun je deze stelling echter niet. De derde mede-oprichter van *Vormen*, Paul de Vree, beweerde later: “Avant-garde kan ik bezwaarlijk de oprichting noemen van het tijdschrift *Vormen* [...] Maar dat was wel de toenmalige winst, dat we na acht jaar vormverslapping opnieuw een bijzondere aandacht opeisten – tegen de stroom in – voor de taalwerkelijkheid.” [De Vree 1965a:12] De Vree zette echter vanaf de jaren vijftig alles in het werk om ook in zijn vroegste literaire teksten sporen van het modernisme en Van Ostaijen te lezen, maar veel meer dan een strategie was dat niet.³¹ Wat betekent immers “taalwerkelijkheid”? Niet dat zij – zoals Gezelle of Van Ostaijen of de Vijftigers – experimenteerden met de taal. Niet – zo is zonet gebleken – dat poëzie voor hen in de eerste plaats ‘woordkunst’ zou zijn. Wél dat ze via een strakker vormgegeven gedicht de werkelijkheid wilden intensifiëren. Maar ‘taal’ is niet hetzelfde als ‘vorm’. En om die intensifiëring dan – zoals De Vree later eveneens zou beweren, naar aanleiding van de poëzie van Verbeek – “van tendens surrealistisch” [De Vree 1974:14] te noemen, lijkt me al even perfide en vergezocht als de redenen die de criticus in zijn studie *Vlaamse avant-garde* aanhaalt waarom *Vormen* uiteindelijk níet echt tot zijn onderzoeksmateriaal kan behoren:

Paul de
Vree:
vitalisme &
vormkracht

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

Deze doorbraak, deze niet *geavoueerde avant-garde*, werd evenwel op tragische wijze gestuit door de mobilisatie (1939). Het *renouveau*, dat weer in de lucht hing bleef uit: 1 wegens de hardnekkige restauratiedrang der oudere generatie, 2 het verzaken van Van Ostaijens' [sic] generatiegenoten, 3 de geringe weerklank van de *Vormengroep* en Gilliams in een politiek- en oorlogszwangere tijd. [De Vree 1965a:12, cursivering gb]

Dat hij hier op een schaamteloze manier Gilliams recupereert voor het *Vormen*-ideaal, *passons*. Maar dat hij dit tijdschrift – gebruikmakend van de onmiskenbaar aan Van Ostaijen gelinkte term 'avoueren'³² – op een slinkse manier tóch weer voor zijn *avant-gardistische* kar wil spannen, grenst aan het *ridicule*. Zelfs als je – zoals De Vree later consequent zal doen (cf. 5.4 & 6.1) – *avant-garde* per definitie terugbrengt tot een *formele* kwestie, dan nog is het dwaas te beweren dat de oorlog hier een barrière heeft opgeworpen. Buckinx' werk evolueerde meteen na *De Dans der Kristallen* steeds meer naar een klassieke versificatie en dat geldt net zo voor Verbeeck (cf. *supra*). De drie redenen die hij verder geeft voor de uitblijvende vernieuwing zijn ook niet alle even overtuigend. Dat de oudere generatie hardnekkig restauratief was – het zou wereldnieuws zijn als zij zich plots wél tot vernieuwers zou hebben ontpopt. En wie bedoelt hij overigens met die oudere generatie? Van de Woestijne was overleden, Van Hecke was niet echt zeer actief op poëtisch vlak, de *Fonteiniers* waren nog relatief jong en van hen kon sowieso op dit vlak niets verwacht worden... Dé grote dichter van dit moment was Jan van Nijlen – “de enige zuivere vertegenwoordiger van de neo-classicistische, anti-symbolistische beweging” in de Zuidnederlandse poëzie [Musschoot 1994b:155] – en juist hij, de recentste staatsprijswinnaar, toonde zich in de jaren dertig niet bepaald van zijn conservatiefste kant. In *Geheimschrift* (1934) nam hij een gedicht op dat – dixit De Wispelaere ruim twintig jaar later – “door Van Ostaijen kon geschreven zijn”. [De Wispelaere 1957:395] Het betreft hier ‘*Treurmars voor Twee Ooms*’ dat qua opbouw en toonzetting inderdaad wel iets van ‘*Alpejagerslied*’ heeft en ook niet geheel zonder klankspel is: “Een van mijn ooms langs vaderszijde / was vreeslijk vroom en braaf / vocht moedig aan Charettes zijde / en naast een jongen Fransen graaf / te Castelfidardo als zoeaaf”. [Van Nijlen 1964:206] Het slot van het gedicht is dan weer erg expliciet nostalgisch (“*Ons leven heeft die kleur niet meer*” [ibidem]) en dat relativeert De Wispelaeres uitspraak natuurlijk. Het tweede argument van De Vree (“het verzaken van Van Ostaijens generatiegenoten”) is ook maar half overtuigend. De humanitair-expressionisten rekende De Vree sowieso niet bij de *avant-garde* [De Vree 1965a:5-7], dus hen zal hij wel niet bedoeld hebben. Maar wie dan wel? Burssens bewees met zijn gedichten precies de leefbaarheid van de *avant-garde* in de jaren dertig en Brunclair versaagde per definitie nooit. Dat Brunclair voor zijn nooit gerealiseerde blad *De Grondslag* (cf. 3.2) niet eens aan De Vree dàcht als medewerker [Burssens 1988:16], geeft al aan dat de ‘*verzaking*’ toen misschien wel aan de andere kant lag. En of *Vormen* en Gilliams echt zo’n geringe weerklank hadden – De Vree’s derde reden – is ook nog maar de vraag. Buckinx, bijvoorbeeld, werd al snel opgenomen in de redactie van *Dietsche Warande & Belfort* en kreeg daar een uitgebreid forum om het over

het werk van zijn vrienden te hebben. Ook de nog altijd gezaghebbende criticus Van de Voorde heeft doorlopend veel aandacht aan hun poëzie besteed. [Van de Voorde 1931:passim & vooral Van de Voorde 1942:passim] En wanneer er in het begin van de Tweede Wereldoorlog plannen werden gesmeed voor een nieuw eenheidstijdschrift bleken alle *Vormen*-dichters automatisch te worden uitgenodigd (cf. 3.5). Van tegenwerking of isolement kan dus maar in zeer beperkte mate sprake zijn. De reden waarom *Vormen* geen avant-garde-tijdschrift werd ligt dan ook zeer voor de hand: de redactie ambieerde dit simpelweg niet. De enige die zich later wél in die richting zou (willen) ontwikkelen, Paul de Vree, was in de jaren dertig overigens zelf ook een uitermate ouderwetse en romantische ziel. Westerlinck typeerde zijn ‘dichtkunst’ in een doorwrocht artikel als “fluweelen stemmingskunst en impressionistische droomerij”. [Westerlinck 1942:127] Dertig jaar later zou De Vree zijn bundel *Atmosfeer* (1937) als bewijsexemplaar van hun hernieuwde vormpreoccupatie citeren [De Vree 1965a:12], maar de gedichten in dit boekje hebben veel meer met de Tachtigers dan met Van Ostaijen, laat staan met een soort avant-garde nà Van Ostaijen, te maken. Een representatief (en relatief geslaagd) voorbeeld uit *Atmosfeer* is ‘De Jonge God’:

een jonge god is in mij opgerezen
van alle zwakten vrij van vormen gaaf en slank,
't gezwiep der winden wekt in hem geen vrezen
noch overstemt de lustgeworden klank

die van zijn paarse mond 't gekrijs gelijkt der meeuwen
wier blauwe vlucht omheen zijn stijgen scheert
tot waar het licht uiteenvalt in een schitterend sneeuwen
en wat der aarde is hem niet meer deert.

[...]

[De Vree 1979:48]

Westerlinck verwijst in dit verband vanzelfsprekend naar Willem Kloos’ “Ik ben een God...”: “u zult in beide gedichten dezelfde inspiratie-kern kunnen ontdekken: zelf-voelen, emotioneel zelf-genieten, emotioneel doorleven van eigen grootheid in een dionysischen roes. De rest is ornament.” [Westerlinck 1942:145] Het intrigerende aan dat “ornament” is dan – en daar wijst de criticus niet op – dat het uitgesproken romantisch-expressionistisch van aard is. De inderdaad neoromantische (en zelfs in de Nederlandse poëzie dan al een halve eeuw oude) hypertrofie van het ‘ik’, geschiedt hier in beelden die erg aan die van Moens ten tijde van *De Boodschap* doen denken (cf. 2.2.2.2): “van alle zwakten vrij van vormen gaaf en slank”, “de lustgeworden klank / die van zijn paarse mond...” – de geweld(dad)ige oerkracht die hier geschetst wordt voldoet aan alle eisen van de machistische kosmische wereldgeest waar ook de humanitair-expressionisten naar streefden.³³ En ironisch genoeg, treffen de zo door *Vormen* uitgespuwde Moens en de jonge *Vormen*-redacteur De Vree elkaar precies in die escapistische kosmische trip – “en wat der aarde is hem niet meer deert”. Het enige aardse dat daaraan ontsnapt is – *this must be Flanders* – de Vrouw en de Geboortegrond. Ernst Bruinsma mag dan wel bewe-

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

ren dat De Vree een “afkeer van de historisch-maatschappelijke werkelijkheid” vertoonde [Bruinsma 1998:32], ook deze inderdaad tot in zijn diepste vezels romantische schrijver bleef behalve aan “t vrouwelijk onbekende” [De Vree 1979:54] en zijn lapje grond wel degelijk ook aan de Vlaamse Beweging gehecht.³⁴ Van uitzonderlijk veel brains of emancipatorisch inzicht getuigde De Vree weliswaar niet (“Nu ben ik echter tot de paalvaste overtuiging gekomen dat die man alleen schijn-diepe wartaal schrijft,” oordeelde Westerlinck [Westerlinck 1942:115]), maar het romantische beeld van de eeuwig zingende weien in het Vlaamsche Land kreeg van hem volgaarne nog enkele nieuwe epitheta mee: “o, allelujah, Vlaanderen, toverveld, / o, vredeweide, krans voor kind en held.” [De Vree 1979:57] De omslag richting het volksverbonden discours vond dus niet – zoals wel eens wordt verondersteld [Bruinsma 1998:43,57] – bruusk plaats na het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog. Maar net als bij de andere dichters uit zijn entourage, bleef dit engagement bij De Vree vóór 1940 inderdaad eerder en *sourdine*.

De enige – maar zoals gezegd niet onbelangrijke (cf. supra) – bijdrage van de *Tijdstroom*- en *Vormen*-generatie (een hernieuwde aanzet tot autonomiedenken) spreekt ook uit een zeldzaam vooroorlogs artikel van De Vree over poëzie. In ‘Bij wijze van Self-Defense’ verzet hij zich in *Vormen* tegen de criteria en toon die Marnix Gijsen had gehanteerd in zijn bloemlezing *Breviarium der Vlaamsche Lyriek*. En hier komt ook voor het eerst Van Ostaijen enkele keren ter sprake. De Vree verwijt de bloemlezer vooringenomenheid: waarom wel navolgers van Moens opnemen en niet “degenen die bij hun debuut Van Ostaijen volgden”? De redenering die hij vervolgens opzet is niet zonder waarde (al zegt ze volgens mij niets over Gijsens opzet en poëtica); De Vree vermoedt een complot om *Ruimte* postuum nog aan wat extra stemmen te helpen en de vormbewusten (die eerder in het spoor van Van Ostaijen werken) te discreditieren. Er is nog nauwelijks iemand begaan met “het literaire beginsel” klaagt hij en hij verwijst naar de tijdschriften die inderdaad allemaal andere dan strikt-literaire doelen nastreven (cf. supra). “Gemis aan zuivere opvatting van het literair probleem heeft op Van Ostaijen na, de ons voorafgaande generatie ten overvloede getoond. Daarom is het duidelijk dat figuren als Brulez en Gilliams voor kasplanten, esthete, volksvreemden, ziekelijken worden uitgemaakt.” [De Vree 1937:115]³⁵ Volgens De Vree is het niet toevallig dat de grote dichters van de twee recentste literaire én sociale bewegingen (Van de Woestijne in *Van Nu en Straks* en Van Ostaijen in *Ruimte*) eerder autonomie dan directe gemeenschapskunst nastreefden. Vormkracht, vitalisme en persoonlijkheid – daar is het hem om te doen. Hij – de eeuwig verongelijkte outsider – spreekt “een oorlogsverklaring aan het extreem conformisme” uit en benadrukt dat het gedicht “dat ik vóór alles lyrisch opvat [...] ontstaat op de neergaande golflijn van een vitalistisch-veroorzaakte gemoedsbeweging die door het rythme van het temperament en de classicistische tucht wordt beheerscht.” [idem:116] Hij mag zich dan nog net zeer kritisch over Vermeylen hebben uitgelaten, uiteindelijk komt zijn poëtica dus haast naadloos overeen met wat de Groot-Europese Beweger (en zijn collega Hegenscheidt) in *Van Nu en Straks* had beweerd (cf. 2.1). Hiervan was De Vree zich waarschijnlijk niet bewust, maar zijn opsomming van voorbeelddichters (“Gorter, Van de Woestijne, Leopold, Der Mouw, Van Nijlen, Elsschot [...] Marsman, Engelman, Greshoff en voor-

al de eenzame, groote figuur van Adriaan Roland Holst [...] Kloos” [idem:117]) bewijst dat hij de mosterd inderdaad veeleer vijftig jaar vroeger ging zoeken dan bij de écht modernen van de eigen tijd. In deze reeks: géén Nijhoff, géén Achterberg, géén Burssens... géén Van Ostaijen. Al de groten die hij vermeldt, hebben volgens hem gemeen dat ze “zich om [g]een ander probleem bekommerd [hebben] dan om de eigen gestalte geving, om de eigen menselijke verwezenlijking.” [ibidem] Hij maakt het dus ten overvloede duidelijk: de hoogstpersoonlijke stem van de authentieke, zichzelf in en door het gedicht realiserende dichter, dàt is zijn ideaal. De werkelijkheid kun je bij dat streven – zoals Bruinsma terecht aangaf (cf. supra) – beter missen. “Een vitalistisch dichter verlaat zoo min als een ander de sferen van droom en bespiegeling. Hij is, afgezien van lichamelijke aandrift en een hem liggende poëtische omzetting, een geboren romanticus.” [ibidem] Van een lucide, kritisch discours à la Van Ostaijen is hier – wat De Vree later ook beweerd moge hebben – absoluut geen sprake. En ook het vormbewustzijn waar hij zelf zo vol van wil zijn, heeft in zijn eigen poëziepraktijk veel meer te maken met dat van de genoemde dichters Kloos, Gorter en Van de Woestijne, dan met dat van de zuiver lyrische Van Ostaijen.

De Vree maakte achteraf weliswaar misbruik van Van Ostaijen maar zijn verdere analyses zijn echter niet per definitie waardeloos. “Na Van Ostaijen, tot wie de *Vormen*-dichters meer en meer waren genaderd, was – en hier ligt de reden waarom *Vormen* werden [sic] opgericht – de lyrische potentie sterk gedaald. Een vitalistische spoorslag werd noodzakelijk”. [De Vree 1974:14] Hij expliciteert niet waar die daling van de “lyrische potentie” zich dan precies afspeelde, maar een willekeurige blik in enkele van de bloemlezingen die in de jaren dertig verschenen geeft al aan in welke richting we moeten zoeken.³⁶ Zowel uit *Oase* (1935), *Oase* 1936, *Elf voor de poëzie* (1937), *De Jonge Vlaamsche Lyriek* (1940, 1942²) – allen samengesteld door de onvermoebare Paul de Ryck – als uit de zonder enig enthousiasme door Marnix Gijsen samengestelde bloemlezing in *Dietsche Warande & Belfort* (1938) en de door Johan Daisne gemaakte selectie voor *De Vlaamsche Gids* (1939/1940) spreekt een generatie zonder enig vuur, noch gevoel voor experiment. De *Vormen*-dichters werden in enkele van deze anthologieën ook opgenomen, maar in vergelijking met de lyriek van poëten als Maurits L. Peeters, Luc Indestege, Anton Michel, Paul van Keymeulen of Rie de Cordier schijnen hun verzen inderdaad door een “vitalistische spoorslag” aangewakkerd. Toen Maurice Gilliams *Oase* 36 recenseerde, besloot hij zijn bespreking met een veelzeggend: “Jongens: gebruikt levertraan!” [Gilliams 1936b:2] De welwillendheid die samensteller De Ryck gemiddeld aan de dag legde kennende, is alvast hij dat waarschijnlijk de volgende dag ook beginnen te doen. Het heeft echter niet mogen baten. Uit zijn inleidingen, zijn proeve tot poëziegeschiedenis (*Dichters Getuigen*, 1943) én zijn eigen proza en poëzie, komt De Ryck naar voren als het prototype van de hyper-idealistische literaire hobbyist; iemand die zichzelf, maar vooral ook ‘zijn’ hele ‘volksgemeenschap’ door hard en onbaatzuchtig werken in de vaart der volkeren wil opstuwen. Met die vaart viel het echter nogal mee (dan wel tegen); goede bedoelingen alleen volstaan immers zelden, en al helemaal niet in de literatuur. Marnix Gijsen had dus niet helemaal ongelijk toen hij De

Paul de
Ryck (1)

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

Ryck “een minus habens” [Gijzen 1935] noemde, maar zijn hooghartige afwijzing van diens in boekvorm uitgegeven studie *Van Ostaijen. Fascinerend Dichter* lijkt me toch wat overdreven. Het kleine boekje – bekroond door het Jeugdverbond van het Willemsfonds en eerst in afleveringen voorgepubliceerd in *De Vlaamsche Gids* – vertoont immers alle feilen maar ook de verdiensten van de gemiddelde licentiaatsthesis (terwijl het oorspronkelijk overigens slechts het equivalent van een paper was);³⁷ het werk barst inderdaad van de onhandige formuleringen, het is geschreven vanuit een al te grote romantische vereenzelving met het onderwerp, het herkauwt vele eerder geformuleerde inzichten, er wordt wel eens een belangrijke bron ‘verzwegen’ (waardoor de auteur belezener lijkt dan hij in werkelijkheid is³⁸), het bevat nauwelijks enige aanzet tot synthese en slaat op niet weinige punten de plank wel erg pijnlijk mis. Maar anderzijds is het ook al te gemakkelijk om – zoals Raymond Herreman deed – te beweren dat “er in Vlaanderen [g]een jong letterkundige is over wien een belangwekkender studie kan geschreven worden dan over Paul van Ostaijen” [Herreman 1935b], om daarna droogweg op te merken dat De Ryck (een nauwelijks twintigjarige student) het er niet zo scherpzinnig vanaf brengt als Van Ostaijen zelf zou gedaan hebben. De Ryck deed hier echter ‘gewoon’ wat vóór hem alle belangrijke Vlaamse essayisten (Vermeylen, Kenis, De Ridder, Van de Voorde, Persyn, Eeckhout, Sabbe, Monteyne... Gijzen én Herreman) vertikt hadden: het werk van Van Ostaijen in zijn geheel doornemen en er een, inderdaad ‘belangwekkende’, studie aan wijden.³⁹ De Ryck was en blijft de eerste – en (óók in zijn eigen tweede essay uit 1951) tot de monografie van Adriaan de Roover uit 1958 de enige! – die als buitenstaander het oeuvre van Van Ostaijen in al zijn aspecten behandelde. In de titel van zijn boekje mag hij zijn onderwerp dan wel vooral als fascinerend dichter aanduiden, ook de schrijver van grotesk en ander proza én de criticus komen aan bod. De Ryck was er het type niet naar om zich in goedklinkend jargon te uiten, maar wanneer hij aan het eind van zijn studie besluit dat Van Ostaijen “een buitensporig mens” was [De Ryck 1935b:51], dan ligt die conclusie niet zó ver af van hedendaagse omschrijvingen van zijn poëtica in termen als ‘transgressie’. De heren gevestigde critici waren echter geschandaliseerd. Dat de jongeling het had aangedurfd om *Bezette Stad* als een “onsterfelik werk” [idem:9] te bestempelen, noemde Marnix Gijzen een “groteske waardebepaling”. [Gijzen 1935] Herreman vond die evaluatie van *Bezette Stad* eveneens ongehoord: “terwijl ik *Bezette Stad* al zoo goed als gestorven acht”... [Herreman 1935b] De zeer in de kennisleer onderlegde dr. A.T.W. Bellemans – auteur van het in 1939 te verschijnen *Poëtië van Paul van Ostaijen*, een eerste en belangwekkende poging om Van Ostaijens poëtica te systematiseren – spreekt over “absolute ontoereikendheid”, “zeer zware kortzichtigheid” en “van het gemeenste, ik bedoel litterair-gemeenste, waartoe een pen in staat moet zijn”. [Bellemans 1937]⁴⁰ Urbain van de Voorde noemde “het brochure-tje van Paul de Ryck een nieuw voorbeeld van pretentieuze onbenulligheid.” [Van de Voorde 1942:247] Zoveel goede bedoelingen en dan zulke karrevrachten kritiek over je heen uitgestort krijgen... De Ryck voelde zich vanzelfsprekend miskend en probeerde alsnog zijn gelijk te halen in een lange brief aan Gijzen. Gijzen maakte enkele ironische aantekeningen op die brief en zond hem terug naar afzender. Waarop De Ryck – zich onbewust van Gijzens

ironie, zo valt te vrezén – de correspondentie afdruckte in zijn tijdschrift *Prisma*, mét opnieuw eigen commentaar op Gijsens commentaar én een extra rechtvaardiging van De Ryck door een goede vriend van hem. Waarop Herreman in zijn 'Boekuil' in *Vooruit* gewag maakte van een “[v]rolijk dispuut om Paul van Ostaijen” [Herreman 1936], maar vooral van de gelegenheid gebruik maakte om in te stemmen met Gijsens belangrijkste punt: De Ryck “bestendigt de legende van de miskenning uit napraterij en onwetendheid”. [Gijsen 1935] Het is de these die Gijsen is blijven verdedigen (cf. 5.1): Van Ostaijen werd door zijn belangrijkste tijdgenoten gewaardeerd, alleen Vermeylen heeft er nogal lang over gedaan. En Herreman sluit zich hierbij – voor zijn doen erg ongeduldig – aan:

als jonge en weinig nadenkende mensen als De Ryck nu ook de legende helpen verspreiden dat Van Ostaijen moet gewroken worden, dan moeten we halt roepen. Men is bezig Van Ostaijen te ‘misbruiken’. Ik lees juist ook nog van Gilliams een schimpescheut tegen de ‘Hooge Critiek’, die Van Ostaijen zou miskend hebben. Men moet nu eindelijk eens eerlijk worden. Men moet eens bewijzen brengen dat men Van Ostaijen onrecht heeft aangedaan. Men moet namen noemen. [Herreman 1936]

Maar wat doet De Ryck anders op bladzijde dertien en veertien van zijn boekje, wanneer hij de geschiedenis van de Van Loonprijs vertelt (waarbij Vermeylen, Teirlinck, Buysse en Streuvels weigerden Van Ostaijen ernstig te nemen [Muls 1928:136 en Borgers 1971:722-724])?⁴⁴

Het heeft er soms alle schijn van dat neo-classici als Herreman en Gijsen (want van diens modernisme bleef intussen nauwelijks nog iets over) er nogal wat aan gelegen was om Van Ostaijen te *neutraliseren*: hij was best een interessant figuur en ook wel producent van een handvol knappe gedichten (de ruimdenkende Herreman had het intussen zelfs over “een van de zeldzaam diepe dichters van Vlaanderen [...]: diep en licht, klassiek” [Herreman 1933b]), maar een heilige moest men er nu toch ook weer niet van maken. Of beter: misschien moest men dat wel doen. Van Van Ostaijen een *untouchable* maken, een onaantastbaar godenkind waar de anderen enkel met ontzag naar zouden durven kijken, zonder het in hun onvolgroeide hoofdjes te halen deze vermeteling te willen navolgen. Van Ostaijens invloed op de jongeren is immers niet zozeer vruchtbaar als wel verwarrend en gevaarlijk gebleken. De jongeren missen de maturiteit om de blijvende waarde van zijn werk te onderscheiden van zijn experimenten. Uit zijn oeuvre blijkt, naast de vele knappe bladzijden toch ook “hoe de dichter en de leeraar-in-de-poëzie in hem, elkander soms geweld aandeden”. [Herreman 1933a] Met theorie moet je oppassen en met tomeloze experimenteerdrift al helemaal... De Vijftigers zouden hen op dit punt later glansrijk in het ongelijk stellen, maar vooralsnog kon je voor hun Oude-Wijze-Mannenstandpunt wel enig begrip opbrengen.

De brave studax De Ryck pleegde zelf namelijk ook versjes, en ook hier bleek de invloed van Van Ostaijen niet altijd heilzaam. In de door hem opgezette reeks ‘Cahiers van de Waterkluis’ publiceerde hij in mei 1934 *Boutade* en behalve minimale pogingen tot typografische experimenten in het poëziedeel

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

van dat boekje (“Als èens de klokken / d o o d / zullen luiden over haar” [De Ryck 1934:7] vallen hier vooral gênante pogingen tot grotesk proza op; zijn teksten zijn noch bijtend, noch doordacht, noch absurd en lijken veeleer op moraliserende moppen waarvan de *pointe* slecht getimed is of zelfs gewoon helemaal ontbreekt. “Alleen de afgekapte zinnen, het weglaten van bepaalde voornaamwoorden – enkele uiterlijke signalen van het expressionisme – blijven hier nog over.” [Hertmans 1985:77] Het typeert de epigoon *pur sang* dat hij nooit verder dan die uiterlijkheden is geraakt. Onder het pseudoniem Bart Vrijbos bracht De Ryck – binnen en buiten de ‘Cahiers’ – eveneens boekjes uit met proza of poëzie en in *Carrefour* (1936) komt een van de meest schaamteloze en tegelijk klunzige ‘Melopee’-rip offs uit onze literatuur voor:

Nachtelijke vaart

Een logge boot
vaart door de nacht
en rimpelt 't stille water.

Waarheen vaart zij zo laat,
de boot?
Waarom stoort zij het water?

Waarheen nog brengt de boot
een gast
over het naakte water?

Vaart zij naar 't Paradijs
of vaart zij naar de hel?
Ik kan het nu niet lezen
in de taal van 't barenspel.
[Vrijbos 1936:27]

Hoewel De Ryck in zijn Van Ostajienstudie naar aanleiding van ‘Melopee’ aantekende dat “suggestie blijkt veel-vermogend te zijn” [De Ryck 1935b:24], zelf heeft hij daar geen lessen uit getrokken. Deze ‘symbolische’ verdichting van de Laatste Boottocht (cf. supra Buckinx’ ‘Als zo uw ogen toegaan’) wordt alle suggestiviteit ontnomen door in de slotstrofe expliciet te vermelden dat dit reisje naar paradijs of hel leidt. Dat hij dan tot slot aangeeft de symboliek van het “barenspel” niet te kunnen ontcijferen zegt dan helaas niets meer over zijn vermogen om de Grote Mysteries des Levens in een kunstwerk te verklanken; het is een platitude, net zoals de rest van dit gedicht. In zijn latere poëziegeschiedenis *Dichters Getuigen* zou De Ryck aangeven dat hij zichzelf in het spoor van 't *Fontein*tje zag opereren [De Ryck 1943:57-58] en zeker formeel klopt dat.⁴² Vooral in zijn vroege werk gaat hij zich echter te buiten aan een bloedeloos gemoraliseer dat niet alleen haaks staat op zijn eigen pleidooien voor een dichtkunst die getuigt van de “gezags- en geloofscrisis” [idem:80] die de jeugd van de jaren dertig kenmerkte, maar die ook niets te maken heeft met de veeleer spottende toon van de *Fontein*iers: “Leef voorzichtig in dit leven,

/ denk eer dat ge doende zijt. / God heeft u verstand gegeven. / Bezig het, het is nog tijd.” [Vrijbos 1936:12] Deze lofzang op het gezond verstand tekent De Ryck in alle opzichten en geeft in al zijn beknoptheid meteen ook aan waarom deze dichter diametraal tegenover Van Ostaijen staat. Met de experimenteerdrang, het lyrisch diepzeeduiken en het ambitieuze sterrenjagen van zijn jeugdidool heeft De Ryck absoluut niets te maken. Naar aloude Vlaamse gewoonte is ‘doe maar gewoon, dan doe je al gek genoeg’ zijn motto.

Als je de toenmalige kritiek mag geloven, was dat zeker níet het geval in het ophefmakende debuut *Germinal* (1937) van Bert Decorte (1915). De toch veelal zijn woorden van lof wikkende Marnix Gijsen – zijn recensiepraktijk werd door een lezeres wel eens een “vleesmolen” genoemd – begon zijn recensie van deze bundel met een compliment dat de jonge dichter nog jarenlang zou achtervolgen: “Sedert Paul van Ostaijen is Bert Decorte het eerste fenomeen, het eerste wonderkind dat wij in de Vlaamse poëzie zien verschijnen.” [Gijsen 1977b:332] De ook niet meteen elk half-geslaagd kwatrijn aan zijn hart drukende Urbain van de Voorde maakte gewag van “een verheugende, verrassende verschijning”. [Van de Voorde 1942:201] Raymond Herreman, op zijn beurt, had het over een “schitterende staartster in onze hemel”. [Herreman 1937] Enkele jaren eerder had men vanuit Nederland nochtans geprobeerd om van Decorte meteen een vallende ster te maken. In *Forum* was in 1935 zijn gedicht ‘De ruiters’ verschenen en deze publicatie had aanleiding gegeven tot de nodige turbulentie tussen de Vlaamse en Nederlandse redacteurs. In Vlaanderen zat men blijkbaar zo om enige poëtische zuurstof verlegen, dat zelfs de meest kritische onder de recensenten met hun lof geen blijf wisten toen ze een meer dan doordeweeks talent meenden te ontwaren in Decorte. Walschap publiceerde in *Hooger Leven* “een dythirambe op mij” [Decorte, gb] en het “wonderschaap” werd vervolgens “over het paard [...] getild en anderdeels ook bestookt met zwaar geschut.” [Decorte 1971:113, 127, 125] *Forum*-redacteur Du Perron van zijn kant vond immers dat Decorte met ‘De ruiters’ Rimbauds ‘Le Bateau ivre’ had geplagieerd en maakte daarover zowel in een brief aan Ter Braak als in een volgend nummer van het blad enkele schampere opmerkingen. De Vlamingen kenden niet alleen niets van poëzie, ze gingen ook nog eens expliciet in tegen de ‘nuchtere’ poëtica van *Forum* door – zoals Walschap had gedaan – precies het beroezende van deze verzen te prijzen.⁴³ Deze *petite histoire* levert enkele interessante inzichten op over de stand der poëtische dingen in Vlaanderen en Nederland. Uiteraard paste dit conflictje in een reeks steeds hoger oplopende spanningen tussen de Vlaamse en de Nederlandse redacteurs van *Forum* die uiteindelijk tot het einde van dit blad zou leiden. Belangrijker in deze context zijn echter de verwijzingen naar de roes en het wonderkind. Al sinds *Van Nu en Straks* was men in de Vlaamse literatuur aan het wachten op – om niet te zeggen: door heilsverwachtingen geplaagd wanhopig aan het zoeken naar – een dichter die, als van de hand Gods geslagen, in een orakelende orkaantal zijn medemensen zijn diepste inzichten kond zou doen (cf. 2.1). René de Clercq leek even dit godenkind te zijn, tot hij aan zijn eigen moralisme en politieke kretologie ten onder ging. Nagenoeg hetzelfde was Cyriel Verschaeve overkomen, “een dier dappere Vlaamsche priesters van het geslacht der Gezelles en der Verriesten, die, op

Bert Decorte:
Rimbaud &
Van Ostaijen
in één persoon

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

het gevaar af in ongenade te vallen bij hun oversten, zich met hart en ziel hebben gewijd aan Vlaanderen's strijd". [Van de Voorde 1942:248] Deze helmbooswuiwende Asterix – want waar streed hij in de Eerste Wereldoorlog?: "in het kleine hoekje van het Belgisch grondgebied dat onbezet is gebleven" [ibidem] – had ook grootse ambities als literator en mysticus. In het romantische Vlaanderen dreig je dan zelfs als levende op een sokkel gezet te worden. Voor officiële standbeelden waren de loftuizingen echter niet unaniem genoeg. Er waren namelijk ook een aantal "min of meer 'officieele' vertegenwoordigers der Vlaamsche letteren" [idem:248-249] die zijn politieke strijd al te voortvarend en zijn artistiek werk gezwollen of zelfs gewoon onverteerbaar vonden. De volgende *chosen one* was Van Ostaijen. De wrevel en irritatie die zijn werk in de jaren twintig zou opwekken, heeft volgens mij veel te maken met het feit dat dit 'wonderkind' door zijn eigengereide koers had aangegeven de rol waarvoor hij in de wieg was gelegd resoluut te weigeren. Met zijn eerste bundels had hij zich nochtans als potentiële pretendent aangediend. In *Music-Hall* had hij een thematische vernieuwing van de Vlaamse lyriek ingeluid, zonder de traditionele prosodie compleet overboord te gooien. In *Het Sienjaar* deed hij dat wel, maar de ritmische drive en het beeldend vermogen, de grootse visionaire ambities van het titelgedicht én de expliciete en van offervaardigheid doortrokken Vlaamsgezindheid die hij in deze bundel aan de dag legde maakten hem tot dé ideale kandidaat om het kleed van de Langverwachte aan te trekken. En toen liep het mis. Net op het moment dat hij als activistische exile vanuit Berlijn al de in hem gestelde verwachtingen kon inlossen, wees hij niet alleen deze verantwoordelijkheid af, maar ook – en dat was voor de literaire goegemeente zo mogelijk nog veel schokkender – de romantische poëtische visie die aan de basis lag van deze heilsverwachting. De gemeenschap, het vervoerende ritme, de moraal... allemaal buiten-lyrische waarden waarmee de dichter Van Ostaijen niet langer rekening kon of wilde houden. Waarna men dus wel verplicht was al zijn geld in te zetten op die andere politieke held, de helaas poëtisch veel minder getalenteerde Wies Moens. Dat Van Ostaijen via de door hem gekozen sluipwegen uiteindelijk poëtisch werk zou afleveren dat niet alleen intrinsiek sterker maar uiteindelijk zelfs inspirerender zou werken voor de volgende generaties, had men vóór zijn plotselinge dood nooit kunnen of durven vermoeden. Dat zijn postume roem ongeveer samenviel met het moment waarop de dichter Moens op zijn beurt aan de politiek ten onder ging (cf. 3.5), zette hun 'foutieve' keuze nog veel meer in de verf. De zo expliciete en haast unanieme lof van de belangrijkste, gevestigde Vlaamse critici voor Bert Decortes *Germinal* kan dan misschien nog het best begrepen worden in het licht van die hele voorgeschiedenis; de critici waren vastbesloten om geen tweede geval Van Ostaijen meer mee te maken. Als er zich elke kwarteeuw dan eens een super-talent aandient, dan kun je dat dus maar beter niet elke keer rateneren of om de 'verkeerde' redenen afwijzen. En zeker niet als hij zich presenteert in precies die romantische outfit die je je bij een Groot Dichter altijd al voorgesteld had. Het beeld van de gedreven, haast demonische en dus absoluut niet aan de maatschappij aangepaste dichter Decorte dat Walschap in een brief uit 1937 aan Toussaint van Boelaere schetst, is in dit opzicht veelbetekenend: "Als ik geen idioot ben en Decorte wel, ik wil zeggen als Decorte niet braaf wordt en zich rangschikt bij de vrome hoop, dan zal het hem evenzo vergaan en zullen

wij in zijn verzen eenmaal de afgrond zien en hem erin horen ploffen. Voor mij lijdt het nu al geen twijfel meer of dat is de stem van een verdoemde, die nog wartaal spreekt". [Walschap 1998:445] Een revelerende relativering van deze lof kwam er van de anders veeleer milde Pieter Buckinx, niet toevallig een jongere. In *Vormen* verwees ook hij naar Rimbaud en Van Ostaijen, en de manier waarop is tekenend voor zowel zijn eigen poëtica als voor *Germinal* zelf:

De poëzie van Bert Decorte is het product van twee invloeden die in de literatuur der laatste jaren van overwegend belang zijn geweest: A. Rimbaud en P. van Ostaijen. Dat hij, als Vlaming, het fascinerende woord van Paul van Ostaijen niet heeft kunnen ontwijken, dat hij overal gegrepen heeft naar het minder belangrijk werk van deze magiër, naar de z.g. 'spielerei' waaraan al te vaak een diep-menselijke inhoud vreemd bleef, is echter niet het voornaamste bezwaar dat de volledige ontplooiing van zijn persoonlijkheid in de weg stond, wel dat hij zich op sleeptouw heeft laten nemen, dat hij zich zat heeft gedronken aan den illumineerenden schuimwijn van Rimbaud, dezen 'voyou et voyant' uit wiens bedwelvende dronkenschap men zich niet zonder strijd losworstelen kan. [...] Wat Decorte ons thans heeft geschonken bleef erts en chaos, het mist nog die eenvoud en die klaarheid die ons van zuivere poëzie doet spreken. [Buckinx 1937]

Net als Van Ostaijen (en op hun manier eerder ook al Gezelle en Van de Woestijne) streeft Buckinx dus naar zuivere lyriek (cf. 2.1 & supra). Die vereist eenvoud en klaarheid, kwaliteiten die zijn grote voorgangers op hun manier ook zochten. Maar hij legt ook eigen accenten. Zijn voorbehoud bij Van Ostaijen is haast woordelijk hetzelfde als in dat in zijn eerdere Van Ostaijen-opstel (cf. supra): te veel spielerei, te weinig diep-menselijkheid. Of die reserves ook echt op Van Ostaijen van toepassing zijn laat ik hier in het midden; de enkele gedichten uit *Germinal* die duidelijk de stempel van *Het Eerste Boek van Schmöll* dragen, lijken door Buckinx' commentaar echter wel goed getypeerd. In zijn memoires *Kortom* zou Decorte later aangeven dat hij een periode lang gedichten schreef die beïnvloed waren door *déze* Van Ostaijen en door Apollinaire [Decorte 1971:110];⁴⁴ hij heeft het ook over "de twee Van Ostaijense gedichtjes zonder titel vooraan in de bundel". [idem:111] Die aanduiding is niet overdreven. In zijn banaliteit haast een pastiche op Van Ostaijen is het tweede gedicht:

van borsten zwellend en bezwijmend
bezwijmend zwellend
bezwijmt het zwellen

gij mint van deze bloem het witte zwellen
en ge bezwijmt

zo windt zich om uw borsten wit een winde
zwellt en bezwijmt
[Decorte 1937:8]

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

Dat Buckinx hier spelerei en een gebrek aan diepmenselijkheid opmerkte zal niet verbazen: het woord- en klankspel, de syntaxis (“zo windt...”), de opbouw van het hele gedicht... alles ademt een zeer oppervlakkige Van Ostaijenlectuur. Als er op het eind nog een absurde en woordspelerige wending was gekomen had dit gedicht – gezien de expliciete erotiek en het opvallende chiasme – zo in *Enzovoort* van Burskens gepast (cf. 3.2). Het eerste Van Ostaijense gedicht is interessanter:

hoe verzadigd het licht dezer vensters vult de straat
 nooit welkend blijft de wijnbloedbloem dezer vensters
 avondvragend

vroeg niet de bloem naar de avond
 de wijn der bloem naar de avond
 vroeg niet het wijnbloed elke bloem naar de avond
 week zonder wil o wijndonkere bloem
 de vraag naar de avond uit uw donker oog
 [idem:7]

Hoewel dit gedicht allesbehalve representatief is voor *Germinal* typeert het de vroege lyriek van Decorte uitstekend; je krijgt hier namelijk een technisch behoorlijk afgeleverde *mélange* van poëzie van één én twee generaties eerder. Het duidelijk “lyrisme à thème” [IV:289] van de tweede strofe komt natuurlijk zó uit Van Ostaijen. Ook de wat zonderlinge syntaxis van de eerste strofe is aan hem schatplichtig, evenals de zeer indirecte zegging die begint (“hoe verzadigd...”) én eindigt op een gecamoufleerde retorische vraag (“de vraag naar...”). Decorte heeft ook duidelijk een goed gevoel en gehoor voor de sonoriteit van het woord: de klankherhaling, bijvoorbeeld, in “verzadigd”, “straat”, “avondvragend” en dan opnieuw drie keer “avond” aan het eind van een vers én “vraag” en “avond” in het slotvers getuigt hiervan. De onder meer hierdoor opgeroepen sfeer van verzadiging en beursheid die dit gedicht beheerst zagen we eerder bij zowel Van Ostaijen als Van de Woestijne op gelijkaardige wijze uitgedrukt (cf. 2.5). En van die laatste erft Decorte ook de wat literaire genitief waarmee Van Ostaijen korte metten had gemaakt (“de wijn der bloem”) en een sterk gevoel voor symbolisch geladen samentrekkingen (“wijnbloedbloem”). Opvallend is dat Decorte juist deze twee gedichten uit *Germinal* níet in zijn *Verzamelde Gedichten* (1974) zou opnemen. Of dit echter een poging is van de later steeds traditioneler schrijvende dichter om zijn (overigens uitermate relatieve) modernistische afkomst te verloochenen – zoals de *Tijdstroom*- en *Vormen*-dichters hebben gedaan (cf. supra) – is maar de vraag. Als het hem echt om dit soort *retouches* te doen was, zou hij er in Kortom niet over gerept hebben. Waarschijnlijk achtte hij ze simpelweg minderwaardig. Invloeden van de woordspelige volksdichters Van Ostaijen en Burskens weerklinken ook nog in enkele andere gedichten in *Germinal*; in ‘Liedje van Iris’, bijvoorbeeld (“Iris op risico / ruzie van je te krijgen / ik ga hier in het stro / jouw onderrok ontrijgen” [idem:17]) of de virtuoos op oude vormen variërende ondeugendheid in ‘Monnik’ (“zeven vrouwen in de rozen / katten die ik niet ken / die hadden ogen turkozen / Marietje Rietje Roze / waarom ik zo

treurig ben” [idem:44] & “zie Isolde wil mijn wonde / ziele zenken in de zee / zo mijn zinnen om mijn zonde / wit gewas van winden wonden / en de wijn-rank van mijn wee” [idem:48]) of in ‘Dessert du Roi’ (“dit meisje van kaneel / kan de kandij niet derven / je moet midden het meel / karmijn haar mondje verven” [idem:33]).⁴⁵ Bij Burssens en Van Ostaijen had deze speelse lyriek bij de critici onbehagen of zelfs uitgesproken onbegrip veroorzaakt. Niet zo bij Decorte; deze onserieuze rijmpjes werden doodgezwegen, ‘ten gunste’ van de vele bladzijden Rimbaldiaanse retoriek en metaforiek die de rest van *Germinal* uitmaken. En in dat opzicht kun je de contemporaine critici alleen maar bij-treden: zo’n densiteit aan beelden en klanken, zo’n uitbarsting van vervoering en leven had men in de Vlaamse poëzie in geen tijden meer meegemaakt. Het is dan ook allerminst verwonderlijk dat een vitalist als Walschap helemaal dol werd van de paringsdrift en vruchtbaarheidsexplosie die zich voltrokken in het twintig kwatrijnen lange titelgedicht.

[...]

zij voelt de nagelkrauw die in haar jonge dagen
een duistere liefdespreuk haar op de borsten schreef
een kiem verwekken weer der vlammen en der vragen
die bloeiden om haar mond als ze in bezwijming bleef

[...]

elkaar opsporend in het algemene paren
zoeken geslachten naar diepe vereniging
der wederzijdse kracht in wezen en gebaren
en trachten weer de jacht te volgen in de kring

[...]

in hoogste samenklank der snaren van begeren
en de simbalen van de vrouwelijke vraag
drijft in het zwakke vlees zijn vruchtenzoete speren
en bijt in ieder lid dat vadsig is en traag

[...]

spring op o meisje spreid uw duistere maagdelikheden
wijd open als een veld voor mannelike zon
het regent manna melk vloeit door ’t herboren Eden
en Nektar welt omhoog uit een ontwaakte bron

[...]

[Decorte 1937:10, 11, 12, 14]

Terwijl in de internationale poëzie van het interbellum onvruchtbaarheid en desintegratie worden verbeeld (*The Waste Land* van Eliot) of het “brandmerk”

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

[Leppmann 1990:366] van het menselijke bewustzijn (“Dieses heißt Schicksal: gegenüber sein / und nichts als das und immer gegenüber” [Rilke 1978:124] in de achtste Duineser Elegie) of het isolement van de moderne mens (‘Awater’ van Nijhoff), verwelkomt men in Vlaanderen de intrede van een dichter die de onuitputtelijke mannelijke oerkracht en potentie uitzingt via beelden en ritmes die hij haalde bij een dichter die ruim een halve eeuw eerder voor opschudding had gezorgd. Het Vlaamse vitalisme waartoe Decorte wordt gerekend⁴⁶ vertoont weliswaar oppervlakkige gelijkenissen met de stroming waartoe ook een tijdgenoot als D.H. Lawrence behoort, maar juist diens Rimbaudreceptie legt het cruciale verschil bloot met de Vlaamse dichter. Waar Decorte zich enkel aan jambische adaptaties van de alexandrijnen van Rimbaud waagt, exploreert Lawrence – als “an extreme declaration of Rimbaldian directions” [Scott 1976:355] zoals onderzocht in *Illuminations* – de mogelijkheden die het vrije vers en het prozagedicht bieden om het Nu van de sensatie, “mutation, swifter than iridiscence, haste, not rest, come-and-go, not fixity, inconclusiveness, immediacy, the quality of life itself, without denouement or close” op papier te krijgen. [Lawrence, geciteerd in Rothenberg&Joris 1995:366-367] Van deze moderne, formele zoektocht naar de adequate vorm is er bij Decorte geen sprake. “Ce fut d’abord une étude. J’écrivais des silences, des nuits, je notais l’inexprimable,” aldus zijn grote held in *Une saison en enfer*. [Rimbaud 1984:139] Maar met deze Rimbaud heeft Decorte in wezen niets te maken. En dat lijkt me de kern van de zaak: Decorte heeft blijkbaar de contradictie waarin Rimbaud ten tijde van ‘Le Bateau ivre’ nog verstrikt zat niet doorgedacht (of: doorgehad). Hij lijkt ook niet geïnteresseerd in de inhoudelijke openheid die Lawrence vorm tracht te geven via het vrijgemaakte vers; hij wil wel inhoudelijk het pulserende leven weergeven, maar de formele vertaling daarvan hangt bij hem af van de soms nogal stroeve opeenvolging van beklemtoonde en niet-beklemtoonde lettergrepen en – vooral – van het overdonderende effect dat de lange reeksen verzen op de lezer (geacht worden te) hebben. Urbain van de Voorde – de man die zich anderhalf decennium eerder nog had opgeworpen als de Verdediger van de Logica en de Bon Sens in het gedicht (cf. 2.3) – zag er opvallend genoeg plots geen graten meer in dat “men evengoed de strofe deze lange gedichten als ‘Ruiter’, ‘Germinal’, ‘Dode Vuren’, ‘Arion’ e.a., van achteren naar voren zou kunnen lezen als in de volgorde die de dichter aangaf: de indruk ware volkomen dezelfde.” [Van de Voorde 1942:202] Het gaat hier, kortom, om retoriek, die – zo betoogt ook Van de Voorde – slechts van de “woordenkramerij” [ibidem] gered wordt door “de aard der verbeelding waarvan dit werk getuigt [...] het raadselachtige leven van de verholten of verdrongen neigingen der ziel”. [idem:203-204] En juist op dat vlak – maar dat schrijft Van de Voorde natuurlijk niet – vertoont Decortes metaforiek opvallende gelijkenissen met die van het expressionisme. Naast, inderdaad, aan “dit ander diabolisch wonderkind Rimbaud” [idem:205] herinneren verzen als “ik zag de hemel in smeltend metaal verkeren / zonnen geslingerd uit de ketens van azuur / oogsten van vallend graan in de machtige meren / bevend onder de kramp van het koortsige vuur” [‘Ruiter’, Decorte 1937:22] vooral aan de kosmische beelden waarmee onder andere de vroege Wies Moens zijn gedichten een weergalozes indruk wou laten maken.

Decortes latere poëzie vertoont nauwelijks nog directe kenmerken van het expressionisme of Van Ostaijen. Belijdenis, grappen & grollen en klassieke vormen en thema's gingen meer en meer de boventoon voeren. De wat nonchalante antiburgerlijkerheid die deze speelse ambtenaar toen in zijn verzen legde, doet hem uiteindelijk veel dichters bij Burssens belanden.⁴⁷ Dat blijkt bijvoorbeeld uit 'Venus bij de bron' (uit *Orfeus gaat voorbij en andere gedichten*, 1940):

Wat gij beziet
is maar een vorm –
de ware norm
die ziet gij niet.

En ziet gij iets,
bezie het niet –
al wat gij ziet
is iets en niets.

Wat gekke gril
het groot verschil
van doen en dromen,

plots opgedaagd,
vaak ongevraagd
en beetgenomen!
[Decorte 1974:86]

Waar het platonisme bij Van Ostaijen aanleiding gaf tot een verscheurend aanvoelen van de kloof die de mens van alle dingen scheidt, weerklinkt hier – net als bij Burssens – laconieke berusting, verpakt in sofistieke woordspelletjes. Echt veel wordt er niet meer op het spel gezet. In een interview uit 1961 beweert Decorte: "Mijn vroegere verzen waren evasiegedichten, waaraan de invloed van Rimbaud niet vreemd was. Daarna zag ik in, dat men naar de mens moet kijken, om een remedie te vinden voor de absurditeit van het bestaan, die ik tevoren had beklemtoond." [gecteerd in De Ceulaer z.j.b:27] Zijn gebruik van een klassieke vorm als de ballade (de invloed van de door hem vertaalde en erg geliefde Villon weegt hier zwaar door) en de rechtstreeks op de mens betrokken inhoud maken van Decorte uiteindelijk een traditioneel dichter die van de dichtkunst verwacht dat ze troost biedt in het leven of een schampere monkelach opwekt. Dat hij in datzelfde interview – gevraagd naar zijn poëtica – spontaan Van Ostaijens bekende definitie citeerde ("poëzie is een in het metafysische geankerd spel met woorden" [idem:30]⁴⁸) zegt waarschijnlijk meer over het *passé partout*-karakter van die uitspraak dan over de blijvende, diepe verwantschap die er tussen de twee dichters zou bestaan. Decortes invulling van Van Ostaijens poëtica had met het origineel eigenlijk niets meer te maken. Toch was ook voor hem poëzie geen doodserieuze aangelegenheid en kon het speels gebruikte woord op een onverwachte, niet-logische en niet-parafraseerbare manier kennis teweegbrengen over de geheimen van de dingen en het leven.⁴⁹

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

Karel
Jonckheere:
een half-modern
debuut

Een eerder onverwachte naam in deze studie is waarschijnlijk Karel Jonckheere. Hij staat – net als onder meer Johan Daisne (cf. 5.1) – geboekstaafd als aanhanger “van de poëzie ‘uit en voor het leven’” en schreef “meer dan 500 bladzijden [...] individuele belijdenislyriek”. [Gillet 1988:435] Onder meer door zijn correspondentie met Erik van Ruysbeek over poëzie en experiment ten tijde van de Vijftigers (cf. 5.5) gaf hij de indruk vanzelfsprekend aan de kant van de traditionele poëzie te staan. Wat heeft deze veelschrijver – behalve zijn vriendschap met Gaston Burssens – met Van Ostaijen te maken? In een lang overzichtsartikel over zijn collega en vriend dat Marnix Gijsen in 1964 schreef in de reeks Monografieën over Vlaamse letterkunde, komt Van Ostaijen in elk geval niet voor. Er wordt daarentegen beweerd dat de jonge dichter Jonckheere “zoals zovelen” het “slachtoffer” is geworden van Karel van de Woestijne. [Gijsen 1977:703] Eén van de meest memorabele – en door Jonckheere dan ook eindeloos opgerakelde – anekdotes uit die periode verhaalt hoe de Grote Dichter de vader bleek te zijn van een klasgenootje en hoe die jongens vader Van de Woestijne in een complot betrokken om de leraars op school voor schut te zetten en hoe het daarvoor geplande optreden van Van de Woestijne de aanleiding zou zijn voor het eerste gedicht dat Jonckheere ooit schreef.⁵⁰ De invloed van Van de Woestijne – vooral op Jonckheeres vroege werk – werd ook later opgemerkt; Herman de Coninck had het in zijn inleiding tot een Jonckheerebloemlezing naar aanleiding van het vroege werk bijvoorbeeld over “veel adolescente biechtpoëzie [...], nogal wat Van de Woestijne en zelfs enige Marsman”. [De Coninck 1992a:8] Dat laatste verbaasde de bloemlezer dus; die intussen in alle betekenissen klassieke dichter Jonckheere – had die ook nog een modernistisch verleden? Welja, maar erg veel stelt dat niet voor, zeker niet als je er die vroege bundels op naslaat. Maar de genese van een dichterschap is bij uitstek imponderabel; blijkbaar werken er ook krachten die je later als lezer of onderzoeker niet meer (zo meteen) ziet. Daarom – en als compensatie voor alle in Van Ostaijen tot heden afwezige dichters die ook heimelijk door Van Ostaijen beïnvloed zijn – deze korte annex over de vroege Karel Jonckheere.

Dat ik gedichten heb geschreven ‘onder invloed’ van Karel van de Woestijne dient genuanceerd. Mijn poëtische ellips is beginnen te draaien rond twee haarden: Paul van Ostaijen en de auteur van *Het Vader-huis*. De eerste was meer een blootlegger van visuele mogelijkheden binnen het woord, een katalysator bij de abstracte-beelden-productie die anders bij mij overwegend zintuiglijk zou zijn gebleven. [Jonckheere 1986:101]⁵¹

In een interview had hij deze kwestie vroeger al eens kernachtig samengevat: “Bij Van de Woestijne heb ik geluisterd, bij Van Ostaijen heb ik gezien. Het resultaat was dat mijn eerste gedichten de ronk hebben van Van de Woestijne, maar de beelden werden mij door anderen onthuld.” [Florquin 1969:23] Dat lijkt een vreemde constructie, om niet te zeggen, hier lijkt Jonckheere op een hem typerende manier de wereld op zijn kop te zetten. Niet de uit symbolische visioenen allerhande opgetrokken Van de Woestijne leerde hem dat beelden ook niet-zintuiglijk kunnen zijn; en niet de muzikale *wonderboy* Van

Ostaijen met zijn polka's, charlestons en melopee's gaf hem het inzicht dat er ook nog andere melodische mogelijkheden voor het gedicht zijn dan de voor-gekauwde metriek liet uitschijnen. Nee, het waren de moderneren die hem leerden kijken naar wat er niet was en het was de 'klassieke' Van de Woestijne die hem "een sonoor parlando" [Jonckheere 1986:101] in gaf. En die twee kwamen dan samen in zijn vroege gedichten. Een treffend voorbeeld is 'Bij een zelfbeeltenis', waaruit dit enkele verzen zijn:

Zo drijft een zwaan in traag beroeren van zijn spiegelbeeld
 en kust het diepklaar water dat zich zelf is.
 Zie thans de verre blik die door de ruimte boort
 en meet hem met de jaagstoot van zijn turen
 [Jonckheere 1973:39]

Hier komen Van Ostaijen en Van de Woestijne haast samen zoals in enkele late Van Ostaijengedichten (cf. 2.5): de zwaan en het spiegelbeeld zijn symbolistische *topoi* die ook bij Van Ostaijen en Burssens frequent voorkomen en ook de 'sonoriteit' van deze verzen treffen we bij beide 'richtingen' aan. De "verre blik die door de ruimte boort" is dan weer duidelijk expressionistisch geïnspireerd. In andere gedichten overheerste die meer moderne pool nog duidelijker. Zoals in dit slotfragment uit 'Dichter und Bauer', het openingsgedicht van Jonckheeres debuut *Proefvlucht* (1933):

Bij elke vriesnachtbloei
 beluistert gij zoemende sterren
 hunkert naar het puur gelaat der maan
 waarvan de klaarte uw vizioenen heiligt
 Dan, als de lente door uw luchten rijst,
 weet gij reeds 't weelden van de oogsten,
 gelijk een boom de daver der seizoenen voelt
 ruist gij van dank om 't leven en zijn waarde.
 Zo zingt gij: jong profeet
 die nog de liefde zijner moeder kent
 en in wijsheid glimlacht op de monkel van zijn vader.
 [Jonckheere 1973:21]

Enige modernistische invloed is hier zeker aanwezig, maar de "zoemende sterren" en geheiligde "vizioenen" die de "jong[e] profeet" ons hier tracht op te roepen hebben toch meer met Wies Moens dan met Van Ostaijen te maken. Wat echter vooral opvalt in de vroege gedichten van Jonckheere is dat ze haast nergens ontsierd worden door de retoriek die het vroege werk van zowat alle in deze paragraaf besproken dichters kenmerkt. Het parlando van Van de Woestijne werd door Jonckheere ontdaan van alle verzwarende woordsamenstellingen en ook de pathetische expressionistische kreten werden tot een absoluut minimum beperkt. Al heel vroeg bezat deze dichter een *naturel* die hem inderdaad door verzen van Gijsen, Van Ostaijen of Verbruggen kan voorgehouden zijn.⁵²

In zijn poëziegeschiedenis besprak André Demedts de Waterkluisdichters in

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

het hoofdstuk ‘Moderne Realisten’ en Jonckheere bij de ‘Romantische dichters’. Dat lijkt nu een haast groteske omkering: De Ryck en co maakten hun realistische pretenties nooit waar, terwijl de zogenaamd over de romantische thema’s (“moeder, vader, de vrouw, eenzaamheid, het blinde kind⁵³ [sic]” [Demedts 1941:99]) dichtende Jonckheere dat bijna vanzelfsprekend wél deed.⁵⁴ Als een van de eersten in Vlaanderen thematiseerde hij de geloofstwijfel (en uiteindelijk ook het geloofsverlies) en hij deed dat onverbloemd: “Dit is de slotsom van ons lot: / wij zijn verwaarloosden door God.” [Jonckheere 1973:26] “O vrouw, gij levend graf,” [idem:32] klinkt het elders uit de mond van deze fijnbesnaarde ‘romanticus’. Toch is het niet al nuchterheid en klein-realistische anekdotiek bij deze goddeloze dichter. Juist het feit dat God dood is, brengt hem ertoe de wonderen op aarde te zien en die te beschrijven in verzen die een ‘aardse mystiek’ uitstralen die we ook bij Van Ostaijen zagen. En in beide gevallen is, inderdaad, het beeldgebruik cruciaal. Het hogere en het lagere worden met elkaar in verbinding gebracht door licht en geluid, in een setting die het realistische overstijgt. De “volle maan” uit Van Ostaijens ‘Landschap’ schept “[k]ristalwegen” [II:191]; “de ruimte is van knakkende / vlerken / vol” heet het in ‘Vlerken’ [II:196]; of in ‘Haar Ogen of de goed gebruikte Wensvorm’: “Ogen wentelen lichten / lichten laaien landen”. [II:198] Bij Jonckheere lopen de zinnen natuurlijk zonder ellipsen en volgens de geijkte syntaxis, maar de opgeroepen geheimzinnige sfeer is gelijkaardig: “Daar rijzen uit de aarde al de stemmen / van hen die naar het licht hun hart hielden gekeerd / [...] de noden hijgen pijnloos achter muren / de felle kreten die de dag doorvuren / neuren uit in gepuurde lust”. [‘Oneindige rust’, Jonckheere 1973:41] Vooral voor de laatst geciteerde verzen kan een ‘realistische’ lectuur worden gevonden (zoals wel vaker bij Jonckheere ligt die in de seksuele sfeer), maar de gebruikte beelden laten ook een lezing toe die strikt genomen ‘niet kan’. En zo streeft ook hij, op zijn manier, ernaar “het onzegbare uit te drukken”. [Gillet 1988:436]

Een uitgesproken poëtische debater was Jonckheere in deze periode zeker niet. De strijd tussen Van de Woestijne en de expressionisten ontging hem dan ook. Hij “had [...] gehuiverd” [Jonckheere 1986:40] toen hij Gijsens afrekening met Teirlinck en Van de Woestijne had gelezen (cf. 2.3). Jonckheere behoort tot het slag dichters en critici voor wie er enkel goede en slechte gedichten bestaan, en dus geen moderne en klassieke of linkse en rechtse. En hoewel hij zelfs een gedicht als ‘Barbaarse Dans’ uit *De Feesten van Angst en Pijn* (“Holoho / holoho” [I:187]) kon waarderen [Jonckheere 1986:41], was hij duidelijk niet te vinden voor alle Van Ostaijenexperimenten: “Van Ostaijen vond ik dikwijls te gezocht en te kunstmatig in zijn fonetische letter-Spielerei”. [idem:101]⁵⁵

In dat opzicht is hij waarschijnlijk typisch voor zowat alle dichters die hier werden besproken. Vormtucht vonden ze erg belangrijk; met het experiment moest danig opgepast worden: de schone kunst der poëzie ‘fris’ houden en aanpassen aan de verander(en)de tijden – dat kon nog net; maar verder kon er enkel in de marges van de prosodie en de beeldspraak wat gemorreld worden; de duistere magie van het woord werd door deze heren slechts bij toeval onderzocht. Voor de dichters van *De Tijdstroom*, *Vormen*, *de Waterkluis* en het verwante en verder allesbehalve spraakmakende *Klaver(en)drie* (redactie:

Marcel Coole, Johan Daisne en Luc van Brabant) was de “bacil lyriek” [IV:377] blijkbaar al voldoende bestudeerd. Bij elke stap die iemand in de jaren dertig vooruit durfde te zetten, stonden er meestal een stel dichters klaar om er meteen twee terug te zetten. Voor een kritische en creatieve omgang met Van Ostaijens poëtische erfenis bleken de geesten nog niet rijp. Van Ostaijen was voor hen een onvatbare vlam “van het vuur in de verte” [II:198] – een roekeloze pyromaan of, in het beste geval, een ver, onaantastbaar en soms verkeerd begrepen idool.

§ 3.5

De nasleep van het grote ideaal Van Ostaijen, de grote ideologieën en Wereldoorlog II Het werk van Eemans, Moens, Köhler, Grub en Vertommen

Good [sic] beware mij van zulke vrienden die mijne uitvindselen zo komen uit te buiten!

[Van Ostaijen in Borgers 1971:396]

Over de politieke implicaties en aspiraties van de historische avant-gardebewegingen zijn al bibliotheken vol geschreven. Van Theodor Adorno tot Jean-François Lyotard, van Peter Bürger tot Andreas Huyssen, van Octavio Paz tot Renato Poggioli en van Matei Calinescu tot Marjorie Perloff hebben theoretici, filosofen en literatuurwetenschappers onderzocht welke de politieke premissen en strategieën van de avant-gardisten waren en of ze ook ergens toe geleid hebben. In zijn algemeenheid kan gesteld worden dat de “[i]ntegratie van kunst en maatschappelijk leven” het doel is van elke historische avant-gardebeweging [Drijkoningen 1982:22]¹, maar de mate waarin ze daarin ook slaagt laat zich moeilijk in eenduidige schema’s vatten. Het duidelijkste beeld van wat avant-gardebewegingen ambieerden, vind je natuurlijk bij die kunstenaars en bewegingen die zich ook daadwerkelijk en expliciet geëngageerd hebben. Zo bevatte het Futuristisch Manifest (1909) niet mis te verstane nationalistische, militaristische en antifeministische retoriek. Dat leider Marinetti aansluiting zou zoeken bij het fascisme van Mussolini lag, zo bekeken, voor de hand. Mussolini zelf verkoos weliswaar classicistische kunst en wantrouwde elke kunstuiting die verbonden was met het moderne stadsleven, maar liet zich het moderne aura van de futuristen voor het overige welgevalen. Een linkse pendant van datzelfde futurisme ontstond in de nog zeer jonge Sovjet-Unie. Na een eerste, veeleer autonome variant waarin Chlebnikov en Malevich (ten tijde van het suprematisme) de leiding namen, volgde na de revolutie een strekking die zich volledig ten dienste stelde van het communisme. Dat blijkt ondubbelzinnig uit het manifest van de LEF (Linkse Front der Kunsten): “In het werk ter bevestiging van de verworvenheden van de

avant-
garde &
ideologie

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

Oktoberrevolutie [...] zal LEF de kunst doordringen van de ideeën van de commune en daarmee voor de kunst de weg naar morgen openen.” [Lefcollectief 1982:147] Ook het surrealisme wordt veelal met het communisme geassocieerd. Niet alleen waren kopstukken als Louis Aragon en Paul Eluard jarenlang lid van de partij, de teksten van André Breton waren soms hoogst eigenzinnige bijdragen tot de communistische filosofie; zo bevatte het *Second manifeste du surréalisme* (1929) zeer duidelijke aanwijzingen over hoe de revolutie tot een goed einde kon worden gebracht, inclusief dieetvoorstellen gebaseerd op Bretons eigen culinaire voorkeur. De beweging was een “moral imperative” geworden [Polizzotti 1995:322], zij het wel één van de orde ‘ook de afbreker bouwt op’. Het nagestreefde doel was immers “une crise de conscience de l’espèce la plus générale et la plus grave” [Breton 1995:72] en die bewustzijns crisis moest werkstelligd worden door alle in onze maatschappij gecultiveerde tegenstellingen te ontmaskeren en de mensen zo te bevrijden van alle sussende en (daardoor) knechtende retoriek.² In het opheffen van die tegenstellingen ligt de bron van alle vrijheid en (dus) van alle gelijkheid: het communisme generaliseerd, de hemel is de aarde.³ En alles wees in die richting, aldus Breton: “Tout porte à croire qu’il existe un certain point de l’esprit d’où la vie et la mort, le réel et l’imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l’incommunicable, le haut et le bas cessent d’être perçus contradictoirement.” [idem:72-73]⁴ In “le réel” is er bij mijn weten niet meteen een einde gemaakt aan al deze contradicties, maar juist in de kunst (meer specifiek de literatuur en de schilderkunst) zijn de surrealisten er wel vaak in geslaagd al deze verschillende dimensies in en over elkaar te schuiven. Niet toevallig is de paradox één van hun geliefkoosde stijlfiguren; uit het feit dat de tegenstelling op het blad of het doek tóch als mogelijk gepresenteerd kan worden (het is donker én licht in *L’empire des sens* van Magritte) blijkt dat er onvermoede waarheden bestaan, dat onzegbare dingen toch gezegd kunnen worden. En precies op dat punt raakt het surrealisme van Breton opnieuw de poëtica van Van Ostaijen (cf. 2.5): ook hij streeft ernaar het onzegbare te zeggen. Het is dan ook allerminst toevallig dat Paul Hadermann precies hetzelfde Bretoncitaat én Van Ostaijen in verband brengt met het nu grotendeels vergeten poëtische oeuvre van de surrealistische schilder Marc Eemans.⁵ Diens kunst én levensloop vormen een intrigerende case om deze paragraaf over de soms onverwachte ideologische kronkels van avant-garde en andere kunstenaars in de jaren tot en met de Tweede Wereldoorlog in te leiden.

Marc Eemans: } Slechts een handvol dichtende Vlaamse tijdgenoten (de min of meer gecanoniseerde Gaston Burssens, Maurice Gilliams, Paul Verbruggen en Karel van de Woestijne én de compleet vergeten Pater Mortier⁶) kon op enig goedkeurend gemompel van Van Ostaijen rekenen. Veel minder bekend – want enkel en passant in een brief vermeld – is de waardering die hij voor de Dendermondenaar Marc Eemans had. Op 25 november 1927 besprak Van Ostaijen in een brief aan Du Perron mogelijke medewerkers voor het tijdschrift *Avontuur*. Behalve de Nederlander Albert Helman, blijkt hij nog iemand anders in gedachten te hebben: “A propos: er is nog een jonge Brusselaar die voor medewerking in aanmerking komt, namelijk Marc Eemans, van wie ik een paar aardige futuristische gedichten hoorde.” [Borgers 1971:905] Het feit dat Van

futurist,
communist,
surrealist en
nationaal-
socialist?

Ostaijen die gedichten “hoorde” suggereert al dat het hier niet om gedrukte specimen gaat, maar om (waarschijnlijk op al dan niet officiële lezingen of in het café) ten gehore gebrachte verzen. Bij mijn weten zijn deze “futuristische gedichten” (welke betekenis zou die term overigens in 1927 nog voor Van Ostaijen gehad kunnen hebben?) niet overgeleverd.⁷ Over hun andere contacten bestaan echter wel bronnen. Eemans – vroeger medewerker van *De Driehoek* en in 7 Arts recensent van de grotesken *De Trust der Vaderlandsliefde* en *Het Bordeel van Ika Loch* – maakte deel uit van de surrealistische kring in Brussel en had Van Ostaijen leren kennen toen die daar op 29 oktober 1925 de lezing ‘Le Renouveau Lyrique en Belgique’ hield.⁸ Hij bezocht ook het ‘Cabinet Maldoror’ van Geert Van Bruaene (en leerde zo Lautréamonts *Les Chants de Maldoror* kennen) en de kunstgalerie ‘La Vierge Poupine’ die Van Bruaene met Van Ostaijen oprichtte. In deze periode schilderde Eemans onder meer het doek *Hulde aan de vader van de revolutie (1925-1926)* [afgebeeld in Goyens de Heusch 1992:298] – een intrigerende mix van constructivisme (zijn vorige periode, hier nog af te leiden uit de geometrische figuren waarin de andere afbeeldingen vervat zijn), communistische agit-prop (geometrisch afgelijnde, hardwerkende mannen, en kinderen reikhalzend naar het scherp gestileerde, als een god uit de oudheid afgebeelde hoofd van Lenin) en surrealisme (de benen van de vrouwen die de kinderen in hun armen dragen zijn viertandige rieken). De in hem sluimerende “verzuchtingen naar dat absolute” [Tommissen 1984:7] werden in deze periode, net als bij Breton en co, vervuld door de communistische utopie. In 1927 schreef hij samen met de dichter René Baert het sterk door Trotski beïnvloede *Manifeste de l’Humanisme*. [Goyens de Heusch 1992:298] Trotski’s nadruk op de concrete rol die de kunstenaar te vervullen had in de maatschappij motiveert waarschijnlijk Eemans’ gedeeltelijke voorbehoud bij de gedichten die Van Ostaijen in het eerste nummer van *Avontuur* publiceerde en die hij voor het overige “zeer hoog” waardeerde. In een brief die hij schreef vlak voor Van Ostaijens dood (en die deze laatste zo goed als zeker niet meer onder ogen kreeg) verklaart Eemans: “Uwe zuivere littéraire verhouding tot uw geschrift schijnt me [...] de waarde er van jammerlijk te beperken. Uw ‘Alpejagerslied’, bij voorbeeld zou voor mij veel winnen zo ge het niet als een littéraire fenomeen had behandeld, maar wel als een feit.” [in Borgers 1971:1034] De door Van Ostaijen geproclameerde autonomiegedachte kon de humanist-trotskist Eemans niet in overeenstemming brengen met zijn uitgesproken aandacht voor het concrete en het materiële; in de anekdote over de twee burgerheren die elkaar in ‘Alpejagerslied’ louter formeel groeten, zat inderdaad ook een potentiële aanklacht tegen het kleinburgerlijke, maar die werd door Van Ostaijen bewust niet expliciet uitgebuit (cf. 2.5). Geen propaganda in de lyriek. Ook bij ‘Boere-charleston’ (en de in *Avontuur* afgedrukte gedichten van Burssens) had Eemans commentaar: “De mooidoenerij van hun dynamies verbalisme kan eerst behagen, maar wordt uiteindelijk vervelend; ze duidt ook ene zwakheid van de dichter aan: het woord staat hem te boven.” [ibidem] Dat laatste lijkt een wat vreemde uitspraak voor iemand die zichzelf verdiepte in mystieke geschriften en die zelf zijn surrealistische collega’s in Brussel zou afschrikken met zijn vertaling van een visioen van Hadewijch. Blijkbaar kon woordspel alleen maar wanneer het ophield spel te zijn; maar dat gold voor Van Ostaijen uiteindelijk ook (cf. 2.5).

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

Net als bij de Franse surrealistische dichters Aragon of Eluard, werd dat metafysische spelelement in de poëzie van Eemans geconcretiseerd door een uitgesproken aandacht voor “de vrouw en de eros”. [Hadermann 1988:358] De gedichten in *Vergeten te worden* die Eemans in 1930 bij zijn eigen uitgeverij Hermes⁹ uitbracht, worden onder meer daarom als de enige echte Vlaamse surrealistische poëzie beschouwd. [ibidem] Afhankelijk van de criteria die je hiervoor hanteert, klopt dat ook. De inhoudelijke transgressie (het ‘open’ en vloeibaar zijn van dimensies en grenzen) en de welhaast mystieke eenwording (van lichamen, elementen...) die zo typerend zijn voor de surrealistische poëzie, vind je hier zeker terug, maar – en daar wees ook Hadermann op [idem:359] – dat leidt zeker niet tot grote formele experimenten. In het eveneens in 1930 gepubliceerde *L’Immaculée Conception* van Breton en Eluard transformereren de woorden zich door de *écriture automatique* tot tekstgeworden deliriums. Net als Van Ostaijen vertrouwt ook Eemans de voorgeschreven surrealistische schrijfmethode niet; als het einddoel vrijheid is, waarom dan luisteren naar de dictatuur van je innerlijk?¹⁰ In Eemans’ teksten wentelen weliswaar de lichamen en groeien en vloeien ze ook in en uit elkaar (net als in zijn tekeningen die erbij worden afgedrukt¹¹), maar de dichtvorm waarin dat gebeurt is erg compact en gecontroleerd. Enkel de syntaxis (het is in deze prozagedichten vaak onduidelijk welke woorden bij elkaar horen) suggereert dat er ook formeel grenzen worden overschreden (cf. infra). De transgressie voltrekt zich voornamelijk inhoudelijk, zoals in het negende gedicht:

Ik pluk tranen
in je mond, je
hebt ze in stilte
vermoord:
nou ben je
slechts meer
de wind. Toch
zal je me
neerleggen in
je lijk, want ik
wil je even-
naaste worden.
Later,
later zal je
dan je EX-
TAZE verlaten...
na je
o p p e r v l a k t e
voor eeuwig
te hebben
b e g r e n s d ,
b e g r e n s d .
[Eemans 1930]¹²

Wat meteen opvalt is de natuurlijke taal; geen literaire maniërismen zoals bij

Van de Woestijne of Buckinx, geen opgeblazen beeldspraak zoals bij het groter expressionisten, geen pseudo-naturelle Vlaamsigheid (wat in de praktijk vaak neerkomt op: half-middelnederlands, half-Gezelle-Westvlaams) van de vele volkse balladedichters. In zijn bewust niet-literaire, niet-schoonschrijverijstijl (zonder opsmuk, gewone spreektaal, je/jij...) is deze poëzie duidelijk aan die van Van Ostaijen verwant (cf. 2.5). Toch – en ook dat heeft ze met die van Van Ostaijen gemeen – is ze niet transparant. Waar andere Vlaamse dichters vaak veel ongewone woorden nodig hebben om uiteindelijk toch op een expliciete manier iets eenvoudigs te verwoorden, gebruiken deze twee dichters eenvoudige, veelgebruikte woorden om iets ondefinieerbaars mee te delen. Toch expliciteert ook Eemans soms. De extase staat in dit gedicht vanzelfsprekend tegenover de begrenzing: zolang die laatste er níet is, blijft de eerste duren. Wat eraan voorafgaat is echter niet duidelijk. Zijn het in de keel gesmoorde tranen die in het eerste vers worden gekust? En hoe kan een dode (“je lijk”) iemand anders (“me”) in zich “neerleggen”? De enige gemeenschappelijke noemer van deze beelden is: vervloeiing. Dood of levend, mannelijk of vrouwelijk, uit het lichaam of erin, tastbaar of efemeer... alle dimensies vloeien in en door elkaar. De manier waarop in deze teksten woorden syntactisch dubbelzinnig worden samengebracht (anakoloet, apokoinou) versterkt dit vervloeiende effect natuurlijk nog. “Mehrdeutigkeit” vangt hier het automatisme als middel tot verkenning van het onderbewustzijn en van de romantische ‘Einklang’ tussen het Ik en de wereld,” aldus Hadermann. [Hadermann 1988:359] In dit opzicht (semantische en syntactische meerduidigheid) loopt deze poëzie duidelijk voorop op die van de experimentelen in de jaren vijftig (cf. 5). In het begin van het eerste genummerde van de tien gedichten¹³ (“Licht van licht / van zijn” [Eemans 1930]) staat de tweede “licht” zowel bij de eerste “licht” als bij “zijn”; de beide frasen verlenen aan de tekst meteen een mystieke tint: het opperste licht (licht van licht) en het allerlichtste zijn (ontwording). Het vervolg van de tekst suggereert (in de ene interpretatielijn die ik hier volg) dat die ontwording enkel kan geschieden door de fysieke gemeenschap met een vrouw. Zo gaat de tekst verder: “tot / ene grotere / volmaaktheid, / en het begrip / van ene vrouw, / teken dat / ik sedert al- / tijd ben, en / buiten het be- / sef van me / zelf, tot ver- / gaandheid toe.” [ibidem] Het lichte zijn dat tot “volmaaktheid” kan leiden, wordt bereikt door het ultieme zelfverlies (“buiten het besef van mezelf en tot vergaandheid toe”); en pas dan kan het “teken” dat de ik altijd is (hij is niet, maar verwijst altijd naar iets anders) zichzelf zo verliezen wanneer dat gebeurt via “het begrip / van ene vrouw”; niet alleen te lezen als ‘een vrouw die dit alles begrijpt’ maar vooral in de seksuele betekenis: het fysieke een-zijn met de vrouw zorgt voor de verlichting en de zelf-verlossing. De bevrijding door de seksualiteit en de vrouw is een belangrijk thema in de surrealistische poëzie, maar hier krijgt dit alles (onder meer door de complexe en gedrongen manier waarop alles wordt meegedeeld) een extra mystieke kant. Soms staat er zelfs, strikt genomen, on-zin; zo de dubbele paradox in het vierde gedicht: “Je zal altijd / jonger zijn / dan je, altijd / vloebaarder / zijn dan je.” [idem] Al deze stijlmidelen streven ernaar iets uit te drukken dat in ‘normale’ zinnen niet kan. Ook voor Eemans was er een onverbreekbaar “verband tussen enerzijds de dichtkunst en anderzijds [...] het onzegbare.” [Eemans 1984:101] En juist in het

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

verband dat door Van Ostaijen gelegd werd met de mystici en hun streven het onzeggbare te laten uitstromen in een extatische (zij het ook gecontroleerde) bui vonden Eemans en zijn Antwerpse kennis elkaar. In zijn latere poging-tot-autobiografie *De Laatste Surrealist* (1984) verwijst Eemans naar de al genoemde lezing van Van Ostaijen in een context waarin hij ook zijn eigen poëtica toelicht. Hij citeert deze passage uit Van Ostaijens betoog: “Il y a deux tendances poétiques: la poésie subconsciemment inspirée et la poésie consciemment construite, avec cette réserve qu’entre les deux extrêmes glissent tous les degrés intermédiaires. La poésie subconsciemment inspirée résulte d’un état extatique.” [IV:287]¹⁴ Die laatste variant werd door Van Ostaijen als de hoogste poëzie beschouwd en Eemans was het daar volstrekt mee eens. Zijn eerder uitgesproken aandacht voor het materiële hing samen met zijn communistische sympathieën, maar die bleken van korte duur. Eemans – al van jongs af aan zeer belesen in de grote Duitse en Engelse romantici en mythologieën – was in alle opzichten een romanticus: het sacrale en het mythische, het *ewig Weibliche* en “mysterium fascinans” [Eemans 1984:101], het occulte en de alchemie... daar was het hem om te doen. In zijn latere teksten over het surrealisme laat Eemans dan ook niet na om precies op die passages uit de manifesten te wijzen waarin Breton dezelfde accenten legt. “Voor mindere ‘goden’ onder de surrealisten is het surrealisme slechts de voortzetting van het dadaïsme geweest, om enkel begaan te zijn met het aanwenden van het ongewone, het ongepaste en de gekste overdrijvingen van een op hol geslagen verbeelding, zonder de minste aandacht voor de door hun thans overleden meester [Breton, gb] zo dierbaar beoogde ‘point suprême’.” [idem:98-100] Het is hier niet de plaats om op zoek te gaan naar de ware betekenis en doelstellingen van het surrealisme; uit de verbanden die Eemans zelf legt tussen zijn eigen obsessies en de poëtica’s van Breton en Van Ostaijen (nogmaals: zoals die door hem geïnterpreteerd werden) komen echter wel precies dezelfde – romantische, geestelijke – thema’s naar boven. Eemans heeft het dan ook expliciet over “de invloed die Van Ostaijen heeft gehad op het Belgische surrealisme, ten minste op mijn surrealisme.” [idem:40]

Het extatische woord, de theorie over de dichtkunst als orakeltaal¹⁵... in het poëtische klimaat der Fonteintjes of Apostelen halverwege de jaren twintig was Van Ostaijen de enige geweest die in Vlaanderen in die bewoordingen over poëzie sprak. Tien jaar later kwam dezelfde terminologie – zij het zonder enige bronvermelding – echter ook voor in het kritisch oeuvre van Van Ostaijens levenslange tegenstander, Urbain van de Voorde (cf. 3.1). Diens uiteindelijk eveneens oer-Romantische inzichten in deze materie maken het plots een heel stuk minder onwaarschijnlijk dat de bundel *Het Bestendig Verbond* van de vroegere communist, Van Ostaijenvriend en surrealist Marc Eemans in 1941 verscheen met een voorwoord van... Urbain van de Voorde. Eemans’ metafysische en filosofische interesse brachten hem tot lectuur van Heidegger en Jaspers. Ideologisch was hij intussen opgeschoven van extreem-links naar extreem-rechts. Zijn mythologische preoccupaties hadden hem in Groot-Germaans vaarwater gebracht. Hij werkte mee aan Wies Moens’ tijdschrift *Dietbrand* en tijdens de oorlog publiceerde hij proza en kritieken in *Westland* (cf. infra), het nationaal-socialistische propagandablاد *Volk aan den Arbeid* en *Le pays réel*. In dat Rexistische blad deed hij overigens meer dan

bezwarende uitspraken.¹⁶ De uitgeverij Phalanx, waar zijn bundel *Het Bestendig Verbond* verscheen, was eveneens in velerlei opzichten met de collaboratie gelieerd.¹⁷ De bundel zelf dreigt zo ook in die zin geïnterpreteerd te worden; “Te zingen van een held / die nimmer falen zal...” [Eemans 1941:17] staat aan het begin van de afdeling ‘Heldenrang’ en ‘Wola’s visioen’ bevat fragmenten als “De adelaar trok zonnewaarts, / de draak dwaalde rond haar, / [...] / en plots stond ze pal, / den oergrond des bloeds ten dienste.” [idem:77] Er is niet eens veel slechte wil voor nodig om deze lyriek een *Blut-und-Boden*-interpretatie te geven. Hadermann doet dat echter alvast niet; hij vermeldt “de mystiek en een heidens, symbolisch pantheïsme” dat deze (en ook de latere, naoorlogse) poëzie van Eemans beheerst. [Hadermann 1988:359] Henri-Floris Jaspers heeft het in verband met Eemans over “een in mythische gronden wortelend nationaal-socialisme van eigen makelij” [Jaspers 1989:57] en die omschrijving lijkt me adequaat. Eemans kwam veeleer door zijn eigen artistieke en metafysische passies in donkerbruine kringen terecht, dan omwille van een doordachte politieke analyse of overtuiging. Hij werd ingepakt door de adelaars en de Wagneriaanse Nibelungenhelden die ook de mythologie van de nazi’s bevolkten. Dezelfde mythologie doordeesemt ook *Het Bestendig Verbond*. Ondanks de veel uitgesprokener mystieke en metafysische opzet van dit werk, is het uiteindelijk toch helderder en poëtisch veel minder intrigerend dan *Vergeten te worden*. Inleider Van de Voorde heeft het weliswaar over “het symbool als expressie van een a-causaal ondergane ervaring van bovenzinnelijke orde” [Van de Voorde 1941:xv], maar de gebruikte symbolen zijn door de expliciete inbedding toch relatief makkelijk te ontsluiten: “Hij, de Opperheer aller Riten, / heeft de runen geritst / en het Woord gesproken, / en water en vuur, / aarde en lucht / zijn tot zijn Woord / opgeklommen”. [Eemans 1941:84] De overigens over een periode van tien jaar ontstane bundel (Augustus 1930-21 mei 1940, [idem:89]) maakt zo een erg gewilde, gekunstelde indruk. De manier waarop bekende motieven uit Hadewijch worden hernomen (“Alzoo sprak Wola’s mond / en de diepste Minne in haar / werd als de echo harer stem” [idem:76]; “Ze leefden nog slechts in oerdrang, / en orewoet” [idem:88]) komt geforceerd over; hier overstroomt geen hart vanuit een al dan niet profane staat van extase, hier wil iemand zijn beeldenarsenaal mystiek verzilveren. Met enige vorm van avant-gardisme of Van Ostaijen heeft dit al lang niets meer te maken. Het was dan ook meer dan een teken aan de wand dat Van de Voorde deze inleiding opnam in de afdeling ‘Herleving van den Gothischen Geest’ van zijn bundeling *Keerend Getij*.

Er is inderdaad ook nog een andere interpretatie voor de titel *Keerend Getij*: niet alleen het modernistische tij in de kunst werd gekeerd in de jaren dertig-vijfeneertig, ook het economische, sociale en vooral politieke leven ondergingen meer dan drastische veranderingen. Het verhaal is bekend.¹⁸ Na de opbouw van een relatieve welstand in de late jaren twintig werd ook België getroffen door de wereldwijde economische recessie die volgde op de beurscrash in Wall Street (1929). Eerst leek het nog wel mee te vallen. De begroting van 1929 werd met een riant overschot afgesloten. Er was geen noemenswaardige werkloosheid. Het honderdjarige België ging een nooit gezien feestjaar tegemoet. In Luik en Antwerpen werden grote werelddtentoonstellingen georgani-

België in de jaren dertig: het tij keert echt

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

seerd, het Heizelstadion werd ingehuldigd (België-Nederland 4-1) en na Brussel kreeg nu ook Antwerpen een luchthaven. Maar nog voor het einde van het jaar was het feest voorbij. De crisis werd voor het eerst gevoeld in de winter van 1930-1931. Aan het eind van 1930 was er van een begrotingsoverschot geen sprake meer. Maar liefst 28% van de verzekerde arbeiders was werkloos; de export, de interesten en de investeringen daalden spectaculair. De bevolking verarmde zienderogen. Mensen waren tot zowat alles bereid om hun schamele uitkering aan te kunnen vullen. Op 30 juli 1931 begon men in Brussel aan een dansmarathon naar Amerikaans model: na 39 dagen dansen ontvingen de uitgeputte winnaars 12.500 frank. Tussen 1932 en 1935 waren zowat 35 tot 40% van de verzekerde werknemers geheel of gedeeltelijk werkloos. Pas in 1936 zou er kort een heropleving van de economie komen. Toen werden, na massale stakingen die op 2 juni het hele land plat legden, ook belangrijke sociale hervormingen afgedwongen (het minimumloon, zes verplichte en betaalde vakantiedagen, syndicale vrijheid). In 1937 sloeg de recessie echter opnieuw toe en de vele regeringen die België nog tot mei 1940 zou kennen slaagden er niet meer in dít tij te keren. Vele mensen voelden zich stuurloos – uitgestoten door het ‘Grootkapitaal’ dat uitiem enkel in zichzelf (meer bepaald: het vergroten van dat kapitaal) was geïnteresseerd, verloren lopend in een steeds complexer wordende maatschappij waarin lang niet iedereen kon terugvallen in een sociaal vangnet (strikt financieel of door solidariteit binnen in een of andere leefgemeenschap...).

Deze onzekere toestand leidde op bijna alle niveaus van het maatschappelijke leven tot polarisatie: rechts-links, klerikaal-antiklerikaal, Vlaams-frankiljon. De nog prille democratie kwam onder zware druk te staan. Meer en meer bewijzen van corruptie en belangenvermenging doken op; de politici en vertegenwoordigers van het ‘Grootkapitaal’ die er niet in slaagden de economie weer op poten te krijgen, bleken zich intussen wel zélf te verrijken. Bij de verkiezingen van 1936 zouden zowel extreem-rechts als -links forse winst boeken.¹⁹ De buitenlandse politiek versterkte deze tendensen nog. Fascisme en nazisme leken in het buitenland te bewijzen dat een sterk en totalitair staatsgezag voor een ‘ommekeer’ kon zorgen; de communisten en socialisten steunden tijdens de Spaanse Burgeroorlog de wettige Spaanse regering; de invloed die de communisten op het openbare leven in dat land hadden verworven, was voor de katholieke kerk in België een signaal om eens te meer een virulent anti-communisme te prediken. In een steeds meer verstedelijkt land als België, met verlokkingen als cinema en massaconsumptie, dreigde ‘zedenverval’ als nooit tevoren en kerk & staat deden dan ook hun uiterste best om de bevolking op het (volgens hen) juiste pad te houden. De vrouw werd opnieuw in eerste instantie *moeder*: de dalende bevolkingscijfers (bewijs van egoïsme voor de Kerk, gevaar voor demografische onevenwichten voor de Staat) moesten worden omgebogen. Ook de Vlaamse Beweging moest in toom gehouden worden: in een – later ook door de Paus ondersteunde – herderlijke brief verkondigden de bisschoppen dat elke goede katholiek verplicht was België lief te hebben; toen het flamingantische kamerlid Ward Hermans hiertegen protesteerde, werd hem (als katholiek) de toegang tot de Heilige Sacramenten ontzegd. En intussen probeerde die Vlaamse Beweging zelf op haar manier de versplintering tegen te gaan door de Vlaamse volksgemeen-

schap als dragende en voedende entiteit naar voren te schuiven. De oplossing leek eenvoudig: aangezien iederéén in Vlaanderen Vlaming was, kon iedereen met zijn zorgen en verlangens hier terecht. Maar wat dan gedaan met zij die bij nader inzien toch geen Vlaming-zoals-de-anderen waren of wilden zijn (joden en andere minderheden)? En hoe kan je als beweging de desintegratie tegen gaan, terwijl je zelf in vele verschillende fracties verdeeld bent (partijen en drukkingsgroepen met vaak heel uiteenlopende agenda's)? Hoewel zij objectief grote successen boekte in de jaren dertig (op het vlak van taalwetgeving, vernederlandsing van de Gentse universiteit, amnestiemaatregelen, splitsing van de unitaire openbare radio en oprichting van twee Cultuurraden) bleef het grootste deel van de beweging opgesloten in een verkrampt revanchisme; over de vijand raakte men het nog wel eens, maar wat met de toekomst?

Ook de kunstwereld was in de greep van de morele, politieke, economische en ideologische verwarring. Idealen werden op de proef gesteld, aan maatschappelijke toetsing bloot gesteld of in een vreemdsoortige draaikolk van emoties herroepen. Toen begin jaren dertig de belangrijkste avant-gardegaleriëes failliet gingen, zagen nogal wat voormalige antikapitalistische beeldensstormers zich genoodzaakt om als reclametekenaar aan de kost te komen. Na een oproep van de kerk tekenden maar liefst 20.000 katholieke huismoeders en 75.000 kajotters een petitie waarin ze beloofden het werk van de 'vuil-schrijver' Gerard Walschap nooit te zullen lezen. Een drama voor Walschap, want de zelfverkleerde volksschrijver had zich juist voorgenomen de Vlaamse katholieke roman op Europees niveau te brengen om zo ook het Vlaamse volk te verheffen. Dat volk wilde echter helemaal niet verheven worden; in naam van de zuiverheid en de Ziel van het Kind verkoos het de onwetendheid en het dogma. De schrijver die naar het credo van de Vlaamse Beweging *gemeenschapskunst* wou brengen, werd door die gemeenschap uitgestoten.

kunst &
ideologie

De politieke implicaties van nogal wat kunstwerken uit de jaren dertig laten zich moeilijk in eenduidige termen vatten. De belangrijkste Belgische (meta-)modernistische²⁰ fotograaf, Willy Kessels, maakte in 1932 beroemd geworden foto's tijdens het draaien van de 'linkse' film *Misère au Borinage* van Joris Ivens en Henri Storck waarin de stakingen en de mensonwaardige leefomstandigheden van de arbeiders werden getoond; enkele jaren later maakte hij echter ook het bekende portret van de rechtse Verdinasoleider Van Severen en ontwierp hij propaganda voor REX. De klare lijn van zijn foto's van naakten, moderne gebouwen of objecten was blijkbaar vlot in overeenstemming te brengen met het afgelijnde denken van al die welgevormde Nieuwe-Ordefiguren.²¹ In een wereld-op-drift was zelfs het modernisme een kracht geworden die orde en structuur kon verlenen. Vooruitstrevend, idealistisch, anti-individualistisch, helder en technologisch verfijnd – zo bekeken was het modernisme zelfs dé uitgelezen stijl voor de Nieuw Orde. Deze stelling gaat natuurlijk in tegen het algemeen verspreide beeld waarin het modernisme – en incarnaties daarvan als het Bauhaus – door het naziregime (en zijn sympathisanten) worden gezien als volksvreemd, 'entartet' en verwerpelijk. Toch bestaan er foto's van Hitler, zittend in een Bauhausstoel (hij hield van massaproductie, maar wantrouwde de linkse ideeën van de mensen van het

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

Bauhaus). Toch blijkt een modernistisch toparchitect als Mies van der Rohe onder bescherming van Göring gewerkt te hebben (hij had enkel misprijzen voor de nazi-ideologie, maar dacht dat bouwen niets met politiek te maken had). Het modernisme staat dus helemaal niet vanzelfsprekend haaks op de Nieuwe-Orde-ideologie.²² De spraakverwarring die vaak optreedt in het spreken over cultuur en fascisme heeft onder meer te maken met de veronachtzaming van de paradox waarop dat fascisme gebaseerd is; het fascisme hanteert namelijk tegelijk een radicaal romantisch (*Blut und Boden*, de mythe van het zuivere, eigen volk en de gezonde, organische volksgemeenschap...) en een al even radicaal modernistisch discours (vooruitgang, efficiëntie, stroomlijning...²³ Dikwijls wordt echter al te eenzijdig de nadruk gelegd op die eerste component. Alles wat met dat romantische beeld te maken heeft (in de literatuur: gaande van de volkse vertellers Felix Timmermans en Ernest Claes via de door het zuiverheidsvirus aangestoken criticus André Demedts tot zelfs het wezenlijk a-rationele vitalisme van Walschap) is in die optiek in min of meerdere mate ‘verdacht’. Het modernisme – gekroond met het geuzenaura ‘ont-aard’ – bleef lange tijd buiten spel staan voor de kritiek (behalve dan de futuristen, die zich openlijk tot het fascisme hadden bekend, cf. supra). Pas relatief recent is er ook aandacht gekomen voor parallellen tussen het fascisme en het modernisme.²⁴ Tegelijkertijd wordt nu ook aangegeven dat niet elke uiting van de genoemde romantische verlangens per definitie fascistisch of fascistoïde is.²⁵ Een sprekend voorbeeld haal ik uit het voorwoord van Paul de Ryck tot zijn bloemlezing *De Jonge Vlaamsche Lyriek* (1940):

Zoals iedereen, leven onze dichters in de verwarring van dezen tijd, die ongetwijfeld rijk is aan emoties allerhande, maar die te snel voorbijschiet en daardoor de bestending der oppervlakkigheid goedpraat. Wij rijden per auto, en reizen per vliegtuig, wij schrijven met een machine, spreken in een dictaphone, vrijen per telefoon, bieden in een ander werelddeel bloemen aan door tusschenkomst van een internationaal agentschap en studeeren vreemde talen met behulp van fonoplaten, doch wij vergeten eenvoudig te leven en kunnen niet meer stilstaan om, al was het maar gedurende enkele oogenblikken, naar een schoon landschap of naar een middeleeuwschen gevel te kijken. Wij zijn gemoderniseerd, geamerikaniseerd, gecomfortabiliseerd, gemechaniseerd, gerobboteerd, wij zijn al wat ge maar wilt, behalve eenvoudig. [De Ryck 1940:vii]

Moderniseer de spelling van dit citaat, vervang “fonoplaat” door “DVD-speler” en “bloemen” door “opties” en dit kon gisteren geschreven zijn. Deze licht-cultuurpessimistische uiting van de inderdaad romantische De Ryck is eerder nostalgisch dan fascistoïde. Dat laatste wordt ze pas wanneer ze wordt vormgegeven in een autoritaire staatsstructuur (met uitsluiting van bepaalde mensengroepen, vakbonden...) die een duidelijk plan heeft voor de toekomst. Wanneer die liefde voor wat “eenvoudig” is *totalitair* wordt en de oorlog wordt verklaard aan alles wat die ‘eenvoud’ in de weg staat. De Ryck betreurt misschien wel zekere evoluties in de westerse wereld, maar hij suggereert geen drastische oplossingen. Hij beseft dat hij net zo goed deel uitmaakt van die

maatschappij (cf. het consequent gebruik van “wij”) en lijkt er zich node bij neer te leggen.

Heel anders ligt dat bij een auteur als Wies Moens die, na ruim tien jaar stilte als dichter (cf. 2.5), met luide trom terugkeerde in de jaren dertig. Bij hem komen de twee genoemde polen (romantiek & modernisme) op een zeer merkwaardige manier samen. Als overtuigd Groot-Nederlander verspreidde hij zijn romantische geloof in de natuurlijke familie, het godgegeven Dietsland en het heil van het soms onwillige “Volk dat ik haten kon / en dat mijn liefde heeft – voor eeuwig!” [Moens 1974:112]²⁶ Zijn voorkeur voor Strakheid en Onverzettelijkheid bepaalde de toon van zijn retoriek en beeldgebruik. De paradox waar dit toe leidde (hoe kun je organisch-als-een-gewas én gestroomlijnd-als-een-rondas zijn?) vertaalt zich ook in de compromisvorm van zijn gedichten: de gestrengheid leidt hier niet tot mathematische of gecontroleerd-berekende vormen; niet de verzen moeten in het gelid lopen (die mogen ‘organisch’ woekeren), maar de beelden en de uitroeptekens. De gedichten halen hun kracht dan ook niet zoals die van de vroege Marsman uit hun gebaldheid, maar uit hun elan en machometaforen (“een ziel van staal en vuur” [‘Ik heb gestreden’, Moens 1935:25]). In een schijnbaar spontane, centrumliedende scheut, gestuwd door de hartslag van het woord, het ideaal en het moderne leven dicht Moens zijn lofzangen op de onversaagdheid van de Vlaams-Nederlandse volksgemeenschap.²⁷ Ze beschrijven de lange strijd en de moeizame tocht “naar de volheid zijns levens, de kracht van den dag / die gans Dietsland ziet staan rondom éne vlag!” [‘Herinnering aan ’s Gravenhage’, Moens 1974:111] Critici – zoals Van Ostaijen (in zijn tweede Marsman-essay, zo vermeldt Moens [Moens 1941b:40]) – die een onderscheid maken tussen de Vlaamse en de Nederlandse (‘Hollandsche’) poëzie vergissen zich: Dietsland is één land, met één volk en één literatuur. Probleem was natuurlijk dat men het daar binnen de Vlaamse Beweging alles behalve eens over was; hoewel bijna elke fractie zich op dezelfde “organische” gegevens baseerde, hadden ze toch elk hun eigen droomoplossing voor Vlaanderen.²⁸ Vooral na zijn vooral op dat vlak erg frustrerende politieke loopbaan – secretaris van het AVNVN (1928), verliezend verkiezingskandidaat (1929), medestichter van het al snel barstende Verdinaso (1931) – zou Moens’ poëzie meer en meer ‘volks’ worden. In de hoop de mensen op deze manier tot het juiste inzicht te verheffen, richtte hij zich op en wou hij uitdrukking geven aan de ‘edelste’ trekken van het volk in teksten die in haar (zij het eens te meer geromantiseerde) taal geschreven waren. In het jargon van die tijd impliceerde dat ook een ‘uitzuivering’ van het vocabulaire en de metaforiek van de dichter: “De vele vreemde woorden en de technische beeldspraak [uit zijn vroeger werk, gb] komen niet meer voor: *gezonde natuurlijkheid* heeft ze niet langer geduld.” [Demeds 1945a:39, cursivering gb] Die “natuurlijkheid” dulde wel een meer dan gemiddelde portie pathos, vooral in de fragmenten uit een sindsdien wat in onbruik geraakt genre, het spreekkoor: (dit deel uit ‘Torens van Dietschland’ – “misschien wel het heerlijkste spreekkoor in de Nederlandse literatuur” [Verstraete 1973:50] – dient gescandeerd door de “Jonge Mannen”) “Schraagt onzen wil tot de Dietsche Macht, / die ons het wezen des Volks bewaart, / zuiver en gaaf, en van hard tot hard / éénheid bevestigt en kloeken zin”. [Moens 1935:40]²⁹ De retoriek is duidelijk: het wezen van het

Wies Moens & het geloof in de Dietsche, Volksche Kunst

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

Dietse volk is zuiver, gaaf en op eenheid gericht. De vanzelfsprekendheid waarmee Moens dat poneert is echter op een schrijnende manier in tegenpraak met zijn eigen politieke ervaringen (cf. supra & infra) en de uitroeptekens waarmee hij dit alles in zijn teksten meent te moeten onderstrepen; als dit het wezen van het volk is, waarom moeten er dan nog woorden aan worden vuilgemaakt? Het is een paradox die in de romantische stroming in de Vlaamse Beweging altijd terugkomt. Wanneer in 1941 in een prospectus de oprichting van *Volk en Cultuur* wordt aangekondigd, besluit het redactiecomité zijn tekst als volgt: “We beschouwen het als onze taak, met deze uitgave de kulturele ordening in Vlaanderen te verwezenlijken en tevens het volk te winnen voor zijn eigen cultuur.” [gecteerd in *De Geest* 1997:17] Hoe kan een volk zijn ‘organische’ aard zó verliezen dat er opnieuw strijd voor moet worden geleverd? Dit kun je alleen overtuigend brengen in een klimaat waarin voortdurend op de overdonderende of heimelijk-gevaarlijke kracht van ‘een vijand’ wordt gewezen die de Vlaming (c.q. Nederlander) van zijn ware aard tracht te vervreemden: een externe (de Walen, Fransen, joden), duidelijk aanwijsbaar, of een interne (de franskiljons of niet-nationalistische, cultuurschuwe Vlamingen of Nederlanders), een sluipend gif waarop niet voldoende gewezen kan worden. Diezelfde strijd-tegen-de-vijand- en oorlogsretoriek stoffeerde ook de concrete vertaling van Moens’ autoritaire politieke visie³⁰ én zijn poëzie. Ook in zijn in 1938 verschenen bundel *Het Vierkant* weerklinkt de oorlogsdreiging: eens zal het Dietse volk opstaan en afdwingen wat haar toekomt. “Vaandels slaan boven de hoofden, leuzen weergalmen. / Eén in haar drang, stapt ’n jeugd door de vreemdheid der steden. / Plots branden torens. Legers botsen op legers. / Jongens, verrast in ’t gewoel, staan voor hun Volk als rebellen.” [‘Jeugd’, Moens 1974:101] Net als in de avant-gardepoëzie van het humanitair-expressionisme na de Eerste Wereldoorlog (zoals Van Ostaijens *Het Sienjaal*) is het belang van de leidersfiguur, de autoritaire voorganger erg belangrijk. In *Nederlandsche Letterkunde van Volksch Standpunt Gezien* (1941) geeft Moens aan dat de dichter hiervoor geroepen is: “Van de leden ener volksgemeenschap hebben zij die kunstenaar, die dichter zijn, hun plaats in den kring der geestelijke leiders.” [Moens 1941b:23] De dichter kan dan werk maken dat “op het volkskarakter evenzeer een schadelijken, verminkenden, als een deugdelijken, volmakenden invloed kan uitoefenen.” [idem:23-24] Het spreekt voor zich dat Moens de laatste variant verkiest. Aan het slot van het essay specificiert hij de plaats die de volksdichter inneemt: “tusschen den priester en den vorst.” [idem:46] Veel verder is Moens nooit verwijderd geweest van het dichterstype dat voor zijn plezier dicht, zoals Van Ostaijens-de-duivenmelker (cf. 2.5). Het leiderschap werd door Moens steeds concreter ingevuld. Waar Van Ostaijens zich in *Het Sienjaal* nog vooral had gebogen over de voorwaarden waaraan de ‘sienjaalgever’ moest voldoen, tekent de dichter-politicus Moens voor een duidelijk takenpakket. Gedreven door de leider/dichter moet het volk strijden voor de eenvoudige en dus ware waarden. Want in tegenstelling tot Paul de Ryck (cf. supra) ziet Moens die strijd (voor de eenvoud) zeer concreet: “Het is een kenmerk van onzen mechanistischen, verrationalizeerden tijd, dat juist om het simpele, het eenvoudige, om het *levensechte* zoo fel en zoo hard gevochten moet worden.” [idem:27]³¹ Zo eenvoudig en levensecht is voor Moens zijn eigen ‘volkse’ literatuuropvat-

ting, zo eenvoudig en levensecht is ook de politieke uitloper daarvan. In beide gevallen is de leider nabij.

Een volk marcheert. Eén man strijdt per spits.
 Hij zwenkt niet om, hij neemt geen draai
 Vóór hem het doel en vast daarheen
 den blik gekeerd, dien de duisternis
 verwarren noch belemm'ren kan.
 Een licht brandt diep. 't Doorvonkt zijn bloed,
 het zet zijn ziel in een laaien gloed.
 Wie dit licht bezit, deze zékerheid,
 verwierf haar minder door eigen moeit'
 dan als genade die de strijd
 veler geslachten hem beschoor.
 [Moens 1935:42-43]

Zonder twijfel, zonder dralen, de rechtvaardige overwinning tegemoet; dàt is het parcours van de ware leider. De twijfels die ook hij wel eens heeft, betreffen niet het gewisse einddoel, maar de strategie en de manier waarop het Leven intussen moet worden geadeld. De rotsvaste overtuiging is hem – O dwaling van Lamarck – door strijdende voorvaders overgeërfd; het is een “genade” die de strijdende leider verlicht en dus versterkt.

Het ultiem reactionaire van deze houding wordt duidelijk wanneer de uiteindelijke verwezenlijking van dit ideaal (de overwinning) in gevaar is en de definitieve verblinding toeslaat. In mei 1940 kiest Moens – samen met zovele andere Vlaams-nationalisten – opnieuw voor de collaboratie; de grote eindstrijd staat voor de deur. In zijn lange autobiografische gedicht *Het Spoor* (1944) verwoordt hij op het einde de keuze waarvoor zijn volk in 1940 stond: “Geen Volk gaat onder, dat zijn ondergang / niet zèlf bewerkt en graaft zijn eigen graf. / Kiest gij den dood, hij treft u wis; doch kiest / gij 't leven, vècht gij voor uw plaats op aard”. [Moens 1974:148] Een deel van dat volk volgde hem, maar toen Duitsland de oorlog dreigde te verliezen bleek de dichterpolicicus niet in staat te zijn om helder te oordelen; dat hij door zijn eigen daden zijn ideaal in diskrediet had gebracht, kwam niet bij hem op. De repressie bracht voor hem niet alleen een persoonlijk drama (hij vluchtte naar Nederland en werd bij verstek ter dood veroordeeld), maar ook zowat het ergste wat een overtuigd volksminnaar als hij kan overkomen: “hoe eigen volk / rampzalig zich vergreep aan eigen volk / en vulde 't land met jammer èn met kruisen”. [‘Zwartboek’, idem:164] Dat dit ruim vier jaar lang ook in de omgekeerde richting (collaborateurs tegen verzetslui en gewone burgers) was gebeurd, met objectieve steun van hemzelf – de leider van de ‘gesproken’ uitzendingen van ‘Zender Brussel’ – dat kon hij zich niet voorstellen. Zijn idealisme bleef gevaarlijk ongeschonden. Had hij immers zelf niet geschreven: “ik tel geen nederlagen, / slechts 't opstaan na verloren kamp”? [Moens 1935:53] Van het modernisme had hij alleen de avant-gardistische beeldspraak, de vrije verzen en maatschappelijke betrokkenheid geërfd. Het relativeringsvermogen dat een verblindend idealisme uitsluit heeft Moens nooit verworven.

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

Kurt Köhler:
activist,
communist,
viezistent en
fascist?

De redenen voor de verdere (dus deels ook postume) polarisering (autonomie-à la Van Ostaijen versus politieke en ‘volkse’ dienstbaarheid à la Moens) lagen waarschijnlijk zowel in het karakter van de protagonisten (cf. 2.5) als in de tijd waarin de ene overlevende leefde (cf. supra); een ware activist als Moens werd in de jaren dertig haast onwillekeurig tot dit soort acties verleid. Intrigerender maar tegelijk ook moeilijker om te begrijpen, zijn de particuliere sympathieën die een auteur als Kurt Köhler had tijdens de Tweede Wereldoorlog. In zijn twee boeken uit de vroege jaren dertig had hij zich – zeer expliciet in het spoor van Van Ostaijen – een uitermate lucide criticus getoond van hooggestemd idealisme en totalitarisme. En toch zou ook hij voor het Verdinaso kiezen, onder het pseudoniem ‘Halm’ meewerken aan het bepaald militante ‘Dietsch Kampblad op het West-Germaansch Volkenfront’ *De Aanval* en terecht komen bij de ss. [NEVB 1998:1539]³²

Köhler (pseudoniem voor Stan Soetewey [1907-1945]) dankt zijn anderhalve seconde faam aan een vermelding in Jeroen Brouwers’ studie over zelfmoord *De laatste deur*; niet dat Köhler zelf zelfmoord pleegde, maar zijn *vade mecum* voor de jonge zelfmoordenaar mocht vanzelfsprekend niet ontbreken in Brouwers’ suïcidaire bijbel. “Naar literaire stijl en grafische opzet van zijn geschriften was Köhler een epigoon van Paul van Ostaijen,” oordeelde de auteur lapidair [Brouwers 1984:364] en de fragmenten die hij citeert, doen inderdaad aan een overjaarse variant van *Bezette Stad* denken, al wordt Köhlers werk eerder onder proza dan poëzie gecatalogiseerd. Veel indruk heeft het boek toen en ook later alvast niet gemaakt, want in geen enkel overzichtswerk over de Vlaamse of Nederlandse literatuur komt het werk voor.³³ Dat is opmerkelijk én jammer, want in vergelijking met het gros van de teksten die tot het bestudeerde corpus voor de paragrafen 3.3-3.5 behoren, is dit een uitermate vermakelijke en interessante tekst. De link met Van Ostaijen is inderdaad onweerlegbaar, maar “epigoon” klinkt (in vergelijking alweer met andere hier besproken auteurs) al te negatief.³⁴ Köhler springt bij wijlen op een erg inventieve manier met Van Ostaijens erfenis om én is zo eerlijk om zijn beïnvloeding (overigens ook op een originele manier) te thematiseren. “GEEFT AAN PAUL WAT AAN PAUL TOEKOMT,” [Köhler 1978b:117] scandeert iemand in het verhaal ‘Sinieke zelfmoord van ‘n gewezen idealist’, overigens vlak nadat hij de Van Ostaijengedichten ‘F. Jespers schildert een haven’ en ‘Poème’ over elkaar heeft geschoven en geciteerd.³⁵ Door die slogan wordt niet alleen gesuggereerd dat Van Ostaijen eigenlijk de keizer van onze literatuur is (vergelijk: Matth. 22:21), in deze context geeft Köhler natuurlijk ook aan dat hij zelf heel wat aan de groteske dichter te danken heeft; hij sprak niet alleen het enige ware woord, hij bleek ook nog op het juiste moment het gepaste medische advies in voorraad te hebben: “(P.P. pinkt nu pink-pillen parasiet!) / van ostaijen had gelijk: / van ostaijen sprak het woord; het enige woord, / het enige wijze woord” [ibidem] – waarna het “pilules pink”-gedicht wordt geciteerd (zie: illustratie). De wonderpillen kunnen in dit ‘verhaal’ de vleesgeworden bleekheid genaamd Rozalie echter niet bijkleuren; haar cynische minnaar is haar wel getrouwd, maar de typografische schikking van het slot “Maigre / Rozalie” (met de letters van haar naam gecentreerd, onder elkaar) geeft aan dat zijn gedachten aan haar even mager zijn als zij zelf. [idem:118] Onder meer in die typografische snufjes toont Köhler zich een bijzonder inventief

Drie maanden later draagt Rozalia 'n elasti-
tische bustenhouder van « Suzanne & Suzet-
te » en huwt met Walter.

(P.P. pinkt nu pink-pillen parasiet!)

van ostayen had gelijk :

van ostayen sprak het woord;

het enige woord,

het enige wijze woord,

Pilules
pink
our
ersonnes
ales

**GEEFT AAN PAUL WAT AAN PAUL
TOEKOMT!**

Dol als 'n vrouw die te lang moest bewaren
haar kuisheid rukt ze de katoenen sluiers

Van Ostaijennavolger; de afwisseling van verhaaltjes en dialogen, in kaders geplaatste krantenknipsels en advertenties, in vet gezette uitroepen en als dadaïstische poëzie geschikte fragmenten maken van dit *vade mecum* een genre op zich, iets tussen grotesk proza, Nieuwe Zakelijkheid à la M. Revis of Jef Last en ritmisch-typografische poëzie in. Het is een boek dat niet alleen chronologisch tussen *Bezette Stad* en Boons *Mijn Kleine Oorlog* in staat: door de afwisseling van diverse tekstsoorten (liedjesteksten, commerciële boodschappen, een getranscribeerd weerbericht...), stemmen, perspectieven en meta-commentaren ("dit is 'n spel / 'n zonderling spel / 'n zondig spel / uniek / splendied, / combinatie van woord en gebaar, / gezondheidskuur voor jonge grijs- / aards en vrouwen op jaren" [idem:19])³⁶ vormt dit één van de zeldzame voorbeelden van echt modernistische literatuur in Vlaanderen vóór de experimentelen; en net als in de genoemde werken wordt, juist om een mime-tisch effect te bereiken, afstand gedaan van de in die literatuur gebruikelijke psycho-realistische verhaalmethode. De auteur beseft dat hij zich hiermee buitenspel zet in het Vlaanderen-der-schoonschrijvers: "Het is geen literatuur. Het is misschien alles behalve dit. / Het hort, / stuwt, / vloeit / rusteloos / remloos / verder, / steeds verder... / Het is als het leven, / het is het leven, / van u, / van mij, / van allen". [idem:16] Hier lijkt wel een kuip mortel om te vallen, zij het dan op de tonen van een music-hallorkest. "Boum!! gongslag," [idem:18] parafraseert Köhler het bekendste fragment uit de 'Music-Hall'-passage in *Bezette Stad* – terwijl hij als een volleerd ceremoniemeester zijn lezers warm maakt voor wat hen te wachten staat. En net als in *Bezette Stad*

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

contrastteert die opgewekte (vaak zelfs opgefokte) sfeer met de grimmigheid van wat wordt verteld. Het titelverhaal doet de amoureuze en andere belevenissen uit de doeken van Magda, werkneemster in het hyperkapitalistische Kaufhaus genaamd ‘Craw and Craw’. De auteur volgt haar nauwgezet vanaf het moment van haar ontwaken tot ze op haar werk belandt.³⁷ Eén van de mannen in haar leven is Kwikkwak: “Kwikkwak is gek. Beslist. Doch: geniaal-gek. Ergo: poëet. Onbewust: de eerste absolute poëet.” [idem:42] Bij nader toezien vertoont die man opvallende gelijkenissen met Van Ostaijen, alvast wat compositiemethode en gevoeligheid voor de sonoriteit van het woord betreft:

Kwikkwak leest 'n boek. Plots heeft 'n woord 'n bizondere klank voor hem: scheermesje, Cadum-zeep, Toto. Het blijft niet langer 'n woord. Het leeft, staat in het midden van 'n regel, krijgt omvang, proporsie. Stapt uit de regel en buigt het hoofd (het is lenig en elasties). Kwikkwak grijpt het vast en werpt het in de vijftonige notenbalk van z'n sentiment waar het van de ene balk trillend op de andere valt. De trillingen die het daardoor veroorzaakt vormen 'n vers. Als hij de laatste triller uitgeperst heeft werpt hij het weder in de regel. Het glijdt van de ene toonkoord in de andere en verwekt nogmaals de zelfde trillingen in omgekeerde orde. [ibidem]³⁸

Alle begrippen vallen en verschuiven, ook de dimensies lijken van plaats te wisselen – natuurlijk is de dichter gek! Maar in vergelijking met wat de werklaven in een grootwarenhuis zich laten welgevalven, valt het met zijn geestelijke gezondheid misschien nog wel mee. Ook Kwikkwak kan echter niet ontsnappen aan het systeem: “Literatuur was overal z'n bankroet” [ibidem], tot hij werd opgeslokt door *Craw and Craw*. Zijn vorige beroepen (“bediende. goudzoeker. goochelaar. student. predikant. pornografiese tijdschriften kolporteur” [idem:45] maken hem misschien wel tot de ideale dichter,³⁹ maar maatschappelijk aanvaard raak je zo natuurlijk niet. En net als hij uiteindelijk wél een aanvaardbare positie bekleedt, loopt het mis. Hij wordt verkoper op de lingerieafdeling van het Grote Magazijn (vergelijk: Van Ostaijen die volgens zijn ‘Zelfbiografie’ “verkoper in een schoenmagazijn, afdeling dames” [IV:5] werd) maar verdoet daar zijn tijd met het schrijven van ritmisch typografische lofdichten op de aldaar verkochte goederen.⁴⁰ De verteller meldt laconiek: “*Craw and Craw* zal hem dus weldra uitspuwen.” [Köhler 1978b:46] De *struggle for life* in het kapitalisme is meedogenloos en sommige personages zoeken dan ook een uitweg in het communisme. De ontluistering van dit nieuwe zingevende ideaal wordt door Köhler vervolgens grandioos gesuggereerd. Nadat hij eerst een opruiende, revolutionair-verantwoorde parallelmontage heeft gemaakt van de Internationale (waarin de werknemers worden opgeroepen in opstand te komen) en de troosteloze gedachten en verkooppraatjes van Magda tijdens haar shift [idem:59-60], doet hij dit even later opnieuw, maar deze keer wordt de Internationale afgewisseld met reclameslogans voor zeep en sigaretten. Retoriek en slogantaal is al wat rest. De door het communisme gepredikte gelijkheid is een utopie, zelfs een leugen. De slotscène maakt dit ten overvloede duidelijk: pas bij de beschrijving van de doodskisten (en dus in de dood) blijkt iedereen gelijk. “**EN DIT IS GOED ZO,**” aldus de verteller,

die zijn verhaal besluit met een snapshot van de dichter: “Ergens speelt Kwikkwak kaatsbal met ’n zeer klein meisje met blauwe ogen.” [idem:91]

De slottekst uit dit boek, ‘150 км.’, is een Nieuw Zakelijk-Gedicht waarin – opnieuw in een Bezette Stad-typografie – de snelheid van een Ford wordt beschreven. Net als in Van Ostaijens groteske over Notaris Telleke loopt het slecht af; even lijkt het alsof de auto door zijn grote snelheid zal opstijgen (“De masjiene zweeft, / stijgt / vaart ten hemel” [idem:123]) maar schijn bedriegt: als Icarus valt hij op aarde “te pletter” (de letters typografisch door elkaar geschud als zijn ze zelf neergestort), en de ‘ik’ ziet hoe zijn brein uit elkaar is gespat en in het zand terecht is gekomen. De groteske omkering is een feit: “LEVE DE DOOD / DOOR / DE / LOOPING THE LOOP / VAN / DE / SNELHEID”. [idem:124] De mededeling aan het eind – in grote vette letters, verticaal op het blad geplaatst, te lezen van boven naar onder – lijkt een gepast moraliserend slotakkoord voor dit boek dat zich impliciet richt tegen elke vorm van vooruitgangsidealisme: “**WIJ VAREN TER HELLE!**” [ibidem]

Het ‘ideaal’ in de jaren dertig – vanuit ons standpunt bekeken is het een verhaal vol drama en ironie. Zeker bij Köhler. “Het is makkelijker voor ’n ideaal te sterven dan er voor te leven,” [idem:35] beweert hij ergens, waarschijnlijk niet beseffend welke gruwelijke voorspelling er in dit *bon mot* verscholen zat. De volgende jaren zouden vele miljoenen mensen het slachtoffer worden van het idealisme van derden (stalinisme, nazisme). De personages in het titelverhaal van *vade mecum* weten zich er niet meteen raad mee. De communistische jood Nathan ziet de toekomst revolutionair-rooskleurig: “De na-oorlogse jeugd heeft de oude waarden overboord geworpen, en de tradisie gebroken. In de buik onzer vrouwen zingt de nieuwe generatie reeds de ‘Internationale’.” [idem:68] De zelf eerder gedesillusioneerde Kwikkwak (“Toch geloof ik aan niets” [idem:67]) doet zijn beklag over het schrijnend gebrek aan idealisme in het land: “Het geloof en het streven DIT heeft de oorlog in onze jeugd vermoord [...] Onze steden zijn gevuld met grijsaards van minder dan dertig jaren, die niet meer strijden, niet meer vloeken... zich slechts laten glijden door het leven. [...] Ze hebben de ewge waarden omver getrokken: het verhevene neergesmaakt en het lage onder ’n goudbrokaten baldakijn geplaatst.” [idem:68-69] In het communisme kan het niet geloven omdat het er niet in slaagt een mens te creëren die echt anders is: “de z.g. klasbewuste arbeider zuipt zich zat gelijk voorheen, speelt met de duiven en scharrelt met goedkope prostituees.” [idem:66] Als een ware post-Nietzscheaan ontmaskert hij het anti-religieuze van het communisme (“Juist jullie bestrijding van het opperwezen is er de bevestiging van” [idem:68]) en roept hij op tot het ontwikkelen van echte waarden. Dat die er komen, daar lijkt hij van uit te gaan: “Ik geloof niet in het communisme. Maar ik ben evenzeer overtuigd dat uit de reaksie tegen het kapitalisme de nieuwe wereldorde zal geboren worden.” [idem:70] En misschien ligt hier de sleutel tot Köhlers latere collaboratie. Hoewel hij zijn personage Lenin laat ontmaskeren als “’n verdienstelijke mutualiteit-voorzitter” [ibidem] en hij de Vader van de Revolutie dus onmogelijk als de Grote Redder kon zien, is hij later misschien toch bezweken voor het gefluit van die andere *Darth Vader*, de Oostenrijkse rattenvanger met het Urbain van de Voorde-snorretje.⁴¹ Het idealisme bleek in het interbellum onuitroeibaar.

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

Geert Grub: } Köhler was overigens lang niet de enige flamingant met communistische sympathieën in de jaren dertig. Behalve Brunclair (cf. 3.1 & infra) en Burssens (cf. 3.1 & 5.3) gaf, bijvoorbeeld, ook Geert Grub (die we eerder al tegenkwamen onder zijn eigenlijke naam Geert Pijnenburg – cf. 2.2.2.2 – én in een eindnoot als correspondent van Köhler) in woord en daad uiting aan zijn links gedachtegoed. Net als zijn leeftijdgenoot Van Ostaijen had Pijnenburg (1896-1980) een activistische verleden – hij werd overigens samen met Van Ostaijen opgepakt tijdens de beruchte anti-Mercier-manifestatie in 1917 en zat na de oorlog drie weken in de gevangenis [Borgers 1971:145 & NEVB 1998:2475] – en dat zou hij de rest van zijn leven trouw blijven. In 1919 stichtte hij samen met Mark Tralbaut het radicale tijdschrift *Staatsgevaarlijk* waarin onder meer ook Burssens en Brunclair publiceerden. Nadien leidde hij met Fernand Berckelaers de eerste en sterk politiek-gerichte reeks van *Het Overzicht* (1921-1922). In dat blad verschenen onder meer zijn Van den Reeckgedicht (cf. 2.2.2.2), beschouwingen over het communisme en literatuur en enkele van zijn gedichten over August Borms. “Nog weet ik je woord / – als ’n vuurbal geslingerd door de ruimte – / dat, wat het raakte, opvlammen deed / van Haat of Liefde,” schreef hij in ‘Borms-Lofzang’ [Pijnenburg 1921b:19] en dat was hier overduidelijk als compliment bedoeld. Hoewel ook Van Ostaijen tot aan zijn dood loyaal bleef tegenover Borms,⁴² was dat voor hem geen reden om clement te zijn toen in 1924 Pijnenburgs bundel *Apostel, verzen aan en over Dr. August Borms* verscheen. Op geen enkel moment slaagt de dichter erin om lyrisch te overtuigen, aldus Van Ostaijen in een recensie in *Vlaamsche Arbeid*. Niet alleen is het maar zeer de vraag of Pijnenburg zijn politieke overtuiging echt subjectief doorleefd heeft, zelfs als dat het geval is deugen de verzen niet omdat “het blote annoteren van dit psychiese niet lyriek is.” [IV:247] Hierdoor verliest het boek ook zijn eventuele politieke waarde. Pijnenburg zelf versaaude echter niet. Uit een brief van Burssens aan Van Ostaijen van 7 december 1927 blijkt dat Pijnenburg toen al bezig was met de oprichting van een eigen blad, *Dienen*. [in Borgers 1971:924] Volgens Borgers is dat “nooit verschenen” [ibidem], maar dat klopt niet helemaal. Op de laatste bladzijde van zijn in 1935 onder de naam Geert Grub gepubliceerde bundel *Alkaloiden* staat een advertentie voor de “SCHRIJVERSGEMEENSCHAP DIENEN” die vier keer per jaar “een links-gericht, voorlichtend of hoog-menselijk boek” publiceerde. Of deze bij dezelfde uitgeverij verschenen dichtbundel tot de voorlichtende of hoog-menselijke categorie gerekend moet worden is onduidelijk, want ook de ondertitel *lieve en stoute verzen* kan in de beide richtingen geïnterpreteerd worden. De indeling van het boek bevestigt deze ambivalentie. Met een onmiskenbare verwijzing naar Van Ostaijen – die in *Bezette Stad* dezelfde titel gebruikte – noemt Grub zijn eerste afdeling ‘Kringen naar binnen’. Naast enkele expliciet erotische gedichten (“Kom, leg uw lichaam open! Schenk mij rust! / ’t Wordt tijd dat gij dit heet begeren blust”, [‘Verzoek’, Grub 1935:25]) waarvan er minstens één nog werd ingestuurd voor Van Ostaijens *Avontuur*,⁴³ bevat ze voornamelijk beschouwende en belijdende humanitair-expressionistische verzen met een soms opvallend archaïsche inslag. “Des moet er veel licht van goedheid zijn / in de nieuwe wereld, / veel licht van liefde / en klare mensenzielen!” [‘Licht van goedheid’, Grub 1935:7] Voor deze dichter was er sinds 1920 dus niet veel veranderd. Het ironische en tegelijk

echter ook bijna pijnlijk-pathetische van de zaak wil echter dat de wereld zelf natuurlijk wel degelijk veranderd was. Iemand die het in 1935 nog altijd over “’n leven-vernieuwende daad” heeft, “levensuiting, levensbelijdenis / van een geest die zoekt / en te vinden bereid is” [‘Opstand’, idem:8] maakt zichzelf als politiek dichter eigenlijk een beetje belachelijk; de politieke toestand in Europa noopte immers dringend tot “vinden”. Hoopvol zoeken volstond niet langer. Uit de reeks ‘Kringen naar buiten’ blijkt dat Grub dat ook besefte. Hoewel zijn poëtische retoriek vol uitroepstekens en dreurende rijmen nagevoeg identiek blijkt aan die van Moens en de andere dichters rond rechte tijdschriften als *Volk* (cf. supra & infra), was zijn oplossing politiek gezien radicaal-links. Net als in *Staatsgevaarlijk* (1919) en het in 1936 samen met Brunclair gemaakte *Getuigenis* (cf. 3.1 & [NEVB 1998:2475]) streefde hij nog altijd naar een synthese van flamingantisme, pacifisme en communisme. Conform de sfeer in de jaren dertig betoonde hij zich daarbij niet meteen een groot democraat. Het in een democratie onvermijdelijke compromis werd ook door Pijnenburg simpelweg als verraad beschouwd. In neo-activistische stormramgedichten als ‘Een Front-lied’ en ‘Aan geheel Vlaanderen’ bleef hij de lof zingen van helden als Borms die zichzelf opgeofferd hadden, jaren in de gevangenis hadden gezeten, om daarna uitgeleverd te worden aan “politiekers [...] / van een te koude grond / voor wie ‘partijbelang’, ‘personenstrijd’ / meer gold dan Vlaanderens Zelfstandigheid.” [Grub 1935:33] Met de rechte koers die door de Vlaamse Beweging intussen gevaren werd kon de dichter zich onmogelijk verzoenen, maar blijkbaar ging hij ervan uit dat de anderen (die nochtans een meerderheid vormden) op betere gedachten gebracht konden worden: “Eén front, één front, maakt onze strijd gezond. / Eén strijd, één strijd, redt Vlaanderen voor altijd!!” galmde hij. [‘Een Front-lied’, idem:34] En wat hun te doen stond, was duidelijk: “schaardet U tot éénen muur aan éénen / met al wat LINKS staat, verdrukt wordt en vertreden / en ’s mensheids droom vervuld wil zien in ’t HEDEN!” [‘Aan geheel Vlaanderen’, idem:33] Volgens Grub konden enkel de communisten die hemel op aarde verwezenlijken en dus schreef hij verzen als ‘Dus sla ’k de sikkel in het onkruid, / voorpostvechter in uw strijd, / en groet U, Jong Rusland, dat de Mens bevrijdt!’ [‘Groet aan Rusland’, idem:41] of het hekelend-sarcastische ‘Op Zaharoff’ waarin hij niet zozeer met de man zelf wilde afrekenen als wel met, zo verduidelijkte hij in een voetnoot, “de toestanden door diplomaten en potentaten, imperialisten en kapitalisten geschapen die zulke beroepen schiepen, adelden en academische graden verlenen”. [idem:37] Dat “zulke beroepen” verwees wellicht naar enkele van de bezigheden van deze Sir Basil Zaharoff (1849-1936) die zich dankzij wapenhandel, financiële transacties en de uitbating van een casino in Monte Carlo had opgewerkt tot één van de rijkste mensen ter wereld en die, als intrigant-wapenhandelaar, een perfide rol gespeeld zou hebben tijdens de Eerste Wereldoorlog. [Britannica 1999] Het fascisme beschouwde Grub intussen als een groot gevaar. Hij zong de lof van Dimitroff (“Naam als ’n nachtmerrie voor bezwaarde nazi-gewetens” [‘Heil Dimitroff’, Grub 1935:42]), de Bulgaarse communistische leider die volgens de nazi’s medeverantwoordelijk was voor de brand in de Rijksdag in 1933. Op het proces verdedigde hij zich met verve (“Man die uw rechters tuchtigt dat zij zenuwachtig worden!” [ibidem]) en na zijn vrijlating ontpopte hij zich tot een

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

van de meest vooraanstaande bestrijders van het nazisme. [Britannica 1999] En die rol zag ook Grub wel voor zichzelf weggelegd: “Fasjiestiese hel die wekt ons allemaal, / want de hel, / daar wil men uit!” [‘De hel is beter...’, Grub 1935:43] Ondanks de wat kinderlijke ondertitel *lieve en stoute verzen* was de dichtkunst voor Grub dus allesbehalve een vrijblijvende of speelse aangelegenheid. De hoofdtitel *Alkaloiden* is in deze context veelbetekenend: het betreft hier immers een stof die behoort tot een groep van vaak zeer giftige plantaardige basen. Dat Grub, zoals zonet geciteerd, met de sikkel het onkruid te lijf wou gaan, krijgt op die manier nog een extra betekenis. Blijkbaar hoopte hij met zijn verzen het kwaad te kunnen uitroeien.

Blakend van een even extreem maar anders georiënteerd idealisme waren intussen de vele andere bladen en fracties die zich inzetten voor ‘het volk’ en ‘de volkse kunst’. In zijn eerder geciteerde studie *Nederlandsche Letterkunde van Volksch Standpunt* Gezien beweerde Wies Moens weliswaar dat “[d]e letterkundige critiek, en de letterkundige *geschiedschrijving* tevens, [...] individualistisch, liberaal, Freudiaansch-Joodsch, modezuchtig, enz. georiënteerd” was [Moens 1941b:35], maar die opmerking had meer te maken met de Eeuwige Staat van Verongelijkheid waarin hij als typische vertegenwoordiger van de eveneens per definitie malcontente Vlaamse Beweging verkeerde, dan met de realiteit. De eerste proeven van Vlaamse literatuurgeschiedschrijving (Vermeylen, De Ridder, Kenis) waren inderdaad eerder politiek liberaal en individualistisch ingesteld, maar de ‘volksen’ hadden intussen duidelijk een offensief ingezet. Zo verscheen er eind 1938 een door R.F. Lissens ingeleid en samengesteld themanummer van *DeVlag* waarin de stamverwante volkeren kennis konden nemen van de recente Vlaamse literatuur. Zelfs de vroeger vaak als estheet en aristocraat gebrandmerkte Pieter G. Buckinx (cf. 3.3) droeg hier zijn Dietse steentje bij. Zo meldde hij dat de verzen van Ferdinand Vercnocke “weten te spreken tot het hart van het Dietsche volk”. [Buckinx 1938:223] En in talrijke bijdragen in de vele Vlaams-nationalistische bladen werd er doorlopend gewerkt aan een eigen literatuurgeschiedenis waarin auteurs als Conscience en Rodenbach een belangrijke rol speelden.⁴⁴ Aan tijdschriften (en dus “letterkundige critiek”) die de Vlaamse en/of volkse zaak genegen waren, was er overigens in de jaren dertig absoluut geen gebrek: *Dietbrand* (1933-1939), *Jong Dietschland* (1926-1935), *Nieuw Vlaanderen* (1934-1940), *Pelgrim* (1929-1931), *DeVlag* (1936-1944) en *Volk* (1936-1940) vormden slechts de bovenlaag van een in wezen Vlaamsgezind tijdschriftenlandchap.⁴⁵ Dat wist Moens natuurlijk ook wel – hij werkte aan het gros van de genoemde bladen mee en was van enkele de drijvende kracht bij uitstek – maar toch lag in zijn perceptie het aantal publicaties waarin een fout beeld van het volk en het volkse werd gepresenteerd beduidend hoger dan die waarin “ons hééle volk, en ons authentiek volk” beschreven wordt. [Moens 1941b:36] En dat was de hele kwestie natuurlijk: voor Moens telde enkel de Groot-Nederlandse, de Dietse aanpak én moest van dat volk een idealistisch, ‘zuiver’ beeld worden gecreëerd.⁴⁶ En daarover liepen de meningen dus uiteen. Sinds Van Ostaijen naar aanleiding van het expressionismedebat had beweerd dat de Vlaamse jongeren enkel op het punt van de Vlaamse Beweging een (zij het: relatieve) eenheid vormden en ze verder over artistieke aangele-

literatuur
& Vlaamse
Beweging

genheden grondig van mening verschilden (cf. 2.3), was de situatie in vele opzichten alleen maar gecompliceerder geworden. De politieke aspecten van deze discussie laat ik vanzelfsprekend buiten beschouwing, maar ook binnen de artistieke, of zelfs strikt poëtische discussies werden verschillende standpunten ingenomen.⁴⁷ Bij nader toezien blijken de poëtische krijtlijnen echter niet wezenlijk te verschillen van diegene die door Van Ostaijen in het begin van de jaren twintig waren getrokken (organisch versus romantisch/pathetisch), al ontstonden er in de jaren dertig in dat licht bekeken misschien vreemde allianties. Gezien de vernieuwde en veralgemeende nadruk op volksverbondenheid, bleken auteurs die in die stroming niet voor het volle pond megingen (en die voorheen niets met elkaar te maken leken te hebben) plots ‘samen’ te horen. Dat geldt, bijvoorbeeld, voor Pieter G. Buckinx (die zich duidelijk op Van Ostaijen beriep, cf. 3.3) en Urbain van de Voorde (die zich altijd tegen Van Ostaijen had verzet). Alleen al vanwege hun uitgesproken aandacht voor vormelijke aspecten werden ze als slechte Vlamingen beschouwd (cf. 3.3 en [Missinne 1994:199-200]), al dachten ze daar zelf anders over.⁴⁸ Uit de bespreking van het *Tijdstroom*-programma is gebleken dat hun blad werd beschouwd als een terugkeer naar de zo vermaledijde Ivoeren Toren (cf. 3.3). Maar misschien speelde er ook wel een enkel literair argument mee in de negatieve evaluatie van deze dichters. De *Tijdstromers* debuteerden allemaal met poëzie die erg beïnvloed was door het humanitair expressionisme. De verdiensten van die stroming (en haar gedoodverfde leider Moens) werden door de Nieuwe Volksen niet ontkend, maar men wilde wel een duidelijk onderscheid maken tussen die ‘gemeenschapskunst’ uit de jaren twintig en hun eigen ‘volksverbonden kunst’. [Missinne 1994:208] De nieuwe volkse *hard-liners* vonden de humanitair-expressionisten te elitair: “Hun gezochte beeldspraak; de uitspattingen van hun vernieuwings-woede; hun streven naar esoterische beleving en naar alomvattende menselijkheid tevens, dat alles, hoe ‘dienend’ zij ook weze, is het tegendeel van groote volksche kunst. Hun vaag nationalisme heeft Moens alleen tot de daad beleden.” [Vernocke in Volk, geciteerd in Missinne 1994:208]⁴⁹ De daad bij het woord voegen – daar ging het om bij deze ultra-activisten, en de humanitair-expressionisten kon je wat dat betreft dus maar beter niet als voorbeeld nemen.⁵⁰ Dat hadden de *Tijdstromers* wél gedaan en toen ze zich dan eindelijk van die ‘foute’ voorbeelden ontteden, vervielen ze helemaal in het loze geësthetiseer waarin Van de Voorde altijd al had vastgezet. Dat was dan misschien niet hun bedoeling, maar zo kwam het wel over. En op dit punt komen de oude krijtlijnen weer boven. In 2.4 introduceerde ik de termen ‘autonoom-ethische’ en ‘extern-ethische’ poëzie om aan te geven dat engagement in poëzie niet per definitie geëxpliciteerd hoeft te worden. Die begrippen komen hier opnieuw van pas (al worden de coalities er niet minder vreemd door). Wat betreft de positie die de dichter in het gedicht aanneemt ten opzichte van het Ideaal (Vlaamse Beweging, Nieuwe Orde, communisme...), horen Buckinx en Van Ostaijen (en Brunclair en Burssens) en tot op zekere hoogte ook Van de Voorde tot de autonome ethici: hun bekommernis kan meer resoneren in het op zich autonome gedicht, maar wordt niet expliciet gethematiseerd. Dat ligt anders bij de volksverbonden dichters: het geloof dat zij sowieso belijden, stoppen ze ook nog eens in het gedicht (het is dus ‘extern’ aan dat gedicht). Die eerste manier is

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

vanzelfsprekend eerder elitair (je moet al een goede neus hebben om de ‘boodschap’ eruit te halen) en dus met het odium van de kunst-om-de-kunst besmeurd.⁵¹ Het andere kamp (met uiteindelijk opnieuw Wies Moens op kop) was sinds de humanitaire explosie uit de jaren twintig alleen nog maar verscherpt in zijn houding: het ideaal moest concreet worden gemaakt, de vage ‘gemeenschap’ duidelijk vervangen door het concrete Vlaamse (c.q. Diets) volk. En aangezien ze ook nog eens een duidelijk beeld hadden van wat er over dat volk helder en duidelijk moest worden gezegd (hoe edel, zuiver, krachtig en vooral misdeeld het was) werd het ook steeds eenvoudiger om de bokken van de schapen te scheiden. Dat René Verbeeck in 1940 in *DeVlag* het gedicht ‘De groote stille taak’ met de bekende beginregel “Vlaanderen, ook de stillen werken aan u” publiceerde [Verbeeck 1974:114], geeft aan hoe sterk de druk was om vooral expliciet, toegankelijk en ‘populair’ te zijn. Dat ook zij die hun gezindheid en engagement niet middels spreekkoren van de daken schreeuwden tóch goede Vlamingen konden zijn, was dus niet vanzelfsprekend.

Dat misverstand werd onder meer in de hand gewerkt door de houding van Volk. In zijn ‘Verantwoording’ in het eerste nummer afficheerde Ernest Van der Hallen het nieuwe blad expliciet als “een avant-garde tijdschrift” [Van der Hallen 1935:3] en in een specifieke betekenis van deze term klopt dit zelfs. Van grote formele experimenten en innoverende interartistieke bevruchtelingen is er hier absoluut geen sprake. Maar Volk schrijft zich wel heel duidelijk in een nog jonge traditie in van bladen en groeperingen die de kloof tussen kunst en leven willen dichten en dat vanuit de kunst willen doen. In tegenstelling tot de reguliere historische avant-gardebewegingen (de welbekende ismen) willen zij dat echter niet bereiken door de maatschappij radicaal met hun eigen, revolutionaire esthetiek te bevruchten, maar door de kunstenaars ‘het goede voorbeeld’ te laten geven en zo de verdere desintegratie van ‘de cultuur’ tegen te houden en zelfs om te buigen. Die braaf-idealistische (en tegelijk verbijsterend-optimistische) invulling blijkt heel duidelijk uit de tekst van Van der Hallen:

We willen, los van invloeden en groepen, getuigen voor de nieuwe orde waarvan we weten dat ze bezig is te groeien uit dezen chaos van geestelijk en stoffelijk puin; voor de schoonheid welke zich niet schaamt om haar dienstbaarheid aan de waarheid. We willen het zwaartepunt leggen op de kunst en de literatuur, als de groote draagsters der Dietsche cultuur. Wij zijn immers tot het besef gekomen dat in de huidige verhoudingen één groot kunstenaar Vlaanderen in zijn strijd naar ontvoogding en zijn opgang naar de glorierijke lotsbestemming waartoe God elk volk heeft opgeroepen, van grooter nut zou zijn dan tien geroutineerde politiciers of tienduizend getrainde verweer-milicianen. [idem:2]

How’s that for a travesty? Metamodernisme met een autoritair jasje aan. De retoriek doet inderdaad heel manifesterig aan; de kunstenaar wordt overduidelijk naar voren geschoven en vormt dus naar goede gewoonte de ‘voorhoede’ van de verwachte omwenteling. De kunst wordt – en ook dat was de voorafgaande kwarteeuw wel vaker gebeurd – inderdaad belangrijker geacht dan de

(democratisch gelegitimeerde) politici. Maar waar het de historische avant-garde om de destructie van de westerse waarden ging, koesteren bij Volk geen Nieuwe Wilden, maar Nieuwe-Orde-mannen deze ambities. En over wat ze nastreven zijn ze erg duidelijk: het Schone, het Ware en het Goede, naar aloud goddelijk-metafysisch plan.⁵² Want dat die Orde er christelijk en meer bepaald katholiek uit moest zien, dat was duidelijk. In het eerste artikel na de ‘Verantwoording’ – al even programmatisch ‘Wat Nu?’ genoemd – liet Dirk Vansina hierover geen twijfel bestaan:

Men heeft ten onzent gemeend Vlaanderen van Christus en Christus van Vlaanderen te moeten scheiden om beiden beter te kunnen dienen. Men heeft het volk in organisaties opgesloten en deze min of meer uitgesproken vijandig tegenover mekaar opgesteld. Men heeft niet begrepen dat een Vlaanderen zonder Christus een voedingsbodem mist; dat Christus zonder Vlaanderen, dat wil zeggen: een christianisme dat het nationalisme uitsloot in plaats van het te doordringen, niet kultuurstichtend worden kan en eenigszins in de lucht blijft zweven. [Vansina 1935:5]⁵³

Dat woordje “eenigszins” moet in deze context als een uitschuiver beschouwd worden, want Vansina laat verder geen enkele marge. Er moet komaf gemaakt met de partijen en de bewegingen en de bonden, al die “organisaties” die de Vlaming van zijn ware aard trachten te vervreemden. Vlaanderen zal katholiek zijn, of niet zijn.

Het doet in deze integristische en reactionaire context, vol van optimistische toekomstverwachtingen, bepaald vreemd aan plots Paul van Ostaijen te zien opduiken als Nuttig Kunstenaar voor het Grote Project. Wanneer er een tweede druk van de door Burssens bezorgde *Gedichten* verschijnt, besteedt Karel Vertommen daar enige aandacht aan. De jonge dichter had net in Leuven zijn diploma Germaanse Filologie behaald met een eindverhandeling over *Gemeenschapskunst en het programmatische streven der naoorlogse katholieke jongeren* [NEVB 1998:3289] en was dus de uitgelezen recensent om de lezers van Volk op een gepaste manier te instrueren. En wat blijkt? Ook hij legt een merkwaardig vooruitgangsoptimisme aan de dag, dialectisch gestut in de allerbeste Hegeliaanse traditie. “Het oeuvre van Van Ostaijen was een heilzaam serum tegen de Fonteintjesmanie, de Roode-Zeil-infectie en de Van de Woestijnekoorts; elk overwonnen standpunt heeft de Nederlandse lyriek ontslagen van een nieuwe stroming. Zonder dat serum was een volkse klassiek eenvoudig ondenkbaar.” [Vertommen 1936:198] Van Ostaijen heeft dus in zijn eentje de Nederlandse poëzie verlost van alle avant-garde-uitspattingen van de vorige decennia en zo de weg vrij gemaakt voor de volkse poëzie van ‘nu’; aangezien Van Ostaijen al die ismen zelf doorlopen heeft – en en passant het gros der poëtische tegenstanders (Van de Woestijne, Herreman...) onschadelijk heeft gemaakt – en zelf heeft ingezien dat dit niet de ware weg was, kunnen ‘wij’ ons nu eindelijk met het serieuze werk bezighouden: de “volkse klassiek” (de term is van Wies Moens). Het is echter niet de dichter van het *Eerste Boek van Schmoll* die zich de onrechtstreekse vader van deze stroming mag noemen:

Karel
Vertommen:
volks dichter
met een Van
Ostaijen-
verleden

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

[de volkse klassiek] is evenzeer ondenkbaar zonder de gemeenschapslyriek van die periode. En hier kunnen nóch Van Ostaijen's *Self Defense* [waarin wordt afgerekend met die lyriek, gb], nóch de pogingen van Burssens [...] het feit verdoezelen dat de dichter [Van Ostaijen, gb] van een kosmisch standpunt vertrokken is, evenals Wies Moens, maar dat, waar deze over het nationale tot de volksgemeenschap is genaderd, gene 'dit geloof gescheiden heeft van zijn literaire productiviteit' en het gedicht louter als doel in zichzelf heeft geproclameerd. [ibidem]

De gezondmaking van de Dietse poëzie is dus te danken aan beide dichters, elk op hun manier onmisbaar: "Van Ostaijen het serum, Moens het dieet, daarna een langzame convalescentie... en nu?" [ibidem] Dat was geen retorische vraag. Met Van Ostaijen als these (het wegwerken van alle overtolligheden) en de Moens uit de jaren twintig als anti-these (de gemeenschapskunst) kon Vertommen – met ongevroegde steun van uitgever De Bock – de geboorte (synthese) van de "volkse klassiek" aankondigen. Immers: "Is het een toeval dat bij 'De Sikkel' samen met deze *Gedichten* van P. van Ostaijen een nieuwe bundel verzen van Wies Moens (*Golfslag*) verschijnt?" [ibidem] Gewis niet: ook Moens had zich intussen van de expressionistische maniertjes ontdaan en sprak in deze nieuwe bundel – in de woorden van een latere fan – als "een mannelijke, rijpe dichter in een gezuiverde en veredelde taal". [Verstraete 1973:48] Die kwaliteiten, gekoppeld aan zijn volkse overtuiging, maakten van hem dé dichter van zijn tijd. Maar zonder Van Ostaijen was dat dus niet gelukt.

Vertommen plukte deze opmerkelijke constructie niet zomaar uit de lucht. Hij wist – óók wat Van Ostaijen betreft – waarover hij sprak. Zijn naam wordt in de literatuurgeschiedenis weliswaar eerder geassocieerd met volkse balladen en de idealen van de Vlaamse volksgemeenschap dan met de zuivere lyriek van Van Ostaijen, maar toch zijn vooral in zijn debuut *Neuriën* (1934) duidelijke sporen van invloed te vinden. Rutten vond die zelfs wat al te duidelijk: "Vertommen heeft Van Ostaijen vooral al te consciencius [sic] doorwerkt en zoo maar zonder meer in zich opgenomen, met daarbij onvoldoende controle bij het eigen scheppen. De resultaten daarvan zijn er en al de poëtische 'manieren' van Van Ostaijen liggen, in zijn nochtans weinig omvangrijke bundeltje voor het grijpen". [Rutten 1936a:186] Waarna de recensent een inderdaad indrukwekkende en onweerlegbare lijst parallellen opsomt: er zit zowel humanitaire lyriek in die terugverwijst naar de dagen van *Het Sienjaal*, verbrokkelde syntaxis en allitererende uitroepen à la *Feesten van Angst en Pijn*, en zowel de Gezelliaanse taalgoocheltoeren als de verstilde vervreemding van de *Nagelaten Gedichten*. *Neuriën* is in alle opzichten een onvoldragen debuut; de zin voor anekdotiek-met-kosmische properties en bijbelse beeldspraak van Moens en het taalspel en de syntaxis van *Gezelle* (die van de *Kleengedichtjes* uiteraard), Van Ostaijen en Burssens vechten er om hun plaats, soms zelfs binnen hetzelfde gedicht. Dat leidt dan tot verzen als "De zon speelt op 't orchestrion, / tjinpe tjompe in volle zon". [Vertommen 1934:40] Het aller-dichtst bij 'plagiaat' komt Vertommen in 'Kruispunt', "dat haast een woordelijke parafraze is van Van Ostaijens bekende 'Herfstlandschap'", aldus Rutten. [Rutten 1936a:186]

Hij duwt zijn hotsewagen voort langs donkre regenstraten
terwijl zijn vader met een stallantaarn naast hem gaat,

de wielespaken schaduwwent'len in het karrespoor,
met moeë stap wiegt over donkre baan een lichte voor.
Ze kijken strak vooruit in d'eender donkre regennacht.
en lopen, nooit genakend, paraleel [sic] met hun gedacht.

Een straatlantaarn, en op de baan gevierendeelde licht;
de jongen ziet nu d'eeltig'hand en 't rimpele gezicht.

Hij duwt zijn wagen voort in 't paralele spoor
en denkt: hij is m'n oude vader en licht voor.
[Vertommen 1934:31]

Oppervlakkig gezien heeft Rutten zeker gelijk; ook bij Van Ostaijen stappen figuren met een kar door een regenachtige straat. Vertommen heeft ook enkele klanken geleend: de “ossewagen” [II:194] is bij hem de wat geforceerde klanknabootsing “hotsewagen” geworden, de “donkerdiepstraat” [ibidem] een “donkre regenstraat”. Wat in ‘Herfstlandschap’ een “wig” is, wordt hier als “een voor” beschreven. Er zijn echter ook cruciale verschillen tussen de gedichten, en die vertellen veel over Vertommen. Conform de mist die het hele tafereel omhult, blijft het bij Van Ostaijen onduidelijk wie de personages zijn – het zijn een “wagenvoerder” en “zijn maat”. Vertommen daarentegen vult het verhaal anekdotisch in: vader en zoon maken een tocht en de wat sentimentele details (eelt op de handen, rimpels in het gezicht van de vader) worden de lezer niet bespaard. Gezien de titel van het gedicht, ‘Kruispunt’, ligt de interpretatie voor de hand; het kruispunt dat ze tijdens hun tocht bereiken staat voor de aflossing van de wacht in het leven – van nu af aan zal de zoon de lamp overnemen en ‘voor lichten’. Bij Van Ostaijen hangt de lamp die “een geringe wig van klaarte in de donkerdiepstraat” drijft echter “[a]chter aan de wagen” [II:194]; enkel het al afgelegde pad wordt bijgelicht, de op zich al schimmige personages weten niet wat hun te wachten staat. Zo mysterieus als het gedicht bij Van Ostaijen is, zo anekdotisch-realistisch en helder is Vertommen. In latere rijmelarijballaden als ‘Ballade der schooier’, ‘Ballade van den pottenbakker’ of ‘Ballade van den landsknecht’ zal hij op deze licht moraliserende weg verder gaan om zo uiting te geven aan “de volksche wijsheid” [Demedts 1945a:233] der Dietsers. Tegelijk zal hij door de directe, eenvoudige zeggingswijze meten ook de poëzie ‘democratiseren’. Zijn ‘Galgelied’ (een protestlied tegen gerechtelijke dwalingen) zou het tot in de schoolboeken en tot op het Vlaams Nationaal Zangfeest schoppen. [NEVB 1998:3290] Zo beschouwd is de dichtkunst van Van Ostaijen voor hem waarschijnlijk precies het tegenovergestelde geweest van waar hij het in de al geciteerde recensie over had; tegen de in die dagen besmettelijke ziekte genaamd Van Ostaijen heeft hij het “serum” van de volksverbonden poëzie van Wies Moens genomen. Met een dichter die het doel van de poëzie in het gedicht legde, kon hij op termijn niets aanvangen.⁵⁴

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

Van Ostaijens
kritische
modernisme

Voor Vlaams-nationalisten was de figuur van Paul van Ostaijen sowieso een vergiftigd geschenk. Zijn activistisch verleden, zijn handvol voor de Goede Zaak inzetbare gedichten, zijn ‘ballingschap’ in Berlijn vooral – allemaal elementen die hem tot een zeer IJzertoren-fähig symbool maakten. Er waren echter ook aspecten van zijn persoonlijkheid die op zijn zachtst gezegd problematisch waren. Zijn openlijk gepolemiseerd met Voorman Wies Moens (cf. 2.3 en 2.5) kon nog worden afgedaan als theoretische scherpslijperij tussen collega’s. Maar wat dan gezegd over zijn bijtende groteske *De Trust der Vaderlandsliefde*? Die had echt niet alleen belgicisten als doelwit. Albert van Hoogenbemt verklaarde na de lectuur hiervan dat Van Ostaijen “een algemeen gangbare waarheid, die ook in u leefde, [het patriottisme, gb] heeft kapot gemaakt” [geciteerd in De Ryck 1935b:33] en dat was een – zij het schoorvoetend gegeven – compliment. Maar voor nationalisten was dit vanzelfsprekend gevaarlijke anti-propaganda. En wat met Van Ostaijens standpunten in verband met *gemeenschapskunst* – al decennia één van de grote dogma’s van de Vlaamse cultuur? Alvast wat de poëzie betreft, had Van Ostaijen slechts een zeer indirecte vorm van *gemeenschapskunst* mogelijk geacht (cf. 2.3 en 2.5). Er was volgens hem overigens niet eens sprake van een “vlaamse gemeenschap” [IV:173] – hoe zou de kunst dan iets kunnen dienen dat niet bestaat? Aan Van Ostaijen had men dus duidelijk een lastige klant. Zijn radicale vormvernieuwingen hadden keer op keer de goegemeente geschokt. En deed hij trouwens zelf niet veel eerder aan *afbraak* van de gemeenschap dan aan de hoogstnoodzakelijke opbouw? Wat was eigenlijk de boodschap van zijn werk? *Bezette Stad* was nihilistisch, zijn latere gedichten waren onnozele kinderversjes of niets-betekenende klankevocaties... Toen de roep naar verstaanbaarheid in de jaren dertig toenam, kwam dus ook Van Ostaijens poëtica onwillekeurig – zij het vaak impliciet – onder vuur te liggen. Dat bleek ook uit een zonder meer vijandige reactie van André Demedts op Willem Rombauts’ werk (cf. 3.3):

als een dichter zo verstandig wordt, dat het hem niet meer gelukt zijn gedacht of zijn gevoel (ja, wat is het eigenlijk?) op een verstandige manier uit te drukken, dan moesten wij hem nederig mogen vragen ons arm hoofd met zijn raadsels te sparen. Als de poëzie louter een klankspel wordt, heeft zij, naast de toonkunst haar bestaansmogelijkheid verloren. Schoonheid die niet te genieten valt door haar verstaanbaarheid is in de letterkunde onmogelijk. Het mislukken van Rombauts’ gedicht valt te verklaren uit het feit dat hij de muzikaliteit van het vers een uitsluitende waarde tegenover de betekenis toekent. En waarom een mens zo schrijft, als het niet is uit aanstellerij of om kunst te maken is mij een geheim, het is in alle geval de verknoeijing van een werkelijk talent. [Demedts 1931:1431]

Deze ‘zuivere lyriek’ kon door hem dus enkel in termen als snobisme, charlatanerie en volksverlakterij worden gezien. Door de nadruk die hij in zijn laatste jaren was gaan leggen op vormkwesties en door zijn inderdaad niet rechtstreeks en alles behalve restloos te begrijpen gedichten had Van Ostaijen zich onwillekeurig van de *mainstream* in het Vlaamse cultuurleven én van zijn vroegere medestanders vervreemd. De generatie van *De Tijdstroom* en *Vormen* was

hem hier echter in gevolgd. Ook hun poëzie bestond uit niet altijd even makkelijk te duiden beelden, ook bij hen waren muzikaliteit en sonoriteit erg belangrijk. Verwijzingen naar het concrete maatschappelijke leven ontbraken volkomen in het werk van Buckinx, De Vree, Verbeeck en Decorte (cf. 3.4).⁵⁵ Hun kunst was ‘eeuwig’ en allerminst betrokken op Tijd & Mens. Het is echter maar de vraag of de volksverbonden of zelfs regelrechte politieke kunst van de jaren dertig dat wél was. Het beeld dat van Vlaanderen werd geschetst in bladen als *Volk* en *Dietbrand* was eerder op de clichés uit de Vlaamse Beweging van vóór *Van Nu en Straks* gebaseerd dan op de dagelijkse realiteit van economische crisis en werkloosheid. De ‘verknechting’ van het Vlaamse volk gebeurde in eerste instantie door Franstaligen (en pas in tweede instantie door het patronaat). In wezen waren deze beide stromingen dus even romantisch. Met een kritische, ‘moderne’ omgang met het maatschappelijke, politieke en culturele leven liep deze ‘generatie’ (de esthetisch-romantische jongeren van *De Tijdstroom* en *Vormen* en de volksverbonden-romantische) niet hoog op.

Die abdicatie tegenover het dagelijkse leven verbaasde Marnix Gijsen ten zeerste. Halverwege de jaren dertig deed hij hierover – naar aanleiding van Buckinx’ *De Dans der Kristallen* – enkele opmerkelijke uitspraken. Niet zonder enige vertekende nostalgie schetste hij, ter contrast, het portret van de expressionisten van *Ruimte* – en dus vanzelfsprekend ook van zichzelf: “Hoezeer wij, ‘twintigers’, de mond vol hadden met de woorden *gemeenschap*, *volk*, *groep*, enzovoort, toch waren wij in de grond niets anders dan de anarchistische anti-autoritaire naturen.” [Gijsen 1977b:202-203] Voor Van Ostaijen, Brunclair, Bursens en de Gijsen van het Van de Woestijne-essay (cf. 2.3) gold dit inderdaad ook: de verstrengeling van (de belgicistische, vlaams-vijandige) Kerk en Staat was hen meer dan een doorn in het oog. De toon die ze aansloegen – zowel in hun dichtwerk als in hun cultuur- of maatschappijkritische essays – getuigde hiervan. En Van Ostaijens korte periode als bijna-Rijkswachter (cf. 2.2.2.1) werd, wat autoritaire neigingen betreft, nadien ruimschoots gecompenseerd door zijn vaak dadaïstisch geïnspireerde ontzettingen van vastgeroeste denk- en handelwijzen. Voor een dichter als Wies Moens echter lag deze kwestie toch iets gecompliceerder. Ook hij was als activist en politiek gevangene natuurlijk tegen de wet ingegaan. Maar zijn kritiekloze aanvaarding van het primaat van de (fictie) ‘het Dietse Volk’ over om het even welk democratisch gezag lijkt me toch eerder autoritair van aard.⁵⁶ Zijn – volgens zijn naoorlogse *Memoires van huis uit* meegekregen – hekel aan “partijpolitiek” [Moens 1996:124] is niet ingegeven door een vrolijk anarchisme, maar door een typische, anti-rationalistische variant van een door ‘het eensgezinde volk’ geautoriseerd gezond-verstanddenken dat niet zelden de ideale voedingsbodem vormt voor autoritaire regimes. [De Geest 1997:350] Met die instelling paste hij, als ex-*Ruimte*-dichter, dus eigenlijk veel beter in het beeld dat Gijsen van de jongeren uit de jaren dertig schetst: “De behoefte aan bendeleven, aan het doen en denken in grote massa, het begeren van een autoriteit, het verlangen naar een heroëncultus, is bij de jongere generatie onbetwistbaar. De opstand, die bij ons haast een principieel, maar toch stellig een gewoonte was geworden, heeft geen bekoring meer. Wat wij op spot en haat onthaalden, wordt aanvaard en soms vereerd.” [Gijsen 1977b:203]

Van Ostaijen
& Hitler:
één strijd?

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

Ongetwijfeld speelde hier de houding mee van de oudere die vanzelfsprekend zijn eigen generatie geëngageerder vindt dan die van de nieuwlichters. Maar er is meer aan de hand. Hoewel hij expliciet aangeeft het niet te willen doen, legt Gijsen – geslepen retoricus als hij is – toch een duidelijk verband tussen de politieke en de poëtische toestand halverwege de jaren dertig. Zijn beginfrase is – Van de Voordes latere essaybundel indachtig – haast profetisch. De slotzin van deze alinea is echter, op zijn zachtst gezegd, enigmatisch:

Het getij is verlopen. Het ligt geenszins in mijn bedoeling te zeggen, dat de jongere poëzie beïnvloed wordt door de autoritaire en fascistische theorieën, maar in zoverre is zij een afglans van haar tijd, dat men bij haar opmerkt een volledige afwezigheid van de sociale, theologische, politieke en andere bekommernissen, die spontaan bij de ‘twintigers’ weerklank vonden. De poëzie heeft zich sedertdien langzaam losgemaakt van wat haar bond. Het zal niet gemakkelijk gaan om uit te maken wie de navelstreng heeft doorgesneden, of het Paul van Ostaijen was ofwel de beroemde doktoren Benito en Adolf. [ibidem]

De eerste vraag is dan wat Gijsen precies bedoelt met “van wat haar bond”. Een verwijzing naar de ‘gebonden vorm’ is weinig waarschijnlijk (de poëzie van de jaren dertig is *grosso modo* veel meer gebonden dan die van de ‘twintigers’); vermoedelijk acht Gijsen de poëzie van zijn generatie meer gebonden (verbonden) met de dagelijkse realiteit. Dat Van Ostaijen in zijn laatste periode nog maar zeer indirecte verwijzingen naar die concrete ‘moderne’ werkelijkheid opnam (het “horloge” in ‘Zelfmoord des zeemans’ is een uitzondering⁵⁷) klopt, maar waar Gijsen het vandaan haalt om die evolutie qua impact op de lyriek te verbinden (want onontwaaar verbonden te zien) met de opkomst van Mussolini en Hitler blijft op een trouwerende manier raadselachtig. De gevolgen van hun kunstopvattingen mogen dan *mutatis mutandis* gelijkaardig zijn geweest (weg-van-de-concrete-hedendaagse-wereld), de zeer verschillende motiveringen van die opvattingen maken het ons echter wel degelijk mogelijk om deze “navelstreng” te ontwarren. De kunst die Hitler en Mussolini voorstonden was per definitie romantisch en op de eeuwigheid gericht. Als zij geen concrete verwijzingen naar de werkelijkheid wilden in de kunst, dan was dat omdat ze die werkelijkheid tussen totalitaire haakjes aan het zetten waren: hun Rijk zou Duizendjarig zijn, en dus kunst moeten voortbrengen die zich aan de triviale, want per definitie voorbijgaande actualiteit niets gelegen mocht laten liggen. Hun kunst moest vanuit de grootsheid van het mythische verleden een voorafschaduwing zijn van een nog veel grootsere toekomst. Van Ostaijen, daarentegen, was het in zijn late poëzie om autonomie te doen, om een gedicht dat er niet ter meerdere eer en glorie van de kunstenaar óf een bepaalde (per definitie: buiten-lyrische) ideologie was. Precies daarin lag (en ligt nog steeds) haar kritisch potentieel. Deze poëzie is – net zoals de rest van zijn oeuvre, dat overigens barst van de contemporaine verwijzingen – fundamenteel a-romantisch. De kunst van het Derde Rijk, op haar beurt, stond in het teken van de ideologie van dat Rijk en had dus allerminst kritische bedoelingen. Het betreft hier bijgevolg – om in

Gijsens eigen terminologie te blijven – twee zeer verschillende navelstrengen. De band met de concrete werkelijkheid werd om politieke redenen doorgeknipt door volbloed romantici en om poëtische redenen door een zuivere lyricus met een lucide-kritisch bijbaantje. Dat Gijsen die hier ‘verwart’ is uitermate interessant: ofwel had hij echt geen klare kijk op deze materie (en dat zou dan iets zeggen over de algemene poëtische en politieke turbulenties in de jaren dertig) ofwel probeert hij op deze manier de ‘late’ Van Ostaijen in diskrediet te brengen door hem – met terugwerkende kracht – met het odium van de wereldvreemdheid van de volgende generatie te overgieten.⁵⁸ Misschien gelden hier wel gewoon de twee verklaringen tegelijk. Zij die Van Ostaijen om louter formele redenen inhaalden (de *Tijdstroom*- en *Vormen*-jongeren) ontwikkelden, zoals gezegd, een poëzie die even romantisch-wereldvreemd was als die van de volksverbonden of politieke dichters. En in dat opzicht is het dus inderdaad moeilijk om na te gaan of het de streng-formele, zuiver-lyrische eisen van Van Ostaijen waren die Buckinx, Verbeeck en co brachten tot hun poëzie vol dravende hinden en ruisende oceanen, dan wel hun sowieso romantische aandrang die ze deelden met de dichters van, bijvoorbeeld, Volk. Hoe het ook zij, de rol die Van Ostaijen in deze evolutie gespeeld heeft, is gebaseerd op een karikatuur. Alvast voor de jongeren van *Tijdstroom* en *Vormen* geldt dat zij Van Ostaijen als excuus gebruikten om zich in hun werk uit de dagelijkse realiteit terug te trekken, maar om dat te kunnen doen, moesten ze abstraheren van de kritische en de groteske elementen in Van Ostaijen. Om vooral níet de indruk te wekken dat ze zelf Ivoren Torendichters waren, creëerden ze van hem een beeld waarin hij als dichter al te speels was en inhoud en ‘diep-menselijkheid’ miste (cf. 3.4)⁵⁹, om die menselijkheid dan zelf in hun eigen werk te projecteren in de volstrekt abstracte, niet aan actuele mensen en gebeurtenissen gebonden variant waarover ik het zonet had. In feite vervingen ze zo de vermeende boventijdelijke speelsheid van Van Ostaijen door een al even boventijdelijk spel van chiffrés en symbolen. Hun ‘menselijkheid’ moet dan waarschijnlijk gezocht worden in hun – onder meer door Van de Voorde bepleite⁶⁰ – herinvoering van de ‘belijdenis’ in de poëzie. Waar Van Ostaijen die mogelijkheid helemaal had uitgesloten in zijn late werk, thematiseren zij opnieuw de eeuwige thema’s Liefde, Zinnelijkheid en Vrouw (cf. 3.4) en spreken hun diepste gevoelens hieromtrent steeds vaker opnieuw expliciet uit. En zeker aangezien dit alles soms aanleiding gaf tot (ik citeer Demedts over Verbeeck) “een verheerlijking van de stof boven den geest, een half deterministische overgave aan de krachten van de natuur, zooals de Noren en Hamsun in de eerste plaats, dat in hun romans reeds voorgedaan hadden” [Demedts 1945a:211] is het niet verwonderlijk dat de nuchtere en kritische Gijsen die romantische aandriften in verband bracht met de “algemene gedachtenstromingen” [Gijsen 1977b:202] van de jaren dertig: de massabewegingen, het totalitarisme, het fascisme.⁶¹

De reconstructie die ik hier probeer te maken wordt echter onvermijdelijk gestuurd door het feit dat *Vormen*-dichters als De Vree en Verbeeck tijdens de Tweede Wereldoorlog aansluiting zochten bij een blad als *Westland* en op die manier de onderliggende romantische ideologie van hun poëtisch werk als het ware publiekelijk afficheerden. De ironie van het geval wil echter dat ze precies in die oorlogsgedichten tot op zekere hoogte het boventijdelijke

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

inruilden voor de concrete(re) mens en de concrete(re) tijd. De hele kwestie komt hierdoor in een vreemde paradox terecht: eerst ‘zijn’ ze fascistoïde omdat ze zich terugtrekken uit de wereld, en wanneer ze zich dan opnieuw in die wereld begeven... blijken ze ook fascistoïde te zijn. Is het hier dan uiteindelijk een kwestie van ‘goed’ en ‘fout’ engagement (volgens de opvatting van iemand als Gijssen)? Of moet hun plotse engagement verklaard worden door de energie die bij hen werd losgeweekt door de Duitse bezetting? Nu het Grote Ideaal zich ook in Vlaanderen leek te realiseren, vonden ze juist in de oer-romantische premissen van de Nieuwe Orde-poëtica de kracht om zichzelf opnieuw in de wereld te begeven en hun boventijdelijkheid af te leggen. Het is oorlog. De hinden laven zich aan een Nieuwe Bron en transformeren zich tot strijdlustige eenhoorns.

collaboratie
en
accomodatie

Over de Vlaamse literatuur tijdens de Tweede Wereldoorlog is er opvallend weinig gepubliceerd. Slechts de laatste jaren verschijnen er boeken en artikelen die het niveau van het bevooroordeelde getuigenverslag of de al even problematische apologie overstijgen.⁶² Binnen dit eerder beperkte aanbod blijkt er verhoudingsgewijs vrij weinig aandacht te zijn voor de poëzie. Dat is op zich niet zo verwonderlijk; wanneer wetenschappers op zoek gaan naar cases om ideologisch en historisch onderzoek te verrichten, zijn instituties (uitgeverijen, tijdschriften) en romans vaak handzamer studiemateriaal. Ook de naoorlogse roem van de auteurs (dichters) in kwestie speelt misschien een rol. In tegenstelling tot de belangrijkste prozaïsten die in meer of mindere mate van collaboratie verdacht werden (Claes, De Pillecijn, Timmermans, Streuvels, Walschap), hebben de dichters die in hetzelfde geval waren na de oorlog geen centrale rol meer gespeeld in het literaire veld. Wies Moens werd zonder meer uitgerangeerd. Zijn boeken verschenen in eigen beheer en enkel (Vlaams-)nationalistische tijdschriften als *Were Di*, *Dietsland-Europa* of *Gudrun* besteedden nog aandacht aan hem. Samen met andere (tot 1945 vooraanstaande) dichters als Pol le Roy, Bert Peleman, Ferdinand Vercnocke en Karel Vertommen kwam hij terecht in een sub-circuit waarvoor – behalve in Vlaams-nationalistische en/of katholieke hoek – nauwelijks of geen officiële interesse meer bestond. Een andere categorie dichters (René Verbeeck, Paul de Vree, André Demedts, Urbain van de Voorde, Albe en tot op zekere hoogte ook zelfs Hubert van Herreweghen en Anton Van Wilderode) kreeg wel opnieuw toegang tot het officiële circuit, maar bleef besmet met het label nationalist en/of zwart. Het zou interessant zijn om de receptie van hun werk na '45 in dat licht te bestuderen.⁶³ Dat valt natuurlijk ruimschoots buiten het terrein van mijn onderzoek, en ook de volgende schets van de poëtische evoluties in de oorlogsperiode kan binnen deze context niet meer dan tentatief zijn. Toch levert de Van Ostajenfocuss ook hier enkele interessante inzichten op.

Met uitzondering van de recente publicaties onder leiding van Dirk de Geest zijn de meeste studies over deze kwestie eerder zwart-wit gericht: wie collaborateerde? in welke bladen? hoe hoog is het pro-Führer en antisemitische gehalte van de teksten? De resultaten van dit onderzoek zijn vaak ontluisterend,⁶⁴ maar zeggen uiteindelijk niet zoveel over de algemene verspreiding van de fascistische ideologie in de Vlaamse literatuur.⁶⁵ De zeer gedetailleer-

de retoriekanalyse die De Geest en zijn team maakten van het blad *Volk en Kultuur* (1941-1944) suggereert alvast dat zin voor nuance en voorzichtigheid geboden zijn. Hoewel het blad duidelijk als “een tijdschrift van de Nieuwe Orde en de ‘nieuwe tijd’” wordt omschreven, blijkt het culturele vertoog “complex” en de relatie tussen ‘cultuur’ en ‘collaboratie’ “hoogst problematisch”. [De Geest 1997:350] In plaats van ‘collaboratie’ wordt de algemene houding van het blad tegenover de Duitse bezetter dan ook eerder in termen als “accommodatie” geduid: “het huldigen van niet-tegenspraak als strategie.” [idem:353] Als typische exponent van de Vlaamse Beweging was het de medewerkers van *Volk en Kultuur* vooral om de Vlaamse (of Dietse...) zelfstandigheid te doen, om die in dit verhaal altijd opnieuw terugkerende Vlaamse Zaak. De onderlinge onenigheid over hoe die het best gediend kon worden, over welke artistieke uitingen daarvoor aangemoedigd, getolereerd dan wel verworpen moesten worden, typeerde de Beweging niet alleen vóór mei 1940. *Eén Volk*, ja, dat was duidelijk; maar van *Eén Stem* of *Eén Leider* was er enkel in de verschillende (!) discours sprake.

Hoe gecompliceerd deze hele kwestie was, kan symptomatisch afgelezen worden uit de aanwezigheid van Victor Brunclair in *Volk en Kultuur*. Brunclair – misschien wel de bekendste Vlaamse auteur die in een concentratiekamp is omgekomen en die al lang voor de oorlog tegen het fascisme tekeer ging (cf. 3.1) – was tijdens de eerste oorlogsjaren “lid van de Antwerpse Kamer van Letterkundigen en van de ‘Vereeniging voor Beschaafde Omgangstaal’, waardoor ook hij bij de activiteiten van ‘Volk en Kunst’ [de overkoepelende beweging die *Volk en Kultuur* uitgaf, gb] is betrokken.” [idem:30] En toch ging hij op 11 november 1940 Gaston BursSENS opzoeken om te praten over het op te richten tijdschrift *De Grondslag* (cf. 3.2) en noteerde BursSENS achteraf in zijn dagboek: “Op één punt zijn we al akkoord: dat de volksverbondenheid kan barsten.” [BursSENS 1988:17] Het beschikbare bronnenmateriaal in het legaat-Brunclair in het AMVC bevat echter verschillende aanwijzingen die van Brunclair een grote volksverbondene maken. Zo vraagt hij op 24 mei 1941 aan Jozef Muls of deze – net zoals bij de benoeming van Wies Moens bij het N.I.R (op 4 april [Moens&T’Sjoen 1996:39]) – niet voor hem zou kunnen bemiddelen om hem een plaats bij datzelfde N.I.R. of als “opzichter der openbare bibliotheken” te bezorgen. [AMVC, B 921/Br];⁶⁶ op 14 oktober van hetzelfde jaar meldt hij Muls dat hij “nog enkele volksverbonden gedichten” liggen heeft die hij “tot stichting van mijn stamgenooten zou willen in ’t licht zenden”, alsook een groteske roman *Zwarte markt* waarin het Belgisch patriottisme wordt gehemeld [idem]; op 26 maart 1942 postuleert hij via Muls om burgemeester van Kapellen te worden alwaar hij “in volksvlaamsch opzicht” zou weten “te saneeren” en de “invloed van plutocratische landadel en occulte politiekasterij” wil breken; over zijn tegenkandidaten weet hij te melden dat zij “tot vooroorlogse driekleurpartijen” behoren en “slechts opportunistisch hun huik naar den wind van het V.N.V.” hebben gehangen. Tot slot deelt hij ook nog mee dat hij *De boer die dacht te sterven* aan het schrijven is (gezien de titel misschien een pastiche op Van de Woestijne) “voor den DE VLAG prijskamp”. [idem] Dit lijken allemaal feiten die hem na de oorlog het etiket ‘zwart’ hadden kunnen opleveren.⁶⁷ Nauwelijks negen maanden na die laatste brief aan Muls werd Brunclair echter opgepakt en – wegens het bezit van

het geval
Brunclair

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

verboden vlugschriften en waarschijnlijk ook vanwege anti-Duitse uitspraken in *Het heilige handvest* – opgesloten. Waarna hij postuum een icoon van het Vlaamse verzet werd...⁶⁸

Voor alle duidelijkheid: het is me er hier allerminst om te doen te beweren dat Brunclair ‘fout’ was in de oorlog. Zijn geval toont echter meer dan exemplarisch hoe complex de situatie toen was. Brunclair was immers, behalve overtuigd flamingant, ook al jarenlang communist. Zijn tijdschrift *Getuigenis* (cf. 3.1) was communistisch gezind en ook het weekblad (later krant) *Ulenspiegel*⁶⁹ waaraan hij meewerkte was dat. Brunclair was dus een Vlaamsgezind communistisch democraat [NEVB 1998:3126], ageerde voor de oorlog tegen het fascisme en het stalinisme... en werkte tijdens de oorlog mee aan *Volk en Kultuur* en zat in de raad van beheer van de *Federatie der Vlaamsche Kunstenaars*, ook bekend als *De Vlaamsche Kunstenaarsgilde* (een vereniging die zich na de Duitse inval “met het oog op de Nieuwe Orde” had hervormd en waarvan verder ook Emiel Hullebroeck, Albert Servaes, Lode Monteyne en Felix Timmermans deel uitmaakten [NEVB 1998:3412]). Dat Brunclair – die we leerden kennen als een uitermate principieel man (cf. 2.3, 3.1) – al deze bezigheden combineerde, bewijst uit het ongerijmde dat zwart-wit termen in deze discussie vaak misplaatst zijn.⁷⁰

Van Ostaijen
in de
collaborerende
pers

Eén van de *idées reçues* over kunstenaars en critici met Nieuwe Orde-sympathieën is dat zij niet bepaald hoog opliepen met experimenten en theoretisering in verband met kunst en literatuur. Tot op zekere hoogte klopt dat, maar ook hier zijn nuances niet onwelkom. De modernistische ismen worden in *Volk en Kultuur* afgedaan als “formules”, modieuze en volksvreemde speeltjes voor snobs. [De Geest 1997:166-167] Vooral het expressionisme moest het ontgelden; zo is er sprake van “Joodsch-internationale ‘ekspressionistische’ stroomingen [die] ook over Vlaanderen waaiden” en “misselijke uitpattingen van het expressionisme”. [geciteerd in idem:224] Of “de ziekelijke nalatenschap van een typisch joodsche richting in de internationale schilderkunst (van Russischen oorsprong!)” die via Chagall ook de tweede Latemse school had aangetast. [idem:227] Toch was het expressionistische experiment voor *Volk en Kultuur* niet per definitie ontaard: er was “dringend een reactie nodig [...] tegen ‘het al te oppervlakkige impressionisme’ [...] De Dresdener-groep ‘Die Brücke heeft het eerst voor deze radicaal nieuwe weg gekozen, maar gaandeweg is dat artistieke idealisme ontspoord ‘tijdens de wanordelijke jaren na den wereldoorlog’, toen ‘joodsche en baatzuchtige middens’ zich meester maakten van de strekking, waardoor ze terecht kwam in ‘de grootste losbandigheid’ en aanleiding gaf tot ‘afschuwelijke vervormingen’”. [geciteerd en geparafraseerd in idem:224] Avant-garde kon dus, maar met mate en zolang er geen commerciële bijbedoelingen waren. Dat joodse kunstliefhebbers en -handelaars zich hadden opgeworpen als galeristen en mecenasen was in het antisemitische discours van die tijd vanzelfsprekend een reden te meer om de avant-gardekunst als charlatanerie te diskwalificeren. De Vlaamse kunst was aan deze trend niet echt ontsnapt en het werd dan ook hoog tijd dat volkse kunstenaars zich konden ontwikkelen om een bepalende stempel te zetten op de artistieke ontwikkelingen in het land. Het grote probleem met die ismen was immers dat ze de natuurlijke volkse oriëntering van de authentieke kunstenaar in de weg stonden: “[D]e theorie

van de schriftgeleerden' is [...] steevast in tegenspraak met 'begenadigd instinkt en de 'onweerstaanbare scheppingsdrift' van de kunstenaar." [idem:151-152] In het door *Volk en Cultuur* gehanteerde discours speelt de "drang" een belangrijke rol; het kunstwerk ontstaat dus vanuit een innerlijke noodzaak. Dat verhaal klonk hier al vaker, óók in verband met Van Ostaijen (cf. 2.2.1, 2.3 & 2.5). Belangrijk onderscheid met Van Ostaijen is wel dat de in deze context behandelde kunstenaars zich veelal ver van theoretisering en hielden; dat zou hun natuurlijke drang alleen maar in de weg hebben gestaan. Deze veralgemening werd in de (licht tot zwaar collaborerende) pers tijdens de oorlog echter níet op Van Ostaijen zelf toegepast. En dan blijkt dat men helemaal niet vies is van theorieën en poëtica's. In *Volk en Staat*, bijvoorbeeld, dat in zovele opzichten veel radicaler was dan *Volk en Cultuur* (de leiders van dat laatste blad werden in *Volk en Staat* uitgemaakt voor "attentisten" [idem:25]), verscheen naar aanleiding van Van Ostaijens 48ste geboortedag in februari 1944 een opmerkelijk waarderend stuk dat precies handelde over zijn visie op de kunstkritiek. Het wijst op het belang dat Van Ostaijen hecht aan de plaats die bepaalde werken innemen in de kunstgeschiedenis, aan de ontstaansgeschiedenis van elk werk en – in het verlengde daarvan – de conceptie en techniek van elk werk (cf. 2.3). Zonder denigrerend of afwijzend commentaar vermeldt de auteur dat Van Ostaijen vooral afkerig was van kunstcritici die zich een mening vormden "zonder zich om een wel-bepaald standpunt, een systeem of isme te bekommeren." [F.T. 1944] Hij beoordeelt Van Ostaijens systeem als wetenschappelijk maar voelt toch ook "hartstocht" smeulen "onder de koele cerebrale uiterlijkheid van het kritisch proza". Pas helemaal aan het einde van het naar krantennormen uitvoerige artikel komt de tendens van het blad even – zij het nog tamelijk subtiel – bovendrijven. Van Ostaijen wordt er omschreven als "den voortvarenden, zich van zijn Nederlanderschap bewusten activist, die met geheel den inzet van zijn weliswaar niet steeds evenwichtige menselijke natuur, het kunstleven stuwen wilde in de algemene kunststrooming welke Europa tijdens en vooral na den eersten wereldoorlog overrompelde". [ibidem] Geen afwijzing van het internationale expressionisme, geen afkeuring omdat Van Ostaijen Europese normen hanteerde in plaats van Vlaamse, enkel een korte verwijzing naar zijn activistisch verleden en enkele epitheta ("voortvarend", "niet steeds evenwichtige menselijke natuur") die stilaan met zijn naam en faam vergroeid leken (cf. 3.3 en 3.4). Dat *Volk en Staat* aandacht besteedde aan Van Ostaijen (de oud-activist) ligt voor de hand, maar dat hierbij werd teruggegrepen naar zijn metakritische ideeën neemt alvast de verdenking van schaamteloze inlijving weg.⁷¹ Dat geldt in nog hogere mate voor het stuk dat Guido Eeckels (de latere medestichter van de collaborerende uitgeverij De Lage Landen [NEVB 1998:1046]) in april 1941 publiceerde in *Le nouveau journal*; de franstalige lezers van deze "belgicistisch[e]" krant met wisselvallige REX-sympathie [De Bens 1973:359-360] zaten vanzelfsprekend niet echt te wachten op Vlaamsgezinde propaganda. Eeckels bevestigt in zijn artikel over Van Ostaijen alvast wat Els De Bens beweert over de "hoogstaande culturele rubrieken" van "een stel knappe gespecialiseerde journalisten" van *Le nouveau journal*. [idem:361] Zijn uitvoerige bijdrage getuigt van opvallend veel inside-kennis (interessant is bijvoorbeeld dat hij meent te weten dat een "édition complète de ses œuvres

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

est en préparation” [Eeckels 1941]) en, ook hier, van een grote betrokkenheid bij Van Ostajens poëtische theorievorming. Met de studie van A.T.W. Bellemans als kapstok, juicht hij toe dat er eindelijk aandacht is voor zijn belangrijke poëtische inzichten: “Une littérature comme la nôtre a trop longtemps vécu exclusivement de sentiments et d’inspiration; elle ne peut que bénéficier d’un vigoureux effort intellectuel.” [ibidem] De geest van Van Nu en Straks waait dus ook tijdens de zo door instinct en ‘oerdrang’ gekleurde Tweede Wereldoorlog door bepaalde Vlaamse kringen. Eeckels wijst in dit verband overigens op de ‘more brains’-oproep die Vermeylen aan George Meredith ontleende en beweert dat Van Ostajen nagenoeg de enige auteur in Vlaanderen is die aan dit criterium voldoet: “Paul van Ostajen reste jusqu’à ce jour, dans notre littérature, le seul écrivain qui, en marge de son œuvre lyrique, se soit appliqué à élaborer, à mettre au point et à situer par rapport à ses contemporains, une théorie de l’écriture poétique expressionniste.” [ibidem] De geringe invloed die Van Ostajen uitoefende op zijn tijdgenoten schrijft Eeckels toe aan de moeilijkheidsgraad van Van Ostajens essays en aan zijn vluchtig parcours waardoor hij zijn collega’s steeds opnieuw uitgeput achter zich liet. Van Ostajen was in alle opzichten veeleisend en viel dan ook behoorlijk uit de toon in een literair klimaat waarin ervan uit werd gegaan dat een dichter over een beetje talent en vooral over veel goede wil moest beschikken. Maar Eeckels is formeel: als Van Ostajen zijn wonderbaarlijk talent had gefocust op één van zijn vele “trouvailles”, dan zou hij zonder enige moeite een plaats veroverd hebben “parmi les arrivés.” [ibidem] De auteur wijst ook op Van Ostajens unieke cerebrale en erg scherpe gevoel voor humor en het absurde; ook dat heeft zijn isolement in Vlaanderen in de hand gewerkt. Van Ostajen was, zo lijkt Eeckels te suggereren, in velerlei opzicht een maat te groot voor Vlaanderen. Hij heeft dus niet zijn stempel kunnen drukken op de Vlaamse poëzie, al spreekt de criticus de hoop uit dat dit er alsnog ooit van komt:

Jusqu’au jour où quelque jeune poète hissera de nouveau le grand pavois du non-conformisme et étonnera ses contemporains par son franc-parler, son implacable intelligence, son absolutisme et sa foi. Ce jour-là seulement, Paul van Ostajen aura créé, en Flandre, une tradition. [ibidem]

Lectuur van de bijdrage die Pieter G. Buckinx aan Van Ostajen wijdt in *Het Nieuws van den Dag*⁷² maakt op tamelijk confronterende wijze duidelijk hoevél overschot van gelijk Eeckels had met die bewering. Buckinx – braaf en welbespraakt als altijd – herkauwt in zijn rubriek ‘Een kwarteeuw Vlaamsche poëzie’ nogmaals wat hij al het hele vorige decennium over Van Ostajen had beweerd (cf. 3.3) en wat intussen toch *common knowledge* moet zijn geweest: dat de dichter te vroeg gestorven is, “destructief” en toch ook “verfijnd” was, veel van Gezelle hield omdat ook die dichtte met klanken en dat hij niet echt een wegbereider is geweest omdat hij al te zeer op het formele was gericht en “de huivering voor het leven” in zijn werk vaak ontbrak... [Buckinx 1941a] Ook de al eerder geciteerde frase waarin hij stelt dat Van Ostajen stierf toen hij “op het punt stond een groot dichter te worden” [ibidem] komt hier terug. Meer nog dan in zijn andere stukken legt Buckinx hier de nadruk op het feit

dat Van Ostaijen wou dat zijn lyriek “zuiver” en “primitief” was. [ibidem] Hierin kan eventueel een echo van een in deze periode goed in de markt liggende en eerder bruینگekleurde esthetica gehoord worden, maar het risico op Hineininterpretierung lijkt me toch ontzettend groot. Wanneer hij op het eind nogmaals het belang van Van Ostaijen probeert aan te geven, maakt Buckinx immers impliciet duidelijk dat ook voor hem poëzie autonoom is en moet blijven en dat het gedicht zich dus onmogelijk ten dienste kan stellen van een of andere ideologie: “Vooral omdat hij menige gemeenplaats voorgoed belachelijk had gemaakt, en op het punt stond de poëzie een vrij en zelfstandig leven te schenken, was zijn sterven pijnlijk.” [ibidem]

Het niveau van deze bijdragen contrasteert met de ook tijdens de oorlogsjaren steeds weer opduikende klacht dat ‘men’ in Vlaanderen Van Ostaijen en zijn erfenis niet kent en dus ook niet gebruikt. In hetzelfde *Nieuws van den Dag* beweerde H.D.M. (hoofredacteur De Mayer?) dat Van Ostaijen eerst de hele naoorlogse generatie beheerst had en ontzettend veel invloed had uitgeoefend, maar dat dit van voorbijgaande aard was geweest en dat weldra “als een kenteeken van eigen sterke persoonlijkheid het loochenen van elken invloed van het werk of van de lyrische opvattingen van Van Ostaijen” gold. [H.D.M. 1940] In april 1940 schreef Mark Jespers – hij die twintig jaar eerder ’s morgens de dingen groette – in *De Goedendag* (waarin Van Ostaijen zijn belangwekkende essay ‘Over dynamiek’ had gepubliceerd): “Men schrijft nog weinig over Van Ostaijen. [...] het merendeel der gezegende kaste van de critici [negeert] hem volstrekt.” [Jespers 1940:3] En als er al iets over Van Ostaijen gezegd wordt of bekend is, dan overstijgt dat zelden het niveau van het vooroordeel (“‘een pervers dichter’”) of de gemeenplaats (“‘een afbreker van alles wat hem is voorgegaan’”). [ibidem] Zeer opmerkelijk is ook het stuk dat de nog erg jonge Jan D’Haese (°1922), ex-leerling van Jef van de Wiele aan het Atheneum van Aalst en onder invloed van Moens Groot-Nederlander geworden [NEVB 1998:1397], in de ‘gestolen’ *Vooruit* publiceerde. Vlak voor hij op eigen verzoek als oorlogsjournalist naar het Oostfront werd gestuurd [ibidem], probeerde hij uit het werk van Van Ostaijen die elementen te distilleren die voor de toekomst van de Vlaamse literatuur nuttig konden zijn. Net als Karel Vertommen eerder (cf. supra) ziet hij een mogelijkheid om Van Ostaijen ‘te redden’ voor de nieuwe volksverbonden kunst: “Ik weet niet of men, in dezen tijd van zoeken naar een nieuwen vorm en inhoud, Paul van Ostaijen niet al te zeer verwaarloost en over het hoofd kijkt.” [D’Haese 1943] Onwetendheid – dat is de reden voor deze verwaarlozing. Als men zijn werk zou kennen, dan zou men wel inzien dat hij een waardevol dichter was. “Als ik den naam Van Ostaijen noem, bij de liefhebbers der schoone letteren, bij jongere dichters en anderen, als ik aan dien naam een grote waarde geef, dan kijken ze mij onbegrijpend aan.” Toegegeven, versjes als ‘Huldegedicht aan Singer’ hebben “met poëzie niets te maken” en kunnen “niet door den beugel”. Maar dat waren niet meer dan spijtige uitwassen in zijn op zich erg waardevolle zoektocht naar “nieuwe mogelijkheden in een, min of meer, verdorde wereld.” De waarden die hij en de andere Vlaamse expressionisten – ook de schilders – “in zwang” brachten, kunnen nu, samen met “de verworvenheden van deze wereld, met de nieuwe geesteshouding [van de Nieuwe Orde, gb] [...] den grondslag [...] vormen voor een nieuwe richting.” Om het beoogde

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

“nieuw-klassicisme” te bereiken moet men immers het waardevolle uit de oude tradities verbinden met de nieuwe tijd en onder meer Van Ostaijens houding tegenover Gezelle bewijst dat en hoe dat kan. Van Ostaijen streefde met zijn “zuivere” lyriek naar – en hier wordt de inlijving steeds duidelijker – “een uiting van het breede, natuurlijke geluid dat ieder waarachtig mensch beheerscht.” [ibidem, cursivering gb] Zijn opvatting was inderdaad soms eenzijdig – “Dat komt meer voor, wanneer een dichter de theorie zijner eigen verzen bepaalt” – maar zelfs zijn als zinledig bestempelde late gedichten hebben een betekenis. Wanneer D’Haese ze voorlas aan schilders en musici begrepen die meteen waar het om te doen was: “de muzikaliteit van het woord”, hem “instinctmatig” maar toch ook door “een zekere geraffineerdheid” ingegeven. Zijn sterke persoonlijkheid slaagde er ook in “de volledigen menselijke ziel [...] te treffen en alle menselijke accenten” aan te wenden. Hoewel D’Haese zelf dus een voorbehoud maakt bij bepaalde aspecten van Van Ostaijen, is zijn slotoordeel toch positiever dan dat van Buckinx (die juist die menselijke accenten miste, cf. 3.4 en supra): “Van Ostaijen is geheel, al heeft men hem dikwijls een verenging toegeschreven. Dit deden vooral diegenen, die hem niet kenden of niet hadden gelezen. Eens zal het bewezen worden dat Van Ostaijen, voor onze wereld, een grootere betekenis heeft, naar inhoud en vorm, dan men hem tot hiertoe toekende.” [ibidem]

Dat de kennis over Van Ostaijen inderdaad niet overal indrukwekkende proporties aannam, bleek onder meer toen *De Gazet* – het “officiële DeVlag-dagblad” [De Bens 1973:235] – hem precies zestien jaar na zijn dood tot “figuur van den dag” bombardeerde in een stukje dat erin slaagt zelfs de meest evidente gegevens verkeerd weer te geven: *Music-Hall* is een bundel vol “pure poëzie” die helaas “ontaardde in een dikwijls chaotische verwarring van emoties en gevoelens, die hij door bijzondere rangschikking van emoties en gevoelens trachtte uit te drukken”; hetzelfde procédé gebruikte hij ook in *Het Sienjaal* en *Bezette Stad*, maar gelukkig niet tijdens zijn tweede periode waarin hij *Feesten van Angst en Pijn* en het *Eerste Boek van Schmoll* schreef [sic]. [Anoniem 1944a] Je vraagt je af waarom juist deze gegevens zo dringend aan het lezerspubliek moesten worden meegedeeld. Ze zijn niet alleen foutief – de redacteur van dienst heeft zich duidelijk laten misleiden door de samenstelling van *Gedichten* en heeft oppervlaktekenmerken van *Bezette Stad* toegeschreven aan het vroegere werk –, ze zijn ook als propagandamiddel totaal inefficiënt.⁷³ Zelfs Van Ostaijens overtuigd flamingantisme wordt niet vermeld. Dat gebeurde overigens ook niet in het herdenkingsstuk dat dezelfde dag verscheen in het “voor een volks en katholiek publiek van niet-collaborateurs” [NEVB 1998:3413] bedoelde *Het Vlaamsche Land*⁷⁴; ook hier is er uitsluitend aandacht voor het werk van de auteur en zijn “betekenis voor de ontwikkeling der poëzie” wordt “onschatbaar” genoemd. [Anoniem 1944b] Het ‘revolutionair’ potentieel van Van Ostaijen wordt in de oorlogskranten dus alles behalve uitgebuit. Propaganda is lang niet altijd hun eerste doel. En wanneer het dat wel is blijkt de abstractie ‘de Vlaamse kunstenaar’ belangrijker dan zijn eigenlijke bijdrage tot de Vlaamse zaak. Volledig conform de traditie van de Vlaamse Beweging worden belangrijke auteurs herdacht, geëvalueerd en gepropageerd. Zeker ‘miskende’ auteurs krijgen zo de aandacht die hun door ‘officiële cenakels’ wordt onthouden. Eert Uw Schrijvers, gij Vlamingen, en Vergeet dus ook de Pol niet!

Dat echter niet alle Vlamingen dat parool opvolgden, blijkt uit een kleine steekproef. Het traktaat *Het wezen der Kunst* (1941) van Dirk Vansina stelde zich tot doel de kwellende vraag omtrent het wezen der kunst voor eens en voor altijd te behandelen en bevatte onder meer paragrafen over het wezen van de poëzie, 'Kunst en Beschaving' en 'Mythiek en Mystiek'. Achterin dit essay wordt een indrukwekkende bibliografie afgedrukt. [Vansina 1941:45-47] Vansina raadpleegde *The Golden Bough* van Frazer (in Franse vertaling), filosofische studies van Bergson, Herder, Schelling en Schopenhauer, kunstfilosofische *Betrachtungen* van Croce, Alain, Heidegger, Brémond, Nietzsche, Novalis, Freud, Baudelaire, Rilke, Rodin, Proust en Valéry... maar niets van Van Ostaijen. Van de Woestijne (*Wat is poëzie?*), de *Aesthetische verantwoordingen* van Jules Persyn, Henry van de Veldes *Principes d'une esthétique nouvelle* en vanzelfsprekend ook de aantekeningen van zijn privégoeroe Cyriel Verschaeve over *Kristelijke Kunst* en *St. Thomas als dichter* inspireerden hem, maar niet Van Ostaijen. De vele bladzijden waarin deze zich boog over precies dezelfde onderwerpen waarover ook Brémond nadacht, werden niet gelezen. Blijkbaar was Van Ostaijen nog niet overal *incontournable* geworden.

Vansina
denkt

Een merkwaardig poëticaal stuk leverde de dichter Lode Quasters in *Westland*. Net als Vansina ging hij op zoek naar het wezen van de dichtkunst en hij stelde kortweg dat het "gewoon larie" is te beweren dat die "met een formule niet zou te omvatten zijn." [Quasters 1944:422] Hij geeft dan ook zelf het "passende antwoord" [ibidem] op de vijf vragen die ertoe doen: wat is een gedicht? wat is poëzie? wat is een dichter? wat is poëtische inspiratie? wat verstaat gij onder poëtisch rythme? Tot zover dus, eens te meer, het cliché dat de Nieuwe Orde-estheete de theorie schuwde. Hoewel: bij de poëticale uiteenzettingen van Vermeulen, Verwey en Kloos hield Quasters zuchtend en kreunend zijn "hoofd vast": "Wat willen die heeren allemaal geleerd doen." [idem:419] Bij Quasters lijkt vooral een ander cliché over extreem-rechts te passen: hij wordt zenuwachtig wanneer iets onduidelijk is en eist voor alles een helder en eenduidig antwoord. Zijn wereldbeeld is dan ook eenvoudig: "een meisje is een jonge vrouw geroepen om eenmaal kinderen te baren, en een jongen is een jongeman geroepen om eenmaal kinderen te verwekken." [idem:419] Voilà. Even aards en – in deze tijd waarin dichters door critici als Vansina en Van de Voorde als geïnspireerde zieners worden gezien⁷⁵ – bepaald onromantisch lijkt zijn visie op het dichterschap: "Zoo heb ik er mij immer in geëgerd te moeten hooren dat wij, dichters, kinderen der goden zouden zijn wier inspiratie [...] ontspruit uit 'een geheimzinnige bodem' en dat wij geleid worden door de 'wenken der goden'." [Quasters, Van de Voorde citerend, ibidem] Wanneer hij dan zelf echter zijn definities geeft, blijkt ook hij zich te moeten behelpen met termen als "woordtoover-mysterie" en uitspraken als "de dichter is een in de geboorte begenadigd individu". [idem:422] Opmerkelijk is wel dat Quasters in zijn definities (die hij nochtans beschouwt als "juist [...] en volledig, eenvoudig en dus duidelijk" [idem:421]) nergens melding maakt van de plicht van de dichter om zich tot het volk te richten of om 'volkse' kunst te maken. Zelf doet hij dat namelijk wel, getuige het in Van de Vijvers boek over het culturele leven tijdens de bezetting opgenomen 'Deutschland, ik heb u lief'. [Van de Vijver 1990:44]. Een interessanter

Westland

Hoofdstuk 3 | 1928-1945 – O, grote miskende. O, immer aanwezige

gedicht is echter ‘Let op uw zaak’, waarin Quasters de Vlamingen oproept om hun ingewortelde bravigheid af te leggen en eindelijk eens een risico te nemen. De wrok die uit deze verzen spreekt (“Enggeestigen, ik kan met u niet leven”) werd waarschijnlijk ingegeven door de reacties van de bevolking na de landing in Normandië (het gedicht verscheen in augustus 1944); de nakende bevrijding zou het einde van Quasters grote ideaal betekenen en met een allerlaatste oproep wou hij de Vlamingen bewegen zich te verzetten tegen de geallieerden: “De honden bassen en de wolven huilen / hyena’s sluipen om de hutten rond: / het kan gevaarlijk worden langer schuilen / als ’t ongedierte vreet aan uwen grond.” Deze alles-of-niets-oproep past enerzijds perfect in het beeld van de in het nauw gedreven collaborateur, maar zijn gehanteerde retoriek kan bezwaarlijk conform verklaard worden met de Discipline en Tucht die we met de Nieuwe Orde associëren: “O Vlamingen, ei let toch op uw zaak / en springt voor één keer uit het eigen kader!” [Quasters 1944b]

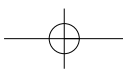
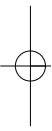
Quasters – “kwantitatief gezien de belangrijkste dichter in Westland” [Vonck 1995:94-95] – was vanzelfsprekend een belangwekkend dichter, noch een invloedrijk criticus. Zijn abstracte, niet-volkse poëtische bijdrage nuanceert echter opnieuw het beeld van de collaborerende literator. Ik besprak zijn gedicht echter ook nog om een andere reden. Zijn hier aangehaalde verzen contrasteren namelijk op een meer dan intrigerende manier met het Quastersgedicht dat René Verbeeck citeert in zijn voor *Westland* geschreven overzichtsartikel over ‘Onze oorlogsyriek’. Uit de hier besproken gedichten van onder meer ook nog Paul de Vree en Frans Buyle blijkt dat de dichters-soldaten tijdens de mobilisatie plots met de neus op de realiteit werden gedrukt; de zinloosheid en absurditeit die ten tijde van de Eerste Wereldoorlog nog met humanitair pathos waren bezworen en waartegen in het interbellum met wisselend succes was gestreden (cf. supra, 3.3 & 3.4), kregen nu plots de vrije loop. Verbeeck heeft het over “doelloosheid en nutteloosheid” [Verbeeck 1942:158], bestempelt deze lyriek als “het getuigenis van een jeugd zonder soldateske deugden”. [idem:160] Deze dichters blijken hun eigen bijdrage aan de Nog Grotere Oorlog aangevoeld te hebben als een symptoom te meer van de volslagen willekeur die het leven kenmerkt: “wij bemerken zoo zelden den naglans van een wereld, die ingestort zou zijn, die voor hen levenswaard was, een wereld waaraan zij zelf reeds zouden gebouwd hebben in den morgen van hun leven. Zonder houvast, zonder verworvenheden stonden de meesten in de catastrofe.” [idem:161] Verbeeck verwerpt meteen ook de te verwachten tegenwerping als zouden die gevoelens louter toe te schrijven zijn aan het slopende van de mobilisatie of de situatie van de Vlaming in het Belgisch leger⁷⁶: “onze oorlogsyriek is de in hooge mate verhevigde uiting van een geestesgesteldheid, die gedurende de laatste jaren heerschend was en die te voren reeds in de jongste lyriek haar uitdrukking had gevonden.” [ibidem] Dat die jonge dichters zich verzetten tegen “de nieuwe rethoriek van engelen, zwanen en hinden” – de retoriek dus van Buckinx en andere *Tijdstroom*-dichters! – bestempelde Verbeeck als “heilzaam” [idem:162] maar echte vernieuwing was dit toch niet.

Vernieuwing [...] veronderstelt het herstel van uitgeputte of verrafelde zenuwen, het morgenlijk frisch ontwaken van lichaam en zinnen, de

wedergeboorte van het hart in hoogen eenzamen moed of in de bezielenden socialen samenhang en ten slotte vooral een geloof, dat de verhevigde zielskrachten richt naar een *harmonische* samenwerking met de krachten, die in den tijd werkzaam zijn, als dat kàn, of naar een reageeren tegen deze krachten, als het moét. Deze weerbaarheid, dit *elementaire geloof* in zichzelf, in een *ideaal*, in het leven, hadden heel wat jongeren reeds vóór den oorlog verloren. Hun oorlogsyriek is, in haar belangrijkste uitingen, de sombere *uitbloei* van dit gemis. Zij is een einde. [ibidem, cursivering gb]

Deze retoriek sluit helemaal aan bij wat Kris Humbeek vaststelt over het proza in deze periode: negativiteit kan slechts getolereerd worden indien ze de dialectische pendant is van een in wezen op genezing en positiviteit gerichte kracht, op “regeneratie”, kortom. [Humbeek 1994a:101] Het is in dit licht buitengewoon opmerkelijk dat alvast twee van de hier besproken gedesillioneerde oorlogsdichters – De Vree en Quasters – trouwe medewerkers van *Westland* werden en dat ze daar van een meer dan gemiddeld ‘idealisme’ blijk gaven. De Nieuwe Orde had hen dus blijkbaar in recordtempo geregenereerd. Na het door Verbeek vastgestelde “einde” [Verbeek 1942:162] van hun vorige weg, kan hun werk uit *Westland* echter bezwaarlijk als een Nieuw Begin worden geïnterpreteerd, tenzij men geneigd zou zijn om dat nieuwe begin in de achtertuin van Albrecht Rodenbach te situeren. Het Grote Doel dat ze daar weer met aloude zin voor pathetiek beleden kan ook moeilijk in overeenstemming gebracht worden met het beeld dat Verbeek van hun generatie schetst. Het heeft er dan ook alle schijn van dat deze auteurs hun ondanks alles toch nog romantische ziel (cf. supra)⁷⁷ na mei 1940 voor een allerlaatste keer hebben opgepompt in wat de ultieme bezwering moet zijn geweest van een morele crisis die na de Tweede Wereldoorlog met enige vertraging alsnog zou losbarsten.

De literaire vernieuwing die zich dan zou voltrekken, beriep zich zeer expliciet op Van Ostaijen. Als alle waarden stuk blijken, richt men zich niet langer tot de Roerders aller Trommen à la Moens of Vercnocke, maar tot de man die al twintig jaar eerder, na het beëindigen van de Eerste Wereldoorlog, het “allons travailler” van de immer constructief denkende burgerman had gepareerd met “lig nou niet te klessen”. [II:153]



Hoofdstuk 4

Inleiding tot velerlei ideeën – Gilliams & Van Ostaijen

§ 4.1

De eenzame vroegte van een modern romanticus

daar worden wonderen op de plaats waar uw mond uw ogen vindt
[IV:291]

Het beste zicht op wat een auteur wil, krijg je vaak wanneer hij zich uitdrukkelijk uitsprekt over wat hij verwerpt. Zo kon Maurice Gilliams (1900-1982) zich, bijvoorbeeld, allerm minst herkennen in het modernisme zoals Gaston Burssens dat in de vroege jaren dertig bedreef. “Zijn modernisme schijnt me een vergeten veiligheidsspel die aan verwelkte draperijen is blijven vastzitten. Er is niets zóó verouderd als zijn gedichten, die in een verafgelegen tijdperk van lyrische onlusten thuis hooren.” [Gilliams 1936:1] Geen avant-garde dus voor Gilliams, geen grootse revoluties. In de wereld van zijn poëzie wordt tijdloosheid nagestreefd. Nog scherper wordt Gilliams’ poëtica omljnd, wanneer hij Burssens vergelijkt met Van Ostaijen en impliciet aangeeft waarom de ene geen groot dichter is en de andere wel:

Zijn groote vriend Paul van Ostaijen is in de uiterste *nood* en met lijfsgevaar een ‘gewoon dichter (kunnen) worden, die gedichtjes maakte voor zijn plezier’. Nu wil ik graag aannemen dat Gaston Burssens zich om geen andere reden aan het schrijven zet; doch zijn plezier brengt ons intusschen niets waaraan wij een *intelligente lust*, een *genade-van-scheppen* durven erkennen. Het heeft hem aan kracht ontbroken, aan talent, om een *orakel van woordkunst* te worden en gedichten

Hoofdstuk 4 | Inleiding tot velerlei ideeën – Gilliams & Van Ostajen

van blijvende betekenis te leveren; hij heeft een genre gekozen dat geen seconde ontspanning van zenuwen, geen gapingen duldt op gevaar af zijn dichter in de vergeethoek te schoppen. [ibidem, cursivering gb]

Poëzie kan voor Gilliams nooit vrijblijvend zijn. Zelfs wanneer een dichter als Van Ostajen beweert te schrijven voor zijn plezier, dan nog heeft hij slechts “in de uiterste nood” en “met lijfsgevaar” die positie kunnen innemen. Wat Gilliams daar precies mee bedoelt is onduidelijk; misschien verwijst hij naar een soort innerlijke drang of een noodzakelijk poëtisch parcours dat Van Ostajen hiertoe gebracht heeft, de worsteling die hij al vanaf zijn debuut en met de welbekende tussenstappen (humanitair-expressionisme, dada..., cf. 2) heeft gekend en die hem uiteindelijk bij het organisch-expressionisme heeft gebracht. Misschien wordt hier verwezen naar de durf die nodig was om de eerder ingenomen standpunten te verlaten en zich bloot te stellen aan de kritiek (‘hij doet zomaar wat’, ‘hij jaagt oppervlakkig succes na’...) die ernst en standvastigheid eiste. Hoe het ook zij, die inzet en worsteling voelt Gilliams bij Burssens niet. Voor Gilliams kan schrijven enkel vanuit een staat van genade. Vooral de bijna Van de Woestijniaanse uitdrukking “intelligente lust” is in deze context veelbetekenend: de combinatie van ratio en emotie, van controle en opwelling, sluit mooi aan bij de ontstaanspoëtica van Van Ostajen (cf 2.5). Het gedicht ontstaat uit noodzaak, in een geut waarin iets onzegbaars wordt meegedeeld (“orakel van woordkunst”), maar waarop toch ook een bewuste ‘rem’ staat. Burssens lijkt op beide vlakken tekort te schieten: de initiële aandring is er niet of onvoldoende (die kritiek – dat hij cerebraal was – kreeg hij wel meer), maar ook de deels rationele doorwerking die ervoor moet zorgen dat er geen “gapingen” ontstaan, dat er “geen seconde ontspanning van zenuwen” is, voelt de criticus bij Burssens niet. Een gedicht komt onder hoogspanning tot stand en bij de transmissie mag er geen moment stroomverlies optreden of de verbinding met de lezer gaat onherroepelijk verloren. “Zij is een tragische roeping, de dichtkunst, en als geen andere wekt zij de lachlust op voor haar slachtoffers,” aldus Gilliams [ibidem], die hiermee opnieuw aangeeft dat poëzie voor hem een serieuze zaak is waar lang niet iedereen geschikt (uitverkoren) voor is (“tragische roeping”). Bij poëzie staat zoveel op het spel, dat je je bij een mislukking onwillekeurig een beetje belachelijk maakt. Burssens faalt omdat hij “zelden een woord tot in de kern van zijn betekenis” treft en duidelijk een “systeem” hanteert bij het dichten. [idem:2] Het ontbreekt hem dus aan de ware gevoeligheid voor de (metafysische) sonoriteit van het woord die hem niet alleen bij de lyrische aarding van elk woord in het vers, maar ook bij het uitwerken van de hele compositie voor stroomverlies moet behoeden.

Waar andere contemporaine critici zich al te gewillig de gordijnen in lieten jagen door Burssens’ erotische passages of flauwe grappen, zoekt Gilliams de oorzaak van zijn ‘feilen’ meteen in de technische en zelfs ontologische aspecten van de dichtkunst (noodzaak, metafysica). Gilliams manifesteert zich hier zo onmiddellijk als *denkend* dichter, iemand die niet eens de schijn wil wekken dat hij een onpartijdig criticus is, maar die heel duidelijk vanuit zijn eigen metier en poëtische preoccupaties het werk van anderen beoordeelt. Hij brengt

zo zichzelf meteen onder in een heel aparte categorie dichters. Waar morele of zelfs politieke argumenten vaak de bovenhand hadden in de poëtische discussies in de jaren dertig (cf. 3.3-3.5), trok Gilliams de kaart van de autonomie. Deze houding brengt hem – ondanks de uiterlijk grote verschillen tussen hun beider dichtwerk – haast onwillekeurig tot Paul van Ostaïen. De essays die Gilliams over Van Ostaïen schreef hebben niet alleen een belangrijke rol gespeeld in de aanvaarding van Van Ostaïen in minder uitgesproken experimentele kringen en dus ook in zijn canonisering (cf. infra), aan de hand van Van Ostaïen heeft Gilliams ook geprobeerd om zich-“zelf dichterbij te komen.” [Gilliams 1943:28]

Zelfs uit Gilliams' allereerste teksten blijkt dat voor hem vakmanschap en zelfkritiek belangrijk zijn. In 1917, nauwelijks zeventien jaar oud en pas terug uit Nederland waar het gezin heen was gevlucht vanwege de oorlog, publiceerde Gilliams onder het pseudoniem Floris van Merckem enkele werkjes die later zowel uit het oeuvre als uit de officiële bibliografie zouden worden geschrapt. *Dichtoefeningen* heette het eerste en die titel verwijst niet alleen naar Gezelle maar ook naar het belang dat de dichter hecht aan 'oefening' en studie. Op een leeftijd waarop ongeveer elke jongeling zonder veel technische consideratie zijn gemoed in verzen giet, benadrukt Gilliams zo dat hij zich bewust is van zijn voorsnog onvolkomen vakmanschap: “Volmaaktheid is een iets dat door niemand bekomen kan worden; doch, door grondige studie, door oefening, brengt men zich dichterbij de volmaaktheid.” [Van Merckem 1917a:xi] De gedichten zelf bewijzen dat de schrijver best nog wel enige oefening kan gebruiken. Voor elk geslaagd enjambement (“ontwaakt het vee, en waagt een nauw // geluid” [idem:6]), vind je er drie onhandige (“en lispt een lieve, zoete woord, den lesten, / groet, vóór het nijgend licht verzinkt in 't westen” [idem:8]). De invloed van Gezelle, in de slotgedichten ook van de Middelnederlandse balladedichters maar vooral van de plaatselijke halfgod Pol de Mont en de familie-relatie Arnold Sauwen is duidelijk,¹ maar vooral in de Gezelliaanse passages toont de dichter dat hij gevoel heeft voor ritme en op een zoekend-beschrijvende manier een natuurtafereel kan oproepen: “Zware regendroppen zeipen / traag door 't grauwe luchtgordijn. / Vallen, spattend, droeve klagend, / op de maat van 't windgedijn.” [idem:16] Gelijkaardige impressies beheersen ook het enige gedicht dat lijkt in te spelen op de oorlogs-actualiteit. De dreiging wordt daar dan ook eerder opgewekt door het voorbijvliegen van klapwiekende raven dan door obussen of soldaten. [idem:22-23] Het gedicht ‘s Wereldsondergang’ zou in deze context de sporen kunnen dragen van de apocalyptische variant van het expressionisme (cf. 2.2.1), maar dit allegorische ‘Zingdicht’ heeft meer te maken met Vondel dan met Georg Heym (“Donders grommen, winden loeien, / kraters laten lava vloeien” [idem:30]). De contemporaine lyriek komt nog het scherpst in zicht in het gedicht ‘Lieve vader’ waarin duidelijke Van de Woestijne-echo's weerklinken in de thematiek en samenstellingen als “werkens-moê” en “jaren-roê”. [idem:37] Een eerste proeve van zelfontleding vinden we – in het licht van het latere werk niet toevallig – in ‘Lieve moeder’:

toen Maurice
nog Floris
heette

Hoofdstuk 4 | Inleiding tot velerlei ideeën – Gilliams & Van Ostaijen

Moeder; zoetste naam der vrouwen
 dien mijn zieken brein gehoord
 heeft, in duistre nachte-droomen,
 't woord dat door mijn doofheid boort.
 [idem:39]

Terwijl 'buiten' de jonge dichters het bruisen van de moderne stad en dra zelfs het kosmisch ruisen der oceanen en planetengordels zullen bezingen, buigt de tienerdichter Gilliams zich over zijn eigen "zieken brein" en laat hij het "woord" in gevecht gaan met zijn "doofheid". Ook enkele romantische motieven komen aan bod. In 'Arme dichter' zingt een verliefde collega "zijn fel verlangen" uit, maar de verzen worden door de geliefde als "verdichtfels" van de hand gewezen [idem:43], waarna de man sterft. In zijn volgende uitgave – een eigen bewerking van de "kinderlegende" *Dit is van dat Monniksken – vervalt Gilliams in een speels-moralistisch gerijm* ("het schoon is heel verleidend, / maar deugd is meer verblijdend..." [Van Merckem 1917b:viii]), maar ook hier sijpelt in een tussenstuk plots de geest van Gezelle door: "De bloemekens bloeiden / en geurden zoo frisch. / De vlietjes die vloeiden / langs groen en langs lis. / Geen tochtje dat waaide, / geen loverken ging: / het vogelken zwaaide / in lustigen kring." [idem:31] Dat Gilliams deze boeken later uit zijn bibliografie liet schrappen – hij deed ze af als "louder typografische oefening" [Vander Loo 1976:11]² – is gezien de geringe kwaliteit ervan niet zo verrassend. Ze bieden echter wel een interessant inzicht in de poëtische wereld van de jonge dichter.³

de
 vroege
 Gilliams] Gilliams' officiële debuut *Elegiën* (1921) – in de prospectus omschreven als "proza-gedichten waarin teêrheid en beschouwing de melancholie verklaren van den Jongelingstijd" [geciteerd in Vander Loo 1976:12] – staat wel in zijn bibliografie, maar deze teksten zijn later nooit herdrukt en dus ook niet in het 'definitieve' *Vita Brevis* opgenomen. Dat geldt wel voor enkele gedichten uit de bundel *De Dichter en zijn Schaduw* gevolgd van *Een Jong Reiziger*. De vroegste gedichten staan achterin de bundel, in de afdeling 'Een Jong Reiziger' (1918-1920). Technisch zijn ze vaak erg gammel, maar inhoudelijk behoren ze – veel meer dan de Van Merckemgedichten – tot het universum dat we als typisch-Gilliams zijn gaan beschouwen. Zo omschrijft hij al meteen in het eerste gedicht van deze afdeling een basisthema uit zijn hele werk: "Ik moest de ver-ten en de kim bestrijden / voor ik mij zelf herkende op menig pad." [Gilliams 1925:79] De voortdurende zelfexploratie van de dichter die in strijd is met de elementen (meer specifiek zij die *jenseits* liggen) vindt zijn neerslag in zijn teksten. In het geaffecteerde parlando van het lange gedicht 'Gebroeders' worden de motieven van zijn bekendste roman *Elias* al geprefigureerd: twee jongens, de scheiding tussen de beschermde wereld binnen en de verlokkingen van de wereld buiten, "het plechtig oude huis" [idem:89], het belang van de droom en het isolement ("Tot ik het eiland vond / (dat mij in droom verscheen) / [...] / eeuwig – maar alleen" [idem:91])... Van de Woestijne hield in dit gedicht erg van een "vondst" [Van de Woestijne 1949c:583] als

Ik ging naar de oude boot
 en trok het zeil omhoog;
 ik vaarde lang en schoon
 voorbij een regenboog.
 [Gilliams 1925:90]

Waarom, vertelt de criticus er niet bij maar het laat zich raden dat hij het erg apprecieert dat de jonge dichter er hier in slaagt om op een heldere manier een situatie te beschrijven zonder dat die meteen ook al haar mysterie verliest. De eerste en tweede regel zijn objectief verhalend, de twee volgende verlenen aan het tafereel echter een aparte, uitgesproken subjectieve sfeer ('schoon' varen). Hans Vandevoorde en Lut Missinne suggereerden enkele jaren geleden dat misschien wel juist Maurice Gilliams' werk voor een toenadering tussen Van Ostaijen en Van de Woestijne heeft gezorgd. [Vandevoorde&Missinne 1997:281] Behalve het motto van Van Ostaijen bij hun tekst over Gilliams en Van de Woestijne ("Partageant l'admiration que lui porte M. Karel van de Woestijne, je suis heureux de constater que nulle barrière n'est infranchissable" [IV:309]) geven ze hier geen argumenten voor, maar deze stelling lijkt me zeker te onderbouwen. Nadat Van de Woestijne zich al jarenlang eerder negatief tot afwachtend had opgesteld tegenover de expressionistische vernieuwing (cf. 2.2.2.1, 2.3, 2.4), blijkt hij nu plots – naar aanleiding van Gilliams – de verdiensten van deze stroming te willen erkennen: "Wie die, zelfs over de veertig [jaar, gb], niet heeft ingezien dat deze nieuwe, of beter vernieuwde poëzie, hoe onbeholpen en wel eens pretentiëus in hare uiting, door hare primitiviteit, door hare forsche argeloosheid, hoe dan ook soms wel overmoedig in hare armoede, uitloopen moet op verruimde, verfrischte horizons?" [Van de Woestijne 1949c:581] En juist bij Gilliams kan Van de Woestijne deze verworvenheden (h)erkennen, want in tegenstelling tot Moens, Gijsen en Van Ostaijen, blijft Gilliams erg dicht bij Van de Woestijnes belevingswereld. "In Gilliams treft hij een dichter aan die door de expressionisten is beïnvloed (hij maakt gebruik van het vrije vers) en die toch zoals hijzelf stemmingspoëzie schrijft." [Vandevoorde&Missinne 1997:281] Een interessant geval in dit verband is, bijvoorbeeld, 'Een goed lied'. Het is een uitermate romantisch gedicht (en past in dat opzicht dus perfect bij zowel Van de Woestijne als het gros der expressionisten). De dichter profileert zich als de vanzelfsprekende eenzaat voor wie zoeken belangrijker is dan vinden: "Ik vecht me vrij aan elke wind / en blijf van de Aarde trouwe zoon / waar ik mijn doel al zwerwend vind." [Gilliams 1925:100] Het ultieme doel is zelfvervolmaking en daartoe moet er natuurlijk eerst uitdrukkelijk *geleden* worden: "En waar de hitte toornig schroeit, / of waar de sneeuw mij kouder kleedt / – 't is zegepraal: ik ben gegroeid!" [ibidem] Juist in dit soort verstervingsgekoketteer en zijn gecultiveerd gevoel voor pathetiek vormt Gilliams de *missing link* tussen de romantische expressionisten en Van de Woestijne. Dat hij hiervoor ook een vorm vindt die het midden houdt tussen het langoureuze lijden van Van de Woestijne en de geëxalteerde kretologie van de humanitairers zal de Prins der Dichters ook zeker bevallen zijn. Hier was iemand aan het woord die in zijn voetstappen liep, maar wel moderne schoenen droeg. Die combinatie van oud en nieuw vind je ook in 'Nachtwandeling': "Uit stilte ontwaakt het volst akkoord. / Ik nader de

Hoofdstuk 4 | Inleiding tot velerlei ideeën – Gilliams & Van Ostaijen

oude frissche stroom.” [idem:97, cursivering gb] Niet in het rumoer van de grote stad weerklinkt de mooiste klank, maar uit de stilte (in al hun exuberantie waren de expressionisten overigens ook gevoelig voor de stilte, de ascese en de bijna mystieke paradox dat juist uit die leegte de volheid groeit); en de frisse stroom (bestaat er een duidelijkere expressionistische topos?) is niet recent uitgegraven, maar – expliciet – “oud”. En dat is hij natuurlijk ook: de bron bestaat om zo te zeggen al eeuwig, en vernieuwt zichzelf gestaag. Die schoorvoetende vernieuwing zet zich door in de andere afdeling van Gilliams’ bundel, ‘De Dichter en zijn Schaduw’, die gedichten bevat uit de periode 1921-1924. Twee strak rijmende gedichten hieruit, die dienen als “inscriptie ter eere van druk” [idem:71], kunnen poëticaal geïnterpreteerd worden. Het eerste zet de toon:

Het vluchtig wiel van zinnen, zonde,
zet koers op maagdelike gronden.
Van spreken, zingen, omgewoeld,
heeft het zijn gloeien afgekoeld
met teekens daartoe uitgevonden.
[idem:73]

De zeer Van de Woestijniaanse combinatie van zinnelijkheid en zonde wordt hier naar hetzelfde, beproefde model gesublimeerd door en in het woord. De “teekens daartoe uitgevonden” slagen er zo in om het “vluchtig wiel” ‘af te koelen’, om de seksualiteit aan banden te leggen. De bekende boektitel *Schrijven of schieten* krijgt zo wel een zeer bijzondere lading. Dat “vluchtig” is hier overigens veelbetekenend: de drift is niet-blijvend en alleen al daardoor per definitie inferieur aan het eeuwige gedicht. De zinnelijkheid kan dus getolereerd worden aangezien ze – ook wanneer ze niet op voortplanting gericht is – de aanzet kan geven tot het schrijven. Productief is ze in elk geval. Het tweede gedicht suggereert echter dat, ondanks de grootse ambities die de dichter koestert en in het gedicht realiseert, het schrijven toch ook een zekere graad van escapisme en zelfs dood impliceert:

Zucht in de pers maalt kruimge vrucht
- o mengeling, o schuchtre vlucht.
Letter-aan-letter komen snellen,
gefnuikt op ‘t schild der witte vellen.
Druk heeft hen glorierijk gesteld:
zwarte zuilen op besneeuwd veld.
[idem:74]

Deze strofe gaat over het vervolg van het productieproces; na het schrijven komt het drukken. De vrijheid van de letters wordt “gefnuikt” op het blad en in de “pers”; in ruil verkrijgen ze wel enige roem (“glorierijk”), maar de gebruikte metaforiek laat ook een andere interpretatie toe waarin juist ook weer het statische wordt beklemtoond: de sneeuw als bekend symbool voor de dood, de zwarte zuilen als rouwkolommen voor het mausoleum-woorden dat het gedicht natuurlijk ook is. De aandacht die Gilliams toont

voor zowel de seksuele als de materiële aspecten en implicaties van het schrijf- en drukproces is uitermate modern. De vorm waarin hij dit doet is echter eerder klassiek. Deze mengvorm (soms ook andersom: moderne vorm en traditionele inhoud) bepaalt de hele bundel.

Over het label waaronder de gedichten in dit boek gecatalogeerd kunnen worden, doen de belangrijkste critici duidelijke uitspraken: “Gilliams is geen expressionisties of zuiver-lyries dichter,” aldus Van Ostaijen [IV:291], die door de lof die hij deze dichter desondanks toezwaait hiermee wel impliciet aangeeft dat zijn smaak meer toelaat dan zijn eigen strikte poëtica doet vermoeden; de poëzietheorie heeft Gilliams überhaupt nauwelijks beïnvloed. Aan de andere kant van het poëtisch firmament wordt Gilliams gelijkaardig ingeschat: “Neen, het vers van Maurice Gilliams is niet onder te brengen bij het zoogenaamde ‘organisch-gegroeide expressionisme’: het behoort nog tot de poëzie die tot grondslag heeft een gevoel, en veel meer nog eene stemming.” [Van de Woestijne 1949c:582] Van de Woestijne is duidelijk op de hoogte van de recente theorievorming: niet de Van Ostaijenschool, waarin de resonantie van de woorden het verloop van het gedicht bepaalt, wordt hier gevolgd, maar de eerder traditionele (in zekere zin: de zijne), waarin de eenheid van het gedicht bepaald wordt door de stemming die eraan ten grondslag ligt. De criticus lijkt hier het onderscheid precies aan te duiden, maar het is zeer de vraag of dat ook echt zo is. Uit Van Ostaijens essays en recensies blijkt immers dat ook voor hem de initiële ervaring ‘in de wereld’ belangrijk is bij de compositie. Hij stelt echter een dubbele eis (cf. 2.5): de ervaring moet lyrisch zijn, maar ze moet ook op een lyrische manier in het gedicht verwoord worden.⁴ Die eerste kwaliteit bezit Gilliams in grote mate, maar wat de technische realisatie betreft kan hij nog veel bijleren. Gilliams is “een geboren dichter”, maar lijdt onder het “vlaams noodlot” te eenzijdig intellectueel gevormd te zijn; dat blijkt uit de “loomheid in het distinktie-vermogen der lyriese uitdrukking” die sommige van zijn verzen kenmerkt. Dit lijkt weer een van die zeer particuliere Van Ostaijen-abstracta, maar de criticus maakt met één voorbeeld duidelijk wat hij bedoelt: “een dichter die, bij alle ontroering, over de ‘Godheid’ spreekt in plaats van over ‘God’ is er een die, in de manège nog, slecht met zijn Pegasus weet om te gaan.” [IV:292]⁵ De dichter moet de teugels van de overgeleverde, onnatuurlijke zeggings loslaten, geen plechtige benaming gebruiken wanneer er een ‘natuurlijke’ voorhanden is, het abstracte (de godheid) vervangen door het concrete (god). Daaraan schort het dus voortdurend in Gilliams’ gedichten, maar aan zijn begaafdheid “is niet te twijfelen”. [IV:293] Dat talent uit zich volgens Van Ostaijen vooral in de cruciale combinatie van lyrisch ervaren (van de werkelijkheid) en lyrische drang (dit willen/moeten neerschrijven): “het besef bij de lezer dat deze dichter het maar voor ’t grijpen heeft, de lyriese beleving van om het even welk fenomeen wanneer de lyriese drang maar daar is”. [IV:291, cursivering gb] De dichter beleeft de fenomenen op een lyrische manier en maakt er poëzie van wanneer die ervaring hem ertoe aanzet. Cruciaal blijft dus de ‘drang tot dichten’; als die aanwezig is, kan de lyrisch aangelegde alles aan, alle thema’s, alle onderwerpen. Van Ostaijen begint zijn recensie – en ook dat is allerminst toevallig – met de constatering dat ondanks de onvolkomenheden van Gilliams’ gedichten hem “bij het lezen en – twee maanden later – bij het herlezen, [nooit] het

Van Ostaijen
& Gilliams

Hoofdstuk 4 | Inleiding tot velerlei ideeën – Gilliams & Van Ostaijen

gevoel [heeft] losgelaten dat ik tegenover een noodzakelijkheid stond: deze moest dichten.” [ibidem, cursivering gb]⁶ Gilliams voldoet dus aan de belangrijkste voorwaarden voor een dichter (cf. 2.2.1, 2.3, 2.5): hij dicht omdat iets in hem zegt dat hij móet dichten. Hij is dus als het ware fysiek, biologisch voorbestemd. (Dit is ook een belangrijk element in Gilliams’ eigen poëtica, cf. infra.) Die drang uit zich ook duidelijk in Gilliams’ manier van omgaan met de wereld: die is al even ‘typisch’ lyrisch: “zulke sensibele waarneming van de buitenwereld, zulke eerlijke verhouding tot de natuur, zulke intuïtie bij het kompositionele groeperen van de fenomenen naar lyriese orde”. [ibidem] Het zijn vreemde uitspraken voor een criticus die beweert naar wetenschappelijkheid te streven (cf. 2.3): hoe kan een verhouding tot de buitenwereld ‘eerlijk’ zijn? Wat moeten we ons voorstellen bij de ‘intuïtie’ die nodig is om de fenomenen naar “lyriese orde” te rangschikken? Ook Van Ostaijen gaat dus van een aantal verder niet onderbouwde *a priori*’s uit, maar de manier waarop hij ze in deze kritiek hanteert is revelerend. Dat hij zelf elders ‘organisch’ als term gebruikt is niet toevallig: voor Van Ostaijen moet een gedicht spontaan lijken, alles behalve geforceerd. Daarom ook juicht hij toe dat Gilliams’ ontroering “fris” oogt, en – deze combinatie is eveneens veelzeggend – “eerlijk” en “eroties”. [IV:292] Het betreft hier inderdaad een niet in te tomen drang, die hem in het bloed zit. De dichter dicht zoals hij een erectie krijgt. De lyrische “eerlijkheid” wordt juist gegarandeerd door deze naturel, door die formele ongedwongenheid. Wat Van Ostaijen wil, is een niet-literaire literatuur.⁷ Vandaar misschien ook dat hij opmerkt dat Gilliams zichzelf te eenzijdig literair heeft gevormd:

Wat heeft hij te weinig gelezen? filosofie, boeken over theorie en praktijk van het schaken, werken over biologie, schaken, filosofie (en hiermee meen ik meer Kant dan Lucien Brulez), Van Dale’s woordenboek, filosofie nogmaals en het alfabetisch register der parijse straatnamen. Wie of wat heeft hij veel gelezen? Kloos, Perk, Gorter, Gorter, Perk, Kloos en hunne plaatsvervangers sedert Dirk Coster: Tagore, Whitman. [IV:291]⁸

Op zijn tijdgenoten zal deze passage – en dan vooral de vermelding van het boek over schaken en het straatnamenregister – wel weer zijn overgekomen als een dadaïstische provocatie, maar zoals altijd wanneer Van Ostaijen grapjes maakte, was het hem ook hier bittere ernst. Een schrijver moet streven naar kennis van de hele wereld, literaire kennis alleen volstaat in geen geval. En zelfs de voorbeelden die Van Ostaijen hier gaf lijken me minder willekeurig dan je op het eerste gezicht zou vermoeden. Het belang van de filosofie – en zeker Kant – voor Van Ostaijens poëtica is door Spinoy meer dan overtuigend aangetoond. [Spinoy 1994:passim] Theorie en praktijk van het schaken lijken vergezocht, maar zijn het eigenlijk niet. Schaken is, net als dichten, een kwestie van anticiperen: het verloop van het spel – en dus ook winst of verlies – hangt af van de gekozen zetten, en net zo wordt het welslagen van een gedicht bepaald door de keuze voor bepaalde woorden die elk op hun beurt via specifieke “keusverwantschappen” [IV:375] het gebruik van weer andere woorden mogelijk maken. In Van Ostaijens *le mot juste*-visie kan een ‘verkeerd’

gekozen woord het organische verloop van het gedicht verstoren en zo het gedicht verknoeien. En precies om het ‘juiste woord op de juiste plaats’ te kunnen zetten moet de dichter een uitermate rijke taalschat hebben. Niet alleen het Nederlands kan de dichter op weg brengen (of in gang houden); ook vreemde, onverwachte woorden – zoals je die à *volonté* kunt vinden in, bijvoorbeeld, het straatnamenregister van Parijs – kunnen bij hem een sonori-sche keten in werking stellen, die een mooi gedicht kan opleveren. De relatief grote hoeveelheid niet-Nederlandse woorden of termen in Van Ostaijens poë-zie bewijst dit.⁹ Voor Van Ostaijen is kennis van al deze zo verscheiden terrei-nen van de menselijke bezigheden en kennis fundamenteler dan het lezen van literaire teksten, en zeker die van de Tachtigers (die zich al te zelden konden ontdoen van de literaire schoonschrijverij) of de nieuwste helden van de humanitair-expressionisten, Tagore en Whitman (die weliswaar een groot poëtisch élan aan de dag legden, maar dat al te vaak ook op het pathetische of potsierlijke af uitbuiten).

Jan Vandamme merkte naar aanleiding van Elias op dat Gilliams zich meteen “schrapp [ging] zetten” wanneer er over ‘invloed’ gesproken werd. [Vandamme 1967:12] Al te veel nadruk op invloed leek immers de authenticiteit van de dichter te ondermijnen. Toch ging de auteur in twee – beide door hem zelf grondig bijgewerkte – interviews (afgenomen door Bernlef & Schippers in 1965 en Joos Florquin in 1968) relatief uitgebreid in op zijn vroege lectuur en ondergane invloed. De vroege Van Ostaijen (tot en met *Bezette Stad*) rekende hij daar alvast niet toe, maar zijn argumentatie is nogal dubbelzinnig: “Met die (voorlopige) volledigheid van Van Ostaijen heeft mijn (voorlopige) volledigheid, in 1920-1921, helemaal niets te maken. Toen de wervelstorm van *Het Sienjaal* en *Bezette Stad* nog krachtig door Van Ostaijens literaire hemel kabaal maakte, was ik, naar vorm en inhoud, een platonisch geaard poëtisch ideaal toegedaan.” [Florquin 1969:93]¹⁰ Dat hij ver van elk poëtisch rumoer stond is gebleken (cf. supra), maar gematigde vormen van het expressionisme hebben hem toch ook toen al beïnvloed. (En Van Ostaijen zelf was natuurlijk – op zijn eigen manier – ook een platonisch geaard idealist.) Gilliams las toen ook Pinthus’ bloemlezing *Menschheitsdämmerung* (1920), maar beweerde in dat boek alleen te kunnen “genieten van dichters als Georg Heym, Jakob von Hoddis, Georg Trakl en... August Stramm. Franz Werfel deed me te zeer denken aan het vitaal rumoer van Walt Whitman en Emile Verhaeren”. [ibidem]¹¹ Ongeveer dezelfde meningen dus als Van Ostaijen vanaf Berlijn (al is het niet zeker of Gilliams hiervan toen op de hoogte was¹²): het humanitarisme van Werfel irriteerde hem, de woordkunst van Stramm en Trakl beïnvloedde hem zeer (cf. 2.3). Alvast de invloed van Whitman die Van Ostaijen hem had toegeschreven, probeerde Gilliams zo – ruim veertig jaar na datum – in dit inter-view te weerleggen. Als je enkel de door hem zorgvuldig uitgekozen gedich-ten uit *Vita Brevis* leest, vind je nauwelijks argumenten om hem ongelijk te geven. Als je er echter het weggecensureerde vroege werk bijneemt, dan blijkt dat Van Ostaijen die invloed helemaal niet uit de lucht had gegrepen. In het, toegegeven, in de bundel *De Dichter en zijn Schaduw* eerder atypische gedicht “o Mond, bedwelmd van biddende klanken” paste Gilliams alle clichés van het zo door Whitman en Tagore beïnvloedde humanitair-expressionistische aan-roepingsgedicht toe. “O Mond van de schurftige schooier, dorstig naar de /

Gilliams &
Van Ostaijen
(1)

Hoofdstuk 4 | Inleiding tot velerlei ideeën – Gilliams & Van Ostaijen

lekkere appel van speelzieke scholieren,” klonk het aldaar [Gilliams 1925:45] en ook het slot past naadloos in de bekende poëtica (waartoe vanzelfsprekend ook *Het Sienjaal* hoorde): “o Stem, die buiten haar zelve wilt, die, los van de wereld / wilt om eenzaam en hartstochtelijk te zingen: // Alleluia – om te zingen: Liefde.” [idem:46] Ook de (door Van Ostaijen gesignaleerde maar niet gespecificeerde) invloed van Marnix Gijsen valt op. Zeer in tegenstelling tot de ‘definitieve’ Gilliams, liet de jonge Gilliams zich wel degelijk door moralistische anekdotes leiden bij het schrijven. Zo vertelt hij in “Wanneer ik een emmer water voor u put” over de hulp die hij als jongeling maar al te graag aanbood aan een jonge moeder: “- God zegene u, Cornelia, goede Moeder, / uw sterke man en uw piepjonge dochterkens, / daar ik u helpen en dienen mocht, / ik, jonge dwaler, die naar troostrijke weldaden zocht.” [idem:51] Ook materiaal dat later in uitermate gestileerde vorm in bijvoorbeeld *Elias* terecht kwam, werd hier gebruikt voor een gedicht: “Toom uw hartstocht naar het kalm plegen uwer Moeder, / en denk terug aan de bootjes die u Vader u schonk / toen ge een kind waart. / – Zij dansten. Zij dansten op de plas vóór het huis”. [idem:48] Deze gedichten waren dan misschien wel intuïtief en eerlijk tot stand gekomen, hun lyrische densiteit was niet altijd indrukwekkend. Volgens Van Ostaijen voldeden slechts drie gedichten in *De Dichter* en zijn *Schaduw* aan zijn definitie van woordkunst [IV:291], maar zelfs in één daarvan, ‘Wandelaar’, drijft de anekdote wel zeer ostentatief boven:

Het blauw kanaal.
 De schuit gruwet zwart.
 De trouwe hond verstaat.
 Mij wenkt de hooge mast
 aan boord.
 De schipper rookt zijn pijpje.
 Kindren in een krans.
 De vrouw brengt onder 't lampelicht,
 voor mij, schamele gast,
 stroobloemen-rood
 en grof brood.
 [idem:39]

Het sterk picturale karakter (de vermelding van kleuren) oogt alvast expressionistisch en de middelen worden erg economisch aangewend. In uitermate korte verzen wordt er zowel veel feitelijke informatie gegeven (je ziet dit, hij/zij doet dat) en wordt de situatie duidelijk ruimtelijk geschetst, terwijl er – zonder in symbolistische geheimitaal te vervallen – toch ook iets gezegd wordt over de geestelijke impact van deze feiten. Dat blijkt mooi uit het, door het intelligente enjambement versterkte: “Mij wenkt de hooge mast / aan boord”. De hoogte van de mast hoeft helemaal niet op zijn Nijhoffs metafysisch geïnterpreteerd te worden. Terwijl de wandelaar langs het kanaal loopt, ziet hij de mast en besluit hij even aan boord te gaan. De eenvoud van deze verzen ver-raadt wat Van Ostaijen naar aanleiding van Verbruggen (cf. 2.5) “verlangens naar de primairste geestelijke goederen” noemde, een ondergewaardeerd maar voor hem uitermate belangrijk teken van moderniteit. [IV:210] Een

ander van die drie woordkunstgedichten, ‘Morgenstond’, vond Van Ostaijen “een beetje te zeer systematies” [IV:294] maar rekende hij toch nog tot de beste drie gedichten uit de bundel:

Denken aan een klooster.
Cello spelen in de cel
kleine muur in wit
gekleurde prent
bloemevaas
handen
oogen
alles
zacht
[idem:40]

Van Ostaijens kritiek valt te begrijpen: in vergelijking met de andere, langere en bredere gedichten is dit zo karig dat het inderdaad lijkt alsof een geïmporteerd recept wordt toegepast. De geserreerde ascese van deze verzen doet erg aan Paul Verbruggen denken (cf. 2.5 & 3.3), en de snapshotachtige compositie, die letterlijk en figuurlijk veel ruimte laat voor woordresonantie, brengt onwillekeurig Van Ostaijen en diens voorbeeld August Stramm in herinnering (cf. 2.3 & 2.5). Of er rechtstreekse invloed van Van Ostaijen is, valt moeilijk uit te maken (en is op zich ook niet zo belangrijk), maar het valt op dat Gilliams zelf dat alvast heeft proberen te ontkennen: “Om mijn eigen, naar ik meen evenwichtige, gedichten te schrijven, heb ik niet gewacht tot Paul van Ostaijen zijn beste, latere gedichten schreef die postuum, in 1928, verschenen.” [in Florquin 1969:93] Op de te verwachten tegenwerping dat vele van die gedichten toch al vanaf 1923 voorgepubliceerd waren in tijdschriften en hij dus niet tot Van Ostaijens dood hoefde te wachten om ze te kennen, anticipeert Gilliams. Meteen na de vorige geciteerde zin, zegt hij: “Het lezen van tijdschriften heeft me nooit aangetrokken, wellicht omdat géén van mijn gedichten in een serieus tijdschrift door de redactie werd aanvaard.” [ibidem]¹³ Enkele bladzijden later in dit interview spreekt hij dit echter impliciet tegen: “Mijn waardering voor het fenomeen Paul van Ostaijen is [...] gekomen, toen ik zijn essays gelezen had. Het *Eerste Boek van Schmoll* was toen nog niet gepubliceerd.” [idem:98] Aangezien dat *Eerste Boek van Schmoll* eind 1928 verscheen (als deel van *Gedichten*) en de essays pas in boekvorm verzameld werden vanaf 1929, moet Gilliams toch wel via tijdschriften kennis genomen hebben van het werk van Van Ostaijen. Hoe het ook zij, *De Dichter en zijn Schaduw* bevat overduidelijk flarden van of aanzetten tot organisch-expressionistische poëzie. Uit onder meer ‘Avondstuk’ blijkt echter dat het hier veelal om expressionistische *tendensen* ging, en dat die door Gilliams – met wisselend succes – binnen hetzelfde gedicht gecombineerd konden worden met klassiekere, vaak erg Van de Woestijniaanse elementen:

Boeremeisje blaast de hoorn.
De gele maan schijnt door de boomen.
Jong boeremeisje blaast de hoorn.

Hoofdstuk 4 | Inleiding tot velerlei ideeën – Gilliams & Van Ostajen

Diep vaart de galm vandaan.
 Donker alleen randt hare zwakheid aan;
 zoodat zij met het aangezicht gansch ópgeheven,
 gansch verslonden, naar de zwarte kruinen schouwt;
 en op het gras neerslachtig neder gezonken,
 over het strijden in haar hart verwonderd,
 luistert zij in opperste bevangenheid
 naar de moede mannen die gaan komen
 uit de gruwbre schaduwhoeken der boomen.
 [idem:34]

De aandacht voor kleuren (gele maan, zwarte kruinen), de filmische opbouw, de impact van externe factoren op de personages (het donker dat haar aanrandt)... zagen we allemaal al vroeger en doen eerder modern aan. Het rijm (hoe onregelmatig ook) en het sfeervolle woordgebruik (“hare zwakheid”, “schouwt”, “in opperste bevangenheid”, “de moede mannen”, “de gruwbre schaduwhoeken”) daarentegen lijken uit een vorige, eerder symbolistische periode te stammen. Dit ‘Avondstuk’ is één van het handvol gedichten uit de bundel dat het tot in de uiteindelijke *Vita Brevis* zou brengen, daar ‘Avondlied’ getiteld én grondig herwerkt. Het kan uiteraard niet de bedoeling van Van Ostajen tot heden zijn om de tekstgenese en -varianten van Gilliams te bespreken, maar dit voorbeeld is toch wel bijzonder revelerend. In 1933 staat dit gedicht, als ‘Avondlied’, in de bundel *Het verleden van Columbus* en gaat het als volgt:

Boeremeisje blaast de hoorn.
 De gele maan schijnt door de boomen.
 Boeremeisje koost de rozen
 in de blauwe manen van het paard.
 Bleeker gaan haar handen door het donker
 naar de rozen nijgen die de grond bevonken.
 Gansch verslonden in gepeinzen
 voelt zij zonder droefnis zich verkwijnen
 in de rozen van gepeinzen.
 Maan en rozen eet het paard.
 - Als de moede mannen komen
 is zij maan en rozen waard.
 [Gilliams 1933:31¹⁴]

Wég is het gros der archaïsmen, wég vooral ook de aanranding door het donker. Er is extra aandacht voor kleuren (“blauwe manen”, “Bleeker gaan haar handen”) en vooral: er is een extra personage. Het paard houdt het meisje gezelschap, waardoor de eerste strofe een heel idyllisch *tableau* vormt. Dat vergroot het contrast met het tweede deel, want daarin wordt de sfeer steeds minder concreet, etherischer en zelfs realistisch gezien onmogelijk. Vooral het feit dat het meisje opgaat in haar eigen gedachten en dit geen expliciete gevoelens met zich meebrengt, verschilt met de eerste versie. Waar het meisje daar “neerslachtig” neerzinkt, voelt ze zich nu “zonder droefnis [...] verkwijnen”. Het is een symptomatisch verschil want het vergroot de geheim-

zinnigheid van de opgeroepen situatie. Zowel in zijn volgehouden *unheimliche* sfeer (de bleke handen in het donker, de rozen die de grond “bevonken”), in zijn haast surrealistische beeldspraak (“Maan en rozen eet het paard”),¹⁵ zijn eveneens surrealistische in-eigen-staart-bijtende, chiasmatische opbouw (“ver-slonden in gepeinzen / voelt zij zich [...] verkwijnen / in de rozen van gepeinzen”) als in zijn rein-thematische conclusie (“Als de moede mannen komen / is zij maan en rozen waard”) doet de tweede strofe van dit gedicht erg aan Van Ostaijen (én Burssens) denken.¹⁶ Het meisje en het paard lijken wel varianten op de al even mysterieuze Ursula en de geit in Van Ostaijens ‘Jong landschap’. [II:230] Het slotcouplet eechoot het begin van ‘Berceuse voor volwassenen’ (“Wanneer de zandman nog eens komt” [II:235]). Zowel in *Vita Brevis. Een Portret-Album* [Gilliams 1981:56] als in de postume *Vita Brevis* [Gilliams 1984:51] (en overigens ook in de aparte editie van de *Verzamelde gedichten* [Gilliams 1993:21]) krijgt deze versie het jaartal ‘1922’ mee, waardoor zowel surrealistische als Van Ostaijeninvloed uitgesloten wordt. Dat is echter je reinste geschiedvervalsing, aangezien het oorspronkelijke gedicht (uit 1922, zoals mag worden aangenomen), zoals uit deze zeer summere vergelijking bleek, veel minder modern was.¹⁷ Het lijkt dus zeer waarschijnlijk dat Gilliams zich bij de herwerking door Van Ostaijen (en/of andere moderne dichters) heeft laten beïnvloeden.

Die zeer gevarieerde invloed (symbolistisch én expressionistisch) die Gilliams verwerkte en de lof van zeer verschillende critici (Van de Woestijne én Van Ostaijen) die hem te beurt viel, zeggen iets over de unieke kruispunctpositie die hij in onze literatuur inneemt. Net als Van Ostaijen – die geen band voelde met de andere Vlaamse expressionisten maar wel een directe lijn zag van Hadewijch via Gezelle tot hemzelf – heeft ook Gilliams zijn hele leven geprobeerd om zich uit de contemporaine literaire groeperingen en door de literatuurkritiek gehanteerde stromingen weg te schrijven. Hij wou een categorie apart zijn. Niet toevallig noemde hij een van zijn hoofdwerken *De Kunst der Fuga*: hij cultiveerde een fundamentele meerstemmigheid en wilde al die verschillende aspecten van zijn persoonlijkheid en visie dus ook in hetzelfde oeuvre terug kunnen vinden. Hij zag zichzelf niet meteen als een modernist (cf. supra), maar ook niet als een classicus. Als je de ‘poëtische tradities’ hanteert zoals die in de Nederlandse poëticastudie opgang maken (cf. 1.3), kom je ook niet echt ver. Gilliams’ poëtica wordt namelijk gekenmerkt door een heel eigen mix van elementen uit de expressieve/romantische én de objectieve/ symbolistische/autonomistische traditie. Enkel de kenmerken die deze beide scholen met elkaar gemeen hebben, vind je bij Gilliams terug: ook hij is een individualist voor wie kunst een hoogstpersoonlijke bezigheid is met religieuze connotaties. Maar verder is Gilliams in nagenoeg alle opzichten een ‘tussengeval’. Romantische of expressieve dichters plegen bij uitstek belijdenislyriek. Ook Gilliams deed dat, maar toch ook niet helemaal: “Ik heb geen gedichten geschreven of ze verraden een zielstaat. Ik doe steeds mijn best subjectieve motieven te verobjectiveren.” [in Florquin 1969:84] In de buitenlandse literatuur kon hij wel absolute belijdenis-hoogtepunten aanstippen, maar dichters als Hölderlin of Lamartine overstegen daarbij wel hun eigen huis-, tuin- en keukenbesognes. Hun belijdenissen beogen een ander, beter

buiten
categorie

Hoofdstuk 4 | Inleiding tot velerlei ideeën – Gilliams & Van Ostaijen

bestaan: “Van uit de herinnering pogen zij hun bloedeigen gestalte [...] te herscheppen tot een betere wereld”. Zij leggen “in machteloze kreten getuigenis [af] van hun naar daden hunkerende overmoed.” [‘Notities over de Vlaamsche dichtkunst der Romantiek’, Gilliams 1943:79] Expressief of romantisch kan ook zijn houding tegenover het creatieproces niet genoemd worden. Instemmend citeerde hij Valéry: “La spontanéité n’est pas un état d’écrivain”. [in Florquin 1969:88] Gilliams – die bij wijze van spreken tot op zijn sterfbed zijn teksten bleef herschrijven en bewerken – wantrouwde de spontane creatie, al kon hij zich voorstellen dat er andere dichters waren die zo wel resultaten konden bereiken:

Het lijkt me niet overbodig er nogmaals op te wijzen dat ik, werkelijkheidshalve met het bestaan van z.g. geïnspireerde spontane dichters rekening houd die hun poëzie bijna zonder het zelf te weten ‘als dauw aan de roos’ ontvangen. Zij benutten het voordelige schrijfmoment, dat voor hen ‘het’ moment van de beleving of van de gedroomde werkelijkheid kàn zijn.

Doch ik gevoel mij meer aangetrokken door het dichterstype dat zijn accent, het gehalte van zijn werk tot voltooidheid *dwingt*. Zijn vers is niet een gekregen object doch een verworven bezit. [De Kunst der Fuga, Gilliams 1984:592]¹⁸

Gilliams geloofde, zoals zelfs al in de introductie van zijn jeugdgedichten bleek (cf. supra), in moeizaam veroverd vakmanschap en in het langzame rijpingsproces van het gedicht. Geen “spontaneous overflow of powerful feelings” bij hem; “spontaneous” noch “powerful feelings” boden enige garantie voor kwaliteit. Emotie én intellect – altijd gecombineerd – daàr draait het om. En in een absoluut aromantische formulering durft Gilliams de dichtkunst zelfs met een wetenschap te vergelijken. “Door slechte voorbeelden misleid zoekt men in een vers te uitsluitend de vertolking van een gevoel,” noteerde hij in 1933 in zijn ‘journaal’. “In haar opperste uitingen, is de dichtkunst immers een supreme eenmaking van alle waarden; denken en voelen durft zij overmoedig tot een wetenschap verheffen”. [Gilliams 1943:27]¹⁹ En met het vervolg van deze paragraaf positioneerde hij zich, wat dit aspect betreft, in de modernistische, autonome traditie: “met de mensen en de natuur houdt ze eindelijk geen rekening meer, want zij bestaat om haarzelfs wil.” [ibidem] Emoties kunnen enkel een rol spelen in het ontstaansproces “op voorwaarde en naarmate die drijfveren in het gedicht *lyrisch fenomenaal* zijn geworden.” [‘Grafnaald voor de dichter Arnold Sauwen’, Gilliams 1984:389, cursivering gb] Gilliams tracht dus autonome belijdenislyriek te schrijven vol geobjectiveerde gevoelens. Met de traditionele poëtica-indeling komen we er dus niet.

Helemaal zinloos zijn al die categorieën en termen echter ook niet. Hoewel ze per definitie onnauwkeurig en helemaal niet in overeenstemming met de complexe en vaak paradoxale realiteit zijn, kun je er wel bepaalde deelaspecten mee scherpstellen en op die manier ook je inzicht vergroten. In een interview beweerde Gilliams “ik ben een romanticus, in de zin der *wezenlijke gespletenheid*” [in Florquin 1969:84] en dat kun je eigenlijk dubbel interpreteren. Eén: hij is geen romanticus in de sentimentele Biedermeiervariant vol bloe-

metjes en bijtjes die we in de Nederlandstalige poëzie kennen en ook niet in de al even courante betekenis van escapist,²⁰ maar in de Hoog-Romantische betekenis van afgrondelijke verscheurdheid (cf. 2.1). Romantiek, gekenmerkt “door angst en ontzetting, onrust en telkens terugkerende levenshonger”, zoals hij het zelf uitdrukte in zijn ‘Notities over de Vlaamsche dichtkunst der Romantiek’. [Gilliams 1943:77] Twee: die “gespletenheid” impliceert natuurlijk ook dat hij voor geen enkel gat te vangen is. De auteurs die hij zelf vermeldt als zijn romantische voorbeelden (onder meer Novalis, Keats, Jean Paul, Nerval, Heym en Trakl²¹) worden in de literatuurgeschiedenis respectievelijk romanticus, symbolist en expressionist genoemd. Als je dan het onderscheid aanbrengt tussen de Romantiek (als tijdsperiode) en het romantische (als stijlkenmerk), blijkt dat Gilliams zich aangetrokken voelt tot precies die romantische kenmerken (gespletenheid, eenzaamheid, onrust...) die je in hoge mate in de Hoog Romantiek aantreft en die ook duidelijk doorwerken in het symbolisme en expressionisme. Het terminologisch kluwen is hiermee echter nog niet ontward. ‘Expressionisme’ en ‘romantiek’ worden wel vaker in één adem genoemd – niet toevallig rekent de poëticastudie ze tot dezelfde ‘traditie’ (cf. 1.3 & supra) – maar in deze context is het toch opvallend dat Gilliams juist zijn voorkeur uitspreekt voor de minst (of zelfs zonder meer niet-) romantische expressionisten. Naar aanleiding van het humanitair-expressionisme heeft Gilliams het in zijn notities ‘Tussen hier en elders’ (naar aanleiding van Nijhoff) over een esthetische “ravage” die “niet te overzien” is. [idem:638] Zijn voorkeur ligt dus elders. Stramm, Trakl en de late Benn staan er allerminst om bekend het lyrische *élan* uit te buiten. In tegenstelling tot Däubler, Werfel, Moens of Mussche schrijven zij allesbehalve eindeloos meanderende *poèmes fleuves*. Zij proberen juist om diezelfde gevoelens gecontroleerd over te brengen. De eigenlijke expressiviteit wordt niet uit de uitroepstekens gehaald, maar uit een zeer bewuste omgang met de sonoriteit van het woord en het vaak visionaire beeldgebruik. Die beelden worden geacht iets uit te drukken wat het menselijke verstand te boven gaat. “In het levensbericht van de uitverkorenen [...] is er altijd iets aanwezig dat niet analytisch beschreven kan worden. Hölderlin, Blake, Trakl, en zovele anderen voor en na hen, werden met blindheid geslagen door de god der orkanen. In zulke momenten kraakte voor deze getekenden het algemene wereldbeeld uiteen,” aldus het personage Van Everdinghen in het vroege Gilliamsverhaal ‘Libera nos domine’ (1928).²² [Gilliams 1984:208] In die *afgrond* van ontologische en fenomenologische twijfel en onzekerheid verzonk uiteindelijk ook hun eigen ‘ik’, om geobjectiveerd in de beelden van hun verzen te transformeren: “is het te veel gezegd, dat deze dichters, gelijk edelmetaal in een bijtende vloeistof, in hun verzen werden opgelost?” [idem:208-209] Deze metaforiek hanteert Gilliams niet toevallig. Martien de Jong heeft erop gewezen dat Gilliams – net als zovele mystici – het scheppingsproces in zeer zinnelijke, lichamelijke termen beschrijft en dat ook de absolutistische verwachtingen die hij in verband met het gedicht koestert (de pijn van het menselijk tekort sublimeren “tot de tijdeloze vervulling van het volmaakte gedicht” [De Jong 1984:215]) in vele opzichten verwant zijn met die van mystici: “Het bestaan van de mysticus in de buitenwereld is tenslotte, evenals dat van de dichter, uitsluitend een bestaan-in-woorden.” [idem:210-215, citaat op 215]²³ En zonder expliciete

Hoofdstuk 4 | Inleiding tot velerlei ideeën – Gilliams & Van Ostaijen

bronvermelding legt de criticus vervolgens ook een inhoudelijk verband: Gilliams streeft ernaar, net zoals de mysticus, zowel het onzichtbare als het onzegbare mee te delen. *Vita Brevis* bevat inderdaad uitspraken in die richting. “Wie zou er rekening houden met de waarneembare feiten alleen, als de poëzie zichtbaarheid verleent aan datgene wat we zonder haar niet hadden gekend?” aldus Gilliams in een van zijn laatste dagboek aantekeningen uit 1934. [Gilliams 1943:45] En zes jaar later noteert hij: “Immers naar het onuitspreekbare wil ik geoordeeld worden.” [idem:153] Op al deze punten ontmoet Gilliams Van Ostaijen. Na zijn, inderdaad, romantische periode waarin vooral in *Het Sienjaal* getracht wordt de wereld in zijn veelheid te beheersen door ze te benoemen, zal in de Berlijnse periode de fragmentering toeslaan om uiteindelijk in de late, geontindividualiseerde gedichten een impressionante afschaduwing te geven van het Onzegbare Absolute en “het heimwee naar een vaderland van het volmaakte weten” [IV:373] uit te spreken (cf. 2.5).

beeldgebruik] Hierbij verviel hij echter net zo min in abstracties als Gilliams. “Het wezen der poëzie kan enigszins uitgelegd worden als het verdwijnen van de dagelijkse, nuchtere waarschijnlijkheid in de fenomenale realiteit van de verbeelding.” [‘Notities over Prosper van Langendoncks *Verzen*’, Gilliams 1984:431] Om die beelden draait het, zowel bij Gilliams als bij Van Ostaijen. Geen ‘bloot’ aantekenen van wat je waarneemt, maar ook geen volslagen *fantasy* of *science-fiction*. In zijn genoemde notities over Nijhoff noemde Gilliams het “visionaire expressie” [idem:643] – gebaseerd op de werkelijkheid, maar met een duidelijke geestelijke inslag die zich niets aantrok van de ‘realistische’ weergave. Expressionisme, *quoi*. “Wezenlijke poëzie,” aldus de ik-persoon in ‘*Libera nos domine*’, is “altijd fenomenaal [...] en buiten het fenomenale om [heeft ze] geen kans op bestaan.” In een erg aan Marsman herinnerende formule (graan des levens gestookt tot jenever der poëzie), vat hij het als volgt samen: “Want het in de geest gevormde beeld, bij de waarneming van met zintuigen waarneembare dingen, is immers altijd méér dan louter de waarneming er van. Bloem en vrucht, plukken en proeven verwekken onder het verzenschrijven *gistingen* die langs de mysterieuze kanalen van de geest in de wortels van de taal binnendringen.” [Gilliams 1984:244] Er vinden dus ongrijpbare transformatieprocessen plaats tijdens de voorbereidingsfase en tijdens het schrijven zelf. Deze metaforiek is niet toevallig *organisch*; al dan niet bewust in de *voetsporen* van Kandinsky en de *Blaue Reiter*-kalender (cf. 2.2.1) grijpen modern(is)tische kunstenaars bij het spreken over het scheppingsproces vaak terug naar de manier waarop organisch leven ontstaat. Je zou zelfs kunnen beweren dat die vergelijking ze vaak het waarmerk van authenticiteit moest opleveren dat hun door academische critici werd onthouden. Moderne kunstenaars zijn geen charlatans (zoals die critici beweerden), maar hebben de verhouding tussen de kunstenaar en de natuur fundamenteel gewijzigd. Zij werken immers niet meer naar de natuur, maar *zoals* de natuur (zoals Picasso het ooit formuleerde). Dat was voor de meeste contemporaine waarnemers echter enkel op papier zo: een gemiddelde bloem zat volgens hun toch wel beter in elkaar dan een kubistisch schilderij of uit losse atomen samengestelde gedichten als die van Stramm. De kunstenaars zelf voelden dat fundamenteel anders aan. Dit verschil in appreciatie verklaart in hoge mate de kloof die in de twintigste eeuw gegroeid is tussen de kunstenaar en zijn publiek. Moderne

kunst leek volstrekt willekeurig, maar intussen legden de kunstenaars zelf voortdurend de nadruk op de noodzaak waaruit het kunstwerk ontstond, zowel psychisch als formeel (cf. 2.1, 2.2.1., 2.3, 2.5). Gilliams apprecieerde bij Nijhoff en Van Ostaijen dat ze erin geslaagd waren “ieder op zijn lovenswaardige manier, een gedicht te scheppen dat niet meer in zelfstandige versregels uit elkaar valt.” [idem:640] Zelf ontwikkelde Gilliams daar een heel eigen theorie over, die hij – naar aanleiding van zijn vroegste gedichten – uitwerkte in zijn dagboeknotities uit 1933 in *De Man voor het Venster*. Die poëtica wordt hier – en dat is niet uitzonderlijk bij Gilliams – in autopsychografische beken-tenissen ingebed. “Van jongsaf heb ik van harde, gesloten en koude dingen gehouden, al ben ik niet zonder hartstochten en begeerten,” aldus de dichter. [Gilliams 1943:27-28] Hij anticipeert zelf op de tegenwerping “wat heeft het met de diepere eigenschappen van mijn verzen te maken?”, door aan te geven dat hij met zijn ascetische voorkeuren voor vriesnachten “in de wintersche stilte van diamant” uiteindelijk probeerde “een innerlijke nooddrift het zwijgen op te leggen”. [idem:28] Met andere woorden: Gilliams probeerde bijna letterlijk een aandrang die hij voelde te bevriezen. Gezien zijn jeugdwerk en de evolutie die zijn poëzie nadien doormaakte, kan dit haast niet anders geïnterpreteerd worden dan als een bewuste inperking van zijn automatische schrijversélan. Ook hij erkent dat hij schrijft vanuit de ‘innerlijke noodzaak’ die we al eerder zagen (cf. 2.2.1), maar hij beseft erg scherp dat die psychologische noodzaak (noodzaak 1) niet altijd in overeenstemming te brengen is met de formele noodzaak (noodzaak 2), de ontwikkeling van het eigenlijke gedicht. Dit conflict tussen noodzaak 1 en 2 wordt door Van Ostaijen niet expliciet behandeld, maar resoneert wel mee in zijn poëtica; juist omdat hij het natuurlijke uitstromen niet voldoende vertrouwt, wordt het bewustzijn ingeschakeld als “grenswacht” [IV:378] (cf. 2.5). De metaforiek die Gilliams gebruikt verraadt dat hij die controle zo mogelijk nóg belangrijker vindt. Niet het organisch florerende gedicht (met alle risico’s van wildgroei van dien) zoals Van Ostaijen dat – “scheut die schiet” [II:215] – in ‘Guido Gezelle’ bezingt (cf. 2.5), maar het strak gepolijste gedicht verdient zijn voorkeur. “Zij hebben de blanke hardheid van een kei, ze zijn teder als een oerharde kei,” aldus Gilliams over zijn eigen gedichten. [Gilliams 1943:27]²⁴ Een “kei” dus, die op zijn manier natuurlijk ook organisch tot stand komt, maar die in vergelijking met de relatief spontane, relatief in-één-keer schepping bij Van Ostaijen, toch eerder door het eeuwige bijschaven der natuurkrachten wordt wat hij is.²⁵ Althans, dat was het streefdoel. Jaren later zou de dichter in *De Kunst der Fuga* op-tekenen dat “[g]een woorden duren, zoals het marmer”. [Gilliams 1984:647] Woorden verouderen namelijk, zeker als ze met allerlei retorische kunstgrepen in het keurslijf van het gedicht zijn geperst. Zo is het rijm, bijvoorbeeld, vaak niet meer dan een valse wand die moet proberen de draagkracht van het instortende vers te verstevigen. Wanneer de fundamenteen ontbreken, is het rijm niet meer dan een lapmiddel dat de aandacht moet afleiden.

Zeer weinig dichters slagen er in gehéél het vers als een prangend weerhouden drift te doen gevoelen; ze rekenen te veel op de werking van het rijm om het uit zijn organische slapheid en voorbarigheid op te tillen. [...] En zeg nu vooral niet, dat het vers er zijn muzikale pas-

Hoofdstuk 4 | Inleiding tot velerlei ideeën – Gilliams & Van Ostaijen

sie, zijn lyrisch karakter aan te danken heeft. In dit geval ware het rijm, helaas, het trukje der virtuozen; het geduld om de poëzie als spanning in zich op te sparen, dagen en jaren, zoodat de dichter een onuitstaanbare persing op zijn bloedvaten verduren moet, die hem dreigt uit elkaar te rukken, – wordt dan toegeschreven aan een louter rusteloze, trage of luie letterkundige activiteit. [Gilliams 1943:155]

Noodzaak 1 en 2 komen hier weer samen: hoe groot de nood ook lijkt, het vers mag niet vlotweg, van het ene rijm naar het andere zwijmelend, op papier worden gegooid; het moet ingehouden worden, zo lang mogelijk, opdat alle gistingsprocessen hun werk zouden kunnen doen, zó lang tot de dichter haast letterlijk op barsten staat. De dichter mag zich slechts ontlasten na vele dagen verstopping. Het is er Gilliams, kortom, voortdurend om te doen het romantische beeld van de spontaan dichtende en biechtende poëet (in zichzelf) te bestrijden. Naar aanleiding van de *Verzen* van Prosper van Langendonck maakt hij het onderscheid tussen gedichten die “ontboezemen” (Van Langendonck) en zij die “werkelijk bestendigen” (Hölderlin). [idem:142] De eerste halen hun – tijdelijke – kracht uit de belijdenis; de tweede zijn veel duurzamer omdat die mededeling in “supreme, onsplitbaar hechte poëzie-kernen” plaatsvindt, waardoor ze “zelfstandig” worden. [idem:141] Hölderlin schrijft dus autonome gedichten, terwijl Van Langendonck speculeert op de overtuigingskracht van wat hij vertelt. Gilliams heeft te veel respect voor de lijdende dichter Van Langendonck om de parallel zelf te trekken, maar deze hele kwestie is een zoveelste herformulering van wat Van Ostaijen al naar aanleiding van Nahon had beweerd: gedichten zijn niet interessant omwille van de (al dan niet) authentieke emoties die eraan ten grondslag liggen, maar omwille van de manier waarop die emoties taal zijn geworden. Dit essentiële inzicht had Gilliams al vroeg verworven, maar uit zijn vroege poëzie is gebleken dat hij het zelf ook niet altijd meteen gerealiseerd kreeg.

Eenzame
Vroegte
& De Flesch
in Zee

Vanaf de bundels *Eenzame Vroegte* (1928) en *De Flesch in Zee* (1929) lukt dat echter steeds beter: zowel de beeldende kracht als de muzikaliteit brengen hier betekenis over die hun loutere belijdeniskarakter of anekdotische aanleiding ver overstijgen.²⁶ In het beste geval, want een gedicht als ‘Nieuwjaar’ (“Zij streelt het haar / van ’t prille kind” [Gilliams 1928:37]) is weliswaar geen directe belijdenis, maar ook niet veel meer dan anekdote.²⁷ Wanneer de dichter wel slaagt dan kan hij, volgens Marnix Gijsen, “door zuivere en koele opmerking een atmosfeer van mysterie opwekken die ’s levens diepste gronden en waarden – dat eeuwig mysterieuze element waaruit de schoonheid geboren wordt – ontroerend suggereert.” [Gijsen 1977b:48] Zelf heeft Gilliams vooral op de ingrijpende impact van het werk van Leopold gewezen,²⁸ maar ook Van Ostaijen heeft hier opnieuw een belangrijke rol gespeeld. Gilliams apprecieerde bij Leopold vooral “de emotionele waarde der woorden” in zijn gedichten [Gilliams 1984:600] en dat komt natuurlijk dicht in de buurt van Van Ostaijens theorie over de sonoriteit van het woord. De recensie die Van Ostaijen over Gilliams’ eerdere werk schreef, heeft hem waarschijnlijk ook wel in een bepaalde richting gestuurd.²⁹ De door Van Ostaijen aangeprezen gedichten uit *De Dichter en zijn Schaduw* worden hernomen in *Eenzame Vroegte* en zowel enkele van zijn opmerkingen als bepaalde elementen van zijn

esthetiek klinken ook door in de andere gedichten. Bijvoorbeeld in ‘Vertelsel’,³⁰ waar het hele speelgoedtafereel een mineur-versie van ‘Marc groet ’s morgens de Dingen’ lijkt en vooral de tweede strofe in syntaxis, sfeer en beeldgebruik erg dicht bij de gedichten uit het *Eerste Boek van Schmoll* heeft gelegen:

In het houten huis
woont het witte paard,
en de houten wagen slaapt er
naast het brandhout,
doof en zwaar.
Als de maan smelt op de bloemen,
rond het huis,
glanst het water op de heide,
vóór het huis.

Met de wind voorbij
flood de trein al jaren,
en het huis blijft eeuwig
met het slapend paard
en de houten wagen.
[Gilliams 1929:17]

In de latere drukken (vanaf *Het Verleden van Columbus*, 1933) staat in het voorlaatste vers – parallel met het tweede vers – “het witte paard” [Gilliams 1933: 17] in plaats van “het slapend paard” en die parallelie vergroot het *lyrisme à thème*-karakter van het hele gedicht. Erg Van Ostaijen in dat verband is ook het (geheel tegen alle poëtische handboeken in) in rijmpositie herhalen van “het huis”.³¹ Door het andere voorzetsel (“rond” versus “vóór”) komt dit toch helemaal niet armzalig over. In vergelijking met de verzen uit de door Van Ostaijen besproken bundels is een gedicht als ‘Vertelsel’ veel soberder; de invloed van de Tachtigersschoonschrijverij is opvallend verminderd, het woordgebruik minder literair-gezocht, de opbouw van de gedichten oogt systematischer en dus minder arbitrair en “zonder evenwicht”. [IV:292]

“Zelf dicht ik met objectieve beelden om er, in het gedicht, een subjectieve inhoud mee vast te leggen,” aldus Gilliams [in Bernlef&Schippers 1965:110]³² en die methode past hij eveneens met veel succes toe in het intussen klassiek geworden ‘Tristitia Ante’. In dit gedicht is wel een ‘ik’ aan het woord, maar wat hij wil meedelen moet tussen de regels worden gezocht. In vergelijking met het gros der eerder behandelde Vlaamse dichters spreekt Gilliams zijn “eenzaamheid” niet rechtstreeks uit (cf. 2.2.2.1). Hij kiest een andere oplossing. In plaats van een expliciete uitspraak (genre: ik voel me zo verdomd alleen) laat hij die eenzaamheid metonymisch samenvallen met zijn ik: niet ‘ik’ zoek het schot, maar “mijn eenzaamheid”. (Vergelijk met Nijhoff in het titelgedicht van *De Wandelaar*: “Mijn eenzaam leven wandelt in de straten” [Nijhoff 1990:7].) Het verschil met Van Ostaijen is veelbetekend: die gebruikte een zeer onpersoonlijke, welhaast wiskundige formule om die ziels-toestand over te brengen (“Eenzaamheid is een geometries begrip” [I:281]),

Hoofdstuk 4 | Inleiding tot velerlei ideeën – Gilliams & Van Ostaijen

maar gaat in de ontindividualisering zó ver dat er van belijdenis niet langer sprake kan zijn. Door de metonymie te gebruiken *objectiveert* Gilliams het gevoel en slaagt hij erin tóch een subjectieve inhoud over te brengen. Bij lectuur in *De Flesch in Zee* valt ‘Tristitia Ante’ echter wat tegen; bij vergelijking van de verschillende versies blijkt waarom: de wonderbaarlijke slotstrofe – volgens Stefan Hertmans “een paar van de mooiste regels van de Nederlandstalige poëzie” [Hertmans 1993a:122] – ontbreekt. Dit is de originele versie (die uit 1933 bevat enkele varianten, maar nog níet het nieuwe slot):

Op de besneeuwde hei
de hoeve en de houtmijt zwárt
en de duistere spar, sterk en geëtt
onder een ster, bewaaid en strak.

In het stalen maangeplas
ken ik de planten zonderling,
de kromme stok en de gebroken pot,
door de doorschijnige ijskorst.

Eens knaagt de kou tot op het been
en mijn eenzaamheid zoekt het schot
dat plóts de horizon tot eeuwigheid rekt
op mijn rampzalige zwerftocht.

Tot wanneer ik het bosch intreed
en de haas gemarteld vind,
onbewust en stijf
en zijn bloed op de sneeuw.

In de krimpende angst
en de wind alleen:
God, hoor ik het struikhout openbreken
voor de wederkeer?
[Gilliams 1929:36-37]

Er is sprake van “eenzaamheid”, een “rampzalige zwerftocht” en “angst”, maar die gevoelens worden nergens anekdotisch geponeerd. Ze worden daarentegen gemotiveerd door de sfeerbepalende manier waarop attributen en plaatsen worden aangeduid: “onder een ster, bewaaid en strak”, “In het stalen maangeplas”, “zonderling” (als bijwoord!)... Dat de stok krom is en de pot “gebroken”, krijgt in deze context een symbolische betekenis (vanaf de versie in 1933 wordt de kromme stok overigens vervangen door “de stompe bijl” [Gilliams 1933:54]): het menselijke onvermogen contrasteert fel met de genadeloze onherbergzaamheid van de natuur. In de derde strofe wordt dan ook nog eens de oneindigheid van die natuur tegenover de sterfelijkheid van mens en dier geplaatst. Het beeld waarin Gilliams dit doet is magistraal: het gebeurt door het schot “dat plots de horizon tot eeuwigheid rekt”. Waarop dat schot gericht is, blijft vooralsnog onduidelijk, maar het doorklieft de vol-

ledige ruimte én vult die met klank. Het geheel krijgt hierdoor haast kosmische dimensies, waardoor de eenzaamheid nog extra benadrukt wordt: zie hier de allene mens, aanhoor het volledige universum. Het tafereel in de vierde strofe maakt de begrensde concreet: het schot heeft een haas geraakt, het dier (al stijf en zonder bewustzijn) heeft het niet overleefd. De betekenis van de slotstrofe is in deze context niet meteen duidelijk: duidt de “wederkeer” op de terugkeer van de ik (na zijn “rampzalige zwerftocht”) naar huis, of wordt hier verwezen naar zijn dood (een terugkeer-naar-god, die hier expliciet wordt aangesproken)?³³ In die tweede lectuur wil de ik duidelijk verlost worden van zijn beperkte aardse, lichamelijke bestaan. De ‘Tristitia Ante’ uit de titel verwijst dan naar de triestigheid op aarde, het leven vóór de dood. In de definitieve versie van het gedicht wordt de suggestie dat de beperkingen van het aardse leven overstegen kunnen worden, teniet gedaan in een – en dat maakt het dubbel krachtig – welhaast mystieke metaforiek:

Er is niets dan hevig wit
in mij, en ik raak dat licht niet kwijt;
en er is niets zo smal en nauw
als het eigen lijf.
[Gilliams 1984:70]

Het klassieke visioen van licht en witheid waarin de eenwording met God en dus de eeuwigheid wordt bereikt, wordt hier geïnterioriseerd: al het wit en al het licht zit ín de ‘ik’ en hij raak die niet kwijt. Zijn eigen lijf is – in contrast alweer met de weidheid van de natuur eerder in het gedicht – uitermate “smal en nauw”. De Jong interpreteert dit gedicht – op basis van deze versie – dan ook veeleer existentialistisch: “Levenspijn is geen post-verschijnsel maar bestaat als *tristitia-ante*, als vooropstelling van de ‘condition humaine’.” [De Jong 1984:185] Het pessimisme dat hieruit spreekt, kan hij dan ook gemakkelijk in verband brengen met de levensfilosofie van Van Ostaijen. Hij suggereert zelfs een motto voor het gedicht, een citaat uit Van Ostaijens ‘Open brief aan Jos. Léonard’: “De onderbewuste vooruitzetting van elk kunstenaar is het weten om het – zonder hoop op kompletisering – ontbrekende. Zonder deze fundamentele kennis is poëzie slechts: *tristitia post*.” [IV:157] Het eeuwig onvoldane (cf. 2.2.1), het menselijk tekort... Gilliams en Van Ostaijen hadden dus wel meer gemeen dan een afkeer voor directe belijdenis en een voorliefde voor directe beelding.

Dat laatste bleek dan weer uit de verder nogal wisselvallige afdeling ‘Drie-luik’, waarin de dichter het Herodesdeel van het kerstverhaal oproept. “Nooit geheel vervloog / de dag na ieder avondrood. / Want ik zal de nacht doorbranden / met de druppels van mijn bloed / op uw koude handen,” aldus het Christuspersonage in ‘De Menschwording’. [Gilliams 1929:27] Van Ostaijens ‘Gnomedans’ werd pas in 1934 door Jozef Muls gepubliceerd [II:255], dus hier kan er écht geen sprake zijn van invloed, maar de uitermate pregnante metaforiek die Gilliams hier hanteert is duidelijk verwant met de eveneens expressionistische fantastiek in dat Van Ostaijengedicht (cf. 2.2.2.1). Zowel Christus’ bloedige kruisdood (feit) als de redding uit de zondige nacht (betekenis van die dood) worden hier – (Jezus Christus / Kleurt Je Nacht) – meta-

Hoofdstuk 4 | Inleiding tot velerlei ideeën – Gilliams & Van Ostaijen

forisch opgeroepen. Dat Gilliams dat niveau niet doorlopend haalt, bewijst het volgende gedicht, ‘De Slachting der Kinderen’: “Rap stapt naar ’t dorp / door dooi verrast, / het voetvolk vinnig en barsch / naar ’t lãf blóedbad.” [Gilliams 1929:28] De humanitair-expressionistische retoriek ligt in het interbellum altijd op de loer.

Gilliams was echter allesbehalve exclusief op dit soort expressionisme aangevoelen. Zijn belezenheid gaf hem de mogelijkheid verschillende pistes te proberen. De manier waarop hij in de volgende, duizelingwekkende strofen uit ‘In Memoriam Victor L.’ tegelijkertijd de sterfelijkheid van de mens én de leegte van de achterblijvers oproept doet onwillekeurig aan Rilke denken (‘Orpheus. Eurydike. Hermes’ uit de *Neue Gedichte*, en de *Duineser Elegien*):

Wat konden wij met handen,
met voeten, met het hoofd?
Wij werden, nauwlijks vroolijk,
met kou en wind doorboord.
Wij tuimelden voorover
in des doods krachtig krijt,
de handen uitgestoken
naar wat vaaag achterblijft.

[...]

Wij zijn de holte binnen
van eindelooze tijd;
geen water zien wij blinken
waar nacht tot erts verstijft.
Gij weent, gerust en voorgoed;
ons arm versteend geraamte
en ons vergeten bloed.
[idem:42-43]

Uitermate modern is hier dat het typische Gilliamsbeeldenarsenaal ondanks al haar gesloten vastigheid (“krijt”, “erts”, “versteend”) probleemloos opgaat in de metaforiek van de rest van het gedicht waarin alle dimensies door elkaar schuiven. Alles staat open: de mensen worden doorboord, vallen in het krijt, worden daardoor echter niet uit- of weggevaagd (weggewit), maar tuimelen de eeuwigheid (“de holte [...] van eindelooze tijd”) binnen. Juist in beelden als deze, waarin de existentiële leegte én de metafysische oneindigheid tegelijk worden opgeroepen, toont Gilliams zich een ware erfgenaam van de mystici: ook zij gebruikten paradoxen (zoals hier: open=toe, toe= open) om het onzeg- en onbeschrijfbaar te suggereren. Hij slaagt er hier echter ook in om een door Van Ostaijen nogal hard dichtgegooide deur opnieuw te openen: door deze objectiverende beelden kan Gilliams immers het lijden (of wat voor gevoel dan ook) vertolken, zonder het à la Van Ostaijen louter tussen de regels van het rein-thematische gedicht te moeten verstoppen, maar evenmin zonder te hervallen in het direct *avoueren* zoals de vorige generatie dichters.³⁴ De synthese die hij zo bereikte tussen de verworvenheden van Van de Woestijne

en die van Van Ostaijen heeft zeker een belangrijke rol gespeeld in zijn canonicering.³⁵

Gilliams heeft later altijd gesuggereerd dat hij als auteur miskend werd,³⁶ maar de kritische receptie van het handvol critici dat ertoe deed (Van de Woestijne, Gijsen, Van Cauwelaert, Vermeylen, Kenis, Rutten, Van de Voorde...) was alles behalve afwijzend tijdens het interbellum.³⁷ Niet alleen de (schijnbare) tegenpolen Van de Woestijne en Van Ostaijen vonden elkaar in hun oordeel over Gilliams (cf. supra), ook Van de Voorde (Van Ostaijens échte tegenpool en Van de Woestijnes plaatsvervanger op aarde³⁸) was in zijn reactie op *Eenzame Vroege* in 1929 duidelijk: “een dichter is Maurice Gilliams ongetwijfeld. Hij heeft van den echten dichter de onbepaalbare bekoering, van den echten lyricus soms het accent.” [Van de Voorde 1931:125] De criticus apprecieerde ook dat Gilliams zich niet had laten meeslepen door de expressionistische retoriek van zijn generatiegenoten, maar er “slechts enkele weinige elementen [van heeft] overgenomen, welke bleken hem dienstig te kunnen zijn”. [idem:127] Hoewel Gilliams’ grondhouding tegenover het schrijverschap eigenlijk absolutistisch en per definitie solitair was (cf. supra), bleek hij als dichter door zijn gematigd modernisme welhaast een compromisfiguur te zijn. Dat blijkt ook uit het essay dat Bertus Aafjes in 1941 aan het dichtwerk van Gilliams wijdde. Van Ostaijens expressionisme wordt daar als “latwerk” bestempeld (“waarin bij de opbouw van een vers het thema aan zijn eigen grill overgelaten wordt, met het paradoxale gevolg overigens, dat het zich zo wetmatig in de variaties ontwikkelt – als een latwerk”) en de poëzie van Gilliams als “een latwerk waarrond een landelijk aristocratische roos zich geslingerd heeft.” [Aafjes 1989:55] Het brengt Aafjes tot de merkwaardige opmerking dat er in Van Ostaijens poëzie geen mysterie zit omdat ze de vorm verabsoluteert en dus de stilte (= mysterie) onwillekeurig buiten het gedicht plaatst, terwijl Gilliams die stilte wel in zijn verzen toelaat en de poëzie “bij hem logischer ontstaat uit haar eigen voorwaarden”. [idem:58] Volgens deze redenering zou Gilliams dus de poëtica van Van Ostaijen beter toepassen dan Van Ostaijen zelf, maar waarschijnlijker lijkt het mij dat Aafjes gewoon ontvankelijker was voor Gilliams’ levensgevoel, meer bepaald de manier waarop door Gilliams “het leven vriendelijk [wordt] bejegend [sic], landelijk aristocratisch, ver van het signaal der stad”. [ibidem] Zijn rumoerige imago (*Bezette Stad*, ‘Boere-charleston’...) bleef Van Ostaijen zo ook postuum parten spelen.

Een belangrijk onderdeel van de verzamelbundel *Het Verleden van Columbus* (1933, 1938^{2de} herziene druk), naar aanleiding waarvan Aafjes over Gilliams schreef, was de eerder eerst in een oplage van zeven, later honderd exemplaren gedrukte bundel *Het Maria-Leven* (1932); zelf beweerde Gilliams wel dat zijn aanpak van dit religieuze thema bij het verschijnen de orthodoxe gelovigen had geschokt,³⁹ maar de niet-pilaarbijters hebben zijn aanpak zeker wel geapprecieerd. Aafjes stelde het op prijs dat Gilliams “de verschijnselen het meest voelbaar [maakt] in hun rein gemis en nooit in hun zondigheid of hun paulinische barensnood” [idem:59-60]; Van de Voorde sprak over “een moderne mystiek” en “een belangrijken bundel geestelijke poëzie” [Van de Voorde 1942:78]; August van Cauwelaert schreef in het in die jaren weliswaar

[Het
Maria-Leven

Hoofdstuk 4 | Inleiding tot velerlei ideeën – Gilliams & Van Ostaijen

“voorstreurende” [Missinne 1994:188], maar alles behalve ontzuidde *Dietsche Warande & Belfort*: “Deze Mariagedichten van Maurice Gilliams behooren tot het sterkste en zuiverste wat heel de jongere generatie in Vlaanderen en Nederland in de laatste vijftien jaar heeft voortgebracht.” [Van Cauwelaert 1933: 642] En André Demedts oordeelde een klein decennium na hun verschijnen over deze gedichten: “Zij paren innigheid aan schroomvallige vereering.” [Demedts 1941:73] Met het expressionisme lijkt deze bundel niets meer te maken te hebben, maar toch markeert hij volgens mij een belangrijk moment in de poëtische ontwikkeling van Gilliams. Eerder was gebleken dat hij in zijn poging om aan de directe belijdenis te ontsnappen soms in het banale anekdotische tableau terecht dreigde te komen (cf. Gijsens commentaar supra); wanneer hij dan ook de anekdote wilde vermijden, doemde vaak – en ondanks het zeer concrete van zijn beelden – het spook van de abstractie op. Die paradox werd ook door Mathieu Rutten in *De Vlaamsche Gids* aangekaart: “Gilliams’ gedichten zijn evenwel niet van een zeker hermetisme vrij te pleiten, hermetisme dat juist het gevolg is van die al te verbluffende directheid van indruk, welke in de eerste plaats treft.” [Rutten 1936b:473]⁴⁰ De alle contemporaine lezers bekende ‘stof’ van de Maria-cyclus maakte het Gilliams mogelijk om zijn relatie tot zijn eigen moeder te ‘belijden’ en tegelijk die ‘anekdote’ te abstraheren zonder dat zijn beeldtaal al te particulier zou worden. In ‘De Bruiloft te Chanaan’, bijvoorbeeld, kan de dichter het mirakel waar alles om draait verzwijgen en zich volledig richten op de (onder meer: ruimtelijke) abstrahering om aan te geven wat er eigenlijk psychologisch gebeurt:

En nu zij hem voert tot bij de leege kruiken
langs de muur, waar de lantaren schijnt:
als hij de hand uitsteekt moet zij de oogen sluiten
om in haar overmoed alleen te zijn.

En, een neerlaag – wee! – als ging hier scheiden
de blijde moeder van het droeve kind:
de een zou zijn duister bloed uitreiken
terwijl de andere de wijn ontving.
[Gilliams 1933:80]

Maria brengt haar zoon tot bij de kruiken en hij begrijpt de hint; de gevolgen zijn echter ingrijpend: “Het is alsof thans, in Kanaän, Moeder en Zoon elkaar reeds verlaten. [...] In het wijnwonder voltrekt zich, symbolisch, reeds Jezus’ offerdood,” interpreteert Buijnsters overtuigend. [Buijnsters 1964:191] Gilliams gebruikt in deze bundel ook nog andere technieken om indirect betekenis tot stand te brengen. In het gedramatiseerde ‘De verzezen Christus’ laat hij Maria en Christus “langs elkaar heenpraten, waardoor de distantie Moeder-Zoon zich ook in de taal zelf manifesteert”. [idem:193] In het slotgedicht ‘De Kroning in de Hemel’ bereikt Gilliams weer de bijna mystieke hoogten van het (definitieve) slot van ‘Tristitia Ante’ (cf. supra):

al wat de geest terugkrijgt bij zwaar verlies

is licht zonder glans en duister zonder nood;
 maar van allebei worden de oogen streng en groot.
 [Gilliams 1933:89]

De beelden suggereren een kracht die het lijden en de dood overstijgt: “Juist echter in deze periode van resignatie [...] rijpte haar ziel voor de eeuwigheid.” [Buijnsters 1964:197] Slechts na het afscheid van alles, de volledige leegmaking – het “bloot zijn en beginnen” [I:232] – komt het ware (al dan niet eeuwige) leven in zicht.

Toch bleek ook dit werk voor de nodige misverstanden te zorgen⁴¹ en de auteur zag zich genoodzaakt in *De Man voor het Venster* enige toelichting te verschaffen. Hij legt de nadruk op de complexe relatie tussen een/de Moeder en de uitverkoren Zoon (Christus, maar ook de dichter). En opnieuw wordt middels een vergelijking met muziek aangegeven dat het hier in wezen Onzegbaarheden betreft: “Zooals bij een muziekstuk de wijsheid niet ophoudt aan het einde van een uitvoering, – want de muziek voert ons bij ondervinding steeds naar het ‘onvoltooid’, – zóó moet *Het Maria-Leven* gelezen worden: men moet er de nawerking van beluisteren.” [Gilliams 1943:181] En met een duidelijke verwijzing naar de manier waarop Van Ostaijen toelichting had gegeven bij zijn bedoelingen, besluit hij: “Het is mij verder niet toegelaten om zelf een betere ‘gebruiksaanwijzing’ voor mijn gedichten te schrijven.” [ibidem]

In 1933 ging Gilliams in op de vraag van critici om zijn werk ook in ruimere kring te verspreiden; in *Het Verleden van Columbus* verzamelde hij een vijftigtal gedichten, waaronder de volledige bundel over Maria (‘Het Maria-Leven’) en ook (zoals hij vroeger al had gedaan) andere gedichten onder afdelingstitels die verwezen naar eerdere bundels: ‘Eenzame vroegte’ en ‘De Flesch in Zee’. Kenmerkend voor zijn uitermate complexe bibliografie is dat die afdelingen niet alleen nieuwe versies van die oude gedichten bevatten, maar ook gedichten (uit dezelfde periode als de bundels in kwestie) die hier voor het eerst worden afgedrukt.⁴² Dat geldt, bijvoorbeeld, voor ‘Droomgeheim’ (in ‘Eenzame Vroegte’), dat begint met objectiverende beelden, maar in vergelijking met de gedichten uit *Het Maria-Leven* toch een zeer hoog direct belijdeniskarakter vertoont:

Het Verleden
 van
 Columbus

Mijn hut ging in vlammen op
 in het woud, onder de maan.
 Mijn paard kreeg drinken;
 en ik zwierf zonder pijn vandaan.

En ik vroeg niet: of mijn liefde blind
 dees zwerfend leven had gekozen.
 Toen vielen, tusschen hart en bloed,
 drie doodelijk-schóone rozen.

Hoofdstuk 4 | Inleiding tot velerlei ideeën – Gilliams & Van Ostaijen

Twee zonken weg in verdriet.
 De derde zweeft vóór mijn speer.
 - Moeder, als ik haar treffen kan
 keer ik bij u weer.
 [Gilliams 1933:20]

De ik-persoon is, zoals wel vaker bij Gilliams, een ultra-romantische held; hij leeft alleen (mét paard), kan moeiteloos afstand doen van materiële bezittingen, aanvaardt trots zijn zwerfend leven maar wordt uiteindelijk toch door een meer dan gemiddelde moederbinding (c.q. doodsverlangen) verscheurd. Dit gedicht heeft *Vita Brevis* niet gehaald en dat is niet zo verwonderlijk. Het behandelde thema werd elders overtuigender behandeld en de gebruikte beelden (brandende hut, vallende rozen, de speer) neigden soms vervaarlijk naar het kitsch-cliché. Inhoudelijk past het echter wel perfect in deze bundel *Het Verleden van Columbus*: “Columbus vertrok om een zeeroute naar Indië te vinden [...] en hij is in Amerika aangeland. Wat ik zocht, heb ik niet gevonden: naar het in droom beloofde land vertrokken, is mijn tocht op een ontgoocheling uitgelopen.” [Gilliams in Florquin 1969:83] Dat Gilliams hier metaforisch “Amerika” gebruikt om naar de ontgoocheling te verwijzen is typisch; ver van hem om de Verenigde Staten als het Land van Belofte te zien. Deze verzamelbundel gaat echter vooral over het verleden van Columbus. Niet zozeer de ontgoocheling zelf wordt gethematiseerd in deze gedichten, maar wel de dromen die werden gekoesterd en de verschillende dwaalroutes die werden gevolgd. De opvallendste sluiptweg naar nergens is het door Gilliams als een “slippertje” [in idem:91] bestempelde gedicht ‘Deuntje’ dat volgens zijn bibliograaf hier zijn “enige druk” kende [Vander Loo 1976:24]:

Jan, door uw hoofd jodelt – Jan, Jan!
 zatte kegel, Jan, koek en pan.
 (Een bij heeft hem gestoken,
 en zijn pijpken viel gebroken.)
 Stamp en vlam, Jan,
 zatte kegel, koek en pan.
 (Sander’s Sies komt kijken
 hoe die steken wonder prijken.)
 Ezel, Jan, koek en pan.
 (Waar zijn meisje koeken bakt
 wacht zijn zetel.)
 Kreuple krekkel, koek en pan,
 in zijn zetel, zatte Jan!
 [Gilliams 1933:29]

Florquin noemde dit gedicht niet ten onrechte “ongewoon” voor Gilliams. [Florquin 1969:90] Deze schijnbaar spontane uiting van volkslyriek associeer je veeleer met een dichter als Gezelle:

Janneke,
 mijn manneke,
 mijn hert- en hemeldief,
 kander
 wel een ander
 neen, geen ander! – zijn zo lief?
 [‘Kleengedichtje 22’ in Gezelle 1980b:188]

Of met Van Ostaijen, die expliciet stelde dat er volgens hem wel “miljoenen dichters” bestonden; niet alleen “de bootslui, de matrozen, alle geringen die leven met een gedicht, geenzijds het woord” maar ook “hij die het liedje vond dat je, hier te Antwerpen, op straat van kinderen hoort: ‘Parapluke, parasolke, éne voor de regen, éne voor de zon, pardon.’” [IV:381] De Van Ostaijen die ook zelf flarden volksliedjes en -uitspraken verwerkte in gedichten als ‘Boere-Charleston’, ‘Polonaise’ (“Ik zag Cecilia komen” [II:232]), ‘Oude bekenden’ (“Rommelen rommelen in de pot” [II:210]) of ‘Gedichtje van Sint Niklaas’. Maar dit slag gedichten verwacht je toch niet van de aristocratische, uitermate gedistingueerde Maurice (later zelfs: Baron) Gilliams? Toch wel. Maar ook weer niet helemaal. Gilliams was *en privé* een befaamd stemmenimitator en verteller van volksverhalen⁴³ en beriep er zich in interviews op dat hij, de vermeende Ivoren Torenasceet, het leven in de haven, bijvoorbeeld, beter kende dan veel andere auteurs die zogenaamd dichtbij het volk stonden.⁴⁴ Dat laatste aspect speelde volgens de auteur ook een rol in de genese van ‘Deuntje’: “Op een keer dat ik langs de Antwerpse haven liep, ontmoette ik een dronken bootsman.” [in Florquin 1969:91] Vlak daarna in het interview vermeldde hij nog een andere aanleiding, en die versterkt toch weer vooral het imago van de fijnbesnaarde cultuurmens Gilliams: “Ik was dol op Jan Sweelincks magnifiek madrigaal ‘Tu as tout seul, Jan, Jan’; mijn knekelvers hóorde ik in madrigaalvorm, contrapuntisch getoonzet.” [ibidem] Hiermee anticepeerde hij alweer op een eventuele opmerking over de directe invloed van Van Ostaijen op zijn werk; neen, hij zocht zijn mosterd vele eeuwen eerder. Het zou van een onproductief soort dilettaantisme getuigen hier per se het tegendeel te willen bewijzen. Of hij zijn contrapuntische compositiemethode nu bij Sweelinck of Van Ostaijen haalde maakt overigens niet uit. Interessanter lijkt me de constatering dat geen van beide dichters vies was van volkse elementen en zich door de muziek liet inspireren. Over de vorm van ‘Deuntje’ valt trouwens nog wel een en ander te zeggen: de passages tussen haakjes vertonen een regelmatige jambische of trocheïsche opbouw, maar de andere zijn veel onregelmatiger. Vooral de eerste strofe lijkt door de dronkenschap van Jan aangetast, ijlings richting delirium. Maar eigenlijk is het veeleer een erg prozaïsche en concrete inleiding: door uw hoofd jodelt [de naam] Jan, Jan. Het zijn vooral de beelden in de volgende verzen die in de richting van dronkenschap wijzen: “zatte kegel” (de kegel die geraakt is en zwijmelt, al dan niet valt; kegel hier ook in de betekenis van “(naar drank [...]) stinkende adem” [Van Dale 1989:1307], waardoor “zatte kegel” dus metonymisch staat voor Jan), “stamp en vlam”, “ezel”, “kreupele krekkel”... De verzen tussen haakjes geven – tussen de taalevocaties van Jans gedrag door – contrapuntisch, licht metaforisch gecodeerde en rechtstreekse informatie: Jan beweegt alsof een “bij” hem

Hoofdstuk 4 | Inleiding tot velerlei ideeën – Gilliams & Van Ostaijen

“gestoken” heeft, hij is zo wankel dat de pijp uit zijn mond of jaszak valt, het gebeuren lokt toeschouwers... De *lyrisme à thème*-opbouw blijkt mooi op het einde wanneer in de laatste vier verzen de verschillende motieven en gegevens samenkomen: de dronken man heeft een vriendin die voor hem zorgt (de “koek” en “pan” waarmee ze “koeken bakt”) maar hem net zo goed een fikse vermaning annex afranseling kan bezorgen wanneer hij weer dronken thuis in zijn zetel wil ploffen (cf. de volkse uitdrukking ‘iemand een koek bakken’). Zo toont Gilliams zich net als Van Ostaijen een *spontaan vakman*: het lijkt impromptu tot stand gekomen, maar het zit behoorlijk ingenieus in elkaar.

Dit gedicht staat voorin een afdeling waarvan vooral het titelgedicht naam heeft gemaakt. ‘Landelijk Solo’ – volgens Stefan Hertmans “een van de grote reüssites” van Gilliams’ dichterschap [Hertmans 1993a:121] – slaagt er op bij wijlen verbluffende manier in de anekdote te overstijgen via een stel uitermate intrigerende beelden. De ruggengraat van het ruim zestig verzen lange gedicht lijkt nochtans echt een amoureux verhaaltje voor een erotische film op een commercieel tv-station. De ik bezoekt een andere persoon (een vrouw, kan worden vermoed), ze bedrijven de liefde, gaan naar buiten en de ik verdwijnt weer in de nacht. Maar zo eenduidig is het bij Gilliams natuurlijk niet. De titel alleen al, ‘Landelijk Solo’, suggereert dat het hier misschien wel louter om een fantasma draait. Het begin van het gedicht versterkt die hypothese: “Ik droomde”. [Gilliams 1933:35] Het vervolg is, net als in het schijnbaar zo afwijkende ‘Deuntje’, afwisselend concreet narratief (“Gij woont alleen. Het huis staat afgelegen”), gedramatiseerd (“Soms zucht ge droef [...]: / ‘helaas, gij zijt nooit diep van mij geraakt; / ge doet geen moeite” [ibidem]) en beeldend-interpretierend (“In huis zijn we twee bijen / in een biekorf: zoetheid aan alle zijden / en ons gezoem...” [idem:36]). Zowel technisch (het betekenisvolle enjambement in: “ons gezoem maakt de oogen groot en traag / komen de woorden”⁴⁵) als metaforisch (“Gij zijt een boomken dat diep wordt gesnoeid / en duizelt, lief. Dan zinken we vermoed” [idem:37]) zit dit allemaal prachtig in elkaar. Het hele gedicht ademt verval en sensualiteit (“Een staalhard kruid heeft de dorpel verschoven / en ’t eeuwenoud arduin ligt doorgebroken / [...] / In uw liefdemacht, spelend overstelpt, / daal ik af als in een bad lauwe melk” [idem:35-36]), maar net als in vroegere gedichten gaat Gilliams ook hier alles behalve het verontrustende, het verbijsterende zelfs uit de weg. Sommige verzen lijken om een freudiaanse interpretatie te smeken, maar zijn nog veel krachtiger als je ze letterlijk leest en ze gewoon toevoegt aan de beeldenreeks die het geheel sowieso oproept:

Straks streelen we in de stal blauwe konijnen.
Op het hooi flitst een pas geslepen beitel
en een bijl staat straf in een balk geplant.
Er ritselt een hagedis op ’t dak
[idem:37]

Alleen al dat blauw. Blauw is zowat de meest onwaarschijnlijke kleur die een organisme (plant/dier) kan hebben, maar in deze context kan ze door de lichtinval veroorzaakt zijn; het kan echter net zo goed als een nieuwe sugges-

tie gelezen worden om het gedicht niet als een volstrekt realistische weergave van een bepaald tafereel te zien. Zulke expressionistische (of zo je wil: surrealistische) details bepalen hier de sfeer en verlenen het gedicht een volstrekt unieke en moderne toon. Om het – vanzelfsprekend enigszins eenzijdig – nogmaals in Van Ostaijentermen te stellen: na de herintrede van het gethematiseerde gevoel (cf. supra), slaagt Gilliams er nu ook in een ander Van Ostaijentaboe overtuigend te breken. Weg van de korte lyrische impressies die zijn vroegere verzen typeerden – net als vrijwel alle gedichten uit *Het Eerste Boek van Schmoll* overigens⁴⁶ –, maar met alle cinematografische en narratologische middelen die hij ook daar gebruikte (inzoomen op een ontwrichtend detail in het decor, korte gedramatiseerde uitroepen of uitspraken) componeert hij met beelden, dialogen en beschrijvingen een gedicht dat opnieuw enig lyrisch elan in de moderne poëzie brengt. De invloed van Van Ostaijen beperkt zich hier waartoe hij zich altijd zou mogen beperken: een getalenteerd dichter voelt zich gesteund door het eigenzinnige pad van een voorganger, laat zich inspireren door sommige van diens technische oplossingen en bedenkingen, maar gaat dusdanig zijn eigen weg, dat het lijkt alsof hij uitsluitend in zijn eigen universum leeft en werkt. Van Ostaijen vertegenwoordigt voor Gilliams één oefentocht, en zodra de leerling opnieuw uit het luchtledige neerdaalde, stond hij volstrekt op eigen benen.

§ 4.2

Een landelijk duo in mineur: Gilliams' Van Ostaijen-Idee

Wie schreef er beter over Paul van Ostaijen dan Gilliams?
[Bernlef 1980:28]

Geneer u maar niet om te herhalen wat men over mij zegt [...] nl. dat ik in feite over mijzelf schreef.
[Gilliams tegen Florquin in Florquin 1969:100-101]

Zoals vele dichters, is Paul van Ostaijen de dichter van een pijn, die het bewustzijn van de geheele mensch omvat, die hem loutert en gedurig aan met de vernietiging van zijn dierbaarste en fijnste zintuigen bedreigt.
[Gilliams 1943:18]

Op 26 juni 1941 ging directeur-generaal Prof. dr. Jozef Muls van het Ministerie van Openbaar Onderwijs op zoek naar juryleden die de staatsprijs voor poëzie zouden kunnen toekennen. Op de lijst die hij stuurde aan zijn secretaris-generaal prijkte als reserve ook de naam van de dichter “Maurits [sic] Gilliams”. [Jaspers 1997:28] Toen Wies Moens en Joris Eeckhout weigerden, werd een

Hoofdstuk 4 | Inleiding tot velerlei ideeën – Gilliams & Van Ostaijen

beroep gedaan op de auteur die met zijn roman *Elias of het Gevecht met de Nachtegalen* (1936) in de inner circle van de Vlaamse letteren enige faam had verworven. August Vermeylen noemde hem in zijn literatuurgeschiedenis (versie 1938) een “rasecht schrijver van de meest beschaafde verfijning”. [Vermeylen 1963:163] Die verfijning en beschaving werden enkele jaren later echter plots in twijfel getrokken. Gilliams weigerde immers óók om in de jury te zetelen. Niet, zoals de anderen, wegens gezondheidsredenen (Eeckhout) of omdat hij zelf met een bundel in aanmerking hoopte te komen (Moens), maar omdat er volgens hem helemaal geen poëzie verschenen was in de periode in kwestie (1938-1940). Gilliams had de genomineerde bundels nochtans grondig doorgenomen:

Tot mijn spijt is er in die vele bundels niet voldoende of in het geheel geen ‘poëzie’ te vinden en berust hun inhoud op een brutaal misverstand. Met mijn kennis van zaken, komt er geen enkele verzenbundel in aanmerking om met een z.g. ‘Grote Prijs’ bekroond te worden, want zulke bekroning zou ‘het’ misverstand tot niets minder dan een voorbeeld verheffen. Dit laatste zou het leven van enkele ware dichters in dit land nog een beetje meer verzuren, en ik wens daaraan niet mede te helpen. [Gilliams in Jespers 1997:29]

Daar hadden de hogere ambtenaren niet van terug: “een motivering, die alleen aan het brein van een zenuwlijder kan ontsprongen zijn, – zulks blijkbaar gepaard met de verbittering, zich zelf eens de verhoopte prijs hebben te zien ontsnappen” [Muls in ibidem]. De een-en-al uit gezond verstand opgetrokken Jozef Muls kon deze onverwachte oprisping alleen maar als een psychologische afwijking verklaren. Waarna hij – o ironie – Gaston Burssens vroeg als jurylid.

Gilliams had zich intussen echter duidelijk laten kennen. Hier was iemand aan het woord met een verheven visie op het genre. Wat gemeenzaam voor poëzie doorgaat in Vlaanderen acht hij van een volstrekt andere orde en hij wil het de ‘ware’ dichters (die blijkbaar in deze periode zelf niets in boekvorm gepubliceerd hebben) niet aandoen om door de bestending van dit voorbeeld verder gefrustreerd te geraken. Helemaal onterecht was Muls’ oprisping overigens ook niet. Wie die ‘ware’ dichters in Vlaanderen dan wel mochten zijn, vertelde Gilliams er niet bij. Aangezien vrijwel alle ‘namen’ (van Moens tot Decorte, van Hensen tot Verbruggen, van Jonckheere tot Buckinx) in deze periode een bundel hadden gepubliceerd, heeft het er alle schijn van dat Gilliams inderdaad enkel zichzelf geschikt achtte.¹ Als Muls kennis had kunnen nemen van Gilliams’ werk, dan was hij waarschijnlijk niet zo verrast geweest. In het verhaal ‘Libera, nos Domine’ (geschreven in 1927, maar pas gepubliceerd in 1959) maakt het ik-personage immers een duidelijk onderscheid tussen “dichtkunst” (datgene wat onderverdeeld “in tijdvakken en scholen” in de geschiedenisboeken staat) en “poëzie” (“een magisch evoluerende, radioactieve substantie [die ligt] verspreid, vaak in slechts enkele losse versregels, door dichters van vele generaties, landen en talen in momenten van vervoering neergeschreven”). [Gilliams 1984:211] Had men hem nu toch maar uitgenodigd als jurylid voor een staatsprijs Dichtkunst...

Maurice Gilliams' hooggestemde opvatting over poëzie kruidt ook zijn eerste tekst over Van Ostaijen. Zijn eigenlijke receptie van Van Ostaijen begint immers niet met zijn notities uit 1932 in "het *Journal van den Dichter*" [Gilliams 1943:9], opgenomen in *De Man voor het venster*, maar met het verhaal 'In Memoriam', geschreven in november 1928 en verschenen in juni 1933 als deel van *Oefentocht in het luchtledige*.² Van Ostaijens naam komt nochtans in deze tekst over het droeve en gewelddadige einde van de zwarte dichter Orpheus nergens voor. Het letterlijk fantastische verhaal bevat ook geen realia die overeenstemmen met Van Ostaijens biografie.³ Als Gilliams zelf – in de eerste van zijn genoemde notities in zijn dagboek – niet op Van Ostaijen gewezen zou hebben en hem daar "Orpheus" (ook de naam van de zwarte dichter in 'In Memoriam') had genoemd, dan zou er wellicht niemand op het idee zijn gekomen naar aanleiding van dit verhaal een verband te leggen tussen de twee Antwerpse dichters. Het feit echter dat Gilliams dat gedaan heeft, en vooral de woorden waarmee, zeggen veel over zijn beeld van Van Ostaijen en van 'de dichter' in het algemeen. De ware dichter – en bestaat er een mythologisch archetypischer dichter dan Orpheus? – is de miskende dichter, de *poète maudit* die pas na zijn dood aanvaard, geloofd en geprezen wordt. Het overkomt ook de zwarte Orpheus in Gilliams' verhaal. Hij speelt "mondharmoniecamuziek [...] die bijna subliem van een verloren vaderland vertelde" [Gilliams 1984:183], maar kan niet eens zijn geliefde Eurydice onderhouden of voeden ("Van de liedjes komen geen centen. Er blijft enkel de eer" [idem:184]). De officiële cultuurbonzen moeten hem niet: "Ik heb de laatste postzegels verkwanseld om er een liedje aan Meneer Alphonsus te sturen, opdat hij het in zijn 'Muzen Almanak' zou afdrucken. Nu kijft ze: dat ik ons geld heb verkwanseld, want Meneer Alphonsus zwijgt als een vis. Geen roem. Geen trotse bloem." [ibidem] Die komen er pas, zoals het hoort, postuum. Nadat de raadselachtige kwatrijnen voordragende Orpheus in het havenkwartier door de matrozen tijdens een ruzie over boord werd geworpen en verdrong, schoten de rubriekleiders van "Kunst en Letteren" plots wakker: ze "brachten roerend hulde aan de nagedachtenis van de ongelukkige. Met instemming en bewondering werden de door hem vervaardigde teksten, voor de briefjes van zijn papegaaien-orakel, afgedrukt." [idem:185-186] En zo bekeken zijn de overeenkomsten met Van Ostaijen natuurlijk duidelijk: ook hij maakte orakelachtige, sublieme muziekjes vol "heimwee naar een vaderland van het volmaakte weten" [IV:373], ook hij kon nauwelijks rondkomen, ook hij werd door de maatschappij niet geholpen wanneer de nood het hoogst was, ook hij, vooral, werd vlak na zijn dood ingehaald als een groot dichter (cf. 2.5, 3.1 & 3.2)... In zijn 'Notities over Paul van Ostaijen' in *De Man voor het Venster* noemde Gilliams 'In Memoriam' weliswaar "het verhaal van alle dichters", maar hij gaf meteen ook aan dat hij hier eigenlijk "Paul van Ostaijen's bittere uitvaart" had willen schrijven. [Gilliams 1943:16] De ware dichter Van Ostaijen – die dus poëzie schreef, en geen dichtkunst – werd voor Gilliams zodoende pas echt op papier ten grave gedragen. En in een later interview was de auteur nog veel explicieter over zijn intenties: "Heeft de officiële kritiek uit onze jeugd Paul van Ostaijen niet overboord willen gooien? Daar heb ik dan van geschreven in mijn verhaal 'In Memoriam', over het valse, ligende medegevoel, over de schijnheiligheid die tot uiting kwam toen Van Ostaijen zo jong gestorven was." [in Bernlef & Schippers 1965:113] Hieruit spreekt een grote betrokkenheid die

Gilliams &
Van Ostaijen
(2):
'In Memoriam'

Hoofdstuk 4 | Inleiding tot velerlei ideeën – Gilliams & Van Ostaijen

eerder poëticaal-principieel dan biografisch te verklaren valt. Gilliams had toen hij dit verhaal schreef enkel in zeer beperkte mate (lees: zeer kleine oplagen) contact gezocht met de buitenwereld en de reacties van de officiële kritiek waren alles behalve afwijzend geweest (cf. 4.1). Van persoonlijke miskennen kon er dus niet echt sprake zijn. Daar ging het Gilliams echter niet om: de ware dichter is voor hem *per definitie* miskend. De dichter lijdt immers aan de wereld en aan zijn dichterschap en dat lijden kan door geen wereldlijke erkenning gecompenseerd worden. Martien de Jong sprak niet onterecht van “de mythe van het lijdend dichterschap” bij Gilliams. [De Jong 1984:211] Deze ideeën betreft Gilliams ook op Van Ostaijen en dat was nieuw, in 1932 (en overigens ook nog in 1943, toen deze notities werden gepubliceerd). Van Ostaijen was voor de meesten een getalenteerde speelvogel, een vermoeiende grappenmaker of een neurotische snob; hij werd gezien als een rusteloos zoeker of als de maker van onbegrijpelijke en dus onbetekenende versjes. Wanneer de nadruk werd gelegd op zijn verdiensten dan werd (door vroege fans) zijn humanitaire en emancipatorische inzet geloofd of (door late) zijn muzikaliteit of onwrikbare houding.⁴

(3):
De Man
voor het
Venster

Gilliams zag andere dingen wanneer hij zich over Van Ostaijen boog. Hij zag een uitermate *persoonlijke en individuele strijd* om en met het woord: “Het al te verstandige kind, dat Van Ostaijen zijn leven lang gebleven is, wist al vroeg dat het unieke woord, – in ieder dichterleven opnieuw gevonden, opnieuw herhaald, – uit een allerindividueelste spanning moet gewonnen worden.” [notitie c., Gilliams 1943:18] De dichter vecht niet om het heil van de wereld te bezingen of een volk te ontvoogden. Hem is het erom te doen het diepste geheim van het leven in woorden te vatten. Gilliams schrijft in deze Van Ostaijennotities dat hij al van huis uit “de Dichters voor een wonder” heeft gehouden, “en in hen belichaamd vindt de heilige mythe van de scheppende aarde.” [idem:17] Wat vorige dichters in dat opzicht presteerden kan je tot voorbeeld strekken of zelfs steunen, maar dat neemt niet weg dat het ultiem een individueel gevecht is. Dat Gilliams zo vaak afwijzend of zelfs kregelig reageerde wanneer hij ondervraagd werd over ondergane invloeden (cf. 4.1), kan vanuit deze instelling goed begrepen worden: invloed van andere dichters is in wezen triviaal. “De poëzie is de alleenspraak der eenzamen,” zo luidt een veelgeciteerde zin uit Van Ostaijennotitie i. “De ware dichter is steeds opnieuw de eerste en laatste, en zijn kunst had nimmer tot opdracht gelijk welk epigonendom in het leven te roepen.” [idem:21] Het gaat erom – en dit werd door Gilliams beslist niet pejoratief bedoeld – je eigen “gemeenplaats” te verwerven. Je moet je eigen plaats op aarde afkopen met woorden. Concreet, wat het dichten betreft, impliceert dit dat je de kern van je bestaan in je werk tracht te smokkelen. Gilliams heeft het (en delen van deze terminologie kwamen we al vaker tegen) over “een psychische scheppende drift, die op een *eenig noodzakelijke wijze* tot uiting kwam”. [idem:17, cursivering gb] En hij probeert *nóg concreter* te worden: “gemeenplaatsen zijn in een heilig moment verworven woord- en beeldcomplexen, klankwaarden, etc. die de psychische spanning, – ter bezieling van minder vitale onderdelen van het gedicht, – geleiden, doorzetten, verder dragen, jaren lang het gehele oeuvre door.” [ibidem] Die cruciale energiestroom heeft Van Ostaijen, zo vindt Gilliams, al vanaf *Music-Hall* trachten te verwerven. Dat dit – gezien de context waarin Van Ostaijen dit deed – een haast onmogelijke daad

was, expliciteert Gilliams niet, maar het vormt wel de onderliggende gedachte van bijna al deze notities. Van Ostaijen leefde immers niet alleen in een periode waarin een andere, oudere Vlaamse dichter als een welhaast verpletterende oppergod boven de andere stervelingen zweefde, hij kreeg ook af te rekenen met de egaliserende impact van zowel een aantal buitenlandse bewegingen als de dwingende plaatselijke humanitaire stroming die het bijzonder moeilijk maakten voor de aparte dichter om zijn eigen pad te vinden en vol te houden. In de volgende paragraaf, d., vergelijkt Gilliams Van Ostaijen niet toevallig met die navolgers van de in het eerste kwart van de twintigste eeuw alomtegenwoordige Van de Woestijne; die epigonen hadden hun gedichten opgeladen met geleende energie en vielen dus eigenlijk stil terwijl ze nog in volle beweging leken. In één van die onnavolgbare volzinnen vol mysterieuze schittering waarop hij het patent leek te bezitten, probeert Gilliams vervolgens de andere pool van zijn vergelijking te omschrijven: “De poëzie van Paul van Ostaijen lijkt in zichzelf toegevouwen, zoals een viervleugelig insect waarvan het wonder eerst in volle vlucht te vermoeden is: het blijft aan zijn eigen onvoorziene stilstanden in de ruimte hangen, en even plots schiet het naar voren uit zijn eigen zwaarte van smaragd.” [idem:18] Van Ostaijens poëzie ijkt zo op een dubbele manier het begrip autonomie. Het afzonderlijke gedicht hangt van niets of niemand anders af en dat geldt, algemeen, net zo voor de ontwikkeling binnen zijn oeuvre. Hij lijkt zichzelf telkens opnieuw uit te vinden. De energiestroom van Van Ostaijen is dus zeer particulier; eigenlijk lijkt het zelfs alsof hij er geen bezit; het is alsof hij, in zichzelf gekeerd, zonder externe motor, zonder valscherm ook, onbeweeglijk in de lucht hangt... en daar kan blijven hangen. En dan – hij kan nu eigenlijk alleen nog maar naar beneden storten – haalt hij vanuit een ongekend reservoir de kracht om zich opnieuw in beweging te zetten. Van Ostaijen is voor Gilliams dus helemaal niet de vanzelfsprekende vernieuwer of de paniekerig om zich heen kijkende trendvolger waarvoor de meeste tijdgenoten hem hielden. Hij slaagt er telkens opnieuw in zich aan zijn haren uit het zwelgende moeras van de lyrische herhaling te trekken. Dat Van Ostaijen dat kon, maakt hem tot de evenknie van Guido Gezelle en Karel van de Woestijne. Het zijn de enige andere dichters die in deze bladzijden genoemd worden en dat is niet toevallig; Gilliams wil hier een poëtisch onrecht ongedaan maken. De belachelijke bewering van August Vermeylen – die “Van Ostaijen’s scherpe intellect aan diens... ziekte” toeschreef [f., idem:19] – moest rechtgezet. De officiële kritiek moest dringend van antwoord gediend: “Te lang echter hebben de heeren-met-de-hooge-hoeden [de beschrijving van de typische burgerman die ook Van Ostaijen altijd hanteerde, gb] zijn kunst als een soort variéteummer aangegaapt, als een gedurfd vormelijk-aesthetische acrobatie waar geen ernstige knaap nutteloos zijn leven aan waagt.” [h., idem:20] Van Ostaijen én Van de Woestijne én Gezelle – ziedaar de tiercé van de Vlaamse poëzie. Van Ostaijen slaagde erin die positie te bereiken door van zijn tijd te zijn en die tegelijk te overstijgen. Het expressionisme – zo vermaledijd door de ernstige literatuurlieden te lande – kon voor Gilliams beschouwd worden als een

practisch en theoretisch verschijnsel in onze dichtkunst [dat] – en technisch via de Gezelle-boodschap! – Vlaanderens litteraire aandeel was in het uitbeelden van een tijd, die voorbij is doch waar wij een

Hoofdstuk 4 | Inleiding tot velerlei ideeën – Gilliams & Van Ostaijen

twintigtal verzen aan te danken hebben, onnawijsbaar, wat betreft hun karakter van vorm en inhoud, in honderden jaren Nederlandsche literatuur-historie. [idem:20-21]

En die twintig gedichten werden geschreven door Van Ostaijen, de dichter die op een zeer persoonlijke manier de erfenis van Gezelle verwerkte. Het absoluut unieke van Van Ostaijen wordt door Gilliams in de laatste twee notities aan de orde gesteld. Hij citeert en analyseert er ‘Marc groet ’s morgens de Dingen’, het gedicht waarin getracht wordt het eerste zien over te doen. Een kind als focus is daarvoor ideaal: “Na de weeke nachtrust treedt het kind de woonkamer binnen, waar het de dingen van gister met creatief verbazen *herontdekt*.” [idem:22] Van Ostaijen was de eerste dichter in ons taalgebied die hierover schreef, aldus Gilliams. Maar, zo suggereert de criticus in de slotnotitie, onbewust creëerde hij met dit gedicht ook een zelfportret: “Paul van Ostaijen zie ik altijd als Marc, die ’s morgens de dingen groet.” [idem:23] Van Ostaijen als de dichter die beseftte dat het eerste zien onmogelijk was geworden, maar die kennis in zijn gedichten even tussen haakjes kon zetten om de wereld met steeds hernieuwde kracht tegemoet te treden. Maar ook: de dichter die wel tot de dingen kon spreken, maar tegelijk moest ondervinden dat die dingen niet in staat waren te antwoorden. Een uitermate moderne dichter, dus, doordrongen van het fundamentele isolement en de noodzaak van het steeds opnieuw reiken naar het en de ander(e). Vanuit deze interpretatie kan misschien ook het volgende, bekende en eerder als motto aangehaalde citaat verklaard worden. Op het eerste gezicht lijkt het in tegenspraak met de dingen-groetende kinderdichter, maar volgens mij vormt het van die dichter het fundament: “Zooals vele dichters, is Paul van Ostaijen de dichter van een pijn, die het bewustzijn van de geheele mensch omvat, die hem loutert en gedurig aan met de vernietiging van zijn dierbaarste en fijnste zintuigen bedreigt.” [Gilliams 1943:18] De antennes van de dichter zenden voortdurend signalen uit, maar worden bedreigd door de absolute radiostilte aan de andere kant. De dichter spreekt, maar behalve de echoput van de taal antwoordt er niemand. De pijn die deze situatie teweeg brengt omvat “het bewustzijn van de geheele mensch” omdat ze voor de moderne mens blijkbaar ontologisch is.⁵ Het betreft hier, banaal geformuleerd, de *condition humaine*, die Van Ostaijen, de schijnbaar vrolijke dichter-duivenmelker, enkel op een rationele manier aan kon: “Zijn geheele oeuvre door treft men sporen aan van een blanke verschriktheid, die niet in klagen en gekreun tot uiting komt, doch achter een wilskrachtig intellectuele bedwongenheid te raden is.” [idem:18-19] En met deze woorden schetste Gilliams meteen ook zijn zelfportret. Zijn koppige en vastberaden zoektocht naar een volstrekt eigen spoor, een eigen “gemeenplaats”, zijn hartstochtelijke ratio, zijn lucide inzicht in de volstrekte hopeloosheid van zijn, van dé situatie... ging het in deze notities over Van Ostaijen of over Gilliams?

(4): een vergeten recensie] Zijn eerste openbare tekst over Van Ostaijen publiceerde Gilliams eind 1935 in de ‘periodiek voor boekenvrienden’ van De Nederlandsche Boekhandel Contact waarvan hij zelf de leiding had.⁶ Naar aanleiding van de tweede druk van de door Burssens bezorgde *Gedichten* schreef hij een korte recensie waaruit duidelijk zijn respect voor de auteur bleek. Van Ostaijen wordt hier achtereenvolgens

omschreven als “een verstandig dichter” die gekenmerkt wordt door een “vermoeide doch superieure ernst” en een “ingeschapen drang naar perfectie”, “niet wat men noemen kan een duister, moeilijk dichter” [Gilliams 1935:4], een levenslange “revolutionair”, “een gevoelig” maar ook “een intelligent dichter” en “de dichter van een, zij het speciaal genuanceerde, sensibiliteit”. [idem:5] Die karakteristieken zijn op zich niet zo verrassend, maar vooral de nadruk op het verstandelijke en de ernst was in een tijd waarin Van Ostaijen toch nog door velen werd beschouwd als een plezante losbol (cf. supra) een bewijs van meer dan gemiddelde waardering. Hij contrasteert zijn eigen oordeel met dat van “de Philistijnen” [ibidem] (letterlijk de term voor de lui die verantwoordelijk worden geacht voor de dood van Orpheus in ‘In Memoriam’, cf. supra) die “geaartzeld [sic] hebben zich zelf te erkennen in de chimpansee [uit Van Ostaijens ‘Berceuse presque nègre’, gb] die (met reden), meende dat er zoveel water in de zee gaat”. [ibidem] Een interessante interpretatie van Gilliams: de chimpansee wordt hier dus gezien als de mens die weigert de feiten onder ogen te zien en er zich aan aan te passen (de hoeveelheid water in de zee, het ongewone talent van Van Ostaijen).⁷ Gilliams vindt ook niet dat Van Ostaijen “inhoudloze kunst” heeft gemaakt [ibidem], al beweerde deze in zijn eigen poëtische geschriften van wel en al zagen critici daarmee hun kans schoon om de dichter als een schepper van betekenisloos werk van de hand te wijzen. Waar die betekenis dan in schuilt, probeert Gilliams aan te geven met twee uitspraken die hij ook in *Vita Brevis* zal gebruiken. De door Van Ostaijen uitgedrukte emoties worden niet rechtstreeks uitgesproken, maar – zoals hier al zo vaak betoogd – gesuggereerd en door een sterke ratio bedwongen. Met een variant op zijn geciteerde insect-beeld (cf. supra), stelt Gilliams het nu zo: “Als een uiterst fijn bewerktuigd insect vouwt hij de magieke vleugels onder een staalhard schild; alleen tijdens zijn vlucht zijn zijn kansen en mogelijkheden bij benadering te schatten.” [idem:4] De insectmetafoor uit *De Man voor het Venster* krijgt zo een extra betekenis: de dichter opereert niet alleen autonoom, hij verbergt ook zijn troeven en pas tijdens de realisatie van zijn vlucht (het eigenlijke gedicht) laat hij een glimp van zijn bedoelingen (inhoud, gevoel) bewonderen. De manier waarop hij dat volgens Gilliams doet, lijkt verdacht veel op de manier waarop Gilliams zelf dat wil doen: “het doel van zijn bestrevingen is de contrapunt: l’art de fair marcher les notes.” [idem:5] De muziek/het gedicht moet dus als het ware uit zichzelf ontstaan, het ene woord moet het andere uitlokken en de basisstructuur van de compositie is contrapuntisch; het kunstwerk vertelt zo niet één verhaal, maar vormt een gelaagd geheel waarin verschillende ideeën en gevoelens tegelijk aan bod kunnen komen.

Uit deze notities (en mijn bespreking ervan) mag niet afgeleid worden dat Gilliams zich op dit moment met Van Ostaijen vereenzelvigde of hem de belangrijkste Vlaamse dichter vond. Vandevoorde en Missinne hebben aan de hand van enkele niet in *Vita Brevis* opgenomen teksten uit de jaren dertig aangetoond dat die rol veeleer Karel van de Woestijne toekwam. [Vandevoorde&Missinne 1997:282] Van de Woestijne had immers *geleden* aan en onder het dichterschap en gezien de door Gilliams hieromtrent gecultiveerde mythe (cf. supra) voelde hij zich dan ook bijzonder aangetrokken tot Van de Woestijne. Dat bleek onder meer uit de tekst die hij in 1934 in *Dietsche Warande & Belfort* liet

Gilliams &
Van de
Woestijne

Hoofdstuk 4 | Inleiding tot velerlei ideeën – Gilliams & Van Ostaijen

verschijnen onder de titel ‘Over Karel Van de Woestijne’. In die zes notities komt de naam van de dichter echter niet voor en ook over zijn werk wordt er niets rechtstreeks meegedeeld. Het gaat de hele tijd over een ik die voor Gilliamslezers erg herkenbaar is: zijn preoccupatie met “zelfvernietiging” en zijn “innerlijke verscheurdheid”, zijn streven naar “een onbereikbaar-screen, eenzaam en fier bestaan”, zijn paradoxale beschrijvingen (“gierige gretigheid”) [Gilliams 1934:685] en uitgesproken anti-sentimentaliteit (hij ziet zijn hart als “een gruwelijke arena” [idem:686])... het lijkt wel Elias/Gilliams zelf te zijn. Maar waarom heet de tekst dan ‘Over Karel Van de Woestijne’? Misschien beschouwde Gilliams dit als fragmenten uit een *biographie imaginaire* van Van de Woestijne. De beschreven ideeën en obsessies waren Van de Woestijne zeker niet vreemd. Maar ook in dat geval geldt: veel meer nog dan in zijn notities over Van Ostaijen of zelfs zijn opstel over Henri De Braekeleer (cf. infra) schrijft Gilliams hier schaamteloos over zichzelf. Het visioen dat hij in deze tekst beschrijft verbeeldt immers precies zijn eigen poëtica op dat moment: eerst ziet hij in een “zinsverbijstering” zijn eigen bloedsomloop [idem:685], daarna ziet hij die “fonkelend op de eeuwigheid afgeteekend”, en hoewel “door een onuitlegbaar magische tusschenkomst” het hart ontbrak, bleef het bloed toch “jagen en stroomen”. [idem:686] De dichter wil dus zichzelf neerschrijven (zijn kern, zijn bloedsomloop, de Idee Gilliams), maar zonder rechtstreekse belijdenis (het hart). Hij wil dat het gedicht een levend organisme is (het bloed stroomt nog), maar de motor van dat leven mag niet getoond worden. Gilliams’ (poëtische) obsessies spreken ook uit de laatste notitie. Daaruit blijkt immers dat het gepostuleerde lijden uiteindelijk in en door het gedicht gesublimeerd wordt. De “oplossing die de ziel aan het lijden geeft” kan hij zonder vrees aanvaarden; zijn zingeving ligt niet – zoals bij de christenen – in het louterende besef dat het hiernamaals wacht, maar in het diepe geloof dat het traject van de dichter zelf noodzakelijk is geweest. “Een dichter is steeds een geloovige, zelfs indien hij het bestaan van God ontkent. Hij weet immers dat hij in geen geval een produkt van de vrije wil is; en, zich daarvan bewust, zoekt hij onophoudelijk het middenpunt van waaruit hij zich voortbeweegt.” [idem:686] Gilliams koestert het gezelschap van dichters “voor wie poëzie inderdaad een encyclopedische wetenschap van het eigen leven” was [Juryrapport 1981:108] en behalve met de grote romantici voelde hij zich in dat verband ook duidelijk verwant met Van de Woestijne. Van Ostaijen had ook wel een noodzakelijk traject afgelegd, maar zijn zoektocht naar “het middenpunt van waaruit hij zich voortbeweegt” was toch minder door lijden en autobiografie gekenmerkt dan dat van Van de Woestijne (en Gilliams). Gilliams had in zijn Van Ostaijenstukjes weliswaar geprobeerd om ook van zijn stadsgenoot een lijdend dichter te maken (het “lijfsgevaar” waarmee hij een ‘gewoon’ dichter was kunnen worden, cf. 4.1; de miskennis die zijn dood had betekend, zijn uitdrukking van een pijn “die het bewustzijn van de geheele mensch omvat”, cf. supra), maar ondanks de hem toegeschreven ernst en het leed dat ook zijn bestaan kenmerkte, bleef Van Ostaijen in zijn werk zelf toch onmiskennisbaar speelser en, vooral, onpersoonlijker. In ‘Karel van de Woestijne en de zee’ vermeldt Gilliams dat “uit zijn [Van de Woestijnes, gb] veelvuldige, rijke en geniale geschriften” was gebleken dat in Van de Woestijne “een drang naar zelfbepaling” aanwezig was. [Gilliams 1936c:427] En precies op dat punt moest zijn voorkeur wel naar Van de

Woestijne gaan. Van Ostaijen trachtte weliswaar zichzelf ten opzichte van de lyriek te bepalen, maar dat impliceerde in zijn optiek een gestage afname van ego-belijdenis. Voor Van de Woestijne en Gilliams lag dat anders. Niet dat zij een openbare biecht hielden. Bij Van de Woestijne vond de belijdenis niet rechtstreeks plaats maar door symbolen. Een belangrijk en geladen symbool voor Van de Woestijne was juist de zee. Gilliams' belangstelling binnen het corpus zee-gedichten van Van de Woestijne ging in het bijzonder uit "naar die verzen waarin hij zijn persoonlijke psychologische ervaringen in en door het zeegebeuren vaststelt." [idem:429] Geen directe belijdenis dus (hoewel in het door Gilliams geciteerde gedicht wel letterlijk "alleen", "wie zich zelf ontvlucht", "onmacht" en "mijn eenzaamheid" voorkomen [idem:429-430]), maar de uitstraling en verbeelding van een bepaalde, door het object/de zee uitgelokte, stemming.

In de gedichten die Gilliams in de jaren dertig schreef, voltrekt zich een evolutie waardoor hij zich, anders dan voorheen, tussen Van de Woestijne en Van Ostaijen in zou positioneren. De opvallendste evolutie betreft de vorm. Gilliams' vanaf dat moment steeds klassieker ogende gedichten worden opnieuw korter. Het zijn sonnetten of uit assonerende kwatrijnen samengestelde gedichten. Het dramatische aspect dat vroeger door dialogen tussen verschillende personages of stukjes directe rede werd gerealiseerd wordt nu soms – net als bij Van de Woestijne – door het gebruik van een gedachtestreep vooraan het vers in de strofe zelf verwerkt. Deze kenmerken doen Gilliams' poëzie dus weer dicht bij Van de Woestijne belanden. Ook de beurse sfeer is duidelijk met die dichter verwant.⁸ De manier waarop hij zijn emoties objectiveert is echter anders dan (meestal) bij Van de Woestijne. Hij vertrekt niet vanuit één welbepaald symbool (zoals de zee), maar vanuit een cluster van verschillende beelden die – nogmaals naar het woord van Eliot – de *objective correlative* van een bepaalde toestand vormen, een soort van verbeelde pendant ervan. Burssens (cf. 2.2.2.1) en Van Ostaijen hadden al eerder op deze manier gedichten geschreven.⁹ Een eerste proeve van deze 'nieuwe' Gilliams staat in de tweede, alweer grondig herwerkte druk van *Het Verleden van Columbus* (1938) waarin voor het eerst de cyclus 'Verzen 1936' is opgenomen. Het klassiek geworden openingsgedicht 'Herfst' zet meteen de toon voor de rest van Gilliams' poëzieproductie:

tussen PvO
en VdW

Het is een land van grijsaards na de zomer,
hier geeuwt de heide in haar gal van zonde;
het bruin der eiken heeft de geur der honden,
het dorp gloeit in zijn klokken van october.

De honig druïpt vermoeid in aarden potten
waaraan de handen zich getroost verenigen;
en eenzaam duurt 't gemaal der molenstenen,
't kasteel staat in zijn grachten te verrotten.

Sterfbedden blinken van het goud der vaderen,
't is avond en de zonen zien het wonder:
't geboortehuis dompelt in nevel onder
en jeugd en lief en 't àl zijn niet te naderen.
[Gilliams 1984:103]

Hoofdstuk 4 | Inleiding tot velerlei ideeën – Gilliams & Van Ostaijen

Filologen houden van dit gedicht. Ze kunnen er al hun interpretatieve spitsvondigheid op botvieren. Andere Gilliamsgedichten zijn vaak duister en blijven dat, ook nadat men er syntagmatische en paradigmatische lecturen op heeft uitgeprobeerd. ‘Herfst’ lijkt anders. De isotopieën drijven er als het ware boven: het land(elijke) (land, heide, bruin der eiken, geur der honden, dorp, honig druïpt, aarden potten, kasteel, grachten, ’t geboortehuis in de nevel), het verloop van de (ge)tijd(en) (herfst, na de zomer, oktober, verrotten, avond), ouderdom en vermoedheid (grijsaards, geeuwt, vermoeid, sterfbedden), het monotone (geeuwt, klokken, vermoed, eenzaam duurt ’t gemaal der molenstenen)... En wat rest kan in de categorie metafysica terecht: de zonen zien het wonder en jeugd en lief en ’t àl zijn niet te naderen...¹⁰ Edoch, zoals de Braziliaanse dichter Drummond de Andrade schreef: “Van de semie / Van het sema, van het semeem, van het semanteem / Van het lexeem / Van het classeem, van het mema, van het senteem / *Libera nos, Domine*”. [Drummond de Andrade 1992:233] De indruk van begrip die ze wekken is namelijk vals. Dat die woordengroepen samenhangen en de indruk/inhoud van ‘herfst’ met alle voor de hand liggende connotaties (verval, eenzaamheid, dood...) keurig versterken... *so what?* Gilliams maakt geen rebussen voor gevorderden. Aangezien hij zich niet beperkt tot één uitgewerkt beeld (à la ‘de zee’) maar er een hele reeks na elkaar plaatst, maakt hij het gedicht meteen ook vatbaarder voor verschillende interpretaties. Dat effect wordt nog extra versterkt door de uitermate complexe manier waarop de beelden in zijn gedichten zijn opgebouwd. Strikt genomen zijn ze onmogelijk: hoe kan een dorp nu gloeien in zijn klokken? Hier worden geen dingen meer vergeleken, maar in en door elkaar geschoven. De transgressieve poëtica van de vijftigers kondigt zich hier al aan. (En ook in dit opzicht ligt Gilliams dus niet zo ver af van Van Ostaijen en het surrealisme – cf. 2.5 & 3.5 – én van zijn schijnbare tegenpool Burssens, cf. 3.2.) Het lijkt me dan ook interessant(er) te focussen op die elementen die niet meteen passen in de vermelde klassen of die aan betekenis winnen door andere klemtonen te leggen. En dan blijkt het gedicht, ondanks de herfst en de dodende vermoeidheid, plots open te bloeien. Het begint al met het openingsvers. Afhankelijk van de gelegde klemtoon (op “grijsaards”, dan wel “na de zomer”) krijg je een andere toonaard. Je bent geneigd deze regel te parafaseren als: na de zomer ziet iedereen eruit als een grijsaard (in de herfst lijkt iedereen bejaard). Maar waarom hem niet lezen als: in dit land ziet iedereen eruit zoals een grijsaard na de zomer. De interpretatie kan dan in een andere richting uitwaaien. De klemtoon verschuift van de nazomerassociaties (verval tot en met dood van het leven) naar de bejaarden (het *desondanks* aanvaarden van het leven). Nà de zomer voelt een grijsaard zich misschien wel beter op zijn gemak; het hectische buitenleven van de zomer kan opnieuw plaats maken voor een meer gezapig, meer aan zijn levensritme aangepast maar toch nog levenskrachtig bestaan. Het land is inderdaad niet meer vruchtbaar (het geeuwen van de heide), maar gezien de “zonde” die ze nog kan bedrijven, lijkt ze niet per definitie tot inactiviteit gedoemd. Het leven heeft een wat zompige rijpheid bereikt, maar is nog lang niet van kracht gespeend (bruin der eiken, de geur der honden). Het dorp is helemaal niet aan het uitsterven, maar “gloeit”, zoals ook kerkklokken dat kunnen doen tijdens het nagalmen.

De honing is inderdaad vermoeid, maar “druipt” wel nog altijd, in potten die zeker nog een hele winter meekunnen. Dat tafereel heeft dan ook een troostend effect (“waaraan de handen zich getroost veren”), dat in de eenduidige standaardinterpretatie moeilijk in te passen valt. Het monotone gemaal van de molenstenen mag dan eenzaam zijn, ook dit levert voedsel op. Het rottende kasteel past dan weer minder in deze, minder *downbeat* lectuur. De derde strofe kondigt echter nieuw, ander leven aan. Het eerste vers kan cynisch gelezen worden als een verwijzing naar de erfenis (het goud dat de zoon zal krijgen doet het sterfbed blinken), maar kan net zo goed verwijzen naar de immateriële levensschat die van generatie op generatie overgaat. De avond valt en de zonen komen nu in beeld. Wat is het wonder dat ze zien? De onafwendbaarheid van het eigen leven (afscheid van de jeugd en het lief, inzicht in het onbereikbare van het absolute). Intrigerend is de constructie in het voorlaatste vers: het geboortehuis wordt niet in nevel ondergedompeld, maar *dompelt zélf* (de jeugd, het lief, het ál). Het geboortehuis en alles waar het voor staat (de opvoeding, de erfenis...) speelt een – ook syntactisch – actieve rol in het verdere leven. Conclusie van deze tentatieve lectuur is vanzelfsprekend niet dat we hier plots met een levenslustig en van een naïef optimisme doortrokken gedicht te maken hebben. Wanneer Gilliams de titel ‘Herfst’ gebruikt, doet hij dat niet ironisch. Maar de decadente vermoeidheid die zo voor de hand ligt, kan zeker genuanceerd worden door de nadruk te leggen op die aspecten die ervoor zorgen dat het leven, ondanks alles, na de herfst en de winter, toch weer verder gaat.¹¹

En dat deed het ook voor Gilliams. Te midden van allerlei privé-problemen [De Jong 1984:171] hield hij zich in de laatste jaren voor de Tweede Wereldoorlog onder meer bezig met de eerste aanzetten van de roman *Gregoria*, het schrijven van een lang essay over de schilder Henri De Braekeleer en het begeleiden en/of bezorgen van bloemlezingen uit de Vlaamse poëzie-geschiedenis. In later vrijgegeven notities (ingevoegd in het dagboek van 1939) schrijft hij: “Over Henri de Braekeleer hoop ik voluit te schrijven, zoals ik wensen mocht dat er ooit over mij geschreven werd: een gereconstrueerd levensbeeld door middel van het geanalyseerde oeuvre.” [Gilliams 1984:360] Blijkbaar anticipeerde Gilliams op zijn eigen veronderstelling dat niemand dat ooit écht goed zou kunnen doen en dus deed hij het *en passant* maar meteen zelf. Zoals altijd bij Gilliams betrof het hier immers minstens evenzeer zijn levensbeeld en de analyse van zijn werk als enkel dat van de bestudeerde schilder.¹² “Doorheen en in alles blijf ik-zelf onderwerp van wat ik schrijf,” beweerde hij dan ook enkele bladzijden later, al voegde hij er wel aan toe dat het er uiteindelijk voor de lezer op aan komt “te vinden in welke nuances ik mij verborgen houd.” [idem:365] Van een volledige identificatie kan er dus geen sprake zijn. Aangezien Gilliams echter wel benadrukte dat hij ook in zijn essayistiek volledig aan zijn eigen beeld en Idee werkte (“Een essay moet in bepaalde zin de voortzetting zijn, de complementering van het oeuvre van de dichter” [idem:364]), kan de lezer met kennis uit de rest van *Vita Brevis* wel aan de slag om uit te zoeken waar hij zich verborgen houdt dan wel bloot geeft. En zodra je dat doet, springen de parallellen in het oog. Het valt uiteraard buiten mijn onderzoeksdomein om die allemaal te signaleren en dus

Gilliams
‘Breugel’:
De Braekeleer

Hoofdstuk 4 | Inleiding tot velerlei ideeën – Gilliams & Van Ostajen

beperk ik me tot enkele beweringen waarin invloed en/of verwantschap van/met Van Ostajen kan worden vermoed. Zo stelt de criticus al meteen over De Braekeleer: “Hij is iemand die angstvallig de begrenzing van zijn persoonlijke intimiteit, getransponeerd in de dingen die hij weergeeft, tracht te bewaren.” [Gilliams 1943:210] De Braekeleer, Van Ostajen, Gilliams – kunstenaars die de belijdenis schuwen en zich enkel onrechtstreeks, via de dingen, uiten. Of die schroom voor een openbare biecht samenhangt met een (over)gevoeligheid voor die dingen en ze, bijgevolg, eigenlijk ‘gewoon’ hun eigen obsessies of emoties op die dingen projecteren is voer voor psychologen. Feit is in ieder geval dat de beschrijving die Gilliams geeft van de voorwerpen op niet nader genoemde schilderijen van De Braekeleer dezelfde scherpe sensibiliteit en hetzelfde illusieloze pessimisme uitstraalt als vele teksten van Van Ostajen. De Braekeleer schildert als een bejaarde Marc die nog altijd de dingen groot hoewel hij weet dat die dingen nooit zullen antwoorden. Hij weet dat “er dingen zijn die wij kunnen koesteren door er zelfs onze oogen op te laten rusten, zonder hoop of verlangen dat zij ons zouden zien.” De Braekeleer schildert allesbehalve veilige, burgerlijk-decoratieve tafereeltjes; de onwezenlijke stilte die ze uitstralen “is een soort giftige afscheiding, waar de psychische en fysieke mensch als het ware langzaam en onherstelbaar een verkalkingsproces door ondergaat.” [ibidem] Deze stilte is giftig omdat ze de toeschouwer confronteert met de *absolute* stilte die vooraf gaat aan en volgt op het leven.¹³ Het gaat hier – net zoals in Van Ostajens Bruegelessay (cf. 2.5) – om het onontkoombare besef dat, in het licht van de eeuwigheid, het menselijk bestaan absurd is. Dit alles wordt natuurlijk niet expliciet gethematiseerd, maar (zoals bij Van Ostajen én Gilliams) in *unheimliche* tableaux geschetst: “Hij schildert een open deur in een verlaten gang, en, wee mij, de verstoorde heimelijkheid van kamers met open deuren; hij schildert een woonvertrek waarin het licht als schimmel aan de meubels kiemt [...] in een huis waarvan de muren als om een aardbeving te bidden staan.” [idem:211]¹⁴ En net zoals enkele meubelstukken de grote emotionele geladenheid van dit schilderij uitmaken, zo ook kon Van Ostajen volslagen ontredderd raken door enkele woorden of de schijnbaar toevallige samenkomst van enkele objecten.¹⁵ Het door Van Ostajen zoals gezegd in Bruegel herkende, vindt Gilliams bij De Braekeleer terug: “het tragische besef dat hem bewoont: hij ziet zichzelf als kortstondig menselijk verschijnsel, in verhouding tot de eeuwenoude materiele verschijningsvormen.” [idem:234]¹⁶ Misschien wel het belangrijkste schilderij waar Gilliams dit alles in ‘leest’ is het werk dat hem ook de titel ingaf voor zijn eigen bundel dagboek- en andere notities uit 1943: ‘De man voor het venster’.¹⁷ De aanleiding van dit werk is volgens hem – en hiermee geeft hij meteen ook een zoveelste werkdefinitie van wat hij zelf met *Vita Brevis* wil bereiken – “een soort pathetiek van de intelligentie [...] [e]n wel de verst doorgedreven bevinding die de mensch van zich zelf hebben kàn”. Het betreft hier, nogmaals, een volstrekt illusieloos inzicht, “het wrang ontworstelde besef van duur en tijd, aan het feitelijk hachelijke leven van de mensch op aarde.” [idem:248]¹⁸ Waarna Gilliams zeer indringend het afgebeelde beschrijft en interpreteert, en hij besluit met een formule die zoals reeds eerder bleek (cf. 4.1 en supra) zijn eigen artistieke ideaal belichaamde: “het is geworden de objectieve weergave van een zeer subjectieve toestand.”

[idem:249] Dit was intussen zo zeer zijn eigen credo geworden dat hij – die zogenaamd jarenlang schaaftde aan elke zin en elk denkbeeld – er intussen automatisch van uitging dat zijn eigen werk eraan beantwoordde. In het geval De Braekeleer haalde Gilliams dit ideaal echter niet. Zijn beschrijving van ‘De man voor het venster’ is – zo bleek recent – een wel zeer extreem geval van recuperatie; een subjectieve weergave van een zeer subjectieve toestand dus. “Gilliams beschrijft prachtig, niet het beeld zelf, maar wel wat het doet,” aldus Bart Verschaffel. [Verschaffel 1995:162] En wat het doet is duidelijk voor Gilliams: het geeft de essentie van De Braekeleer weer. “Na lang en indringend kijken, moet men zich verwonderen over de luciditeit van dit pessimisme, waar de Idee Henri De Braekeleer zich in gecrystalliseerd heeft.” [Gilliams 1943:250] Dit schilderij is dus voor De Braekeleer wat bijvoorbeeld het Bruegelessay en een handvol nagelaten gedichten voor Van Ostaijen zijn (volgens Gilliams): de ultieme realisatie van hun schepper (in de beide betekenissen: het hoogtepunt van de kunstenaar en die werken waarin hij [dus] zichzelf realiseert). Hoe subjectief dit soort oordelen echter is, blijkt uit het De Braekeleeressay van Verschaffel. Hij stelt immers onomwonden: “Gilliams heeft zijn favoriete schilderij nooit gezien.” [idem:163] Gilliams heeft dus niet “lang en indringend” naar het schilderij gekeken, hij heeft gezien wat hij erin wilde zien. Hij heeft gezien wat paste in zijn eigen, zorgvuldig opgebouwde en gecultiveerde privé-mythologie. Verschaffel maakt dat ook hard, in wat een schoolvoorbeeld van deconstructieve kunstcritiek mag heten. Door beter te kijken dan al zijn voorgangers kan hij alle bestaande interpretaties moeiteloos van tafel vegen. Zijn argumenten zijn overtuigend, zijn conclusie is niet minder dan onthutsend: “in de contouren van de spiegeling [verbergt De Braekeleer] het silhouet van een vrouw [...] Dus niet: ‘De man voor het venster’, maar: ‘De vrouw in het venster.’” [idem:162-163] De door Gilliams met veel inleving verwoorde “tragedie van zijn innerlijke schade” die hij aan de man voor het venster toeschrijft [Gilliams 1943:249] vervalt hierdoor,¹⁹ maar tegelijk, zo geeft Verschaffel terecht aan, krijgt hij hier ook “ultiem gelijk” [Verschaffel 1995:162], zij het dan op een wel erg ironische manier. Vlak na de passage over ‘De man voor het venster’ stelt Gilliams immers over de door hem besproken werken:

Schijnbaar is er geen mysterie in deze vier schilderijen, en toch zijn ze niet zonder verborgenheden. Hoe meer men ze kritisch nadert, des te meer wordt men het onverwoordbare er in gewaar. Ik geef toe: langzaam en eerst mettertijd ziet men waarlijk iets op die nooit groote doeken, al meent men er jaren geleden reeds alles op gezien te hebben. [Gilliams 1943:251]

Er zit inderdaad iets heimelijks in De Braekeleers schilderijen – Verschaffel geeft nog een hele reeks andere voorbeelden, het ene al overtuigender dan het andere – maar zelfs zielsverwant Gilliams heeft daar consequent overheen of naast gekeken. Het “onverwoordbare” dat hij hier ter sprake brengt moet niet zozeer op de afbeeldingen geprojecteerd worden zoals hij zelf pleegt te doen, maar kan er door goed te kijken ‘gewoon’ uit afgeleid worden. De Braekeleer speelt een uitdagend spel met de perceptie, met de kijkgewoontes van de kijker.

Hoofdstuk 4 | Inleiding tot velerlei ideeën – Gilliams & Van Ostaijen

“Hij creëert doelbewust zones waar niet meer het oog, maar de verwachtingen en evidenties van de toeschouwer het beeld maken, om daar, openlijk maar ongezien, het beeld te ‘keren’.” [Verschaffel 1995:167, cursivering gb] Verschaffel ontwaart zo in dit werk een betekenis die Gilliams – ondanks alles toch gefixeerd op het vastleggen van ‘een’ betekenis – niet heeft kunnen of willen zien: “hun dubbelheid, hun voorgewende onschuld en onwetendheid – en dus, letterlijk, hun ironie.” [idem:169] En ironie – dé ‘dubbelheid’ bij uitstek – is natuurlijk niet direct, via een kunstwerk *verwoordbaar*; bij geslaagde gevallen van ironie is de mededeling nooit: ‘dit is ironisch’. Slechts de opmerkelijke toeschouwer of lezer kan ze detecteren. Die ‘breuk’ tussen wat er staat (een man/vrouw, in dit geval) en wat er lijkt te staan (een man/de kunstenaar zelf) heeft Gilliams duidelijk niet ervaren. Hij was erop gebrand ‘de Idee’ De Braekeleer uit het werk te kunnen halen door zich te fixeren op... wat er niet staat (het “onverwoordbare”). In het enige naakt dat de schilder ooit maakte – ‘De volkswrouw’ [Todts 1988:207] – zag hij zijn kans schoon. Hier “heeft hij [De Braekeleer, gb] zich onbewust aan zichzelf verraden: hij was in de grond een arme, psychisch gekwelde bangerik.” [Gilliams 1943:260] Of dat ook echt zo was laat ik even in het midden. Intrigerend is echter de meteen hierop volgende zin van Gilliams: “Daarna [na het voltooiën van dit doek, gb] sloot hij de vleugelen weer, als een door pijn verblind insect.” [ibidem] Die insectmetafoor kwamen we al eerder tegen: een keer in de notities over Van Ostaijen in de dagboekantekeningen van 1932, een keer in de recensie over Van Ostaijen in 1935 (cf. supra). De Braekeleer, Van Ostaijen én Gilliams (de man die zich hoopte verborgen te houden in de nuances van zijn betoog, cf. supra) – drie ‘autonome’ kunstenaars, drie insecten die slechts in zeer uitzonderlijke situaties hun ware aard tonen; getroffen door de pijn van de *condition humaine* durven ze zich slechts ‘in de vlucht’ zelf bloot geven. Het is het natuurlijke vliegen van het insect, maar in zekere zin ook de escapistische vlucht van de inderdaad wat bange kunstenaar. Enkel tijdens de ‘vlucht’ durft de kunstenaar het aan iets van zijn uiteindelijke bedoelingen te laten zien. Daarbuiten is hij stil. Is het stil.

over
Vlaamse dichters

Eén van Gilliams’ ‘vlucht’-wegen was het bezorgen en becomingen van het dichtwerk van anderen. In 1937 verscheen het door hem samengestelde en ingeleide *Vlaamsche Lyriek 1830-1890*, hij hielp zijn vriend Emmanuel de Bom met een heruitgave van de gedichten van de net overleden Arnold Sauwen en schreef een inleiding bij de *Verzen* van Prosper van Langendonck. Behalve kritische maar veelal toch nog piëteitsvolle benaderingen van de Vlaamse poëzietraditie, waarvan ook hij onwillekeurig een schakel vormde, waren deze teksten ook altijd confrontaties met zichzelf en uitdagingen van zijn eigen poëtica. Dat Van Ostaijen in die ontwikkeling nog steeds een rol speelde, blijkt onder meer uit een brief aan De Bom waarin hij het gebrek aan vormkracht van Sauwen bespreekt; aangezien “een vers innerlijke structuur moet hebben en organisch te maken heeft met een bepaalde geometrie” voldoen zijn gedichten alles behalve. [in Van Dijck&Somers 1997:297, cursivering gb] Wanneer hij even later aangeeft op welk vlak het Sauwen precies aan zin voor structuur ontbreekt, weerklinkt een echo van wat Van Ostaijen in 1925 over Gilliams zélf schreef (cf. 4.1): “Intuïtief wordt hij de waarde der dingen gewaar, doch hij mist de kracht om alles naar lyrische orde te rangschikken, en daardoor is hij spijs zijn aanleg steeds een schrijver van versjes gebleven.” [ibidem]²⁰ In zijn

essay 'Grafnaald voor de dichter Arnold Sauwen'²¹ besteedt hij nogal wat aandacht aan de "sensuele drijfveren" die volgens hem elk dichterschap bepalen (al dan niet transcendentaal "gesublimeerd" zoals bij Hadewijch). [Gilliams 1984:388-389] Hier lijkt hij dicht in de buurt van Van de Woestijne en Urbain van de Voorde te komen (cf. 2.3) maar uiteindelijk neemt hij ook hier de Van Ostaijenpositie in: "de emoties hebben hun karakter en wonderlijkheid, qua poëzie, aan sensuele, biologische drijfveren te danken, en in mijn betoog zijn ze van tel op voorwaarde en naarmate die drijfveren in het gedicht *lyrisch fenomenaal* zijn geworden." [idem:389, cursivering gb] En ook daar faalde Sauwen. Bij hem werden de indrukken "veeleer besproken dan bezongen". [idem:391] Ook Gilliams verzet zich dus tegen het 'bloot' aantekenen (cf. 2.3, 2.4 & 2.5); ervaringen en emoties moeten in het gedicht omgezet worden tot, inderdaad, lyrische fenomenen; ze moeten muziek worden of beeld. Over de oorsprong van het gedicht en het dichterschap wil hij niet (langer) romantisch doen, maar ook hij moet uiteindelijk zijn toevlucht nemen tot een verklaring in termen van biologische conditionering die ook Van Ostaijen tot het einde naar voren zou blijven schuiven.²² Het

z.g. dichterlijk klimaat [...] wordt door zijn fysische en psychische hoedanigheden gunstig of ongunstig geconditioneerd. Alle andere bedenkingen die toch maar onbeduidend en uitvluchten zijn (roeping, genade) om te definiëren waarom een bepaald individu verzen 'voortbrengt' (zoals sommige schaaldieren luchtbellen afscheiden), behoren tot het wargaren waar de filosofen van de esthetica per definitie geen raad weten. De *authentieke dichter, door zijn constitutie gedetermineerd*, is altijd een introvert. [idem:402, cursivering gb]

Eens te meer oreert Gilliams hier pro domo. In het op gemeenschapskunst gefixeerde klimaat in de late jaren dertig (cf. 3.5) lag zijn werk niet meteen goed in de markt. Volgens hem is het echter een misverstand te denken dat zijn soort poëzie (door hem vanzelfsprekend 'de' poëzie genoemd) per definitie voor het volk zonder betekenis zou zijn. Het argument dat hij hanteert herinnert aan de redenering die Van Ostaijen in 'Modernistische dichters' opzette om zich tegen de aanvallen van zowel de humanitair expressionisten als traditionalisten te verdedigen (cf. 2.3).

Al ware de 'gemeenschap' van een gering aantal personen erbij gebaat om, door middel van een en hetzelfde gedicht, aan haar gevoelsleven, aan haar denkwereld gerichtheid, bezinning, ruimte te verlenen, – dan nóg, om de poëzie die erin aanwezig is, behoort dit z.g. hermetisch gedicht tot een van de maatschappelijke winstpunten waaraan de samenleving haar doel, haar zin te danken heeft. [ibidem]

Een gedicht moet dus niet de gemeenschap bezingen, maar de gemeenschap mee helpen vormen. Het gaat dus niet zozeer om het aantal mensen dat iets heeft aan een bepaalde tekst ("gemeenschapskunst a-posteriori" in Van Ostaij-

Hoofdstuk 4 | Inleiding tot velerlei ideeën – Gilliams & Van Ostaijen

ens terminologie), maar de instelling waaruit die tekst groeit (“gemeenschaps-kunst a-priori” [IV:174]) en gemeenschapsbouwend moet zijn. En op dit punt leggen Van Ostaijen en Gilliams verschillende klemtonen. Voor Van Ostaijen is gemeenschapskunst slechts mogelijk wanneer de kunstenaar geontindividualiseerd is (cf. 2.3); Gilliams echter verkiest een objectivering van de radicaalste individuele ervaringen: “Het wordt een Dante vergund van zijn hellevaart, van zijn paradijselijke vervoeringen te getuigen; het wordt aan Goethe toegestaan de som van zijn introverte peilingen aan Faust, zijn woordvoerder, toe te vertrouwen.” [Gilliams 1984:402-403] Gilliams draait de hiërarchie impliciet om. Niet de kunstenaars van blaadjes als Volk of Jong Dietschland hebben betekenis voor de gemeenschap, maar juist de grote eenzaten die soms zelfs in het absolute isolement van het kloosterleven werkten. Hölderlin, Novalis, Gezelle, Van de Woestijne, Hadewijch, Joannes van het Kruis, Pascal, Hegel en Nietzsche... “door de introverte waagspelen van hun intellect, brengen ons op het spoor van onze eigen, disponibele zielsgeheimen, onze zielsenergieën en gevoelsmogelijkheden.” [idem:403]²³ Dat niveau bereikte Sauwen niet; hij vergeleek zijn lijden expliciet met dat van een berk waarin een snavel boort en trok op die manier vooral de aandacht op zijn eigen “berooïdheid”. Volgens Gilliams zou Van Ostaijen dit “hoge-borst-zetterij” hebben gevonden. [idem:404] Gilliams verkoos – ook in dit essay benadrukt hij het – een gedicht waarin het innerlijke van de dichter geëvoceerd wordt, en niet geanekdotiseerd: “opdat verzen een geheel van poëzie, waarlijk een *gedicht* zouden zijn, dienen ze aan het inwendig leven van de dichter hun evocatieve macht te ontleen (waar Rilkes ‘Der Panther’ een merkwaardig en geslaagd voorbeeld van is).” [idem:410] En voor die evocatie zijn beelden en dus verbeelding nodig. De uitdrukking haalt, zo suggereert de auteur in zijn notities over Van Langendoncks *Verzen* (opgenomen in *De Man voor het Venster*, 1939), haar (overtuigings)kracht niet uit haar duidelijkheid of vanzelfsprekende verstaanbaarheid, maar uit de manier waarop ze het mysterie (zowel van wat als van hoe het meegedeeld wordt) intact laat: “Wanneer wij zijn verzen lezen wordt [...] zelden onze verbeelding er door verwijd. Zij missen daartoe het enigmatische en hermetische, waarin de groote poëzie van alle tijden haar oorsprong en haar zijn tot een eenheid vereenigt.” [Gilliams 1943:139] En in een zoveelste parafrase geeft hij enkele bladzijden later opnieuw aan waaraan het bij Van Langendoncks verzen schort: “Zij ontboezemen meer dan dat zij werkelijk bestendigen.” [idem:142] De concrete realiteit is niet interessant; ze moet worden omgezet in imaginair verzen. Gilliams geeft aan dat die in hun “definitief artistieke vorm wel steeds aan een abstractie doen denken” [idem:141], maar wanneer hij later enkele “superieur abstracte dichters” vermeldt [idem:143] – Hölderlin, Rilke, Leopold, Yeats... – dan blijkt hij die abstractie nogal eigenzinnig in te vullen. Deze dichters, zo betoogt hij, “dragen o.m. het beeld der natuurlijke vegetatie, als *werkelijkheid*, phaenomenaal reëel in hun hersens overgeplant”. [ibidem] In het licht van wat ik eerder (cf. 4.1 & supra) over het organische schreef, wordt deze passage minder raadselachtig dan ze op het eerste gezicht lijkt: deze dichters beschrijven de natuur niet, maar werken zoals de natuur. Hun beelden doen als de vegetatie op uit de grond en zijn in dat opzicht dus helemaal niet abstract. Ze zijn zo concreet als een plant of een boom. Alleen: waar ze naar verwijzen bestond niet voor ze zélf bestonden. Die volstreekte autonomie ver-

wart de lezer, stoort hem zelfs. In zijn nooit in *Vita Brevis* opgenomen dagboekfragmenten uit de zomer van 1944 vermeldt Gilliams het bezoek van een “knaap” die hem had gevraagd wanneer hij nu eens eindelijk die droomwereld zou verlaten en zich over zijn werkelijke leven zou uitlaten. “Zal ik hem antwoord geven en zeggen: dat ik leef in het vizioen, d.i. in de gepuurde, de van alle schijn gepuurde realiteit.” [Gilliams 1997:281]²⁴ Hier spreekt een welhaast platonisch optimist, dichter van ‘zuivere’ gedichten! Gilliams wist zelf echter ook wel dat dit enkel een streven kon zijn dat in de realiteit (ook niet die van het gedicht) nooit volstrekt gerealiseerd kon worden, maar meer nog dan Van Ostaijen lijkt hij in die uitzuivering te geloven. Zijn eigen maniakale herschrijven van zijn oeuvre (inclusief het verbranden of wegretoucheren van zijn jeugdzonden, cf. 4.1) kan ook in dit verband begrepen worden. Hoewel hij als drukkerszoon al zeer vroeg inzicht had in de materiële aspecten van het boekbedrijf (cf. 4.1) lijkt zijn dichtersleven die te willen ontkennen. Alle ongewenste verzen en teksten worden weggezuiverd opdat enkel het grote, zo-zuiver-mogelijke werk overblijft. In dezelfde oorlogsnotities gaf hij expliciet zijn ambities aan: “Ik druk niet z.g. iets uit, ik deel niets mede. Ik schep een zo gesloten mogelijk, innerlijk en uiterlijk ondeelbaar geheel van leven, van mijn leven. Zó is Bach geheel.” [ibidem] Gilliams droomde van een eigen universum, de planeet Maurice waarop er van ‘literatuur’ geen sprake meer was. Enkel het onstoffelijke fluïdum waaruit hij zijn werk wou opbouwen mocht er aanwezig zijn. De zuurstof genaamd: zuivere lyriek.

Gilliams woonde echter in Antwerpen, de stad waar aan het einde van de Tweede Wereldoorlog de materie zich wel zeer concreet opdrong. Het ouderlijk huis in de Lange Nieuwstraat werd begin 1945 door een V-bominslag helemaal vernield en zowel manuscripten als de auteur zelf liepen behoorlijke averij op.²⁵ Toen zijn jonge vriend Paul de Vree in 1946 een essay schreef over hem werden daarin de “penibele omstandigheden” vermeld waarin Gilliams geacht werd te werken. [De Vree 1946:5] Wat zijn maatschappelijke en culturele status betreft ging hij er de volgende jaren echter alleen maar op vooruit. Hij verscheen in het openbaar met zijn lintje van de Leopoldsorde opgespeld en gaf lezingen voor “een geestdriftige keur van jonge meisjes”. [Anoniem 1950a] In 1947 volgde hij August van Cauwelaert op als lid van de Vlaamse (nu: Koninklijke) Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde. In die hoedanigheid gaf hij op 22 november en 20 december 1950 een lezing voor zijn collega’s academiëleden onder de titel ‘Een oogopslag in Paul van Ostaijens Bezette Stad’.²⁶ Als ‘Een bezoek aan het Prinsengraf’ verscheen de tekst in september 1951 in het *Nieuw Vlaams Tijdschrift* en deze tekst, aangevuld met een ruime bloemlezing gedichten en de Van Ostaijennotities uit *De man voor het venster* werd onder dezelfde titel (met als ondertitel: *Essay over de dichter Paul van Ostaijen*) in 1952 in boekvorm uitgegeven.²⁷ Die boekpublicatie – die volgens Gilliams “zonder... een enkele drukproef” [in Vander Loo 1976:44] en dus waarschijnlijk snel-snel vervaardigd werd – kwam zo precies op tijd om de Van Ostaijenhype die in dat jaar de uitgave van de beide delen “Poëzie” van het *Verzameld werk* begeleidde, extra aan te zwengelen (cf. 5.3 & 5.4). De intekenaars op dat *Verzameld werk* kregen er overigens de “brochure” *Paul van Ostaijen* “gratis” bij [idem:75], een boekje waarin eerder gepubliceerde Van

(5):
een lezing
voor de
Academie

Hoofdstuk 4 | Inleiding tot velerlei ideeën – Gilliams & Van Ostaijen

Ostaijenessays of -notities werden verzameld van Muls, Du Perron, Engelman, Nijhoff, Burssens, Klant én Gilliams. [Muls 1952]²⁸ Gilliams werd zo ingeschakeld in een uitgeversoffensief waarin grote kanonnen uit de Nederlandse literatuur de aandacht moesten vestigen op een Vlaams dichter die intussen door de nog lang niet door iedereen aanvaarde experimentele jongeren als een Vergeten Vader was ingehaald (cf. 5).²⁹ Die experimentelen en hun aanhangers hadden misschien wel een grote mond, maar ze waren veelal te weinig kapitaalkrachtig om de relatief grote investering die de aankoop van de twee delen *Verzameld werk* vergde, te kunnen opbrengen. De uitgeverijen mikten dus zeker ook op een ander, meer bezadigd of traditioneel ingesteld publiek. Dat Gilliams' grote Van Ostaijenessay in het *Nieuw Vlaams Tijdschrift* verscheen was overigens niet zonder betekenis: het blad dat was opgericht door de wat Van Ostaijen betreft altijd zeer terughoudende Vermeylen, nadien geleid door eveneens oud-*Van Nu en Straks*'er Herman Teirlinck; het blad waarvan onder meer ook Toussaint van Boelaere tot aan zijn dood in 1947 redacteur was geweest... Toussaint had in 1946 nog in *De Faun* het aloude refrein herhaald dat stelde dat Van Ostaijen uiteindelijk alleen maar enkele in het buitenland succesvolle recepten in ons taalgebied had geïntroduceerd: "Van Ostaijen's verdienste bestaat hierin dat hij, al zij het onzijdig en dus onverteerbaar, dit elders al vernomen geluid ook in onze taal heeft laten schallen..." [Toussaint van Boelaere 1946:119, cursivering gb]³⁰ Zonder talent was hij wel niet geweest, maar om een echt groot dichter te zijn ontbrak het hem "aan zulke scheppingsmacht dat hij die afgekeken wijze van zien kon opnemen en verwerken in het substratum van zijn eigen levensvisie. Deze wijze van zien bleef bij hem haast ongerept aan de oppervlakte en aan den buitenkant." [idem:120] Of Gilliams dit stukje had gelezen weet ik niet, maar soms lijkt het wel alsof hij zijn 'Bezoek aan het Prinsengraf' heeft geschreven om juist en – gezien de grondigheid van zijn argumentatie – misschien wel definitief met dit hardnekkige Van Ostaijenbeeld af te rekenen.

Een bezoek
aan het
Prinsengraf] Die titel alleen al: naar analogie van de verschillende 'tombeau'-gedichten die Mallarmé schreef voor collega-dichters die voor hem belangrijk waren geweest, schrijft Gilliams hier een grafschrift voor zijn overleden stadsgenoot. Hij blijkt dus Van Ostaijen en niet Van de Woestijne als de prins der Vlaamse letteren te beschouwen. Dat 'Prinsengraf' kan ook in verband gebracht worden met het voorts eerder enigmatische motto dat Gilliams zijn tekst meegaf: een lang citaat uit *Het Graf van Tut-Anch-Amon* van Carter en Mace waarin de archeologen vertellen over de kleine ruiker bloemen die ze te midden van al het goud in de graftombe van de farao hadden gevonden. Deze bloemen "vertelden ons, welk een korte spanne tijds drie-en-dertig-honderd jaar eigenlijk is, – slechts van Gisteren op Heden. Inderdaad deze kleine trek van menselijk gevoel maakte deze oude beschaving verwant met de onze." [in Gilliams 1951:7/Gilliams 1984:679]³¹ Dat Gilliams Van Ostaijen als een "oude beschaving" wil opvoeren lijkt me weinig waarschijnlijk, maar dat hij met dit motto wil suggereren dat hij – ondanks de amper vier jaar die hen in leeftijd scheidde – Van Ostaijen toch eerder als een verwante voorganger dan als een tijdgenoot beschouwde valt zeker niet uit te sluiten. Maar het motto kan op andere plaatsen toch ook bijna letterlijk geïnterpreteerd worden: "Het licht scheen in de sarcophaag. In het eerst zagen we iets, dat ons raadselachtig

scheen.” [ibidem] De zoektocht die Gilliams maakt in dit (afhankelijk van de versie of editie) ruim vijftig tot tachtig bladzijden lange essay naar de kern van zowel ‘de poëzie’ als Van Ostaijens poëtica is inderdaad te vergelijken met de opgravingen van de archeologen.³² Er is lang, behoedzaam en geduldig zoeken schraapwerk voor nodig, maar het resultaat kan adembenemend zijn: het vinden van een verborgen schat. En net zoals Carter en Mace zich niet hebben laten verblinden door het vele goud dat ze in de tombe aantreffen maar juist betekenis hebben gezocht en gevonden in de bloemenruiker, zo ook zal Gilliams focussen op het veelbetekenende detail. De vraag is dan uiteraard wat in deze context dat ‘detail’ is. Technisch gesproken is dat het metier van de dichter; Gilliams zal zich nauwelijks bezighouden met de biografische of inhoudelijke aspecten van het behandelde oeuvre maar zal op zoek gaan naar de manier waarop Van Ostaijen zijn gedichten opbouwt. Maar in essentie is misschien wel gewoon ‘Van Ostaijen’ zelf dat opmerkelijke detail. In de vroege jaren vijftig waarin, zoals Hans Vandevoorde aangeeft, “de Vijftigers nog niet doorgedrongen waren,” leek “een nieuwe waterkering tegen de Van de Woestijne-vloed nodig.” [Vandevoorde&Missinne 1997:281] Te midden van het misschien wel indrukwekkende maar vooral ook voorspelbare want monotone geschitter van het goud van de Van de Woestijne-epigonen (van wie Herwig Hensen de belangrijkste was) en andere onproblematisch neo-klasiek dichtenden, stond de poëzie van Van Ostaijen nog altijd letterlijk en figuurlijk apart (cf. 5.1-5.2). Uit ‘Een bezoek aan het Prinsengraf’ blijkt duidelijk dat Gilliams dat aparte (in de betekenis van: uitzonderlijke) karakter wou versterken, maar tegelijkertijd ook de naam van Van Ostaijen wou vrijpleiten van al de onzin en gemeenplaatsen die er door de Toussaint van Boelaeres, Vermeylens of zelfs door vermeende bewonderaars als Buckinx en Gijsen over waren verspreid. Een rede voor de Academie is immers bedoeld om “zijn plaats [te] bevestigen, zijn kennis en inzicht [te] tonen, zijn literair-historische familie [te] bevechten” [ibidem] en Gilliams geeft hier dan ook niet bepaald de indruk op veilig te spelen. Op geregelde tijdstippen spreekt hij zijn toehoorders rechtstreeks toe en op een erg geslepen manier anticipeert hij daarbij op de tegenkanting die (zijn betoog pro) Van Ostaijen zou opwekken bij de veeleer bedaagde Academieleden (cf. infra).³³ Zijn opzet is even eenvoudig als gewaagd: nadat hij het al in zijn notities uit 1932 had gesteld (cf. supra), wil hij nu op een omstandige manier aantonen dat Van Ostaijen samen met Gezelle en Van de Woestijne de Grote Drie van de Vlaamse poëzie uitmaakt. Hij maakt het zichzelf daarbij echter alles behalve gemakkelijk. Hij spitst zich hierbij immers niet toe op de relatief ‘aanvaarde’ humanitaire Van Ostaijen van *Het Sienjaal* die niet alleen vele dichters in het interbellum maar (getuige de in 1948 verschenen bundel *Gebed voor de kraaien*) ook een jongeling als Remy C. van de Kerckhove had geïnspireerd (cf. 5.3). Hij baseert zijn argumentatie evenmin op de zelfs tamelijk populaire Van Ostaijen van het handvol nagelaten gedichten dat het intussen tot in de schoolbloemlezingen had geschopt. Gilliams heeft het hier vooral over die bundel die zelfs door Van Ostaijens loyale vriend Gaston Burssens “meer een typografies curiosum dan een poëtiese prestatie” was genoemd. [Burssens 1933:38] Andere critici waren nog minder mild geweest. Volgens Demedts had Van Ostaijen in dit boek zijn eigen “werkelijke begaafdheid” miskend en verknoeid. [Demedts

Hoofdstuk 4 | Inleiding tot velerlei ideeën – Gilliams & Van Ostaijen

1941:35] Marnix Gijsen vond het “weinig aantrekkelijke leatuur.” [Gijsen 1940:108] Van Ostaijens zelfs door zijn beste vrienden minst begrepen boek vormt dus het onderwerp van Gilliams’ lezing voor de Academie. De titel ‘Een oogopslag in Paul van Ostaijens *Bezette Stad*’ is een understatement van formaat. Hier voltrok zich in verschillende opzichten immers een historische recuperatie. *Bezette Stad* kreeg hier niet alleen zijn rechtmatige plaats in de poëtische evolutie van Van Ostaijen toegekend, dit vermaledijde boek werd ook de kapstok voor Gilliams’ eigen herinneringen aan de Eerste Wereldoorlog én een zoveelste vehikel om het uiteindelijk vooral over zijn eigen poëtica te hebben.

Gilliams begint zijn exposé met een opmerkelijke *captatio*. Hij wil echter niet zozeer ‘goede wil’ opwekken als wel onopvallend de kritische krijtlijnen van zijn betoog uittekenen. Schijnbaar achteloos introduceert hij de belangrijkste motieven van zijn lezing en *en passant* dekt hij zich hiermee meteen ook in tegen eventuele kritiek. Hij doet dat – *De Kunst der Fuga* getrouw – op een symmetrische manier: de alinea’s 1 & 4 betreffen de ‘interpretatiekunde’, de alinea’s 2 & 3 zijn eerder mededelingen over zijn eigen poëtica.

Alinea één: terwijl internationaal de *new critics* volop de dienst uitmaken en ongeveer tien jaar voor de oprichting van *Merlyn*, stelt Gilliams onomwonden dat, wat hem betreft, de literatuurwetenschap zich geen illusies moet maken: “onbetwifelbare middelen” om een gedicht te ontleden en te verklaren zullen er nooit zijn. “De feilloze verklaring van het gedicht, – als geheel van poëzie, als geheel van mysterie, – is het gedicht zelve.” Elke leatuur is per definitie persoonlijk, “enkel reeds omdat de werking, de weerklank van het woord geen absolute grenzen heeft en omdat de gevoeligheid [...] niet bij twee individuen haarfijn dezelfde is.” [Gilliams 1952:8/Gilliams 1984:681] Dit geldt voor alle poëzie, maar bij uitstek voor het werk van dichters als Van Ostaijen en Gilliams, bij wie de sonoriteit van de gebruikte woorden volop wordt uitgespeeld. De conclusie die Gilliams uit deze (vast)stelling trekt is niet onlogisch, maar toch verrassend: “Daarom is het onbegonnen werk, bewijzen te leveren voor of tegen de dichter en zijn poëzie.” [ibidem] Ondanks de relatief afstandelijke toon die hij in zijn lezing zal aanhouden zegt hij hier dus eigenlijk gewoon: luister, heren, wat hier volgt zal een subjectief oordeel zijn; ik kan niet bewijzen wat ik beweert, maar u kan het ook niet ontcrachten.³⁴ Dat lijkt een zwaktebod, maar het is – retorisch gezien – een meesterlijke zet. Gilliams gunt de academieleden op het eerste gezicht de luxe van een eigen (wat Van Ostaijen betreft misschien eerder terughoudende of zelfs afwijzende) smaak, maar stelt er onmiddellijk daarna tegenover dat hij hen hier zal toespreken als een dichter die op zoek gaat naar het geheim van een collega-dichter. In alinea vier zal duidelijk worden wat hiervan de implicaties zijn.

Gezien Gilliams’ vorige teksten over poëzie en zijn eigen imago, doet hij in de tweede alinea opnieuw een verrassende uitspraak: “Ik houd de dichters in het algemeen niet langer voor grote, romantische eenzamen.” [ibidem] Hans Vandevoorde vond dit een ongeloofwaardige bewering “aangezien de romantische lijdenscultus hem [Gilliams, gb] nooit verlaten heeft.” [Vandevoorde & Missinne 1997:281] De strategische verklaring die Vandevoorde voor deze zijstap geeft is niet onwaarschijnlijk: Gilliams had in zijn opstel over Van Ostaijen een “tegenpool” nodig en Van de Woestijne leek ideaal voor die rol.

[ibidem] Maar het gaat hier volgens mij niet alleen om Van de Woestijne; Gilliams hertekent hier ook zeer bewust zijn éígen beeld om zo definitief de weg vrij te maken voor de opname van Van Ostaijen in zijn Canon der Grote Dichters. Van Ostaijen had die romantische eenzaamheid immers nooit zelf expliciet gecultiveerd. De lof die hem in *De Man voor het venster* was toegeswaaid leek op dat punt misschien een beetje vreemd. Hij leek in dat opzicht gedoemd buiten Gilliams' canon te moeten blijven. Door deze retorische aanpassing past hij daar nu wel in.

Want dat het hier om een uitgesproken canoniseringspoging gaat, wordt meteen daarop duidelijk in de derde alinea: "Zoals alle wezenlijke dichters in hun definitieve uitingen, is Guido Gezelle, is Karel van de Woestijne, is Paul van Ostaijen een z.g. ivoren-toren-mens (lees: vuurtoren-mens)." [Gilliams 1951:9/Gilliams 1984:682] De Grote Drie, *finally established*. Maar Gilliams doet hier natuurlijk ook weer een duidelijke uitspraak over zijn eigen poëtica. Al tijdens het interbellum was hem eenzelligheid verweten, en nu – terwijl het puin van de Tweede Wereldoorlog nog nasmeult en de kragen steeds existentialistischer rechtop worden gezet – hing die klacht opnieuw in de lucht.³⁵ Ruim een jaar vóór Gilliams' Academielezing was *Tijd en Mens* opgericht en men mag, zoals Brems aangaf, "niet uit het oog verliezen dat zowel de titel *Tijd en Mens*, als het manifest, als de essays van Walravens, als tenslotte een goed deel van de poëzie van de dichters die erbij betrokken waren, een zware klemtoon legden op het ethische, humane en actuele karakter van de poëzie." [Brems 1988:30] Gilliams probeert hier met een nieuwe retorische voetzoeker te anticiperen op de kritiek als zou hij een ivorentorendichter zijn. Niet alleen waren de Grote Drie dat óók, eigenlijk berust deze hele tegenstelling geëngageerd-ivorentoren op een groot misverstand. De ivorentorendichter is volgens hem helemaal geen "geblaseerd [...] individu" dat "schuw en decadent, aan zijn eigen egocentrische illusie voort [wil] spinnen"; de ivoren toren is "een genadeoord waar de vurigen vertoeven als zij de innerlijke brand van het mensdom in het eigen-zelf ervaren". [Gilliams 1951:9/Gilliams 1984:682] Aan die invulling van het begrip voldoen volgens Gilliams niet alleen alom geprezen kunstenaars als Rembrandt en Beethoven, maar ook twee in die periode veelgelezen en -geprezen filosofen, Nietzsche en Marx. Door deze historisering en essentialisering van het engagementsdebat, probeert Gilliams het oppervlakkige karakter van vele ivorentorenverwijten aan te tonen. Want inderdaad: wie zou het in zijn hoofd halen om de genoemde kunstenaars/filosofen egocentrische escapisten te noemen? Blijkbaar zijn het vooral tijdgenoten die elkaar hiervan beschuldigen. En wat weten zij uiteindelijk over elkaars diepste drijfveren? Anderzijds toont Gilliams zich hier – ondanks wat hij een alinea eerder beweerde – opnieuw van zijn meest romantische kant. Zowel de formulering ("genadeoord") als de eigenlijke inhoud van wat hij zegt, passen helemaal in het wat opgeschroefde voortrekkersdiscours van de avant-gardisten dertig jaar eerder. Zijn kunstenaarsbeeld verschilt nauwelijks van dat in Van Ostaijens *Van Goghgedichten* (cf. 2.2.1) of Gijsens lofzang op Sint Franciscus (cf. 2.2.2.2): de ware artiest neemt het lijden van de hele wereld in zich op, vormt er het brandpunt van en doet daarvan verslag in zijn werk, dat een baken vormt (vandaar in Gilliams' tekst: "vuurtoren-mens") voor iedereen.

Hoofdstuk 4 | Inleiding tot velerlei ideeën – Gilliams & Van Ostaijen

Dat dit echt voor ‘iedereen’ geldt relateert Gilliams in de vierde alinea, waarin hij – aansluitend bij het begin – aangeeft dat de lezer uiteindelijk enkel zichzelf uit een tekst kan halen. De ware betekenis die, zo geeft hij als voorbeeld, Gezelle in zijn ‘Ego Flos’ stak, is gedoemd een geheim te blijven.

Daar denken we niet genoeg aan. We achten ons ieder van uit zulke levensdiepte als de zijne [die van Gezelle, gb], even rijp en smartelijk barend, zodra we zijn werk voor ons hebben liggen en zoiets als een ontroering voelen opwaarts dringen, die de ogen vochtig maakt. We vergeten allicht, dat er in ons iets van het onze door Gezelle’s taal gewekt tot ontroering kon ontwaken. [...] we bereiken geen hogere graad van ontroerbaarheid dan we er een, door onze eigen fysiologische en psychologische constitutie en formatie bepaald, bereiken kunnen. [Gilliams 1951:9-10/Gilliams 1984:683]

Wanneer we dus bepaalde kunstenaars loven of laken, dan geven we daarmee vaak eigenlijk alleen de grenzen van onze eigen mogelijkheden aan, zo suggereert Gilliams. En hier trekt hij de koord aan die hij in alinea 1 nog losjes had laten hangen (cf. supra): “In geleerde méér dan in gewone samenkomsten is het dringend nodig om op deze eenvoudige waarheid bijzonder nadruk te leggen.” [idem:10/idem:683] Als deze geleerde heren het dus gepast vinden om Maurice Gilliams in hun Academie op te nemen, dan moeten ze er ook zijn smaak bij nemen. Als ze na wat volgt nog zin zouden hebben om Van Ostaijen weg te lachen, dan zetten ze in zekere zin daarmee zichzelf te kijk.

De Grote Drie] En daarmee lijkt het moment rijp om Van Ostaijen definitief te introduceren. Gilliams voert echter een nieuw verdragingsmanoeuvre uit. Toen Van Ostaijen debuteerde, zo betoogt de criticus, hadden “twee dichtersfiguren van ongewone betekenis, Guido Gezelle en Karel van de Woestijne, op de Vlaamse dichtkunst hun stempel gedrukt.” [ibidem/idem:684] Dat hij ze hier nogmaals in één adem noemt, versterkt uiteraard het uitgesproken canoniseringsdoel waarover ik het had (cf. supra). Zijn evaluatie van de Grote Twee is wat verrassend: over Gezelle is hij, hoewel diens probleemloze levensaanvaarding voor Gilliams op het eerste gezicht vreemd moet zijn geweest, overwegend positief; zijn vroegere *soul mate* Van de Woestijne echter (cf. supra) wordt kritisch doorgelicht. Naar aanleiding van Van de Woestijne kaart hij een kwestie aan die verder centraal zal staan in zijn betoog (en [dus] zijn poëtica): deze dichter gebruikt holle woorden en frasen om zijn publiek te overtuigen van zijn oprechte ontroering. “De gestadige poging om de lezer te overtuigen, en vooral de nadrukkelijke wijze waar zulks [...] op geschiedt; dit soort van pathetische welsprekendheid, – in schijn iedere maal met de bewijsvoering in de hand! – heeft in de grond niets te maken met de waarachtige, wezenlijke kwaliteiten van een vers”. [idem:13/idem:688] Ondanks de “mate-loze bewondering” die Gilliams voor de techniek van Van de Woestijne heeft, maakt hij toch voorbehoud. De metafoer die hij hanteert om dat duidelijk te maken, lijkt in tegenspraak met zijn eerdere gebruik ervan (cf. 4.1), maar het (door hemzelf) gecursiveerde adjectief is hier waarschijnlijk veelbetekend: “terwijl ik naar hem luister, spelen mijn vingers ontroerd met afgeronde, afgesloten, niet binnen te dringen *tedere* keitjes.” [idem:14/ibidem] In zijn

dagboek aantekeningen van 1933 had hij het over zijn jeugdgedichten als waren ze “teeder als een oerharde kei”. [Gilliams 1943:27] Die tederheid is intussen blijkbaar problematisch geworden omdat ze de bedoeling van het vers teveel doortelefoneert: “Ik wil niet voor-geweend worden om zelf te wenen.” [Gilliams 1951:14/Gilliams 1984:688] Het probleem van Van de Woestijne is tweevoudig, maar de twee kwesties zijn duidelijk met elkaar verbonden. De dichter gebruikt te veel woorden (is dus retorisch) en legt zijn bedoelingen er te vaak vingerdik bovenop. Met andere woorden (Gilliams gebruikt deze termen overigens pas helemaal op het einde van zijn betoog, los van Van de Woestijne): vorm en inhoud komen bij hem niet op een organische manier samen tot stand. Ze missen noodzaak (cf. 2.1, 2.2.1, 2.3, 2.5, 4.1).

Ik ben de opvatting toegedaan, en uit mijn geschriften moet het blijken, dat, in de supreme inspiratiemomenten wanneer de dichter zijn verzen schrijft over niet altijd supreme levensmomenten, het door hem neergegrifte of nog maar nagejaagde woord uiteindelijk steeds een onveranderlijk, een innerlijk gehoord of innerlijk uitgesproken woord moet zijn of worden, – al ware er geen sterveling op aarde om het te begrijpen. Met dit direct of uiteindelijk gewonnen woord releveert [sic] en ontgint hij de verste, onbereikbaarste gedroomde dingen, die we zonder zijn tussenkomst en die van zijn poëzie niet of anders zouden kennen en beseffen. [idem:14-15/idem:690]³⁶

Aan die eisen voldoet Van de Woestijne dus niet (altijd). De hevigheid van zijn uitdrukking staat vaak niet in verhouding tot wat hij eigenlijk wil zeggen én tot de nood om het überhaupt te zeggen. De ware dichter dicht alleen wanneer het ál hem van de lippen barst; Van de Woestijne doet het echter ook soms “als de authentieke zinnelijke nood werkelijk niet zo dringend, zo onuitstelbaar onvermijdelijk is.” [idem:16/idem:692, cursivering gb] Conform zijn eigen Beginsel 1 geeft Gilliams aan dat ook dit in hoge mate een subjectieve indruk van hem is (“ofschoon we het vóór en tégen van deze houding nooit met precies praktische bewijzen kracht kunnen bijzetten” [ibidem/ibidem]), maar toch laat hij er, ondanks zijn bewondering voor “deze buitengewoon begaafde dichtergeest” [idem:17/idem:693] nauwelijks enige twijfel over bestaan dat hij dit een afkeurenswaardige manier van dichten vindt. De momenten waarop Van de Woestijne zonder noodzaak dicht, “doorzielen” volgens Gilliams “een belangrijk deel van zijn oeuvre”. [idem:16/idem:692] Hij vergelijkt Van de Woestijne met Wagner: in plaats van zuivere lyriek of zuivere muziek die gekenmerkt worden door een directe zegging/beelding/verklanking, zoeken zij hun toevlucht tot symbolen en leidmotieven (“transpositie-materiaal” [idem:18/idem:694]). Even lijkt het alsof Gilliams hier in zijn eigen theorie verstrikt geraakt. Is het niet contradictorisch dat hij Wagner en Van de Woestijne enerzijds verwijt dat ze symbolen gebruiken en zelf een directe zegging bepleit, terwijl hij anderzijds steeds opnieuw tegen rechtstreekse (directe) belijdenis ingaat? Er zijn hier echter twee soorten directheid in het geding. Enerzijds is er het directe belijden à la ‘ik voel me zo alleen’, anderzijds is er de directe beelding van dat gevoel in “eenzaamheid is een geometries begrip” [1:281] (cf. 2.2.2.1).³⁷ Deze kwestie vormt in dit boek een

Hoofdstuk 4 | Inleiding tot velerlei ideeën – Gilliams & Van Ostajien

leidmotief op zich. Misschien is het wel hét *distinctive feature* om moderne van niet moderne kunst te onderscheiden. In dat opzicht is het niet toevallig dat Gilliams Wagner en Van de Woestijne samen vermeldt en dat hij de poëzie van die laatste “tot de 19de eeuw” rekent. [Gilliams 1951:17/Gilliams 1984:694] Dat hij Gezelle en Bach noemt als voorbeeld van de directe zegging lijkt vreemd maar de fascinatie die in de 20ste eeuw voor hun kunst is blijven bestaan heeft volgens mij juist met dit gegeven te maken: zij gebruikten hun materiaal (klank) op een zo directe wijze, dat het haast abstracte kunst werd. Ze beelden klank uit, eerder dan semantische of symbolische betekenissen.

In een wonder vers, – ’t En viel ’ne keer een bladje [...] – heeft Guido Gezelle ons een les gegeven in wat een componist als Bach zou genoemd hebben: *l’art de faire marcher les notes*. Aan een min of meer geslaagde poging in die richting is er bij Van de Woestijne nooit te merken, dat hij onmiddellijk, rechtstreeks in woorden zou gevoeld of gedacht hebben, dat hij met woorden GEDICHT heeft; hij gebruikte woorden om er zijn verzen mede te schrijven gelijk zovele voor groot gehouden dichters hem hebben voorgedaan. [idem:18/idem:695]

Gilliams schrijft zich hier van Van de Woestijne wég en gebruikt daarvoor inzichten die hij – in de Vlaamse poëziecontext – enkel aan Van Ostajien kon ontleen. Het is dan ook niet verrassend dat deze demarche zich in een Van Ostajienopstel afspeelt. In zekere zin neemt Gilliams hier echter ook afstand van de Van de Woestijne in zichzelf. Zoals Vandevoorde suggereert voltrekt Gilliams hier in zekere zin een “klassieke literaire vadermoord”. [Vandevoorde&Missinne 1997:281] Of dit uit mateloze jaloezie geweest is (omwille juist van die grote technische vaardigheid van Van de Woestijne) of om de bedaaide heren van de Academie te provoceren zoals Vandevoorde vol overtuiging beweert weet ik niet. Ik denk ook niet dat je je op dit soort psychologische argumenten moet verlaten. Gezien de evolutie die ik van Gilliams’ poëtica heb geschetst (cf. 4.1 en supra) komt deze ‘daad’ niet uit de lucht gevallen. Al vanaf de vroege jaren twintig probeert hij zijn gevoelens in zijn gedichten te objectiveren op een manier die erg aan die van Van Ostajien verwant is. Zijn symboolgebruik is meestal anders dan dat van Van de Woestijne (cf. supra). Hij gebruikt een reeks beelden die, inderdaad, direct inwerken op de lezer. En hij heeft een afkeer van verzen die – zoals die van Van de Woestijne vaak – uitdrukkelijk omkranst zijn met “litteraire fiorituren” of “afhankelijk [zijn] van een min of meer anecdotisch getinte interpretatie”. [Gilliams 1951:20/Gilliams 1984:697] Gilliams’ doel is dus – en ook dat zagen we al bij Van Ostajien – een “classieke” [idem:19/idem:696] aanpak: sober, kort, niet opzichtig-literair, niet rechtstreeks belijdend uit het leven gegrepen. Als het theoretisch niet zo’n onmogelijk (en gezien Van Ostajien en Gilliams’ faam zelfs onwaarschijnlijk) epitheton was, dan zou je haast zeggen: hij wilde *gewone* gedichten schrijven. Verzen die niet (kunnen) opvallen aangezien ze er even ‘normaal’ of ‘natuurlijk’ uitzien als een plant of een dier.

over het
vroege werk } Het valt op dat Gilliams – wanneer hij dan eindelijk aan de behandeling van Van Ostajien zelf begint – meteen ook veel nadruk legt op dat ‘gewone’. In *Music-Hall* treffen hem vooral de dagelijkse onderwerpen: een jeugdliefde, een fiets-

tocht. “Hij is immers maar Paul, die op een kantoor werkt”. [idem:21/idem:699]³⁸ Gilliams maakt hier – waarschijnlijk als tegengewicht voor de verheven-artistische Van de Woestijne – Van Ostaijen té ‘gewoon’. In een van de bekende gedichten in zijn debuut schrijft de dichter zich “voorbij de grens, / Aan de welke ieder normaal mens / Moet stilstand houden” te bevinden. [1:57] In zijn ijver om aan te tonen dat Van Ostaijen geen romantische dweepersnatuur is (“hij is redelijk”) parafraseert Gilliams: “Hij zegt: zich aan de rand te bevinden, ‘waar ieder normaal mens stil moet houden’.” [Gilliams 1951:22/Gilliams 1984:700, cursivering gb] En dat verschil is misschien wel veelzeggend. Gilliams had ondanks zijn bij wijlen scherpe pen veel minder dan Van Ostaijen de neiging tot transgressie. Hij zou wel altijd de grenzen van bepaalde discours verkennen, maar echte invasies van onbekend terrein vind je in zijn werk niet.³⁹ Van Ostaijen noemt hij even verder overigens zelf “een revolutionair geboren temperament” [idem:23/idem:701] en dat gold voor hem absoluut niet. Later in dit essay zal hij Rilke citeren waar die in een brief uit 1914 aangeeft dat hij de dan ook literair opkomende expressionisten apprecieert omdat zij *absoluut* streven naar het nieuwe en het goede. Zelf echter voelde Rilke – “[d]e geheel naar binen zich vervolmakende, douloureuse” zoals Gilliams hem nog maar eens herkendend beschrijft [idem:35/idem:717] – dat hij daarbuiten stond. In tegenstelling tot de expressionisten was hij geen “explosief geworden gevoelsmens, die de lava van zijn kokende zieleleven over alle dingen uitgiet...” [Rilke in ibidem/ ibidem] En dat gold ultiem ook voor Gilliams, alleen is de chronologie hier natuurlijk wezenlijk verschillend. Rilke stond aan het einde van zijn ontwikkeling toen het expressionisme opkwam, Gilliams aan het begin. Maar de functie die de beide dichters vervulden is gelijkaardig: net zoals Rilke door zijn begripvolle houding het Duitse expressionisme burgerrecht verleende bij zijn tijdgenoten, zo ook probeerde Gilliams met Van Ostaijen hetzelfde te doen. Dat dit alles in het laatste geval *postuum* gebeurde zegt veel over het literaire leven in Vlaanderen: zowat een kwarteeuw na datum moest de goegemeente nog altijd overtuigd worden van de ‘ware’ waarde van Van Ostaijen. Om dat te bereiken was Gilliams zelfs bereid om enkele historische zijstappen te maken in richtingen die hem van nature uit niet meteen aantrokken. Het Duitse expressionisme had hij, naar eigen zeggen, met zeer wisselende appreciatie in de vroege jaren twintig leren kennen (cf. 4.1). In ‘Een bezoek aan het Prinsengraf’ maakt hij bij het schetsen van de algemene en literaire achtergrond van *Het Sienjaal* uitvoerig gebruik van Pinthus’ bloemlezing *Menschheidsdämmerung*.⁴⁰ Hoewel het humanitaire karakter van deze lyriek ver van hem staat, is hij wel in staat om er de literaire merites van in te schatten. In het in zeer grote mate door het activisme van zijn maker bepaalde ‘Zaaitijd’ (cf. 2.2.1) apprecieert hij de “gloednieuwe beeldenreeks” waarmee het aanvangt en merkt hij op “hoe eenvoudig, van artistieke nevelen onbesmet” het is. [idem:27/idem:707] In de tussen de regels steeds voortdurende ‘afstandname’ tegenover Van de Woestijne kon dit als argument weer tellen (cf. supra).

Voor hij aan de hoofdbrok van zijn uiteenzetting zou beginnen – de behandeling van *Bezette Stad* – zoomde Gilliams in zijn chronologisch overzicht nog even uit.⁴¹ Eerst lijkt hij een theoretisch tussendoortje te maken, maar al snel blijkt hij – na de vier cruciale openingsalinea’s (cf. supra) – nieuwe peilers aan te dragen voor zijn betoog. En hij maakt het zichzelf niet makkelijk. Hoewel hij zich

een jong en
belangrijk
dichter

Hoofdstuk 4 | Inleiding tot velerlei ideeën – Gilliams & Van Ostaijen

tot doel heeft gesteld de ‘hele’ Van Ostaijen te verkopen aan de Academieleden, verklaart hij doodgemoedereerd dat Van Ostaijen zelf alle tijdens zijn leven verschenen bundels heeft afgewezen. Het postume *Eerste Boek van Schmoll* echter – waarvoor hij in deze versie van de tekst slechts in zeer beperkte mate aandacht zal hebben⁴² – noemt hij “zonder aarzelen [...] de méést poëzie inhoudende verzenbundel ooit in onze taal geschreven.” [idem:28/idem:708] Die uitspraak zal de Academieleden op zijn zachtst gezegd als *boud* zijn overgekomen en zal hen alles behalve automatisch overtuigd hebben van het belang, laat staan de kwaliteit van wat dan aan die wonderbundel vooraf was gegaan. Gilliams versaaft echter niet. Hij herhaalt nogmaals zijn canoniseringsrefrein, maar voegt er twee cruciale kwalificaties aan toe. Van Ostaijens jeugdwerk bevat “immers het eerste aroma van een mettertijd steeds verder doorgedreven, markante vernieuwing en die Paul van Ostaijen, – nà Gezelle, nà Van de Woestijne, – tot op heden onze belangrijkste, onze jongste dichter maakt.” [ibidem/ibidem] Maar wat is dan ‘jong’, wat is ‘belangrijk’? Gilliams maakt dat zeer expliciet duidelijk. *Jong* is een dichter die de wereld, steeds opnieuw, poëtisch herschept.⁴³ *Rimbaud* is hier het schoolvoorbeeld. *Belangrijk* is een dichter niet omwille van de inhoud of de motieven van zijn werk, maar omwille van wat er *lyrisch* op het spel staat; de inzet van de dichter bij het ontraadselen van het geheim van de poëzie moet hoog, om niet te zeggen: totaal zijn en vindt bij voorkeur zijn neerslag in een in kritieken of essays uitgeschreven poëtica. Gilliams is formeel: “de dichter van deze tijd stelt zich niet tevreden met het schrijven van zijn verzen alleen; daarna of daarnaast bemijmert hij scrupuleus precies de zin van zijn kunst, die identiek met de zin van zijn leven is.” [idem:29/idem:709] De definitie van het gedicht die hij in dit verband geeft is een zoveelste pocketpoëtica van Gilliams zelf: “En het gedicht, van uit die onrust en die bezieling ontstaan, is imperatief, impopulair en hartstochtelijk individualistisch.” [ibidem/idem:709-710] Hier wordt weer geen ruimte voor halfslachtigheid gelaten: het gedicht is “imperatief” (niet: kan imperatief zijn) én het onderzoek naar het gedicht is hetzelfde als dat naar de zin van het bestaan. Het gedicht is dus niet langer alleen formeel en psychologisch *noodzakelijk* (noodzaak 1 & 2), het is dat ook *ontologisch*. Gilliams geeft hier Mallarmé als vergelijkingspunt.⁴⁴

De formuleringen in ‘Een bezoek aan het Prinsengraf’ hebben een vanzelfsprekend hoog Gilliamsgehalte, maar de inhoud ervan doet Van Ostaijen toch bepaald geen oneer aan. Dat blijkt ook zeer uitdrukkelijk in het kernstuk van het essay. Hier wordt voor het eerst in de Nederlandse literatuurgeschiedenis geprobeerd om echt recht te doen aan wat nu – nog eens een halve eeuw later – wordt gezien als de belangrijkste uiting van literaire avant-garde in ons taalgebied, Van Ostaijens derde bundel: *Bezette Stad*.

Hoewel dit boek – misschien zelfs nog meer dan *Het Sienjaar* – mijlenver van zijn eigen praktijk afstaat, gaat Gilliams hier principieel op het standpunt van de dichter-maker staan en probeert hij aan zijn publiek duidelijk te maken waarom hij *Bezette Stad* een cruciale schakel vindt in Van Ostaijens ontwikkeling en (dus) veel meer dan een vaak bespot en zelden of nooit gelezen (laat staan: bestudeerd) curiosum. Met de hem typerende combinatie van subtiele spot en geraffineerde afkeuring schetst Gilliams het effect dat dit boek gehad moet hebben op “hen die de dichtkunst beoefenen of er van genieten als ware ze een soort van eeuwigdurend anecdotisch of didactisch banket”. [idem:30/

de oorlog &
Bezette Stad

idem:711] Ruim een halve bladzijde lang beschrijft hij hoe het boek er typografisch uitziet; hij doet dat zo gedetailleerd dat je begint te vermoeden dat hij ervan uitging dat zijn hooggeleerde toehoorders *Bezette Stad* enkel van horen zeggen kenden. En waarschijnlijk was dat ook zo. Van het boek zelf waren er nauwelijks exemplaren verkocht (cf. de tweede noot bij 2.3) en in de belangrijkste bloemlezing – die van Demedts – werd enkel het typografisch nog relatief conventionele ‘Folies Bar’ afgedrukt. [Demedts 1941:262-263] Veel bekender dan vorm en inhoud van het boek was de *received opinion* dat Van Ostaijen voor *Bezette Stad* meer dan enthousiast leentjebuurt had gespeeld bij Marinetti, Cendrars en Apollinaire.⁴⁵ Als eerste criticus wijst Gilliams er op dat Van Ostaijens aanpak veel meer met die van Mallarmé te maken heeft (cf. 2.2.2.2) en dat het hier – zoals het een immer jong en belangrijk dichter betaamt – geen gimmick betrof maar juist de kern van de dichterlijke uitdrukking: “wezenlijk is het een quaestie van de vorm der poëzie zelve, – en daardoor heeft ze rechtstreeks met de inhoud te maken, met het gehele worden en zijn van het gedicht.” [Gilliams 1951:31/Gilliams 1984:712-713] In tegenstelling tot Mallarmé en Van Ostaijen zijn Marinetti en Apollinaire – volgens Gilliams’ wel erg zwart-witte versie van de literaire geschiedenis – nooit “dichters van het phaenomenale dichterwoord geweest”. [idem:32-33/idem:714] In Gilliams’ universum tellen ze dus niet mee. Hij is enkel geïnteresseerd in dichters die met inzet van ziel en lichaam de poëzie verder onderzoeken en lijden onder het besef van hun ultieme onmacht. Dat gold, bijvoorbeeld, voor August Stramm en deze – ook al door Van Ostaijen zelf vermelde (cf. 2.3 & 2.5) – voorganger had aan den lijve ondervonden wat een bovenmenselijke opdracht het is om de kloof tussen woord en ding te slechten. “Ook August Stramm behoorde tot die arme bezetenen die niet over een ding schrijven, doch die het ding-zelf willen schrijven.” [idem:33/idem:714-715] Het is veelbetekenend dat Gilliams dit gevecht indirect in verband brengt met het oorlogsleed dat het onderwerp vormt van *Bezette Stad*. Vlak nadat hij stelt dat Van Ostaijen niet geïnteresseerd was in de anekdote van de oorlog,⁴⁶ begint hij immers opnieuw over Stramm’s poëtische strijd. “Van Ostaijen poogt het monsterachtige onheil-zelve, de verwording-zelve te schrijven. August Stramm onderging de schrikwekkendheid van het ene, zelfstandig gebruikte, phaenomenale dichterwoord”. [ibidem/idem:715] Blijkbaar leeft de ware dichter in een constante staat van oorlog. De metaforiek die Gilliams al eerder gebruikte was dus niet toevallig: dit is een zaak van leven of dood.

Dit ging met zulke spanning gepaard, dat men *zonder overdrijving* spreken mag van een waagstuk, een avontuur, om er zijn zinnen, zijn leven bij te verliezen. Dit [...] is de uiteindelijke uitkomst van elke wezenlijke dichter. Doch Stramm had zijn eigen manier, zijn persoonlijk *organische nood* en persoonlijk *organische wijze* om in het, langzaam en pijnlijk gegroeide, phaenomenale dichterwoord te bestaan. [ibidem/ibidem, cursivering gb]

Het parcours dat Van Ostaijen nam was anders dan dat van Stramm, maar het doel was hetzelfde. Net zoals bij de relatie Van Ostaijen-Gilliams was er bij Stramm-Van Ostaijen dan ook eerder sprake van een diepgaande verwant-

Hoofdstuk 4 | Inleiding tot velerlei ideeën – Gilliams & Van Ostaijen

schap dan van rechtstreekse invloed. Grote dichters putten kracht uit en nemen een voorbeeld aan hun voorgangers. In de “alleenspraak der eenzamen” [Gilliams 1943:21] die de poëzie altijd is, zoals reeds eerder – en ook naar aanleiding van Van Ostaijen – gezegd werd (cf. supra), is de wetenschap dat anderen die strijd ook aan het leveren zijn vaak belangrijker dan hoe ze dat concreet doen. Het valt overigens op dat Gilliams in deze context beelden gebruikt die ook op Van Ostaijen van toepassing zijn:

Het is mogelijk dat Stramm en Van Ostaijen op dezelfde wijze een stalen stift in de rotswand klonken om er zich trede bij trede langs omhoog te werken; het is waarschijnlijk dat ze geen van beiden het adelaarsnest bereikten. Doch de dwingende innerlijke nood, de levensbestemming bij het opwaarts hunkeren, is bij iedere bergbeklimmer verschillend, door zijn fysieke en psychische constitutie bepaald. [Gilliams 1951:34/Gilliams 1984:716]⁴⁷

Altijd dezelfde beelden: organische en innerlijke noodzaak, de tocht naar het onbereikbare en dus het hunkeren naar iets hogers (zowel op poëtisch als metafysisch vlak). Gilliams heeft niet alleen Van Ostaijens oeuvre grondig gelezen en geassimileerd, hij heeft er zich fundamenteel in herkend. Wanneer hij dan aan de eigenlijke tekstbespreking begint, leidt dat de ene keer tot verwachte uitspraken (zo heeft hij een scherp oog voor Van Ostaijens kritiek op de zelfgenoegzame kleinburger), de andere keer tot eerder onverwachte. De in zoveel opzichten klassieke dichter Gilliams, die poëzie naliet waarin nauwelijks enige contemporaine verwijzing is terug te vinden, gaf in ‘Een bezoek aan het Prinsengraf’ aan dat de poëzie na de Eerste Wereldoorlog voorgoed veranderd moest zijn: “De eens erg lieve, erg diepe, erg hoge lyriek over subtiele avondstonden, over gouden landen in de herfst, over spelevaarten op een rimpelloze rivier etc. – wat moet ze, in het licht van de Europese tragedie gezien, een uitgedoofde schoonheid [...] lijken”. [idem:37/idem:720] Niet alleen een andere inhoud dus, maar automatisch ook een andere vorm. Die bespreekt Gilliams aan de hand van de aanhef van ‘Bedreigde stad’; hij vergelijkt de aanpak van Van Ostaijen met die van een kubistisch schilder en schetst de geschiedkundige achtergrond die nodig is om de verwijzingen in de tekst te kunnen begrijpen. En dan leest hij het begin van het gedicht dat – zoals hij heeft aangegeven – alleen nog maar de “lyrisch constructieve elementen” behoudt [idem:37/idem:721] en de anekdote weglaat. De parafrase die Gilliams zelf geeft van het in het gedicht opgeroepen tafereel ‘klopt’ prozaïsch gezien, maar heeft ten hoogste de impact van een krantenstuk. Het gedicht daarentegen – “[h]oe brutaal, hoe overdreven of ongerijmd het moge klinken” anticipeert Gilliams op de te verwachten reactie van zijn publiek [idem:38/idem:722] – geeft door zijn specifieke vormgeving iets weer dat in onze literatuur nog nooit was uitgedrukt: een “waanzinig machtsgevoel”. [ibidem/ibidem] Hij werkt dit niet verder uit, maar vermoed kan worden dat Gilliams hiermee concreet verwijst naar de combinatie van absolute fascinatie (door de zich ontplooiende Duitse legermacht) en verlamme angsten (voor wat er bij de inval in Antwerpen zou kunnen gebeuren) die het vijandelijke leger bij de bewoners opriep.⁴⁸ Van Ostaijen brengt dit alles voor elkaar

– en ook dat is gezien Gilliams' eigen poëtica (cf. 4.1) een punt van gelijkenis – met een “vizioen”. [idem:39/ibidem] “Hij gaat niet aan het copiëren; hij schept een beeld.” [ibidem/idem:722-723] En dit alles kon Van Ostaijen alleen doen door de vorm die hij ontwikkelde: “hij construeert, componeert met grote, naakte, ontsierde elementen. Daarin ligt het geheim van die opgespaarde, compacte, massale energie besloten.” [ibidem/idem:723] Van Ostaijen laat zich hierbij niet zozeer leiden door de eisen van welluidendheid die aan zijn compositie worden gesteld; hij focust op de muzikaliteit van het vers en die wordt bepaald, zo stelt Gilliams, door “een dieper liggend organisch complex van lyrische kiemen”. [ibidem/ibidem, cursivering gb] Hoewel dit in het kader van een bespreking van (het meer dan honderd bladzijden lange) *Bezette Stad* een wat merkwaardige opmerking is, beweert Gilliams dat gedichten per definitie korter worden wanneer de dichter die spanning opvoert. Hiermee wil hij waarschijnlijk iets zeggen over zijn eigen, korte gedichten, maar ook over het late werk van Van Ostaijen (die, zoals bekend, zelf ook vond dat gedichten kort moeten zijn [IV:379]). In de beste stukken van *Bezette Stad* ziet hij zich “een geheel nieuw compositie-ideaal” ontwikkelen dat in de nagelaten gedichten “een wezenlijke, klassieke volmaaktheid bereikt”. [ibidem/ibidem] Het is dus – zo geeft hij impliciet mee – ongepast om smalend te doen over *Bezette Stad*, want het bevat de kiemen voor een wonderplant zonder voorgaande in de Nederlandse literatuur.

In de volgende, lange passage roept Gilliams op basis van zijn eigen oorlogsherinneringen en -fantasieën taferelen op die ook in *Bezette Stad* aan bod komen. Ze worden gekleurd door zeer idiosyncratische beschrijvingen (over de forten: “[t]riestige vestingwaters met bovendrijvende, gezwollen cadavers van verdronken honden” [idem:40/idem:724]) en nostalgische uitingen van Gilliams' verhangenheid aan de grandeur van een bepaald soort handelsmaatschappij waarin klasse en (letterlijke en figuurlijke) kennis van de wereld de toon aangaven; een wereld die door de Eerste Wereldoorlog definitief was verdwenen uit Antwerpen. Niet toevallig verwijst Gilliams in deze context naar het “noodlottig, apocalyptisch teken” [idem:45/idem:732] dat Van Ostaijen oproept in het al eerder (cf. 2.2.2.2) besproken visioen, waarin plots een gele hand opduikt in de “**V**iolette hemel”. [II:69] Twee gedichten uit *Bezette Stad* worden hierna nog relatief uitvoerig behandeld: de typografisch meest conventionele, ‘Sous les Ponts de Paris’ en ‘Folies Bar’. Dat is een beetje vreemd aangezien Gilliams naar aanleiding van het eerste gedicht zelf opmerkt dat het in de ontwikkeling van Van Ostaijen “geen rol” speelt. [Gilliams 1951:49/Gilliams 1984:737] Het mist het voor een geslaagd gedicht onontbeerlijke “nervenbouwsel” [idem:50/ibidem] – een woord dat verwijst naar de organische structuur van een gedicht die berust op dragende elementen (zoals de nerven het blad ‘maken’), maar dat in deze context misschien ook op een eigenschap van Gilliams' eigen verzen slaat: hun neurologische, de zenuwen in trilling brengende onderbouw. Gilliams grijpt de rechtstreekse mededeling in deze Van Ostaijengedichten aan om zijn toehoorders tussendoor te verleiden met enkele relatief hapklare brokken en/of hen – middels inhoudelijke gelijkenissen – te overtuigen van het feit dat het Van Ostaijen niet om goedkoop schandaal te doen was. Hij vergelijkt de inhoud van ‘Sous les Ponts de Paris’ met het werk van Vlaamse iconen als James

Hoofdstuk 4 | Inleiding tot velerlei ideeën – Gilliams & Van Ostaijen

Ensor en Gustave van de Woestijne; hij trekt een parallel tussen Van Ostaijens gebruik van triviale woorden en het inschakelen van een draaiorgel in Stravinsky's *Petrouchka* (de emotionele gelaagdheid van de volkskunst, een bekend motief ook in Van Ostaijens kritische werk, cf. 2.5); hij geeft "de ontstemden" die zich maar wat graag laten choqueren door Van Ostaijens verzen "ter overweging" het eveneens door "tekens van ontbinding" gekenmerkte meesterwerk van Grünewald in Colmar mee. [ibidem/idem:736] En altijd spelen Gilliams' twee agenda's tegelijk: Van Ostaijen definitief en zonder reserve canoniseren én zijn eigen plaats bepalen ten opzichte van de Vlaamse poëzietraditie in het algemeen en Van de Woestijne in het bijzonder. Dat blijkt ook weer bij de bespreking van 'Folies Bar'. "Zonder transpositie hoege-naamd" is dat gedicht geconstrueerd en gezien wat hij eerder in de tekst schreef, stelt Gilliams Van Ostaijen hiermee eens te meer tegenover Van de Woestijne en Wagner (cf. supra). [idem:50/idem:738] Om het 'verhaaltje' dan ook historisch helemaal rond te krijgen, vertelt Gilliams aan het slot van zijn *Bezette Stad*-deel over de laatste dagen en weken van de Eerste Wereldoorlog en hij citeert daarbij uit 'De Aftocht'. Een laatste cliché uit de receptie van Van Ostaijens bundel moet er hier aan geloven. Nadat hij het onderwerp opnieuw strategisch erg leep heeft ingeleid met een begripvol citaat van de Heilige Rilke, stelt Gilliams dat Van Ostaijen niet de wildeman-nihilist was waarvoor hij vaak werd versleten: "Het nihilisme van Paul van Ostaijen is geen filosofie, geen verzameling van blinde krachten en redenen om er de levenswil mede te fnuiken; zijn nihilisme is een toestand zonder meer waar de oververmoeiden, de overbedroefden, zij die het te vergeefs eerlijk meenden, door overvallen werden." [idem:54/idem:742] Hier spreekt, me dunkt, toch vooral de burgerman Gilliams. Dat het Van Ostaijen ultiem om het bouwen aan een nieuwe en betere wereld te doen was (wat hij óók beweert), daar valt veel voor te zeggen. In dat opzicht was Van Ostaijen dus inderdaad geen nihilist *pur sang*.⁴⁹ Maar dat zijn nihilisme een "toestand zonder meer" zou zijn geweest, enkel ingegeven door een instant-ontgoocheling, dat lijkt me een veronachtzaming van de revolutionaire (communistiche) idealen die Van Ostaijen in zijn Berlijnse tijd ontwikkelde (cf. 2.2.2.1). Gilliams was echter zelf te veel handelaar, te veel 'nuchtere Antwerpenaar' om in die idealen te kunnen geloven.⁵⁰

In de laatste delen van zijn essay, ten slotte, gaat Gilliams kort in op de andere bundels van Van Ostaijen. Hoewel hij ook *De Feesten van Angst en Pijn* slechts zeer gedeeltelijk zegt te kunnen appreciëren, haalt hij toch ook hier weer de grote kanonnen boven om zijn gehoor te impressioneren. Wat Van Ostaijen presteert in 'Land Rust' doet hem denken aan Franz Marc en aan het dictum van de grote Paul Klee ("Die Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar" [Klee in idem:55/idem:744]). En de tragedie die spreekt uit 'Fatalisties Liedje' vindt "zijn weerga enkel" bij een gedicht van de nog veel grotere Hölderlin. [idem:57]⁵¹ Belangrijker voor de lezer die niet langer overtuigd (en dus overdonderd) moet worden, zijn de passages waarin Gilliams ook hier weer zijn eigen poëtica verdedigt. De compositieleer van Van Ostaijen, die vaak steunt op het herhalen van bepaalde woorden, heeft *au fond* niets met 'herhalingen' te maken; hij probeert hiermee enkel – en de metafoeriek komt eens te meer uit de biologie – een "kiemwoord, een woordcel op de

De Feesten
van Angst
en Pijn

lezer" te enten. [idem:56/idem:744] De bedoeling mag intussen duidelijk zijn: hij wil hiermee in het gedicht een equivalent van bepaalde emoties en belevenissen scheppen. "Het onhebbelijk bedrogje van de beeldspraak bestaat niet meer; er is expressief, direct, zonder bemiddeling, zonder stuttende of schragende materialen want in zijn essentie gehéél wezenlijk-eigen materiaal: het beeld." [ibidem]⁵² De tragiek die hij in het fragment terugvindt, brengt de criticus dan op het spoor van zijn Van Ostaijennotities uit 1932 (cf. supra). Hij parafraseert die kort, met de nadruk op "de pijn" en de "verschriktheid" die hij in zijn oeuvre aantreft. Wanneer Gilliams een annex aan die vergelijkingen breijt, schetst hij voor de zoveelste keer ook een nauwelijks gecamoufleerd zelfportret:

Het laat geen twijfel, dat deze actieve en waakzame jonge man een tragicus van den bloede, een innerlijk gefolterde was; doch van zijn tragiek, van zijn foltering heeft hij geen kunstig geschakkeerde, gestoffeerde koningslegende gemaakt. Hij laat zich niets wijs maken; hij maakt u niets wijs. Zijn beste woorden in hun complexe tegenwoordigheid doen aan pakijs denken. [idem:57/idem:746]

Pakijs, inderdaad. De verzen – het slot van 'Vers 6' eindigend in "Ik wil bloot zijn / en beginnen" [I:232] – die Gilliams citeert om dit te illustreren, hebben precies het effect van pakijs: ze gaan in hun naakte kilheid door merg en been, en hebben de neiging aan je huid te *kleven*. In hun desolate witheid hebben ze een bijna verblindend effect, maar toch hebben ze niets te verbergen.

De laatste bladzijden van Gilliams' betoog bevatten de ene citeerbare zin na de andere. Nagenoeg alle behandelde thema's komen kort opnieuw aan bod, zij het – zoals het hoort in een fuga – met kleine nieuwe accenten. Wanneer hij de al eerder geanticipeerde kritiek op Van Ostaijen-de-vernielzuchtige opnieuw aan de orde stelt, geeft hij meteen ook zijn eigen houding tegenover de avant-garde weer.

hetzelfde,
anders

Paul van Ostaijen is een revolutionnaire dichter, wat zeggen wil: dat hij de voedingsbodem van cultuur en beschaving kritisch exploreert en met zijn volle verstand *erbidigt*; doch als dichter weet hij ze een nieuwe kleur, een nieuwe smaak te verlenen [...]. En zoals bij alle revolutionnaire artisten komt zijn creatieve persoonlijkheid in verzet tegen een autoritaire, algemeen gehoorzaamde, uitgeputte en uitputtende traditie. Hij is dus geen wildeman met een knots, geen barbaar die van explosies droomt; want een z.g. explosie in de kunst heeft een kortstondige, artificieel verwekte, valse dageraad of sterrenregen voor gevolg, terwijl de watertjes immers hun bedding niet verlaten. Van Ostaijen is een *organisch* bloeisel aan een oude stam".
[idem:58/idem:747, cursivering gb]

In Van Ostaijens kritische werk zag Gilliams, terecht, de bevestiging van die laatste stelling. Want in dat opzicht was Van Ostaijen misschien wel even 'nuchter' als Gilliams. Hij is nooit een 'pure' dadaïst geweest, aangezien voor hem toch nog altijd de uiteindelijke kwaliteit van het artistieke product cen-

Hoofdstuk 4 | Inleiding tot velerlei ideeën – Gilliams & Van Ostaijen

traal stond (cf. 2.2.2.1). En juist die voortdurende betrokkenheid op de kunst (de premissen, de wortels, de mogelijkheden ervan) maakt Van Ostaijen in de ogen van Gilliams tot een belangrijk, in de ontwikkeling van de Nederlandse poëzie misschien wel cruciaal dichter. “Noch in zijn jeugdwerk, noch in zijn definitieve arbeid is Paul van Ostaijen het circus-nummer waar sommigen vermaakt naar kijken.” [idem:59/idem:748] Gilliams beklemtoont in zijn analyse van Van Ostaijens miskenning en debaclegevoelens de doorleefdheid ervan in zijn werk zelf (“tot op het been beleefd, tot in de ziel doorleefd” [ibidem/ibidem]). Hoewel ook Van Ostaijen de nadruk legde op wat ik eerder met de woorden van Blake *the price of experience* noemde (cf. 2.5), lijkt de band tussen leven & werk bij Gilliams toch iets hechter.⁵³ Gilliams nam ondanks zijn ruimdenkendheid wel meer behoudsgezinde standpunten in. Hoewel hij het bestaansrecht van het experiment wel erkende – hoe anders zou men in de geneeskunde al die belangrijke uitvindingen hebben kunnen doen, werpt hij als nuchtere man van de wereld op – kon hij het geen enkele autonome waarde toekennen. Het experiment bestaat alleen bij gratie van het resultaat. In het geval Van Ostaijen worden al zijn jeugdwerken gerechtvaardigd door die glorieuze gedichten uit *Het Eerste Boek van Schmolli*; tegelijkertijd brengen die gedichten zijn vroege werk echter ook genadeloos tot hun ware proportie terug, namelijk jeugdexperimenten zonder al te veel blijvende waarde. Anderzijds kunnen de gereserveerde liefhebbers van een handvol Van Ostaijengedichten (Gilliams noemt ze niet, maar in de entourage van *De Tijdstroom* zijn we er zo nogal wat tegengekomen, cf. 3.4) hun neerbuigende houding voor onder meer *Bezette Stad* niet langer legitimeren, zo suggereert Gilliams. Die grandioze oogst bestaat immers enkel bij gratie van wat eerst werd gezaaid.⁵⁴ Rest Gilliams enkel nog die ene – gezien zijn eigen argumentatie uitermate problematische – Van Ostaijenuitspraak te ‘verklaren’. Heel de tijd spreekt Gilliams als het over poëzie gaat in ontologische termen: voor de dichter hangt de zin van het leven af van een goedgeplaatste komma. Dat lijkt mijlener te staan van het beeld van de als een duivenmelker voor zijn plezier dichtende Van Ostaijen dat die op het einde van zijn leven graag van zichzelf ophield. Ik betoogde echter al eerder (cf. ‘het publiek (PvO & Wies Moens)’ in 2.5) dat Van Ostaijens duivenmelkersuitspraak gelezen moet worden als een tegengif voor de humanitaire en andere pretenties van zijn tijdgenoten, veel meer dan als een trivialisering van de plaats van de poëzie in zijn leven.⁵⁵ Dat Van Ostaijen niet echt voor zijn plezier dichtte, leidt Gilliams niet alleen af uit de pijn die hij in de gedichten leest, maar ook uit het feit (maar eigenlijk: zijn veronderstelling) dat Van Ostaijen – in tegenstelling tot Van de Woestijne en Gezelle – echt gedisciplineerd werkte, zelfs zwoegde op zijn gedichten. Zijn voorgangers kregen hun gedichten haast uit het onbewuste cadeau. Leonard Nolens wees er in zijn dagboekdeel *Stukken van mensen* op, dat Gilliams in een eerdere notitie over Van de Woestijnes *Nagelaten Gedichten* in *Vita Brevis* precies het tegenovergestelde beweerde. Nolens vroeg zich dan ook af: “Hoe zit dat nu eigenlijk, Maurice? Zwoegde Karel aan zijn gedichten of schreef hij ze spelenderwijs?” [Nolens 1989:121]⁵⁶ Het antwoord is volgens mij even eenvoudig als, voor Gilliams, revelerend: of Karel zwoegde of spelenderwijs schreef, hing alleen af van het argument dat Gilliams nodig had in zijn betoog. Om zijn principiële kritiek (cf. 4.1) op de uitgave van niet-geautoriseerde voorstu-

dies – die Van de Woestijnes *Nagelaten Gedichten* volgens hem waren⁵⁷ – kracht bij te kunnen zetten, paste het beeld van de zwouger-Van de Woestijne perfect in zijn verhaal: U doet de Grote Dichter oneer aan met de publicatie van zijn kladjes, want hij bereikt pas na hard werken zijn Duizelingwekkende Niveau. In ‘Een bezoek aan het Prinsengraf’ is de situatie precies omgekeerd: om aan te tonen dat Gezelle en Van de Woestijne tot een ander, pre-modern tijdperk behoren, moet hij hen in de zak van de romantisch-spontane dichters steken. Van Ostaijen, daarentegen, “de definitieve dichter van enkele verzen, schonk ons het woord: het was zijn schepping. Edelsteengebieden exploreerde hij niet. Het ene woord na het andere moest gewonnen worden in hem”. [Gilliams 1951:62-63] En exact hetzelfde geldt voor... Gilliams zelf. Door deze constructie op te zetten – want dat is het toch echt wel, hij geeft geen bewijzen voor zijn veronderstellingen – schakelt hij zichzelf in de moderne Vlaamse poëziegeschiedenis in én geeft hij een verklaring voor het feit dat hij zelf zo’n opmerkelijk kleine poëzieproductie heeft gehad. Die “[e]delsteengebieden”-metafoor was vanzelfsprekend ook niet toevallig gekozen: het ware gedicht is zoiets als de ultieme, geduldig fijngeslepen diamant. Dat is iets heel anders dan de productie in een ‘edelstenengebied’. Dat ene gedicht is, hoeft het nog gezegd, volstrekt *autonoom*. Het heeft aan niets of niemand verantwoording af te leggen. Het is een natuurfenomeen, zoals die zo vaak en ook nu weer in Gilliams’ discours opduikende ‘kei’:

Het is een feit *an sich*, een kern, een bezit waarin de dichter zich opsluit, waarin hij een eindeloze duur schijnt te verkrijgen, gelijk de stille, donkere koude in het hart van een schijnbaar onbezielde kei an sich bestaat, – onverschillig of ge die kei met de voet een afgrond instoot waar hij nooit meer te bereiken is. [idem:63]

En in dat, net als in zovele andere, besproken opzichten is het Van Ostaijengedicht verwant aan dat van Gilliams. Wanneer hij stelt dat Van Ostaijen geen monumenten heeft gebouwd à la Dante, Milton, Vondel of Goethe, dan geldt dat voor hemzelf eigenlijk ook. “Van Ostaijen heeft iets beperkts doch zuivers geschonken”. [ibidem] En nog los van de eigenlijke kwaliteit van die enkele superbe *Nagelaten Gedichten*, leverde Van Ostaijen met zijn ontwikkeling het bewijs voor de misschien wel Enige Waarheid van de poëzie: vorm en inhoud zijn niet van elkaar los te koppelen. “Vormvernieuwing is inhoudsvernieuwing. Daarom is zijn vorm niet door anderen te herhalen, want zijn inhoud is hùn inhoud niet.” [idem:64] Hiermee levert Gilliams meteen ook het cruciale inzicht van dit vierde hoofdstuk: de invloed die Van Ostaijen op Gilliams uitoefende heeft niet zozeer te maken met het al dan niet overnemen van bepaalde dingen die Van Ostaijen deed, maar met het doen van wat hij deed. Hij investeerde in zijn eigen poëzie als in zijn eigen leven en had al van jongs af aan de pretentie een *jong* en *belangrijk* dichter te willen zijn. Met minder dan het ontsluiëren van het geheim van de poëzie stelde hij zich niet tevreden. Maar uiteindelijk was het – zo betoogt hij alvast zelf op de laatste bladzijde van ‘Een bezoek aan het Prinsengraf’ – geen kwestie van al dan niet bewust te kiezen voor dit soort dichterschap. Hij was er biologisch toe voorbestemd:

Hoofdstuk 4 | Inleiding tot velerlei ideeën – Gilliams & Van Ostajien

De dichterlijke functie is geen taak, geen gave of genade; ze is gewoon een quaestie van fysieke en daardoor van psychische constitutie, van bloedcellen en bloeddruk, van actieve en reactieve zenuwen, van een bijzonder soort van hersenprikkeling waar de clinici steeds geen raad mee weten om ze te verklaren. *Menschliches, Allzumenschliches*: verder, dieper, hoger brengen wij het niet op aarde. [idem:64]⁵⁸

Hier spreekt Gilliams met de hem zo eigen paradoxale mengeling van pose en naturel; een mix van ‘zie mij eens een gewoon mens zijn die niet anders kan’ en de welhaast onvermijdelijke pretentie van de man die weet dat hij – zoals Van Ostajien, zoals al eerder geciteerd, zelf ooit over zichzelf beweerde – “harder kan lopen als de andere”. [Borgers 1971:254] En op die noot eindigt hij zijn betoog dan ook: “Werkelijk behoefte, wezenlijk nood heb ik maar aan de verzen die ik zelf schrijf.” [Gilliams 1951:64] In de context waarin hij dit stelt, is dit overigens veel minder pretentius dan het klinkt. Aangezien je enkel dààrvan de noodzaak kent en ervaart, telt uiteindelijk alleen het eigen werk. Van Ostajien kon in dat opzicht voor hem enkel een virtuele *compagnon de route* zijn; iemand die het hem heeft voorgedaan en door dat voorbeeld de eenzaamheid wat kon verzachten. Want dat die eenzaamheid fundamenteel en absoluut is, daarover laat hij geen twijfel bestaan. “Want de poëzie is een persoonlijk feit in het leven van een mens, dat, in absolute zin genomen, nooit met een ander mens als persoonlijk feit te delen valt.” [ibidem]

nog een
lezing voor
de Academie

Vier jaar na zijn Van Ostajienlezing, op 1 december 1954, gaf Gilliams in de Academie een lezing waarin hij zijn poëtica nogmaals toelichtte. Of er een verband is met de plaats die de Vlaamse en vooral Nederlandse experimentelen intussen in het literaire veld aan het innemen waren kan moeilijk aangehouden worden, maar het is wel opvallend dat de auteur in ‘Het woord der dichters’ veel nadruk legt op “het taalscheppend genie” van de dichter. [Gilliams 1984:602] Van Ostajien zei het al in 1920: “Poëzie is woordkunst.” [IV:127] Gilliams onderzoekt in deze lezing de kern van het poëtisch taalgebruik en komt – gezien het voorafgaande niet verrassend – met de suggestie dat dit taalgebruik per definitie niet parafraseerbaar is. In tegenstelling tot een verhaal kun je een gedicht onmogelijk navertellen.⁵⁹ De “emotionele waarde” van de woorden – die garant staat voor “de bewijsvoering, de authenticiteit van [de] beleving” [idem:600, cursivering gb] – gaat in een parafrase volledig verloren. Gilliams illustreert dit aan de hand van verzen van onder meer Bredero, Gezelle en Leopold, maar moet uiteindelijk wel toegeven dat alleen “de poëziegevoelige lezer” in staat is om die emotionele, niet-na-tevertellen inhoud te absorberen. Dit was op zich geen nieuw probleem. Poëzie was altijd al een bezigheid van geraffineerde fijne luiden. Zolang het gedicht echter nog een duidelijke, didactische of moralistische inhoud had, kon het veel makkelijker gelegitimeerd worden in een burgerlijke, op nut gefixeerde samenleving. De altijd al aanwezige kloof tussen de dichter en ‘het’ publiek werd zo goed als onoverbrugbaar toen het gedicht zijn autonomie opeiste en de nadruk meer dan ooit kwam te liggen op de onscheidbare samenhang tussen vorm & inhoud en (dus) op wat precies de taal van het gedicht doet. In de

Nederlandse poëzie vind je hier al voorbeelden van bij Gezelle (de receptie van zijn Kleingedichtjes, cf. 2.1) of de Tachtigers, maar uiteindelijk kon er – gezien het vaak allegorische of didactische gehalte dat ondanks alles ook hun werk bleef kenmerken – over hun poëzie nog makkelijk in exclusief inhoudelijke termen gesproken worden. Met Van Ostaijen veranderde dat. Een belangrijke kritiek op zijn late gedichten was dan ook dat het betekenisloze muziekjes waren. Gilliams had de oorsprong van dit misverstand goed begrepen. Niet toevallig probeerde hij in zijn lezingen over Van Ostaijen doorlopend de relatie van vorm en inhoud bij Van Ostaijen te bepalen; hij parafraseerde de inhoud (om te ‘bewijzen’ dat Van Ostaijen toch iets te zeggen had) maar trachtte vooral de onmiskenbare band aan te tonen tussen wat er in Van Ostaijens poëzie stond en hoé het er stond (om te ‘bewijzen’ dat die dichter niet zomaar wat aanmodderde op het blad). Ook in deze nieuwe lezing wijst hij in dat verband op de noodzaak van het gedicht. Om die inhoud over te brengen is die bepaalde vorm nodig en andersom.

Het taalscheppend genie van de dichter ter sprake brengen, is rekening houden met het innerlijk gehoorde, innerlijk noodzakelijke en onvervangbare woord, dat in het geschreven woord adequaat een leesbare, communicatieve vorm verkrijgt. Het gehéle, eenvoudige geheim van de dichter en zijn kunst, nl. t`a`l te scheppen: het ligt in dit zo geringe ofschoon zo voorwaardelijke mysterie besloten.
[idem:603]

Gilliams weet ook wel dat hij dit niet echt wetenschappelijk ‘bewijzen’ kan, maar hij beweert van Hadewijch tot Van Ostaijen geen enkel tegenvoorbeeld te kunnen vinden in onze poëzie.

Hij gebruikt in deze periode wel vaker Van Ostaijen als ijkpunt. Wanneer hij in zijn dagboeknotities voor *De Kunst der Fuga* een tekst schrijft naar aanleiding van het overlijden van Martinus Nijhoff, dan schetst hij diens portret door de Nederlandse dichter voortdurend te vergelijken met Van Ostaijen. Zowat alle opmerkingen over Van Ostaijen in ‘Tussen hier en elders’ had hij al wel eens eerder gemaakt: dat hij een dichter van het moderne leven was, “intellectualistisch ingesteld en ironisch” [idem:633] en op zoek naar “een visionaire expressie”. [idem:643] Wat dat laatste element betreft, maakt Gilliams hier een interessant onderscheid tussen Nijhoff en Van Ostaijen: “De verbeelding van beide dichters was concreet in het visionaire, doch Nijhoff avoueerde méér direct zijn gevoel dan Van Ostaijen die méér het menselijke met het abstracte vermengde”. [ibidem] Als je dan de laatste gedichten van Gilliams bekijkt – verzameld in *X gedichten* (1950) en *Bronnen der slapeloosheid* (1959, 1964²) – dan zijn er, behalve duidelijke stilistische en formele overeenkomsten met Nijhoff, zeker ook argumenten te vinden om zijn eigen werk in de lijn van Van Ostaijen te situeren.

Niet dat er geen gevoelsuitingen zouden voorkomen in Gilliams’ gedichten, maar ze worden toch vrijwel meteen met een beeld gecombineerd en krijgen daardoor een geheel aparte betekenis. In het eerste ‘Requiem’ voor zijn overleden vader is er, bijvoorbeeld, sprake van “dromenwingerds die de droefnis dekken” en “witte as van vlinders”. [idem:114] De suggestie ‘dood’ is hier-

de late
gedichten

Hoofdstuk 4 | Inleiding tot velerlei ideeën – Gilliams & Van Ostaijen

door – zeker gezien de titel en het onderschrift “in memoriam Patris” – natuurlijk wel gewekt, maar in het gedicht zelf functioneert die “witte as” ook op een letterlijk niveau: je ziet, als lezer, de verpulverde vlindervleugels als witte as neerwarrelen. Dat kan op zich dan weer de suggestie van asverstrooiing teweeg brengen, maar dat hoeft helemaal niet. Het beeld kan ook autonoom functioneren. Dat geldt ook voor de wel heel bijzondere variant van een thema dat in Gilliams’ universum wel vaker gethematiseerd wordt, de vergankelijkheid: “het huis vergruizelt in de macht der stilte”. [‘Media Vita’, idem:116] Het beeld toont enkel een gebouw dat bezwijkt terwijl er verder geen geluid is, maar de “in de macht van” suggereert dat het juist de kracht van die stilte is die hier haar slopend werk verricht. Het kind en meer bepaald de kinderloosheid is een bekend motief in Gilliams’ late poëzie. In de eerste verzen van ‘Winterkust’ komt dit welhaast letterlijk, ‘geavoueed’ ter sprake:

Maria, langs het strand, roept naar het kind
dat wij niet meer verwachten dan in dromen.
[idem:119]

Maar ook hier wordt de anekdote ruimschoots overstegen door het bijna surrealistische karakter van wat er eigenlijk gezegd wordt: een vrouw loopt langs het strand, ze roept naar een kind dat er niet is. Zo vormt dit eens te meer een beeld voor het grondeloze isolement waarin de mens gevangen zit (cf. supra). Maria groet ’s morgens het kind. Het is afwezig. Maar het zit wel voor altijd in haar, in haar dromen. Ongeveer veertig jaar later zou Hans Faverey in zijn gedicht ‘Gorter aan zee’ een man tennisballen in zee laten slaan. Er is geen tegenspeler; er is geen net. [Faverey 1993:633] De afwezigheid is dan absoluut. Hetzelfde motief komt ook op een zeer geraffineerde manier terug in het tweede gedicht van *Bronnen der slapeloosheid*:

Kon hij maar behoorlijk schrijven,
doch hij schrijft niet
als hij mij niet schrijven ziet.

– Lieve, tuur niet door de tralies
van de letters
op de kerkermuur van het papier. –

Slapen, hij wou slapen,
met zijn hoofd op tafel.
In een kano, in de kamer,
had hij willen varen
rond de helkristallen,
maanverlichte kaarsenkroon;
en vandaar ons namen geven
die in spiegelschrift ontbranden
op het kruishout
als wij naar de dood verlangen.

Hadden wij zijn les toch zelf geschreven:

– morgen worden wij verraden,
in een hunebed van wensen neergelegd,
in een lammervacht gehuld van dromen,
met een halssnoer van verdriet
en het zwaard van onze nederlagen.

– Ongeboren lieve schrijver,
tuur niet langer door mijn tranen
op het nuttelos papier. –

Want ik had behoorlijk willen schrijven,
doch ik schrijf niet
als ik hém niet schrijven zie.
[Gilliams 1984:124-125]

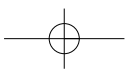
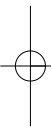
Er is eigenlijk maar één stem in dit gedicht: de schrijver die niet kan schrijven, omdat er een andere (“[o]ngeboren lieve schrijver”) ontbreekt. De eerste en laatste strofe maken er een vicieuze cirkel van: hij kan niet schrijven als hij mij niet ziet schrijven en ik kan niet schrijven omdat ik hem niet zie schrijven. Maar tussen deze uiterste strofen in wordt dit nergens zo beslist gesteld. Zolang het onmogelijke mogelijk is, is er een kans. De mens mag dan wel gevangen zitten in de taal (tweede en voorlaatste strofe), diezelfde taal lijkt toch ook weer een uitweg te kunnen bieden – al was het maar door juist het ongerijmde van die taal (cf. het onmogelijke is mogelijk) uit te buiten. Elk stramien kan worden doorbroken. Het is dan ook uitermate passend – én conform de eerder aan de hand van Van Ostaijen uiteengezette compositieleer – dat dit gedicht ook een andere vorm heeft dan de overige, late gedichten van Gilliams. In tegenstelling tot zowat alle andere Gilliamsgedichten uit de periode 1936-1960 is dit geen sonnet of een verzameling kwatrijnen. En de verschillende stemmen die in ‘Tweespraak in de herfst’, ‘Posthume tweespraak’ of ‘Winter te Schilde II’ door hetzelfde, strak gereguleerde dialogische principe (twee verzen a, twee verzen b in elke strofe) worden weergegeven, komen hier op een andere manier aan bod. De strofen die tussen liggende streepjes staan lijken door de “-“ vooraan de regel een tweede stem in te leiden. En de cursieve passage zou een derde stem kunnen zijn. De lange derde strofe breekt helemaal met het compacte dichtpatroon dat Gilliams elders hanteert. In een associatieve keten tracht hij de impasse die zich in zijn hoofd gekristalliseerd heeft te doorbreken. En net als Van Ostaijen in ‘Melopee’ hanteert hij daarvoor het contrapunt; de harde rust van het slapend hoofd op de tafel loopt – zie weer: ‘Melopee’ – over “[i]n een kano”. Geen kano op een rivier echter, maar “in de kamer”. Een dichter reist in zijn eigen hoofd. En daar zit – in de taal – ook weer die mogelijkheid tot vrijheid. “Het spel van mogelijkheid en onmogelijkheid, de osmose van idee en mythe, de transparantie van de zich vormende en falende identiteit”, waar Willy Roggeman het in zijn korte bespreking van dit gedicht over heeft [Roggeman 1977a:280] lijkt in het vervolg van de strofe weer in de richting van de onmogelijkheid te worden getrokken. Het bestaan is altijd precair, want zodra je

Hoofdstuk 4 | Inleiding tot velerlei ideeën – Gilliams & Van Ostaijen

er echt bent (wanneer je een naam hebt gekregen) dreigt dat bestaan je weer ontnomen te worden (de namen ontbranden in spiegelschrift als je naar de dood verlangt). Ook de cursieve passage neigt naar het negatieve (een zeker verraad, een zekere dood, verdriet en nederlagen), maar ook hier is er een tegengewicht (de begraafplaats is er een van wensen, je bent er gekleed in dromen)... Deze voortdurende ambivalentie wordt pregnant uitgedrukt door twee andere beelden in deze strofe: je wordt gesierd (“halssnoer”) met verdriet en kan je verdedigen (“zwaard”) met je nederlagen. Deze hele passage zou de “les” geweest zijn voor de schrijver, en ook dat kan weer dubbel geïnterpreteerd: dat wat je moet leren, maar ook dat wat je al geleerd hebt. Het hele gedicht lijkt zo een woordgeworden reeks *Chinese boxes* waarvan het kleinste doosje in brand staat: de mens is iemand die bestaat bij gratie van iemand die bestaat die... er niet kan zijn; de dichter is iemand die een kind bevat die een tekst bevat die... niet geschreven kan worden; de ene stem bevat een andere die weer een andere bevat die... er niet is. Maar ondanks al deze onmogelijkheid en afwezigheid is het gedicht zelf er wel degelijk. Het is de kwadratuur van de vicieuze cirkel.⁶⁰ Gilliams slaagt er hier eens te meer in om een onverwoordbare, onmogelijke inhoud in (realistisch gezien) onmogelijke beelden te verpakken. De oude droom van het onzegbare scheert hier weer langs ons heen. Alsook de nog oudere droom waarin gedroomd wordt van die oude droom.

In 1953, toen hij zestien was, las Bernlef in dezelfde zomer Gilliams' *Elias* en *De Kapellekensbaan* van Louis Paul Boon. “Ik bewonderde de roman van Boon, raakte opgewonden zoals je alleen op die leeftijd van een boek opgewonden kunt raken. Zo zou je moeten kunnen schrijven, dacht ik. Zo ongebreideld en fris van de lever. Maar ik herkende meer van mezelf in de koortsachtige dromerijen van het jongetje Elias.” [Bernlef 1980:27] Herkenbare reactie. Boon appelleert aan het opstandige, Gilliams aan het weemoedige. De tienerjongen Bernlef ventileert hiermee echter ook twee clichés die door een oppervlakkige leetuur al te makkelijk worden herbevestigd. Ongebreideld en fris van de lever kun je Gilliams inderdaad niet noemen. Maar het “stormachtige” [ibidem] dat Bernlef bij Boon vond, kun je bij Gilliams echter ook terugvinden. Het stormde namelijk behoorlijk in het hoofd van onze man voor het venster. Waar Boon die storm vele honderden bladzijden lang te lijf ging door eerst de fenomenologie van de hagel, dan het debiet van de stortbui en uiteindelijk ook de geschiedenis van de meteorologie in zijn verhaal te betrekken, heeft Gilliams altijd geprobeerd om die storm eerst in een glas water te vangen. Daardoor ontstaat natuurlijk de indruk dat *Elias* en zijn andere werken “verstilde vertellingen” [ibidem] zijn, maar dat is slechts schijn. Gilliams weerde het grote gebaar, verkleinde het reusachtige en trachtte het persoonlijke en het anekdotische te veralgemenen door er krachtige, vervreemdende beelden van te maken. Hij heeft het imago van *Einzelgänger* dat zijn werk hem opleverde altijd gecultiveerd, maar was in zijn essays en interviews toch ook niet te beroerd om aan te geven dat ook hij niet, om een beeld van Hugo Claus te gebruiken, als een Neanderthaler uit een boom is gevallen. Naast de grote romantische dichters, naast Rilke, naast Leopold, naast Van de Woestijne en Gezelle is ook Paul van Ostaijen een belangrijke en invloedrijke figuur

geweest voor Gilliams. “De scherpste van Van Ostaijens intellect, met zijn artistiek-wijsgerige formuleringen, is in de moderne Vlaamse literatuur een onthutsend unicum omdat het zich zo radikaal, zo dadelijk geëngageerd existentieel manifesteerde,” stelde hij nog in een interview in 1968. [in Florquin 1969:98] Van Ostaijen toonde hem onder meer dat het engagement van de kunstenaar niet alleen af te leiden valt uit de maatschappelijk geïnspireerde thematiek van zijn oeuvre, maar net zo goed uit de totale toewijding waarmee hij zich aan zijn allesbehalve vrijblijvende, ja, zelfs noodzakelijke werk heeft overgeleverd. Autonomie en engagement gaan zo hand in hand, al geven de talrijke poëtische discussies die in de jaren vijftig gevoerd werden veelal de indruk dat ze elkaar per definitie uitsluiten.



Hoofdstuk 5

1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

§ 5.1

Miskende of legende?

Ik ben [...] de mening toegedaan dat [...] het ogenblik gekomen is weer eens enkele poëtisch-esthetische ‘essentialia’ te belichten, die Van Ostaijen scherp heeft geformuleerd, op het eenzijdige af, en die thans, nu we weer opnieuw de rode draad van het dichten hebben opgenomen, worden vergeten, of genegeerd. [Rutten 1946:618]

In maart 1953 beweert Marnix Gijsen in het *Nieuw Vlaams Tijdschrift* onder de kop ‘Van Ostaijen miskend? Het begin van een legende’, dat Van Ostaijen tijdens zijn leven allerminst te lijden heeft gehad van een gebrek aan erkenning. Officiële erkenning in de vorm van eretekens, staatsprijzen en postzegels is hem misschien wel onthouden, maar “welk verstandig mens zou daaronder kunnen lijden?” [Gijsen 1953:335] Van Ostaijen genoot alle eer die een schrijver zich maar kan wensen: hij was de held van de jonge generatie activisten, de jonge dichter tegen wie ouderen opkeken, hij had epigonen, en een vaste schare bewonderaars en volgelingen, zowel in Nederland als in België. Hij werd al erg vroeg gebloemleesd en er werd zelfs jarenlang een tijdschrift over-eind gehouden om hem een forum te gunnen.¹ “Behalve Karel van de Woestijne, heeft niemand in ons land de laatste halve eeuw een prestige en een erkenning gevonden zoals Van Ostaijen.” [ibidem] Van Ostaijen heeft dus allerminst nood aan postume legendevorming. De romantische mythe van het onbegrepen genie is op hem niet van toepassing: “Hij kreeg de erkenning van al wie iets betekende in ons geestelijk leven.” [idem:336] Uit voorafgaan-

miskend,
maar met
een reden

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

de hoofdstukken is al gebleken dat dit in elk geval niet voor August Vermeylen, Urbain van de Voorde, Toussaint van Boelaere en het gros der invloedrijke katholieke geestelijken gold, en de lof van intussen ook al weer oudere jongeren als Pieter G. Buckinx en André Demedts was ook alles behalve onvoorwaardelijk geweest.² Anderzijds is uit mijn verhaal ook gebleken dat het vooral door Gaston Burssens verspreide verhaal over Van Ostaijens absolute miskennis op zijn zachtst gezegd overdreven was. Burssens' eigen gebrek aan erkenning in de jaren dertig zal hier zeker een rol gespeeld hebben, maar is tegelijk ook symptomatisch. De argumenten waarmee zijn werk toen werd afgewezen waren immers veelal varianten van de hoon waarmee ook Van Ostaijen bij leven was beklad. De bepaald niet overdonderende verkoopcijfers van de door Burssens uitgegeven Van Ostaijenboeken en de jaren aanslepende pogingen van het Van Ostaijencomité om het door Oscar Jespers ontworpen grafmonument gefinancierd te krijgen waren voor de inner circle argumenten te meer om de voortdurende miskennis als zeer reëel af te schilderen.³ Voor iemand als Gijsen, die altijd net buiten die directe vriendengroep had gestaan maar tot zijn vertrek naar de Verenigde Staten eind jaren dertig de poëzieproductie op de voet had gevolgd, was dit beeld altijd te eenzijdig geweest. Daar had hij ook al in 1935 op gewezen, toen hij als scherprechter optrad naar aanleiding van het boekje dat de jonge Paul de Ryck had geschreven over Van Ostaijen. Naast de hier al eerder besproken pedanterieën (cf. 3.4), ventileerde Gijsen in die recensie ook een opmerkelijk lucide gedachte die eigenlijk het hele door het publiek gewraakte avontuur van de historische avant-garde in dit opzicht in een ander daglicht plaatst:

Het is echter een paradoxaal verschijnsel in Van Ostaijen's loopbaan dat hij steeds in volle en gewettigde verachting voor de burgerlijke vormen der maatschappij haar er een bloedig verwijt van maakte dat zij hem, den dichter, niet erkende en hem de bewijzen van waardering niet schonk die zij gemeenlijk voorbehoudt aan de conformisten. [Gijsen 1935]

Als je zelf bewust de conventies schendt, moet je dus niet verwachten daarvoor beloond te worden door een maatschappij die juist gebaseerd is op respect voor de autoriteit die van conventies uitgaat. Gijsen wees er ook hier al op dat Van Ostaijen wél erkenning had gekregen, meer bepaald van die mensen die ook zijn eigen premissen aanvaard hadden. Dat Gijsen echter de miskenningsklacht “in de laatste jaren, vooral bij jongere schrijvers, in verontrustende menigvuldigheid” aangetroffen meende te hebben [Gijsen 1953:335] wijst erop dat er zich intussen een mentaliteitswijziging aan het voltrekken was. Bewijs uit het welhaast absurde: Gijsens reactie is uitgelokt door een tekst van de bepaald niet avant-gardistische jonge dichter Hubert van Herreweghen.⁴ Als Van Ostaijen in de jaren vijftig en zestig langzamerhand door een veel grotere en minder homogene groep mensen werd aanvaard of tenminste geapprecieerd en zijn al dan niet vermeende miskennis werd betreurd, dan zegt dat veel over de culturele veranderingen die de Vlaamse maatschappij toen aan het doormaken was. In dat opzicht ‘slaagde’ de tweede golf avant-gardisten – de zogenaamde neo-avant-garde – waar hun

historische voorgangers bot vingen: langzamerhand aanvaardde een steeds groter deel van het publiek het avant-gardeuitgangspunt van de voortdurende verandering en werden ook hun ‘afwijkende’ werken als literatuur of kunst beschouwd.⁵

En intussen had iedereen zijn eigen reden om het verhaal (c.q. de mythe) van Van Ostaijens miskening telkens opnieuw uit te spelen. Zowel in de Vlaamse Beweging als bij klein-linkse of anderszinsse voorhoedefracties heeft men altijd de neiging gehad om jong ‘gevallen’ helden te mythologiseren (Albrecht Rodenbach, Herman van den Reeck, Floris Couteele). Hun – door hun vroegtijdig overlijden: eeuwige – belofte vormde een baken voor zij die achterbleven en hoopten die belofte zelf waar te kunnen maken. Van Ostaijen had in dit rijtje een nog voordeliger status: zijn late erkenning vormde het bewijs dat zelfs zij die er volgens de goegemeente compleet naast zaten alsnog hun gelijk konden halen. Van Ostaijen was flamingant, revolutionair en (dus) niet-aanvaard door het establishment. Iedereen die een (al dan niet privé-) oorlog meende te moeten voeren met dat establishment probeerde via hem een voorschot te nemen op zijn latere erkenning. En ook die tendens geeft aan dat Van Ostaijen eigenlijk niet langer miskend was. Van Ostaijen zou in de naoorlogse context fungeren als de voormalig miskende, als de eindelijk gerespecteerde. Het door Gijssen als onterecht gezeur ontmaskerde miskenningsverhaal zou dan ook juist daàrom nooit hardnekkiger weerklinken dan in de roerige periode na de Tweede Wereldoorlog: nooit eerder had een zo grote groep hervormers een historisch voorbeeld nodig om zich op te beroepen.

Ook de twijfelende maar soms-toch-nog-een-beetje communist Louis Paul Boon herkende zichzelf in de jaren veertig graag in Van Ostaijen. Vooral *Bezette Stad* sprak hem erg aan: literatuur – net als die waaraan hij zelf werkte – waarin niet zozeer zielenroerselen maar wel feiten aan bod kwamen, gesitueerd – net zoals bij hem – in een zeer concrete en te dateren maatschappelijke context; een boek waarvan men dus beweerde dat het “niet uitstijgt boven de aktualiteit”, maar daar ging Boon op 30 oktober 1945 krachtig tegenin: “de aktualiteit die hij [Van Ostaijen, gb] geeft zal immer aktueel blijven.” [Boon 1994a:35] Het betreft hier dan natuurlijk de actualiteit van de oorlog, maar ook die van de schaamteloze restauratie van het burgerlijk bestel die hij zich op dat moment – als in een griezelige *replay* van wat na de Eerste Wereldoorlog gebeurde, als in een cynische oefening van het Principe der Eeuwige Wederkeer – opnieuw zag voltrekken.⁶ De verbittering die Boon in *Bezette Stad* opmerkte was dan misschien niet conform de revolutionaire ideologie van het ‘orgaan’ waarin hij dit alles schreef – het communistische dagblad *De Rode Vaan* –, hij kon er zelf toch wel begrip voor opbrengen: “Zijn bitterheid is schoon. Zijn nihilisme is schoon. En beteekent het niet dat wij hem in dat nihilisme zullen volgen, de tijd zal uitwijzen dat hij, als dichter – en dit is: als ziener, als vertolker van zijn tijd – de grootste was.” [idem:36] De lof die Van Ostaijen hier wordt toegezwaaid is niet gering. In de nog altijd relatief romantische poëzie-opvattingen van Boon op dat moment vertegenwoordigde Van Ostaijen inderdaad het allerhoogste: hij kon in het concrete het algemene herkennen, in de veelheid de essentie. “Niemand hier bij ons heeft zozeer de kern der dingen aangeraakt. Neem deze *Bezette Stad*, de oorlo-

Boon pro
Van Ostaijen

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

gen wisselden, maar het beeld dat Van Ostaijen er van gaf zal het beeld van elke bezette stad zijn.” [idem:35] Tegelijkertijd begint Van Ostaijen in Boons literatuurkritieken uit deze periode echter ook te functioneren als een lichtend voorbeeld dat hem voorhoudt hoe een auteur van diezelfde romantiek afscheid kan nemen.

In de vroege jaren dertig was dat wel even anders. In een opmerkelijke mengeling van langoureuze Van de Woestijne-pathetiek (“Maar zij, de vrouw, zij draalt, evenals bij u, ter strate voor mijn weig’re blikken” [Boon in Boon& Roggeman 1989:29]) en – ook qua spelling – Sienjaal-echo’s (“En ziet, mijn vriend, zijn leven glijden laat naar een wonder punt ter verre verte. Als naar een zeer zeer klein sienjaal ter eindeloos lange spoorbaan” [idem:28]) cultiveert de jonge dienstplichtige Boon de aloude romantische waan van de kunstenaar en de daarmee gepaard gaande, welhaast metafysische, onthechting van al het materiële.⁷ Vlak nadat hij in een brief aan zijn vriend Maurice Roggeman enkele verzen uit *De modderen man* “van de getormenteerde dichter” Van de Woestijne heeft geciteerd, stelt hij: “Ware het niet noodzakelijk nu, dat ik schrijven moest aan u, mijn zeer goede vriend. Dan zou ik verwijlen in deze lange en bleke gangen die van een klooster konden zijn.” [idem:33] Boons vroege lyriek werd niet ten onrechte vergeleken met “het façade-modernisme” van Karel van den Oever”. [Humbeek&Vanegeren 1993:21] Hij neemt, net als Van den Oever, duidelijk de formele tics van het expressionisme over (onregelmatige verzen, ellips, samenstellingen van een concreet en een abstract begrip, pathetische uitdrukking) en ook zijn voorliefde voor kosmische beeldspraak en pseudo-futuristische machinerieën doet in dit fragment uit de cyclus ‘Nacht-trein’ (1930) bepaald tweedehands aan:

Telefoonpalen
geplant over oneindigheid
schragen egale lochten

Hangt de lode nacht gespreid over ‘t ganse heelal
einders beven van daav’rent [sic] gebrul der machienen
miserie-kolken gezaaid liggen over de aarde
de nacht
de nacht zonder einde

Wanzin geklemd om de mond
in de nacht zien we niet waar is onze geliefde
trein schokt maar en gilt
[AMVC, B 7307/H (2), 82664]

De syntaxis (“zien we niet waar is onze geliefde”) herinnert enigszins aan Van Ostaijen en dat geldt nog uitgesprokener voor het volgende fragment, waarin Boon nog wel op zijn Van de Woestijnes de Grote Gevoelens ‘avoueert’, maar ze ook net als Van Ostaijen in zijn late gedichten ruimtelijk en lichamenlijk situeert (cf. 2.5):

Wijl ze schuift bij hem
de moeheid van haar kop
hangt
om haar mond
de bittere gelatenheid. [idem]

Zowat een decennium later schrijft Boon een reeks van 31 gedichten – de nooit gepubliceerde *Verzen*⁸ – waarin hij onder meer (net als Van Ostaijen in *Het Sienjaal*) een gedicht aan Vincent van Gogh wijdt, maar (en dat zeer in tegenstelling tot Van Ostaijen en zijn eigen vroegere gedichten) het materiële laat prevaleren op het visionaire:

Vincent, uiteengereten schilder,
bracht een biezen stoel op het doek
of een paar versleten schoenen in een hoek
Maar zijn worstelen om de stof, stemt ons niet milder.
[gedicht nummer 4, typoscript, AMVC B 7307/H (2), 129003]

De uitdrukking is veel minder pathetisch en het parlando van dit kwatrijn heeft dan ook meer te maken met de door contemporaine critici als 'realisten' bestempelde *Waterkluis*- en *Klaverendrie*-dichters dan met Van Ostaijen (cf. 3.3-3.4). Boons gedichten zijn alles behalve proeven van lyrische woordkunst. Hij schrijft erg prozaïsche beschouwingen waarin hij – net als in zijn latere romans, via de 'gij' in dialoog met zichzelf – probeert zichzelf allerlei illusies uit het hoofd te praten maar intussen wel akelig dicht langs het niets scheert: "En wij, wij staan te boven / in de naderende schaduw van het niets". [gedicht 30, idem] Net als Van Ostaijen is ook Boon bezeten door de 'waan' en hoe die zich door de snelheid van het moderne leven manifesteert, maar waar Van Ostaijen als Kantiaans Platonist nog ergens een weliswaar onvat- en onzichtbare waarheid vermoedt, drukt Boon zich veel minder metafysisch uit: in de dood vallen alle maskers af.

Een wild geworden lorrie raast alleen
over de onmetelijk lange spoorbaan heen.

Toch zal ze eens aan haar eindpunt staan
als gij, als ik, ontdaan van haren laatsten waan.
[gedicht 20, idem]

Heel af en toe weerklinkt er ook hier een enkele formele Van Ostaijenecho. Zo is er een aarzelande aanzet tot *lyrisme à thème* ("In de prent aan den wand / in den pot met bloemen op den rand / van het raam" [gedicht 2, idem]) en treft het ook bij Van Ostaijen voorkomende 'gij'-perspectief.⁹ Wat echter fundamenteel ontbreekt in Boons poëzie-poëtica op dit moment, is een fundamentele bezinning op de uitwerking die de vorm van het gedicht op de inhoud heeft. Wanneer hij op 15 maart 1944 commentaar geeft bij enkele verzen van zijn vriend Maurice Roggeman dan keurt hij wel streng diens retoriek af ("dit zijn woorden woorden, woorden. Wij vragen gebalde, zuivere gedachten" [in

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

Boon&Roggeman 1989:66]), maar de enkele verzen van Roggeman die hij hierbij als geslaagd alternatief aanhaalt (“of god, of moeder niet kan helpen / om ’t donker haastig bloed te stelpen.” [ibidem]) zijn ook niet bepaald vrij van rijmelarij. In zijn allervroegste gepubliceerde teksten over poëzie – uit de herfst van 1945 – is Boons poëtica in de meeste opzichten nog altijd ongeproblematischeerd romantisch. Volgens hem is een dichter uitverkoren. Met een in *De Roode Vaan* zeker gewaardeerd proletarisch accent voegt hij eraan toe dat ook een arbeider tot het dichten geroepen kan zijn en dat de noodzaak tot uitdrukking belangrijker is dan technisch kunnen. Maar met een in het communistisch orgaan waarschijnlijk minder toegejuichte opmerking geeft hij ook hier weer aan dat voor hem de ware kunstenaar door datzelfde, geliefde volk, onbegrepen en dus miskend zal zijn.

Een dichter is een begenadigde. Hij zingt, hij dicht, in zuivere woorden weet hij uit te beelden wat de massa voelt maar niet uit te spreken wist. Maar, – en misschien juist daarom – is zijn dichterschap tevens een kruis. Hij lijdt en strijdt het lijden van het proletariaat dubbel. Hij wordt niet altijd begrepen door zijn tijdgenooten [...]. Doch, wie is er nu een dichter en wie niet? Gij en ik kunnen het zijn zonder het misschien zelf te weten. In U kan een verlangen zijn, een ontevredenheid, een vreemde stuwkracht die U naar de pen doet grijpen om neer te schrijven wat gij gezien, gehoord en zeer diep gevoeld hebt. Het moet niet altijd in rijmen zijn! Het moet niet steeds volgens ‘de regelen der kunst’ zijn om... kunst te zijn. [Boon 1994a:7]

De ware kunstenaar heeft het waar gevoeld en waar neergeschreven (“Zoiets is aangrijpend. Hij voelde dat zoo, en kon niets anders of hij moest het neerschrijven” [ibidem]). Behalve de geponeerde waarachtigheid van een gevoel en uitdrukking kan Boon zijn eigen voorkeuren echter niet motiveren. Een geslaagd beeld, een treffende vergelijking – verder gaat zijn formele bespreking niet. Ook wanneer hij het over *Bezette Stad* heeft (cf. supra), legt hij vooral inhoudelijke klemtonen. “Met een groote P,” schrijft hij wel expliciet wanneer hij een zin uit de typografisch uitzonderlijke bundel citeert; hij heeft dus wel door dat die corpgrootte extra nadruk legt op het “vertraPte” van het onder de voet gelopen leger [idem:35], maar een treffende analyse van de eigenlijke impact (ik zou haast zeggen: inhoudelijke noodzaak) van deze typografie – zoals Gilliams die uitvoerig maakte (cf. 4.2) – ontbreekt vooralsnog. Dat Boon niet pleit voor het klakkeloos overnemen van bestaande poëtica’s maakt hem in het alles behalve avontuurlijke poëzieklimaat van de vroege jaren veertig echter toch wel tot een uitzondering. De formele vrijheid die hij proclameerde (cf. supra), heeft overigens ook een inhoudelijke pendant en precies op het snijvlak van die twee zal Boon zijn poëtica verder uitbouwen. De gevoelens die Boon voor uitdrukking geschikt achtte waren immers – net als in zijn romans – niet bepaald goedgekeurd door het revolutionair comité van de KP of de Kerk: er mocht gevloekt en gesneuveld worden, aangeklaagd en geroepen. In zijn in *De Roode Vaan* maandenlang gevoerde artistieke emancipatiebeweging van de arbeider (“Zie naar c.m., die een onbekende vrouw is uit de massa, en die gedichten schrijft waar wij allen een punt aan te zuigen

hebben” [idem:50]) gaf hij aan dat geen onderwerp te min, geen register te vulgair was om kunst te maken. En in dat opzicht was Boon – misschien zonder dat in dit opzicht te vermoeden – met Van Ostaijen verwant: ook die verwachtte meer kunst te horen uit de volksmond dan uit de gemiddelde rederijkerskamer (cf. 2.5).

Hoewel zijn *Verzen* niet bepaald opbeurend waren en ondanks de traumatiserende krijgsgevangenschap tussen mei en augustus 1940, legde Boon in deze periode een opmerkelijke filantropie aan de dag. Hierin kunnen overigens vreemdsoortige echo’s van het humanitair-expressionistische discours worden opgevangen. Zo schrijft hij in een brief aan Maurice Roggeman uit de lente van 1944: “Dat men niets voor niets doet. Dat de meeste iets doen, om er, in de eerste plaats, zelf van te profiteren. Dat is menselijk. En omdat het menselijk is, is het schoon.” [in Boon&Roggeman 1989:68] Boon treedt hier naar voren als een geperverteerde Wies Moens: de drang tot mens- en levensaanvaarding is groot, maar het realisme is dat net zo goed; waar Moens de kleine kanten des mensen met de mantel van zijn opgeschroefde retoriek bedekte (cf. 3.5), draait Boon de moraal gewoon om: het is menselijk, en dus mooi.¹⁰

Zijn eigengereide variant van de in Vlaanderen dan al ruim een halve eeuw nagestreefde gemeenschapskunst, spreekt ook uit Boons meer dan waardevolle bespreking van de bundel *Reportage. Europa 1930-1945* van de vroegere *Waterkluis- én Klaverendrie-dichter* Herman Van Snick. “Doorheen al deze bladzijden voelen wij den krachtigen adem van een waarachtig leven. Er is een liefde voor de gemeenschap, een angst om den dood en de verschrikking, een opstand tegen onrecht en verdrukking. Wat gebeurde in Spanje [de burgeroorlog, gb] zien wij het voorspel worden van de algemeene catastrofe [de Tweede Wereldoorlog, gb]”. [Boon 1994a:204] In het begin van die oorlog had Van Snick nog een bundel gepubliceerd, *Abecedarium* (1940), waarin licht exotische en romantische motieven (golven, maan en strand) verpakt waren in speelse, bedaar humanitair-expressionistische verzen. “Laat het blank geloof niet varen / In de schoonheid en geluk”. [‘F is de Fiesta-Bar’, Van Snick 1940:13] Soms dreigde ook bij hem de (ongewilde) parodie (“Kleopatra danst. / Kleopatra danst een jassband-hot / Op den dansvloer van een dandykot” [‘K is Kleopatra’, idem:20]), maar elders mogen zijn pogingen zeker naast de meer geslaagde varianten van de late Brunclair staan: “En rond is de hoepel. / de glanzende koepel, / de wereld en ’t heelal. / Maar ook is rond / de kerzenmond / van Olga Setubal!” [‘O is Olga Setubal’, idem:24] Die speelsigheheid behield Van Snick ook in zijn naoorlogse bundel, maar door de illusie-loze inhoud van zijn gedichten werd die er alleen maar wranger door. En dat beviel de alvast in inhoudelijk opzicht allerminst romantische Boon uitermate. Een kennis van hem die na het zien van “lijken en gebombardeerde huizen” en na zijn “krijgsgevangenschap” en “honger” dezelfde “kostbaar gepolitoerde zinnen” bleef schrijven als voor de oorlog kon niet op zijn begrip rekenen: “Allen die zijn werk lazen begrepen [...] dat het één leugen moest zijn.” [Boon 1994a:203] Van Snick daarentegen, was op zoek naar de waarheid. Hij ging de werkloosheid, de vluchtelingen en de oorlog niet uit de weg. “Doorheen al deze bladzijden voelen wij den krachtigen adem van een waar-

Boon,
Van Snick &
Van Ostaijen

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

achtig leven.” [idem:204] En dat die waarachtigheid onder meer samenhangt met illusieloosheid moge blijken uit dit fragment uit ‘Wij’ waarin de hartenkreet van de *lost generation* weerklinkt:

Wij zijn ’t geslacht
Dat immer wacht
Op oorlog en op dood.

Onze eerste horizon was rood.
Gezoogd in kelders en in schrik,
De moeders met een banger blik,
De vaders in de moddergrachten.

En wij, weerom we wachten.

[...]

Wat zou ik denken aan een haard,
Een toekomst, vrouw en kind?
Och, stumper, die zijn centen spaart
Als alles eindigt vóór ’t begint.

[...]

[Van Snick 1945:27]

De volslagen ontzuivering van het humanitair-expressionistische ideaal is hier een feit. Dat de veranderde wereld ook een (formeel) andere poëzie veronderstelt, tot die conclusie komen echter Van Snick noch Boon. De verzetsgedichten waar Van Snick zo om geroemd werd, worden immers gekenmerkt door de aloude Vlaamse Pathos (“Mijn Stad, toen ik U wederzag / Dacht ik Uw fiere trots verloren. / Geen and’re dan Uw eigen vlag / Mag juichen op uw toren” [‘En toch’, idem:34]) en door in een zelfde register beschreven voorafspiegelingen van een wrede repressie en volksjustitie (“Wanneer de laatste grausoldaat / De vlakke van ons land verlaat / Dan zal men hooren in de straat / Het ware hart van onze Vlaanders / En slaat de bende van verraad / Aan spaanders!” [‘Weldra’, idem:36]) Boon richtte zich in zijn zeer lovende recensie echter vooral op die verzen waarin – zeer tegen de Vlaamse poëzietraditie in – het leed en de zinloosheid niet uit de weg werden gegaan. Gedichten als ‘Abri pour 7 personnes’ en ‘Aftelliedje voor Poolsche Bengels’ deden in dit verband bepaald niet onder voor de oorlogsschetsen die Van Ostaijen in *Bezette Stad* had opgenomen. En hoewel Boon het hier niet expliciet over die bundel heeft, werd de link wél gelegd. “Nu zal men misschien zeggen dat Van Snick een late, een ietwat bezonken, volgeling is van Van Ostaijen. Gelukkig, dat onder onze dichters eens iemand Van Ostaijen her-ontdekken zou.” [Boon 1994a:204-205] En daarna parafraseert Boon wat hij eerder (cf. supra) ook al over *Bezette Stad* had gezegd: “Van Snick moet geen angst hebben dat hij deze geminachte ‘aktualiteit’ in zijn werk oproept. Iemand die, als hij, het aktuele gebeuren zoo zuiver, zoo oprecht en diep aanvoelt, tilt dat tijdelijke gebeu-

ren op, in verzen, die blijvend kunnen zijn.”¹¹ [idem:205] Actualiteit en materialiteit (in de betekenis van: het niet-geestelijke) worden hier ‘opgeëist’ als poëtische thema’s. De aanbidders van het Eeuwige Schone en Ware wisten waarschijnlijk even niet wat hen overkwam. Maar pas wanneer Boon en co ook een *formeel* equivalent voor deze inhoudelijke poëtica zouden beginnen ontwikkelen, zou de poëtica van Van Ostaijen echt verder worden uitgewerkt en ‘aangepast’ aan de wereld-van-vandaag.

Vlak na de oorlog bleken de Klassiek Aangelengden echter alles behalve in het nauw gedreven. Twee jonge tenoren – een katholieke en een vrijzinnige – publiceerden in de eerste jaren na de oorlog een lang essay over de dichtkunst waarin ze hun eigen poëtica met verve uit de doeken deden. In 1946 verscheen het maar liefst 372 bladzijden dikke werk *Het Schoone Geheim der Poëzie. Beluisterd niet ontlusterd* van Albert Westerlinck. De titel is veelzeggend: hier geen ‘respectloze’ uitbenning van verzen, noch pretentieuze pogingen tot definitieve verklaring van het al. Toch is het boek in bepaalde opzichten veel minder romantisch-idealistisch dan deze titel suggereert. Dat blijkt al meteen uit het scherpzinnige en revelerende voorwoord waarin de auteur enkele kernbegrippen en -principes van zijn poëtica introduceert: vorm en inhoud gaan samen; poëzie lezen vereist “[a]nleg en innerlijke overgave” [Westerlinck 1946:6] en een voortdurend herlezen; het is dus niet hetzelfde als je eigen gedroom in het gedicht projecteren; poëzie lezen is alle zinnen en alle rationaliteit samen laten werken om én begrip én schoonheid te ervaren. Volledige ontraadseling bestaat niet, er blijft altijd een rest, een “laatste, onoplosbaar raadsel”. [idem:9] Hieruit spreekt, kortom, het Westerlinck zo typerende samengaan van arbeidsethiek, uitverkorenen-elitarisme, zieleadel én respect voor de autonomie van het kunstwerk. Dat laatste aspect kon voor hem echter nooit absoluut zijn – en dat blijkt ook uit de structuur van zijn boek. In deel 1 is het hem te doen om een formele analyse van de poëzie als woordkunstwerk; in deel 2 wordt “gezocht naar de betekenis der poëzie (...) als symbool van menselijke levenswaarden”. [idem:11] Ondanks de voor een katholiek criticus op dat moment nog altijd gewaagde want alles behalve algemeen aanvaarde stelling dat een kunstwerk op zijn eigen premissen beoordeeld moet worden, kan en mag het sluitstuk van dat werk nooit het werk zelf zijn; uitiem moet het beleven “in den mensch gepaard gaan met een klaar inzicht in de rangorde der levenswaarden”. [ibidem] Met andere woorden: in den beginne was niet het woord, maar God. Het kunstwerk kan en mag dan ook alleen maar autonoom zijn, indien het meewerkt aan “den gestadigen groei van een rijker, edeler, grooter, schooner leven.” [idem:13] Die halfslachtige houding bepaalt het hele boek en – bij uitbreiding – eigenlijk ook de hele positie van Westerlinck in het naoorlogse literaire leven.¹² Maar dat neemt niet weg dat hij er – zeker naar toenmalige katholieke maastaven – soms erg moderne ideeën op nahoudt. Dat blijkt vooral in het eerste deel. Vijfentwintig jaar na Van Ostaijens “poëzie is woordkunst” [IV:127] (cf. 2.2.2.2), stelt hij: “De dichter heeft slechts één instrument: de taal.” [Westerlinck 1946:21] In tegenstelling tot een criticus als Urbain van de Voorde is hij allerminst bang van wat in die taal aan de dagelijkse logica dreigt te ontsnappen. Meer nog: poëzie onderzoekt en buit die duistere, a-logische

de poëtica
van
Westerlinck

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

taalaspecten uit. Dit alles betekent echter niet dat de logische betekenis veronachtzaamd mag worden, zoals sommige “moderne dichters” doen, die pogen “het woord gansch aan zijn beteekenis als begrippelijk teken te ont-heffen en het, tot op de uiterste grenzen van het mogelijke, los te rukken van zijn significatieve functie.” [idem:24] Geciteerde voorbeelden van Engelman, Gorter én Van Ostaijen moeten hier bewijzen dat het onmogelijk is om *poésie* pure te schrijven. Er zit altijd betekenis in een gedicht en die wordt er ook altijd achter en in gezocht, hoezeer de “moderneren” ook probeerden dit aspect te “verdoezelen of kunstmatig weg te goochelen”. [idem:28] Westerlinck laat zich hier, als zoveelste in de rij, vangen aan die, volgens mij enkel polemisch te begrijpen uitlatingen van Van Ostaijen, waarin die – als tegengewicht voor de wereldverbeterende ambities van zijn humanitaire tijdgenoten – beweerde niets te zeggen te (willen) hebben. Al van in de vroege jaren dertig had Burssens deze stelling genuanceerd (cf. 3.2), maar de hardnekkigheid waarmee latere critici Van Ostaijens ongelijk bleven ‘aantonen’ suggereert dat het hen ultiem misschien wel gewoon om Van Ostaijens *definitieve* ongelijk te doen was. Als zijn poëtica over de zuivere lyriek niet ‘klopt’ wat de geprocla-meerde inhoudsloosheid betreft, kunnen we die fout meteen ook aangrijpen om zijn hele poëzie-opvatting te ontcrachten. Deze agenda leidt in het geval van Westerlinck tot een opmerkelijke paradox: enerzijds stelt hij dus dat Van Ostaijens poëzie wel degelijk inhoud heeft, maar anderzijds verwijt hij hem, in één adem doorredenerend, dat zijn lyriek “levensinhoud” ontbeert. “Het woord heeft er zijn geestelijke straalkracht verloren, waardoor het den diepsten en innigsten levenszin van den ‘mensch’ vermag te vertolken.” [ibidem] En bijkomend vergrijp: de dichter verzwakt op die manier ook het communicatievermogen van het gedicht. Die laatste opmerking verklaart de genoemde paradox en legt zo ook het “Bildungsideaal” [Laermans 1991:509] van Westerlinck bloot: Van Ostaijens verzen hebben misschien wel een inhoud, maar doordat die tussen de regels verborgen ligt, kan hij de lezer eigenlijk niet bereiken. Er zit misschien wel ‘betekenis’ in Van Ostaijens verzen, maar geen ‘zin’. Van Ostaijen faalt dus omdat zijn verzen door hun inhoudelijke *geslotenheid* niet automatisch kunnen bijdragen tot het uitbouwen van dat beoogde “rijker, edeler, grooter, schooner leven.” Ondanks zijn eerstegraads pleidooi voor autonomie, blijft Westerlinck literatuur uiteindelijk ethisch beoordelen. Literatuur staat in het teken van het leven, en niet in dat van de literatuur.

In het tweede deel van zijn boek – ‘Het gedicht als levensboodschap’ – wordt in een aangrijpend achterhoedegevecht duidelijk hoezeer Westerlinck lijdt onder wat hij enkel als “cultuur-decadentie”, “de ontbinding van de cultuur en de verbrokkeling van den levenszin” van het “moderne Westeuropeesche geestesleven” kan ervaren. De criticus heeft wat dat betreft geen ideologische oogkleppen op. Lucide constateert hij: “Het leven heeft voor den dichter zijn eenheidszin verloren, zijn innerlijk bestaan is ontbonden, zijn levensbewust-zijn versplinterd en als ’t ware geatomiseerd.” [Westerlinck 1946:275] Dat inzicht was niet nieuw, maar het had voor het gedicht gevolgen waar nog niet iedereen zich rekenschap van durfde te geven. En zij die dat wel deden, beseften dat men er niet snel klaar mee zou zijn. “Het dringendste esthetische probleem dat mij en mijn tijdgenoten bezighoudt is ontegenzeggelijk dat van de

eenheid van een dichtwerk,” constateerde Cesare Pavese op 16 november 1935 in zijn dagboek. [Pavese 1985:21] Geconfronteerd met deze kwestie, restten er de dichter eigenlijk slechts twee mogelijkheden. De eerste (het cultiveren van het fragment, zoals Eliot deed in *The Waste Land* en Pound en Zukofsky nog veel radicaler in hun *Cantos* en ‘A’) was in de context van de Vlaamse poëzie vooralsnog absoluut ondenkbaar¹³ en wordt door Westerlinck dan ook niet aan de orde gesteld. De tweede (die van Mallarmé, Picasso, Schönberg, Joyce en nagenoeg de hele historische avant-garde) was in de Vlaamse literatuur eigenlijk enkel door Van Ostaijen en Gilliams beproefd: wanneer elk extern centrum (God, de Waarheid) wegvalt, plooit de kunstenaar maximaal terug op zijn eigen kunst die ‘zuiver’ en ‘absoluut’ wordt genoemd. Deze ‘oplossing’ kon door Westerlinck enkel worden verworpen als zijnde totaal en zelfs gevaarlijk naast de kwestie:

Zoo dient deze drang naar het Absolute in de moderne poëzie te worden geïnterpreteerd als een vertwijfelde poging om de betekenis van het dichterschap in een tijd van culturele en sociale *verwording* te handhaven, die er echter jammer genoeg slechts toe bijdroeg om de culturele en menselijke betekenis van het dichterschap verder te ondermijnen, door het volkomen van de *moederkrachten van het leven* te isoleren. [Westerlinck 1946:276, cursivering gb]

Ook de claim als zou de moderne poëzie – Westerlinck bespreekt in casu ‘Het Dorp’ van Van Ostaijen – iets met mystiek of metafysica te maken hebben, verwerpt hij. Van Goethe tot Hölderlin, van Baudelaire tot Rimbaud, van Gezelle tot Van de Woestijne heeft hij verzen gelezen die wel degelijk “veranker[d] [zijn] in het metafysische”, [idem:279], maar niet bij Van Ostaijen en de andere modernen. Het misverstand bestaat er hier waarschijnlijk in – zoals ook Rutten suggereerde – dat Westerlinck zich in Van Ostaijens definitie (“Zij is eenvoudig een in het metafysische geankerde spel met woorden” [IV:338]) had blindgestaard op dat “spel”. [Rutten 1949:436]¹⁴ Volgens Westerlinck zochten de modernen hun oplossing “in het leege” en lieten ze onterecht “het ruime gebied van de buiten-aesthetische levenswaarden” buiten beschouwing. [Westerlinck 1946:280] Westerlincks *Derde Weg* lag theoretisch voor de hand, maar was gezien de culturele context niet meer dan een kartonnen *deus ex machina*: de ware metafysica – God, dus – in ere herstellen en de “grootheid en adel van een menselijk ethos” [idem:300] uitzingen.¹⁵ Ook in de discussie kunst-om-de-kunst versus engagement, nam Westerlinck een tussenpositie in. Hij waarschuwde dat de belangrijkste functie van de poëzie nog altijd was “schoon” te zijn” [idem:304] en dat kunstenaars zich dus niet mochten laten verleiden tot een goedkoop straat-engagement, maar hij bezwoer hen ook zich te hoeden voor louter “aestheticisme”. [idem:305] De enige echte vraag die aan de poëzie gesteld moet worden is: “wat openbaart zij nog van den zin des levens?” [idem:311] De dichter wordt geacht “de schoonheid van het heelal” te reveleren [idem:326], maar ook de zin van het particuliere bestaan. En dat Westerlinck hier dus – in tegenstelling tot Van Ostaijen – opnieuw ‘het leven’ als basis poneert, blijkt uit deze kernachtige definitie van zijn poëtica:

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

Zoo is de groote poëzie niet alleen de allerpersoonlijkste expressie van een allerpersoonlijkste beleving, niet alleen de symbolische uitdrukking van een volkswezen, maar ook een verslag van ons aller voelen, denken, weten en willen, van het geluk en het lijden van den Mensch.” [idem:331]

Het credo van Tachtig gecombineerd met de oude droom van de vroege Van Nu en Straks-theoretici (cf. 2.1); ook zij brachten hun tijd door, hoopvol wachtend op de komst van de Grote Volksdichter Met Persoonlijkheid. In plaats daarvan kregen ze echter eerst een Grote maar helaas Volksvreemde Dichter (Van de Woestijne) en later een Volksdichter zonder indringende Persoonlijkheid (De Clercq). Van Ostajens absolute autonomie-eis moet volgens mij in die context geïnterpreteerd worden; in een zoveelste polemisch overstatement trachtte hij zich af te zetten tegen de eenzijdige inhoudfreaks (van Van de Voorde tot Nahon) die geen oog en oor hadden voor wat hij als essentieel beschouwde in het gedicht. Net als in de ‘Zuivere lyriek = inhoudsloos’-discussie (cf. supra), lijkt Westerlinck dit argument echter aan te grijpen om de tegendraadse schijnihilist Van Ostajen te diskwalificeren. Hoezeer Westerlinck staat voor een humanistisch geïnspireerde romantisch-idealistische poëtica blijkt niet alleen uit zijn algemene cultuurfilosofische uitspraken, maar ook uit zijn meer technische uiteenzettingen in het eerste deel van het boek. Zo, bijvoorbeeld, wanneer hij schrijft over welke beelden een dichter mag gebruiken.

De expressionistische dichter vond een elektrische lamp even dichtertijlik als een maannacht en wellicht had hij, van zijn standpunt uit, gelijk. Maar hoe komt het dan toch dat heel het expressionistisch jargon van fusées en transatlantiekers, fabriekspijpen en aëro’s, dat vóór twintig jaar als zoo frisch en splinternieuw werd aangevoeld, thans reeds is versleten, terwijl de aloude beelden van den nooit moegezongen nachtegaal, de amoureuze maan en den rozelaar, in de poëzie van de waarachtige dichters, door alle eeuwen heen, hun jeugd schijnen te bewaren? Dit komt omdat de expressionisten, die zooals men weet niet alleen de natuur en de cultuur maar ook de geheele beschaving in hun dichtertijlik blikveld betrokken, ten onrechte meenden dat de vernieuwing der beeldspraak (die met het gehele vernieuwingsproces van de poëzie, dat zij zich voorstelden, was verbonden) slechts kon bereikt worden wanneer het dichtertijlike verwantschapsgevoel verbanden zocht en legde met de nieuwe, zeldzame dingen der moderne beschaving. [idem:126]

Van Ostajen was evenmin een voorstander van het ge-aëro en ge-transatlantiek in de expressionistische poëzie (cf. 2.2.1 & 2.2.2.2), maar zijn kritiek was ook hier weer vooral polemisch geweest; hij had het moeilijk met het oppervlakkige modernismebegrip van collega’s die enkel de oppervlaktefenomenen van het moderne leven (auto’s, vliegtuigen) in hun gedichten verwerkten, maar geen oog hadden voor wat de moderne tijd wezenlijk anders maakte (de dynamiek). Zelf gebruikt hij overigens tot in zijn laatste jaren naai-

machines [‘Huldegedicht aan Singer’, II:168], “chemies-industriëel violet” [‘Avond Winter Straten’, II:184] én een “aëro en nog een aëro / lieve lieve aëro” [‘Vrolijk Landschap’, II:190] in zijn gedichten. De eeuwigheidswaarde van een beeld of woord had volgens Van Ostaijen veel meer met zijn resonantie te maken dan met – wat Westerlinck vindt – het natuurlijke, niet “gezocht[e]” karakter ervan. [Westerlinck 1946:127] Wat door hem als “buitenissig en excentriek” [ibidem] werd beschouwd, kon niet in het gedicht functioneren. Blijkbaar ging hij er dus van uit dat er objectief natuurlijke, normale en (dus) klassieke beelden bestaan. Het typeert de man die als wetenschapper open stond voor rationele verklaringen, die als erudiet en fijngevoelig lezer oog had voor de verbrokkeling en vertwijfeling van “de moderne gesecculariseerde massamaatschappij” [Laermans 1991:507], maar die uiteindelijk als diepgelovig priester een heilsplan uit moest dragen dat fundamenteel botste met dat moderne leven waarin het ware, het goede en het schone het niet alleen zwaar te verduren kregen, maar waarin die klassieke trits steeds vaker en hardnekkiger als een al dan niet ideologisch gemotiveerde constructie zou worden afgedaan. En Westerlincks geciteerde voorbeeld bewijst dat laatste ook: beelden uit de moderne wereld die niet ontleend zijn aan Gods Rijke Schepping worden afgedaan als buitenissig, excentriek, gezocht en dus: literair ongeschikt.

Hoewel ook Laermans stelt “dat de tegenstelling tussen literaire vernieuwers en a(nti)-modernisten vaak gelijke tred hield tussen vrijzinnigen en katholieken” [Laermans 1991:503] zijn er toch wel belangrijke uitzonderingen, in de beide richtingen overigens. De belangrijkste modernisten uit het interbellum hadden een standplaats gevonden in het katholieke *Vlaamsche Arbeid* (cf. 2.3, 2.5-3.1). En in 1947 verscheen een uitermate ‘klassiek’ poëticaal essay van de uitgesproken vrijzinnige dichter Herwig Hensen. Hoewel hij in *Over de dichtkunst* voortdurend Nietzsche citeert en al meteen aan het begin van zijn uiteenzetting de “scheppingsdrift” [Hensen 1947:9] poneert als drijfveer van elke artistieke creatie draait het bij Hensen, de mathematicus, uiltiem altijd om ‘Begrip’ dat door de ‘Rede’ mogelijk wordt gemaakt.¹⁶ Andere, meer muzikale, incantatorische manieren om kennis of betekenis over te brengen worden door hem gewantwoord omdat ze knechtend zouden kunnen zijn. Hij associeert ze automatisch met ‘blind geloof’ en als consequent adept van de Verlichting voelt hij zich verplicht elk niet-rationeel te verantwoorden geloof te verwerpen. Precies in een periode waarin artiesten als Jackson Pollock of Christian Dotremont zich overgeven aan de intuïtie en het onderbewuste bouwt hij een uitermate consistente poëtica uit die gebaseerd is op regelmaat, beheersing en een doorgedreven classicisme.¹⁷ De tragedies van de nog vers in het geheugen liggende Tweede Wereldoorlog worden in zijn betoog niet expliciet gethematiseerd, maar het is duidelijk dat hij de oorzaak van het leed eerder zoekt in een *gebrek* aan rationaliteit dan in een overrationalisering die ontsporingen van de rede had weten te camoufleren (bureaucratisering van het lijden, zoals Hannah Arendt suggereerde). Hensen is het prototype van de overtuigde positivist die met uitermate veel ernst en zin voor verantwoordelijkheid en verhoudingen aan de maatschappij wil bouwen. Dat hiervoor (en hierdoor) alle afwijkende minderheidsstandpunten moeten wijken (en weg-

de poëtica
van Hensen

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

gerationaliseerd kunnen worden), dat er dus zeer selectief met al het bouw-
materiaal wordt omgesprongen – dat is een aporie die hij zelf onmogelijk kon
zien. Net als de nuchtere Nederlandse Forum-generatie kante hij zich tegen
de geheimtaal die in verband met kunst en bij uitstek bij poëzie wordt gebe-
zigd. Hoewel ook hij – net als Van de Woestijne, Van Ostaïen en Gilliams –
het noodzaakconcept hanteert, problematiseert hij dit. Want inderdaad: hoe
weet je of je écht móet scheppen? Wanneer is het echt? Wanneer is het zelfbe-
drog? Hensens antwoord is volledig conform zijn rationalistische uitgangs-
punten: ken uzelf. “Daarom helpt hier enkel de gedurige oefening naar bin-
nen, die ons moet leren afstand doen van al wat vreemd is aan ons eigen, zui-
verste wezen.” [idem:16] Ook hier ontgaat hem dus de mogelijkheid dat die
zelfkennis er wel eens toe zou kunnen leiden dat persoon x tot de conclusie
komt dat redelijkheid hem eigenlijk vreemd is.

Dezelfde rationele aanpak tekent ook de concrete invulling van Hensens poë-
tica. In zijn particuliere Nietzsche-interpretatie staat het bewust *veroveren* van
de dichter diametraal tegenover het passieve instromen van iemand als Henri
Bremond, die hij voortdurend als zijn belangrijkste tegenstander positio-
neert.¹⁸ Voor Hensen is het niet toevallig dat Bremond zoveel nadruk legt op
het betekenisloze en muzikale van de poëzie: “De geest, het intellect, het oor-
deel, en daarmee de wetenschap en de filosofie, moeten [volgens
Bremond en co, gb] geweerd worden. Zij zijn de vijanden van het verdovings-
middel, van het ‘Narcoticum’, en derhalve van elk geloof.” [idem:24] In
tegenstelling tot andere wiskundigen is Hensen helemaal niet geïnteresseerd
in de Magie van de Getallen; hij wil enkel Orde en Regelmaat. Dat geldt dus
ook voor het eigenlijke schrijven. Als wetenschapper en vrij onderzoeker kant
hij zich weliswaar tegen “het dogma” en “opgedrongen openbaringen, gebod
en verbod” (die plegen immers “een aanslag op de vrije activiteit van ons
ganse wezen” [idem:57]), maar deze houding impliceert allerminst dat de
dichter zich in zijn verzen prosodisch of anderszins zou mogen laten gaan.
Hoewel Hensen er – erg modern – van overtuigd is dat “geen waarheid abso-
luut” kan zijn [idem:58], lijkt hij alles behalve geneigd de waarheid van de
Traditionele Dichtvorm ter discussie te stellen. Hij beweert weliswaar dat
dichter en wetenschapper in zijn universum hand in hand werken om “het
raadsel van het leven” te ontsluiëren [idem:61], maar uit zijn verdere retoriek
en argumenten is dat niet op te maken. Hij stelt immers dat de dichtkunst
moet blijven steunen “op de rede en de kennis” [ibidem]; doet ze dat niet dan
valt ze onherroepelijk terug “in het starre van het orakel”. [idem:61-62] Zo
beschouwd valt het dus nogal tegen met die geproclameerde hand-in-hand-
evenwaardigheid: de dichter moet zijn rationele kant uitbouwen en zijn irra-
tionele, intuïtieve zijde “trachten te veredelen”. [idem:62]¹⁹ Die waardebepa-
ling blijkt ook uit de dichterlijke toepassing die hij voorziet van het weten-
schappelijke *trial & error*:

De dichtkunst die zich niet uitsluitend tot den geest richt, maar ook
tot de maag, de longen, de nieren, het hart..., steunt buiten de schep-
pingsdrift van de rede, ook op de scheppingsdrift van ons ganse
organisme, en gaat daardoor onafwendbaar gepaard met den roes
van dit organisme. Deze roes [...] echter, die geheel vreemd is aan de

wetenschap, is voor de dichtkunst [...] uiterst gevaarlijk. Want deze roes voert tot het primaire complex van de volledige overgave, en doet de mogelijkheid van 'error' geheel vergeten. [idem:64]

Het ontbreken van de komma na de eerste twee woorden in de eerste zin laat maar één lectuur toe: de dichtkunst mag zich enkel tot de geest richten. En gezien het consequente gebruik van klassieke vormen door Hensen lijkt hij het sonnet te aanvaarden als het resultaat van die eeuwenlange *trial & error*. Hij verwijst zelf niet naar Darwin, maar het lijkt alsof de klassieke vormen precies door hun voortdurende gebruik bewezen hebben dat zij *the fittest* zijn in de poëtische *struggle for life*. Want hoewel dus ook Hensen het criterium der "noodwendigheid" [idem:27] hanteert, is hij in tegenstelling tot Van Ostaijen en de expressionisten niet geneigd om die vorm samen met de inhoud te laten ontstaan (cf. 2.2.1). Hij wijst weliswaar op de wisselwerking tussen beide en de noodzaak om ze perfect op elkaar af te stemmen, maar toch slaagt ook hij er – net als een neo-classicus als Van de Voorde twintig jaar eerder (cf. 2.3) – niet in te verantwoorden waarom hij dan toch weer telkens voor dezelfde vorm opteert. Hensen vindt ook wel – zoals het gros der literaire modernisten – dat je in een gedicht enkel mag suggereren en niet expliciteren, maar uit een kleine maar veelbetekenende correctie van een Mallarmé-citaat dat hierover gaat, blijkt eens te meer zijn klassieke standpunt: "Mallarmé blijkt het gezegd te hebben als volgt: 'Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer, voilà le but'. Liever zag ik het woord 'objet' hierin vervangen door idee, bedoeling, zin, brug". [idem:34-35] De typisch moderne fascinatie voor het Ding van dichters als Rilke, Stevens en Van Ostaijen (cf. 2.2.2.2) is Hensen fundamenteel vreemd. Voor hem moet een gedicht ideeën overbrengen die door het verstand kunnen gedecodeerd worden en die de lezer dus in geen geval in verwarring mogen achter laten. En hoewel Hensen toegeef dat zijn essay in zekere mate als "zelfverdediging" [idem:7] zou gelezen worden, waren er in 1947 nauwelijks aanwijzingen om te vermoeden dat het precies deze soort, klassieke poëzie zou zijn die door jonge dichters, lezers en critici de volgende jaren zou worden achtergelaten.

De eerste criticus van formaat die werkelijk de door onder meer Westerlinck en Hensen bestreden elementen uit de poëtica van Van Ostaijen heeft doorgedacht en consequent in zijn beoordeling heeft toegepast, was Mathieu Rutten. Begonnen als dichtend Van Ostaijenepigoon (cf. 3.3) en al snel een befaamd Van de Woestijnekenner en gezaghebbend poëziecriticus (cf. 3.4-3.5), zou hij zich na de oorlog in *De Vlaamse Gids* steeds meer ontpoppen als dé onafhankelijke, kritische begeleider van de vernieuwingsbewegingen in de Vlaamse poëzie. In zijn kritische bespreking van de essays van Westerlinck en Hensen hanteerde hij in *De Vlaamse Gids* doorlopend argumenten die in onze letteren door Van Ostaijen waren geïntroduceerd of theoretisch onderbouwd. En vooral: hij nam het, als eerste criticus met zo'n cultureel kapitaal, op een onwillekeurige manier op voor de toch nog vaak verguisde of slechts deels aanvaarde avant-gardisten. Zo vraagt Rutten zich af hoe Westerlinck ertoe was gekomen "in het pogen van hen, die er precies op uit waren de lyrische

de poëtica
van Rutten

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

poëzie weer eens bewust te maken van haar lyrische functie, dit als reactie tegen unilaterale ethische woordzweigerij, een uiting te zien van moderne cultuur-decadentie, een ontbinding en verbrokkeling van o, die levenszin, welke het huidig West-Europees geestesleven doormaakt?” [Rutten 1949:436] Hij pelt geduldig elke idealistische laag van Westerlincks discours en bepleit zelf precies de soort autonomie waarvoor, zoals ik aangaf (cf. supra), ook Van Ostaijen stond: “De grootheid van de grote kunstschepping ligt niet in de al dan niet overtuigende grootheid van de algemeen- of diepenselijke bezieling, doch, positief esthetisch, in de mate waarop deze bezieling tot zuivere kunstschepping is uitgegroeid, in laatste instantie tot volledige kunstschepping.” [ibidem] Net als Eliot en Van Ostaijen legt Rutten in het bepalen van het belang van de persoonlijkheid van de dichter het accent op het dichtwerk, en niet op het leven: “Het is niet de dichterlijke bezieling, doch het formeel taalvermogen, dat ik dichterlijk kan noemen, dat het dichterschap bepaalt. Het is niet de geestelijke figuur, die me in de dichter boeit, doch uitsluitend de dichter, d.i. de geestelijke figuur in de mate, waarop die door de woordkunstenaar tot gestalte wordt gebracht.” [idem:437] Volgens Rutten blijft Westerlinck dan ook in gebreke in wat uiteindelijk de enige taak van de poëziecriticus is: het onderzoek van en naar “de functie van de dichtkunst als dichtkunst.” [idem:438] Dat verwijt maakt hij alvast niet aan Herwig Hensen. Zijn essay acht Rutten “in onze eigen zo weinig bezinnende letteren, een zegen, met diens bekommernis om sommige esthetische problemen aan een onderzoek te onderwerpen, allicht de heilzaamste, die we sinds Van Ostaijen hebben gekend.” [idem:482] Hoewel hij beweert het “nog wel een keer oneens” te zijn met Hensen [ibidem], is zijn bespreking van diens essay toch doorlopend instemmend beschrijvend. Met de kern en de toon ervan is hij het uitermate eens. Hensen aanvaardt dat het gedicht “een taalverschijnsel [is], waarin de taal, met al wat ze omvat, tot de uiterste grens van haar uitdrukkingmogelijkheden dient te gaan.” [idem:485] Het strikt positivistische standpunt dat Hensen innam, zal de vrijzinnige wetenschapper Rutten zeker bevallen zijn. Dat de dichter hierbij zijn eigen vorm-conformisme nergens problematiseerde (cf. supra) moest de criticus niet noodzakelijk storen; ook de door hem met Rilke, Valéry en Yeats vergeleken Van de Woestijne [idem:429] had dat immers niet gedaan. In 1949 waren voor Rutten enkel de vormelijk relatief klassiek dichtende Achterberg en Hensen “markante uitzonderingsverschijnselen” [idem:430] die het beeld van algemene crisis waarin de lyriek volgens hem verzeild was geraakt enigszins nuanceerden. Maar blijkbaar kon ook hun optreden zijn conclusie niet beïnvloeden: “de nieuwe dichtkunst van deze nieuwe tijd heeft zich, als nieuwe woordkunst, tot nogtoe niet kond gedaan.” [idem:429]

Dat “woordkunst” stond hier natuurlijk niet toevallig. Het was voor Rutten de kern van elke deugdelijke poëtica. Zijn eerste substantiële bijdrage over Van Ostaijen begon dan ook met diens al eerder geciteerde definitie “Poëzie = woordkunst”. [Rutten 1946:612] Dat essay met de veelbetekenende titel ‘Paul van Ostaijen of de beveiliging van het essentiële’ verscheen in *De Vlaamse Gids* naar aanleiding van Van Ostaijens vijftigste geboortedag, de dertigste verjaardag van zijn debuut en de twintigste van zijn belangwekkendste poëtische tekst, de ‘Gebruiksaanwijzing der Lyriek’. Geen van de andere herdenkers in

Van Ostaijen
50

1946 had het over deze driedubbele aanleiding. In een erg kort 'In Memoriam' dat – waarschijnlijk door Raymond Herreman – voor *Vooruit* was geschreven, werd de nadruk gelegd op het “nieuw classicisme” dat Van Ostaijen vlak voor zijn dood nastreefde. [Herreman 1946a] Een kleine maand later verzette Herreman zich tegen de geplande uitgave van een Van Ostaijenbloemlezing aangezien “Van Ostaijen sedert een kleine dertig jaar zulken diepen invloed heeft uitgeoefend, zoodat zulk een uitgave [van de verzamelde werken, gb] onmisbaar is voor onze letterkundige geschiedenis.” [Herreman 1946b:13] De volgende dag voegde hij er wel aan toe dat intussen “de richting Van Ostaijen [...] min of meer [bleek] doodgelopen te zijn.” [idem:14] De tijd van experimenteren scheen dus voorbij. Dat vond ook Paul van Aelst die, zowel in *Zondagspost* als in *Vooruit*, zijn lezers opriep het werk van “de belangrijkste en meest consequente expressionist” uit onze letteren te ontdekken. [Van Aelst 1946b] Hij wees op de vreemde contradictie dat de moderne beeldende kunst intussen “burgerrecht” verworven heeft en het werk van Van Ostaijen nog altijd niet, terwijl ze beide vanuit dezelfde premissen zijn gegroeid en met dezelfde problemen kampten. Het “modern-klassicisme” van Van Ostaijens poëzie, zijn grotesken, zijn kritisch werk... al deze parels “worden haast nooit meer aangeraakt”. [idem] Wat men van Van Ostaijen wel kent, is gebaseerd op een handvol clichés: de vreemde typografie, de “extravanganties” als het Singergedicht en de ook toen reeds vaak gebloemleesde gedichten ‘Melopee’ en ‘Boere-charleston’. [Van Aelst 1946a] Wie beter kijkt en leest, ontdekt echter de betekenis van al die experimenten en leert een uitzonderlijk begaafd en “baanbrekend” auteur kennen. Argumenten die tot dan meestal werden gehanteerd om Van Ostaijen te verwerpen blijken nu gebruikt te worden om interesse voor hem los te weken. “Hij is verder gegaan, dan om het even welke andere dichter in onze letterkunde. Maar hij is niet verloren gelopen. Zelfcritiek was immers één zijner sterkste wapens. Van Ostaijen liet zijn verzen zes maanden in de lade, vooraleer ze uit te geven. Daaraan kunnen vele jongeren een voorbeeld nemen.” [idem] Van Ostaijen was dus blijkbaar niet voor iedereen een nihilistische chaoot die op de puinen van de westerse beschaving had staan dansen. Hier wordt hij zowaar als voorbeeld voor de jeugd opgevoerd. Tijdens deze herdenking had iedereen zo zijn redenen om het voor Van Ostaijen op te nemen. Precies op de dag, begin maart 1946, toen Boon op de eerste bladzijde van *De Roode Vaan* met lof over Van Snick sprak én de jury die zonet de staatsprijs voor proza aan de dichter Richard Minne had toegekend “onbevoegd” had verklaard [Boon 1994a:201], stond er op diezelfde bladzijde helemaal bovenaan een niet ondertekend stuk dat, gezien de stijl en context, meer dan waarschijnlijk ook van Boons hand was. “Nu Van Ostaijen overal herdacht wordt, met een vijftigste verjaring, en morgen weer in de rust der vergetelheid wegzinken zal – en dat is maar best, denkt men zoowat overal, want hij trapt ons te veel op de teenen – is het misschien ook goed te herinneren aan de *Brieven uit Miavoye*.” [Boon 1946] Altijd een goed idee, inderdaad, die brieven. Maar voor Boon was het een uitstekend idee. De man die zelf ook ondervond dat hij op al te veel zere tenen tegelijk trapte, citeert hier immers helemaal niet willekeurig uit het oeuvre van zijn te vroeg gestorven collega. In de brief die de *Rode Vaan*-redacteur overneemt, geeft Van Ostaijen immers onverbloemd uiting aan zijn ontgoocheling dat hij, die

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

gezien zijn ziekte in voortdurende geldnood zat, nog nooit op officiële steun had mogen rekenen. Het is de brief waarin niet alleen Van Ostaijens bekende onderscheid tussen succes en erkenning voorkomt (“Ik jaag niet achter het sukses [...] maar achter de erkenning, want deze is bijna onpersoonlijk.” [geciteerd in idem]) maar waarin hij zich ook vertwijfeld afvraagt of hij “maar een vierde Alice Nahon waard” is en zich op het einde verontschuldigt omdat hij de geadresseerde met zijn geklaag heeft lastig gevallen.²⁰ Door de subtiele juxtapositie van lof (voor Van Snick), kritiek (op een jury die hem niet gehonoreerd had) en historische achtergrondinformatie op dezelfde krantenbladzijde, sloeg de geslepen Boon vele vliegen in één klap. Hij kon via het werk van een derde (Van Snick) een belangrijk element van zijn eigen poëtica promoten (cf. supra) en slaagde er – door het anoniem afdrukken van de brief uit Miavoye – tegelijk op een subtiele maar voor insiders niet mis te verstane manier in zich te associëren met die andere al te lang miskende auteur, Van Ostaijen.²¹ Deze vossenstreek was ook mededinger naar de staatsprijs Piet Van Aken niet ontgaan. Dat Boon met uitzondering van Van Hoogenbemt (de enige die tot dan toe beweerd had voor Boon gestemd te hebben) de hele jury had gediskwalificeerd vond Van Aken “een bedenkelijke zaak voor Boons objectiviteit”.²² Het op een strategische plaats afdrukken van de Van Ostaijenbrief heeft echter “zijn zaak verergerd”; de geciteerde “beruchtgeworden waarheden” waaruit Van Ostaijens miskennis zonneklaar blijkt werden door Boon hier zonder meer gerecupereerd. [Van Aken 1946:63] In vergelijking daarmee was Ruttens Van Ostaijenherdenking uiteraard objectiever, maar ook hij benadrukte toch vooral die elementen uit Van Ostaijens poëtica die volgens hem dringend in de Vlaamse poëzie geïnjecteerd moesten worden. En dan kom je dus onwillekeurig bij het geciteerde “Poëzie = woordkunst” uit. “Dat lijkt erg op een open deur inlopen. Het is echter, in het ‘Vlaanderen-Atupal’ van Van Ostaijen, het noodlot van sommige open deuren, dat die meer dan eens, en dan telkens weer, moeten worden ingelopen.” [Rutten 1946:612] Rutten ziet zich dan ook genoodzaakt om alle argumenten te weerleggen waarmee anderen die deuren telkens opnieuw hadden dichtgeslagen. Zo was Van Ostaijens poëtica alles behalve “een eenzijdig formalisme”. [ibidem] Rutten wijst op het kennistheoretische doel van de dichter en geeft aan dat met Van Ostaijen de “sensualistische levens- en kunstbeschouwing” van Van de Woestijne en zijn vele navolgers was vervangen door “een intuïtief-spiritualistische richting [...], die onbegrensde mogelijkheden biedt.” [idem:613] Lees: met Van Ostaijen verlaat de Vlaamse poëzie een doodlopende straat en zoekt nieuwe, beloftevolle horizonten op. Van Ostaijens formuleringen van zijn eigen poëtica hadden dan misschien wel de indruk versterkt dat hij in formules dacht, uiteindelijk ging het hem noch meer noch minder om “de kernproblemen van de lyriek in ruimst mogelijke zin: die van de ervaring en de uitdrukking.” [ibidem] Rutten maakt zich vol overtuiging Van Ostaijens kritische credo eigen dat stelt dat kritiek de vraag naar de conceptie en de techniek van het gedicht moet stellen (cf. 2.3). “Zulk kritisch nastreven omvat trouwens een streven om, telkens weer, bij elk individueel geval, het hele probleem van het dichten, van de dichtende subjectiviteit uit, te beheerschen.” [idem:618] Volgens Rutten was Van Ostaijen precies op tijd gekomen met deze waarheid; in 1914 dreigde de Vlaamse poëzie ten

onder te gaan aan Gezelle- en Van de Woestijne-epigonen die sentimenten en gedachten belangrijker vonden dan woordkunst en die de lessen van Van de Woestijne over de dichtkunst (cf. 2.1) niet hadden begrepen. “Het werd tijd en, met de definitieve ontwikkeling van het expressionisme, de enige kans, om tegen alles wat niet tot het functioneel organische van het gedicht behoorde, een stem te doen opgaan.” [ibidem] En precies daarom was Van Ostaijen zo fanatiek en (naar het aanvoelen van derden) eenzijdig-doctrinair te werk gegaan: hij moest het “essentiele” beveiligen. [idem:619] Daarbij had hij echter nooit arbitrair of oneerlijk geoordeeld. De kritische methode – technisch, wetenschappelijk, met oog voor hoe de besproken dichters ‘zijn’, niet hoe “hij ze hebben wou” [ibidem] – viel bij de positivistische wetenschapper die Rutten was zeer in de smaak. Uit de zakelijk-en-toch-persuasieve toon van zijn betoog en het vervolg van zijn eigen kritisch parcours kan je afleiden dat Rutten zichzelf had voorgenomen die strijd voort te zetten: door strenge kritiek het essentiële beveiligen. De jongeren hadden sinds 1928 Van Ostaijen immers “wel gehoord, maar in het bijzonder niet begrepen.” [ibidem] Van de Woestijne had dan wel nog vlak voor zijn dood verkondigd dat Van Ostaijen voor hem erg belangrijk was geweest omdat hij zijn “functie als dichter” had vervuld (cf. 2.5) [geciteerd in ibidem], de volgende generaties hadden de boodschap niet opgepikt. Van Ostaijens hoop dat de Gezelleaanse woordkunsttraditie in Vlaanderen de overhand zou gaan nemen, was vooralsnog ijdel gebleken.

Eén schijnbare uitzondering moet hier nog vermeld. In het januarinummer 1944 van zijn tijdschrift *Klaverdrie* had Johan Daisne als nieuwjaarsrede ‘Op de drempel van een nieuw jaar’ een poëticaal essay gepubliceerd onder de titel ‘Het eeuwige wonder der poëzie’. Dat ‘eeuwige’ suggereert dat we hier eens te meer met een adept van de onder meer door Van de Voorde zo gepromote eeuwige lyriek te maken hebben, maar de formuleringen en voorbeelden die Daisne gebruikte om zijn poëtica te schetsen hadden vaak meer met Van Ostaijen dan met Van de Voorde te maken. “Het wezen van de poëzie? Ja, ik geloof zeker dat het dát is: wittkunst, magie van het woord,” [Daisne 1944:576] stelt de auteur uiteindelijk na enkele andere definities uitgeprobeerd te hebben waarin de nadruk toch eerder op traditionele elementen als gevoel en gedachten lag (“Poëzie is dus een schoon mysterie van gedachtenrijke en gevoelvolle taalmuziek” [idem:575]). Daisne had hiermee echter niet de autonome dichtkunst op het oog. Zo stelde hij, met een verwijzing van zijn zelfbedachte en hier eerder ook al met Karel Jonckheere in verband gebrachte parool van *Klaverdrie* (cf. 3.4): “poëzie uit en voor het leven!” als de leus luidt van ons tijdschrift [...] langs de hemel om, en: *ad majorem Dei gloriam!*” Hoewel hij de poëzie in de volgende zin, net als Van Ostaijen, met “spel” vergeleek [idem:576] stond Daisne dus blijkbaar toch aan de kant van Westerlinck: de dichter dicht tot meerdere glorie van God en Zijn Schepping. Volgens Daisne voldoen alle grote dichters uit de poëziegeschiedenis aan zijn definitie, van Li-tai-pe tot Goethe, van Homeros tot Gezelle. Typisch voor die poëziegeschiedenis is, aldus Daisne, dat nadat een bepaalde dichter een unieke cocktail heeft gemaakt van de genoemde elementen (gedachte, gevoel, vorm), epigonen een van die elementen overbeklemtonen; waarna een volgende school een ander

Daisne,
Van Ostaijen
& het einde
van de
poëzie-
geschiedenis

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

accent legt en het hele spel van voor af aan kan beginnen. Zo verloopt de geschiedenis precies volgens de dialectische principes van Hegel, aldus Daisne. Hij illustreert dit door in het Nederlandse taalgebied de dichter van de ‘Twee conincskinderen’ (gevoel) te laten aflossen door de rederijkers (gedachte), waarna het classicisme van Vondel algehele harmonie nastreefde, de romantiek opnieuw het gevoel en de dynamische vorm uitbuitte en het realisme een verstandelijk tegengewicht vormde. Sinds de Tachtigers waren de scholen elkaar steeds sneller gaan opvolgen: gevoel bij Kloos, verstandelijke gemeenschapspoëzie bij Henriëtte Roland Holst, gevoel bij Boutens... Opvallend – en in de Vlaamse poëziekritiek tot dan toe bepaald ongewoon – stelt Daisne daarna precies Van Ostaijen als dé synthesefiguur bij uitstek voor. Hij citeert ‘Marc groet ’s morgens de dingen’ en becommentarieert:

Magie stricto sensu. Immers, hier zijn gevoel en gedachte zo versmolten in het toverwoord, dat de slingeren naar rechts of links hebben opgehouden. De ideële en ideale middenstand, de synthese tussen de aloude these en antithese is gevonden. En dat is licht de verklaring waardoor er sedert geen nieuwe ismen aan de lijst werden toegevoegd; want als ik ’t wel heb zijn er ook gene meer. [idem:579, cursivering gb]

Van Ostaijen – eerder afwisselend afgeschilderd als onvermoeibare en rusteloze experimentator, als chaotische tafelspringer, als gecultiveerd buitenbeentje... – blijkt nu plots het einde van de geschiedenis ingeluid te hebben. De dichter die beweerde ’s morgens op te staan met de vraag “Wat kan ik nou wel doen wat nog niet gedaan is” [IV:330] blijkt het dialectische sluitstuk van zovele eeuwen ontwikkeling te vormen. Zeer opmerkelijk is het dan, dat Daisne in een voetnoot stelt: “Na Gezelle, onze grootste, onze moderne Vondel, noem ik altijd dadelik Van Ostaijen, en niet Karel van de Woestijne. In zijn genre is v.d.W. zeker bijna volmaakt geweest. Maar hij was geen vernieuwer, wel een heel fraai afwerker van een genre. De vernieuwer was de *magicus* Van Ostaijen. Had hij mogen leven, dan had hij meer dan vooral experimenten kunnen nalaten.” [Daisne 1944:579] Net als Gilliams (cf. 4.2) blijkt dus ook Daisne dichters hoger in te schatten naarmate ze als vernieuwer de dichtkunst herdefiniëren.²³ Maar met die slotzin over de experimenten van Van Ostaijen lijkt hij al wat hij eerder stelde over diens plaats als synthesefiguur weer te ontcrachten: hoe kan iemand tegelijk het dialectische eindpunt van een ontwikkeling zijn en toch nog meer levenstijd nodig hebben om het experiment achter zich te kunnen laten? De ontwikkeling van de Nederlandstalige poëzie in de volgende tien jaar zou deze paradox in zekere zin oplossen en Daisne ongewild en op een voor hem ongetwijfeld absurde manier ‘gelijk’ geven. Met Van Ostaijen als mascotte zouden de Vijftigers bewijzen dat, door het experiment als waarde op zich te beschouwen, de poëzie tot steeds andere syntheses kon komen.

§ 5.2

Het jongerendebat

In wezen bestaat het probleem der jongeren niet. In wezen bestaan er andere problemen. [Van de Kerckhove 1947b:413]

Meer dan na eender welke andere oorlog, was de wereld na 1945 totaal veranderd. Oorlogen die beslecht waren in Hastings, Azincourt, Portadown of Waterloo hadden de overwinnaars eeuwige roem, jaarlijkse optochten en wereldwijde standbeelden en straatnaambordjes bezorgd. Auschwitz, Dresden en Nagasaki lieten alleen maar slachtoffers achter. De oorlog, zo beweerde William Carlos Williams in de herfst van 1943, was “the first and only thing in the world today” [geciteerd in Mariani 1990:483] en dat zou nog tot lang na de bevrijding zo blijven. De overlevenden werden geacht zoveel trauma’s tegelijk te verwerken dat ze vaak verkozen te doen alsof het *business as usual* was. Opmerkelijk vanuit ons standpunt is alvast dat de link tussen de oorlogsdaden van de fascist en hun artistieke discours voor tijdgenoten alles behalve vanzelfsprekend was. Terwijl de kruitdampen nog boven zijn Avondland hing, beschreef Westerlinck het gros der modernisten als “snobsen [sic], zielige modemaniakken” [Westerlinck 1946:280] en hun werk als uitingen van een “verziekelijkte cultuur” en als “menschonteerd gezwam”. [idem:281] Nauwelijks een jaar na de bevrijding – en tussen striemende artikelen over de schanddaad van de kampen en de onvermijdelijke epuratie – schreef Bert Parloor in het socialistische bulletin voor ‘Letteren, Kunst en Geestesleven’ *De Faun* dat *Finnegans Wake* van James Joyce algemeen beschouwd werd als “de volkomen ontaarding” van de roman. [Parloor 1945:256] De lof die zijn artikel óók bevatte, had dan ook niets te maken met de duizelingwekkende formele experimenten van Joyce, maar alles met het humanisme dat hem werd toegeschreven. “Joyce leert ons den eerbied, de vereering voor het uiterlijk nietige van elke minuut van elk menselijk bestaan.” [idem:257] Net dezelfde retoriek die tussen ruwweg 1930 en 1945 in allerlei Groot-Germaanse bladen had gewalmd, werd na de oorlog gebruikt door vrijzinnige tegenstrevers. Onder het artikel over Joyce proclameerde de jonge dichter Geo Bruggen (een latere redacteur van *Tijd en Mens*, nota bene) op dezelfde bladzijden van *De Faun*: “Wij zijn de jeugd naar hart, de jeugd naar dagen, / wij zijn tot elke kloeke daad bereid; / wij zullen fier onz’ idealen dragen, / en rein van haat onz’ harten in den strijd,” [Bruggen 1945:256] Dat “rein van haat” mag hier overigens niet gelezen worden als “vrij van haat”, want in een volgend gedicht stelde hij niet minder kordaat: “Wij hebben doel en middel nauw gewogen / de wapenen gesmeed voor onzen strijd. / Wij zijn genoeg verafschuwd en bespogen, / en morgen reeds begint een nieuwe tijd. // [...] // En die dan nog met ons zal medevoelen, / ons hatelijk beloeren als een beest, / die zullen bevend onze macht gevoelen; / wij zijn nu lang genoeg hun vod geweest!” [Bruggen 1945:257] Zij die het idealisme nog niet ontuchtend overboord hadden gegooid, zagen de nieuwe tijd dus eigenlijk in exact dezelfde woorden én beelden als hun ideologische tegenstrevers Moens

kunst en
politiek
na de oorlog

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

en Vercnocke: koen, onversaagd, strijdlustig en groots. En aan de andere kant van het ideologische spectrum was het niet anders. ‘Het Katholiek Verzet’ blokkeerde in zijn eerste nummer van *Verzet om de Waarheid*: “WIJ, JONGEREN, DIE ANGSTIG LIJDEN ONDER DE LIEFDELOOZE SLAGWOORDEN VAN ONZEN TIJD [...] VOELEN BEHOEFTE AAN FRISSCHE, ARGELOOZE LIEFDE, GODSDIENSTIGE!” [geciteerd in Brems&De Geest 1988:46] Geen nihilistisch uitkotsen van schijnwaarden zoals Van Ostaijen in *Bezette Stad* en, tot op zekere hoogte, hun tijdgenoot Boon in zijn proza, maar het in ere herstellen van diezelfde waarden. De media (“PERS, RADIO, CINEMA” [ibidem]) en andersdenkenden (“heidensche, wulpsche kerel, gij droomt alleen van sexueel genot!” [ibidem]) moesten het ontgelden. Dat die voor goddelozen uitgemaakten in het vrijzinnige *De Faun* op hetzelfde moment schreven dat ze “simpel onzen Heer behagen” wilden [Bruggen 1945:256] – de katholieke censuur liet hen niet toe dit misverstand uit de weg te ruimen. *De Faun* mocht door andersdenkenden immers niet gelezen worden.¹

Vlak na de oorlog was er slechts in zeer beperkte mate sprake van een postume sympathie voor de artistieke slachtoffers van het Derde Rijk. *Entartete Kunst* was nog lang geen geuzennaam geworden. In ‘Wij, jongeren’ – het openingsartikel van *De Faun* dat duidelijk manifestambities had – werden Vlaamse avant-gardisten afgedaan als uitvoerders van “absurde experimenten”. [Van Keymeulen 1945:1] En in het niet toevallig *Bouwen* genoemde jongerenblad, greep men voor zijn ‘Programma’ terug op dat van Kloos ruim zestig jaar eerder. Het “dadaïsme in de literatuur, het kubisme in de schilderkunst of de hot-manie in de muziek” werden er afgedaan als “verregaande uitersten”. [geciteerd in Brems&De Geest 1988:46] Helemaal conform een internationale tendens om terug te vallen op “traditional and institutional securities [...] as a moral, even a political buttress against their own midcentury despair” [Rothenberg&Joris 1998:3] zagen ook de Vlaamse jonge dichters de toekomst in het licht van een ver, classicistisch verleden. “De meesten onder ons zijn het (neo-) klassicisme toegedaan en keeren terug tot den klassiekeken vorm en de drie grondthema’s: God, Liefde en Dood.” [Van Keymeulen 1945:2] Literaire experimenteerzucht vonden ze “ijdel” [ibidem]; het werd geassocieerd met een naïef idealisme en loze, mischien zelfs gevaarlijke kreten. “Wij waren geen idealisten – we zijn het nog niet – we waren van in den beginne sceptici [...] Het kwam dan ook in ons niet op gedichten voor te dragen op de Antwerpsche Vogelmarkt.” [ibidem] In al zijn gecultiveerde nuchterheid beweerde Van Keymeulen dat hij en zijn generatie “zijn en willen blijven ‘mensen van goeden wil’.” [idem:3] Een uitspraak die nu natuurlijk overkomt als een wijdopen deur, maar die in het naoorlogse klimaat waarschijnlijk een *statement* was. Het geloof in de mensheid was in die mate geschokt dat affirmaties als deze van Van Keymeulen nodig waren om opnieuw vertrouwen in de toekomst te kunnen kweken. Maar de uitdagingen van die toekomst werden vooralsnog niet vertaald in formele zoektochten of (neo-)avant-gardistische *tabula rasa*’s. *Hold on to what’s left* lijkt het parool van de generatie neoclassici die de jaren veertig zullen beheersen. Neo-klassiek, want alvast formeel bleek *what’s left* tamelijk eensluidend *right* te zijn. Zelfs Boon leek zich voorlopig geen vragen te stellen bij de traditionele stijlmiddelen die een dichter als Van Snick gebruikte (cf. 5.1). En aan de andere kant van het ideologische spectrum was men weliswaar niet blind voor de veranderende tijdgeest,

maar die werd inhoudelijk, maar vooral formeel niet vertaald in een ander soort poëzie. “Voor 1940 konden de dichters zich nog als een soort godenkinderen beschouwen, met hogere vermogens en hogere zintuigelijkheid, en die met het leven speelden; in 1950 wekt dat idee alleen een vage glimlach. Wij weten dat het leven speelt met ons!” riep Hubert van Herreweghen uit in een existentialistische bui [Van Herreweghen 1950:84], maar in plaats van dat aleatorische principe ook in de kunst toe te passen, probeerden deze jongeren heel uitdrukkelijk de contingentie formeel te bedwingen. Een interessant en representatief traditioneel gedicht waarin dit gebeurt is het volgende sonnet dat dezelfde Van Herreweghen in 1948 in *De Vlaamse Gids* publiceerde:

Het Gedicht

De woorden die elkaar beminnen
en glanzen in hetzelfde licht
rijen aaneen tot zuivre zinnen,
dansen de rei van het gedicht.

Als regen kan een vers beginnen
of wiegend als de meeuw, en licht.
Plots hoort gij in de rei daarbinnen
de dichter die te schreien ligt.

Gij hoort hem onder het bewegen
der woorden, waar 't verdriet in vaart
omdat geen zin zo zoel als regen

kan ruisen op het loof in Maart,
omdat geen woord als sneeuw mag wegen,
geen klank de geur der bloem bewaart.
[Van Herreweghen 1948:544]

Niets in dit gedicht geeft ook maar enige aanwijzing waarmee het gedateerd kan worden. Alles ademt een streven naar eeuwigheid uit: de regelmatige vorm (sonnet), de soepele versificatie, de formuleringen (“de geur der bloemen”), de beeldspraak (“de rei”, “zo zoel als regen”). Ook inhoudelijk bewandelt het gedicht op het eerste gezicht geen nieuwe paden. De woorden in een gedicht moeten hun plaats niet bevechten, ze bevinden zich nooit in onverwacht of zelfs vijandig gezelschap; ze “beminnen” elkaar, gunnen elkaar evenveel plaats en aandacht (“glanzen in hetzelfde licht”), vormen alleen maar welgevormde “zuivre zinnen”. Het ontstaan van het gedicht is geen spectaculair gebeuren; niet als een donderslag bij heldere hemel begint de dichter, al komt het gedicht toch wel enigszins “[a]ls regen” uit de lucht gevallen. Een beetje onverwacht dus misschien, maar zeker niet onnatuurlijk. Halverwege de tweede strofe blijkt er toch iets niet helemaal in de haak. Het leed dat de dichter op het eind van het octaaf treft, blijkt in het sextet welhaast poëticaal te zijn. Op een erg gesofisticeerde en toch heldere manier geeft Van Herreweghen aan dat het diep en ontroostbaar verdriet dat in de dichter

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

heerst, gewekt wordt door zijn verzen en onwillekeurig ook die verzen kleurt: “woorden, waar ‘t verdriet in vaart / omdat geen zin zo zoel als regen // kan ruisen op het loof in Maart”. Het proces voltrekt zich tegelijk in beide richtingen: de woorden kunnen nooit helemaal samenvallen met de realiteit die ze willen vertellen (“geen klank de geur der bloemen bewaart”) en de smart die dit bij de dichter teweeg brengt sluipt meteen ook in die woorden. Echt verscheurd wordt Van Herreweghen hier echter niet door. Terwijl het duizelingwekkende traject van een tijdgenoot als Paul Celan er precies in zal bestaan om de kloof tussen taal en werkelijkheid tot in het extreme uit te buiten om zo te proberen met taal een *nieuwe* realiteit te creëren [Rothenberg & Joris 1998:155], bezwaart hem enkel het aloude dichtersverdriet dat “regen” niet nat is en regen wel. Pogingen om met woorden “par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*” [Rimbaud 1990:45] dat nat alsnog voelbaar te maken voor de lezer werden vooralsnog niet gewaagd. Nog in 1950 omschrijft Van Herreweghen zelf de moderne poëzie in termen als “*gestyleerde wanorde*” en “*moderne onrust in klassieke maat*”. [Van Herreweghen 1950:84] Als de traditionele, gesloten wereld al op zijn grondvesten davert, dan worden die trillingen voorlopig slechts in zeer gematigde vormen geregistreerd.

Het literaire bedrijf werd echter wel danig door elkaar geschud in de naoorlogse jaren. Vooral het repressie- en epuratie-debat beheerste vele kranten- en tijdschriftkolommen. Westerlinck en Toussaint van Boelaere (en Herreman) vochten menige polemiek uit over de noodzaak tot bestraffing van al wie ‘zwart’ was geweest tijdens de oorlog en over de zuivering van de Vlaamse Vereniging van Letterkundigen.² De discussie kreeg al erg snel uitgesproken ideologische connotaties waardoor elke zin voor nuance verloren dreigde te gaan. Hoewel Westerlinck bijvoorbeeld in 1942 duidelijk stelling had genomen tegen de volkse literaturopvatting van Wies Moens (cf. 3.5), werd zijn oproep tot bezinning door de vrijzinnige Toussaint van Boelaere meteen geïnterpreteerd als een poging om alle katholieke ‘zwarten’ vrij te pleiten. Zelfs de verder immer afzijdige Maurice Gilliams kreeg het aan de stok met Toussaint omdat hij het voor Felix Timmermans had opgenomen. Paul de Ryck, van zijn kant, werd er in november 1945 in *De Roode Vaan* van beschuldigd “een dier talrijke profiteurs van de Nieuwe Orde [te zijn], die den moed misten er openlijk voor uit te komen; een dier vetbetaalde knechten van het bezettingsregime die evenwel [...] er zich angstvallig voor hoedden zekere daden te stellen die hen onloochenbaar als kollaborateur moesten brandmerken.” [Anoniem 1946] De uiterlijke tekenen waren tegen hem: hij was een medewerker van “den neo-fascist” [idem] Tony Herbert die al voor de oorlog met het Verdinaso geassocieerd was [NEVB 1998:2032] en die ideeën had die ook nu nog als “antidemocratisch, antiparlementair en autoritair” worden omschreven.³ [idem:1428] In *De Nieuwe Standaard* en het zusterblad *Het Nieuwsblad* (waarvan hij tussen 1944 en 1947 hoofdredacteur was) schreef De Ryck onder het pseudoniem Peter Standaert artikelen tegen de repressie. [idem:2680] Op 24 januari 1957 kreeg De Ryck echter postuum de titel van Burgerlijk Weerstander toegekend... [Van Mechelen 1977:102] De persoonlijke en politieke afrekeningen die meteen na de Tweede Wereldoorlog werden uitgevoerd, gingen aan de literatuur dus alles behalve voorbij.⁴

Deze ideologische en politieke kwesties compliceerden ook het literair gezien interessantste debat dat, zoals Joosten aangaf, weliswaar al tijdens de oorlog sluimerde [Joosten 1996:71] maar dat toch vooral tussen 1945-1950 werd uitgevochten: het zogenaamde “jongerenprobleem” [Brems 1988:5] of “jongerendebat” [Joosten 1996:74]. Hoewel deze periode nauwelijks blijvende poëzie opleverde, is er naar Vlaamse literatuurhistoriografische normen relatief veel over deze polemiek gepubliceerd.⁵ Het heeft dan ook niet veel zin om dit debat nogmaals volledig te reconstrueren. Ik beperk me hier, mijn onderwerp getrouw, tot een samenvatting vanuit Van Ostaijaans standpunt, aangevuld met besprekingen van teksten die in vorige studies niet tot het corpus behoorden en die nuances kunnen aanbrengen in het bekende verhaal.

er kome:
een nieuwe
generatie

Grofweg geschetst komt het hierop neer: in een schier eindeloze reeks lezingen en artikelen en in bladen als *De Faun*, *Arsenaal*, *De Vlaamse Gids*, *Zondagspost*, *Golfslag* en *Nieuwe Stemmen* riepen de jongeren uit dat er dringend iets moest gebeuren om uit de impasse te geraken... waarna ze zelf keurig hun conservatieve voorgangers nadichtten en zich in hun levensbeschouwelijke zuil opsloten. De vraag is dan natuurlijk waar dit malaisegevoel vandaan kwam. Als ze uiteindelijk toch gewoon hun oudere collega's imiteerden, waarom riepen ze dan om iets nieuws?⁶ Formele onrust heeft de jongeren alvast tot het eind van de jaren veertig niet echt geplaagd. Op een enkele uitzondering na, stonden ze allen op het standpunt dat al tijdens de oorlog in de bloemlezing-in-tijdschriftformaat *Podium* was verkondigd: “Doch dat de jongste generatie uit nog iets anders bestaat dan uit swing-, zazou- en decadentierijmelaars, dat zullen de dichters [...] U bewijzen.” [Van Elden 1942:2] Hoewel ondanks figuren als Burssens en Brunclair deze ‘moderne’ poëzie al sinds de helft van de jaren dertig marginaal was ten opzichte van dichters als Herreman, De Marest, en de kleinrealistische anekdotiekdichters van de Waterkluis en co (cf. 3.3) en hoewel ook de poëzie in *De Tijdstroom* en *Vormen* niet meteen de jazztour was opgegaan (cf. 3.4), bleken de jongeren nog altijd hetzelfde modernisme-spoek op te moeten roepen om er zich dan van te kunnen distantiëren.⁷ Wij die weten dat het verhaal afliep met de experimentele explosie van Vijftig zijn vaak geneigd dit hele debat als een wanhopig achterhoedegevecht tegen dat modernisme te zien. Voor de jongeren zelf was het modernisme echter niet alleen iets om definitief komaf mee te maken, het feit dat ze er voortdurend naar terugverwezen verraadt ook een meer dan gemiddelde fascinatie. Hoewel ze zich dus voortdurend zouden afzetten tegen het expressionisme, wilden ze tegelijk maar al te graag zelf het aura en de impact van de dichters rond *Ruimte* verkrijgen. Vandaar ook de voortdurende oproep tot samenwerking; enkel een grote schare hardwerkende Vlaamse dichters mét neo-klassieke inslag kon zichzelf écht manifesteren en zo de indruk wekken dat er écht iets gebeurde in de wereld der poëten. Eigenlijk wilden ze dus ‘t Fonteintje zijn, maar met de ambitie en strijdbaarheid van *Ruimte*.⁸

Probleem was, zoals de toen 22-jarige Jos de Haes al eind 1942 stelde, dat de jongeren op dat moment “op verre na nog niet, wat men plechtig een ‘generatie’ noemen kan” vormden. [De Haes 1942:31] Niet toevallig noemden een aantal onder hen hun tijdschrift tijdens de oorlog *Podium*: “De grootste gemeene deeler van met elkaar communicerende persoonlijkheden kan [...] op een podium, hoe heteroog ook, voorbereid worden.” [ibidem] Ze moes-

De Haes en
Podium

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

ten dus samenkomen, veel oefenen en zich voorbereiden om met luide en vastberaden trom de letteren binnen te marcheren. In een volgend stuk nuanceerde De Haes echter deze oproep. De jongeren moesten natuurlijk wel samenwerken, maar ze moesten vooral “met zichzelf” in gevecht gaan, en veel minder met de “voorgangers”. [De Haes 1943a:93] Hij betreurde dat de schoksgewijze verandering van het literaire bestel zoals die door de “wellicht heilige verontwaardiging der expressionisten” [idem:91] in de Vlaamse literatuur teweeg was gebracht stilaan tot “dogma” was verworden; vernieuwing en afrekening met het verleden schenen hand in hand te gaan. Nochtans, aldus De Haes, is de “bruske revelatie [...] eerder ongewoon” en de geleidelijke groei en ontwikkeling “de normale weg”. [ibidem] Een haast terloopse opmerking in een poëziekronek in *Podium* suggereert dat dit alvast wat het doordringen van poëtische ideeën betreft ook echt het geval kan zijn. Wanneer De Haes probeert aan te geven wat er schort aan de gedichten van Frank Meyland, hanteert hij een criterium dat ook Van Ostaijen en Gilliams (cf. 4.2) gebruikten: “Zijn [Meylands, gb] rythmen ontwikkelen zich niet uit mekaar. [...] Bij lezing van dergelijke poëzie heeft men dan ook den indruk dat de verzen mekaar vervangen, liever dan de onderdeelen van een organisch geheel te vormen.” [De Haes 1943b:14-15] Hoewel De Haes’ eigen werk uit deze periode niet bepaald als experimenteel geldt, blijken zowel zijn kritische inzichten als zijn verzen elementen te bevatten van een poëtica die het gedicht beschouwt als een organisch taalkunstwerk. “Achteraf bezien, als het gedicht gemaakt is, denk ik vertrokken te zijn van woorden en lettergrepen: kernwoorden of woordkernen,” vertelde hij in 1966 over de genese van zijn gedichten. [De Haes 1986:151]⁹ En net als Van Ostaijen en Gilliams (cf. 4.2) wil ook De Haes via het “geladen” woord komen tot een “objectivering van zijn gevoelsgeladen inhoud”. [ibidem] Om die subjectieve inhoud te objectiveren worden de esthetische eigenschappen van het woord uitgespeeld tegen de semantische betekenis. Blijkbaar gaat hij er dus van uit dat die esthetische eigenschappen (sonoriteit, bijvoorbeeld) voor elke lezer – dus objectief – waarneembaar dezelfde zijn. “Het zijn mijns inziens de esthetische eigenschappen van het woord die de gevoelslading beheersen en die de krachten van die lading doen spannen.” [ibidem] In het vroegste gedicht dat in zijn *Verzamelde gedichten* is opgenomen – ‘Stervende Koronis’ uit *Het andere wezen* (1942) – treft in dit verband de viervoudige alliteratie in het derde vers:

Op roze bergen van den avond,
diep in de heide, ligt de vrouw,
aan lauwe lucht de leden lavend
als marmerrood aan hemelsblauw.

[...]

Zij droomt van Delphi en de goden,
van hemelblauw en marmerrood;
haar lippen, die de bijen noden,
zijn zoet en donker als de dood.
[idem:17]

De Haes, in hetzelfde jaar afgestudeerd als licentiaat in de klassieke filologie, had vanzelfsprekend de Vlaamse poëzie niet nodig om de bindende kracht van allerhande retorische figuren te leren kennen. Zijn geraffineerde mengeling van antieke motieven en aloude dichterlijke technieken trok hem weg uit het anekdotische kleinrealisme van veel van zijn tijdgenoten en wijst vooruit naar het eveneens erg retorisch onderbouwde werk van de experimentele dichters. Niet toevallig brengt Ad Zuiderent De Haes in verband met Gerrit Achterberg. [Zuiderent 1986:7-8] Beiden opererend op het kruispunt van traditie en vernieuwing, beiden niet vies van ‘ongewone’, ‘onpoëtische’ beelden uit onder meer de biologie, beiden geobsedeerd door de vrouw en de dood, beiden de relatie onderzoekend tussen het woord, het Woord en het leven. “[S]tuiptrekkingen rond het mysterie” heeft De Haes zijn gedichten ooit genoemd [De Haes 1975:276] – een uitspraak die me eveneens van toepassing lijkt op het late werk van Van Ostaijen. In zijn latere gedichten zou die stuiptrekking ook formeel vertaald worden in onregelmatige, soms zelfs asyntactische regels of een conglomeraat van weinig-transparante beelden.¹⁰ Dichten zou ook voor De Haes een onmogelijke strijd blijken tegen het onvermogen van de moderne mens om in een vloeiende beweging te handelen en echt greep te krijgen op de wereld en de dingen; “als een Kretenzer gapend naar / verlichte pinksterpolyglotten.” [‘Avond en morgen 1’, De Haes 1986:107]¹¹

Vooralsnog leek Jos de Haes echter de enige jonge dichter die gefascineerd was door het orakel (Delphi) en het mysterie van een welgeplaatste komma. In de talrijke tijdschriften die in september 1944 blijkbaar samen met de GI’s uit de lucht waren komen vallen, bepleitten dichters en redacteurs vooral helderheid en bescheidenheid. Ze gingen naarstig op zoek naar nieuwe argumenten om oude zekerheden opnieuw te bevestigen en zagen zich zodoende genoodzaakt om toch ook enkele oude helden of voorgangers af te vallen. De positie van Van Ostaijen in dit debat is weinig stabiel: radicaal wordt hij niet (meer) afgewezen, maar de disputanten moeten soms een wel erg particulier Van Ostaijenbeeld creëren om het met hem eens te kunnen zijn. Slechts enkele dissidenten vinden zijn poëtica nog relevant voor hun eigen werk en tijd. Vaak blijft hij enkel een interessant ‘geval’ uit het recente verleden. Een curiosum dat te vroeg gestorven is om écht blijvend en invloedrijk werk te kunnen afleveren.

In het al genoemde openingsartikel ‘Wij, jongeren’ van *De Faun* probeerde Paul van Keymeulen te onderzoeken waaraan de alom gesignaleerde “malaise” in de Vlaamse letteren te wijten zou kunnen zijn. Hij geeft vijf oorzaken: “den slechten invloed van Gezelle” (uit zijn uitleg blijkt dat hij het hier eerder op hoogdravende priester-dichters à la Verschaeve gemunt heeft), “de mislukking van het Expressionisme, waarvan we den eenzijdigen gedachtengang niet begrijpen en nog minder aanvaarden kunnen”, “het verschijnen van *De Tijdstroom* en *Vormen*, waarbij we vooral bedoelen het optreden van het sonorisme en de tusschen-droom-en-wake-poëzie” [Van Keymeulen 1945:2], “de kunst uit en voor het leven” (lees: Daisne en *Klaver(en)drie*, cf. 5.1) en, tot slot, “het gebrek aan zelfcritiek en zelftucht der jonge kunstenaars.” [idem:3] Van Ostaijen komt in deze analyse nergens expliciet voor. Van Keymeulen durft wel expliciet (“trots zekere machten in ons landje” [ibidem]) Van de Woestijne te verkiezen boven Gezelle, maar een Derde Grote is er blijkbaar

[Van Keymeulen
en De Faun

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

niet voor hem. Malaisefactoren 2 en 3 geven impliciet aan waarom dat zo is: het expressionisme is mislukt (wegens gebrek aan “harmonie” [idem:2]) en de theorie over de sonoriteit van het woord heeft vooralsnog enkel de sluimerverzen van Buckinx en co voortgebracht. Voor Van Keymeulen behoort een actualisering van Van Ostaijens poëtica duidelijk niet tot de remedies. Karel Jonckheere is in zijn antwoordartikel ‘Wij, ouderen’ veel minder streng. Het woord “malaise” komt bij hem niet voor. Hij roept enkel “de niet geblaseerde jongeren” op zich aan te sluiten bij die ouderen die, net als de expressionisten, hun “vertrouwen” uitzongen en hoopt samen te kunnen werken “als goede vennoten rond het adelvevend doel der menselijke volmaking.” [Jonckheere 1945:41] Voor hem is er dus helemaal geen breuk (nodig). Hij geeft eerst zijn eigen poëtica (“letterkunde is de oprechte projectie van een mensch in het levend woord” [idem:38]) en vindt die dan terug in het program van Gezelle, *Van Nu en Straks* (“individualisme, doordrongen met het wezen van den eigen landaard, verlicht door een sociaal geweten, en werkend in het besef van verte, tijdeloosheid en hoogmenschelijk ideaal” [ibidem]), het verder als modeverschijnsel afgedane expressionisme én... Van Ostaijen.

Wie Van Ostaijen’s kritische geschriften leest, tot en met die in *Vlaamsche Arbeid* kan de motieven van zijn betoogen herleiden tot: een nieuw aanboren van de oeraders van het woord, een terugkeer tot de dagelijkshe [sic] werkelijkheid, in feite tot het scherper gestelde leven; tot den aandrang om weer eens te zingen voor de anderen; dit iets minder ontheven uitgedrukt dan bij Van Langendonck en Vermeulen. [idem:39]

In zijn ijver om toch vooral continuïteit te zien, leest Jonckheere Van Ostaijen hier wel zeer selectief. Resultaat is dat ‘zijn’ Van Ostaijen eigenlijk nagenoeg dezelfde opinies blijkt te verkondigen als hijzelf: het woord is belangrijk, maar ‘het leven’ is dat zeer zeker ook (cf. 3.4, 5.4 & supra). Een andere *De Faun*-medewerker, W. de Vynck, sprak dat niet expliciet tegen, maar wou in zijn bijdrage toch vooral de nadruk leggen op de intrinsieke kwaliteiten van het kunstwerk – tegen moralisten in, die beweerd hadden dat Van Ostaijen, Rimbaud, Rilke en zelfs Slauerhoff in de toekomst niet langer gelezen zouden worden. De Vynck werkt in zijn betoog de literatuuropvatting van Van Ostaijen verder uit (pro autonomie, formele noodzaak & suggestiviteit), maar hij doet dat op een erg beperkende manier. Want ook hij vindt dat Van Ostaijen uiteindelijk en ondanks het stel “gave gedichten” dat hij ons naliet, al te vaak “een streven” uitdrukte, veeleer dan “een werkelijk kunstwerk”. Hij interpreteert de autonomie-eis erg exclusief: “er mogen geen vreemde elementen in [het gedicht] voorkomen, die na de lectuur een verder onderzoek noodzakelijk maken.” [De Vynck 1945:286] De deur naar contemporaine experimenten van Pound of Williams wordt hier dus nog resoluut gesloten gehouden. Nauwelijks een jaar later suggereert de latere RUG-anglist Wim Schrikk in ‘Het expressionisme of de actualiteit van een verleden’ (eveneens in *De Faun*) dat een herbezinning van het expressionisme de heersende malaise zou kunnen doorbreken. Hij signaleert alvast een “vernieuwde belangstelling voor het expressionisme” [Schrikk 1946:140] en citeert instemmend en uitvoerig wat

Van Ostaijen in 'Ekspressionisme in Vlaanderen' had ingebracht tegen het impressionisme. Hij legt de link met de poëzieproductie uit zijn eigen tijd niet expliciet, maar de gretigheid waarmee hij Van Ostaijens analyse van de sier- en dus bourgeois-kunst aanhaalt kan ook als een veroordeling van de volstrekt ambitieuze kleinrealisten gelezen worden. Voor hem is het expressionisme nog niet dood. Hij ziet echo's van de "expressionistische, demonstratieve, 'épaterende' geestesstructuur" in "de capriccio's en de capriolen van Johan Daisne", en "de steeds hernieuwde actualiteit van Van Ostaijen's poëzie" acht hij bewezen door het werk van Decorte en Buckinx (cf. 3.4). [idem:141] Anderzijds, en dat is minstens even veelbetekenend, tracht Schrikk hier het expressionisme van zijn revolutionaire aura te ontdoen (en ook daarvoor haalt hij een Van Ostaijencitaat uit de kast). Blijkbaar was er ondanks de "vernieuwde belangstelling" ook nog altijd veel tegenstand. En dus gebruikt de auteur de techniek van elk klein Vlamingse: hij blaast koud en warm tegelijk en hoopt, tegen beter weten in, zijn ballon toch nog enigszins van de grond te krijgen. Het is hem immers niet om het expressionisme an sich te doen, maar om het ontwikkelen van een nieuwe, alle ismen overstijgende en dus klassieke kunst. Kijk naar de Duitse literatuur: "Rilke, aanvankelijk ook expressionist, schiep zich een eigen wereld waarin we beurtelings engelen, poppen, dieren, kinderen en bijbelse personen ontmoeten. En al zijn gedichten zijn doordeesemd van een lichte gemaniëerdheid, die we allen met ons omdragen." [idem:142]

Schrikk' pleidooi voor een open en constructieve omgang met het recente literaire verleden werd echter alles behalve spontaan opgepikt. Vooral in katholieke middens wilde men de klok terugdraaien tot in de negentiende eeuw en vaak zelfs zonder meer tot in de Middeleeuwen. (Zo dacht men in de verzen van Reninca een nieuwe Hadewijch te horen.¹²) Anton van Wilderode liet zich in dit verband in *Verzet om de Waarheid* nog gematigd uit, maar ondanks zijn pleidooi voor een poëzie waarin "de mensch van dezen tijd zich [...] zou herkennen" was het ook hem uiteindelijk te doen om "het gelaat van den eeuwig mens" en "een kunst waarin Hij zal te vinden zijn, waarachtig als in de godsdienstige liederen der Middeleeuwen." [geciteerd in Brems 1988:35] In het ultra-katholieke *Nieuwe Stemmen* keerde Gerard Michiels zich tegen elke vorm van nieuwlichterij en autonomie. Hij wou een harmonische poëzie waarin de dichter zijn aloude priesterlijke taak opnieuw durft opnemen: de mens de weg wijzen naar het eeuwige leven. Het middeleeuws theocentrisme, Gezelle en Rodenbach gelden als voorbeelden. [idem:34] De Tweede Wereldoorlog werd dus in het beste geval gesublimeerd, maar veel vaker gewoon verdrongen: voor deze auteurs lag de toekomst in het verre verleden.

Ongeveer op het zelfde moment – halverwege februari 1946 – werd dit alles twee zeer verschillende auteurs plots te veel. Pieter G. Buckinx – die overigens zelf als auteur van dromerige verzen en vertegenwoordiger van *De Tijdstroom* en *Vormen* vaak onder vuur lag in deze periode (cf. supra) – kon in *De Standaard* ondanks het "dertigtal tijdschriften" en de vele bundels "huisvljijt" die verschenen enkel constateren: "Er is een stilstand, die een betreurenswaardige achteruitgang moet genoemd worden. [...] Waar blijft het diep en grootsch beleven, de nieuwe visie, de nieuwe taalkracht, de nieuwe levensbeschouwing, die op een vernieuwde levenshouding zou kunnen wijzen?" Poëzie die

Buckinx en Van Beeck tegen het status-quo

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

getuigt van de gruwel van de oorlog en van de pogingen om met die drama's en trauma's te leren leven bleek er in Vlaanderen niet geschreven te zijn. “[D]en kreet [...] van den man, die uit den angst dezer tijden krankzinnig schreit,” heeft hij tot zijn ontgoocheling nergens gehoord. [Buckinx 1946] De jonge Nic Van Beeck probeert in *Zondagspost* verder te gaan dan deze constatering. Tijdens de oorlog debuteerde hij zelf met *De blanke tuin* – erg klassiek aandoende verzen waarin onder meer de stemmen van Moens en Verbeeck doorklonken (“Want gij zijt goed en in uw sluimerende armen / voel ik dit wilde bloed naar stil vergeten slaan” [‘Gloed’, Van Beeck 1943:51]). Hier en daar in dit bundeltje “gedichten [z]ijner jeugd” [idem:5] bleek toch een aanzet tot mentaliteitswijziging: “Ik ben de trekker langs de nooit verlichte wegen / waarop het sein voor eeuwig op onveilig staat.” [‘Analyse’, idem:49] Nu wil hij een diagnose stellen, onderzoeken wat de oorzaken zijn van de overal gesignaleerde bloedarmoede. En explicieter dan Wim Schrikk in *De Faun* komt hij tot de conclusie dat het juist de angst voor het experiment is die verlamdend werkt. “De zoogenaamde reactie tegen het ‘experiment’ is geen reactie en draagt daar nergens de kenteekens van. Het is niets anders dan een opgeven, een laten varen, waarvoor m.i. geen enkele houdbare reden te vinden is.” Van Beeck durft de al gesignaleerde paradox doordenken: hoe kan je een grote en belangrijke kunst doen ontstaan in een klimaat waarin iedereen zich wentelt in kleinheid en alledaagsheid?

De essentie zelf van dit kunstenaarschap, de verteerende onrust, de weerbarstigheit en de drang naar ontstegenheid, grijpt haast automatisch naar het transformatorische, naar de zelf-herscheping en naar een wereld die, alle dromen en ‘verbasteringen’ ten spijt, veel werkelijker is dan de wereld rondom ons. De ‘normale’ dichter heeft m.i. vergeten dat het niet zijn taak is de natuur te volgen, doch dat hij er veel meer toe geroepen is de natuur te dwingen hem te volgen. [Van Beeck 1946]

Van Beecks analyse is op haar beurt natuurlijk ook romantisch (het cultiveren van de “onrust”, “ontstegenheid”, de ‘andere’ wereld die “werkelijker” is...), maar opent voor de poëzie wel opnieuw de deur van het bezielende experiment. Hij roept de dichters op hun risicoloze bravigheid af te leggen en de confrontatie met zichzelf en de wetten van het genre aan te gaan: “Onze jongere dichters zullen de moed moeten hebben om de werkelijkheid van zichzelf te ontdekken. Men moet in de bolster durven bijten om de noot te proeven.” [ibidem] Daartoe leek de volgende jaren niet meteen iemand echt bereid. Naar aloude gewoonte vergenoegden dichters er zich mee om aan de rivieroever op een grassprietje te zuigen. Noten werden er niet gekraakt, en al helemaal niet met de tanden.

Boeckaert, Van Gavere en Arsenaal } Het is een van de vele paradoxen die de naoorlogse periode kenmerken: om een echt ingrijpende vernieuwing door te kunnen voeren, hadden de jongeren streng en partijdig moeten durven zijn. Maar de vele welmenenden die meteen na de bevrijding aan het werk togen, legden juist de nadruk op samenwerking en ruimheid van geest. Schone en humane betrachtingen voorwaar,

maar zelden een garantie voor literair vuurwerk of experimentele explosies. “Nu het er op aan komt alle partijtwisten uit te schakelen, nu de geloovige met den ongeloovige dient te verbroederen [...] verhopende dat ons blad voor alle jongeren, die iets te zeggen hebben, een waar *Arsenaal* zou beteekenen.” [Boeckaert 1945a:3] Aldus Remi Boeckaert in de ‘Inleiding’ van het eerste nummer van het nieuwe tijdschrift *Arsenaal* dat ideologisch ‘neutraal’ wou zijn [Joosten 1996:76], maar dat door een contemporaine waarnemer dan toch weer als drager van “de Christelijke leer” werd beschouwd. [Van Keymeulen 1947a:371] Sociale vernieuwing stond voor bezieler Boeckaert in elk geval hoger op de agenda dan literaire (r)evolutie.¹³ Die laatste achtte hij overigens niet echt mogelijk: “de eeuwige weefsels” van de kunst laten dat volgens hem niet toe. Van die weefsels waren vooral “gevoel en gedachte” belangrijk. [Boeckaert 1945a:1] Al te veel aandacht voor de vorm van het gedicht – ook hier dus weer een afwijzing van de *Vormen-poëtica* – diende tot niets: “in onze literatuur, afstraling van het leven, hebben de zuivere vormkunstenaars niet gegeven waaraan we nood hadden.” De oorlog had gelukkig inzicht gebracht in de ware “nooden van het leven” en die werden geacht ook in de kunst een sleutelrol te gaan spelen: gevoelens moeten “aan de controle van onze hersenen” onderworpen worden: “Er moet maat zijn, verhouding tusschen hart en geest. Ook tusschen inhoud en vorm.” Boeckaert zag de “etiket-plakkers” al van ver aankomen, maar maakte geen bezwaar: “neo-classicisme”, inderdaad. Hét historisch voorbeeld voor *Arsenaal* was dan ook niet *Ruimte* (“we zouden ons te zeer als opgeschroefden en romantici blootstellen”) maar *Nu en Straks*. [idem:2]

Die instelling blijkt ook uit zijn eigen poëzie, al is het zeer de vraag of er hier wel sprake kan zijn van een harmonieuze verhouding tussen vorm en inhoud. Boeckaert geeft uiting aan zijn vertwijfeling en gebroken illusies in uitermate traditioneel vormgegeven belijdenisgedichten. De evenwichtige, klassieke vorm groeit niet organisch uit de inhoud, maar lijkt die (gebroken, ‘moderne’) inhoud te willen compenseren en bedwingen. “Doch elk probleem ben ik thans beu: ik eet, ik drink / en voel geen honger en geen dorst naar het Volmaakte. / Mij is het of ik vrede vind terwijl ik zink, / doch 'k zie een man waarvoor ik mijn jeugdroes braakte...” [‘Nieuw en oud profiel’, in *Polfliet* 1948:17]

In een bijdrage over de poëzie van Marnix van Gavere zou Boeckaert nog duidelijker in zijn poëtische kaarten laten kijken. Er is in Vlaanderen, zo betoogt hij, zoveel geëxperimenteerd met poëzie dat een “geest van verwarring” er de dichtkunst vertroebeld heeft. [Boeckaert 1945b:193] Van Gavere heeft zich echter niet laten verleiden door “dit spektakel [...] omdat hij er zich van bewust was, dat geen enkele theorie noch polemiek betere gedichten doet ontstaan”. [idem:194] Toch heeft Van Gavere meegewerkt aan *Ruimte* – het gedicht ‘Voor U’, onder zijn echte naam F.M. Pauwels [Van Passel 1958:64] –, debuteerde hij met *Gedichten* (1930) net als de *Tijdstroom*-dichters bij uitgeverij Steenlandt “in het teken van het humanitair expressionisme” [Hadermann 1988:349] (cf. 3.4) en gaf hij in een interview met Van de Moortel aan dat meer bepaald Van Ostaijen hem niet onberoerd heeft gelaten.

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

Er zijn mensen wier verschijning in ons leven ons zoo beroert, dat men, zonder nochtans beïnvloed te worden, als gedwongen wordt hun leven te doorgronden en de drijfveren te zoeken waardoor hun werk ontstond; voor mij is dit met Van Ostaijen het geval. In zijn korte studie over Pieter Brueghel kan men nagaan hoe eenzaam hij in dit leven gestaan heeft, maar hoe hij dat wist voor zichzelf en hoe hij dat verklaarde. Misschien zijn dit wel de twee oorzaken waarom ik Van Ostaijen zoo diep en zoo eerbiedig waardeer. [geciteerd in Boeckaert 1945b:194-195]¹⁴

Van directe invloed op de poëzie van Van Gavere kan er inderdaad niet echt sprake zijn, maar Van Gaveres reactie geeft aan dat ook de figuur van Van Ostaijen een belangrijke uitwerking kan hebben op iemands ontwikkeling. Dat was eerder ook al bij Boon gebleken (cf. 5.1) en zou na de Tweede Wereldoorlog en vooral dan vanaf de Vijftigers een steeds vaker voorkomend fenomeen zijn. Van Ostaijen: patroonheilige der *poètes maudits*.¹⁵ Of hier: Eenzaamste der eenzamen. Interessant bij Van Gavere is dan echter dat hij, als eerste overigens, zoveel nadruk legt op het Bruegelessay van Van Ostaijen (cf. 2.5). Zelfs Gilliams – die zich nochtans ook niet gehoeft had voor een psychologische interpretatie van Van Ostaijen (cf. 4.2) – had nergens een verband gelegd tussen de op het eerste gezicht objectief beschrijvende toon van ‘Breugel’ en de man die met zoveel inleving schreef over “het uitkomstloze” [IV:34r] van het menselijk bestaan. Van Gavere heeft zich blijkbaar herkend in de manier waarop Van Ostaijen zich in dat opstel heeft uitgelaten: precies de combinatie van besef én inzicht in de situatie (“hoe hij dat wist voor zichzelf en hoe hij dat verklaarde”) nopen hem tot grote eerbied. Een gelijkaardig levensgevoel spreekt onder meer uit dit gedicht van Van Gavere, het eerste luik van ‘Vervreemding’ uit *Oude en nieuwe gedichten* (1939):

Een afgrond moet er zijn
op 't eind van deze straat,
en 'k wil het kind weerhouden
dat er in hoeplen gaat.

Doch 't geheim van deze verte
ligt voor 't kind in 't zoeven
van zijn hoepel en voor mij
in 't roepen van mijn herte...

Het is een vreemde straat,
't begin is 't eind en 't eind begin,
en heel de vreemde droom van 't leven
huist erin...
[Van Gavere 1971:5]

Formeel lijkt dit natuurlijk een erg traditioneel gedicht, maar de dichter varieert subtiel op de klassieke schema's. Zijn kwatrijnen rijmen weliswaar, maar intrigerender is Van Gaveres gebruik van assonantie (zoeven-hoepel-

roepen). Op het eind van de slotstrofe is er overigens plots een metrisch ‘gat’. Blijkbaar zijn ook de laatste versvoeten in de “afgrond” gevallen. Ook de manier waarop de anekdote over het kind met de hoepel hier, zonder ook maar ergens in allegorie of eenduidig symbolisme te vervallen, met een waas van onuitsprekelijk mysterie en gevaar wordt omkleed, was in de toenmalige Vlaamse poëzie zelden vertoond. Boeckaert vond Van Gavere “een droomer [...] die naar de stomme taal der dingen luistert. Hij voelt het groeien van de uren terwijl de aarde in het niet verzinkt. Zijn ziel vervreemdt van het aardsche gebeuren en zijn verbeelding rijst naar verre gebieden waarin bovenaardsche muziek en omfloerste beelden tot zuivere poëzie versmelten.” [Boeckaert 1945b:196] Een wat romantische omschrijving, maar niet ongepast bij een dichter die dat, in vergelijking met Van Ostaijen, ook echt wel was. Van Gavere ging het *unheimliche* niet per definitie uit de weg, maar anders dan bij Van Ostaijen wordt zijn universum nooit absurd. Zijn wereld is ondanks alles ‘heel’, want door God geschapen. De fundamentele “redeloosheid” [IV:345] van het menselijk bestaan, waar Van Ostaijen het over heeft in ‘Breugel’, trof hem veel minder. Hij voelde ze ook niet als onontkoombaar aan; uit zijn verzen spreekt een bedaagd escapisme en een verlangen naar de harmonische ongereptheid van voor de zondeval (“In ’t begin was een schoone muziek / Over de wereld, in ’t begin... / Door de stilte van al wat luisterde / Dreef God zijn muziek de wereld in...” [geciteerd in Boeckaert 1945b:197]). Net als zijn generatiegenoot Paul Verbruggen (cf. 3.3), probeerde Van Gavere wars van elke retoriek in het gedicht een oase van rust en intimiteit te creëren, waarin wat door dood en drukte verloren ging kon worden gememoreerd. Van Gavere was, kortom, een ideale dichter om in *Arsenaal* te bespreken: harts-tochtelijk, maar nergens pedant of polemisch, met eerbied voor de traditie en de christelijke waarden, niet dor-classicistisch, maar ook nergens experimenteel.

Niet dat we per definitie tegen experimenten zouden zijn, betoogde Remi Boeckaert in december 1945 in een *In Memoriam* voor Victor Brunclair. “[S]oms is ze [een revolutie, gb] er hoogstnodig om ons aan den sleur van het zielloze te onttrekken en als het ware versch bloed in te pompen.” [Boeckaert 1945c:502] Dat had dus ook Brunclair gedaan, de auteur die met Burssens “een van de weinigen [was] geweest, die Van Ostaijen als het ware volledig hebben begrepen.” Boeckaert verwijst hier naar de “[v]ele navolgers” die “den meester-nihilist eenzijdig geïnterpreteerd [hadden] daar zij alleen een storm ontketenden tegen de verouderde beeldspraak zonder de essentie van Van Ostaijen in zijn gemoedsschakeringen aan te voelen.” [idem:503] Deze uitspraak is typerend voor het genuanceerde Van Ostaijenbeeld van de meeste jongeren in deze periode. Ze bleven het moeilijk hebben met zijn in hun ogen tomeloze experimenteerzucht (“Niemand heeft als Van Ostaijen zoo hartstochtelijk gezocht en buitensporigheden begaan”) en vonden dat hij niet al te kritiekloos moest worden nagevolgd (hij was immers “het uitgangspunt voor allerlei experimenten in onze poëzie geweest, hij dwaalde zelfs zoo ver af dat hij poëzie met muziek wou vereenzelvigen” [idem:502]), maar zijn verdiensten wilden ze niet ontkennen. Een vaste plaats bij de Grote Drie had Van Ostaijen echter nog niet voor iedereen. “Gezelle, Van de Woestijne, Verschaeve zijn ware grooten geweest. Nu hebben we nog Buckinx, Hensen

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

en voor een deel Karel Jonckheere,” aldus Karel Dekandelaere in een artikel in *Arsenaal*, het blad waar hij zelf ook als dichter debuteerde.¹⁶ [Dekandelaere 1946:25] Vooral die vermelding van de intussen toch ongeveer overal in ongenade gevallen Verschaeve is opmerkelijk, maar ook de lof die *Vormen*-dichter Buckinx wordt toegezwaaid. Het typeert echter een blad als *Arsenaal* dat het al die verschillende en elkaar soms op cruciale punten tegensprekende stemmen aan bod laat komen. Eén van die, overigens verder niet bepaald spraakmakende stemmen, was Prof. dr. Karel Sanderozen. De ‘Losse gedachten over kunstenaar en poëzie’ van deze oud-leraar van Johan Daisne werden duidelijk geschraagd door een uitermate behoudsgezinde katholieke ideologie,¹⁷ maar net als Herwig Hensen (cf. 5.1) verzet hij zich tegen de door Bremond gepropageerde zuivere poëzie-met-gebedsallures. “Er zijn grenzen aan de woordkunst ook,” stelt hij beslist [Sanderozen 1946:242] en de controlerende rol van het verstand is in staat die aan te wijzen. “Groote kunst is niet het werk van kranke zinnen.” [idem:243] Deze uitspraak zou niet misstaan hebben in de ‘volkse’ kritiek uit de jaren dertig-vierenveertig (cf. 3.3-3.5), maar was niet echt representatief voor *Arsenaal*. De oorlog had deze jongeren toch wel duidelijk gevoelig gemaakt voor temperamenten die voordien nog als ziek, onfatsoenlijk of ontaard werden bestempeld. “Waarom zou het cynisme, dat ten slotte een levenshouding is gelijk een andere, geen even waarachtige inspiratiebron zijn als de melancholie bv.,” vroeg Frans Cools zich retorisch af [Cools 1948:42] en daarmee zat hij helemaal op de lijn van zijn hoofdredacteur Lanckrock die enkele nummers eerder een lans had gebroken voor “Luc van Brabant en het litterair cynisme” en beweerde had dat ook het cynisme “spontane ontroering” kon wekken aangezien ze altijd ook een spirituele component bevat. [Lanckrock 1948a:1] De grote verdienste van de cynische dichters – waarvan Elsschot en Minne de geestelijke vaders werden geacht – was “dat ze gebroken hebben met elk pompeus uiterlijk vertoon” [idem:4] en “de misselijke midinette-traditie in de poëzie”. [idem:5] De “opalen luchten, rilde reëen en even gracieuze hinden” van Buckinx en co werden door hen als “decoratieve nonsens” ontmaskerd. [idem:6] De kritiek die zowel Demeds, Van de Voorde als Westerlinck op (het cynisme en de vermeende gevoelloosheid van) Minne en Elsschot hadden gehad wordt door Lanckrock als literair niet ter zake van de hand gewezen. [idem:7-8] Deze evolutie is niet zonder betekenis. Hoewel er voorlopig nog geen appèl tot formeel experiment moet worden in gelezen – Van Brabant wordt bijvoorbeeld verweten “nog geen klassieke harmonie” bereikt te hebben [Lanckrock 1948b:1] – blijkt toch dat er een mentaliteitswijziging aan de gang is. Lanckrock ging er weliswaar vanuit dat er “in de 20e eeuw zeker geen mensen te vinden zijn die aanhangers zijn van een integraal cynische levensbeschouwing” [idem:4], toch blijkt het humanitair idealisme dat de vaderlandse literatuur eigenlijk al sinds Conscience had gekenmerkt, langzamerhand plaats te moeten ruimen voor een meer ‘realistische’ inschatting.¹⁸ Er wordt niet langer hoog van de toren geblazen. De Grote Vergeestelijkte Idealen worden onder druk van de dagelijkse realiteit opgeborgen. Lanckrock zelf schreef in een gedicht ‘Droom en werkelijkheid’: “Ik heb op hoge vlucht gehoopt – / ik werd uit lood gebouwd – / ik ben door ’t leven nu genoopt / met ’t vlees te zijn vertrouwd.” [in Polfliet 1948:34] Cools noemde de *Arsenaal*-dichters dan ook niet toevallig “neo-

realisten". [Cools 1948:41] Hun verzen waren "eenvoudiger van zeggings en gebalder [...] ten overstaan van het meestal holle pathos en de onwaarachtige woordenkramerij der teerhartige poëten". [idem:42] Maar ook hier werd deze nieuwe levenshouding niet spontaan aan formele vernieuwing gekoppeld. Het voorbeeld van Van Ostaijen bleef vooralsnog eerder dichters afschrikken dan wel aanmoedigen.

Het is een feit, dat elk dichter voortdurend moet streven naar vernieuwing en als dusdanig is geen enkel experiment verwerpelijk. Maar van de andere kant hebben we in het verleden genoeg gezien tot welke excessen deze hang naar vernieuwing kan leiden, indien de kunstenaar niet over een meer dan gewone dosis persoonlijkheid beschikt. Zelfs een Van Ostaijen bleek niet sterk genoeg om boven zijn experimenteerwoede uit te stijgen. Of leefde hij wellicht te kort? [idem:42-43]

Hoewel de dichters en critici in *Arsenaal* zich dus niet vanzelfsprekend aansloten bij een neo-classicus als Herreman, bleken ze waar het Van Ostaijen betrof wel vaak dezelfde conclusie te trekken: als hij zijn experimenteerzucht te boven was gekomen, was hij waarschijnlijk een groot (en neo-klassiek) dichter geworden. Maar aangezien hij dat níet geworden is, blijkt ook zijn invloed op onze dichtkunst eerder gering. Slechts "één vertegenwoordiger van het modernisme" vindt Frans Cools terug in de bloemlezing *Oogst* (1948) waarin Marcel Polfliet een twintigtal (relatief) jonge dichters samenbracht. [idem:42] Een aanwijzing te meer, zo vermoedt de recensent, "dat de tijd van experimenteren in onze literatuur achter de rug is". [ibidem]

De dichter in kwestie – Erik Suls – heeft hierna vooral als kinder- en jeugdschrijver iets van zich laten horen, maar de drie gedichten in *Oogst* zijn wel opmerkelijk. Het eerste, 'Pale-ale', bestaat uit twee kwatrijnen, waarin op het eind op 'cynische' wijze naar Gezelle wordt verwezen. Na enkele glazen teveel lijkt het alsof de dichter twee hoofden heeft: "hoor 'k turbines razen / En o, dat ruisen van het ranke riet..." [in Polfliet 1948:63] Het volgende gedicht heeft een titel die inderdaad van Van Ostaijen of Brunclair had kunnen zijn. 'Bikini Beguine' verwijst niet alleen (net als de polka, de charleston of de wals) naar een populaire dans (de beguine), maar ook naar de plaats waar sinds 1946 door de Amerikanen atoombroeven werden gehouden. Het gedicht levert zo – zeer opmerkelijk in de Vlaamse letteren – commentaar op het gebruik van de atoombom in augustus 1945 en het begin van het atoomtijdperk:

D' atomen splitsten. Knak. De wereld was vergaan.
Een bloemkool rook, en verder niets. Triomf der Al-chimie
Triomf van 't nulpunt, eeuwig rustpunt. Van de laatste Symfonie.

Wat as, een kinderbeen en een pin-upgirlfoto vielen op de Maan.

Wij, die de walg in opperste extase
Verheerlijken als onzen God,

[Erik Suls

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

Eren de pijn als hoogste genot
En lachen schreiend om de dwazen
Die zien hun eigen lijf dat rot
Hun wellustig plezier uitrazen
Bij vrouwen, of tussen de glazen,
Of in een kroeg, met swing of hot.

Nee. Laat het Schijn nu eindelijk stinken
Want deze wereld stinkt nooit hard genoeg,
En haalt de dood ons niet voor morgenvroeg,
Zo laten wij op morgen drinken,

Weten onder het trieste feesten:
Post coitum triste – alle beesten.

De dingen, die naar ons toekomen
Als uit een mist van vreemde dromen
Zijn levend tastbaar maar nooit echt

Als wind die wuift door witte kleren
Als 't woord van hen die nimmer keren
Als namen die men heel zacht zegt.

Een man, aan wie zijn eigen daden
Het hart wegvreten, als de maden
Verslinden 't been van hem die stierf,
Grijpt naar het waas dat hij wil scheuren,
En slaat.
Het barst tot honderd kleuren –
De Regenboog!!
O dwaas, die flauwwit licht verwierf!
[Suls in idem:63-64]

Interessant aan dit gedicht is niet alleen de inhoud – hoe de vooruitgang leidt tot absolute destructie, het escapisme en de gebroken levensdroom van de overlevenden, de gecultiveerde opperste extase die na de vorige wereldoorlog ook al in *Bezette Stad* was geproblematiseerd, het definitieve verlies van alle onschuld... – maar vooral ook de manier waarop die wordt meegedeeld. In een prachtige pastiche van de kosmische retoriek van de humanitaire dichters (cf. 2 & 3.4-3.5) beschrijft Suls hoe de vroeger zo vaak vrijblijvend verbeelde Apocalyps intussen letterlijk en figuurlijk in de lucht hing (“D’atomen splitsten. Knak. De wereld was vergaan”). De “ronde, vruchtbare aarde” uit ‘Het Sienjaal’ [I:149] was een rondtollende bombrief geworden. In tegenstelling tot nagenoeg al zijn door eeuwigheidswaan benevelde tijdgenoten gaat Suls deze waarheid niet uit de weg, maar deze inhoud en toonzetting maken hem nog niet tot een, zoals Cools beweert, “vertegenwoordiger van het modernisme”. Formeel gezien is Suls alvast geen experimenteel dichter. Zijn drie gedichten bestaan uit rijmende strofen (meestal kwatrijnen) en vallen, wat

dat betreft, in Oogst allerminst uit de toon. Het schijnbare volksliedkarakter (“Maryse, mijn ene been is in hout / En het ander in porselein / En toch dans ik met jou bij de tamborijn / Al ben jij met een bokser getrouwd” [in Polfliet 1948:64]), de nonsensicale accenten en de naar populaire cultuur verwijzende titels van zijn gedichten (het citaat komt uit ‘Orchestrion’) herinneren dan weer wel aan Van Ostaijen, Burssens en Brunclair. In zijn later in *De Vlaamse Gids* gepubliceerde ‘Groene kwatrijnen’ trekt Suls deze lijn door, maar van contemporaine verwijzingen is er niet langer sprake. “Ik wil thans schrijven in kwatrijnen / De lof van groene raamgordijnen. / Omhoogd door gele zonfontein, / Zal, eerste vers, uw naam verschijnen.” [Suls 1949:486] Net als Van Ostaijen in *Music-Hall* bezingt de dichter in vloeiende rijmelarijverzen het wonder van het dagelijkse leven. Hiroshima lijkt opnieuw veraf.

Op 25 en 26 mei 1947 organiseerde redactiesecretaris Jan Schepens in Oostduinkerke de eerste Dagen van *De Vlaamse Gids*. Het jongerenprobleem werd er door bijna alle sprekers aan de orde gesteld en – aangevuld met nog andere stemmen – verschenen de meeste van de aan zee gehouden lezingen in het juli- en het augustusnummer van het blad. In juni verscheen echter ook al een bijdrage van Paul van Keymeulen ‘Over onze jongere literatuur’ en daarin werden enkele – in de ruimere context van mijn verhaal belangwekkende – accentverschuivingen vastgesteld. “Van lieverlede is de Vlaamse intellectueel langsom minder katholiek en hoe paradoxaal het ook moge klinken minder Vlaams geworden. Hij ziet in – verkondigt en handelt nu openlijk naar dit inzicht – dat goede literatuur niet aan de voorschriften moet voldoen van bepaalde dogmas.” [Van Keymeulen 1947a:373] De tijd dat zowat elk literair debat in Vlaanderen – en dat was sinds *Conscience* altijd het geval geweest – in termen van de Vlaamse Beweging was gevoerd, leek voorbij. En ook aan het machtsmonopolie van de katholieke kerk werd duchtig geknaagd. Die evoluties lopen niet volledig parallel, maar hebben wel een en ander met elkaar te maken. Dat de Vlaamse Beweging *out* was, had alles te maken met het klimaat van repressie en epuratie dat na de Tweede Wereldoorlog heerste. Na een erg op een romantisch gecultiveerd roemrijk verleden en een geconstrueerde katholieke eigenheid gefocuste Vlaamse Beweging en literatuur (zie het Westvlaamse taalparticularisme van Gezelle en Rodenbach) was de antiromantische tendens van Vermeylen en co in *Van Nu en Straks* en later ook *De Boomgaard* er niet in geslaagd “de marge” [Reynebeau 1995:166] van de Vlaamse Beweging te ontgroeien (cf. 2.1). In dat opzicht was ook de strijd tussen activisten (modernisten) en passivisten (traditionalisten) tijdens en na de Eerste Wereldoorlog een jammerlijke zaak. Een coalitie tussen de eerste en tweede generatie Europees gerichte Vlamingen – tussen dus enerzijds Vermeylen en Teirlinck en anderzijds Van Ostaijen, Brunclair en Burssens – had de literaire poot van de Beweging er misschien zelfs van kunnen weerhouden zich verder te verliezen in een revanchistische en autoritaire ontwikkeling die hen – eens te meer – recht in de collaboratie dreef (cf. 3.5).¹⁹ Door dit tweede landsverraad van een literaire elite in evenveel wereldoorlogen, hadden de Vlaamsnationalistische auteurs zichzelf voor lange tijd in diskrediet gebracht (cf. infra). Het feit dat het gros van deze culturele collaborateurs katholiek was, versterkte de tendens aan de linkerkant om ook daar een

De Vlaamse
Gids leidt
het debat

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

bundeling van de niet-katholieke krachten door te zetten. Al toen in 1935 de Nederlands-Vlaamse samenwerking in Forum op zijn einde liep, werden er plannen gesmeed voor een tijdschrift in serievorm waaraan zowel Vermeylen, Teirlinck en Toussaint van Boelaere, als Walschap, Herreman, Brulez en Jonckheere zouden meewerken, maar dat blad is er nooit gekomen. [Walschap 1998:406-407]²⁰ De banden tussen de betrokkenen werden echter wel steeds nauwer aangehaald. Walschap zou begin 1938 ook expliciet een beroep doen op senator Vermeylen om een aanstelling als bibliotheekinspecteur te kunnen krijgen, waardoor hij zich zou kunnen losmaken van zijn katholieke broodheren. [idem:469-471] En tijdens de oorlog maakte Vermeylen plannen om een groot, vrijzinnig eenheidstijdschrift tot stand te brengen. Zelf maakte hij het verschijnen van het eerste *Nieuw Vlaamsch Tijdschrift* in mei 1946 niet meer mee, maar zijn wens was wel werkelijkheid geworden. En ook de jongeren waren in de wolken. Het blad overtrof “onze stoutste verwachtingen,” aldus Van Keymeulen. [Van Keymeulen 1947a:374] Er was dus duidelijk sprake van een emancipatie van de Vlaamse intellectueel, en Van Keymeulen was niet te beroerd “de strijd onzer voorgangers” te vermelden in dit verband: hij betrok zowel Vermeylen als Van Ostaijen, Van de Woestijne als Walschap, Van Hoogenbemt als Herreman in de eer. [idem:373] Maar noch in het NVT noch in de jongerenbladen leidden dit ideologische zelfvertrouwen en de daarmee gepaard gaande afname van het anti-intellectualistische discours²¹ in de Vlaamse letteren tot een oproep tot inhoudelijke en formele vernieuwing. Van Keymeulen herhaalde vrijwel letterlijk zijn verhaal over neo-classicisme en de Eeuwige Thema’s dat hij al eerder in *De Faun* had gedaan (cf. supra), maar deze keer verwees hij in dit verband ook letterlijk naar Van Ostaijen: “Als zodanig gaat de jongste Vlaamse poëzie terug op Karel van de Woestijne en valt er een zwijgende reactie waar te nemen tegen Gezelle’s natuurpoëzie en Van Ostaijen’s picturale en muzikale experimenten.” [idem:375] Het was dus de middelste, meest inhoudelijke en formeel minst experimentele van de Grote Drie die als voorbeeld naar voren werd geschoven. Van de Woestijne werd ook geassocieerd met *Van Nu en Straks* en ook dat was een troef extra. Van Ostaijen was – samen met de andere Ruimte-dichters – vooral nog synoniem voor vormveronachtzaming en inhoudsverlies. Dat bleek ook uit enkele van de bijdragen tot inventaris die in de zomer van 1947 in *De Vlaamsche Gids* werd afgedrukt. Emiel Perez – die zich in 1941 al uitermate streng had uitgesproken over de *Vlaamsche Poëzie 1920-1940*²² – stelde vast “dat de lijn van de poëzie in ons land over Van de Woestijne naar de Fonteiniers is gegaan en niet naar Ruimte.” [Perez 1947:403] *Arsenaal*-redacteur Boeckeaert zat op dezelfde lijn. Zonder namen te noemen, maar met duidelijke verwijzingen naar bekende titels of motieven van hun werken, nam hij afstand van Buckinx, Moens en Mussche. Marnix Gijsen – die intussen openlijk zijn vroeger antagonisme had afgezworen²³ – werd naar voren geschoven als iemand die duidelijk zijn fout had ingezien en toegegeven. “De jongeren van vandaag zijn wijzer geworden. Werd Van Ostaijen niet het betreurenswaardigste slachtoffer van zijn experimenten?” [Boeckeaert 1947:399] Geen formele experimenten, maar boren naar de essentie van de dingen – dat was de taak van de jonge Vlaamse dichter. De eeuwigheid verwachtte dat van hen, en zij wachtten op de eeuwigheid. “Wat belang heeft het [...] dat wij, jongeren, een nieuw isme zouden beogen?

Waarom de ziekelijke naturen, die op sensatie belust zijn, willen bevredigen? Wij hebben er geen baat bij ons te doen opmerken door het lanceren van een mode, wij willen niet demoderen, wij hebben slechts één doel: te blijven!” [Boeckaert 1947:401] Boeckaert wou naar aloude Vlaamse gewoonte duidelijk de kerk in het midden houden, en werd dan ook zowel rechts als links gepasseerd. En ook hier geldt dat *les extrêmes se touchent*. Beide strekkingen vonden immers dat de na-oorlogse maatschappij een vastberaden en uitgesproken kunst vereiste die krachtig de problemen van die tijd behandelde. Maar over de manier waarop dat moest gebeuren, verschilden ze beslist van mening. Firmin van der Poorten, een van de redacteurs van *Nieuwe Stemmen* die katholieke auteurs had aangemaand niet langer mee te werken aan ‘neutrale’ of niet-christelijke bladen als *Arsenaal* [Brems 1988:40], nam zelf in het liberale *De Vlaamsche Gids* krachtig afstand van “de verre gaande zelfgenoegzaamheid” die hij zowel in “het neo-romantische classicisme” [Van der Poorten 1947:415] als in “de realistische tendentie” [idem:416] ontwaarde. Hij juichte op zich wel toe dat de “vormontluistering” van de expressionisten was “overwonnen” [idem:417], maar vond dat de zo esthetisch ingestelde jongeren “de boodschap” [idem:418] van het gedicht uit het oog hadden verloren. “Elke tijd eist een nieuwe kunst,” [idem:417] aldus Van der Poorten en wat hem betreft mocht die tijd in geen geval in het teken staan van “de septische kwalen van de eeuw” waar de realisten zo mee uitpakten: “scepticisme, sadisme, ironie en pessimisme” waren allemaal symptomen te meer “van een geestelijk nihilisme [...] chaos en een geestelijke ontreddering.” [idem:416] Er moest een krachtig HALT worden toegeroepen aan “de ontbindende en versplinterende krachten” [idem:417] en de vorm waarin dat moest gebeuren lag voor de hand: “Alleen wanneer de dichter de feestelijke omhaal van woorden laat varen en streeft naar *eenvoud* en *directheid*, zal zijn werk meer geapprecieerd [sic] worden. Met naakte woorden vertolken wat er te zeggen valt, moet de nieuwe leuze zijn van de jonge dichtersgeneratie!” [idem:418-419] Als we even de ideologische wensen van Van der Poorten tussen haakjes zetten, dan vinden we in *De Vlaamsche Gids* zowaar medestanders. Nic Van Beeck, die zich eerder al had laten opmerken in het ketterse *Zondagspost*, stelde in zijn bijdrage tot de discussie ‘De jongere Vlaamse poëzie – de wellust der mediocriteit’ onomwonden: “Voor de poëzie is het hier in Vlaanderen een dode tijd. Er is gebrek aan enthousiasme en ziel en gebrek aan een alles overwinnend geloof.” [Van Beeck 1947b:405] De vuurvaste strijders van de vorige generatie hebben geen navolging gekregen. “Men kan zich niet van de indruk ontdoen dat het werk van enkele ‘kerels’ – Marsman, Du Perron, Van Ostaijen en wie weet ik al meer – volkomen nutteloos of tenminste dan toch zo goed als vruchteloos is geweest.” [ibidem] De misselijkmakende eeuwigheidsneurose leidde alleen maar tot middelmaat. Er moesten dringend risico’s worden genomen. “Begrijpt men dan niet dat een fragmentarisch gedicht, dat een vers dat krioelt van gebreken en fouten ons liever kan zijn dan een stuk gladgeschaafde metriek?” [idem:406]

Een gelijksoortige toon slaat Jan Walravens (1920-1965) aan in zijn met gepast gevoel voor dramatiek ‘Nood’ getitelde tekst. Net zoals een jaar eerder in *De Zweep* [Joosten 1996:139] legt hij de oorzaak van de malaise precies in de lijn die Parez had geschetst (cf. supra). Het is “de minimiserende, kleinburgerlij-

[Jan Walravens

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

ke invloed die van de actie der *Fonteiniers* uitgegaan is” [Walravens 1947b:408] die de Vlaamse poëzie verlamd heeft. Het wordt, volgens hem, hoog tijd dat de Vlaamse literatuur zich begint te ontwikkelen zoals ook de buitenlandse dat heeft gedaan. Onder invloed van Kafka, Joyce en Bergson en parallel met Faulkner, Sartre, Malaparte en Aafjes [sic] moet ook de Vlaamse auteur proberen een “nieuw ideeëncomplex” en een “nieuwe beeldspraak” te ontwikkelen [ibidem] om zo “een eigen inhoud en een nieuwe angst” weer te kunnen geven. [idem:409] Want hoewel zelfs Walschap had beweerd dat er eigenlijk niets nieuws onder de zon was, vindt Walravens dat de literatuur zich niet aan zijn eigen tijd mag onttrekken. Immers: “heeft de menselijke smart geen eigen aspect verkregen in deze eeuw van concentratiekampen, gaskamers en atoombommen?” [idem:408] De Vlaamse literatuur had dus ‘nood’ aan een degelijk tijdschrift, een alles overschouwende en onderbouwende theoreticus én “een Mozes” die “met toornig oog, flamingantenbaard en twee stenen tafelen onder de arm, door de zwakzinnigen en de machtelozen als de schepper van een nieuw isme aangezien [kon worden] en die bijgevolg zonder gewetensvroeging mag nagebootst worden.” [idem:407] Als voorbeelden van inspirerende auteurs met soortgelijke allure vermeldde Walravens Vermeylen, Van de Woestijne, Walschap én Van Ostaijen. Auteurs die zich niet door de *Fontein*-geest hadden laten ringeloren, maar die onvervaard voor “het avontuur, de grootheid en de tragiek” hadden durven kiezen. [idem:408] De voorbeelden zijn niet toevallig gekozen: Vermeylen in *Van Nu en Straks* (cf. 2.1), Van de Woestijne in *Vlaanderen* en *NRC* (cf. 2.1), Van Ostaijen in *Ruimte en Vlaamsche Arbeid* (cf. 2), en Walschap in *Hooger Leven* en *DWB* hadden er doorlopend voor gepleit de Vlaamse literatuur op buitenlands niveau te brengen door ze juist met die buitenlandse literatuur te confronteren en te vergelijken. “De Vlaamse letterkunde zal eerst dan groot zijn, wanneer zij in eigen vormen, met eigen toestanden en eigen visie een antwoord zal weten te geven op de grote nood en de grote angst van deze tijd; eerst dan zal zij de wereld interesseren.” [idem:410] Roelants, Herreman, Brulez, Minne en Elsschot moeten het in dit verband ontgelden. Het zijn allen voorbeelden van het “nieuwe type van de bourgeois in Vlaanderen” die “elke hartstocht, die de mens naar de moord of het heldendom drijft, versmoord” hebben. [ibidem] Weg dus met ’t *Fontein*, er kome opnieuw *Ruimte*, er kome opvolgers van... Van Ostaijen.

Door elk hunner literaire geschriften hebben de medewerkers van ’t *Fontein* de avontuurlijke en onrustige geest van Paul van Ostaijen bestreden. Door elk hunner werken hebben zij de stijlexperimenten, de soms overheerlijke, de soms ontgoochelende vondsten van het expressionisme uitgeschakeld. Zij hebben in hun ganse oeuvre een heilige angst aan de dag gelegd voor al wat naar de uitersten streefde, voor al wat tot de grootheid behoorde. De roep naar een universeel broederschap, die bij Wies Moens inderdaad pathetisch, à te pathetisch weerklonken had, hebben wij omgezet in een betoog ten bate van het optimisme, gegrondvest op hazepeper en liefdebedrijf. [ibidem]

Onder het mom een afkeer te hebben van de retoriek van de humanitair-expressionisten, maar eigenlijk vooral uit angst voor het experiment, uit angst dus iets op het spel te zetten, hadden de Vlaamse dichters zich teruggetrokken uit de wereld. Ze hadden de poëzie gedegradeerd tot rederijkerij en een provincialistisch tijdverdrif. Ze hadden de erfenis van Van Ostaijen verraden.

Waar Walravens zich dus uitdrukkelijk uitsprak voor een literatuur die zich met zijn eigen tijd zou bezighouden, ging het pleidooi van zijn latere medestander Remy C. van de Kerckhove (1921-1958) vooral over de mens. “Ik ben niet kundig met de letteren. Ik ben slechts een mens,” aldus deze voetballer, journalist en voormalig militair bevrijder van Nürnberg en München. “Ik heb slechts wat hogeschool gelopen van het leven, van de mens die, zoals een Vlaams dichter zei zijn licht uit het duister stamp.” [Van de Kerckhove 1947b:412] Een romantisch, ‘authentiek’ discours, inderdaad, maar net als dat van Boon, Van Beeck of Walravens is het wars van elke escapistische schoonschrijverij of solipsistisch geklaag. Botweg korte metten maken met de traditie vond Van de Kerckhove naast de kwestie. De jongeren moeten vooral strijd leveren met zichzelf. Dat beweerde hij twee jaar eerder ook al in *Scientia*: “ik weet dat we eerst moeten onszelf aanvallend. Dat we eerst, vooraleer de voorgangers als minderwaardigen te bestempelen, we naar het woord van Van Ostaijen naakt moeten zijn en beginnen.” [geciteerd in Joosten 1996:85] Van Ostaijen had weliswaar “Ik wil bloot zijn / en beginnen” [I:232, cursivering gb] geschreven, maar de oproep was duidelijk: eerst zelfkritiek. In *De Vlaamsche Gids* herhaalt hij dit bijna letterlijk: “Het is aan de jongeren zelf de bewijzen te leveren van hun werk, van hun kunstenaarschap. Het is aan de jongeren naakt te staan en te herbeginnen.” [Van de Kerckhove 1947b:413] Kunstenaars doen hun best en de tijd zal genadeloos selecteren wie fit genoeg is om te overleven. Al het gejeremieer over het ‘jongerenprobleem’ en de ongefundeerde ophemeling van jong talent door dat jonge talent vond hij naast de kwestie. “In het geval der zelfverheerlijking zou ik vervallen in een laat Van Ostajeniaanse droom,” beweert Van de Kerckhove enigszins enigmatisch. [ibidem] Waarschijnlijk ingegeven door de toon van de *Brieven uit Miavoye* (waaruit hij citeerde als motto voor zijn een maand eerder in *De Vlaamsche Gids* gepubliceerde ‘Lied voor Paul van Ostaijen’, cf. 5.3) vond hij dat Van Ostaijen teveel over zichzelf had gepraat en geklaagd.²⁴ Dat pad moest vooral niet worden bewandeld: de dichters moesten hun persoonlijkheid en talent ontwikkelen en intussen proberen zich niet te verliezen in de aloude kwalen van het literaire wereldje (afgunst, inteelsterige cenakels, machtshonger, politiek, katholieke verknechting...).

Dat er sinds de oorlog nauwelijks iets was gebeurd en veranderd, bleek toen in augustus 1947 Karel Jonckheere als zijn bijdrage tot het debat in *De Vlaamsche Gids* opnieuw zijn Faun-artikel van februari 1945 ‘Wij, ouderen’ liet afdrukken (cf. supra), zij het nu onder de titel ‘De laat geknipten’. In andere bijdragen in hetzelfde *Vlaamsche Gids*-nummer herhaalden ook enkele *Arsenaal*-medewerkers hun aloude standpunten, al legden ze soms wel scherpe accenten. F. Adriaenssens stelde eens te meer dat zijn generatie alle illusies van de vorige naoorlogse generatie kwijt was en dat ze “de plicht” had “te midden van de werkelijkheid te staan”. [Adriaenssens 1947:467] Vandaar ook dat ze zich in de literatuur ver wilden houden van de “maanlandschappen,

Remy C.
van de
Kerckhove

een nieuwe
lading oude
opstellen

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

sterrengeflonker en hemelse visioenen” [idem:468] die zij onwillekeurig in verband brachten met “Verbeeck en tutti quanti” die alle voeling met de realiteit waren kwijtgespeeld en zich tijdens de oorlog gecompromitteerd hadden. De opmerking van Adriaenssens bevestigt zo wat Marnix Gijsen al halverwege de jaren dertig had beweerd: de dichters van *De Tijdstroom* en *Vormen* hadden zich – ofwel door Van Ostaijen, ofwel door Hitler en Mussolini, aldus Gijsen – van de dagelijkse realiteit en het engagement afgekeerd (cf. 3.5). Want hoewel ook Verbeeck en Demedts c.s. zich precies vanuit hun overtuigd Vlaams engagement hadden ingelaten met bladen die later het collaboratie-odidium meegekregen hadden, beoordeelde de volgende generatie hen streng als wereldvreemde dromers. Samen met het katholicisme en het Vlaams-nationalisme (cf. supra) kreeg ook het idealisme en het romanticisme een stevige knauw in de late jaren veertig. En net zoals eerder zo uiteenlopende auteurs als Van Beeck, Van der Poorten en Walravens, beijverde dus ook *Arsenaal*-redacteur Adriaenssens zich voor een “zakelijk[e]” poëzie waarin “er wat verteld wordt”. [ibidem] Maar hóe die vertelling moest gebeuren, vertelden ze er meestal niet bij en precies daarin verschilden ze nogal van mening. *Arsenaal*-hoofdredacteur Rik Lanckrock beweerde nagenoeg hetzelfde als Adriaenssens, maar formuleerde – zonder namen te noemen – zijn afwijzing van de *Vormen*-poëtica in termen die in deze periode ook vaak gebruikt werden om het late werk van Van Ostaijen en vooral dat van zijn epigonen te verwerpen (cf. 5.1):

Het woord had sinds een hele tijd, althans bij een groot aantal dichters, zijn primitieve suggestiekracht als woord moeten inruilen voor een inhoudsloos klankenspel en een essentieel misbruik ten opzichte van zijn naakte eenvoud. Het woord was niet langer meer – ik bedoel in eerste instantie – een middel, het was stilaan het doel geworden voor woordparvenu’s die het niet ontzagen hun ijklinkende ledigheid met klankrijke nonsens te omhangen.

[Lanckrock 1947:470-471]

Lanckrock wou dus niets te maken hebben met “de z.g. ‘poësie pure’” [idem: 472] en streefde naar “klassieke evenwichtigheid”. [idem:473] Dat vond ook *Nieuwe Stemmen*-medewerker Henri Schoofs die – door een wat warrig gebruik van terminologie en dus waarschijnlijk ongewild – de kern van het probleem aangaf. Inhoudelijk constateerde hij, zowel in zijn eigen blad als in *Arsenaal*, sporen van “bij gebrek aan betere termen, een *neo-expressionisme*”. [Schoofs 1947:474-475, cursivering gb] Nadat de term lange tijd taboe was geweest, begint hij hier aan een stille, maar niet onopgemerkte comeback. Want na het eigenlijke expressionisme van de *Ruimte*-generatie (dat zich zou ontwikkelen in een retorisch opgeschroefde stijl bij Moens en een muzikaal vers bij Van Ostaijen, cf. 2) en na het post-expressionisme van de *Tijdstromers* (die waren begonnen in de *Ruimte*-stijl en daarna de muzikalere en dromerige abstractie van Van Ostaijen steeds extremer uitwerkten, cf. 3.4), wilden de jongeren na de nieuwe oorlogscatastrofe inderdaad opnieuw getuigen over de wereld waarin ze zich bevonden, maar deze keer zonder bezwerende retoriek en muzikaliteit. Het naoorlogse gedicht moest dus sober en zakelijk zijn, maar

ook – en dat is de gemeenschappelijke noemer waaronder nagenoeg alle stellingen uit deze periode gevat kunnen worden – opnieuw over de mensen, de wereld en de dingen durven gaan. Schoofs gebruikt zelfs een andere tijdelijk in onbruik geraakte term opnieuw: volgens hem streven de jongeren “een ruimere gemeenschapskunst” na. [idem:475] De verbrokkeling die had toegeslagen moest geheeld. In een klare taal moesten er nieuwe idealen voorgelouden worden. En precies daarom moest de vorm “klassiek en streng” zijn. [ibidem] De poëtica van Schoofs is in dat opzicht conservatief en – gezien de experimentele dijkbreuk die voor de deur bleek te staan – misschien zelfs naïef, maar wel consistent. En wat de inhoud betreft, had hij de vinger duidelijk aan de pols. Ik beweerde het overigens al eerder, naar aanleiding van Westerlinck (cf. 5.1): de fragmentering aanvaarden, laat staan cultiveren – daar was men in Vlaanderen nog decennialang niet aan toe.

Wat niet wegneemt dat er los van deze wat onverwachte alliantie van klassiek-directe *Arsenaal*- en *Nieuwe Stemmen*-dichters, dissidente stemmen opdoken die vooral wat de vorm en de algehele *esprit* van de poëzie betreft andere klemtonen legden. Achiel van den Bunder bijvoorbeeld, die in juni 1947 in *De Vlaamse Gids* een lans brak voor de, volgens hem, meest onderschatte levende kunstenaar in Vlaanderen: Gaston Burssens. “Zijn scherp analyserend intellect, zijn virtuositeit, zijn fijne kunstmaak, (ja zeker!), zijn radde taal, zijn niet-banale eruditie en een flinke dosis sarcasme maken de lectuur er van tot een genot voor den geest”. [Van den Bunder 1947a:368] Het zijn voorwaar niet de meest gebruikte complimenten in Vlaanderen; niet de algemeen-menselijkheid wordt hier geprezen, niet het gezonde *Volksempfinden*, niet de klassieke waarden. Maar wel het intellect en het uitermate versatiele gebruik dat Burssens daarvan maakt in zijn poëzie, proza en essays. Van den Bunders bijdrage tot ‘Het jongerenvraagstuk’ – ‘beschouwd door een dilettant’ zoals de titel verder luidde – lag in dezelfde lijn. “Het staat eenieder vrij van het Expressionisme te houden of niet, – gelukkig bestaat er nog geen eenheidsmaak! – maar het is slechts een kwestie van fair-play en beweging van ingrijpende ‘positieve’ betekenis als het Expressionisme ongetwijfeld geweest is, niet dood te zwijgen wanneer men zich tot doel stelt de factoren na te gaan die van onze literatuur gemaakt hebben wat ze is.” [Van den Bunder 1947b:476] De nadruk die de meeste commentatoren leggen op het doorwerken van de *Van Nu en Straks*-traditie vindt Van den Bunder eenzijdig. Want hoewel het expressionisme duidelijk vooral succesvol was geweest in de poëzie en veel minder in het proza, zijn twee van de meest vooraanstaande nieuwe auteurs duidelijk door de expressionistische erfenis beïnvloed: “Boon’s voorliefde voor het Expressionisme, zijn ethische bekommernissen en zijn stijl verraden duidelijk genoeg hun herkomst. En welk Vlaamsch schrijver zou J. Daisne op het spoor gebracht hebben van het ‘magies realisme’ tenzij de magiër P. van Ostaijen?” [idem:477] Van den Bunder gaat nog verder: het jongerenprobleem in de poëzie is niet te wijten aan de zo vaak vermelde desastreuze impact van *Vormen*, “maar juist aan het feit dat de jongeren te weinig het sonorisme beoefenen, uit principie of bij gebrek aan talent.” [ibidem] En voorts mist de Vlaamse literatuur vooral leidinggevende persoonlijkheden. Paul de Ryck had in 1945 in *Nieuw Gewas* het ontbreken van een nieuwe Van Ostaijen of Gijzen – van “ruitenbrekers” [geciteerd in Brems

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

1988:33] – betreurd, maar volgens Van den Bunder lag daar niet het probleem. Geen ruitenbrekers hebben we nodig, maar “oorspronkelijke geesten, die het vertikken door een of andere groep op sleptouw te worden genomen.” [Van den Bunder 1947:477] Al te vaak sluiten talentrijke auteurs in Vlaanderen zich op in de “Kunst-met-een-hoofdletter” of beweren ze “kunst ‘uit en voor het leven’” te produceren, maar ze beseffen zelf niet hoe eenzijdig hun kijk op dat leven eigenlijk is. Zo constateert Van den Bunder de nagenoeg totale “afwezigheid van cosmopolitisme en fantasie” in de Vlaamse literatuur. [ibidem] Hij pleit dan ook voor een literatuur die zich niet blindstaart op het ‘leven’ maar op “het gehalte van de kunst zelf”. [idem:478] Net als Van Ostaijen twintig jaar eerder, houdt Van den Bunder hier dus een pleidooi voor een autonome(re) literatuur mét brains en tracht hij een einde te maken aan de koppige Vlaamse traditie van het anti-intellectualisme.

Walravens & De jonge poëzie in Vlaanderen

Jan Walravens, die kort na zijn vierentwintigste verjaardag in de zomer van 1944 in zijn dagboek noteerde “[ik] zou Vlaanderen willen op zijn kop zetten” [Walravens 1965a:6], begon zich drie jaar later langzamerhand op te werpen als het kritische geweten van zijn generatie. Terwijl net een nieuwe lading standpunten omtrent het jongerenprobleem verschenen was in *De Vlaamse Gids*, hield hij in augustus 1947 op de Poëziedagen in Merendree een lezing over ‘De jonge poëzie in Vlaanderen’ waarin hij een belangrijke trendbreuk vast meende te kunnen stellen. Er was weliswaar nog altijd te weinig aandacht voor buitenlandse literatuur en filosofie, maar toch zag hij in de Vlaamse poëzie een “onbetwiste wederopflakking”. [Walravens 1947c:661] Bij lectuur van de tekst kon ik me moeilijk van de indruk ontdoen dat deze inschatting voor een belangrijk deel op wishful thinking gebaseerd was. In zekere zin moest Walravens die heropflakking poneren om zo zijn afrekening met de neo-classicisten retorisch te onderbouwen. Zijn eerdere kritiek op de ouderen en anderen in ‘Nood’ (cf. supra), kon pas écht tot zijn recht komen indien de criticus erin slaagde aan te geven dat het traditionele ‘t Fonteintje-spoor doodliep en dat hij een weg kende waarop nog vele spannende avonturen beleefd konden worden. De dichters die hij op dat pad meende waar te nemen – de “gloeddichters” Decorte, Van Beeck, Van Elden en Van de Kerckhove [idem:667] – hadden ondanks hun zin voor het bezwerende en het irrationele nog geen echte meesterwerken afgeleverd, maar hun werk bewees wel dat er een alternatief mogelijk was. En daarom was het Walravens waarschijnlijk te doen. De oudere dichters meenden – “zie Brunclair” [idem:662] – uit één mislukt experiment te kunnen afleiden dat het experiment op zich nergens toe leidt; elke stroming in het buitenland die op het tegendeel zou kunnen wijzen negeerden ze, of deden ze af als snobisme. Ze dwaalden, aldus Walravens: “zij hebben het kind met het badwater uitgegoten en denkend het voorbijgaande en het vervliedende te weren, hebben zij het geheim van de poëzie zelf verloren”. [ibidem] In plaats van klassieke kunst met eeuwigheidsallures,²⁵ hebben ze zelf slechts “dode retorica” voortgebracht. [idem:663] Walravens verwijst niet expliciet naar Van Ostaijen wanneer hij een alternatief suggereert, maar zijn nadruk op het metafysische wonder dat door taal magie teweeg zou moeten worden gebracht is in een Vlaamse context zonder Van Ostaijen moeilijk denkbaar: “Nagenoeg tevergeefs zal men in de ontelbare versregels van post-expressionisten naar die magische verrukking zoeken,

die plotseling en gratis opflakkert uit de botsing van twee woorden, uit de 'courbe' van een vers, uit het slotaccord van een intens en rijp gedicht." Dat wonder moest vooral geschieden door het gebruik van beelden die het gewone en alledaagse overstegen én door het aanvoelen van wat het woord precies vermag. En dat misten de dichters uit de jaren dertig en veertig: "Zij ontberen én de bevreedende pracht van het beeld, én dat fel genot, hetwelk schielijk aan de alledaagsheden van de woorden ontspringt en er toch vreemd aan is." Dit alles leidt onvermijdelijk naar het misschien wel belangrijkste gemis van deze generatie: het gebrek aan inzicht in de eigenlijke verhouding tussen vorm en inhoud. De 'diepe' inhoud die zowat alle dichters willen meedelen, komt niet tot stand door goede bedoelingen of een rijk zielenleven. Ook het gebruik van traditionele vormen biedt hier niet de minste garantie. Het ware gedicht vindt zijn ritme en vorm juist in het samenspel van klanken en beelden, die zo samen ook betekenis genereren. "Nog minder ontdekt men in de gedichten van de gearriveerde Vlaamse poëten de kunst, die in een bepaald rythme, gevormd uit beelden en klanken, het geheim van een ganse mensenziel op te sluiten weet: de poëzie van Shelley, Rilke en Mallarmé bedoel ik." [ibidem] Naast die reuzen verbleekten de Vlaamse dichters. Tussen Van Ostaijens *Eerste Boek van Schmoll* (1928) en – niet toevallig – Pieter G. Buckinx' *De Vleugelen van Icarus* (1945) heeft Walravens "bitter weinig ontzag [gevoeld] voor de poëtische integriteit van de dichtbundels" die in Vlaanderen waren verschenen. [idem:662] Dat die twee uitverkoren bundels niet meteen uiting gaven aan Walravens' eis tot betrokkenheid bij de eigen tijd, leek in deze context geen probleem. Dit is een representatief fragment uit *De Vleugelen van Icarus*: "Ik roep de dingen wakker uit het niet / en uit het rode riet, uit klanken en uit kleuren / wek ik de zoete dromen van de nacht, / waarin wij sidderend en blind verglijden / als in dit bed van gras dat peluwzacht / is, of een Engel sliep aan onze zijde..." ['Van roos en vogel', Buckinx 1982:68] Precies de sonoriteit van het woord en de subtiële manier waarop in deze verzen – in het spoor van de late Van Ostaijen – het gedicht zich als een parasiet te midden van bladgroen ontwikkelt, blijken Walravens te hebben bekoord. En nu, na bijna twee decennia poëtische armoe, beweert hij een kentering waar te nemen. De vraag blijft echter: meent Walravens die zo verbeide trilling, die magie werkelijk te beleven bij de lectuur van Gerard van Elden of Nic Van Beeck? Westerlinck constateerde na lectuur van Van Beecks bundel *Preludium* dat zijn dichterschap "niet [werd] aangestuwd door heftige gevoelens of grootse verbeeldingen, maar [werd] vervuld met een stil-en-zacht-brandende verlangensgloed." [Westerlinck 1948:188] Het grootse, roekeloze dichterschap waar Walravens – en Westerlinck! – zo naar verlangden, werd door Van Beeck in ieder geval niet gerealiseerd. De dichter gebruikte weliswaar "graag synaesthesieën" om in "een wereld van vluchtende tekenen, varende en stromende en drijvende beweging" te suggereren [ibidem], maar experimentele poëzie leverde dat vooralsnog niet op: "Waarom dan spreekt gij niet, / mij zo nabij gekomen? / Ik tast – ik raak u niet, / o breekbaarheid van dromen." ['Serenade IV', Van Beeck 1947a:42] Ondanks zijn poëtische uitspraken over het "fragmentarische gedicht" (cf. supra) blijkt ook Van Beeck zelf uiteindelijk verfijnde en evenwichtige poëzie af te leveren die, wat het aantal sterren en manen betreft, niet moest onderdoen voor de zo vermaledijde *Vormen-dich-*

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

ters (“Ruiters die verloren reden / zijn uw armen en uw leden, / schepen die voorbij u gleden / naar de sterren en de maan” [‘Serenade V’, idem:44]). Het “experimenteel karakter” waar Walravens op wijst bij Van Beeck is dan ook niet meteen formeel van aard. “De poëzie van Nic van Beeck is brains-poëzie in de zin, dat zij vragen, door de geest opgeworpen, langs poëtische weg en met poëtische middelen op te lossen zoekt.” [Walravens 1947c:668] Dat kan echter, me dunkt, net zo goed van Herwig Hensen beweerd worden (cf. 5.1) en die wordt door Walravens een classicus bij uitstek genoemd. [idem:665] En ook Van Eldens verzen mogen dan, zoals Walravens in een krantenrecensie beweerde, misschien wel “welluidender en sierlijker” zijn dan het gros van de Vlaamse poëzie [geciteerd in Joosten 1996:145], dat maakt hem – zeker op het formele vlak – allerm minst vanzelfsprekend tot een avontuurlijke vernieuwer. Terecht merkt Brems op “hoe schaars en hoe weinig specifiek de opmerkingen van Walravens over een vernieuwing van de vorm nog waren” in deze periode. [Brems 1988:30] Het was Walravens er vooralsnog vooral om te doen zijn tijdgenoten te wijzen op hun wel zeer beperkte blikveld. Ze schenen immers “noch het metafysisch, noch het relativistisch, noch het existentieel aspect van de mens” te kennen. [Walravens 1947c:664] Die drie pijlers waren voor hem essentieel. Op het belang van het existentialisme voor Walravens is al vaak uitvoerig gewezen.²⁶ Het relativistische/perspectivistische past dan weer in het beeld van de Nietzscheaan Walravens. En het lijkt me vooral het metafysische aspect te zijn dat hem – criticus, essayist, romancier – steeds weer naar de poëzie drijft. Voor hem ontstaat poëzie “uit de wonderlijke confrontatie van de mens met het onzeglijke” [ibidem] – en ook dat verbindt hem met Van Ostaijen.

Frank Gerdels
op zoek naar
zijn tijd

In zijn strijd tegen de neo-traditionalisten en -classicisten kreeg Walravens begin 1948 in *De Vlaamse Gids* de steun van de Antwerpse criticus Frank Gerdels (pseudoniem van Ben Lindekens, 1917-1987). In zijn lezing ‘Los van de traditie’ formuleert hij een – gezien het klimaat in die dagen – erg scherpe afrekening met de brave burgermannenliteratuur in Vlaanderen. Die literatuur mist elke relevantie aangezien ze er niet in slaagt (en vaak zelfs niet eens probeert) enige commentaar te geven op contemporaine verschijnselen. Gerdels’ kritiek is in wezen ideologisch van aard. Net als Boon (cf. 5.1) lijkt hij gefascineerd door de cultuurcrisis die de westerse beschaving doormaakt.

Het gaat niet alleen meer om de arbeider als slaaf van de machine, maar om de mens als slaaf van de techniek – of daar gaat het heen. Het is een technocratie met een zeer eigen, geheel nieuw karakter, dat bij voorbeeld tot uiting komt in seriefilms, plaatjestijdschriften, sensatielectuur en comfort-manie. Niemand zou er aan denken, zich daartegen te verzetten, ware het niet, dat de massa dit juist als DE beschaving beschouwt. Van al het overige keert de technicus zich met minachting af. [Gerdels 1948:92]

Waar Boon juist de obsessie van de westerse mens voor het materiële en fysische zal onderzoeken en dus zelf zal beginnen plaatjesboeken te verzamelen en allerlei andere uitingen van massacultuur in zijn eigen werk zal incorporeren, reageert Gerdels veeleer als de ‘ouderwetse’ humanist die al de waarden

waar hij zelf voor staat in gevaar ziet komen. Twintig jaar voor de *summer of love* pleit hij zo voor een andere wereld waarin vooral metafysische aspecten centraal worden gesteld: “de huidige beschaving is een West-Europese beschaving. Ze is in hoofdzaak gericht op het materiële; van de Physica van Aristoteles tot de atoombom is het één rechte lijn. Dat is een feit, maar geen noodzakelijkheid. Gegeven een andere ontwikkelingsketting, had de nadruk even goed kunnen vallen op de metaphysica: Tibet, Indië, China, de mystiek, vormen de keerzijde.” [idem:92-93] Gerdels vraagt een grondige bezinning, zowel over wat voor maatschappij men wil als over welke kunst in die context relevant kan zijn. Enig historisch besef is bij zulke denkoefeningen nooit weg. “Aanleuning zoeken bij de geschiedenis heeft een betrekkelijk nut, zolang onze historische visie niet in hoofdzaak beperkt blijft tot de Guldensporenslag.” [idem:95] En zo komt ook Gerdels terecht bij Van Ostaijen. Hij begrijpt wel dat de ontvuchterde generatie na '45 niet langer overweg kan met pathetiek en retoriek. De hiermee gepaard gaande afwijzing van *Van Nu en Straks*²⁷ en het expressionisme betreurt hij echter. [idem:93] Juist in hun spoor – dat er een was van doorgedreven maatschappijkritiek, uitlopend in enige neiging tot anarchisme bij Vermeylen en nihilisme bij Van Ostaijen – had de Vlaamse cultuur zich kunnen ontwikkelen, had ze korte metten kunnen maken met de kleinburgerlijkheid en het materialisme. Het mocht helaas niet zijn: “de consequenties, die een kleine schaar intelligente jongeren indertijd uit de vorige oorlog durfden trekken, [vonden] hier geen weerklank; de boeren- en burgersparanoia bleef overheersen, en het doel bleef even ver.” [idem:91] Dat doel wou Gerdels blijkbaar opnieuw centraal stellen, en daarvoor was dus ook een andere kunst nodig. Een kunst die opnieuw ethisch durfde zijn, zonder prekerig te worden. Hij wil dus net als Van Ostaijen (cf. 2.3) het ethos laten doorklinken, zonder het te expliciteren: “Ik hoef er wel niet op te wijzen, dat ethiek niet inhoudt: moraliseren. Wel een bepaalde houding tegenover en in de samenleving.” [idem:94] De vormcensen en het “weke humanitaire” van een bepaald soort expressionisme waren wat dat betreft ook voor Gerdels een negatief model. Maar Van Ostaijens expressionismevariant – daàrop kon worden voortgebouwd: “Slechts enkelen zinspelen op het ethische dat een tijdlang bij Van Ostaijen vooraan stond; zowat niemand legt positief de nadruk op zijn *opstandigheid*.” Gerdels wil echter beide. “De traditie heeft dat aspect van zijn werk onderschat; men zag hem als een rareiteit.” Gerdels citeert hierna Gilliams' dagboeknotities uit 1932 waarin wordt aangegeven dat het expressionisme een tijd uitbeelde die toen (in 1932) al voorbij was (cf. 4.2). “In 1947 schijnt die tijd echter dichterbij te staan dan in 1932.” [ibidem] Nadat Schrixx het al in 1945 in *De Faun* had beweerd en Schoofs een jaar later in *Nieuwe Stemmen* (cf. supra), kondigt nu dus ook Gerdels de terugkeer van het expressionisme aan. Het naoorlogse klimaat schreeuwde erom. De boodschap was langzamerhand doorgedrongen. En dus was het ook tijd om afscheid te nemen van allerlei clichés die de vorige generaties hadden gebruikt om de heraut van dat expressionisme in diskrediet te brengen. “Zelfs degenen die de vorm bijzaak achten, staren zich juist bij Van Ostaijen blind op de vorm. Er moet in dat opzicht een en ander herzien worden. Sommige jongeren zijn besloten, dat ook te doen.” [idem:94-95] Die jongeren waren waarschijnlijk Nic van Beeck

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

en hijzelf, want ongeveer in deze periode kondigde dit duo voor de nooit geproduceerde *Cahiers van de Spaansche Brabander* een studie over Van Ostajen aan. [Joosten 1996:163] Enkele notities uit het hier besproken opstel geven aan dat voor Gerdels niet alleen het werk maar ook de persoonlijkheid van Van Ostajen inspirerend werkten. Diens al geciteerde opstandigheid dus, die zich onder meer uitte in een volslagen gebrek aan misplaatste piëteit: “Hij durfde enfant terrible en iconoclast zijn.” Instemmend citeert hij Van Ostajens afwijzing van Vermeylens *De Wandelende Jood* als een “onbeduidend” boek. [geciteerd in Gerdels 1948:97] Het is Gerdels hier niet om Vermeylen of dit boek te doen, maar om de in Vlaanderen zo zeldzame en voor Van Ostajen zo vanzelfsprekende intellectuele zelfstandigheid die hieruit spreekt. Gerdels is een van de eersten die hierop durft wijzen. “De traditionelen schrijven die scherpte [van Van Ostajen jegens Vermeylen, gb] toe aan zijn ziekte. Wie Du Perron’s *Cahiers* en zijn *Brieven aan de Jongelingschap* [...] leest, zal merken dat dit niet meer dan een argument was.” [ibidem] De Vlaamse auteur moet zich dus durven uitspreken: “de kunstenaar moet een persoonlijke boodschap brengen ten overstaan en ook ten behoeve van de mens in de samenleving.” [idem:98] En wanneer hij op zoek gaat naar andere voorbeeldauteurs, legt Gerdels verbanden die anderen pas (vele) jaren later zullen opmerken. Want niet alleen Van Ostajen, ook de cynische ontmaskeraar van het kleinburgerlijke genaamd Elsschot, de a-typische *Fonteinier Minne* en – minder verwonderlijk in dit gezelschap – Burssens en Walschap kunnen de Vlaamse auteur inspireren. In het buitenland ziet hij Du Perron, Marsman, Breton en Dylan Thomas. De vernieuwing moest zich dus niet – hoe zou het ook anders – in een vacuüm voltrekken. “Los van de traditie, maar niet integraal, wel beredeneerd. De oude gewaden zijn afgelegd – hoe gemakkelijk klonk dat. Woorden, woorden! [...] Neen, laat de rederijkers en die beeldspraak nu dood. En tracht zodanig te schrijven over uw opstandigheid, dat niemand de kans krijgt om ze dood te verven als een merkwaardigheid, of als onschadelijke paranoia, of als dikdoenerij.” [idem:101] Het werd tijd om de inhoud én de vorm, de tijd én de opnieuw centraal te stellen, tijd vooral ook om dat weer te doen in een tijdschrift dat wel standpunten zou innemen en ergens voor zou durven staan. “Het is tijd, dat we samen op zoek gaan.” [ibidem]

Golfslag] Die gezamenlijke zoektocht werd inmiddels al enkele jaren ondernomen – zij het met heel andere premissen – door een blad dat in dit verhaal een heel aparte plaats inneemt, *Golfslag*. Oppericht in de winter van 1945-1946 in een villa in Knokke door een stel jongeren die zich tijdens de oorlog in meer of mindere mate verbrand hadden aan de collaboratie,²⁸ probeerde het tijdschrift de door diezelfde collaboratie in een negatief daglicht gestelde ‘waarden’ opnieuw te promoten. In een vlamvend ‘Ter Verantwoording’ riep de redactie – bij monde van Manu Ruys [Bruinsma 1998:84] – onomwonden op tot een *Kulturkampf*:

Uit kameraadschap en offer geboren, wil *Golfslag*, als de kern van een heerlijke vrucht, het meest gezonde deel der jongeren bundelen, om de ziektekiemen van banaliteit en hol modernisme te verstikken, het eigen erf rein houden en de jeugd een houding aanbrengen, die borg

staat voor de bloei der komende geslachten. Dat allen die nog in het leven geloven, meewerken. Want *Golfslag* is JONG, DURVEND, GELOVEND. [*Golfslag*redactie 1946:3]

Alleen al door de titel van hun blad overduidelijk in de voetsporen van Wies Moens (cf. 3.5), wilden Ruys, Adriaan de Roover, Ivo Michiels en korte tijd later onder meer ook nog Paul de Vree de continuïteit van een bepaald soort strijdvaardige en hyperidealistische Vlaamse Beweging verzekeren. De opofferingsretoriek die eerder ook al de *Ruimte*-generatie had gekenmerkt (cf. 2.2.1 & 2.2.2.1) had intussen opnieuw een wat wrange pregnantie gekregen: nogal wat medewerkers of in *Golfslag* met sympathie besproken auteurs hadden – net zoals de activisten na de Eerste Wereldoorlog – hun idealisme ‘bekocht’ met een gevangenisstraf. In hun ogen liep er dan ook meer dan één lijn over *Ruimte* via *Dietbrand*, *Volk en Westland* naar *Golfslag*: zowel het ethische gemeenschapsdiscours met duidelijke wortels in het christendom, het volksnationalistische betoog met Groot-Nederlandse ambities²⁹ als een uitgesproken voorliefde voor retorisch opgeschroefd romantisme vinden we in al deze tijdschriften terug. De eerste van die drie componenten was ook na 1945 niet uitzonderlijk in de Vlaamse literatuur (cf. supra), maar de twee anderen waren intussen hoogst problematisch geworden. Vandaar ook de vehementie waarmee Ruys en co tekeer gingen tegen de gecultiveerde nuchterheid van hun tijdgenoten die de essayistische kolommen van *De Faun* en *Arsenaal* vol-schreven.³⁰ De redacteurs van *Golfslag* kantten zich scherp tegen “het systematische neerhalen van alle romantiek”. Immers: “zonder romantiek, d.i. zonder zang en bos en kampeergejoel, gaat zij [de jeugd, gb] dood. Wij bloeien niet in betonnen steden.” [idem:2] De leden van *Golfslag* stonden helemaal niet alleen met dit romantische streven. Een gelijkaardig idealisme kenmerkt tot het einde van de twintigste eeuw de invloedrijke jeugdbewegingen in Vlaanderen. Dit geeft aan hoe sterk de anti-moderne instelling van *Golfslag* verbonden is met het ‘populaire’ cultuurleven in dit gewest. In de officiële cultuur zou dit aspect na de Tweede Wereldoorlog echter nooit meer op die prominente manier aan bod komen. Het slechte imago dat het door de collaboratie had gekregen raakte het nooit meer kwijt. Zowel in de gecanoniseerde cultuurproducten als in de populaire nieuwe media (radio, televisie) werd deze romantisch-katholieke *Heimat*-cultuur in meer of mindere mate ‘overspoeld’ door internationaal georiënteerde kunstenaars en/of vedetten.³¹ *Golfslag* voelde in 1946 die bui al hangen en trachtte er alles aan te doen om de Westerse Beschaving zoals zij die droomden te redden. “Zeker, de toekomst is kommervol. Duizende [sic] jongens en meisjes uit alle standen, zuigen steeds lomer vast in de poel van americanisatie en swing-beschaving. Een golf van nihilisme, sinds jaren aangekweekt en nu tot barstende bloei gerijpt, vreet het meest gezonde deel van de nieuwe gelederen aan en dreigt ze te vellen, voor de kamp begint.” [ibidem] Het heeft niet mogen baten. De “droom van een homogeen christelijk Vlaanderen” [Brems 1988:20] zou onrealiseerbaar blijken. Een eeuwigdurend gevoel van marginalisatie en wrok bij grote delen van de Vlaamse Beweging en traditioneel-rechts in Vlaanderen was het gevolg.³² Die gevoelens werden in deze fase waarschijnlijk nog versterkt door de toenmalige politieke constellatie in het land. Voor het eerst sinds de homo-

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

geen liberale regering Frère-Orban/Van Humbeeck (1878-1884) zat de katholieke partij immers niet in de regering. Hoewel de CVP/PSC-fractie duidelijk de grootste van het land was, verkoos ze – om strategische redenen [Witte 1997:240] – buiten de regering te blijven. Gevolg was dat sommige hardliners binnen de katholieke zuil tijdens dit ‘vrijzinnig’ interregnum overal tekenen van discriminatie meenden te ontwaren. “De enen, de linksen, worden van officiële zijde gesteund. En wij, in het andere kamp, zijn op onszelf aangewezen. Het is een tragische realiteit,” aldus een strijdvastig-verongelukkigte Adriaan Magerman in *Nieuwe Stemmen* [Magerman 1947:1], op een moment overigens dat de roomsrode coalitie Spaak II al een half jaar aan het bewind was en de CVP dus opnieuw haar ‘rechtmatige’ plaats in het politieke bestel had ingenomen.³³ Nu, soms was er ook echt sprake van discriminatie. Gezien hun banden met de collaboratie werden de redacteurs van *Golfslag* niet uitgenodigd om deel te nemen aan het jongerendebat van *De Vlaamsche Gids*. “Wie voor hun burgerlijk dilettantisme gevaarlijk is sluiten ze liever uit (of op),” sneerde een verontwaardigde Adriaan de Roover. [De Roover 1947d:243] Hij verketterde hiermee niet alleen de niet-hooggestemde en, voor *Golfslag*, dus per definitie ongeëngageerde literatuuropvattingen van de ‘linksen’ en ‘neutralen’, de toevoeging “(of op)” suggereert ook op weinig subtiële manier dat er vanuit vrijzinnige (kunst)milieus misbruik werd gemaakt van het klimaat van repressie na de oorlog om poëtische tegenstanders op te sluiten. Die ernstige beschuldiging wordt echter nergens hard gemaakt. Want hoewel er wel degelijk aanwijzingen zijn om te veronderstellen dat “sommige politici” via de repressie getracht hebben “de Vlaamse Beweging in haar geheel” te treffen [Witte 1997:249], lijkt het me op zijn zachtst gezegd overdreven te beweren dat er hier ook literaire argumenten meegespeeld zouden hebben.³⁴ Het klimaat is hiermee echter wel geschetst. *Golfslag* wordt door tegenstanders – van uiterst links (*De Roode Vaan*, *Front*) tot gematigd rechts (*Dietsche Warande & Belfort*) – als een revanchistisch en zelfs neofascistisch blad beschouwd, terwijl de medewerkers van het blad zichzelf zien als totaal ten onrechte financieel en moreel gemarginaliseerde idealisten.³⁵ De breuk tussen de beide kampen leek totaal. En *Golfslag* zelf zond zoveel dubieuze signalen uit, dat tegenstanders niet meteen geneigd waren hun mening omtrent het ‘zwarte’ tijdschrift te herzien. Want hoewel Ivo Michiels zich beklaagde over de toestand “waar werkelijke idealisten jarenlang getracht hebben in dienst van hun volk zichzelf te verloochenen om nu op één lijn gesteld te worden met de afschuwelijkste moordenaars aller tijden” [Michiels 1946b:212] verschijnen er tegelijkertijd stukken in *Golfslag* die deze associatie met het totalitarisme alleen maar versterkten. Waarschijnlijk naar aanleiding van een 1 Mei-artikel waarin Manu Ruys onder meer had gesteld dat het “Liberalisme en de parlementaire rotboel stikken in hun belachelijkheid” [Ruys 1946a:65] en waarin hij had gepleit voor een radicale, “stoute socialistische politiek [...] bouwend op de christelijke beginselen, waar ons volk niet zonder kan” [idem:67], schreef Louis Paul Boon in het vroegere verzetsblad *Front*: “Zij [de medewerkers van *Golfslag*, gb] spreken over de meiboomplanting en over een vreemd soort socialisme, omdat zij er ‘nationaal’ nog niet durven bijvoegen... maar dat komt nog wel.” [Boon 1994b:20] In een volgend artikel onderzoekt ‘redactiehoofd’ Ruys waarom precies zoveel intellectuelen in de jaren dertig

en veertig bezweken waren voor de Bruine Leer. Zijn analyse is eens te meer revelerend. Welhaast wanhopig op zoek naar een oplossing voor “de sinds lang groeiende noodtoestand van de Europese geestesgemeenschap” en nostalgisch naar de eeuwenoude droom van een Groot Rijk die, zo beweert Ruys, ook door de grote humanisten en Voltaire was gekoesterd, vonden de intellectuelen bij Lenin, Mussolini en Hitler een antwoord op het “alles overwoekerend Nihilisme”. [Ruys 1946b:293] Het nationaal-socialisme was echter nog niet helemaal volgroeid als leer toen het “door de oorlogsomstandigheden [...] verminkt” werd. [idem:294] Het einde van de oorlog betekende dan ook alles behalve het einde van de grote crisis; integendeel, precies de droom om die crisis te bezweren werd door de geallieerde overwinning aan diggelen geslagen. “[V]ele intellectuelen over gans Europa [hadden] gehoopt dat uiteindelijk de dageraad van een nieuwe wereld, gevestigd op arbeid, eer en trouw, aangebroken was”. [ibidem] Het einde van de oorlog betekende voor hen echter zoveel als de overwinning van een goddeloos materialisme. Ruys hoopte dat een nieuwe generatie het tij zou kunnen keren en alsnog de Europese eenheid tot stand zou brengen en hij nodigde alle intellectuelen uit “stug en spartaans in haar levenshouding, maar soepel en ruimdenkend in haar handelswijze” hieraan mee te werken. ‘Modernistische’ bijdragen tot een oplossing bekeek hij echter wantrouwend. “Wij blijven ook sceptisch tegenover het modernisme van Huxley en diens epigonen, tegenover emigranten als Th. Mann, een Köstler, een Ludwig, die ons vanuit de angelsaksische landen de les willen spellen.” Het blijft de vraag of het onwezenlijke onwetendheid dan wel misdadige domheid was, die Ruys de volgende sneer richting de Exil-auteurs ingaf: “Zij verlieten Europa toen de nood het hoogst was en werden vreemdelingen; niemand verlangt hun terugkeer.” [idem:295] Omdat ze dus liever niet vervolgd en vermoord werden door een regime dat, eveneens in de woorden van Ruys, had ingezien dat de oplossing voor het Europees probleem lag in “een wedererkenning der oude, beproefde waarden [...] de noodzaak van orde en tucht voor iedere gemeenschap, en vooral [...] een afkeer van de tot demagogie leidende, twintigste eeuwse [sic] democratie” [idem:294] hadden ze dus het recht verloren zich het lot van Europa aan te trekken...

De conclusie ligt voor de hand: *Golfslag* was een uitgesproken reactionair, flamingantisch, romantisch-idealistisch tijdschrift.³⁶ Maar net zoals ook eerder bleek in het hoofdstuk over de collaboratie (cf. 3.5), leidt de vertaling van dit gedachtegoed niet tot een eendimensionale *Biedermeier-Heimat*-cultuur. Ook binnen dit cliché ‘*Golfslag*’ kon er immers sprake zijn van, soms bepaald interessante, afwijkende meningen. En waarschijnlijk niet toevallig, speelde precies het werk en het imago van Paul van Ostaijen hierin een rol. Het tamelijk complexe samenspel van politieke, intellectuele en poëtische standpunten binnen *Golfslag* zorgde ervoor dat ook de medewerkers van dit blad zich een Van Ostaijenbeeld vormden naar hun eigen smaak en behoeften. En die waren niet per definitie reactionair. Want hoewel *Golfslag* erg vaak pilaarbijters van de strengste soort het woord gaf (een medewerker over het NVT: “dat heidens tijdschrift met z’n pornografie” [De Keuer 1946:146]) en men er niet voor terugschrok zijn tegenstanders te bekladden (De Roover noemde Minne en Daisne “ontwortelde Gentenaars” [De Roover 1947a:378]), bleef de

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

moderne wereld én dito kunst niet automatisch buitengesloten. Hendrik Storm – een van de pseudoniemen van Paul de Vree – probeerde in ‘Het Antwerps litterair klimaat’ aan te geven dat de houding van veel zijner collega’s tegenover boeken die zich níet in het ongerepte, katholieke en landelijke Vlaanderen afspelen eenzijdig en zelfs ongepast was. Drie jaar eerder had De Vree zich in *Westland* zelf nog als een “volkse idealist” getoond en had ook hij “freudisme” als scheldwoord gebruikt [Bruinsma 1998:62], maar blijkbaar was de immer snel van gedachten veranderende auteur [Missinne 1994:222] intussen... van gedachten veranderd:

Een weigerig of alleszins zeer gemengd onthaal kenmerkt van in de aanvang het Vlaamse kunstwerk van steeds karakter en vooral het kunstwerk van vrijzinnigen huize. Afwijkend van de gangbare moraal werd iedere poging bijna gedoemd die wat vrijmoedig met humor, huwelijkswet, kinderopvoeding en sexueel probleem omsprong; goddeloosheid, egotisme en Freudisme werden in de laatste jaren de welkome dooddoeners voor een literatuur, die zoals nu meer en meer blijkt, hogere bestrevingen had dan men haar wilde toedenken. [Storm 1946:19]

Baekelmans, Elsschot, De Bom, Zielens... hoewel bepaald niet allen schone katholieke schrijvers, mochten gelukkig stilaan op enig begrip en respect rekenen. Andere auteurs van veeleer intellectualistische stadsliteratuur werden echter – zelfs door “de elite!” – nog altijd niet naar waarde geschat. Storm ziet zelfs een hele “school van Antwerpse letterkundigen [...] bij Van Ostaijen aanvangend, over Gilliams en Berghen, langs De Vree, Lebeau en Rosseels” [ibidem] die hiervan te lijden heeft. De manier waarop hij de kenmerken van deze ‘school’ verder uitwerkt, versterkt het vermoeden dat het er De Vree hier onder meer om te doen was zijn eigen werk – geobjectiveerd door pseudoniem Storm – in een andere dan de intussen vermaledijde traditie in te schrijven. Wat hij zegt over het “Antwerpse realisme” waarin het autobiografische karakter en “de psychologische methode als een sine qua non” centraal zouden staan [idem:20], heeft alvast weinig of niets met de vermeende Vader van zijn school te maken. Maar dát De Vree in deze context ook Van Ostaijen opvoert is niet zonder betekenis. Hij zal zich namelijk steeds uitdrukkelijker in het spoor van zijn cerebrale, kosmopolitische, eenzame en miskende stadsgenoot profileren. In de late jaren dertig zag hij Van Ostaijen nog exclusief als een voorloper van de *Vormen*-dichters waartoe hij zelf ook behoorde (cf. 3.4). Tijdens de oorlog was De Vree echter steeds meer in ethische (moraliserende) richting opgeschoven (cf. 3.5) en de kater die de oorlog hem en zijn idealistische geestesgenoten had bezorgd, probeerde men vooreerst met een nieuwe dosis ethisch idealisme te bestrijden.³⁷ En dus werd het hoog tijd om ook Van Ostaijen te her-denken. Die was in zijn late jaren inderdaad een vormbewust dichter geweest, maar in de huidige context kon men meer inspiratie putten uit zijn werk van tijdens en vlak na de Eerste Wereldoorlog. “Na deze tweede wereldoorlog eist men van ons een stellingname. Na de vorige slachting klonk de stem van Van Ostaijen. Het was een hunkerende kreet, een ‘zatte melancholie’, maar tevens een radicale vervloeking van al wat voorbij

was,” aldus Adriaan de Roover. Hij citeert vervolgens de “wij zijn aan ’t einde van alle ismen”-passage uit *Bezette Stad* en besluit: “Deze dadaïstische wanhoopskreet klinkt zeer recent.” [De Roover 1946:75] Vanuit zijn standpunt gezien, zijn er dan ook veel parallellen met de vorige naoorlogse toestand. Net als toen werd ook nu een generatie ‘idealisten’ (activisten) geslachttofferd en vervolgd. Net als toen (*Het Roode Zeil*) zagen individualistisch ingestelde auteurs de kans schoon om zich met decadente literatuur interessant te maken (*De Faun*, Daisne, Lampo). In *Golfslag* trok men dezelfde conclusies als bij *Ruimte*: de wereld had dringend behoefte aan “liefde, broederlijkheid en reinheid”. “[Ó]nze ethiek” verschilt dan ook “in niets met deze van de expressionisten,” aldus De Roover. [idem:76] En hoewel hij zich nog vaak en in erg scherpe bewoordingen zou afzetten tegen de tijdschriften *De Faun*, *Nieuwe Stemmen* en *De Vlaamsche Gids* beweert hij dus eigenlijk hetzelfde als zijn collega’s Schrikk, Schoofs en Gerdels (cf. supra): “Al te zeer is het expressionisme uitsluitend met deze [vormelijke, gb] uiterlijkheden vereenzelvigd geworden. We zien hier nogmaals de relativiteit van een bepaalde literaire stijlfiguur. Het is de bezieling, het hartstochtelijke geloof dat gestalte geeft aan een ethische drang en niet accuraat omschreven prosodische normen.” [ibidem] Samen met Van Ostaijen was dus het hele expressionisme aan een revival toe. En ondanks de in *Golfslag* met luide trom verkondigde strijd tegen het nihilisme en voor het algemeen-menselijke, wordt *Bezette Stad* dus niet bij voorbaat uitgesloten als studiemateriaal. Al was het ook voor De Roover duidelijk: “woordacrobatie en syntactische raardoenerij” of “drollige en inhoudsloze woordcapriolen” à la Brunclair [ibidem] maakten voor hem alles behalve de kern van het expressionisme uit. Wat die kern dan wél uitmaakte, blijkt onder meer uit Ivo Michiels’ ‘De poëzie op nieuwe banen?’. Hij roemt er “het expressionisme met zijn heerlijke hymnen aan het leven, zijn diep menselijk humanisme, zijn satirisch hekelen van het kleinburgerlijke [...], het breken met alle individualisme ten bate van het gemeenschaps-gevoelen, het Vlaamse expressionisme met zijn jonge, heerlijke kracht”. [Michiels 1946a:106] Toch had dat expressionisme zijn aanvankelijke belofte niet helemaal waar gemaakt. “Al hebben Van Ostaijen, Gijsen, Moens e.a. onvergetelijke bladzijden geschreven. HET meesterwerk van het expressionisme kunnen we moeilijk aanwijzen.” [idem:107] En Michiels zag het – ondanks zijn uitgesproken sympathie voor de *Ruimte*-generatie – toch niet als zijn taak om dat meesterwerk alsnog zélf te produceren. De instelling van de expressionisten deugde wel, maar hun experimenteerzucht was niet zonder gevaren gebleken. Hij hoopte voor de toekomst dan ook op een minder impulsieve vernieuwing en op de ontwikkeling van “een jubel die zich uitzingt met de kracht der moeizaam veroverde ideeën in het kader van een gezond romantisme gepaard aan de voldragenheid van een hernieuwde klassiek.” [idem:108] Formeel gezien stonden Michiels en co ondanks hun eigen nadruk op “de revolutie” [ibidem] precies op het standpunt van zowat alle andere dichters en critici in deze periode (cf. supra). Dat Adriaan de Roover *Golfslag* een “avant-garde blad” noemde [De Roover 1947e:349], heeft dan ook veel meer te maken met het strijdvaardige elan, de ethische voortrekkersrol én het ideologische isolement van de medewerkers dan met hun aandrift tot formeel experimenteren.³⁸ Want hoewel hij als Hendrik Storm voor enige intellectuele vrijheid pleitte (cf. supra), bleek

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

ook Paul de Vree op dit moment nog niets van zijn latere vormfetisjisme ontwikkeld te hebben. Onder het pseudoniem Steven Riels verzette hij zich immers met klem tegen “programmatisch[e]” opstandigheid die zich zou vertalen in aanzetten tot “surrealistische revolutie”. En niet meteen uitblinkend in terminologische transparantie, voegde hij daaraan toe dat “de jonge mens van vandaag” niet langer enige boodschap heeft aan “dit sedert jaren ondermijnend en tweespalt zaaiend expressionistisch avontuur”. [Riels 1949b:132] Alles wel beschouwd, komen we door de combinatie van ethisch engagement en een eerder klassiek vormbewustzijn dus niet zozeer bij Ruimte uit, dan wel bij *De Tijdstroom* (cf. 3.4). Zo hadden ze het zelf echter allerminst begrepen, want toen Michiels, De Roover en De Vree samen de redactie vormden van de reeks Mens en Muze zetten ze zich expliciet tegen *De Tijdstroom* af.³⁹ In de ‘Poëtische verklaring’ voorin de eerste uitgave van deze reeks – de bundel *Daar tegenover* van Michiels – werd gesteld dat het blad “een positief programma [miste] om school te vormen”. [Mens en Muzeredactie 1947:6] De indeling van Michiels’ bundel maakt die afwijzing nog programmatischer. Vooraan staat immers een gedicht dat ‘Tijdstroom’ heet en meteen daarna volgt de rest van de bundel onder de titel ‘Daar tegenover’. Dit is dus de anti-these, ‘Tijdstroom’:

Waarvan wij ons onttrokken en voorgoed onttrekken konden:
het broze lied dat slechts den klank als norm aanbad.
Wij lazen dwaze dingen die wij nooit totaal verstonden
al hing wellicht muziek in deze woordenschat.

Dit zingen was hartstochtelijk verstarren rondom beelden
die plots uit dronken dromen, wijd en wild ontstaan:
een rennen vanuit bos en krocht naar oeverloze weelden,
naar paradijzen glans-verglaasd en diafaan.

Zó ijl en zin-loos vluchten kan van ons niet één verwachten:
wij hebben op de tomben van den tijd gestaan
en mèt ons vele honderduizenden die stil volbrachten –
wij, kunnen slechts als mensen tot de Muzen gaan.
[Michiels 1947:10]

Vanuit het standpunt van de ‘tegenstander’ bekeken is dit een bepaald accurate omschrijving van de poëzie van Buckinx en Verbeeck. Net als hun ideologische opponent Lanckrock (cf. supra) verzetten dus ook Michiels en zijn *Golfslag*-collega’s zich tegen de al te etherische en sonore hinden- en opalenvluchtenlyriek van deze auteurs. Het heikele punt is nu echter dat hun doelwitten die poëzie eigenlijk pas echt beginnen zijn te publiceren vanaf 1936 (cf. 3.4). Vanaf het tijdschrift *Vormen*, dus.⁴⁰ Aangezien Paul de Vree echter óók redacteur van *Vormen* was geweest, kon men dat blad niet als schietschijf gebruiken.⁴¹ Enkele zijdelingse opmerkingen in dezelfde tekst maakten duidelijk wie ze echt wilden treffen: Pieter G. Buckinx, niet alleen als dichter te zweverig, maar vooral ook als mens intussen in Brussel terecht gekomen en dat werd door deze Antwerpenaars beschouwd als “het Mekka der arrivisten”.

[Mens en Muzeredactie 1947:7]⁴² In hun eens te meer bijzonder particuliere interpretatie van de literatuurgeschiedenis lag het programma van *Vormen* helemaal niet zo ver van dat van Moens en *Volk*. Ze ontdekten allerlei “[g]elijkenissen die wij tot een homogeen geheel weten groeien in de aankomende generatie”. Op Buckinx na waren de *Vormen*-dichters immers op het einde van de jaren dertig “ondanks alles verbonden [...] met het werkelijke leven” en dat beweerden de volksverbonden dichters natuurlijk ook te zijn. “Om dit met een beeld te benaderen zouden wij de groep *Volk*, de pilaren en de fundamenteën willen noemen, de *Vormengroep*, de *ogieven* en *kapitelen*. Samen vormen zij de kathedraal die de Vlaamse poëzie heet.” [ibidem] De naoorlogse kathedraal waar de Mens en Muzedichters aan wilden werken bestond uit dezelfde onderdelen, maar dan zonder retorische en andere fiorituren. Opvallend in de bundels van de jonge dichters Michiels en De Roover is immers dat de apodictische stijl van hun kritieken en polemische *Golfslag*-stukken plaatsmaakt voor een veeleer bezonnen, twijfelende en soms zelfs welhaast wanhopige toon. Het optimisme was gebroken en ook de retorische kracht van het woord hadden ze afgewezen: “Wij komen niet uit deze oorlog om als pelgrims enkel een *caritas* te prediken. Hoe vaak hebben woorden ons niet bedrogen.” [Mens en Muzeredactie 1947:8] Dezelfde instelling spreekt uit ‘*Lex Poetarum*’ van Adriaan de Roover, het openingsgedicht van Mens en Muze deel drie, zijn poëziebundel *Kassandra*:

Bergt ieder lied geen zelfbegoochelen,
geen grote leugen voor het eigen hart?
Wordt ieder woord geen loom verloochenen
van onze louterende smart?

Ik hoed mij voor subtiliteiten;
zo is mijn taal vaak bot en hard.
Mij passen echter geen verwijten:
zijn lied is fraai, de zin verward.

[...]
[De Roover 1948a:5]

En ook wat dit aspect betreft, sluit deze poëzie nagenoeg naadloos aan bij wat er door ‘neutralen’ en zelfs ‘cynische’ dichters werd gepubliceerd in deze periode (cf. supra). De gedichten zijn hard, realistisch, zonder omwegen én in eenvoudige, rijmende strofen vormgegeven. Formeel stonden ze immers een “prosodische discipline” [Mens en Muzeredactie 1947:9] voor – cruciaal werktuig in hun hardnekkige poging de chaos te overwinnen. De eerder en elders uitgedrukte waardering voor de strijdlustige, koppige en ethisch bewuste Van Ostaijen kon in dat opzicht dan ook moeilijk doorgetrokken worden naar zijn latere werk: “de expeditietoet van Paul van Ostaijen [was] in een zinloos tasten en experimenteren doodgelopen.” [idem:5]⁴³ Alweer exact dezelfde mening als die van Boeckeaert, Cools en Van Keymeulen (cf. supra). Als er niet die grote ideologische breuklijn was geweest, dan kon er wel degelijk sprake zijn van een typische jaren 40-poëtica.

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

In een reactie op een uitspraak van Sirius – het pseudoniem van Urbain van de Voorde in *De Standaard* – als zou de naoorlogse poëzie elke originaliteit ontberen, typeert De Roover de poëzie van hemzelf en zijn tijdgenoten erg accuraat als volgt: “Zij vormen een wonder mengsel van bitterheid, ontgoocheling en geslagen idealisme, droefheid om een groot jeugdverlies, naast flarden van jong geloof, koppige verbeterheid en sterk bezinnen. Kortom, zovele uitingen van een jeugd die zich totaal losscheuren wil van het historisch materialisme.” [De Roover 1948b:36] Dat laatste was natuurlijk een duidelijke afwijzing van het toen in België nog relatief populaire communisme. In *Kassandra* was van die strijd tegen het materialisme niet veel te merken, maar de andere door De Roover aangegeven thema’s en gevoelens worden er erg expliciet in verwoord en op ouderwetse manier beleden. “Dit is óns jeugd. Ik ben slechts een der velen, / wiens twijfel door geen bidden is te helen.” [‘Vrees’, De Roover 1948a:11] Ik schetste eerder al hoe na het initiële enthousiasme van de *Ruimte*-dichters, de *Tijdstroom*-humanitairers steeds luider hadden moeten roepen om hun eigen twijfels te overstemmen (cf. 3.4). Het drama van de Tweede Wereldoorlog had op dat vlak alle illusies de grond ingeboord. De Roover maakt dan ook gewag van een “angst dat uit ons klein geloof een koud verraden groeit”. [‘Bekentenis’, idem:12] In het licht van zijn latere evolutie is dat een profetische uitspraak, de *Kassandra* uit zijn titel waardig. In andere gedichten werd die voorspelling echter weer tenietgedaan door de hoop dat alle smart overwonnen zou kunnen worden en de grote idealen het alsnog zouden kunnen halen: “En zoekend fluiten wij een oproerlied, / waar wij zovele tranen zien. / Toch kopen wij met dit verdriet / een nieuwe blijdschapsmandolien.” [‘Liedje dezer Dagen’, idem:32] Alvast poëtisch gezien zijn dit de minst interessante gedichten: de beelden en topoi (oproerlied, blijdschapsmandolien) lijken zo uit *Ruimte* geplukt maar de erg brave versificatie ontnemt ze de dynamiek en overtuigingskracht van de originelen. Dat geldt zo mogelijk nog meer voor de gedichten van Michiels. In een eveneens profetische recensie stelde Westerlinck dat deze auteur gezien zijn beschouwende en moraliserende tendens “meer kans [maakt] in de epiek”. [Westerlinck 1947c:581] Van de wat droge en relatief realistische zeggingswijze van De Roover is er bij Michiels nauwelijks sprake. Slechts eenmaal – in het slotgedicht ‘Het Licht’ – weerklinkt al iets van de latere incantatiekracht van de experimentele prozaïst Michiels: “En ik ben zee en niets dan zee / en ik ben zon en niets dan zon / en ik ben licht en niets dan licht, / een lichtgedicht / van zon en zee.” [Michiels 1947:21] Elders dicht hij echter in een stortvloed van hyperromantische beelden over ‘God’, ‘De Zon’, ‘De Dood’ en ‘De Zon’ zonder ook maar ergens duidelijk te maken waarom deze poëzie recht zou doen aan het manifest dat eraan voorafging. Moens is soms niet ver weg (“Ik weet het goed / en dit besef maakt allen dwazen weemoed zoet, / zo zoet als ’t late licht dat nu mijn cel beroert / en mij met goeden, gouden glans te ruste voert” [‘De Gevangene’, Michiels 1947:15]), maar het vaak stuntelige eindrijm en de “bombastisch-rethorische aard” [Westerlinck 1947c:581] van deze gedichten bieden allerminst een interessant alternatief. En ook de derde Mens en Muzedichter, Paul de Vree, kon in deze periode niet de indruk wekken dat hij het nieuwe geluid kon leveren waar zowat iedereen op zat te wachten. In een interview zou hij later beweren: “in 1945 heb ik voor mezelf een grondige stu-

die gewijd aan het dadaïstisch probleem. Ik was daar zo mee ingenomen, dat ik dan getracht heb de traditie van Van Ostaijen voort te zetten.” [in Florquin 1977:140] In zijn gedichten uit deze periode is daar echter niets van te merken. Als Hendrik Storm bracht hij *Kruisweg en andere gedichten* (1947) uit, maar behalve thematisch bieden deze gedichten over de repressie in vergelijking met zijn eerdere werk geen grote vernieuwing. De transpositie van het eigen leed naar dat van het passieverhaal is echter wel soms overtuigend (“dit is hun uur, het uur der wraak, / terwijl trawanten spuwen, schimpen, slaan” [‘De Farizeeërs’, De Vree 1979:118]) en zijn lucide zelfportret ‘Ecce homo’ getuigt zelfs van een relativiseringskracht die je in *Golfslag* niet meteen zou verwachten: “zie hem daar staan de hooggeborene, / hij die zich meer waant dan een simpel mens, / me dunkt, het gaat de uitverkorene, / aan zijn figuur te zien, niet helemaal naar wens.// [...] // paljas van de idee, nar van het woord, / het volk vraagt brood en spelen / daarom gaat met uw hersenschim gijzelf over boord.//[...]” [idem:19] In zijn latere werk zou De Vree zichzelf ook poëtisch gezien overboord gooien en via een eigengereide Van Ostaijeninterpretatie diens traject van ontindividualisering verder onderzoeken. Vooralsnog zat hij echter – zoals Van Ostaijen in Berlijn – zijn wonden te likken. En net als in *Bezette Stad* en *De Feesten van Angst en Pijn* leverde dat enkel expliciete thematiseringen van deze problematiek op.⁴⁴ Waar Van Ostaijen in Berlijn echter wel de formele conclusies trok uit de chaos waarin hij zich bevond (fragmentarisatie, gebroken syntaxis, afwijkende typografie) deed De Vree – *Golfslag* getrouw – nog altijd een beroep op het eenheidscheppende sonnet.

Formele onderzoeken waren in deze periode ook niet besteed aan een van de weinige *Arsenaal*-medewerkers die later nog in het verhaal zullen voorkomen, Erik van Ruysbeek (*1915). Van de latere (bijna-) experimenteel is er vooralsnog immers weinig te merken. Zijn poëzie is zowel inhoudelijk als formeel uitermate traditioneel (“Wat zijt gij rijk, aanbeden vrouw, zo zwaar van ’t dragen, / vol weelde weegt uw schoot onder de dure vracht” [in Polfliet 1948:72]) en ook zijn poëtische uitspraken zijn vooralsnog niet vernieuwend. In een erg lovende recensie van Westerlincks *Schoone geheim der poëzie* (cf. 5.1) raadt hij alle jonge dichters aan te mediteren bij diens hoofdstuk ‘Poëzie en leven’. “Voor al wie begaan is met de toekomst van onze cultuur, moet het lezen van dit betoog een vruchtbare uitwerking hebben.” Hij sluit zich instemmend aan bij Westerlincks diatribe “tegen de ontwrichte kunst onzer eeuw, die voortspuit uit de ontwrichting der moderne ziel. Tegen het afbrekende, negatieve, ontkrachte, decadente van onze tijd.” [Van Ruysbeek 1947a:39] De remedie is, althans in theorie, erg duidelijk. Van Ruysbeek heeft het in dit verband over “de noodzakelijkheid voor de mens de verspreide scherven van zijn innerlijk wezen weer aaneen te smeden, de noodzakelijkheid voor de versplinterde mens weer heel te worden en gezond, als voorwaarde sine qua non voor het ontluiken van een grote kunst.” Het zal dan ook niet verbazen dat Van Ruysbeek zich hier – in deze “diagnose van ons hedendaags verval” [idem:40] – aansluit bij Westerlincks voorbehoud bij het onvoldoende door het leven geadelde en dooraderde werk van Mallarmé en Van Ostaijen. Wanneer hij enkele maanden later het poëtische essay van Hensen (cf. 5.1) bespreekt, sluit hij zich expliciet aan bij het belang dat die hecht aan “de rede in het gedicht”

Erik van
Ruysbeek
op de wip

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

en verzet hij zich eveneens tegen “de obscurantistische theorie der *poésie pure*”. [Van Ruysbeek 1947c:209] In het Karel Jonckheere-nummer van *Arsenaal* dat Van Ruysbeek zelf volschreef, is hij zo mogelijk nog explicieter in zijn poëtische verklaringen:

Welnu, een onvergetelijk, onvervangbaar vers is voor mij een vers dat me iets openbaart over de eeuwige problemen van de mens, zijn oorsprong, leven en bestemming, zijn wezen, zijn hartstochten, vreugde en smart, en dit langs de magische wegen der incarnatie in het poëtische woord. Geen hermetisme, geen *poésie pure*, geen hengelen naar louter klankeffecten, geen ‘Ambrosia, wat vloeit mij aan’, geen Buckinx eerste periode, geen inhoudloos, uiteenrafelen van gefingeerde sub-schakeringen. Aan zulke poëzie (?) heb ik in mijn leven te veel tijd verspild. [...] Een groot gedicht moet samen hart, geest en ziel beroeren en in deze ontroering van gans de persoonlijkheid moet de openbaring gebeuren. Deze openbaring moet gaan over essentiële, eeuwige levenswaarden en -problemen. [Van Ruysbeek 1947b:7]

In de dertig bladzijden van dit essay komt Van Ostaijen nergens voor, maar de voorbeelden die Van Ruysbeek hier geeft (Engelman, Buckinx) zijn duidelijk: ondanks de “magische woorden” en “de openbaring” waarover hij het heeft, wil hij geen woordkunst, geen zuivere lyriek. Hij beweert dit niet alleen op gezag van Westerlinck of Hensen. Uit de dagboekfragmenten die hij in 1948 in *Arsenaal* publiceerde, blijkt dat Van Ruysbeek zich diep ingraaft in allerlei poëtische kwesties. Zo heeft hij Mallarmé’s *Propos sur la poésie* gelezen en geanalyseerd, maar zijn conclusie verandert niet: “Het woord is eerst en vooral drager der gedachte, en wie met kunstdoeleinden het woord gebruikt, mag dat niet over het hoofd zien, of hij valt in de aberratie zoals een Van Ostaijen bij ons, al noemt men deze verzen dan caballistisch of anders.” [Van Ruysbeek 1948a:8-9] De “mens Mallarmé” kon Van Ruysbeek doorlopend ontroeren, maar zijn poëzie (“zulk wangedrocht”), “deze onmogelijke, aan de basis vervalste alchemie” liet hem koud. [idem:9] Het roekeloze van de dichter dwingt dus ontzag af, maar het resultaat getuigt van een “fundamenteel gebrek aan evenwicht zonder hetwelk niets blijvend wordt voortgebracht.” [idem:11] En hetzelfde geldt voor Van Ostaijen: “Zijn geval vertoont [...] een opvallend parallelisme met dat van Mallarmé. Ook hij reikhalsde naar nieuwe ongekende hoogten, doch wat hij er tenslotte van terecht bracht is nog zoveel minder dan het werk van Mallarmé. Tragisch mensenlot.” [idem:11-12] De postume prijs voor Beste Nederlandse Dichter van het Interbellum moest volgens Van Ruysbeek veeleer aan Slauerhoff worden toegekend. [Van Ruysbeek 1948b:1] Hij was een “[p]oète maudit in de zuiverste betekenis van dit veelgebruikte woord” [idem:4] die echter – anders dan Mallarmé of Van Ostaijen – er door zijn “werkelijk geniale vormkracht” [idem:6] in geslaagd was zich als dichter uit te spreken in onsterfelijke en onmisbare verzen. In Gorter apprecieerde Van Ruysbeek dan weer “de ont-hutsende, primitieve waarachtigheid [...] de noodzakelijkheid van absoluut alles wat hij schrijft.” [Van Ruysbeek 1949a:9-10] Zo’n argument berust uitiem natuurlijk altijd op projectie (de lezer ‘ziet’ of ‘voelt’ de noodzaak of de

waarachtigheid), maar Van Ruysbeek was – zo bleek al eerder (cf. 2.1, 2.3, 2.5, 4.2) – niet de enige die dit soort criteria hanteerde. En hoewel hij met de *communis opinio* oordeelde dat Gorters “sensitivistische verzen in de ontbinding te ver gaan, dat ze een soort hysterische laltaal worden” [idem:10], toch vond hij – en die mening was veel minder algemeen aanvaard – dat Gorter ook in die periode zowel als in zijn Spinoza- én communistische gedichten vlagen van superieur dichterschap tentoonspreidde. In het toen heersende klimaat van nuchterheid en wantrouwen jegens al te uitgesproken ambities, liet Van Ruysbeek zich door Gorter toch verleiden tot Grote Woorden. In de zo vermaledijde socialistische verzen bewondert hij de “fantastische taalscheppende macht”. [idem:11] “Steeds groots van opzet en visie, vaak visionnair, vol pracht van plastische beelden en ganse machtige brokken, bezeten door dorst naar schoonheid, onuitputtelijk (het enige woord dat past) van scheppingskracht” – dat is Gorter voor hem. [idem:10-11] En zijn vergelijking is niet min: “Steeds heeft men bij hem het Shakespeariaans gevoel van fysieke waarheid, tastbaarheid, onmiddellijkheid.” [idem:11] Dat hij grote poëzie aan kon treffen in uitgesproken politieke verzen, heeft Van Ruysbeek zeker ook gesterkt in zijn groeiend besef dat de contemporaine dichters het roer moesten omgooien. In een recensie van een studie over ‘Nieuwe Nederlandse Poëzie’ van F.W. Van Heerikhuizen, knikt hij instemmend wanneer de auteur beweert dat de romantische “vlucht uit de werkelijkheid” hoogst problematisch is geworden: “De romantische levenshouding is [...] in deze tijd van kernsplitsing hoe langer hoe minder houdbaar, en is allang verward tot een levensvreemde ‘houding’, in de poëzie geworden tot een nieuwe retoriek, een nieuwe conventionele ‘literatuurstijl’.” [Van Ruysbeek 1949b:43] In een latere dagboeknotitie komt hij hierop terug. Volgens hem kan juist Gorter een uitweg bieden. “Al bereikt ze [de romantiek, gb] bij een Achterberg uiterste nog onontgonnen gebieden, over het algemeen heerst er een malaise en draaien we zonder uitkomst rond de paal die ons gebonden houdt. Bij Gorter is dit niet zo. Hij vlucht de werkelijkheid niet, integendeel: hij wil er zich in verwezenlijken.” [Van Ruysbeek 1949c:38] In deze radicale her-denking van een van de herauten van Tachtig, slaagde Van Ruysbeek erin meteen ook het program van zijn eigen tijd te formuleren. *Sign o’ the times*. Deze notitie stond in het juli-augustusnummer van 1949. *Kleine reeks* en *Registreren* van Hugo Claus waren al verschenen. Ook *Gebed voor de kraaien* van Remy C. van de Kerckhove was gepubliceerd. Op 15 september van hetzelfde jaar kwam het eerste nummer van *Tijd en Mens* op de markt. De poëtische plensbui die al sinds de bevrijding vier jaar eerder in de lucht hing, leek eindelijk naar beneden te komen.

§ 5.3

Als Mens was hij niet van deze Tijd Van Ostaijen en het werk van Van de Kerckhove, Claus, Cami, Bontridder, Wauters, Walravens, Burssens & Boon

Hij breekt de band, hij is het leder dat mij bijt,
Hij houdt mij samen soms.
[Claus 1953b:1]

[E]igenlijk liggen wij meer overhoop met onszelf dan met hem
[Walravens 1953c:5]

“De atmosfeer in het land lijkt niet gunstig om een belangrijke dichtkunst te doen gedijen,” aldus André Demedts in 1950. [Demedts 1950:53] Zijn overzicht van de Vlaamse poëzie tussen 1900 en 1950 verscheen in een ‘speciaal nummer’ van de ‘berichten’ van het Vlaams Economisch Verbond. Doel van dit nummer was, zo stelde de Algemeen Voorzitter van dat Verbond, “al wat schoon en goed is en geopenbaard verdient te worden in het Vlaamse land” [Delbaere 1950:7] voor te stellen aan alle leden en belangstellenden. Voor de periode 1930-1950 selecteerde Demedts voor de gevoelige oortjes en oogjes van onze *wirtschaftliche* elite Herwig Hensen, Bert Decorte, Johan Daisne, Marcel Coole, Hubert van Herreweghen, Marcel Brauns, Anton Van Wilderode, Albert Westerlinck, Reninca en Felix Timmermans. Van de aanzetten tot experimentele dichtkunst in Vlaanderen... geen spoor. Demedts verwachtte voor de volgende vijftientig jaar dat de grootheid van Van de Woestijne onbetwist zou blijven. “Waarschijnlijk zullen ook Cyriel Verschaeve, Jan Van Nijlen en Paul van Ostaijen blijven. (Deze laatste meer om wat hij had gekund, dan om wat hij nagelaten heeft.)” [Demedts 1950:55] Ziehier: Paul van Ostaijen, de eerste dichter die de eeuwigheid verdient omwille van zijn ‘belofte’! Misschien spreekt hier de *slechte verliezer* Demedts: de dichter-criticus die vreest dat zijn eigen poëtica steeds meer in de verdrukking zal komen door een moderne, door Van Ostaijen geïnspireerde poëzie. En dus spreekt hier tegelijk ook de scherpzinnige criticus Demedts; de man die zag dat een jonge generatie het ook door hem vermoede en geproclameerde *potentieel* van Van Ostaijen eindelijk zou uitwerken, ontwikkelen en realiseren. En Van Ostaijens ‘belofte’ bracht inderdaad nogal wat geesten in beweging in deze periode, want in een ander artikel in hetzelfde Vlaams Economisch Verbondnummer beweerde Gaston Burssens: “Op dit ogenblik is Paul van Ostaijen bij de jongste generatie de meest besproken literaire figuur van Vlaanderen.” [Burssens 1950:37] Die bewering lijkt wat gratuit: in het jongerendebat (cf. 5.2), noch in het discours van dichters en critici na 1945 (cf. 5.1) was Van Ostaijen het ultieme ijkpunt geweest. Toch had Burssens weet van drie studenten die aan een “doctoraal proefschrift” over Van Ostaijen werkten en vermeldde hij het lange en diepgravende essay dat de in het Frans schrijvende jonge Vlaming Etienne Schoonhoven over Van Ostaijen zou publiceren.¹ En ook in eerder onver-

wachte kringen werd de erfenis van Van Ostaijen gerespecteerd en gekoesterd. Het Antwerps stadsbestuur besliste in maart 1950 dat er op Linkeroever een Van Ostaijenlaan zou komen. [Burssens 1988:180] En in zijn eveneens in het genoemde VEV-nummer opgenomen ‘Getuigenis 1950’ gebruikte Hubert van Herreweghen Van Ostaijen om te waarschuwen voor “een miserabilistische retoriek” die het gevolg kon zijn van het sterk door het existentialisme bepaalde klimaat (cf. 5.2). “Dit gevaar kan slechts ontweken worden door een volstrekte afkeer van het litteraire, door een uiterst voorzichtig behandelen der beeldspraak, door een kritische cultus van het gedepouilleerde, naakte woord. *Rehabilitatie van het woord*. En hier een acte van dank aan Paul van Ostaijen.” [Van Herreweghen 1950:85] Dat was géén gratuite bewering maar waarschijnlijk wel een strategische. Van Herreweghen voegde zich hier in de rij van dichters die voor privé-gebruik hun eigen Van Ostaijen samenstelden. Hij kwam daar overigens ook meteen voor uit: “Een der Paul van Ostaijen’s!” wou hij bedanken. [ibidem] Waarschijnlijk voelde hij de experimentele bui hangen, en leek het hem een goed idee om van het stilaan opgeblonken icoon Van Ostaijen alvast die kenmerken te claimen die in zijn, veeleer behoudsgesinde, kraam pasten en niet in dat van de vernieuwers. En dus pleitte hij voor een “uiterst voorzichtig behandelen der beeldspraak”.

Hij wist wel waarom. Twee jaar eerder was Remy C. van de Kerckhoves *Gebed voor de kraaien* verschenen, en vergeleken bij wat die allemaal ‘durfde’ was *Germinal* van Bert Decorte een sobere bundel (cf. 3.4). “O ik ben het vleesgeworden menselijke zaad / dat uit ’t zwarte akkerland der wilde vuren schiet,” klonk het hier [Van de Kerckhove 1974:79] en in de oren van de eerder klassiek ingestelde Van Herreweghen zal dat beslist als “retoriek” geklonken hebben. Maar ook Louis Paul Boon tekende op dit vlak voorbehoud aan. “[Van de Kerckhoves] tekort ligt in het kiezen der beelden, of in woorden die beelden oproepen. Een gedicht moet tot in zijn laatste woord ‘verantwoord’ zijn,” aldus Boon begin april 1949 in *Front* [Boon 1994b:367] en dat was een argument dat ook Van Ostaijen gebruikte; in een gedicht moet elk woord zijn plaats verdienen en wanneer dat niet gebeurt dreigt loze retoriek. En ook de reden die Boon aangaf voor het niet-verantwoord zijn van nogal wat woorden en beelden bij Van de Kerckhove doet bepaald Van Ostaijaans aan: “niet steeds uit noodzaak werd hier gedicht, en zo zijn er te veel woorden gekomen die niet uit hem zijn gegroeid, die niet zwanger gingen van bloed en tranen, van geluk of hoop. Maar hij grijpt woorden in den blinde, en grijpt daardoor verkeerd.” [ibidem, cursivering gb] Volbloed romantische criteria alweer: de kunst groeit uit het leven, en hoe doorleefder dat leven hoe doorleefder de kunst. Maar een ander voorbehoud van Boon is op het eerste gezicht veel minder romantisch: op het inhoudelijke vlak waardeert hij dat Van de Kerckhove uiting heeft gegeven aan de angst en het nihilisme van zijn tijd, maar hij mist de analyse (“de oorzaken”) en een poging tot oplossing (“de weg [...] die er ons uit verlossen kan”). [idem:368] De dichter is dus te veel... dichter, en te weinig de cultuurcriticus die de romancier Boon wou zijn. Boon maakte zelf echter geen onderscheid tussen de dichter die het schoon kan zeggen en de dichter die wat hij zegt ook heeft onderzocht. In zijn poëtica hoorden die polen samen: “De dichter zal dus bewogen zijn door al wat het hart en de geest, het bloed en de zenuwen der anderen in het algemeen heeft beroerd.

Het vroege
werk van
Remy C.
van de
Kerckhove

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

De dichter: een wegwijzer en een kompasnaald, een zanger, een bouwer, een ziener en een profeet. Dat is geen klein bier, ik weet het. Doch zo gaat het: alles of niets.” [idem:365] Zo samengevat was Boons opvatting over de dichter tegelijk oer-romantisch-personalistisch en nuchter-collectivistisch: de dichter drukt uit wat hij beleefd heeft, maar zijn expressie is niet louter persoonlijk. “De dichter voelt deze dingen [waar de anderen kop noch staart aan kregen, laat staan het onder woorden konden brengen] nog dieper aan, en is bij machte om ze nieuwer en oorspronkelijker uit te spreken.” [ibidem] De dichter is dus wat hij ook al voor *Van Nu en Straks* en de expressionisten moest zijn: de spreekbuis van de gemeenschap. Waar hij voor Vermeulen echter vooral het ‘ritme’, de collectieve ademhaling als het ware, moest uitdrukken en ook de (humanitaire) expressionisten de nadruk legden op het ‘gevoel’ en het ‘ethos’ van het volk, geeft Boon de dichter een nieuwe taak mee. Hij moet de gemeenschap niet alleen in een bepaald fluïdum voortblazen, hij moet ook met het volk mee-denken. En het is maar de vraag of Boon met die wens bij Van de Kerckhove (1921-1958) aan het goede adres was. Na diens dood beweerde hij dat zijn vriend wel degelijk “dichter-profeet” was geweest. “Hij was de verkondiger van een geloof – en meer nog van de onrust, de angst, de twijfel die dat geloof ondermijnden – dat hij de mensen kond moest doen.” [Boon 1964:7] Maar van analyse, laat staan een poging tot oplossing was er dan geen sprake meer. Ziener en profeet was Van de Kerckhove misschien wel geweest, maar wegwijzer en kompasnaald beslist niet. Noch inhoudelijk, noch formeel was hij een voorbeeld voor anderen.

Die eenzijdigheid van Van de Kerckhove blijkt ook uit zijn (formele) verwerking van Van Ostaijen. Hij gebruikte intuïtief wat hij meende nodig te hebben, maar kwam nooit tot een echte analyse van diens poëtica en een doordachte adaptatie ervan. De invloed van Van Ostaijen was al meteen in zijn debuut merkbaar, afwisselend formeel en thematisch.² Nauwelijks vijftien jaar oud (of volgens andere bronnen: achttien), publiceerde Van de Kerckhove in 1936 in eigen beheer de bundel *Nachtelijke razzia*.³ Die titel moet niet gelezen worden als een verwijzing naar het politieke klimaat in die periode. Samen met de ondertitel – *doorheen mijn hart* – was dit echter wel een oorspronkelijke en voor die tijd zelfs uitgesproken niet-sentimentele aanduiding van de thematiek van de *amour fou* waarover het gros van deze gedichten gaat. De dichter was duidelijk niet alleen artistiek gezien vroegrijp. Net als de tieners Van Ostaijen en Burssens twintig jaar eerder in *Music-Hall* en *Verzen* bezong hij zonder schroom de erotische vervoering die zijn prille liefdesleven teweeg bracht. Zinnelijk van aanvoelen maar cerebraal wat het uitwerken van zijn gevoelens betrof, schreef hij behoorlijk *explicit lyrics*. “Drukken onder drukkende lucht / de bekkens onzer verlangens. // Ik wil de werkelijkheid zien wenen / op de maat van onze deïnde heupen,” verkondigde hij in ‘*Fantaisie pour la grande dame de la cour*’ [Van de Kerckhove 1974:12] – een gezien zijn leeftijd waarschijnlijk zelfs strafbare activiteit. In ‘*Litanie voor mijn lichtzinnige ziel*’ vraagt hij via de hemelse bemiddelaars Johannes Berchmans, Antonius van Padua, Petrus en Maria dan weer vergiffenis voor zijn door vrouwen en koffiehuisen beheerste bestaan. De terminologie waarin deze verbale boetedoening zich voltrekt is net als die van Van Ostaijen in de periode 1917-1921 doordrenkt van harde en eens te meer onsentimentele beelden: “Heilige Maria, / geef me een weerhaak om

het geloof in mijn lichaam / te slaan, om het in mijn weke ziel te haken. / [...] / Ik zal de mystiek liefde haken in mijn vlees / zodat bloed zal vloeien uit de opene wonde, / zodat ik taste in de diepe snede en denke / aan de wonden van ons Heer.” [idem:18] Waar Van Ostaijen echter de dialectiek tussen zonde en deugd onderzoekt en dit alles een plaats geeft in zijn evoluerende esthetica (cf. 2.2.1 & 2.2.2.1)⁴, gaat dit bij Van de Kerckhove niet verder dan het witwassen van een slecht geweten en het tijdelijk bedwingen van een geloofscrisis. Zijn fascinatie voor geloof en geweld spreekt uit ‘Kruis van passie’ waarin hij Christus’ kruisdood zowel inhoudelijk als typografisch tracht uit te beelden. Hij gebruikt hiervoor procedé’s die Van Ostaijen in zijn Berlijnse tijd toepaste (gebruik van kernwoorden, ellips), maar gezien het iconische karakter van dit gedicht lijkt het toch vooral een late toepassing van Apollinaires Calligrammes (cf. 2.2.2.2) én een voorloper van de concrete poëzie:

	Doornenkroon	
	angst	
	smart	
armen	verwongen	armen
kramp	gelaat	kramp
krom	straalt	krom
pijn	liefde	pijn
	opoffering	
		bloed
		water
		hoop
voeten		
boeten		
	mensen	
	nagels	
	bloed	
Maria Magdalena		
	Jozef van Arimathea	
bruin korstige vleesrijke aardkorst.		
[idem:20]		

In het niet bepaald experimenteel ingestelde poëzieklimaat van de jaren dertig (cf. 3) werd dit gedicht ongetwijfeld beschouwd als een al te late uitloper van *Bezette Stad*. Het hieropvolgende gedicht leek dan weer letterlijk uit de even oude activistische humanitaire lyriek te komen (“Mijn strijd, mijn wil, mijn werk / zijn uit mijn volk geboren...” [idem:21]) en die paste dan weer wel in de retoriek van die dagen (*Volk, Dietbrand, Jong Dietschland*, cf. 3.5). Van de Kerckhoves tweede bundel verscheen toen die ‘volksstrijd’ volop aan de gang was. Het beruchtste gedicht uit *De andere weg* (1941) gaat dan ook over een van de bekendste slachtoffers ervan. Met alweer verwijzingen naar de kruisdood van Christus en doordrenkt van de offerretoriek die Vlaamse dichters twintig jaar eerder voor Herman van den Reek hadden gebezigd (cf. 2.2.2.2), wordt nu ook de in de meidagen van '40 door Franse kogels gevelde Verdinasoleider Joris van

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

Severen beweend en vereerd: “Ze wonden U in geen linnen doeken / ze reinigden Uw gelaat niet met water en wijn, / maar Uw naam staat reeds in perkamenten boeken / geschreven met de bloedrode letters van onze pijn.” [idem:47]⁵ Conform de sfeer van die tijd, zag Van de Kerckhove een duidelijke taak weggelegd voor de dichter: “Ik heb m’n boordevol hart niet gekregen / om alle vrouwen maar om m’n eenzaam volk te beminnen / en mijn mond niet om te flemen en te kussen / maar om voor m’n eenzaam volk te spreken en te zingen.” [idem:46] Zijn oppervlakkig flierefluiterleven moest zó door de kunst gesublimeerd worden dat het volk er iets aan had. Zijn engagement was echter wankel. Ondanks de geciteerde porties pathos en retoriek wordt dit bundeltje dan ook vooral gekenmerkt door twijfel. Met alweer een verwijzing naar Van Ostaijen noemt hij de titelreeks zelf “dit stille lied” [idem:34] en dat stille zet zich ook door in de toonzetting van het gros van deze gedichten waarin Van de Kerckhove zijn hoop op een menslievend en godsvruchtig bestaan bezingt. Hij beseft echter dat vooral die relatie met God niet langer vanzelfsprekend is en hoopt dat een standvastig humanisme zijn religieus geloof zal vervangen. “Achter mij is de kloof / o mens maak dat / ’k in de mens geloof.” [idem:35] Maar ook dat was lang niet vanzelfsprekend; het was immers maar zeer de vraag of zijn land en zijn volk wel op hem zaten te wachten. “Dietsland, ziehier Uw kind / dat schaterlacht en weent / om Uw spot...” [idem:39] De ontzuivering zou hiermee niet ophouden. Vlak na de bevrijding nam Van de Kerckhove vrijwillig dienst in het Amerikaanse leger. Hij vocht onder meer in Nürnberg en München, en hielp waarschijnlijk bij de bevrijding van concentratiekampen in die buurt (Dachau, onder meer). De schok die hij daar voelde, zou tot aan zijn dood in zijn werk blijven natrillen.⁶

De eerste schokken werden geregistreerd in het boek waarmee zijn dichterscarrière ‘opnieuw’ en nu officieel begon, het al vermelde *Gebed voor de kraaien* (1948). Zelfs vrienden dachten dat dit het debuut van Van de Kerckhove was, en deze al dan niet bewust gecultiveerde misvatting hielp handig bij het latere canonisieren van deze bundel als het begin van de experimentele poëzie in Vlaanderen.⁷ Ruim vijftig jaar later valt het experimentele karakter van deze gedichten nogal tegen. In vergelijking met de eveneens van humanitaire verontwaardiging doortrokken ‘Minnebrief aan onze gemartelde bruid Indonesia’ van Lucebert die eveneens uit 1948 dateert, zijn de verzen van Van de Kerckhove nog bepaald traditioneel en waar ze dat niet zijn, komen ze nu niet erg overtuigend meer over. Zijn regelmatig rijmende, maar verder breed uitwaaierende versregels klinken vaak overladen en retorisch opgeschroefd. Ze doen in hun gecompliceerde opeenstapeling van al te gedetailleerde beelden en verzwaarden genitieven dan ook eerder denken aan Decortès *Germinal* of het werk van Moens (“’t trillend verlangen / der behaarde handen die vlamme kop der buffels kapten in d’ huid / der rotsen” [‘Gebed voor de voorvaderen’, idem:53]) dan aan de veel dynamischer Van Ostaijen die zelfs in *Het Sienjaal* nog relatief pregnant dichtte. De verzen van Van de Kerckhove lijken dan ook meer op stroef vertaalde Homeros dan op moderne poëzie van Pound of Lucebert. “Op ’t rimpelig strand der verbeelding spoelden schuim en bloed met baren / die winderige broedergroet brachten uit ’n paradijs van moord en waan.” [ibidem] Boon vond, zoals gezegd, dat die beelden al te zelden een doorleefde en (dus) noodzakelijke indruk maakten. Veel meer nog dan het sowieso onmogelijk in

te schatten ‘echtheidsgehalte’ van deze beelden, lijkt mij echter vooral de lengte van de verzen en de hierdoor nog loodzwaarder wordende rijm dwang Van de Kerckhove parten te spelen. Ook Lucebert gebruikte wel eens vergezochte beelden (“ik wroong de slangen van mijn ingewanden in de luidspreker wouden”), maar hij slaagde er, onder meer door het gebruik van vrije verzen, in om het ritme stuwend en dus het geheel overeind te houden (“[...] ik goot het olie-stroopgeboorde oostelijke bloed / hier botert het hier botert het, de kruiden wekten onze buik nagelen op, het ruiste / gamallan... mijn huid... mijn huid huilde van je peper... sarin der dessa” [Lucebert 1966:19]). Van de Kerckhove echter zag zich genoodzaakt om in zijn schier eindeloze volzinnen telkens weer adjectieven en andere kwalificaties bij te voegen om zo het eind van een vers te halen om dan eindelijk te kunnen rijmen:

[...] Maar ik ben niet als een blanke bloem: de ondankbare,
die moedeloos zich sluit voor elk avondlijk verlangen dat niet 't zaad
van zonnestrallen schenkt en zich verschuilt voor de regeengevaren
van de winter.

[‘Gebed voor een voorbije zomer’, idem:55]

Wel relatief nieuw is de manier waarop Van de Kerckhove abstracte begrippen aan concrete beelden paart, zoals in het vers “Wanneer de dauw van mijn angst roerloos hangt aan smalle vensterramen” [‘Gebed voor de kraaien’, idem:51]: het kille, maar tegelijk ook tijdelijke van de angst wordt door het beeld van de dauwdruppels op het vensterraam veel intenser en pregnanter overgebracht dan een adjectief of bijzin hadden kunnen doen. Dit type metafoor (x van y) zal in de poëzie van de jaren vijftig zo vaak gebruikt worden dat het verwordt tot een cliché, maar eind jaren veertig is dat nog niet het geval. Bij Van Ostaijen trof je, bijvoorbeeld, “een bedden van uw eenzaamheid” aan [‘Loreley’, II:220] of “een spiegel van uw eenzaamheid” [‘Het Dorp’, II:237]; en bij Burssens “onder de broze gewelven / van ijle heiligheid”. [‘Broosheid’, Burssens 1970:349] Ook zij combineren dus een abstract begrip (eenzaamheid, heiligheid) met een concreet (spiegel, gewelven), maar ze werken die beeldspraak niet verder uit. Door die dauw (van zijn angst) aan een smal vensterraam te hangen, wordt het tafereel nog concreter, dringt de voorstelling zich als het ware fysiek aan de lezer op. En dat was waarschijnlijk ook de bedoeling van de dichter. Van de Kerckhove wou de nieuwe tijd die hij met al zijn verschrikkingen, uitdagingen maar vooral ook desillusies had ervaren, overbrengen op de lezer. Hij deed dat niet zoals de zichzelf ‘cynisch’ noemende dichters van *Arsenaal* (cf. 5.2) met anekdotische versjes die keurig binnen de metrische lijntjes kleurden. Een belangrijk deel van zijn bundel bestond uit ‘gebeden’ die eerder bepaald worden door de retoriek van de bijbelse klaagliederen dan door de recente Vlaamse poëzietraditie van de Cahiers van de Waterkluis of *Klaverendrie*:

Nu Heer, zij we miljoenen jaren oud en tot op de draad versleten,
achter onz' tanden ligt 't onvruchtbare zaad, onz' woorden vallen in
't niet,
en 't trage mos schuift zijn vergetelheid over onze koude handen

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

die de blijdschap der scheppingsdagen verraden met hun modern
verdriet.

[Van de Kerckhove 1974:54]

Van de Kerckhove toonde zich hier dus de neo-expressionist waar zovelen om vroegen (cf. 5.2), zij het dan zonder het humanitaire optimisme waar het die critici vooral om te doen was geweest. Niet als een koene ridder die onvervaard ten strijde trekt portretteerde oud-G1 Van de Kerckhove zich, maar als iemand met een “stinkende adem”, “hoogmoed”, “lafheid” en “puisten”. [‘Gebed van de Godsloochenaar’, idem:59] In het ‘Lied der Nihilisten’ roept hij niet alleen tegen de idealisten die hij geleerd heeft te wantrouwen (“Zeg niet: d’er is een taak om hartstochtelijk van te houden, / d’er is een strijd om de grote Idee. Loop naar de maan” [idem:61]), maar waarschijnlijk ook nog tegen het restant idealist dat in hemzelf zit. Utopisch socialist en Man van het Grote Woord als hij altijd zal blijven, valt het Van de Kerckhove immers hard afscheid te moeten nemen van elk geloof in het transcendente (zij het van religieuze of politiek-ideologische aard). Hij heeft echter te veel gezien en meegemaakt. Hij wéét waar revoluties op uitdraaien; ze vreten hun kinderen op en laten de kleinkinderen verweesd achter. Vandaar dat hij in zijn ‘Gebed voor Maiakovski’ begrip toont voor het *verraad* van deze grote dichter: ook hij kon dit leven niet aan, en pleegde zelfmoord. Zijn leven leek op een samenvatting van wat de twintigste eeuw tot dan had geboden: hemelbestormende idealen gevolgd door infernaal-pijnlijke desillusies:

hij rent door de twintigste eeuw:
zijn nevelen gedragen door veel lijden en onnoembaar verdriet.
Hij kan niet groter zijn dan ’n mens: nevelzuil met benen en armen,
een mens te midden der mensen die vlug dalen naar het grote stof,
met onverschillig aangezicht, met pijn, dikke en dunne darmen,
waarin het mes steekt der testamenten van Caïn en Raskolnikoff.
[idem:57]

De helden van de twintigste eeuw zijn niet als Mozes, Koning Arthur of Max Havelaar; de helden van de twintigste eeuw zijn misdadigers-uit-onmacht, niet opgewassen tegen de loop van de geschiedenis; het zijn roekeloze revolutionairen die uiteindelijk aan hun eigen absolutisme ten onder gaan en zich genoodzaakt zien de ware leer te verraden. Hun lot treft de dichter Van de Kerckhove en hij beseft dat er een ander soort poëzie nodig is om deze gevoelens en ervaringen uit te drukken. Het betreft hier immers

[g]een zingende wonde
van gevoelige nachtegalen of merels, niet het geraas
van duikelende rode zonnen of van dichterlijke manen.
Maar het rusteloze dodelijke van de uil en zijn geblaas,
van de blazende uil die in donkere holte der wanen
huiverig woont en dan altijd onnozel lacht om de kleurloze
passie der mensen die weggedoken paren in de lauwe nacht.
[ibidem]

De romantische retoriek van Buckinx en co waartegen eerder ook al Paul van Keymeulen, Rik Lanckrock en Ivo Michiels zich hadden verzet (cf. 5.2) wordt hier niet alleen verworpen, maar meteen ook vervangen door beelden die afwisselend direct zijn (“weggedoken paren”) en dan weer mysterieus en onrustwekkend (het geblaas van de uil). Over zijn (poëtisch) ideaal spreekt Van de Kerckhove zich eveneens zijdelings uit in ‘Twee Liederen voor Dode Dichters’. Uit ‘Lied voor Guido Gezelle’ spreekt vooral zijn eigen heimwee naar een bestaan en een geloof dat onherroepelijk verloren gegaan is.

O kantwerk van Uw verlangen
dat niet van deze wereld is
het lichaam niet voelen hangen
aan stofdraden der duisternis.
[idem:70]

Van de Kerckhove is doordrongen van het existentialistische levensgevoel: de mens kan onmogelijk aan zichzelf ontsnappen. Het transcendente geloof waardoor de mens letterlijk en figuurlijk wordt opgetild en kan ontsnappen aan de zwaartekracht is niet langer “van deze wereld”. De dichter beschouwt de mens overigens niet als een marionet in Gods grote panopticum. De draden waarmee hij vasthangt zijn niet die van een poppenspeler; het zijn “stofdraden der duisternis” – draden die er alleen maar zo kunnen hangen omdat er geen Grote Schoonmaker is en geen Lichtman. Van de Kerckhove probeert de dictie van Gezelle wel te benaderen in dit gedicht, maar de pastiche die dat vooral in de tweede strofe oplevert (“en ’t stille bloeien van Uw blom” [ibidem]) bewijst dat ook dit deel van de erfenis van Gezelle niet meer echt leefde voor hem.

Dat ligt anders voor die van Van Ostaijen. Niet dat hij in ‘Lied voor Paul van Ostaijen’ verstechnische uitspraken doet, of zich aansluit bij Van Ostaijens theorieën over ontindividualisering en de sonoriteit van het woord. Belijdend – zoals zowat al zijn gedichten zijn – spreekt hij vooral zijn (veronderstelde) karakter-verwantschap uit met de dichter van Het Sienjaal. Voor hem is Van Ostaijen geen woordkunstenaar. Marcel Wauters wees er al op dat Van de Kerckhove “weinig of geen aandacht [had] voor de potentiële poëtische mogelijkheden van een vers”. [Wauters 1974:8] Voor Van de Kerckhove was Van Ostaijen bovenal een ethisch gedreven onruststoker; iemand die het burgerlijke status quo bevocht vanuit een onstilbaar verlangen naar een andere, betere wereld; iemand die gehard was door de desillusies, de pijn en de miskenning die het leven voor hem hadden gebracht. Ook Van de Kerckhove herkende in Van Ostaijen dus voornamelijk zichzelf:

*Moesten ondertussen de staat of enig ander organisme
goed nieuws brengen, moest gij iets kunnen doen, ik ben
bereid terug te vertrekken. Maar er zijn van de andere
kant officiële mensen genoeg die al lang weten dat ik
ziek ben en hoe ziek ik ben nu en die niet bewegen.
Paul van Ostaijen: Brieven uit Miavoye*

[Van de
Kerckhove
& Van
Ostaijen

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

Paul van Ostaijen is dood. Hij ligt te Miavoye-Anthée begraven.
 Dag visserke vis, dag stoel naast de tafel en dag visselij mijn.
 Ik wou een smalle worm zijn om tot door Uw houten kist te graven
 en U te vertellen hoeveel onnozele burgers er nog zijn.
 Ik hoor U hoesten al heb ik nooit Uw ongenaakbaarheid gekend
 en herfstige weemoed om de gebroken waterval van 't leven,
 die, aan Uw droom ontsnapt, zich als een vlugge bergrivier heeft
 gewend
 naar de duisternis van 't woud waar de spechten aan de bomen klevten.

Steeds glijden dagen over dit land en veel onvruchtbare nachten
 die God als vergiftigde pijlen in wonden van onz' handen zond.
 In d'holte van mijn zwervershand lag nooit witter water te wachten
 op de dankbaarheid van gesprongen lippen en ontgoochelde mond.

Ik wil 't gesprokkeld hout van Uw begeren door de kilte dragen,
 wellicht steekt toch een heksenkind Vlaanderen in morgenbrand met
 pijn.

Paul van Ostaijen is dood. Hij ligt te Miavoye-Anthée begraven,
 dag visserke vis, dag stoel naast de tafel en dag visselij mijn...
 [idem:71]

Net als Gilliams identificeert dus ook Van de Kerckhove Van Ostaijen met Marc die 's morgens de dingen groet (cf. 4.2). Waar Gilliams daar behalve een verkapt zelfportret echter ook een dichtwerk met fenomenologische inslag in herkende, lijkt Van de Kerckhove hier enkel wat bekende frasen te citeren als sfeerschepping. Hij beschouwt – zie ook het aangehaalde brieffragment – Van Ostaijen duidelijk als een slachtoffer van een burgerlijke cultuur, een *poète maudit* wiens miskennis hem uiteindelijk het leven kostte. Zijn tbc-hoest klinkt twintig jaar later blijkbaar nog altijd door, maar met zijn intussen spreekwoordelijke “ongenaakbaarheid” heeft Van de Kerckhove duidelijk minder voeling; verteerd door twijfels als hij is, kan hij zich niets voorstellen bij de apodictische manier waarop Van Ostaijen zijn stellingen poneerde. Die zelfverzekerdheid contrasteert dan weer fel met de “weemoed” die de dichter had overvallen toen hij beseftte dat zijn ziekte hem niet oud zou laten worden. In enkele prachtig pregnante verzen schetst Van de Kerckhove hier de levensloop van de dichter, van zijn overdonderende kracht ten tijde van *Het Sienjaal* tot de van een onwezenlijke melancholie doortrokken ‘late’ Van Ostaijen. Het beeld waarmee dat laatste gesuggereerd wordt (“de duisternis van 't woud waar de spechten aan de bomen klevten”) intrigeert: aan de bomen gekleefd, lijken ze gedoemd voor eeuwig en altijd met hun bek de schors van die bomen open te hakken; het voedsel dat ze hierdoor kunnen vergaren laat hen echter niet toe daarna van de vrijheid te genieten. Ondanks hun vleugels zitten ze als Sisyfus opgescheept met een nooit ophoudende opdracht. Wou Van de Kerckhove hiermee commentaar geven op de metafysische ambities van Van Ostaijens *poëtica* (je hebt dan wel vleugels, je zal de aarde nooit verlaten) en moet het eeuwige getik van de specht gelezen worden als een verwijzing naar de vruchteloze pogingen van de dichter om met het woord écht iets te berei-

ken? In dat laatste opzicht waren de beide dichters dan zeker verwant; geschokt door de horror van de oorlog en niet bepaald gespaard door het leven hadden ze ook gewoon kunnen zwijgen. Echter, zoals Van Ostaijen schreef in de 'Gebruiksaanwijzing', "de lyriese emotie [is] reeds een negatie van de pessimistische wereldvoorstelling". [IV:374] Als ware *moderne* dichters zullen zij precies aan het *trotzdem* uitvoeren van een absurde taak betekenis geven (cf. 2.2.2.2 & 2.5). En zo kreeg ook voor Van de Kerckhove de dichtkunst ondanks alles toch weer een metafysische functie.⁸ Uit de derde strofe spreekt vooral de humanitaire missie waarvoor de dichter zich voorbestemd acht: nooit eerder was hij zó bereid geweest ("lag nooit witter water te wachten") om de gekwetsten te verzorgen en de dorstigen te laven ("de dankbaarheid van gesprongen lippen en ontgoochelde mond"). Er is echter ook een lectuur van deze verzen mogelijk waarin de ikfiguur zélf de gepijnigde en ontgoochelde is. Als hij een offer brengt, is dat dus ook om er zelf beter van te worden. Dat ondanks al deze menslievende retoriek de dagen van *Het Sienjaal* echt wel voorbij zijn, blijkt wanneer in de vierde strofe Van Ostaijen opnieuw wordt aangesproken. Het is geen fakkel van onblusbare liefde die de dichter wil of kan doorgeven. De generatie van de Tweede Wereldoorlog moet het met sprokkelhout stellen, in de hoop dat er ooit opnieuw iemand komt die hiermee een groot vuur kan ontsteken. Geen vreugdevuur echter; het is eerder een vuurregen waarmee het indommende Vlaanderen kan worden opgeschrikt. Dat voor die rol aan Van Ostaijen wordt gedacht is niet zo vreemd. In zijn Berlijnse tijd had die immers poëzie geschreven waarin hij zich, in zekere zin, de eigentijdse variant toonde van de Nationale Dichter waarvan men al droomde bij *Van Nu en Straks* (cf. 2.1); geen messiastrekken hier, geen beloofde land; maar wel de nauwelijks onderdrukte wanhoop van iemand die weigert aan nihilisme en cynisme ten onder te gaan. Van de Kerckhove kon er zich totaal in herkennen. "[A]ls wij, persoonlijk getourmenteerd tot de wanhoop, één werk kunnen maken die [sic] de slaap zou kunnen storen van één rechtvaardige, die één rechtvaardige zou helpen zich te bevrijden zoals Malraux, Char e.a. ons hebben bevrijd, dan hebben wij een schone, diepmenselijke taak volbracht," aldus de dichter in een lezing in 1952. [Van de Kerckhove 1969-1970:6] Het is dus de taak van de dichter de mens bewust te maken. Anders dan de prekende pastoor of de oererende politicus doet hij dat echter niet met argumenten en statistieken. De dichter weet dat hij de lezer dieper kan raken; hij spreekt hem of haar immers niet aan via het geweten of het verstand, maar via emoties. Tegenover "de algemene onverschilligheid en oppervlakkigheid" die Van de Kerckhove waarneemt, stelt hij als poëtische waarde nummer één: "de ontroering". [idem:5] Die waarde werd ook door Van Ostaijen erkend. "[M]ij kan het niet schelen of ik een gedicht ook verstandelijk begrijp, wanneer ik maar de ontroering kan meeleven," schreef hij in 'Hubert Dubois' [IV:350], maar op dat moment (1926) had hij daar niet langer rechtstreekse politieke en wereldverbeterende ambities mee. Elders sprak hij uitdrukkelijk over "kunstontroering" [IV:219] want daar was het hem uiteindelijk om te doen: de ontroering was in wezen *lyrisch* van aard en stond in dat opzicht eigenlijk los van de beleefde realiteit. Met dit soort poëtische premissen had Van de Kerckhove intussen weinig of niets te maken. Dat de waarheid van een gedicht niet afhangt van de authen-

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

ticititeit van de beleving, maar van de manier waarop die in het gedicht wordt ‘waar’ gemaakt – daar kon hij zich niets bij voorstellen. Dat voor Van Ostaijen alleen de *lyrische waarheid* telde, vond Van de Kerckhove wellicht een kleinburgerlijk en misschien zelfs dilettantisch standpunt. Hoewel niets voor hem zo belangrijk was als het raken van de lezer, wekken zijn gedichten al te zelden de indruk dat hij zich ook echt heeft afgevraagd hoe dat het best kon gebeuren. Het resultaat was dat hij zowat de grootste ‘fout’ maakte die je als dichter kan maken: hij ging ten onder aan oppervlakkige mimesedrift. Aangezien de gevoelde emotie Groots en Ingrijpend was, ging Van de Kerckhove ervan uit dat zijn gedichten *nét* zo hoorden te zijn. En dus overriep hij zichzelf (“maar splijt de zeeën, Heer, zoals dit lied splijt in Uw zonneschijn”) en nam hij zijn toevlucht tot clichés die niet hadden misstaan op het repertoire van Cyriel Verschaeve (“d’ontzaglijke diepten der wateren”, “de draaikolken van dit gevaar”, “t wentelend geheim van water en horizon” [Verzen voor Johannes’, Van de Kerckhove 1974:86]). Hier en daar treft een frasering die aan Van Ostaijen doet denken (“Er moeten zilveren meerminnen in het riet verborgen zijn” [idem:84]⁹) maar voor het gros van de gedichten in *Gebed voor de kraaien* geldt dat ze bezwijken onder de retorische opeenstapeling van gemeenplaatsen en elke lyriek dodende expliciteringen (“ik kom uit het niet en zal vergaan in het niet” [Lied der Nihilisten 2’, idem:63]).

Op basis van het manuscript van deze bundel had Jan Walravens een jaar eerder in Merendree beweerd dat Van de Kerckhove mee voor “een onbetwistbare heropflakking” had gezorgd in de Vlaamse poëzie (cf. 5.2). [Walravens 1947b:661] In het licht van wat ik net over deze gedichten schreef is het vervolg van Walravens’ beoordeling echter opmerkelijk: “Eens te meer komt een begaafd dichter ons hier aantonen, dat poëzie beeld is, dat zij geen rechtstreekse en naakte uitdrukking van het menselijke is, maar wel een gerythmeerde herschepping van het leven.” [idem:667] In vergelijking met de meeste andere contemporaine bundels klopt dit wel enigszins, maar zoals wel vaker gebeurde liet Walravens zich ook hier toch vooral meeslepen door zijn eigen – wensvolle – enthousiasme en door de herkenning van een net-niet-wanhopig pessimistisch wereldbeeld dat ook het zijne was. Hoe relatief zijn waardering voor de dichter Van de Kerckhove eigenlijk was, bleek indirect na het verschijnen van *Gebed voor de kraaien*. In een brief aan de toen negentienjarige Hugo Claus (°1929), schreef hij op 30 september 1948 naar aanleiding van enkele gedichten die deze jonge dichter hem had toegestuurd: “Eindelijk slaat iemand bij ons een resoluut moderne toon aan”. [geciteerd in Joosten 1996:170, cursivering gb] Het betrof hier een gedichtencyclus over Antonin Artaud en het was Walravens waarschijnlijk gunstig opgevallen dat de tienerjongen Claus – vergeleken met Van de Kerckhove – toch wel een ander, moderner referentiekader had. Aangenomen kan worden dat het hier onder meer het gedicht betrof waarmee Claus zijn tweede bundel, *Registreren* (1948), zou openen. Claus had Artaud gezien in een Parijs’ café, vlak voor het eind van zijn leven en hij kende zijn naam en faam. [Weisgerber 1970:20, Kooijman 1984:10 & Wildemeersch 1994:64] Zijn identificatie met deze *poète maudit* bij uitstek was uitermate romantisch.¹⁰ Ook de jonge dichter van *Registreren* voelde zich blijkbaar verdoemd en “aangetast voor het leven”. [Claus 1948] Interessanter is echter de poëtische verwantschap: zowel in

een nieuwe
jonge god:
Hugo
Claus

Claus' houding tegenover 'de Kunst' als in het directe beeldgebruik in deze vroege gedichten lijkt hij het kleine maar overtuigende broertje van de Franse dichter.¹¹ Het resultaat van die technische overeenkomst was een in Vlaanderen ongekenne manier om belijdenisgedichten te schrijven, zonder in huis-, tuin- en keukenbekenissen te vervallen. Hun gelijkaardige grondhouding heeft – terugkijkend op ruim vijftig jaar artistieke activiteit van Claus – misschien wel zijn hele verdere carrière bepaald: het leven en de kunst worden door hem op zo'n totale (totalitaire?) manier met elkaar in verband gebracht dat ze onderling verwisselbaar lijken. Daarmee wordt níét gesuggereerd dat Claus' werk uitiem autobiografisch van aard zou zijn. De synthese is van een totaal andere orde. Beide zijn zodanig doorweven met een zelfde mythologie en instelling (spel met waarheid en leugen, variatie als enige constante om zo aan elke beklemming te ontsnappen...) dat ze, in een onontwarbaar kluwen, uiteindelijk alleen nog maar naar elkaar verwijzen. En precies hetzelfde kan gezegd worden over Artaud. Het 'artistieke' op zich had geen waarde voor hem. Hij hoorde dan misschien af en aan wel bij de surrealisten, uiteindelijk zou hij als enige proberen de ultieme grens tussen kunst en leven (cf. 3.5) ook daadwerkelijk te slechten. Zijn eigenlijke poëzie is dan ook niet in zijn boeken te vinden, maar in de door hem voorgeschreven brutale realisatie ervan en, uiteindelijk, in zijn *revolte* ertegen. [Rothenberg&Joris 1995:521] Maar de strijd werd óók in de gedichten gestreden. Waar andere surrealisten veelal door verrassende metaforen de aandacht trokken, viel Artaud vooral op door de directe en toch niet expliciterende manier waarop hij zijn ideeën en verbeelding weergaf. De zeldzame vergelijking in 'Tutuguri. Le rite du soleil noir', bijvoorbeeld, lijkt traditioneel maar wordt door de daaropvolgende varianten 'opgenomen' in een montage van zelfstandige beelden: "les six hommes / [...] / jaillissent successivement comme des tournesols, / non pas soleils / mais sols tournants, / des lotus d'eau". [Artaud in Décaudin 1983:312, cursivering gb] Verder worden in dit gedicht in zeer korte versregels enkele filmische scènes en een interpretatie daarvan gepresenteerd. De vele teksten en gedichten die Artaud dicteerde voor *Suppôts et supplications* hebben een duidelijk belijdeniskarakter ("Je ne suis pas un fœtus enfoui au fond de moi-même" [Artaud 1978:70]), maar hij gebruikt daarvoor vaak heel directe, confronterende beelden ("Car moi, homme vivant, je suis une ville assiégée par l'armée des morts" [idem:68]) die de lezer niet wegzappen naar een realiteit buiten het gedicht (genre: "gelijk een waterbloem, vreemd uit den dood verzezen / siddert gij in mijn hand" ['De terugkeer', Mussche 1971:30]), maar naar een andere realiteit binnen het gedicht. De manier waarop dat gebeurt is te vergelijken met wat Van Ostaijen schreef in 'Modernistische dichters' (cf. 2.3): "Wanneer ik in het gedicht 'Marcel Schwob' zeg: 'gij zijt de stem van de Doper', zo is dit geen beeld, maar positieve realiteit. [...] Met een beeld als [...] 'hun gelaat als een Japans landschap' kan ik me natuurlijk niet verzoenen, veel meer het staat aan de antipode van wat mijn bedoeling is: de positieve uitdrukking. Ik zeg: 'Wat ben je een prachtig weenautomaat.'" [IV:178] De 'beelden' (die dus geen beelden zijn) geven zo direct mogelijk de (op die manier ervaren) realiteit weer. Het grote verschil met Van Ostaijen is echter dat Artaud, en later ook Claus, deze techniek zullen gebruiken om uitgesproken *narratieve* gedichten te schrijven.¹² De densiteit van het gedicht

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

wordt dan niet langer gewaarborgd door het ‘organische’, zuinig-uitgebalanceerde gebruik van woorden en beelden, maar juist door een grote hoeveelheid treffende beelden. En dat doet ook Claus in (het overigens nog vrij korte) ‘Voor de dichter Antonin Artaud’. Diens gezicht wordt een “uitgekerfde straatsteen” genoemd en het gedicht eindigt haast met een litanie van soortgelijke beelden: “Mijn dode hazewind, mijn verpuinde toren, / bloedende doodgeborene / uitgebrande man, / ANTONIN ARTAUD.” [Claus 1948] Naar aanleiding van een vorige versie van dit gedicht – een versie die overigens nog iets langer en anekdotischer was – schreef Claus eind maart/begin april 1948 aan Roger Raveel dat hij het had “uitgepuurd en uitgeschaafd tot een schrale eenvoud, die naar ik meen toch niet banaal is geworden.” [gecteerd in Wildemeersch 1999:584] In andere gedichten die hij in *Registreren* opnam, durfde hij nóg verder gaan in die uitpuring; hier ontbreken nagenoeg alle beelden. Net als in het Artaudgedicht is de geëvoeerde ‘realiteit’ sterk genoeg om ook zonder poëtische opsmuk de lezer te raken. In ‘Tutuguri’ beschrijft Artaud een ritueel waarbij men “het kruis” wil afschaffen. Zes mannen bewegen zich op het ritme van een drum terwijl een zevende man komt aangeloppeerd:

Ayant achevé de tourner
ils déplantent
les croix de terre
et l’homme nu
sur le cheval
arbore
un immense fer à cheval
qu’il a trempé dans une coupure de son sang.
[Artaud in Décaudin 1983:313]

Het tweede gedicht in *Registreren* bestaat voornamelijk uit soortgelijke droge, prozaïsche, mededelingen. “Ik wacht / en vind heel weinig uit / Uw brief heb ik gescheurd.” Toch kan ook hiervan een grote suggestieve werking (in casu: dreiging) uitgaan:

Soms doden de mensen nutteloos
de katten.
Zij schreeuwen soms ’s nachts
in het vroege zomerseizoen.
[‘II’, Claus 1948]

Niet dat het vertrouwen in het woord altijd even groot is. “Hopeloze golf van eenzaamheid,” schrijft hij elders [‘V’, idem] – een explicitering die in de latere verzamelbundels terugbracht is tot “[h]opeloze golf”. [Claus 1965a:16/Claus 1994a:57] Het slotgedicht van de bundel, ‘Nu nog een gedicht voor de temmer’ (voor varianten zie: [Claus 1965a:17/Claus 1994a:58]), nodigt uit tot een freudiaanse lectuur. Het doet dat zelfs in die mate, dat je het eigenlijk niet eens meer hoeft te lezen. De titel (die “temmer”) en alles wat we na al die jaren weten over Claus,¹³ laat een gedicht vermoeden waarin wordt afgere-

kend met de Vader (de biologische vader, maar ook elke wetgevende, de vrijheid inperkende instantie). Een vluchtige blik op de verzen bevestigt deze interpretatie: de ik zit “gekneld” in de kooi en wacht tot hij – blijkbaar onvermijdelijk – zal worden “ontmand”... Net als Dirk de Geest lijkt het mij echter minstens zo interessant Claus’ poëzie letterlijk te lezen. [De Geest 1999:22] Wat staat er dan als we de “kooi” niet metaforisch interpreteren?

In mijn kooi
zit ik gekneld,
elk uur van elke dag.

Ik weet mijn temmer heel dichtbij.
Nooit raakt hij mij.

’s Avonds,
als de stad de geur der garnalen
uit de zee opvangt
denk ik aan hem.

Ik moet gerustgesteld zijn,
zegt hij.
Zoals de anderen moet ik,
(door de legenden heen,
die mij verontrusten)
tam zijn in mijn kooi.

Nog heeft hij mij,
als de anderen, niet ontmand.
Want ik blijf leven
elke dag en elk uur
van het vurige verlangen,
vurige tijger,
hem tussen de tralies te pletten.

Het zal gebeuren.
Daarna zou ik het liefst des avonds sterven
[Claus 1948]

Er staat ongeveer hetzelfde, natuurlijk. Maar toch ook niet zó eendimensionaal. Het begint al met de titel: “nu nog een gedicht voor de temmer”. Na het Voorbeeldgedicht over Artaud, volgt er nu dus nog een over de antipode (de temmer, de vader) – zoiets. Er staat echter niet “over” maar “voor” de temmer. Waarom zou je een gedicht schrijven voor iemand waarvan je je wil ontdoen (letterlijk: “hem tussen de tralies [...] pletten”)? Om die gevreesde persoon gunstig te stemmen? Dat zal dan in ieder geval met dit gedicht niet gelukt zijn, kan worden verondersteld. Misschien had de dichter wel een andere reden om een gedicht “voor” hem te schrijven. De “ik” lijkt namelijk erg moeilijk zonder de “temmer” te kunnen. In een aantal opzichten beschrijft hij

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

hem zelfs als een geliefde. Ook als hij er niet is “weet” hij hem “heel dichtbij” en ’s avonds denkt hij aan hem. Het moment waarop dat gebeurt is niet toe-
vallig: hij denkt aan hem wanneer de garnalen hun geur verspreiden over de stad. En wat geldt voor garnalen? Ze zijn gevangen in of gevangenen van de zee. En die relatie kent de “ik”: ook hij leeft tegelijk ondanks de temmer (de ontmanning die hem moet temmen betekent zoveel als zijn dood) én dankzij hem. Er staat immers letterlijk dat hij nog niet ontmand is “[w]ant ik blijf leven / elke dag en elk uur” van het verlangen hem te doden; als dat verlangen om te doden er niet was, zou hij dus wél ontmand zijn, en dus ‘dood’; aangezien dat verlangen wordt gevoed door het bestaan van de temmer kan hij dus niet zonder hem. Ultiem blijkt die *double bind* aan het eind: wanneer de ik zijn temmer geplet/gedood zal hebben, wil hij ook zelf sterven (in een latere versie: “zal ik sterven” [Claus 1965a:17/Claus 1994a:58]). De temmer en de ik zijn dus absoluut op elkaar aangewezen, in een volstrekt statische situatie (dat blijkt ook uit de aanhef: de “ik” zit “elk uur van elke dag” gekneld in zijn kooi): enkel een radicale ingreep kan hier iets aan veranderen, maar die verandering impliceert onveranderlijk de dood (de één ontmant/doodt de ander; de ander plet/doodt de één) en dus de definitieve onvrijheid.¹⁴ Kortom: ze leven beiden enkel omdat ze elkaar met de dood bedreigen. En dus gaat dit gedicht niet alleen over de pogingen om aan elke vrijheidsbeperking te ontsnappen, maar ook over het besef dat dit onmogelijk is aangezien de vrijheid alleen maar kan bestaan omdat ook de onvrijheid bestaat. Behoorlijk ingrijpende inzichten die uitermate treffend worden verwoord. Ook hier zijn de beelden geen doordeweekse metaforen (ik voel me als een leeuw in een kooi), maar uitdrukkingen van een “positieve realiteit” die in een consequent ontwikkeld web van relaties wordt uitgewerkt. O, het wonderkind Claus.

Maar ook wonderkinderen maken een leerschool door. Die van Claus (1929) kan onder meer afgelezen worden aan het gedicht dat hij als zestienjarige naar het tijdschrift *Klaverdrie* stuurde (“Nu de vissen met koleuren spelen”, [AMVC, C 2756/H (1), 35607/174]) of aan het zowat even oude “Ik heb niet vergeten, gemene meid” (“jou treft geen blaam of geen verwijt / [...] / want niemand kan van je ziel het ontberen” [sic]. [collectie Clauscentrum, U1A] Maar ook het officiële poëziedebuut in boekvorm, *Kleine reeks* (1947), wordt niet echt beschouwd als een modernistische entree (“Als ik vannacht weer dobbel met de vrienden, / het lamplicht over onze bleke gezichten / zal in hun helle ogen haat weer lichten / om ’t lot, dat mij steeds slafelijk diende” [‘De Vrienden’, Claus 1947:18]). Als je de vroege Clauspoëzie chronologisch bekijkt lijkt het alsof de auteur na dat debuut een *evolutionaire sprong* heeft geforceerd – alsof hij na 1947 in één beweging de stap van 1890 naar 1950 heeft gezet. Toch is dat niet het geval. Hoewel zijn eerste gepubliceerde gedichten een auteur laten vermoeden die is opgegroeid op een streng dieet van Vlaamse Koppen en kopjes, wemelt het in zijn correspondentie uit die tijd van verwijzingen naar modernistische auteurs (Breton, Eluard, Michaux, Kafka, Daumal). [Wildemeersch 1999:passim] In één van de min of meer biografisch gefundeerde scènes uit *Het verdriet van België* vertelt hij over zijn kennismaking met deze moderne, door de Duitsers als *entartet* beschouwde kunst.¹⁵ Het hoofdpersonage Louis komt tijdens de oorlog samen met zijn vader in een huis terecht waarin stapels boeken liggen waaruit ze hun keuze

mogen maken. Terwijl zijn vader ligt te slapen, begint Louis als een bezetene in de Verboden Boeken te neuzen. “In *Der Querschnitt*, een tijdschrift met teksten die leken op de gedichten van Paul van Ostaijen. [...] Hij las sneller, plukte hier en daar paragrafen in *Struensee* van Robert Neumann, *De oude Waereld* van Israël Querido, hij kreeg hoofdpijn van het te snelle, te gretige lezen en keek toen naar plaatjes, naar naakte dikke vrouwen met rosse schaamhaarplukjes en gestriemde billen. Grosz.” [Claus 1983:552] De jonge Claus/Louis – trouw lezer van *Volk en Staat* en lid (geweest) van de Nationaal Socialistische Jeugd Vlaanderen – raakte er helemaal van in de ban. Hoewel hij zelf ontzettend genoot van Duitse propagandafilms – “*Reiter für Deutschland* met Willy Birgel en zo, die zal ik nooit vergeten” [geciteerd in Wildemeersch 1994:55] – begon hij langzamerhand te beseffen dat zijn esthetica een andere was. “Het heilige, sacrale, de exaltatie van de moed en de energie die in de beelden van Kolbe, Thorak, Breker in zijn plakboeken verheerlijkt werd, was het voor diegenen die er in geloofden? Ja. Hoorde hij daar (nog) bij? Neen.” [Claus 1983:564] De in Vlaanderen zo geliefde en dus eindeloos nagevolgde stijl waarin Orde en Maat hand in hand gingen met Opoffering en Strijd, en waarin Alles voor Vlaanderen & Vlaanderen voor Kristus onderling verwisselbare kreten waren... was niet langer de zijne. “Met lood in de kuiten, vastgeschroefd in de plankenvloer moest Louis erkennen [...] dat hij door het internationale jodendom besmet was, het was in zijn brein geslopen, slinks, niet te stuiten. Als er anderen bij zijn bij wie ik hoor, wil horen, zijn zij het, de versplinterde kubisten, expressionisten, al die tisten.” [ibidem] Dat “lood in de kuiten” en “vastgeschroefd in de plankenvloer” zijn uiteraard toevoegingen van de romancier Claus, maar ze maken zijn punt wel héél duidelijk: niet het kosmische expressionisme van Moens en Van den Oever, niet het al even kosmische geraas van Cyriel Verschaeve (“de Cyriel van Alveringem” [idem:549]) of de Hemelbestormende Nazikunst, maar het laag-bij-de-grondse, vaak zelfs ondergrondse, alles behalve Automatisch Metafysische... zou voortaan Claus’/Louis’ universum zijn.¹⁶ En wanneer de Amerikanen België bereiken zou dat universum zich nog uitbreiden. Dit alles had natuurlijk ook consequenties voor de schrijver die hij wou zijn. Wanneer Louis probeert zijn vriendin Bekka te beschrijven neemt hij nog zijn toevlucht tot archetypische metaforen: “Zij is wijdogig (als een ree? in: *Breviarium der Vlaamse lyriek?*)” [idem:618]; maar nadat hij via Amerikaanse soldaten kennis heeft gemaakt met Wallace Stevens¹⁷ wil hij zich niet langer door de Vlaamse poëzieclichés laten bepalen (“een geliefde, teveel *Breviarium van de Vlaamse lyriek*. Ik heb een *máitresse*, dat is het” [idem:668]). Het was al gebleken toen Louis in dat huis vol boeken werd losgelaten: het Vlaamse equivalent van al die moderne kunst was (nog altijd) Paul van Ostaijen. In het vervolg van de roman komt Van Ostaijen nog een aantal keer voor, telkens als IJkpunt van Moderniteit. Wanneer Louis poëzie probeert te schrijven (“Verveling dwaalt hier in de gangen / en ik met mijn verlangen / zie geen heil meer in mijn leven / Waar moet ik naar streven? / Ik moet, zegt men, een toekomst verwerven / Terwijl mijn bondgenoten in dichte rangen / aan de grenzen van het Oosten sterven” [idem:622]) ziet hij zich genoodzaakt het resultaat te verwerpen: “Het was niet modern genoeg. Geen Van Ostaijen, geen Victor Brunclair.” [idem:623] Waarna hij hetzelfde materiaal opnieuw behandelt, deze keer volgens het

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

modernistische handboek (concentratie, synthese, ellips, geen lidwoorden, woorden of zinsdelen in plaats van volzinnen): “Verveling, grijze gangen / Miserabel leven minimaal / In Oostengloed de geur van staal! / O doodsgezangen!” [ibidem] Ondanks de typografische aanwijzingen die drukkerszoon Louis overwoog (“[i]n kapitalen, korps twaalf, schreefloos?” [ibidem]) was ook dit nog geen echt modern gedicht à la *Bezette Stad*; het strakke rijmschema en de pathetiek in de uitdrukking (hoofdletters, “gloed”, “staal”) maakte dit eerder tot een bastaardgedicht van Wies Moens of een andere volksverbondene met humanitair- expressionistische inslag. Zijn besluit stond echter vast en zijn evolutie was niet meer te stuiten. Hij zou een modern kunstenaar worden. Wanneer zijn familieleden willen dat hij opnieuw naar school gaat, denkt hij: “Kende Jack London iets van driehoeksmeetkunde, wat wist Van Ostaijen af van scheikunde?” [idem:668] Jazz en Van Ostaijen – dat zouden de hoekstenen van zijn bestaan worden. Wanneer helemaal op het einde van de roman staat: “Wij hoorden de saxofoon en de paukeslag” [idem774] dan vat dat zijn universum gevat samen.

Het *verdriet van België* is natuurlijk een roman, geschreven door Mr. Imposter Claus bovendien. Het spreekt dus voor zich dat hiermee niet ‘de ware geschiedenis’ van de jonge auteur is verteld, noch dat de geciteerde verzen ‘authentiek’ zouden zijn.¹⁸ De impact die zijn kennismaking met de niet-traditionele kunst had gehad wordt hiermee echter wel duidelijk gesuggereerd en de behandelde passages geven ook aan met welk Van Ostaijenbeeld de ‘late’ Claus zijn jonge alter-ego geassocieerd wil zien.

En toch debuteert diezelfde ‘moderne’ Claus in 1947 met poëzie die door de traditioneel ingestelde critici relatief gunstig wordt onthaald. “Claus’ vers is nog zwak als poëzie, maar het is zelden slap,” aldus Clem Bittremieux over *Kleine reeks* in het katholieke *De Spectator*. In vergelijking met de schare “late epigonen van de Fonteiniërs” verkiest hij duidelijk “de kramp van Claus”. [Bittremieux 1947] En ook André Demedts is Claus’ “treffend accent” en “temperament” opgevallen. [Demedts 1947] Jan Walravens – nochtans altijd frenetiek op zoek naar nieuwlichters (cf. 5.2) – is niet zo overtuigd van die eigen stem en bevestigt in *Het Laatste Nieuws* zo de indruk dat *Kleine reeks* niet werd ingehaald als een nieuwe *Music-Hall* of *Germinal*: “De beeldspraak van Hugo Claus [is] verouderd en onpersoonlijk [...], de uitgedrukte gevoelens maar al te vaak gehoord”. [Walravens 1947a] Raymond Herreman was nog duidelijker. Hij “zou niet durven zeggen dat hier een dichter van morgen aan het woord is”. Hij vond het boekje “niet rijp [...] voor publicatie” al werd hij af en toe wel getroffen door “verzen en strofen, die geladen zijn met een muzikaliteit, met een verrassende klank zoals men dat maar zelden bij jonge dichters aantreft.” [Herreman 1947b] We worden dus geconfronteerd met een interessante paradox: de ‘neo-klassieke’ pers looft de jonge “tist” en ziet persoonlijkheid maar uiteraard ook nog veel jeugdig onvermogen in zijn werk, terwijl Walravens, de zelfverklaarde woordvoerder van de nieuwe generatie “tisten”, behalve sporen van talent vooral ook al te veel sporen van andere dichters waarneemt. Een latere commentaar van Claus geeft een plausible verklaring voor deze opmerkelijke tegenstelling:

Ik heb de Duitse letteristische dichters met rode oortjes gelezen. Maar toen de oorlog voorbij was, heb ik in een soort symbolistisch adieu de experimentele literatuur verdrongen.

Ik heb me dan gestort op een bloemlezing van *of all people* André Demedts, een zeer respectabel boek overigens. Daar stonden natuurlijk allemaal regelmatige verzen in, alle woorden keurig op een rijtje. Hoe dan ook, toen ik zelf aan het schrijven ging, nam ik dichters uit de bloemlezing van Demedts als model. [in Vanegeren 1999:14-15]

Geen hinkstapsprong in de toekomst, maar veeleer in het verleden dus. Als je er dan echter de gedichten zelf bijneemt, blijkt Claus zijn model (Demedts' *De Vlaamsche poëzie sinds 1918*, waarschijnlijk) helemaal niet zo goed gevolgd te hebben. Dat vond de bloemlezer zelf overigens ook. Niet dat Demedts Claus' intentie had opgemerkt, maar hij vond wel dat de jonge debutant een al te eenzijdig en dus 'onwaar' beeld schetste van de wereld: "wat een schimmige, wat een donkere, bijna hallucinerende wereld waar hij ons binnenleidt, nog ver van de echte werkelijkheid en vreemd aan de concrete duidelijkheid die een kunstenaar niet kan ontberen om groot, aangrijpend en schoon te zijn!" [Demedts 1947] *Et voilà, we zijn weer thuis*. Claus is nog geen échte kunstenaar, want hij geeft een vertekend beeld van de realiteit. De eis van het realisme, die samen met 'Alles voor Vlaanderen / Vlaanderen voor Kristus' op de IJzertoren gegrift schijnt in Vlaanderen (cf. 2.5), werd eens te meer in stelling gebracht. Met een net iets verschillende selectie uit de persknipsels kan dus een heel andere receptiegeschiedenis geschetst worden:¹⁹ één waarin Claus' debuut opvallend nieuwe en/of niet-courante expressiemiddelen werden toegedicht. En dan gaat het niet alleen over de "schimmige" wereld (Demedts) of "heimelijke spanning" die erin werd opgeroepen. [Herreman 1947b] Jan Walravens meldde dat Claus' zeggingswijze "niet rauw en onverbloemd" was – zoals die van zoveel al dan niet met *Arsenaal* gelieerde dichters –, maar dat de mededeling in zijn verzen veeleer tot stand kwam "door een subtieler spel van beelden en klanken". [Walravens 1947a] Niet dat we hier nu meteen te maken hebben met een overtuigende partijganger van het sonorisme en de zuivere lyriek, maar toch maakt Claus hier inderdaad duidelijk gebruik van middelen die door Van Ostaijen en Van de Woestijne veelvuldig gebezigd waren, maar die in de toenmalige Vlaamse poëzie wat in onbruik leken. Uit het derde gedicht van de openingscyclus 'In Memoriam' (het gedicht opgedragen aan Raveel) is dit de tweede strofe:

De late avond weegt op ieder leven,
deze avond zonder sterren of maan.
Dor zijn de bomen in de dreven,
ijl is iedere menselijke waan.
[Claus 1947:11]

Niet alleen het thema van de menselijke waan doet hier aan de late Van Ostaijen denken (cf. 2.5), ook de door het klankspel extra versterkte zwaar-
moedige atmosfeer ("[d]e late avond weegt op ieder leven") is niet vreemd
aan de dichter van *Het eerste Boek van Schmoll*. Diezelfde elementen, het alge-

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

mene belijdeniskarakter van de verzen in deze bundel én de traditionele vormen (sonnet, rijmende kwatrijnen) zijn echter net zo goed met Van de Woestijne te verbinden; of met Gilliams, die wellicht meeklinkt in een strofe als: “Het dorp is grauw en eindeloos verlaten, / geen jaarring en geen jonge berken / geen namen meer op de poreuse zerken. / Ik ken geen namen en geen gelaten.” [idem:14] Claus bevond zich dus níet in 1890 (cf. supra) ten tijde van *Kleine reeks*, maar ergens halverwege het interbellum. Dat blijkt ook uit enkele nooit gepubliceerde gedichten uit hetzelfde jaar 1947 waarin hij al de eenvoudige, onopgesmukte zeggingswijze van *Registreren* aandurfte (“Wie liep vannacht onder de bomen / Wie heeft vannacht mijn lichaam aangeraakt” [geciteerd in Wildemeersch 1999:582]). En na die bundel gaat het snel. Begin 1949 stuurt hij Raveel een gedicht waaruit een nieuwe stap in de evolutie blijkt. Hoofdletters en interpunctie hebben nagenoeg helemaal afgedaan, de belijdenis wordt in direct-confronterende beelden en een retorisch stuwend – zij het in dit gedicht soms ook nog wel eens stremmend – ritme verpakt: “door je eigen altijd gespleten, scheve mond / bedrogen, gekleefd, gekloofd / is altijd alles opgeblazen als een zak / je leven je eigen altijd verkleefd”. [‘Sonnet’, Claus 1994b:44] De deur die uitgeeft op het land genaamd *Moderne Lyriek* lijkt hiermee eindelijk helemaal opengestampd.

het
programma
van *Tijd en
Mens*

De timing was perfect. Het jongerendebat was in goede bedoelingen blijven steken, maar had wel veel energie losgemaakt (cf. 5.2). Remy C. van de Kerckhove had zich van z’n modernste kant laten zien (cf. supra). Jan Walravens stond sowieso altijd klaar om een vernieuwende beweging enkele theoretische porren in de rug te geven. En Hugo Claus had zichzelf in recordtempo ontpopt tot kenner en beoefenaar der hedendaagse kunsten en literaturen en was zich – als een late schaduwloper van Van Ostaijen in Berlijn – gedreven door geldingsdrang en onvrede met al het bestaande, uit de naad beginnen te werken om een eigen tijdschrift op te richten dat aandacht zou schenken aan al die hedendaagse kunsten.²⁰ De tijd en de mensen waren er klaar voor. Na het mislukken van het nog al te eclecticische *Janus* eerder dat jaar,²¹ verscheen in september 1949 dan eindelijk het eerste nummer van het (soort) tijdschrift waarop zovelen zo lang hadden gewacht: *Tijd en Mens. Tijdschrift van de nieuwe generatie*. Althans, zo lijkt het als we – met de kennis van wat volgde – op deze historie terugkijken. Jos Joosten heeft er in zijn uitvoerige studie over het blad echter terecht op gewezen dat *Tijd en Mens* in eerste instantie werd beschouwd als een zoveelste naoorlogse poging tot jongeren-tijdschrift en dat het pas na enkele jaren echt een (avant-garde-)rol zou beginnen spelen in de Vlaamse kunstwereld. [Joosten 1996:194-195]²² De ambities die in het door Walravens opgestelde manifest [idem:216] werden geuit waren nochtans niet min. Ik beperk me tot het strikt artistieke deel. Het blad zal:

onverpoosd het kruispunt opzoeken waar het moderne esthetische streven – zoals het zich openbaart in de abstracte kunsten, de simultaneïstische, existentialistische, magisch-realistische en lettristische literatuur, de atonale muziek en de bouwkunst van Le Corbusier en Wright – het Vlaamse temperament ontmoeten kan. [...] Van de poë-

zie zullen wij opnieuw de intuïtieve kenmerken opzoeken, met uitsluiting van het huidig Vlaams geknutsel, dat men als neo-classicisme wil doen doorgaan. [Tijd en Mensredactie 1949]

Nadat vele lange jaren enkel dat neo-classicisme opgeld had gedaan, waren nu dus plots al die moderne ismen aan de orde. Alles wat nieuw was, eigenlijk: het existentialisme van Sartre, het superhippe maar tegelijk ook toen al in een getto opgesloten lettrisme (in 1945 opgericht door Isidore Isou [Van Gorp 1986:225], nauw verwant met kalligrafie en in dat opzicht een theoretische voorloper van de *logogrammes* van COBRA-leiders Christian Dotremont en Asger Jorn [Rothenberg&Joris 1998:235])²³ maar net zo goed het magisch-realisme (van niet-medestander Johan Daisne). Walravens vermeldt ook de simultaneïstische literatuur, een mij verder onbekende stroming die ik alleen maar in verband kan brengen met de theorie van de kubistische schilder Delaunay waarin het klassieke perspectief wordt opgegeven in ruil voor *simultanité* – een vroege vorm van *wereldgelijktijdigheid* die ook Apollinaire zou beïnvloeden in zijn associatieve poëzie ten tijde van *Alcools* en *Calligrammes* [Nicholls 1995:121] en zo – van ‘Over dynamiek’ tot de Berlijnse bundels (cf. 2.2.2.1, 2.2.2.2.1 & 2.2.2.2) – indirect ook Van Ostaijen. Hoewel de hernieuwde aandacht voor Van Ostaijen vanaf de jaren vijftig vaak automatisch gekoppeld wordt aan *Tijd en Mens*,²⁴ kwam zijn naam dus niet expliciet voor in het manifest. Als groot kenner en beoefenaar van verschillende ismen tijdens het interbellum functioneert hij hier echter wel impliciet als de patroonheilige van deze nieuwe generatie vernieuwers. En met het aan hem gewijde nummer 17 leek de *Tijd en Mens*-generatie hem zelfs een papieren piëdestal te bezorgen. Maar ook dat klopt natuurlijk niet helemaal. De geschiedenis herhaalt zich nooit zomaar. Geen evolutie zonder variatie. Toen de redacteurs en medewerkers van *Tijd en Mens* tijdens de vierde jaargang van het blad een speciaal nummer over Van Ostaijen voorbereidden, waren de twee poëziedelen van zijn verzameld werk al verschenen (cf. 5.5).²⁵ Ze hadden dus ruim de tijd om hun eerder misschien wat *schwärmerig*-positieve houding tegenover Van Ostaijen (cf. 5.2 en supra) te funderen en waar nodig bij te sturen. En dat zou ook gebeuren. Het Van Ostaijennummer was dan ook alles behalve een unanieme lofzang op de dichter die algemeen geacht werd hun geestelijke vader te zijn. En misschien wel precies daarom. Nu een behoudsgezind criticus als Raymond Herreman had gesteld dat “Hugo Claus, Remy van de Kerckhove, Marcel Wauters, Albert Bontridder [...] onmiskkenbaar op Van Ostaijen voortbouwen” [Herreman 1952b:4] was er hen nogal wat aan gelegen om hun zelfstandigheid te bewijzen. De eerste sporen van *anxiety of influence* werden zichtbaar (cf. 1). Maar tegelijk waren er inderdaad ook belangrijke verschillen. De Vlaamse Vijftigers waren niet de zonen van Van Ostaijen, maar achterneven die met interesse, maar ook met de nodige afstand, onderzochten welk deel van de erfenis hen nog van pas zou kunnen komen.²⁶

Voor Hugo Claus was dat misschien wel vooral de *persona* Van Ostaijen. Ruim veertig jaar later verklaarde hij over deze periode: “Mijn meester was Paul van Ostaijen. Zijn geschreeuw en geronk over broederlijkheid en zijn gedoe met onomatopoeën interesseert me niet, maar de tijd roeit dat toch uit. Van Ostaijen blijft ook mijn meester als figuur, als onrustige wroeter in alle moge-

Claus’
‘Van
Ostaijen’-
gedicht

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

lijke laatste snuffes. Ook in zijn poëzie is er altijd een directe lijn met de Franse en Duitse literatuur van zijn tijd.” [in Vanegeren 1999:15] De Vlaamse literatuur kende intussen al ruim een halve eeuw auteurs die onbekommerd over de grenzen keken en zich probeerden in te schrijven in buitenlandse tradities of scholen (cf. 2.1). Maar Vermeylen, Teirlinck of de jongens van *De Boomgaard*, *Het Rode Zeil* of 't *Fontejntje* waren nooit, of slechts als jeugdzonde, ‘onrustige wroeters’ geweest. Voor een jonge hond als Claus was Van Ostaijen het enige inlandse rolmodel. En dat blijkt ook uit het gedicht waarmee hij het Van Ostaijennummer van *Tijd en Mens* opende:

Soms wordt de herfstelijke, de brakke, de bronstige avond
 Wordt de kamer in mijn hoofd een tuin
 Waarin een jongeling gaat en feest houdt
 Als ik luister.

Die als een jonge berk werd geveld.
 Die brandend was in het kalken huis van
 Broederschap en Mensenliefde en er het klokkenhuis der tamme
 Rijmen at.
 Die zijn wit land niet vond, zijn fosforen Rijn niet vond,
 Hij was een kind der haven, een verrukte jager,
 Een kaper in deze laagte,
 Een schuimer van deze zandige zee,
 Een heldere, waarbij mijn hart de harde maten der heilige
 Ellende slaat.

Zijn tong was nachtschadelijk, zijn letters waren
 Helse wieren.

Nu rust de zege in de grenzeloze grond
 De merel van zijn stem. En de boten der onrust
 Eindigden in zijn taal.
 Maar ongehinderd blijft de aarde en hinkende stappen
 Onze voeten.
 Wij zijn onvoorbereid. Hij ligt. Niets is hem nader
 Dan onze woorden die zijn wieren beklemd herhalen als letters.
 De kei van zijn tong rolt nader, breekt in ons mondgewelf
 En slaat en wentelt.

Hij breekt de band, hij is het leder dat mij bijt,
 Hij houdt mij samen soms,
 Wanneer ik door deze straat van koeien, garnizoenen, verzenmakers
 Ga, wanneer de avond,
 Stil als een oude, stille vrouw
 (het gras zwijgt, gekweld in ons land,
 gespleten ons glooiend veld)
 Ons samen in boeien knelt.
 [Claus 1953b:1-2]²⁷

Het Clausuniversum komt ons meteen bekend voor: de hele maatschappelijke constellatie in Vlaanderen/België (hier metonymisch samengevat als “de straat van koeien, garnizoenen, verzenmakers” – een land van boeren, soldaten en dichters, dus²⁸) lijkt erop gericht de schrijver/het eigenzinnige individu “in boeien” te knellen en die “ik” probeert daar op alle mogelijke manieren aan te ontsnappen. De verwantschap die de “ik” voelt met Van Ostaijen (“hij”) maakt die strijd minder eenzaam. Of toch zo ongeveer. Want net als in het gedicht voor de temmer in *Registreren* (cf. supra) is de situatie ook hier niet zo eenduidig. De paradox wordt samengevat aan het begin van de slotstrofe: “Hij breekt de band, hij is het leder dat mij bijt, / Hij houdt mij samen soms.” Van Ostaijen – het woordgeworden buitenbeen van de Vlaamse letteren – breekt (uit) de band, maar vormt er tegelijkertijd zelf één (de lederen band die de “ik” bijt). In dat opzicht geeft hij als het ware mee richting aan de ontwikkeling van de “ik”. De verbrokkeling in het leven en het werk van de jonge Claus kan hij “soms” tegengaan. Bert Kooijman interpreteert deze verzen als volgt: “de verbreker van een knellende band is tegelijkertijd die pijnlijke (leren) band. Claus voelt zich als avant-gardistisch dichter met Van Ostaijen verbonden. Die band is heilzaam maar ook pijnlijk: heilzaam voor de eigen dichtelijke werkzaamheid maar pijnlijk ook vanwege het dodelijke gevaar van het epigonisme”. [Kooijman 1979:18] Dat laatste lijkt me wat overdreven; het bijten kan immers net zo goed gezien worden als een aansporing: laat je niet in slaap wiegen, blijf doorgaan (cf. infra). En misschien is het wel juist deze oproep, die Claus in Van Ostaijen leest, die richting geeft aan zijn activiteiten.²⁹ En dat hij daar behoefte aan heeft, kun je aan de beginstrofe aflezen. Die begint overigens ook met “soms”. Parafrazerend: als de “ik” naar Van Ostaijen luistert, verandert de niet bepaald opwekkende avond (hij is “herfstelijk” – een heel functionele contaminatie van herfstig en “lijk”) plots in een feest. Zijn hersenen (“de kamer in mijn hoofd”) worden een tuin waarin een jongeling “gaat en feest houdt”. En die jongeling wordt beschreven in de volgende drie strofen. Het daarin opgeroepen beeld van Van Ostaijen is uiteraard metaforisch verdicht, maar het is niet echt ongewoon: hij stierf jong (“geveld als een jonge berk”), was een vurig humanitarist (“brandend in het kalken huis van / Broederschap en Mensenliefde”), veranderde de poëtische gebruiken (“at het klokhuis der tamme rijmen”),³⁰ vond nergens rust of een thuis (“Die zijn wit land niet vond”), probeerde tevergeefs water en vuur te verzoenen (“zijn fosforen Rijn niet vond”), kwam uit Antwerpen (“een kind der haven”), stelde zich steeds andere doelen (“een verrukte jager”³¹), ging in helder klinkende verzen de wereld te lijf (“Een heldere, waarbij mijn hart de harde maten der heilige / Ellende slaat”³² & “tong was nachtschadelijk”³³) en vele andere dichters inspireerde en intrigeerde (“zijn letters waren / Helse wieren”)... Met die laatste kwalificatie maakt Claus de sprong naar het heden. Hij mag dan wel dood zijn, vele dichters zitten nog altijd in zijn wieren gevangen. “Nu rust na de zege in de grenzeloze grond / De merel van zijn stem”. En hier legt hij een heel eigen accent. Ondanks de steeds frequentere lof, bleef de algemene opinie over Van Ostaijen toch dat zijn talent nog niet volgroeid was toen hij dood ging (cf. 3.4, 5.1 & 5.5): hij stond “op het punt [...] een groot dichter te worden,” zoals Buckinx voor de zoveelste keer zijn refrain uit de jaren dertig zou herhalen in een enkele jaren later te verschijnen poëziege-

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

schiedenis. [Buckinx 1956:13] Daar was Claus het dus niet mee eens: Van Ostaijen behaalde wel degelijk een zege. Zijn stem spreekt niet langer, maar ze klinkt nog altijd door. Vaste grond onder zijn voeten vond hij uiteindelijk in het gedicht ('En de boten der onrust / Eindigden in zijn taal'³⁴). Die vaste grond was echter enkel van hem; ze kan onmogelijk die van de nieuwe generatie zijn ("ongehinderd blijft de aarde en hinkende stappen / Onze voeten"); die moet haar eigen weg uitstippelen ("Wij zijn onvoorbereid"), al komen zijn voorbeeld en inspiratie daarbij uiteraard wel van pas. Zijn woorden worden herhaald, maar op een eigen manier ("Niets is hem nader / Dan onze woorden die zijn wieren beklemd herhalen als letters"). En dat kan onmogelijk makkelijk gaan. "[D]e dichter spreekt alsof het er niet uit wil," schreef Van Ostaijen toen zijn broer een spraakgebrek bij hem meende vast te stellen. [IV:329] Als een eigentijdse Demosthenes moet de jonge dichter met stenen in de mond oefenen; meer nog: hij moet de kei van zijn voorganger proeven, proberen en uiteindelijk vermorzelen om zo tot een heldere, persoonlijke dicitie te komen – "De kei van zijn tongval rolt nader, breekt in ons mondgewelf / En slaat en wentelt." De invloed moet overwonnen worden en daar stuurt Van Ostaijen het zelf ook op aan: "Hij breekt de band" (cf. supra).

In een poëtische lectuur lijkt dit alles me zeer typisch voor Claus: Van Ostaijen als voorbeeld van iemand die zelf onbetreden paden opzoekt, het lyrische probleem telkens opnieuw stelde en het nooit definitief opgelost achtte. In een brief uit de jaren zeventig drukte hij dit, naar aanleiding van Van Ostaijen, als volgt uit: "V.O. blijft voor mij dé grote Vlaamse dichter en essayist. *Self-defence* zou verplichte schoollektuur moeten zijn. En precies die schommelingen tussen 'perioden', het schaamteloos ondergraven van vroegere ideeën, de onrust die uitmondt in 'momenten', maakt dat hij zeer tegenwoordig is, en een voorbeeld voor de krentenkakkers van één stijltje, één schraal terreintje." [geciteerd in Kooijman 1979:20]³⁵ In die laatste zin heeft Claus het natuurlijk eerder over zichzelf dan over Van Ostaijen. Er is al eerder op gewezen dat Van Ostaijens poëtische ontwikkeling niet helemaal continu verliep (cf. 2.5 & [Hadermann 1965:passim]), maar toch zit er bij hem een veel duidelijker lijn in dan bij Claus. De poëtica van Claus kan van *Kleine reeks* tot pakweg *Het teken van de hamster* nog enigszins als een parcours gereconstrueerd worden (cf. infra & 6.1), maar zelfs binnen die evolutie is het onmogelijk een heterogene bundel als *tancredo infrasonic* onder één noemer te brengen. Eigenlijk is Claus al vanaf begin jaren vijftig minstens tien dichters tegelijk en beoefent hij al die "momenten" die hij zelf aan Van Ostaijen toeschrijft in een totaal onvoorspelbare volgorde. Van Ostaijen deed dat volgens mij veel minder in "momenten". Nadat hij een bepaalde oplossing geprobeerd en verworpen had, kwam hij er niet meer op terug. Claus lijkt echter in de loop van zijn carrière een aantal oplossingen goed bevonden te hebben, en afhankelijk van het onderwerp of zijn gril van het moment kan hij die opnieuw oprakelen en variëren.³⁶ En ook dat lijkt me een gevolg van die *brekende* kei in het mondgewelf: de dichter moet uiteindelijk de absolute vrijheid nastreven, het enige wat hem nog bindt is juist die dwang. De *double bind* van temmer en getemde, alweer (cf. supra).

Maar in de beginperiode van *Tijd en Mens* was die kei nog niet gebroken. Claus test er verschillende stijlen en stemmen uit, en behalve een aantal anderstali-

ge modernisten klinkt tijdens dat proces hier en daar ook Van Ostaijen door, zij het vaak toch al met een Clausiaans accent. In het eerste nummer van het tijdschrift publiceerde Claus 'Drie blauwe gedichten voor Ellie' – samen met de negentien gedichten tellende cyclus 'Ring om Ellie' die in februari 1950 in het *Nieuw Vlaams Tijdschrift* verscheen, een belangrijk corpus waaruit later geput zou worden voor de bundel *Een huis dat tussen nacht en morgen staat* (1953). Het openingsgedicht in die bundel (het derde blauwe gedicht in *Tijd en Mens*) toont een nieuwe variant van de experimentele belijdenislyriek die de dichter eerder al in *Registreren* ontwikkelde (cf. supra): na een lange anaforische opsomming duikt plots een "ik" op ("En ik trek het me niet aan / [...] Ik zeg het je nogmaals / Ik trek het mij niet aan / Wat er ook moge gebeuren" ['Oefeningen 1', Claus 1953a:9]³⁷), maar – en dat onderscheidt Claus van de meeste van zijn voorgangers – die "ik" doet geen concrete mededeling. Wat hij zich niet zal aantrekken is: dat de "jij" de "muur" waarvan in de opsomming voortdurend sprake is "te gronde" zou richten. De hele interpretatie daarvan hangt bijgevolg af van de lange beeldenreeks die er in die opsomming aan vooraf ging. De beelden verwijzen dus terug naar elkaar, net zoals ze dat ook al bij Van Ostaijen deden (cf. 2.5). Interessant aan die opsomming is – zoals Joosten al aangaf – dat die "als het ware een aftelrijmpje" vormt. [Joosten 1996:209] En dat was, zoals gezien, Van Ostaijens grote compositie-ideaal bij het schrijven van vele van zijn late gedichten (cf. 2.5). Het nieuwe bij Claus is echter dat hij de zin (of: de versregel) en niet, zoals Van Ostaijen, het woord met al zijn sonorische en ritmische mogelijkheden als bouwsteen gebruikt. Dus niet "Lieveke / dieveke / doerideine / do en deinen" ['Wals van kwart voor Middernacht', II:208], maar "Met de bal van de lachende kinderen tegen de muur / Met het verstoppertje spelen 's avonds tegen de muur". [Claus 1953a:9] Niet dat klank hier geen rol zou spelen. Net als bij Van Ostaijen, is ook bij de in dat opzicht dus helemaal niet *a-tonale* Claus de afwisseling van klinkers alles behalve toevallig ("Met de avond en de inktnacht in één zak tegen de muur / Met de dagen na mekaar en zonder grenzen tegen de muur")³⁸ en ook alliteraties worden vaak gebruikt ("Met de vogels op de verwaterde dijken tegen de muur // Met de boten de boetelingen"). Gevolg is dat Claus – en ook dat was bij Van Ostaijen net zo (cf. 2.5 & 4.1) – het zich door al die retorische middelen kan permitteren om identieke woorden (hier: acht keer "muur") in rijmpositie te herhalen zonder dat de pregnantie van het gedicht daaronder lijdt. Een belangrijke constante uit Claus' lyriek is hiermee ook aangegeven: de sterk retorische opbouw van zijn gedichten. De *driue* die de lezer door het gedicht moet 'trekken' wordt niet alleen bepaald door alle klassieke trucjes (alliteratie, assonantie en de andere rijmvarianten), maar ook – en bij Claus zelfs vooral – door de welhaast dramatisch opbouw van de tekst; er zijn duidelijk personages in het spel en die spreken ook expliciet met elkaar. Wanneer ik eerder aangaf dat Claus opnieuw narratieve gedichten zal 'durven' en kunnen schrijven, dan heeft dat dus niet alleen te maken met de vermelde grote hoeveelheid sterke beelden (cf. supra), maar ook met de dialoogjes die hij naadloos in de gedichten opneemt. Van de in vele opzichten levende *tableaus* die zo ontstaan, is het tweede blauwe gedicht voor Ellie een interessant voorbeeld:

Een huis dat
tussen nacht
en morgen
staat

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

De dag zit in zijn kooi
En ik zit in mijn hemd

De wind rukt aan de winterruiten
De wind ruikt aan de winkelramen buiten
De meiden schuren het gelaat der straten
De Vrijdag voor zij vrijen gaan de Vrijdagavond
En de duinen zijn nu uitgewaaid

En denkende aan mijn blonde bloedende liefde
Zeg ik tot mijn gebuur:
 Het zal niet duren
 Zij bedriegt mij met de wind
 En ik ben toch twintig
 En hij veertienhonderdduizenden jaren oud

Maar mijn gebuur in zijn hemd zegt:
 De dichter kan nooit overwinnen

Ik zeg:
 Ik zal de wind door de winkelramen gooien
 Hem opvangen en hem aan stukken treden
 En hem dan naar de schele meiden gooien
 Die nooit tevreden in het vrijen zijn

Maar mijn gebuur in zijn hemd
Terwijl hij naar zijn gebuur in de beklepte spiegel kijkt
Zegt heel treurig:
 De dichter kan niet overwinnen

De dag zit in zijn kooi geklemd van uren.
[‘Oefeningen 6’, idem:14]

Dit is natuurlijk alles behalve een ‘zuiver’ lyrisch gedicht. De opeenvolging van erg laconieke en uitermate ‘poëtische’ stukken heeft een heel ander effect dan de late Van Ostaijengedichten die, zelfs wanneer ze in een erg ‘volkse’ stijl geschreven zijn, alleen al door hun zorgvuldig afgewogen beeld- en klankgebruik nogal opzichtig hengelen naar het predicaat ‘poëzie’. Niet dat Claus zomaar wat aanmoddert. De verandering die hij doorvoerde in vers 6, bijvoorbeeld, lijkt me precies vanuit sonorische overwegingen gemotiveerd. In *Tijd en Mens* stond: “De Vrijdag voor zij vrijen in de vrijdagavond”. [in Roelens&Vanhoutte 1998:33] De versie die in de bundel werd opgenomen allitereert nog even lustig maar past door dat “gaan” qua klank keurig tussen “Vrijdag” en “Vrijdagavond”, echoot meteen ook de a-klanken uit het vorige vers (“gelaat der straten”) én verhindert dat er nog een andere, vreemde (i-)klank in deze regel zou staan. Ook de opbouw van die tweede strofe doet wat aan Van Ostaijen denken: de eerste twee verzen lijken door die herhaling en variatie bijna *lyrisme à thème*. Hetzelfde geldt overigens voor de begin- en slot-

regel. Ook een alliteratie als “blonde bloedende” had niet misstaan in ‘Nachtelijke Optocht’. Maar na *Bezette Stad* en het al even spreektaalig-retorische ‘Huldegedicht aan Singer’ (“jawel / jawel jawel jawel ik zeg het u een Singer / versta-je geen nederlands mijnheer” [II:169], 1921) zou elk restant van een ‘normaal’ gesprek door de organisch dichtende Van Ostaijen geweerd worden. Claus’ lyrische ik daarentegen spreekt zijn “gebuur” aan en verleidt die zowaar tot een gedachtenwisseling over liefdestrouw en de kracht van het woord. De meest extreme voorbeelden van deze ‘dramatische’ poëzie vinden we in het ‘pantomime-gedicht’ *Zonder vorm van proces* (1950) en in ‘Het lied van de molenaar’ (beide ook in *Tijd en Mens*). Opvallend is dat de beeldspraak in deze gedichten vaak aan het humanitair-expressionisme doet denken (“Het geloof als een toorts die de houten monniken verast! / En de hoop als een kreet [...] / bloedende hoop met witte nerven” [Claus 1965a:23]). Van Ostaijens opmerking over deze expressionismevariant als zou de lezer/“toehoorder” hier “in stormpas [...] veroverd” worden door de “hevigheid” van de “pathetiek” en niet zozeer door het zorgvuldige “sensibiliseren” van de voorstelling [IV:271] is hier nog altijd enigszins van toepassing. Het is in dat opzicht dus ook niet verwonderlijk dat Jan Engelman in een recensie Claus’ verzen in verband bracht met die van Wies Moens en Daan Boens. [Engelman 1953]³⁹ In vergelijking met die van Moens of Mussche zijn Claus’ beelden echter veel minder “ornamenteel” en “onpregnant” [IV:272]; ze zijn wél, en zeer bewust, “centrifugaal”. [ibidem] Dat is waarschijnlijk het grootste verschil tussen de vroege Claus en Van Ostaijen: Claus dicht niet langer vanuit één lyrische kern. Een gedicht bevat haast zoveel kernen als versregels (cf. infra) en die voortdurend herhaalde inslag van nieuwe motieven moet er, samen met de vermelde klank- en ritmepatronen en een verrassend beeldend vermogen, voor zorgen dat het gedicht pregnant blijft. Een intussen klassiek geworden voorbeeld hiervan is ‘Ik schrijf je neder’: steeds nieuwe, maar syntactisch vrijwel parallelle beschrijvingen van de vrouw (“mijn heidens altaar / Dat ik met vingers van licht bespeel en streef”, “Mijn jonge bos dat ik doorwinter”, “Mijn zenuwziek onkuis en teder teken”) worden afgewisseld en aangevuld met vaak even metaforische beschrijvingen van de activiteiten van de “ik” (“Ik schrijf je adem en je lichaam neder”) en dan weer erg concrete (“En tegen je oor beloof ik je splinternieuwe horoscopen / En maak je weer voor wereldreizen klaar”) en anekdotische en toch ook symbolische vaststellingen (“En ik heb geen huis ik heb geen bed / Ik heb niet eens verjaardagsbloemen voor je over”). [Claus 1953a:30] De vaart die door deze woord- en beeldenlood bereikt wordt moet niet zozeer – zoals bij de humanitair-expressionisten uit het interbellum – de euforie van het moment suggereren, maar veeleer aangeven dat de dichter achter de vrouw, de werkelijkheid en uitiem ook achter de woorden aanholt. Dertig jaar eerder trachtte Van Ostaijen dynamiek te evoceren door een stroom van associaties die elkaar volgens een inherente ‘logica’ opvolgden (cf. 2.2.1); dat lijkt bij Claus niet anders, alleen wordt die ‘logica’ bij hem veel meer door de mogelijkheden van de taal en het beeld bepaald dan door ‘het verhaal’ en de klank. Het “altaar” wordt een muziekinstrument (vandaar “bespeel”) en zo komt de dichter tegen het eind van die strofe aan dat “gelijnd muziekpapier”. Op een gelijkwaardige manier zijn de “splinternieuwe horoscopen” verwant met de “ster-

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

renbeelden” uit de volgende strofe. Maar al deze flipperkasteffecten kunnen niet verhelen dat de vrouw en de realiteit de dichter altijd te snel af zijn. Want terwijl hij haar “neder [schrijft] op papier”, “zwelt en bloeit” zij “als een boomgaard in Juli”. [ibidem] De evolutie en expansie van de werkelijkheid kan onmogelijk vastgelegd worden. Ze kan alleen maar in een parallel universum geïmiteerd worden door een oeuvre dat steeds kolossaler proporties aanneemt. En ook dat was een inzicht dat Claus al vroeg verworven had.

De Blijde en
Onvoorziene
Week

Niet dat dit de ultieme oorzaak was van zijn tomeloze werkdrijf. Gedreven door de al gesignaleerde vrijheidsdrang, kon en wou hij zich niet tot één kunsttak, genre of stijl beperken. Zijn contacten met COBRA-kunstenaars zullen hem hierin zeker gesteund hebben. Daar had men zich immers voorgenomen om de grenzen van die vrijheid in alle opzichten te exploreren. Een van de meer exuberante resultaten was het in 1950 in Parijs in eigen beheer uitgegeven boekje *De Blijde en Onvoorziene Week* dat Claus met Karel Appel maakte. Het bevatte zeven gedichten die in handschrift werden afgedrukt, maar dat moet eerder aan het ontbreken van een echte drukpers geweten worden (het boekje werd volgens een “Fotocopy systeem” gedrukt, vermeldt het colofon) dan aan enige invloed van *De Feesten van Angst en Pijn*, zoals Wildemeersch suggereert. [Wildemeersch 1973a:53] Het zou immers nog tot 1952 duren vóórdat dat boek voor het eerst in zijn originele, handgeschreven typografie zou verschijnen (cf. 5.5). In de eerder door Burssens bezorgde editie *Gedichten* was *De Feesten* relatief conventioneel gezet in drukletters. Het handgeschreven karakter van *De Blijde en Onvoorziene Week* past overigens ook perfect bij de inhoud. Conventies en decorum zijn er blijkbaar om geschonden te worden en dat doen de kunstenaars hier met veel enthousiasme. De zondag, “de dag waarop de / nonnen hun zonden noemen / aan de houten priester in zijn hok,” is voor de dichter “een dag zonder reden”. [Claus&Appel 1979:29] Of dat betekent dat alle redelijkheid overboord moet worden gegooid of, zoals een latere versie suggereert, “deze dag geen geldende reden” is [Claus 1965a:30/Claus 1994a:75] om hem, bijvoorbeeld, aan God te schenken is niet duidelijk; dat godsdienst en kerk hier ter discussie gesteld worden echter wel. [Wildemeersch 1973a:55] Waarschijnlijk wél in het spoor van Van Ostaijen, wordt de inhoud hier en daar “gevisualiseerd” [idem:53]; de pijlen naar boven (voor de voortplanting) en beneden (wanneer de dichter en Appel zich “met beklemde organen” bevinden [Claus&Appel 1979:31]) beklemtonen, voor zover dat nog nodig mocht zijn, de in het tweede gedicht duidelijk aanwezige “penis-symboliek”. [Wildemeersch 1973a:53] In het vijfde gedicht is er sprake van “vonken uit de wereld schieten / in de schiettent van de DONDERdag,” waarbij die “donder” als een omlaagvallend fenomeen recht naar beneden afgedrukt is. [Claus&Appel 1979:37] Claus geeft zich ook – net als Van Ostaijen in Berlijn – over aan eenvoudige en soms flauwe taalspelletjes (hij gaat met “Appel [...] appels / stelen” [Claus&1979:31] en heeft het over “o zon-schijn-dag” in het zondagedicht [idem:29]). Veel meer nog dan voorheen, durft de dichter alle poëtische conventies overboord te gooien. De enige ‘constructie’ die het boekje schraagt is dat elke dag van deze blijde en onvoorziene week zijn eigen gedicht heeft. Het “blijde” van die week blijkt onder meer uit het zorgeloze vrijen en het vrijblijvende gefilosofeer over de koeien die Parijs van melk voorzien. Het is echter niet al vrijblijvendheid; in

het slotgedicht deelt de dichter op het eind en in een zeldzaam rijm een van de sleutelmotieven van zijn hele oeuvre mee: “ik werd geboren niet zozeer / uit de schede / maar door middel van een / keizersnede”. [idem:41] Het is een zeldzaam moment van belijdenislyriek, maar de aanhalingstekens waarin het wordt verpakt benadrukken dat het ook, en misschien zelfs vooral, een retorische geste is.

Een jaar later, in 1951, maakt Claus een reeks gedichten bij tekeningen van een andere Nederlandse COBRA-kunstenaar, Corneille. Vier jaar later pas zouden ze verschijnen als *Paal en Perk*. Wildemeersch signaleerde “de invloed van het expressionisme” en Van Ostaijen op deze bundel, en behalve de ook door hem aangehaalde ‘Meloep’-echo (“Waar is midden het vrome eelt / Als hevig leven / De lamp de man het licht?” [‘Een kamer in het donker’, Claus&Corneille 1955:gedicht 10]) [Wildemeersch 1973a:60] treft onder meer ook het zevende gedicht in dit verband:

Paal en
Perk

Hoor hoe op de zee in kringen
De onttakelde boten zingen
En met hen de doden mee

In de zeilen lacht gij ongestoord
Gij wordt van onderzeese vissers aangeboord

Als een der dingen van hun laatste adem
spat
dan, zoetwatervisser,
breekt uw hart meteen.
[‘Bericht’, idem:gedicht 7]

Het takelen van boten roept ‘Facture Baroque’ op [II:219]⁴⁰ en ook “kringen” is een bekend Van Ostaijentopos, maar meer nog dan deze misschien toevalige echo’s, valt in dit gedicht de gecontroleerde vorm op. Niet alleen het eindrijm in de eerste en tweede strofe, maar vooral de ritmische opbouw intrigeert en is zelfs bijna ‘organisch’ te noemen. De eerste strofe is in aanzet erg metrisch (viervoetige trochee, gevolgd door twee anapesten en een amfibachys); de tweede is dat veel minder maar doordat de verzen hier langer worden en de derde strofe begint met een vers dat even lang is, komt de syncope daarna (“spat”) over als een natuurlijke adempauze, voor de welhaast sentimentele conclusie wordt meegedeeld (“dan, zoetwatervisser, / breekt uw hart meteen”). In het tweede deel van het genoemde ‘een kamer in het donker’ werkt Claus opnieuw met de aftelrijm-opsommingstechniek die hij in ‘Oefeningen 1’ gebruikte (cf. supra) (“met cactussen in het blauw / met wortelbomen rood / met dode planten in het donker” [Claus&Corneille 1955:10]), maar in de tweede strofe gaat hij in overdrive en volgen de vergelijkingen elkaar op als kooien in een surrealistische dierentuin (“met ongeschonden dieren / als jonge stieren / mannelijke eenden / nijlpaarden in het paars / paling in het groen / miereneters en vooral / wandluizen die vlinders worden / en vervolgens vleermuizen en die / daarna verbrand en beregend als / bevlekte goudvissen langs de / wegen glanzen”). De korte slotstrofe komt hierna

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

formeel en inhoudelijk als een gepast slotakkoord: “glanst een landschap / in het zout van mijn slaap bewaard.” [ibidem] De wilde keten van beelden lijkt uiteindelijk enkel nog gemotiveerd door het surrealistische procédé bij uitstek: de onbewuste, gedroomde associatie. Het bewustzijn, dat door Van Ostaijen expliciet werd ingeschakeld als “grenswacht” [IV:378] om te controleren of elke volgende zin of associatie wel voldeed aan de lyrische eisen van de premissezin (cf. 2.5), heeft intussen duidelijk aan belang ingeboet.

Van
Ostaijen
&
Claus (bis)

Toch zijn er ook in Claus’ gedichten uit deze periode Van Ostaijenecho’s waar te nemen. Wildemeersch wees al op de aanwezigheid van ene “cecilia” in ‘Pantomime’ [Claus 1953a:43] – een verwijzing naar ‘Polonaise’. [Wildemeersch 1973a:81/ vgl. Rutten 1953d:694 & Weisgerber 1970:23] En het overigens ook in *Tijd en Mens* voorgepubliceerde ‘Romantisch’ begint met een ritmisch-retorische variant van het begin van ‘Berceuse voor volwassenen’ (“Wanneer de zandman nog eens komt / – maar hij komt niet meer –” [II:235] versus “Als dan de grote koude komt / En de grote koude heren komen mijn lieve” [Claus 1953a:22]). In een titelloos, ongebundeld gedicht komen in de slotstrofe eerdere motieven thematisch samen (“ah kon de kanarie wit zijn / ah kon er een bedoomde wolk zijn / die mijn gelaat uiteen kon waaien / als een tweede witte wolk” [Claus 1994b:42]) en in een zich eveneens relatief thematisch ontwikkelend gedicht uit het typoscript *De stenen krekel* weerklinkt dezelfde ‘niet-geavoueerde’, maar ‘schuivende’ vermoedheid als in ‘Melopee’ (“Een Zondagavond van twaalf uren / Die naeen niet verder durven schuiven / Schuift verloren in een kamer / In de muren in de rook in de ruit / [...] // Terwijl de boten komen ingevaren / Terwijl de Zondag niet kan blijven duren.” [idem:19]) Ook de waarschijnlijk in Parijs geschreven gedichten voor Hans Andreus klinken vaak als speelse varianten op Van Ostaijen. Gezien het hoog Van Ostaijengehalte in het werk van Andreus kunnen die overigens ook als ironische speldeprikkers of hommage aan zijn Nederlandse vriend bedoeld zijn. In het eerste van de twee ‘Parijse liedjes voor Hans Andreus en zijn gitaar’ uit 1952 valt op het eind eens te meer een ‘Melopee’-echo op (“Langs de lage, lage stroom weent de roerloze man” [Claus 1996:21]). Op 20 juni 1951 schreef Claus dit ‘Liedje voor Hans Andreus’, een mengeling van de *lyrisme à thème*-techniek van Van Ostaijen, de grappig-onderkoelde burgerman-sérieux uit diens ‘Alpejagerslied’ en, tot op zekere hoogte, de al eerder vermelde surrealistische beeldophoping:

in de wagen
in de wagenmakersstraat
kwam een regen
kwam een regenmantel aan
met een heer van binnen
die zijn dochter droeg
zijn dochter met een bochel en een rozerode hoed

heer in de wagen
in de wagenmakersstraat
heer met de regen
heer met de regenmantel aan

met uw dochter met haar bochel
 met haar rozerode hoed
 met haar hemelgroene ogen
 met haar graswitte lippen
 met haar schone hazewindenbenen
 wees gegroet
 [Claus 1996:20]

Dat Claus dit gedicht in geen van zijn vele bundels uit de vroege jaren vijftig heeft opgenomen, kan misschien geïnterpreteerd worden als een aanwijzing dat het ook voor hem slechts spelerei of een genre-oefening was, maar dit 'Liedje' bewijst dan toch dat de dichter dat genre volkomen beheerste. In een andere context beweerde Rutten over de poëzie van Claus uit deze periode dat ze helemaal niet zo chaotisch is als ze lijkt, maar integendeel blijkt geeft van een grote klankharmonie en een duidelijke "rythmische lijn". [Rutten 1953d:689] In dit gedicht zijn die makkelijk aan te wijzen. Als in een kinderrijmpje (alweer) wordt een vers hernomen mét uitbreiding, en dat procédé wordt herhaald. In de daaropvolgende verzen (strofe I, 5-8) verschuift de klank van a's en e's naar o's en oe's. Volledig conform de thematische uitbouw van een organisch-expressionistisch gedicht worden eerder geïntroduceerde thema's in de tweede strofe opnieuw – met variatie – herhaald. Met de klankpatronen gebeurt net hetzelfde, en de variant-toevoeging hier is de verschuiving via enkele prominente i's ("met haar graswitte lippen") naar een volmaakt slotakkoord waarin de meeste andere klanken samenkomen ("met haar schone hazewindenbenen"). Het slotvers "wees gegroet" klinkt hier als een orgelpunt dat blijft doorresoneren zoals "dag klein visselij mijn" dat doet aan het eind van 'Marc groet 's morgens de Dingen'. [II:199] Het eigenlijke tafereel (een man draagt zijn dochter ergens binnen) krijgt door deze retorisch-poëtische behandeling in dit gedicht een heel aparte toon mee; een fait divers krijgt de allure van een gebeurtenis. Als de werkelijkheid zich altijd even bestudeerd en poëtisch betoverend aan ons zou voordoen als hier, dan zou ons geen enkel detail ontgaan. Of we ons echt bij die werkelijkheid betrokken zouden voelen is echter lang niet zeker. Net als in Van Ostaijens 'Alpejagerslied' (cf. 2.5) krijgt ook dit tafereel door zijn uitdrukkelijk literaire toonzetting een ironisch randje. Maar misschien zorgt juist de hierdoor gecreëerde afstand voor een scherper inzicht in de situatie. Dat geldt, dunkt mij, bijvoorbeeld voor het tweede 'Parijse liedje voor Hans Andreus en zijn gitaar' waarin een officieel gebeuren (wapenstilstand) tot zijn ware proporties wordt teruggedbracht door de suggestie dat oorlogsdecoraties enkel de verkeerde mensen te beurt vallen. De beelden in de eerste strofe ("Het meisje met de honigharen / De jongen met de houten ogen / De man met de ijzeren mond" [Claus 1996:22]) situeren het gedicht in een sprookjesachtige, Walt Disney- of Wizard of Oz-context, maar geven tegelijk ook aan dat het hier slachtoffers van de oorlog betreft. De half-plechtstatig, half-kolderesk verhaalde decoratie-uitdeling in de volgende strofe past perfect in de *farce* die wordt opgevoerd. Werden gedecoreerd: "Met het kruis van Parma Graaf Parmestan / (voor zijn hoge leeftijd) / Met het Dinamiet Graaf Parkiet / (voor zijn twintig kinderen) / En met het kruis van Apollo Keizer Jan / (voor zijn

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

schoonheid)”. [ibidem] En terwijl de gevierden en andere notabelen zich daarna tegoed deden aan exquisite wijnen at de “man met de mond van ijzer” zijn vingers op van spijt en schoot de “man met de ijzeren mond” in het wilde weg kogels af. Het meisje en de blinde jongen lagen intussen in de varens “[a]ls twee doorschoten, zachte vogels”. [ibidem]⁴¹ Net als in ‘Le dormeur du val’ van Rimbaud wordt in dat slotbeeld een schijnbare idylle verstoord door de suggestie dat de protagonist(en) dood is/zijn. En net als Van Ostaijen in *Bezette Stad* en zijn groteske gedichten formuleert Claus deze scherpe aanklacht tegen de oorlog en vooral de daarmee gepaard gaande hypocrisie van een enkel op de restauratie van haar eigen macht beluste burgerklasse niet door verontwaardigde en van humanitaire geestdrift overlopende kreten, maar door deze lui precies via hun *theatrale* constructie, via hun *poppenkast* te ontmaskeren (cf. 2.2.2.2 & 2.5).

Claus had een hekel aan de humanitaire retoriek en de daarmee gepaard gaande uitbuiting (het woord is van hem) van het begrip ‘menselijkheid’. [Claus 1951:62] Daarover had hij het in een met gevoel voor understatement ‘Bijvoorbeeld’ getitelde lezing op de ‘Dagen van *De Vlaamse Gids*’ in 1950, die beschouwd kan worden als zijn bijdrage tot het jongerendebat (cf. 5.2). “De verzen bieden ons, benevens hier en daar een echte toon van muzikale wanhoop, o wat een precair gemurmel op maat van desnoods handige kneepjes, steeds met het excuus der menselijkheid.” [ibidem] Claus klaagt hier de tam makende consensus aan van enerzijds de ‘poëzie uit en voor het leven’-school van zo verschillende dichters als Jonckheere, Daisne, Herreman, Roelants en Hensen, en de zichzelf nog altijd in diezelfde menselijkheidsretoriek verslikkende dichtersbent van Moens, De Vree en De Roover (cf. 5.2). “Ik verkies, dat de eeuwig-menselijke thema’s en dito-woorden een deukje krijgen,” stelde hij [ibidem] en deze voor classicisten, humanisten en humanitairen ongetwijfeld provocerende uitspraak zou de volgende jaren uitgroeien tot hét programmapunt van *Tijd en Mens*, dat juist de aan de tijd gebonden menselijke thema’s en dito-woorden aan bod wou laten komen. (Het blad gebruikte deze frase onder meer in een reclamefolder [AMVC – tentoonstelling vaste collectie].) Deze uitspraak markeert in zekere zin ook het ‘einde’ van de alleenheerschappij van het op dat moment al meer dan honderd jaar oude, romantische discours dat de Vlaamse beweging voor de literatuur had voorzien; de volksverbondenheid was al door de gebeurtenissen in de Tweede Wereldoorlog in diskrediet geraakt (cf. 3.5 & 5.2), maar nu nam een jonge generatie dus ook afstand van het gemeenschaps- en humanitaire credo dat door onder meer *Van Nu en Straks*, *Ruimte, Volk en Golfslag* standvastig was uitgedragen (cf. 2.1, 2.2.2.1, 2.3, 3.5, 5.2). Claus wou dus een ander soort lyriek, met een andere inhoud en (dus) ook een andere techniek. Zijn voorstel leest nu als het boodschappenlijstje van elke rechtgeaarde Vijftiger: “Technisch moeten het beeldarsenaal, het woord, de woordkoppeling herzien en vrijgegeven worden.” [idem:63] En tegelijk moest ook de attitude van de dichters veranderen: weg met het zeemzoet gefleem: laat aanrukken de megafoon! Van de van oudsher aan Vlamingen toegeschreven combinatie van zinnelijkheid en mysticisme was in de lyriek al lang niets meer te merken. Vuur was er dus nodig (“ontsteking” & “gloeijing”) en om die te laten ontstaan kon het zeker geen kwaad om eens over het muurtje te gaan kijken in de verschillende buitenlan-

den. “Vanwaar komt [...] de weerbarstigheid tegenover de buitenlandse ‘ismes’, tenzij van een bleke, sidderende bloedarmoede? Ismes kunnen toch als klankbord gebruikt worden en herleid.” [ibidem] Waarna ook Claus Van Ostaijen inroept als gezagsargument om zijn eigen poëtische doel te legitimeren: “Paul van Ostaijen, die jij allen de laatste grote dichter noemt, heeft toch een typisch expressionistisch klimaat.” [ibidem] Hoewel het met die consensus over Van Ostaijen in het begin van de jaren vijftig nog wel meeviel (cf. 5.5) is de retorische geste van Claus duidelijk: aangezien Van Ostaijen bewezen heeft dat het mogelijk is om vanuit buitenlandse ismes een groot dichter te worden, is er dus geen enkele reden waarom men in Vlaanderen nog huiverachtig of zelfs zonder meer afwijzend zou staan tegenover alle nieuwe en deels ook op oude avant-gardes voortbouwende literaire vernieuwingsbewegingen. De kritiek dat die ismen enkel sjablonen voorstellen die bijgevolg ook enkel sjabloonkunst zouden opleveren, weerlegt Claus eveneens. Ismen dienen niet om nageaapt te worden, maar om als “klankbord” te fungeren en zo de eigen activiteiten bij te sturen.

Uit het voorgaande is duidelijk gebleken dat ook Van Ostaijen voor de jonge Claus als klankbord heeft gediend. Niet alleen technieken en motieven hebben hem beïnvloed, maar ook zijn interartistieke en op de buitenlandse kunstactualiteit gerichte aanpak en zijn opvattingen over, zoals Claus het zelf stelt in zijn essay *Over het werk van Corneille*, “literatuur als spel met woorden” [geciteerd in Weisgerber 1970:22, cursivering gb] of zijn standpunt dat poëzie schrijven “niet alleen een expressie, maar ook een ding maken” is. [Claus in Calis 1965:105] Claus werd, ironisch genoeg, ook door Van Ostaijen beïnvloed toen hij zich tegen hem afzette. In een begin 1963 in de krant afgedrukt interview met Piet Calis getuigt hij over zijn houding tegenover Van Ostaijen in de vroege jaren vijftig. Blijkbaar was die toen bepaald door gevoelens en inzichten die ook Van Ostaijen zelf parten hadden gespeeld in de periode 1916-1921:

Ik zag in Van Ostaijen (waarschijnlijk ten onrechte) toch altijd nog de formalist, eerst en vooral. Ik dacht, dat we misschien een ietsje meer ook van de mens moesten ontdekken. Ik zag toen niet, dat hij dat ook deed op zijn manier, maar ik meende dat er een nauwere verbin-
tenis moest zijn tussen de evolutie van de menselijke psyche en die van het gedicht, meer dan hij gedaan heeft. Ik werd dingen gewaar in mezelf en in de mensen rondom mij, die in het werk van Van Ostaijen niet verwoord waren, en die waren irrationeler, socialer gericht, meer gepreokkupeerd met de onmiddellijke omgeving enzovoort. Ik heb geprobeerd daaraan een paar dingen te doen in een boekje, getiteld, *tancredo infrasonic*. [idem:106]

Net als zijn *Tijd en Mens*-collega's vond dus ook Claus dat Van Ostaijen te esthetisch werkte en hij nam zich voor zelf meer ‘van zijn tijd’ te zijn. Het is echter bepaald symptomatisch dat hij dit zelf, in hetzelfde interview, “een totaal overbodige bekommernis” noemt (“dat weet ik nu, maar het was wel goed toen”). [ibidem]⁴² Blijkbaar maakte hij dus dezelfde evolutie door als Van Ostaijen, van ethische preoccupaties naar een meer autonomistische benadering. Doordat in de jaren vijftig voor het eerst en welhaast exclusief de

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

nadruk kwam te liggen op de ‘late’ Van Ostaijen, zag Claus dus niet dat zijn voorbeeld met dezelfde ideeën had geworsteld en voelde hij de noodzaak zich er enigszins tegen af te zetten. Maar vooral: hij zag niet dat je het ook over de mens en zijn tijd kan hebben, zonder die uitdrukkelijk te thematiseren. Althans, dat suggereert dit interview.

tancredo
infrasonic

De bundel *tancredo infrasonic*, die in 1952 bij Stols verscheen, toont vele bladzijden lang aan dat Claus dit wel degelijk zag. Nergens geeft hij een pamfletaire boodschap mee, en ware het niet voor de, door Jos de Haes als “onuitstaanba[a]r” bestempelde [De Haes 1953:40], ‘Nota’s’ achterin waarin uitdrukkelijk het gedicht p. met de actualiteit in Korea wordt verbonden en ook de titel een verklaring meekrijgt, dan zou je als lezer niet echt de indruk krijgen dat hier gepoogd wordt om expliciete tijds- of omgevingsbetrokken lyriek te schrijven. Maar dat neemt natuurlijk niet weg dat Claus dat tóch doet, zij het impliciet. “Nagenoeg alle gedichten zijn maatschappijgericht,” stelde Wildemeersch vast [Wildemeersch 1973a:119] en die constatering stemt overeen met wat, blijkens het geciteerde interview, de intentie van de auteur was. Hij voelde die tijd aan als irrationeel, en zoals hij in het interview aangaf, heeft hij geprobeerd om dat kenmerk van de menselijke psyche formeel – in het gedicht – te vertalen. Het levert een bundel op waarin, middels fragmentaire strofen die op het eerste gezicht niets met elkaar te maken hebben, wordt afgerekend met een aantal factoren die de dichter als fnuikend ervaart. De vrijheidsobsessie die al vanaf zijn vroegste gedichten voorkwam (cf. supra), wordt hier verder uitgebreid tot bepaalde factoren die de mens determineren: zijn geografische afkomst (gedicht m., dat later bekend werd als ‘West-Vlaanderen’⁴³), het geloof waarin hij wordt opgevoed en de algehele verstikkende sfeer die zijn omgeving kan uitstralen. De toon wordt meteen gezet door het openingsgedicht a., waarin de dichter overigens ook afstand neemt van zijn eerder geschreven (maar door uitgeverijcomplicaties later verschenen) bundel *Een huis dat tussen nacht en morgen staat*:

Genoeg zeg ik tegen het huis
Dat tussen nacht en morgen staat

Genoeg tegen het alfabet van zoethout
Tegen het tam en kleurig dier der klanken

Ik heb genoeg aan woorden gedacht
En dit gedicht is geen gedicht

Geen geheime kelder geen betralied gezicht
Dit is een brief aan mijn broeder dit is drijfhout
Een Bericht aan de bevolking een vriendelijk
Spreekwoord aan een soldaat gericht

‘bij gebrek aan een gitaar en aan een fijfer
aan een luit en aan gevoel
aan geld en aan geluk
bij gebrek aan haat aan wondkoorts en aan spleen

bij gebrek aan liefde en aan geluk (ten tweeden maele)
 maar met een razend hart
 de razende zang in een lichaam niet te noemen
 in heilige ellende

laat ons de boom bezien die zich ontvouwt
 de vrouw die drachtig wordt
 de droom die blauw als Scandinavisch hoogland
 als een boom zich splijt
 de regen die enzovoort schrijft op ons gezicht
 dat dood noch levend is maar antwoordt
 als een automaat die ademhaalt:

bij gebrek aan (herbeginnen)
 [Claus 1952:7]

Ecce homo: niet langer “een prachtig traanautomaat” zoals in *Bezette Stad* [II:131], maar een automaat die ademhaalt. Het ‘automatisme’ bij Van Ostaijen functioneerde vooral als een ironische opmerking over gecommmercialiseerde sentimentaliteit. Bij Claus is het ontologisch. De mens maalt door en door, gedreven door een eeuwig, onmogelijk op te vullen gemis (“bij gebrek aan”, “bij gebrek aan”, “bij gebrek aan”...) dat hem noopt altijd opnieuw te “herbeginnen”. Het “enzovoort” dat de regen op het gezicht schrijft is het besef van het eindeloze waarmee elke Sisyphus opgezadeld zit. Het maakt die mens echter niet moedeloos. De toon van de aanhef is opvallend: weg met alle zoetheid, weg met alle melodieuze verleiding, weg met het gedicht zoals het te verwachten en te voorzien is. Dit is een gedicht dat geen gedicht wil zijn. Het wil communiceren, vanuit het besef dat dit niet, nooit kan. Het wil (dan toch) impact hebben op de wereld (“een vriendelijk / Spreekwoord aan een soldaat gericht”)... Zo on-ironisch strijdvaardig heeft Claus later nooit meer geklonken. “Het begin zou van Paul van Ostaijen kunnen zijn,” aldus Jan Engelman, “het heeft dat ostinate beginnen en telkens herbeginnen van sommige gedichten van diens hand (‘ik kan geen postzegels verzamelen’).” [Engelman 1953] Die verwijzing naar een vers uit *De Feesten van Angst en Pijn* is goed gekozen. De hele bundel maakt eigenlijk eenzelfde indruk als het handgeschreven Berlijnse boek van Van Ostaijen (cf. 2.2.2.2): verward, chaotisch, gefragmenteerd, op zoek naar een abstracte en toch krachtige zeggingswijze. En net zoals te midden van het opspringende water van de plas tekens en woorden, die *De Feesten* eigenlijk is, toch bepaalde fragmenten de aandacht kunnen trekken (“WAAR een gouden ketting is is meer” [‘De Moordenaars’, I:156], “het leven / goed fris water / ik heb je lief” [‘De Marsj van de hete Zomer’, I:167], “ik wil een vis zijn” [‘Vers 4’, I:228]), zo ook bevat *tancredo infrasonic* zinnestukjes, *one-liners* bijna, waaraan je blijft haken: “Ik ben verloren geboren” [b., Claus 1952:8], “Ik maak mijzelf” [d., idem:10], “Wij bloeien maar bloeien vergeefs” [e., idem:11]. Het is het “drijf hout” waarvan Claus in het openingsgedicht sprak. Het zijn zijn “fragments”, “shored against [his] ruins”. [Eliot 1977:79] Het zijn de kapstukken waaraan hij net niet zichzelf, en daarom dan maar zijn verzen heeft opgehangen. Ze hangen er nu schots en scheef, maar dat hoort zo. Immers:

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

“ZO IS het leven”. [‘De Moordenaars’, I:156] Deze frasen hebben een hoog aforistisch gehalte, maar hun helderheid is slechts schijn. “Ik ben verloren geboren,” bijvoorbeeld, is bepaald niet eenduidig. In een pathetische lectuur worden de “ik” geen kansen toegeschreven; hij verliest sowieso. Maar misschien liggen juist in dat verlies zijn mogelijkheden verborgen: door het verlies is hij herboren. Het is een thema dat ook *De Feesten van Angst en Pijn* beheerst: zichzelf leegmaken, tot nul herleiden en dan weer verder – “bloot zijn / en beginnen”. [I:232] Ook bij Walravens vinden we deze gedachte terug (cf. infra) net als bij andere, ook Nederlandse Vijftigers die zowel in het leven als in de lyriek schoon schip wilden maken. Een van de inzichten van die nieuwe wereld, zo bleek al eerder naar aanleiding van *Een huis dat tussen nacht en morgen staat* (cf. supra), is het besef dat de realiteit de taal altijd te snel af is. Het “(her)beginnen” van het eerste gedicht in *tancredo infrasonic* probeert die décalage te bezweren door herhaling. Elders zet de dichter een variantenmachine in die telkens andere omschrijvingen zal geven voor eenzelfde fenomeen. Hierdoor geeft hij tegelijk ook aan dat de werkelijkheid zich juist ook door de *subjectieve* blik van de waarnemer voortdurend transformeert. “Ik zou mijzelf in slaapwandelen zingen,” schrijft Claus woordspelerig, “Als gij er niet waart”. [d., Claus 1952:10] Waarna een reeks metaforische omschrijvingen volgen die steeds minder met elkaar te maken lijken te hebben (“Spieder in de takken / Late wandelaar / Schaar van de kreeft / Cel van mijn bloed / Kreet zonder adem”) en die, niet toevallig, ‘eindigen’ met “Niet eindigend / Enzoverder...” [ibidem] Die transformaties beantwoorden aan geen enkele gangbare logica. Ze volgen de associatieve kronkels van de dichter of buiten de mogelijkheden van de taal uit. De vrijheid die Claus zich op dat terrein veroorlooft is voordien enkel door Burssens opgeëist (cf. 3.2 en infra). “En ik die dicht ik dacht: Mijn laatste liedje / Loopt de spuigaten uit / Hangt mijn keel / Rijdt deze landerijen uit”. [q., idem:24] Het “liedje” dat de abstract geworden Nederlandse idiomen volgt (de spuigaten uitlopen, de keel uithangen) neemt plots een heel andere wending wanneer het een gelijkaardig werkwoord (uitrijden) letterlijk opneemt (“Rijdt deze landerijen uit”). Urbain van de Voorde kon er niet om lachen. Hij veroordeelde “de chaotische wir-war die Hugo Claus’ taalconstructies kenmerkt” in het bijzonder en het “cultuurbolsjewisme” van de modernisten in het algemeen. [Van de Voorde 1953] De man had weliswaar in zijn jeugd al een en ander meegemaakt, maar zo bont als de experimentelen had zelfs Van Ostaijen het nooit durven maken. Na een zoveelste litanie van beelden en retorische stoplappen waarvan een aantal ook al eerder in de bundel voorkwam (“Het huis van: als het ware / bij gebrek aan / maar al te goed / verongelukt en dood / geboren en verloren / [...]” [s., Claus 1952:27]), waagde Claus zich aan een – nadien overigens nooit meer herdrukte – reeks die meer met het dadaïsme van Hugo Ball dan met om het even wie in de Vlaamse poëziegeschiedenis te maken heeft:

Het huis van onmelankolieballon
 ragonenkant en onderaams Pittricht
 iron ieron malestantenrijen staan
 van het verraderlijke trouw gedicht.

[idem:28]

Na het afscheid van het ‘huis tussen nacht en morgen’ betreft de dichter een nieuw huis. Er heersen duidelijk andere wetten en gewoonten. Voorzover er iets van te begrijpen valt, kunnen de woorden er elkaar tegelijk uitlokken en opslorpen. Het is een huis zonder melancholie (“onmelankolie”) waar een oliebol wordt opgegeten door een ballon (“olieballon”). In het volgende gedicht blijkt echter – Claus’ vaste thematiek getrouw – dat ook dit slechts een schijn-vrijheid was. “Een morgen als altijd Uw huis staat leeg / Men telt en één voor één / Treden de dagen in de kooi”. [t., idem:29] De speeltijd is voorbij, iedereen wordt terug in het gelid gedwongen. In het slotgedicht van de reeks waarvan de gedichten met letters zijn aangeduid, sterft de hoofdpersoon uit de titel van de bundel: “Tancredo sterft”. [u., idem:30] Is het een oude, antieke wereld die vergaat (“En Tancredo sterft Orfeo dood” – twee protagonisten van Monteverdi leggen er het bijltje bij neer...) en kondigt er zich een nieuwe, minder cerebrale aan? “De straten in de zon schreeuwen / De neger: Alleluhiah / Tancredo: geen geluid en geen ademtocht / Tussen de heidense orgeltonen / Tancredo tussen de struiken / In het veld en in het woud // Tancredo infrasonic.” [ibidem] Tancredo kan geen klank meer voortbrengen maar een “neger” roept hallelujah... D(i)e zwarte komt meteen opnieuw aan bod, in het volgende gedicht waarmee de bundel overigens ook eindigt, ‘april in paris’. Het is een relatief lang gedicht over en opgedragen aan Charlie Parker, de altsaxofonist, koning van de bebop en door Leonard Feather in 1949 omschreven als “a real genius, the living legend of our time”. [Feather 1977:10] Op de overeenkomsten tussen de jazz – overigens ook een motief in *De Feesten van Angst en Pijn* – en de experimentele poëzie is al vaak gewezen,⁴⁴ ik beperk me hier tot enkele korte opmerkingen bij de compositie en de inhoud. De collagetechniek die Claus zeer uitgesproken toepaste in gedicht k over Ludwig van Beieren [Wildemeersch 1973a:112-115] wordt hier niet zozeer inter- dan wel intratekstueel gehanteerd. Stukken die bij elkaar horen worden – als in een bebopimprovisatie⁴⁵ – uit elkaar getrokken en verbonden met schijnbaar ‘vreemde’ elementen. Een op zich al kort vers wordt afgebroken, waarna – in een totaal ander register – heel andere strofen volgen; pas daarna wordt het eerste vers opnieuw opgenomen. Concreet: de beginfrase “De golvende tralies der Avenue des Champs” wordt pas drie strofen later voortgezet met “Elysees en de straat eindigt in een kalme rivier”. [Claus 1952:32] Dat die tralies golven is niet zonder betekenis. Er zijn altijd vrijheidsberovende elementen in het universum van Claus, zo is gebleken, maar hier verliezen ze hun stalen karakter. Ze worden even buigzaam als een melodie in de handen van een jazzmuzikant. De “ik” put er moed en kracht uit om eens te meer af te rekenen met het “traag land / van ossen en aardappelvelden” waarin hij opgroeide. De activiteiten die hij daarna ontplooit, vormen een tamelijk anarchistische variant op het oude joodse gebruik dat stelt dat elke man geacht wordt een boom te planten, een kind op de wereld te zetten en een boek te schrijven: “ik stak er drie dorpen in brand / en plantte er een boom en bouwde een huis / en ging er wonen en blies op een horen / zodat de kraaien het overbrachten / zodat de raven doorvlamd uit de bomen vlogen / zodat het jonge hout spleet en het land / in voren beefde”. [ibidem] Dat “blies op een horen” is in deze context uiteraard niet toevallig; het roept niet alleen het sterke beeld op van iemand die met veel luchtverplaatsing in een oor

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

blaast (metonymisch voor het gehoor, het horen), “horen” is hier ook een ver-nederlandste transcriptie van *horn*, saxofoon. De “ik” blaast dus op zijn sax/in een oor en zet daarmee het hele land op stelten. Hij verstoort het status quo. In zijn ‘nieuwe’ wereld verloopt kennisverwerving en -overdracht op een andere, niet enkel meer louter cerebrale manier. Hij wordt er “niet geremd niet gehinderd door / [...] / de veilige vingers van kennis en geheugen en / voortijdig sterven”, maar durft terug te grijpen naar een intuïtieve en veel lichamelijker omgang met de dingen: “ik weet het al ik wist het ik heb het / de hele lange tijd (tijd met heupen en organen) geweten”. [idem:33, cursivering gb] Deze kennis swingt, ze komt uit de darmen en andere plaatsen in het onder-lijf. Het traliemotief uit de aanhef komt later in het gedicht nog even terug, wanneer de dichter het heeft over twee Chinezen die “ongehoorde zinnen met hun handen” zeggen “over kastelen of gevangenissen / (zij kijken door de tralies van hun vingers)”. [idem:34] Hun vingers vormen weliswaar tralies, maar ze zijn in staat om met die vingers *ongehoorde* dingen te zeggen; in stilte dus, maar ook: door de maatschappij niet getolereerd. Zij slagen er blijkbaar in hun gevangenis in hun voordeel te gebruiken. Het perspectief wisselt van “ik” naar “wij” en die wij ontwikkelen allerlei capaciteiten die voordien onbekend waren: “wij worden water en vloeien open / en zijn ineens verblind verhuisd / en vinden de morgen niet meer en denken Chinees / en duiken onder bruggen en zijn de Seine”. [idem:35] Alle begrippen vallen hier niet, ze vervloeien. De oude westerse categorisering worden gelaten voor wat ze zijn. [Wilde-meersch 1973a:133-134] Het is een vrijheid die ook Charlie Bird [!] Parker kenmerkt en de muziek die hij speelt: grenzen worden overschreden, er wordt naar hartelust geput uit andere – niet-klassieke – tradities, het fragmentaire, a-totalitaire wordt bewust in de kunst opgenomen. Die formele en inhoudelijke eigenschappen waren deels ook al aanwezig in *De Feesten van Angst en Pijn*, maar Claus gaat hier nog veel verder.

Van
Ostaijen
& Claus
(tris)

Wat het wezen van de lyriek betreft echter, zo betoogde althans Mathieu Rutten in 1953, bouwde Claus “eigenlijk voort op wat Van Ostaijen en, na hem, de nog te weinig gewaardeerde Burssens altijd hebben betracht, woord en vers in een bepaalde geestelijke ambiance een formele functie te verlenen, dit tot goed heil van die andere bacil die Van Ostaijen die der poëzie noemde.” [Rutten 1953b:307] Helemaal transparant drukte de criticus zich hier niet uit, maar in volgende kronieken in *De Vlaamse Gids* kwam hij er uitgebreid op terug. De titel van de volgende aflevering was programmatisch: ‘Van Ostaijen-Burssens-Claus’. En dan vergat hij nog de naam te noemen van de dichter waaraan hij zijn betoog ophing. Dé vader van de “hoofdzakelijk *formeel* gericht poëzie, die met het woordgebruik het grootste risico, meteen ook de grootste kans op welslagen heeft door steeds streng de aandacht op tal van vormproblemen te vestigen en er als zodanig naar streeft de *zuivere* lyriek zo volledig mogelijk te dienen” was immers niet Van Ostaijen, maar Gezelle. [Rutten 1953c:433] Dat had Van Ostaijen zelf ook altijd beweerd, maar vooral in katholiek Vlaanderen had men het toch altijd onaangenaam gevonden wanneer die twee in één adem genoemd werden en ook de traditionele dichters type-Herremans hebben zich hun hele leven verzet tegen deze categorisering (cf. 5.5). Rutten draagt echter nogal wat argumenten aan voor zijn stelling, en een daarvan is in dit werk een oude bekende. De traditie van de zuivere lyriek

parafraseert Rutten immers als “die van de poëzie uit noodzakelijkheid des *words* (peter Gezelle)” en hij zet die tegenover de belijdenislyriek die groeit “uit noodzakelijkheid des *levens* (peter Van Langendonck)”. [ibidem] Het ging hier al vaker over ‘noodzaak 1 & 2’ (cf. 2.2.1, 2.3, 2.5, 4) en hier komen ze opnieuw voor. De biologische noodzaak (‘dokter, ik moet dichten’) is in de geschiedenis van de poëzie door zowat iedereen geclaimd. Vaak (en de belijdenistraditie Van Langendonck-Van de Woestijne-Hensen is daar in Vlaanderen een goed voorbeeld van) was er een directe link tussen het leven waaruit die noodzaak ontsprong en het leven waarover in de verzen werd gesproken. De traditie die Van Ostaijen (en nu dus ook Rutten) bij Gezelle een aanvang liet nemen en waarop de experimentele lyriek na 1945 heette voort te bouwen, vertrekt veeleer uit de noodzaak van de vorm (‘ik kan er niets aan doen, dokter, de woorden gaan met mij aan de haal’). Wanneer Rutten deze stroming verder toelicht gebruikt hij doorlopend, maar zonder bronvermelding, Van Ostaijens terminologie. De implicatie lijkt me duidelijk: er kan in Vlaanderen alleen maar in Van Ostaijens termen over moderne poëzie gedacht en geschreven worden, want hij is de enige die hiervoor in het Nederlands een vocabularium heeft ontworpen. (Dat ondervindt ook Walravens in deze periode, al wil hij dat – gezien zijn eigen profileringsdrang als theoreticus van een *nieuwe* beweging, los van Van Ostaijen – niet geweten hebben, cf. *infra*.) En dus heeft Rutten het over poëzie als “woordkunst” en over “gesensibiliseerde stof” [idem:435] – termen die ook gebruikt kunnen worden om Claus’ poëtische project te duiden. Want hoewel de dichter zelf beweerde dat “P.v.O [...] na *tancredo infrasonic* voor mij al afgedaan [had]” en hij diens invloed vooral situeerde “rond *Registreren... e.d.* (Oostendse periode)” [Claus aan Wildemeersch, archief Clausentrum] blijft er ook daarna nog een belangrijke verwantschap bestaan. Dat kan zelfs indirect aangetoond worden door wat Claus in de geciteerde brief meteen hierna schrijft: “Een van mijn favoriete dichters toen was iemand die niemand ooit citeert: *Reverdy*, de enige cubistische dichter.” [ibidem] Eerder bleek immers dat Van Ostaijen en Reverdy een gelijkaardige poëtica hadden (cf. 2.5) en ook Rutten vermeldde Reverdy en Van Ostaijen in één adem wanneer hij het over de resultaten van de moderne poëzie had. [Rutten 1953b:300] Hier nu legde hij de link Van Ostaijen-Claus door te benadrukken dat het er ook de dichter van ‘april in Paris’ om te doen was “het woord en al wat dit kan evoceren aan te wenden als sleutel, dus ook als middel tot inbraak, meteen verschalkingsmiddel, in de sacrosante [sic] woning van ons innerlijk.” [Rutten 1953c:441, cursivering gb] Zo beschouwd is er dus ook bij deze dichter(s) een verband tussen ‘het leven’ en hun poëzie, maar die is altijd impliciet; het woord is een “sleutel”, maar niet meer op de één-op-één-manier waarop het symbolisme met sleutels werkte. “Woorden, gekleurd of niet, / Worden sleutels,” schreef Claus zelf als motto bij *De Oostakkerse gedichten*, “[w]oorden openen de beschouwing / Als messen de huid.” [Claus 1965a:121/Claus 1994a:179] Het betreft hier lang niet altijd precisiechirurgie met scalpels; veel vaker treft het woord toevallig raak, als in een uit de hand gelopen messengevecht tussen twee jongerenbendes. Wat dan bloot komt te liggen is geen eenduidige ‘betekenis’, maar een kluwen van vaak tegenstrijdige gevoelens en gedachten. In een reclamefolder die hij zelf maakte voor *Een huis dat tussen nacht en morgen staat* schreef

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

Claus dat de bundel verzen bevatte “over het donker licht dat ons beheerst, over een geheime zee. Soms zijn de woorden helder en licht, soms traag, gesloten en hard.” [geciteerd in Wildemeersch 1996a:148] Rutten had het naar aanleiding van *tancredo infrasonic* over poëzie van “vertwijfeling en zelfbevestiging vanuit de cryptische werelden die tegenwoordig ook de dichter bewonen, poëzie van gedrochten en monsters, bij toeval van een of andere vertederling.” [Rutten 1953c:441] Dat had voor het expressionisme ook gegolden, maar zelden of nooit in vergelijkbare mate. Rutten signaleerde dan ook menig verschil tussen het expressionisme en de poëzie van Claus, die volgens hem meer door het surrealisme beïnvloed was. Inhoudelijk wordt hier eerder het onderbewuste van de mens geëxploreerd dan het visionaire. En de autonomie geldt hier niet enkel het gedicht, maar ook de dichter; “ik maak mijzelf”, dat is het motto van Claus, leidt Rutten programmatisch uit dat zinnetje in *tancredo infrasonic* af (cf. supra), en het onderscheidt hem van zowat alle vroegere dichters die het eerder over “ken uzelf” hadden gehad. [ibidem]⁴⁶ Het is een welhaast waanzinnige ambitie en ze wordt dan ook niet toevallig nagestreefd in een poëzie die op tijdgenoten al even waanzinnig overkwam. Rutten heeft begrip voor die indruk. Vooral het beeldgebruik werkt hem in de hand, vermoedt hij: de beelden lijken absoluut arbitrair op elkaar gegooid, zonder enig verbindingsmiddel en vaak ook zonder enige manier om ze apart te begrijpen. Het zijn beelden “waarvan de contactpunten, de vergelijkings-elementen, de wegen waarlangs het beeld is beeld geworden meestal niet te volgen zijn.” [idem:442] Een surrealistische trek te meer, aldus Rutten, maar Claus zelf bracht deze techniek in een brief aan Pliet van Lishout in verband met het... expressionisme: “De uitdrukking vooral – en dat heb ik door mijn invloed van het expressionisme ondergaan – die het thema voorbij streeft. Ook de magische ‘Verbindungszwänge’ (Godfried [sic] Benn). Nietzsche ook: ‘De inhoud verlaten ten voordele van de expressie.’ De elementen in hun meest natuurlijke bewegingen met woorden vatbaar ‘duidelijk’ maken.” [AMVC, C 2756/H (1), 123438] Waar of bij wie Claus dit inzicht gehaald heeft, is uiteindelijk niet zo belangrijk. Wat hij hier vermeldt is overigens een van de kenmerken van de moderne lyriek in het algemeen, van expressionisme zowel als surrealisme. Het gedicht bestaat niet langer uit beelden die *vergelijken*, maar uit beelden die een eigen realiteit scheppen. Rutten signaleert ook een overeenkomst tussen Claus en Van Ostaijen op een misschien onverwachte terrein. Dat Claus zich niet tot één register beperkt, bleek al eerder (cf. supra) en zou op termijn uitgroeien tot zijn absolute handelsmerk, maar ook de op het eerste gezicht, zo werd wel eens gesuggereerd (cf. 4.2 & infra), misschien op een smaller poëtisch terrein werkende Van Ostaijen deed dat. Rutten somt een hele reeks – totaal verschillende – gedichten van Claus op uit *Een huis* en stelt vast dat “telkens Van Ostaijen om de hoek komt kijken, zowel die van ‘Alpejagerslied’ als ‘Herfstlandschap’, die van ‘Melopee’ als ‘Polonaise’.” [Rutten 1953d:694] En hij vervolgt: “Men wil deze invloed van Van Ostaijen op Claus minimaliseren, maar hij is er, in de thematiek, de vormgeving, zowel het constructief opzet als het woordspel, tot in het woordgebruik toe als ‘vroegstraat’, ‘kraakmuur’, ‘angstei’ enz., dat ons aan zijn ‘hoogriet en laagwei’ herinnert.” [ibidem] In zijn proefnemingen op zoek naar een eigen taal waarmee impliciet allerlei gevoelens en gedachten kunnen worden uitge-

drukt, bouwt Claus duidelijk voort op het voorbeeld van de enige Vlaamse dichter die hem in die zoektocht was voorgegaan.

Het zou echter verkeerd zijn om Claus te reduceren tot de invloeden die hij heeft ondergaan.⁴⁷ Vooral in *De Oostakkerse gedichten* toont hij zich, ondanks alle geschetste parallellen en verwantschappen, een volstrekt oorspronkelijk dichter. De inhoud (een atlas van bepalende plaatsen en figuren), de opzet (een onderzoek naar betekenis en mogelijkheid van het dichterschap) en vooral de uitzonderlijke taalkracht (orakel en orkaan tegelijk) maken van deze bundel niet alleen het hoogtepunt van de Vlaamse experimentele lyriek, maar ook een mijlpaal in de geschiedenis van onze poëzie *tout court*. *De Oostakkerse gedichten* overrompelen je als lezer; je wordt bestookt met beelden, metaforen, vergelijkingen, registers, ritmes, thema's en (al dan niet geëxpliciteerde) intertekstuele verwijzingen.⁴⁸ Mijn poging tot 'ingang' in dit werk, is juist dit thema van de sensorïële overkill. Want niet alleen de lezers, ook de figuren in de gedichten zelf staan geregeld bloot aan een aanval op hun zintuigen.

De
Oostakkerse
gedichten

Dat blijkt al meteen in het openingsgedicht 'De ingewijde': die ingewijde "heeft geen lippen" (wat het spreken aanzienlijk bemoeilijkt, zo niet onmogelijk maakt) en in Oostakker "zijn doofstomme meisjes en ik ben blind". Het personage dat aan deze handicaps schijnt te ontsnappen, gebruikt haar spraak op een wel zeer bijzondere wijze: "een negerin die, tegen geen woorden bestand, / Schreeuwt in een taal niet te noemen." [Claus 1953c:19/Claus 1986:10] Of die taal niet te noemen is omdat ze onbekend is, dan wel omdat ze, gezien de aard van het gezegde, niet openbaard mag worden is niet duidelijk, maar de indruk wordt wel gewekt dat de vrouw een kracht bezit die (ook) haar tot een "ingewijde" maakt; zelf is ze echter niet tegen woorden bestand en dat suggereert dan weer dat ze een taal gebruikt die niet uit woorden bestaat. De ingewijde lijkt iemand die het onuitsprekelijke, het onverwoordbare, het onnoembare kan overbrengen.⁴⁹ Ze spreekt niet, ze schreeuwt. Het zintuig-motief is in die context dus allesbehalve toevallig aangebracht: de 'ware boodschap' wordt niet door het verstand opgenomen, maar door de zintuigen. Die staan echter zelf voortdurend aan de grootste beproevingen bloot. In het tweede gedicht, 'Marsua', slaagt de "ik" er eerst nog in om zijn tegenstrever "Wolfskeel" [Claus 1953c:20] (of in latere versies: "Wolfskeel Apollo [Claus 1986:11] met zijn "stem" achteruit te doen deïnen.⁵⁰ Apollo echter, "gesmaad", neemt wraak en hij mikt zeer uitdrukkelijk op de spraak en het gehoor van Marsua. Hij "brak mijn keel" en daarna vilt en priemt hij zijn slachtoffer "[t]ot het water van zijn langlippige woorden in mijn oren vloeiende / Die ingeweld begaven." De aanval wordt dus eveneens via de zintuigen (de "langlippige woorden") uitgevoerd. Het ruim waarin Marsua zich bevindt is voor hem door deze acties van Apollo "geluidloos" geworden: hij hoort niets meer. En ook spreken of zingen zit er niet meer in: "Doofstom hangt mijn lied in de hagen". [ibidem] Hij probeert nog wel zijn nemesis te vervloeken, hij tracht te zingen en te schreeuwen, maar het mag niet baten. "Mij heeft niemand meer genezen." [idem:12/idem:21] Het gebruik van zijn stem is Marsua meer dan zuur opgebroken. "In mijn kelders is de delfstof der kennis aangebroken," stelt hij. [idem:12] Hij kan het besef dat hij een grens heeft overschreden en er zwaar voor heeft betaald niet meer opzij zetten. In een eerdere versie had de dichter het over "de delfstof / Der dodende kennis"

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

[Claus 1953c:21, cursivering gb]; het inzicht in een door een sterkere bewegen en opgelegde begrenzing kan dodelijk zijn voor de mens: hiervan herstelt hij niet.

Het woord wordt in deze gedichten een grote kracht toegekend; het is een wapen in de strijd, maar zijn uitwerking is onvoorspel- en oncontroleerbaar. In de voorstudie ‘Nota’s voor een Oostakkerse Cantate’, die overigens ook in het Van Ostaijennummer van *Tijd en Mens* verscheen, staan twee programmatische gedichten (‘Het gedicht 1&2’). Het eerste is later herwerkt tot het motto van de uiteindelijke bundel *De Oostakkerse gedichten* (cf. supra), het tweede expliciteert nogmaals wat de eigenschappen van woorden (kunnen) zijn: “En woorden zijn stenen, gekleurd of niet. / Herhaal, herhaal: Woorden zijn sleutels, scherven, nagels / Zandige manen, / Gehuisd, gelichaamd, gehaard, geëlleboogd.” [Claus 1953c:56] Ze kunnen dus scherp zijn (sleutels, scherven, nagels) en geschikt om openingen te maken in mensen, ideeën, beschouwingen; ze kunnen ook zacht zijn (zandige manen) en allerlei lichamelijke eigenschappen overnemen. “Woorden zijn ontegensprekelijk,” staat er even verder [ibidem], en hoewel dat in zijn strikte betekenis uiteraard niet klopt (je kunt altijd het tegendeel beweren), is dat *au fond* inderdaad waar: eens uitgesproken zijn ze er, voor altijd. De grootste straf, het grootste gevaar dat de mens/dichter bedreigt, is dan ook dat hij die mogelijkheid tot spreken zou verliezen. De gebruiker moet echter goed beseffen dat het woord zich ook altijd tégen hem kan keren. Nadat de dichter zich in de rest van de bundel verbaal in alle mogelijke richtingen heeft laten gaan, blijkt dat in het slotgedicht van de reeks ‘Het klemwoord: huis’ (17) te gebeuren: “Toen viel mijn stem aan stukken / Alsof ik te hoog te spreken zocht”. [Claus 1986:60] Misschien is dat wel de inzet van *De Oostakkerse gedichten*: een zoektocht naar de grenzen van de lyriek. Wat kan (met) het woord? Bij Van Ostaijen en de jonge Claus was het iets om mee te spelen, maar in deze bundel dreigt het ernst te worden. Hier wordt niet langer met de woorden gespeeld zoals duivenmelkers met hun duiven. Hier komt een dichter tot het besef dat hij de ‘klem’ ook in zijn voordeel kan interpreteren. Al uit zijn vroegste gedichten sprak het besef dat vrijheid en controle onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn (cf. supra). Die kennis zal Claus nu ook op het gedicht zelf toepassen. Waar je in en aan vastzit, daarmee kun je aan de slag. In de al eerder geciteerde brief aan Van Lishout schrijft de auteur over deze cyclus: “Het klemwoord: huis. Huis: misschien de onveilige, maar hoopvolle schelp van het gedicht zelf, waar de dichter waakt, de uiterlijkheden opvangt, verwerkt, weer uitstoot, beladen met zijn eigen werking.” [Claus aan Van Lishout, AMVC C 2756/H (1), 123438] Het gedicht is dus niet langer alleen een huis om in te wonen, het is ook een uitkijkpost op de wereld, een reservaat, een verdedigingsgordel (opvang) en een plantage (verwerking en uitstoot) in één. Dat het al die taken tegelijk kan vervullen, wordt mogelijk doordat de dichter zich radicaal afkeert van de besloten en organische vorm die Van Ostaijen⁵¹ en, na hem, Gilliams aan het gedicht toegekend hadden. Bij Claus is het gedicht geen gepolijste kei, het is een kiezelstrand (en later zelfs een bataljon stenengooiers). In tegenstelling tot het gedicht van Van Ostaijen dat, althans in theorie, groeide vanuit één kern, durft hij verschillende kernen in één gedicht samenbrengen. Ik schreef dat al eerder (cf. supra) en het is ook helemaal geen nieuw inzicht. Walravens wees er al op in

1953: “de kerngedichten van Hugo Claus draaien op zichzelf als een wereld, zijn centrifugaal gebouwd. Nu ligt het bijzondere hierin, dat de verschillende verzen van het gedicht niet wentelen op één vers [...], maar dat elk onderdeel terzelfdertijd wiel en as is, drijft en gedreven wordt.” [Walravens 1953a:615]⁵² De gedichten zijn dus nog wel autonoom, maar niet langer eenstemmig. Waar in een gedicht van Van Ostaijen de dominosteentjes keurig op één rij staan, heeft Claus allerlei zijsporen aangelegd waarop ook weer steentjes staan. Wanneer het laatste steentje bij Van Ostaijen is omgevallen, staat er bij Claus altijd nog wel ergens een deel van het parcours te wachten om ook aangeikt te worden.

Een van de vaste nevenparcours in *De Oostakkerse gedichten* is dat van de literaire allusie.⁵³ Het veertiende gedicht van de genoemde cyclus bevat er een op Van Ostaijen [cf. Claes 1986:68]:

Is de morgen meer genadig dan
Het mes van de nacht
En waar (tussen dennen, duin of de vrouwen)
Wandelt het hart geruster dan?

Nader:

Is er een paard dat wild nog draaft
Als stalwaarts in ons?

Ontdooit over de tijd
De sneeuwsteen ooit? En de zee Begeerte,
Bevrijdt zij haar ertsen?
En hoe wij veranderen.

Nader:

Schors wordt de stam,
Vezel wordt de vrucht.
[Claus 1986:57]

De verwijzing zit in de tweede strofe. In ‘Avondgeluiden’ heeft Van Ostaijen het over paarden die drinken en hinniken; “dan hoort men weer hun draven stalwaarts”. [II:238] Het is een toevallige allusie, waarschijnlijk. Claus had het wellicht over een paard en bouwde *en passant* een kleine knipoog in. Maar zonder betekenis zijn de verzen natuurlijk niet. De constructie die de dichter met de eigen en Van Ostaijengegevens bouwt is syntactisch veeleer ongevoel. Licht geherstructureerd staat er: is er in ons een paard dat wild stalwaarts draaft? Maar wat zou dat dan betekenen? Misschien biedt de structuur van het hele gedicht een aanknopingspunt. Het bestaat uit een reeks retorische vragen. Gezien de slotsom van het gedicht, lijkt het antwoord op die vragen ‘ja’ te zijn, maar dat wil de dichter nog niet meteen geweten en dus gezegd hebben. Eerst vragend het terrein aftasten dus. Zou morgen/het licht/de nieuwe dag genadiger zijn dan “[h]et mes van de nacht” (het scherpe, genadeloze van de nacht)? En als dat zo is, op welke plaats of in welk gezelschap zal “het hart” (ik?) dan “geruster” zijn (besluit door dennen, uitgewaaid in de duinen, uit het isolement gehaald door vrouwen)? En “[n]ader”

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

(meer ter zake): is er in ons zo'n paard dat naar een thuis verlangt? Is het mogelijk dat wat koud en hard is (de "sneeuwsteen") ontdooit? En al wat door tomeloze lustgevoelens ("de zee Begeerte") wordt losgemaakt, zal dat niet langer verdrongen worden? Na die vraag komen er tentatieve antwoorden. "En hoe wij veranderen," stelt de 'ik/wij' vast, in een frasering die het midden houdt tussen die van een retorische vraag en een verwonderde vaststelling. Met dit soort veranderingen had de 'ik/wij' blijkbaar nooit rekening durven houden. De slotstrofe komt, letterlijk en figuurlijk, nog "[n]ader" tot de conclusie: uit kleine, kwetsbare elementen groeien sterke en levenskrachtige dingen – vruchten, een boomstam. De exuberante levensdrift die in *De Oostakkerse gedichten* vaak een wat gewelddadige connotatie krijgt, wordt hier bijna eenduidig positief ingekleurd. De mens kan leven nemen, maar ook geven.

De Van Ostaijenallusie vat in deze context een van de verschillen tussen de beide dichters samen. De dravende paarden figureren bij Van Ostaijen in een *unheimlich tableau* dat verder geen uitgesproken 'inhoud' heeft. Claus zet de paarden in als metafoor in een psychologische context. Hij bedrijft hier, zoals Wildemeersch ook al aangaf [Wildemeersch 1973a:169], een soort van geobjectiveerde, onpersoonlijke belijdenislyriek. In de verte sluimert soms nog wel een anekdotische aanleiding en wie ergens een oedipale dan wel een vrouwelijke gevarendriehoek wil aantreffen, hoeft ook niet echt veel moeite te doen. Deze duidelijke familiale en seksuele verankering verhindert echter niet de algemene indruk dat *De Oostakkerse gedichten* een 'universeler', algemeen-geldender kracht hebben. Voor een boek met zo'n concrete, geografisch bepaalde titel is dat bepaald onverwacht. Het is niet de laatste paradox die deze verzen kenmerkt. De bundel heet het summum van Vlaamse modernistische lyriek te zijn, maar toch gebruikte Claus voornamelijk bouwstenen, vaak zelfs zonder meer clichés, uit de Vlaamse culturele en literaire traditie. De vele christelijke – Maria! – verwijzingen, de noties dat het gezin de hoek- en sluitsteen van de maatschappij is en dat de Vlaming uit de klei getrokken is, het uit het werk van Streuvels en zovele andere Vlaamse auteurs bekende boeren- en landleven, de allusies op regels van Timmermans, Van de Woestijne en Gezelle... kunnen uiteindelijk toch niet verhinderen dat deze gedichten in wezen een negatie zijn van die typische *Vlaamsigheid*. Als modern dichter gaat Claus op een bij uitstek *lichamelijke* manier om met de wereld en met de taal. En in dat opzicht maakte hij waarschijnlijk juist zijn beeld van Vlaanderen waar. In de eerder geciteerde lezing 'Bijvoorbeeld' riep hij, zoals gezegd, op het "geroemd Vlaams temperament, volgens het recept: mysticisme maal sensualiteit" tot "ontsteking, tot gloeiing" te brengen (cf. supra). [Claus 1951:63] In *De Oostakkerse gedichten* slaagt hij daar in die mate in, dat een Nederlands recensent opmerkte dat Claus als dichter "geheel opbrandt in zijn onderwerp." [Jonkers 1956] Misschien besefte hij dat zelf ook. In de eerste van de 'Vier verklaringen' waarmee het boek besluit, schrijft de dichter: "De reis breekt aan. En ik verlaat je veilig huis." [Claus 1986:62] Als een waar *experimenteel* zal hij Oostakker en de daarmee gelieerde dichtkunst verlaten. De chemische reactie die hij hier voor mekaar bracht is uitzonderlijk, maar – zo wist hij – niet op deze manier voor herhaling vatbaar. Als een 'ware' dichter, in de definitie die Gilliams eraan gaf (cf. 4.2), zal Claus opnieuw heel andere

poëtische horizons opzoeken en trachten de poëzie nogmaals opnieuw uit te vinden (cf. 5.5 & 6.1). Het succes van het 'Oostakkerse' experiment bestond er juist in dat hij bewezen had dat dat mogelijk was.

En dat het een succes was, werd nauwelijks in twijfel getrokken. De bewering van Paul Claes als zou negentig procent van de recensies over het werk van Claus "ronduit afwijzend [zijn], vele zelfs beledigend van toon" [Claes 1987b:44] gaat alvast niet op voor *De Oostakkerse gedichten*. Er werd overwegend positief gereageerd op deze bundel. Paul Rodenko riep Claus uit tot "'Keizer' der Vlaamse experimentelen" en hij stelde vast dat hij "wel definitief bewezen [had], een dichter van ongewone betekenis te zijn, die ver boven zijn generatiegenoten uitsteekt." [Rodenko 1956:184] In het *Eindhovens dagblad* schreef Han Jonkers dat Claus het gedicht "laadt met zoveel hartstocht, [hij] dringt via het woordgeheim zo dicht tot zijn doel, dat geen lezer ontsnapt aan de bijna dierlijke kracht die er van uitgaat." [Jonkers 1956] Zelfs Urbain van de Voorde moest zich deze keer gewonnen geven: "spijs alle experiment" was dit een bundel van een "wonderlijk begaafd talent", poëzie die "een zeer grote kracht van suggestie [ontwikkelt] in haar rijke, afgewisselde, viriele en sterk beeldende taal." [Van de Voorde 1956] En in eigen huis klonk het nog enthousiaster. Walravens noemde de bundel "een keerpunt in onze moderne poëzie" [Walravens 1956c] en elders had hij het over een boek waarin de dichter "als het ware verslag uit[brengt] over datgene wat hem het waarachtigste voorkomt in zijn eigen leven en wat hij, dank zij de poëzie, laat uitgroeien tot een boodschap." [Walravens 1956a] De formulering zegt waarschijnlijk meer over de poëtica van Walravens (cf. infra) dan over de bedoelingen van Claus, maar meteen wordt hierdoor toch ook duidelijk gemaakt dat de nieuwe, experimentele poëzie niet inhoudsloos is en dat ze, ondanks haar autonome status en hoewel ze uitdrukkelijk geen belijdenis wil zijn, de expressie niet schuwt.

Tijdens de oorlog had Guido Eeckels in *Le nouveau journal* gesteld dat Van Ostaijen in Vlaanderen pas een traditie gecreëerd zou hebben wanneer er een grote, nieuwe dichter op zou staan die zich nergens iets van aantrekt (cf. 3.5). Met de doorbraak van Claus lijkt dat moment nu gekomen. En voor Rutten was er nog meer aan de hand. Claus had niet alleen het talent en de instelling, hij sloeg ook poëticaal gezien precies de juiste Van Ostaijenton aan. "Over het algemeen kan worden gezegd, dat Claus' gedicht ons opnieuw, en dit weer voor het eerst sedert het *Eerste Boek van Schmoll* van Van Ostaijen (dit van Burssens niet te na gesproken), oog in oog met de problematiek van het gedicht als gedicht, d.i. als ge-dicht, woordkunstwerkje plaatst." [Rutten 1956:56] De criticus heeft het dan niet alleen over de vrije vorm en de sonori-sche en ritmische kracht. Hij apprecieert niet alleen de welhaast extatische "visionaire orakeltaal" die uit *De Oostakkerse gedichten* spreekt. Hij herkent in Claus vooral een dichter die de kern van Van Ostaijens poëtica heeft gevat, iemand die het onlosmakelijke verband heeft gezien en gelegd tussen de technische & formele kwesties waarop hij jarenlang hamerde én de inhoud waarover hij slechts af en toe sprak. Het gaat hier dus "om de manier waarop dit alles geleidelijk, progressief, derhalve organisch wordt aangewend om tot openbarend gedicht te worden." [ibidem]⁵⁴ Dat in het Van Ostaijennummer van *Tijd en Mens*, behalve Claus' eerder geanalyseerde gedicht voor Van Ostaijen

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

dus ook, en uitgerekend voorstudies verschenen voor wat enige tijd later *De Oostakkerse gedichten* bleken te zijn ('Nota's voor een Oostakkerse Cantate') is van een waarschijnlijk toevallige maar niettemin bijzondere symboliek. Niet door hem na te volgen, maar door op een heel aparte manier de poëzie opnieuw uit te vinden leverde Claus met deze publicatie het ultieme eerbetoon aan Van Ostaijen.⁵⁵

Drie van de belangrijkste met *Tijd en Mens* gelieerde dichters, Remy van de Kerckhove, Ben Cami en Albert Bontridder, hadden geen inbreng in het Van Ostaijennummer van dit blad. Vooral de afwezigheid van Van de Kerckhove valt op in dit verband. Dé gedoodverfde Van Ostaijenkloon, -epigoon, -zoon... bij uitstek liet hier een kans liggen om zich middels een polemische afrekening, bijvoorbeeld, definitief van dat aura te ontdoen. Er zijn vast een aantal redenen voor deze afwezigheid in de nevelen der Vlaamse letteren verdwenen, maar één banaal-praktische kan worden gereconstrueerd: Van de Kerckhove had tijdens de aanmaakperiode van het Van Ostaijennummer niets meer met het blad te maken. Na een interne machtsstrijd had hij zich teruggetrokken en was hij in Mechelen samen met onder meer Herman van San en Rudolf Meerbergen het neo-expressionistische *De Derde Ruit* begonnen. Dat tijdschrift was weliswaar slechts een zeer kort leven beschoren (cf. 5.5), maar de weinig glorieuze terugkeer van Van de Kerckhove en mede-renegaat Tone Brulin in de *Tijd en Mens*-groep geschiedde pas in december 1953 [Joosten 1996:349] – precies de maand waarin het al lang geplande Van Ostaijennummer eindelijk verscheen.⁵⁶

De afwezigheid van Ben Cami (°1920) is minder verwonderlijk. Deze fijnbesnaarde estheet boog zich met zijn leerling Willy Roggeman wel eens “over de zuiver formele aspecten van de poëzie”⁵⁷ maar was zowel wat lectuur als zijn eigen praktijk betreft voornamelijk Angelsaksisch gericht. Eind jaren dertig – terwijl andere jonge Vlaamse dichters met ambitie Van de Woestijne, Gezelle, Elsschot, Van Nijlen en misschien zelfs Van Ostaijen bestudeerden – las hij de poëzie van T.S. Eliot, Ezra Pound en de Schotse Kafkavertaler Edwin Muir. Hij deed dat niet uit vroegrijp snobisme, maar omdat hij – geboren in Durham als zoon van een Belgische vader en een Engelse moeder – deels in een andere taal en literaire traditie was opgegroeid. Toen eind jaren veertig het experimenteel geweld uitbarstte en zijn collega-dichters vooral Franse en Duitse voorbeelden aanhaalden, maakte dat hem enigszins tot een outsider, maar de (formeel) eerder gematigde modernistische beweging die hem had gevormd, ‘behoedde’ hem in de ogen van de gevestigde kritiek die steeds beducht was voor welke ‘ontsporing’ dan ook, voor wat velen in die dagen ‘poëtische excessen’ noemden. Dat is echter slechts één versie van de feiten. In een andere wordt gesuggereerd dat Cami een zodanig oorspronkelijk dichter was, dat hij zowel uit de gevestigde als uit de vernieuwende tijdschriften geweerd werd. In september 1951 schrijft Boon over de volgens hem vruchteloze pogingen van de jonge Cami om te debuten in bladen als *Podium*, *N.V.T.* en *De Vlaamse Gids* en zijn al even hopeloze zoektocht naar een uitgeverij: “Er schortte dus wat aan. Iets aan deze verzen was ongewoon, was niet te vergelijken met de bekende dichter Zus of Zo. Noch Van de Woestijne, noch Van Ostaijen kon men als Patroon aanroepen.” [Boon 1997:80] Zo werd dit echter

door die bladenmakers zelf niet ervaren. Via hun kersverse Vlaamse medewerker Gaston Burssens (cf. infra) bereikte de redacteurs van *Podium* in het najaar van 1947 een gedicht van de hen totaal onbekende Ben Cami. “Het was een nieuw en tegelijkertijd ook een vertrouwd geluid,” memoreerde Gerrit Borgers later. “Vertrouwd doordat de stroming van het modernisme na de eerste wereldoorlog hier weer hoorbaar werd. Dit gedicht herinnert namelijk sterk aan het waarschijnlijk laatste gedicht dat Paul van Ostaijen geschreven heeft, ‘De oude man’. Het was echter geen herhaling, een voortzetting – een schuchtere misschien, maar toch – en dat stemde de redactie hoopvol.” [Borgers 1975c:19] Nu besef ik beter dan wie ook dat jarenlange blootstelling aan Van Ostaijen de geest benevelt en een mens hierdoor de neiging ontwikkelt overal invloed te gaan zien, maar wat het gedicht in kwestie betreft – ‘De blinde knaap’ – had de grote Van Ostaijenkenner Borgers zeker geen ongelijk. Er was dus niet alleen een ‘Engelse’ Cami, er was, van bij zijn Nederlandse debuut in *Podium*, ook een ‘Vlaamse’ en meer bepaald: een die door Van Ostaijen was beïnvloed.

De blinde knaap
 Is als op veel te hoge stengel
 Een bloem wit en giftig.
 Aan de bocht botst hij aan
 Tegen zijn moeder.
 Zij zegt niet:
 Pas op, wij zijn aan de hoek.
 Omdat ze zoveel verdraagt
 Dat ze ook dat botsen verdraagt
 Uit gewoonte
 Aan elke hoek

Aan zijn mond
 En aan haar mond
 Hangt dezelfde bitterheid,
 Gelijk vergif.
 [Cami 1950:17]

De verwantschap met Van Ostaijens ‘De oude Man’ blijkt vooral op het eind van de beide gedichten: Cami’s slotverzen klinken als echo’s van “Ziet gij dit snokt de angst door uw mond / het eerste smaken van een narkose”. [II:244] De andere eigenschappen die de gedichten delen (de tegelijk anekdotische en archetypische introductie van een personage, de expliciete “als” of “gelijk”-vergelijkingen, het duidelijke benoemen van de “bitterheid”, c.q. “angst” op het eind) zijn in het oeuvre van Van Ostaijen echter eerder gewoon en zijn invloed op de jonge Cami moet dus zeker niet overdreven worden. De verschillen tussen de gedichten zijn immers ook niet zonder betekenis. Cami gaat nog veel verder in de anekdotische explicitering. Wat de moeder van de blinde jongen al dan niet denkt of zegt wordt duidelijk weergegeven. Van Ostaijen heeft het enkel over het “klein verhaal” dat de oude man “aan de oude vrouw” vertelt en hij geeft daarna enkel nog vergelijkingen die de indruk

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

die dit tafereel maakt moeten verbeelden: “het klinkt als een ijl treurspel”, “zijn stem is wit / zij gelijk een mes dat zo lang werd aangewet / tot het staal dun werd / Gelijk een voorwerp buiten hem hangt deze stem”, “De oude mage-re man in zijn zwarte jas / gelijk een zwarte plant”. [II:244, cursivering gb] Bij Van Ostaijen bestaat het gedicht dus voornamelijk uit sfeerbepalende beelden en vergelijkingen, terwijl Cami behalve in de verzen “[hij] / Is als op veel te hoge stengel / Een bloem wit en giftig” een verhaaltje + interpretatie geeft. Dat maakt zijn gedicht in zekere zin tot een ‘vrije’ variant van het sonnet waarin eerst een tafereel wordt geschetst dat dan na de volta geïnterpreteerd wordt. Het geheel blijft altijd, ook in de slotstrofe, een objectiverend karakter behouden: we zien dit en het betekent dat. Van Ostaijen, als altijd bezig met de effecten van de waarneming, ondermijnt de objectiviteit van het tafereel door de nadruk te leggen op het effect dat het heeft op de waarnemer: dit zie ik, en dat voel ik erbij. Wat hij ziet is: een oude man die een praatje maakt met een oude vrouw. Al de andere beelden en gebruikte vergelijkingen (met een treurspel, een scherp mes, een zwarte jas...) zijn subjectieve projecties. Door in de slotverzen het effect van het tafereel te vergelijken met het inslapen (“het eerste smaken van een narkose”), wordt de indruk nog versterkt dat we hier een allesbehalve objectief relaas krijgen. Het aanschouwen van de oude man kleurt de blik van de waarnemer totaal; hij ziet enkel nog dood en verval. De benaderingswijze van de dichters is dus verschillend. Misschien kan Van Ostaijens oude man vergeleken worden met een beeldhouwwerk van Giacometti: duidelijk figuratief, maar toch zo dun en scherp als een doodsbrief dat je je eraan kan snijden. Cami, daarentegen, gaat binnen de anekdote het pathetische detail niet uit de weg; hij onderzoekt, net als bijvoorbeeld Otto Dix, het grensgebied tussen naturalisme en expressionisme. En als dichter vertoont hij op dat moment misschien wel vooral gelijkenissen met de zogenaamde ‘cynische’ dichters rond het tijdschrift *Arsenaal* (cf. 5.2). Ook de link Cami-Van Ostaijen is dus slechts een van de mogelijke (re)constructies. Uit zijn in eigen beheer uitgegeven en samen met vriend Boon op een handpers gedrukte debuut *In de tijd verloren* (1950) blijkt zeer goed dat hij nog volop op zoek is. Hier klinkt hij als een broer van Buckinx die door existentialistische twijfels overvallen is (“Hoe weegt de nacht / Daarbuiten en hierbinnen / Er rijst een ster en weer- / om rijst, uit welke macht / Het roerloos herbeginnen” [Cami 1950]); daar als een weinig schroomvolle neef van Van de Woestijne (“O treurige verscheurdheid van de wandelaars bij nacht / Langs naakte straten, o verstolen pijn / Daar binnen in hun brein, / Naar vrouwen en haar schuldeloos geslacht” [idem:16]). Vooral de traditionele vorm (rijm, kwatrijn) kon hij moeilijk loslaten, ook niet in de eerste gedichten die hij in *Tijd en Mens* publiceerde en die in hun expliciete parlando en anekdotiek weer niet misstaan hadden in *Arsenaal* (“Wij spraken over auto’s en soms over vrouwen / En bewerkten getrouw ons beetje grond. / De kleinigheden waarin ’t leven bestond / Lieten ons toe de wereld te vertrouwen” [idem]). In een zeldzaam interview zei Cami later dat hij “vrij laat ‘op gang’ [was] gekomen, eigenlijk pas in 1954 met de bundel *Het land Nod* en dat komt doordat ik vrij lange tijd nodig had om me voor ’t grootste deel te ontdoen van mijn leermeesters.” [in Roggeman 1975b:6] In die tweede bundel herneemt en herwerkt hij een aantal van de gedichten uit zijn debuut en hij schikt ze samen

met een reeks nieuwe tot een persoonlijk, consistent en intrigerend verhaal over het leven van de westerse mens na de (bijna-)dood van God. Hij probeerde dat naar eigen zeggen te doen in een eigen variant van “het blanke vers van Shakespeare” [ibidem:9] en af en toe slaagt hij daarin op indrukwekkende wijze. En hoewel in de kritiek wel eens benadrukt werd dat Cami een weinig beeldend dichter is,⁵⁸ treft, bijvoorbeeld, de openingsstrofe uit deze bundel door zijn doordachte en efficiënte metafoor:

Ik herinner mij de aanvang dezer wroeging:
 Alsof de kilte van een winter vroeger aanschoof
 En langs de klamme tegels van de vloer
 Ons in het cellenrijk der hersens steeg
 [Cami 1954a:7]

In één, zowel letterlijk als figuurlijk te lezen beweging worden hier lichaam én geest verkild: het lichaam wordt van teen tot top afgekoeld en tegelijk breekt ook een metafysische kou door. De mens wordt in deze bundel in een bijbels en mythisch decor geplaatst, maar door kleine anachronismen (“t Geknars der tanks brak af” [idem:16]) geeft de dichter toch aan dat we ons met dit gevoel in een twintigste-eeuws naoorlogs waste land bevinden. Helemaal zonder opperwezen blijkt de mens niet te zijn, maar de zekere status als steun en toeverlaat is hij (Hij?) toch verloren. “God is niet meer gelijk weleer / Op alle plaatsen,” stelt de dichter in een weergaloos enjambement vast. [idem:20] Hij is anders nu, want hij lijkt in staat (sommige) mensen te verlaten. En in die verlatenheid zijn die mensen dan uliem op elkaar aangewezen. “Leg uw hand in mijn hand, / Schenk uw mond aan mijn mond: / Dit is de aanvang – nu / Valt de schaduw // Wees stil nu, roer niet en luister, / Trekt hij de straatdeur achter zich dicht?” Is dat God die de wereld verlaat of de eerder vermelde “vijand”? [ibidem] Of zijn dat intussen synoniemen geworden? De schaduw valt over de mensen (het verdwijnen van God als een zonsverduistering?), maar op het eind van het gedicht worden ook de mensen van elkaar gescheiden en lijkt hun leven bepaald door Sartres *l'enfer, c'est les autres*: “Gij vraagt mij opnieuw: Waar is de vijand? / En een kille bevrijding valt / Wanneer de straatdeur dichtslaat / Tussen u en mij.” [idem:21] Vanzelfsprekend is het leven op die manier dus allesbehalve, en af en toe moeten de mensen elkaar expliciet en dus weinig poëtisch verantwoord moed inspreken (“Maar God heeft geen belang. De mens is sterker” [idem:35]).

De kritiek was onder de indruk van Cami's prestatie en ondanks de bij hem heersende twijfel over de precieze status van God in *Het land Nod* toonde ook Jos de Haes zich in *Dietsche Warande & Belfort* opgetogen over deze bundel. Hij achtte de geschetste tocht van de hedendaagse mens weliswaar “eenzijdig voorgesteld”, maar toch maakte Cami “een imposante en blijvende indruk. Niet door de oorspronkelijkheid van de taalbehandeling, niet door de scherpe zintuiglijke inwerking van een klaarheid scheppende vorm, maar door de mysterieuze visie op een cosmische catastrofe, de verbeelding van een noodlotsgevoel”. [De Haes 1955b:278-279] Het is een opmerkelijk, om niet te zeggen symbolisch belangrijk oordeel: deze *Tijd en Mens*-dichter blijkt volgens het katholieke tijdschrift nog niet te kunnen scoren op hét modernistische

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

terrein bij uitstek (de taalbehandeling, de manier waarop de vorm impliciet betekenis overbrengt), maar verdient wel waardering voor zijn visie, die in die dagen nochtans een *one way ticket to hell* impliceerde in katholieke kringen. DWB was intussen echter door Westerlinck uitgebouwd tot een relatief ‘open’ forum waar verdraagzaam werd gereageerd op ‘andersdenkenden’. [Laermans 1991:508] Waar in het blad daarentegen nauwelijks ruimte en begrip voor bestond, was het experimentele gedicht “dat zich als menselijke mededelingsmogelijkheid volstrekt opsluit in het gedicht en geen betekenis wil hebben buiten het irrationele zelfopenbaringsproces van het ik in de taal”. [Westerlinck geciteerd in Brems&De Geest 1990b:106] Los van de vraag of er in deze periode één Vlaams experimenteel gevonden kan worden waarop deze definitie van toepassing is, geldt dat ze in elk geval niet opgaat voor Ben Cami. De “ethisch[e] algemene boodschap” die voor Westerlinck zo cruciaal was [ibidem], ging hij niet uit de weg.

Jos de Haes had niet alleen oog voor de inhoud van *Het land Nod*, hij situeerde de bundel ook in literair-historisch opzicht. “Aldus staan Moens en Van Ostaijen opnieuw naast elkaar,” stelde hij. [De Haes 1955b:277] Hoe hij dat precies zag, maakte hij echter niet helemaal duidelijk. De door hem vermelde gemeenschaps- en humanitaire component en de bijbelse motieven situeren Cami inderdaad in het verlengde van de dichters van *De Tocht* en *Het Sienjaal*. Maar wat met zijn “in gunstige zin gematigde verbale rhetorica”? [ibidem] Dit kenmerk zet hem duidelijk apart van de meeste andere experimentele tijdgenoten, maar het kan uit de context van deze recensie niet afgeleid worden of De Haes Cami ook in dit verband met (de late, zuivere, weinig-retorische) Van Ostaijen associeerde. Zelf sprak Cami over hoe hij in het spoor van de Engelse dichters gebruik maakt van “de ‘poëtische gedachte’” [in Roggeman 1975b:8] en in dat verband lijkt me – in de context van de Nederlandse literatuur – de poëzie van Martinus Nijhoff een vruchtbaarder uitgangspunt om Cami te situeren. Ook Nijhoff – niet toevallig een groot liefhebber en vertaler van Eliot – schreef gedichten geardeerd met bijbelse motieven waarin vergelijkingen en poëtisch verwoorde gedachten het verhaal stuwen en sturen. Inhoudelijke expliciteringen worden bij Eliot en Nijhoff – anders dan bij Van Ostaijen – niet geschuwd, maar ze worden – en dit dan weer in tegenstelling tot de neo-klassieke dichters – veelal ingebed in de narratieve logica van het verhaalde.⁵⁹ Cami’s volgende bundel, *Roos uit modder* (1958), is veel minder narratief, maar verduidelijkt wel zijn poëtische horizon door te openen met een motto van Eliot: “What will the spider do, / Suspend its operations, will the weevil / Delay?” [Eliot 1977:41/Cami 1958:5] Er is geen veiligheid en geborgenheid meer, maar een altijd voelbare dreiging. Het koude, cerebrale universum waarover Eliot hier in ‘Gerontion’ al in de nadagen van de Eerste Wereldoorlog schreef (“Thoughts of a dry brain in a dry season” [Eliot 1977:41]) overviel nu, ruim dertig jaar later, ook de Vlaamse dorpjes en gemeenten. De situering van Cami – niet alleen door De Haes, maar veel later ook door Spillebeen [1975:28] en Brems [1986b:9] – als een (humanitair) expressionist moet dan ook genuanceerd worden. In vergelijking met Moens, Mussche en de vroege Gijsen is hij allesbehalve een hemelbestormende juicher; zijn wanhoop en vertwijfeling hebben in dat opzicht meer te maken met het Duitse expressionisme (cf. 2.2.1) dan met het Vlaamse. Met Van Ostaijen

en de belangrijkste avant-gardedichters heeft hij dan weer gemeen dat de schijnbaar losstaande beelden en fragmenten door de lezer samengepuzzeld en geïnterpreteerd moeten worden tot een enigszins coherent geheel.⁶⁰ Voor Roos uit *modder* geldt dat nog meer dan voor de vroegere bundels. Nu de bijbelse setting en fraseringen verdwenen zijn, bevinden lezer en dichter zich in een lege, onherbergzame, moderne wereld:

Zij, met hun geduld van sperwers,
Wisten zijn komst.
Was hij niet de glimlach van de stervende profeten,
De hoeksteen van het huis?

Wie wenst een god die hulp en bijstand smeekt,
Een god op krukken, een schreiend wrak?

Hij liep verloren, of werd vermoord,

En toen zijn lijk onvindbaar bleek

Knielden ze, tamelijk laf,
Niet volkomen nutteloos,
Vóór hun eigen angst.
[Cami 1958:7]

Zo is de tijd van deze mensen: helemaal dood is god misschien nog niet, maar hij loopt op krukken. En wie wil een feilbaar opperwezen, een relatief Absolutum? Weer treffen de pregnante beelden waarin Cami dit mededeelt. Wie is god als hij “de glimlach van de stervende profeten” was? Glimlachten ze bij hun dood omdat ze wisten dat hij/Hij zou komen? Of is het de vermoede glimlach van iemand die weet dat zijn tijd gekomen is en dat hij zijn leven gegeven heeft voor een illusie? En als hij de “hoeksteen van het huis” was, staat dat dan nu op instorten? Uit het vervolg van het gedicht blijkt alvast dat hij nu weg is, onvindbaar, zonder lijk. Wanneer mensen dan – volgens de aloude rituelen – knielen, doen ze dat niet langer voor hun god, maar om hun eigen angst te bezweren. De leegte van de wereld na god wordt door Cami in beelden verpakt die ook al het door de late Van Ostaijen beïnvloede werk van Buckinx uit de jaren dertig tekenden (cf. 3.4): “In puur blauw ijs van winters licht / Vinden wegen rivieren steden / Hun plaats opnieuw in het bekend bestel.” [idem:9] De wereld is koud, maar tegelijk ook schitterend; na de grote schok (de gruwel van de oorlog, de geloofscrisis) gaat het leven toch gewoon verder. Spanning, opwinding en geweld bepalen de vrijblijvende seks die de mensen nu hebben [idem:13], maar wanhopig worden ze er niet van. “Onrust fermenteert,” staat er ergens [idem:24], en dat slaat dan niet alleen op de in paringsdrift en dus nieuw leven gesublimeerde onrust, maar ook op de algemene stimulerende werking die ervan uitgaat. Een van de bepalende kenmerken van het moderne leven is de alomtegenwoordigheid van de media, óók toen al. In het Expojaar ’58 voegt Cami in zijn bundel ook enkele prozastukjes toe waarin het mediaregister meteen zijn ware aard toont: de

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

“speaker” van dienst heeft als enige opdracht de goedgebouwde want op vooruitgang beluste burger te sussen. Of hij een voetbalwedstrijd verslaat, een klassiek of jazzconcert, dan wel een oorlog of atoomcatastrofe, aan zijn enthousiasmerende retoriek valt het verschil niet te merken:

Van de helling kreunt langzaam een tank naar omlaag, op het radar-scherm schemeren spoken, speakers spreken rapper en radder het onmagische woord en onderstrepen met Mozart en Beethoven hun schone bedoeling en Armstrong besluit om eenelk te voldoen in het reine en eerlijke streven naar universele rechtvaardigheid Dames en Heren, luistert goed.

Het woord wordt herhaald over weiden en wouden, in het warnet der draden, in 't krioelend nest der zwarte tekens,

Maar langs de wegen die leiden van de mond naar de hand, zwerft de schaduw.

De droom van de nacht is het aards paradijs, en de morgen brengt de zwarte regen, verzengend de huid der Japanse vissers, verzengend het bloed, verzengend het bloed der toekomstige kinderen, en iedereen zegt en herhaalt bij het rijzen der geduldige zon: Goeden morgen, hoe vaart gij? Goeden morgen Mevrouw. Goeden morgen Mijnheer. Goeden morgen, David.

Goeden morgen.
[idem:11]

Het ene grote geloof volgt dus het andere op, maar de dichter heeft daar alle begrip voor. In andere prozafragmenten benadrukt Cami dat god zal blijven spreken, in welk vorm dan ook. De mens zal hem altijd blijven ‘oproepen’ en zijn hand zien in ziektes, uitingen van liefde en oorlog. God is “als alle leven onvolmaakt, drager van het onverstaanbare woord [...] en met niets dan ergens een beeld om het onzegbare te zeggen”. [idem:36] En in dat opzicht vertoont god, van bij de Grieken over de romantiek en de historische avant-garde tot nu, grote gelijkenissen met de dichter. Hun beider woord heeft de kwaliteiten maar ook de onduidelijkheden van een orakel; het gaat op zoek naar verduidelijking, maar kan uiteindelijk niet veel meer doen dan het mysterie parafaseren. En ook dat is dus ‘god’: de parafraze van een mysterie. Cami vergelijkt het in bedrieglijk eenvoudige (en dus in deze context zeer gepaste) beelden met “een worm die zijn moeizame weg zoekt door de bodem der aarde naar het licht, en dan mens moet worden om het licht te verklaren, en het licht is donker en het is zonder einde.” [ibidem] Later zal Cami zelf veel van deze (proza-)gedichten afzweren omdat ze “een filosofische inslag vertonen, waar ik nu niet meer zo erg op gesteld ben”. [in Roggeman 1975b:10] Ze zijn dan ook niet opgenomen in de verzamelbundel *Gedichten 1954-1983*. [Cami 1984] Dat is niet alleen jammer omdat de originele vroege bundels vrijwel onvindbaar zijn, het ontbreken van deze verzen in de ‘officiële-

le' Cami vertekent ook het beeld van deze dichter die ook wat de vorm van zijn gedichten betreft op zijn eigen manier evenzeer van zijn tijd was, als zijn exuberantere, woordspelerige, beeldrijkere en dus meer "als typisch experimenteel [te] beschouwen" [De Geest 1985:526] collega-Vijftigers.

De afwezigheid van Albert Bontridder (°1921) in het Van Ostaijennummer was nog onverwachter dan die van Cami. Walravens mocht dan in 'Ambassadeurs van de Stilte' de retorische vraag gesteld hebben of "de poëzie van Albert Bontridder nog iets te maken [heeft] met Paul van Ostaijen?" [Walravens 1952c:564] (cf. infra), voor nogal wat tijdgenoten bestond daar niet de minste twijfel over. Toen Buckinx de bundel *Hoog water* van Bontridder recenseerde, drukte de krant daar enkel een foto van Van Ostaijen bij af. Dat deed ze waarschijnlijk omdat ze er geen van Bontridder had en omdat de ster van Van Ostaijen intussen (mei 1952) postuum rijzende was (cf. 5.5), maar Van Ostaijen komt ook in het stuk zelf voor. De auteur situeert Bontridders Nederlandstalige debuut in een klimaat waarin "de experimentele poëzie aan de orde van de dag" is en dus Van Ostaijen "opnieuw in het teken van de belangstelling" [sic] staat. [Buckinx 1952a] En hoewel hij inhoudelijk vooral de invloed van Sartre meent op te merken, doen de gedichten hem "aan *Bezette Stad* van Paul van Ostaijen en aan de hallucinaties van Victor J. Brunclair [denken], wat de vorm betreft." [idem] Oppervlakkig gezien klopt dat ook: niet dat ze typografisch bijzonder zijn, maar Bontridders gedichten hebben net als die van Van Ostaijen en Brunclair geen klassieke strofenstructuur; ze bestaan uit lange rijen beelden die zonder duidelijk logisch verband na elkaar zijn geplaatst. Ook Rutten signaleerde al vroeg dat er een verband was tussen Van Ostaijen en Bontridder. Eveneens naar aanleiding van *Hoog water* merkte hij op dat de experimentele poëzie in het spoor van Gezelle, Van Ostaijen en Burssens tot een "bevrijdende doorbraak" was gekomen: ze zou opnieuw "divinatie [zijn], eerder dan belijdeniskunst". [Rutten 1952b:489]⁶¹ En even later noemt hij Bontridder "sedert Van Ostaijen [...] te onzent een bijzondere verschijning". [idem:491]⁶² In latere essays zal hij zowel die bijzonderheid als de verwantschap met Van Ostaijen verder toelichten. Bontridder neemt volgens Rutten "een middelweg" tussen Van Ostaijens humanitaire en zuiverlyrische periode [Rutten 1967:186] maar is tegelijkertijd toch ook een overtuigd autonomist: iemand die "vooral naar het gedicht aanstuurt [sic], naar de 'eigenheid' van zijn gedicht, dat louter gedicht en niets méér wenst te zijn." [Rutten 1954:110] Toen in 1957 de Arkprijs van het Vrije Woord werd uitgereikt aan Bontridder, stelde ook jurylid en gelegenheidscauseur Gaston Burssens dat het duidelijk was dat de laureaat "èn Char, èn Van Ostaijen, èn Claus gelezen" heeft. [Burssens 1957:524] Het vervolg van zijn zin bevestigt echter impliciet mijn eigen indruk dat er van die Van Ostaijeninvloed in Bontridders gepubliceerde werk nauwelijks een direct spoor terug te vinden is: "als hij hen [Char, Van Ostaijen en Claus, gb] niet hád gelezen zou het mij niet verwonderd hebben diezelfde verzen te hebben ontmoet. Want dát is het eigenaardige bij Bontridder: hij heeft invloeden van richtingen, of van bewegingen als men wil, ondergaan, doch niet van personen. Hij heeft die invloeden bewerkt tot er in zijn smeltkroes een amalgamatie is ontstaan die men alleen maar met een banale term 'origineel' zou kunnen bestempelen."

Albert
Bontridder

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

[idem:524-525] Burssens heeft niet overdreven. Ook vandaag, zowat vijftig jaar na het debuut van Bontridder, doet zijn werk op een uitzonderlijke manier oorspronkelijk aan. Wildemeersch had het in dit verband met zin voor understatement over de “hoogst private taal” van de dichter. [Wildemeersch 1975:110] Ze is dat immers in zo’n overweldigende mate dat het problematisch wordt. T.S. Eliot schreef ooit, in een inleiding bij de gedichten van Pound: “The poem which is absolutely original is absolutely bad, it is, in the bad sense, ‘subjective’ with no relation to the world to which it appeals”. [Eliot 1970:102] Niet dat die relatie tot de wereld bij Bontridder zou ontbreken. In een bepaald opzicht is me zelfs na *Bezette Stad* en de zo door Boon toegejuichte gedichten van Herman van Snick (cf. 5.1) tot de Nieuw Realistische Poëzie die een decennium later ontwikkeld zou worden (cf. 6.2) nauwelijks Vlaamse poëzie bekend die zo rechtstreeks uit maatschappelijke gebeurtenissen in de wereld is ontstaan. Bontridder schreef (delen van) bundels naar aanleiding van de executie van een zwarte man die een blanke vrouw verkracht had (*Dood hout*), naar aanleiding van de moord op een meisje door de priester die haar zwanger had gemaakt (de cyclus ‘Levend archief’ in *Open einde*), een schietpartij in Texas waarbij 14 mensen omkwamen (‘Metafysiek van de spiegel’ in *Ook de nacht is een zon*) en de zelfmoord van Jan Palach bij de Russische inmenging tijdens de Praagse Lente (*Zelfverbranding*). Deze ‘realistische’ aanleidingen zijn in de gedichten echter dusdanig vervormd en geabstraheerd weergegeven dat de lezer, ware het niet voor de verklarende noot voor- of achterin de bundels, ze er zelden of nooit in zou vermoeden. Zijn tijdgenoten werden hierdoor uiteraard verward, maar zij die zeer betrokken waren bij tijd of mens waren voornamelijk diep onder de indruk. Hier diende zich een dichter aan die de verwarring van die tijd en mens ook formeel had doorgedacht. “Ook hij heeft het over brood, lucht en wolken, over vrouw en bed en kind. Maar het is de volgorde waarin hij deze woorden plaatst. Een volgorde die botsingen onvermijdelijk maakt, en zoals wij ze in de literatuur nog niet wisten plaatsgrijpen,” schreef Boon enthousiast begin oktober 1951 in *Vooruit*, naar aanleiding van *Hoog water*. [Boon 1997:93] Ook hij noemde dat gedicht weliswaar “overdadig”, maar ook “ontstellend en schoon”. Wat Boon daarna over een fragment uit het boek schrijft, lijkt een eerste impliciete link met Van Ostaijen te leggen: “In dit gedicht schiet zin en betekenis ver over het in woorden uitgebeeld object heen.” [ibidem] Deze poëzie haalt haar betekenis dus niet – zoals het gros van de Vlaamse poëzie toen – uit de directe betekenis van de woorden, maar uit wat door die woorden gesuggereerd wordt. En wat de dichter suggereert is op dat moment, vier jaar voor *De Oostakkerse gedichten*, nooit eerder in een gedicht vastgelegd; van de uitdrukkelijk a-poëtische woorden (“promiscuïteit”, “bacteriënrijk”, “masturbatie” [Bontridder 1973:55]) tot, ondanks de ongewone metaforiek, wel zeer expliciet lyrics als “En breekt door uw tanden de ijzeren tong / en het harig geslacht / in de lillende mond van uw schoot”. [idem:65] De geslachtelijke liefde wordt van al haar zeemzoetige sentimentaliteit of optimistisch vitalisme ontdaan en wordt – volgens de een ‘cru’, volgens de ander ‘eerlijk’ – getoond als een animale, alle morele wetten en gebruiken overstijgende kracht. “Dat is de gave van Bontridder,” schreef Boon, “het te voorschijn halen van wat in ons allen is, maar waarvan wij ons nog niet bewust waren. [...] Bontridder doet dat. Weliswaar op een

andere wijze dan Gezelle of Van Ostaijen het deden. Maar, wij weten het, niet op de manier komt het aan, doch op het resultaat.” [Boon 1997:94] Twee jaar later zou Boon, naar aanleiding van Van Ostaijen overigens, wat dat laatste betreft precies het omgekeerde beweren (cf. infra), maar zijn punt is duidelijk: hier dient zich een dichter aan die deze naam volledig verdient. Hij schept zijn eigen taal en beelden om uit te drukken wat diep in ons allen zit.

Dat gold echter allerminst voor de jeugdverzen uit de periode 1942-1950 die Bontridder later opnam in zijn verzamelbundel *Gedichten 1942-1972*; niet dat een rijm als “jonge tepels” / “kerkhoflepels” of een woord als “schaamorgaan” erg courant waren in die dagen [Bontridder 1973:11], maar verder worden deze gedichten voornamelijk gekenmerkt door neo-classicistische belijdenislyriek vol lust, schuld en boete uit de school van Van de Woestijne. Intussen voltrok zich in de dichter echter een proces van zowel sociale als poëtische ontvoogding. Dit gebeurde onder meer door van taal te veranderen en in het Frans te gaan dichten. “Ik gebruikte het Frans gedurende een tijd om uit de Van de Woestijne-dreun en het alexandrijnenschema los te komen,” verklaarde Bontridder later in een interview. [in Leus 1972:17] Maar niet alleen de gevestigde orde en traditie werden verlaten, ook de schijnbaar eeuwige rebellen, die zoveel tijdgenoten bleven inspireren, werden door Bontridder op hun bruikbaarheid getest en... verworpen. “Ik staarde mij blind op de syntaxis en de woordexperimenten van de dichters Mallarmé, Appolinaire en Van Ostaijen, zonder dat ik in hun oeuvre een medium of een instrument voor eigen proefnemingen kon vinden.” [in Roggeman 1975a:41]⁶³ Die vond hij wel in *Poésie ininterrompue* van Paul Eluard en vooral in het werk van Georges Bataille. [idem:42]

De ontdekking van Bataille zou in zowat alle opzichten bepalend zijn voor Bontridder. Zowel formeel als inhoudelijk lijkt het de Vlaamse dichter immers ultiem om *transgressie* te doen te zijn.⁶⁴ Hij schrijft zich zeer expliciet uit de traditie van schoonschrijverij uit en schendt bewust alle ‘poëtische goede smaak’-conventies. Formeel wordt die transgressie onder meer vertaald in uitdijende versregels en in een ware vloedgolf van opmerkelijke, bevreedende en allesbehalve eenvoudig te interpreteren, laat staan te decoderen beelden die de lezer overstromen en door hun densiteit én hoeveelheid naar adem doen snakken. Deze kenmerken maken Bontridder zeer zeker tot een modern(istisch) dichter, maar gezien de bijbelse oorsprong van sommige beelden (“Ik ben niet uit uw vlees geboren / niet uit uw brood” [Bontridder 1973:57]), de uitdrukkelijke *O Mensch*-uitroepen (“o zwoegende broeder” & “o zwangere zuster” [idem:79], “Neem zelf het woord dat zwanger werd in u / o pas ontwaakte” [idem:100] of “Ik breng aan uw lip en uw trillende frasen / o zwartje van Montmartre” [idem:102]) en de zeer vrije verzen vol pathetische details (“Als de hemel haar handen grijpt / en haar armen rekt / op haar kruis van de dans // dan zijn haar borsten / harde cimbalen / en om de huiverende tepels / krioelen de poriën / in de kloven der melk” [idem:68]) behoort Bontridder eerder tot de humanitair-expressionistische Moens-school dan tot die van Van Ostaijen. Het *abundante* van *Het Sienjaar* vindt misschien wel enkele echo’s in strofen als “In de muren van de cel / hebben de bomen duizend ogen / de vrouwen duizend lippen die tasten aan het hart” [idem:86] of “in ieder meisjeskleed hangen de bleke boezems / waarop de smalle straten /

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

hun rantsoen zon / in laaiende vonken werpen” [idem:87], maar in al hun gewilde overdadigheid en gebrek aan lyrische stroomlijning doet de poëzie van Bontridder eigenlijk nog het meest aan die van de Brunclair van *De Dwaze Ronschouw* denken: ook Bontridders gedichten zijn opgebouwd uit beeldenreeksen die de lezer, ook vele decennia later nog, als ongehoord overvallen (“De weekdieren werken zich uit de bustehouder / en tasten naar de koelte / telkens als de rode naald een vluchtend oog doorboort / telkens als zich een pupil verweert / en zich verschuilt onder het adamshaar” [‘Conciërge’, idem:130]). Wanneer critici toen én later aanstoot namen aan de ongebreidelde metaforiek van de experimentelen dan hebben beschrijvingen van een lichaam als een straat “geurend naar olie gas en zwoele autobanden / waarin de huizen staan met opgetrokken schouder” [ibidem] of die van een penis als een “[s]pectrale bloem met de zwelgende kelk / die mij als vrouw als bloem / als zaadontvangster naar de stamper grijpt” [idem:125] hen zeker extra munitie gegeven.

De beoogde transgressie wordt ook inhoudelijk vertaald. Vooral de ongebreidelde seksualiteit en meer in het bijzonder de niet bepaald eenduidig-positieve invulling daarvan was in het Vlaanderen van de jaren vijftig op zijn zachtst gezegd omstreden. En dat was ze zeker wanneer ze in poëzie werd uitgedrukt. “Driftaansporing moet niet door poësie gebeuren, die verheffend moet zijn, wil zij kunst zijn,” oordeelde een zekere F. Dewitte vermanend. [geciteerd in Brems&De Geest 1989:79-80] Ook de zwaar seksueel geladen beeldtaal van *De Oostakkerse gedichten* was bepaald on-idyllisch, maar zelden zo bewust ontluisterend als in, bijvoorbeeld, *Hoog water* waarin overigens vooral de moeder-kind-relatie behandeld wordt: “blind aan uw borstwratten / en zonder tong / en zonder woord / hebt gij mij verkocht / aan de vrouw van vlees en melk / die haar lippen bevochtigt / aan alle horizonten”. [idem:59] De seksuele lust maakt een kracht in de mens los die op het eerste gezicht bevrijdend werkt, maar die uiteindelijk toch vooral gevaarlijk is. In de wereld van Bontridder is een vagina altijd een ravijn. Eros en thanatos. “Mijn blikken beven / aan Hals en schouder / mijn lippen zijn sluizen van alsem / en vangen de kussen / in de lachende angst van de spelden.” [idem:67] Aan de alexandrijnen van Van de Woestijne mag de dichter zich dan al ontworsteld hebben en ook van diens pudeur heeft hij niet echt last meer, maar wanneer de oermoeder zich roert, dreigt de zinnelijkheid de man toch nog altijd zijn zinnen te ontnemen: “dan rolt zij de buik / als een trom / en de borsten / als duistere stenen // dan werpt zich de schaduw tussen navel en benen / op het smeulende licht.” [idem:68-69] De stortvloed aan seksueel getinte beelden is zo intens dat het lijkt alsof hier eerder een bezwering van schaamte en schuldgevoelens in het geding is dan een onbekommerde celebratie. De ongeremde kracht van de seksueel actieve vrouw is voor de dichter duidelijk niet zonder gevaar. Maar ook de moeder tast zijn autonomie aan: “schuren haar tanden over zijn gebit / en dringt haar tong / aan de wortels van zijn woord?” [idem:84] In wezen geketend, trekt de man enkel in schijn de vrije wijde wereld in. De afgrond en de dood wachten hem altijd op.

“La génie poétique n’est pas le don verbal,” citeerde Bontridder zijn grote voorbeeld Bataille in een motto bij *Hoog water*, “c’est la divination des ruines secrètement attendues”. [in idem:64] En in de openbaring van talrijke (gees-

telijke) ruïnes heeft Bontridder zich gespecialiseerd. Hij is dan ook niet alleen *poetically*, maar vooral ook uitermate *politically incorrect*. In *Dood hout* (1952/1955) neemt hij het weliswaar op voor een ter dood veroordeelde zwarte, maar deze stellingname houdt tegelijk tot op zekere hoogte een ‘verdediging’ in van de man die voor verkrachting werd veroordeeld. “Ik vind agressie van de mens tegenover anderen volstrekt ontoelaatbaar en onduldbaar,” stelde de dichter later resoluut [in Leus 1972:21], maar zijn grote fascinatie voor alle vormen van geweld bracht hem er wel toe in zijn werk op zoek te gaan naar de bronnen van dat geweld. Deze bundel, die hij “met schaamte [heeft] geschreven tot aandenken van Willie Mac Gee” [Bontridder 1973:97], problematiseert dan ook niet in de eerste plaats het eigenlijke doodvonnis (het door de staat uitvoeren van een executie), maar het feit dat dit oordeel volgde op een verkrachting. Ook hier bleken seks en dood op een gruwelijke manier met elkaar verbonden. De man heeft zijn ontombare vitaliteit zwaar betaald. De maatschappij lijkt daar immers niet mee om te kunnen gaan: “De levenden binden zij aan de onbuigzame bomen van hun gevangenissen / prikken de zwarte vlinder op hun onmetelijke tralienetten // De dorren hebben zij lief”. [idem:120] In zo’n wereld is het aan de dichter om een daad van rechtvaardigheid te stellen: hij – als zijn vriend Boon zich afficherend als een “seismograaf” [idem:140] – zal een stem geven aan zij die er geen (meer) hebben, de dader, het slachtoffer, de doden, de etnische minderheden. In de eerste versie van de bundel, die in 1952 in *Tijd en Mens* verscheen, gaf hij “afwisselende zangen tussen de vrouw, de neger en de blanke”. [Boon 1997:1073] De vrouw wordt er voorgesteld als een fatale sirene (“word ik als gij een lied een klip” [Bontridder 1973:106]) en als het oerelement waarnaar de man blijkbaar oncontroleerbaar terugverlangt: “Uit welke vrouwelijkheid / uit welke mysteriekramp / zal hij geboren gedoopt / gestorven en geopend worden / zo hij dit uur beleeft / en naar uw ogen tast / o splijtende maanzee / o roepende zang?” [idem:107] Dat de man letterlijk zijn lul achterna loopt lijkt al even onontkoombaar (“en dat hij hangt aan de celstang als een bloem aan haar moede stengel / is dat niet zijn brandeigen lot?” [idem:108]). De metaforiek (“celstang”) is echter veelal van die aard dat er ook een heel andere interpretatie mogelijk is; als het woord “celstang” letterlijk wordt gelezen als ‘tralie’, komt de nadruk niet langer op zijn seksuele maar op zijn maatschappelijke en feitelijke gevangenschap te liggen. De zwarte man wordt verder geïdentificeerd met Christus, wegens zijn lot en offer (“Maar de kust is een brandmerk / de doornen verhard / de ring verzweert in de lip” [idem:111]), en met melaatsen en joden, wegens zijn brandmerk (“Doch méér dan de jood heeft de neger op u de melaatse hand gelegd // Hij heeft zich gebedd in uw water / hij is in uw keel gedrongen / en onder uw tong heeft deze inktvis zijn giften uitgespuwd” [idem:115]). Bontridders visie is echter niet eenzijdig. In de bundel wordt duidelijk aangegeven dat wat de zwarte deed onherroepelijke gevolgen heeft voor de vrouw (“Meedogenloos heeft hij u tot vallen gebracht / en nimmer nog zult gij als weleer stuwen naar zee”) en dat hij overduidelijk haar integriteit heeft geschonden (“de neger nam uw deel”). [idem:116] Maar toch wordt aan zijn daden ook enige culturele relevantie toegeschreven (“Aan het zwoegen van uw geslacht hebben wij de krampen van uw woord herkend / de kreten van uw toorn”) en soms lijkt het alsof hij zijn daad stelde in naam van zijn ras- en

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

misschien zelfs zijn soortgenoten (“Wij zijn uw deel”). [idem:117] De mens is de speelbal van zijn driften en het project van de Verlichting slaagt er slechts heel af en toe in de scherpe kantjes ervan af te rondend: “Tussen de duim en de wijsvinger van de duisternis / blikkert de gloeilamp / spartelt de mens / en zal barsten bij de minste schreeuw van het nachtdier”. [idem:122] Bepaald vernieuwend aan deze bundel is de manier waarop Bontridder de gebruikte metaforen en motieven doorschuift; hij doet dat niet zoals Van Ostaijen (in, bijvoorbeeld, het ‘Huldegedicht aan Singer’) of Burssens binnen één gedicht (cf. 3.2), maar binnen de hele cyclus. Door het gebruik van een zelfde beeld of vergelijking (in casu: iets wat joods is) in een heel andere context, kan hij impliciet aangeven dat zowel de zwarte als de vrouw slachtoffers zijn die een offer brengen (“Romp der Loreley / [...] / wat blijft in mij van het joodse lam?” [idem:123]). Dat procédé wordt in de uiteindelijke, door tekeningen van Corneille geïllustreerde boekversie nog verder uitgewerkt. Zo staat daar “O rode Loreley / word ik als hij een lied een klip” [idem:143] zodat hiermee de dodelijke lokroep niet alleen aan de vrouw maar ook aan de man wordt toegeschreven.⁶⁵ Deze vorm van *cross-cutting* bereikt een hoogtepunt in het gedicht waarin verzen over de executie van de man worden afgewisseld met verkrachtingscènes die in de eerste versie veelal gegroepeerd voorkwamen. Die omslag gebeurt niet per strofe, maar telkens opnieuw binnen elke strofe – waardoor de gewelddadige gemeenschap van de vrouw en de man opnieuw wordt geëvoeerd, in de dood:

Vingers Willie Mac Gee
aan de bebloede onderbroek
aan het bevende gras
aan de armleuning van de stalen stoel
tien minuten na middernacht

Wie slaat op deze viool de kreunende barsten?
duwt uit de fijne tepelgaatjes de fluisterende meisjesmelk?
tekt op het blauwe ebbehout het spoor der mieren naar het kanker-
hart?

[...]

Lip en longen falen
[idem:151]

Zonder te beweren dat hier van bewuste invloed of *aemulatio sprake* is, brengt Bontridder op deze manier de door Van Ostaijen voor *Bezette Stad* ontworpen en toegepaste collagetechniek en polyfonische compositiemethode [Bogman 1991:106] op een ander niveau. Net als in een roman verwerven motieven hier een extra of zelfs totaal andere betekenis, afhankelijk van de context waarin ze voorkomen. De Anderlechtse dichter vertrekt ook, net als Van Ostaijen in zijn ‘oorlogsbundel’, vanuit de materiële werkelijkheid – in de wereld van de poëzie een ongewoon uitgangspunt en zeker ook een van de redenen waarom Boon zo van zijn werk hield (cf. *infra*). Boon schreef overigens een inleiding

voor de boekeditie van *Dood hout* en daarin benadrukte hij, net als in zijn eerdere recensie van *Hoog water* (cf. supra) dat Bontridder naar boven brengt wat verborgen zit in de mens en dat dit wat hem betreft het kenmerk van elke 'ware' dichter is, eerder dan dat van de zogenaamde moderne of experimentele dichter. Toch blijkt ook in dit stuk – zij het dan in terzijdes en parentheses – dat Boon wel degelijk een onderscheid maakt tussen 'nieuwe' en 'oude' poëzie. Zo omschrijft hij de laatste (en indirect dus ook de eerste) door het te hebben over "de poëzie die met maat en rijm meent te moeten werken, en meer haar versvoeten telt dan naar dichterlijke beelden zoekt". [Boon 1955:5] Dat laatste is cruciaal: het moderne gedicht bestaat uit beelden, en meer bepaald uit beelden die iets uitdrukken "dat van ons en van onze tijd is". [ibidem] Hiermee wordt uiteraard geen direct 'realisme' of 'mimesis' bedoeld, maar veeleer de uitdrukking van iets wat niet met het blote oog waarneembaar is. Voor Bontridders poëzie geldt dat in zeer hoge mate: "Waar zij de werkelijkheid op haar kop zet, en de boom aan zijn blad laat groeien, krijgt datgene wat vroeger onmogelijk bleek, nu een glansrijke zin. En deze zin is het, die alle echte poëzie kenmerkt." [ibidem]⁶⁶ Boon stond met die lof niet alleen. Rutten had het over een "m.i. uitzonderlijk dichtwerk (een datum in onze hedendaagse poëzieontvoogding van heel wat tot op de naad versleten, overtollige taalballast)" [Rutten 1967:119] en in 1957 werd de dichter voor deze bundel de Arkiprijs van het Vrije Woord toegekend. In zijn dankwoord benadrukte de laureaat de cruciale rol die de lezer speelt in het echt tot stand brengen van het gedicht. Immers: "wat bereikt de poëet voor zichzelf méér dan de doorstreepte en geschonden witheid van het blad papier, wat anders dan gedroogde inkt, gemummificeerde vormen, onleesbare hiërogllyphen". De zin en betekenis van het gedicht ontstaan pas wanneer "het woord tot ontluiking komt in een ander bewustzijn," dat van de lezer. Bontridder vergelijkt die lezer met "de Schepper uit de oudheid, die de klei in de handen nam, om er met zijn adem beweging in te brengen." [Bontridder 1957:529]⁶⁷ Het idee dat de lezer de tekst tot leven moet brengen is een van de kenmerken van de modernistische poëzie. Het is aan de lezer om verbanden te leggen, om interpretaties te bedenken voor de vele woorden, beelden en begrippen die schijnbaar uit de lucht komen gevallen. Wat Hugo Friedrich "die Unbestimmtheitsfunktion der Determinanten" noemt [Friedrich 1956:160], wordt in de poëzie van Bontridder tot een kritische grens gedreven. Hier geldt: nog één stapje en lezer, dichter en gedicht verdwijnen in een hermeneutisch ravijn. Misschien dicht Bontridder wel vanuit de overtuiging dat ze zich al in dat ravijn bevinden en er dus geen enkele reden is om nog voorzichtig te zijn. En wie wél voorzichtig is, verwijt hij een gebrek aan geloof in het woord. In zijn dankwoord stelt hij vast "hoe de dichters onderling de betekenis van het gedicht, en de werkende kracht van het woord, trachten te beperken". [Bontridder 1957:529] Daar doet hij niet aan mee, maar het blijft ook een halve eeuw later nog altijd de vraag of hij de paradox beseft(e) waarmee hij de poëzie en haar publiek hierdoor (als zoveelste in de rij der modernistische dichters) opzadelde. Bontridder geeft immers middels een stel retorische vragen aan dat de poëzie in de twintigste eeuw zó zonder belang wordt geacht, dat de dichter zich wel "nutteloos" moet voelen en het "beschamend" vindt wanneer hij door zijn omgeving "als poëet herkend" wordt. [ibidem]. De

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

avant-gardetraditie waarin zijn werk figureert, had het er echter bewust naar gemaakt: de vernieuwingen waren zo snel en extreem geweest dat het publiek zich wel móést vervreemd voelen van die dichters en hun poëzie. In zo'n context lijkt het flauw én naïef als de dichter 'achteraf' komt klagen dat hij nutteloos is geworden. Bontridder is echter een avant-gardist pur sang en zijn geloof in het woord en de materie is zo groot dat hij dit schijnbaar onoverkomelijke probleem in zijn voordeel weet te draaien. "Het woord is vrij," stelt hij in zijn dankwoord. Dat lijkt een gemeenplaats tijdens zo'n 'Arkprijs van het Vrije Woord'-sessie. Bontridder gebruikt het woord "vrij" hier echter (ook) overdrachtelijk, of beter: absoluut. Nadat het woord is gebruikt om waarheden als leugens te verkopen en vice versa, nadat het is ingezet als oorlogswapen en broodwinning, nadat het heeft getroost en gekwetst, nadat het, kortom, "zijn 'dienst' heeft gedaan" is het nu... absoluut vrij. "Poëzie die schijnbaar 'nutteloos' is, maar omdat zij reeds iedere taak volbracht heeft". [ibidem] De volstrekte autonomie van het woord moet dus niet langer bevochten worden zoals in de tijd van Van Ostaijen, ze is gewoon onontkoombaar het eindresultaat van een hele evolutie. "De poëzie is vrij, d.w.z. dat zij alleen op zichzelf is afgestemd, en alleen in zichzelf haar bestaansreden vindt." [idem:530] En juist vanuit die vrijheid kan de dichter zijn eigen nutteloosheid opheffen. Hij kan namelijk opnieuw uitspraken doen over de maatschappij, hij kan die onderzoeken en bekritisieren, maar hij doet dat voortaan altijd en alleen nog maar vanuit zijn eigen kracht, de enige die hij heeft: het vrije woord. Alleen daaraan is hij verantwoording verschuldigd en niet aan de moraal, de politiek of het gerecht. De gedroomde utopie van de dichter is dan om, vanuit die vrijheid, ook de lezer te bevrijden. Het is een taak die Bontridder, architect van beroep, zich ook op andere vlakken stelt. "Wonen is een onbelemmerd en simultane belevenis van individuele en gemeenschappelijke vrijheid," beweerde hij ooit, "[w]onen is creatie van geluk". [Bontridder 1974:34] De dichtkunst en de architectuur lijken wat dat betreft diametraal tegenover elkaar te staan, aangezien het bouwen van een huis precies de mínst autonome van alle kunsten is. Wanneer je de absolute vrijheid echter ook op dit terrein als mogelijkheid poneert, schept dat nieuwe mogelijkheden die eigenlijk vergelijkbaar zijn met die van de autonome poëzie. Pas wanneer een gebouw "voor iedere bestemming ongeschikt [geworden is] [...] dan eerst zal het zijn eigenlijke architectonische waarde verkrijgen," stelt Bontridder. [Bontridder 1953:573] In het essay waaruit ik hier citeer verzet hij zich tegen de halfslachtigheid en inconsequentie van de officiële én private architectuur die tegelijk voor het praktische nu én voor de abstracte eeuwigheid wil bouwen. Hij bepleit een urbanistische aanpak die rekening houdt met de in de moderne tijd steeds sneller veranderende context en vereisten. Geen banken en stations die al op het moment waarop ze opgetrokken worden "lompe bouwmassa's" zijn die "de negatie [zijn] van ons vormgevoel" [ibidem], maar gebouwen die op aanpassing en zelfs totale vervanging voorzien zijn. Het zijn gebouwen die helemaal in het 'nu' leven. En hetzelfde zou dan kunnen gelden voor de "torens en ruïnes" die men bouwen kan zonder enig andere bestemming dan er gewoon te zijn; ook die gebouwen zijn compleet in en voor het 'nu' geconstrueerd, maar juist doordat ze geen andere functie of ambitie hebben zullen "de bouwmassa's een duurzame en tijdelo-

ze waarde hebben verkregen.” [idem:574]⁶⁸ Deze redenering is in zekere zin analoog aan wat Van Ostaijen dertig jaar eerder over eeuwige poëzie schreef: “Alleen wanneer de kunstenaars er weer toe komen een werk te scheppen enkel gemotiveerd door hetgeen naar hun mening noodzakelijk is [...] alleen zo worden ‘eeuwige’ gedichten geschreven.” [IV:178-179] Als de kunstenaar teveel met die duurzaamheid in het hoofd zit, vergeet hij wat hij eigenlijk wilde zeggen of doen en riskeert hij zo’n slecht werk af te leveren dat het niet deugt voor het heden en zeker ook niet voor de toekomst.

Deze doorgedreven en -gedachte autonomiegedachte maakt Bontridder zeker tot een verwant van Van Ostaijen. Hetzelfde geldt voor veel van de eerder opgesomde eigenschappen van zijn werk: het excessief moderne *make it new*, de impliciete zeggingswijze die verloopt via beelden, het daardoor toenemende belang van de lezer als interpretator... Deze kenmerken zijn echter eerder typisch voor het modernisme dan wel exclusief voor Van Ostaijen. Bontridder heeft zijn mosterd vooral bij de Franse surrealist en Bataille gehaald. Wat bepaalde technische aspecten betreft, staat hij zelfs helemaal aan de andere kant van Van Ostaijen. Diens late poëzie bestaat uit – de titels geven het al aan – walsjes, charlestons en berceuses. Hun thematische opbouw verloopt relatief harmonisch. Deze poëzie is dan ook eerder intimistisch van aard en zeker niet “bontridder barok” zoals een van de tussentitels in Walravens’ ‘Opstandigheid, verrukkelijke arend’ luidt. [Walravens 1953a:616] Eerder al vergeleek Walravens de moderne dichtkunst met een “uiteengerukt be-bop-rhythme” [Walravens 1951b:314] en in ‘Opstandigheid’ stelt hij Bontridders poëziebouwmethode tegenover de klassiek syncoperende en vooral economische jazz van Duke Ellington (begrippen die *mutatis mutandis* ook op Van Ostaijen van toepassing zijn). Een gepaster vergelijking om Bontridders werk te omschrijven lijkt hem die met “de wilde Dizzy Gillespie”: “De verzen staan in geen verhouding meer tot elkander en dat wordt dan hun zeer speciale verhouding: er zijn geen draden meer die de klanken, de woorden en de beelden aan elkaar rijgen.” [Walravens 1953a:616] Dat laatste klopt wat mij betreft helemaal niet (cf. supra) en ik meen dat Walravens ook het architectonische karakter van de bebop onderschat, maar precies door die dubbele ‘vergingssing’ is zijn vergelijking opnieuw bruikbaar; net zoals in de bebop een thema na de introductie compleet aan flarden kan worden gespeeld en kleine stukjes kunnen opduiken op de meest onverwachte momenten tijdens de *solis*, zo ook verspreidt Bontridder allerlei eerder geïntroduceerde motieven over zijn hele tekst. Jan Schoolmeesters typeert die teksten als “centrifugaal, wat wil zeggen zonder duidelijke formele of thematische kern, een opeenstapeling eerder dan een structuur”. [Schoolmeesters 1984:7] Dit geldt, zoals gezegd (cf. supra), tot op zekere hoogte ook voor sommige gedichten in *Het Sienjaal*, maar Van Ostaijen gaat nergens zó ver. Dat Bontridder wél zo ver gaat, en wel decennialang en consequent, hangt samen met zijn hele wereldbeeld en levensopvatting. Van Ostaijens evolutie, daarentegen, wordt voornamelijk bepaald door zijn strikte kunst- en poëziethoretische denken. Zijn ‘ethos’ staat uiteraard niet helemaal los van zijn werk en er is zelfs een opvallende gelijkenis tussen het onpersoonlijke van zijn poëzie en zijn sociale gedrag de laatste jaren van zijn leven (cf. 2.5), maar in vergelijking met Bontridder is zijn interesse toch monomaner poëticaal. Van Ostaijen wou uiteindelijk enkel

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

goede gedichten schrijven. Bontridder heeft zijn hele leven gezocht naar een poëzie en architectuur die het individu en de gemeenschap een zo groot mogelijke vrijheid konden garanderen. Alvast voor zijn gedichten is gebleken dat die vrijheid uiteindelijk zó groot werd, dat de lezer hem ervoor bedankte en de gedichten opzij legde.

Marcel Wauters (& Van Ostaijen) De andere dichtende vriend van Boon, Marcel Wauters (°1920), kwam wel voor in het Van Ostaijennummer van *Tijd en Mens*. Zijn bijdrage ‘Het Eerste Boek van Schmoll’ was zó tegendraads dat ze door de nochtans immer van goede wil getuigende Raymond Herreman ervaren werd als “van een hopeloze verwarring”. [Herreman 1953]⁶⁹ Die reactie is begrijpelijk: op het eerste gezicht lijkt Wauters er een rommeltje van gemaakt te hebben. Bij nader toezien blijkt echter dat hij hier, door sofismen, flauwe grappen, anekdotes, verwijzingen voor insiders, impliciete verwijten, uitweidingen en polemische uithalen te combineren zijn eigen poëtica illustreert én op een erg persoonlijke manier een genuanceerd eerbetoon brengt aan Van Ostaijen, de dichter-criticus die precies dezelfde middelen inzette – als strakgetimede stoorzenders te midden van zijn onwrikbare betogen – en die het daardoor drie decennia eerder ook aan de stok had gekregen met de vertegenwoordigers van het gezond verstand. Dàt lijkt inderdaad het grote raakpunt te zijn tussen Van Ostaijen en Wauters: door het diepe besef dat eenvoudige verklaringen geen recht doen aan de raadsels van het leven (en de poëzie is daar niet het geringste van) kwamen ze beiden tot de conclusie dat het er de kunstenaar juist om te doen moet zijn die raadsels te cultiveren en thematiseren op zo’n manier dat, inderdaad, de Herremannen van deze wereld niet meer weten hoe ze het hebben. Wauters heeft het hier dus niet over, zijn tekst is zo: verwarrend, raadselachtig, betoverend, tegenstrijdig, dada. Neem alleen nog maar de aanhef: “Ieder fatsoenlijk mens weet dat onze poëzie begint met *Het Eerste Boek van Schmoll* in weerwil van de titel van een schamel bundeltje. Er is geen begin en geen einde.” [Wauters 1953:8] Dat lijkt duidelijk: veel lof voor Van Ostaijen, met wiens laatste (weliswaar nooit onder die naam verschenen) bundel de Vlaamse poëzie eindelijk een aanvang neemt. Maar vindt Wauters het wel zo’n straffe bundel? Er staat: “in weerwil van de titel van een schamel bundeltje”. Of is dit een gallicistische constructie en bedoelt de auteur eigenlijk: “in weerwil van de titel die een schamel bundeltje laat vermoeden”? Passons. De problemen zijn immers allesbehalve opgelost. Want hoe zou die Vlaamse poëzie kunnen beginnen, wanneer er meteen daarna beweerd wordt: “Er is geen begin en geen einde?” De markering van een feit als ‘het begin’ van iets wordt hierdoor ontmaskerd als een arbitraire daad. Maar als er geen begin en geen eind (van iets) is, bestaat de tijd dan nog wel? Wordt die hele dimensie hiermee eenvoudigweg ontkend of suggereert de dichter – in my end is my beginning – dat hij enkel in een cyclische tijd gelooft? Wauters doet hier geen toevallige ‘verwarde’ uitspraak. Immers: *er is geen begin en geen einde* is ook de titel van zijn poëziedebuut, dat drie jaar eerder als een uitgave van *Tijd en Mens* verscheen.⁷⁰ Dat hele boek lijkt gebouwd op tegenstellingen; of beter: op de onmogelijke, onbestaande en tegelijk ook dwingende aanwezigheid van tegenstellingen. Dit is het gedicht waarin de titel voorkomt:

De man met de grote snor en de pijp
 staat
 altijd
 voor zijn huis op straat
 een huis van de vele huizen van de lange rij van de voorstad
 onder lentezon
 volgt het leven
 aan 't groeien van 't gras tussen de straatstenen
 zijn vader was nog boer
 voor hij naar de fabriek kwam
 er is geen begin en geen einde
 [Wauters 1950:20]

Blijkbaar zijn er dus atavismen die de mens determineren en die de chronologie en begrippen als 'begin' en 'einde' diskwalificeren. De zoon gedraagt zich nog altijd als zijn vader, die landbouwer was; hij "volgt het leven / aan 't groeien van 't gras tussen de straatstenen", aan de natuurverschijnselen die koppig de 'cultuur' ("straatstenen") trachten te overwoekeren. De hele kwestie heeft echter ook een belangrijke filosofische kant. Al meteen in het openingsgedicht van de bundel komt een even ongewone, a-chronologische houding tegenover de tijd voor: "hij meent dat de tijd kan stilstaan / omdat hij eindeloos is". [idem:5] De burgerlogica en de dagelijkse semantiek moeten hier passen. Enkel Zeno's paradox biedt enige uitkomst: een vliegende pijl hangt eigenlijk gewoon een eindeloos aantal keren stil in de lucht. Zo bekeken is er dus geen beweging en ook geen begin en geen einde. Er is, zoals Zeno's leermeester Parmenides benadrukte, alleen maar 'zijn'. Het is in dat opzicht wellicht geen toeval dat de Italiaanse filosoof Luciano de Crescenzo de ontologie van deze filosofen vergeleek met de abstracte schilderijen van Paul Klee en het taoïsme en zen [De Crescenzo 1994:111-112]: niet het instrumentele 'doeldenken' is hier van belang, maar de contemplatie van het loutere zijn. En om die onthechte houding lijkt het ook de "hij" in dit gedicht te doen: "het is zijn doel niets meer dan een plant te zijn / in de tuin van het gedachteloze". [ibidem] En volgens wat de auteur in zijn Van Ostaijensessay schrijft, is dit misschien wel gewoon dé beoogde grondhouding van Wauters zelf als dichter:

Vorbij de scheiding van blijdschap droefheid en de andere ruwe gevoelens ligt het gebied der poëzie die men niet kan omschrijven dan door de bepaling dat ze achter genoemde grens ligt. Maar waar? Wij weten ook nog dat de woorden ginder geen betekenis meer hebben – of welke dan toch? – dat ze er door onze vingers glijpen en een stielegen leven beginnen zonder passie maar ook zonder moedeloosheid, zonder hiërarchie maar waardevol, als kinderen zelfzeker en beschroomd. [Wauters 1953:10]

Het geldt voor de dichter, voor de woorden en het gedicht: hun ideale biotoop is het rijk waar alle tegenstellingen zijn opgeheven en dus de totale indifferentie heerst. Alles is er één, vanzelfsprekend, *naturel*. De vergelijkingen met het kind zijn niet toevallig; Wauters toont zich hier een adept van de uitermate

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

romantische en ook door COBRA en de Nederlandse Vijftigers gecultiveerde opvatting dat de beoogde staat die der kinderlijke onschuld is. Uit Wauters' gedichten blijkt echter dat hij ten volle beseftte dat die 'staat' allerminst was bereikt. Wat voor de Eleatische filosofen nog een onweerlegbare waarheid was, is voor de twintigste-eeuwse mens in het beste geval nog een wensdroom; hoe zou je in eenheid kunnen geloven wanneer alles meer dan ooit tevoren verbrokeerd lijkt? Door het monomane herhalen van zijn hoofdthema – 'de tegenstelling' – komt ook bij Wauters de nadruk ten volle te liggen op het feit dat die indifferente staat *steeds opnieuw* nagestreefd moet worden en dat hij, uiteindelijk, meer dan waarschijnlijk zonder meer *utopisch* is. Nadat in een vorig gedicht een tegenstelling schijnbaar opgelost is, presenteert de dichter er in een volgend gedicht opnieuw één in de vorm van een onoverkomelijke paradox. Zo, bijvoorbeeld, in dit gedicht dat overigens meteen ook aangeeft dat die algehele persoonlijke onthechting evenmin bereikt is:

Ik ben bang
soms
te verlangen wat ik bezit.
[Wauters 1950:6]

Zo gesteld zal de cyclus van verlangen en vervulling even cyclisch en zonder begin of einde zijn als de tijd, maar de tegenstelling in de taal tussen 'verlangen' en 'bezit' wordt er niet minder schrijnend door. Volgens dezelfde 'onmogelijke logica'⁷¹ loochende Wauters verder ook het bestaan van een onderscheid tussen licht en donker en zo moest, bij uitbreiding, na de tijd ook de ruimte eraan geloven:

Niemand weet juister
waar de brug ligt
tussen het licht
en het duister
dan hij die verstaat
waarom er nooit iemand over gaat
[idem:38]

Hoewel net als het vorige gesteld in een toen in de Vlaamse poëzie – behalve in Van Ostaijens 'Zelfmoord des Zeemans' en een handvol Burssensgedichten – haast nooit bereikt parlando, is dit een gedicht als een draaikolk. Een handvol woorden die tot ieders vocabulaire behoren, een bijna prozaïsche versificatie, geen retorische opsmuk. (Hoewel: lees het hardop en het blijkt keurig te rijmen – *abbacc.*) Maar wat staat er? Misschien dit: er zijn (tóch) uitersten in de wereld, en juist zij die beseffen hoe ver die van elkaar af liggen, zullen het niet in hun hoofd halen om ze te willen overbruggen. In het licht van de titel van het boek staat er echter misschien dit: de uitersten (licht-donker) zijn helemaal geen uitersten, ze vallen samen en wie dat weet gaat dus ook niet proberen te brug te gebruiken die ze verbindt, want die is er niet (de brug ligt nergens en dus gaat niemand erover). Net zoals Zeno als ware monist de beweging loochende door erop te wijzen dat alle momenten in wezen één

zijn, zo ook is het bij dit gedicht mogelijk te ontkennen dat er een brug zou bestaan die twee delen verbindt, aangezien dus ook die delen één zijn. En er is nog een interpretatie mogelijk; als we even afstappen van de idiomatische betekenis van de constructie ‘niemand weet juister [...] dan hij die’, dan kunnen we na het onderscheid tussen licht & donker en tijd & ruimte, ook dat tussen bestaan & niet-bestaan opheffen. Zoals Bontridder vaststelt, gaat het in het geciteerde gedicht immers over het “personage ‘hij’ aan wiens voeten ‘iemand’ die niet het geluk heeft te mogen bestaan.” [Bontridder 1981a:15] Bon, terug naar Wauters’ essay. Er is dan wel geen begin en geen einde, Van Ostaijen heeft met zijn bundel toch maar getoond dat hij “de eerste dichter was” en om dat aura van eerste te verdienen moest hij “met uiterlijke zwier in groot ornaat en kordaat optreden.” [Wauters 1953:8] Hij heeft dus ostentatief met het verleden gebroken, onder meer door op een ongekend speelse manier poëzie te bedrijven. Het resultaat laat zich raden; hij diende zich aan als “een attractienummer” [IV:163] en werd dus door de goegemeente afgedaan als “een variéte’nummer” [Wauters 1953:8] – een opvatting die begin jaren vijftig nog altijd levendig was, aldus de auteur. Door deze makkelijke desavouering konden de literatoren verder doen alsof er niets gebeurd was. “De barbaarse ernst en klatergouden wansmakelijkheid waren er door gered.” Wauters acht nu de tijd rijp voor een openbare revanche: “Als inzet van de strijd voor zijn hulde kan worden voorgesteld: de ondergang van onze literatuur. Men zegge het voort: à bas les poètes.” [ibidem] De brave burger die het in de poëzie enkel om zielloze schoonheid en zetpilmoraal te doen is, weet uiteraard niet hoe hij het heeft als hij zoiets leest. Die Wauters – wat een goedkope truc. Zich aanstellen op de rug van een dode, dat kan hij. Zeker. Maar tegelijk is hij wel weer consequent met zijn eigen tegendraadse principe: een levende dode schrijver kan enkel geëerd worden door de ondergang van de dode levende Kunst en Poëzie te bepleiten. En ook beschouwd binnen Van Ostaijens evolutie klopt Wauters’ aanbeveling: om (opnieuw) tot de poëzie te komen, had die immers eerst die poëzie (zoals hij ze kende) moeten afbreken. En daar was het niet bij gebleven: “**NIHIL** / dat is het woord / vernietiging / God godsdienst metafiziek kerken kunst bordelen geest” [II:148] klonk het in *Bezette Stad*. Bontridder heeft met zoveel woorden ontkend dat bij Wauters “de absolute contestatie van literatuur, kunst, cultuur en geschiedenis” aanwezig zou zijn die eerder zo bepalend was voor dada en het surrealisme [Bontridder 1981a:37], maar hij betreft in zijn diepgravende studie níet het Van Ostaijenessay waaruit ik hier citeer. Voor het overige heeft Bontridder overigens wel gelijk; Wauters is inderdaad geneigd eerder op het kleine leed te focussen dan op het alles-vernietigende. Niet toevallig noemt Willy Roggeman hem een “mollzanger”. [Roggeman 1970: 113] Zijn buitengewoon scherp oog voor taferelen met een bodemloze tristesse blijkt onder meer uit dit gedicht:

Brussel place louise 5 uur
mensen rennen mensen omver
in een lawine van mensen
een blinde
schreit op een kindertrompet

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

chérie j' ai fait un rêve
 schommelt zijn witte stok op de maat
 que ce rêve ne s'achève
 [Wauters 1950:23]

Hier doet deels zeker de invloed van Boon zich gelden,⁷² maar evenzeer die van Van Ostaijen. Het is in dat opzicht zeker geen toeval dat Wauters in zijn essay, wanneer hij het over de dood en de eenzame begraafing van Van Ostaijen heeft, verwijst naar de volgende passage uit *Bezette Stad*:

en
 het gore gras
 onder het immer ritselen van de regen
 [II:38]

Net als in de poëzie van Wauters barst het immers ook in die bundel van de passages waarin precies de *downbeat* van het bestaan wordt benadrukt; de desolate haven en het contrast tussen het grootse van de schepen, de dokken & de kranen en de banaliteit van een troosteloze regenbui op een al even verlaten maar veel minder groots grasperkje, het “orkestrion” en de gerekte “harmonika” die de “triestigheid 's morgens” begeleiden [II:132], een geneuried *Frère Jacques* om “6 uur 's morgens grijze straat” [II:14]... Bij de beide dichters functioneren liedjes in die context overigens als contrapunt en tegengewicht. De tekst bij het op trompet gespeelde muziekje in Wauters' gedicht is in dat opzicht frappant: het leven van de blinde lijkt troosteloos, maar blijkbaar had de man een nachtmerrie waarin het allemaal nog erger was...

De invloed van Van Ostaijen op Wauters' vroege poëzie is onmiskenbaar. Hoewel Boon vooral oog heeft voor de verschillen en hij uitroept dat iemand die stelt dat Wauters “ons schandalig veel aan Van Ostaijen” herinnert zich “schromelijk” vergist, schrijft ook hij dat “Wauters in de beginne, enkele schuchtere pogingen gewaagd [heeft] om als een kind met klankballen te gaan spelen.” [Boon 1951:985]. En volgens Bontridder “betreedt [Wauters] het domein van de poëzie in de voetsporen van Paul van Ostaijen, maar zeer snel verdwijnen uit zijn teksten de klanken die hem door de dichter van ‘Melopee’ werden meegegeven.” [Bontridder 1981a:7] Een voorbeeld van zeer duidelijk *lyrisme à thème* is dit gedicht (waarin overigens plots wél een “einde schijnt”):

De lange landweg
 loopt alleen door 't land
 ik loop de lange landweg
 langs
 mijn gedachten lopen op de lange landweg
 mij vooruit
 en verzinken ginder
 in wat het einde schijnt
 [Wauters 1950:7]

Zowel de zorgvuldig afgewogen o- en a-klanken als de gevarieerde herhaling van “lang”, “langs”, “land” en “landweg” situeren dit gedicht inderdaad in de sporen van ‘Melopee’. (Precies dezelfde kenmerken komen later terug in het gedicht over de “lantaarnman” en “de morgenstraten” [idem:35], dat door die motieven dan weer herinneringen oproept aan ‘Herfstlandschap’ met zijn “lantaarnlicht” en “donkerdiepstraat” [II:194].) Het is overigens opvallend dat Wauters – die volgens de literatuurgeschiedenis toch deel uitmaakt van de rumoerige en wereldbetrokken groep der Vlaamse Vijftigers – uit hetzelfde romantische en zelfs wat zweverige beeldenarsenaal put als de late Van Ostaijen (nacht, weg, rivier) en vooral Buckinx (“sterren”, “kristallen vreugde”, “schaduwen van de nacht” [idem:9]). Het grote verschil met die laatste voorganger is wel dat Wauters geen kosmische maar veeleer surrealistische mysteries wil oproepen (“ik treed in het licht / en mijn lach gaat voor mij uit” [ibidem]). Hoewel hij zich in zijn Schmolle-essay expliciet afzet tegen het “woordgeknoei” waarmee volgens hem Van Ostaijen de “rederijkers” nog overtrof [Wauters 1953:9], is Wauters’ eigen vroege werk ook niet helemaal vrij te pleiten van overdadig gealliteer. Het volgende gedicht, bijvoorbeeld, lijkt nog het meest op de pastiches zoals Brunclair ze durfde te schrijven (cf. 3.1):

Weer

midden
mijn waaier weeën
haar wenen

weer

welk weten wacht weigerig
achter waas
van weemoed

wat is
wat
is
[idem:15]

Of dit gedicht enkel “het luchtige taalspelletje” is dat het lijkt [Kuijken 1999:651], durf ik – net als bij de gelijkaardige Van Ostaijengedichten – toch te betwijfelen (uiteindelijk gaat het ook hier over wat we kunnen weten en wat we kunnen kennen), maar dat dit “een drankje uit het vat van Van Ostaijen” is [idem:650], zoveel is duidelijk. Hetzelfde geldt overigens voor het volgende gedicht in de bundel dat gezien zijn ellipsen, toonzetting en onderwerp zo in de ‘Music Hall’-passage van Bezette Stad had gekund: “Akrobaten goochelaars fetishtovenaars / verbazen verdwazen verstommen / in het circus / bang maken / zelf huiveren / spel en vertoon / [...]”. [Wauters 1950:16] Het vernuftig doorschuiven van motieven (“Het jongetje komt uit bed / nog met de witheid van de slaap in de ogen / en ziet buiten verrast de sneeuw / en de witheid van de slaap nog / en de witheid van de sneeuw / worden een witte blijheid in

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

de ogen / van het jongetje” [idem:19]) doet dan weer erg aan Burssens denken (cf. 3.2). Het gros van de resterende gedichten bestaat, ondanks de sociale bewogenheid die eruit spreekt, uit weinig beklivende *vignettes* waarin eenzame mannen eenzame vrouwen achterna zitten, machinisten door de mist beroepsfouten maken en de dood altijd op de loer ligt. In het voorlaatste gedicht neemt de “hij” op een niet mis te verstane manier afscheid van zijn humanitaire jeugd (“Toen hij 20 was spreidde hij zijn armen open van tokió tot new-york / die oneindige greep was het geloof in de liefde” [idem:46]) om zich, het romantische cliché getrouw, door “een vrouw” het reservaat te laten inleiden: “hij liet toe dat haar genegenheid hem omhulde en afzonderde van de mensen”. [ibidem] En dat is waarschijnlijk het belangrijkste verschil tussen Van Ostaijen en Wauters: ondanks het gesignaleerde taalspel, ondanks de duizelingwekkende paradoxen die erin uiteengezet worden en ondanks de verpakking van de ‘boodschap’ in een anekdote of een verhaaltje, zijn Wauters’ gedichten uiteindelijk toch veel belijdender en explicieter. Ze missen ook de lyrische densiteit en organische opbouw van de nochtans zo door hem geroemde *Schmoll*-gedichten. Een gebrek aan doorzichtige architectuur is misschien wel hét handelsmerk van Wauters. Want als er in zijn essay al sprake is van een organische structuur dan is het gewis die van een buitenaards gedrocht. Van de hak op de tak springend komt Wauters ook hier – net als in zijn gedichten – in een parabelachtig universum terecht. En daar zou Van Ostaijen zich waarschijnlijk wel thuis gevoeld hebben.

Het gedicht kunt ge niet doorgronden. De dichter opent een deur waarop geen sleutel past. Sommigen vinden hem dikwijls en openen de verkeerde deur. Deze welke de dichter opende, bestaat ze? Een chinees toverde een landschap op een muur en hij nodigde de keizer, die zich met alles wil bemoeien, uit er een wandeling in te maken. Hoe geraak ik daar in, riep hij luidruchtig wat natuurlijk niet paste. Zo, antwoordde de schilder en hij deed het voor. De keizer probeerde het dan ook en botste met zijn hoofd tegen de muur. Wat voorzeker niets bewijst. Inderdaad. [Wauters 1953:8-9]

Poëzie onttrekt zich aan de wetten van de fysica, maar net zo goed aan die van het positivistische onderzoek; ze is ondoorgrondelijk en misschien juist wel daardoor afgrondelijk. Als Wauters het heeft over de deur zonder sleutel die de dichter opent, dan impliceert dat goochelarij, een spel dat – gezien zijn ondoorgrondelijkheid en de retorische vraag van Wauters of de geopende deur echt bestaat – misschien wel in het metafysische geankerd is, buiten de ‘gewone’ wereld. Het is dan ook een spel voor de *happy few* (“wie zelf nooit ginder is geweest, moet de dichter niet lezen. Hij zou zijn taal niet verstaan” [idem:10]) én een spel dat zelfs door begenadigde spelers nooit helemaal beheerst wordt. Ook door Van Ostaijen niet, en even lijkt het alsof Wauters hem hier postuum – net als eerder ook al Buckinx (cf. 3.4) en vooral Gilliams (cf. 4.2) en later Walravens (cf. infra) – vooral de grenzen van zijn meesterschap onder de neus wil wrijven. “Hij heeft de fouten welke hij moest begaan moeilijk kunnen overwinnen en zelfs bij het schrijven van zijn laatste gedichten waarin hij straalt in en om zijn beperktheid had hij nog alle last ze van zich af te schudden.” [Wauters

1953:9, cursivering gb] Die “fouten” hadden alles te maken met het eerder genoemde “woordgeknoei”, maar op de geponeerde “beperkteid” gaat Wauters hier niet verder in. Gezien zijn eigen productie zou vermoed kunnen worden dat hij vond dat Van Ostaijen door de uitschakeling van elk belijdenis-element en door zijn voortdurende nadruk op aseïteit en de formele noodzaak van elk woord het gedicht in een al te strak keurslijf had gestopt. Wauters wilde verhaaltjes kunnen vertellen en collages van taferelen maken op een manier die Van Ostaijen na *Bezette Stad* en de groteske gedichten niet meer verantwoord achtte (cf. 2.5). Wauters’ expliciete reductie van Van Ostaijens poëtische “œuvre” tot *Het Eerste Boek van Schmoll* en zijn uitdrukkelijke vermelding van het vroegere werk als “studiemateriaal” [idem:10] laten echter vermoeden dat hij helemaal geen heil zag in de expansieve humanitaire lyriek, noch in de gefragmenteerde en typografisch uitzonderlijke gedichten uit de Berlijnse periode. Zijn voorbehoud is dus niet hetzelfde als dat van Gilliams of Walravens: “Toch beweren sommigen dat hij zich in dit definitief werk op een smallere basis zou hebben teruggetrokken. Och hij ging integendeel zo ver – dichtbij in zich om hen te verschalken? – dat zij hem niet achterna kunnen.” [idem:10, cursivering gb] Waarna hij instemmend de bekende Van Ostaijenmaximes citeert over de extase, het onzegbare en het schrijven voor het eigen plezier (cf. 2.5). De vraag is dan wat die frase tussen gedachtestreepjes zou kunnen betekenen. Worden met die te verschalken “hen” zijn eerder vermelde fouten en beperkingen bedoeld of die “sommigen” die kritiek op hem hebben? Misschien wel gewoon de beide; juist door zich “dichtbij in zich” terug te trekken slaagde hij erin zijn eigen én de Vlaamse poëzie op een nooit eerder gezien peil te brengen. Zijn eigen fouten werden hierdoor teniet gedaan, zijn collega’s werd het nakijken gegeven. Het is een boude bewering van Wauters want hij gaat hiermee niet alleen in tegen het gros der critici, maar vooral tegen Van Ostaijen zélf. Hij spreekt hier immers hét dogma van de Van Ostaijenstudie tegen: Van Ostaijen werd geen groot dichter door zijn onpersoonlijke, geontindividualiseerde aanpak maar, integendeel, door verder dan eender welke andere collega in zichzelf te kruipen. Het is een dialectisch mirakel, van Van Ostaijen én van Wauters: juist door het extreme vluchten van het “ik” (zoals de leer van het onpersoonlijke moderne gedicht voorschrijft) realiseerde Van Ostaijen uiteindelijk de totale hypertrofie van dat “ik” en zo zorgde hij ervoor dat hij er in enkele, zeldzame late gedichten in slaagde om de eerder vermelde kinderlijke indifferentie te bereiken. Enkel door de tegenstellingen voorbij hun eigen kritische grens te duwen, kunnen ze worden opgelost. Niemand heeft dat beter beseft dan Marcel Wauters. Een heel eigen toepassing van dit principe lag misschien wel aan de grondslag van de twee reeksen *nota’s voor een portret* in zijn gelijknamige bundel (1967). In zowat dertig gedichten die alle beginnen met “hij die” schetst Wauters de contouren van een portret en juist door de onpersoonlijkheid van die constructie kan hij uitspraken doen en anekdotes reconstrueren die in een traditionele “ik”-belijdenis pathetisch of belachelijk zouden klinken. Er zouden dan verzen gestaan hebben als “ik ken de nood van de overmoed / blijf zonder doel en vervolg / verken en vervolledig mijn doodsbericht”. [mijn adaptie van Wauters 1967:13] Intrigerender nog dan die onpersoonlijke toonzetting is het loutere aantal varianten van deze constructie; door de volgehouden toevoeging van steeds nieuwe kwalificaties bij de “hij” bevestigt Wauters opnieuw de titel van zijn

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

debuut: er is geen begin en geen einde. Er is dus ook geen uiteindelijk “portret” maar enkel, zoals de titel aangeeft, “nota’s” ervoor. Een definitief portret is immers onmogelijk. Of zoals het in een van de gedichten staat: “hij die het beeld ontwierp dat hij was / vóór het ontwerp was ontworpen / dat hij niet zijn kon”. [Wauters 1967:20] Zonder me te willen vermeien in een op het einde van de twintigste eeuw erg populaire interpretatiemethode, lijkt het toch alsof Wauters op deze manier vooral het uitstel van betekensterkenning heeft willen beklemtonen; steeds nieuwe gegevens moeten worden toegevoegd aan de lijst en dus de bundel; het portret is in dat opzicht definitief voorlopig. En ook binnen de grenzen van de teksten die staan afgedrukt, is het vaak onmogelijk om een betekenis vast te bepalen. In het volgende gedicht wisselen beelden en beschrijvingen van beweging (cursief) & stilstand (vet) elkaar af in een reeks paradoxen zoals alleen Wauters ze kan bedenken:

hij die zijn gebaren **smeedde**
 tot een ijl *mobile*
 weelde van **standvastigheid**
bewogen in de **klem** van **rust** en *begeren*
labiel in kleur in toon in *klei* **gespreid**
stabiel in *glijdend* water in damp in
 onnaspeurbaar iets wat **dood** en *leven* **ketent**
 hij beklom het *mobile* *perpetuum* van het volmaakt vergaan
 in wat het *scheppend* overwon
 en *steeds* *opnieuw* na ieder **einde**
 reeds vóór het begin begon
 [idem:15, markeringsen gb]

Nog los van het slotcouplet dat eens te meer varieert op dé sleutelzin uit Wauters’ werk, treffen hier dus een hele reeks tegenstellingen die elkaar tot uitputtens toe opheffen. Wat beweegt ligt vast en wat vastligt beweegt. Of met een variant van de paradox over verlangen en bezit uit zijn debuutbundel (cf. supra): “hij die meer gaf dan hij nodig had / ontving wat hij bleef ontberen”. [idem:22] Geen entropie in het universum van Wauters, maar een eeuwig geven nemen en *va-et-vient* dat het fundamentele tekort nooit kan oplossen. Nergens komt Wauters zo dicht bij een zelfportret als in het volgende gedicht dat, behalve een nieuwe reeks paradoxen, ook een aantal tamelijk expliciet meegedeelde meningen en inzichten uit de keuken van de dichter bevat:

hij die zijn geheimen uitstalde en in hun banaliteit
 goochelde met hun onvatbaarheid
 hun vatbaarheid verschalkte

monster zonder waarde
 van onschatbaarheid
 die veilig was en wetend
 van inkeer en ontrafeling
 vertrouwd en ongekend
 uitzonderlijk gewoon

hij koopt en verkoopt
 zichtbaarheid in onzichtbaarheid verpakt
 hij wordt armer noch rijker met zijn handel
 [idem:27]

Ook voor de immer bescheiden en onopvallende Wauters is poëzie dus een manier om zichtbaarheid te kopen, niet alleen in zichzelf (zoals Gilliams, cf. 4.2) maar ook van zichzelf: het is een manier om je bestaan te bewijzen. En dat hij dat met kunst probeert en met de op zich banale gegevens uit zijn eigen bestaan (beginvers), dààr in zit natuurlijk toch weer iets onbescheidens en opvallends. Zelf vat hij het samen in het programmatische vers waarin staat dat wat hij doet “uitzonderlijk gewoon” is. Het levert hem uiteindelijk niets op (slotvers) en met dat inzicht in zichzelf valt het blijkbaar uiteindelijk ook nogal tegen (“vertrouwd en ongekend”). Maar wat altijd blijft, zijn de tegenstellingen en het diepe besef dat achter elke zekerheid een onzekerheid schuil gaat: hij is de man die “goochelde met hun onvatbaarheid” en tegelijk “hun vatbaarheid verschalkte”. Altijd opnieuw. En ook daarin verschilt hij van Van Ostaijen. Ondanks de verschillende genres en formats waarin Wauters dit heeft gedaan, is dit wel een duidelijke constante gebleven in zijn werk, een bewust gehanteerd en gevarieerd procédé. Bij Van Ostaijen zit de betekenis toch veel meer tussen de regels en wordt het poëticaal principe veel minder gethematiseerd. Zijn ‘inhoud’ speelt zich op een heel ander vlak af. “Zijn poëzie heeft zich ontdaan van het intellekt, zij is een zich volledig overgeven aan het totaal aspekt van het woord in zijn onderling verband, d.i. begrip, klank, beeld, intuïtie,” gaf ook Wauters aan. [Wauters 1953:10] Hij had overigens een scherp inzicht in de manier waarop deze, in vergelijking met zijn eigen werk dus veel minder cerebraal aan- en overgebrachte inhoud tot stand kwam bij Van Ostaijen: “De inhoud van zijn gedichten is dus niet verbluffend, hij is eenvoudig voor zover er nog van inhoud sprake is afgezien van hetgeen overall aanwezig is in wat leeft: de schoonheid ontstaat uit het vermogen zelf van de woorden van de dichter die alle in sourdine zijn volgehouden, aarzelend om het overgevoel van hun vriend, volmaakt in hun geheim gebruik.” [idem:10-11] Dat laatste was geen gering compliment, maar ondanks de uitgesproken verwantschap laat Wauters in de rest van zijn korte essay niet na te wijzen op de fundamentele verschillen tussen Van Ostaijen en een nieuwe generatie dichters waarvan hij weliswaar geen enkele naam noemt, noch aangeeft dat hij er ook zichzelf toe rekent, maar waarvan de verwoording van hun program en uitgangspunten voor de aandachtige waarnemer ook toen herkenbaar-Vijftig moeten zijn geweest. De “spontaneïteit” van Van Ostaijen acht hij, bijvoorbeeld, van een totaal andere orde dan die van de dichters “die op stoelen en vensters en tafels en woorden en kleuren en gevoelens en onbestaanbare dingen kloppen om nauwkeurig na te gaan wat het gevolg er van wordt.” [idem:11] Kortom, Van Ostaijen is geen experimenteel dichter en als hij het wél is, dan voert hij die experimenten in ieder geval op een veel gecontroleerder manier uit. Het is een parafraze van wat ik eerder al aangaf op basis van Wauters’ essay: de formele eisen die Van Ostaijen aan het gedicht stelt, beperken de dichter in zijn doen en laten. De nieuwe generatie kent wat dat betreft geen grenzen; ze klopt, inderdaad, op potten en pannen, zonder zich af te vra-

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

gen of dat wel *lyrisch verantwoord* of *zuiver* is. “Zo doen het sommigen en zij doen het voorzeker niet uit vermaak,” stelt Wauters en misschien stelt hij zijn generatiegenoten hiermee wel tegenover Van Ostaijen-de-plezierdichter. [ibidem] In dat opzicht is het opvallend dat hij vervolgens een reden suggereert die ook tot het vaste Van Ostaijenarsenaal behoorde: “Stuwt een of andere donkere noodzaak in hen en bestaat er een reden toe?” [ibidem] Van Ostaijen zelf verklaarde die noodzaak uiteindelijk biologisch: “De [sic] dichterschap behoort tot de biologie van sommige geesten en iemand schrijft enkel omdat hij het niet laten kan. (Zij die net zo goed niet dan wel kunnen schrijven, zij die buiten het ‘ananke’ staan, deden ook best het te laten).” [IV:259] En die *séri-eux* te midden van alle spel kenden ook de Vijftigers, zeker de Vlaamse. “Sommigen heeft dit zodanig aangegrepen dat in hun wereld steeds de bomen naakt staan doorheen de jaargetijden, de wind voor altijd viel en de mens verloren loopt tussen wat is of niet en wat niet wordt.” [Wauters 1953:11] Het existentialisme eist duidelijk zijn tol, en in deze context en gezien de gebruikte beelden van naakte bomen zou dit wel eens een verwijzing naar de poëtische wereld van Remy C. van de Kerckhove kunnen zijn (cf. supra & 5.5). “Die wereld is hard als de kreet van het roofdier en koud als de nacht van de zon. Wie er zich in begeeft wordt begeleid door de ijzige stilte van een nachtelijk sneeuwland. Niet altijd eindigt die tocht waar hij begon.” [ibidem] De cyclische structuur wordt hier doorbroken; het is een uitermate onherbergzaam universum waarin de naoorlogse mens moet overleven en het rücksichtsloze waarmee hij zich aan het nieuwe overlevert is daar een logische uitloper van. De spontaneïteit van deze dichters is, kortom, gevaarlijk, korston-dig, jong en snel maar uiteindelijk toch ook “koud”. Die van Van Ostaijen schat Wauters precies tegenovergesteld in: ze is “zonder gevaar en warm als het klaar water van de molenbeek in de zomer waarin de eindeloosheid weerspiegelt. Er is een blijvende trieste verwondering om wat het woord ontdekt, steeds opnieuw en oud daarbij is het gevoel en moe, traag, neerbuigend naar wat stilte hier en daar.” [ibidem] Anders dan Walravens duidt Wauters dit niet expliciet als een generatiekloof (cf. infra), maar daar komt het uiteindelijk wel op neer. Zijn wereld was een andere, één waarin, bijvoorbeeld, geestelijk evenwicht nog niet totaal onmogelijk was gemaakt, aldus Wauters, die Van Ostaijens wereld misschien toch wel iets te romantisch inkleurde. “De dichter kon de weg volgen die leidt naar het blote aanschouwen omdat hij in evenwicht verkeerde tussen kennis en intuïtie.” [ibidem] De “verre weg / naar de passieloze berg / van het blote schouwen” waarop Wauters hier alludeert [II:203] behoorde voor Van Ostaijen dus nog tot de mogelijkheden. De indif-ferentie die samenhangt met die ‘passieloosheid’ waarnaar Wauters zelf zo verlangde (“De dichter [Van Ostaijen, gb] laat de wereld onveranderd, zo-maar, doelloos-subliem. Het is” [Wauters 1953:12]) bleek intussen echter definitief buiten bereik. Gevolg is een nauwelijks verholen *nostalgie* naar de wereld en de daarbijhorende mogelijkheden van Van Ostaijen. Wauters beseft heel goed hoe het was en (dus ook) wat hij mist. Van Ostaijens gedichten zijn Wauters en zijn generatie vertrouwd als een geamputeerd been: “Ze bestaan uit zich, zacht, onvrijwillig en bedeesd, wij voelen ze als onze handen, onze gedachten. Ze zijn van ons als het groot en leeg tekort..” [ibidem, cursivering gb] De relatie van Wauters tot Van Ostaijen kan dan misschien nog het best

omschreven worden als zijnde bepaald door een haast gekmakende fantoompijn: zijn eigen thema (hoe de absolute tegenstelling opheffen zodat er onverschilligheid, zodat er *gelijkheid* kan heersen?) wordt obsessieel herhaald en gevarieerd, omdat er geen enkele hoop op een oplossing en dus verlossing is. De absurditeit en de strijd van het moderne leven lijken de mens verder dan ooit weggeduwd te hebben van een onthecht bestaan. Hun beider spontaneïteit is dus van een totaal verschillende orde en volgens Wauters is het zelfs best mogelijk dat Van Ostaijen helemààl niet zo spontaan was, als dichter: “misschien is zijn [Van Ostaijens, gb] spontaneïteit slechts schijnbaar want te moeizaam heeft hij zijn doel bereikt, geholpen – o paradox – door zijn sprankelend vernuft en zijn hypersensibiliteit..” [idem:11] Zo beschouwd, levert dit alles een tegenstelling op die zelfs Wauters niet opgelost krijgt: Van Ostaijen, gedreven door zijn verstand, maakte onverschillige verzen die enkel in schijn spontaan waren en die de lezer via zijn onderbewustzijn en gevoelens wilden raken en Wauters, als zijn generatiegenoten gedreven door (wan)hoop en andere sterke emoties, maakt op een spontane manier uitermate cerebrale verzen... Van Ostaijen gebruikte zijn hersenen om (in zijn gedichten) geestelijk tot rust te komen, Wauters gebruikt zijn gevoelens om (eveneens in zijn gedichten) uiting te geven aan zijn overbewustzijn. En hoewel dit uiteraard een constructie is die te mooi is om helemààl waar te zijn, heeft het er toch alle schijn van dat Wauters echt vond dat Van Ostaijens gedichten de door hem telkens opnieuw *beschreven* paradox waarmaakten, die paradox in zekere zin zijn. Elders in het essay beschreef hij ze als “open als de morgen en gesloten als de nacht”. [idem:12] Ze realiseerden een mirakel waardoor het mogelijk werd om, zoals de Chinese kunstenaar waarover hij het eerder had, door een muur te stappen: “zelfbewust kon hij [Van Ostaijen, gb] het doel stellen. Hij wist hoe hij het landschap op de muur zou inwandelen. Wie kan hem volgen.” [idem:9] Wauters kon dat en voor zover hij dit traject nodig had voor zijn eigen tocht, heeft hij ook Van Ostaijen gevolgd (cf. supra).

Wauters' tweede bundel, *Apoteek* (1958), bevatte echter al opvallend minder Van Ostaijenticus. Het kleine verhaaltje over de dromedaris en de kameel had niet misstaan in *Diergaarde voor kinderen van nu* [Wauters 1958:22] en ook de sfeer en frasering van Van Ostaijens 'Berceuse'-gedichten echoede nog wel eens na (“er is te veel licht in de nacht voor iets / wellicht / meende ik” [idem:13] of “het bootje is blauw / wie komt en wie gaat en wie zal er verklaren / het blauwe bootje dat niet mag varen / wie kan er gewagen het roer te hanteren / over de zeeën over de blauwe zeeën / die grijs zijn” [idem:67]) net als de volkse sfeer uit sommige andere *Nagelaten Gedichten* (“en ik hing mijn mantelke over de maan / en ben stil naar huis gegaan”). [idem:13] Maar vaker klinkt Wauters hier als de inleider van zijn bundel, Gaston Burssens. De volgende woordspelerige varianten op een idiomatische uitdrukking hadden net zo goed in, bijvoorbeeld, *French en andere Cancan* kunnen staan: “is er veel kaf onder het koren / het geeft niet / want / is het koren uitverkoren / of niet / het kaf blijft kaf.” [idem:46] Burssens ontwaarde zelf overigens in sommige van deze gedichten “een verre expressionistische klank”. [Burssens 1958:6-7] Hij rekent Wauters dan ook eerder tot de expressionisten dan tot de experimentelen. Daar had hij ongetwijfeld zijn privé-redenen voor (cf. infra), maar Wauters' efficiënte en in vergelijking met sommige van zijn tijdgenoten wei-

Wauters (&
Burssens)

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

nig spectaculaire beeldspraak brengt hem inderdaad dichterbij de organisch-expressionisten dan bij de Vijftigers. Niet dat er sprake kan zijn van een ‘organische’ of muzikaal-thematische gedichtopbouw bij Wauters; zijn gedichten lijken veeleer discontinue collages van anekdotes, wijsheden en observaties. Zo staat er ergens, schijnbaar plompverloren, “het woord teringvreugde in het gedicht *Banlieue van van Ostaijen*”. [Wauters 1958:48] Arbitrair is deze opmerking echter allesbehalve: niet alleen is dit een Wauters typerende opmerking over een banaal-maar-toch-niet-betekenisloos detail (Van Ostaijen die zelf tbc-lijder was heeft het over “teringvreugde”! [*Banlieue*, II:202]), het Van Ostaijengedicht in kwestie waar dit woord in voorkomt is net als de meeste van Wauters’ gedichten niet rein-thematisch, maar verhalend, anekdotisch, sfeerscheppend. En ook in ‘*Banlieue*’ – een van de minst opgemerkte en becommentarieerde Van Ostaijengedichten – staan anderstalige liedjesfragmenten tussen opmerkingen over de beschreven gebeurtenissen, net als in zoveel gedichten van Wauters waarin verder (en ook dat hebben ze gemeen met die van Van Ostaijen) vooral aandacht is voor het absurde, onnoemelijke, afgrondelijke, gênante, ontluisterende of revelerende *punctum* in een bepaald tafereel. De verwoording daarvan is de ene keer uitermate ‘poëtisch’ (“jij totetoetje paddestoeltje apenootje tasje melk / ik val in de zeven gezochte bedriegersputten van je mond”), de andere keer zo uit *De Kapellekensbaan* geplukt (“als men mij schildert moet er als achtergrond het leven bij zijn zegt het meisje. hoe vraagt men. als een kleine roze vlek zegt ze”). [Wauters 1958:48] Wanneer ook Wauters bepaalde woorden herneemt en er een schijn van lyrische woordkunst ontstaat, blijkt dat hij dit niet – zoals Van Ostaijen – om muzikale redenen doet, maar omdat het aldus geëvoerde gestamel precies past bij de inhoud van het gedicht:⁷³

het ontwaken van de pijn van het opnieuw
ogen nog moe hoe zien niets
waar naartoe
tot nog toe en hoe lang duurt dat nog hoe lang nog hoe
is de tocht nooit moe nooit jong nooit oud waarom
is er dan een reden waarom
overall buiten zijn de ruiten
buiten zijn overall de ruiten vuil van mist

doch wacht een weinig nog
zullen wij verder gaan bedenk
zullen wij verder gaan
zonder ophouden zonder blijven zonder
hoor nu ook het lied hangt stil

steek uw hand door de wand
achter de rand van het land van de tijd
is zand
[idem:65]

Niet dat dit gedicht geen Van Ostajenin invloed zou verraden; de hand die in een of andere richting wordt gestoken, doet aan ‘Mythos’ denken (“Een hoge hand steekt in de nacht / en zij steekt vóór de nacht” [II:218]), en ook een beeld als het stil-hangen van een lied en het uitdrukkelijk metafysische van de slotstrofe hadden in de Schmoll-gedichten niet misstaan. De opbouw is echter heel anders; naar gelang de persoon die aan het woord is langer en beter wakker is en scherper kan waarnemen, komen ook de woorden er vlotter uit. Het moeizaam zoeken naar woorden valt ook mooi samen met de zoektocht naar betekenis, naar zingeving: “maar waartoe / [...] / is er dan een reden waarom”. De mist op het einde van de eerste strofe mag en zal de spreker er echter niet van weerhouden door te zetten (“zullen wij verder gaan / zonder ophouden”); er is immers blijkbaar een andere dimensie, achter de wand, “achter de rand van het land” die de moeite loont. Er is echter ook een veel weifelender lectuur mogelijk. Verzen als “doch wacht een weinig nog / zullen wij verder gaan bedenk” wijzen dan op een erg grote twijfel aan het nut van de hele onderneming. (Die onderneming wordt nergens gespecificeerd en kan gaan van het acute ‘opstaan en met de dag beginnen’ tot en met het ontologische ‘blijven verder leven’.) Misschien moet er gewoon wél gestopt en wordt het doormalende “zonder ophouden” verworpen. Het intussen (“hoor nu”) stilvallen van het lied wordt in die context een extra argument om ermee op te houden. En de slotstrofe kan dan in die context gelezen worden als een aansporing om zelfmoord te plegen: steek je hand uit naar die andere wereld, voorbij de tijd (er is geen begin en geen einde, alweer) en vind lekkerlui rust in het zand... Nog meer gestamel en vruchteloos zoek naar zin en zekerheden treffen in het volgende gedicht:

de nader bije dingen van het klein bestel
 van dichte vormen van omlijning van verwijlen blijven
 ver en onbepaald in richting in bestemming naar
 de reden van meer dan wat ontdekt wordt hier
 rondom en ginder daar voorbij de laatste grens van ons
 in ons blijft het klein bestel van even bije dingen
 onbereikbaar steeds voor ogen
 van verleden zekerheden
 [idem:75]

Wauters, die zo geroemd wordt voor zijn eenvoudige spreektaalige gedichten [Kuijken 1999:650], toont zich hier een allesbehalve transparante anekdotendichter. Dit gedicht is zelfs behoorlijk abstract; wat is “het klein bestel”, waarop slaan de “dichte vormen van omlijning”? Ook de versificatie is bepaald niet eenduidig: zowat elk slot van een vers kan worden gelezen als het einde van een zinsdeel, maar ook als onderdeel van een enjambement. Zo kan de overweging over de “bestemming naar” na dat laatste woord conceptueel verantwoord in het ijle blijven hangen (bestemming naar...), maar net zo goed de verbinding maken met “de reden van meer dan wat ontdekt wordt hier”; in die laatste lectuur lijkt de zingeving plots minder veraf. Maar ook die “hier” is niet noodzakelijk een definitieve bepaling: “hier / rondom en ginder daar voorbij de laatste grens” kan ook, en alweer lijkt er een metafysische trip

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

gemaakt. Die laatste grens is echter niet noodzakelijk ruimtelijk; het is de grens “van ons / in ons”, de dood wellicht, maar misschien ook het bewust-zijn. En in de volgende verzen blijkt “het klein bestel” van de “bije dingen” helemaal niet zo ‘nabij’ te zijn. Voor de ogen “van verleden zekerheden” is het “onbereikbaar”; is het dan wel bereikbaar voor ogen die op zoek zijn naar nieuwe zekerheden? Of zijn gewoon alle “zekerheden” intussen “verleden” en zijn enkel ogen die niet langer op zoek zijn naar zekerheden in staat om de genoemde dingen te zien? Net als bij Van Ostaijen en Burssens blijken dus ook hier schijnbaar eenvoudige en woordspelige gedichtjes bepaald ‘diepe’ filosofische overwegingen op te roepen. Ook Burssens’ interesse voor de diepte van het oppervlak en de daarmee verband houdende fenomenologische kwesties (cf. 2.4 & 3.2) vinden we bij Wauters terug:

het brakke water staat stil
 in de diepe putten van het weten
 hangt een nevel over het oppervlak van het geweten
 onder de nevel van het oppervlak
 staat het water stil
 daar kan geen oog het woord doorpeilen
 [idem:64]

Ook een rijm als weten-geweten en het ruimtelijke spel (een nevel *over* het oppervlak, *onder* de nevel van het oppervlak) doen aan Burssens denken. Het verraderlijke van het oppervlak – de dingen zijn niet (altijd) wat ze lijken – komt bij Wauters nog op een andere manier aan bod. Hij buit namelijk op een originele manier de verschillen tussen de gesproken en de geschreven taal uit; hij doet dat niet, zoals Van Ostaijen in *Bezette Stad*, door typografische experimenten en met het doel de gedrukte tekst de allure van een partituur te geven (cf. 2.2.2.2), maar door bewust semantisch verwarring te zaaien en het mislopen van menselijke communicatie te benadrukken:

het meisje: wat denkt ge van de watervallen van coo
 de jongen: o
 het meisje: wat een desillusie
 [idem:47]

Terwijl de jongen misschien een bewonderende of verraste of ontroerde of overweldigde “o” uitstoot, interpreteert het meisje, op papier, de “o” als ‘nul’ en is ze ontgoocheld omdat de jongen het natuurfenomeen maar niets vindt. Ook orthografisch experimenteert Wauters. Zo duikt in *Apoteek* het personage “ickx” op – een burgermannetje dat letterlijk een kruising is tussen “ik” en een anonieme “x” en dat, naast de van Kafka (en volgens Joosten ook van Brecht [Joosten 1991:6]) geleende meneer K., zowat Wauters’ eigen Meneer Cogito wordt: een man zonder al te veel eigenschappen die de lezer via zijn observaties een blik op de wereld gunt. De meneren ickx en K. spelen ook een belangrijke rol in het vooral uit kleine verhaaltjes opgebouwde *Anker en zon* (1960). Ze zijn de protagonisten van die verhalen of de verteller en soms vermommen ze zich zelfs als presentator van een vreemdsoortige metapoëzie-

show: “mededeling van meneer k: de bloedslag van een lezer te x daalde tot nul en lager nadat hij zich vereenzelvigd had met het sukkeltje poëzie”. [Wauters 1960:39] Zo ver zou Wauters zelf wellicht niet gaan in de identificatie met het gedicht, maar er is toch ook bij hem een opvallende parallel tussen zijn levensvisie en zijn poëtica. Joosten had het in dit verband over Wauters’ standvastige pogingen “elk houvast dat zowel literatuur als werkelijkheid lijkt te bieden, [...] ongedaan te maken.” [Joosten 1991:8] Zowel onze interpretatie van die werkelijkheid als de literatuur zijn talig en Wauters slaagt zoals eerder al bleek in zijn doel, door allerlei logische taalmanipulaties door te voeren. Belle Kuyken wees erop dat Wauters “op zoek [is] naar de maximale mogelijkheden van de taal” maar ze voegt eraan toe dat hij beseft dat die taal vaak “tekort” schiet. [Kuyken 1999:651] Zeker als ze gedrukt staat, lijkt ze echter gefixeerd en interpreteerbaar, maar Wauters ontmaskert ook deze illusie: “het papier werd geel en de letters stierven één na één. gelijktijdig en schaamteloos vluchtten de ratten van de betekenissen van de woorden van het zinkend schip [...] o valeureux poètes.” [Wauters 1960:38] Dat is dus de taak van de dichter: zich onverschrokken op het pad der woorden begeven en niet tegenpruttelen wanneer hij uitglijdt. Vallen en uitglijden is immers de normaalste zaak van de wereld. Van Ostajien schreef dertig jaar eerder (cf. 2.2.2.2): “de enige idee die wij kunnen uitdrukken – is deze van het neergaan. De *débaclé* is slechts de empiriese vorm van de – ons – metafiziese kracht neergaan. Buiten dit hebben wij niets te zeggen.” [IV:160] Wauters herneemt die idee en betreft ze rechtstreeks op het proces van het dichten zelf: “En poëzie is misschien niet het gedicht maar eigenlijk veel meer het gebeuren zelf, een naar iets opklimmen, vallen, een naar iets grijpen, verliezen, een enige poging, verzaken om ’t even of het nadien blijkt dat (zie de prediker). Zodat ieder gedicht in feite een mislukking is en de dichter genoodzaakt wordt een nieuwe poging te wagen.” [Wauters 1954:1] Het *tritzdem* van de moderne dichter, eens te meer, die ondanks het besef van het ijdele van al zijn pogingen toch blijft doorzetten (cf. 2.2.2.2, 2.5, 3.1, 3.2 & supra). Zijn enige zekerheid is dat er geen zekerheden zijn. Dat blijkt ook weer op zowat elke bladzijde van *Anker en zón*. Ook in de afdeling met gedichten is het Wauters niet om de belijdenis van een of ander diep gevoel te doen, maar om het schamper vertellen van een schamel verhaaltje met geïmplodeerde zedenles (“dat wie op hoofd en handen wandelt / nooit voet of wandelstok in onschuld wassen moet” [Wauters 1960:78]). De woordspelingen waarvan hij zich hierbij bedient zijn niet altijd op niveau (“een spiksplinternieuwe verse kom kommer” [idem:82]), maar de binnenrijmen leveren soms opzienbarende constructies op (“wanneer de uren zullen onthuld zijn van / elk gerucht van stilte gevuld / hoe zal dan verguld van leven gestild / in schijn in wezen wie vervuld zijn” [idem:87]). De bundel eindigt met een korte poëtische tekst (“de poëzie, een aspekt” [idem:96]) die eens te meer uit tegenstellingen is opgebouwd. De dichter, zo stelt Wauters, is “nederig en roekeloos”. [ibidem] Nederig omdat hij steeds en onvermijdelijk het onderspit moet delven tegen de realiteit waarover hij uitspraken wil doen (“een inzicht dat het geheim de zin en de vorm van de realiteit laat raden in haar verband”) maar ook roekeloos, omdat hij zich niet door de grenzen van die realiteit laat inperken (“hij is zichzelf tot model, kompas, richting, doel en middel. zijn exploratierrein begint waar

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

het schijnt te eindigen, achter de spiegels, achter de tralies” [ibidem]). Het is een poëtica waarin ook de overtuigde autonomist en poëtische durfal Van Ostaijen zich zou hebben herkend. Ook die was immers steeds op zoek naar een verloren vaderland, een onbereikbaar “vuur in de verte”. [II:198] Ook hij probeerde de lezer een wereld voor te schotelen als “splinternieuwe munt”. [IV:375] Nadat een wurgende mime-se-eis de Vlaamse schrijvers decennialang beperkt had in hun mogelijkheden en renegaten als Van Ostaijen en BursSENS doorlopend werd verweten dat ze irreële nonsens produceerden, diende zich nu dus een generatie aan die zich van die begrenzingen niets meer aantrok. Niet de imitatio zou hen motiveren, maar de inventio. Risico’s werden daarbij niet langer gemeden. De dichter, schreef Wauters, “is gefixeerd in het onzeker niemandsland dat hij zoekt te tekenen als een vertrouwd labirint. hij opent en sluit de cirkels de muren en blijft niet stil, hij verliest zich en vindt zich, vergaat en ontstaat.” [Wauters 1960:96] Niet de directe return, maar de daad op zich is belangrijk. De dichtkunst ontworstelt zich moeizaam (opnieuw) aan de burgerlijke eis van directe verstaanbaarheid, herkenbaarheid en gebruiksvriendelijkheid. Ze wordt opnieuw wat ze altijd zou moeten zijn: een kritiek op de instrumentele rede. “[H]et risico is zijn domein. de winst is zijn bestemming niet. zijn schaduw reikt elders, verder en onveilig het probleem der verschijnselen in.” [ibidem] En ook die fenomenologische en metafysische touch verbond Wauters, ondanks alle opmerkelijke verschillen, met Van Ostaijen.

Van Ostaijen
in de
'Phenomenologie
van de Moderne
Poëzie' (Jan
Walravens)

Naast Claus en Wauters leverde ook Jan Walravens een bijdrage aan het Van Ostaijennummer van *Tijd en Mens*. Het lag voor de hand dat ook hij zijn kritisch licht zou laten schijnen over het werk van de auteur wiens ideeën en instelling al sinds kort na de oorlog zijn eigen praktijk en opvattingen mee stutten en stuwden. In tegenstelling tot wat kon worden verwacht op basis van de veelvuldige lof die Walravens Van Ostaijen had toegezwaaaid in de late jaren veertig (cf. 5.2) was zijn eerste geheel aan de dichter van *Het Eerste Boek van Schmoll* gewijde tekst echter niet meteen een langgerekte juichkreet. Voor de lezers die sinds het einde van het jongerendebat Walravens' poëtische evolutie op de voet hadden gevolgd, kwam dit dan weer veel minder als een verrassing. Ook al in de belangrijkste en intussen klassiek geworden tekst die Walravens eind 1951 in *Tijd en Mens* had laten verschijnen – de 'Phenomenologie van de Moderne Poëzie' – had Walravens op enkele cruciale punten voorbehoud aangekend bij de poëtica van Van Ostaijen. Op die punten ga ik zo meteen uitvoerig in, maar eerst wil ik aantonen dat die relatieve stemmingmakerij tegen Van Ostaijen opmerkelijk is, aangezien het gros van de ideeën en soms zelfs de formuleringen die Walravens gebruikt rechtstreeks tot Van Ostaijen terug te voeren zijn. In de boekuitgave van dit essay gaf de auteur dit overigens zelf terloops aan. In een enkel in deze editie van de tekst bijgevoegde literatuuropgave stond dat hij zich, behalve door enkele comparatistische studies over poëzie van Marcel Raymond, Albert Béguin en Gaetan Picon, ook had laten inspireren door het “essayistisch werk van moderne dichters als Stephane Mallarmé, Guillaume Appolinaire, T.S. Eliot, André Breton, Louis Aragon, Paul van Ostaijen, Antonin Artaud, Max Jacob en anderen.” [geciteerd in Joosten 1996:361] Die vermelding is niet zonder betekenis, aangezien de hier genoemde buitenlandse dichters bijna zonder uitzondering

met instemming worden geciteerd in de ‘Phenomenologie’. Als de kritiek dan precies wordt gericht op de enige landgenoot in het gerenommeerde gezelschap, dan kan worden vermoed dat hier ook een binnenlandse agenda meespeelt. En dat lijkt me inderdaad het geval. De nieuwe generatie had zich net iets te vaak als epigonen van Van Ostaijen afgeschilderd gezien. Volgens mij was het er ook Walravens om te doen de Vlaamse Vijftigers een identiteit te bezorgen los van de langzamerhand gecanoniseerde Godfather Van Ostaijen (cf. supra & infra). Daartoe moest niet alleen tot op zekere hoogte afstand worden genomen van zijn standpunten (hierdoor zou dan meteen ook de eigenheid van de nieuwe generatie blijken), er moest vooral ook veel nadruk gelegd worden op de andere, op Europees of zelfs op wereldvlak alom gerespecteerde theoretici van de moderne poëzie (via het aura van, bijvoorbeeld, Nobelprijswinnaar 1948 T.S. Eliot kon zo het charlatans-imago van de moderne Vlaamse dichters worden weggewerkt). En zo kwam deze kritische behandeling Van Ostaijens faam uiteindelijk toch weer ten goede: hoe meer respect er groeide voor de hedendaagse poëzie, hoe vanzelfsprekender hij beschouwd zou worden als een belangrijk vertegenwoordiger daarvan. En dat was hij natuurlijk – ook voor Walravens. Bij een nauwkeurige vergelijking van zijn ideeën in de ‘Phenomenologie’ en de essays van Van Ostaijen springen de parallellen je immers voortdurend in het oog.⁷⁴ Dat gaat van triviale en mischien zelfs toevallige toespelingen tot parafrasen en zelfs gewoon overname van kernpunten uit Van Ostaijens poëtica. Tot de eerste categorie behoort waarschijnlijk Walravens’ omschrijving van datgene waar de door hem verasmade neo-classicistische dichter tegen is: “Al wat men zou kunnen samenbrengen onder de rubriek ‘avontuur’: wisselvalligheid, toeval, roekeloosheid of speelsheid”. [Walravens 1951b:295, cursivering gb] Zijn rubriektitel is precies dezelfde als die van het tijdschrift waarin Van Ostaijen en zijn on-serieuze vrienden inderdaad speelsheid, roekeloosheid en andere in onze literatuur schaarse deugden wilden propageren. Hier is natuurlijk niet noodzakelijk sprake van een bewuste allusie maar de nadruk op avontuur geeft wel de esprit aan waarmee zowel Van Ostaijen als Walravens werkten. Hetzelfde geldt voor een andere omschrijving van de dichterssoort die Walravens alomtegenwoordig acht en waartegen hij zich afzet: “schuilt er in elk dezer dichten [sic] een mathematicus naar de vorm, dan zal men op het gebied van de inhoud vaak een didacticus aantreffen, iemand die het leven kent en die weet hoe wij handelen moeten”. [idem:296] De afrekening met Urbain van de Voorde in Van Ostaijens ‘Modernistische dichters’ gebeurde op quasi dezelfde premissen (cf. 2.3).⁷⁵ Opvallender worden de parallellen met Van Ostaijen wanneer Walravens – de gekende verdediger van de neo-humanitaire dichter Van de Kerckhove (cf. 5.2, supra, infra & 5.5) – aangeeft “dat poëzie wat meer is dan een uitdrukking van menselijkheid, dat zij verband houdt met de tederheid van de avond en de eenvoud van kinderen.” [idem:298] Dit klinkt wat zeemzoet, maar door het verband dat Walravens meteen hierna legt met de “middeleeuwse dichters” en “de volksdichters” [ibidem] die “vaak een toon hebben getroffen waarvan wij de charme terugvinden in de kinderrefreintjes van het speelplein” [idem:300], komen we terecht in het poëtische universum dat Van Ostaijen zelf ook geregeld beschreef: dat van de eenvoudige (maar niet onnozele) kinderrimpjes [IV:381] en de vele andere allesbehalve bewust-lite-

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

raire dichters uit het volk (cf. 2.5). In dat opzicht is het overigens ook bepaald tekenend dat Walravens zich in zijn historisch overzicht expliciet afzet tegen de “sociaal; politiek en humanitair georiënteerd[e]” Franse lyriek van Lamartine en Hugo, ten gunste van het “mystisch en irrationeel” werk van Jean-Paul, Novalis en Hölderlin. [Walravens 1951b:299] De vaak vermelde humanitaire en inhoudelijke preoccupatie van Walravens wordt hierdoor enigszins gerelativeerd.⁷⁶ Net als Van Ostaijen, probeert ook Walravens zijn standpunten te verduidelijken aan de hand van ontwikkelingen in de andere kunsten. Zo heeft hij het over “de pogingen van Paul Cézanne en Eric [sic] Satie, die in het begin van deze eeuw betoogd hebben dat schilderkunst en muziek alleen moesten zijn wat hen onvervreemdbaar eigen was.” [idem:300] Dit klinkt als een echo van wat Van Ostaijen in het manifest voor Sienjaal had geschreven: “Elke kunst is terug te voeren binnen haar domein.” [IV:127] Vandaar naar een ‘zuivere’ lyriek (een poëzie ontdaan van alles wat “buiten-lyries” is [IV:330]) is maar een stap, maar die zuiverheid vullen Van Ostaijen en Walravens toch wel enigszins anders in (cf. infra). De drie hoofdkenmerken van de moderne poëzie die Walravens geeft, komen de Van Ostaijenlezer dan weer wel bekend voor. Een modern gedicht bestaat uit *woorden, beelden en ritme*. Nu, dat geldt misschien wel voor alle interessante gedichten – de immer behulpzame Raymond Herreman liet dan ook niet na dit te vermelden in zijn stukje over Walravens’ essay⁷⁷ – maar door de nadere specificering die de auteur geeft wordt wel duidelijk op welke bijzondere manier dit voor de moderne poëzie geldt.

Vooraf de invulling van dat ‘woord’-begrip lijkt erg op die van Van Ostaijen, die had gesteld dat poëzie “woordkunst” is [IV:127] en dat in het moderne kunstwerk de onderdelen onafhankelijk zijn van elkaar. “Aseïteit”. [IV:129] Walravens heeft het over teksten die “bijna opdringerig ‘met woorden’ geschreven” zijn en waarin “ieder woord een zelfstandige rol speelt en niet onderworpen schijnt te zijn aan een algemene zin”. [Walravens 1951b:301] De moderne kunst – dat dit in Vlaanderen in 1951 nog altijd ‘nieuw’ klinkt zegt veel over de gebrekkige receptie van Van Ostaijens theorieën – is autonoom, plooit zich op zichzelf, op haar middelen terug (het woord in de literatuur, de verf en de materie in de beeldende kunst).⁷⁸ Een gevolg van de “aseïteit” is dat het ‘wit’ in het gedicht aan belang wint. Van Ostaijen sprak daar voornamelijk in technische termen over (“Intervallen = ruggegraat” & “juist de intervallen zijn het gewichtigste element. De wet, die de spil vormt, waarheen de woordatomen streven” [IV:157], cf. 2.2.2.2), maar de metafysische link die Walravens maakt tussen stilte en het magische woord was ook Van Ostaijen niet vreemd. Walravens ziet een dubbel effect optreden door de nadruk op het geïsoleerde woord: het woord is “hier veel echter en dieper zichzelf” [Walravens 1951b:idem] (Van Ostaijen had het over “des sonorités verbales” [IV:309]), het “sensibiliseren” van het woord [IV:375] en het belang van “onbekende resonansen” [IV:375] die in deze context merkbaar werden) én het krijgt hierdoor een “bezwierend karakter”. [Walravens 1951b:302] Van Ostaijen legt hetzelfde verband; precies wanneer hij het over die intervallen heeft, introduceert ook hij dat voor hem zo bepalende aspect van de moderne poëzie. “Ekstaze weer is: teruggrijpen naar het elementaire [sic]. In den beginne was het lallen.” [IV:156] Walravens beseft dat dit misschien wat eso-

terische invullingen van het woordkunstbegrip zijn en dat de poëzie hier niet meteen transparanter door wordt (“[v]andaar de moeilijke lectuur van het werk van deze [moderne, gb] dichter en zijn schijnbaar hermetisme” [Walravens 1951b:idem]), maar wat je er als investerende lezer voor terugkrijgt is buitengewoon, want in zijn eenvoud spectaculair. De gebruikte woorden krijgen “een incantatorische waarde” aldus Walravens en de meest dagelijkse woorden “als bed, vrouw en avond [verwerven, gb] een expressiekracht die hen gans verjongt en ‘van mysterie doorglanst’.” [ibidem] De parallel met wat Van Ostaijen schreef (“‘boom, vis, water’; – het is het schoonste gedicht” [IV:157]) is alweer opvallend.⁷⁹ De vergelijkingen die de dichters maken om het effect van deze betover(en)de woorden te omschrijven zijn eveneens gelijklopend. Walravens heeft het over “vuurgensters” en “vuurpijlen” [Walravens 1951b:idem], Van Ostaijen sprak over Burssens die “als ik, met woorden speelt als een jongleur met vuurfakkels”. [IV:338]

De voorliefde voor “het autonome beeld” die Walravens signaleert [Walravens 1951b:303], lijkt op het eerste gezicht veel minder in overeenstemming te brengen met Van Ostaijens poëtica. Verklaarde hij in ‘Modernistische dichters’ niet dat de ware expressionisten helemaal niet van het beeld hielden? “Het beeld noem ik een indringster met onderofficieremanieren,” beweerde hij zelfs in de ‘Gebruiksaanwijzing der Lyriek’. [IV:378] Eens te meer wil ik echter – (cf. 2.2.1, 2.3 & 2.5) – proberen dit taaie misverstand uit de weg te ruimen. Van Ostaijen gebruikte “beeld” voor een niet-functionele metafoer of voor een vergelijking waarin expliciet “(zo)als” voorkomt.⁸⁰ De invulling die Walravens aan het beeld in het moderne gedicht geeft komt erg dicht bij die van Van Ostaijen; precies het “autonome” karakter ervan is daarbij van belang. Een beeld drukt *direct* – maar niet expliciet! – een bepaalde realiteit uit. Precies hetzelfde stelde Van Ostaijen in de paragraaf ‘Over expressionistische techniek’ in ‘Modernistische dichters’ (cf. 2.3) en de associatiestroom in ‘Zone’ van Apollinaire die hij in ‘Over dynamiek’ als voorbeeld gaf (cf. 2.2.1) vertoont duidelijke gelijkenissen met wat Walravens schrijft over de “beelden die elkander opvolgen in een wijde en soms barokkiaanse overvloed zoals in de poëzie van Paul Eluard”. [Walravens 1951b:303] Uit die voorbeelden blijkt al dat Van Ostaijen deze techniek natuurlijk niet zelf heeft uitgevonden; Walravens verwijst in dit verband naar de bepalende rol van Rimbaud en Mallarmé in deze ontwikkeling. De toepassing en theoretische uitwerking in ons taalgebied gebeurde echter wel door Van Ostaijen en soms, zoals in het uitgesproken belang dat hij aan de “verrassing” hechtte (cf. 2.3), waren de klemtonen die hij daarbij legde precies dezelfde als die van zijn buitenlandse collega’s. De verwijzing van Walravens naar Apollinaire in dit verband had er dus net zo goed één naar Van Ostaijen kunnen zijn.⁸¹ Het is echter opvallend dat hij die vergelijkingen doorlopend niet maakt. Ook wanneer hij het heeft over de strijd van de moderne poëzie tegen de logica [idem:304], legt hij niet het verband met het heroïsche gevecht dat Van Ostaijen onder meer naar aanleiding van dat punt had gevoerd met Urbain van de Voorde (cf. 2.3). Even opvallend is die *anxiety of influence* wanneer het over het derde aspect van de moderne poëzie gaat – het ritme. Net als Van Ostaijen verzet ook Walravens zich zowel tegen de klassieke metrieke als tegen het volkomen vrije vers. De formulering die hij gebruikt om zijn voorkeur uit te drukken (“het ‘vrije

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

vers' te gebruiken en toch streng gebonden te zijn aan eigen noodwendigheden" [idem:307]) had niet misstaan in Van Ostaijens recensie van Van Hecke of de 'Gebruiksaanwijzing' – twee plaatsen waar hij het uitdrukkelijk over deze kwestie heeft (cf. 2.5). Met die nadruk op "noodwendigheden" schrijft Walravens zich overigens in een lange traditie in van auteurs die de intern-formele noodzaak van (de delen van het) kunstwerk beklemtonen (cf. 2.2.1, 2.3, 2.5, 4.2). En ook Walravens heeft het over "het gesyncopeerde rythme" van het moderne gedicht (cf. 2.5) [idem:308] en net als Van Ostaijen in 'Modernistische dichters' (cf. 2.3) benadrukt hij "dat de eeuwigheid in dichtkunst slechts bereikt wordt langs het tijdelijke heen." [idem:319] Van verwantschap tussen de beide critici is dan weer duidelijk sprake wanneer ook Walravens zich met de jazz associeert; of wanneer hij zich – net als Van Ostaijen ten tijde van het wildste dadaïsme (cf. 2.2.2.1) – met begrip maar toch ook enigszins terughoudend opstelt tegenover het radicale – en eerder in het *Tijd en Mens*-manifest vermelde (cf. supra) – lettrisme [idem:307], of wanneer hij zich vragen stelt bij de *écriture automatique* van de surrealisten (cf. 2.5). [idem:305] Zijn omschrijving van het moderne gedicht als "een nachtdroom" [ibidem] lijkt me eveneens van toepassing op Van Ostaijens late gedichten. En, tot slot, ook zijn bewering – hier uitdrukkelijk in het spoor van Breton – als zou het inhoudelijke doel van de moderne poëzie zijn "[d]e grenzen van het gekende en van het sensitieve overschrijden om te belanden in het ongekende en het onzegbare" [idem:317] zou Van Ostaijen zeker onderschreven hebben (cf. 2.5).

Los van al die concrete overeenkomsten is – in het licht van de Vlaamse poëticageschiedenis – het belangrijkste teken van verwantschap tussen Van Ostaijen en Walravens "het inzicht dat, wil een nieuwe poëtische praxis vorm krijgen, de aandacht tevens op de theoretische bezinning moet steunen." [Speliers 1976a:183] Niet dat andere Vlaamse dichters zich nooit hadden afgevraagd waarmee ze nu eigenlijk bezig waren. De poëtische geschriften van, bijvoorbeeld, Van de Woestijne, Van de Voorde, Westerlinck, Hensen en Herreman waren echter toch vooral gericht geweest op het (vaak defensief) conserveren van wat er traditioneel over poëzie werd gedacht (cf. 2.3 & 5.1) En de honderden bladzijden die Gilliams aan de theorie en praktijk van de dichtkunst had gewijd, gingen uitvoerig in op allerlei psychologische en technische aspecten, maar hadden nooit een uitgesproken vernieuwend, laat staan *avant-garde*-karakter (cf. 4.2). En juist op dat punt was Walravens de eerste échte erfgenaam van Van Ostaijen: de moderne poëzie bestond volgens hen enkel bij gratie van een overdacht en een consistent poëticaal programma. Dat levert meteen ook een van die opvallende ironieën op in dit verhaal: juist de twee auteurs die zich bij herhaling uitspraken voor een niet-gezocht-literaire en met de spontane volkskunst verwante poëzie, waren tegelijkertijd de belangrijkste pleitbezorgers van een cerebrale, niet-impressionistische en niet-eenzijdig intuïtieve literatuurbenadering. Met een parafrase van die bekende maxime uit 'Tradition and the Individual Talent' van Eliot zou je kunnen stellen: enkel zij die weten hoe belangrijk het verstand is bij het maken van een kunstwerk, weten wat het is om aan dat verstand te willen ontsnappen. Zonder mij te willen overgeven aan een oncontroleerbare psychoanalyse, lijkt het me overigens niet onwaarschijnlijk dat de voorliefde voor het irratio-

nele en dionysische bij Van Ostaijen en Walravens onder meer te maken heeft met het overbewustzijn dat hen voortdurend in de ban hield.⁸²

Dit alles neemt natuurlijk niet weg dat er wel degelijk ook belangrijke verschillen zijn tussen de beide poëtica's en hun auteurs. De uitgangspunten van de twee theoretici waren bijvoorbeeld totaal verschillend. Van Ostaijen ontwikkelde zijn eigen poëtica vanuit de praktijk, terwijl Walravens tot zijn literaturopvattingen kwam door vergelijkende studie. Als de belangrijkste dichter van de door hem gepromote stroming binnen de moderne dichtkunst sprak Van Ostaijen weliswaar vooral voor zichzelf maar dat nam niet weg dat zijn apodictische opstellen uitgesproken prescriptief van aard waren: dit is wat je moet doen om een modern dichter te zijn. Walravens was echter zelf geen dichter. Hij ging dan ook andersom te werk. Op basis van de poëzie van de door hem als modern beschouwde dichters, beschreef hij hoe een modern gedicht er volgens hem uitzag; hieraan kan je een modern gedicht herkennen. De beide auteurs hadden met hun poëticale geschriften duidelijke didactische ambities (ze wilden misverstanden opruimen, een klaarder begrip mogelijk maken) maar waar Van Ostaijen zich vanuit zijn positie ook tot zijn collega-dichters richtte, bestond Walravens' beoogde publiek haast exclusief uit ongeïnformeerde of bevooroordeelde critici en waarnemers.⁸³ Meer nog dan hun positie lijkt me echter vooral hun verschillende temperament bepalend te zijn geweest. Waar het vaak de dichter is die zich naïefweg uitspraken permitteert die door de criticus gerelativeerd of zelfs zonder meer tegengesproken (moeten) worden, blijkt hier Walravens vaak ambitieuzer en, vooral, utopischer dan Van Ostaijen. Beiden hebben metafysische aspiraties met hun kunst (cf. infra), maar Van Ostaijen beseft dat het Platoonse origineel voor altijd verloren is (cf. 2.5 & 7.1), terwijl Walravens zeer expliciet terugverlangt naar een ongerepte "Adamische" staat. [Walravens 1951b:318] Walravens is *au fond* veel romantischer dan Van Ostaijen,⁸⁴ soms zelfs op het reactionaire af (cf. 5.5). Hij gaat heel duidelijk uit van het bestaan van een oorspronkelijke magische taal die absoluut zuiver & transcendent was en die – door allerlei decadentievervalsingen – verworpen is tot de burgerlijke poëzie uit de twintigste eeuw. Hij hoopt dat het contact met de verloren gegane "bron" [idem:317] hersteld kan worden – hij heeft het over poëzie als "een 'terug te vinden iets'". [idem:300] In dat opzicht hoeft het dan ook niet te verbazen dat hij vol lof is voor de poëtische capaciteiten van kinderen, "negers" [ibidem] en andere zogenaamd "primitieve volken" [idem:298]; zij hebben zich nog niet door de beschaving laten vervuilen en stralen nog net voldoende oergloed uit om Walravens te laten geloven in hun begenadigde staat. Ook Van Ostaijen hield, zoals gezegd, van "volkslyriek" [IV:351] en primitieve kunst en ook hij had een hekel aan burgerlijke sierkunst die enkel ter sociale promotie van de eigenaar dient.⁸⁵ Met metafysica heeft deze voorliefde voor volkskunst bij hem echter pas in tweede instantie te maken; ook deze keuze was bij hem voornamelijk technisch gemotiveerd: de muzikale kracht van de volksversjes die het gedicht 'natuurlijk' vooruitstuwde en het onpersoonlijke karakter van deze kunst bevielen hem uitermate.⁸⁶ Zelf verkoos hij niettemin toch uitdrukkelijk poëzie met dezelfde kenmerken, maar dan "gemaakt door dichters van een trap hoger". [IV:351] Hij ging er weliswaar van uit dat "het lyriese, op sporadische wijze, bij miljoenen mensen zich manifesteert" [IV:381], maar beseft

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

te tegelijk dat het aantal dichters waarbij “de kennis en de intuïtie” evenwichtig aanwezig zijn eerder gering is. [ibidem] Dàt besef had Walravens overigens ook,⁸⁷ maar zijn ‘eenvoud’- & ‘zuiverheid’-obsessie verleidden hem intussen toch geregeld tot romantische uitspraken die geen enkele kritische toetsing kunnen weerstaan.⁸⁸ En waar het late werk van Van Ostaijen juist in het teken staat van de onmogelijkheid het absolute te kennen of te realiseren [Spinoy 1994:passim], verlangt Walravens (en volgens hem ook elke moderne dichter) erg expliciet “naar datgene wat vol is als een ei, voltooid als een Griekse atleet, *absoluut als God*. Naar iets dat *eindelijk* ‘af’ zal zijn, volstrekt en eeuwig.” [Walravens 1951b:318, cursivering gb].⁸⁹ Het onherroepelijke, *absolute verlies van het absolute* waarmee Van Ostaijen had leren leven, blijkt vijftienvintig jaar later voor Walravens een volstrekt onleefbare gedachte te zijn. Ook Van Ostaijen had het over “bloot zijn / en beginnen” [1:232], maar dat was een persoonlijke uitspraak, zonder repercusies voor de hele wereld. Walravens droomde van niet minder dan een nieuwe “morgen” voor iedereen. [Walravens 1951b:317] Hij legde dan ook – veel uitdrukkelijker dan Van Ostaijen – een link tussen die nieuwe wereld en de nagestreefde zuiverheid van het moderne gedicht.⁹⁰ Wanneer Van Ostaijen het heeft over geontindividualiseerde kunst dan heeft dit nog wel enig verband met zijn “ethos” of zijn resterende metafysische besognes, maar hij gaat er niet van uit dat die gedichten voorafschaduwingen zouden kunnen zijn van het Nieuwe Paradijs. Dit is een cruciaal verschil tussen beide theoretici en het is dan ook allesbehalve toevallig dat Walravens Van Ostaijen pas voor het eerst⁹¹ uitvoerig ter sprake brengt in de ‘Phenomenologie’ om hem op dat punt te bekritisieren. Zijn aanloop hiernaar toe is echter opmerkelijk. Hij wenst namelijk uitdrukkelijk te stellen dat “de hedendaagse poëzie geen uitstaans [heeft] met wat men in Frankrijk ‘poésie pure’ heeft genoemd en in Vlaanderen ‘woordspel’ heet.” [idem:312, cursivering gb] Ik zal hier niet beweren dat die term “woordspel” in Vlaanderen nooit gehanteerd is, maar als vertaling voor “poésie pure” – een strekking die door Walravens even later zonder meer wordt afgedaan als een “aberratie” [ibidem] – werd toch zowat altijd de Van Ostaijense uitdrukking “zuivere lyriek” gebruikt (cf. 3.1, 3.2 & 3.4). Dat verband wenste Walravens dus duidelijk niet te leggen; dat de hedendaagse poëzie geen uitstaans heeft met Van Ostaijen (dé Vlaamse zuivere lyricus) – dàt zegt hij dus níet. Enkele regels later geeft hij overigens toe dat die “poésie pure” in de Franse poëzie-ontwikkeling een belangrijke rol heeft gespeeld bij het afrekenen met retoriek en didactiek – een rol die volgens Walravens in Vlaanderen “op verschillende tijdstippen” is gespeeld door Van Ostaijen, Burssens, Decorte en de jonge Claus. [ibidem] Maar ook in die rol kun je ontsporen, en precies op dat punt komt Van Ostaijen dan uiteindelijk echt aan bod in het verhaal. “Eerst komt de poëzie” mag echter nooit ontaarden tot ‘Alleen poëzie’,” stelt Walravens, eerst nog zonder namen te noemen. [ibidem] Maar meteen daarna komen die toch, en ze zijn veelbetekenend: “Dit hebben dichters als Eliot en Jouve nimmer uit het oog verloren, terwijl Char, Breton en Eluard gauw hun aanvankelijke *dwaling* ingezien hebben en de koers gekeerd hebben naar een zinvol zij het nog steeds absoluut poëtisch oeuvre.” [idem:312-313, cursivering gb] Het woordgebruik is veelzeggend: er bestaat dus blijkbaar een moderne poëzievariant die níet zinvol is, die alléén maar poëzie was en die

werd gemaakt door dichters (de surrealisten in hun jonge jaren, bijvoorbeeld) die van het ware pad waren afgeweken. En welke poëzie hij daarmee bedoelt wordt duidelijk in de volgende alinea:

In feite wordt de moderne poëzie nog al te vaak beperkt tot de dichtbundels en de theoretische geschriften, die tussen 1920 en 1925 het licht gezien hebben. Vooral in Vlaanderen is zulks het geval, waar alleen Paul van Ostaijen op intelligente wijze over poëzie geschreven heeft (enkele verspreide artikelen van Bert Decorte niet te na gesproken), en dan nog in een tijd, waarin een algemeen en diep-invretend cynisme alleen een zinledig en tóch vitaal woordenspel toeliet. [idem:313, cursivering gb]

Hier wordt geslagen én gezalfd, wordt een vadermoord gepleegd én wordt die vader en passant gecanoniseerd. Walravens had zeker zijn redenen voor deze wat dubbelzinnige geste; de kennis van de moderne lyriek en van wat wij intussen de historische avant-garde zijn gaan noemen was in Vlaanderen in het begin van de tweede helft van de eeuw nog altijd bepaald niet overweldigend te noemen. Ensor en de dichters van de Latemse school waren algemeen aanvaard, maar aan Mondriaan, Duchamp of Malevich was men nog lang niet toe. En Eluard zal ook hier waarschijnlijk wel enige faam verworven hebben als verzetsdichter, maar de grote verdiensten van Char of Reverdy had men nog lang niet algemeen erkend. In dat opzicht was Walravens' distantieering van Van Ostaijen, zoals ik eerder al zei, absoluut te begrijpen: pas door de Vlaamse goegemeente te laten inzien dat het hier geen zonderling-getalenteerde freak betrof, maar wel een geslaagde Vlaamse variant van een internationaal kunstgebeuren kon het debat over de moderne kunst in het land écht beginnen, kon men proberen om aansluiting te vinden bij de neo-avant-gardes die overal in Europa en de Verenigde Staten uit de grond rezen én kon men zo zijn eigen identiteit verwerven en eindelijk zijn eigen leven leven. Aangezien het Walravens op dat punt om de continuïteit van die moderne kunst te doen was, verbaast het dan ook niet dat hij met veel achting over Burssens spreekt: "Terwijl de zuivere aristocraat, die Gaston Burssens is, wel zijn weg is gegaan en de buitenlandse stromingen van nabij gevolgd heeft, maar zich toch nooit verwaardigd heeft – en terecht – zijn verzen uit te geven met uitleg." [ibidem] De wereld had niet stilgestaan sinds het overlijden van Van Ostaijen en de contemporaine dichters waren dan ook allerminst gedoemd om epigonen van hem te zijn. Burssens had bewezen dat de lyriek van *Het Eerste Boek van Schmoll* geen eindpunt was en dat het mogelijk was om op de premissen van de expressionistische poëzie voort te bouwen en jezelf blijvend te vernieuwen (cf. 3.2). Walravens deed in de eerder geciteerde passage echter meer dan een oproep om ruimer kennis te nemen van de avant-garde; hij distantieerde zich (cf. de gecursiveerde frase) van een houding die en een tijdperk dat hij blijkbaar in de poëzie van Van Ostaijen gerealiseerd zag. En even later deed hij dat – impliciet maar moeilijk mis te verstaan – nog eens over: "Het moderne gedicht is bijgevolg niet te beperken tot een zuiver spel met woorden". [ibidem] Al sinds de uitgave van *Self-defense* (1933) was de poëziedefinitie van Van Ostaijen waar Walravens hier op alludeert algemeen bekend. Walravens 'vergeet' echter een

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

cruciale component. “Zij is eenvoudig een in het metafysische geankerde spel met woorden,” had Van Ostaijen beweerd [IV:338] en precies die metafysische lading zorgt ervoor dat zijn poëzie allesbehalve “zinledig” is, zoals Walravens ze noemde. [Walravens 1951b:313] Of Walravens dit enkel uit strategische overwegingen deed of dit ook écht meende, kan nu nog moeilijk uitgemaakt worden. Als hij het meende, dan betekent dit dat ook hij – de kritische roer-ganger van het experimentele gedicht in Vlaanderen, de gedoodverfde “baan-breker en voortrekker” [Joosten 1999:565] – nog altijd vasthing aan de clichés die al decennialang de ronde deden over Van Ostaijen, die herhaald waren door critici van Gijzen tot Westerlinck (cf. 5.1) en waartegen Burssens altijd vol vuur had gestreden (cf. 3.2). Walravens zou overigens juist op dit punt terugkomen in zijn bijdrage tot het Van Ostaijennummer van *Tijd en Mens* (cf. infra); helemaal helder zag hij het dus vooralsnog niet. Interessant aan de slotbladzijden van de ‘Phenomenologie’ intussen is dat hij hier uitspraken doet die als het ware voorstudies lijken voor die Van Ostaijentekst. Walravens probeert namelijk te bepalen wat de “zin” van het moderne gedicht zou kunnen zijn, een zin waardoor die poëzie zich dus zou kunnen onderscheiden van de expressionistische. Hij ziet twee aspecten: “verwarring” (die staat dan voor “de moderne mens”) en “een verlangen naar zuiverheid” (een verwijzing naar “het Absolute”). [Walravens 1951b:313]⁹² Over dat laatste had ik het al, maar ook het eerste vormt een motief in Walravens’ tekst; hij heeft het over het moderne gedicht dat door de kracht van het verrassende beeld bijna “vernietigd” en telkens “ontwricht” wordt. [idem:303] Of over het ritme van dat gedicht dat “onthutst” en “beangstigt”. [idem:309] Het punt waarop Walravens die twee aspecten laat samenkomen is veelzeggend: hij verwijst naar *Demonen* van Dostojewski waarin “de kolossale ontsporing beschreven [wordt], waartoe de mensen in staat zijn wanneer zij ieder middelpunt verloren hebben.” [idem:314] Door de Zuivere & Absolute Kunst te poneren wil Walravens alvast een voorschot nemen op dat nieuwe, zo dringend verwachte centrum. Blijkbaar gaat hij ervan uit dat het leven de kunst dan zal imiteren. En intussen moet/mag de kunst alvast die wereld imiteren. Want als hij over de beangstigende, ontwrichtende en onthutsende effecten van het moderne gedicht spreekt, dan zijn dat natuurlijk allemaal echo’s van de wereld na Auschwitz en Hiroshima. Dat alles is een aanwijzing temeer voor Walravens’ uiteindelijk toch wel conservatieve instelling; hij gaat ultiem uit van een klassiek (zij het aan de tijd aangepast) mimesisbegrip⁹³ en hoopt op een nieuwe utopie en waarheid.

De moderne poëzie waar Walravens zo in geloofd zit gevangen in en ontstaat uit de paradox dat ze enerzijds streeft naar een paradijselijke zuiverheid en anderzijds groeit uit en terecht komt in het bombardement van Dresden. Die twee polen werkt de criticus uit in twee volgende essays. In ‘Ambassadeurs van de stilte’ gaat hij dieper in op de relatie tussen de stilte en die zuiverheid, en in ‘Opstandigheid, verrukkelijke arend’ tracht hij aan te tonen op welke verschillende manieren de jonge Vlaamse dichters poëzie maken die van hun tijd is. Een opvallend motief in beide opstellen is de volgehouden reserve tegenover de rol die Van Ostaijen zou gespeeld hebben in de ontwikkeling van de poëzie der (Vlaamse) Vijftigers. De parallellen tussen hun beider opvattingen blijven zich echter ook in deze teksten opstapelen. Ofwel is er hier dus

‘Ambassadeurs
van de stilte’ &
‘Opstandigheid,
verrukkelijke
arend’

sprake van een actieve verdringing, ofwel kende hij het kritisch werk van de enige auteur die in Vlaanderen “op intelligente wijze” over poëzie had geschreven (cf. supra) helemaal niet zo goed als zijn status van “autoriteit op het gebied van de experimentele poëzie” [Peeters 1996:87] kan laten vermoeden. Met Van Ostaijen verbonden (of: te verbinden) uitspraken duiken overigens niet alleen op in zijn bijdragen over moderne poëzie. Dat blijkt in een andere belangrijke tekst uit dezelfde periode, ‘Mislukt in de morgen. Een essay over de betekenis van Sade’ dat in de lente van 1952 in *Tijd en Mens* verscheen. Wanneer Walravens daarin de literaire mislukking van Sade bespreekt, dan legt hij veel nadruk op het gebrek aan maat van de auteur. Niet dat hij per definitie tegen excessen zou zijn; alleen: ook in het bedrijven van excessen moet je maat kunnen houden. “Naar het woord van Jean Cocteau weet de werkelijk-persoonlijke auteur; die aan geen esthetische dogma’s meer gebonden wil zijn, precies ‘hoe ver hij te ver mag gaan’.” [Walravens 1952b:51] Die Cocteau-uitspraak klinkt bekend. Gaston Burssens gebruikte ze in een monografie om... Van Ostaijen te beschrijven: “Cocteau zegt ergens: ‘le tact dans l’audace, c’est de savoir jusqu’où on peut aller trop loin’. Van dit ‘trop loin’ kende Van Ostaijen de grens.” [Burssens 1933:21-22]⁹⁴ Deze toespraak kan uiteraard toevallig zijn. Maar ook het vervolg van Walravens’ uiteenzetting klinkt als een Van Ostaijeneco: “De stijl mag natuurlijk bekomen worden door een opeenstapeling van kleine, veelzeggende details, door aanvullingen of door een puzzle-uitbouw, maar dergelijke cubistische constructie moet nog steeds gebonden zijn aan de eigen ademhaling van het werk.” [Walravens 1952b:51] Aseïteit, dus, maar wel gebonden door een formele innerlijke noodzaak (cf. 2.2.1, 2.3, 2.5 & supra).⁹⁵

In ‘Ambassadeurs van de stilte’ gebeurt het weer.⁹⁶ Walravens vergelijkt er de dichter en de mysticus (overigens ook een vaste Van Ostaijtopos⁹⁷) en hij citeert Blanchot. De mysticus blijft “vastgeklemd in zijn niet-weten (‘la nuit du non-savoir,’ zegt Maurice Blanchot)” [Walravens 1952c:561] – een Franse echo van wat Van Ostaijen, alweer in ‘Modernistische dichters’ had geschreven in een van zijn neo-Kantiaanse momenten (cf. 2.3): “Het weten om het niet-weten: oorzaak tot de fantastiese spanning van mij tot de fenomenen.” [IV:167] Ook op andere momenten loopt Walravens – al dan niet bewust – in de voetsporen van Van Ostaijen. Hij spreekt over het gedicht als de objectgeworden subjectiviteit (“van de mens naar het poëem – van het subjectieve naar het objectieve” [idem:560])⁹⁸ en schetst een ontstaanspoëtica die tot op zekere hoogte gelijk is aan die in de ‘Gebruiksaanwijzing der Lyriek’. Bij Van Ostaijen ontstaat het gedicht uit de confrontatie van iemand die bezeten is door het woord en het besef bij die persoon dat hij zich onmogelijk écht zal kunnen uitdrukken.⁹⁹ De manier waarop hij – in ‘Guido Gezelle’ bijvoorbeeld (cf. 2.5 & 4.2) – dit proces omschrijft als een “fontein / scheut die schiet / straal die spat / tempeest over alle diepten / storm over alle vlakten” [II:215] suggereert dat het uiteindelijke ontstaan van het gedicht iets heeft van een onstuitbare natuurkracht. Het lijkt wel een noodzakelijke ontlasting. Ook bij Walravens is er een schok en een ondraaglijke spanning in het geding en ook bij hem is er uiteindelijk – ondanks de ook hier overwegend negatieve toonzetting – geen ontkomen aan: het zwijgen van de dichter “wordt ondragelijk. Alle kunst wordt vooruitgestuwd door een spanning die niet meer te dragen

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

is, hetgeen een andere wijze is om te zeggen, dat zij komen móest. Dit ondragelijk geworden zwijgen is het laatste moment voor het openspatten van het woord”. [Walravens 1952c:561] De dichter moet dan wel oppassen geen filosoof te worden, benadrukt Walravens. Ondanks zijn voortdurende nadruk op het niet-zinledig zijn van het moderne gedicht (cf. supra & infra) wil hij toch zeker niet gezegd hebben dat het gedicht een parafraseerbare inhoud heeft, laat staan dat het “de Idee” zou uitdrukken. [idem:562] Het woord wordt – net als bij Van Ostaijen, haast ik me enigszins vermoed er alweer bij te vermelden – niet om zijn semantische betekenis gebruikt, maar om zijn “beeld en klank”. [ibidem] Daartoe moet het als afzonderlijk “woord” gebruikt worden en niet in een syntactische en logisch-rationele volzin. En weer volgt een vergelijking met de manier waarop kinderen met het woord omgaan: “Het woord, dat de kinderen proeven als snoepgoed, is zwaar van concretie en leeg aan ideeën.” [ibidem] Deze stelling veroorzaakte nogal wat deining in de klassieke oase Merendree waar ‘Ambassadeurs van de stilte’ op 26 juli 1952 als lezing werd gegeven tijdens de jaarlijkse poëziedagen. In een voetnoot die hij bij de publicatie toevoegde, herhaalde Walravens niet alleen dit cruciale punt van de moderne poëzie, hij maakte er – zoals ook Joosten aangeeft [Joosten 1996:420] – zeer geslepen van de gelegenheid gebruik om het verwijt te weerleggen als zou die moderne poëzie abstract zijn. Door het directe, concrete en beeldrijke gebruik van de woorden ontsnapt ze precies aan de abstractie, terwijl nu net de “classicistische” poëzievariant door haar beheptheid met ideeën en Ideeën er heel moeilijk aan kan ontsnappen. En in een tweede voetnoot beklemtoonde hij, als om de veelal conservatieve toehoorders in Merendree van hun schok te laten bekomen, dat ook het moderne gedicht “des te groter zal zijn naarmate de menselijkheid [...] groter en algemener is”. [Walravens 1952c:564] Die menselijkheid wordt echter niet *geavouerd*; ze blijft, net als het intellect, het gevoel en het onderbewuste van de dichter “virtueel onuitgesproken”; ze gaat schuil “in de stilte der woorden”. [ibidem] Of nog: “Het zit in een toon, een rythme en een associatie”. [idem:563] Het tussen de regels lezen en luisteren werd dus steeds belangrijker bij de lectuur van poëzie. Bij het luisteren naar de lezing van Walravens was dat – ondanks “de jungle van de modernistische terminologie” waarvan reporter Gaston Durnez gewag maakte [geciteerd in Joosten 1996:421] – veel minder belangrijk. Walravens *avouerde* hier maar al te zeer en menig katholiek zal zich in zijn middagkoffie verslikt hebben toen de woordvoerder van de vrijzinnige en dus zowel moreel als esthetisch compleet losgeslagen bende modernisten de in Vlaams-katholieke kringen zeer geliefde Hölderlin en de zonder meer vereerde Gezelle inlijfde bij de moderne poëzie. “Wat zijn de gedichten van Hölderlin, geschreven in 1797, anders dan modern? [...] Dichtte Guido Gezelle al niet modern toen hij ‘Daar viel ne keer een bladjen op het water’ schreef?” [Walravens 1952c:563] Net als in de ‘Phenomenologie’ was het er de criticus hierbij vooral om te doen, zijn beweging een respectabele stamboom te bezorgen. Het was dus niet zo, benadrukte hij ten overvloede, dat de moderne poëzie “samen met Paul van Ostaijen, aan tering gestorven is”. [ibidem] Ze is levend en wel, en de retorische vraag die even later volgde (“Heeft de poëzie van Albert Bontridder nog iets te maken met Paul van Ostaijen?” [idem:564]) diende dan ook om die boodschap nogmaals te onderstrepen.

Aangenomen kan worden dat onder de neo-conservatieve critici van toen en zeker ook onder de “200 brave en geschoolde Merendreese poëzieminnars” [Walravens aan Claus, Walravens 1994:27] de gemeenplaats circuleerde dat van de poëzie-opvattingen van Van Ostaijen niets goeds kon komen. Hij had dan misschien wel talent – daarover groeide duidelijk een consensus (cf. 5.1 & 5.2) – meer dan een doodlopend zijweggetje was zijn experiment niet geweest. In plaats van die opvatting te bestrijden, koos Walravens strategisch voor de vlucht naar voren: enerzijds benadrukte hij dat ook Van Ostaijen in een traditie paste (en in dat opzicht is het dus zeker niet toevallig dat Walravens hier Gezelle ter sprake brengt) en anderzijds herhaalt hij ook hier dat de dichters van Vijftig zich echt wel onafhankelijk van Van Ostaijen konden ontwikkelen.

Dat ze dat het best konden door hun verwantschap met Van Ostaijen gewoon te ontkennen blijkt in ‘Opstandigheid, verrukkelijke arend’, een essay dat Walravens een jaar later in *De Vlaamse Gids* publiceerde. Hier was het er hem vooral om te doen aan te geven dat alle dichters uit “de kleine groep” modernen ondanks die groepsgeest toch op een totaal verschillende en persoonlijke manier werkten. [Walravens 1953a:614] Ook dat was strategisch goed gezien: hoe meer de verscheidenheid onderstreept werd, hoe minder men hen als *one trick ponies* kon afdoen of als eenzijdige Van Ostaijenklonen. Walravens probeerde die idee ook in de vormgeving van zijn eigen essay door te denken en toe te passen. Door het “bijna cubistisch naast elkander plaatsen en in elkander verwerken van zekere facetten en problemen van het moderne gedicht” [Walravens 1953a:618], door samenvattende tussenkopjes midden in de tekst te plaatsen en door het typografisch afzonderen van programmatische passages was ‘Opstandigheid, verrukkelijke arend’ in zekere zin de opstel-variant van het moderne gedicht: even fragmentair, even ‘open’ vooral ook.¹⁰⁰ Die ‘openheid’ bestond evenwel niet langer waar het Van Ostaijen betrof. Zo bestond Walravens het om Van Ostaijens invloed op Van de Kerckhove te minimaliseren (“een beperkte rol, wat men ook moge beweren” [ibidem]) door te wijzen op het veel grotere belang van René Verbeeck (iemand die zelf erg door Van Ostaijen was beïnvloed, cf. 3.4) en Walt Whitman & Blaise Cendrars (twee voorbeelden van Van Ostaijen). Hiermee verplaatste hij dus gewoon de doelpalen en gaf hij eigenlijk tamelijk duidelijk het paranoïde karakter van zijn pogingen aan. Want waarom zou je alle moeite van de wereld doen om dichter y vrij te pleiten invloed ondergaan te hebben van dichter x, om dan zowel volgelingen als voorbeelden van die dichter x naar voren te schuiven als auteurs die y wél beïnvloed hebben? Het enige effect van deze demarche was dat Walravens hiermee zelf aangaf dat Van de Kerckhove wel degelijk tot op ‘zekere’ hoogte epigonaal was, en dat zijn critici zich enkel in de naam hadden vergist (niet Van Ostaijen, wel Whitman en co). En dan blijft het nog maar de vraag of Walravens zich hier niet zelf in de naam vergiste. “Zelfs op de meest-expressionistische gedichten van Van de Kerckhove is de invloed van *Calligrammes* veel groter geweest dan deze van *Bezette Stad*,” beweerde hij, helaas zonder aan te geven hoe hij erin slaagde dat onderscheid te maken. [ibidem]¹⁰¹ De manier waarop Van de Kerckhove in het in 1951 in *De Derde Ruiters* verschenen lange gedicht ‘Het erfdeel’ narratieve en typografische middelen vermengt wijst wat mij betreft overigens heel duid-

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

delijk in de richting van Van Ostaijen en hetzelfde geldt voor de klankexperimenten in *De Schim van Memling* (1950) en *Een kleine ruïnemuziek* (1951) (cf. 5.5). Ook voor 'zijn' andere dichters noemt Walravens duidelijke inspiratiebronnen (Eliot en Dylan Thomas voor Cami, Reverdy en Beckett voor Wauters, Bataille, Kafka & Sartre voor Bontridder, Rilke en Artaud voor Claus) en ook hier blijft Van Ostaijen opvallend afwezig. Interessant is dan dat hij evenmin voorkomt in Walravens' lijst dichters die door de moderneren worden afgewezen (Van Langendonck, Van de Woestijne, Elsschot, met enig voorbehoud ook Buckinx en Gilliams). Je zou gaan vermoeden dat ze het alles wel beschouwd misschien eigenlijk toch wel enigszins eens zijn met die Van Ostaijen.

Zo ziet men wat de modernisten afwijzen, en wordt meteen geconstateerd hoe wonderwel hun afkeur samenvalt met deze van de grote Paul van Ostaijen, die ze dertig jaar geleden reeds aan de dag legde. Daarom is Paul van Ostaijen ook de enige Vlaamse theoreticus van de poëzie, wiens geschriften de modernisten appreciëren kunnen. Volgens hen zal zijn poëziebepaling nog voor vele generaties waarheid blijven: 'Poëzie is eenvoudig een in het metafysische geankerde spel met woorden'. Het staat ook voor hen vast dat talrijke gedichten van Paul van Ostaijen goed zijn, dat is gloed-vol, weerglanzen van het licht- en nachtleven dat ons bestaan omhangt als de schijnen en de schaduwen rond een lamp, zwijgende expressie's van het heldere en het duistere achter het uitzegbare. [idem:620-621]

Et voilà: Van Ostaijen was een groot theoreticus, hij gaf een 'ware' definitie van poëzie en hij schreef een heel stel goede gedichten, die bovendien trachten het onzegbare uit te drukken – wat de jongeren zelf ook probeerden. Maar of dat volstaat om hem als vader van de nieuwe generatie af te schilderen?

Toch hebben we gezien hoe ten slotte ook Paul
ach, Van Ostaijen

Van Ostaijen door de Vlaamse jongeren *afgewezen* wordt en hoe zelfs een dichter als Remy C. Van de Kerckhove, die zichzelf een neo-expressionist noemt, hoe langer hoe aandachtiger uitgekeken heeft naar andere meesters en naar andere eisen voor de poëzie. Hetzelfde geldt voor Hugo Claus, wiens 'Lied van de Molenaar' totaal ondenkbaar is onder de pen van Paul van Ostaijen, ten minste in het bestek van wat de Antwerpenaar heeft mogen voltooien. [idem:621, cursivering gb]¹⁰²

En zo komt de aap alsnog ook uit de mouw van deze tekst: "ten slotte" liet men ook Van Ostaijen achter zich en ging men zijn eigen weg. Het zou er nog aan moeten ontbreken. Alsof het verwerken van een bepaalde invloed je de mogelijkheid zou ontnemen een eigen, persoonlijke toon te ontwikkelen... Maar blijkbaar was dat dus Walravens' grootste angst; om te voorkomen dat men 'zijn' dichters (nog langer) zou reduceren tot simpele epigonen, moest de invloed van Van Ostaijen genegeerd, ontkend dan wel geminimaliseerd

worden en moest de nadruk vooral gelegd worden op wat hen onderscheidde van hem. Het zegt iets over Walravens, maar net zo goed over de critici die de Vlaamse modernen bleven doodkloppen met vergelijkingen met Van Ostaijen (cf. supra en 5.5). En zo komt het dat Walravens de *eigenheid* van de Vijftigers precies zal proberen te definiëren door hun afstand tot Van Ostaijen te bepalen. Dat hij daarbij – in het begin van het volgende citaat – even suggereert dat er dan best ook wel veel gelijkenissen zullen of mogen zijn (vooral dan formeel), daar wordt meteen weer abstractie van gemaakt.¹⁰³ Er waren andere critici die zich maar wat graag hadden gespecialiseerd in het benadrukken van die gelijkenissen.

Indien het dus nuttig mag zijn de betekenis af te wegen van Paul van Ostaijen voor werken, die vijf en twintig jaar na zijn dood ontstaan zijn, dan lijkt het ons ten minste even revelatief even na te gaan wat de modernen bij hem afwijzen en op welke gronden zij hem willen afwijzen. We zullen dan onverwacht op het spoor komen van niets minder dan de inhoud der moderne Vlaamse poëzie. [ibidem]¹⁰⁴

Voor de trouwe lezers van Walravens' essays kwam wat volgde helemaal niet onverwacht; het lag voor de hand dat hij vooral zou benadrukken dat de tijden veranderd waren en dat de jongeren bijgevolg afstand namen van de tijdsgebonden aspecten van Van Ostaijens werk (het humanitarisme, dat Walravens vreemd genoeg verbindt met *Music-Hall*, en het cynisme van *Bezette Stad*). De wereld was voorgoed veranderd, niet alleen door de Tweede Wereldoorlog, maar ook door de manier waarop allerlei schrijvers en filosofen vanaf de jaren dertig de al door Nietzsche prangend geformuleerde vragen hadden doorgedacht. Van Ostaijen had die vragen zelf overigens ook gehoord. Zijn humanitarisme en cynisme waren duidelijke antwoorden op de geconstateerde beschavingscrisis. Maar die antwoorden waren na Auschwitz en Hiroshima niet langer legitiem. Goed en kwaad waren met het Amerikaanse gebruik van de atoombom abrupt van kamp verwisseld. De mens leek gedoemd zonder kompas voort te moeten strompelen. Er restten geen transcendentale waarden meer, God was nu écht dood en in de enige resterende strijd – die van Mens tegen Mens – dreigde de winnaar te verliezen. In zichzelf vond hij immers niets dat hem er bovenop kon helpen; “alleen de groezeligste duisternissen die Freud bloot gelegd heeft” trof de mens daar aan [idem:622] en al die vuiligheid was tijdens de oorlog duidelijk ook in alle richtingen naar buiten gekomen. Wat bleef er over van van de IJkpunten van onze beschaving – het klassieke Griekse denken en de christelijke waarden? Walravens' conclusie was ontzuiverend: “Sedert 1935 leiden alle wegen naar het niet in Europa, niet naar een voorbijgaande inzinking, niet naar het cynisme [...] maar naar de wanhoop.” [idem:623] Gevolg was dat ook de literatuur doortrokken was van dit gevoel: de dichters “hebben de angst ervaren als een onmogelijkheid tot leven, als een teleurgang van de taal, als een afwezigheid van de wereld, pijnlijker dan een foltering en haast even zwaar als het sterven.” [idem:624] De formuleringen zijn uitdrukkelijk extreem. De beschreven ervaringen tastten in alle opzichten de grenzen van de *condition humaine* af: leven-dood, spreken-zwijgen. En die uitersten bepaalden ook de

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

reacties van de overlevenden. Niet toevallig werd zelfmoord door de existentialistische schrijver en filosoof Camus geponoerd als het enige bestaande filosofische probleem. Niet toevallig benadrukte Walravens in zijn vorige essays het belang van de stilte voor de contemporaine poëzie. En net zoals uit dat onhoudbare zwijgen en “[d]e naar constructie schreeuwende chaos van vandaag” [Walravens 1951b:320] het moderne gedicht ontstond, zo ook leidde de overwegingen omtrent zelfmoord tot soms erg vitale acties in het naoorlogse leven. In een wereld waarin zin was vervangen door absurditeit en noodzaak door contingentie, was het aan de mens om zelf voor de zingeving te zorgen en de strijd tegen het arbitraire aan te gaan. Vandaar de titel van Walravens’ essay: ‘Opstandigheid, verrukkelijke arend’. Daarin lag – zoals een andere tussenkop in zijn tekst aangaf – de paradoxale oplossing: “als de opstand een noodzaak is”. [Walravens 1953a:624] De surrealisten zagen die in een verabsolutering van de liefde, Sartre in een heroïsch gevecht met de vrijheid, een dichter als Ponge in het woord... Ook de Vlaamse Vijftigers stonden midden in die strijd. Ze braken af om op te bouwen en ontdekten de – alweer – noodzaak geëngageerd te zijn. Walravens haastte zich erbij te zeggen “niet geëngageerd voor een eng, politiek programma, maar voor de huidige nood van de mens” [idem:625], maar hij beseftte dat die toevoeging geen antwoord gaf op de volgende, cruciale vraag: “Hoe de ethische nood van de tijd accorderen met de autonomie van de poëtica?” Het is de vraag waarin het hele project van Walravens samenkomt. De moderne kunst valt – van Mallarmé over Schönberg tot Klee – samen met haar eigen middelen en heeft dus een absolute zuiverheid bereikt die Walravens als uiterst risicovol ervaart. Wat eerst nog ‘spel’ was, dreigt nu “spielerei” te worden en die dreiging kan alleen afgewend worden als de kunst erin slaagt “opnieuw een algemeen-menselijke betekenis” te veroveren. “Wij hebben een nieuwe mythe, een nieuw geloof en een nieuw wereldbeeld nodig, zoniet verzinkt onze kunst in het narcisme, de steriliteit of het spel.” [ibidem] De vraag is dan natuurlijk hoe dit probleem tot een oplossing gebracht kan worden. Walravens neemt hier, erg opvallend, niet zijn toevlucht tot een dialectische tovertruc. Hij wil de geconstateerde “contradictie” niet oplossen of ontwijken, maar “realiseren”. [idem:626] In hun poging dat proces vooruit te helpen, hebben de Vlaamse modernisten, aldus hun zelfverklaarde woordvoerder,¹⁰⁵ de twee polen van de paradox – de nood van de tijd & de zuiverheid van de kunst – nog verder dan hun voorgangers onderzocht en ontleed. Ze hebben zich “nog veel dieper dan Paul van Ostaïjen (*die wat te licht, te uiterlik is*) ingegraven in de specifieke kenmerken, in de eigenheid van de poëzie.” [ibidem, cursivering gb] Die opmerking tussen haakjes zou Walravens elders ook nog op Van Ostaïjen toepassen (cf. infra), maar hij slaagt er wat mij betreft niet in ze hard te maken.¹⁰⁶ Niemand van de Vlaamse modernisten – ook Walravens zelf niet – heeft ooit een zo consistente, zo op de specifieke aspecten van zijn kunst toegespitste poëtica ontwikkeld als Van Ostaïjen. Aangezien diens volledige kritische werk in 1953 nog niet verzameld was uitgegeven (cf. 5.5), kan dit simpelweg aan onwetendheid bij Walravens toe te schrijven zijn. En dat dit het geval is – en bij de vele eerder geciteerde voorbeelden misschien ook was – kan welhaast *ex absurdo* worden afgeleid uit wat Walravens meteen hierna beweert. Vlak nadat hij Van Ostaïjen als “te licht” en “te uiterlik” heeft gedis-

kwalificeerd, gaat hij dieper in op hoe die doorgedreven zuiverheid een belangwekkende inhoud kan verkrijgen. Het resultaat klinkt als een parafraze van Van Ostaijens opvatting over onpersoonlijke gemeenschapskunst zoals die in ‘Modernistische dichters’ werd uitgesproken. “Zo deed de gothische bouwer toen hij de spitsboog schiep: door een architectonisch probleem zijn meest logische (maar ook oorspronkelijkste) oplossing te schenken, drukte de middeleeuwse architect als het ware onbewust zijn algemene levensbeschouwing [...] met de grootste helderheid uit.” [ibidem] Zonder ze uitdrukkelijk te thematiseren, je ‘ethos’ of ‘inhoud’ toch uit te drukken – het was ook het doel van Van Ostaijens geontindividualiseerde kunst (cf. 2.3).¹⁰⁷ Het is niet het enige voorbeeld. Dat de poëzie volgens Walravens “reveleert zoals muziek, niet zoals een brief of een biecht” [ibidem], ook dat had Van Ostaijen dertig jaar eerder al gezegd (cf. 2.2.2.2 & supra). Het was ook voor de goed geïnformeerde contemporaine waarnemer duidelijk. Walravens’ zeer gedetailleerde beschrijving van Claus’ poëtica in dit essay (cf. supra), deed Rutten besluiten: “Het zijn al dingen, die de poëzie van Claus (meent Walravens, en hij heeft gelijk!) kenmerken, maar wat hij nóg meent, doch vertikt te zeggen [...] is dat het ook precies de kenmerken zijn van de poëzie van Van Ostaijen, althans in zijn laatste ontwikkelingsstadium, en waar zijn hele poëतिक van doordrongen was.” [Rutten 1954:102] Die laatste fase bracht Walravens echter niet ter sprake; ze kwam hem retorisch immers niet van pas. Resultaat van dit alles is wel dat van Walravens’ ‘kritiek’ op Van Ostaijen uiteindelijk maar één, en alles wel beschouwd erg mager punt overblijft: door zijn vroege overlijden heeft hij de problemen van deze tijd niet gekend en dus is zijn belang voor de nieuwe generatie per definitie relatief. Dat zou meteen ook het uitgangspunt zijn voor Walravens’ bijdrage tot het Van Ostaijennummer van *Tijd en Mens*.

Die tekst – ‘Van Ostaijen en de paradox van ’53’ – opent met een opvallende retorische geste. De criticus begint in *medias res*, of misschien wel met zijn conclusie, maar hij geeft tegelijk ook aan dat hij hierover uitvoerig met zichzelf heeft gedebatteerd en er niet helemaal is uitgeraakt. “Misschien is dat wel de hoofdzaak: de gedichten die hij nagelaten heeft, zijn goed, en voor zover als wij oordelen kunnen: blijvend.” [Walravens 1953c:3] Er zullen dus andere kwesties aan bod komen (die dan bijzaak zijn?) en die deze stelling enigszins zullen relativiseren, maar één ding staat vast (het stond ook al in ‘Opstandigheid, verrukkelijke arend’): Van Ostaijen schreef *goede* gedichten. Walravens was bijbelvast genoeg om hiermee impliciet aan te geven dat Van Ostaijen dus voldeed aan zijn eigen – in het Walravens zeker bekende ‘Wies Moens en ik’ opgenomen¹⁰⁸ – definitie: “Ik houd het met deze opvatting die de gedichten als een objekt opstelt, met Van Dale: ‘een dichter is iemand die (goede) gedichten schrijft.’” [IV:330] Van Ostaijen voldeed echter ook aan hét criterium van de vroeger door Walravens zo vermaledijde neo-classici (cf. 5.2): hij schreef “blijvende” gedichten (“eeuwige”, dus, maar dat woord gebruikt Walravens hier niet). Het is niet Walravens’ enige romantische argument: niet alleen zijn verzen deug(d)en, ook als mens – “precies in de gewenste tegenstelling met de poëet” – voldeed hij blijkbaar aan wat van een dichter kon worden verwacht. Zijn leven was immers “zo troebel en tortueus” en “vrij [...], uitdagend en zelfstandig”. [Walravens 1953c:3] Als prozaïst

‘Van
Ostaijen
en de
paradox
van ’53’

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

ontgoochelt hij weliswaar, maar als criticus was hij onovertroffen. Met hem wordt “voor het eerst in Vlaanderen over poëzie gesproken” en niet langer over de mens, het humanisme, God en Vaderland. [idem:4] De onvermijdelijke Walravensobsessie zorgt er dan voor dat juist door het uitspelen van de “paradox” uit zijn titel die inhoudelijke kwesties opnieuw aan de orde gesteld worden en wanneer hij dat doet, schiet de zo geroemde Van Ostaijen dan toch weer tekort.¹⁰⁹ “Het komt mij voor, dat wie zich onttrekken wil aan de paradox van de poëzie die haar stilte bewaart en toch met al haar luister en mogelijkheden geëngageerd is in het hedendaags avontuur van de mens, ten onder moet gaan in het formalisme of in de didactiek. Jonge dichters rondom ons – Claus, Bontridder, Van de Kerckhove – zien dat probleem wel en precies daar schieten zij Paul van Ostaijen voorbij.” [idem:6] Deze kritiek is niet min; die opmerking over didactiek was door Walravens waarschijnlijk niet voor Van Ostaijen bedoeld, maar die over “formalisme” wel. Hoewel hij bleef herhalen dat Van Ostaijens opvattingen over poëzie “juist en sterk waren” [idem:7] beweert hij dus toch ook dat Van Ostaijens “poëzie, zoals hijzelf ze maakte, zo verbazend licht en smal is geweest. Daar kleeft niet genoeg menselijke warmte, demonie en siddering aan het anker, waarmee hij zichzelf in het ‘metafysische’ wou vastzetten. [...] De poëzie van Paul van Ostaijen leeft aan de oppervlakte van de poëzie! Zij deelt slechts in de luister der uiterlijkheden en heel haar magie is uiterlijk.” [idem:6] Het lijkt een schokkende mededeling – en Speliers, bijvoorbeeld, was er dan ook door geschokt¹¹⁰ – maar ze is helemaal niet nieuw. Eigenlijk herhaalt Walravens hier vrijwel letterlijk wat eerder al door Buckinx werd gesteld wanneer die het (cf. 3.4) had over hoe Van Ostaijen “geen definitieve weg heeft aangewezen” voor de jongeren in de jaren dertig omdat “zijn criterium al te zeer op het formeele was gericht en [...] hij de smartelijke siddering van het leven, die hij toch zelf in hoge mate aanvoelde en in enkele woorden wist te omsluiten, schijnbaar negeerde.” [Buckinx 1932:78] Voor de jongeren is hij dus niet écht ‘geldig’ want de “siddering” (exact hetzelfde woord!) ontbreekt. Hoewel Walravens het altijd zou ontkennen, keurt hij Van Ostaijen dus uiteindelijk toch op ethische gronden af: een goed gedicht moet ‘menselijk’, ‘warm’ en ‘bezeten’ zijn en dat waren die van Van Ostaijen onvoldoende. En Walravens echoot hier niet alleen het *Tijdstroom*-programma, hij varieert ook wat Gilliams op het eind van zijn lange Van Ostaijenessay had beweerd (cf. 4.2): “Van Ostaijen heeft iets beperkts doch zuivers geschonken,” stelde die [Gilliams 1951:63] en ook hij trachtte daarmee aan te geven dat de blijvende invloed van Van Ostaijen op zijn eigen ontwikkeling dus eerder als gering moest worden ingeschat. (Dat laatste zou Walravens waarschijnlijk overigens niet beaamd hebben, want zowel over Buckinx als over Gilliams schreef hij dat ze “tout leur apprentissage dans son [= de Van Ostaijen, gb] ombre” hadden doorgemaakt, echter “sans le dépasser jamais” [Walravens 1953b].) Van Ostaijen had dus een mooi muziekje afgeleverd, maar de volgende generaties vonden toch dat het wel iets meer mocht zijn. En elk op hun beurt hebben ze strijd geleverd om een oplossing te vinden voor het schijnbaar onoverkomelijke probleem de muzikale zuiverheid en autonomie van Van Ostaijen te bewaren en tegelijk toch ook een met tijd en mens verbonden poëzie te kunnen schrijven. Ze wilden dus eigenlijk de poëzie uit *Het Sienjaal*, maar dan geschreven volgens de poëtica van *Het Eerste*

Boek van Schmall. Ze wilden (naar analogie met de term “impure ‘pure dichter’” die Sötemann ooit voor Sybren Polet bedacht [Sötemann 1985:57-76]) een onzuivere zuivere poëzie. Het was een vraag die ook elders in de wereld werd gesteld. Van Wallace Stevens tot Paul Celan en van Lucebert tot Octavio Paz zochten dichters in deze eerste naoorlogse jaren naar een manier om de modernistische erfenis veilig te stellen en toch ook maatschappelijke uitspraken te kunnen doen. Die zoektocht naar een geëngageerde autonomie vormde dus ook de inzet van Walravens’ project en het was – samen met de al gesignaleerde *anxiety of influence* – de belangrijkste reden voor het voorbehoud dat de nieuwe generatie bij Van Ostaijen maakte. Het leek er immers inderdaad op dat die zó ver was gegaan in de ‘zuivering’ van het genre, dat er binnen zijn kader nauwelijks enige ontwikkelingsmogelijkheid overbleef. En op dat punt kwamen de twee ‘voorbehouden’ samen; het was aan de nieuwe generatie om te bewijzen dat Van Ostaijens traject géén eindpunt had bereikt en er dus juist op het inhoudelijke vlak veel ‘dieper’ kon worden gegaan. Want bij Van Ostaijen was het wat dat laatste betreft alles of niets, zo suggereert Walravens:

En verlaat de dichter van de ‘Boerecharleston’ die oppervlakte met haar jeugdige morgencharmes en haar heldere avondgeluiden, dan verliest hij zijn kompas en belandt hij tot zijn schande, in de afgekookte en zoeterige inhoud (inhoud nu in de academische zin van het woord: centraal idee, algemene waarheid) van ‘De Weg’. Paul van Ostaijen stapt dan naar de sereniteit: God, wat had hij met die versleten weduwe te doen? [Walravens 1953c:6-7]¹¹¹

Het is een revelerend citaat: Walravens vindt blijkbaar – en op dit punt vindt hij bijval van, *bien etonné*, Westerlinck (cf. 5.5) – dat de late gedichten van Van Ostaijen ofwel speels en dus inhoudloos zijn, ofwel een metafysische waarheid bevatten. Het is in die context uiteraard niet toevallig dat hij het hier over “de dichter van de ‘Boerecharleston’” heeft: je moet inderdaad al van goeden huize zijn om in die klassieker enige siddering en demonie aan te treffen. Maar dat Walravens ook ‘Avondgeluiden’ tot deze lichte categorie rekent is opmerkelijk en dat hij het over “heldere avondgeluiden” heeft is zelfs vrijwel onbegrijpelijk.¹¹² Net in gedichten als ‘Avondgeluiden’ schemert iets van de peilloze diepte en donkerte die de *Nagelaten Gedichten* een meer dan donker randje bezorgd hebben en die ze – samen met de gelijkaardige gedichten van Burssens (cf. 3.2) – doen aansluiten bij het afgrondelijke levensgevoel van dichters als Faverey.¹¹³ Maar misschien ligt wel juist daar de (verzwegen) sleutel tot Walravens’ echte probleem met Van Ostaijen. Het levensgevoel mocht helemaal niet afgrondelijk zijn; precies het “platonies” pessimisme [IV:341] van Van Ostaijen moest hij weigeren, net zoals hij “de sereniteit” weigerde die daar bij Van Ostaijen de logische uitloper van was. *Opstandigheid, verrukkelijke arend* – dat was het motto in 1953 en in dat opzicht schoot de late dichter Van Ostaijen tekort. Als mens was hij dan misschien wel eeuwig onrustig – in december 1959 had Walravens het in zijn dagboek over een gesprek met Burssens waarin werd verworpen dat Van Ostaijen op het einde van zijn leven “sereniteit en rust” gevonden zou hebben [Walravens 1965a:181] – maar in

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

zijn late poëzie lijkt hij *geresigneerd*. En dat is de dood. In dit opzicht is een recensie van Walravens (van 3 maart 1954) over Burssens' *Pegasos van Troja* veelbetekenend; nadat hij heeft gesteld dat Burssens – en hier klinken weer allerlei Van Ostaijenecho's uit het Bruegel-essay (cf. 2.5) – “de dichter van de zinneloosheid van het leven” is, “diep doordrongen van de mislukking waarop de meeste menselijke werkzaamheden uitlopen”, nuanceert hij dit uitdrukkelijk door te vermelden dat de dichter “niet volledig” pessimistisch is; integendeel, in wezen is hij een “zeer zuiver humanist” en moet zijn werk gelezen worden als “een warmbloedige oproep tot meer menselijkheid onder de mensen”. [geciteerd in Jespers 1997b:38] Dat was ook de gedroomde boodschap van Walravens, maar hij wist dat het én ontzettend moeilijk was om in dat humanisme te blijven geloven én dat het nog veel moeilijker was om dit ook in zuivere gedichten mee te delen. Vandaar dat hij fundamenteel met Van Ostaijen *verveeld* zat. Vandaar ook het wat geforceerde begin van het essay en de algeheel dubbelzinnige toon (cf. supra). Van Ostaijens houding was al te verlokkelijk voor de nieuwe generatie en dat gevaar probeert Walravens hier te bezweren. In een onbewaakt moment geeft hij het ook toe: “Het is zijn schuld niet, en eigenlijk liggen wij meer overhoop met onszelf dan met hem.” [Walravens 1953c:5] Via Van Ostaijen roept hij dus eigenlijk zichzelf en zijn generatiegenoten op aan elke verleiding te weerstaan. Eenvoudig is dat echter niet, want nog los van de kwaliteit van zijn gedichten en zijn onderbouwde poëtische theorieën was Van Ostaijen ook een man uit één stuk: “inmiddels ken ik geen Vlaams dichter met zijn integriteit.” [idem:7] Het is, kortom, een erg verwarde – of zo u wil: subtiele – boodschap die Walravens hier tracht mee te geven: Van Ostaijen is een voorbeeld, maar we mogen er ons toch niet teveel aan spiegelen. En uiteindelijk is dat misschien nog wel de grootste ‘paradox van ‘53’; níet dat Van Ostaijen die strijd tussen de poëtische zuiverheid en de noden van de tijd niet gekend zou hebben, maar wel dat de Vijftigers zich in die mate verwant voelden met hem dat het gevaarlijk werd. De (relatieve) vadermoord die hier wordt voltrokken, heeft dan ook alles van een *rite de passage*.

Walravens had overigens niet alleen voor zichzelf gesproken. “Jouw tekst over Paul van Ostaijen is uitstekend,” meldde Claus zijn mederedacteur meteen na het verschijnen van het *Tijd en Mens*-nummer. [geciteerd in Joosten 1996:426] De reserves bij Van Ostaijen waren dus vrij algemeen en gezien Claus' eerder al besproken oordeel over de té esthetische Van Ostaijen (cf. supra) kwam deze reactie niet onverwacht. Later zal overigens nog blijken dat Claus hier ook een *eigen* agenda had (cf. 5.5). Intussen bleek Walravens met dit essay wél zijn meest welwillende tijdgenoot, Raymond Herreman, in verwarring te hebben gebracht. Nadat Walravens jarenlang zowat alles en iedereen het voorbeeld van Van Ostaijen had voorgehouden, kreeg diezelfde Van Ostaijen er nu van langs? De Boekuil probeerde dit manoeuvre toch nog te kaderen: “Kortom (dat zeg ik nu), Van Ostaijen was wel een voorloper van de nieuwe generatie, maar 't was toch maar half gare kost die hij bracht; hij was alleen maar veel beter dan al zijn tijdgenoten en voorgangers. De echte poëzie komt nu.” [Herreman 1953] En hoewel Walravens dat nooit met zoveel woorden toegegeven zou hebben, helemaal ongelijk had Herreman niet met die parafrase.

Ik zei het al: de Vlaamse Vijftigers beschouwden zich niet als de zonen van Van Ostaijen, maar als zijn geïntrigeerde achterneven. Als favoriete nonkel verkozen ze dan ook niet iemand die per herbegraving aan roem won – eind 1952 ‘verhuisde’ Van Ostaijen naar het erepark van het Antwerpse Schoonselhof – maar zijn nog altijd meer dan vitale vriend Gaston Burssens. Niet dat Burssens meteen na de publicatie van *Elegie* (1941, 1943²) en 12 *Nigger-Songs* (1946) poëtisch nog ontzettend actief en literair-sociaal alomtegenwoordig was geweest (cf. 3.2). “Ik heb vandaag de kaap der halve eeuw omzeild’ en behalve Bl. heeft niemand er iets van gemerkt. En niemand heeft iets over mij te vertellen,” noteerde hij op zijn vijftigste verjaardag, op 18 februari 1946, in zijn dagboek [Burssens 1988:80] Geen huldigingen, geen aandacht in de pers, geen telegram van het hof¹¹⁴ – Burssens was op dat moment allesbehalve een centrale, alomgerespecteerde literaire figuur. Uit zijn dagboek uit deze periode komt hij naar voren als een zich bewust afzijdig houdende ondernemer, die enkel zijn hond Boy en enkele dichte vrienden en vriendinnen tot zich toeliet en die met een hem kenmerkende combinatie van sarcasme en woede reageerde op het artistieke geleuter in het land.¹¹⁵ En dat geleuter bleef zich ook na de oorlog nog altijd op Van Ostaijen en (al dan niet via Van Ostaijen) hemzelf richten. “Iemand heeft ergens geschreven ‘dat de dood van Van Ostaijen de geestelijke dood van Burssens heeft betekend’. Tegenover zulke doodoener voel ik mij geheel ontwapend,” schrijft hij op 6 september 1945. Waarop hij probeert die opmerking op typisch Burssensiaanse manier te neutraliseren door op te merken dat hij, gezien zijn dode geest, zelf nooit het tegendeel zou kunnen beweren en dat hij dus van het oordeel van anderen afhangt om in ere te worden hersteld. Alleen: dit oordeel “werd twee jaar geleden geveld en totnogtoe is niemand opgestaan om mij in beroep te verdedigen.” De conclusie volgt schijnbaar nuchter en logischerwijze in de lijn van zijn eerdere bedenking: “Tegenover de buitenwereld ben en blijf ik dus geestelijk dood!” [idem:73] Het heeft er echter alle schijn van dat dit gebrek aan waardering en ondersteuning Burssens echt kwetste en hem koppig maar trots sterkte in zijn isolement: de wereld wil mij niet, maar dat is niet erg, want ik moet die wereld ook niet... Helemaal cynisch was hij echter toch niet geworden. Zijn strijdlust bleef – zeker als het Van Ostaijen betrof – even sterk als voor de oorlog. Toen Raymond Brulez in *Critisch Bulletin* Gilliams’ bewering had tegengesproken als zouden Van Ostaijens twintig beste gedichten samen met de twintig beste van Gezelle en Van de Woestijne het hoogtepunt van de Vlaamse literatuur vormen (cf. 4.2), reageerde hij prompt. “Het zal reeds heel fraai zijn zoo van zijn [Van Ostaijens, gb] experimenten een half dozijn eigenaardige versjes blijven voortbestaan,” had Brulez beweerd en dat kon Burssens moeilijk verkroppen. [Brulez 1946:495] In zijn reactie ging hij niet in op de wankle argumentatie van Brulez (deze meester van het maniëristische proza ging ervan uit dat de rest van Van Ostaijens oeuvre zou “ondergaan” wegens al te “factice” [ibidem]), maar op de opvallende discrepantie tussen het oordeel van Brulez en dat van de in diens kringen nog altijd vereerde Van de Woestijne. Bijna twintig jaar na datum werden de lovende woorden van Van de Woestijne over Van Ostaijen (cf. 2.5) dus nog altijd als gezagsargument ingezet. “Zes versjes van Van Ostaijen die zullen overblijven. Het is weinig al te weinig om er zelfs weinig woorden aan te verspillen, zoals Van de

Burssens
contra
Brulez

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

Woestijne het dan heeft gedaan.” [Burssens 1981:419/Burssens 1988:85] Burssens stuurde zijn reactie meteen naar Nederland, want hij vertrouwde erop dat zijn vroegere mede-Avanturier en huidig *Critisch Bulletin*-redacteur Blijstra “het voor Van Ostaijen zal opnemen”. [Burssens 1988:85] Blijstra’s blad bleek echter niet open te kunnen staan voor dit soort reacties en Burssens’ stukje verscheen pas vijf maanden later in *De Vlaamsche Gids*, waar het werd gevolgd door een niet mis te verstane tegenaanval van Brulez. Die bracht immers meteen twee gezagsargumenten in stelling. Tegenover het positieve Van Ostaijenuoordeel van Van de Woestijne zet hij de regelrechte afwijzing van Vermeylen en tegenover de “piëteitsvolle vereering” van Burssens zet hij zijn eigen “betrekkelijke onverschilligheid voor een niet origineel dichter, die, in navolging van buitenlandsche voorbeelden, slechts zelden iets genietbaars heeft geproduceerd.” [Brulez 1947:254] Ook dit argument lijkt vijftientig jaar na de kritiek op *Bezette Stad* als een tweedehandsproject (cf. 2.2.2.2) dus nog altijd niet versleten. En eens te meer wordt Apollinaire van stal gehaald, iemand die “een veel aangrijpender stem” liet horen. [ibidem]¹¹⁶ Drie jaar later zou Brulez de discussie voortzetten in het *Nieuw Vlaams Tijdschrift* naar aanleiding van het verschijnen van een deel kritisch werk van Van de Woestijne. Die had dus positief over Van Ostaijen gesproken en eerder geringschattend over Apollinaire; dat kon er bij Brulez moeilijk in “vermits het toch een onomstootbaar feit is: dat Paul van Ostaijen enkel een dan nog niet bijzonder talentvol, epigoon is van Apollinaire”? [Brulez 1950a:198] In zijn poëzie – van *Music-Hall* over, uiteraard, *Bezette Stad* tot en met zijn succesnummer ‘Melopee’ – maar ook in zijn (kunst-)kritisch werk had Van Ostaijen Apollinaire “getrouw” nagebootst. [ibidem] Een simpele vergelijking van ‘Melopee’ en Apollinaires ‘Pont Mirabeau’ zou dat overigens snel aantonen... Dat liet Burssens zich geen twee keer zeggen en in een – door hoofdredacteur Teirlinck geweigerde [Burssens 1988:203] – reactie vergeleek hij die twee gedichten wat betreft inhoud, vorm, ritme en verwoording en hij kwam tot de conclusie dat Brulez “zo maar wat in de wind praat”. [idem:199]¹¹⁷ Enkele bladzijden later in hetzelfde tijdschrift stond nog een ander stukje van Brulez en uit de toon van deze bijdrage kan afgeleid worden dat zijn herhaalde aanvallen op Van Ostaijen pasten in een aanval op de moderne poëzie *tout court*. In het subtiel getitelde ‘Poëtische sodomieterij’ deelde hij zijn lezers mee dat hij een hekel had aan “de brutale samenknoppling van een concreet en een abstract woordbeeld.” Hij beseftte wel dat deze gruwel ook in de Bijbel voorkomt (zie: de Boom der Kennis), maar – en merk de toch wel brutale vergelijkingen die Brulez zich permitteert om zijn punt te maken – “de plaag is slechts acuut geworden toen, circa 1920, het Vlaams expressionisme stelselmatig aan afschuwelijke embryo’s en geavorteerde foetusbeelden het daglicht zou schenken.” [Brulez 1950b:224] Sindsdien was de toestand misschien wel wat verbeterd, maar getuige de door hem geciteerde verzen van Burssens, Achterberg en zelfs Aafjes was het kwaad toch nog altijd niet uitgeroeid. Burssens zou in zijn ironische en eens te meer geweigerde reactie gelijkaardige voorbeelden aanhalen van Rutebœuf, Villon, Scève, Blake, Mallarmé én Van de Woestijne [Burssens 1981:530/Burssens 1988:199] en daarmee aangeven dat het een kwaal van alle tijden was die zelfs de allersterkste poëtische geesten kon aantasten. Daarmee had hij echter de *fond* van

Brulez' oprisping niet weggenomen. De de door hem gewraakte combinatie kwam immers – ondanks de “kentering” die hij meende waar te nemen – in de poëzie rond 1950 steeds frequenter voor. Zeker in de constructie ‘x van y’ zou dit – zoals eerder aangegeven naar aanleiding van Claus (cf. supra) – een van dé kenmerken van de experimentele poëzie worden.¹¹⁸ Brulez, intussen, hunkerde naar de keurige sonnetten van de Tachtigers die ten minste de beleefdheid hadden gehad “met inachtneming van een behoorlijke harmonische transitie” van de concrete kwatrijnen naar de veelal beschouwendere terzinen over te gaan. [Brulez 1950b:224, cursivering gb] En met die nostalgie stond hij niet alleen, want naar aanleiding van Brulez' eerste Van Ostaijen-Apollinaire-stukje in 1947 viel Raymond Herreman hem bij in *Vooruit*: Van Ostaijen had weliswaar “een grote invloed [...] uitgeoefend op de jonge Vlaamse poëzie” en “vernieuwing gebracht, maar voor de rest sta ik eerder op de hand van Brulez”. [Herreman 1947a:13] Twee dagen later voegde hij daar echter wel aan toe dat het originaliteitscriterium van Brulez voor hem niet zo zwaar woog. Iederéén wordt immers beïnvloed: Gilliams, Brulez zelf, Hensen, “Paul Louis Boon” [sic], Van Aken en, waarom dus ook niet, Van Ostaijen? [idem:15]¹¹⁹

Diezelfde Boon liet, naar aanleiding van dit polemiëkje, in het stuk ‘Kweddelen’ in *Parool* ook van zich horen. Er werd, zo vond hij, alles wel beschouwd nogal wat energie verkwist met al het literair getwist over staatsprijzen en kerkelijke lectuurverboden, maar dat stoorde hem niet echt. Wat hij daarentegen niet kon verdragen was “dat men achteraf zegt, gelijk met de kweddelen rond Van Ostaijen: ‘Bah, ten slotte was hij toch maar wat hij was.’ [...] het is niet aan te nemen dat de een of andere dilettant de waarlijk grote schrijver van *De Bende van de Stronk* en de waarlijk grote dichter van *Bezette Stad* na zijn dood nog een miezerige ‘pied-de-cochon’ tracht te spelen.” [Boon 1947] In vergelijking met al het warm&koud-geblaas van Herreman en co was dit een eenduidige en in een Burssens ongetwijfeld aansprekend register gestelde verdediging van Van Ostaijen. En dat die verscheen in een rubriek ‘Ook de afbreker bouwt op’ zal hem zeker ook bevallen zijn, als oude vriend van de auteur van ‘De stad der opbouwers’ – een groteske die tot ver voorbij het absurde doorredeneert op de gemeenplaats “Nu afbreken is ook zo gemakkelijk”. [III:50] Burssens voelde zich hierdoor duidelijk gesteund in zijn eenzame strijd en hij nam contact op met Boon. [Humbeek 1999:155] In zijn antwoordbrief vergeleek Boon de situatie met het slot van de Van Ostaijengroteske ‘Waarachtige voetbalkamp’ waarin men een speler wél verwijt de bal met de hand gespeeld te hebben, maar geen probleem maakt van het feit dat diezelfde speler even voordien met die bal het hoofd van de doelman van zijn romp heeft getrapt [III:117-118]; “dat moest ik als besluit van die twist rondom hem gegeven hebben”. [Boon aan Burssens, voorjaar 1947, collectie Booncentrum] Boon vond dus blijkbaar de hele discussie over invloed, epigonisme en de reactie van Van de Woestijne compleet naast de kwestie; Van Ostaijen was een groot schrijver en moest geëerd worden, dàar kwam het op aan. Dé manier om dat te doen was misschien wel het oprichten van een ware Bende van de Stronk, suggereerde hij in een volgende brief: “(zeer officieel) alleen maar om zijn verbleekte gebeente een plezier te doen.” [idem] Burssens vond het “geen slecht idee”: “Ik zal er gaarne deel van uit-

Burssens
& Boon

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

maken! hoe vat jij dit op?” [Burssens aan Boon, 30 mei 1947, Booncentrum] In de bewaard gebleven correspondentie wordt hier niet meer op teruggekomen, maar de toon was hiermee wel gezet: Burssens en Boon werden partners in crime en die crime zou erin bestaan het Vlaamse literaire leven – of, zoals Burssens het op 5 juli 1948 aan zijn vriend omschreef, “al de kloten” – “van wat meer uit de hoogte” te bekijken en alle gekende literaire ondeugden (nihilisme, vuile praat, flauwe grappen, overdaad...) in ere te herstellen. Boon moest er echter nog aan wennen dat dit soort gedrag veelal tot afwijzing en zelfs marginalisatie leidt. En ook op dat vlak was Van Ostaijen een historisch voorbeeld. Was hij niet de man die – door zijn uitgesproken meningen en radicale experimenten – geïsoleerd was in het Vlaamse literaire leven in de jaren twintig en die, wanneer hij tot de conclusie was gekomen dat zelfs zijn bendelid Du Perron hem niet de belangrijkste dichter vond, schreef: “En, geloof me, ik sta alweer overeind en zeg: ‘vooruit dan maar, zonder supporters’?” [aan Du Perron in Borgers 1971:953-954] Dat moest Boon dus nog leren. Burssens wees hem daarop nadat Boon begin 1948 een wat verongelijkt stukje had geschreven in Vooruit: “Ge zijt een slechte handelsreiziger. Goede waar prijst weliswaar zichzelf maar de beste marchandise wordt zonder reclame niet aan de man gebracht. Neem dat van mij aan, ik weet er iets van. Ik wil maar dit zeggen: ge hebt geen supporters, dat is al. Al heb ik horen vertellen dat ge er geen wilt. Bravo! Maar zorg ervoor dat ge uw boterham verdient buiten de kunst om. En blijf dan schrijven voor uw eigen plezier.” [in Humbeek 1999:168] En ook die laatste zin was een echo van Van Ostaijen, die in ‘Self-defence’ had geschreven dat hij “een doodgewoon dichter [was], dit is iemand die gedichtjes maakt voor zijn plezier, zoals een duivemelker duiven houdt.” [IV:330]

En zo leverde Van Ostaijen Burssens, na de aanvankelijke hoon en het latere en stilaan eeuwig lijkende voorbehoud ten opzichte van zijn eigen werk, zowaar een literaire vriendschap op. Het bleef overigens niet bij Boon. In de zomer van datzelfde jaar 1947 verscheen in het Nederlandse Podium een recensie van Burssens’ 12 *Nigger Songs* [Borgers 1972:88] en de auteur van dat stuk zou een bepalende rol spelen in zowel de verdere literaire carrière van Burssens als in de rest van de receptiegeschiedenis van Van Ostaijen. De Hollander in kwestie, de toen dertigjarige Gerrit Borgers, zou niet alleen Burssens (en langs die weg ook Boon) in Podium en dus ook in Nederland introduceren, hij zou later ook de verzamelde werken van Van Ostaijen bezorgen (cf. 5.5) en via bloemlezingen en wetenschappelijke publicaties diens definitieve canonisering bezegelen. Op die manier trok hij Burssens ook opnieuw in het literaire leven en zorgde hij ervoor dat we nu aan Burssens denken als dé brugfiguur tussen de beide vernieuwingsbewegingen in de Nederlandse poëzie. De eerste jaren na de oorlog zag het er helemaal niet naar uit dat dat ooit het geval zou zijn. Burssens leefde niet alleen, zoals gezegd, eerder teruggetrokken, hij moest – behalve van de door hem doorlopend geroemde Gerrit Achterberg [Burssens 1988:69, 114, 115, 186, 209/Burssens 1981:531, 542] – ook helemaal niets weten van de nieuwe generatie die met veel lawaai ontdekkingen deed die hij zelf al decennia met zich meedroeg. Zo drukte hij in zijn dagboek zijn verbazing uit over de internationale ‘doorbraak’ van Kafka. Van Ostaijen, Brunclair en hijzelf dweepten immers al

Burssens
& Tijd
en Mens

van in de vroege jaren twintig met diens werk, maar toen bleek niemand te luisteren. “Ik zet geen hoge borst over deze gevoeligheid van onze literaire voelhorens, ik wil alleen maar zeggen, zoals in alles, komen de avant-gardisten (die eigenlijk meer achter- dan voorhoede zijn) van na deze oorlog met ontdekkingen aandraven die voor ónze generatie sinds vele jaren verkend en vertrouwd terrein zijn.” [idem:89] Via zijn vriendschap met Borgers en Boon zou Burssens uit zijn isolement breken. Hij leerde onder meer Paul Rodenko, W.F. Hermans, Marcel Wauters en Albert Bontridder kennen en samen schraagden zij mee de literaire vernieuwing in de Lage Landen. En zo kwam het dus dat Burssens’ naam ook figureerde in ‘de groep’ die in het colofon van het Van Ostaijennummer (17) van *Tijd en Mens* werd vermeld, net onder de redactie. Burssens werkte niet mee aan dit nummer, maar in nummer 20 publiceerde hij in het blad zijn toneelbewerking van de Van Ostaijengroteske ‘Intermezzo’.

De toenemende aandacht voor Van Ostaijen bracht ook met zich mee dat Burssens geregeld gevraagd werd lezingen te geven of bijdragen te publiceren over zijn vriend. Zo sprak hij in januari 1949 voor een “[j]ong en aandachtig publiek” [idem:120] in het Antwerpse jeugdtheater en deze tekst zou een jaar later – en volgens de auteur zwaar verminkt [idem:197] – als ‘Standpunten van het expressionisme’ verschijnen in het Zuid-Afrikaanse blad *Standpunte*. Het is Burssens’ meest uitgebreide naoorlogse tekst over poëzie, al zorgde de professionele recycleerder die hij immer was er ook nu voor dat veel van zijn vroegere *one-liners* en *wisecracks* naadloos in zijn betoog werden opgenomen. En vooral: ook in deze context toonde hij zich een getrouwe spreekbuis van Van Ostaijens ideeën. Een opvallende nieuwigheid in deze tekst is de vanzelfsprekende inlijving van Achterberg bij de expressionisten. En daaruit blijkt meteen dat die nieuwigheid eigenlijk een ouwigheid is. De aandacht en lof die Achterberg langzamerhand zowat overal kreeg (in hetzelfde jaar 1949 kreeg hij als eerste dichter de P.C. Hooftprijs) zag Burssens als een bewijs van het gelijk van het expressionisme, van zijn generatie; hij benadrukte dat de jongeren dat expressionisme afgewezen hadden en dat ze daarmee een grote vergissing begingen. Van de als modernistisch/neo-expressionistisch ervaren vloedgolf in de Vlaamse poëzie is er vooralsnog, eind jaren veertig, geen sprake.¹²⁰ Burssens geeft de indruk in de woestijn te staan preken. En als hij dan al gezien wordt als een brugfiguur tussen de twee generaties vernieuwers, dan blijkt uit deze tekst dat zijn deel van de brug toch vooral in het interbellum lag. Hij roept immers niet op tot vernieuwing maar ziet “veel goeds” in de oproep van Vestdijk aan de jongeren om af te zien van hun “vernieuwingsdromen” en “hun heil te zoeken in het beste, dat het verleden nog steeds te geven heeft.” [Burssens 1981:434] En dat goede is de poëtica van Van Ostaijen waarvan hij alle geloofspunten nogmaals getrouw herhaalt: het gedicht en de dichter hebben niets te vertellen, enkel het gedicht telt en binnen dat gedicht “het gevoelig gemaakte woord” (hij vermeldt ook Van Ostaijens terminologie “gesensibiliseerde stof” [idem:435]), de zuivere lyriek probeert enkel muziek te zijn en werkt met een thematische opbouw... Burssens noemt dit de poëtica van elk “klassicistisch expressionist” [idem:438] – de term ‘organisch’ heeft definitief afgedaan en de ook al door Van Ostaijen in het vooruitzicht gestelde klassieke status van deze expressionismevariant leek bereikt (cf. 3.2).

het
classicistisch
expressionisme

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

Behalve zichzelf en Van Ostaijen rekende hij ook nog Paul Verbruggen en Gerrit Achterberg tot deze club en soms ook Brunclair en Marsman (maar die twee helden soms ook over naar dat andere, romantische expressionisme van Moens, Gijsen, Mussche én Engelman).¹²¹ Ook de voorbeelden ('Melopee' en Marsmans 'Salto Mortale'), de 'stamboom' (beginnend bij de middeleeuwse mystici), het doel (de extase, de ontroering, de verrassing) en de middelen (het raken van het onderbewustzijn door het omspelen van het verstand, de nagestreefde eenvoud) van deze poëzie haalt Burssens allemaal bij Van Ostaijen. In de uitwerking ervan legt hij dan weer – net als in zijn eerdere Van Ostaijenmonografie (cf. 3.2) – persoonlijke klemtonen en verwijst hij impliciet naar zijn eigen werk. Zo kan verrassing in het gedicht tot stand komen op velerlei manieren: "een ernstig gedicht met een komisch slot; een volksgezegde met een dramatische gevoelsuiting; een vloek waar hij niet verwacht wordt; een spreekwoord dat bij de inhoud van het gedicht niet past; een poëem vol nonsens met een stichtelijke spreuk achteraan; een woordenspel al dan niet in serie, zelfs een woordspeling, een spitsvondigheid, waarom niet?" [idem:443] Burssens beschrijft hier zowat het hele arsenaal aan middelen waarmee hij zelf al enkele decennia probeerde de lezer te verrassen. Dat was ook wel gelukt, maar veelal had die lezer zich *onaangenaam* verrast gevoeld en had hij zich van het gedicht en zijn maker afgekeerd (cf. 3.2). Burssens besefte dat al die trucjes aangevoeld werden als schendingen van het poëtische *decorum* en uitingen van slechte smaak. Maar daar was het hem eigenlijk ook om te doen, gaf hij aan; bepaalde waarden worden maar waarden door contrastwerking en dus zette hij graag ernst & onzin en mineur & majeur tegenover elkaar. En ook die zogenaamde uitersten zijn uiteindelijk niet absoluut; "smaak en wansmaak zijn weer relatieve begrippen, die door de nuancering echt worden, zodat de smaak tot wansmaak kan verworden, en omgekeerd, wansmaak tot goede smaak kan worden verheven." [idem:445] De burger zal meewarig het hoofd hebben geschud bij deze uiteenzetting, maar Burssens scheert hier rakelings langs de kern van zijn eigen, in dit opzicht uitermate moderne, poëtica. Door het relatieve ("Ik begon met de stelling dat er slechts halve waarheden zijn" [idem:438]) het absolute bereiken, via de slechte smaak de goede en vice versa – zijn hele werk is gebouwd op zulke paradoxen. Direct humanitair engagement was dan ook al lang niet meer aan hem besteed. Zijn engagement lag juist in het volgehouden cultiveren van alle tegenstellingen die het leven beheersen, en kreten over (on)menselijkheid en de eisen en verlangens van de volksgemeenschap lieten dat soort dubbelzinnigheden niet toe. Hoewel hij er (nog steeds) uitgesproken politieke ideeën op nahield, schatte hij de mogelijkheden om die op een lyrisch verantwoorde manier in zijn poëzie uit te spreken niet echt hoog in. Niet dat zijn gedichten zo inhoudsloos waren als hij, ondanks al die jaren van concreet bewijs van het tegendeel, bleef beweren. Door de mazen van zijn zogenaamd reinthematische verzen glipten steeds grotere brokken 'mededeling'. Maar de kern van zijn werk bleef ook toen bestaan uit wat er werd gesuggereerd eerder dan 'geavouerd' ("Zij, die in staat zijn in een gedicht de woorden te lezen die er niet staan, zijn alleen vatbaar voor de ontroering die de poëzie schept" [Burssens 1988:60]). Al vanaf het begin van de jaren veertig waren zijn gedichten echter wel steeds 'persoonlijker' en 'belijnder' geworden (cf.

3.2) en ondanks het objectiverende karakter van zijn muziek- & woordspelletjes moest elke 'inhoud' daardoor nog meer dan vroeger door de erg subjectieve Burssens-filter passeren. Het maakt zijn liefde voor Achterberg uiteraard nog begrijpelijker. Hij roemde deze dichter niet alleen omdat hij door zijn uniek gebruik van het rijm "nieuwe harmonieken" in de poëzie had gebracht [Burssens 1981:542], maar ook omdat hij – als "magiër van het woord", zoals Willy Roggeman het uitdrukte [Roggeman 1970:98] en bijgevolg als expressionist, zou Burssens gezegd hebben – telkens opnieuw bewees dat het gedicht ontstaat vanuit het woord, (dus) niet gedoemd is tot anekdotiek en tóch een persoonlijke mededeling mogelijk maakt. In zijn dagboek noteerde Burssens op 25 oktober 1948:

Het verschil tussen de huidige voorstanders van 'l'art engagé' en de belijders van 'l'art pour l'art' ligt hem hoofdzakelijk hierin dat de eersten de tragiek van hun personages uitbeelden en dat de tweeden hun *eigen* onrust tot uiting brengen. Als de lyrische of plastische uitkomst in beide gevallen op dezelfde hoogte staat mag voor mijn part de dienende kunst, in akkoord met mijn persoonlijke communistische ideologie, haar plaats in de kunstgeschiedenis veroveren. Het komt mij echter voor dat de barbaars geformuleerde maar in de grond exacte stelling: 'Kunst is de allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie' in laatste instantie het in de diepte haalt op die andere, die de kunst tot 'dienstmaagd des Heren' of des Volks wil proclameren. [Burssens 1988:106]

En om die diepte was het Burssens altijd al te doen geweest, zij het dan dat hij ervan uitging dat die zeker ook aan de oppervlakte te vinden was (cf. 2.4 & 3.2).

In 1952 verscheen dan Burssens' comebackbundel *Pegasos van Troja* en die werd vrij algemeen beschouwd als dé 'brug' tussen de twee experimenterende generaties in de Vlaamse poëzie. "Hij is van deze tijd, van deze allerlaatste generatie [...] Naast Claus staat hij, naast Bontridder, naast Lucebert en konsoorten," schreef Boon. [Boon 1997:290] Ook in de bescheiden reclamecampagne die uitgeverij De Sikkel voor het boek opzette, werd uitdrukkelijk de link gelegd met de 'jongeren'. Boven een advertentie voor Claus' (eveneens bij De Sikkel verschenen) *Een huis dat tussen nacht en morgen staat*, werd op de achterflap van het decembernummer van *Tijd en Mens* (1952) een aankondiging van Burssens' boek geplaatst waarin werd gemeld dat "we" het moeten lezen "als we 'geen aansluiting willen missen' tussen de jongste poëzie en haar wortels in het expressionisme." Maar in welk opzicht zou Burssens dan de missing link vormen tussen die generaties? "Hij schrijft een poëzie waarin de muziek van het woord niet aan zijn klank maar aan zijn betekenis ontlokt wordt in een wonderlijk spel van tegenstellingen en associaties," aldus de bijzonder geïnspireerde copywriter van dienst. Het staat er, zoals dat in reclameteksten hoort, achteloos, maar het is allesbehalve zonder betekenis. In al zijn compactheid is het misschien wel de beste omschrijving van Burssens' poëzie die ik ooit las. In het poëzie-universum van Burssens zorgt niet de klank, maar de betekenis van de woorden voor de muziek. Door die stelling

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

wordt meteen ook de daaropvolgende zin over Burssens' gebruik van tegenstellingen van een voorbeeld voorzien. Op zich hangt muziek immers altijd samen met klank. Als je echter, als Burssens, met de betekenis van de woorden kan goochelen zoals andere dichters met klanken, dan zit er ook muziek in de inhoud. Zo beschouwd, speelt Burssens inderdaad “met woorden [...] als een jongleur met vuurfakkels,” zoals Van Ostaijen beweerde [IV:338] (cf. supra), maar hij doet dat op een andere manier dan Van Ostaijen waarschijnlijk bedoelde. Van Ostaijen deed die vaak geciteerde uitspraak toen hij in een verloren gegane brief aan Du Perron uit maart 1925 [IV:543] zijn in *Self-defensse* en later nog veel vaker geciteerde definitie gaf: “Poëzie = woordkunst. Poëzie is niet: gedachte, geest, fraaie zinnen, is noch doctoraal, noch dada. Zij is eenvoudig een in het metafysische geankerde spel met woorden.” [IV:338] Een “spel met woorden” dus, maar dat spel voltrekt zich uitdrukkelijk in een context die “gedachte” en “geest” uitsluit. Door, zoals in de reclametekst, niet de klank, maar juist de inhoud van de woorden te benadrukken wordt dus in zekere zin de altijd via Van Ostaijen aan Burssens toegeschreven poëtica op zijn kop gezet.

Burssens'
apocriefe
evangelie

Die ‘aanpassing’ was Burssens zelf beslist niet ongenegen. Toen hij halverwege de jaren vijftig in opdracht van het Ministerie van Nationale Opvoeding en Cultuur een korte monografie over Van Ostaijen schreef (cf. 5.5), begon ook die tekst met de genoemde definitie, waarna Burssens ze lichtjes, zij het uitdrukkelijk, ‘veranderde’: “poëzie is woordkunst; zij is niet uitsluitend gedachte, geest, fraaie zinnen, dada; zij is vooral een in het metafysische geankerde spel met woorden.” [Burssens 1956:5/Burssens 1981:327] Deze definitie, zo betoogde Burssens, zou “die van alle poëzierichtingen [...] kunnen zijn.” [ibidem] En hij was ervan overtuigd dat “als Van Ostaijen nu nog had geleefd, dat hij hiertegen [tegen de ‘aanpassing’, gb] geen bezwaar zou hebben gehad.” [ibidem] Dat lijkt een krasse bewering over een dichter-criticus die altijd geprobeerd had zo *precies* mogelijk te formuleren; als dít de door Van Ostaijen bedoelde definitie is, waarom gaf hij ze dan niet zelf in deze vorm? Het lijkt er sterk op dat Burssens hier Van Ostaijen voor zijn eigen kar spant; nadat hij jarenlang als postume buikspreekpop gefungeerd had om de ideeën van zijn vroeggestorven vriend te verspreiden, achtte hij de tijd nu misschien rijp om de rollen om te keren. Het resultaat was een legitimering van zijn eigen, steeds duidelijker op “gedachte” en “geest” steunende poëzie. Burssens anticepeerde op dit soort opmerkingen door in zijn tekst al even uitdrukkelijk gedichtfragmenten van Van Ostaijen aan te halen waaruit zowel “gedachte”, “geest”, “fraaie zinnen” als “dada” spreken. Van Ostaijen had zich dus zelf niet aan zijn eigen bepalingen gehouden, en dus was het – wanneer je zijn woord wou uitdragen – zeker gepermitteerd om die theoretische bepalingen zó aan te passen dat ze overeen kwamen met zijn praktijk. Dat is precies wat Burssens deed, en dat ze hierdoor ook beter van toepassing waren op zijn eigen praktijk was vanzelfsprekend meegenomen. Overigens had hij er ook al in de jaren dertig – in een krantenpolemie met Marnix Gijsen – op gewezen dat ‘inhoud’ bij de late Van Ostaijen niet zonder belang is (cf. 3.2). De demarche in de nieuwe monografie kwam dus niet uit de lucht gevallen. Er was overigens alle reden om dat inhoudsaspect nog eens extra in de verf te zetten. Boon citeert in zijn recensie van *Pegasos van Troja* uit het Winkler

Prinslemma over Burssens: “vertegenwoordigt dat soort van expressionistische lyriek, dat de esthetische ontroering tracht te wekken door vernuftige klankassociaties met een minimum aan inhoud.” [in Boon 1997:290] “Zoiets zal me lang op de lever blijven liggen,” becommentarieert Boon dat laatste zinsdeel. [ibidem] Hij vindt namelijk veel inhoud (“levenswijsheid” [ibidem]) in deze bundel, en wanneer hij Burssens verbindt met de nieuwe generatie dichters dan doet hij dat consequent op inhoudelijke en niet op formele gronden. Net als zij, behoort Burssens tot die dichters “die zo zonder spijt datgene wat men ‘waarden’ noemde, als totaal waardeloos heeft weggegooid.” [ibidem] Boon expliciteert niet wat hij hier onder “waarden” verstaat, maar gezien de voorgaande stukken over Claus en Bontridder kan worden vermoed dat het hier onder meer gaat over het bruuske en definitieve afscheid van de volksverbonden, humanitaire (menselijkheids-) lyriek (cf. supra). Samen ontdekken deze dichters opnieuw het “naakte woord,” aldus Boon, en dat lijkt even op een formeel criterium, maar dat is het niet: ze verzetten zich tegen hun voorgangers die “teveel met woorden gegoocheld [hebben] die niets met het leven-zelf te maken hadden.” [idem:291] De modernistische dichters gaan opnieuw op zoek naar wat die woorden zouden kunnen betekenen (“een naaktere en diepere betekenis”), en in Burssens vinden ze een ideale collega. Ook Boon vergelijkt hem met een jongleur: “Wat ons bij deze jongleur, bij deze bordengooier met het woord, de adem soms doet inhouden, is niet alleen dit hopeloos verstrikken en versmelten van woord en beeld, maar vooral wat dit woord en beeld dekken moeten.” [ibidem] En twee jaar later herhaalt Boon die boodschap nog eens; Burssens is veel meer dan de vernieuwende dichter van *Ruimte*. “Het experiment, het betrachten om de dingen uit te beelden in nieuwe vormen, nieuwe woorden en beelden, dat is reeds achter de rug. De dichter van nu (en dat is het, wat ook ik vooral in de literatuur en het leven zoek) tast veel meer naar het innerlijke der dingen dan naar hun uitwendige vorm.” [idem:624] Het is op zich natuurlijk zeer de vraag of Boons typering van het jaren-20-expressionisme accuraat is; uiteindelijk waren Van Ostaijen, Burssens en Verbruggen ook vooral met de ‘innerlijkheid’ bezig (cf. 2.5, 3.2 & 3.3). Dàt Boon het ‘oude’ experiment met een zekere graad van formalisme verbindt, zegt echter veel over hem (en de stemming in de jaren vijftig); net als Walravens, net als zelfs Claus in een bepaalde periode (cf. supra) zag ook hij het verschil tussen 20 en 50 precies in die vernieuwde aandacht voor de inhoud. En in de productie van Burssens zag hij die klemtoon weerspiegeld. De critici raakten deze keer blijkbaar wel overtuigd door de inhoudelijke kwaliteiten van de bundel, want nadat hij zowat overal positief onthaald was, kreeg *Pegasos van Troja* in 1953 uiteindelijk ook de staatsprijs voor poëzie. De bepaald niet modernistisch georiënteerde jury onder voorzitterschap van Maurice Roelants bestond verder uit Clem Bittremieux, Bert Decorte, Raymond Herreman en Albert Westerlinck.¹²² Andries Dhoeve insinueerde vervolgens in *De Periscoop* dat Burssens de prijs vooral kreeg “als een onrechtstreekse postume hulde aan Van Ostaijen”. [geciteerd in Jespers 1997b:38] Daar waren de andere critici het niet mee eens, maar het feit dat de prijs naar een niet-traditioneel dichter ging, was hoe dan ook veelzeggend: de jaren van de officiële en zelfs bijna unanieme en overdonderende erkenning waren aangebroken (cf. 5.5).

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

de late
poëzie

Burssens' poëzie was sinds de jaren dertig meer en meer in de richting van een heel eigen variant van de belijdenislyriek aan het evolueren. Het lange openingsgedicht van de bundel, 'Solo interieur', thematiseerde die ontwikkeling. "Wat ik vertellen mag van liefd' en zo / Van leven en van dood die duistere dingen / Mijn hond is daar il fait le beau / Als wij op krukken springen als een vlo / En de profundis zingen". [Burssens 1970:479] Veel explicieter kan het niet: vertellen van liefde, leven & dood, het "de profundis zingen" – dé eigenschappen van de traditionele biechtpoëzie worden hier in één strofe samengebracht. Toch bevat dit 'Solo interieur' zelf géén traditionele belijdenislyriek. De "ik" doet wel voortdurend uitspraken over het leven, de liefde en de dood, maar die zijn zodanig verpakt in *bon mots* en woordspelingen dat het nagenoeg onmogelijk wordt om vast te stellen wat hier dan eigenlijk 'gebiecht' zou worden. Rutten vond deze bundel "het meest typisch voorbeeld van de manier waarop de traditionele mededelingspoëzie baat heeft kunnen vinden van het experiment 'avant la lettre' uit de school van Van Ostaijen." [Rutten 1953c:437] Burssens ontwikkelde een heel eigen synthese van de twee hoofdstromingen in de moderne Vlaamse lyriek. Zelf noemde hij het, zoals eerder aangegeven (cf. 3.2), "(experimentele) belijdenispoëzie". [geciteerd in Rutten 1972:114] Deze aanpak geeft zijn vers een aparte toets mee, zodat men het "niet licht met dat van een ander (ook niet van Van Ostaijen) zal verwisselen," aldus Pierre H. Dubois. [Dubois 1953] Burssens' gedichten lijken dus niet op die van Van Ostaijen, maar ze hebben wel "een even *autonome* verhouding ten opzichte van het vers als vers." [idem, cursivering gb] Het spelelement prevaleert dus altijd op de 'boodschap', maar sluit 'inhoud' zeker niet uit. Ook formeel gezien wordt Burssens' poëzie steeds klassieker. Hij past steeds vaker beproefde technieken toe in zijn gedichten (eind- en binnenrijm, assonantie), en geregeld vertrekt hij zelfs vanuit voorafgegeven sjablonen. Het gedicht zoekt binnen dat schema nog wel zijn eigen bedding – dat gaf Van Ostaijen al aan en die les is Burssens nooit vergeten. Een interessante variant op dat uitgangspunt levert het eerste gedicht van de cyclus 'Her- en nageboorte', waarin elk gedicht is opgebouwd volgens het schema *aaab/cccb* of *aaab/aaab*:

Zoals een vis in 't water van de weelde
Die onze wereld met zijn wijsheid deelde
Zwommen wij eenzaam rond aquariumbeelden
En stroomden uit

Toen kwam een drama 't heilig vuur verbranden
En strandden wij op 't strand waarop de zinnen stranden
En landden in 't bordeel op allerhande handen
En schoten kuit
[Burssens 1970:504]

De dichter vertrekt hier vanuit een bekend gezegde (als een vis in het water) dat hij letterlijk interpreteert en mee de beelden en gebeurtenissen van de volgende verzen laat bepalen. "Wij" voelen ons niet als een vis in het water, maar zwemmen zo en doen dat bijgevolg "rond aquariumbeelden", stromen uit en

stranden. Ook de keuze van het slotbeeld wordt door dit semantische veld bepaald: “schoten kuit” rijmt niet alleen op “stroomden uit”, het betekent ook letterlijk het eieren leggen van vissen. In de context van strandende zinnen en het bordeel uit de tweede strofe, heeft dat kuit schieten uiteraard ook een seksuele connotatie. Zo beschouwd is dit gedicht een perfecte toepassing van wat eerder werd gesteld: Burssens schrijft niet zozeer rein-thematische verzen op basis van de sonoriteit van de gebruikte woorden (zoals Van Ostaijen deed), maar hij varieert en schuift met woorden die qua betekenis met elkaar verbonden zijn. Toch is ook de klank niet zonder belang in dit gedicht: los van de duidelijke eindrijmen, zitter er ook vier w’s in de openingsverzen (water/weelde/wereld/wijsheid) en lijken de o’s van “zwommen” en “rond” een voorschot te nemen op het daaropvolgende “stroomden”. De tweede strofe wordt vooral beheerst door a’s (kwam/drama/verbranden/ strandden/ strand/waarop/stranden/landen/allerhande/handen) en ook hier zorgt de korte o van “bordeel” voor de aankondiging van “schoten” (waarbij “schoten” ook nog eens assoneert met “stroomden” dat op dezelfde positie staat op het einde van de eerste strofe). Burssens doet dus eigenlijk alletwee: hij speelt met de klank én met de betekenis van het woord. Het is alsof hij tegelijk met vuurfakkels en met loden bollen jongleert.

Dat moet natuurlijk ook wel eens fout lopen en dat doet het, wat mij betreft, geregeld in de telkens zeer volumineuze bundels die hij in de jaren vijftig en zestig publiceert. Ook Jos de Haes merkte dat op. “De hebbelijkheid van Gaston Burssens om de inhoud van het gedicht op zijn kop te zetten en met lapsussen te spreken is de overdrijving van een schrijftrant, gebaseerd op de al te letterlijk toegepaste theorie: poëzie is spel.” [De Haes 1955a:164] Rutten mocht dan wel beweren dat Burssens’ poëzie “spel en ernst [is], het ene omdat ze het andere is” [Rutten 1953c:438], af en toe lijkt het alsof hij een spel speelt waarvan de regels zo rekbaar geïnterpreteerd kunnen worden dat valsspelen niet eens meer opvalt. De Haes signaleert enkele van de al te flauwe grappen die Burssens maakt (à la “Wij hadden te veel vork genomen op ons hooi” [Burssens 1970:579] of “En slaat het hart mij om de schrik” [idem:564]¹²³) en hij stelt vast: “Met geweld grappige taalfratsen wordt geen gedicht gemaakt, en wee de geestigaard die alléén moet lachen.” [De Haes 1955a:164] De voorbeelden komen uit Burssens’ volgende bundel, *Ode*. Maar liefst (maar vast ook niet toevallig exact) 69 gedichten bevat die, allemaal vrijmoedige odes aan de vrouw (meer bepaald aan “Yvette à l’occasion de son trentième anniversaire” [Burssens 1970:536]) – de nieuwe geliefde van de dichter. Op enkele uitzonderingen na, hebben de gedichten allemaal dezelfde vorm: een strofe van tien volgens een wisselend schema rijmende regels, gevolgd door een – letterlijk en figuurlijk – *bottom line* (of twee). Vaak kent hij in die slotregel de vrouw een bepaalde, onverwachte eigenschap toe (zo is/lijkt ze “mooier” [idem:537], “gevoeliger” [idem:538], “zinnelijker” [idem:540], “hitsiger” [idem:541], “cynischer” [idem:542], “mysterieuser” [idem:543]... dan hij dacht/dan ze is of lijkt), elders debiteert hij als gemeenplaats vermomde wijsheden (“Want achter elk gedicht staat slechts een komma-punt” [idem:558]) en vice versa (“Ik dacht wij reizen om te leren / En ging de weg naar jou terug” [idem:590]). Dat Burssens ondanks deze relatief vaste vorm toch nog voortdurend weet te verrassen, heeft te maken met de interne onvoorspelbaarheid binnen dat voorop-

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

gezette schema. “Burssens schuift over woorden en zinnen die elkaar oproepen, met de nonchalance van een zondagmiddagschaverdijner,” aldus Jos de Haes. Hij schuift “van woord tot woord, van zin tot zin, voor de onderlinge samenhang rekenend op de klank, de dubbel- of meerzinnige betekenis, het zinloze toeval, het effect van het ongewone.” [De Haes 1955a:164] Het betreft hier dus nog altijd een soort organisch groeiende lyriek: binnen de door de strakke vorm aangegeven grenzen kan de dichter zich alle denkbare capriolen veroorloven. Dat “denkbare” moet benadrukt. Hoewel (of misschien beter: net omdat) hij voortdurend de grenzen van het denkbare aftast en op doorlopend zeer spitsvondige wijze in de clinch ligt met het gezond verstand, is Burssens toch bij uitstek een *cerebraal* dichter. “Zijn gevoelens, nauwelijks aangezet, ondergaan een onmiddellijke *argwanende* controle van de geest,” schreef Willy Vaerewijck in *Volksgez.* [Vaerewijck 1955] Dit aspect alleen al voorkomt dat Burssens ooit echt aan het ‘biechten’ zou slaan; op elke zin die als belijdenis geïnterpreteerd zou kunnen worden (“Als ik mijn dwaas figuur te prijken zet” [Burssens 1970:575]), volgt meteen daarna een hinkstapsprong-gewijze kronkel (“Je liet mij toen gelijken op mijn zelfportret” [ibidem]). Voor elke uitspraak als “[d]e droefheid post-coïtum doe jij mij vergeten” [idem:594], staat er ergens “[j]e wandelde op ’t water alsof ik het was”. [idem:568] Het gebruikte register in *Ode* bouwt opvallend vaak voort op de licht-surrealistische, unheimliche en raadselachtige sfeer van de gedichten die Burssens eind jaren twintig, begin jaren dertig maakte (cf. 3.2). In het negende gedicht heeft hij het bijvoorbeeld over hoe zonnestralen “blauw [schenen] / Op het opaal van een doorschijnend wezen” en hoe hij zag “hoe jij je schaduw kuste”. [idem:545] Elders varieert hij op de alle semantiek ontwrichtende logische constructies die hij in diezelfde periode opzette (“De eerste nacht op ’t slagveld na de veldslag / Waar ik als een verslagen held lag / Die nooit meer op zou staan uit d’overwinning / Die hij geleden had” [idem:550]). Ook de thematiek van het zinnelijke & het bovenzinnelijke, die hij al vroeg met Van Ostaijen gemeen had (cf. 2.4 en vooral 3.2), komt hier aan bod. De suggestie wordt gewekt dat het in de dichtkunst mogelijk is om de grenzen van het met de zintuigen waarneembare te overstijgen: “En stegen met ons woord boven de zinnen uit”. [ibidem] Het volstaat echter niet om dat expliciet te beweren; deze grootse ambitie wordt in de wisselvallige bundel lang niet altijd waar gemaakt.

Wat de woordkunst betreft, citeerde Burssens in de genoemde Van Ostaijen-monografie deze woorden van Cocteau: “Les bonnes larmes ne nous sont pas tirées par un page triste, mais par le miracle d’ un mot en place. Peu de personnes sont dignes de pleurer ces larmes-là.” [Burssens 1956:6/Burssens 1981:329] Het blijft een van de meest pertinente uitspraken over de moderne, niet-belijdende poëzie: ontroering ontstaat niet door het vermelden van een ontroerende gebeurtenis, maar door het effect van woorden in een bepaalde volgorde. Van Ostaijen betoogde dit op zijn manier, onder meer naar aanleiding van Alice Nahon (cf. 2.5) en ook Burssens deed dat (cf. 3.2) Hou ouder hij werd, hoe meer woorden hij echter nodig bleek te hebben om dat mirakel nog eens te kunnen realiseren. In zijn volgende bundel, *Adieu* (1958), verviel hij soms zelfs in rijmelarij (“Maar wie ik niet was, was Herakles. / Ik was Diogenes” [Burssens 1970:620]). De vierentwintig gedichten in dit boek droeg hij op aan (veelal literaire) vrienden en bekenden. Het eerste aan zichzelf, het laatste aan

Yvette. Twee cruciale figuren uit zijn verleden worden herdacht in dit lyrische testament annex levensinventaris, zijn eerste vrouw Madeleine en, in het achttiende gedicht, Van Ostaijen:

O Heer, mijn grote vriend en ik,
wij hebben U zo dikwijls aangeroepen
met vloeken en met bedelarij,
maar met gebedjes ook om van te snoepen,
want daar was zoveel schone vroomheid bij
als van een koperen cent die wij tot goudmunt schuurden.
Gij weet het wel, de moordenaars en de dieven,
geschuurd met zand van afgunst en van gunst,
verhieven wij tot heiligen der kunst.
Maar ik alleen bleef over,
en dat was erger dan het toeteren
van mijn klaxon in mijn woestijn.
Gij hadt er geen idee van hoe het ploeteren
in mijn moeras mij op één hand liet lopen.
Nu weet Gij het, nu ik het zeg,
maar 't was voorwaar geen spel zo, tussen heg en steg,
alleen en zonder tandenborstel
en al die jaren op mijn hoofd te moeten staan,
terwijl mijn sleutels uit mijn zakken vielen. –
En nu!
Nu ik weer op mijn voeten sta, maar krom gebogen,
nu zijn mijn oren doof, en dof mijn ogen.
[Burssens 1970:626]

De toonzetting van dit gedicht is bijzonder; er zijn uiteraard wel vaker gedichten geschreven waarin God rechtstreeks wordt aangesproken, maar in dit geval dient God enkel als aanspeelpunt; Burssens spreekt eigenlijk tegen Van Ostaijen, maar doet dat – hun beider poëtica getrouw – via een omweg. (De God in dit gedicht is overigens opvallend niet-Alwetend; Burssens thematiseert deze gebedsconventie: pas nu hij “het” zegt, “weet Gij het”.) Dat het juist God is die wordt aangesproken, lijkt me ook niet toevallig; niet alleen wordt hierdoor de dichtelijke hiërarchie in de lage landen nog eens stevig herijkt (PvO=het allerhoogste), deze vorm maakt het Burssens ook mogelijk om een eigen, vanzelfsprekend ironische variant van de bijbelse klaagliederen te schrijven. Redenen om te klagen waren en zijn er zat: vroeger werden de vrienden-dichters verschrikkelijk miskend, na het overlijden van de een moest de ander jarenlang alleen door de woestijn, en nu de lange strijd eindelijk gewonnen is, blijkt de ‘overwinnaar’ te oud, te doof en te moe om ervan te kunnen genieten. Pathetisch of echt verbitterd wordt de klacht nooit; de auteur beseft maar al te goed dat hij en zijn vriend veel van het onheil zelf hebben uitgelokt. Waarom zou God hen geholpen hebben? Van hun vroomheid kon Hij bezwaarlijk onder de indruk zijn geweest. God werd enkel aangeroepen in vloeken en (wellicht gefrustreerde) smeekbeden om aandacht. En Burssens weet waarom ze die (toen) niet kregen: ze hadden het aangedurfd om alle waarden op hun kop te

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

zetten, om erkende literaire heiligen te ontmaskeren en, andersom, literaire landlopers te kronen. Ze hadden, kortom, om dit soort leven gevraagd. Samen konden ze het overigens ook wel aan, maar toen Van Ostaijen doodging, was het ontzettend zwaar voor de overblijver. De eenzaamheid woog nog zwaarder dan het feit dat niemand luisterde. De nochtans geoefende jongleur werd gedwongen trucs uit te halen waartoe hij eigenlijk nauwelijks in staat was. Soms leek het alsof hij zijn beste troeven aan het verspelen was... Dat staat er zo ongeveer, maar nergens letterlijk. De beelden en vergelijkingen (de man op één hand in het moeras, terwijl zijn sleutels uit zijn zakken vallen!) doen het verhaal. De “(experimentele) belijdenispoëzie” [Burssens in Rutten 1972:114] bereikt hier een hoogtepunt. En *en passant* ontwikkelt de dichter in deze bundel ook nog een heel eigen variant van het *lyrisme à thème*. In een soort van poëtische estafette verbindt hij de gedichten met elkaar door de slotverzen van het ene gedicht gevarieerd te hernemen in het volgende. “Naai mij geen oren aan, draai mij geen rad voor mijn gestolde ogen,” begint hij het negentiende gedicht, voor Floris Jespers. [idem:627] De vriendschappelijke trouw heeft zwaar gewogen op de dichter. “Dat ik geen moordenaar en geen dief was, / heb ik bewezen door mijn lamgeslagen offers / te slachten in mijn zinloos lied.” [ibidem] Of die verzen verwijzen naar de zinloosheid van zijn eigen werk, dan wel naar de prijs die hij jarenlang heeft betaald voor zijn loyaliteit jegens Van Ostaijen valt hieruit niet op te maken, maar het slot van het gedicht maakt eens te meer duidelijk dat het alles behalve eenvoudig is geweest: “alleen mijn woorden vielen, / en vielen kapot / in harmonie en contrapunt met mijn gebeden.” [ibidem] Hij leefde en werkte conform zijn eigen poëtica, maar het leverde lange tijd niets op. Nu Van Ostaijen eindelijk de erkenning genoot waarop hij al dertig jaar eerder recht had gehad, worden enige barsten zichtbaar in het pantser van zijn trouwste compagnon. Hoewel Burssens voor *Adieu* opnieuw de staatsprijs kreeg, en deze keer zelfs Maurice Gilliams enthousiast was (“Over gedichten als ze zo authentiek zijn als de uwe, schrijft men niet: ze zijn alles, de rest is niets” [geciteerd in Jespers 1997b:45]) overheerste toch een algeheel gevoel van *vergeefsheid*.

Dat bleek nog veel sterker toen de dichter zijn *Postume verzen* (1961) publiceerde. In de lange inleiding, waarin hij voornamelijk het erotisch-filosofisch avontuur afmaakt dat hij in de verantwoording van *Adieu* was begonnen, doet Burssens een opmerkelijke uitspraak: “Jezus besepte heel goed dat Vlaamse dichters hopeloos gedoemd zijn enkele jaren na hun dood amen en uit te zijn. Een uitzondering is Van Ostaijen, maar daar heb ik zelf 20 jaar lang voor gevochten, wat niet iedere dag gebeurt.” [Burssens 1970:649] Kwaliteit drijft dus niet vanzelfsprekend boven. Er moet blijvend voor gevochten worden en Burssens beseft dat de opofferingen die hij zich jarenlang getroost heeft voor Van Ostaijen uitzonderlijk zijn. En ook die roem is niet blijvend verzekerd. De enige garantie is de dood en het niets. “Geschoold of ongeschoold, / ik hang verdoold / mijn leegheid te boetsen,” definieert hij het dichterschap. [idem:748] “Deze gedichten zijn één melopee / lankmoedig en toch wispelturig,” klinkt het elders [idem:745], maar in tegenstelling tot de beroemde variant die Van Ostaijen ooit aan hem opdroeg, is Burssens’ melopee helemaal niet zo impliciet en niet-avouerend. Hij is, zoals de dichter aangeeft, inderdaad lankmoedig en wispelturig. Het is een passend zelfportret voor de dichter die het in zijn allerlaatste gedicht had over “het bal / van het miljoenste lustrum

van het Niet.” [idem:765] Behalve een voorliefde voor het groteske en logische aberraties, een scherp aanvoelen van het unheimliche en uitzonderlijke poëtische gaven, deelde Gaston Burskens met zijn vriend Van Ostaijen duidelijk ook zijn platonisch-pessimistische overtuiging.

De bijdrage van Louis Paul Boon aan het Van Ostaijennummer van *Tijd en Mens* ging niet over poëzie. Dat was op zich natuurlijk niet verwonderlijk: Boon was voor alles een verhalenschrijver en hij geeft in ‘*De Bende van de Stronk* of Paul van Ostaijen als romanschrijver’ dan ook aan dat hij – die op zich vooral hield van de grotesken en stukken uit de *Diergaarde voor kinderen van nu* – dit boek als onderwerp had gekozen “omdat de schrijver ervan wel degelijk heeft gezegd dat het een ‘verhaal’ is. En dan nog een verhaal van Roof en Liefde!” [Boon 1953a:13] Veel verwonderlijker lijkt het dan dat dit stuk soms een uitgesproken negatieve toon heeft. Boon had zich eerder zo vaak met Van Ostaijen geïdentificeerd en het zo expliciet voor hem opgenomen in allerlei poëtische polemieken en daarbij diezelfde *Bende van de Stronk* zodanig geroemd (cf. 5.1 en supra), dat het begon te lijken alsof hij voor Boon boven elke kritiek verheven was. Maar dat was natuurlijk niet zo. Terugkijkend lijkt het alsof Boon – na de publicatie van *De Kapellekensbaan* en terwijl hij *Zomer te Ter-Muren* aan het afwerken was, op het toppunt van zijn creatieve kunnen – het moment rijp achtte voor een duidelijke positiebepaling tegenover Van Ostaijen. En hoe en waar kon hij dat beter doen dan op eigen terrein, het proza. Want dat Boon vond dat Van Ostaijen als verhalenschrijver op verplaatsing speelde, maakte hij al snel duidelijk: had hij “wat meer de dichter Van Ostaijen onder de arm genomen,” dan was de prozaïst Van Ostaijen vast niet zo verdwaald. [idem:14] Boon had altijd de speler in Van Ostaijen bewonderd – de eigenzinnige schrijver die zich niet liet inperken door conventies en die koppig en tegelijk wispelturig zijn eigen weg had gezocht. Als dichter en poëziecriticus was hij daar buitenmate in geslaagd: op basis van eigen talent en het bestuderen van belangrijke buitenlandse voorbeelden en zonder zich door morele of poëtische gewoontes de wet te laten voorschrijven, had hij een uitermate consistente en toch oorspronkelijke poëtica uitgebouwd én toegepast.¹²⁴ Ook als prozaschrijver had hij iets totaal nieuws geprobeerd, maar niet met evenveel succes: “Het was niet gemakkelijk voor hem, om op de juiste manier te gaan spelen. Ik bedoel, al spelend zijn doel te bereiken. Roodkapje speelde in het bos, maar arriveerde tenslotte toch bij grootmoeder. Van Ostaijen, in het begin, speelt zo tomeloos, dat hij op de duur zelfs de wolf nog ging mislopen.” [idem:15] Het lijkt een vreemde kritiek van een schrijver die zelf zonet een roman heeft gepubliceerd waarin, zo schreef hij, “ge alles holderdebolder uitkeert, kwak, gelijk een kuip mortel die van een stelling valt”. [Boon 1994c:10] Boon lijkt inderdaad niet de aangewezen persoon om een andere auteur te verwijten dat hij geen maat kan houden,¹²⁵ maar hier ging het toch om iets anders. Boon verweet Van Ostaijen alleen maar afgebroken te hebben, zonder er iets voor in de plaats te geven.¹²⁶ En hij meende Van Ostaijen op een inconsequentie te betrappen: volgens hem had de verhalenschrijver Van Ostaijen “het loopje lief om het loopje. Deze dingen, welke hij als dichter taboe heeft verklaard, en die hij Moens terecht verwijt, kan hij als prozaschrijver niet altijd achterwege laten. [...] Als dichter komt het bij hem op het thema aan – maar als schrijver dient het thema hem slechts om eens zijn gal uit te spuwen

Boon
contra
Van
Ostaijen

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

over gans dit Atupal.” [Boon 1953a:15-16] Het is echter maar de vraag of deze vergelijking helemaal opgaat. Al van in Berlijn zette Van Ostaijen een duidelijk meersporenbeleid op, waarbij hij in het gedicht op zoek ging naar een manier om alle niet-lyrische elementen te weren, terwijl al zijn meningen geventileerd konden worden in zijn kritisch en ander proza (cf. 2.2.2.1 & [Buelens 1996b:137-138]).¹²⁷ Boons opmerking dat “[a] wat de dichter in zijn verzen als minderwaardig heeft weggegooid” door de schrijver van proza werd opgeraapt en verwerkt [Boon 1953a:15] ligt in dat opzicht veel dichter bij de waarheid. Maar wat hij over het “thema” zegt, is minder overtuigend. In een gedicht was een “thema” voor Van Ostaijen vooral muzikaal, de inhoud was enkel impliciet aanwezig (cf. 2.5). In zijn ‘Kleine proza’s’ was dat ook het geval. [III:113-116] In het groteske en andere verhalende proza lag dat echter anders: daar ‘thematiseerde’ hij die inhoud inderdaad, maar of hij die ook echt expliciteerde (want dat was precies wat hij Moens verweet) weet ik nog zo niet.¹²⁸ Dit neemt verder natuurlijk niet weg dat Van Ostaijen inderdaad geen groot verteller was (“elke ‘handeling’ is hem een ware marteling” [Boon 1953a:17]) en dat zowat zijn hele prozaproductie “in wezen gericht [lijkt] op de afbraak van het narratieve in het algemeen en van de roman in het bijzonder”. [Wildemeersch 1996b:208] En hoewel Boon zich zelf dus ook in velerlei richtingen afzette tegen prozaconventies – ook hij schreef grotesken, ook hij schreef vaak eerder losse stukken en brokken dan een verhaal-in-één-adem – de roman zou hij nooit opgeven.¹²⁹ Maar ondanks deze punten van kritiek – nu ja, in wezen zijn ze het gewoon als grote mensen onder elkaar oneens – is Boon verder toch weer traditiegetrouw vol lof voor Van Ostaijen en zijn spitsvondigheid, zijn meesterlijke parodieën en zijn uiteindelijk dan toch nog bijzonder meeslepend vertelde tragi-komedie over de Stronk. En bovenal prijst hij ook nu weer de *culot* van de auteur: “uiteindelijk is het avontuur in zichzelf nog iets meer waard, dan wat het heeft opgebracht. Dat Hannibal over de Alpen trok wekt nog steeds onze bewondering – wat de tocht aan resultaat heeft opgebracht wordt niet gevraagd.” [Boon 1953a:18] Hiermee sluit Boon zich niet alleen aan bij Van Ostaijens kritiek op het instrumentalisme, hij toont zich ook een ware *experimenteel*; ook als de proefbuis ontploft, kan het spektakel de moeite waard zijn. En dat vond Van Ostaijen – de dichter-goochelaar (cf. 2.3 & 2.5) – vanzelfsprekend ook.

Van Ostaijen in Boons ‘Kleine Eva’] Boon bewees enkele *Tijd en Mens*-nummers later dat hij zelf ook nog altijd meer dan in staat was zijn publiek te verrassen. En de verrassing was velerlei. Met de publicatie van ‘De kleine Eva uit de Kromme Bijlstraat’ manifesteerde hij zich voor het eerst openlijk als dichter. Het betrof hier echter geen – al dan niet experimenteel verwoorde – belijdenisverzen, maar een uitermate lang, verhalend en in zowat alle opzichten anti-lyrisch gedicht. En als om te bewijzen dat zijn eigen privé-Van Ostaijen minstens zo actueel was als de zo gevierde en nagevolgde Schmöll-dichter, situeerde Boon zich met zijn gedicht uitdrukkelijk in het spoor van *Bezette Stad*. Voor de zoveelste keer in zijn carrière kwam ook nu de boodschap niet over. Paul van Keymeulen vond dat de auteur hiermee enkel bewezen had óók aangetast te zijn door “experimentalitis”, maar “[m]et poëzie heeft dit geval niets te maken en als verhaal ontbeert het heel wat kwaliteiten die we van boontje gewoon zijn.” [Van Keymeulen 1956:111] En ook de collega’s van het tijdschrift bleken op het verkeerde been gezet. Hierbij is vooral de reactie van Hugo Claus interessant. Hij schreef in een brief aan Walravens:

Het gedicht van Boon is zeer ongelijk en ik vind het als geheel mislukt. Dat is heel jammer want er staan prachtige gedeeltes in. Nu heb ik het niet over minder-goede passages daartegenover, maar over de verzameling van leemtes, flauwheden die over de 50 bladzijden gezaaid liggen. Dit is te wijten ook aan het opzet van het filmscenario-achtige relaas in kleine flitsjes. Dat mij persoonlijk als vervelend-gedemodeerd aandoet. 1927-1928. Frank van de Wijngaert en anderen. Dit pointillisme is onverdragelijk geworden. Dit en de woordspelingen die écht niet grappig of interessant zijn rekken op zulke wijze de spanning van het verhalende uit, dat ik mij erger. [geciteerd in Joosten 1996:463]

Claus toont zich hier weer een uitermate goed geïnformeerd auteur. Met zijn verwijzing naar Frank van den Wijngaert zit hij er slechts één jaar naast (*Boksmatch. Een gedicht in proza xylografies bewerkt door Henri van Straten* verscheen in 1926, *Kaleidoscoop* in 1929, cf. 3.3) en de vermelding zelf van het werk van deze ook al in de vroege jaren vijftig enkel nog als kunsthistoricus enigszins bekende auteur biedt een interessant aanknopingspunt om 'De kleine Eva' te bespreken. Het overigens zo goed als onvindbare *Boksmatch* kan inderdaad met een filmscenario vergeleken worden. In een reeks poëtisch geformuleerde sequenties wordt hier het 'verhaal' van een boksmatch verteld. De lino's van Van Straten leverden al meteen een reeks sfeerbepalende snapshots bij de op zich ook al beeldende tekst ("Toen hebt gy meesterstukken uitgehaald! / Stromen gedamd! / Torens gestapeld! / Uit strikken duizendvoud U losgevroet!... / Niets hielp! / Publiek eiste de kamp! / Met inzet: / al / of / niets" [afgebeeld in Somers 1991:355/Van den Wijngaert 1929:36]). Claus was niet de enige die in Boons gedicht een verlate variant van expressionistische experimenten zag. Ruim vijfendertig jaar na de publicatie van 'De kleine Eva' beschreef ook Marcel Wauters het als een tekst die gesteld was "in een filmische taal, die naar de vroege Duitse expressionistische films verwijst". [Wauters 1992:397]¹³⁰ Van daar naar Van Ostaijens *Bezette Stad* is het natuurlijk maar een kleine stap: ook die bundel doet zijn relaas via een aantal losvaste scènes en in een stijl die ergens tussen poëzie en proza in ligt. De typografie van die bundel – hoewel bedoeld als klankregie (cf. 2.2.2.2) – verhoogde nog het filmische effect (vooral door de opname van enkele affiches). Maar ook bij Van Ostaijen vond men die fragmentarische opbouw maar niks. Brunclair, bijvoorbeeld, betwijfelde of "een verminkte bloemlezing van nagebootste uithangborden meer dan fragmentair aandoen kan. Een monstergelukt van indrukken is lokwaar in het impressionisties schouwraam." [Brunclair 1921c] En met die vergelijking met het impressionisme – voor elke expressionist uiteraard de grootste horreur – stond hij lang niet alleen.¹³¹ Dat Claus zich ergert aan wat hij "pointillisme" noemt [in Joosten 1996:463] past dan ook in een traditie van afwijzende reacties op poëtische teksten die heel impliciet, via sfeerschepping en fragmentatie, een verhaal vertellen.¹³² Wat 'De kleine Eva' betreft, is het echter maar de vraag of Claus en Wauters het bij het rechte eind hadden toen ze hierin een verdichte film zagen. Eerder dan een film lijkt dit een luisterspel: het verhaal over de verdwijning van de moord op het kleine meisje Eva Blancken wordt verteld door een wirwar van stem-

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

men. Veel hangt af van de status die aan de “ik” in de tekst wordt toegekend. Bernard Kemp identificeert die – in zijn voor het overige zeer onderbouwde en interessante lectuur – duidelijk met de biografische persoon Boon en beschouwt ‘De kleine Eva’ dus als een belijdenisgedicht.¹³³ Dat levert overigens een interessante invalshoek op. Door de nadruk te leggen op de veranderende commentaren van de “ik”/Boon op het gebeuren met Eva, reveleert Kemp dat de auteur inziet dat ook hij mee verantwoordelijk is voor haar dood: “de persoonlijke commentaar van de dichter vervult de functie van het koor, maar dan een koor dat uiteindelijk ontdekt dat het eigenlijk de protagonist is geweest”. [Kemp 1980:131] Dat is bijzonder scherpzinnig opgemerkt, al meen ik dat Kemp nog één stap verder had moeten zetten. Het koor is inderdaad de protagonist, maar die protagonist is niet de “ik”. Volgens mij is er hier – net als in *Bezette Stad*¹³⁴ – niet één verteller waarmee je bepaalde uitspraken en dus inzichten kunt identificeren. Juist het ontbreken van een duidelijke, aanwijsbare verteller versterkt de algemene indruk dat dit hele gedicht is opgebouwd uit *geruchten*. De “ik” die aan het woord komt, neemt steeds andere posities in en zou dus best voortdurend iemand anders kunnen zijn. Dat blijkt al meteen in het begin van het gedicht. Nadat in een eerste strofe vermeld werd dat het lijkje van Eva gevonden werd – in deze strofe is overigens ook een commentator aanwezig (“wij zoeken steeds wat anders / dan dat wij zullen vinden” [Boon 1954b:10]) – volgt een prozastuk:

kleine aanwijzing: een man met een bleke regenjas (vanaf dit ogenblik zijn alle regenjassen verdacht) heeft in de omgeving van de kromme bijlstraat nog een ander kind aangesproken (graag zou ik willen weten Wat hij zei want op de woorden komt het aan en niet op de termen die de dagbladen gemeen gewoon gebruiken) enkele ogenblikken voor de verdwijning van mijn kleine Eva
[ibidem, cursivering gb]

Deze “ik” voelt zich erg verwant met Eva (het zou haar vader kunnen zijn of haar minnaar; in ieder geval iemand die een affectieve band heeft met haar) en hij verzet zich expliciet tegen het taalgebruik waarvan de media gebruik maken om een fait divers als dit wereldkundig te maken. Hij wil ook graag weten wat die man in de regenjas tegen haar zei: blijkbaar gaat hij ervan uit dat in (die) woorden de sleutel tot het raadsel verborgen ligt. Ook de eerste toevoeging tussen haakjes is interessant: dat alle mannen in regenjas “vanaf dat ogenblik” verdacht zijn, kan gelezen worden als een mening van de “ik”, maar net zo goed als een algemene opmerking (als het ware uitgesproken door een soort “wij”-stem die wel vaker optreedt in dit gedicht, cf. infra) die iets zegt over hoe mensen reageren op een dergelijk drama. De door de misdaad verstoorde orde moet hersteld worden door een zondebok (of een categorie zondebokken) aan te wijzen – de man(nen) in regenjas.¹³⁵ In het volgende prozastuk komt opnieuw een “ik” aan het woord, maar deze keer lijkt dit – op het eerste gezicht althans – veel meer een vertegenwoordiger dan wel een tegenstander van de media te zijn: “in dit nummer vinden onze lezers die graag kinderen vermoorden in de krant alle bijzonderheden over het gruwbare feit (inderdaad hoe gruwbaar dat men Zoiets een feit mag noemen) benevens de persoonsbeschrijving van de vermoorde

kleine”. [idem:11]³⁶ De retoriek die gehanteerd wordt is duidelijk die van de pers, maar de pervertering ervan (want wie zou nu een krant durven aan te prijzen met een slogan waarvan de implicatie is: onze lezers vermoorden graag kinderen?) wijst dan weer in de richting van een onbepaalde commentator (dezelfde als diegene die daarna tussen haakjes die opmerking maakt over “een feit”?). Deze commentator beperkt zich overigens niet tot de opmerkingen die tussen haakjes staan. In een latere strofe verwondert hij zich over de vreemde naam (Soete) van de man die het lijkje vond en die dus een mogelijke verdachte is; even later is de “ik” getransformeerd tot die verdachte (“toen ontdekte ik het een lijkje te zijn”). Net als in sommige cursieve passages in Boons *Mijn kleine oorlog* kan die commentator – vaak via de vermelde “wij”-stem – ook een stem verlenen aan het niet altijd even *gesundes Volksempfinden*; wanneer Soete zegt dat hij eerst niets vreemds had opgemerkt, staat er sarcastisch: “ach ziet men niet dat iets naakt is? à la”. [idem:12] Die stem staat overigens altijd klaar met insinuerende (om niet te zeggen: aanmatigende) commentaar die de goede bedoelingen van de personages ter discussie moet stellen. Wanneer er, bijvoorbeeld, verteld wordt dat de elfjarige Agnes (die zelf ook geconfronteerd zou zijn met een kinderlokker) in haar witte communiciekleed samen met haar moeder “rond middernacht” thuis kwam, staat er: “(waarom zo laat / als de uilen pek schijten zoals men zegt)”. [idem:25] Gelijkaardige commentaar krijgen ook de ouders van Eva te verduren (cf. infra). In plaats van de slachtoffers en hun verwanten te steunen, worden ze gestigmatiseerd als slechte, onverantwoorde(lijke) mensen. De tactiek is duidelijk: de suggestie wordt hiermee gewekt dat ze ‘het’ door hun gedrag allemaal zelf hebben uitgelokt; als ze zich ‘normaal’ gedragen zouden hebben (zoals “wij”) zou het allemaal niet gebeurd zijn. Er mag dan al geen duidelijke verteller Boon(tje) zijn, er is dus klaarblijkelijk wel een alles organiserende auteur Boon aanwezig in deze tekst, met zijn eigen agenda. Het feit dat nogal wat van de “wij”-passages in de context waarin ze voorkomen ironisch geladen zijn (“maar ons treft geen schuld / ons treft nooit schuld” [idem:14], bijvoorbeeld) wijst eveneens in die richting. Ook de voortdurende correcties van eerder gegeven feiten zijn natuurlijk niet toevallig; als er staat “neen in elk in geen geval” [idem:34] of “had onder de arm een geen pakje” [idem:38] dan zijn dit allemaal bewust aangebrachte aanwijzingen voor het bij de lezer steeds duidelijker wordende besef dat geen van de stemmen betrouwbaar is, dat we enkel gevoed worden met roddels en vermoedens. En ook hier speelt de commentaar die tussen haakjes wordt gegeven een subtiel-perverse rol. Soms meet ze zich immers auctoriele, alwetende allures aan die nergens op gebaseerd zijn; wanneer de getuigenis wordt vermeld van de moeder van Eva, dan wordt die meteen door een schijnbaar objectiverende opmerking gediscredeerd als een onverantwoordelijke vrouw: “zij zegt avond van bewuste waarom niet bewusteloze zondag [en ook in die woordspeling zit natuurlijk venijn, gb] / rond tien uur (het was elf) huiswaarts te zijn gekeerd”. [idem:36]³⁷ Het extreemste voorbeeld komt voor in die passages waarin het gaat over de vermeende pedofiele aandacht die hoofdverdachte Voghel eerder al zou vertoond hebben voor Eva’s veertienjarige zus Janine. Er wordt verteld dat hij “eens” is komen aankloppen aan haar slaapkamerdeur “om een iets een niets een lucifer te vragen”. [idem:39] Later wordt er beweerd dat Voghel met Janine “reeds zoals men zegt een verhouding heeft” en meteen daarop volgt de mededeling “(zij loochent dit

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

hij kwam haar alleen maar / op de kamer waar zij sliep / wij weten het om lucifers vragen)”. [idem:49, cursivering gb] En dit terwijl “wij” natuurlijk helemaal niets weten en ons alleen maar, op gezag van die “wij”-commentator, kunnen verlaten op wat Janine zou verklaard hebben.¹³⁸ De koorhypothese van Kemp (cf. supra) wordt op het einde van de tekst extra ondersteund door een duidelijke metacommentaar van de “wij”-stem; terwijl verslag wordt gedaan van een uitiem getuigenis tegen Voghel staat er plots: “(maar ach soms zien wij scheel / soms zien wij spoken soms / zien wij de dingen die wij graag zien)”. [idem:52] Even schemert het inzicht door dat men het zelf eigenlijk ook niet weet en dat men dus maar beter kan oppassen met uitspraken te doen die verstrekkende gevolgen kunnen hebben. Want ook dat is een implicatie van de retorische opbouw in de rest van dit gedicht: mensen zeggen eender wat, als daardoor een ‘schuldige’ gevonden en gestraft kan worden. Het lijkt overigens hun plicht om dat te doen: “ieder moet het zijne bijdragen zijn klein steentje / om onschuldig gezicht het monster onschadelijk te maken”. [idem:26, cursivering gb] De retorische aanwezigheid van de auteur blijkt ook heel opvallend uit enkele bewust en betekenisvol aangebrachte leidmotieven én uit plotse, herkenbaar lyrische passages. En het is volgens mij allesbehalve toevallig dat die onveranderlijk aan Van Ostaijen refereren. Vlak nadat Soete verteld heeft dat hij Eva heeft gevonden en voordat er details zullen volgen over de staat waarin hij haar aantrof, staat er:

wat nu volgt zou moeten zijn
 dansend
 kleine letters van niemandal
 uw ogen zijn omfloersde tamboerijnen zei de dichter
 omfloersde letters op de tamboerijnen van uw ogen
 [idem:13]

Hier rinkelt de Van Ostaijenbel alvast twee maal. Het begin (de dansende & kleine letters) is een duidelijke verwijzing naar de typografie van *Bezette Stad*; het gebeurde kan enkel weergegeven worden door een bladschikking die de prille, speelse kleinheid van Eva mimeert.¹³⁹ De laatste twee regels van de strofe verwijzen rechtstreeks naar een van Van Ostaijens *Nagelaten Gedichten*:

Mijn ogen zijn omfloersde tamboerijnen
 al roert de hand daarbuiten luide de huid
 hun klank in zich gekeerd blijft dof

Mijn ogen zijn omfloersde tamboerijnen
 maar heb daarmee geen medelijden
 [II:224]

Opvallend is, zoals ook Wildemeersch signaleert [Wildemeersch 1970:113], dat Boon deze verzen niet ‘correct’ aanhaalt (“mijn” wordt “uw”). Maar “uw” kan natuurlijk ook “mijn” betekenen. Boon gebruikt immers wel vaker vertellers die via “gij” of “uw” eigenlijk tot zichzelf spreken. In de beide lezingen blijft alvast dit aspect ongewijzigd: de ogen van de aangesprokene (de lezer, de dichter, Soete) zijn omfloerst – ze zijn dus met een sluier bedekt. Door de

extra bewerking van het Van Ostaijens in de volgende regel (“omfloersde letters op de tamboerijnen van uw ogen”) wordt duidelijk gesuggereerd dat die sluier ook over de woorden ligt. Anders gezegd: niemand heeft een directe, onbemiddelde kijk op de dingen.¹⁴⁰ En dat is consistent met de totaalindruk die het gedicht maakt: er zijn alleen maar versies van de feiten, niemand weet *wie es eigentlich gewesen* ist. Zeker ook de wat verdwaasde Soete niet. Enkele passages verder staat er immers: “de man met de zak (soete / godverdomme) kijkt de ogen uit / mijn ogen zijn omfloersde tamboerijnen / verre lijnen van de gasfabriek / en dat ogenblik geen tram”. [Boon 1954b:14] Ook hier verschuift het vertelperspectief van een schijnbaar auctoriële instantie (die vertelt over “de man met de zak”), via een onduidelijke betrokkene (die de naam noemt én vloekt) naar Soete zelf (die wegens de mist voor zijn ogen alles onduidelijk heeft gezien, maar zich wel de fabriek in de verte voor de geest kan halen én het feit dat er geen tram passeerde). Een derde variant van het Van Ostaijens komt voor in een context waarin tot drie keer toe gesproken wordt over de al dan niet gebeurde verkrachting van Eva:

de kranten: wat daarom natuurlijk niet wil zeggen (natuurlijk willen zij niet natuurlijk zeggen) dat de moordenaar haar niet heeft bezoedeld

de handen
doodbloeiend electrisch licht zonder lampekap
op ongerepte tafel naast het naakte vlak

op de een of andere wijze natuurlijk bezoedeld
door mijn ogen gelijk omfloersde tamboerijnen
heb daarmee godverdomme medelijden
medejassen
met de bleke regenjassen
[idem:16]

Dit lijkt me een absolute sleutelpassage in het gedicht. De suggestie is namelijk dat Eva niet één, maar zeker drie (en eigenlijk zelfs vier) keer werd “bezoedeld”: door de dader, de dokter en de dichter (en ook misschien nog eens door de krant¹⁴¹). Eerst wordt, alweer, een krantenbericht gegeven en commentariseerd; in de tweede strofe wordt de autopsie geëvoceerd (de handen van de dokter, het kille, electrische licht; de smetteloze tafel waarop de handeling plaatsvindt); en in de derde strofe stelt een “ik” (de dichter? een passant? een kennis?) dat ook hij haar heeft bezoedeld met zijn “ogen gelijk omfloersde tamboerijnen”. Ook dit kan weer op verschillende manieren geïnterpreteerd worden. Als de “ik” hier geïdentificeerd wordt met de dichter, is Eva bezoedeld door zijn volslagen onvolkomen (gemedieerde, omfloerste) verslag van wat haar is overkomen. Verregaander is de andere lezing waarbij de “ik” wordt gezien als *elckerlyc*: Eva is dan bezoedeld omdat hij (en bij uitbreiding: de hele gemeenschap, de hele maatschappij) niet goed genoeg heeft opgelet (een sluier voor de ogen had). Het slotvers van het oorspronkelijke Van Ostaijengedicht wordt hier op zijn kop gezet: heb wél medelijden met deze man, want hij is – ondanks zichzelf? – mee schuldig.¹⁴² En dat die

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

schuld gemeenschappelijk is blijkt uit de volgende verzen (“medejassen / met de bleke regenjassen”). Al van in de aanvang van het gedicht zijn mannen in regenjassen verdacht; maar blijkbaar draagt iedereen dat soort jas (elke medemens draagt een mede-jas). (De ‘blindheid’ van de gemeenschap kan in deze context ook oedipaal gelezen worden: als het drama zich voltrokken heeft ontdekt men de eigen blindheid.) De vierde adaptatie van het Van Ostaijencitaat voegt er nog een extra aspect aan toe: “zoals wij reeds weten Het met de hand gewurgd maar niet bezoedeld – in de mond bevond zich bloed en boven de [sic] oog een wonde (mijn ogen zijn omfloersde kanonnen) en in de handen [...]”. [idem:17] Wildemeersch verklaart deze bewerking vanuit klankovereenkomsten (wonde-kanonnen) en een vergelijkbare passage bij Van de Kerckhove [Wildemeersch 1970:114-115], maar misschien loont het ook hier om gewoon te lezen wat er staat: ogen als omfloerste kanonnen... Net omdat ze omfloerst zijn (gecamoufleerd, in deze context) verwacht je niet dat ook ogen schade kunnen aanrichten. En toch doen ze dat. Door niet goed op te letten (cf. supra), maar misschien ook door – in deze passage – te overdrijven in de beschrijvingen van haar verwondingen doen ze Eva alweer postuum onrecht. De ogen zijn kanonnen: alleen al door in gedachten naar haar te kijken, worden haar wonden dramatisch voorgesteld.¹⁴³ Meteen hierna volgt een van die opvallend lyrische passages, een stuk dat – op de beginverzen na – qua ritme, klank, thematische opbouw en topoi zo in *Het Eerste Boek van Schmoll* had gekund:

op de krant dooft men alle avondlijke lampen
de verslaggever over sluyten en van sloten
stapt huiswaarts
allen keren huiswaarts bij avond
als men dooft de lampen op het werk
in welke straat draalt de man
met de bleke regen
over de klamheid van zijn jas?
[Boon 1954b:17]

Het doven van lampen [‘Vers 6’, I:231], de “man” en zijn “jas” [‘De oude Man’, II:244], woorden als “-waarts” en “avondlijk” [‘Avondgeluiden’, II:238] en vooral de retorische vraag op het eind (zoals in ‘Melopee’) en het hernemen met variatie van een vers (verzen 1 & 5, 3 & 4) en de afwisseling van de vele lange en korte a-klanken... niet alleen hanteert Boon hier een veel traditioneler ‘poëtisch’ taalgebruik dan in de rest van het gedicht, de keuze van precies deze poëtische middelen lijkt me een verwijzing te meer naar Van Ostaijen. Ook het typografisch getrappt weergeven van ruimtelijke informatie (over drie gezinnen die in één huis wonen)

een boven
 een onder
 een in de achterbouw
[Boon 1954b:18]

kan als een toepassing van *Bezette Stad*-procédés gezien worden (cf. 2.2.2.2).¹⁴⁴ De vijfde en laatste Van Ostaijenpastiche – “de kleine eva blancken met dun touw / de knieën opgetrokken een geval / (mijn ogen zijn omfloersde tiggervallen)” [idem:22] – lijkt me woordspeliger en minder functioneel dan de vorige. Maar ook hier is er meer aan de hand dan alleen maar een echo van “val”. Eens te meer gaat het hier over visuele misleiding: de ogen worden hier vergeleken met gecamoufleerde, verborgen tiggervallen; ogen heten dan de rechtstreekse verbinding met de schone mensenziel te zijn,¹⁴⁵ toch zijn ze verraderlijk. Deze passage komt vlak na de vermelding van de onbewogen reactie van de moeder van Eva op de dood van haar dochter (cf. noot supra); als de Van Ostaijenfrase in h  r mond gelegd wordt, betekent ze zoveel als: geloof je ogen niet als je in de mijne kijkt (mijn ogen tonen mijn verdriet niet, maar het is er wel). De Van Ostaijenvarianten in ‘De kleine Eva’ gaan dus allemaal over (de onmogelijkheid van correcte) waarneming en weergave. Dat past niet alleen perfect in de algemene thematiek van het gedicht, het is ook uitermate consistent met een van de absolute obsessies van Van Ostaijen zelf (cf. 2.3).

Kortom, Boon heeft met ‘De kleine Eva uit de Korte Bijlstraat’ een meer dan opmerkelijke hommage aan Van Ostaijen geschreven. In zekere zin is dit gewoon zijn *Bezette Stad*. Beide zijn het lange verhalende gedichten, verteld door stemmen uit het volk; de gedichten bevatten geen expliciete of duidelijke stukken belijdenis, maar zijn samengesteld uit allerlei fragmenten gevonden tekst (uit kranten en tijdschriften, caf  praat...); door hun onpersoonlijke en onduidelijke vertelinstantie thematiseren ze beide ook heel duidelijk de kloof tussen gebeuren (feit) & weergave (tekst) en door de duidelijke retorische organisatie van die stemmen – we glijden als lezer van de ene gemeenplaats in de andere – leggen de beide gedichten ook de fundamenteel conservatieve, zelfs reactionaire ideologie bloot waarbinnen ze functioneren; beide gaan over een onderwerp dat niet bepaald tot het geijkte lyrische repertorium behoort (oorlog, c.q. verkrachting en moord) maar dat een duidelijke symptoomwaarde heeft in de maatschappelijke context waarin de tekst verschijnt (nihilisme na de beide wereldoorlogen, de doem van het kapitalisme waarin menselijk lijden haast per opbod wordt verkocht, het cyclische verloop der dingen...)¹⁴⁶ Door het aan Van Ostaijen ontleende leidmotief legt Boon ook uitdrukkelijk een link met zijn grote voorganger. Het lange gedicht ‘De kleine Eva’ is in Boons ontzagwekkend volumineuze oeuvre een uitzondering gebleven, maar de auteur bewees hier wel dat het ook in dit genre mogelijk was om maatschappelijk relevante literatuur te bedrijven. En daarmee sprak hij eigenlijk zijn grote voorbeeld Van Ostaijen tegen; die had immers op het einde van zijn leven *Bezette Stad* afgezworen en zich teruggetrokken in een zuiver lyrisch reservaat waarin maatschappelijke aspecten nog slechts mondjesmaat werden toegelaten.¹⁴⁷ Zijn tijdgenoten bleken Boons prestatie echter heel anders in te schatten. Walravens, bijvoorbeeld, knikte instemmend toen hij Claus’ eerder geciteerde kritiek las en hij voegde er in zijn antwoord van 23 maart 1954 aan Claus aan toe: “Hij gaat niet meer vooruit, onze Boon. Hij trappelt ter plaatse en maakt grapjes.” [Walravens 1994:32] Toen het gedicht twee jaar later ook apart in boekvorm verscheen, blies Walravens in *De Vlaamse Gids* afwisselend koud en warm. Hij vond het een “gedeeltelijke mislukking” [Walravens 1956d:447] en als gedicht “te lang, niet genoeg dichtgesnoerd, niet scherp

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

genoeg”. [idem:448] Tegelijk was het echter toch ook “een obsederende evocatie [...] van de meest groezelige, de raadselachtigste, de slijmerigste binnenwaters diep in de mens, heel diep, daar waar nog alleen de ancestrale angsten en de bijna sacrale driften heersen”. De criticus signaleerde “verrassende poëtische vondsten”, die hem overigens sterk aan Gaston Burssens deden denken,¹⁴⁸ en vond het geheel verrassend genoeg “een verhaal getrouw vertel[d]”. Een “eigenlijk gedicht” kon hij het echter niet noemen. [ibidem] Bij een herdruk elf jaar later klonk alvast Bernard Kemp heel anders. Hij noemde het in *De Standaard* “zuivere balladeachtige poëzie”. [Kemp 1967] Sindsdien werd het nog herdrukt in de omnibus met de veelzeggende titel *Menuet en andere verhalen*. Commercieel gezien was het uiteraard altijd interessanter om ‘een gedicht’ te verkopen als een ‘verhaal’, maar misschien vond de auteur intussen zelf ook dat hij inderdaad alleen een verhalenschrijver was. De andere Boonpoëzie die in zijn *Verzamelde gedichten* werd opgenomen, betreft bijna zonder uitzondering gelegenheidsverzen en enkele nogal directe belijdenisgedichten. In zijn nagelaten manuscripten werd een onafgewerkt lang gedicht gevonden uit de periode 1959-1960 – een blijkbaar mislukte poging om, zoals Marcel Wauters het uitdrukt, “de poëtica van *De Kleine Eva* uit de *Kromme Bijlstraat* een vervolg te geven”. [Wauters 1992:399] Boon zelf was ontgoocheld door de geringe aandacht die zijn lange gedicht gekregen had. [idem:397] De H. Roland Holstprijs die hij er in 1957 – als eerste laureaat – voor kreeg in Nederland, heeft hem er niet toe gebracht, alsnog van genre te veranderen. Bij de uitreiking verklaarde hij: “Mijn werk is nu zo’n 3000 gedrukte pagina’s groot en het is bijna allemaal proza. En daar win ik nu een prijs, met een gedicht, waarover in Vlaanderen geen woord is gezegd, behalve door de criticus Jan Walravens, die het slecht vond...” [geciteerd in anoniem 1957b] In vergelijking met Van Ostaijen, die keer op keer voor elke prijs of beurs gepasseerd was, viel het dus eigenlijk allemaal nog wel mee. Maar Boon was het uiteindelijk niet om dit soort, in wezen triviale, genrediscussies te doen. Toen hij in mei 1954 – zijn eigen lange gedicht was al geschreven, maar moest nog verschijnen – in *Vooruit* over Van Ostaijens *Verzamd Werk* schreef, begon hij eens te meer over *Bezette Stad*:

Ik weet het, gij hebt het recht te zeggen dat het een mislukt gedicht is. Doch goed, laat het zo zijn. Laat het geen poëzie of ook geen proza zijn, maar iets dat aan stukken werd gehakt, dat door een vleesmolen is gegaan, desnoods door een *passé-vite*, desnoods vertrapeld door gendarmeriepaarden, aan flarden gereten door obussen. [...] En waar noch klassiekers, noch experimentelen iets voor voelen. En zie, dat juist maakt mij gelukkig! Het bewijst dat noch klassiekers, noch experimentelen, noch ismen, noch isten enig belang hebben, maar wel een of ander ding dat iemand heeft gemaakt in om het even welke vorm.” [Boon 1997:535-537]

En met dat criterium onder de arm, kunnen zowel *Bezette Stad* als Boons ‘Kleine Eva’ rustig beschouwd worden als “een of ander ding”.

§ 5.4

De kwadratuur van De Tafelronde De geluksdichters De Vree & De Roover en de kubistische Van Ostaijen

de spiegel [...] van rumoerige en vruchtbare jaren, die deze grote winst hebben gebracht dat het testament van Van Ostaijen eindelijk werd uitgevoerd.

Méér dan de *Tijd- en Mensers* hebben de 55-ers de ware modernistische zending aangevoeld. [De Vree 1968a:8]

Ieder epigonisme van Van Ostaijen moet ontaarden
in procede- en clichéwerk [De Vree 1953a:102]

Het Van Ostaijennummer van *Tijd en Mens* eindigde met de rubriek 'De doodrijder'. Daarin stonden twee opmerkelijk polemische teksten van Louis Paul Boon waaruit, onder meer, kan worden afgeleid dat acht jaar na de wapenstilstand de Tweede Wereldoorlog nog altijd niet helemaal afgelopen was. In de eerste ergert hij zich aan de zelfgenoegzame en al te gemakkelijke ironie van Raymond Brulez die ergens beweerd zou hebben dat de slotfrase van Boons *Mijn kleine oorlog* (SCHOP DE MENSCHEN / **TOT ZIJ / EEN / GEWETEN / KRIJGEN** [Boon 1986:127]) hem "wat Hitleriaans in de oren klinkt". [Boon 1953b:58] Het is een onterechte, valse en overbodige reactie en dat weet Brulez eigenlijk zelf ook wel, aldus Boon. Deze – typografisch misschien wel door *Bezette Stad* geïnspireerde – kreet had immers tot doel de mensen waakzaam te maken terwijl het echte Hitleriaanse schoppen duidelijk gewelddadige bedoelingen had. De door en door sarcastische kleinburger Brulez maakte echter al te graag abstractie van dat verschil; in zijn humanistische lustoord klonk al snel elke roep te luid.¹ En van de weeromstuit kreeg Boontje zin om dan maar eens echt te gaan roepen: "laat het soms eens wat minder figuurlijk zijn. Laten wij het hen af en toe ook eens doen voelen. Het zijn immers niet allen Hitlerianen, die Adolf heten." [idem:61] Deze strijdvaardigheid was waarschijnlijk mee ingegeven door het besef dat het omgekeerde helaas even waar was: ook zij die níet Adolf heten, kunnen Hitlerianen zijn. Boons andere stukje, 'De moord op het woord', reageerde immers verontrust op het oprichten van het tijdschrift *De Tafelronde*: "En de bovenhand zullen we halen, verdomme, al moeten wij daarvoor weer onze bespijkerde laarzen aantrekken!" [Boon 1953c:64] Het nieuwe blad bleek niet alleen bevolkt door auteurs met een meer of minder bezwaard oorlogsverleden, het hanteerde in zijn 'Inleidend woord' ook een retoriek die de immer wakkere Boon tot extra aandacht noopte. Dit zijn de openingsalinea's:

Boon
contra De
Tafelronde

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

De jongste christelijk-gerichte kunstenaars gaan onder invloed van een veelal verkeerd begrepen en daardoor verwarring stichtend existentialisme te zeer het pad op van een modieus epigonisme.

In een periode, gekenmerkt door bureaucratisch-politionele dwang en anarchistische uitingen van angstgevoelens, wordt de vlucht in het absurde als enige vrijheidsbeleving en draaglijkheid betracht en het accent gelegd op het pessimisme, oorsprong van een tot wanhoop drijvende levenskoorts of van een pedant vergankelijkheidsbesef.

Leven en literatuur wijzen onafgebroken op uitbarstingen van losbandige of van macabere aard. Wij vinden overdreven nihilistische bevestigingen bij vrijdenkenden, drukkende last van erfzondige aard bij gelovigen, overheersing van het sexuele aan de ene, Ritter, Tod und Teufel-visie aan de andere kant. [Tafelronderedactie 1953:3]

Hoewel deze tekst de allures van een manifest wou hebben, is het bepaald niet eenvoudig uit te maken waar de auteur – Paul de Vree [Bruinsma 1998:122] – voor is en waar tegen. Duidelijk is dat de moderne tijd de geesten verwacht en dat *De Tafelronde* wil proberen om die malaise te bevechten. De remedie ligt, zo lijkt De Vree te suggereren, in de geestelijke bevrijding en in het afwijzen van alle uitersten. Het existentialisme en absurdisme van Sartre en Beckett, noch het cultiveren van de verdoemenis-dogma's van de kerk bieden enige uitkomst. Ook de beveiligingsmechanismen die de 20ste eeuwse mens inbouwt (partijtrouw, “syndicale bescherming” [Tafelronderedactie 1953:3]) worden afgewezen. Geestelijke waarden moeten opnieuw voorrang krijgen op materialisme, ook in de kunst die al te vaak bepaald wordt door een “materialistische vormgeving” en “blijkbaar [is] vervallen tot een soort fetisjisme, kenmerkend voor een barbaars denken en brutaal zich uitdrukken van een in het historisch verloop opgenomen proletariaat.” [ibidem] Vooral dat laatste zal Boon in het verkeerde keelgat geschoten zijn. Hij zag er een onverbloemde aanval op het socialisme in en meteen ook op zijn eigen poëtica waarin ‘materie’ een centrale rol speelde (cf. 5.1 & 5.3). De toon waarin hij vervolgens afrekende met wat hij als de verborgen agenda van De Vree en co zag, loog er dan ook niet om: “Leven en literatuur, zeggen ze. En die twee mogen niet zo streng aan elkaar gekoppeld worden. Laat het leven van een macabere aard zijn zoveel als het wil, de literatuur moet men er buiten laten. Laten wij een concentratiekamp oprichten en er alle anarchistische schrijvers en dichters opknopen, ondertussen zullen wij ons tijdschrift wel verder vullen met gedichten over *Ons Lieve Vrouwke van Vlaanderen*.” [Boon 1953c:62] Dat laatste had De Vree natuurlijk nergens beweerd. Hij had wel opgeroepen tot een “critische instelling [...] tegenover enige vernieuwingen, waarvan de apporpen soms nauwelijks opwegen tegen hun begeleidende tekorten” en hij hoopte ergens “tussen restauratie en revolutie” in een weg te vinden “en te vernieuwen in een geest van eerbied voor de eeuwige waarden die de cultuur moeten schragen en van genezend enthousiasme voor het leven.” [Tafelronderedactie 1953:4] In dat discours herkende Boon de aloude humanistische waan, c.q. ‘waarden’ die door hem en zijn *Tijd en Mens*-collega's wer-

den bevochten (cf. 5.3). “Neen het geestesleven van Volk en Staat is niet meer, Balming en Het Zwarte Korps zijn van het toneel verdwenen, maar uit de verrijkte elementen van het verleden vormt zich steeds het eeuwig nieuwe...” [Boon 1953c:64] Met die door Boon gecursiveerde frase van Goethe had De Vree zijn inleiding besloten; het was inderdaad een tekst die in *Golfslag* niet had misstaan. Of beter: die in het verlengde ervan lag. De wereld was sinds het opheffen van dat blad begin 1950 niet bepaald in de verhoopte richting geëvolueerd en van die verandering getuigt ook De Vree’s tekst. “De humanitaire gemeenschapsidee waarnaar deze tijden hunkerden, is niet in vervulling gegaan door de onveiligheid die de huidige dagen doordringt.” [Tafelronderedactie 1953:3, cursivering gb] De nucleaire dreiging en de Koude Oorlog die in Korea plots erg warm was geworden, de koningskwestie die België op de rand van de burgeroorlog had gebracht en de scherpe ideologische tegenstellingen in het land (die door de katholieke onderwijspolitiek in de vroege jaren vijftig nog extra in de verf waren gezet [Witte 1997:267]), hadden voor een klimaat gezorgd waarin mensen zich in hun zuil opsloten, in de hoop ten minste daar opnieuw enige zekerheid te vinden. De Beethoviaanse gemeenschapsidee was door deze ontwikkelingen verder weg dan ooit. Ook in België hing er een ijzeren gordijn en de ostentatieve scheiding der geesten zorgde alom voor verwarring. De *Tafelronde* probeerde die in eerste instantie op te heffen door terug te grijpen naar beproefde methoden en middelen: een synthese van het goede van vroeger met het goede van nu, dat zou de malaise moeten kunnen doorbreken. De samenstelling van de redactie versterkte Boons vermoeden dat het hier toch vooral het ‘oude’ zou betreffen. Paul Lebeau, Ivo Michiels, Karel Vertommen en Paul de Vree hadden niet alleen – zoals Boon verontrust benadrukte [Boon 1953c:64] – een bezwarend oorlogsverleden, artistiek gezien hadden ze zich ook niet meteen als nieuwlichters opgesteld (cf. 3.4, 3.5 & 5.2). Niets in de medewerkerslijst of de programmaverklaring liet begin 1953 vermoeden dat precies dit blad een – zich zeer expliciet op Van Ostaijens poëtica beroepende – strijd voor modernistische vernieuwing zou gaan voeren.

Van Ostaijen is echter wel vanaf het eerste nummer aanwezig en het modernisme wordt van in het prille begin als uitermate belangwekkend beschouwd. In de recensiekatern achterin het eerste nummer bespreekt de latere redacteur en eerdere *Golfslag*-compagnon Adriaan de Roover *Een bezoek aan het Prinsengraf van Maurice Gilliams*. De Roover vindt dit lange Van Ostaijenssay een uitermate “waardevol document” [De Roover 1953a:56], maar hij heeft toch ook wel enkele revelerende bedenkingen. Hij doorziet erg schrander dat het Gilliams vooral om zijn eigen positiebepaling en (dus) canonisering binnen de Nederlandse letteren te doen is, maar de subjectiviteit die hiervan het gevolg is doorstaat de toets der kritiek vaak niet, vindt hij. Gilliams’ lof voor ‘Folies Bar’ uit *Bezette Stad*, bijvoorbeeld (cf. 4.2), is moeilijk in overeenstemming te brengen met zijn elders geuite hekel aan anekdotiek en de argumenten die hij aanhaalt overtuigen De Roover allerminst: “we vinden het noch phaenomenaal, noch mirakuleus. Het toont duidelijk aan, hoe Gilliams, én in zijn verwerping van 99% van de Vlaamse poëzie én in zijn bewondering voor Van Ostaijen, al te sterk gechargeerd heeft.” [idem:55] En dus gaf De Roover tegengas. Hij vond dat Van Ostaijen toch wel erg ernstig was (vergeleken bij

De Roover
bekeert zich
tot het
experiment

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

Apollinaire, bijvoorbeeld) en hij was ook té sterk beïnvloed door andere buitenlandse dichters als August Stramm. Dat Apollinaire en Stramm hier doorlopend positief worden besproken is niet zonder betekenis. Al in *Golfslag* had De Roover zich – ondanks het conservatisme van zijn eigen werk – niet afkeurig getoond van de avant-gardistische experimenten uit het interbellum (cf. 5.2). En dat hij het *au fond* eens was met Gilliams' karakterisering van Van Ostajen als de derde grote Vlaamse dichter, bleek in een polemiek die in de beginmaanden van *De Tafelronde* werd uitgevochten naar aanleiding van hét poëtische experiment bij uitstek in de vroege jaren vijftig, Jan Hanlo's 'Oote'. De Roover had in het eerste nummer 'onthuld' dat dit gedicht helemaal niet zoveel bijzonders was, aangezien zelfs al bij Rabelais gelijkaardige "gekke woordjes" konden worden aangetroffen. [De Roover 1953b:64] Een Nederlandse intimus van Hanlo meldde vervolgens dat Hanlo geen Frans las en ook geen gedicht met louter "gekke woordjes" had willen maken: "het gaat overwegend om de moeilijk vervangbare wijze, waarop die klanken t.o.v. elkaar geplaatst werden [...] het melodisch en verfijnd ritmisch effect hiervan". [Kalbfleisch 1953:254] Voor Hanlo is poëzie duidelijk – net als voor Van Ostajen – een spel met woorden waarin de regels erg nauw luisteren. De Roover had ofwel niet zo nauwkeurig geluisterd óf was gewoon niet vatbaar voor de klanken van 'Oote'; hij vond er in ieder geval niets aan, maar aan conservatisme was die afkeuring niet te wijten, benadrukte hij: "Ik heb nooit geschreven dat ik 'Oote' verwerp omdat het zgn. onbegrijpelijk is. Ik verwerp 'Oote' omdat het opgewarmde kost is; [...] omdat ik Schierbeek, Elburg en Andreus bewonder." [De Roover 1953d:255] De Nederlandse Atonalen kenden dus geen geheimen voor De Roover en – in tegenstelling tot wat zijn Hollandse opponent beweerde – van een Vlaams minderwaardigheidsgevoel had hij geen last. "De Vlaming weet drommels goed dat de drie grootste dichters van de Nederlandse poëzie drie Vlamingen zijn: Gezelle, V.d. Woestijne en Paul van Ostajen." [ibidem] Die laatste was niet alleen als dichter groot, ook als fanatiek [De Roover 1953e:313] en vernuftig criticus [idem:314] was hij een voorbeeld. Dat soort criticus ontbeerden de Atonalen nog, vond De Roover, maar hun bevrijding uit het eenzijdige Vent-juk van de "dictators" Du Perron en Ter Braak, hun "ondermijning van alle christelijke en ethische banden" en "het afwerpen van de dwangbuizen van versmetrum, strofenbouw en rijm" [idem:315] maakten hun poëzie meer dan opmerkelijk en "de manier waarop de beelddissonanten in hun poëzie worden aangewend" hadden expressionisten noch surrealisten hen voorgedaan. [idem:316] Hier is duidelijk een dichter-criticus aan het woord die níet langer keurig het voorgeschreven pad van *Golfslag* volgt. Hij blijft weliswaar – de De Vree-doctrine getrouw (cf. 5.2) – *Vormen* als een belangrijke voorloper van de vernieuwers én een tegenstander van de verderfelijke Forum- & Waterkluispoëtica zien,² maar de "prosodische discipline" die hij eind jaren veertig nog mee bepleitte [Mens en Muzeredactie 1947:9] was intussen overboord gegooid. Dat blijkt ook uit zijn in *De Tafelronde* verschenen gedichten die zouden terechtkomen in zijn bundel *woordschurft* (1953). De Roover trad met deze publicatie expliciet en definitief tot de rangen der experimentelen toe. In zekere zin volgde hij hiermee precies het omgekeerde pad van de *Tijdstroom*-dichters Demedts, Verbeeck, Buckinx en Vercammen: zij debuteerden in de voetsporen van de humanitair-expres-

sionistische vernieuwers en evolueerden vanaf de jaren dertig naar een eerder traditionele lyriek. Toen ze in de jaren zeventig hun *Verzamelde gedichten* samenstelden, kreeg hun ‘modernistische’ begin, zoals eerder vermeld, geen plaats in die overzichten (cf. 3.4). Bij De Roover gebeurde precies het omgekeerde. Zijn eerste bundels sprongen formeel gezien allesbehalve uit de band (cf. 5.2), maar nadien was het al experiment wat de klok sloeg. Toen De Roover een verzamelbundel samenstelde heette die *gedichten 1953-1998* – zijn “traditionalistisch-katholieke verskunst” [Winkler Prins 1986:345] werd bewust geweerd. Deze switch is niet zonder symbolische betekenis: de klassieke status die de dichters van *De Tijdstroom* nastreefden, kon (volgens hen) enkel via ‘klassiek’ werk worden bereikt. Voor de dichters die na de Tweede Wereldoorlog debuteerden, zou het experiment – ondanks blijvend verzet en steeds hernieuwde pogingen tot restauratie (cf. 6.2, 7.1, 8 & Conclusie) – een ‘verworven recht’ blijven en net zo goed ‘klassiek’ kunnen worden. De variant van het experimentele vers waarmee De Roover zich verwant voelde wordt algemeen omschreven als “esthetisch” [Bruinsma 1998:121], “etisch indifferent” [Brems&De Geest 1989:51]³ of “onmaatschappelijk”. [Joosten 1996:437] De autonomie-eis van Van Ostaijen wordt door hem dus blijkbaar consequent ‘ingewilligd’. Het contrast met de ethische besognes uit de *Golfslag*-periode is groot. Over de oorzaken van die radicale ommekeer bij De Roover en De Vree (cf. infra) kan in velerlei richtingen gespeculeerd worden. Hugo Brems en Dirk De Geest hebben het over “een merkwaardig geval van esthetische overcompensatie of verdringing van een ethisch-politieke achtergrond, die tot een zeer ambigue situatie leidde, en tot, zacht gezegd, een wat krampachtige houding.” [Brems&De Geest 1990b:107] Ernst Bruinsma sluit zich daarbij grotendeels aan en hij vraagt zich retorisch af of “in het proces dat door De Vree & Co tussen 1950 en 1953 is ingezet, werkelijk afstand [is] genomen van de ideologie die Boon de redacteuren van *De Tafelronde* verwijt, of gaat het enkel om een esthetisch verschil.” [Bruinsma 1988:140] Met andere woorden: De Roover en De Vree gaan exclusief op de esthetische toer om het risico te vermijden dat hun teksten hun anders zouden verraden als de reactionairen die ze in wezen nog altijd zijn.⁴ Hoewel deze evaluaties in objectiverende *science-speak* verpakt zijn, gaat het hier in zekere zin om psychologische beoordelingen. De Roover wordt eigenlijk niet *geloofd*; zijn snelle evolutie is té verdacht, ze lijkt niet ‘organisch’ of ‘authentiek’ verlopen. Over deze imponderabilia durf ik me niet echt uit te spreken. Opvallend is wel dat deze argwanende taal níet wordt gehanteerd wanneer de eveneens snelle evolutie van reactionair/rechts-radicaal richting links-experimenteel van dichters als Claus, Snoek en Andreus wordt besproken. Hun ‘jeugdzonden’ worden blijkbaar makkelijker ‘vergeven’. Nochtans was ook De Roover (°1923) in zijn *Golfslag*-periode erg jong en het lijkt me zeer wel mogelijk dat ook hij zich in die jaren nog moest ontworstelen aan de dogma’s van zijn opvoeding. En verder is het maar de vraag of zijn instelling en werk (De Vree is, in elk geval in de jaren vijftig, een geval apart, cf. infra) zo exclusief autonoom en onmaatschappelijk waren als altijd wordt beweerd. Intrigerend is, bijvoorbeeld, dat De Roover in oktober 1953 zélf gedichten uit *woordschurfft* naar Walravens stuurt, nochtans hét boegbeeld van de ethische vernieuwers. Hij beweert in de begeleidende brief dat hij zich “met deze verzen – die voor mij een ‘bevrijding’

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

betekenen – eigenlijk dichter [voelt] staan bij *Tijd en Mens* dan bij de toch nog zo reactionaire ridders van *De Tafelronde*.” [geciteerd in Joosten 1996:448 & Bruinsma 1998:140] Vooral dat woord “bevrijding” is natuurlijk interessant. De Roover heeft zich – zo blijkt uit de gedichten én zijn kritieken – bevrijd van het klassiek-vormgegeven gedicht én van de al even klassieke voorliefde voor de poëtisch opgesmukte anekdote, belijdenis en expliciterende zegging (cf. infra). Maar heeft hij zich ook bevrijd van zijn vroegere, door een kwalijk racisme en ressentiment gekenmerkte ideologie (cf. 5.2)? Uit een latere, autobiografische tekst kan alvast worden afgeleid dat hij zich vanaf de vroege jaren vijftig sterk is gaan interesseren voor de (zwarte) jazz van Charlie Parker en Lester Young. [De Roover 1988b:224] Dat sluit op zich natuurlijk geen racisme uit, maar een voorliefde voor jazz was in die jaren – net als, bijvoorbeeld, rap in de jaren tachtig – een marker van progressief en ‘alternatief’ gedrag.⁵ Dat De Roover dat imago nastreefde kan dan weer veel moeilijker afgeleid worden uit zijn korte stukje ‘Het geval Van de Voorde’ in *De Tafelronde*. Blijkbaar streefde hij naar een verzoening van artistiek modernisme en ethisch (katholiek) conservatisme. Iemand als Van de Voorde stond die ambitie duidelijk in de weg. Van de Voorde had zich al in het interbellum het imago verworven van politiek én artistiek reactionair (cf. 2.3, 3.1 & 3.5) en zijn beschuldiging van culturele collaboratie (waardoor hij als ambtenaar zijn baan verloor) [NEVB 1998:3560] was niet van dien aard geweest dat hij in dat opzicht van standpunt veranderde. Hij was intussen huiscriticus van *De Standaard* geworden en zou daar tot zijn dood in 1966, vaak onder de schuilnaam Sirius, stukken over literatuur blijven schrijven. Dat was een relatieve sleutelfunctie, want *De Standaard* werd door Vlaamsgezinde katholieken vrij algemeen beschouwd als een cruciaal wapen in de strijd voor het flamingantisme en tegen de repressie [idem:2845] en kunst en vooral literatuur waren binnen de Vlaamse Beweging altijd al belangrijke wapens geweest. Hoewel hij dus ideologisch op het eerste gezicht perfect paste in die krant, voldeed Van de Voorde toch helemaal niet volgens De Roover. Hij was immers niet consequent: “Eenmaal *Standaard*-chroniqueur heeft hij de linkse inquisitie en haar pogingen om het katholieke element voorgoed uit de schakelen nooit bekampt.” [De Roover 1954a:54] Ondanks zijn ideologische overtuigingen was Van de Voorde “ijverig mee gaan bouwen aan de huidige stelregels van de rechtse kritiek, die zegt: wees mild voor links en streng voor rechts.” [ibidem] Of die toon echt aanwezig was in de rechtse kritiek is stof voor een aparte studie, maar in deze context is het interessant om te zien welk voorbeeld De Roover zelf aanhaalt om zijn stelling te staven: “Zo vreest Van de Voorde [...] de grote muil van P.L. [sic] Boon, en laat hij de bespreking van *De Kappellekensbaan* [sic] aan een ander over. Maar Ivo Michiels, die geen linkse tafelspringer is, durft hij in een vlaag van preutsheid zelf wel aan.” [ibidem] De Roovers uithaal was ongetwijfeld mee geïnspireerd door loyaliteit jegens zijn vriend en collega Michiels, maar tegelijk blijkt hieruit toch ook dat er enkele waterscheidingen door elkaar aan het lopen waren in de Vlaamse cultuur en dat overstromingen bijgevolg onvermijdelijk waren. Enerzijds had je de klassieke links-rechts-tegenstelling, die in Vlaanderen veelal vertaald werd als vrijzinnig-katholiek. Na de Tweede Wereldoorlog werd ook het Vlaams-nationalisme steeds vaker automatisch als “rechts” bestempeld. Ook al

gezien hun maatschappelijke positie vlak na de Tweede Wereldoorlog waren De Roover en Van de Voorde in dat opzicht dus strijdgenoten. Artistiek gezien waren ze dat echter allerm minst.⁶ Schreef De Roover zelf niet aan Walravens dat hij zich eerder thuisvoelde bij *Tijd en Mens* (cf. supra), toch het blad van “grote muil” Boon en menig andere “linkse tafelspringer”?⁷ Met Van de Voorde had hij op dat vlak helemaal niets gemeen en, eens te meer, was het juist de figuur, plaats en functie van Van Ostaijen in de Vlaamse literatuur die dit verschil aan het licht bracht: “Door zijn anti-Van-Ostaijen-complex bezeten, verkropt hij [Van de Voorde, gb] noch de sinds enkele jaren groeiende belangstelling voor Van Ostaijen, noch de manifestaties van de huidige neo-expressionisten. De ‘dode’ Van Ostaijen en de ‘levende’ Atonalen bezorgen Van de Voorde nog een kwade oude dag.” [ibidem] In alle opzichten toonde Van de Voorde zich een slechte verliezer; “elke week poneert hij zijn grotesk gekanker op wat hij à la Goebbels het ‘Kulturbolsjewisme’ noemt. Iedere week vreet hij Van Ostaijen nog eens op (hij verteert hem nooit).” [ibidem]⁸ Hij verloor daarbij elke zin voor proportie en degradeerde of promoveerde “auteurs a priori [...] al naar gelang hun sympathie of antipathie voor Paul van Ostaijen.” [idem:55] In de context van de Vlaamse literatuur nam Van de Voorde hiermee zelfs in de vroege jaren vijftig een absolute minderheidspositie in. Steeds meer ‘conservatieve’, rechtse en katholieke critici zouden in deze periode Van Ostaijen (her-)ontdekken en openlijk hun waardering voor hem uitspreken (cf. 5.5). Het is De Roover hier dan ook niet zozeer om Van de Voorde’s houding tegenover Van Ostaijen te doen. Hij vindt dat Van de Voorde niet thuishoort in een krant als *De Standaard* omdat hij juist in die functie de kansen van een vruchtbare ontwikkeling van een katholiek, rechts modernisme in de weg staat.⁹ De vraag is dan natuurlijk wat je je concreet moet voorstellen bij de combinatie van die termen ‘rechts’ en ‘modernistisch’. Het artistieke modernisme wordt in Vlaanderen, gezien het werk en vooral het imago van auteurs als Van Ostaijen, Claus en Boon, immers automatisch met ‘links’ (en dus in Vlaanderen: met de vrijzinnigheid) geassocieerd. In een internationale context is die vanzelfsprekende link echter moeilijk hard te maken. Modernistische boegbeelden als Eliot, Pound, Marinetti of Mann hebben zich in meer of mindere mate als maatschappelijk behoudend, rechts of zelfs zonder meer reactionair opgesteld. Het geloof speelde een grote rol in het leven van Eliot, Claudel, Reverdy, Jacob en Lucebert, net zoals het dat tot op zekere hoogte voor de “laatste katolieke” [1:229] Van Ostaijen had gedaan. Wat vele modernisten uiteindelijk verbond was een sterk geloof in de impact die kunst op de maatschappij zou kunnen hebben. En in dat opzicht maakte het eigenlijk al niet zoveel uit of die via een links of een rechts regime gerealiseerd zou worden. Precies de ongebreidelde ambitie en het radicalisme en het doctrinaire karakter van de avant-garde zou hen overigens soms in de armen van fascistten (rechts) of stalinisten (links) drijven. Octavio Paz wijst er in *De kinderen van het slijk* op dat de Europese avant-garde in wezen altijd romantisch is geweest en dat dit ook geldt voor de op het eerste gezicht nochtans rationele, a-romantische, formalistische tendensen binnen die stromingen (kubisme, constructivisme, abstractionisme): “het formalisme van de moderne kunst is een ontkenning van het naturalisme en het humanisme van de Grieks-Romeinse traditie. De historische bronnen ervan liggen buiten de klassieke

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

traditie van het westen: de negerkunst, de precolumbiaanse kunst, de kunst van Oceanië.” [Paz 1990a:150] Het terminologische kluwen wordt er zo natuurlijk niet eenvoudiger op. Hoe zou, binnen *De Tafelronde*, een christelijke kunst anti-humanistisch kunnen zijn en vice versa? Afhankelijk van je definitie van ‘christelijk’ en ‘humanistisch’ zou dit onder meer een kunst kunnen zijn die zich niet vastbijt in concrete morele geboden en verboden, maar die juist het religieuze en onvatbare aftast en daarbij het lichamelijke en afgrondelijke niet schuwet.¹⁰ (Van Ostaijen zou min of meer in deze definitie ingepast kunnen worden.) Ook het zowel door De Vree als door De Roover nadrukkelijk onderschreven programmapunt dat ze ‘geluksdichters’ willen zijn (cf. infra) zou als christelijk getypeerd kunnen worden. Deze dichters weigeren het ‘nihilisme’ en vooralsnog ook het ‘existentialisme’ en blijven een soort van evenwicht en zingeving nastreven. Rechts en tot op zekere hoogte misschien zelfs anti- of a-humanistisch zou het escapistische karakter van veel van hun kunst getypeerd kunnen worden, al zouden ze die karakterisering zelf waarschijnlijk geweigerd hebben.¹¹ In zekere zin bouwt hun enthousiasme levensbevestigende lyrische stem voort op die van het humanitaire expressionisme van onder meer Wies Moens.¹² Waar die dat formeel echter vertaalde in vrije verzen en een enkele gewaagd-erotische vergelijking (cf. 2.2.2.2, 2.3) zullen De Vree en De Roover gretig inpikken op de zowel vormelijke als lichamelijk-seksuele bevrijding die de experimentelen hadden bewerkstelligd; “ik wou het lood weg uit de lucht en uit de taal / het lome lucht het tamme letterteken,” dichtte De Vree in *Appassionato* [De Vree 1979:169] en in zijn recensie van deze bundel citeerde De Roover deze verzen vol enthousiasme: “met mijn bundel *woordschurft* voel ik me zeer verwant aan deze drang. Ik zie langs hier de weg om de Vlaamse poëzie uit het slop te halen.” [De Roover 1954b:83] Van een ouderwets moralisme en eurocentrisme zoals ten tijde van *Golfslag* was in De Roovers teksten intussen niet langer sprake. Ook de uitgesproken irrationele inslag en de sterke lichamelijkheid van zijn gedichten getuigen van een, in dat opzicht, *moderne* houding. Die zou je natuurlijk eveneens aan een “esthetische overcompensatie” en “verdringing van een ethisch-politieke achtergrond” kunnen wijten (Brems&De Geest, cf. supra), maar dat geldt dan net zo goed voor de Nederlandse experimentelen en voor Claus en Bontridder. Dat de lichamelijke explosie bij deze generatie zulke ongekende proporties aannam, heeft waarschijnlijk veel te maken met hun strenge opvoeding waarin lichamelijkheid veelal onderdrukt werd en als gevaarlijk en zondig werd beschouwd.¹³ In dat opzicht is er voor hen allemaal misschien wel sprake van een vorm van ‘overcompensatie’. Maar zonder slag of stoot is die bevrijding uit de bestaande formele en morele keurslijven niet gebeurd. Ook niet bij De Roover, die nochtans van de ene dag op de andere het geweer van schouder veranderd lijkt te hebben. Dat beeld klopt echter niet. Enkele maanden voor het verschijnen van *woordschurft*, zijn ‘tweede’ debuteert als dichter, publiceerde hij in *De Tafelronde* met ‘De Juwelier’ nog een qua vorm uitermate traditionele gedichtencyclus, die echter inhoudelijk al een bescheiden stap in een andere richting zette.¹⁴ Deze tien veelal uit keurig rijmende kwatrijnen opgebouwde gedichten bezingen immers zonder veel schroom het erotische vrouwenlichaam (‘Borsten’, ‘Heupen’, ‘Huid’, ‘Lichaam’), maar nemen tegelijk toch nog hun toevlucht tot (sublimerende) mythologische en bij-

belse verwijzingen en de daarmee gelieerde topoi. “Het warm landschap van uw huid ligt gaaf te glanzen / als de vioolrug in een maanlicht tuinprieel. / Laat thans, wijl ik mijn saters liedje speel, / tien veie dwergen in de duinen komen dansen.” [‘Huid’, De Roover 1953c:88] De lichamelijkheid van deze verzen heeft dan ook meer met de lyriek van René Verbeeck te maken dan met die van Hugo Claus.

Hoezeer een half jaar later lichamelijkheid en poëzie vanzelfsprekend verbonden lijken voor De Roover blijkt in *woordschurft* vanaf de eerste bladzijden.¹⁵ In het poëtische openingsgedicht wordt – als in een animale variant van de schilderijen van Arcimboldo – het vrouwelijk lichaam (“een hoer”) opgeroepen via beelden waarin dieren figureren. En juist dat lichaam – dat dus bestaat uit andere organismen – wordt gelijkgesteld aan de poëzie:

aan de zomen van hun slapeloze meren
 van hun betraande nachten
 van hun morgenjeuksel
 en hun welverzorgde passies
 danst een hoer die poëzie is
 in haar schaamrok van rijmen
 danst de poëzie
 koolwitjes worden haar wangen
 verdronken torren haar ogen
 dode roodborstjes haar lippen
 en stervend moet zij blijven dansen
 en dansend moet zij blijven sterven
 in haar schaamrok van rijmen

ik mocht haar schaken kunnen
 en lokken in dit binnenland
 waar dichters geen dichters zijn
 en ongeboren namen naar de dingen tasten
 waar woorden geen slaven zijn
 [De Roover 1998:7]

In de constructie die hier wordt opgezet, stelt de dichter de wereld van de hoer/poëzie tegenover een ‘andere’ wereld, die van “hun” (de klanten van de hoer, de lezers van de poëzie). Toch liggen die twee werelden nog dicht bij elkaar. Die laatste wereld wordt immers gekenmerkt door “welverzorgde passies” – alles is er onder controle, en voor ontspanning wordt een hoer/poëzie ingehuurd die aan die controle evenmin ontsnapt; ze is in rijmen gehuld (“haar schaamrok van rijmen”) om haar ware aard te verbergen. Dat keurslijf dreigt haar dood te worden (“stervend moet zij blijven dansen / en dansend moet zij blijven sterven / in haar schaamrok van rijmen”), tenzij de “ik” haar kan schaken naar een land waar de dichters op een andere manier met haar omgaan. Een land waarin de geijkte gevoelens niet via de geijkte vormen worden meegedeeld, maar waar “ongeboren namen naar de dingen tasten” en “waar woorden geen slaven zijn”. Een wereld, kortom, waar de woorden niet langer ingeschakeld zijn door de pooier genaamd betekenis, maar waar ze vrij

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

zijn en autonoom; waar ze – zoals bij Van Ostaijen (cf. 2.5) – vanuit die vrijheid iets kunnen proberen op te roepen wat voor het op directe inhoud en verklaring gefixeerde gedicht altijd verborgen zal blijven. “Le monde des explications et des raisons n’est pas celui de l’existence,” citeert De Roover Jean Paul Sartre als motto bij zijn bundel en daar lijkt hij – zelf nochtans geen uitgesproken existentialist (cf. supra) – het dus helemaal mee eens te zijn. Dat in wezen zeer romantische gecultiveer van de ‘andere’ wereld is een opvallend motief in *woordschurft*. De dichter lijkt er heldhaftig en onversaagd naar op zoek, maar de weg is lang en moeilijk. In het volgende gedicht loopt de ik-figuur “in één lange ren / [...] naar dat andere land”; dat put hem uiteraard uit, maar hoewel zijn longen leeg zijn heeft hij nu een “dansend hart”. De beloning lonkt: “ver weg uit de sfinxenschaduw roepen woorden / die ik nog niet dichten kan”. [idem:8] De belofte dat hij uiteindelijk zal slagen geeft hem opnieuw moed, maar de afrekening met het verleden is nog niet voltooid. Een belangrijk motief in deze naoorlogse poëzie is de voortdurende poging en vaak als dichterlijke plicht aangevoelde ‘zuivering van het woord’ [vgl. Buelens 1997b:264-265]; de woorden zijn niet alleen vervuild door alle oorlogsretoriek, voor een dichter met zienerambities zijn ze ook te weinig exclusief. Wat is er bijzonder aan een woord als iedereen het in de mond kan nemen? De Roover schrijft: “eerst wil ik mijn woorden wassen / met nachtmoss en donker water / mijn woorden zijn vuil / wonend in de mond van duizenden”. [De Roover 1998:9] Spreken over die andere wereld kan dus alleen in een onbesmette, oorspronkelijke taal. Ingewikkeld mag die echter niet zijn. Zoals Van Ostaijen droomde van verzen met de pregnantie van het simpele woord “vis” [IV:301] en de souplesse van een volksgedicht [IV:381&392-393], zo heeft De Roover het over de “kristallen verzen” die bestaan uit “woordwater dat ik in alle straten vind”. [De Roover 1998:11] De ‘oude’ gedachte dat de dichter een godenkind is dat zijn gedichten cadeau krijgt van de sterren, kan hij vooralsnog niet zomaar van zich afzetten. De realiteit na de droom dringt zich echter telkens weer in al haar banaliteit op; “de maan ligt op de slijpsteen van de nacht te zingen / uit de vonkenstaart van de melkweg / vallen ontelbare verzen verloren / vergeefs tracht ik wat klankgruis op te vangen / een wordsplinter springt in mijn ogen soms / maar de pijn doet dit geluk ontkomen / en met toonloos grijze tranen / hang ik de oude stilte vol oude stemmen”. De ontzuivering na dit soort nachten is groot: “’s morgens glijdt de zon als een maan-vis-foetus / uit het wolkbuikenpurper / en vangt de dag der klerken aan”. [idem:14] De dichter beseft dat hij het moet stellen met wat de aarde hem biedt, hoe ruw, prikkelend en imperfect dat ook moge zijn: “de keien aan mijn voet zijn hard / van woorden en elke korrel zand / is een scherpe sylbe in de zon”. [idem:15]

De manier waarop ik deze gedichten parafraseer en tot hun ‘inhoud’ reduceer, geeft aan dat ook in dit soort zogenaamd autonome lyriek betekenis en zelfs anekdotiek nooit helemaal weg zijn. De gebruikte metaforiek herinnert soms nog aan de wat gezwollen expressionistische beeldspraak (“wolkbuikenpurper” [idem:14]), maar zelfs in die gevallen wordt duidelijk geprobeerd om de in wezen ‘gewone’ realiteit door de taal en de verbeelding ‘te verheffen’. De Roover suggereert dan ook, eerder dan te benoemen. Hij heeft het over “de sahara van ons denken” [idem:17], wat zowel op de weidse en schier

onbeperkte mogelijkheden van het vernuft kan wijzen als op het onherbergzame en (letterlijk en figuurlijk) vruchte(n)loze. Hij probeert de indrukken die de dingen op hem maken direct en pregnant te verbeelden, al leidt dit soms ook tot metaforen die hun houdbaarheidsdatum inmiddels overschreden hebben (“ik zit op dit oesterschelpenplein / in het Citroensap van de zon verloren” [idem:19]). Via deze uitgesproken beeldende manier van dichten kan wat eerst een nederlaag lijkt, toch weer een (dichterlijke) overwinning worden: “ik ben gestrand / op de vooreilanden van het geluid / in een delta van zingende taalarmen / in mijn mond hangt een kurken tong / maar op mijn huid tintelt de netelbrand / van woorden die geen klank krijgen”. [idem:15] De dichter is dan wel gestrand en zijn tong lijkt weinig soepel, de eens te meer met ‘fysieke’ beelden uitgedrukte aandrang om er toch iets van te maken is groot. De mogelijkheden lijken door de realiteit beperkt, maar kunnen door steeds andere combinaties toch weer eindeloos worden uitgebreid; “met dit alfabet schrijf ik de wereld af,” kondigt de dichter aan [idem:16] en zijn ambitie om ook het buiten-wereldse, metafysische geheim te ontraadselen blijft intact: “als ik heel stil ben / bouwen mijn woorden een piramide om mijn mummie / en lees ik de rebus van het zijn”. [idem:17] De hele bundel lang worstelt De Roover echter toch vooral met het verlies aan zekerheid en idealen en de pijnlijke afdaling in en tot de echte wereld. Het “heimwee naar een vaderland van het volmaakte weten” [IV:373] waarover Van Ostaijen het had in zijn ‘Gebruiksaanwijzing der Lyriek’ is dertig jaar later een gevoel dat velen delen:

wat achter het vierkant der raamogen leeft
 onder de triangel der daken
 in de kubussen en prisma's der stad
 krijgt geen geluid uit mij
 wat weet ik van hen en van het eigen hart
 die amper gissen kan
 dit heet een mes
 en dat een brood
 steeds blijven woorden asymptoten
 zij raken ach raken het wezen nooit

dat is de wortelstok
 van mijn hyperbolisch heimwee
 [De Roover 1998:18]

De onmacht van de dichter is tweëerlei: hij kent de wereld niet en kan hem niet beschrijven. En misschien veroorzaakt het een wel het ander; de woorden zijn per definitie ontoereikend. Ze vallen nooit helemaal samen met de beschreven werkelijkheid. Het heimwee waarover de dichter het heeft, groeit als een wortelstok van onder de grond, vanuit dat diepe besef van onvolkomenheid. De enige manier om te leren omgaan met de beperkingen van het louter aardse en fysieke is de taal haar grenzen te buiten te laten gaan. Ik wees zonet op de eindeloze combinatiemogelijkheden van het alfabet en dus de taal, maar ook met de semantiek kunnen wonderen verricht. Net als de

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

Nederlandse Vijftigers zoekt ook De Roover zijn toevlucht tot synesthesieën: “mijn ogen roepen door de straten / mijn handen kijken naar het huizentango”. [idem:21] Door zo’n uitermate zintuiglijke omgang met de realiteit, lijkt die plots minder beperkt: “in de parken steken de bomen / hun braziliaanse vlaggen uit / daar loop ik nu met honderd ogen onder / de strot vol muziek / en ultraviolette bloemen in het haar / de zon speelt op armstrongs trompet / supersonische alleluja’s / om het dwaze geluk / dat ik niet meer van mijn lijf was”. [idem:24, cursivering gb] Het haast kinderlijke geluksgevoel, dat ook Van Ostaïen in *Het Sienjaal* soms overviel (cf. 2.2.1)¹⁶, doet de dichter welhaast uit zijn lichaam treden. De fysieke beperkingen lijken opgeheven en tegelijk vallen ook alle formele beperkingen weg. De oude dichtersdogma’s kan de voorheen zo braaf binnen de traditionele lijnen dichtende De Roover nu moeiteloos van zich af leggen: “ik heb mijn hart gebrandschat / en ken geen biechtpijn meer / geen kankerangst en jambenhonger / slechts tussen a en z spant zich mijn avontuur”. [idem:28] Hij heeft zijn volle verantwoordelijkheid als dichter genomen en het voelt aan als de eerder in de brief aan Walravens vermelde ‘bevrijding’: hier wordt niet langer uit ressentiment of morele codexen gedicht, maar om het loutere plezier. De oude gewaden zijn afgelegd en plots bevindt de dichter zich in zwembroek.

Het
tuinfeest-
debat

De Roover mocht dan wel een vast medewerker en gezichtsbepalend recensent zijn, in de beginperiode van *De Tafelronde* waren zijn opvattingen lang nog geen gemeengoed. De ironie van de geschiedenis wil dat (in ieder geval in *De Roovers* versie van de feiten) juist het blad dat *De Vree* en co in de jaren vijftig zouden bestrijden wegens al te ethisch, de jongeren en vernieuwingsgezinden binnen *De Tafelronde* zou inspireren om de revolutie ook in eigen rangen te voltrekken. “Oorspronkelijk was *De Tafelronde* een reactionair, extreem rechts, katholiek tijdschrift, waarin conservatieven zaten zoals Albe, Karel Vertommen, Paul Lebeau en Oskar van der Hallen. Onder invloed van de *Tijd* en *Mens* beweging hebben een aantal leden van *De Tafelronde* beweging – Ivo Michiels, Adriaan Peel, Paul de Vree en ikzelf – zich losgemaakt van dat rechtse ethische engagement,” stelde De Roover later in een terugblik. [De Roover in Leus 1983:46] In die vroege periode publiceerden onder meer ook de notoire Nederlandse collaborateurs George Kettman (“O, méér dan Brugge is Amsterdam verouderd: / heeft Vlaamse roem nog kloosterkleren aan, / hier zijn bordelen en zelfs geen gebeden.” [Kettman 1953:373]) en Steven Barends in het blad. Dit ethische aspect had uiteraard ook een duidelijke poëtische kant: terwijl de vleugel *De Vree*-Michiels-De Roover zich steeds uitdrukkelijker avant-gardistisch ging opstellen en met groeiend enthousiasme de mogelijkheden van vrije verzen en gewaagde metaforiek ontdekte, telde het blad ook nog altijd een stel verstokte sonnettendichters in zijn rangen. De discussies werden steeds heftiger en in het Antwerps café dat als redactielokaal gebruikt werd vloog in die tijd menig bierkaartje door de lucht. Of hier in de vroegere autoritaire middens plots een soort van basisdemocratie begon te bloeien, dan wel of men ervan uitging dat een openbare discussie een oplossing – in de vorm van een split of een publieke bekering – zou forceren is niet duidelijk; feit blijft dat er in villa Moerenlandt in Ekeren-Donk op 5 september 1953 een openluchtdebat werd gehouden waarop Karel Vertommen en

Andries Dhoeve als traditionalisten en De Vree en De Roover voor de nieuwlichters aan het woord kwamen. [De Roover 1989:177-178]

De Roover maakte in zijn lezing, die twee jaar later werd opgenomen in 2 x over poëzie, geen geheim van zijn poëtische voorkeuren: Herman Gorter, Pierre Kemp, Gerrit Achterberg, August Stramm, Paul van Ostaijen – allemaal dichters die in hun (door hem geprefereerde) korte gedichten een enorme lyrische spanning en concentratie wisten te leggen. Geen échte beeldenstormers ook; de Van Ostaijen waar De Roover van houdt is die van de “subliem[e]”, “kleine goudbrokjes uit het Eerste Boek van Schmol”. [De Roover 1953f:518] De ‘niewe’ De Roover is het, zoals gezegd, om een geluksgevoel te doen en dat bereikte hij niet door ruiten in te slaan. “Poëzie is de organisch en veelal ook intuïtief gegroeide uiting van een persoonlijkheid, die zich bedient van de magie van het woord,” stelde hij driekwart in zijn betoog. [idem:517] Het is een definitie die de verworvenheden van Van Ostaijens poëtica (organische groei, woordmagie) wil paren aan hét Forum-criterium bij uitstek (de persoonlijkheid) dat ook al bij de vele Vlaamse Du Perron-aanhangers ten tijde van het jongerendebat was benadrukt (cf. 5.2). In zekere zin probeert De Roover hiermee postuum Vorm en Vent te verzoenen. Dat lukt echter nooit helemaal. Hij moet zelf constateren dat “[w]aar de poëzie [...] een absolute waarde krijgt; waar de dichter zijn *wezenlijke* functies uitoefent van woordmagiër, taalschepper en ontdekker van nieuwe werelden, daar wordt hij in de steek gelaten.” [idem:516, cursivering gb] Precies die functies die De Roover wezenlijk acht, werden door de aanhangers van het persoonlijkheidsideaal tijdens de jaren dertig als nonsensikale en zelfs gevaarlijke prietpraat beschouwd. Dat hij toch een synthese nastreeft is niet toevallig: hij weigert immers het (vermeende) geloofsartikel van Van Ostaijen dat stelt dat autonome poëzie per definitie inhoudsloos is. [ibidem] De inhoud die hij wil uitdrukken hangt onvermijdelijk samen met de persoonlijkheid: “Ik kan aan het begrip inhoud zeker een ruimere betekenis toekennen dan Van Ostaijen of Westerlinck, wanneer ik het organisch groeiproces van een gedicht met de inhoud vereenzelvig.” [idem:517] Deze mogelijkheid werd door het ‘inhoudsloosheid’-dictaat van Van Ostaijen inderdaad schijnbaar uitgesloten, maar in de praktijk (zo ook in zijn eigen commentaar bij, bijvoorbeeld, ‘Melopee’, cf. 2.5) bleek dat ook hij ervan uitging dat enige vorm van inhoud, betekenis & mededeling over zijn ethos of gevoelens door de concrete woorden en vormgeving van het gedicht kon worden overgebracht. De latere commentaren en gedichten van Burskens gingen overigens in dezelfde richting (cf. 3.2 & 5.3). De Roover benadrukt dat hij gelooft in gedichten, zelfs in schijnbaar abstracte klankformules, indien ze “organisch uit de persoonlijkheid van de dichter groeiden.” [ibidem] Deze nuancering geeft aan dat hij zich, ondanks het door hem zo benadrukte onderscheid, eigenlijk nog altijd in de voetsporen van Van Ostaijen bevindt. Hij heeft het namelijk over wat hier eerder ‘noodzaak 1 & 2’ werd genoemd (cf. 2.2.1, 2.3 & 2.5): het gedicht dat noodzakelijk ‘uit’ de dichter komt en een al even noodzakelijke vorm krijgt. Dat criterium past hij ook op zijn eigen poëzie toe wanneer hij *en passant* een sleutel aanreikt om de betekenis van de titel van zijn bundel *woordschurft* te kraken. “Ik zweet poëzie,” stelt hij. [idem:518] De woorden komen dus als het ware van overal uit zijn lichaam en vormen zo een gedicht dat zich (gezien de connotaties van

De
Roover:
1 x over
poëzie

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

‘schurft’) onttrekt aan de klassieke schoonheidseisen. Ook elders in zijn lezing toont hij zich een trouwe volgeling van Van Ostaijen (of Gilliams, die veelal dezelfde klemtonen legde, cf. 4.2). Zo benadrukt hij dat de dichter begaan moet zijn “met een poëtisch probleem, met een poëtisch avontuur”. [idem:515] Hij weet dat er geen enkele garantie op succes is, dat geen enkele stelling echt zeker kan zijn, dat hij gedoemd is een “onrustig vorm-zoeke[r]” te zijn. En ook zijn graal is het ongekende en onverwoordbare (cf. 2.5). “Avontuur noemt men de drang naar het onbekende, naar het onzekere. Het poëtisch avontuur, noem ik de drang naar het ongenoemde. Het ongenoemde, het goud waar de dichter naar zoekt.” [ibidem] De Roover benadrukt ook het belang van de verrassing (“surprise”) in het gedicht (cf. 2.3) en geeft aan dat hij door de “spanning in de creativiteit, een hyper-nervositeit”, die overigens ook Van Ostaijen niet vreemd was, niet in staat is “lange verzen” te schrijven. En ook dat maakt hem tot een verwante van de door hem zo geliefde dichters Gorter, Kemp, Stramm, Achterberg en... Van Ostaijen.

Karel Vertommen liet over zijn positie weinig twijfel bestaan tijdens het debat. “Wie poëzie schrijft geeft een uitdrukking aan wat in hem omgaat en leeft” en hij wordt geacht dit te doen “op een harmonische wijze”. [Vertommen 1953:511] De dichter vond dit een van de “elementaire principes” die dringend aan een publiekelijke herbevestiging toe waren. [ibidem] Een tweede principe betrof, neutraal gesteld, het sociale aspect van de dichtkunst; Vertommen hield wat dat betreft vast aan een formulering die in deze naoorlogse periode nog veel meer onder druk stond dan zijn klemtoon op het harmonische en direct-expressieve; volgens hem is de dichter immers niet alleen “een exponent van een historische beschaving” maar ook “van een bepaalde volksgemeenschap”. [ibidem] Hij verloochende zijn Vlaamsnationalistische wortels ook na de repressie niet. Dat hij zelf ook een expressionistisch verleden had (cf. 3.5), krijgt minder nadruk. Die stroming had duidelijk haar nut gehad maar ze had nauwelijks blijvende gedichten opgeleverd, aldus Vertommen. Hij wou zich, temidden de nieuwlichters van *De Tafelronde*, niet zonder meer in de hoek der aartsconservatieven laten drukken, maar de vanzelfsprekende juistheid van zijn eigen traditionalisme stelde hij toch niet in vraag. Dat ook de door hem geprefereerde traditionele dichtkunst uit het interbellum nauwelijks enig ‘klassiek’ vers had opgeleverd, kwam niet in hem op. De hoofdrichting van de poëzie kon onmogelijk ter discussie gesteld worden; het betrof hier immers niet meer of minder dan een natuurverschijnsel. “Zo heeft elk isme zijn bestaansrecht en zijn nut [...] [m]aar het blijft een versnelling of een waterval in de grote poëtische stroom doorheen de tijden.” [idem:512] Dat er in de jaren vijftig dichters waren opgestaan die daar blijkbaar anders over dachten, wekte bij Vertommen enkel onbegrip en afkeuring op: “Een stroming echter, die er naar streeft zich moedwillig en krampachtig los te rukken van de elementaire traditionele waarden in de poëzie en die bewust een louter negatief resultaat beoogt, die a-tonaal, a-rhythmisch, a-moraal en a-sociaal wil zijn, moet uiteindelijk leiden naar het plegen van een poëtisch harakiri.” [idem:512-513] Eens te meer werd voor het voortbestaan van de westerse beschaving gevreesd; dat de experimentele dichters intussen exuberant en vol levensvreugde uiting gaven aan een vaak religieus gevoel, kon door Vertommen niet worden opgemerkt. Hij zag alleen vernielzucht, nihilisme en geweld.

Karel
Vertommen &
de traditie

Andries Dhoeve was genuanceerder. Meer nog: hij trachtte naar aloud Vlaams model de kerk zozeer in het midden te houden dat ze door zijdelingse druk van alle kanten zó onder druk kwam te staan dat ze dreigde in één klap op te stijgen. Dat er hier met de wetten van de zwaartekracht en geometrie gespeeld werd, beseftte hij echter ten volle; door de discussies binnen de redactie was “De Tafelronde [...] op een rechthoekige tafel” beginnen lijken, “met aan de ene kant de atonalisten, de surrealisten, de collagisten en isten” (De Vree, De Roover, de toen nog gewoon Edmond Schietekat genoemde Paul Snoek en Paul Possemiers) en “aan de andere kant de traditionalisten, de classicisten en de punt-komma-isten, met als proost Karel Vertommen en zijn nasleep: Ivo Michiels, Paul Lebeau en de mannen die àlles willen begrijpen”. [Dhoeve 1953a:504] De vermelding van Michiels in die laatste groep valt op – zeker in het licht van diens eigen evolutie – maar deze categorisering wordt door De Roover in een latere tekst zonder commentaar geciteerd. [De Roover 1989:178] Dhoeve zelf, vroeger al medewerker van *De Tijdstroom*, *Vormen en Dietsche Warande & Belfort*, behoorde blijkbaar bij hen die “àlles willen begrijpen”: “Ik heb zo het huiverige gevoel, dat ik iemand ben met eensdeels experimentele en anderdeels traditionalistische neigingen. [...] Ik val met mijn begrip inzake poëzie tussen twee stoelen”. [Dhoeve 1953a:504] Die op papier liberale maar in de praktijk bepaald oncomfortabele positie blijkt ook uit de rest van zijn tekst; de door hem aangevoerde criteria, eigenschappen en argumenten vormen een onverwerkt amalgaam van de poëtische opvattingen van zo uiteenlopende dichters en critici als Vestdijk, Breton, Bremond, Vinkenoog, Westerlinck en Van Ostaijen. De poëzie is “magie; zij is mystiek, klank, gevoel, rede, spel, politiek, écriture automatique en... last but not least: atonalisme.” [idem:505] Over het ontstaan van het gedicht nam hij echter toch een relatief ‘modern’ standpunt in; ook hier in het voetspoor van Vestdijk en Van Ostaijen, stelt hij dat een dichter niet vanuit een voorgeschreven vorm vertrekt, maar dat die gaandeweg ontstaat, tijdens het dichten: “het creatief moment tijdens hetwelk de dichter *gedwongen* wordt te dichten, is, binnen de grenzen van mijn ervaring, nooit een kwestie van vorm, maar een kwestie van energie, van stuwkracht, van alles absorberende potentie in dienst van het groeiende gedicht”. [idem:506, cursivering gb] Eigenlijk herhaalt Dhoeve hier ook wat ruim een halve eeuw eerder door Van Langendonck en Vermeylen was beweerd (cf. 2.1): de poëzie ontstaat door een vitalistisch, ritmisch oerbeginsel. Dhoeve volgt hier echter uitdrukkelijk niet de Tachtigers met hun “zogenaamde inspiratie of romantische begenadiging”; volgens hem ontstaat het gedicht “als de wassende kiemcel door de huls breekt van alles wat het intiemste bestaan en de onafgebroken bezigheid van de dichter conditioneert.” [ibidem] De vorm van het gedicht wordt dus door geen enkel a priori bepaald, maar voldoet wel “aan een innerlijke, organische noodzaak”. [ibidem, cursivering gb] Deze ‘noodzaak 2’ die al bij Van Ostaijen voorkwam vanaf 1917 (cf. 2.2.1, 2.3 & 2.5) en die later ook door Gilliams werd gethematiseerd (cf. 4.2) wordt intussen dus blijkbaar ook gehanteerd door traditionele(r) dichters. Onder meer onder druk van de vernieuwingsgolf na de Tweede Wereldoorlog en door de internationale bijval die belangrijke modernisten als Eluard, Eliot, Char en Lorca in die periode kregen, zetten een aantal min of meer verstokte traditionalisten de sluizen soms even open;

Andries
Dhoeve:
de man in
het midden

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

meer dan ooit tevoren beseftte men in het overstromingsjaar 1953 dat het beter was door die sluis (dus gecontroleerd) een enkel aspect van de nieuwe poëtica door te laten, dan een dijkbreuk te riskeren. Ook Dhoeve deed er alles aan om de vernieuwing zo naadloos mogelijk in te passen in zijn verder ongewijzigde levens- en kunstopvatting. Dat er een breuk was ontstaan tussen de atonalen en de (neo)classici ontkende hij dan ook ten stelligste. Elk ‘echt’ gedicht is ten slotte het “eindresultaat van het bestendige dynamische streven naar evenwicht.” [idem:508-509] Hoezeer dat ook geldt voor zijn eigen werk blijkt uit de twee gedichten die na zijn lezing worden afgedrukt. “Ik heb beleiden / mijn brandend leed, mijn barre tijd,” schrijft hij in het elegische ‘Najaar’, “en ’k zoek alleen nog rust te vinden.” [Dhoeve 1953b:509] En in het toepasselijk ‘Dit is mijn waarheid’ getitelde gedicht stelt hij dat die waarheid is “dat ik niets meer ben / – soms kernen rakend / niets meer ken.” [idem:510] In deze uiterst traditionele belijdenisverzen schemert overduidelijk een geestelijke crisis door (of die ook in het geval van Dhoeve met oorlog en repressie te maken heeft, weet ik niet), maar die wordt nergens formeel doorgedacht; de dichter gaat ook niet zelf op zoek naar een nieuw ideaal; hij streeft naar een totale onthechting en de verlossing van de dood (“en eindloos duldend, / volkomen bevrijd, / langzaam verzwinden / in de tijd” [ibidem]).

Twee jaar later publiceerde Dhoeve – die intussen onder meer een al even klassiek ‘Klein requiem voor Cesare Pavese’ in *De Tafelronde* had laten verschijnen – een (uiteraard) genuanceerd ‘Pleidooi voor een dialectische poëzie?’ in *De Tafelronde*. Hem stond uiteraard geen door marxistische theorieën beïnvloede lyriek voor ogen, maar wel één waarin door het beeld een verbinding zou worden gemaakt tussen de rede en het gevoel. Anders dan de door hem ernstig bekritiseerde surrealisten uit de school van Breton, weigerde Dhoeve het uitsluitende gebruik van het onderbewuste. “De taal, die zich losmaakt uit de greep van de rede, komt fataal terecht in het spoor van een nieuwe slaafsheid: het systematische irrationalisme.” [Dhoeve 1955:358, cursivering gb] De ambities van Dhoeve zijn niet mis; net als de door hem overigens geciteerde modernistische reuzen Baudelaire, Poe en Lorca wil hij het beeld en de analogie gebruiken om een soort universele eenheid te herstellen. Hij heeft het over de mens als “taalschepper” die “het woord een superieure substantie heeft toegewezen: het wedersamenstellen van de eenheid, die langzaam herleid was geworden tot een massa van tegenstellingen in de levende totaliteit.” [idem:357] Octavio Paz benadrukt echter dat dit geloof in de universele werking van de analogie, zoals de romantici en symbolisten dat hadden, in de twintigste eeuw onder druk is komen te staan en veelal verloren is gegaan; de moderne dichter, doordrongen van zijn eigen sterfelijkheid en de absurditeit van het leven, cultiveert de ironie en in plaats van het beeld zoekt hij het bizarre op. [Paz 1990a:178] De moderne dichter beseft ook dat de analogie enkel bestaat omdat er een verschil is dat door de analogie overbrugd kan worden. “De analogie heft de verschillen niet op, maar maakt ze goed, maakt hun bestaan draaglijk. [...] Zo houdt dus de analogie niet de eenheid van de wereld in, maar de meervoudigheid ervan, niet de identiteit van de mens, maar zijn verdeeldheid, zijn voortdurend zich afsplitsen van zichzelf.” [idem:84] Juist op dit vlak toont zich het uiteindelijke conservatisme van een dichter als Dhoeve; niet het bizarre of afgrondelijke van de surrealisten of Burssens

streeft hij na, maar een evenwichtig, gematigd samengaan van rede en gevoel, door middel van het beeld. En zijn uiteindelijke ambitie is omgekeerd evenredig; waar de moderne dichter de ironie en dus de relativiteit cultiveert, is hij er zeker van dat de poëzie door middel van de analogie “werkelijk en zonder enige twijfel of dubbelzinnigheid een middel [is] om de wezenheid der dingen te kennen”. [Dhoeve 1955:359] Zijn eigen omgang met beelden in gedichten getuigt van een even grote overmoed; niet het ene juiste beeld of woord, maar een resem aan precieuze en vergezochte vergelijkingen (“amazonas [sic] van robijnen / matto grossos van goud / waarin kinderen van sien nabruin / met blinde poemas” [Dhoeve 1956a:121]) maken zelfs van een gedicht met de titel ‘Mondriaan’ een vreemdsoortig symbolistisch kluwen. En het in aanzet existentialistische ‘Existenz’ (“Tussen bord stoel en kast / staart angst”)¹⁷ loopt uit op een duidelijk escapistische en romantische noot (“ik heb geen geld om een eiland te kopen” [ibidem]). Zijn in hetzelfde *Tafelronde*-nummer afgedrukte maximes (“Waar het gedicht begint, begint de revolve. Waar het gedicht eindigt, staat de hele stad in vlam” [Dhoeve 1956b:124]) geven blijk van een pijnlijke overmoed, een *décalage* tussen theorie en praktijk waar geen enkele ‘analogie’ tegenop kan.

Hoe Wim van Rooy ertoe kwam om de dichter Andries Dhoeve een epigoon van Van Ostaijen te noemen [Van Rooy 1995-1996:163] (cf. Inleiding) is me een raadsel; waarschijnlijk volstond Dhoeves aanwezigheid in *De Tafelronde* om hem mee in de daar steeds groter wordende Van Ostaijenzak te steken. Enige lectuur van het werk van Dhoeve had Van Rooy zich niet getroost. Dat blijkt niet alleen uit zijn spelling van diens naam als “D’hoeve” (een ‘fout’ die ook voorkomt in het ‘Personenregister’, maar niet in de tekst van *onder experimenteel vuur* van De Vree [De Vree 1968a:338] en ook niet in *De Tafelronde* en Dhoeves publicaties) maar zeker ook uit het feit dat Van Rooy – die zich nochtans zelf zo opwond over Van Ostaijens “warrigheden” en “permanente woordkakerij” [Van Rooy 1995-1996:163] – Dhoeve in verband bracht met een van de weinige bekende dichters waardoor hij, blijkens zijn praktijk, niet zichtbaar beïnvloed werd. Want met zijn omschrijving van Dhoeve als “een wat flauwe en kleffe epigoon” [ibidem] had hij wél overschot van gelijk. In Dhoeves debuut – *In den spiegel* (1949) – weerklinken afwisselend Van de Woestijne (“Nog rankt de geur om mij van weelderige vrouwen, / die lesten aan mijn mond hun dorst naar donker vuur” [‘De verloren zoon’, Dhoeve 1949:7] en Leopold (“De wind ruist zacht langsheen de ramen, / het zonlicht taant, de dag is moe” [‘Schemerlied’, idem:15]). In latere bundels klinken echo’s van Elsschot (“Nog zit een man alleen bij de avondlamp te turen. / Hij weet niet dat hij droomt en de eigen rust vergeet” [‘Droom en daad’, Dhoeve 1978:54]), Minne (“Eens stond mijn naam geschreven / in de oude beukenstam; // er is mij slechts gebleven / een duffe vliegenzwam” [‘Tussen zon en maan I’, idem:81]), Daisne (“Bonsoir, jolie Joconde, / ‘suis pas un beau costeaud, / ik kom van Dendermonde, / daar zijn de jongens blô” [‘Prière pour la bêtise, idem:90]), Buckinx (“Innigheid om onze handen, / flonkring in een roemer wijn” [‘Vivaldi’, idem:96]), Gorter (“Ik heb u lief... ik heb u lief... / Of ik de brug niet meer zal vinden, / of honden snellen door de winden: / ik heb u lief... ik heb u lief...” [‘Ik heb u lief I’, idem:106]) en nog een stuk of wat dichters. Op een gênante Hadewijch-pastiche die veel meer aan Reninca doet

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

denken (“Iets is van U in alle dingen, / die zonder U slechts asse zijn / Ik hoor u wen de nacht’gaals zingen / in ’t ruisen van de maneschijn” [‘Iets is van U...’, idem:42]) is er helemaal niets in deze op-en-top epigonale poëzie dat op een of andere manier aan Van Ostaijen herinnert. Dhoeve was – om Elvis Costello te parafaseren – in zijn keuze van poëtische voorbeelden zó ruimdenkend dat hij met zijn hoofd niet meer door de deur kon.

De Vree:
de vlucht
naar voren

Van ruimdenkendheid kon Paul de Vree moeilijk worden verdacht. Misschien had die veeleer last van een punthoofd, waardoor ook hij wel eens tegen de deurstijl dreigde te botsen. Zijn bijdrage tot het Ekerse debat bestond uit een doorwrochte, eigenzinnige maar voor nogal wat contemporaine toehoorders waarschijnlijk ook behoorlijk sibillijnse *self-defence*. “Ik ga de kubistische weg: Apollinaire, Van Ostaijen, de vroeg-realisten, met pointes naar het purisme en het abstracte, met de draad van Ariadne in het labyrint van Klee, met mijn eigen gevecht naar distans tegenover pathos en vooroordelen, met mijn onstuitbare drang naar de schepping van het unieke,” besluit hij zijn betoog. [De Vree 1953f:526] Nog afgezien van wie hij mocht bedoelen met de vroeg-realisten, maar kubistisch, puristisch, abstract, gevecht... Paul de Vree? De man die zich – onder het pseudoniem Steven Riels weliswaar (cf. 5.2) – vier jaar eerder nog met klem verzet had tegen de “programmatisch[e]” opstandigheid die zich had vertaald in de “surrealistische revolutie”? De man die toen had beweerd dat “de jonge mens van vandaag” geen boodschap meer had aan “dit sedert jaren ondermijnend en tweespalt zaaïend expressionistisch avontuur”? [Riels 1949b:132] Deze man was inderdaad eens te meer en tamelijk radicaal van gedachten veranderd en probeerde nu zowel theoretisch als in zijn gedichten het estheticisme dat hem al ten tijde van *Vormen* had gekenmerkt (cf. 3.4) en dat hem toen de uitroep “de weg is Van Ostaijen” had ingefluisterd [De Vree 1936] te rijmen met zijn altijd al zeer eigengereide maatschappelijke analyses. De Vree, die tijdens de oorlogsjaren op zijn eigen manier natuurlijk ook al strijdvaardig was geweest (cf. 3.5) en die dat idealisme ondanks (of eerder: omwille van?) de repressie tot het eind van de *Golfslag*-periode had weten aan te houden, was tot de conclusie gekomen dat de strijd die hij gevoerd had misschien wel de verkeerde was geweest. Het einde van het *Avondland* was niet noodzakelijk in zicht. De idealistisch-gepioneerde vorm van broederlijkheid die *Golfslag* met *Ruimte* en *Volk* had verbonden was misschien wel uitermate naïef en naast de kwestie geweest. De ‘americanisering’ en de technische omwentelingen die de aan eigen aard en haard gehechte volksnationalist gevreesd had waren misschien niet echt toe te juichen, maar ze waren in geen geval tegen te houden. Machines waren niet noodzakelijk “tegennatuurlijk”; [De Vree 1953f:521] de naoorlogse “overgangsmens” moest er gewoon nog mee leren omgaan. [ibidem] Het (op te lossen) probleem was dat de oude zekerheden waren weggefallen en er nog geen nieuwe voor in de plaats waren gekomen. En op dat punt zag De Vree een nieuwe taak weggelegd voor de poëzie. Het leven van de mens was immers problematisch en dat was voor de dichtkunst een groot geluk want, zo redeneerde hij op onnavolgbare wijze, “de XXste eeuw [heeft] de lyriek als probleem opgeworpen”. [ibidem] Ik vat zijn sofisme even samen: deze tijd is problematisch, de poëzie is ook problematisch en dus is deze tijd bij uitstek geschikt voor de poëzie. Over de precieze taak van de dichters in deze problematische tijden had De

Vree een alweer hoogst persoonlijk inzicht verworven. De dichters werden verondersteld het nagestreefde nieuwe evenwicht dichterbij te brengen door de mensen intussen te... verstrooien: "Ik durf zelfs verder gaan en suggereren dat in het geval van de poëzie het gemis aan maatschappelijke rust en orde een verhevigde drang naar lyrisch geluk heeft teweeggebracht – een behoefte van [sic] onthechting of ontvluchten – die op zijn beurt het proces der nieuwe stabiliteit helpt verhaasten." [ibidem] Het was De Vree dus duidelijk niet om een (rechtse of linkse, ethische of marxistische) revolutie te doen, maar om een esthetisch bad waarin de twintigste eeuwse mens tot rust kon komen en op temperatuur kon blijven te midden van al het barre en onherbergzame van de moderne wereld. Het tekent De Vree nogmaals als eigenzinnige commentator dat hij precies op dit punt de (erfenis van de) historische avant-garde bij de zaak betreft. De nieuwe kunst bood volgens hem twee verschillende uitwegen aan, met als gemeenschappelijke doel het bereiken van een nieuw evenwicht. Hij heeft het vervolgens niet over het veeleer ontwrichtende dadaïsme of surrealisme,¹⁸ maar kiest bewust voor die stromingen die een duidelijk constructief karakter hebben: "1. de expressionistische: de overwegend emotioneel en ethisch normatief gerichte beweging; 2. de kubistische: de overwegend transcendentee en esthetisch normatief gerichte beweging." [ibidem] De eerste richting is die van Ruimte, van Golfslag ook (als we even abstractie maken van hun traditionele vorm) én – zo zal De Vree blijven benadrukken – van Tijd en Mens. De tweede is die van de post-humanitaire Van Ostaijen, van diens grote voorbeeld Apollinaire, van Klee en Michaux én... van Paul de Vree en zijn gedroomde *Tafelronde*. Voor vele van zijn oude vrienden en kennissen moet dit als een schok zijn gekomen. De Vree – de vroegere medestrijder van Karel Vertommen, Paul Lebeau, Oskar van der Hallen en Pieter G. Buckinx – had zich tot de moderne kunst bekeerd. De dichter besefte waarschijnlijk zelf ook dat dit vreemd, misschien zelfs ongeloofwaardig zou overkomen. Zijn betoog tijdens het debat is dan ook retorisch zo opgebouwd dat het de weerstand bij de tegenstanders zou breken of toch ten minste ernstig relativeren. "[H]et is niet mogelijk langer wars te staan tegenover het modernisme in zijn geheel," poneert hij. De truc die hij uitprobeert om hen die onheuse waarheid te verkopen is niet nieuw; hij betoogt immers dat de moderne kunst, ondanks haar soms choquerende karakter, in wezen veel *mimetischer* is dan de traditionele. "Velen staren zich blind op constanten die er geen zijn en staan a priori tegenover de technische renovatie van de expressie." [idem:522] Die houding is volgens De Vree niet langer vol te houden. Wanneer alle maatschappelijke zekerheden wegvallen, is het verkeerd om zich krampachtig te blijven vastklampen aan zogenaamd 'eeuwige' artistieke waarden. Op een moment dat de wetenschap zich ontwikkelt en duidelijk geen enkele grens meer aanvaardt, moet ook de kunst volgen. Wat heeft ze trouwens te verliezen? De grote mysteries van het leven heeft de traditionele kunst nooit kunnen oplossen. De moderne kunst zal dat waarschijnlijk ook niet kunnen, maar juist in haar interesse voor het onzichtbare, onverwoordbare en onverklaarbare sluit ze veel beter aan bij 'het leven zelf'. De kunstenaar moet dus het recht krijgen om zich van de 'zichtbare' wereld te verwijderen. Hij moet de kans krijgen het leven te exploreren zoals de wetenschapper dat doet: onvervaard, zonder garantie op succes. De eis van Walravens en co ('Gij zult u als mens niet van uw eigen tijd

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

afkeren') wordt door De Vree – voorlopig nog impliciet en met een biologische uitspraak van Paul Klee als gezagsargument – verworpen: "het actueel aspect is hem [de kunstenaar, gb] niet meer het enig mogelijke. Hij staat onder de verleiding van het processus der creatieve krachten en houdt zich meer dààr aan dan aan de gecreëerde vormen." [idem:523] Vijfendertig jaar nadat Van Ostaijen – op zijn beurt met Darwin en de kunstenaars van Der Blaue Reiter onder de arm – het autonomiebeginsel van de kunstenaar had proberen af te dwingen (cf. 2.2.1), eist nu ook zijn stadsgenoot De Vree voor de kunstenaar het recht op onbelemmerde creativiteit op. En ook hij vindt dat de noodzaak van het materiaal ("het processus der creatieve krachten") moet bepalen hoe het kunstwerk eruit zal zien. Door de concentratie van de moderne kunstenaar op het ontstaansproces van het werk, komen uiteraard allerlei technische problemen in het centrum van de aandacht te staan. Zo ook bij de dichter. Hij onderzoekt zijn materiaal, vaak puur op instinct, zonder veel kennis van metier of een of andere artistieke opleiding. Het resultaat zal vaak verrassen, nog vaker misschien zelfs choqueren; dat is normaal, aldus De Vree, aangezien deze kunstwerken "uit onbekende maar ontsloten, doch ook uit vroeger verboden gebieden opwellen." Het gevoel van 'bevrijding' waar Adriaan de Roover het over had (cf. supra) had duidelijk ook zijn mentor De Vree in de greep. In het vorige nummer van *De Tafelronde* had die twee gedichten gepubliceerd die blij gaven van dat nieuwe gevoel. Het eerste, 'Grens-situatie', was – zijn titel getrouw – nog enigszins weifelend. Ouderwets sensitivisme ("Mei sprankelt / robinia's sprinkelen"), Brunclairiaans woordspel ("lago como / fonie / folio / folie") en modieuze kreten ("long-playing / g o a l / [...] / saxo caco chromo moto cola ping pong") liepen elkaar hier nog voor de voeten. [De Vree 1953e:434/De Vree 1979:184-185]¹⁹ Voortdurend probeert de dichter in deze verzen het natuurlijke (het in de kunst 'normale') te koppelen aan iets avant-gardistisch of moderns. De jazz komt hier voor in de primitieve slagwerkvorm waarmee het genre in Vlaanderen spreekwoordelijk geassocieerd werd,²⁰ én in een ornithologische variant ("toen ik klein was maakten we graag blekken muziek / dat doet nu de cymbalist merel boven de knikkertellers uit"). En even later worden ook Mallarmé en Debussy met een ruk dé populaire muziek van de vroege jaren vijftig in getrokken ("een engelse faun toert in zijn après-midi / iemand slaat de jazz in het vlees van zijn bil"). Ook dé iconen van de moderne beeldende kunst komen in het stuk voor ("in de tuinstoel speelt picasso kaart met matisse") en in deze context verbaast het dan ook niet om plots het enige Vlaamse avant-gardewonder te ontmoeten, in dezelfde (initiaal-)vermomming overigens waarmee hij zichzelf opvoerde in het gedicht 'Asta Nielsen' in *Bezette Stad*: "in de warande schiet p v o wortel / maar de pastoor snoeit het avontuur van de poeet". De kerk (of anderen met preekneigingen) wordt hier in de schoenen geschoven dat ze het Van Ostaijen ontzettend moeilijk hebben gemaakt. De Vree gebruikt Van Ostaijen hier duidelijk (ook) voor eigen doeleinden; ook hij voelt zich immers door moraalriders op de vingers gekeken en afgewezen. In het gedicht combineert en vergelijkt hij de autonomiekwestie met de esthetische bezwaren die de avant-garde te verduren krijgt: "de stilte is niet in te denken zonder futuristische fanfare / broem brom brum brem pfu-ie-t / suske-wiet / zoals in vlaanderen 't woordspel niet is in te denken / zonder 't vermaan van het credo". [ibidem]

Het ene bestaat dus slechts bij gratie van het andere, al het is maar de vraag of voor De Vree de rest van de vergelijking opgaat. Hij wil zich immers wat graag bevrijden van de moralistische vermaningen om zich helemaal op het woordspel te kunnen richten, maar als romantisch én avant-gardedichter houdt hij waarschijnlijk evenveel van de stilte als van het geschetter van de futuristische fanfare die natuurlijke én machinegeluiden weet te combineren. En hij leert snel: “ik tracht te luisteren naar de rookspiraal uit mijn twenty one”. Als dichter beheerst hij de kunst hier echter nog niet helemaal; veel meer dan een opsomming van wat moderne en ongewone beelden en klanken is het gedicht niet; een formeel equivalent voor al dat ‘nieuwe’ geweld heeft De Vree in ‘Grens-situatie’ nog niet gevonden. In zekere zin loopt hij hier vast in een modernisterige retoriek op een manier die aan de Brunclair van de vroege jaren twintig doet denken (cf. 2.2.2.1). In het volgende gedicht in *De Tafelronde* bevindt hij zich duidelijk aan de overzijde van de grens. De legende wil dat de dichter het op een avond “toen de ruzie tussen traditionelen en zg. experimentelen weer hoog opliep” in één trek op een bierkaartje schreef. “Met een wijd gebaar wierp De Vree het bierkaartje weer op tafel en riep uit: ‘Voilà, trek er nu uw plan mee. Ik ga voortaan deze weg!’” [De Roover 1989:177] Het betreft hier ‘terrena troubahi’, waarmee hij zowel in de bloemlezing *h.eros.hima* [De Vree 1965b:38] als in zijn *Verzamelde gedichten* [De Vree 1979:176] zijn ‘tweede periode’ en de bundel *Appassionato* afsloot.²¹ Dit liefdesgedicht combineert op een oorspronkelijke manier de vederlichtheid en zuiver thematische muzikaliteit van, bijvoorbeeld, Van Ostaijens ‘Zeer kleine Speeldoos’ [II:209] met de fascinerende mantrakwaliteiten van Hugo Balls klankpoëzie én het mimeert – net als Van Ostaijen in *Bezette Stad* en Apollinaire in *Calligrammes* (cf. 2.2.2.2) – “tot in de vorm [...] een fallus” [De Vree in Florquin 1971:166] en dus in zekere zin de inhoud:

klim zacht
 spring licht
 serena tin en zon
 ik win
 ik won
 suaaf en gaaf
 terrena
 terrena
 terrena
 trou
 ba
 hi
 nirwana
 bella
 notte
 tamate limahoï
 klim licht
 terrena
 spring zacht
 terrena

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

je
trou
ba
hi
je
trou
ba
hi

In *De Tafelronde* van augustus-september 1953 vulde dit gedicht slechts de helft van de bladzijde, de linkse kolom. Rechts stond, volledig symmetrisch, een Franse vertaling (“monte doucement / saute légèrement / sereine soleil étain” [De Vree 1953e:435]). Die nam hier en daar uiteraard enkele dubbelzinnigheden weg,²² maar dat maakte de schok voor de ‘gewone’ lezer er niet minder om. “Men heeft mij naar aanleiding van een zo pas verschenen gedicht verweten dat ik een ‘ondicht’ gemaakt heb, dat mij en mijn werk onwaardig is,” bracht De Vree de kwestie ter sprake op het debat. [De Vree 1953f:524] Die lezers vergissen zich, aldus de dichter, want het gedicht in kwestie ligt helemaal in het verlengde van wat ik eerder al aan modernistische poëzie maakte. Alleen: dat is niet opgemerkt. “Ik mag gerust zeggen dat op Buckinx en Verbeeck na, nog zeer weinigen attentie hebben gehad voor het surrealisme van vele van mijn gedichten.” [ibidem] Dat lijkt me dan weer *wishful thinking* van De Vree – en zijn collega De Roover zou hem daar later ook op wijzen²³ – want behalve het erotische zie ik geen enkel element in zijn (vroegere) poëzie dat op een of andere manier met het surrealisme verbonden kan worden.²⁴ De Vree lijkt hier – en daar wijst ook het vervolg van zijn betoog op – ‘surrealisme’ te verwarren met ‘niet-strikt-realistisch’. Na een schets van de uitermate prozaïsche buurt rond Sint-Andries in Antwerpen waar hij geboren werd, beschrijft hij in zijn lezing een soort van nachtelijk visioen waarnaar hij in zijn werk steeds terugverlangde: “Het komt in je los wat je niet hebt gekend: die geheimzinnige andere wereld naast of overheen die van alle dag en die troebelheid zal voortaan alles beheersen en overschaduwen en niets meer zal tegenhouden dat het beeld van de matroos in jezelf zit: de zwerver in de onbestendigheid naar het land der onmogelijkheden.” [idem:525] Het gedicht dat hier als bewijsexemplaar op volgde was een uitermate klassiek stemmings-specimen vol “stilten”, “avondlijk zwerven” en “melancholieke matrozen”. [ibidem] Dat was dus De Vree’s visie op het surrealisme: een buitenmatig romantisch heimwee naar een andere, absolute wereld. Van enige vorm van politieke actie of kritiek was hier geen sprake. De Vree wou de wereld niet veranderen, hij wou hem ontvluchten. De enige vorm van transgressie die echt bij hem paste was het ook door de surrealisten bedreven negeren van de ‘normale’ logica. Bij hem was het echter geen politiek gemotiveerde keuze; hij kon eigenlijk niet anders. Hij alludeert er trouwens zelf op. Toussaint van Boelaere en Urbain van de Voorde hadden zijn vroege werk mislukt en waanzinnig genoemd. De Vree had nog kunnen wijzen op het vernietigende oordeel dat Albert Westerlinck over hem had gevelde in de vroege jaren veertig (ik citeerde dit al in 3.4: “Nu ben ik echter tot de paalvaste overtuiging gekomen dat die man alleen schijn-diepe wartaal schrijft” [Westerlinck 1942:115]).

Staalhard bewijzen kan je dit natuurlijk niet, maar het komt me voor dat De Vree juist zijn toevlucht heeft genomen tot de 'irrationele' avant-garde omdat die 'denkwijze' bij hem paste. "Ik kon volgens de Academie en de Esthetici niet discursief denken. Ontbreekt een werkwoord of een voegwoord dan sla ik poëtisch de bal mis. *Synthese, raccourci, analogie* en *substitutie*, zij alleen waren bij machte mij naar het *imaginatieve*, en verder nog naar het *inventieve* te drijven dat als 'vormencultus' vrijwel niet werd aanvaard of verworpen," schrijft hij zelf aan het eind van zijn lezing. [De Vree 1953f:526] Ziehier *le nouveau* De Vree: de man die van zijn zwakke punten kwaliteiten weet te maken, een continuïteit weet te leggen in wat discontinu lijkt (in casu: de verwijzing naar *vormen/Vormen*, cf. 3.4) en zijn estheticisme verkocht krijgt door het te kaderen in een maatschappelijke ontwikkeling.

Door de publicatie van de verschillende bijdragen tot het debat over 'Traditie of experiment in de poëzie' had *De Tafelronde* het schisma binnen de redactie duidelijk voor de buitenwereld geafficheerd.²⁵ Hoewel het in de loop van de volgende jaargangen duidelijk zou worden dat de vernieuwingsgezinden onder leiding van Paul de Vree het pleit aan het winnen waren, bleef het blad nog geruime tijd een zowel poëticaal als ideologisch onduidelijk imago hebben. Hoe moeilijk het is om een eenduidig ideologisch profiel van *De Tafelronde* te schetsen, blijkt bijvoorbeeld uit de teksten en figuur van Piet Tommissen. Deze latere econoom (EHSAL/LUC) was in 1952 betrokken bij de stichting van de (eerste incarnatie van de) Vlaamse Volksbeweging [NEVB 1998:3484] en schreef in de jaren vijftig onder eigen naam voor nationalistische, vaak uit collaboratiekringen gegroeide publicaties als *Opstanding*, *Dietsland Europa* en *Het Pennoen*. [idem:3082-3083] In *De Tafelronde* publiceerde hij over 'verwachte' auteurs als Ernst Jünger en Stefan George (in 1953) maar ook over de bepaald niet behoudsgezinde Heinrich Böll en Arno Schmidt (in 1955, het jaar waarin Schmidts verhaal 'Seelandschaft mit Pocahontas' de auteur een proces opleverde wegens godslastering en pornografie [Mysjkin 1994b:31]). In zijn reconstructie van het redactionele beleid van *De Tafelronde* bestempelt Bruinsma Tommissen als de enige nog resterende 'conservatief' in 1955. [Bruinsma 1998:121] In het licht van uitspraken die hij deed over homoseksualiteit en Genet is die karakterisering overigens goed te begrijpen.²⁶ In het maartnummer van 1955 zorgde Tommissen echter ook voor een absolute primeur, waarvan hij toen onmogelijk de draagwijdte kon hebben ingeschat, maar die hoe dan ook niet zonder betekenis is. In het Vlaamse tijdschrift *De Tafelronde*, dat ook meer dan veertig jaar later nog altijd geassocieerd wordt met collaboratie en rechts-conservatief estheticisme, introduceerde hij een gedicht van een dichter die in de tweede helft van de twintigste eeuw hét symbool is geworden van de poëtische omgang met de holocaust, Paul Celan. Terwijl hij in datzelfde jaar 1955 via vertalingen van 'Todesfuge' en korte introducties vol biografische misinformatie voor het eerst opdook in tijdschriften in Londen en New York [Felstiner 1995:94-95], publiceerde Celan in dit 'aangebrande' Vlaamse blad een gedicht waarvan inleider Tommissen, na een korte en wat de feiten betreft accurate inleiding, benadrukte dat het, "tot op heden nergens gepubliceerd werd en dat het van recente datum is. Celan zelf beschouwt het als representatief voor zijn *ars poëtica!*" [Tommissen

de positie
van Piet
Tommissen

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

1955:289] Het gedicht in kwestie, ‘Vor einer Kerze’, zou later dat jaar ook verschijnen in Von Schwelle zu Schwelle, Celans tweede ‘officiële’ bundel.²⁷ Tommissen noemde Celans debuut *Mohn und Gedächtnis* een “zeer belangrijke dichtbundel” en vermeldde dat de dichter in “Duitse kennersmiddens een zekere vermaardheid” had verworven. [ibidem] Tegelijkertijd schaarde hij zich echter ook achter de door Celan als kwetsend ervaren [Felstiner 1995:95] opmerking van de Duitse criticus Curt Hohoff, die had geschreven dat het bij Celan moeilijk is om door de hooglitteraire “Gebärde” te kijken. [in Tommissen 1955:289]²⁸ “Inderdaad kan men wantrouwig staan tegenover de nieuwe pathos-vorm die dichters als Celan in hun gedichten verwerken”. [ibidem] Dat voorbehoud zal echter niet al te ernstig geweest zijn; waarom zou hij zich anders de moeite getroost hebben deze in zijn taalgebied totaal onbekende dichter te introduceren? Celans kwaliteiten wogen blijkbaar zwaarder door dan de sporen van een – sinds het poëtische (én politieke?) failliet van de humanitair-expressionisten – in Vlaanderen gewantrouwde pathetiek.²⁹ Tommissen, “conservatief” of niet, schreef overigens ook een kort stuk over Van Ostaijen. In *Sint Victors Galm*, een Turnhouts oudleerlingentijdschrift, trachtte hij in de zomer van 1953 een ‘Korte inleiding tot het wezen van Paul van Ostaijen’ te geven. Dat wezen zat voor hem niet in het toen recent verschenen *Verzameld Werk* (cf. 5.5), maar – net als voor Gilliams – in een strenge selectie van gedichten en prozastukken. Waarom hij meende dat men “vooralnog” beter had gewacht met het uitgeven van de volledige werken vertelt hij er helaas niet bij. [Tommissen 1953b:29, cursivering gb] Wellicht had het te maken met zijn wat paternalistische houding tegenover “de doorsnee-lezer”. [idem:28] Die kon maar beter niet té erg uit zijn evenwicht gebracht worden door de strapatsen van Van Ostaijen. Zelf had hij daar natuurlijk geen moeite mee. Het werk van Van Ostaijen vond hij “verbluffend” en dat “niet enkel in Vlaanderen doch op Europees plan!” [idem:27] De gemiddelde Vlaming stond echter na anderhalve eeuw Vlaamse Beweging zelf nog niet op dat “Europees plan” en dus zou hij de “vreemdsoortige procédés” van Van Ostaijen (“gedichten zonder zintekens, gedichten met gapingen tussen de woorden”...) wel eens kunnen interpreteren als “de elubricaties van ’n wispelturige geest die met zijn tijd geen raad wist”. [ibidem] Nogmaals, dat was niet Tommissens mening. Hij kon zich inderdaad voorstellen dat het Van Ostaijen “ernst” was geweest. Dat echter het experiment in deze kringen in de zomer van 1953 nog niet automatisch positief geconnoteerd werd, blijkt uit deze formulering: “Er mag [...] niet uit het oog worden verloren dat Van Ostaijen een begenadigd experimentator was en dat zijn poëtisch oeuvre bijgevolg voor kritiek vatbaar is en blijven zal.” [ibidem, cursivering gb] Hoewel Van Ostaijen dus “begenadigd” was, zou hij door zijn experimenteerzucht toch altijd controversieel blijven. Dit tussen-standpunt vatte waarschijnlijk ook Tommissens positie binnen *De Tafelronde* samen: hijzelf stond weliswaar open voor vernieuwing, maar hij had zeker ook begrip voor mensen die de kerk in het midden wilden houden. Los van die restrictie was hij zelf vol lof over Van Ostaijen: “Ik zie Van Ostaijen als een man die iets te zeggen had en die ook inderdaad iets verwezenlijkte: daarover zou men het toch moeten kunnen eens worden!” [idem:28] Toen die consensus groeide tijdens de jaren vijftig en er met andere woorden een steeds positiever beeld van het experi-

ment groeide, liet Tommissen blijkbaar alle voorbehoud varen. Op het moment dat alle traditionelen en gematigden *De Tafelronde* al lang verlaten hadden, zat hij nog altijd in de redactie. Zelfs op het toppunt van het avant-gardisme binnen het blad (na 1963, toen de concrete dichters De Vree en Chopin het blad leidden samen met jonge wilden als Max Kazan, Freddy de Vree en Marcel van Maele) was hij nog altijd een van de ‘correspondenten’.

Een opmerkelijke en voor tijdgenoten waarschijnlijk ook onverwachte steun in de rug kreeg het vernieuwingskamp binnen *De Tafelronde* van Vital Celen (1887-1956). Deze befaamde kenner van het werk van rederijker Michiel de Swaen ontpopte zich in de laatste jaren van zijn leven plots tot een pleitbezorger van de moderne lyriek. Met zijn *Schets van de ontwikkeling der moderne poëzie* zorgde hij een jaar voor zijn dood zelfs voor een van de allereerste Vlaamse literair-historische studies waarin het traject van de moderne poëzie beschreven werd van Hölderlin en Novalis over Poe, Baudelaire, Rimbaud en Mallarmé tot Tzara, de surrealisten en de contemporaine lettristen. In vergelijking met het latere, hier al enkele keren vermeldde *De kinderen van het slijk* (1974) van Octavio Paz was Celens studie vanzelfsprekend oppervlakkig en onvolledig, maar de titel van zijn werk (*Schets van...*) geeft al aan dat hij niet de pretentie had hiermee een definitief beeld te geven van de ontwikkeling van de moderne poëzie. Eén jaar voor dat andere standaardwerk – *Die Struktur der modernen Lyrik* van Hugo Friedrich – vertelde Celen hier echter wel het verhaal met zowat alle protagonisten die zouden blijven opduiken in soortgelijke studies en bloemlezingen.³⁰ Eén belangrijke – en in deze context uiteraard extra betekenisvolle – toevoeging aan die canonieke lijst moderne dichters was het duo Gezelle-Van Ostaijen. Gezien Celens definitie van ‘modern’ (gefocus op het metafysische, het onuitsprekelijke) ligt hun aanwezigheid vanuit ons standpunt misschien voor de hand, maar halfweg de jaren vijftig was het allesbehalve algemeen aanvaard dat, bijvoorbeeld, Van Ostaijen zou figureren te midden alom gerespecteerde dichters als Hölderlin, De Nerval en Valéry.³¹ Gezelle en Van Ostaijen waren – anders dan de ‘internationale’ dichters – weliswaar geen onvermijdelijke stapstenen in de ontwikkeling van de moderne poëzie,³² maar het belang van hun bijdrage voor de ontwikkeling van de plaatselijke poëzie was voor Celen onbetwistbaar. Gezelle schreef immers al zuivere poëzie voor die term was uitgevonden en ook “de overschrijding van het sensorische” in zijn gedichten maakte hem tot een typisch modern dichter. [Celen 1955:65] Als (humanitair) expressionist was Van Ostaijen volgens Celen niet modern, maar zijn uitgesproken autonomieopvatting en latere poëzie en theorie waren dat beslist wel: “Zijn beschouwingen over zuivere lyriek en zijn prestaties in die richting vormen een bijdrage, die haar belang heeft op internationaal plan. Op het gebied van de typografische experimenten leverde hij proeven, die niet kunnen worden voorbijgezien.” [idem:69] En ook dat laatste was een opmerkelijke bewering, want halverwege de jaren vijftig had *Bezette Stad* nog lang niet de cultstatus die het vandaag bezit. Paul de Vree en Adriaan de Roover uitten enig voorbehoud wat het al dan niet opnemen van bepaalde auteurs betrof (waarom wel Valéry en niet Rilke, waarom niet Apollinaire en de Duitse expressionisten...?), maar dat Celens studie “het huidige avant-gardisme zeker ten goede” kwam, was voor hen duidelijk.

Vital Celen
over
moderne
poëzie

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

[De Roover 1955c:373] Niet alleen was Celen een gerespecteerd docent, zowel door zijn leeftijd als zijn bekende filologische werk kon hij onmogelijk als een wilde tafelspringer gecatalogiseerd worden. Hij was, kortom, de ideale persoon om de modernisten in *De Tafelronde* extra symbolisch kapitaal te bezorgen. Wat hij concreet beweerde over de moderne poëzie zal hen zeker ook niet onwelgevallig zijn geweest. “De poëzie die hier bedoeld wordt, ontvlucht de werkelijkheid niet, zij overschrijdt haar,” stelde hij onder meer. [Celen 1955:6] Gezien de historische stamboom die hij van de moderne lyriek schetste, gaf hij De Roover en co hiermee een argument in handen waarmee ze zich konden verdedigen tegen de talrijke aantijgingen als zouden zij louter formele en (dus) escapistische kunst bedrijven. De moderne poëzie, van Hölderlin tot Van Ostaijen en van Gezelle tot de surrealisten, was volgens Celen in wezen een *gestelijke* aangelegenheid; steeds intenser probeerde ze het wonderlijke, het goddelijke en het transcendente te vatten en uit te drukken. Bij Novalis gebeurde dat nog erg expliciterend filosofisch, maar vanaf de prozagedichten van Rimbaud en het werk van Mallarmé zouden de dichters dit mirakel trachten te realiseren via het woord zelf, via de woordkunst. [idem:52-53] Dat deze pogingen tot extreme experimenten leidden lag, gezien de aard van het onderzoek, voor de hand. Celen was dan ook niet geschokt door het bewust uitschakelen van de rede door de surrealisten of de al even bewuste afbraak van het woord door de letteristen. “Het nieuwe is een dyonisch [sic] scheppen van kosmisch-mystieke aard,” wist hij. “Het uit zich in een vorm die anarchistisch lijkt, maar tot deze kunst behoort, haar eigen en noodzakelijk is.” [idem:82, cursivering gb] Hoewel de allernieuwste tendensen binnen de moderne poëzie voor buitenstaanders altijd weer arbitrair en gezocht leken, waren de dichters zelf – naar eigen zeggen – altijd weer op zoek naar een noodzakelijke vorm.

de 55'ers als
ware
erfgenamen
van Van
Ostaijen

Dat aan Van Ostaijens typografische experimenten niet voorbij mocht worden gegaan, was overigens niet alleen de opvatting van de oude professor Celen. Paul de Vree begon zelf ook typografische eigenaardigheden in zijn gedichten te verwerken – zie het later geciteerde ‘Veronica’ – en zelfs het aan hem opgedragen verhaal ‘De stad van Kra Magnon’ van *Tafelronde*-redacteur Ivo Nelissen bevatte, behalve vooral Schierbeekiaanse experimenten, ook enkele duidelijk aan Van Ostaijen refererende passages waarin verschillende korpsen en stijgende en vallende letters werden gebruikt. [Nelissen 1956] Nelissen was slechts een van de letterlijk tientallen jonge Vlamingen die in de jaren vijftig en vroege jaren zestig debuteerden in of meewerkten aan *De Tafelronde*. Als er in Vlaanderen al sprake kan zijn van een (post- of neo-)experimentele golf dan had die niets te maken met misschien meer gerenommeerde bladen als *Tijd en Mens* of *gard-sivik*, maar alles met die ene grote, ronde tafel waaraan Paul de Vree iedereen liet aanzitten met ook maar een lichte neiging tot experimentalisme. Al snel begonnen de kritische begeleiders De Vree en De Roover te spreken over de 55'ers: de generatie waarmee de Vlaamse experimentele poëzie eindelijk afscheid nam van de ethische preoccupatie van Van de Kerckhove en Bontridder, en zich op het niveau van de Nederlandse collega's wist te hijsen. De generatie ook, die zich precies daardoor de ware erfgenaam van de door Walravens geclaimde Van Ostaijen mocht noemen. Naar

aanleiding van de modernistische (“experimentele”) anthologie *waar is de eerste morgen?* schreef Paul de Vree op 3 januari 1956: “Walravens doet verkeerd Gezelle, Van Ostaijen en Burskens aan de ingang van deze neo-expressionistische school (*Tijd en Mens*) te plaatsen. Ze zijn meer op hun plaats voor de Vijfenvijftigers (55-ers).” [De Vree 1968a:39] Wat De Vree deed besluiten dat er juist in 1955 een trendbreuk was geforceerd is niet helemaal duidelijk. De oprichting van *De Tafelronde* én het betekenisvolle tuindebat van het blad zowel als De Roovers *woordschurft* én het begin van zijn eigen ‘derde periode’ dateren uit 1953. In 1955 werd weliswaar ook *gard-sivik* opgericht (cf. 5.5), maar nog los van de vraag of zij samen één front wilden vormen, waren zowel Gust Gils als Paul Snoek al eerder gedebuteerd. De boodschap was hoe dan ook duidelijk: ‘Van Ostaijen en co zijn van ons’. De Vree’s motivering van deze boude bewering klonk, niet verwonderlijk, als een bestudeerde variant van een paar bekende Van Ostaijenmaximes: “De poëzie een existentieel woordspel (met de nadruk op spel) en niet een zending, noch van ontbindende, noch van bindende aard, zo zie ik het doorsniewerk van de *garde-sivik*- [sic] en *taptoe-jongeren*, alsmede van *De Tafelronde*-groep; poëzie als feit niet als tussenkomst of boodschap.” [idem:40]³³ Dat spel-element en (dus) de weigering om een boodschap uit te dragen echode Van Ostaijens late opvattingen hieromtrent. De bevestiging van de poëzie als “feit” en de weigering van “tussenkomst” was dan weer een reactie op de retorische vraag die Walravens op het eind van zijn inleiding tot *waar is de eerste morgen?* had gesteld (“Is een vers van deze dichters meer dan een object van schoonheid: een feit en een tussenkomst?” [Walravens 1955b:21]). Walravens zelf hoopte dat de poëzie een feit en een tussenkomst kon zijn, maar hij liet in het midden of ze dat ook echt was. De Vree wou alvast wat die tussenkomst betreft niet eens de mogelijkheid overwegen; hij geloofde simpelweg niet (meer) dat poëzie in staat kon zijn om “een geweten te schoppen” [De Vree 1968a:40] en zelfs als ze dat wel zou kunnen, zou hij het niet willen. Hij had zijn les intussen geleerd. Schreef hij hier niet letterlijk “hoe door de feiten verrechtvaardigd!” zijn standpunt in dat opzicht was? [idem:40-41] Hij vertelt er niet bij om welke feiten het hier gaat, maar vermoed kan worden dat hij naar zijn eigen oorlogs- en repressieverleden verwijst. Toen had hij immers aan den lijve ondervonden hoe onstandvastig de politiek kon zijn. Wat vandaag nog het juiste standpunt is, wordt morgen verketterd. De “telkens weer achter de ethische doelstelling opduikende publieke waardeschatting en politieke humeurigheid” [idem:41] konden de schrijver zuur opbreken. Hij zou zich voortaan dus ver van elke concrete stellingname houden en zich terugtrekken in een esthetisch reservaat waarin de vrijheid ten volle beleefd kon worden (“waar is deze voor haar het meest gewaarborgd dan in het woordspel?” [ibidem]). De Vree en zijn 55’ers, kortom, bepleiten de volstrekte, herwonnen autonomie der dichtkunst.³⁴ Die bevrijding van elke dienstbaarheid sprak blijkbaar vele jonge Vlaamse dichters aan. De brievenbus van *De Tafelronde* werd in die mate overspoeld door inzendingen en al dan niet in eigen beheer uitgegeven bundels experimentele lyriek, dat De Roover de indruk begon te krijgen dat de nieuwe lichte Lucebert en co had ingehaald. Hij verklaarde zelfs vol zelfvertrouwen: “het zwaartepunt van de dichtkunst ligt hedentedage [sic] in het zuiden.” [De Roover 1957a:87] De verschillen met de Vlaamse 50’ers waren volgens hem

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

niet gering: ze zijn “spontaner, vrijer dan hun voorgangers. Hun poëzie is frisser. Zij lijken welbespraakter omdat zij zich minder bezinnen op het woord”. [idem:87-88] Dat laatste is in deze context een belangrijke bewering, want volgens De Roover onderscheidden de nieuwe dichters zich op dat punt niet alleen van hun directe voorgangers rond *Tijd en Mens*, maar ook van de Van Ostaijen van het *Eerste Boek van Schmoll*:

De absolute lyriek van Paul van Ostaijen vertrekt van een intense woord-dynamiek, die hij in een objectieve ruimte tracht te houden, door het Ik van de dichter uit te schakelen. De experimentelen schrijven hun poëzie vanuit een intense beeld-dynamiek in een uiterst subjectieve ruimte; het Ik van de dichter vult het gedicht. [idem:88]

Dat Van Ostaijen vertrok vanuit het woord en trachtte het ik uit het gedicht weg te schrijven is duidelijk (cf. 2.2.2.1-2.5), maar volledig objectief maakte dat zijn gedichten toch niet (cf. 2.5). Het verschil met de nieuwe generatie wordt daardoor eigenlijk kleiner dan De Roover dacht: door op een erg persoonlijke manier hun gedichten met beelden te vullen konden de experimentelen, in het beste geval, (iets van) zichzelf uitdrukken zonder in directe belijdenis te vervallen, maar dat had Van Ostaijen eigenlijk ook gedaan. Zijn “ethos” [IV:330] klonk impliciet door in de resonantieketens van de woorden in zijn gedichten; bij de experimentelen gebeurde hetzelfde, maar dan door de keuze van de beelden. Het cruciale verschil blijft niettemin dat Van Ostaijen heel uitdrukkelijk de intentie had “de subjectiefste stroom” te laten “stollen tot objectiefste gestalte”, terwijl de experimentelen veelal – in het spoor van wat Van Ostaijen over Mallarmé opmerkte – van de dichtkunst “de subjectieve uitdrukking ener subjectieve ontroering” maakten. [IV:351]

Claude
Corban/
Korban

Bij een van de dichters waarmee De Roover zijn these wou illustreren, Claude Corban met name (*1936), dringt zich in dat verband de vraag op of die uiterst subjectieve invalshoek uiteindelijk toch niet geregeld opnieuw tot belijdenis-lyriek geleid heeft. Corban werd door De Vree ingehaald als een Vlaamse Lautréamont en iemand die op het vlak van de verrassende beeldassociatie “verder dan zijn voorgangers” was gegaan. [De Vree 1968a:67] De Roover op zijn beurt had het over een dichter met een uitzonderlijke “potentie en taalcracht”. [De Roover 1957a:95] Die kracht zou in zijn debuut *piedra del rayo* moeten blijken uit het repertorium hier gebruikte neologismen en gewaagde woordcombinaties, maar specimen als “mineraftengrond” [Corban 1956a:23], “vlinderbloemvoeten” [idem:27] en “[o]ntladingsbloemen” [idem:21] doen nu eerder gezocht aan dan wel, zoals De Roover vond, spontaan of vrij. De soepele taalkracht van de Nederlandse experimentelen waarmee de 55’ers zich graag associeerden werd in verzen als “De bomen zijn menigten aardwormen / op een platform ingetogenheid” bepaald niet geëvenaard. [idem:5] In plaats van een stap voorbij het neo-expressionisme van sommige *Tijd en Mens*’ers, lijkt Corban soms een extra stap terug te zetten, richting interbellum. Zo hadden “zieke sterren” [idem:20] en “De meteorsteen van de avond” [idem:22] niet misstaan in het op gelijkaardige beelden

ingestelde humanitair-expressionisme. En ook een aanvang als “Serafijnen nachten werpen me / uit het zadel” [idem:10] heeft meer met de romantische kosmologie van René Verbeeck te maken dan met de mystieke magie van Lucebert. Niet dat er niet vrijelijk geassocieerd zou worden in deze poëzie. Als Corban dicht “Onder de keerkringen van najaarshaat / help ik hongerkreeften uit kleisporen recht” [idem:12], mag je ervan uitgaan dat deze beelden via de verzwegen tussenstap ‘kreeftskeerkring’ met elkaar verbonden zijn. De vraag is dan alleen: wat zouden ze in godsnaam kunnen betekenen? Het eerste vers suggereert waarschijnlijk een cyclisch verloop: de haat keer elk najaar terug. Maar hoe die “hongerkreeften” samen te lezen met “kleisporen” en “recht helpen”? Misschien zijn er atavismen in het spel (“kleisporen”, die afdrukken van vroeger tonen) en een eveneens steeds weerkerend knagend tekort (honger) en verlangen naar een beter leven (kreeften?)... In vergelijking met de associatiestroom in een willekeurig Lucebertgedicht, vereisen de Corbanbeelden een veel bewuster, verstandelijker tussenkomst van de lezer. Bij “ik ben in de wind / de wind die mij stukslaat / als bliksem pygmeeënstammen / in de zwarte wereld / omringd door mijn kille / ijswitte machine van gezichtsindrukken” [‘Ik ben de man en de macht’, Lucebert 1966:82] kan je je vrijwel meteen iets voorstellen: iemand is dronken of loopt in de wind / die wind speelt hem parten / zoals een pygmeeënstam door een natuurkracht getroubleerd kan zijn / in Afrika..., bijvoorbeeld. Dat de ik door zijn eigen gezichtsindrukken omringd wordt lijkt misschien vreemd, maar aangezien de ik door de wind uit elkaar wordt gerukt kan het toch wel. Dit is uiteraard slechts een eerstegraadsinterpretatie van deze verzen, enkel bedoeld om aan te geven dat ze via associaties – zoals Van Ostaijen ook aantoonde aan de hand van ‘Zône’ van Apollinaire [IV:30] – een mentale werveling in gang zetten die de lezer in het gedicht trekt en hem er, als het goed zit, pas op het einde weer uit laat vertrekken. Dat is precies ook wat De Roover van beelden verwacht (“zij stuwen het vers vooruit, roekeloos en onweerstaanbaar” [De Roover 1955b:42]), maar wat die van Corban volgens mij slechts zelden bereiken. Ze stremmen meestal de ontwikkeling van het gedicht in plaats van het voort te stuwen. De lezer moet zich om het anderhalve woord afvragen op welke manier de woorden samen zouden kunnen horen. Ze doen dus een “beroep op het verstand” en dat vond Van Ostaijen altijd al “een vervelende dissonante in de lyriek”. [IV:378] Eerder dan autonome beelden lijkt Corban hier vaak neo-symbolistische zinnebeelden te gebruiken; in zijn universum staat “de veerman” voor de verbindingsman tussen twee soorten levens, en vertegenwoordigt de “dageraad” [Corban 1956a:18] dat gedroomde andere leven. Archetypisch-experimentele beeldspraak typeert het volgende poëtische gedicht:

Het woord wentelt letternaakt op de dorsvloer.
 Straatkeerders wandelen maatsgewijs
 en vragen of het woordwellust is,
 maar nog speel ik akkordeon met het woord,
 hang het veertien dagen op Sierra Nevada,
 maak er schrijfhoepels mee,
 spijker het vast op de molm van uw gezichtsveld,
 vorm er schuimschuitjes mee

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

die mastzwaaien in het reizend land:
 het eierstokwoord wentelt
 op het marsland van mijn lenden.
 [idem:26]

Door de duidelijke meta-inslag is het hier niet zo moeilijk de associatieketen enigszins te reconstrueren. Het woord wordt tot op de letter uitgekleeft en springt, als werd het met een dorsvleugel bewerkt, op en neer; straatkeerders (door de maatschappij ingehuurd om de wereld *proper* te houden) passeren in kadans en vragen of het hier een geval van “woordwellust” betreft (door het naakte op en neer gaan is de link met seks snel gelegd). De geschetste tegenstelling is duidelijk: hier wordt korte metten gemaakt met de klassieke, metrische, deftige poëzie ten voordele van een veel lichamelijker, spontaner en speelser variant (de akkordeon, de schrijfhoepel). Het is een woord dat leeft en indruk maakt en zich afzet tegen het traditionele (vastgespijkerd in de molm – verrot hout³⁵), trots spelevarend naar andere oorden (“schuimschuitjes [...] mastzwaaien in het reizend land”). Het slotcouplet (“eierstokwoord”, “marsland van mijn lenden”) versterkt de seksuele en organische lectuur nog: dit woord bevat alles om zich voor te planten en verre, onbekende oorden (mars) te bereiken. Hoewel Corbans gedichten – ondanks de beschuldiging van Van Ostaijenepigonisme aan zijn adres [Van Rooy 1995-1996:163] – aan de oppervlakte formeel noch thematisch iets met die van Van Ostaijen te maken hebben, kan er wel een parallel getrokken worden tussen de visie die hier op (het ontstaan van) het gedicht geschetst wordt en het beeld dat Van Ostaijen daarvan gaf in zijn ‘Guido Gezelle’ (cf 2.5). De erotische component was bij Van Ostaijen indirect aanwezig (“scheut die schiet / straal die spat” [II:215]) en in beide gevallen wordt er door het woord een kracht losgemaakt die de geijkte metrumboekjes nooit kunnen veroorzaken. Waar Van Ostaijen altijd metafysische ambities heeft met het gedicht, volstaat het voor Corban blijkbaar om de grenzen van zijn fysische wereld enigszins te verleggen (“Sierra Nevada”, “reizend”, “mars”). Boon was onder de indruk (tot twee keer toe schreef hij dat Corban “werkelijk talent” had [Boon 1997:956,957] en dat hij het “werkelijk heel mooi” kon zeggen [idem:956]), maar met een hem kenmerkende no-nonsense-opmerking signaleerde hij toch ook enig voorbehoud. Hij had namelijk met het woordenboek in de hand zelf een gedicht in elkaar gedraaid met lukraak gekozen naamwoorden en werkwoorden en kwam, alle respect voor de experimentele dichters ten spijt, tot de conclusie “hoe gemakkelijk het is woorden achter elkaar te plaatsen die niets met elkaar gemeen hebben.” [idem:957] We stoten hier op de blinde vlek van vele experimentelen én op een in het kader van de ontwikkeling van de moderne poëzie opmerkelijke paradox. Steeds opnieuw hebben dichters geprobeerd om de dichtkunst autonoom te maken, ze te bevrijden van maatschappelijke (ethische, gezagsgetrouwe) plichten en formele beperkingen (rijmschema’s, metrum, beeldgebruik). Na een initiële boom (het vrije vers in de jaren twintig, het ongebreidelde beeldgebruik dertig jaar later) komt er blijkbaar toch telkens opnieuw én van binnenuit een tegenbeweging: Van Ostaijen begon een strijd tegen het vrije vers (cf. 2.5), Boon en ook Claus (cf. 5.5) deden hetzelfde met de metaforiekdiarree.³⁶ Steeds opnieuw blijkt de dichtkunst uiteinde-

lijk dus toch een *gebonden* vorm te zijn, een laboratorium waarin weliswaar de grenzen van de vrijheid afgetast kunnen worden, maar waarin de volledige anarchie telkens weer wordt afgewezen.

In dat opzicht is het niet zonder betekenis dat in Corbans volgende bundel *securitine* de beeldspraak, in De Vree's woorden, "iets minder meteorisch" was [De Vree 1968a:71]; de beelden kwamen dus minder plompverloren uit de lucht gevallen en hoorden veel 'natuurlijker' bij elkaar. Soms lijkt het alsof de dichter deze evolutie bewust tematiseert. Ergens schrijft hij dat hij "de banjo luidruchtigheid / voorgoed [wil] opsluiten in de woonwagen". In de slotverzen van het zelfde gedicht staat dan echter toch weer de volgende smeekbede: "Hef een huilend credo aan / en spreid alle argushanden / over mijn onrust liever uitgesproken." [Corban 1957b:13] Die dubbelzinnigheid typeert het hele boek. Er is een drang tot thuiskomen én tot uitbreken. De aanwezige onrust wordt met verschillende zintuigen (argus = oog, handen = tastzin, uitspreken = spraak) geuit, maar met als uiteindelijke doel ze te sussen. In het aan zijn vader opgedragen openingsgedicht schetst Corban een erg romantisch contrast tussen een beschermende en een gevaarlijke wereld, en ook hier gebruikt hij daarvoor zowel archetypische als oorspronkelijke beelden: "Nu worden we toch tuimelziek / in de baai der haaien, / maar eens zullen we onder de wind schuilen / en dankbaar lachen / in het rijpe klokhuis welbehagen," aldus de dichter. [idem:9] Het "tuimelziek" kan niet alleen verwijzen naar het kolkende en boulverserende moderne leven, maar ook naar de speelse buitelingen van een dolfijn (tuimelaar), die dan in het volgende vers tegenover de "baai der haaien" wordt gezet. Die dubbelzinnige opposities (haai /dolfijn, tuimelziek/welbehagen) zijn lang niet de enige in deze bundel. In een prozapassage voorin legt Corban op een gelijkaardige manier de titel van het boek uit: "Securitine is hel en huis, mysterie van steen, vrouwelijke zee, mannelijk land en hemel van water, toegevroren teerling en wijdopen wellust. Securitine wordt gewonnen op de banken van een schuimend klokhuislichaam in onze dichtertelijke vleeswonde." [idem:7] Hard en zacht, vrouwelijk en mannelijk, gesloten en open: binnen deze polen speelt het boek zich af. Dit dualistisch denken was niet uitzonderlijk in deze periode. Onder meer bij Willy Roggeman komen dezelfde tegenstellingen voor (cf. 6.1). Interessant is echter dat Corban ze, zoals in de geciteerde verzen, niet in strenge goed-fout-categorieën onderverdeelt, maar één beeld tegelijk positief en negatief weet te connoteren. Soms doet hij dat erg ingenieus. Het klokhuis (hart, maar ook afgekloven overblijfsel van de appel) levert in het gedicht bijvoorbeeld welbehagen, maar in de prozatoelichting wordt het geassocieerd met een "vleeswonde". Ook de syntaxis van de zinnen is in vergelijking met het debuut vereenvoudigd en ook dat komt de verstaanbaarheid ten goede. In een 'normale' context vallen afwijkingen en dubbelzinnigheden makkelijker op, waardoor ze veel functioneler zijn. Zo blijkt dan dat de dichter de neiging heeft om gevoelens in een beeld te verpakken en ze op die manier van hun heftigheid te ontdoen: zo "schildert de regen alle pijnbomen koel" en "kruimelt" het "keramiekgeluk" af. [idem:14, cursivering gb] Zodra Corban het wil hebben over wat De Vree enigszins eufemistisch "het klimaat der vrouw" noemt [De Vree 1968a:68], heeft hij dan weer de neiging om een wat vreemde mix van verheven Verbeeck- en aardse, Oostakkerse, Clausbeelden te brouwen: "in uw schoot-

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

gebeente / pleng ik het hars / tot een vestaals vuur / van oud bloed en jonge liefde”. [Corban 1957b:18] Vooral naar het einde van de bundel wordt de metaforiek echter weer eenduidiger en schrijft Corban opnieuw een licht symbolisch gecodeerde belijdenislyriek. “Ik wenk de *veerman* tweemaal / voor deze nacht,” [idem:21, cursivering gb] gebruikt identiek hetzelfde sjabloon als in *pie dra del rayo* en ook de betekenis van “Ik heb de gondola verlaten / en vaar voorgoed / op een nieuw maar lastig kaperschip” [idem:20] verrast niet echt. Hieruit blijkt dan weer een andere ‘probleem’ van de experimentele lyriek: zodra het oorspronkelijke en toch betekenisvolle beeld ontbreekt, dreigt de dichter opnieuw in de relatief eenduidige *mededeling* te vervallen. De grote stap die de nieuwe poëzie gezet heet te hebben (weg van de expliciete zeggings, gefocust op de woordmagie) blijkt dan een wankel huppelpasje te zijn waarbij, zoals algemeen geweten, een enkel gauw is verzwikt. “Ik wil roepen / als een verstrikt beest / maar ik ben al een kist / vroege verlangens,” schrijft Corban dan. [idem:30] Maar elders lukt het veel beter. In normale spreektaal slaagt hij erin, welhaast op zijn Gust Gils’ (cf. 5.5), absurditeit, wanhoop en twijfel te laten weerklinken in een strofe die nergens melig of expliciet wordt: “Is het niet eeuwen beter / rechtstaand / met zijn schouders in zijn zakken / te sterven / of namen als affiches oktaven luidop / in de nacht te gillen?” [idem:25] Die “eeuwen” kan er strikt genomen niet staan (de syntaxis vereist iets als “eeuwenlang”), maar maakt de tekst juist daardoor interessanter: misschien worden de “eeuwen” hier aangesproken of moeten ze alleen heel kort het eeuwigdurende van het geschetste tafereel oproepen. Dezelfde dubbelzinnigheid kenmerkt het volgende beeld: hoe kan iemand “rechtstaand” (opstaand, dus) zijn schouders in zijn zakken hebben (een houding die veronderstelt dat de persoon perfect dubbelgevouwen is óf dat de jas omgekeerd over die persoon hangt) en zo sterven? Is dit een vestimentair gewaagde variant op de kruisdood, een omkering van alle waarden en wetten? Op dezelfde manier suggereert het beeld van het namen gillen (“als affiches oktaven luidop”) een aan de praat- en roepgrage moderne mens aangepaste variant van de sisyfusarbeid. Eenzelfde combinatie van vertrouwdheid en vervreemding roept ook het volgende gedicht op:

Het sneeuwt
 witte merels over Pampeluna:
 alles wordt sneeuwkwante close-up,
 het heimelijk blauw
 van uw walvissoog staat wit
 en de toren op de stad kwart voor twaalf
 en bijna confetti.

Honden rillen in de hagen
 en grazen op hun oorlogshuiden het water weg,
 onder de daken der huizen
 legt men het gekreun van kinderen
 in warmer bedden.
 [idem:26]

Dit lijkt een mooi voorbeeld van wat De Roover naar aanleiding van onder meer deze bundel omschreef als een “situatie-gedicht” [De Roover 1957a:88]: een opeenvolging van feiten en waarnemingen die samen niet een of andere metafysische kern moeten suggereren, maar gewoon ‘zijn’. De Roover meende hiermee een verschil aangeduid te hebben met de zuivere lyriek van Van Ostaijen (cf. infra). Op het eerste gezicht is dat een weinig overtuigende categorisering. Uiteindelijk zijn ook nogal wat van de late Van Ostaijen- én Burssens- én Verbruggedichten opsommingen van gebeurtenissen (paarden die drinken, kano’s die varen, mensen die een boot takelen...). Het verschil zat hem voor De Roover waarschijnlijk in wat ik nu maar even ‘dieptesuggestie’ noem. Van Ostaijen vertelt inderdaad niet *zomaar*; hij stelt retorische vragen (“Waarom trilt de luit dan zo / klokjekwart vóór middernacht” [‘Wals van kwart voor Middernacht’, II:208], “Waarom schuiven de maan en de man getweeën gedwee naar de zee” [‘Melopee’, II:213]), geeft kennistheoretische commentaar (“en gij weet niet / wat dit beduidt” [‘Mythos’, II:218], “dit pampeluner meisje dat te Honoloeloe woont / ken ik niet” [‘Spleen pour rire’, II:214]) of andere filosofische wijsheden of overwegingen (“overall is nergens” [‘Gedicht’, II:200], “Ik vat nooit de vlam van het vuur in de verte” [‘Haar Ogen of de goed gebruikte Wensvorm’, II:198]). Hoewel hij ze niet echt expliciteert (al doet hij dat – zie het slot van ‘Haar Ogen’ of ‘Mythos’ – veel meer dan gemeenzaam wordt aangenomen) is er bij Van Ostaijen vaak sprake van een inderdaad *metafysische* commentaar of overweging. In het geciteerde gedicht van Corban lijken die te ontbreken. Voorts bevat het echter wél elementen die aan Van Ostaijen doen denken. Er zijn de “witte merels” (vergelijk: “witte duif” en “witte haas” in ‘Mythos’, [II:218]) die tegenover iets blauws staan (“blauwe nacht”, [ibidem]) en natuurlijk de weinig courante setting Pampeluna, die als “Pampelune” ook in ‘Spleen pour rire’ voorkomt. [II:214] Zonder duidelijke symboolwaarde te willen toekennen aan deze topoi lijkt het me toch weinig waarschijnlijk dat het hier louter een droge, realistische opsomming van een bepaalde ‘situatie’ betreft. Het feit dat het witte merels “sneeuwt”, dat “het heimelijk blauw” van een oog eigenlijk “wit” is en dat er dadelijk “confetti” uit de lucht kan komen vallen verleent het tafereel niet alleen een zekere graad van surrealisme, net als bij de late Van Ostaijen en bij Burssens en Verbruggen (cf. 2.5, 3.2 & 3.3) is dit alles duidelijk *unheimlich* gekleurd.³⁷ De rillende honden in de hagen & op de oorlogshuiden en het kreunen der kinderen moeten in dat opzicht niet onderdoen voor het donkere water dat om het staketsel kletst in ‘Het Dorp’ [II:237] of de haastig drinkende paarden in ‘Avondgeluiden’. [II:238] Of aan die gevoelens enige metafysische betekenis moet worden toegekend, valt moeilijk uit te maken. Dat Corban het in andere gedichten heeft over “de hiaten in de tijd / van twaalf tot twaalf” [Corban 1957b:28]³⁸ en het zingen van “een loreleilied” [idem:19] versterkt toch alvast mijn suggestie dat dit niet kan worden uitgesloten. Op de flap van *securitine* kondigde Corban nog de bundel *Een Sabiah Fluit* aan, maar daar zijn bij mijn weten enkel tijdschriftpublicaties van bekend. De invloed van Adriaan de Roover spreekt er onder meer uit lichamelijke beeldspraak zoals in “ik voel een hemelmerg uit mijn vingertoppen / [...] / de winter in mijn kraakbeen getand” [Corban 1956b:77], maar die staat nieuwe porties neo-expressionistische pathetiek niet in de weg (“een afgeknakte nacht / die

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

huivert / links in mijn lijf de peper van de pijn.” [idem:78] Claude Corban werd later Korban en onder die naam werd onder meer werk van hem opgenomen in *Diagram* (waarvan hij ook redacteur was) en een speciaal slotnummer van *De Meridiaan* (1960), maar toen bleek met het einde van dat blad ook zijn momentum voorbij. De drie gedichten van hem die hetzelfde jaar in de tweede druk van *waar is de eerste morgen?* werden opgenomen boden nochtans uitzicht op een nieuwe stap in zijn ontwikkeling. Door dialogies en beeldrijke terzijdes in zijn verzen te verwerken (“Mag ik nacht en inkt spelen, / natte vogelaar, / vochtige slaapwandelaar?” [in Walravens 1960b:203]) had hij een uitweg uit de experimentele impasse kunnen vinden. Gezien zijn latere stilzwijgen, kan worden vermoed dat hij voor zichzelf heeft uitgemaakt dat dit niet is gelukt.

Rudo Durant (°1932), een andere jongere uit de kring van *De Tafelronde* die door Wim Van Rooy tot de epigonen van Van Ostaijen wordt gerekend [Van Rooy 1995-1996:163] (cf. Inleiding), haalde die tweede editie van *waar is de eerste morgen?* zelfs niet meer. Toch werd ook hij jarenlang als een grote belofte beschouwd, want in de eerste druk van de bloemlezing verscheen hij samen met onder meer Adriaan de Roover en Hugo Raes te midden de *Tijd en Mensen* en *gard-sivik*-dichters. Hij had ook de eer om als eerste “atonale” dichter opgenomen te worden in een nieuwe reeks publicaties van *De Bladen voor de Poëzie*. [Leescomité 1954:3] Zijn publicaties in tijdschriften als *De Meridiaan* en *Nieuw Vlaams Tijdschrift* werden in deze context beschouwd als bewijzen van talent en erkenning. Zijn (snel door hemzelf verloochende) debuut *Ex spiritus tenebris* bevatte overigens erg traditionele belijdenislyriek (“O God / het leven is een stuurloos heen en weder zweven” [geciteerd in De Roover 1957b:149]) en ook *De eikenhouten stap op de grens van de stilte* was, zoals de titel al liet vermoeden, helemaal geen proeve van radicaal atonalisme. Ja, hij schreef in vrije verzen en, ja, die bevatten soms een ‘modern’ beeld (“van het koetswerk deze ovaalgeboren fotovogel / ontijdig en versplinterd” [Durant 1954:11]), maar het voorlopige resultaat was ook hier nergens méér dan existentialistisch verpakte belijdenis: “tien uur zegt de angst en zwijgt / zegt en zwijgt de angst / [...] // tien uur zegt mijn weerloos ik / iedere letter in een andere dimensie”. [idem:7] Dat het leescomité van *De Bladen* zich afvroeg of deze nieuwe poëzie “een teruggaan is naar het expressionisme of slechts de continuïteit ervan” [Leescomité:3] is in het licht van verzen als “een drijfschaal bevende vissen / in de vaargeul van mijn huiverend ik” [Durant 1954:9, cursivering gb] niet echt verwonderlijk; dezelfde explicitering van extreme gevoelens en dezelfde ellipsen als bij de expressionisten kenmerken Durants gedichten (“stop schrijven letters in de nietszeggende straat [idem:15]). In een weinig heldere beschouwing over de dichtkunst naar aanleiding van *waar is de eerste morgen?* en *De Roovers 2 x over poëzie* probeerde Durant aan te geven in welk opzicht de experimentele lyriek dan toch zou verschillen van de expressionistische. Gemeenschappelijk hebben ze alvast hun drang naar vernieuwing en de eis dat vorm en inhoud samen moeten vallen.³⁹ Typisch voor het experimentele gedicht is volgens hem echter de manier waarop de overgang van inhoud naar vorm zich voltrekt, de manier waarop de (ervaring, de psyche van de) dichter uiteindelijk tekst wordt. Het zal gezien wat voorafging niet verbazen: het ik

van de dichter komt ook hier in de tekst terecht via de gebruikte beelden. En wat er dan in het gedicht staat is 'iets' dat tot dan toe onzegbaar was gebleken en dat, gezien de noodzakelijke relatie vorm-inhoud, onmogelijk geparafraseerd kan worden. [Durant 1956f:141-142] Die laatste aspecten gelden volgens mij net zo voor het expressionisme, maar het verschil met, bijvoorbeeld, Van Ostaijen is toch dat die zoveel mogelijk *gewone* woorden gebruikte en ze liet resoneren in de hoop zo iets onzegbaars te zeggen (cf. 2.5), terwijl de experimentele dichter op zoek gaat naar een *origineel* woord (neologisme) of een treffende metafoor om hetzelfde te doen. Hoewel Durant de slotafdeling van zijn volgende bundel *Valschermspringer van het woord* 'Evasie: zich ontsnappen' noemde, leek ontindividualisering niet zijn grootste zorg: juist "het psychisch leven" van de dichter veroorzaakt immers het gedicht. [Durant 1956e:137] Die dichter moet niet zozeer uit de tekst weggegomd, dan wel op beeldrijke manier getransformeerd en zo gecapteerd worden. De definitie die Durant geeft van het gedicht gaat dan ook uitdrukkelijk uit van de mogelijkheid om de essentie van een mens (de dichter) via beeldassociaties in een tekst om te zetten.

Een gedicht bestaat in essentie wanneer zich in de dichter bepaalde associaties hebben voltrokken tussen verstand, gevoel, wil, lichamelijke ondervindingen of onbewuste neigingen. Het wordt resultaat wanneer de dichter die associaties in woorden begint om te zetten of ze op papier gaat uitdrukken. Deze expressie, ongebonden en vrij zoals een associatie bij bepaling is, is functioneel in de mate dat ze gericht is op het gedicht in essentie. De spanning tussen het gedicht in essentie en het gedicht als resultaat maakt de grote dynamische kracht uit van de experimentele poëzie. [idem:138]

Ook hier is er dus zowel een *innerlijke* als een *formele noodzaak* en wanneer die twee op elkaar zijn afgesteld ontstaat in theorie een geslaagd gedicht. In de praktijk blijkt Durant zijn "psyche" toch vooral expliciterend in zijn werk getransformeerd te hebben; zijn bezoek aan Oost-Berlijn (waar hij onder meer Lucebert bezocht) leidt dan tot verzen als "Toen ik verloren was in de namiddag / en in de spiegel van mijn handen / de monoloog met de ruïnen [sic, 'ruïnen', waarschijnlijk; gb] vond / was de waldbühne / reeds lang de dag voorbij." [Durant 1956d:129] "Durant zegt niet hoe Berlijn is, maar hoe hij in Berlijn is," aldus De Roover over deze cyclus en dat bevestigde zijn eigen these over de radicale subjectiviteit van de 55'ers-poëzie (cf. supra). [De Roover 1957b:152] Ook deze experimentele dichter is dus duidelijk niet per definitie tegen belijdenislyriek. De pathetiek van deze verzen verbaast misschien: waren het immers niet juist de 55'ers die korte metten maakten met de door oorlogs- en andere neurosen bepaalde neo-humanitaire lyriek van sommige *Tijd en Mens*-dichters? Zo eenduidig was het blijkbaar niet. Rutten merkte op dat deze gedichten zeer uitdrukkelijk in het teken van de angst stonden [Rutten 1967:127] en volgens De Roover werd Durants werk vooral bepaald door "aspecten van de koude oorlog". [De Roover 1957b:151] Het verschil met de in *De Tafelronde* voor "etiekers" [ibidem] uitgescholden dichters was dan, volgens De Roover, dat Durant deze toestanden en gevoelens vaststelde,

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

zonder ze te analyseren of remedies te bedenken. Maar ook dat lijkt me relatief: juist de *esthetische* behandeling van deze onderwerpen zet deze zogenaamde ‘mededeling’ apart van de *échte* mededeling (in kranten of andere media). Zelfs al was het niet de ambitie van de dichter om oplossingen te bedenken, alvast binnen de kaders van zijn eigen werk functioneert deze zo uitgesproken pessimistische poëzie eens te meer als een oase van vrijheid, expressie en misschien zelfs catharsis en potentieel lyrisch geluk. In een ongebundeld gedicht uit *De Tafelronde* schreef Durant weliswaar “te vergeefs heb ik geleefd in de cavatinerewereld / te vergeefs is dit verzenonpaar geschreven” [Durant 1955:365], maar het loutere feit alleen al dat hij de moeite deed óm ze te schrijven en ze dan ook nog te publiceren, relativeert deze vergeefsheid. De titel van Durants volgende bundel in de reeks van *De Bladen*, *Valschermspringer van het woord*, suggereert dat het de dichter intussen wel ernst was met de poëtische vernieuwing: de nieuwe dichtkunst is ook voor hem woordkunst. Echter: totaal roekeloos sprong hij niet (om met dat woord); hij had een valschermspringer en kon dus enigszins gecontroleerd zweven én landen. Dat blijkt ook uit het slotgedicht, waarin die halfslachtigheid ook spreekt uit de combinatie van uitdrukkelijke (rijmende!) belijdenis en verbeelde essentie:

In de straten van het laagland
heb ik nooit een groet ontmoet
in de huizen van het randland
heb ik nooit die vriend ontmoet

In de tuinen van de lichtlucht
zocht ik nieuwe tekens voor mijn angsttaal
in mijn dromen in de vluchtlucht
zocht ik nieuwe letters voor mijn slotzin
om eens de stilte scherp te maken
maar altijd bleef mijn angsttaal slotzin

Vanuit mijn hoorhuis in de lichtlucht
had ik eens het nieuwe woord gehoord
maar geen mistmens in het laagland
had het nieuwe woord gehoord
zo blijf ik tussen lichtlucht laagland
valschermspringer van het woord
[Durant 1956a:29]

De ik zou zich dus graag helemaal overgeven aan het woord, in de hoop dat het zijn angst zou kunnen bezweren of wegnemen, maar aangezien zijn medemens (“mistmens”) dat woord niet blijken te horen (en dus verstaan) is hij gedoemd halfslachtig in het ijle te blijven hangen, tussen “de lichtlucht” van waaruit hij zelf het nieuwe woord heeft ontdekt en “het laagland” waar niemand luistert.⁴⁰ Erg groot kan zijn geloof in het woord bijgevolg niet zijn: “Tussen abc en z van 1 tot 26 / ben ik geboren gestorven bedrogen,” schrijft Durant in ‘Alfabet’ [idem:7] en uit dat soort verzen blijkt meteen dat hij in vergelijking met Corban veel directer is. Niet dat hij altijd zó expliciet zegt waar

het op staat (“naar het blijvende niets moet ik niet grijpen” [idem:12]), maar de laconieke toon waarop hij zijn licht-maatschappijkritische taferelen schetst, verleent de weinige ‘experimentele’ zijsprongen extra kracht. In ‘Flatwoning’ combineert hij zo sociale commentaar, sarcastische grapjes en ironisch gebrachte ‘goede raad’:

Er brandt een goede winter na de dag
op gelijkvloers tweede deur ga daar
binnen sta stil en zeg
tot de dode kanarie
ik zing in de morgen
het lied van de nacht

Wacht niet op de huurder die
kavalkadebedronken altijd is
die met akwariuvissen en ingeblikte
dieren het brood breekt
het maanlicht vergeet

Gepraefabrikeerd staan de seizoenen
in de rij

Doe vooral de deur goed dicht.
[idem:9]

Juist door het parlando dat Durant hier doorlopend gebruikt, vallen de paar onduidelijke passages extra op. Hoezo, een “goede winter” die “brandt [...] na de dag”? Het valt uit de context niet af te leiden hoe je dit zou moeten interpreteren, maar het is niet onmogelijk dat dit een erg gecondenseerde manier is om te zeggen dat er een kachel of een ander soort vuur brandt, aangezien het een “goede” en dus koude winter is. Is dat dezelfde plaats als de flat op het gelijkvloers, waar je via de tweede deur naar binnen kunt? De absurditeit lijkt toe te slaan in dat appartement (zeggen dat je zingt? en wel een lied van de nacht, ’s morgens? en dat tot een dode vogel?), maar is niet zonder inherente logica: aangezien de kanarie niet meer kan zingen (wegens dood), moet de mens die taak overnemen. De persoon die wordt aangemaand dit alles te doen is wellicht niet de huurder; in de tweede strofe is er immers sprake van een huurder die altijd dronken is en die zich van god noch gebod iets lijkt aan te trekken (zeer blasfemisch breekt hij het brood met vissen uit het aquarium en dieren uit blik) en die geen oog (meer) heeft voor het poëtische van alledag (hij vergeet het maanlicht). De onduidelijkheid neemt hierna niet bepaald af: waar staan de seizoenen in de rij? En wie prefabriceert ze? En staan ze hier te wachten om de “goede winter” af te lossen? Het gedicht geeft geen antwoord. Het is bewust fragmentair, en stuurt de lezer (?) tot slot weg met de brave burgerraad vooral de deur goed te sluiten. (“Ach alle mensen slapen goed / die de deur op grendel weten” [‘Berceuse voor Volwassenen, II:235].) In de experimentele lyriek waren zowel de nuchtere (ontnuchterde) toon als het onderwerp van dit gedicht ongewoon. Durant voelde zich wat dat laatste betreft

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

wellicht gesterkt door wat Lucebert hem had toevertrouwd in Oost-Berlijn. Brecht had Lucebert erop gewezen dat de moderne kunst een groot aantal mogelijke thema's negeerde en daarmee eigenlijk belangrijke aders voor de kunst al bij voorbaat afsneed. [in Durant 1956c:35] Ook onspectaculaire avonturen en alledaagse onderwerpen als een flatgebouw kunnen dus aanleiding geven tot een gedicht. Kiemt in deze experimentele poëzie een nieuw-realistische poëzie? Uit het ene, ongebundelde gedicht dat hierop chronologisch volgde in het oeuvre van Durant valt dat geenszins af te leiden. 'Barium' lijkt in zijn gewilde onleesbaar- en onbegrijpelijkheid vooruit te wijzen naar wat sommige van de Labris-dichters in de jaren zestig zouden schrijven (cf. 6.1). Zo begint het nulde deel:

IN de j'hass& de hoed& het ja &
ne& / hetjaanneen / van de voorbij
gangers Zemm& Zij
zweemm& de doodstalen viss& van
HeurHOpa
[Durant 1956b:27]

Wie beweerde ook alweer dat de poëzie in *De Tafelronde* zich in een tijdloos en louter esthetisch vacuüm afspeelde? Temidden de chaos van voorbijgaande, ja en neen zeggende burgers in jassen en hoeden, merkt de dichter dat er dode vissen door Europa zwemmen (Europa, van haar/keur? ho? hoop? opa?). De verrotting zit niet alleen in de buitenwereld – “gehaat ben (ik van binnen),” noteert hij in een zeldzaam ‘normaal’ moment in het begin van deel 1 [ibidem] – en dus zet Durant de grootse middelen in om het tij te keren; in deel 2 keert hij zelfs letterlijk de normale schrijfwijze van woorden en zinnen om en schrijft hij van rechts naar links en van onder naar boven (“nerobegdood drow ki ,tsiw kl” [idem:28]). In deel 3, tenslotte, wordt bijna elke letter t in kapitaal gezet. Het effect is ontluisterend: de in de tekst geëvoeerde gezelligheid wordt door de harde t-klanken totaal teniet gedaan (“achTer druppels gedachT-en worden ont / leed door banjoos, vergeeT me, en gezel / lig sissende sTemmingen” [ibidem]). Als hier, Durants poëtica getrouw, via beelden en vooral klanken een “psyche” gevat is, betrof het meer dan waarschijnlijk een mens met problemen.⁴¹ Volgens De Roover was dit gedicht “het culminatiepunt van een zeer persoonlijke crisis” en “een rauwe dadaïstische kreet”. [De Roover 1957b:154] Zelf schreef Durant er alvast bij dat bariumverbindingen “giftig” zijn. [Durant 1956b:27] Was dit ook voor hem “een vergif, als tegengif gebruikt”? [IV:330] Het lijkt best mogelijk. In 1958 publiceerde hij in *De Tafelronde* een reeks gedichten onder de verzameltitle ‘Autostrade’. Gezien de klassieke opbouw van deze keurig rijmende verzen kan vermoed worden dat de auteur het gevoel had opnieuw vaste poëtische grond onder de voeten te hebben. Alle tegenstand lijkt gebroken. De berusting is totaal: “Ik vlucht voor ieder die 't wil horen / en fluit als een havik in de wind / Maar 's avonds gaat mijn gramschap toe / een doolhof komt mijn speeltuin binnen / Ik ben de wereld en het noodlot moe / en mis de moed te herbeginnen.” [Durant 1958b:9] Blijkbaar had hij geprobeerd via het betover(en)de woord zichzelf te redden en was zijn valscherp op het ultieme moment toch open-

gegaan. Dat dit woord opvallend veel gelijkenissen vertoonde met de harmonische biechtpoëzie van vóór de experimentele omwenteling, lijkt me symptomatisch voor het onvolwassen karakter van veel zogenaamd vernieuwende poëzie in Vlaanderen in de jaren vijftig. De aanzetten tot poëtische omwenteling hadden vaak veel meer te maken met aandriften van puberale opstandigheid bij de dichters dan met de ontwikkeling van een consequente, poëticaal ondersteunde praxis. Na het uitstoten van enkele atonale geuten Weltschmerz en existentiële Angst was de adolescentie bij meer dan een dichter voorbij en ging hij opnieuw klassiek schrijven of, nog extremer, werd de lier aan de wilgen gehangen. Adriaan de Roover gaf er in dit particuliere geval een romantischer draai aan: “Rudo Durant is één van die typische dichters, die in een korte hevige periode alles gezegd heeft wat in hem was, die als het ware opgebrand is in het helle, alles verterende vuur van zijn poëzie.” [De Roover 1957b:154] In 1960 stapte Durant uit de redactie van *De Tafelronde* en is ook hij opgegaan in de nevelen van de literatuurgeschiedschrijving.

Een van de andere dichters die in *De Tafelronde* met de vernieuwing geassocieerd werd (en door Van Rooy als Van Ostajienepigoon werd bestempeld [Van Rooy 1995-1996:163]), was Paul Possemiers. Totaal vergeten intussen, werd hij toen toch als een te volgen belofte beschouwd.⁴² In *De Tafelronde* publiceerde hij een twintigtal gedichten, waaronder, in de eerste jaargang, dit korte ‘Stoeterij’: “tere paarden telen / tegen paarlemoeren hemel / weideblijde”. [Possemiers 1953:433] Klankspel, ellips en sfeer doen inderdaad enigszins aan Van Ostajien denken, maar de andere gedichten laten vermoeden dat het frêle karakter van deze verzen misschien toch veeleer bij Buckinx werd betrokken (“Het brandglas van de ogen / gewassen met de room der dromen / kiest hij het keienwad”. [‘Oriëntatie’, *ibidem*] Net als Snoek – die hij vaagweg kende – verliet hij echter *De Tafelronde* en samen met Gust Gils – met wie hij ook bevriend was en die overigens via hem in contact kwam met Snoek [Leus 1983:54] – en Pernath en Brulin werd besloten een nieuw blad, *gard-siwik*, op te richten (cf. 5.5). Possemiers veranderde van naam en als Simon Vanloo probeerde hij nu een échte experimenteel te worden. Hij was echter slechts drie nummers lang redacteur en de gedichten die van hem in deze periode verschenen gaven niet echt de indruk dat de modernistische doorbraak een feit was. Paul de Vree oordeelde wel dat Vanloo “als neo-expressionist bepaald sterker” werk afleverde dan Gils [De Vree 1956], maar moest drie jaar later – toen opnieuw onder de naam Possemiers bij *De Sikkels Inwijding. Geselekteerde Gedichten 1953-1958* verscheen – toegeven dat het hem niet echt verbaasde dat het “anarchistisch avontuur” niets voor deze “christelijke existentialist” was gebleken. [De Vree 1968a:108] De criticus signaleerde een zeker “franciskaans” beleven bij Possemiers en wees – in de hem eigen terminologie – “op het handelende, associatief-plastische, zadkinelijngige, rijpe en beheerste beeldwerk van deze evenwichtszoekende dichter.” [*ibidem*] Die omschrijving had ook op Paul Verbruggen van toepassing kunnen zijn (cf. 2.5 & 3.3) en die naam is misschien wel de beste referentie om Possemiers te situeren.⁴³ Hier spreekt een enigszins teruggetrokken en met een zweem van zachtaardige maar niet *softe* romantiek omgeven dichter. “Nu graaft mijn hart zich in. / Het weet de waan verloren / en ontdekt weer de zin der stilte, uitver-

Paul
Possemiers/
Simon Vanloo

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

koren,” heet het in ‘Isolatie’ en die licht-beeldende, belijdende en zelfbewuste stem spreekt ook elders in deze verder veelal klassiek aandoende bundel. [Possemiers 1959:8] Opmerkelijk is natuurlijk het korte modernistische intermezzo. Enkele van de gedichten die hij in die hoedanigheid als Simon Vanloo in *gard-sivik* presenteerde, nam hij ook in *Inwijding* op, maar met soms opvallende wijzigingen. In het eerste nummer van *gard-sivik* publiceerde hij onder meer dit ‘Celebration’:

egoagonie

rookroos rood uit ruis gerukt

geraamtenramen

de hengsten van de angst
snuifstuiven
door de open poort der dood

bommenbomen
in krenkenkuilen
planten

puintuin
[Vanloo 1955:28]

Dit heeft alle uiterlijke kenmerken van een modern gedicht: een hippe anders-talige titel, woorden of woordgroepen in plaats van zinnen (een erfenis van het expressionisme uit de Stramm- & Van Ostajenschool), neologistische, sfeervolle en *dense* omschrijvingen (“geraamtenramen” roept niet alleen het kader van een venster raam op, maar ook de dood), opmerkelijke beelden die onder meer door klankassociatie tot stand komen (“rookroos rood uit gruis gerukt”, “snuifstuiven”), de typische ‘van’-vergelijking (“de hengsten van de angst”, cf. 5.3) enzomeer. Gezien de beelden vol geweld en dreiging, is de titel hier waarschijnlijk ironisch gebruikt, maar misschien wil de dichter ook verwijzen naar het gekende fenomeen dat een (zelf-uitgevoerde) orgie van geweld bij de agressor feestgevoelens kan opwekken. Vier jaar later heet dit gedicht ‘1940’; de context waarin het moet gelezen worden is meteen duidelijk. En dat is niet de enige verandering:

ego-agonie
rookroos rood
geraamtenramen
gruishuis uit-
gerukt

krenken
kuilen

bommen-
boom

puin-
tuin

[Possemiers 1959:11]

In *Inwijding* is dit het eerste gedicht met een enigszins moderne vorm. Toch is het hier – en ondanks het centreren van de verzen – minder ‘experimenteel’ dan in *gard-sivik*. Door de titel kan de rest van het gedicht meteen anekdotisch geduid worden: hier volgt een evocatie van de oorlog. Die evocatie is – ondanks het ontbreken van syntactische aanwijzingen – woord voor woord te ‘volgen’: de ik heeft pijn / er is rook, iets roos, dan rood (vuur, dus), de vensters / een uit elkaar gerukt tot gruis gemaakt huis // er klinken kreten / inslagen maken kuilen // die komen van bommen / de tuin ligt in puin. Met uitzondering van “bommen-/boom” is dit gedicht ondanks zijn schijnbaar ‘open’ karakter al zijn eerdere dubbelzinnigheid kwijt. Hier geen ironie meer, geen verwijzing naar dubbelzinnige gevoelens, geen suggestieve hengsten... Ook de bijna als experimenteel sjibbolet geldende ‘van’-vergelijking is verdwenen. De anekdotisering en normalisering blijkt misschien nog het best uit de wijziging van “rookroos rood uit gruis gerukt” in “gruishuis uit-/gerukt”; technisch is die nieuwe variant sterker (door het enjambement dat het gebrokene ook formeel vertaalt: uit-gerukt), maar door de toevoeging van “huis” wordt het meteen duidelijk vanwaar deze rook komt. Het lijkt alsof Possemiers geschrokken is van de durf van Vanloo en is teruggekrabbeld. Niet de minst waarschijnlijke reden voor deze normalisering lijkt me lezersvriendelijkheid; ‘celebration’ was door zijn titel en niet meteen duidbare beelden wellicht té verwarrend. Door die titel te veranderen en er meteen een leeswijzer aan toe te voegen, ja zelfs door nu “ego-agonie” te schrijven in plaats van “egoagonie” had Possemiers zich opnieuw in het keurige en opschudingsloze dichtersprofiel gevoegd. Enkel de sinds het expressionisme ingeburgerde samenstellingen en uit één enkel woord bestaande regels zou hij zich blijven permitteren (“Ratelpopulieren / kaarsen op / het aardaltaar”, [‘Lof’, idem:18]) en daardoor behielden zijn verzen soms iets van het organisch-expressionisme van Van Ostajien:

Fosfortoortsen
zomer bouwt
zijn blauwe toren
pastoraal
tropicaal
vuurveld

een paard zwaar eenzaam
grazend in oneindigheid
gespaard

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

later
het land
als een ark
gestrand

een man een vrouw
wachtend op
de nacht
[‘Uitverkoren’, idem:19]

De rustige klankresonanties met veel a’s, de licht geabstraheerde maar altijd meteen verstaanbare verwoording – uit niets blijkt dat dit een gedicht uit de jaren vijftig is. Volgens Gust Gils besefte Vanloo ook dat hij was blijven steken in het *formele* beginstadium van de experimentele dichtkunst. Het pleitte voor de dichter “dat toen hij merkte er niet uit te raken, hij zo eerlijk is geweest het schrijven van dit soort gedichten stop te zetten en zich uit *gard-sivik* terug te trekken.” [Gils 1956b:36] Daarna bleef het even stil, maar vanaf 1957 dook hij, als Possemiers, met zowel Franse als Nederlandse gedichten opnieuw op in *De Tafelronde*.⁴⁴ De ‘regressie’ leek compleet. Zijn volgende bundels verschenen bij de Bladen voor de Poëzie en bevatten voornamelijk klassiek vormgegeven sonnetten en kwatrijnen. “De rust ooit te vinden in de naakte cel der taal!” riep Possemiers al meteen uit in het openingsgedicht van *Enigmatisch*. [‘Gedreven’, Possemiers 1960:3] Het was duidelijk dat die rust onmogelijk te bereiken was door lucebertiaanse taalacrobatiek. Echo’s van Van Ostaijen vallen in dat verband op in een gedicht waarin eens te meer om “klaarte” wordt gevraagd: “Beneden in de dageraadstraat / (slapende stroom stenen) / als volle logge cargo’s / varend in een avondhaven / naar haar terminus trage / trage trams drentelen - - / grote open lichtogen, / smekend om een snede / klaarte in December’. [‘Woonplaats’, idem:18] Het meest ‘moderne’ gedicht in deze bundel was het eerder geciteerde ‘Stoeterij’ (uit *De Tafelronde*): “tere paarden telen / tegen paarlemoeren hemel / weideblijde”. [idem:22] Dat “paarlemoeren” had iets gewild literairs, maar voorts kon ook dit gedicht zo naast het van een gelijkaardige sensibiliteit doordrongen werk van Verbruggen staan. Niet toevallig karakteriseerde De Vree bundel en dichter als “oprecht en zuiver”, maar hij vermeldde toch ook een “te conservatief-kleinburgerlijke afscherming” en betreurde “de terugval b.v. naar sonnet en gebonden vorm”. [De Vree 1968a:162] Hoezeer het intussen mogelijk was geworden om in zeer klassieke belijdenisverzen toch Van Ostaijense snapshots te verwerken, blijkt in een van de titelloze gedichten uit Possemiers’ *Isolatie*. Na de zeer uitdrukkelijke melding dat de ik “een zelfportret / mijn zielige ziel” tracht af te beelden, staat er een vaagweg aan Van Ostaijens ‘Winter’ verwant tafereel: “glazen bloem / doorschijnend / tussen mummievingers”. [Possemiers 1962:6] Het gaat me hier niet zozeer om de aanwezigheid van bloemen of het feit dat ook hier het glas een rol speelt (cf. 2.3), maar om de elliptische constructie. Terwijl andere Vlaamse dichters op dat moment het gedicht aan het uitkleden waren tot op letter-niveau (cf. 6.1), was de traditionele poëzie intussen al aan het steekwoordvers toe. “gedicht / bliksemschicht // doorklief / de ziel // haar nacht”, schreef Possemiers [idem:10], of: “Uit /

vier hospitaalwitte wanden / hallucinant delvauxvrouwen waanwandelen". [idem:18] Deze techniek was intussen echter zo gemeengoed geworden dat er van bliksemschichten en hallucinaties bij de lezer geen sprake meer kon zijn. Hoewel hij dus procédés van Van Ostaijen gebruikte, leverde dat hier gedichten op die in dezelfde val traptten als die van diens vroegere tegenstanders: deze gedichten deelden mee welke indruk ze wilden maken, maar zelf maakten ze die indruk allerminst.

De lijst puberteitsbegaafdheden uit *De Tafelronde* is hiermee nog lang niet voltooid. Peter Dietrich, eveneens enkele jaargangen redacteur van het blad, publiceerde in 1959 de weinig opgemerkte bundel *Mood Indigo*, waarin hij gedichten verzamelde uit de periode 1948-1958. Ook hier valt het op dat de jongeren exact de omgekeerde weg volgden van hun *Tijdstroom*- en *Vormen*-collega's twee decennia eerder. Buckinx en co waren als neo-expressionististen gedebuteerd en evolueerden naar een steeds klassiekere zeggingswijze (cf. 3.4). Dietrich schreef eerst verzen als "Reeds komen dromen moede bloemen halen / die weten hoe de nachten donker zijn; / geen God zal hun bloeien ooit betalen: / hun leven is bedorven lampenschijn" ['Het licht ging uit', Dietrich 1959:5] en – in 1953 nog – "Hebt gij de dag zien sterven? / Zocht gij weer naar het geluk? / Vergaar de oude scherven / en houd het mooiste stuk..." ['Geluk', idem:6] Tijdens zijn, wat hij zelf noemde, tweede periode duiken al eens "neonlampen" op ['De vogels vallen', idem:15] en ook uit de andere gedichten blijkt dat hij eigenlijk nu pas de stadspoëzie van Van Ostaijens *Music-Hall* (1916) 'ingehaald' heeft: "een bont getingeltangel / van gespletten kelen / schorre nachtegalen / zuigt een dollie bende / in de mallemolten". ['Kermis', idem:16] Ook dit is weer een schrijnend geval van wat eerder, met de term van Rudi Laermans, meta-modernisme werd genoemd (cf. 2.2.2.2 & 3.5), maar wat in deze context misschien nog het best als pseudo-experimentalisme kan worden bestempeld: bepaalde eigenschappen van het experimentele gedicht worden op een oppervlakkige en maniëristische manier toegepast, enkel om een schijn van bij-de-tijd-zijn op te wekken. Dietrich geeft zijn boekje een naar de jazz verwijzende titel mee (*Mood Indigo*, een compositie van Duke Ellington), schrijft inderdaad geen hoofdletters meer, gebruikt geen interpunctie, breekt zijn verzen na enkele woorden af, durft hier en daar een typografisch eigenaardigheidje aan en laat zeer af en toe zelfs een woord weg. Het resultaat is echter geen modern gedicht, maar ouderwetse belijdenislyriek met een vaal maar eigentijds jasje: "eenmaal / zal het anker lossen / maar wij zullen niet meer voelen / maar wij zullen niet meer horen / de kreet der gans doorvoelde pijn," schrijft hij in 1958. ['Heimwee', idem:25] Paul de Vree meende "een moeizame, maar zekere verovering op de surreële associatie" waar te nemen in dit boekje [De Vree 1968a:112], maar het is mij een raadsel hoe hij dat oordeel rijmde met verzen als (eveneens uit 1958) "het is wellicht te laat / en nutteloos / mijn geboorte te bewenen". ['Kringloop', Dietrich 1959:27] Later publiceerde Dietrich nog een handvol gedichten in *De Tafelronde* waarin verzen als "en de robotbuilding / valt in testtubes / der menselijke onverrukbare / domheid // er is geen liftknop terug / van de elektronische mount everest". [Dietrich 1960:112] Cultuurpessimisme en meta-modernisme gaan ook hier hand in hand.

Peter
Dietrich

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

Walter
On

 Dat deze 55'ers zich volgens De Vree en De Roover ver hielden van enig direct ethisch engagement impliceert allerminst dat hun gedichten in een boventijdelijk en abstract universum gesitueerd zouden zijn. Walter On, een van die andere eendagsvliegen uit de kringen van *De Tafelronde*, opende zijn *de tramkreet van on* met een uit de kolkende diepten van zijn gemoed opgeboreelde tirade die duidelijk aangaf dat de catastrofe van de Tweede Wereldoorlog vijftien jaar later alles behalve verteerd was: “uiteengereten / vreten wij nog / de lijkwoorden / die bleven / de stikkende / van voor hirosshima / om een ziel / te zoeken / een hoop / een hemel / wij schreeuwen / de vlijmende tramkreet / in de godlege nachten / de bronstangst / der sekondedieren / om het voortbestaan / de haat / de weerzin / om tot as te vergaan.” [On 1959:3] De dichter scheert hier zelfs rakelings voorbij de *Tijd en Mens*-poëtica: de wereld kan alleen gezuiverd worden door een zuivering van de taal. Zolang dat niet gebeurd is, blijft een gevoel van existentiële walging overheersen. Aan On zelf zal het echter niet gelegen hebben, want conform zijn eigen programma volgen hierna de gedichten ‘leren spreken’ en ‘woorden vinden’ waarin hij probeert dit programma ook echt uit te voeren. Hij beseft dat het een lange weg wordt en dat hij zich niet mag laten misleiden door schijnbare vroege successen. In en door zijn taal moet hij opnieuw geboren worden: “stamelend ben ik vanmorgen opgestaan / met zeven maanden foetuszinnen / voortdurend repeterend”. [‘leren spreken’, idem:5] Net als de Nederlandse experimentelen en sommige *Tijd en Mens*’ers hoopt ook On uiteindelijk de wereld opnieuw te kunnen zien met de zuiverheid en onschuld van een kind: “hoe verwonderd met de ogen / van het tienjarig oermensenkind / heb ik plots de zon gezien / in de derde ruit links / ik moet leren spreken”. [ibidem] Een van de typerende ironieën van de experimentele poëzie wil dat deze dichters hun einddoel – zien en spreken als een kind, eenvoudig dus – trachten te bereiken via moeilijke, allesbehalve voor de hand liggende neologismen en beelden. Het lijkt alsof ook hier de woorden als tegengif gebruikt worden: “O ons verlangen / naar het kapotten van alle begrippen,” schreef Van Ostaijen in *Bezette Stad*. [II:148] En ook hier worden de oorlogs- en haatretoriek helemaal ondergespoot en bedolven onder nieuwe woorden in de hoop dat het uiteindelijk mogelijk wordt om opnieuw met een basis- en kindervocabulaire toe te komen. Op het eind van ‘leren spreken’ schrijft een dapper oefenende On in dit verband: “kreupelhinkend op te korte wensen / heb ik aarzelend de vensters / opengedaan en luidop dag / geroepen uit de ramen dag zon / dag god dag zijn en alle namen / heb ik pas gevonden.” [On 1959:5]⁴⁵ (“dag stoel naast de tafel / dag brood op de tafel” [‘Marc groet ’s morgens de Dingen’, II:199].) Twintig jaar na Brunclair in het erg gelijkende gedicht ‘Ik stap in de stad’ (cf. 3.1), wil ook On het blijde, zelfzekere, activistische humanitarisme opnieuw installeren door het met een retorische wilsact af te kondigen: “ik ben god ik heb mezelf geschapen / vanmiddag / [...] // nu moet ik groeien / nu moet ik al mijn oude kleren / en de stenen slaan / en stroomopwaarts verlangen / en handen reiken / en lachen / en nooit meer stil staan / ik sta op de zon / ik.” [‘op de zon stappen’, On 1959:49] Maar net als in het interbellum is dit soort geluk ook deze keer zeer precair. De hele bundel door laveert On tussen de verrukking van pakweg *Het Sienjaar* en de afgrondelijke vertwijfeling van *De Feesten van Angst en Pijn*. Hij droomt van een paradijselijke zuiverheid en een alledaags geluk

(“vredig lopen / in de lentewind / in mij is het teer begin / van groen en iets dat zingt / de fietsbel van de jongen / met zijn nieuwe fiets misschien / of de klaks-ongele consul / op de grintweg” [‘lentevrede’, idem:43]) maar weet dat hij ook zelf vaak niet aan de bekingen van het leven kan weerstaan (“de buikbevende slang / ik de kruipende moddervreter / in de bevuilde bloembedden / een verdroogde huid / om het lillend leven” [‘uitgewezen’, idem:42]). De ik in deze gedichten wil graag een erg godsvruchtig bestaan leiden en hij getuigt ook in de inrichting van zijn prille woonst van zijn geloof (“in een nis staat sintjozef” [‘thuisvoelen’, idem:45]), maar ook hij leeft in een door twijfel en afvalligheid beheerste wereld: “heden moet ik nog / aarzelend de weg vinden / in de vrees / is iets / is niets.” [‘morgen’, idem:11] Deze existentiële vragen blijken vooral prangend te zijn waar het de seksualiteit betreft. Zonet citeerde ik al een vers waarin “het lillend leven” wordt aangeduid als de oorzaak van de zondeval. Dat de dichter zich bij die verleidingen veel kan voorstellen is duidelijk, maar iets in hem laat hem niet toe gewoon te genieten: “ik ben djengis khan gij knielt / en bindt mijn wapenrusting los,” schrijft hij dan, de metaforiek van eufemistische flutromannetjes getrouw. De erotische vervoering die hierop zou kunnen volgen kan en mag echter niet. Er is blijkbaar een grens die niet mag worden overschreden (“o duidelijk hoorbaar breken / de rinkelende wetten / aan uw deurbel” [‘verboden liefde’, idem:28]). Als de ik toch bezwijkt is het duidelijk de schuld van een gevaarlijk nymfomane vrouw: “jij de sfinks / groen spleetooog van / begeren en verlamdend / anders leven / ik de prooi gebonden / op de steen / van je buik”. [‘voor monique’, idem:29] Deze “vreesgevekte / minnaar” [ibidem] gaat ondanks zijn lichtgewijzigde metaforiek dus nog altijd gebukt onder dezelfde angsten en twijfels als zijn collega-biechtpoët Karel van de Woestijne een halve eeuw eerder.⁴⁶ Dat met de Vijftigers ook de speelse en onproblematische erotische beleving zijn weg zou hebben gevonden in onze literatuur moet dus enigszins worden genuanceerd.

Hoezeer sommige auteurs van deze generatie waren opgevoed met een hooggestemd eros-ideaal, valt onder meer af te leiden uit de opmerkelijke reactie van toenmalig *Tafelronde*-medewerker Paul de Wispelaere (°1927) op de eerste voorpublicatie uit wat *De Oostakkerse gedichten* zouden worden. De jonge criticus treft in Claus’ ‘Nota’s voor een Oostakkerse cantate’ in *Tijd en Mens* 17 weliswaar “echte poëzie” aan, maar toch ook “het gemakkelijke lichtpunt van een sexuele grofheid. Neen, hier wordt de poëzie onecht, zij is niet meer doorleefd, ze is een louter automatisme geworden.” [De Wispelaere 1954:186] De geest van Westerlinck had dus ook niet-gelovigen in zijn greep. Dat bleek overigens ook uit de algemene toon van De Wispelaeres stuk. Hij vond dat het modernistisch geëxperimenteer in *Tijd en Mens* niet zoveel nieuws bood in vergelijking met eerdere vernieuwingsbewegingen (nog over Claus: “We zeggen: dat is treffend, maar vooral sinds het symbolisme en het expressionisme is deze versbouw gewoon” [ibidem]) en hij stoorde zich aan de toon waarop Walravens en Wauters meenden het warm water opnieuw uit te moeten vinden. Volgens De Wispelaere maakten ze bij *Tijd en Mens* een karikatuur van de literatuurgeschiedenis en deden ze allesbehalve onverdienstelijke dichters en critici als Gezelle, Van de Woestijne, Moens, Mussche en Van

Paul de Wispelaere, het experiment en de traditie

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

de Voorde oneer aan door het poëtische debat in Vlaanderen pas met Van Ostaijen een aanvang te laten nemen. Die gevoeligheid was niet helemaal onterecht,⁴⁷ maar het valt wel op dat in de latere kritische praktijk van De Wispelaere het toch precies diezelfde Van Ostaijen zal zijn die de rol van groot modernistisch initiator vervult (cf. 6.1 & [De Wispelaere 1996]). Hoewel er tot op zekere hoogte iets te zeggen valt voor zijn these dat het woordkunstelement uit Van Ostaijens poëtica eerder al bij Gezelle, Van de Woestijne en Kloos voorkwam [De Wispelaere 1954:185&186], heeft ook De Wispelaere later de symboolwaarde van Van Ostaijen onderkend. In 1954 had hij daar wellicht nog geen oog voor. Dat veel naoorlogse jongeren Van Ostaijen als mascotte meedroegen had behalve met zijn poëtische opvattingen en verwezenlijkingen immers zeker ook te maken met zijn imago van vrijbouter en rebel. Dat aspect droeg echter allerminst de voorkeur weg van de romantisch ingestelde esthet die De Wispelaere toen was. Ook Walravens' stelling "dat de ware echte poëzie niets mededeelt" [idem:185] vond hij nonsens. Als liefhebber van onder meer Jan van Nijlen hield hij te sterk vast aan de veeleer klassiek-mededelende poëzie om in dat soort orakeltaal mee te kunnen gaan.

De Vree &
Van Ostaijen

Twee Vlaamse dichters hebben in de naoorlogse jaren een belangrijke invloed uitgeoefend op Paul de Vree – Paul van Ostaijen en Maurice Gilliams. Tussen 1947 en 1951 baatte De Vree een boekenwinkel uit in het benedenhuis van Gilliams' woning. Uit de daar gegroeide contacten resulteerde onder meer het essay *Maurice Gilliams* (1947). Gilliams zou De Vree ook in de richting van een meer autonome poëzieopvatting gestuwd hebben [Bruinsma 1998:88] en het lijkt me niet onwaarschijnlijk dat dit het punt is waarop ook Van Ostaijen een echt belangrijke rol is beginnen te spelen in de ontwikkeling van De Vree. Gilliams had al eerder over Van Ostaijen geschreven, maar werkte in de genoemde periode ook aan zijn grote opstel *Een bezoek aan het Prinsengraf* (cf. 4.2). Aangezien De Vree en Gilliams dagelijks over de dingen van de dag praatten [Florquin 1971:156] is het zo goed als zeker dat ook Van Ostaijen tot de gespreksonderwerpen hoorde. De al eerder (cf. 5.2) vermelde Van Ostaijenstudie die De Vree kort na de oorlog ondernam (en die hij in het Florquininterview in 1945 situeert [idem:140]), zal door Gilliams zeker gestimuleerd zijn. Juist hét kenmerk dat Gilliams en Van Ostaijen delen heeft de poëtica van De Vree de volgende decennia herijkt en bepaald: lyriek werd eerst en vooral *woord-kunst*. Gilliams wijdde zijn jongere collega onder meer in de praktische geheimen van zijn woordkunst-dichterschap in: "Hij lag dan op de grond en veranderde de woorden tot hij zowel het juiste ritme als het onvervangbare woord had gevonden. Dat is een trek die de generatie van *De Tafelronde* sterk heeft beïnvloed: het zoeken naar het juiste woord, het ene, onvervangbare woord." [De Vree in idem:157] Dat onvervangbare woord begon De Vree zelf steeds minder in de religie te zoeken. Even leek hij het houvast van een opperwezen nochtans nodig te hebben. Hoewel hij later beweerde al sinds zijn zeventiende (dus sinds 1926) "onkerkelijk" te zijn geweest [ibidem:151], zocht hij vooral in de traumatiserende naoorlogse periode in zijn lyriek opnieuw aansluiting bij het woord van God. [Luiting 1971:22] Volledig conform de geplogenheden van zowat alle moderne dichters sinds Mallarmé werd uiteindelijk ook bij hem het woord god. Tegelijk

leek ook het existentialisme hem in zijn greep te hebben. In ‘Dichterschap’ uit *Tussen Twijfel en Traan* (1950) poneert hij niet alleen dat elk gedicht zichzelf opnieuw ‘uit het niets’ moet uitvinden, dat ‘niets’ wordt hier duidelijk ook in de Sartrianse (néant-)betekenis gebruikt:

't gedicht is immer breken
 't vorig bereikt verband
 om 't onverkende land
 van toon en tov'rend teken
 in altoos ander lied
 verlichtend uit te spreken:
 zichzelf op 't tergend Niet
 scheppend te wreken.
 [De Vree 1979:148]

Vormelijk (woordgebruik, rijm, elisie) is dit weliswaar nog een traditioneel gedicht, maar de implicatie dat de zingeving in het leven van het woord moet komen is dat veel minder. Later vergeleek De Vree de existentiële crisis die hij in deze periode doorgemaakt had met wat Van Ostaijen ten tijde van *De Feesten van Angst en Pijn* overkwam. [in Florquin 1971:172] Hij werkte die vergelijking zelf niet verder uit, maar vermoed kan worden dat het hem vooral ging om de combinatie van desillusie & wanhoop én de manier waarop geprobeerd werd die via het woord te sublimeren: “alle woorden wordt ontworden / in het Zijnde Woord,” had Van Ostaijen geschreven in ‘Angst, een dans’. [I:244] Het woord werd geacht de schijnwereld te verschalken en de dichter en passant ook van zijn eigen persoonlijkheid te ontdoen. En net als Van Ostaijen in zijn Berlijnse bundels, slaagt ook De Vree er vooralsnog niet in om de theorie en de praktijk op elkaar af te stemmen. Van Ostaijen heeft nooit zo’n expliciet belijdende ik-betrokken lyriek geschreven als in die gedichten waarin hij hiervan afstand wou doen (cf. 2.2.2.2); en net zo schrijft De Vree hier een rijmend en metrisch ingesnoerd gedicht waarin hij stelt dat de poëzie voor hem gelijkstaat aan ‘de breuk’. In zijn latere werk zal hij dat uitgangspunt ook echt waarmaken. Nog veel meer dan bij Van Ostaijen verloopt die evolutie bij hem echter met horten en stoten. En het is precies diezelfde Van Ostaijen die, afwisselend dienst doend als valmat, sparringpartner of scheidsrechter, de schokken moet opvangen.

Of De Vree’s Van Ostaijenstudie echt in 1945 begon, zoals hij zelf beweerde (cf. 5.2 & supra), of later – feit is dat hij er sinds het tweede nummer van *De Tafelronde* in 1953 geregeld verslag van heeft gedaan. ‘Apport en grenzen van Van Ostaijen’s poëtiëk’ heet het eerste opstel en het is in minstens drie opzichten interessant. De Vree probeert hier – met de studie van Bellemans onder de arm [Bellemans 1937] – greep te krijgen op de bepaald niet eenvoudig te begrijpen filosofische fundamenteën van Van Ostaijens literatuuropvatting. Tegelijkertijd grijpt hij de hier verworven inzichten ook aan om zijn eigen in duigen gevallen poëtica te herijken. En, niet voor het laatst, gebruikt hij zijn in verband met Van Ostaijen ontwikkelde psychologische theorieën om zichzelf (en zelfs algemener: de Antwerpse kunstenaar) retorisch te verdedigen en te promoten. In de drie gevallen gaat het dus om een poging

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

opnieuw enige grond onder te voeten te krijgen (filosofisch, poëticaal en psychologisch). Een van de redenen waarom hij juist naar Van Ostaijen greep, was waarschijnlijk dat die hem op al die vlakken vooruit kon helpen. Het valt immers op dat De Vree in de eerste paragrafen van het essay met instemming woorden als “systeem” [De Vree 1953a:97] of “noodzakelijke methode” [idem:98] gebruikt. Hij zag in Van Ostaijen iemand die, net als hij, door het leven door elkaar was geschud en die dankzij de kunst opnieuw stevig op zijn beide voeten terecht was gekomen. De identificatie ging echter verder. Hoewel er zeer weinig argumenten zijn om dat als een ‘feit’ te kunnen staven, tracht De Vree toch de indruk te wekken dat hij eigenlijk al van lang voor de jaren-50-hype met Van Ostaijen bezig was. Hoewel hij toegaf “de meteor” Van Ostaijen pas opgemerkt te hebben toen hij eigenlijk al verdwenen was [sic], stelde hij toch: “Ik meen te mogen beweren dat het Van Ostaijen was die in mij een kortsluiting verwekte in de elektrische stroom die normaliter de negentigergeneratie door overwegend schoolse en publieke propaganda had doorgegeven.” [idem:97] Met andere woorden: onder invloed van en dankzij Van Ostaijen heb ik me kunnen afkeren van de *Van Nu en Straks*-poëtica. Hij had bewezen dat het mogelijk was je eigen weg te gaan, radicaal te denken en te handelen. Die radicaliteit zou De Vree in zijn verdere loopbaan op zijn eigen manier trachten in te vullen (cf. 6.1), maar in dit opstel gaat zijn belangstelling voorsnel vooral uit naar wat volgens hem zowel de kern (“de eigenheid”) als de grens (“de fout of de overdrijving”) van Van Ostaijens poëtica uitmaakte: zijn concept van “fantasmatische kunst”. [idem:98] Volgens De Vree is voor Van Ostaijen “het a-priori van Kant [...] op een zeker moment identiek geworden met hetgeen de modernisten als de voedingsbodem van hun lyriek beschouwden: het subconsciente.” [idem:99] Het is zeer de vraag of deze inschatting klopt,⁴⁸ maar binnen de logica van De Vree’s betoog impliceert dit dus dat Van Ostaijen streefde naar de uitdrukking van het “fantasmatische” en dat hij een beroep deed op het onderbewuste om zo het wezen van de dingen alsnog enigszins te kunnen vatten. Kennisleer was niet De Vree’s belangrijkste interessepunt, maar met Van Ostaijens standpunt kon hij zelf de traditionele ‘realisten’ te lijf gaan die de literatuur en de kunst wilden beperken tot een directe afbeelding van het direct-waarneembare. Aangezien de ‘blote’ werkelijkheid nog veel verder afstond van de (onkenbare) idee dan de fantasmatische visie, moest de kunstenaar zich dus vooral niet op de realiteit fixeren. Zijn ware opdracht lag elders. En zo zag De Vree zelf dat ook. Hij vond zich dan ook helemaal terug in Van Ostaijens bewering dat de moderne kunst “moet staan in hogere dienstbaarheid”. [idem:101] Het metafysische aspect, daàr ging het om: het aanvoelen dat er ‘iets’ was dat alle aardse beslommingen kon overstijgen. Volgens De Vree was het dan ook vooral Van Ostaijens ondanks alles positieve instelling die van hem een cruciale figuur maakte in onze letters: “meer nog dan in zijn gesloten systeem zal zijn [Van Ostaijens, gb] voorlichting liggen in de uitweg die hij vond, door de lyrische verrukking hoger te stellen dan de neerhalende tendenz waartoe hem zijn omwereld dreef.” [idem:101-102] Ook hier projecteert De Vree natuurlijk zijn eigen opvatting én ervaringen: zelf had hij zich moeten verzetten tegen de verbittering die hem na de oorlog, in de *Golfslag*-jaren, de jaren van zijn isolement en schorsing als leraar had bedreigd (cf. 5.2) en in die strijd had hij zich

gesteund geweten door het *trotzdem* van de moderne kunst dat hij ook bij Van Ostaijen terugvond (cf. 1, 2.2.2.2). In Van Ostaijen zag hij iemand die “een hogergestemd geluksverlangen” had proberen te vrijwaren “tegen de onderdrukking door het levensdramatische.” [idem:101] Net als zijn collega De Roover was het dus ook De Vree in de poëzie vooral om het *geluk* te doen (cf. supra). Conform Van Ostaijens doctrine betrof het hier dan wel een *lyrisch* geluk, een gevoel dat in het kunstwerk gerealiseerd moet worden. En zo zitten we op het terrein van de vorm en de techniek en ook hier vond De Vree in Van Ostaijen een belangrijk leermeester. Aangezien ook hij (al dan niet uit gecamoufleerd schuldgevoel omwille van zijn eigen fouten en oorlogsverleden) abstractie wou maken van zijn eigen subject en hij een steeds objectievere, niet-belijdende kunst nastreefde, was hij bij Van Ostaijen aan het juiste adres. Zijn eerdere uitspraak over het “subconsciente” was in dat opzicht natuurlijk problematisch: hoe kon hij dat onderbewuste rijmen met die nagestreefde objectiviteit? Het antwoord lag voor de hand: door de heerschappij van dat onderbewuste alsnog te relativeren. Met het aplomb waarmee De Vree wel vaker het warm water heruitvond, stelde hij: “Ik zou *geneigd* zijn de Van Ostaijense sensibiliteit voor te stellen als een drempelwachter, opgesteld op de grens van bewustzijn en onderbewustzijn.” [idem:100, cursivering gb]⁴⁹ Die bepaalde sensibiliteit was volgens De Vree cruciaal voor Van Ostaijens poëtica, die hij voorts samenvatte als “de *lyrische logika gebaseerd op de kritische distantie*.” [idem:99] Daarin zat dus meteen ook het verschil met zijn tijdgenoten: de humanitaire misten die kritische distantie, de (al te intuïtief uitstromende) surrealisten de *lyrische logica* (cf. 2.5). Een potentieel gevaar school volgens De Vree in die premisse van de kritische distantie: de “*verkoeling van de emotie*” [ibidem] kon immers zodanige proporties aannemen dat de poëzie “aan deze geestelijke verkillung ten gronde” kon gaan. Van Ostaijen had dat voorkomen door de ‘afgekoelde emotie’ precies in en door de formele uitdrukking opnieuw te verheven. En op dat punt speelde het onderbewustzijn weer een belangrijke rol. Van Ostaijen was er immers van overtuigd dat het woord “in het transcendente” boorde en het was de taak van de dichter om “de gloed gans van binnen” die dat teweeg bracht op de lezer over te dragen. [IV:374] Zijn theorie over de woordkunst ging daarover: de “resonans van het woord in het onderbewustzijn [...] naar de oppervlakte te voeren”. [IV:374] Het ‘systeem’ dat Van Ostaijen hiertoe had uitgewerkt (cf. 2.5) mocht volgens De Vree desondanks niet als evangelie beschouwd worden. Niet alleen dreigde elke volgeling een epigoon te worden, Van Ostaijen was ook *té* doctrinair geweest. Hij had immers, volgens De Vree, poëtische verworvenheden “zoals het beeld en het rijm” uitgebannen [De Vree 1953a:102] en had daarmee de ontwikkelingsmogelijkheden van de dichtkunst al te zeer beknot.⁵⁰ Zijn nadruk op het fantasmatische had dan weer als nadeel dat de realiteit zelf eraan opgeofferd dreigde te worden. Hoewel hij zoals gezegd zelf geen ‘realistische’ kunst nastreefde, vond De Vree dat hogelijk problematisch. Deze houding van Van Ostaijen vond hij immers te eenzijdig, te negatief: “De formele artist die Van Ostaijen bij uitstek gebleken is, waardoor ik bedoel dat hij zoveel mogelijk de gegeven werkelijkheid voor de imaginaire terugdringt, kan het op zijn standpunt niet houden, omdat het berust op een *weigering*, die vanzelfsprekend een *verminking van de poëtische totaliteit* voor

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

gevolg heeft.” [ibidem] In het licht van wat volgt is het buitengewoon ironisch dat de man die zelf de ene apodictische poëtische uitspraak na de andere deed en nog veel meer dan Van Ostaijen de strikt formele toer op zou gaan (cf. 6.1) het hier nodig achtte te waarschuwen voor een “*délire formel*” [ibidem] en het “imperialistische karakter” van Van Ostaijen. [idem:103]⁵¹ Hoezeer De Vree in deze periode zelf vatbaar was voor formele deliriums blijkt uit een van de gedichten die hij in *De Tafelronde* liet afdrucken achter zijn bijdrage tot het Ekerse openluchtdebat:

Spielerei

de hik en huk en hok
 van hoek en haak en honken
 verschik en schaak en schok
 de schaamte en de schonken
 en averechtse dweper
 verspil verspeel
 je regenscherm en peper
 picasso's nieuw plateel
 gedachten uit 't gareel
 en wordt niet geel
 als meel
 en worm
 als norm
 de eilanden liggen verkeerd

[De Vree 1953g:527]⁵²

Het begin maakt de titel helemaal waar. Dit is een klankgedicht zoals er sinds Van Ostaijens ‘Oude bekenden’ geen meer zijn geschreven in Vlaanderen. Woorden als “schaamte”, “averechtse dweper”, “gedachten uit 't gareel” en “norm” detoneren echter in deze speelse context. Smokkelt de dichter zo toch nog zichzelf in het gedicht? Ook het relatief bekende ‘Veronica’ publiceerde De Vree voor het eerst in de context van het genoemde *Tafelronde*-debat. [De Vree 1979:188] Los van De Vree's eerste proeve van ritmische typografie (ik stijg, ik val) valt vooral het register van dit gedicht op. Waar hij vroeger gedragen religieuze verzen placht te schrijven, hanteert hij nu een taal die voor gelovigen (en die waren in *De Tafelronde* zeker niet in de minderheid) zonder meer kwetsend moet zijn geweest. Het personage uit het bijbelse passieverhaal wordt hier weliswaar niet gevraagd om het gelaat van Christus af te drogen, maar haar lijkwade wordt hier wel zonder meer als “vaatdoek” omschreven. Het feit dat ze hier wordt aangesproken vanuit een vliegtuig desacraliseert het geheel uiteraard nog meer. Niet alleen De Vree's “evenwicht” maar ook de rest van het gedicht moet “kant noch wal” hebben geraakt voor zijn lezers. Hoe zou je anders een vers als “begraaf / mij / als / je / mij / niet / vindt” moeten of kunnen interpreteren? Als een kronkel van een “averechtse dweper”, voorzeker. Of, zoals De Vree zelf schrijft in het ‘Zelfportret’ dat hij in de volgende jaargang van zijn blad publiceerde: een vers van een “dilettant en naloper”, een “bellen-blazer”, een “bien fou”. [De Vree 1979:189] Deze

combinatie van zelfspot en gemaskeerde frustratie spreekt ook uit enkele van de rijmende maximes uit dezelfde jaargang: “wie doet aan experiment / wordt behandeld als excrement”. [De Vree 1954:53] De Vree liet zich hierdoor echter niet ontmoedigen. Stront wordt immers mest en kan dus aanleiding geven tot alweer iets nieuws en moois: “tussen de fecaliën en de phlox / klimt de poëzie als een para-dox”. [ibidem] De paradoxale, poëtische logica had hem altijd al beter gelegen dan het formuleren van klare en heldere ideeën.

Voorlopig was De Vree dus nog in volle ontwikkeling. De moderne kunst bood hem intussen mogelijkheden om zijn eigen, hooglijk ongemakkelijke want zowel politiek als poëticaal grotendeels geïsoleerde positie in de Vlaamse cultuur te legitimeren. Categorisering en wit/zwart of links/rechts waren volgens hem naast de kwestie en de moderne kunst had dat goed begrepen. “De wereld heeft te lang geteed op haar contrasten: rijk en arm, goed en kwaad, wit en zwart, links en rechts, boer en burger, spiritualiteit en materialisme. De les der geschiedenis is wel dat er een punt moet zijn van waaruit de tegenstellingen zouden kunnen worden opgeheven en alles teruggebracht tot de leer van een intelligente energetische liefde, waarvoor een vernieuwde symboliek of nieuwe vormtaal pleegt te worden geconstrueerd.” [De Vree 1953b:119]⁵³ Wat hij zich precies voorstelde bij die “intelligente energetische liefde” die de tegenstelling tussen rijk en arm moet transcenderen wordt mij nergens duidelijk, maar het feit blijft dat De Vree ervan overtuigd was dat de moderne kunst (die nochtans autonoom is) volop aan die nieuwe wereld aan het werken was. “De moderne kunst wil blijkbaar die kant uit: esthetisch zien we Klee, Apollinaire, Van Ostaijen, Breton, Joyce, Moore, Picasso, Masson, ethisch o.a. Malraux, Greene, Claudel, Céline, Montherlant, Camus, Kazantzakis.” [ibidem] Een amalgaam van meer of minder gecanoniseerde moderne kunstenaars, kortom, die De Vree sterkten in zijn visie. Zijn vermelding van onder meer Klee, Picasso en Moore in die opsomming was niet toevallig: net als Van Ostaijen ontwikkelde ook De Vree zijn literaire denkbelden onder meer aan de hand van de beeldende kunst.⁵⁴ En eveneens net als Van Ostaijen, was hij (op dit moment) vooral gefascineerd door die beeldtaal die het midden hield tussen totale abstractie en figuratief realisme. De genoemde kunstenaars waren (weliswaar niet noodzakelijk hun hele loopbaan lang) toonbeelden van deze strekking (geweest). In zijn kritische en historiografische werk onderzocht De Vree de Vlaamse variant van deze kunst en zo kwam hij onwillekeurig terecht bij schilders als Prosper de Troyer, Jozef Peeters en Marc Eemans. De Troyer bezorgde hem onder meer een stel ongepubliceerde brieven die Van Ostaijen hem had geschreven en De Vree publiceerde en annoteerde ze voor *De Tafelronde*. Hoe meer historische fond er aan zijn esthetica gegeven kon worden, hoe steviger hij stond in de machtsstrijd die in het blad nog altijd aan de gang was.⁵⁵ Het gros van dit soort *Tafelronde*-stukken was voornamelijk documentair van aard, maar ook in deze context liet De Vree niet na enkele ook voor hemzelf belangrijke aspecten of standpunten te benadrukken. Zo thematiseerde hij de interne machtsstrijd in *De Tafelronde* door in twee door hem bezorgde en geannoteerde brieven van Prosper de Troyer aan Jozef Peeters de volgende passage opvallend te cursiveren: “We moeten weten wat we willen en met wie we te doen hebben. We moeten geen antipoden broederlijk vereenigen. Het zuiveringsproces moet

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

nu toch eenmaal beginnen. We moeten fanatiekers worden. Afbreken met al wat ballast heet.” [De Troyer in De Vree 1955b:379] En in een voetnoot tekende hij hierbij aan: “Onze eerste avant-gardisten waren blijkbaar mannen uit één stuk. We zijn hen eerherstel en bewondering schuldig.” [De Vree 1955b:379] De vraag was dan natuurlijk: als ze uit één stuk waren, wélk stuk was dat dan? Met andere woorden: welke van de vele ismen vertegenwoordigden zij? En ook hier had De Vree zijn eigen opvatting, die hij op velerlei manieren trachtte door te drukken. Zo vond hij dat er in de Van Ostaijenstudie veel te weinig aandacht was voor diens “kubisme” [De Vree 1953d:360] (cf. infra) en interpreteerde hij Van Ostaijens banden met de beeldende kunstwereld op een wel erg subjectieve manier: “Hij heeft gepoogd, zolang hij op letterkundig gebied en om zijn politieke verleden in de contramine werd gedrongen, zijn kunst-opvattingen kracht bij te zetten door het groeperen van de modernistische kunstschilders en beeldhouwers.” [idem:364] Dat Van Ostaijen poëticaal gezien relatief alleen stond is zeker waar (cf. 2.3), maar dat hij omwille van zijn politieke verleden zou zijn gaan dwarsliggen (want dat is toch de betekenis van “contramine”?) lijkt me op zijn zachtst gezegd zeer twijfelachtig. Wies Moens had zijn faam juist gebouwd op zijn activistische verleden en ook andere auteurs die na 1918 om die reden last hadden gekregen met het gerecht of in ballingschap waren gegaan zijn hierdoor in hun artistieke ontwikkeling en zelfs artistiek-sociale plaatsbepaling allerminst gedwarsboomd. Auteurs als René de Clercq, Cyriel Verschaeve en Filip de Pillecijn groeiden dankzij hun “politieke verleden” zelfs uit tot iconen van de Vlaamse Beweging en ook een veel gematigder figuur als Abraham Hans verwierf extra symbolisch kapitaal door zich uitdrukkelijk voor amnestie uit te spreken. [NEVB 1998:276-277, 1405, 3280-3281] Ook hier projecteerde De Vree dus zijn eigen motivering op Van Ostaijen. In zijn eigen geval leek het er overigens op dat zijn publieke optredens en polemisch gescherf in tijdschriften voor zijn isolement hadden gezorgd, veeleer dan zijn “politieke verleden”.⁵⁶

De Vree had niet alleen een (verdoken) politieke agenda, ook op het vlak van de avant-gardekunst was zijn zoektocht intussen ver genoeg gevorderd om stelling te kunnen nemen in een aantal lopende debatten. De studie naar de verschillende aspecten van de avant-garde en moderne poëzie was internationaal gezien intussen in volle gang en hij stelde tot zijn plezier vast dat de stapel boeken over, bijvoorbeeld, Apollinaire elke dag toenam. Ook in deze context was er volgens hem echter te weinig aandacht voor de impact die het kubisme had gehad op het surrealisme. [De Vree 1955a:321]⁵⁷ Zijn bewering dat Van Ostaijen te weinig als “kubist” beschouwd werd (cf. supra) was dus geen losse flodder geweest. Had hij zelf – bij het begin van zijn ‘beking’ – niet gesteld: “Ik ga de kubistische weg”? [De Vree 1953f:526] Die weg zou hij nog enkele jaren blijven gaan en Van Ostaijen bleef dus ook zijn leidsman. De Vree’s voorliefde voor het kubisme kwam niet uit de lucht gevallen. Deze, zoals eerder gezegd, *constructieve* (en dus levensbevestigende, positieve, misschien zelfs gelukbrengende) stroming bereikte het door hemzelf gewaardeerde evenwicht tussen abstractie en figuratie én was vanaf het begin altijd al gekenmerkt door “een verregaande religieus-metafysische inslag”. [De Vree 1958a:28] Zijn belangrijkste strijdpunten werden er dus in verwezenlijkt. Het, strategisch gesproken, enige nadeel van deze stroming was dat zijn

Vlaamse vertegenwoordiger Van Ostaijen – ondanks de uitdrukkelijke vermelding van “het geëmansipeerd kubisme” als de richting van de toekomst, in de twee *Sienjaal*-manifesten [IV:127,129] – uiteindelijk onder de vlag van het organisch-expressionisme had geopereerd. Die term was voor De Vree echter geen optie. Ondanks de Van Ostaijenhausse in de jaren vijftig bleef hij immers voor verwarring zorgen. Het ‘expressionisme’ was in Vlaanderen drie decennia zo goed als het synoniem van het humanitair-expressionisme geweest. Dat was een voor De Vree erg ongelegen associatie, want hij wou juist af van het ‘ethische’, pathetische en Germaanse imago van die poëzie. En dus redeneerde hij, als was hij een handelsreiziger: heeft je merk een troebel imago, verander van logo en van merknaam. Dat zou hij dus proberen. Zijn poging tot ‘revisionisme’ was grondig voorbereid. In verschillende bijdragen kwam hij al dan niet uitvoerig terug op dit punt. Een belangrijk aspect in deze operatie was de broodnodige historische stamboom; om geloofwaardig te zijn als stroming mocht Vlaams boegbeeld en gezagsargument Van Ostaijen immers niet zomaar uit de lucht komen vallen. En dus zorgde De Vree voor een indrukwekkende reeks voorvaderen; volgens hem waren ook algemeen als surrealisten beschouwde dichters als Apollinaire, Cendrars, Jacob, Salmon en Reverdy in feite kubisten en was Van Ostaijen hun Vlaamse volgeling.⁵⁸ In ‘Paul van Ostaijen in de school van de literaire kubisten’ – een wel erg bescheiden variant van Van Ostaijens ‘Over dynamiek’ en ‘Proeve van parallellen’ – gaf De Vree zijn argumenten: niet alleen hadden deze dichters op velerlei vlakken samengewerkt met de bekende kubistische schilders (Picasso, Braque, Gris, Delaunay...), ook de manier waarop zij in hun gedichten de “modernistische sensibilliteit” verwerkten (“simultaneïsme”, het vermengen van verschillende gebeurtenissen en sferen) leek erg op het doorbreken van het klassieke perspectief door die schilders. [De Vree 1958a:27] Tot een precieze begripsomschrijving en -afbakening ten opzichte van het expressionisme komt De Vree niet, maar het door hem vermelde associërend knippen en plakken van “de papiers collés in de kubistische school” [idem:31] was zeker een belangrijk argument voor het gebruik van de term. De Vree laat nog kansen liggen. Zo laat hij ook na, deze techniek op Van Ostaijens poëzie toe te passen, hoewel dat tot op zekere hoogte zeker had gekund: zowel de associatiestromen in *Het Sienjaal* als de tekstcollages uit de Berlijnse bundels kunnen zo worden beschreven.⁵⁹ Opvallend genoeg probeert De Vree zijn punt te maken door er voorbeelden uit de late gedichten van Van Ostaijen bij te halen. Dat is vreemd, al was het maar omdat de geschetste knip- en plaktechniek fundamenteel lijkt te botsen met Van Ostaijens eigen concept over de organische groei van het gedicht (cf. 2.5). Aan de hand van de nagelaten gedichten ‘Spleen pour rire’, ‘De Profundis’ en ‘Avondgeluiden’ tracht de criticus aan te geven dat én welke ‘kubistische’ dichters Van Ostaijen concreet beïnvloed hebben. Soms zijn de gelijkenissen oppervlakkig (dezelfde kleuren of woorden komen voor, bijvoorbeeld: blauw, stilte, paard), soms toch wel treffend (overeenkomsten van specifieke frasen als “Priez pour moi [...] je suis le pauvre Pierre” versus “Priez toujours pour le pauvre Gaspard” of het “draven stalwaarts” van de paarden versus “Les chevaux [...] s’en retournent au galop”). [idem:32-35] Deze parallellen en/of beïnvloede passages hebben echter wezenlijk niets te maken met de vermelde collage techniek. Ze

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

bewijzen ten hoogste dat Van Ostaijen verwant was met of in een gelijkaardig klimaat schreef als de Franse kubisten, maar over (misschien best reële) gelijkenissen inzake basisinstelling, dichttechniek en dus kubisme-graad zegt dit alles niets. Hoewel De Vree dus strategisch wou aantonen dat Van Ostaijen en zijn Franse collega's literaire kubisten waren, raakt hij ook hier weer verstrikt in zijn eigen plannen.

En dat overkwam hem wel vaker. In 1957 leverde De Vree met 'Tien jaar apartheidsliteratuur' een opmerkelijke maar vooral ook twijfelachtige poging tot literair-sociologische geschiedschrijving af. Volgens hem stond de Vlaamse literatuur sinds het einde van de Tweede Wereldoorlog in het teken van de 'apartheid'. Concreet bedoelde hij dat een aantal tijdens de repressie met het odium van zwarten omgeven "zondenbokken" [De Vree 1957a:23] in de Vlaamse literatuur bewust werd buitengesloten. Die faam en vooral dat lot verdienden ze niet, vond hij, omdat de na de oorlog gestelde schuldvraag in wezen relatief is. Immers – zoals De Vree ook al eerder had beweerd (cf. supra) – "door de spelingen van de politiek [kan de schuldvraag en dus ook de schuldige/beschuldigende, gb] van vandaag op morgen van kamp" verwisselen. [ibidem] Zelf had hij daaruit, zoals gezien, de conclusie getrokken dat je je maar beter niet meer op het glibberige pad van het engagement kon begeven. Zij die dat vroeger wel hadden gedaan en die de pech hadden gehad tot het kamp der verliezers te behoren waren volgens De Vree bijgevolg slachtoffers van een repressief regime. In zijn theoretiserende intro tot het opstel stelt hij het probleem in toch wel opmerkelijke termen: "Apart staan of apart worden diegenen gehouden die een vrijheids- of bevrijdingsprincipe huldigen dat niet strookt met de door de bewindvoerende meerderheid geïnterpreteerde wetten en gebruiken van een gemeenschap." [ibidem, cursivering gb] Dit is een, in deze context, totaal aberrante en op het eerste gezicht zelfs zonder meer perverse uitspraak: zij die zich in meer of mindere mate geassocieerd hebben met een van de meest totalitaire, repressieve en dus zelf allesbehalve vrijheidslievende regimes, zijn volgens De Vree zelf de herauten van een (weliswaar afwijkend) "vrijheids- of bevrijdingsprincipe". De enige manier waarop ik dit kan begrijpen, noopt ons tot een eens te meer poëtische lectuur van dit essay. De aanleiding voor dit stuk was meer dan waarschijnlijk een gevoel van onbegrip, miskennis en frustratie bij De Vree: als esthetisch modernist die zichzelf voorbij links & rechts achtte (cf. supra & infra), zag hij zich in Vlaanderen keer op keer gemarginaliseerd. De traditionalisten lustten hem, de onberekenbare polemist en bekeerde vernieuwer, sowieso niet. De bedaagde katholieken van *Dietsche Warande* & *Belfort* hadden om dezelfde reden weinig op met hem en Westerlinck, bijvoorbeeld, was bepaald niet ingenomen geweest met wat er in *Golfslag* was verschenen (cf. 5.2). En ook de nochtans experimentele bondgenoten rond *Tijd en Mens* moesten hem niet.⁶⁰ Aangezien volgens De Vree de officiële Vlaamse cultuur volledig in het teken stond van een gezagsgetrouwe en (al dan niet brave, al dan niet wat stoutere) ethische kunst, viel hij als *contraire* niet-ethische modernist twee keer uit de boot. En juist omdat het hem in zijn formalistische modernismevariant om autonomie en dus om *vrijheid* te doen was, beweerde De Vree in zijn opstel dat het hun wat aparte vrijheidsprincipe was dat hem en zijn collega's in het verdom-

hoekje had doen belanden.⁶¹ De onderliggende beschuldiging aan het adres van critici en recensenten was dat *De Tafelronde*-auteurs drie keer slecht werden behandeld: niet alleen waren ze (of sommigen onder hen) na de oorlog onterecht behandeld, ze werden later met negatieve vooroordelen tegemoet getreden én ze werden voortdurend op extra-literaire (want: ethische) gronden negatief beoordeeld of zonder meer doodgezwegen.⁶² “De grote denkfout door de officiële kritiek tussen 1945 en 1950 bedreven is haar ontkenning van talent aan de apartheidsgroep. Zij schold het werk van deze groep voor de misbaksels van obskure skribenten.” [idem:34] De apartheidsauteurs hadden zich hierdoor echter niet laten intimideren of ontmoedigen en samen waren ze, eerst in *Golfslag* en later in *De Tafelronde* zichzelf blijven ontwikkelen. Dat die ontwikkeling een belangrijk deel van hen naar het modernisme had geleid, had volgens De Vree overigens eveneens met hun apartheidspositie te maken: “Dies was het ook vanwege de apartheidsgroep niet mogelijk de oude wegen verder te bewandelen. Ze kon het hekken niet meer aan de traditionele stijl binden.” [ibidem] Met andere woorden: de jongeren die zich door het establishment uitgespuwd voelden, zijn die aparte/apartheids-positie gaan cultiveren en zijn uiteindelijk avant-gardist geworden. In het vervolgstuk ‘Enige flash-backs en close ups in verband met onze apartheidsliteratuur’ probeerde De Vree dat verband tussen apartheid en avant-gardisme verder uit te werken en historisch en internationaal te staven. Hij haalt hierbij niet alleen voorbeelden aan van auteurs die aparte literatuur schreven terwijl ze ook politiek apart stonden (de Vlaamse Bewegers Gezelle en Conscience, Victor Hugo tegen Napoleon III...), hij legt vooral de nadruk op die avant-garde auteurs die, volgens hem, in ballingschap of in een anderszins isolement terecht waren gekomen juist omdat ze geweigerd hadden om ethische gemeenschapskunst te schrijven (Joyce, Rilke, Proust, Van de Woestijne, Gilliams). [De Vree 1957b:75] Het zijn niet de minsten en de lijst ‘bewijsexemplaren’ is nog lang niet volledig. Lagen immers ook Pound, Hemingway, Fitzgerald, Dos Passos en andere Amerikaanse auteurs van de *Lost Generation* niet overhoop met hun land? En waren ook zij geen ballingen én vernieuwers? Of Jünger en Benn? Of Céline? [idem:76-78] Binnen de Vlaamse literatuur zag De Vree Willem Elsschot als een typische literaire vrijbuiters. Elsschot was tot ver in de jaren dertig doodgezwegen omdat zijn cynisch estheticisme niet paste in het overwegend katholieke en/of humanitair-expressionistische klimaat. En na de oorlog was hij weer uit de gratie gevallen vanwege zijn gedicht over de ter dood veroordeelde collaborateur Borms.⁶³ Dat de kunstenaar die zich door zijn gemeenschap uitgestoten voelt radicaliseert, lag volgens De Vree voor de hand. Het lijkt mij dat hij hier oorzaak en gevolg omdraait (juist de radicale kunstenaar wordt uitgerangeerd), maar ook hier zag hij belangrijke historische precedentes. Zo interpreteert hij het ontstaan van het dadaïsme als een rechtstreeks gevolg van de dienstweigering (en dus maatschappelijke uitstoting) van Arp, Tzara en Ball tijdens de Eerste Wereldoorlog. Dat De Vree ook in dit opzicht in Van Ostaijen een historisch voorbeeld zag verbaast allerminst. In zijn eigenzinnige interpretatie van de recente geschiedenis was immers ook Van Ostaijen vervolgd, tegengewerkt en genegeerd omdat hij tegelijk politiek én poëtisch activist annex vrijbuiters was (collaborateur én expressionist).⁶⁴ En ook hij was, volgens De Vree, avant-gardist

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

geworden nadat hij door de gemeenschap was uitgestoten. Van Ostaijen, aldus de auteur, had “na de repressie van 1918, na in de apartheidssituatie te zijn gedreven, [verkozen] als kunstenaar zich niet meer in te zetten voor partijen, nationalisme en sociale ethiek, doch zijn persoonlijkheid te redden in de vrijheid der taal, in de lyriek, in het avantgardisme van zijn tijd, waarin ‘das Leiden der Unfreiheit’ zich weerspiegelt.” [De Vree 1957b:81] Van Ostaijen wordt hier op een wel erg flagrante manier voor De Vree’s kar gespannen; niet alleen was Van Ostaijen – binnen de context van de Vlaamse literatuur – ook al vóór 1918 een avant-gardist, het is volgens mij ook niet zo dat het vooral zijn veroordeling wegens activisme was die hem ertoe bracht zijn poëtica grondig bij te stellen (cf. 2.2.2.2). In zijn essays en grotesken bleef hij zich overigens ook na 1918 inzetten voor de Vlaamse zaak. De Vree zag het echter anders. De Tafelronde-poëtica lag volgens hem helemaal in het verlengde van die van Van Ostaijen: hun “expressionisme [...] gaat daarom bij voorkeur bij de esthetische vormgeving van de eerste organisch-expressionistische en surrealistische scholen aansluiten, omdat zij het meest beantwoordt aan het psychologisch contrast van deze eeuw: de wereld van de angst en van de bedreiging omzetten in een wereld van het innerlijk wonder en van de droombeveiliging.” [De Vree 1957a:35-36] Dát was dus de houding van de eerste organisch-expressionist Van Ostaijen, volgens De Vree: iemand die zijn eigen angsten sublimeerde in poëzie. Ook de stijlmiddelen die de 55’ers hierbij van dienst konden zijn, werden bijgevolg bij Van Ostaijen gehaald: “Neologisme, beeldzin, associatie appeleren aan het zelfbehoud, de zelfverdediging zoals die door Van Ostaijen destijds werden vooropgesteld.” [idem:38] Waar Van Ostaijen dat zelfbehoud en die zelfverdediging voorop gesteld zou hebben, vertelt De Vree er helaas niet bij. En ook het in zijn ogen logische verband tussen de genoemde stijlmiddelen en deze ambities wordt nergens duidelijk gemaakt. Ondanks zijn uitgesproken keuze voor het dichterlijke escapisme, bleef De Vree zich overigens ook moeiteloos in de voetsporen van een veel geëngageerder Van Ostaijen situeren. De hekel aan de vertegenwoordigers van het wereldberoemde trio “Godsdienst & Vorst & Staat” [I:91] die deze in *Bezette Stad* had uitgesproken, kreeg zo, bijvoorbeeld, een wel erg vrijblijvende echo in het interview met Florquin: “Dat ik de kerk, de kroon, het gezag vegen uit de pan geef, is het gevolg van de overtuiging dat men in de wereld bedrogen wordt. Dat is het extremisme dat men mij verwijt, maar het is wel geboren uit ervaring.” [De Vree in Florquin 1971:171] Dat laatste geeft eigenlijk al aan dat het hier in de eerste plaats een vorm van ressentiment betrof. Dat gevoel was Van Ostaijen ook niet vreemd,⁶⁵ maar bij hem was de kritiek wel extra gefundeerd door een (communistische) maatschappijvisie die opriep tot emancipatie. Verder dan gemeenplaatsen over het onrecht in de wereld bracht De Vree het echter niet wanneer hij over politiek sprak. Van een onderbouwde ideologie was geen sprake (meer). Hij werd gedreven door de overtuiging dat hij en zijn *Tafelronde*-medestanders (die vaak ook *Golflag*-medestanders waren geweest, cf. 5.2) in hun *littéraire* carrière geboycot werden door het establishment dat, bijgevolg en al dan niet openlijk, links was. Nadat Gust Gils en Walter Korun in polemische stukjes achterin *gard-sivik* zijn *Tafelronde* en collega’s stevig hadden aangepakt omdat ze rechts waren en dus onmogelijk avant-gardistisch konden zijn,⁶⁶ reageerde De Vree in *Het Handelsblad* ont-

stemd: “Gils, alias *gard-sivik*, legt in de eerste plaats geen literaire maar politieke maatstaven aan bij de beoordeling of het schrijven van poëzie.” [De Vree 1956]⁶⁷ Dat was uiteraard een hoofdsonde tegen het eerste gebod (dat van de autonomie). De Vree ging echter verder. Als had hij intussen geprobeerd om zich ook de groteske redeneertrant van Van Ostaijen eigen te maken, trachtte hij de zaak gewoon om te keren. Niet hij was rechts, maar zijn tegenstrevers: “Ik moet bekennen dat me nu eerst de ware betekenis van *gard-sivik* duidelijk wordt. *gard-sivik* = bewaak de burgerij. Het drijft niet, zoals men zou kunnen vermoeden, de spot met het militarisme, het is zelf een militante positie, een Gepeoe van de poëzie.” [idem] De sirenes van de poëziepolitie loeiden dus ook toen al. Alleen was het tamelijk hypocriet van De Vree om dat de jongeren van *gard-sivik* te verwijten, aangezien de stukjesschrijvers in zijn eigen blad (en vooral dan de jonge De Roover, cf. 5.2 & supra) zich niet minder militant en exclusief toonden. De Vree dacht daar anders over. Hij was ervan overtuigd dat het volstond om de theorie der literaire autonomie aan te kleven om boven elke vorm van politiek te staan. “De *Tafelronde* in het huidige stadium heeft juist dat niveau bereikt, waarop elk gekwijn over rechts en links geen kans meer heeft.” [idem] Het blad was dus volstrekt a-politiek.⁶⁸ Hoe absurd het was zoiets te beweren, bleek eerder al, maar het blijkt ook erg pijnlijk in De Vree’s opstellen over de apartheidsliteratuur. De titelkeuze van die stukken was, bijvoorbeeld, al bepaald tendentiekus. Net zoals *Golflslag* het had gepresteerd om een zeer zwaar beladen begrip als ‘concentratiekamp’ te recupereren (cf. 5.2), zo deed De Vree nu hetzelfde met ‘apartheid’. Dat begrip gebruikte hij immers niet in de strikte woordenboekbetekenis van ‘apart of anders zijn’. Het ging hem heel duidelijk om een politiek anders zijn en om discriminatie. Aangezien de term ‘apartheid’ sinds 1948 een heel duidelijke ideologische lading had gekregen in het partijprogramma van de Nationale Partij in Zuid-Afrika en aangezien deze *apartheid* (rassenscheiding) in de jaren vijftig de officiële politiek was geworden in dat land [Encarta 1998] was het op zijn zachtst gezegd ongelukkig van De Vree om deze term te kiezen. Hem leek het woord echter precies te zeggen waar het hem om te doen was: hoewel alle mensen gelijk zijn, zeker in de opvattingen van de linksen/socialisten, is het schrijnend en fundamenteel onrechtvaardig te moeten vaststellen dat er in Vlaanderen – net als in Zuid-Afrika – gediscrimineerd wordt door Wit ten koste van Zwart. In Zuid-Afrika betrof het dan wel de huidskleur en hier het oorlogsverleden, maar dat liet De Vree probleemloos buiten beschouwing. Het is overigens nog maar de vraag of deze ‘aparte’ positie hem zelf zeer gestoord heeft. Misschien was het wel juist dit duidelijk gecultiveerde gevoel dat hij anders was dan de anderen, dat hem nog enkele decennia heeft voortgestuwd op het pad der internationale kunst-avant-garde (cf. 6.1).

In de door De Vree zelf opgestelde ‘historiek van *De Tafelronde*’ wordt 1957 overigens gezien als het jaar waarin “die *apartheidspositie volledig opgegeven*” werd. [De Vree 1963a:37]⁶⁹ De Vree bedoelt: aan het isolement van zijn tijdschrift kwam toen een einde. Oorzaak van deze ‘doorbraak’ waren de contacten met de jongeren rond het tijdschrift *Het Cahier* (cf. 5.5) en, vooral, met de beeldende kunstenaars waarmee G58 werd opgericht.⁷⁰ Niet alleen zouden ze samenwerken voor talrijke tentoonstellingen van hedendaagse kunst in het

het einde van het isolement

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

Antwerpse Hessenhuis, ook *De Tafelronde* zelf zou profiteren van deze contacten. De Vree en De Roover stelden twee jaar na elkaar ruime bloemlezingen *Gedicht en Grafiek* samen (1958, 1959) waarin jong talent werd voorgesteld. Over de kwaliteit én avant-gardestatus van de daarin afgedrukte gedichten bestond weliswaar geen consensus – in *gard-sivik* werden ze representatief genoemd “voor een restjessprokkelende achterhoede” [*Gard-Sivik*-redactie 1959:28] – maar het belang van het blad naar buiten toe nam toe. Ondanks de blijvende onenigheid met de jongeren rond *gard-sivik* mocht de intentie intussen voor iedereen duidelijk zijn: *De Tafelronde* was een avant-gardeblad. Zeker door de samenwerking met Jozef Peeters in G58 profileerden De Vree en co zich steeds nadrukkelijker als de ware erfgenamen van de constructivistische groep rond *Het Overzicht* en *De driehoek* uit de jaren twintig. De poëziepoot van die beweging was in zekere zin Van Ostaijen geweest en op dat vlak bleef hij dus de onbetwiste geestelijke vader. Wanneer De Vree de poëzieopvattingen van *De Tafelronde* en *Het Kahier* karakteriseert als, respectievelijk, “organisch-experimenteel” en “rein pohetisch” is het duidelijk waar ze de mosterd halen. [De Vree 1963a:40]⁷¹ Intussen stroomden van overal medewerkers en geïnteresseerden toe: vanuit Brugge de al vermelde Paul de Wispelaere en later ook Jan van der Hoeven, vanuit Brussel oude bekende Marc Eemans (cf. 3.5), vanuit Limburg Marcel Obiak, vanuit Antwerpen een nieuwe generatie jongeren, waaronder de latere *Labris*-dichters Leon Van Essche, Max Kazan, Hugo Neefs en Marcel van Maele (cf. 6.1) en de neo-dandy’s Nic van Bruggen, Werner Spillemaeckers en Freddy de Vree (cf. 6.2).

Jan van der Hoeven } Jan van der Hoeven (°1929) misstond in ieder geval niet in *De Tafelronde*. Ook voor hem opende het woord de deur naar een hernieuwd geluk: “De open tuin valt in fonteinen / open, kerselaren vangen / witte vlinders in de wind en / tulpen tellen kleuren, tere / zonnwijzers naar nieuw geluk.” [Van der Hoeven 1957:5] Het gedicht waarvan ik het slot citeerde heet ‘De eerste morgen’, maar ondanks de beeldenrijkdom was dit geen openlijke sollicitatie naar een plaats in de (bijna) gelijknamige bloemlezing van Jan Walravens. Daarvoor was het boek waaruit het kwam nog te traditioneel en belijdend (“Aanvaard de wierrook / uit mijn woorden Heer” [‘Gebed’, idem:6]). *Projektieschrijven* is een opvallend religieuze bundel. Geen kwezelachtig gepreek echter, maar een bijna pantheïstisch, Gezelliëans geloof wordt hier uitgesproken in de onverbreekelijke band tussen de woorden, de dingen en hun schepper (“Ik hoor u in de / namen van de dingen, en / noem u met hun naam” [‘Nominiaal (1)’, Van der Hoeven 1957:14]). De fascinatie voor taal die Van der Hoevens verdere werk zal blijven kenmerken, heeft dus niet zozeer met escapistische kunstom-de-kunst te maken, maar alles met een drang om greep te krijgen op de realiteit en zijn verlangen het wonder dat hem fascineert onder woorden te kunnen brengen (“De zon zoekt / witte hoeven, zoals / wij zoeken naar het licht; / ligt het in dit gedicht?” [‘Momentopname’, idem:9] De titel *Projektieschrijven* geeft meteen de vier polen van zijn werk aan: het meta-aspect van zijn schrijven, de duidelijke sociale en psychologische kant die het heeft (projectie van een lijn van een ik naar een/de ander) én het plan- en projectmatige van zijn bundels. Van der Hoeven denkt en construeert inderdaad met concepten maar hij schrijft met de allerfijnste kroontjespen. Dat geeft zijn formeel erg

verzorgde werk onwillekeurig een romantische ondertoon mee. In zijn volgende bundel *Te woord staan* plaatst Van der Hoeven, net als zovele andere experimentele dichters, de zoektocht naar een nieuwe taal centraal. De taal kan immers de werkelijkheid transformeren en het geluk *lyrisch* realiseren. De opdracht van de dichter is duidelijk: “De woorden heffen uit het / lager onderwijs der dagen / en uit de stenen tafels / van vermenigvuldiging / vertellen tot getallen / vloeibaar worden van geluk”. [Van der Hoeven 1959:12] Woorden hebben niet alleen een (direct semantische) betekenis, ze dragen ook een hele reeks gevoelsmatige associaties met zich mee. Voor de dichter is het kiezen van het juiste woord en het gepaste register bijgevolg cruciaal: “Er zijn kangoeroewoorden / om in te springen en / zoete bijwoorden die / honigbloemen stralen; / ik hoor geweerwoorden / rozen schieten in het hart / van dit papier en ook / rozassen in de kerken / van mijn vers.” [idem:10] Met vaak heel subtiele enjambementen slaagt Van der Hoeven erin om de realiteit telkens een kleine kwartdraai te geven, tot ze er op het eind helemaal anders uitziet dan in het begin. Op die manier ondergraaft hij soms zelfs, en waarschijnlijk heel bewust, zijn eigen wat utopische premissen. Ook het volgende gedicht gaat over de kracht van de taal en de verbeelding, maar tegelijk ook over het verschil tussen het woord en waar het naar verwijst:

Noem alle maanden
 november,
 maar neem de mist
 vanuit mijn ogen weg,
 dat ik de sleutelbloem
 kan zien, die een muziekdoos
 opent in de kelders van mijn keel
 waar ik de wijn
 ontkurk der woorden.
 [idem:13]

Dat kan je dus doen met de taal: alle maanden november noemen. Maar het weer (en het ‘zijn’) verander je daar niet mee. Toch is dat precies wat de ik lijkt te willen: dat het altijd lente of zomer zou zijn en hij zou kunnen genieten van de bloemen; dat de mist voor zijn ogen verdwijnt en hij de werkelijkheid zonder die sluier zou kunnen waarnemen.⁷² Tegelijk is het echter juist die sluier die zijn poëtische tussenkomsten mogelijk maakt: als elk woord precies zou samenvallen met een ding in de realiteit, zouden er geen metaforen meer bestaan en kon er op dat vlak ook geen *verschil* worden gemaakt. Dat is hier dus anders. De taal zet in het gedicht een keten van transformaties in gang: de bloem opent een muziekdoos en vanuit de kelders van zijn keel begint de dichter te spreken (hij ontkurkt de woorden). (Dat Van der Hoeven via “kelders” over “wijn” naar “ontkurken” gaat is een van die typische hinkstap-sprongen waarop de experimentelen een patent hadden: kelder-wijnkelder-wijn-ontkurken.) Het verschil tussen woord en betekenis wordt ook elders in de bundel met veel metaforisch plezier uitgebuit:

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

De zee is
 stiller dan de zee
 zij is een vloer in Franse kerken,
 meer en
 meer in het zuiden,
 meer zee
 op bladzijde tien
 in de atlas, dan
 op het water
 aan mijn voet;
 zij is een zeilsteen van de stilte,
 sluitsteen van alle geluid.
 De schepen houden hun waterpas
 in, ik leg mijn woorden aan,
 de zee spreekt een
 horizontaal.
 ['De zee', idem:16]

Ook hier zijn het vooral de enjambementen die het verschil maken. De zee is. Stiller dan de zee. De zee is stiller dan zichzelf? Neen, die ene zee is dus vast niet dezelfde als de andere. De zee op papier in de atlas is zelfs “meer zee” dan de ‘echte’, aan zijn voeten. Of is de zee eigenlijk een meer (met alle verwarring van dien als je dit als germanismen leest)? Ze spreekt in elk geval haar eigen taal, een horizon-taal: dat is wat de zee je toont, de horizon achter, in en op haar. Op die manier associeert, metaforiseert en alludeert de dichter zijn verzen aan elkaar. Met Van Ostaijen heeft dit rechtstreeks niets te maken, maar de manier waarop hier met ‘zuiver’ poëtische middelen gedicht wordt, plaatst de dichter in een Vlaamse context natuurlijk wel onwillekeurig in zijn traditie. Poëtische zuiverheid wordt door Van der Hoeven niet alleen geassocieerd met klankrijkdom en afwezigheid van moraal en engagement, het poëtisch universum waarin zijn gedichten zich afspelen lijkt ook totaal gezuiverd van alles wat bedreigend of niet-liefhebbend zou kunnen zijn. “Totaal losgezongen, als in een surrealistische liefderoes, Eluard indachtig, snijdt Jan van der Hoeven in Japans hout,” beschreef Paul de Vree zijn zin voor verfijning. [De Vree 1968a:143] Die liefdesroes is meteen een ander belangrijk thema in zijn werk. Hij schrijft op het kruispunt van het woord, het lichaam en het land: “Aan je ogen / begint de zee / (van mijn spreken) / en met je handen / knoop je de woorden / als wolken / los.” [Van der Hoeven 1959:29] In die poëtische cartografie zal Van der Hoeven zich verder specialiseren. In *Te woord staan* stond al “Signalen liggen in dit blad, / zij leiden naar het zuiden / van de taalkaart”. [idem:9] In *lecina je land. gedichten met spanje* in wordt dat heel letterlijk genomen: met de taal beschrijft Van der Hoeven Spanje, “de / Heilige Schrift / van deze aarde.” [Van der Hoeven 1961:33] Berder dan om poëtisch te transformeren, dient de taal hier als blikopener. Via de woorden ontdekt hij het land, leert hij het zien: “Openen / de woorden / op het beloofde land, / op het beloofde licht en / langs de avondlijnen, / langs de reling, / langs de rilling / van mijn handen / bereiken Sagunto”. [‘Sagunto’, idem:23] Sagunto komt hier dus tot stand door de taal. In die zin kun je waarschijnlijk ook de onder-

titel van de bundel begrijpen: gedichten met spanje in. Stukken van het land zijn inderdaad opgeslagen in de woorden van deze gedichten. De dichter reist hier niet alleen door Spanje, maar ook door het beloofde land van de taal. Alle kernwoorden uit zijn poëtisch universum lijken gemaakt voor Spanje, én andersom (licht, zee, zon, blauw, wit...). Het is zeker ook geen toeval dat er zoveel religieuze beelden opduiken (heilige schrift, beloofde land): net als in de bijbel heeft de taal hier een scheppende kracht. Van der Hoeven scheidt met zeer elementaire woorden (zo heet ook zijn volgende bundel: *Elementair*). Het maakt hem, meer dan van Van Ostaijen, een geestesgenoot van Paul Verbruggen, de dichter die gedreven werd door “verlangens naar de primairste geestelijke goederen” [IV:210] en die, net als Van der Hoeven, in en met de taal de grootst mogelijke zuiverheid nastreefde.⁷³

Het werk van Marcel Obiak (°1936) werd door Paul de Vree heel expliciet in de traditie van Van Ostaijens zuivere poëzie gesitueerd. Hij wijst er in dit verband op – en dat markeert meteen ook een belangrijk verschil met een dichter als Van der Hoeven – dat die zuiverheid nooit vanzelfsprekend is, maar dat ze altijd opnieuw moet worden bevochten. “De reine poëzie nodigt niet uit tot een rustig zeteltje zang en ritme en rym. *Illuminatie* van aard, existeert ze in paniek, aan de periferie trillend en gebroken.” [De Vree 1968a:143] De zuivere poëzie is dus geen reservaat voor romantische zielen met een zwak hart. Het is een plaats waar in alle opzichten de *spanning* te snijden is. Niet alleen gaan deze gedichten heel vaak over een existentieel precaire *randsituatie*,⁷⁴ de woorden waaruit ze bestaan moeten ook zo op elkaar afgesteld en afgestemd zijn dat ze elkaar onder hoogspanning houden. In de ‘Open brief aan Jos Léonard’ benadrukte Van Ostaijen dat de “intervallen” tussen de woorden hiervoor van het grootste belang zijn. [IV:157] De woorden moeten afzonderlijk kunnen ademen. Het wit tussen de woorden kan daarvoor zorgen, maar dat hoeft niet noodzakelijk door typografische bijzonderheden (spaties) te worden benadrukt. Ook de syntactische ellips kan ervoor zorgen dat de lezer vertraagt en probeert via klank en associatie de schijnbaar los van elkaar staande woorden opnieuw samen te horen. Obiak gebruikt de beide methoden. In de eerste cyclus van acht gedichten die hij in *De Tafelronde* publiceert, is hij nog zoekend en tastend, maar de organisch-expressionistische *facture* is wel meteen herkenbaar: “paarden hijgden angst / over elkaars ruggen / snel sneed de vlam / door stal en kasteel // bij dageraad dreef / een stradivarius / snaarloos / op de vuile vijver”. [Obiak 1957:2/Obiak 1959a:12] Hier wordt geen verhaaltje verteld en ook de achterliggende anekdote (een brand die een stal en kasteel verwoestte?) wordt nergens geëxpliciteerd. De dichter suggereert het gebeuren door te focussen op twee taferelen waarin de spanning duidelijk te voelen is (de hijgende paarden) en de desolaatheid na de catastrofe wordt opgeroepen (de snaarlose viool, drijvend op het vuile water). Formeel worden de woorden door middel van alliteraties en assonanties op elkaar betrokken. Dat Obiak ook het dreigende en fantastische niet uit de weg gaat, blijkt uit het volgende, met Van Ostaijens ‘Gnomedans’ verwante gedicht uit een latere cyclus (net als de vorige overigens opgenomen in zijn bundel *Kontrasten*):

Marcel
Obiak

indigo flui-sterstem
 sterrenstemmen zo ver
 handen ultramari
 jn
 plus fulpen vingers

vernale regen
 verre luit
 [idem:29]

De typografische ingrepen zijn miniem, maar hebben een maximale efficiëntie: door het koppelteken tussen “flui” en “sterstem” wordt niet alleen het lezen vertraagd (wat zo hoort in een slaapliedje), bij het voorlezen daalt – nadat de klank van “flui” is uitgestorven – het volume, zodat het gedicht zelf een fluistereffect bereikt. Door het streepje wordt ook het woord “ster” geïsoleerd, en dat leidt dan tot de variant “sterrenstemmen” in het volgende vers. Die sterrenstemmen passen uiteraard bij de nacht en de slaap. Het van bij Van Ostaijen bekende thema van de ongrijpbare verte komt ook hier terug: niet alleen de stemmen zijn ver, ook de luit en – afhankelijk van welke woorden je samenleest – de handen. In ‘Duras’ zet Obiak zijn diacritische experimenten verder: “de beek staat / hoog(/ in dit bos” schrijft hij daar, en door die omgekeerde haakjes voor en na hoog wordt die beek als het ware typografisch opgehoogd. [idem:31] Uit dit gedicht blijkt overigens dat ook Obiak een groot geloof heeft in de resonantiekracht van woorden; net zoals Van Ostaijen een heel duidelijk verschil voelt tussen de sonore krachten van, bijvoorbeeld, “ongles” en “doigt” [IV:159], zo vindt hij dat de naam van Marguerite Duras perfect bij haar past: “hoe / diep / door- / drongen van / uw naam is uw grond”. [Obiak 1958b:31] Het sonore en muzikale worden in Obiaks latere gedichten rechtstreeks gethematiseerd. Zoals Van Ostaijen walsen en charlestons schreef, zo probeert hij een ‘Scherzo’ uit. Klanken en kleuren lopen er – net als bij de grote symbolisten – door elkaar (“hoorbaar ultramarijn” [Obiak 1959a:49/Obiak 1959b:39]). In navolging van “de discrete vingeroefeningen à la Schmol” [Rutten 1967:358] probeert hij vervolgens ‘Het Boek Bach’ uit (afdeling in *Myriorama*, 1963). De speels-spontane structuurdwang van de componist vindt er zijn schamele pendant in binnenrijmen en alliteraties (“en alle muren ontstaan en vergaan / tot verschoven vlakken bladgoud” [Obiak 1960:110]) en de mathematische geest die de muziek van Bach bepaalt wordt via meetkundige, ruimtelijke symbolen geëvoeerd (“en de vloer vertegelt de geometrie / van uw denken omtrent berglijnen / uitgelezen vertikalen die even deinen / in de straal van uw zelfzeker oog” [ibidem]). Van typografische eigenaardigheden of expressionistisch aandoende ellipsen is er dan geen sprake meer. Obiak lijkt de kinderziekte Van Ostaijen overwonnen te hebben.

Van Ostaijen en de historische avant-garde zouden ook in de evolutie van Adriaan de Roover een belangrijke rol blijven spelen. Naar aanleiding van woordschurft had zijn wat meer gematigde *Tafelronde*-collega Frank Liedel (Leo van Assche) terecht aangegeven dat De Roover zich in eerste instantie aange-trokken had gevoeld tot “de criticus-met-de-zweep” in Van Ostaijen (cf. 5.2)

[De Roover:
 2x over
 poëzie

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

en pas later tot de vernieuwende dichter en theoreticus. [Liedel 1954:154-155] Maar toen dat gebeurde was het meteen goed raak: “Het lijkt geen twijfel dat over de latere experimenten de schim is gegleden van de grote Durver.” [idem:155] Niet dat De Roover meteen varianten bedacht op het *lyrisme à thème* van Van Ostaijen; slechts het gedicht “ik rijd met mijn verzen in een trein” in *woordschurft* kan in dat opzicht tot op zekere hoogte met Van Ostaijen in verband worden gebracht. [De Roover 1998:20] Los van de poëticaal-theoretische overeenkomsten die onder meer in zijn lezing tijdens het *Tafelronde*-debat waren gebleken (cf. supra) was het in eerste instantie inderdaad de *dúrf* van Van Ostaijen (en de Nederlandse experimentelen) die hem aansprak. “Niet hun inhoud of zeggingswijze maakte hij zich eigen; het bestaan echter van hun werk, maakte het zijne, in eigen ogen mogelijk.” [Liedel 1954:155] Het markeert een belangrijke evolutie in de receptie van Van Ostaijen: waar hij decennialang gereduceerd was tot een talentrijke *belofte* die nooit echt gegeven had wat men ervan had durven verwachten, wordt nu juist het *beloftevolle* van het durvende experiment positief geconnoteerd. Dat doet ook De Roover zelf, onder meer in zijn *Trakl*-studie die hij in 1954 in *De Tafelronde* publiceerde en die een jaar later in brochurevorm zou verschijnen als verhandeling van de Katholieke Vlaamse Hogeschool.⁷⁵ Toch is het hem niet alleen om het romantische aspect van elke vermetele vernieuwingspoging te doen. De moderne dichter is niet alleen bevlogen; hij wroet en denkt en knutselt ook. De moderne dichter is “de gevangene van poëtische problemen,” aldus De Roover en hiermee voegt hij zichzelf toe aan de rij van de door hem vermelde voorgangers Valéry, Benn, Reverdy, Cecil Day Lewis en Gilliams. [De Roover 1955a:29] En aangezien de tijden veranderen, veranderen ook de poëtische problemen én oplossingen. Zo merkt hij op dat terwijl *Trakl* zeer bewust zijn poëtische vocabulaire beperkte en “beknot[te]”, de “huidige dichter” begrippen en idiomen zodanig “adopteert en associeert” dat het lijkt alsof “zijn taal geen grenzen meer heeft”. [idem:28] Ook dit is ongetwijfeld een van de elementen die De Roover als bevrijdend heeft aangevoeld. Tussen de regels van dit essay becoming commentariert hij indirect ook zijn eigen traject als dichter.⁷⁶ “Zeldzaam zijn de jonge dichters, die niet met nostalgische en pessimistische belijdenisverzen debuteerden,” stelt hij vast. “Het wordt een koestering van de melancholie, een exhibitionisme van de twijfel, een coquetteren met de smart.” [idem:15] *Trakl* had zich gelukkig van dat romantische gecultiveerde kunnen losmaken, maar zijn latere poëzie werd door velen dan weer als uitermate problematisch, want onbegrijpelijk-hermetisch, ervaren. Nogal wat *Trakl*-commentatoren hadden dat hermetische aspect toegeschreven aan “een vorm van catafasie of folie verbale” [idem:50], maar die uitleg weigerde De Roover resoluut: “juist in zijn hermetisme doet *Trakl* zich het minst als schizofreen kennen, en spreekt hij zich als dichter het zuiverst uit.” [ibidem] Een uitspraak die niet zonder betekenis is. De criticus erkent het belang van het *andere*, dat wat aan elke poging tot rechtstreeks begrip ontsnapt, én hij benadrukt dat uit variantenonderzoek is gebleken dat het bij veel zogenaamd ‘hermetische’ passages in het werk van *Trakl* om *bewuste* auteursingrepen gaat en dus niet om lapsussen van een zieke geest. Zijn hermetisme is dus, met andere woorden, bepaald door de “vorm-technische problemen” die *Trakl* wilde oplossen. [idem:51] Dat De Roover hier zoveel nadruk op legt, bewijst dat voor hem de moderne poëzie niet alleen een mentaliteitswijziging impli-

ceert (cf. supra), maar zeker ook een andere dichttechniek. In zijn kritisch werk uit deze periode komen beide polen altijd terug. In een tamelijk strenge kritiek van *Gedaanten* van Jos de Haes verbaast hij zich niet alleen over het hier uitgesproken “zondebeseft” [De Roover 1956a:29] en de clichématige patronen die steeds terugkomen in dit soort poëzie (“Ik moet nog altijd de eerste traditionele dichter vinden, die aan dat onvermijdelijke venster, niet minstens gedroomd, geneuried of gestaard heeft” [idem:31]), hij betreurt vooral ook dat De Haes niet geprobeerd heeft om de taal zelf te vernieuwen:

De Haes gelooft niet in de magie van het woord. Waarop hij zijn oordeel steunt, is niet te achterhalen, want nergens treffen wij bij hem ook maar één vers aan, waaruit zou blijken dat de dichter inderdaad gepoogd heeft, in de taal iets meer dan gewone mededeling te zoeken. [...] Dichters als Stramm en Achterberg kunnen met reden hun wanhoop uitschreeuwen over de onvolkomenheid, de onmacht van het woord. Hun poëzie is één heroïsch pogen geweest om tot de woordmagie te komen. Wat De Haes intussen over het ellendige orgel van de taal zegt, kan niet meer waarde hebben, dan wat een blinde over kleuren zegt. [ibidem]

Dat vormt voor De Roover dus de ware waterscheiding tussen de moderne en de traditionele lyriek en juist op dat punt zoekt dus ook hij aansluiting bij Van Ostaijen: poëzie is woordkunst en magie, niet mededeling.

Dat inzicht was ook een belangrijk aspect van de lezing die hij op 3 april 1955 gaf tijdens het Dichterscongres van de Vereniging van Katholieke Oost-Vlaamse Schrijvers in Gent. Deze lezing – herwerkt opgenomen als het tweede luik van zijn boekje 2 x *over poëzie* – probeerde een opvatting te bestrijden die in deze veeleer conservatief ingestelde setting meer dan opgang aan het maken was halverwege de jaren vijftig: nu in Nederland en Vlaanderen de experimentele poëzie alomtegenwoordig dreigde te worden – ook in de klassiekere bladen als *De Vlaamse Gids* en *NVT* – trachtten conservatieve critici als Lieven Rens, Hubert van Herreweghen en Karel Jonckheere op semantische en terminologische grond het bestaan van een aparte *experimentele* generatie te ontcrachten. Argumenten als ‘alle goede poëzie is experimenteel’ of ‘Gezelle was veel experimenteler dan Van Ostaijen’ moesten de indruk wekken dat de door een aantal jongeren gepropageerde dichtkunst in feite een hersenschim was. Een lucide en bijna profetische De Roover legde in zijn lezing de ware agenda van deze machinaties bloot: “De traditionalisten willen [...] voor alles vermijden, dat het begrip experimenteel zich hecht aan een verschijnsel, dat litterair-historisch mogelijk het karakter van de generatie van 50 zal bepalen.” [De Roover 1955b:16] Door de programmatische bloemlezingen *Atonaal*, *Vijf 5-tigers*, *nieuwe griffels schone leien* en *waar is de eerste morgen?* had de experimentele beweging zowel in Zuid als Noord inderdaad een belangrijke optie genomen op die koppeling ‘jaren vijftig = 50’ers = experimenteel’ in de komende literatuurgeschiedenissen en bijgevolg – en niet helemaal ten onrechte, weten wij nu – vreesden de traditionalisten voor hun eigen plaats in die boekwerken. Dat ze in hun pogingen om zich het predikaat ‘experimenteel’ toe te eigenen Gezelle uitspeelden tegen Van Ostaijen had voor de traditionalisten een dub-

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

bele bedoeling: ze probeerden hiermee niet alleen hét boegbeeld van de jongeren enigszins te devalueren, ze probeerden vooral ook hun eigen heilige, Gezelle, uit de al even annexerende handen van Rodenko en Walravens te halen. Die zagen immers – in het spoor van Van Ostaijen zelf, overigens (cf. 2.5) – Gezelle als de voorbode van wat daarna, met Van Ostaijen als belangrijkste tussenstop in het interbellum, na de Tweede Wereldoorlog zou uitgroeien tot de experimentele dichtkunst. De Roover wenste zich van dit soort spelletjes te distantiëren. Hij wou de discussie tot de bodem toe voeren en onderzoeken wat de eigenheid uitmaakte van de experimentelen. En vreemd genoeg stootte hij in die zoektocht voortdurend op datgene waarvan de traditionalisten altijd beweerden dat ze het niet hadden: een eigen traditie.

De traditionalisten dulden dus niet, dat er ook in de experimentele kunst een traditie bestaat. Voorwaar een vreemde houding, wanneer men bedenkt, dat hun eigen *ars poetica* op niets dan traditie en nog meer op conventie steunt. Maar het is precies de traditie in het avant-gardisme, die haar gaandeweg belangrijker maakt en nog zal maken. [idem:21]

Dubbele anomalie of, zo u wil, ironie: de dichters die vinden dat traditie belangrijk is, weigeren de jongeren die hen aanvallen een eigen traditie te laten claimen. En: deze dichters die verder ook vinden dat die jongeren eigenlijk niets nieuws brengen, zouden toch buiten de traditie staan (en dus daarom alleen al nieuw zijn)?! Voor De Roover was het duidelijk: de nieuwe dichtkunst schreef zich wel degelijk in een traditie in en dat maakte haar juist zo krachtig; in tegenstelling tot de traditionalisten positioneerden zij zich niet slaafs in de voetsporen van die voorgangers; die voetsporen waren daarvoor veel te divers. De nieuwe dichters konden immers naar believen putten uit de oogst van bijna een halve eeuw poëtische experimenten. “Het is uit dit amalgaam van -ismen, dat zij een eigen poëzie puren, die zij met hun persoonlijke ervaring en met eigentijdse elementen aanvullen en corrigeren.” [idem:22] Dat er zich intussen binnen die experimentelen alweer een nieuwe generatie jongeren aandiende die nooit iets anders dan het experiment had gekend en voor wie het sonnet en het alexandrijn totaal onbekend terrein waren, liet De Roover zelfs toe te dromen van een periode “waarin men van de klassieke dichtkunst zal spreken als van een verzonken stad.” [idem:25] Zo ver was het intussen echter nog niet en dus kon het vooralsnog geen kwaad de traditionalisten enig inzicht te verschaffen in het specifieke van de nieuwe dichtkunst. Een cruciaal aspect was: vrijheid.⁷⁷ De experimentele dichters vulden dit begrip ook vrij in: voor de ene was het een louter formele vrijheid, voor de andere kreeg het “de allures van een anti-ethische revolutie”. [idem:26] Bij die laatste categorie wenste De Roover zich niet meteen aan te sluiten. Niet alleen deed ze volgens hem niet veel meer dan het koketterend navolgen van de surrealisten, Sade en Artaud, hun eendimensionale afrekening met god, de familie en de maatschappij vond hij te negatief, te weinig “vitalistisch” en “viriel” [idem:29] en op die manier verviel ze volgens hem in een nieuwe onvrijheid (“de slavernij van de anti-ethica” [idem:30]). De totale formele vrijheid (de slavernij van de anti-esthetica?) verwierp De Roover eveneens: hij was weliswaar gefascineerd door de klank-

gedichten van Scheerbart, Blümner, Schwitters en lettristen als François Dufréne, maar de poëzie herleiden tot een cultus van ijle klanken en letters had volgens hem “geen zin”. [idem:34] Het begon er dus langzamerhand op te lijken dat voor De Roover de ware vrijheid erin bestond noch ethisch noch esthetisch in het extreme te vervallen. Belangrijk was vooral dat het woord centraal stond (en dus niet de letter). De klank en de betekenis en hoe ze op elkaar inwerken, dààrin was De Roover geïnteresseerd en hij voegde er hier zeer expliciet nog een derde component aan toe: “de zuiver visuele aspecten van de moderne poëzie zijn nog steeds niet genoeg onderlijnd geworden. (Denken we b.v. ook aan de typografische middelen en het ideogrammatische vers [...])”. [ibidem] Niet de directe semantische inhoud interesseerde hem, maar wel de manier waarop klank, beeld (in de betekenis van grafisch én metaforisch) en betekenis samen in staat zijn “de magische kracht van het woord op te wekken”. [idem:35] Bij die typografische aspecten doelde De Roover overigens niet alleen op de extremere varianten zoals Mallarmé, de futuristen of Van Ostaijen in *Bezette Stad* die hebben uitgeprobeerd; het kan volstaan om, zoals Van Ostaijen later deed, meer wit rond bepaalde woorden te plaatsen om het zijn magische werking te laten krijgen. Ook het gebruik van neologismen, verschillende talen door elkaar en “de zg. woordsalaad” (het aan elkaar plakken van woorden) kunnen in dit opzicht de dichter van pas komen, maar bovenal was het volgens De Roover toch “het beeld-experiment” dat de eigenheid van het moderne gedicht bepaalt. [idem:39] Op dat punt zou de experimentele poëzie van die van de zogenaamd beeld-vijandige Van Ostaijen verschillen, maar de manier waarop hij hier aangeeft waaraan een beeld moet voldoen komt nagenoeg volledig overeen met wat Van Ostaijen hieromtrent schreef in ‘Modernistische dichters’ en de ‘Gebruiksaanwijzing der Lyriek’ (cf. 2.3 & 2.5): niet door redenering, maar door associaties komen ze tot stand, ze hebben in geen geval een versierende of tautologisch effect en bepalen mee de organische groei van het gedicht. [idem:41]⁷⁸ Het slot van De Roovers betoog is eveneens zwaar aan Van Ostaijen schatplichtig (al valt de naam in dit technische deel behalve naar aanleiding van de typografie nergens): “De huidige levensintensiteit vergt een krachtiger beelddynamiek. Zij vraagt synthese. [...] De metaforen in de experimentele poëzie zijn als motorische ontledingen, zij stuwten het vers vooruit, roekeloos en onweerstaanbaar.” [idem:42] In zijn conclusie gaat De Roover nog net een stap verder dan Van Ostaijen in ‘Over dynamiek’ en ‘Kanttekeningen’ (cf. 2.2.1): waar Van Ostaijen behalve “het explosieve van de gemoedsdrang” [IV:28] ook altijd “het nuchtere verstand” [ibidem] en zelfs het “eeuwige onvoldane” [IV:46] naar voren schuift, profileert De Roover zich ook hier als een eenduidig geluksdichter: “Wie de experimentele poëzie vanuit het beeldmateriaal benadert, wordt getroffen door de optimistische tonaliteit van deze dichtkunst. Het is de vreugde van de blinde, die plots kan zien: van de dove die plots hoort. En is er iets méér ontroerends dan deze mirakels?” [De Roover 1955b:42] Dàt was dus het ‘geluk’ voor en van De Roover: een poëzie te kunnen schrijven die de wereld andere en telkens nieuwe kleuren gaf. Voor nihilisme en gecultiveerde ontgoocheling was er geen plaats. De vraag blijft echter of er wél plaats was voor metafysica. Dat vroeg ook Paul de Vree zich na de lectuur van 2 x *over poëzie* af. De tekst zelf gaf geen uitsluitsel, vond hij, maar zelf vermoedde hij dat De Roovers positie ook in dit

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

opzicht niet echt verschilde van die van Van Ostaijen en Cocteau. [De Vree 1968a:35-36] De Roover zelf was het daar niet echt mee eens. In een stapelrecensie van een stel recente bundels trachtte hij aan te geven in welk opzicht de 55'ers volgens hem verschilden van hun grote voorbeelden:

Het gedicht van Gezelle en Van Ostaijen kunnen wij het essentiegedicht noemen. Hun vers richt zich naar een kern, naar een essentie. Bij Gezelle heet deze: God, bij Van Ostaijen: het esthetische Niets. Het gedicht van de experimentelen zouden wij het situatiegedicht willen noemen. Zij schrijven niet vanuit, noch in de richting van een metafysiek. Zij schrijven vanuit een situatie. Zij boren niet naar de kern van deze situatie. Zij zeggen alleen hoe zij er in bestaan, hoe zij er in handelen, hoe zij er lichamenlijk in aanwezig zijn; [De Roover 1957a:88]

Alvast op zijn eigen poëzie is deze bewering van toepassing, althans in zoverre ze niet begrepen wordt als een oproep tot anekdotisch realisme. Het beeldend vermogen zou in De Roovers gedichten altijd een belangrijk element zijn en alleen al daardoor hebben ze soms de neiging het strikt fysieke te overschrijden. Dat dit echter inderdaad niet noodzakelijk tot meta-fysica leidt, blijkt onder meer uit dit gedicht, ‘zwemmen’, uit zijn bundel *testuliegen* (1961):

mijn vingers rillen als stemvorken
sinds ik dit gedicht betast
denk niet dat het water dood is
omdat het luistert
er is een watervrees in mij
waar mijn ogen argeloos
als vissen om het aas verzilveren
er lispelen toverringen
aan mijn borst
en om mijn voeten
legt het zand zijn dode mond
ik spreek deze wens wanneer ik duik
lui en vrij plankton worden
[De Roover 1998:47]

Wie wil aantonen dat Paul Snoek goed geluisterd heeft naar Adriaan de Roover heeft aan dit gedicht een ideale kluif; niet alleen gaat het – zoals een van Snoeks allerbekendste gedichten – over zwemmen, het bijna holistische gevoel dat in een bepaalde periode bij Snoek aanwezig is klinkt ook hier door. Toch is het geen naïef geluk dat De Roover hier beschrijft; hij weet ook dat het water lééft en dus te allen tijde gevaarlijk kan worden. De “watervrees” verlaat de dichter dan ook nooit. Niettemin, voorlopig luistert het water en gaat de ik er helemaal in op. Hoewel. Bevindt hij zich eigenlijk wel in het water? Gezien de versregel “ik spreek deze wens wanneer ik duik” zou het best kunnen dat dit overwegingen vooraf zijn, bedoeld om zijn vrees te bezweren en zichzelf te overreden de sprong te wagen. Het als stemvorken trillen van zijn vingers ver-

sterkt die lectuur: niet alleen wordt ook een stemvork vóór het spelen gebruikt, het rillen versterkt de suggestie dat er angst in de lucht hangt (er is natuurlijk ook de associatie met het klappertanden van de kou dat zich bij nagenoeg elke zwempartij voordoet). De tweede versregel zet echter ook deze constructie weer op losse schroeven: het rillen wordt er immers niet met zwemmen geassocieerd, maar met het betasten van een – meer bepaald “dit” – gedicht. Blijkbaar vloeit dus ook het gedicht altijd en zit ook daar een zeker gevaar in. Het verzilveren van de ogen slaat wellicht op het glazig en troebel worden van ogen onder water en dus op een verlies aan scherpte in de waarneming. Het heeft echter ook nog een financiële connotatie (verzilveren = voor contanten inwisselen) en ook dit spoor kan ons verder leiden. Dat het zicht van de ik in gevaar is omdat hij “argeloos” is, “als vissen om het aas”, zou kunnen wijzen op een gevaar voor snel en eenvoudig gewin en zelfgenoegzaamheid. En dat er gevaar dreigt blijkt ook uit het feit dat een ander zintuig eveneens haperingen begint te vertonen (“lispelen”) en dat er even later sprake is van een “dode mond”. Dat het hier concreet lispelende “toverringen” aan zijn borst en voeten betreft, roept dan weer het beeld op van de zwemmer die het water doet opspringen. Door de syntactische dubbelzinnigheid van “aan mijn borst / en om mijn voeten / legt het zand zijn dode mond” is het echter ook mogelijk om die voeten en/of borst enkel te lezen in verband met het zand en de dode mond. Ligt het zand er om een ideale afzet voor de duik mogelijk te maken? En is het een onheilspellend zwijgen (een voorbode van de dood die dreigt wanneer de borst en de voeten het watergeweld niet meer zullen aankunnen?) of zwijgt dit zand om de zwemmer de kans te geven te spreken? En wat zou die zwemmer dan zeggen? Hij spreekt de wens uit om “lui en vrij plankton” te worden. De dichter hoopt op een probleemloos, gelukkig bestaan en misschien is het wel daarom dat zijn vingers rillen bij het vastnemen van dit gedicht: zou dit dan het gedicht zijn dat hem dit gevoel bezorgt? Of volgt deze keer een bijna dodelijke desillusie? De Roover beschrijft dus inderdaad in verschillende stappen een bepaalde situatie, maar die stappen gaan vrijwel allemaal een verschillende richting uit en alleen al daardoor is het zo goed als onmogelijk om uit dit soort gedichten enige ‘essentie’ af te leiden. Tenzij dan misschien, dat alles altijd in beweging is.

Die beweeglijkheid was ook een van de aspecten die De Roover in de ontwikkeling van Van Ostaijen opmerkte, maar hij kon ze alleen maar positief duiden omdat het eindpunt van diens tocht tot op zekere hoogte ook het zijne was. Zijn poëtische voorbehoud bij bepaalde aspecten van Van Ostaijen was al eerder gebleken (cf. supra) en kan ook opgemaakt worden uit zijn in 1958 gepubliceerde monografie *Paul van Ostaijen*. In deze brochure, waarin voor het eerst sinds de boekjes van Burssens en De Ryck in de jaren dertig (cf. 3.2 & 3.3) een poging werd ondernomen om de bestaande kennis over het leven van de auteur én een analyse van zijn werk te synthetiseren,⁷⁹ is De Roover met name erg streng voor het vroege werk van de dichter. Het door hem als neoromantisch bestempelde *Music-Hall* staat dan wel aan het begin van de Nederlandstalige stadsliteratuur [De Roover 1958:30], de kwalificaties waarmee sommige afzonderlijke gedichten worden omschreven (“het overigens minderwaardige gedicht ‘Noceur’” [idem:28], “een poëtisch zeer zwakke cyclus” [ibidem], “obligate stafrijmen”, “ontsierd [...] door gezochte woord-

De Roover &
Van Ostaijen

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

kombinaties” [idem:27], “wankele structuur” [idem:32], “verbale onmacht” [idem:33]) spreken boekdelen. Het is duidelijk dat De Roover dichttechniek en vormkracht hoog aanslaat en dat de jonge Van Ostaijen op dat vlak niet echt indruk maakte. Drie aspecten worden eerder positief geëvalueerd en dat zijn er niet toevallig drie die ook deel uitmaken van De Roovers eigen poëtische universum. Zo treft hem, de experimentele beeldenmaker, ergens “een volkomen nieuw beeld” in een van de Music-Hall-gedichten en hij merkt op dat dit beeld meteen ook “een nieuwe manier van waarnemen” impliceert. [idem:34] Dat Van Ostaijen verzen schreef “waarin een zeker lentelijk gevoel van geluk primeert” [idem:32] keurde hij als ‘geluksdichter’ uiteraard evenmin af en ook het dandyisme van Van Ostaijen sprak hem erg aan. [idem:28-35] Als 55’er en dichter van *De Tafelronde* zag hij wel iets in het relativerende heroïsme van de dandycultus.⁸⁰ Voor De Roover is de moderne dichter een estheet én een eenzaat. Dat Van Ostaijen in *Het Sienjaar* heel andere accenten legde wordt hem dan ook zwaar aangerekend. In een tot mislukken gedoemde, “krampachtige poging” om aan zijn eenzaamheid te ontkomen was Van Ostaijen unanimistische gedichten gaan schrijven; dat was toen “in de mode,” aldus de criticus, die eraan toevoegt dat Van Ostaijen alle literaire modes op de voet volgde. [idem:37] Het humanitair-expressionisme van *Het Sienjaar* wordt bijgevolg weggehoond: de dichter drukte zich uit in “bijbelse wartaal” en deze retoriek leidde tot “a-poëtische resultaten”. [idem:38] De late Van Ostaijen vond dat wellicht zelf ook, maar door de term “a-poëtisch” te gebruiken diskwalificeert De Roover hier heel bewust het volledige project “van het Vlaamse literaire expressionisme, dat gewoonlijk gesitueerd wordt rond het tijdschrift *Ruimte*.” [ibidem] Net als zijn mentor Paul de Vree zal ook De Roover geen kans voorbij laten gaan om de humanitaire poot van het modernisme in diskrediet te brengen. Met de bundels uit de Berlijnse periode had hij veel meer voeling. Zowel bij het feit dat Van Ostaijen het had aangedurfd om “tabula rasa te maken met zijn verleden” [idem:39] als met de “geest van revanche” [idem:40] en “ressentiment” [idem:41] die volgens hem aan de basis lagen van *De Feesten van Angst en Pijn* kon hij zich iets voorstellen; zijn eigen evolutie na de Tweede Wereldoorlog echode in dat opzicht immers heel duidelijk die van Van Ostaijen. De verdere poëtische ontwikkeling richting woordkunst en autonomie lag hem uiteraard evenzeer. Zijn samenvatting van Van Ostaijens positie in dat verband was ook die van de experimentele poëzie die hij zelf voorstond: “Hij wil de dingen rechtstreeks en levend tegenwoordig stellen. Het woord stelt niet voor, maar stelt onmiddellijk tegenwoordig”. [idem:47] Eerder bleek al dat De Roover op één punt voorbehoud aantekende bij de late Van Ostaijen: waar die het beeld had geweigerd, zagen de 55’ers het moderne gedicht precies helemaal in beelden. Het is onduidelijk of dit een gecultiveerd misverstand was om alsnog hun eigen autonomie ten opzichte van hun geestelijke vader te kunnen vrijwaren, maar de manier waarop De Roover deze kwestie aankaart in zijn monografie grenst aan een flagrante *misreading*. Volgens hem weigerde Van Ostaijen beelden te gebruiken omdat ze zouden ingaan tegen zijn doctrine van de ontindividualisering. “Wanneer ik b.v. het volgende beeld gebruik: mijn hart is als een steen, dan verraad ik iets van mezelf, en meteen komt, om met Van Ostaijen te spreken, de subjectiviteit van de dichter de objectiviteit van het gedicht belagen”.

[idem:49] Een beeld zoals het geciteerde zou Van Ostaijen inderdaad gewaard hebben; niet omdat het iets over het schrijvende subject zou vertellen, maar omdat het een beroep doet op het interpreterende verstand, omdat het niet direct is.⁸¹ Door het “als” wordt die directe – Van Ostaijen zegt “positieve” – uitdrukking doorbroken. [IV:178] In ‘Modernistische dichters’ geeft hij een voorbeeld uit *Het Sienjaal*: “Wanneer ik in het gedicht ‘Marcel Schwob’ zeg: ‘gij zijt de stem van de Doper’, zo is dit geen beeld, maar positieve realiteit.” [ibidem] Zó voelt hij – als subject dus! – Schwob aan en zo wordt dit tot uitdrukking gebracht. Van Ostaijen was dus helemaal niet tegen elke vorm van subjectiviteit in het gedicht (cf. 2.3, 2.5 & supra). Dat hij hier het gebruik van het “beeld” afraadt, heeft bij velen de idee gesterkt als zou hij tegen elke vorm van beeldgebruik zijn. Op basis van de kritieken, noch van de gedichten zelf kun je dit echter hard maken. De elkaar opvolgende associaties in zijn gedichten zijn inderdaad geen klassieke metaforen of ‘als’-vergelijkingen, maar het zijn natuurlijk wél beelden.⁸² Hoewel het door Van Ostaijen uitdrukkelijk gestipuleerde terminologische onderscheid tussen (metaforische) beelden en (directe, positieve) associaties ook door andere dichters en critici geïnterpreteerd is als een afkeuring van elke vorm van beeldgebruik (cf. 5.3 & 6.1), lijkt het er hier toch nogmaals sterk op dat De Roover dit taaie Van Ostaijencliché uit de kast heeft gehaald om zo de eigenheid van zijn generatie experimentelen te kunnen benadrukken. Dat laatste was heel erg nodig, aangezien de Vijftigers en nog meer de 55’ers vrij algemeen gezien werden als volgelingen van Van Ostaijen. Volgens De Roover konden ze dat echter onmogelijk écht zijn. Ze waren zeker verwant met hem, maar in zijn voetsporen waren ze niet getreden. Hoe zou het ook kunnen, het spoor dat Van Ostaijen had gevolgd, was doodgelopen. Waar vroegere collega’s en critici hadden beweerd dat Van Ostaijen was gestorven voor hij zijn doel bereikt had (cf. 3.3, 3.4, 5.1), benadrukt De Roover dat zijn traject in 1928 wel degelijk helemaal voltooid was. Meer nog, in zijn tocht naar de absolute lyriek had Van Ostaijen “in zekere zin het absolute nulpunt” bereikt. [De Roover 1958:26] De implicatie was duidelijk: “Verdergaan was niet mogelijk. Hij had alleen op zijn stappen kunnen terugkeren.” [idem:52] De 55’ers waren bijgevolg geen blinde aanhangers van deze “Vlaamse Mallarmé” [idem:53], maar wel verwanten die deels parallel aan zijn traject, deels in andere richtingen probeerden om de moderne poëzie te laten evolueren.

Zoals elke avant-garde werd ook die van de jaren vijftig voor een belangrijk deel gekenmerkt door onderlinge strijd tussen verschillende strekkingen. Er werden theoretische disputen uitgevochten, maar achteraf gezien lijken de verschillen tussen de verschillende clans vaak vooral sociaal getint. Ze hadden een andere achtergrond en (dus) andere vrienden, bezochten andere cafés en richtten concurrerende tijdschriften op. In de tweede helft van de jaren vijftig stonden in Antwerpen vooral *De Tafelronde* en *gard-sivik* tegenover elkaar. De onuitgesproken inzet van de strijd: wie zijn de ware 55’ers? In ieder geval niet De Vree en De Roover, vonden ze aan de Stadswaag in café Gard Sivik. De gedichten en poëtische bijdragen van De Roover werden daar op hoongelach onthaald. Ze misten elke vorm van geloofwaardigheid en *street credibility*. “Tegenover de onechtheid van de burger weet hij alleen de onechtheid van de

[all that
jazz (1)

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

snob te stellen,” stond in een door de hele redactie van *gard-sivik* geschreven stuk, naar aanleiding van De Roovers inleiding bij de *Tafelronde*-bloemlezing *Gedicht en Grafiek* 59. Ze wensten er zich duidelijk van te distantiëren: “Geen wonder dat hij elk ‘engagement’ afwijst (in wiens naam, vragen we ons af): ze durven (of hebben) niets in te zetten, hij of zijn lauwwater-vrijrijmelaars!” [Gard-Sivik-redactie 1959:29]⁸³ Het eerder als motto geciteerde en door De Vree met luide trom verkondigde standpunt dat “de 55-ers de ware modernistische zending aangevoeld” hadden omdat zij zich van elk ethisch engagement à la *Ruimte of Tijd en Mens* hadden onthouden [De Vree 1968a:8], moet dus ook in dat opzicht gerelativeerd worden: alvast de (bepaald niet marginale) *gard-sivik*-poot van die 55’ers voelde zich veeleer met *Tijd en Mens* verwant dan met *De Tafelronde* (cf. 5.5). Hun eendoordeel over de anthologie was overigens vernietigend: “De bloemlezer De Roover is een pozeur en de dichter niet minder: zie zijn ‘Thelonius (sic!) Monk’.” [Gard-Sivik-redactie 1959:29] Of het bij de publicatie van dat De Roovergedicht in *De Tafelronde* een drukfout, een vergissing dan wel (en zo lazen ze het natuurlijk bij *gard-sivik*) onkunde betrof is onduidelijk, maar het feit dat De Roover het over “Thelonius” en niet “Thelonious” Monk had, was voor zijn tegenstrevers een bewijs temeer dat hij een snob was die eigenlijk helemaal niets van jazz afwist.⁸⁴ De Roovers volgende bundel, *testvliegen* (1961), stond nochtans grotendeels in het teken van de jazz en in tegenstelling tot zijn *Tafelronde*-collega Peter Dietrich had hij het dan niet over de *mainstream* jazz van Duke Ellington (cf. supra). In een hele reeks gedichten probeerde hij een profiel te schetsen van iconen van de avantgarde als de genoemde Thelonious Monk, maar ook Charlie Parker, Miles Davis, Bud Powell en, in het volgende gedicht, ‘Lee Konitz’:⁸⁵

koel de messenwerper
 rafelen zijn lemmers
 contrapuntische weefsels
 doekjes voor het bloeden
 roodvonk rundfunken
 in een zachte huilkelder
 de vingers op de wonden leggen
 baarmoederlijk rood
 zo heb ik hem herkend
 en bleef sprakeloos achter
 te lang reeds hebben grammarbeulen
 mijn tong tot stamelen verminkt
 [De Roover 1998:75]

Het radicaal subjectieve karakter van de moderne poëzie waarover De Roover het had in zijn essays en recensies wordt door dit gedicht mooi geïllustreerd. Konitz wordt niet beschreven zoals hij ‘is’, maar zoals hij overkomt op De Roover en zoals hij bij de dichter dingen losmaakt die hij in zich had (“zo heb ik hem herkend”); om iets te herkennen moet je het in je hebben). De eerste acht verzen kunnen dan gelezen worden als de weergave van die persoonlijke indruk. De typering van het geluid van de altsaxofonist als “koel” verrast misschien; in jazz klinken saxen veelal warm, zwoel zelfs. Konitz niet echter. Met

de koele precisie van een “messenwerper” treft hij raak. Dat was eind jaren veertig ook Miles Davis opgevallen en dus vroeg hij hem om deel uit te maken van de intussen legendarische *Birth of the Cool*-sessies. Die referentie zit waarschijnlijk eveneens in dat eerste woord “koel”. De messen waarmee Konitz gooit blijken een bijzondere eigenschap te hebben: hun nochtans stalen lem-metten “rafelen”; na de eerste eenduidige, exacte aanzet, rafelen ze (de klank, de solo van de muzikant) uit en ontstaan er “contrapuntische weefsels”. Als leerling van Lennie Tristano staat Konitz inderdaad bekend om zijn “melodically complex music” [Fordham 1991:137]; die associatieve complexiteit heeft ook het gedicht, want via het rafelen en de weefsels komt De Roover in het volgende vers terecht bij een “doekje”, één “voor het bloeden” meer bepaald. Blijkbaar heeft de muziek ook een sussende functie. Van bloed naar rood is maar een kleine stap; de dichter kiest echter voor “roodvonk” – waarmee de suggestie wordt gewekt dat de muziek een besmettelijk karakter heeft, wat op verschillende manieren geïnterpreteerd kan worden (je raakt er niet van af, iedereen blijkt ervan te houden, het kleeft aan je vel...). De verdere associatie van “roodvonk” naar “rundfunken” verwijst niet alleen naar de Duitse radio (die al heel vroeg jazzprogramma’s had die ook voor fans in België heel belangrijk waren om nieuwe opnamen te kunnen horen), maar ook naar het Engelse *funk around* dat ook toen al tot het jazz-slang behoorde. Dat ook deze, zo gecontroleerde muziek uiteindelijk met *blue notes* geassocieerd wordt blijkt uit de volgende verzen: “in een zachte huilkelder / de vingers op de wonden leggen / baarmoederlijk rood”. Zowel het gevoelige, troostende, exacte, beheerste en raaktreffende karakter als de coconachtige (“baarmoederlijk[e]”) kwaliteiten van de muziek worden hiermee opgeroepen. Dat is het beeld dat De Roover van Konitz kreeg en het liet hem “sprakeloos achter”. Lang heeft die stilte echter niet geduurd, want in dit gedicht lijkt hij geprobeerd te hebben om de kwaliteiten van Konitz in een tekst om te zetten. En dat maakt van ‘Lee Konitz’ ook een bij uitstek poëticaal gedicht. Net zoals Konitz een tegenwicht bood voor de explosieve, rauwe blues van saxofonisten als Coleman Hawkins, wou ook De Roover af van de al te exuberante, geradbraakte varianten van de experimentele poëzie: “te lang reeds hebben gram-marbeulen / mijn tong tot stamelen verminkt”. Geen Duits woordexpressio-nisme (meer) voor De Roover, geen doorgedreven fragmentering à la Karel du Bois (cf. 5.5). In lange, subtiel evoluerende frasen wil hij – net als de “delicate embroidery” van Konitz [ibidem] – de poëtische volzin trachten in te passen in het experimentele idioom. Zo leek *De Tafelronde* klaar voor een nieuw decennium, dat voor hen in het teken zou staan van formele uitzuivering. De jongste generatie medewerkers van het blad (Marcel van Maele, Max Kazan, Leon van Essche) zou samen met de jazz mee-evolueren en kreeg behoefte aan een eigen tijdschrift. In *Labris* zou dan in de jaren zestig, naar analogie met de free-jazz van Ornette Coleman en Albert Ayler, het gedicht opnieuw uit elkaar spatten (cf. 6.1).

§ 5.5

Traditie en het neo-experimentele talent: De Meridiaan, De Derde Ruit, taptoe, gard-sivik & Het Kahier Het werk van Van Ruysbeek, Van de Kerckhove, Snoek, Gysen, Gils, Pernath & Klein

Paul, sta me bij! [Rutten 1954:100&103]

paraleel met / paul van ostaijen [Van de Kerckhove 1974:129]

Al vanaf de vroege jaren vijftig was zo het tij aan het keren. De disparate positionele verwijzingen naar Van Ostaijen die hadden weerklonken tijdens het jongerendebat (cf. 5.2) waren langzamerhand uitgegroeid tot een stevig *basso continuo*. Die (altijd nog relatieve) consensus over het belang van Van Ostaijen voor de verdere ontwikkeling van de Vlaamse poëzie impliceerde echter niet dat men het ook eens was over welke Van Ostaijen precies tot voorbeeld diende te strekken. De ‘strijd’ tussen *Tijd en Mens* en *De Tafelronde* had tot op zekere hoogte Van Ostaijen als inzet (cf. 5.3 & 5.4), maar ook door andere auteurs en in andere bladen werden in de jaren vijftig zeer verschillende pleidooien gehouden waarin Van Ostaijen toch telkens als precedent werd ingeroepen. Hij bestond blijkbaar in alle formaten: een ethische experimenteel, een esthetische experimenteel, een metafysische bijna-boeddhist, een esthetische (bijna-)classicus, een ethische zwanser... Geheel conform zijn eigen apodictische verleden, waren de meeste deelnemers aan de debatten het slechts over één ding eens: dat hun interpretatie de enige ware was.

Rapier: Zo riep de verder nobel onbekend gebleven schilder-dichter Karel Rapier in *De Vlaamse Gids* op om met z’n allen terug te keren naar *Het Eerste Boek van Schmol*.
 een Geen belijdenis of sociale strijd voor hem, maar poëzie die zich in haar eigen
 eerste abstractie wentelt om uiteindelijk “iets geheimzinnig teder, iets eeuwig-fris
 vergeten en, in haar eenvoud, ontroerends” uit te drukken. [Rapier 1951:255] Net als
 epigoon Van Ostaijen (cf. 2.2.2.2), vergelijkt ook Rapier de poëzie met de moderne
 schilderkunst en de muziek. Constructie, tonaliteit, sonoriteit... al deze
 aspecten worden volgens hem schromelijk ondergewaardeerd. “Het subtiële,
 mystieke of metafysische spel soms, die compositie die naar het ‘a-figuratie-
 tieve’ gaat, het streven naar absolute, naar zuivere, naar eeuwige poëzie.”
 [idem:256] En in die laatste kwalificatie ‘verraadt’ de man zich; hoewel hij –
 gezien zijn lof voor Klee, Brusselmans, Picasso en de contemporaine kamer-
 muziek – bepaald geen traditionalist is, heeft poëzie voor hem toch duidelijk
 een boventijdelijk karakter. Dat blijkt ook uit het handvol gedichten dat
 Rapier na 1945 in verschillende tijdschriften publiceerde of dat in typoscript
 is overgeleverd. In *Klaverendrie* verscheen een gedicht waarin hij als een niet
 overmatig verbaal begaafde Morandi het mysterieuze geheim tracht uit te
 drukken dat gesuggereerd wordt door bloempotten en andere schijnbaar

onbezielde decorstukken uit de ons omringende huisraad: “Ik wou dat men begrijpen kon / de diepe kracht van onbegrepen dingen: / een raamkozijn met soms wat zon, / een kandelaar met koperen ringen, // Een altijd groene kamerplant, / een schotel in Limoges – / dat is mijn vaderland: / een cache-pot in vieux rose...” [‘Een cache-pot in vieux rose’, Rapier 1947b:830] Een thematiek die zeker ook in de late Van Ostaijen terug te vinden is, maar nooit zo expliciet. En hetzelfde geldt voor Rapiers andere Van Ostaijenvarianten. “Zat is de man op ’t caféterras, / leeg zijn z’n oogen, leeg is zijn glas,” klonk het, bijvoorbeeld, in ‘Berceuse voor een zwerver’. [Rapier 1945:55] Gênant wordt het in de bij mijn weten nergens gepubliceerde ‘Weense wals’ (“Blauwe Donau, lenteliefdezingendans, / Johan Strauss heeft alle kansen. / Lenteliefdezingendans, / Blauwe Donau is geen zwans” [AMVC, R 195/D, 35607/529]), ‘Dronkemansdans’ (“Zwaaiende zwalpen de beenen in ’t ronde, / zwaaiende zwalpen de armen in ’t ronde, / brallende, lallende, roepende monden” [AMVC, R 195/D, 35607/522]) en het wel erg aan ‘Avondgeluiden’ schatplichtige ‘Ultramarijn’ (“Er loopen blauwe herten over de grijze vaas / en hun gewei, een grijs gewei, / een grijs gewei in lijze lijn, / is een gewei van porselein’ [Rapier 1947a:377]). Dat Rapiers ondergangszwangere levensgevoel duidelijk ook verwant is met dat van ultra-estheet Van de Woestijne blijkt uit onder meer ‘Avond’ (“En weerom zal aan ’t eind de blauwe avond vallen, / achter den roode beuk, die slechts een scherm is” [Rapier 1946:360]) en ‘Souvenir’ (“Wij voelen d’avond langs ons henen trêden, / ’t is lang geleden, lang geleden, / en zwijgend langs de rij der grijze twijgen” [AMVC, R 195/D, 35607/534]).¹ Want hoewel Rapier, blijkens een krantenverslag, ook in het openbaar “een pleidooi hield tegen de romantiek en voor een avant-gardistische kunst” [J.K. 1948] toonde hij zich *au fond* een uitermate romantische, zelfs escapistische kunstenaar. Te midden van het ethische en sociale geweld van Van de Kerckhove en Boon, zou in deze periode deze klemtoon wel vaker gelegd worden: zeer schoon die versjes van de Pol, maar zet vooral mijn huis niet op stelten.

Ondanks alle lof klinkt die behoudsgezinde strekking ook door bij Paul de Ryck – nochtans al decennia Van Ostaijens grootste fan (cf. 3.4). Zijn *Bezinning over Van Ostaijen* sprak hij in 1951 uit op de tiende poëziedagen van Merendree en ze geldt als de eerste aanzet tot een systematisch receptieonderzoek van de auteur. Met zijn typisch opgeheven schoolmeestervingertje maar tegelijk voortdurend beducht zijn jeugdheld nergens postuum tegen te spreken en dus te mishagen, evalueert De Ryck zowat alle uitspraken van ‘grote namen’ en/of substantiële bijdragen die over Van Ostaijen zijn verschenen: het onbegrip van Vermeylen, de onverwachte bijval van Van de Woestijne, het nogal wisselende oordeel van Walschap en Kenis, de Van Ostaijenpassage in een schoolboek van Julien Kuypers en Theo de Ronde, de eigenzinnige mening van Toussaint van Boelaere, de pertinente opmerkingen van Buckinx en Gijsen en Closset... alles wordt – met Van Ostaijens poëtica in zakformaat onder de arm – gewikt en gewogen. De Rycks conclusie is niet onterecht: zowat iedereen beweert Van Ostaijen te kennen, maar over zijn werk is er nauwelijks iets fundamenteels gezegd.² “Er werden in Vlaanderen twintig studies geschreven over Karel van de Woestijne en meer nog over

Paul de
Ryck (2)

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

Guido Gezelle, die twee andere reuzen van de Vlaamse poëzie. De derde reus is, *malgré tout*, een onbekende gebleven.” [De Ryck 1951:26]³ De rest van zijn betoog zou daar helaas weinig aan veranderen. Hoewel hij zich zelf afzette tegen die auteurs die zich ervan afmaakten “met enkele stereotiepe zinnnetjes, die dan nog meer betrekking hebben op V.O.’s standpunten en zienswijzen dan op zijn oeuvre” [idem:24] komt hij zelf ook niet veel verder dan enkele gemeenplaatsen over extase en *poésie pure*. En het is dan overigens nog maar de vraag of De Ryck ook echt begrepen had wat Van Ostaijen met die laatste term bedoelde. Wanneer hij “een gedicht als ‘De Marsj van de hete Zomer’, ‘Harde Geometrie’ [sic]⁴ en talrijke andere zogenaamd *poésie-pure*-gedichten van Paul van Ostaijen” verwerpt omdat ze al te particulier zijn en bij de lezer onmogelijk “een dwingende schoonheidsemotie” kunnen oproepen [idem:36] dan heeft hij het – alvast wat ‘De Marsj’ betreft – over poëzie die Van Ostaijen zelf zeker niet als *pure* zou bestempelen. In plaats van de onvermoede poëtische mogelijkheden te ontginnen die door Van Ostaijens zeer verscheiden poëzie geboden worden, is De Ryck enkel bezig met het toekennen van ‘goed’ – en ‘afgekeurd’-labels. De eeuwige, klassieke poëzie – daar is het ook hem om te doen. Niet de levende, contemporaine. Dat hij zijn toevlucht zoekt (letterlijk) tot de terminologie van Westerlinck hoeft dan ook niet te verbazen. “Met dit schone geheim [van de poëzie] blijkt de gezochte opzettelijkheid van menig gedicht van V.O. evenwel niet veel gemeens [sic] te hebben”. [idem:37] Terwijl onder meer de surrealisten en COBRA al enkele jaren het tegendeel trachtten te bewijzen, stelde De Ryck (als altijd toch nog een slagje om de arm houdend): “Niet zonder schroom zouden wij de betekenis van alle -ismen [...] als een litterair-historische en voorbijgestreefde – of ten minste achterhaalde – willen beschouwen. [...] Het kabaal gesticht door futurisme, dadaïsme en expressionisme heeft zijn taak vervuld, maar daartoe blijkt zijn rol zich ook te moeten beperken.” [idem:37-38] In al die etiketten (modern, klassiek, avant-garde...) is De Ryck overigens niet geïnteresseerd; blijvende kwaliteit – daar is het hem om te doen, en die vindt hij in “een paar dozijn gedichten” die Van Ostaijen naast Gezelle en Van de Woestijne bracht. [idem:42] De kennis van zijn werk (zeker ook van het kritische en andere proza) bleef echter zó beperkt dat “sommige jongere auteurs van wal steken alsof Van Ostaijen er nooit geweest was”. [idem:44] En mensen die opnieuw het warm water uitvonden – daar zat de immer lauwe De Ryck zeker niet op te wachten...

Zijn bede zou overigens snel verhoord worden. Maurice Gilliams’ zeer uitgebreide Van Ostaijenstudie *Een bezoek aan het Prinsengraf* verscheen in de lente van 1952 en ze werd door Westerlinck begroet als “veruit de meest waardevolle bijdrage [...] tot het tijdsmilieu en de poëtische essentie van de dichter die we tot nog toe bezitten.” [Westerlinck 1952]⁵ In dezelfde periode werd ook het belangrijkste obstakel weggenomen om Van Ostaijens oeuvre en ontwikkeling grondig te kunnen bestuderen. Eind 1951 hadden de kranten gemeld dat het al zo lang en vaak aangekondigde *Verzameld Werk* van Van Ostaijen er nu eindelijk zou komen. [anoniem 1951]⁶ Die gebeurtenis werd in september van het volgende jaar door Raymond Herreman opnieuw aangekondigd en verwelkomd als een belangrijke gebeurtenis. De uitgever had Van

Van
Ostaijens
Verzameld
Werk:
de reactie
van
Herreman

Ostaijen “onze eerste en enige expressionistische essayist van formaat” genoemd [geciteerd in Herreman 1952a] en dat sprak De Boekuil niet tegen: “Ik ben geneigd dit oordeel te onderschrijven en de uitgave van het verzameld werk zal een goede gelegenheid bieden om dit oordeel eens aan de geschriften zelf te toetsen.” [Herreman 1952a] En dat zou de man ook doen. Hoewel de twee delen door Gerrit Borgers bezorgde poëzie pas officieel zouden verschijnen op 8 november – de dag ook van de al vermelde herbegraving van de dichter op het erepark van het Schoonselhof in Antwerpen, – begon Herreman al op 4 november aan een reeks van maar liefst acht bijdragen over Van Ostaijen. De intro van aflevering 1 maakt meteen duidelijk in welk klimaat dit verzameld werk verscheen: “Tientallen en tientallen jonge Vlaamse dichters dichten achter Paul van Ostaijen aan, en men mag wel zeggen, dat de Vlaamse poëzie er nooit meer zal uitzien alsof Paul van Ostaijen er niet geweest was.” [Herreman 1952b:4] Het spreekt voor zich dat dit niet de gedroomde evolutie was voor Fonteinier Herreman, maar het tekent deze man ten voeten uit dat hij dit alles opschrijft zonder enige zweem van frustratie of rancune. Meer nog, in een van zijn columns over het boekje met essays van onder meer Gilliams en Nijhoff dat gratis aan de intekenaars op het *Verzameld Werk* werd bezorgd [Muls 1952] (cf. 4.2) meende Herreman “lof en voorbehoud samen – een vrij objectieve kijk” op Van Ostaijen aan te treffen, maar hij hoopte toch dat er snel een gelijkaardig boekje zou volgen met “het recenter oordeel [...] van het jongste letterkundig geslacht.” [Herreman 1952b:5] Hij was dusdanig fundamenteel geïnteresseerd in de ontwikkeling van de poëzie dat hij telkens weer aandacht vroeg voor schrijvers die er eigenlijk een heel andere mening op nahielden dan hijzelf. Herreman wou namelijk altijd begrijpen, en hoe meer informatie hem geboden werd, hoe groter zijn begrip voor de jongeren én de eeuwig jonge Van Ostaijen zou kunnen zijn. Hij gaf expliciet aan dat hij, als de geschiedenis zich zou herhalen, weliswaar nog altijd tegenover Van Ostaijen “[a]an de andere kant van de barricade” zou staan, maar dat dit zeker geen “genegenheid” en respect uitsloot voor het “dichterlijk genie” van zijn tegenstander. [idem:8] Hij was dan ook niet te beroerd om aan te geven dat de toen internationaal gerespecteerde Franse dichter Francis Ponge in de jaren vijftig dezelfde “formule” toepaste bij het maken van poëzie als Van Ostaijen dertig jaar eerder: “Het gevoel wordt er in geremd. Het woord moet het geziene voorwerp oproepen. Het woord moet het voorwerp zelf zijn.” [idem:6] Dat was echter het eindpunt van Van Ostaijens evolutie, maar Herreman was – in expliciete tegenspraak met Gilliams die had beweerd dat de Idee Van Ostaijen het best kon worden weergegeven door een kleine bloemlezing (cf. 4.2) [Gilliams 1952:63] – ook uitermate geïntrigeerd door àl wat hieraan was voorafgegaan: “In Van Ostaijen willen wij zijn bestendig experiment zien voortschrijden, en dat kunnen wij slechts uit zijn volledig werk.” [Herreman 1952b:7] In zijn lectuur van de twee poëziedelen legt de criticus dan ook vooral de nadruk op de continuïteit die er óók is, te midden van al die schijnbaar halsbrekende toeren die Van Ostaijen uithaalt. “In zijn begin is ook zijn toekomst,” parafraseert Herreman Eliots *Four Quartets* en aan de hand van enkele verzen uit *Music-Hall* toont hij aan hoe de jonge Van Ostaijen ook toen al trachtte taferelen “in woorden te fotograferen”. [idem:9] Hij weerlegt dan ook het taaie cliché als zou Van Ostaijen zo-

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

maar wat goedkope capriolen hebben uitgehaald uit primaire nieuwlichterij of om de goegemeente te choqueren: “Uit ieder gedicht krijgt men bij Van Ostaijen de indruk, dat hij bewust, verbeteren, en verstandig een nieuwe weg zocht.” [idem:11] Hij was dus – en hier breekt Herreman met de al sinds de jaren twintig in neo-klassieke kring gecultiveerde opvatting – “niet enkel moedwillig, maar ook geladen.” [ibidem] Voor een dichter die maar al te vaak als een goedkope snob was afgeschilderd betekende deze terloopse opmerking van Herreman een belangrijke rehabilitatie. Hij was geen charlatan, maar een oprecht dichter. Herreman toonde zich hier een sportief ‘verliezer’, iemand die altijd bereid bleek zijn mening bij te sturen; toch zou ook hij niet nalaten in de schrijfsels van de jongeren alsnog zijn eigen gelijk te lezen. Na lectuur van het Van Ostaijennummer van *Tijd en Mens* (cf. 5.3) hield hij “als slotsom over, wat velen en ik menen: dat P.v.O. een revolutionnair op literair gebied was, die te midden van van zijn revolutie, helaas, is overleden.” [Herreman 1953] Helemaal voor vol aangezien werd hij dus nog altijd niet door het establishment.

en Van
Herreweghen

Intussen bogen ook jongere traditionalisten zich over Van Ostaijens verzamelde poëzie. Zo schetste Hubert van Herreweghen een biografisch-psychologisch portret van de dichter dat in velerlei opzicht exemplarisch kan worden genoemd. Ook hij zag immers – net als onder meer Herreman, Westerlinck, Buckinx, Lissens, en Rutten (cf. infra) – een zoeker die via allerlei omwegen uiteindelijk in het Beloofde Land van de Zuivere Lyriek terecht was gekomen. Meer nog dan door de gedichten, lijkt Van Herreweghen soms – en dat geldt bij uitbreiding voor alle moderne en dus eveneens zoekende katholieken onder de commentatoren – door de figuur Van Ostaijen geïnspireerd. Het woordgebruik van Van Herreweghen spreekt boekdelen: “[Van Ostaijen] rijst voor ons als een soort legendarische figuur, een heilige-van-de-poëzie. Geen vrouw, geen kinderen, bijna geen vrienden en, sinds de dood van zijn moeder [...] praktisch zonder gezinsleven. Zonder erkenning maar ook zonder compromissen.” [Van Herreweghen 1952] Bijna net als Christus, kortom, maar die vergelijking werd in de jaren vijftig waarschijnlijk nog als heiligschennend beschouwd. Ook Van Ostaijens pad was soms duister, maar uiteindelijk liep “de curve van zijn bedoelingen en resultaten volkomen uit [...] in enkele gedichten uit *Het Eerste Boek van Schmoll*, die voor altijd toppunten zullen blijven van Nederlandse woordkunst.” Van Herreweghens reconstructie loopt grotendeels over gebaande wegen (zo maakt ook op hem *Bezette Stad* “een indruk van modieuze pose” en acht hij de verzen in *De Feesten van Angst en Pijn* ondanks hun twijfelachtige constructiemethode “veel echter en tragischer”), hier en daar treft een eigenzinnig en net daarom veelbetekenend accent. Zo leest Van Herreweghen in Van Ostaijens evolutie na Berlijn de bevestiging van zijn eigen klassieke opvatting over de versvorm: “Hij had ervaren dat men de taal niet kan stuktrekken en mishandelen maar dat de syntaxis het natuurlijke levensmilieu is der taal, en dat de woorden daarbuiten door ziekten aangetast worden en sterven.” [idem, cursivering gb] Het woordgebruik is alweer veelzeggend; even had Van Ostaijen een zieke opvatting over het woord, maar op het eind van zijn leven koos hij opnieuw de juiste, gezonde weg. Het is echter zeer de vraag of dat helemaal klopt; de meeste late Van Ostaijengedichten zijn

inderdaad grotendeels syntactisch regelmatig, maar voor onder meer ‘Land Mei’, ‘Valavond’, ‘Is het Lichtmis licht mist’, ‘Guido Gezelle’, grote delen van ‘Boere-charleston’ en het slot van ‘Oppervlakkige Charleston’ & ‘Zeer kleine Speeldoos’ geldt dit alvast niet. Het woord en niet de syntactisch correcte volzin was voor Van Ostaijen de bouwsteen van elk gedicht. Dat Van Herreweghen dit anders zag, geeft aan dat ook hij een Van Ostaijen voor privé-gebruik aan het samenstellen was. En het deksel op zijn bouwdoos bevestigt uitiem de christelijk-humanistische en niet-autonome poëtica van de dichter-criticus. De vele “duizenden” nieuwe Van Ostaijenlezers die de uitgave van dit *Verzameld Werk* zou opleveren konden immers kennismaken met “een sensibiliteit [...] die zelden door woorden in tekens is aangeduid.” Die sensatie levert hen veel meer dan een esthetisch genot op: “Wie die tekens begrijpt, is rijker en dieper mens.” [idem] Dat je dankzij zijn poëzie een beter mens zou kunnen worden – dat had Van Ostaijen waarschijnlijk nooit kunnen vermoeden.

En er leek geen eind te komen aan de loftuitingen. De beruchte jezuïet en Walschapbestrijder Emiel Janssen, bijvoorbeeld, schreef voor het rechts-katholieke *De Vlaamse Linie* – een weekblad dat in die periode onder leiding stond van de fundamentalistische *Nieuwe Stemmen*-hoofdredacteur Van den Daele [NEVB 1998:1914] (cf. 5.2) – een meer dan waarderende beschouwing. Ook Janssen, die zelf in 1926 het werk van Van Ostaijen nog had verketterd als zijnde “[v]erderfelijk: op grond van christelijke zedenleer en van natuurwet” [geciteerd in Buelens&Wildemeersch 1996:137], herkende nu in de auteur zichzelf – een ware jezuïet: zijn dichterschap “was het bewustzijn van superioriteit en zending. Met alles-in-zich moest hij een boodschap brengen en hij wist het”. [Janssen 1953] Niet dat er geen voorbehoud meer gemaakt werd; voor Janssen was Van Ostaijen “al te beweeglijk, al te onrustig” en hij had – gezien zijn talent misschien begrijpelijk, maar niettemin fundamenteel onterecht volgens Janssen – meer belang gehecht aan de poëzie dan aan het leven zelf. “Het is het werk van een buitengewoon begaafd en oorspronkelijk kunstenaar; het leven voldeed hem echter niet, en de dichtkunst, onvermijdelijk daardoor getroffen, werd *verwongen* tot een absolute zelfstandigheid.” [ibidem, cursivering gb] De vernieuwing die Van Ostaijen had gebracht was even geweldig en onrustig als de periode waarin hij leefde. Zijn leven en werk kunnen dan ook gelezen worden als schrijnende en belangwekkende getuigenissen van een kapotte tijd. “Nooit [...] dichte hij, in een rustige periode, van uit de eigen stilte; – en zo is zijn dichtwerk ons het meest revelerend dichterlijk tijdsbeeld geworden, al draagt het gewilde beperking in zich, en nergens voltooiing.” Die voltooiing had zich alleen kunnen voltrekken indien de dichter – net zoals elke andere die streeft naar vernieuwing, zeker “in onze moedeloze en vermoeide periode” – “van uit een intense religiositeit (niet anders)” had gehandeld. [ibidem] Vijfendertig jaar na zijn dood kon de katholieke gemeenschap Van Ostaijen nog altijd niet zonder reserve omarmen, maar er groeide wel langzamerhand begrip en ontzag voor zijn traject, inzet en talent.

Dat blijkt ook uit de houding die de belangrijkste en invloedrijkste katholieke criticus toen innam. Albert Westerlinck had zich in zijn standaardpoëtica *Het Schoone Geheim der Poëzie* (1946) nog bijzonder kritisch uitgelaten over Van Ostaijen omdat die zich te buiten was gegaan aan het produceren van inhouds-

Van
Ostaijen:
een
jesuïet?

een nieuwe
lectuur van
Westerlinck

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

loze, gewild excentrieke, voor de lezer schier onbegrijpelijke en van elke levenszin gespeende kunst (cf. 5.1). Gaandeweg begon echter ook hij zijn mening aan te passen. In 1950 gaf “[n]iemand minder dan de Leuvense hoogleraar Prof. dr.” op uitnodiging van het Antwerpse jeugdtheater een lezing in het kader van een Middag van de Poëzie die volledig aan het werk van Van Ostaijen was gewijd; gezien de keuze voor Westerlinck ging men er blijkbaar van uit dat de professor de herdenkingsnamiddag van de in de uitnodiging als een markante, baanbrekende en invloedrijke persoonlijkheid beschreven auteur [Anoniem 1950b] niet zou komen verstoren. En dat zal hij waarschijnlijk ook niet gedaan hebben. Twee jaar later noemde hij Van Ostaijen naar aanleiding van *Een Bezoek aan het Prinsengraf* “een belangrijk dichter” [Westerlinck 1952] en op welk vlak hij die grootheid situeerde zou ten volle blijken toen de criticus een uitgebreide studie maakte over Van Ostaijen naar aanleiding van het verschijnen van de beide poëziedelen van het *Verzameld Werk*. De strekking van dat stuk kon al afgeleid worden uit zijn opmerkingen bij het essay van Gilliams. Hij vond dat dit “onvoltooid [was gebleven], omdat het haast uitsluitend beeld geeft van de voorlopige, groeiende en zoekende Van Ostaijen, en te weinig van de volgroeiende en volledig-rijpe.” [idem] Westerlinck geeft hier meteen zijn eigen blinde vlek prijs: het was immers juist Gilliams’ bedoeling geweest om aan te geven dat het dichterschap volgens hem per definitie zoekend-en-nooit-vindend is (cf. 4.2). Westerlinck gelooft echter in de mogelijkheid van het echte ‘vinden’ en dat geloof maakt het hem ook mogelijk om in schema’s als onrijp-rijp te denken. Maar zelfs voor die late, ‘gerijpte’ Van Ostaijen blijft voor Westerlinck gelden wat ook zijn geloofsgenoot Janssen al had aangegeven: het blijft een *onvolledig*, of beter *onvolkomen* dichterschap. Van Ostaijen had immers een totale en dus goddelijke status aan het kúnstwerk toegekend, en daarmee had hij de natuurlijke orde op haar kop gezet. Ultieme zingeving kon volgens hen immers enkel van God komen en niet via een of andere zelfbedachte – zij het dan artistieke – truc. In een land dat, na de succesvolle Katholieke Actie in het interbellum, in de decennia na de Tweede Wereldoorlog in ijltempo gemoderniseerd en (dus) ook gesecculariseerd werd, gold Van Ostaijen in dat opzicht als een voorloper en een symptoom. Hij had zichzelf in ‘Vers 5’ omschreven als “DE LAATSTE KATOLIEK” maar – heen en weer geslingerd tussen verschillende identiteiten [Bogman 1996:124] – net zo goed als “gnostieker” en “heresiark”. [1:229] Zijn late werk getuigt van een “volkomen inmetseling in de eenzame en zinloze absurditeit van zijn aardse existentie” [Westerlinck 1965:216-217] – een houding die Westerlinck in de existentialistische jaren vijftig meer en meer zag opduiken en die hem als ruimdenkend christen alleen maar kon bedroeven en verontrusten. Hij zat dus met Van Ostaijen *gewrongen*. Het onmiskenbare poëtische talent en vooral de hem zeer verwante radicale toewijding van Van Ostaijen (cf. infra) kon hij alleen maar bewonderen, maar zijn ‘ethos’ was hooglijk problematisch. De periode dat een auteur daarvoor beschuldigend werd nagewezen was in de jaren vijftig echter grotendeels voorbij. De katholieke criticus probeerde vooral te analyseren, te duiden en – uiteindelijk – te begrijpen. Rechtstreekse kritiek werd er alleen op de tijdgeest gegeven. In een lang stuk over Walschap had Westerlinck het in de jaren vijftig bijvoorbeeld over “het onchristelijke – en hoofdzakelijk anti-humanistisch – denkklimaat van onze moderne tijd”. [Westerlinck

1965:238] Het was een klimaat dat het de gelovige erg moeilijk maakte om te (kunnen) blijven geloven en Westerlinck – hoewel strikt genomen zeker geen voorstander van censuur – vond dan ook dat de “ongevormde jeugd en de massa der gelovigen” vooral in contact gebracht moesten worden met “een katholieke literatuur [...] die rustiger is, probleemloos, opwekkend, stichtend en ontspannend”. [geciteerd in Laermans 1991:504] Van Ostaijen was in dat opzicht dus strikt voorbehouden voor gevormde lezers die zich niet uit het lood zouden laten slaan door zijn onevenwichtige persoonlijkheid en fundamentele nihilisme. Want dat was inderdaad het grote probleem met de dichter: hij ontbeerde de harmonie die Westerlinck als klassiek ingestelde humanist voorop stelde en nastreefde. [idem:505]

Net als in zijn grote studies *De psychologische figuur van Karel van de Woestijne als dichter* (1952) en *De innerlijke wereld van Guido Gezelle* (1977) benadert Westerlinck ook de psychologie van Van Ostaijen vanuit de ‘mens’ die hij in het werk meent te kunnen lezen. ‘Een visie op Paul van Ostaijen. Van het maniërisme naar een zuiverheid’, heet zijn opstel en die ondertitel geeft al aan welke ontwikkeling hij dacht waar te nemen. [Westerlinck 1953b:215/ Westerlinck 1965:169]⁷ Hoewel hij in dat opzicht dus de officiële heilsgeschiedenis volgt die Van Ostaijen in zijn eigen kritisch werk had uitgetekend (de logisch lijkende weg richting “het blote schouwen” [II:203] van de zuivere lyriek), legt Westerlinck duidelijk eigen accenten. De evolutie van Van Ostaijens dichterschap wordt door hem niet beschouwd als een autonoom traject dat gestuurd wordt door zijn strikt poëtische overwegingen en ontdekkingen, maar als het rechtstreekse gevolg van een bepaalde psychologische constellatie die de dichter, als prototype van de moderne mens, ertoe had gebracht met vallen en opstaan een zoektocht aan te vatten naar zijn ‘ware’ ik. Hoe verder in die tocht gevorderd, hoe ‘zuiverder’ dus Van Ostaijens poëzie. Westerlinck aarzelt niet die psychologische vertrektoestand te omschrijven als “inadaptatie”. [ibidem/idem:170] Van Ostaijen voelde zich onaangepast in de wereld en heeft op verschillende manieren geprobeerd om daarmee om te gaan. Over de oorzaken van die basisconfiguratie durft Westerlinck alleen te speculeren (“organische zwakte”, “opvoedingsfouten”, “innerlijke psychische constitutie” [idem:216/idem:171]?), maar dat ze was zoals hij ze zag trekt hij niet in twijfel. Ze levert hem dan ook een verklaringsmodel voor alle persoonlijke eigenaardigheden die men bij Van Ostaijen had opgemerkt of aan hem had toegeschreven: “een ziekelijk egocentrisme, een buitengewone prikkelbaarheid, een furie tot afbreken, een ijzig cynisme, een koppige onredelijkheid en een fanatieke fixatie op persoonlijke gedachten, met daarbij veelsoortige behoefte aan compenserende posen, excentrieke bewegingen, exceptionele houdingen en gebaren, tot in het snobistische coquetteren toe.” [ibidem/idem:170] De positieve pendant van al deze bepaald niet vleiende karaktertrekken was de grote “passie” waarmee Van Ostaijen zijn tocht was begonnen én het doel dat hij uiteindelijk wou bereiken. En ook op dat punt kent Westerlinck geen twijfel: “In feite kan men immers in het dichtwerk van Paul van Ostaijen, van de eerste tot de laatste regels, een diepe behoefte vinden aan menselijke geborgenheid door liefde.” [ibidem/ibidem, cursivering gb] De diepe tragedie van Van Ostaijen was dan echter – en het viel Westerlinck wellicht zwaar dit te moeten opschrijven – dat zijn mooiste gedichten

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

uiteindelijk het resultaat waren van het opgeven van die zoektocht naar liefde en geborgenheid. “Enkele zijner laatste – en m.i. mooiste – gedichten zijn contemplaties van een wereldbeeld, waarin voor menselijke verhouding geen plaats meer is en de ziel met een beheerste wanhoop van zich wegstaart in een absolute leegte.” [idem:216-217/idem:171] De samenvatting van wat hij zelf de “tragische *Werdegang*” van Van Ostaijen noemt, geeft Westerlinck meteen ook het basisstramien waarmee hij de poëtische evolutie zal belichten: “vertrekkend van een jonge hunker naar positieve verbinding, gaande over de vele verwickelingen van de negatieve verbinding heen, naar een leven dat zich van alle verbinding heeft losgemaakt en verwijderd, om te verdwijnen in een geestelijke eenzaamheid zonder naam.” [idem:217/ idem:171-172] Het schema is duidelijk: de jonge hunkering en positieve verbindingen staan voor *Music-Hall* en *Het Sienjaal*, de negatieve voor de Berlijnse bundels en de algehele resignatie voor de *Schmoll*-gedichten. Aangezien Van Ostaijen binnen deze interpretatie zijn ‘ware ik’ pas op het einde van zijn leven vond, kan Westerlinck het vroege werk alleen maar beschouwen als onzuiver, inauthentiek en – zoals de ondertitel van zijn opstel aangeeft – maniëristisch. Van Ostaijen is de strijd met zichzelf aangegaan, maar is daarbij dus geregeld verloren gelopen. Hij heeft geprobeerd zijn ware lot en aard te ontlopen, maar dat was uiteraard tot mislukken gedoemd. “Zijn hele dichtwerk toont de fundamentele onverenigbaarheid van de mens met zijn maskers,” aldus Westerlinck [ibidem/idem:173], die vervolgens te midden van alle pose op zoek gaat naar sporen van dat ‘ware ik’. Hij vindt ze op de meest onverwachte plaatsen: “ook in dit monsterprodukt van overdadige en verwarde phraseologie [schuilt] een kern van existentiële waarheidsdrang,” stelt hij naar aanleiding van het titelgedicht van *Het Sienjaal*. Gezien zijn eigen voorkeuren op dat vlak, verbaast het niet dat Westerlinck die waarheidsdrang meent te herkennen in Van Ostaijens “hunker om met de ziel buiten zichzelf te treden en met een hogere werkelijkheid te participeren.” [idem:225/ idem:184] In zijn bundels probeert Van Ostaijen dus soms valse ikken uit, maar tegelijk werkt het schrijven volgens Westerlinck ook louterend voor de dichter. Vooral de Berlijnse bundels en inzonderheid *De Feesten van Angst en Pijn* droegen ertoe bij “hem een betrekkelijke innerlijke rust te schenken”. [idem:227/idem:187] Het teleologische karakter van zijn reconstructie in acht nemend, is het niet verwonderlijk dat Westerlinck, ondanks alle “litteraire zelfbedrog” (hij heeft het hier over de woordkunst die Van Ostaijen bij August Stramm haalde, nota bene), “de drang naar existentiële zuiverheid” in *De Feesten* “sterker waarneembaar” achtte “dan voorheen”. [idem:229/idem:190] Gezien het eindpunt (de totale resignatie) ligt het voor de hand dat het juist die passages in *De Feesten* zijn waarin “vereenzaamde weemoed en verlatenheid” spreken die “de mens in mij” [sic] kunnen ontroeren en die van Westerlinck bijgevolg het predikaat “wezenzeigen” meekrijgen. [idem:234/ idem:197] *Bezette Stad* beoordeelt hij veel strenger. Dit “litterair curiosum” staat volgens hem zelfs “grotendeels buiten de poëzie”. [idem:235/idem:198] Hoewel Van Ostaijen ook hier blijk geeft van een buitengewone uitdrukingskracht, wordt het boek ontsierd door excessieve uiterlijkheden als de “gezochte” typografie, de “ongerijmde woordspelingen” en “de grillige beeldenvermenging.” [ibidem/idem:199] De gebruikte adjectieven zijn revelerend. Een waar en zui-

ver dichten moet voor Westerlinck een groot naturel hebben, het kunstmatige karakter dat uiteindelijk élk kunstwerk kenmerkt moet zoveel mogelijk gecamoufleerd worden. Dat doet Van Ostaijen in *Bezette Stad* allerminst, maar het feit dat er in de tekst wél sprake is van een gevecht tegen deze vormen van onzuiverheid verleent de bundel in de ogen van Westerlinck alsnog enig krediet. Ondanks de “opdringerige demonstratie van litteraire onoprechtheid”, apprecieert hij dus “de wil tot afrekening met zich zelf en de wereld”. [ibidem/ibidem] Die afrekening zou dan uiteindelijk leiden tot de zuivere lyriek en het organisch-expressionisme, maar het valt op dat Westerlinck ook uit deze periode slechts enkele gedichten wil aanvaarden als echt grote, belangrijke, zuivere poëzie. In dit opzicht wijkt zijn interpretatie dus af van die van Van Ostaijen zelf. Gedichten die de dichter als definitieve voorbeelden van zijn zuivere lyriek beschouwde (‘Berceuse presque nègre’, ‘Zeer kleine Speeldoos’, ‘Polonaise’...) worden door Westerlinck als “fantaisistisch” [idem:286]⁸ en, nog altijd, “maniëristisch” omschreven. [idem:287/ idem:201] Hij zag er nog teveel spel in, teveel exotiek en (dus) te weinig poëtische zuiverheid. Dat er over ‘Marc groet ’s morgens de Dingen’ gesproken werd in termen van “poëtische metaphysiek” noemde hij “domme gewichtigdoenerij”. Het gedicht was voor hem niet meer dan “een kundige voorstelling van de kinderlijke wereld der ‘surprise’, die Van Ostaijen met een op originaliteit beluste verbeelding en een bekoorlijk klankspel heeft weten te realiseren.” [ibidem/ibidem, cursivering gb] Ook de “grotesken” onder de *Nagelaten Gedichten* worden door de criticus gediskwalificeerd als poëzie. [idem:289/ idem:204] Hij vindt er weliswaar veel vernuft in terug maar geen poëtische taalopenbaring en hij stelt dan ook voor om deze teksten (waaronder het, volgens hem meest geslaagde, ‘Alpejagerslied’) te rangschikken bij het “rhythmische proza”. [ibidem/idem:205] Resten dan, tot slot, die gedichten die Van Ostaijen maakten tot de belangrijke dichter die hij voor Westerlinck was. Het zijn die gedichten waarin alle frivoliteit en spel verdwenen waren en enkel het mysterie van het woord centraal stond en er “een wonderbare alchemie van het Nederlandse woord” geschiedde. [idem:294/ idem:212] In gedichten als ‘Het Dorp’, ‘De oude Man’, ‘Herfstlandschap’, ‘Facture Baroque’ en ‘Avondgeluiden’ leidde die alchemie ook tot een – voor de dichter – “metaphysische zingeving van de poëzie.” [idem:297/ idem:215] Hiermee eindigt voor Westerlinck Van Ostaijens traject. De nagestreefde zuiverheid was bereikt. Alle valse juwelen waren afgelegd: “het staat [...] vast dat deze dichter in enkele zijner laatste gedichten een metaphysische poëzie heeft geschreven, van zuiver geestelijk gehalte, van even zuivere poëtische schoonheid en van onvervalste authenticiteit.” [idem:302/ idem:224] Waar hij in *Het Schoone Geheim der Poëzie* (1946) nog vooral de nadruk had gelegd op de relatieve betekenis en totale zinloosheid van de late Van Ostaijengedichten (cf. 5.1), beklemtoont Westerlinck nu de filosofische inzet van diens project: “Voorbij de empirische en subjectieve wereld te kunnen doorbreken tot dit kennisrijk der essenties, ziedaar de diepere zin van het irrationele kennisverlangen in Van Ostaijen’s ‘poësie pure’, in zijn hunker naar het subconsciënte en de visionnaire droombeleving, in zijn eidetisch schouwen.” [idem:299/ idem:219] Lang voor de postmoderne dichters de nadruk zullen leggen op deze aspecten en op de manier waarop ze in de poëzie van Van Ostaijen ver-

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

beeld worden (cf. 7.1), duidt Westerlinck de grondstemming in deze gedichten reeds als “unheimlich”: “Een sfeer van vage, vervreemde emotionaliteit vervult deze verzen: een ogenblik lichten de dingen als een droom voor zijn eenzaam bewustzijn op, maar als een droom van verre, vreemde in zich gesloten phaenomenen zonder innerlijke zin, zonder onderling verband en zonder relatie tot hem zelf.” [idem:301/idem:222] Als geestelijke kan Westerlinck deze visie uiteraard niet onderschrijven, maar hij begrijpt ze wel. Hij werd waarschijnlijk dagelijks geconfronteerd met mensen die met gelijkaardige (geloofs-)problemen worstelden en telde wellicht ook onder zijn studenten steeds vaker jongeren die de absurditeit van het bestaan scherp aanvoelden.⁹ Het feit dat Van Ostaijen nog enig metafysisch gevoel had, was voor hem – in een tijd waarin hij vooral aandacht voor het materiële zag – waarschijnlijk al een pluspunt. Het feit echter dat het hier een *negatieve* metafysica betrof, bleef problematisch: “Wie, gelovig of niet, aan het menselijk bestaan een metafysische zin vermag te geven, zal voorzeker betreuren dat Van Ostaijen in zijn zuiver-existentiële gedichten, nooit zijn concrete subjectiviteit heeft kunnen transcenderen door een vertrouwend inzicht in het Absolute.” [idem:303/idem:226] Westerlincks fundamentele *gewrongenheid* met Van Ostaijen waarover ik het eerder had, blijkt erg duidelijk wanneer hij Gezelle in het verhaal inbrengt. De confrontatie tussen twee van zijn absolute Vlaamse lievelingsdichters – een (relatieve) tijdgenoot en een (verre) geloofsgenoot – valt uiteraard in het voordeel van Gezelle uit, maar voor een lezer in de jaren vijftig van de twintigste eeuw was Van Ostaijen misschien toch wel een *belangrijker* auteur:

Maar al is het metaphysisch nihilisme van Van Ostaijen's poëzie zoveel minder rijk aan zin en inhoud dan Gezelle's religieuze metafysiek, zijn beste werk is er toch niet minder écht en zuiver om. Nu de literatuur van onze tijd meer en meer naar de ernst der laatste metaphysische vragen is gerijpt, kan het beste werk van Paul van Ostaijen steeds aan geestelijke actualiteit winnen, omdat hij, zij het ook van nihilistisch standpunt uit, weer eens het laatste dilemma van het bestaan belicht: de keuze tussen de Absurditeit of het Geloof. [ibidem/ibidem]

Het pleit voor de relatieve openheid en tolerantie van Westerlinck dat hij vond dat de discussie wat dat betreft open was en dat ook ‘tegenstanders’ gehoord moesten kunnen worden. Van Ostaijen was voor hem in dat opzicht een ideale stem: hij was altijd naar het metafysische blijven streven én, misschien nog wel het allerbelangrijkst, zijn zoektocht had zonder meer heroïsche allures aangenomen. In deze context heeft Westerlinck het niet langer over Gezelle, maar het is duidelijk dat die vanzelfsprekend-gelovige in dat opzicht minder interessant was. “Scheppend bestaan betekent een leven van strijd in zich zelf tot zelf-ontdekking en zelf-verheldering, tot zelf-bezit en moedige zelf-verwezenlijking van de *eigen* persoonlijkheid.” [idem:304/idem:227] Die strijd had Van Ostaijen als geen een gestreden, vindt Westerlinck, en alleen al daarom verdient hij alle aandacht en respect. Los van zijn belangrijke poëtische verdiensten (zijn strijd tegen retoriek, sentimentaliteit en cerebraliteit)

was het dus vooral als dichtersfiguur dat hij volgende generaties tot voorbeeld mocht strekken:

Het voorbeeld van Paul van Ostaijen moge in de toekomst de besten aansporen tot een dichterschap, dat de radicale inzet waagt van een bestaan. Men zou haast beschaamd zijn over hem nog te schrijven in een tijdperk, waarin de geestelijke hartstocht van een persoonlijke inzet in onze letteren zo zeldzaam is geworden en waarin men bij onze jongere dichters de durf van een creatief en talentrijk radicalisme met geen vergrootglas meer bespeuren kan. [ibidem/ibidem]

Wat eerder nog negatief werd belicht (“furie”, “drift”, “koppig”, “fanatiek”, cf. supra) wordt hier plots positief geconnoteerd. De drang naar een groots en meeslepend leven, de durf die nodig is om het absolute na te streven – Van Ostaijen had ze, aldus Westerlinck, en ze verlenen hem een plaats in het heiligdom der kunsten waar ook Dante, Hadewijch, Hölderlin, Rimbaud en Van Gogh thuishoren. De droom van een Groot Vaderlands Dichter die in dit verhaal al weerklinkt in Van Nu en Straks (cf. 2.1, 3.4) houdt dus ook Westerlinck nog altijd in de ban. Hij keert zich bijgevolg radicaal tegen een uitspraak van Vermeulen die – dertig jaar na zijn eigen smeekbede om zo’n dichter – de strevers naar het absolute had gedesavoueed. Westerlinck wordt er zelf lyrisch van: “Laten wij ter uitwissing van dit trieste woord [...] hier eindigen met de wens: dat spoedig één vonk van Paul van Ostaijen’s immense moed, van zijn wagende scheppingsdrift, van zijn niets ontziende hunker naar het woord en van zijn passie voor het volstrekke, op onze tamme Vlaamse Parnassus zou ontbranden.” [idem:305/idem:228] Het is een smeekbede die nog enkele decennia in Vlaanderen zou blijven weergalmen, tot een dichter uit het Limburgse Bree zich begin jaren tachtig aangesproken zou voelen en de handschoen zou opnemen (cf. 6.2).

Enkele jaren later verscheen Westerlincks tekst in boekvorm en die versie lokte in 1966 in het *Nieuw Vlaams Tijdschrift* een reactie uit van Erik van Ruysbeek. De Van Ostaijenlectuur van professor Aerts (Westerlinck) had bij Van Ruysbeek (°1915) onwillekeurig herinneringen losgeweekt aan zijn eigen studententijd, vlak voor de Tweede Wereldoorlog, toen er door professoren slechts meewarig was gedaan over de dichter van zoveel gedichtjes vol “onbelangrijk spel met woorden”. [Van Ruysbeek 1966:268] Men zat verveeld met de dichter die in zijn vroege jaren als activist natuurlijk wel belangrijk was geweest, maar die later een onbegrijpelijke richting was uitgegaan en die met zijn “negativistische geest” de Vlaamse literatuur niets kon bijbrengen. [idem:269] In vergelijking hiermee klonk Westerlincks oordeel uiteraard veel positiever, maar Van Ruysbeek meende toch dat de professor Van Ostaijen nog altijd niet helemaal had aanvaard. “De expliciet uitgedrukte inhoud, of tenminste een richtingaanwijzing ernaartoe in het gedicht blijkt voor Westerlinck nog even onontbeerlijk te zijn.” [idem:270] Vooral de zonet geciteerde opmerking van Westerlinck dat het van “domme gewichtigdoenerij” getuigt om de speelse gedichten van de late Van Ostaijen met metafysica in verband te brengen (cf. supra) was Van Ruysbeek in het verkeerde keelgat

De
evolutie
van Van
Ruysbeek

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

geschoten. Deze gediskwalificeerde gedichten schatte hij zelf immers juist heel hoog in, aangezien ze erin geslaagd waren iets van “het wezen der dingen” in een woordkunstwerk te vertalen, meer bepaald een “intuïtie van het onzeglijke, het imponderabele”. [idem:272] Deze kwaliteit rekende hij tot “de essentie der dichtkunst” aangezien deze gedichten zinderen “in eenklank met de universele zinding”. [idem:273] De ene essentialistische opmerking volgt in Van Ruysbeeks betoog op de andere en gezien de Van Ruysbeek die we kennen vanuit zijn *Arsenaal*-tijd (cf. 5.2) is dat niet echt verwonderlijk. De man was altijd al op zoek geweest naar het wezen der dichtkunst. Een opvallend verschil met de Van Ruysbeek van een kleine twintig jaar vroeger is echter dat die toen niets van de zuiver lyrische Van Ostaijen moest weten. Hij had zich toen zelfs expliciet aangesloten bij de strenge afwijzing van die stroming in Westerlincks *Het Schoone Geheim* (cf. 5.2). Er was intussen dus een en ander veranderd in Van Ruysbeeks poëtica en die merkwaardige evolutie laat zich eens te meer mooi illustreren aan de hand van zijn omgang met Van Ostaijen. Nadat hij in zijn laatste bijdragen voor *Arsenaal* beklemtoond had dat de dichtkunst dringend uit zijn impasse moest zien te geraken en dat een kritische her-denking van het recente poëtische verleden daartoe een probaat middel kon zijn (cf. 5.2), was Van Ruysbeek zelf – secuur en consequent als altijd – bepaald niet bij de pakken neer gaan zitten. In theorie én praktijk onderzocht hij zelf wat poëzie voor hem kon en moest zijn en in talrijke essays en brieven heeft hij van deze zoektocht verslag gedaan. Ondanks zijn altijd al relatief open houding tegenover vernieuwende tendensen was het zeker niet zo dat hij het poëtische experiment meteen enthousiast omhelsde. Als medewerker van *Vooruit* tekende hij in de lente van 1950 – een klein jaar na dat laatste hier besproken *Arsenaal*-artikel – onder de titel ‘Eng expressionisme’ enig voorbehoud aan bij de revival van die stroming. Hij zag er wel het “bruikbaar element” van (met name de door Van Ostaijen gepromote “sensibilisering van de stof”), maar vond toch dat een strikte toepassing van de poëtica van Van Ostaijen en Burssens gedoemd was te leiden tot lege en zinloze kunst. [Van Ruysbeek 1950] Van Ostaijens “fout” was dat hij, ondanks zijn begrip voor “de ware poëzie”, zijn materiaal onvoldoende eerbiedigt. Integendeel, door de betekenis en de inhoud van de woorden te negeren “verminkt” hij het. “Het woord is ritme, klank en inhoud. Het gedicht zal dus zijn: ritmisch, klank-expressief en inhoudsvol. Ik zou zelfs zeggen dat inhoud de hoofdzaak is.” Elke poëzie die dat laatste element verwaarloosde sneed zichzelf van de ware “bron” af. Van Ostaijen zelf had dat gelukkig niet gedaan, aldus Van Ruysbeek, want niet zijn onbelangrijkste late gedichten spreken zijn eigen theorie over de inhoudsloosheid van de poëzie tegen. En hetzelfde geldt voor die onverlaat van een Burssens die het nochtans had gewaagd om Dante en Goethe als dichters buitenspel te zetten omdat ze geen zuivere poëzie hadden geschreven. “Farçeur va!” deed Van Ruysbeek hem uitgeleide. [ibidem] Een jaar later was hij nog niet echt radicaal van gedachte veranderd. Hoewel hij in ‘Nog de Avant Garde-poëzie’ (*De Vlaamse Gids*) beweerde “in principe” voor de vernieuwing van Claus, Bontridder en Van de Kerckhove te zijn, bleef hij zich toch met klem verzetten tegen de in moderne kunstkringen al te welig tierende “dwangvoorstelling dat ze [de kunstenaars] absoluut iets nieuws moeten vinden, dat ze de lezer of toeschouwer moeten verbauweren, in de war

brengen of uit zijn lood slaan”. [Van Ruysbeek 1951:755] Ook hier vormden de *farçeurs* dus een bedreiging voor de echte kunst. Ze keerden zich af van “het wezen der kunst” en vergaten dat het de taak van de kunstenaar is “de algeheelheid van zijn wezen” uit te spreken. Of misschien vergaten ze dat niet, maar in dat geval vergisten ze zich als ze dachten die volledige mens te kunnen ‘uitspreken’ zonder aandacht te hebben voor, opnieuw, de inhoud van het kunstwerk. Net zoals een schilderij meer is dan “kleur en lijn” [ibidem] zo ook moet een gedicht meer zijn dan een toevallig of zelfs vernuftig samenraapsel van onbegrijpelijke vondsten. Vernieuwing kan wel, maar alleen wanneer ze beantwoordt aan “diepere noden”, wanneer de kunstenaar “eenvoudig moet”. [idem:756] Het aloude noodzaak-argument wordt dus ook hier van stal gehaald en het zou een constante blijven in Van Ruysbeeks esthetica, te midden van de wijzigingen die de verschillende deelaspecten ervan de volgende maanden en jaren zouden doormaken. Zijn houding tegenover het surrealisme is in dat opzicht al even symptomatisch als zijn Van Ostaijensvisie. Hij formuleert ze overigens in quasi identieke termen. Ook het surrealisme had voor hem duidelijk zijn verdiensten: het leerde ons scherper dan ooit tevoren “tasten naar het specifiek poëtische, het imponderabele, het mysterieuze fluïdum dat uit de diepten van de menselijke psyche in enkele woorden soms naar boven stijgt en kippenvel doet krijgen”. [idem:757] Ook hier dreigde echter het gevaar dat “de grootste logische nonsens voor pythische orakeltaal” zou worden gehouden. [ibidem] En dat laatste was onzinnig, want hoezeer de mens het misschien ook zou willen, “het logische van de mensenconstructie” kan hij onmogelijk wegdenken. [idem:758] De hele beschaving was gebouwd op de ratio en die ontkennen was dus zoveel als jezelf ontkennen.

Een in de dichtkunst belangrijke uiting van die ratio en beschaving is de volzin. Die was door Jan Walravens in zijn Merendree-lezing ‘Ambassadeurs van de Stilte’ genegeerd (cf. 5.3) en ook deze “onvolledig[e]” want eenzijdige invulling lokte een reactie uit bij Van Ruysbeek. Het ging wezenlijk om dezelfde kwestie: Walravens verwerpt de volzin omdat die onwillekeurig “de idee” binnenbrengt in het gedicht en dat is door de nieuwe poëziepauzen verboden. [Van Ruysbeek 1953:120] Net als Van Ostaijen eerder dwalen ook zij, vindt Van Ruysbeek. Hij laat dan ook niet na op het ironische van de situatie te wijzen: terwijl Walravens in zijn ‘Ambassadeurs’-tekst alle moeite van de wereld had gedaan om de Vlaamse Vijftigers vrij te pleiten van de alom gesignaleerde invloed van Van Ostaijen op hen (cf. 5.3), zou hij zich precies door dit anti-volzindiscours helemaal in de traditie plaatsen van diezelfde Van Ostaijen, die inderdaad vaak de volzin had vervangen ten voordele van het woord. [idem:120-121] Niettemin: Van Ruysbeek begrijpt deze overdrijving van de kant van Walravens. Hij is er zelfs van overtuigd dat ze “noodzakelijk” is [idem:121] om vernieuwing te kunnen brengen. En ook hier is Van Ostaijen het historische voorbeeld:

De ontdekker moet zich samenballen op de te verwezenlijken ontdekking, met uitsluiting van al het overige, en het is maar wanneer het resultaat er is, dat hij zich kan ontspannen en weer harmonisch kan gaan leven en werken. Zo heeft bij voorbeeld Van Ostaijen bij ons gedaan, zijn kunst meer en meer samentrekkend tot wat hij als de

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

kern, het wezen zelf van de poëzie aanzag, in de korte versjes uit zijn laatste periode. Eens dat veroverd, zou hij zich weer ontplooiën en zou hij, in deze nieuwe stijl, weer breder zijn vleugelen zijn gaan uitspreiden. Voor hem besliste de dood er op dat ogenblik anders over. [idem:122]

Het was niet de eerste en ook niet de laatste keer dat een criticus beweerde te weten in welke richting Van Ostaijen geëvolueerd zou zijn en zeker in het eerste decennium na de oorlog – toen de strijd tussen vernieuwers en traditionelen nog volop aan de gang was – werd geregeld gesteld dat hij vast en zeker naar de klassiekere versvormen zou zijn teruggekeerd (cf. 5.1 en infra). In de dialectische visie van Van Ruysbeek impliceerde dat overigens geen eenduidige regressie; het goede van de traditie en het goede van de vernieuwing zouden uiteindelijk in een superieure symbiose samenkomen. Of in de termen van de vroege jaren vijftig: “De ‘adamische’ en de gecultiveerde mens te zamen.” [idem:123] Dat was vroeger in de poëzie ook al gebeurd en hier haalt hij die andere dichter boven die in deze periode als bewijsexemplaar naar links en naar rechts werd getrokken, Guido Gezelle. Diens klankgedichten apprecieert Van Ruysbeek als grote kunst, maar hij verkiest uiteindelijk toch die met een “ideële en gevoelsinhoud” verrijkte verzen die (dus) “een breder en rijker gebied [doorstralen]”. [ibidem] Ondanks zijn respect voor Van Ostaijen en het surrealisme, toont hij zich hier nog steeds een volbloed humanist: “de rechtstreekse belijdenis van een algemeen-menselijk gevoel” zou in “de nieuwe synthetische kunst van morgen” in geen geval ontbreken. [idem:124]

Van Ruysbeek was intussen redacteur geworden van het relatief gematigde tijdschrift voor kunst en letteren *De Meridiaan* dat in 1951 was opgericht door Clara Haesaert, Hugo Walschap, Jan van den Weghe en Maurice Wyckaert. Het blad wilde in “volstreckte vrijheid van artistieke, sociale en politieke overtuiging” een “PODIUM” zijn, een “trempunt,” zo werd gesteld, “voor allen die weten waar het in de kunst om gaat.” [Meridiaanredactie 1951:1]¹⁰ Waar het precies in de kunst om ging werd niet verduidelijkt, maar aangenomen kan worden dat ze een combinatie van kwaliteit en pluralisme op het oog hadden. De meest opgemerkte tekst in de eerste jaargang was wellicht de reactie van Jan van den Weghe op Walravens’ ‘Phenomenologie van de moderne poëzie’. Elf grote boekbladzijden lang benadrukte hij dat hij zelf – de ruimdenkendheid en het “nonconformisme” [Van den Weghe 1951:19] van zijn blad getrouw – geen keuze wilde maken tussen de nieuwe en de oude poëzie, maar dat hij desondanks toch moeilijk naast het feit kon kijken dat de moderne mens het moderne gedicht helemaal niet scheen te lusten. Walravens’ bewering dat die poëzie de adequaatste uitdrukking van de nieuwe tijd was, moest dus verworpen worden. En ook zijn eenzijdige voorkeur voor het intuïtieve en afkeuring van het rationele kon op weinig appreciatie rekenen bij Van den Weghe. [idem:20] Het leven was helemaal niet zo zinloos en absurd als Walravens en co beweerden en er was dus ook geen enkele reden om de fundamenteën van de westerse beschaving ter discussie te stellen. Met de technische premissen van de nieuwe dichters was het al niet beter gesteld: net als Rimbaud zouden ze ten onder gaan in hun zoektocht naar de bronnen van de taal, het irrationele en de zuiverheid. Waarom zijn “fatale weg” overdoen? En

Van
Ruysbeek
en De
Meridiaan

waarom de klassieke themata negeren en alleen nog maar dichten over een onduidelijk “Groot Geheim” dat in de praktijk – en zeker bij de vele epigonen – veelal neerkomt op “de oerdaad, de paringsdrift, de genetaliën [sic]” en, zo voegt de criticus eraan toe, “vaak wordt het boeltje tamelijk vies.” [idem:25] De titel van zijn artikel vat Van den Weghes positie helemaal samen: ‘Streng voorbehoud’ moet er gemaakt worden bij die theorieën van Walravens. De traditie en de “logica” zullen en moeten uiteindelijk leiden tot “een vernieuwd classicisme”. [idem:28] Dat men er binnen de redactie van *De Meridiaan* niet allemaal zo over dacht en dat men het dus meende met dat pluralisme, bleek enkele nummers later. Hugo Walschap bracht in zijn inleiding tot het themanummer ‘Jonge Vlaamse Dicht- en Schilderkunst’ de stemmingmakerij pro maar vooral ook contra de experimentele literatuur en moderne kunst terug tot “armtierige sophismen”. [Walschap 1952:4] Wat er tegen het surrealisme en het experimentele werd ingebracht omschreef hij als “de maskerade van een aantal geniepige drogredenen.” [idem:3] Dertig jaar na de *réussite* van Van Ostaijen werden nog altijd dezelfde argumenten heen en weer geslingerd als toen Van de Voorde in de clinch lag met de moderneren. Neen, hoewel hij beweerde zelf ook vaak te struikelen over de “blijken van onmacht” van de experimentelen, vond Walschap dat ze een *faire kans* verdienden en ging hij ervan uit dat de begaafdsten onder hen tot uitzonderlijke resultaten in staat zouden blijken. Waarna een bloemlezing gedichten volgde van, onder meer, de bepaald niet experimentele Jos de Haes, Jan van den Weghe en Pieter De Prins. Ouderwets (neo)classicistisch waren deze gedichten echter ook niet. Gezien hun relatief soepele versificatie klinkt Van den Weghes eerdere vertrouwvolle verklaring over een “vernieuwd classicisme” zelfs tamelijk aanneemelijk. Het werk van redactrice Clara Haesaert kan model staan voor deze strekking-die-eigenlijk-geen-strekking-wou-zijn (zoals het blad geen poëtica wou hebben). In 1952 was haar gedicht ‘De Man’ bekroond op de poëziedagen van Merendree, maar dat deze prijs op het hoogfeest van de katholieke literatuurminnaars niet langer alleen maar ging naar rijmende terzinen waarin kuis de heer of de Heer werd bezongen, bewijzen deze in meer dan één opzicht vrije verzen: “Verrukkelijke vrouw / in volle overgave / van geest en hart en bloed / aan mij steeds vastgeklampt. / De kamer is een wereld / mijn hand een groots genot / mijn mond een open wonde. / Wij kennen maar één God: / de honger om dit brood / met bloed en wijn gestampt, / met eenzaamheid doordesemd, / gekruid met pijn en nood.” [Haesaert 1993:53] In het genoemde themanummer was ook Erik van Ruysbeek present, die even later dus tot de redactie zou toetreden. Terwijl hij intussen in zijn opstellen de winst van het surrealisme onderzocht, bleef Van Ruysbeek gedichten publiceren die uit louter keurig rijmende kwatrijnen bestonden (“Wij herwonnen de rust in het licht der planeten, / de tijden voeren af door een gapende huid, / uit ons ontwaakten nymfen, golvingen en cometen, / onze verruimde geest zond zijn spiralen uit” [Van Ruysbeek 1952]).

Hoezeer Van Ruysbeeks poëtica intussen echter aan het opschuiven was in de richting van het experiment, blijkt uit de correspondentie die hij hierover tussen 9 januari 1953 en 4 januari 1954 voerde met Karel Jonckheere. Jonckheere (°1906) stond zelf uiteraard als een relatief klassiek dichter bekend (cf. 3.4), maar was allesbehalve enggeestig en zou de volgende jaren zijn waardering

[Van
Ruysbeek
contra
Jonckheere

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

voor vele, soms nog erg jonge experimentele dichters niet onder stoelen of banken steken (cf. infra). In 1953 publiceerde overigens ook hij een artikel over Van Ostaijen, waarin hij zeer expliciet zijn “bewondering” uitspreekt voor en “hulde” brengt [Jonckheere 1953:1301] aan de dichter die, totaal ten onrechte, zoveel jaren na zijn dood nog altijd als inzet van “een literaire vete” werd gebruikt. [idem:1293] Voor Jonckheere was Van Ostaijen in elk van zijn bundels een goed dichter geweest en of hij dat nu was in een eerder klassieke dan wel expressionistische vorm – “is dit alles van zoveel belang?” [idem:1299] Zo beschouwd leken Van Ruysbeek en Jonckheere dus allesbehalve ideale *sparing partners*: twee, relatief bezadigde, ruimdenkende dichters zouden “in briefvorm” een “dialoog” houden “over oud en nieuw in de dichtkunst”, zoals de ondertitel van de boekuitgave *Poëzie en experiment* meldt. En toch wordt het boek al vanaf de eerste bladzijde als “een duel” omschreven en vliegen de weliswaar retorisch verzachte verwijten soms danig heen en weer. Hoe kan het, dat twee dichters die al jarenlang bevriend zijn – Van Ruysbeek was in 1947 gedebuteerd met een essay over Jonckheere (cf. 5.2) – en die zich beiden relatief dicht bij het literaire en poëtische centrum bevinden het plots in die verhevigde termen oneens zijn? De reden ligt wellicht juist in het feit dat ze elkaar goed kenden en dat de ene zich jaren voordien als exegeet van de andere had gemanifesteerd; nu hun wegen uit elkaar aan het lopen waren en Van Ruysbeek steeds meer voeling begon te krijgen met de experimentelen, kreeg deze epistolaire dialoog iets van een gecamoufleerde vadermoord. Van Ruysbeek had die waarschijnlijk voelen aankomen en heeft er alles aan gedaan om hem te vermijden. Jonckheere, bevreesd dat hij (ik druk het bewust onnozel uit) zijn grootste fan zou verliezen, reageerde in aanvang verast, probeerde daarna zijn vriend zelfs bijna emotioneel te chanteren, liet zich nadien gewillig en met veel ironie “als punching-ball” gebruiken [Hadermann 1957-1958:21], beweerde na negen maanden dat hij de correspondentie beschouwde “als een lassozwaaien in mijn richting van het avontuur, o.m. in u gestalte geworden” [Jonckheere&Van Ruysbeek 1956:57] om er dan uiteindelijk, in de slotbrief, de brui aan te geven met de motivering dat de poëzie alleen kan “leven bij mensen, die haar gerust laten”. [idem:105] Van Ruysbeek had in de tussentijd doorlopend argumenten moeten pareren die hij enkele jaren voordien zélf nog in stelling had gebracht tegen de nieuwe poëzie. Behalve een literaire vadermoord was deze briefwisseling voor hem dus ook een gevecht met een deel van zichzelf. En in deze context uiteraard het belangrijkste: de beide dichters zetten tijdens dit spel zonder grenzen geregeld hun historische joker in, genaamd Van Ostaijen.

Het vertrekpunt van de discussie is de weinig subtiele manier waarop Jonckheere in zijn studie over Aafjes korte metten had gemaakt met de nieuwe dichtkunst. En al meteen ziet Van Ruysbeek zich genoodzaakt een argument te hanteren dat radicaal ingaat tegen wat hij nog maar enkele maanden eerder zélf had beweerd: neen, je mag de experimentelen niet verwijten dat ze experimenteren uit nieuwsgierigheid. Ze doen het net als Gorter, net als Mallarmé, net als Van Ostaijen “uit noodzaak”. [idem:11] Ze moeten wel, want de wereld is veranderd en vereist bijgevolg een nieuw soort poëzie. In zijn antwoord, waarin hij als kustbewoner doorlopend zeemetaforen gebruikt, geeft Jonckheere aan dat hij de nieuwe poëzie niet moet, omdat ze

de geijkte “naboetsingsmiddelen” van de dichter weigert, ze ontwricht en dus ook alleen maar “iets ontwrichts” kan voortbrengen. [idem:15] De noodzaak die Van Ruysbeek poneerde ziet hij helemaal niet. Van Ostajen had bewezen dat het mogelijk was anders te schrijven en toch de normale poëtische middelen intact te laten: “En denkt gij waarlijk, gij zijt niet alleen, dat Van Ostajen in zijn geslaagde gedichten de kern zelf van het woord heeft aangetaast? Hij bekeek de zaken eenvoudig anders en kon daardoor zijn syntaxis andere regels doen aannemen en de gebroken associaties volgens een onverwacht ritme doen dansen.” [ibidem] Tegen de achtergrond van de verschrikkelijke watersnood die de Lage Landen begin 1953 treft, gaat Van Ruysbeek graag in op de zeemetaforen van zijn opponent. Precies, “ook de woeste, de barbaarse springvloedzee” moet aan bod kunnen komen in de poëzie. [idem:16] En die gewelduitbarstingen vereisen ook een andere omgang met de poëtische middelen. Los daarvan nog, is Van Ruysbeek er op basis van ontwikkelingen in de wetenschappen en de filosofie van overtuigd dat er een nieuwe levensvisie aan het groeien is. “Een vooruitstrevende synthese tussen wetenschappelijk denken en primitieve intuïties ligt thans in de lijn der mogelijkheden.” [idem:22] Die droom koesterde hij enkele jaren eerder ook al, maar hij wordt steeds concreter ingevuld. Nieuwe inzichten in de fysica en de groeiende aandacht voor het paranormale leiden allemaal in dezelfde richting: “Het begrip stof is zo onstoffelijk geworden dat het reeds aardig op het begrip geest gaat lijken. De dualiteit geest-stof zou wel eens onbestaande kunnen zijn.” [idem:99] Hier maken we de geboorte van een nieuwe Van Ruysbeek mee: de dichter die zich nog vele decennia lang zal buigen over en inzetten voor een poëzie die het ware harmonische, universele zijn openbaart. Hij denkt en voelt anders – “complexer, met trillender antennes, nerveuzer” [idem:24] – en voelt zich gedwongen een nieuwe poëzie te ontwikkelen die aan deze nieuwe gevoelens en gedachten recht doet. Dat de ontwikkeling van de lyriek op die manier verloopt, had Jonckheere eigenlijk zelf al aangegeven, maar hij schiep het niet te beseffen: “Voor Van Ostajen schijnt ge dit aan te nemen! Mijn hart sprong van vreugde op toen ik las ‘hij bekeek de zaken eenvoudig anders’. Dat is het! Wij bekijken de wereld anders. [...] Wij ontwrichten niets, wij tasten de kern van het woord niet aan.” [idem:25-26] Merk op hoe Van Ruysbeek zich langzamerhand identificeert met de experimentelen. Waar de eerste brief nog objectiverend over ‘de’ experimentele dichters had gehandeld, gaat het nu simpelweg tussen ‘ons’ en ‘jullie’. Jonckheere heeft dat wellicht ook gemerkt en haalt de grote middelen boven (dit is het chantagemoment waarover ik het had). In plaats van op de argumenten van zijn collega in te gaan, stuurt hij een klassiek rijmend gedicht op dat hij recent schreef over zijn blinde zoontje. De vraag: is het dan echt onmogelijk om een goed gedicht te schrijven met de “oud[e]” middelen? [idem:27-28] Van Ruysbeek gaat de discussie niet uit de weg: ja, het is een mooi en ontroerend gedicht, maar de aard van die ontroering berust op “de maatschappelijke of bloot-menselijke instincten van de mens.” [idem:31] Met andere woorden: het ontroert mij omdat ik weet dat je zoon blind is en ik weet wat dat voor jou en hem betekent. Het is een hard oordeel, maar geen nieuw. Van Ruysbeek hanteert hier immers precies hetzelfde argument als Van Ostajen deed in zijn strijd met Alice Nahon: hem interesseren niet de emoties in het leven, maar

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

de gevoelens in het gedicht (cf. 2.5). En Van Ruysbeek schrijft: “Poëzie is voor mij een ontroering die essentieel vastzit aan de kracht der woorden zelf; aan de toverachtige halo die elk woord omgeeft, wegens de klank, het ritme of het beeld en meestal wegens een synthese van de drie”. [idem:31] Nadat de sentimentele demarche mislukt is, verandert Jonckheere het geweer van schouder. Hij probeert nu zijn vriend zoveel mogelijk opnieuw aan zijn kant te krijgen door de verschillen te benadrukken tussen Van Ruysbeek en de ‘echte’ experimentelen. Dat was een begrijpelijke tactiek: nu de Vijftigers zich radicaal tegen zijn generatie ‘traditionelen’ hadden gekeerd, was het zaak te redderen wat er te redden viel. En dat bleek niet veel te zijn. Van Ruysbeek had de tactiek door en begon zijn volgende brief als volgt: “In het beeld dat uw laatste brief van mij ophangt, kan ik mezelf wel gedeeltelijk herkennen, doch zekere aspecten schijnt gij (uit bezorgdheid voor mij? om mij (en uzelf?) Door een lokkende sirenzang te beïnvloeden?) te verdoezelen.” [idem:36, cursivering gb] Hij geeft wel toe dat hij inderdaad veeleer een tussenpositie inneemt en dus niet echt tot de harde, “historische” kern van de experimentelen behoort, maar dat neemt niet weg dat hij zich toch ook radicaal anders voelt dan Jonckheere en co. Jonckheere beseft dan dat hij de schade alleen nog kan beperken door een oude jezuïetentruc toe te passen: een beetje buigen, ten einde niet te barsten. En dus zet hij zelf een stap in de richting van zijn tegenstander. Eigenlijk was hij zelf ook wel geïntrigeerd geraakt door die nieuwe poëzie en hij was er zelfs al door beïnvloed: “Vroeger bestonden de ingrediënten van mijn schrijf-menu uit rede, gevoel en door iedereen te volgen verbeelding. Thans betrap ik er mezelf op dat ik mijn verbeelding moet laten spelen, of werken, zonder dat rede en begrip er zich onmiddellijk mee bemoeien.” [idem:51] Overgave, daarover gaat het dus. Niet de overgave in de poëtische strijd, maar de overgave aan het gedicht, het besef dat een totaal rationeel begrip onmogelijk is en dat dit niet eens betreurd moet worden. Op de weg naar het echte inzicht in de nieuwe poëzie neemt Jonckheere hier een belangrijke horde. Van Ruysbeek weigert echter ook deze uitgestoken hand: hoezo, een beetje de verbeelding laten spelen? “Het surrealisme heeft voor mij, en in mij, de gehele vroegere poëtica doen ‘ontploffen’. Ik zag plots dat mijn verzen, qua poëzie, qua poëtisch gehalte, qua poëtische essentie, onbestaande waren. [...] Neen, gans de methode was slecht. Een totale omwenteling van mijn instelling op de poëzie was noodzakelijk.” [idem:52] En hij geeft meteen ook een definitie van wat die nieuwe poëzie dan voor hem moet zijn: “een hui-veringwekkende intuïtie door het woord van het mysterie onzer essentialia.” [idem:52-53] Hiermee is *the great divide* definitief. Jonckheere zal hierna proberen de term ‘experiment’ zelf te diskwalificeren door erop te wijzen dat de nieuwelingen eigenlijk slechts nep of in het beste geval post-experimentelen zijn, aangezien ze in de voetsporen van Rimbaud en Van Ostaijen lopen. En toen die twee hun grote revolutie doorvoerden, was daar tenminste niet zoveel eenzijdig gescheld bij te pas gekomen: “Rimbaud schold niet op Racine, Van Ostaijen niet tegen Gezelle.” [idem:58] Stel je voor: onbegrijpelijke gedichten schrijven en dan ook nog eens een gebrek aan respect betonen voor de ouderen. Jonckheere ‘vergeet’ hier natuurlijk dat Van Ostaijen énkél Gezelle gespaard heeft (en een deeltje van Van de Woestijne). Niet Vermeylen, niet Verhaeren, niet Maeterlinck, niet Nahon, niet Moens, niet Van den Oever:

nauwelijks iemand ontsnapte aan zijn kritiek. Van Ruysbeek ziet de val, en ontwijkt ze door er fluks overheen te springen: schelden ligt niet in zijn aard en hij wil graag dankbaar zijn voor alle moois uit alle generaties, maar het probleem is dat het niet meer lukt. “[D]at verandert niets aan het feit dat ik méér wil, dat al dat schone van vroeger niet meer voldoet, ook Ronsard niet, ook Villon niet, ook Van de Woestijne niet, zelfs Van Ostaijen niet meer, en dat ik dus, op hen steunende, verder wil.” [idem:61] Het staat er: “zelfs Van Ostaijen niet”. Zo radicaal is de vernieuwing dus, maar vooralsnog duidt Van Ruysbeek het verschil met Van Ostaijen niet aan. Eén troef heeft Jonckheere hierna nog. Hij kiest lukraak een gedicht van Claus om aan de hand daarvan aan te tonen dat het niet voldoet aan de premissen van de nieuwe dichtkunst. Van Ruysbeek is verbluft: wat een idee om een gedicht afzonderlijk ‘plastisch’, ‘orfisch’, ‘woord voor woord’ en ‘onbevangen’ te lezen? Neen, een gedicht moet je met al die faculteiten tegelijk lezen en genieten. Waarna hij het spel toch meespeelt en tracht te ‘bewijzen’ dat het gedicht wel degelijk aan de experimentele premissen voldoet (het suggereert in plaats van te belijden, het doet dat met beelden en wekt een “unheimliche” sfeer op [idem:74]). Aan alle vereisten voldoet het echter niet: “het gedicht is poëtisch niet gaaf, ook niet gaaf-modern. Van Ostaijen’s gouden regel: poëzie = woordkunst (woord = klank, beeld, ritme, resonantie, enz.: al wat het bevat) die voor mij thans als een axioma geldt, vindt hier maar matelijk zijn toepassing.” [idem:75] Als dichter voldoet Van Ostaijen dus niet meer helemaal voor de nieuwe generatie, maar als theoreticus duidelijk wel. Dat blijkt later nogmaals, wanneer Van Ruysbeek één keer impliciet en één keer expliciet een Van Ostaijenargument aanhaalt.¹⁴ Het eerste geval gaat over (al vallen de woorden niet) aseïteit en formele noodzaak. Een goed gedicht zou alleen maar uit totaal mysterieuze “taalmirakels” mogen bestaan, schreef hij eerder [idem:75] en enkele brieven later beklemtoont hij wat voor “een verschrikkelijke eis” dit is. Geen enkele stoplap, geen poëtisch vulsel meer. Rimbaud kon dat, Mallarmé ook. “Van Ostaijen bij ons, heeft het eveneens een weinig benaderd” en de voorpublicatie van wat Claus’ *Oostakkerse gedichten* zouden worden beloofde veel goeds. [idem:88] Op dit vlak is dus ook de dichter Van Ostaijen een voorbeeld en in een later essay zal blijken waarom dat zo is (cf. infra). Voorlopig blijft het, in een latere brief, bij de suggestie dat Van Ostaijen soms in die krachttoer slaagde, omdat zijn basisopvatting over de poëzie de juiste was: “De lijn naar de toekomst gaat door Van Ostaijen inderdaad. Een in het metafysische geankerd spel met woorden. Deze definitie is altijd geldig. Slechts het bewustzijn van dit metafysische ontwikkelt zich, is vandaag reeds iets anders dan bij Van Ostaijen en zie ik morgen worden in de richting die ik u geschetst heb.” [idem:103] Van Ostaijen had beseft dat lyriek *au fond* een metafysische aangelegenheid is die verband houdt met intuïtie en verrukking en die alleen maar door woordkunst op de lezer kan worden overgebracht. Dat is de plaats die Van Ostaijen inneemt in het poëtische denken van Erik van Ruysbeek. Het punt waar hun wegen opnieuw uit elkaar lopen heeft dan inderdaad juist te maken met die nieuwe metafysische toekomst waarvan Van Ruysbeek droomt: “Alle faculteiten, bewustzijnsfacetten, enz., enz., monden uit en vinden hun vertrekpunt in één kern: naar een Indisch woord, in het levende ‘zelf’.” [idem:40] Die Indische verwijzing was niet toevallig. Van Ruysbeek

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

had altijd al veel filosofische studies gelezen, maar steeds vaker waren het de laatste jaren oosterse wijsgeren en boeken geweest die hem verder de weg hadden gewezen.

Van Ruysbeek Grondslagen voor een poëzie van morgen

Die invalshoek blijkt ook uit zijn in 1956 in *De Meridiaan* en een jaar later in een aparte brochure uitgegeven *Grondslagen voor een poëzie van morgen*. Het boekje synthetiseert de ideeën die in de correspondentie met Jonckheere aan bod waren gekomen en werkt ze verder uit. Vooral de filosofische kant diept hij uit. De moderne poëzie mag zich, in het spoor van het surrealisme, vermeien in het intuïtieve, omdat de wereld dat ondanks alle technische uitvindingen ook wordt: intuïtief. “[D]e wereld, die de wetenschap ons vandaag voorspiegelt, [gaat] meer en meer lijken op die van de primitief.” [Van Ruysbeek 1957:6] Hij haalt die kennis dus uit de bepaald niet primitieve wetenschappen, maar die paradox lost Van Ruysbeek niet op. Het hoeft ook niet: de fysica liegt niet. Langzamerhand leren we de wereld en onszelf zien als wat we eigenlijk zijn: “een reusachtig agglomeraat van atomen, een vloeiend geheel van nevelvlekken, nevelmassa’s atomen en... energie.” En dat laatste zou het grote toverwoord blijven. Alles in het heelal is en heeft energie. “Het Wezen is één en al ongedifferentieerd.” [ibidem] Die eenheid is voor iedereen duidelijk in relatief kleine verschijnselen (telepathie, bijvoorbeeld), maar later zal blijken dat werkelijk alles met alles energetisch is verbonden. In de dichtkunst moet deze nieuwe wereldvisie uitgewerkt worden door, zoals gezegd, het intuïtieve een grotere rol te laten spelen. Het heeft geen zin om dat ‘al’ louter rationeel te willen vatten. Toch wordt de ratio niet helemaal afgeschreven. Van Ruysbeek schetst zelfs een tegenbeweging die hij onder meer bij René Char ziet: taalintuïtie en bewuste controle moeten hand in hand gaan.¹² Zijn oude synthese-ideeën hebben hem dus niet verlaten, maar vele andere opvattingen wel. Waar hij vijf jaar eerder nog had beklemtoond dat van alle eigenschappen van het woord de betekenis de belangrijkste is (cf. supra), wordt die nu niet eens meer genoemd. De vroegere secondanten hebben het alleen voor het zeggen: “Het woord is eerst en vooral ritme en klank”. [idem:18] In het gedicht zelf is er natuurlijk ook nog het beeld en op dat vlak heeft Van Ostaijen een “vergissing” gemaakt, vindt Van Ruysbeek. Hij ging helemaal op in de resonantiemogelijkheden van de klank, maar hierdoor “is hem wellicht de nieuwe dimensie van het surrealistisch beeld ontgaan, dat evenzeer en zelfs beter dan de sonoriteit in staat is om het onderbewustzijn te raken.” [idem:20] In de praktijk blijken zijn gedichten wél dit soort beelden te bevatten (Van Ruysbeek citeert uit ‘Het Dorp’ [idem:26]), maar in de ‘Gebruiksaanwijzing’ denkt Van Ostaijen enkel aan het ouderwetse, “verklarende, illustratieve beeld” [idem:19] en dat keurt hij af. Het surrealistische, experimentele, synthetische en autonome beeld had hij niet moeten of kunnen weigeren, betoogt Van Ruysbeek, want het zou nergens zijn “gesloten lyrische ontroering” gestoord hebben. [idem:21/IV:378]¹³ En zo komen dus ook hier, hetzij uit de theorie, hetzij uit de praktijk, de kernstukken van Van Ostaijens poëzieopvatting terug in een poëtica die dertig jaar later wordt geschreven: sonoriteit en aseïteit, woordkunst en het unheimliche beeld. “In zekere passages [...] is Van Ostaijen zeker een voorloper” bevestigt Van Ruysbeek, al voegt hij er wel aan toe dat “verrukkellijke” kleinoden als ‘Zeer kleine Speeldoos’ en ‘Berceuse Nr. 2’ zich buiten “de nieuwe bewustzijns-lagen” bevinden en “in wezen” dus nog altijd “tot de vroegere wereld” beho-

ren. [idem:27] In de laatste stap van zijn poëtische ontwikkeling zal Van Ruysbeek ook hierop terugkomen en zal hij, wat Van Ostaijen zelf “het goddelijke ‘ohm’ der Aziaten” noemde [IV:400], juist in deze twee gedichten herkennen (cf. infra).

Intussen was hij natuurlijk als dichter zelf ook geëvolueerd. Thematisch en wat het vocabulaire betreft was er ten opzichte van de eerder uit *De Meridiaan* geciteerde strofe nochtans nauwelijks iets veranderd: sterren en kometen maakten ook in zijn nieuwe bundel *Verzen* nog altijd de metafysische dienst uit. Door de vrije versvorm en geïntensifieerde beeldtaal situeren verzen als “evenwichtskiezers bereuzen de wanden / astrale xylofonen” [Van Ruysbeek 1955:9]¹⁴ of “tussen de wolken hurkt gij in mij // Daal in de beken der stilte” [idem:13] deze poëzie rechtstreeks in het verlengde van het kosmische expressionisme van Van den Oever of Marsman, zij het dan met hier en daar een surrealistische injectie. Deze zonder meer overgenomen stijlmiddelen waren een zwakgebod, me dunkt. Van Ruysbeek is hier nog volop op zoek naar eigen woorden en beelden om zijn, in wezen, grenservaringen uit te drukken en intussen graait hij gretig in het repertoire van een vorige generatie die gelijkaardige ambities had gekoesterd. Dat hier geen alledaagse theekransjes worden beschreven is immers duidelijk. De dichter tracht het bovenzinnelijke te bereiken (“Wij zullen de trappen langzaam betreden” [idem:1]) om daar in volle goddelijke glorie vervuld te zijn van het onuitsprekelijke al. Zelfs de astrale (en dus nog niet volledig immateriële) elementen kunnen hem dan niet meer raken: “Dreigen dan stekels van sterren / wij laten ze ver onder ons / glimlachend / vol om de kiel onzer kernen.” [ibidem] Die metafysische volheid – waar Van Ostaijen niet eens meer van droomde (cf. 2.5 & 7.1) – dàar is het Van Ruysbeek om te doen. Dat hij – net als eerder ook Marcel Obiak (cf. 5.4) – in dit verband een gedicht schrijft over Webern is niet toevallig; ook die componist tastte, op zijn eigen manier, de grenzen van de uitdrukkingsmogelijkheden af. De dichter tracht, traditiegetrouw, de (boven)zintuiglijke extase te suggereren door middel van synesthesieën. Zo heeft Van Ruysbeek het over cimbalen en trommelvliezen “geworpen in luisterende afgronden / die alle mijn netvlies kiezen / om als tanende brandpunten / in halo’s weg te sterven / fata morgana / waar mijn oor de ogen voor sluit.” [‘Webern’, idem:7] Dat het opgaan in het ‘al’ eveneens geconnoteerd is met een regressie in de moederschoot, wordt zeer letterlijk uitgedrukt in “Stolp van duizend eeuwen / ik kruip terug in de moeder.” [idem:10]¹⁵ Alle dimensies vervallen, er is geen begin en geen einde. Ook seksualiteit is zo’n grenservaring en veel van de gedichten in deze bundel kunnen gelezen worden als beschrijvingen en evocaties van de liefdesdaad:

Dijen dijen welgeteld stijgen in de walm der kussen
sponsen zijn er waarin de ogen zinken
sponsen van azuur gevangen in de omsingeling der armen
sahara-dorst die de oasen schroeit

Sterven dan de grenzen van de grenzen af
in spiegelbeelden gaat mijn beeld liefelijk onder.
[idem:17]

experimentele
Verzen

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

Deze erotische beelden passen helemaal in de lichamelijkheidscultus van de experimentele dichters. Te midden zijn dappere telwerk, meldde Hugo Brems in zijn proefschrift over dit onderwerp echter dat bij Van Ruysbeek het gebruik van deze lichamelijke woorden veelal gericht is “op symbolische transformatie”. [Brems 1976:65] Van Ruysbeek komt dan ook niet voor in Brems’ finale lijst van dichters die op basis van zijn onderzoek het label *experimenteel* verdienen. ‘Experimenteel’ in die betekenis vereist dat de dichter de wereld “beleeft en schept [...] vanuit de taal” [idem:250] en dat hij probeert micro – en makrokosmos (“het AL” [idem:144]) te vatten. Dat was nu precies ook Van Ruysbeeks doel, maar anders dan de ‘echte’ experimentelen lijkt het hem niet om dat lichamelijke op zich te doen, maar om een tendens wég “van de reële lichamelijke [...] naar een bedoelde, niet-lichamelijk betekenis toe.” [idem:157] Hij vertrekt veeleer vanuit de metafysica en probeert die door (soms) lichamelijke beelden op te roepen. Bij hem is er geen “coherente en consequente aards gerichte lichamelijke” [idem:158], maar een kosmische. Dat is ook zo in dit concrete gedicht: de “dijen” zijn nauwelijks vernoemd of ze beginnen al te “stijgen”, in de eveneens per definitie stijgende “walm”. (Hier is uiteraard ook een minder symbolische lectuur mogelijk: de dijen stijgen tijdens het vrijen. Hoe je die “walm der kussen” letterlijk moet lezen is me minder duidelijk.) Na het stijgen volgt in het volgende vers het dalen, het “zinken” van de ogen in de “sponsen”. Die sponsen kunnen metaforisch voor een hoofdkussen staan, maar ook voor de ogen van de ander. De partners gaan via hun ogen in elkaar op. In het derde vers worden die sponsen verder omschreven als zijnde “van azuur gevangen in de omsingeling der armen”. Dat azuur kan verwijzen naar de blauwe kleur van de ogen, maar uiteraard ook naar het hemelgewelf. Het gebruik van “omsingeling” en “gevangen” geeft aan dat er van kosmische opstijging vooralsnog weinig sprake is. De ogen/partners houden elkaar stevig op de grond. Maar na de witregel verandert dat: “Sterven dan de grenzen van de grenzen af / in spiegelbeelden gaat mijn beeld liefelijk onder.” Werkelijk alle grenzen vervallen en de partners worden niet zozeer één, ze lijken zich in eindeloze “spiegelbeelden” te vermenigvuldigen. De ik (“mijn beeld”) gaat dus niet op in één persoon, maar in een hele reeks. Het geeft de Van Ostaijenterm ‘ontindividualiseren’ een heel nieuwe betekenis.

Van Ruysbeeks poëzie zou thematisch dezelfde wegen blijven bewandelen, maar de experimentele kant van zijn schrijftuur zou meer en meer vervangen worden door “een nadrukkelijk symbolisch geladen” taal. [Gilliaerts 1987:5] Naast de symboliek die veelal ontleend werd aan oosterse filosofische stelsels, gebruikte de dichter ook geregeld heel expliciete taal. “Wat ik zoek is niet te vinden / dan in de stilte voorbij het woord,” stelde hij dan bijvoorbeeld. [‘Mana’, Van Ruysbeek 1976:9/Van Ruysbeek 1995:33] In plaats van de bladzijde vervolgens wit en stil te laten, probeerde hij door een reeks natuurvergelijkingen de suggestie van het onverwoordbare alsnog op te roepen. En ook de strijd zelf van de dichter komt aan bod: “Ik moet onder de grond gaan wroeten / het sap uit de boomwortels zuigen / op de keien der aarde mijn tanden breken.” [ibidem] Pas als hij in de aarde zit en de aarde ook in hem, is het doel bereikt. Het grote en het kleine gaan dan in elkaar op. Dat gevoel leidt tot astrale belijdenisgedichten als ‘Osmose’, waarin het via bijna archetypische

astrale
belijdenis-
gedichten

beelden wordt verwoord: “Ik ben geheel / tot in de verste ster. // De verste seinen / dalen in mijn merg. // Een long die ademt is geheel de lucht / een zee-golf is geheel de zee. // [...] // Mij straalt / oeverloos de ruimte binnen. // Ik straal oeverloos de ruimte in.” [idem:10/idem:34]

Het probleem met vele van deze gedichten is echter dat dit alles wel grammatisch aan de lezer wordt meegedeeld (“Ik moet in een bloem de wereld vatten”, [‘Intuïtie’, idem:15/idem:41]), maar dat er van de woordkunst die Van Ruysbeek halverwege de jaren vijftig zelf naar voren schoof als dé manier om de nieuwe levensvisie uit te drukken niet veel meer overschiet. Wanneer hij in 1973 *Een kleine alchemie* publiceert bevat die bundel wel gedichten waarin een bezwerende mantra wordt uitgetoetst (“Jij met de draak / ik met het zwaard / ik met de vlammen / jij met de cirkel / ik met de speer / jij met de slaap / ik met de morgen / jij met de lippen / ik met de kus”... [‘Jij’, idem: 28/idem:64]), maar net zo goed als gedicht vervormde notities uit een cursus oosterse wijsheden: “Ik laat geen denken in mijn denken binnen / ik laat geen beelden zich / tot beelden in mij vormen / alleen de stilte van een leegte beeldloos”. [‘Symbool’, idem:33/69]

Dat is een vreemde evolutie, want in zijn eerder geciteerde NVT-opstel uit 1966 komt Van Ruysbeek uiteindelijk uit bij een Van Ostaijenbeeld dat theoretisch helemaal gemodelleerd lijkt op zijn eigen filosofische overtuigingen, maar dat wat de poëziepraktijk zelf betreft duidelijk opteert voor die Van Ostaijengedichten die nauwelijks nog iets stoffelijks (rechtstreeks inhoudelijks) hebben. Hij is het dan ook oneens met Westerlinck waar die gedichten als ‘Het Dorp’ of ‘Vlerken’ het hoogst inschat. Voor hem zijn in deze gedichten “de elementen zintuiglijke waarneming, psychologische angst, materiële beschrijving, alhoewel voertuigen, nog terzelfder tijd te zeer omfloersingen van het onzeglijke dat ze deed ontstaan. Met andere woorden, zij bevinden zich nog in het stadium van involutie in het stoffelijke, dit laatste is er nog sterker voelbaar in.” [Van Ruysbeek 1966:274] Hij verkiest veeleer gedichten als ‘Zeer kleine Speeldoos’ of ‘Berceuse Nr. 2’ die veel minder psychologisch en materieel zijn en die blijk geven van “opgang in een universele werkelijkheid van de geest. Even vóór het zwijgen der mystiek.” [idem:275] Van Ruysbeek gaat hier dus twee keer in tegen zijn vroegere opvattingen. Precies dezelfde gedichten vond hij in zijn *Grondslagen* nog teveel de producten van een vorige, te weinig vergeestelijkte levenswijze (cf. supra). En ook op zijn *Gezellestelling* uit begin jaren vijftig komt hij terug. Waar hij toen nog de *Gezelle* van ‘Ik ben een blomme’ verkoos boven die van (zoals hij het spelt) ‘Daar viel ne keer een bladjen op het water’ omdat in het eerste gedicht een synthese werd bereikt van inhoud (belijdenis) en vorm (zuivere lyriek) en in het tweede enkel de zuivere poëzie aanwezig is (cf. supra), draait hij nu die hiërarchie helemaal om. Meer nog: hij vindt dat zelfs in *Gezelles Kleengedichtjes* eigenlijk nog altijd te veel inhoud en te weinig zuivere poëzie zit. Van Ruysbeek verwerpt bijgevolg ook Westerlincks bewering als zou Van Ostaijen zowel in zijn leven als in zijn werk ten onder zijn gegaan in het niets en de negativiteit. “De uiterlijke negativiteit verbergt een diepe kern van waardebesef,” stelt hij [idem:276], en hij voelt zich hierbij gesteund door de toen net verschenen Van Ostaijenmonografie van Paul Hadermann (cf. infra). Dat boek markeerde – los van de vele intrinsieke kwaliteiten op het filologische

een
onstoffelijke Van
Ostaijen

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

vlak – een academisch onderbouwde omslag in het denken over Van Ostaijen omdat het, als product van de Vrije Universiteit Brussel, een morele lading gaf aan Van Ostaijens door zoveel katholieke tijdgenoten nog altijd als eenzijdig nihilistisch beschouwde evolutie. Beschouwd vanuit Van Ruysbeeks eigen filosofische ontwikkeling was die ‘morele’ invulling overigens niet verrassend: in het oosterse denken heeft het ‘negatieve’ een veel neutraler betekenis dan in het Westen. Niettemin wil Van Ruysbeek ook bij Hadermans verhaal een nuance aanbrenge. Hij is het namelijk niet eens met het modernistische geloofspunt dat stelt dat de zinloosheid (het nihilisme) kan overwonnen worden door het scheppen van een volstrekt zuiver, autonoom kunstwerk. Niet alleen is deze redenering een louter theoretische krachttoer die aan het eigenlijke nihilisme helemaal niets verandert (“Struisvogelpolitiek” [idem:279]), Van Ruysbeek weigert ook het modieuze westerse dogma van het nihilisme zélf. “Het blote feit dat iets überhaupt bestaat, wat ook de graad van werkelijkheid zij die men eraan toeschrijft, is een rots waartegen ieder nihilisme te pletter moet springen.” [ibidem] Alles wat leeft is heilig in het universum van Van Ruysbeek. Absurditeit en nihilisme zijn er dan ook niet aan de orde. Meer nog: ze zijn absurd. Het kunstwerk overwint het nihilisme niet, want buiten het kunstwerk zou dat dan gewoon blijven bestaan. Een definitieve overwinning van het nihilisme vereist het verwerpen van het nihilisme, aldus Van Ruysbeek. En daartoe is in het Westen een gewijzigd “levensinzicht” nodig [idem:280] waarbij, om de cirkel helemaal rond te maken, Van Ostaijen van pas kan komen. Zijn denken was misschien wel geïnfecteerd met het nihilisme, maar uit zijn gedichten spreekt volgens Van Ruysbeek “de onuitsprekelijke volheid van het leven”. [ibidem] Bovendien kunnen Van Ostaijens theorie over het ontindividualiseren en zijn ikloze gedichten de moderne mens misschien helpen af te komen van het eigen ego en op te gaan in de universele geest van het leven. De door Van Ruysbeek gekoesterde Van Ostaijengedichten bevinden zich in dat opzicht in een “grensgebied [...] tussen poëzie en mystiek, waar een niet meer persoonlijke tekst nog poëzie kan blijven, waar de individualiteit reeds zover overgegaan is tot het zijnde, waar de golven van dat zijnde reeds zo hoofdzakelijk het gedicht doordrenken dat men praktisch van geen individualiteit meer kan spreken.” [idem:281]¹⁶ En zo had Van Ruysbeek wellicht ook zijn eigen poëtische droom omschreven.

Van Ostaijen & Lissens } Ook literatuurhistoriografisch was Van Ostaijens canonieke status intussen verzekerd. Na de afwijzende passage over hem in het standaardwerk van Vermeylen (cf. 2.5, 3.2, 3.4) en de genuanceerde lof in de boeken van Kenis (cf. 3.2) en Gijsen (cf. 3.5), had hij in 1950 al een aan hem gewijd artikel gekregen in de v.e.v.-bundel (cf. 5.3). Drie jaar later verscheen dan *De Vlaamse Letterkunde van 1780 tot heden* van R.F. Lissens, een boek dat werd aangekondigd als het eerste “wetenschappelijk gefundeerd overzicht van de Vlaamse letterkunde” sinds *Geschiedenis der Vlaamse Letterkunde* van Coopman en Scharpé uit 1910. [flaptekst Lissens 1953a] Van Ostaijen was hierin de enige auteur die een aparte, naar hem genoemde paragraaf kreeg in een hoofdstuk en gezien zijn twintigtal vermeldingen in het personenregister wogen enkel Gezelle en Van de Woestijne nog zwaarder in dit verhaal over de Vlaamse literatuur. Lissens omschrijft Van Ostaijen in deze studie als “[d]e merkwaardigste ver-

schijning in de Vlaamse literatuur tussen de twee oorlogen” [Lissens 1953a:147], iemand met een “in onze letteren énige hartstocht van het intellect” [idem:148], wiens “geestelijke avontuur [...] een van de grote momenten in de Nederlandse letterkunde” is. [idem:150] Zijn proza wordt met dat van Kafka vergeleken en hij wordt geprezen als theoreticus, criticus en auteur van “klassiek geworden” teksten. [idem:151]¹⁷ Ondanks zijn scherpe inzicht in de poëtica van de auteur, bleef ook Lissens hem wel uitdrukkelijk interpreteren binnen de door Van Ostaijen zelf aangegeven teleologische lijnen (de lange weg richting het organisch-expressionisme). De klemtonen die hij zelf legt zijn vooral van morele en psychologische aard. Dat bleek ook toen hij het tweede poëziedeel van het *Verzameld Werk* besprak voor *De Periscoop*. Inspelend op wat Van Ostaijen zelf gezegd had in ‘Wies Moens en ik’ (“Het nihilisme van *Bezette Stad* kureerde mij van een oneerlijkheid, die ik eerlijkheid waande, en van buiten-lyriese hogeborst-zetterij.” [IV:330]), beschouwt Lissens juist de laatste, voor *Het Eerste Boek* van Schmolle bedoelde gedichten “als een gezang” na het geweld van *Bezette Stad*, als een “terugkeer tot de eenvoudigste dingen des levens”. [Lissens 1953b]

Nu ja, je zult maar een niet-exclusief aan één bepaalde richting gelieerd criticus zijn in tijden van poëtische omwenteling. De aardschok die de Europese poëzie trof in de jaren vijftig bracht zelfs sommige vernieuwende dichters zelf aan het wankelen. Toen Ingeborg Bachmann aan het eind van dit decennium haar *Frankfurter Vorlesungen* gaf over de *Probleme zeitgenössischer Dichtung*, moest ook zij toegeven dat nergens “het dilettantisme weliger [tiert] dan in de poëzie” en dat het dan ook nergens “voor de meeste lezers moeilijker [valt] vast te stellen of deze of gene auteur nu eigenlijk ‘iets waard’ is of niet.” [Bachmann 1991:28] Een verzuchting die ook Mathieu Rutten gedeeld zou hebben. Die probeerde al sinds de jaren dertig de poëtische productie en evolutie in kaart te brengen (cf. 3.1-3.5), had daarbij geregeld op het belang van Van Ostaijen gewezen (cf. 5.1), was nooit te beroerd geweest om vernieuwende tendensen toe te juichen (cf. 5.3), maar voelde na enkele jaren Vijftigersgeweld toch ook de nood opnieuw even orde op zaken te stellen: “Het wordt hoogtijd dat we, ook op dit thans weer zo aan de orde zijnde waangebied van het modernisme, het echte van het onechte, de geestelijke waarden van de nutteloze valse munten leren onderscheiden, al worden ons die nu nog in de hand gemoffeld door wie ook.” [Rutten 1952b:485] Rutten had het niet zo begrepen op die door Tijd en Mens bezeten dichters. Hij nam altijd en consequent het standpunt van de strikte autonomist in; de woordkunst telt, niet de eventuele betrokkenheid bij de problematieken die ook de kranten en cafétogen beroeren. Die mag er natuurlijk zijn (graag zelfs, want Rutten schreef echt niet vanuit een door zijn jeugdheld Van de Woestijne ingerichte Ivoren Toren), maar ze kan niet als argument *pro* ingeroepen worden als de dichters – en Van de Kerckhove functioneert hier vaak als zijn bewijsstuk Nr. 1 – opnieuw “avoueren” als in de aloude belijdenisgedichten. [Rutten 1952a:54] Rutten was het om de “poëtische taaluiting” te doen en in de rijke poëtische traditie vond hij voorbeelden te over van dichters die op dat vlak meer dan hun mannetje hadden weten te staan. Vandaar ook dat hij het heeft over “de modernen van alle tijden” [idem:50] of de “eeuwige modernen”

het
gemodereerde
modernisme
van Rutten

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

[idem:51] – dichters die de verstechniek beheersen en er op een oorspronkelijke manier mee omsprongen, en niet geobsedeerd waren door “de zuivere poëzie” maar door “het zuivere vers”. [idem:50] Het verschil is volgens hem cruciaal: een afzonderlijk vers kan wel zuiver zijn (als het met de juiste vakkennis geschreven is), maar de poëzie zelf is nooit volledig zuiver aangezien ze altijd ook de uitdrukking van een bepaalde persoonlijkheid is. Die uitdrukking vindt Rutten overigens uitermate belangrijk. Hij verwijt sommige *Tijd en Mens*-dichters dan ook dat ze te veel vanuit ‘de’ tijd en ‘de’ mens vertrekken en te weinig vanuit “het strikt individuele, het ‘eigen-aardige’”. [idem:49] Zeker als ze dan ook nog techniek en beheersing missen is hun kunst gedoemd te mislukken. Rutten noemt hen “ephemere modernisten” en het verschil tussen hen en de “eeuwige modernen” zit hem hierin, dat de eersten de kloof tussen zuiverheid en expressie niet kunnen overbruggen bij ontstentenis van het zuivere vers, terwijl de laatsten daartoe wél in staat zijn daar zij de organische weg volgen, die van een bepaalde verstechnische, dus *geordende* graad van zuiverheid naar een bepaalde menselijke, dan ook poëtische zuiverheid voert.” [idem:51, cursivering gb] Net als Van Ostaijen dertig jaar eerder (cf. 2.3 & 2.5), benadrukt dus ook Rutten dat de vrijheid in de dichtkunst erg relatief is en dat er altijd een zekere ordening optreedt. Dat hij in deze context Van Ostaijen als gezagsargument inroept verbaast dan ook niet. Door zijn evolutie in de richting van wat door Rutten als de Opperste Poëtische Waarheid werd beschouwd, kon Van Ostaijen gelden als dé dichter die zelf al te driftig geëxperimenteerd had en die zijn dwaling had ingezien. Van Ostaijen was, aldus Rutten, de eerste om zich “na zijn experiment” rekenschap te geven van “het orderingsprincipe van alle Schone Vorm” en “van toen af boog hij zich geduldig over wat hij heette de sensibilisering van het woord door welke middelen ook.” [idem:52] Rutten werpt zich dus voortdurend op als de behoeder van het Ware Poëtische Erfgoed, de man die het modernisme niet afkeurt, zolang het de eeuwige wetten (“het constante” [idem:47]) van de poëzie niet negeert. Zijn Stravinskycitaat elders in dit essay legt wat dat betreft zijn ware bedoelingen bloot. De componist had verklaard: “Je commence par la technique, et je finis par l’inspiration.” Rutten becommentarieert: “Dit is de les van alle modernisme, – indien iemand modern is geweest, dan was het wél Stravinsky, – dat uit het experiment wat leert.” [idem:52] Het experiment op zich had dus geen waarde voor de criticus. Enkel het technisch gecontroleerde resultaat telde. Dat hij hierbij Van Ostaijen en Stravinsky opvoert als iconen van modernisme past perfect bij zijn eigen poëtische opvattingen; niet toevallig noemde hij Stravinsky een “classiek modernist” [ibidem], niet toevallig beroept hij zich op de Van Ostaijen die in 1925 had verklaard voorstander te zijn van dat type expressionisme dat men “binnen twintig jaar [...] misschien het klassieke expressionisme” [IV:270] zou noemen. Rutten geloofde in eeuwige en dus klassieke kunst. Het enige doel van modernistische bewegingen was die eeuwige waarden te *moderniseren*, aan de tijd aan te passen, vitaal te houden.

Dit neemt niet weg dat Rutten – zeker voor een criticus-academicus van zijn generatie – een grote openheid aan de dag legde tegenover de moderne lyriek. Toen hij in 1953 Lazarus van Firmin van Hecke besprak, confronteerde hij deze uiting van “elegisch classicisme der negentigjaren” met de “experimentele

infrasonic-poëzie van Hugo Claus” die volgens hem heel duidelijk de toekomst had. [Rutten 1953b:298] Hij juichte toe dat Van de Woestijne niet langer als “DE norm” gold [ibidem], aangezien die volgens hem op zich al een late uitloper was geweest van een poëziecultus die al meteen in het werk van Baudelaire haar hoogtepunt had gevonden. In dat licht bekeken moest Rutten Van Heckes nieuwe bundel wel als “verjaarde dichtkunst” karakteriseren. Hij ging echter nog verder; hij voorspelde dat van het “poëziegenre” waartoe Lazarus behoorde “nog weinig te verwachten” zou zijn als het zich niet snel vertrouwd zou maken met de verworvenheden van de moderne poëzie. Nijhoff had die les duidelijk begrepen volgens hem en de criticus stelde gelukkig vast dat “uitzonderlijk begaafde persoonlijkheden type Van Ostaijen” erin geslaagd waren te voorkomen dat “Vlaanderen-Atupal” in dat opzicht opnieuw “een kwarteeuw achterna” zou hinken. [idem:300] Van Hecke, zo voorspelde hij, zou in de toekomst beschouwd worden als “een late poging om zich aan een ver verleden vast te klampen, zichzelf te overleven” en eenzelfde streng oordeel velde Rutten over de nochtans met neo-expressionistische elementen geïnjecteerde poëzie van Jan Vercammen (cf. 3.4). [ibidem] Het waren profetische oordelen. Van Hecke en Vercammen zijn intussen inderdaad helemaal van de poëtische horizon verdwenen, en als een eerder klassiek gericht belijdenislyriek opnieuw een kans heeft gekregen tijdens en na de experimentele storm van de jaren vijftig, dan was dat bij die dichters die zich niet schroomden om moderne beelden te gebruiken (Jos de Haes, bijvoorbeeld) of een schijnbaar eenvoudig parlando te hanteren (de nieuw-realistische dichters, cf. 6.2).

Gezien zijn eigen poëtische agenda verbaast het niet dat Rutten de uitgave van Van Ostaijens *Verzameld Werk* toejuichte, al kwam ze volgens hem “op het nippertje iets te laat.” [Rutten 1953c:435] Als ze meteen na het verzenden van de poëtica van *Vormen* was gekomen, dan was er een continuïteit geweest in het onderzoek naar de zuivere lyriek en dan waren er geen kostbare jaren verloren gegaan waarin men de woordkunst totaal uit het oog was verloren. Deze woordkunst-traditie leek intussen gelukkig in ere hersteld en met veel genoeg tekende Rutten de lijn Van Ostaijen-Burssens-Claus uit. [Rutten 1953c, cf. 5.3] Deze constructie versterkte niet alleen zijn suggestie dat er geen echte poëtische revolutie had plaatsgevonden en dat er belangrijke constanten waren in het verhaal van de poëzie, ze diende ook Jan Walravens van antwoord die zich volgens Rutten al te vaak als een té koele minnaar van Van Ostaijen had opgesteld. Rutten had zich, zoals eerder al bleek (cf. 5.3), doorlopend geërgerd aan de manier waarop Walravens als woordvoerder van de moderne jongeren de rol van Van Ostaijen in de ontwikkeling van de hedendaagse poëzie had geminimaliseerd. Voor hem leed het geen twijfel “dat deze regressieve afhankelijkheid van de Vlaamse modernisten ten overstaan van de poëzie en poëtiëk van Van Ostaijen, inderdaad nog voor vele generaties de waarheid is, ten minste evenzeer in de schaal weegt als die steeds voorgewende beïnvloeding door de jongere Engelse en vooral Amerikaanse dichtkunst waarvan ze wellicht, in de taal zelf, geen snars snappen.” [Rutten 1954:102-103] Dat laatste was een arrogante uitschuiver van Rutten, die er blijkbaar vanuit ging dat die *self-made* dichters onmogelijk andere talen konden begrijpen. Alvast wat de Angelsaksisch opgevoede Cami, de Franstalige Bontridder en de polyglot

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

Claus betrof, vergiste hij zich schromelijk. Maar zijn bedoeling was duidelijk: Walravens kreeg zijn eigen argumentatie (niet Van Ostaijen, wel de Franse en Angelsaksische tigenoten zijn bepalend, cf. 5.3) als een boemerang in het gezicht. De term bestond nog niet, maar anders had Rutten Walravens en co zeker verweten te lijden aan *anxiety of influence*. Van Ostaijen en niemand anders stond aan het begin van de heropleving van de Vlaamse poëzie. Toen Rutten in 1957 een aantal van zijn *Vlaamse Gids-kronieken* bundelde tot de gefragmenteerde poëziegeschiedenis *Nederlandse Dichtkunst van Kloos tot Claus* was Van Ostaijen niet toevallig de belangrijkste rode draad in zijn betoog.

Buckinx & Van Ostaijen (3)] In 1956 publiceerde ook Pieter G. Buckinx een proeve van literatuurgeschiedenis. In het alvast qua lettertype volledig aan zijn tijd aangepaste *de moderne vlaamse poëzie* probeerde hij de niet-ingewijde in een kleine vijftig bladzijden in te leiden in de ontwikkeling van de Vlaamse poëzie tussen Guido Gezelle en Adriaan de Roover. Die laatste was overigens zelf bepaald niet onder de indruk: “Ik heb nog nooit zoveel gemeenplaatsen en holle woorden, zoveel banaliteiten over de Vlaamse poëzie bij elkaar gezien als in dit boekje”. [De Roover 1956b:89-90] Dat lijkt het oordeel van een malcontente jongere, maar de voorbeelden die De Roover aanhaalt zijn helaas niet uit hun context gehaald. Buckinx heeft inderdaad voor zowat iedereen een goed woord over. De door andere literatuurhistorici niet eens vermelde A. Vercauteren geeft volgens Buckinx blijk “van een ongewoon talent” [Buckinx 1956:36] en “een onbetwistbaar talent” schrijft hij toe aan Zuster Lutgardis en Else van Doren. [idem:40] Het hoeft dan ook niet te verbazen dat De Roover zich in deze vrijwel kritiekloze context ergert aan de frase waarin Buckinx beweerde dat Van Ostaijen is overleden toen hij “op het punt stond een groot dichter te worden”. [idem:13] (De Roover: “We nemen er akte van, dat dixit Buckinx, Van Ostaijen geen groot dichter is geweest.” [De Roover 1956b:91]) Dat was overigens allesbehalve een nieuw standpunt: Buckinx recycleerde ook hier – zoals hij voortdurend deed – stukken en brokken van oude teksten, en dit stukje kwam al in 1931 én in 1932 letterlijk voor in *De Tijdstroom* (cf. 3.4). Niet dat Buckinx verder geen lof had voor Van Ostaijen: eveneens conform zijn standpunt in de jaren dertig, roemde hij ook nu enkele van de late gedichten als “helder en groots”. [Buckinx 1956:12] en noemde hij zijn vroege dood een “meer dan gevoelig verlies”. [idem:13] Maar die woorden wissen inderdaad de opvallend koele behandeling van de rest van het werk niet uit. *Bezette Stad*, bijvoorbeeld, wordt afgedaan met de bewering dat de dichter hiermee “de buitensporigheden van het dadaïsme en de zonderlingheden van Marinetti binnen de grenzen” van de Vlaamse poëzie had gebracht. [idem:13, cursivering gb] Dat dit soort buitensporigheden intussen in zowat heel Europa de dichtkunst nieuwe inspiratie aan het geven was, maakte voor Buckinx blijkbaar niets uit. Hij verwachtte van poëzie nog meer dan voorheen de weergave van “een droomwereld, die de intieme wereld is van de begenadigde, die nog iets van de argeloze zuiverheid van het kind in zich heeft bewaard.” [idem:36] Dit alles herkende hij, bijvoorbeeld, in het werk van de inmiddels eveneens vergeten Renaat de Vos. De ware poëzie, benadrukte hij, “staat los van de actualiteit en streeft naar duurzaamheid en evenwicht”. [idem:46] Voor de vernieuwende dichtkunst kon hij wel enig begrip opbrengen, maar de gebruikte

formuleringen (“hardnekkige vernieuwingswoede” [idem:42], “zonderlingheden” [idem:43], “een eenzijdig karakter” [idem:45-46]) geven aan dat ze fundamenteel buiten zijn wereld stond. Dat die jongeren “een hernieuwde belangstelling aan de dag gelegd [hadden] voor de poëtik van Paul van Ostaijen” [idem:42] versterkte waarschijnlijk zijn opvatting dat hij met *dé* Van Ostaijen eigenlijk weinig te maken had. Zijn opmerking over het volgens hem voortijdig afsterven van Van Ostaijen (dus vooraleer hij een écht groot dichter was geworden) moet waarschijnlijk ook in die context gelezen worden: Buckinx betreurde die vroege dood “vooral omdat hij [Van Ostaijen] in staat bleek te zijn, ook voor de komende geslachten, aan de poëzie een nieuw en zelfstandig leven te schenken.” [idem:13] Die belofte had hij dus niet kunnen waarmaken en juist het *onaffe* karakter van zijn poëtische erfenis had het wellicht mogelijk gemaakt dat de door de oorlog verwarde, geplaagde en nihilistisch geworden jongeren aansluiting hadden gezocht bij de ‘verkeerde’ Van Ostaijen. Het gevoel dat ze het hier over verschillende Van Ostaijens hadden was overigens wederzijds. René Lissens had dan wel in een kort naschrift bij de *moderne vlaamse poëzie* beweerd dat Buckinx “een schakel” was geweest “tussen de zuivere lyriek van Van Ostaijen en de incantaties van de experimentelen” [Lissens in idem:48], alvast Adriaan de Roover kon zich bij die claim niets voorstellen. [De Roover 1956b:91]

De lof was intussen zo algemeen geworden, dat Richard Minne zich in *Vooruit* liet ontvallen dat Van Ostaijen best bij de klassiekers mocht worden ingelijfd, “maar dan zonder zijn toilet te maken. P.v.O. zie ik nog steeds, niet slechts als dichter, maar ook als ruitentikker”. [geciteerd in Veenstra 1953] De vrees van Minne was niet helemaal onterecht, maar helemaal ‘ontluisd’ werd Van Ostaijen toch niet. Hoewel na de Tweede Wereldoorlog vooral de ‘late’ Van Ostaijen navolging zou kennen en er talrijke varianten op de bekende Schmollegedichten ontstonden (cf. 5.2, 5.3, 5.4 en supra) bleef voor sommige auteurs toch vooral de opstandige, wanhopige en opzichtig met alliteraties experimenterende dichter uit de Berlijnse periode een bron van inspiratie. Dit geldt bij uitstek voor Remy C. van de Kerckhove. Eerder bleek al hoe hij zich identificeerde met de *verdoemde* dichter Van Ostaijen (cf. 5.3), maar vanaf de late jaren veertig zouden ook steeds vaker inhoudelijke en technische aspecten van Van Ostaijens poëzie doorsijpelen in die van Van de Kerckhove. In *De schim van Memling* (1950) evolueert de dichter heel sterk in de richting van wat Van Ostaijen “woordkunst” noemde. [IV:338] Het titelgedicht is daar – want al te expliciet – niet altijd een even goed voorbeeld van, maar het geeft wel duidelijk aan welk doel Van de Kerckhove nastreeft met zijn poëzie:

het neo-expressionisme van Van de Kerckhove

zoeken naar een volledige onbevleete
oprechtheid naakt demonisch ontdaan
van elke rituele begoocheling van
elke waan de angst de ijle de ge-
boorte het bestaan de dood de kille
aardse woorden doen herleven in de
perverse onschuld van een gebroken
geschokte menselijkheid

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

en elke demonie weigert grenzen
 vormen beperkingen
 zo danste ooit mijn angst in het licht
 van een brandende kathedraal
 uit de duistere schok van woord en
 ondergang ontspringt de snel dovende
 genster van het bevrijdende gedicht
 [Van de Kerckhove 1974:115]

Het gedicht dient voor Van de Kerckhove dus duidelijk niet als verstrooiing voor het slapengaan. Via het woord en het gedicht hoopt de dichter zijn geschokte geloof in de mens en het leven te kunnen herstellen. Hij gaat er niet vanuit dat dit lukt (het eerste woord is niet toevallig: “zoeken”) en hij weet dat het – als het lukt – slechts voor de duur van dat particuliere gedicht zal werken (het bevrijdende gedicht brengt een “snel dovende / genster” voort). Enkele van de belangrijkste thema’s en motieven van *De Feesten van Angst en Pijn* komen hier terug: de zoektocht naar een naakte eerlijkheid, de strijd tegen alle waandenkenbeelden, de angst die danst, de hoop dat het woord – te midden de dreigende apocalyps – enige verandering kan brengen. Het zuiverheidsverlangen waar Walravens zo vaak over sprak naar aanleiding van de Vlaamse experimentele poëzie (cf. 5.3 en infra) wordt nergens duidelijker uitgesproken dan hier. Die zuiverheid wordt overigens niet alleen verbaal nagestreefd. Net als Van Ostaijen in *De Feesten* wil de dichter zich ook hier ontdoen “van alle lusten” [idem:113] en wil hij “vóórbij de wilde roes de wilde angst der zinnen”. [idem:111] Door als Van Ostaijen lidwoorden en verbindingswoorden te schrappen en veelvuldig te allitereren (“voor bloem bestemd voor bloem bereid” [ibidem]) wordt de (lees)snelheid van het gedicht fors opgedreven. Onder meer door deze elliptische zinsconstructies wordt het gethematiseerde roeseffect extra gesuggereerd. Een ander gevolg van deze techniek is dat de resterende, afzonderlijke woorden beter kunnen resoneren. In sommige gedichten wordt de reductie zover doorgevoerd dat er slechts een of twee woorden per versregel staan afgedrukt. Soms kloppen de zinnen syntactisch wel, maar worden ze bewust zo sober gehouden dat ze hun sonoriteit extra kunnen uitbuiten. In het volgende gedicht drukt het herhaalde “verrukking” niet alleen het gevoel uit dat de vogel bij de dichter opwekt, de eigenlijke “hoge schreeuw” wordt er onomatopoëtisch ook door geëvoceerd:

de hoge schreeuw van deze wintervogel
 is mijn lachen dicht nabij

verrukking verrukking

wanneer de vogel zwijgt
 vind ik mijn nest
 niet weer
 [‘Verrukking’, idem:123]

Ook Jan Walravens wijst op deze beproefde woordkunstmiddelen, al valt in geen van zijn ‘Drie woorden vooraf’ bij de bundel de naam van Van Ostaijen. Het zijn echter wel diens ideeën die worden vertolkt: “Remy C. van de Kerckhove schrijft zijn gedichten met woorden. [...] Men heeft de indruk, dat de dichter telkens weer onze aandacht wil vestigen op de suggestieve kracht van zijn woord. [...] In deze ongebonden – maar niet bandeloze! – bouw van het gedicht, kon hij het eenzame woord [...] in zijn volle intensiteit laten ontploffen, kon hij zijn woorden laten ontvlammen als lichtballonnen tegen een zwarte hemel.” [Walravens 1950:2] Die oorlogsmetaforiek koos Walravens niet toevallig. Centraal in de bundel staat immers een reeks gedichten waarin Van de Kerckhove verbale portretten van steden probeert te schrijven, meer bepaald: van steden die een beslissende rol speelden in de Tweede Wereldoorlog. Hoewel ze door hun titels (‘Parijs’, ‘Berlijn’, ‘Nürnberg’...) aan de expressionistische stadstableaus van Marsman herinneren, zijn ze qua opbouw en woordspel toch vooral verwant met Van Ostaijen. Het meest uitgesproken geldt dit voor ‘Stalingrad’ waarin zowel ritmische als bijna woordelijke citaten uit ‘Oppervlakkige Charleston’ voorkomen (“schaak ze in een ford – rem niet rem niet” [II:233]):

ren in de dood o ren in de dood
in de doorschoten kelen
bevrozen de kriegsgezangen

in de ruïnes van een spokenstad
zingen homoseksuele winden
de toonloze internationale
van het staal

moderne ontbinding der aarde

voorhistorische handen planten
geweren aan elk wapen bloeit een rozenknop

rozeknop dodeknop rozeknop

kameraad kameraad

ren in de dood o ren in de dood
[Van de Kerckhove 1974:121]

De frivoliteit van de hier gevarieerde late Van Ostaijen ontbreekt uiteraard in deze evocatie van een van de symboolsteden van de oorlog. Stalingrad, waar volgens de overlevering dapper zingende sovjettroepen hun totaal in puin geschoten “spokenstad” bleven verdedigen tegen de vijand. Van heroïek is er hier echter geen sprake. Alles staat in het teken van de dood. Dat blijkt nog het best in de opnieuw aan Van Ostaijen herinnerende woord- en klankassociatie “rozeknop dodeknop rozeknop”; ook hét symbool van de liefde en het socialisme werd er met de dood bedreigd. De bundel bevat verder enkele

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – *The Glorious Return of Zot Polleken*

lange gedichten en ook hier is Van Ostaijen nooit ver weg. ‘Prière pour les enfants du paradis’ is niet alleen een *Feesten van Angst en Pijn*-achtige lamentatie over verloren onschuld en idealen, ook wat het ritme, de typografie, de vermenging van Frans en Nederlands en de afwisseling van poëtische evocaties en droogweg meegedeelde nieuwsflashes betreft is het met de Berlijnse Van Ostaijen verwant. Op een bepaald moment – net als in *Bezette Stad* is er sprake van een communistische revolutie – wordt het grote voorbeeld zelfs herhaaldelijk met naam genoemd:

en langs het kanaal brute straat waterval van stenen
rode stenen rode mensen rode hostie rode revolutie
duizenden rode doden
duizenden gele doden
duizenden zwarte doden
maar ook
maiakovski
paralleel met
paul van ostaijen

mijn duizendvoudig begeren dat gestorven is en leeft
aan de geheimenis der geheimenis
zeg de heren
terug te keren doorboor de mist
met scherpe list want wie zonder hoon zijn internationale
boete draagt zwijgt over zijn begeren

er is geen jeanne d’arc meer la pucelle
er is geen lenin meer ilith
er is geen marx meer carl
er is geen van ostaijen meer paul
de kadans brak de kadans van het lieve leven brak
zoals het hart brak van peter halley
aan de rij o lorelei van het staal
zoals het hart van heinz stopf brak
aan de don o lorelei van de sneeuw
[...]

moscou roept
rome roept
new york roept
monte cassino roept
capri hiroschima miavoye anthee antwerpen
oudenaarde alles roept de dood
het leven onherroepelijk in de verwarring
[idem:130-131]

Dit zijn veel meer dan wat toevallige verwijzingen. Niet alleen wordt Van Ostaijen in één adem genoemd met zijn Russische collega-dichter-revolutio-

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

alvast dezelfde combinatie van verval en lyriek, inclusief de hoop dat de laatste het eerste zou compenseren. Vanaf de allereerste woorden maakte de dichter, via een oxymoron en dus met alle contradicties vandien, duidelijk wat een gedicht voor hem moest zijn: “bloedeloze adering geestelijke pijn herademen”. [‘Art poétique 1’, Van de Kerckhove 1974:141] Niet door de homeopathie van het absurde, zoals bij de latere Van Ostaijen, maar door het veroorzaken van extra dosissen pijn zou er kans op genezing kunnen ontstaan. Door haar potentiële eeuwigheidswaarde kon de poëzie loutering brengen en elk absurd verlies (oorlog, dood) compenseren. Dat was, opmerkelijk genoeg, Van de Kerckhoves visie op de *autonomie* van het gedicht: juist door haar eeuwigheidskarakter staat de poëzie boven welke maatschappelijke verknechting ook. In ‘Art poétique 2’ – een als gedicht vermomd traktaat – wijdt hij er de volgende beschouwingen aan:

boven het experiment van het woord
leeft de volledige vrijheid der poëzie
gesublimeerd door het beeld een eigen vrij
geestdriftig leven dat geboren werd uit
OPSTANDIGHEID

deze poëzie kan wanneer ze onafhankelijk is
en gans persoonlijk niet gevangen genomen worden
de poëzie is zelf meester

godsdiens ten moraal gemeenschap gewoonten
en overleveringen voorbij leeft de poëzie
hartstochtelijk de koorts nabij

het eeuwig ritme van een algemene
menselijkheid klinkt RUW en wellicht
CULTUURLOOS uit een louter geestelijk
ademhalen

een ontlasting van een bijna lichamelijke
last
[idem:142]

Hoewel hij zelf beschouwd wordt als dé ethische dichter bij uitstek van zijn generatie, zag Van de Kerckhove het gedicht dus als een onafhankelijke, elke begrenzing transcenderende kracht. Het lijkt me overigens zeer wel mogelijk dat hij dit gedicht als een *self-defence* heeft geschreven, als een antwoord op alle kritiek als zou hij het gedicht opnieuw al te dienstbaar maken aan juist die instanties (“godsdiens ten moraal gemeenschap”) waarvan het door, bij uitstek, Van Ostaijen was bevrijd. Het ware gedicht laat zich niet knechten. Als het is geboren uit opstandigheid – die “verrukkelijke arend” zoals het in zijn volgende bundel zou heten [idem:181] – vliegt het volstrekt soeverein. Het resultaat zal wellicht buiten de geijkte esthetische normen vallen (“klinkt RUW en wellicht / CULTUURLOOS”), maar het zal niettemin algemeen men-

selijk en “louter geestelijk” zijn en daardoor eeuwig. Die vermelding van “het eeuwig ritme” sloot overigens perfect aan bij de in gelijkaardige termen beschreven poëtica van Van Nu en Straks (cf. 2.1). Hoezeer schrijven voor Van de Kerckhove ook een therapeutische waarde had, blijkt uit de slotstrofe: het gedicht ontlast hem. De vraag of het dat ook voor de lezer doet, en of de verder afgedrukte gedichten in deze bundel de verhoopte eeuwigheidswaarde hebben laat ik gemakshalve onbeantwoord. Feit blijft dat de dichter ook hier weer geregeld uit Van Ostaijaanse vaten tapt, zij het dan veelal in een veel explicieter register (“kom o kom o lichaam o mond / verhitte lenden / verhitte mond / verhitte handen / verhit begeren” [“Een kleine ruïnemuziek 1”, idem:144]) en slechts in één geval relatief speels en luchtig. In dat ene geval (‘Jannie en de zee’) combineert Van de Kerckhove onder meer elementen uit ‘Berceuse presque nègre’ en de *lyrisme à thème*-techniek. Dit is het slot:

neem de zee
 neem Jannie
 neem gans de zee
 mee Jannie
 neem gans de diepe zee
 mee Jannie
 de schelpen de koralen
 de vissen de meerminnen
 de haaien de kwallen
 de inktvissen de verre stranden
 de scheve chinezen

transvaal

engeland

brazilië

JANNIE NEEM ALLES MEE

neem de zee mee Jannie
 [idem:150]

Het thema wordt geïntroduceerd (Jannie en de zee), gevarieerd, gesyncopeerd (“de schelpen de koralen”...) en op het eind gevarieerd hernomen. Van de Kerckhove permitteert zich misschien meer vrijheden dan Van Ostaijen (de syncope is wel erg lang), maar het blijft moeilijk om dit soort gedichten niet als wat twijfelachtige pastiches te zien. Dat vond Christine D’Haen blijkbaar ook, want zonder verder ook maar een argument te geven, schreef zij in *Dietsche Warande & Belfort* met de hautaine ironie haar eigen: “Met recht kan men zeggen dat de heer Remy van de Kerckhove een voorloper is van de waarschijnlijk ook in zijn minder belangrijk werk niet onbekende dichter Paul van Ostaijen.” [D’Haen 1951:574-575] Hubert Lampo was het in *Volksgazet* met deze karakterisering om onduidelijke maar niettemin intrigerende redenen oneens:

men heeft Van de Kerckhove willen doodslaan met de naam van Paul van Ostaijen. Dat hij de door hem geschapen mogelijkheden gebruikt maar ook uitgebouwd heeft, is een feit. Maar het bevremdt mij, dat

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

zulks hem precies door hen, die met Van Ostaijen dwepen en hem als de inluider ener nieuwe dichtkunst beschouwen, verweten wordt. Of is de jong gestorven auteur van de *Bezette Stad* voor deze laatsten slechts een gezapige brok, geschikt tot egocentrische kluiverijen?... [Lampo 1951]

Wie Lampo hier op het oog heeft is me niet duidelijk. Gezien het tijdstip van deze recensie (september 1951) sloeg het wellicht niet op de latere *Tafelrondedichters*, want die hadden zich op dat moment nog niet echt geout als Van Ostaijenfans en al helemaal niet als herauten van de vernieuwende poëzie (cf. 5.2 & 5.4). En ook Van de Kerckhoves vrienden uit *Tijd en Mens* komen niet echt in aanmerking. Niet alleen waren zij wel de laatsten om Van Ostaijen louter esthetisch te beschouwen (en dat is juist Lampo's kritiek), Walravens had zich op 25 juli in zijn recensie van *Een kleine ruïnemuziek zélf* heftig verzet tegen de geciteerde bewering van "kortzichtige critiekschrijvers" als "de jonge dichteres Christine D'Haen". Hij stelde uitdrukkelijk en helemaal in de lijn van wat Lampo twee maanden later zou schrijven: "In Vlaanderen wou men maar niet inzien, dat de dichtkunst van Remy C. van de Kerckhove heel wat anders was dan deze van Paul van Ostaijen, hoewel beide dichters het vrije vers beoefenden." [Walravens 1951a] Dat laatste was natuurlijk een dooddoener, want ik signaleerde nog een heel aantal andere overeenkomsten tussen de beide dichters en die worden door Walravens nergens ontkracht. Dat kwam ook niet in zijn kraam te pas, natuurlijk. Hem was het ook hier weer te doen om het belangrijke inhoudelijke verschil tussen de dichters, dat rechtstreeks verband hield met de fundamenteel gewijzigde wereld waarin Van de Kerckhove dichtte (cf. 5.3).²⁰ Mij is, behalve van de toen evenmin als modernistisch geboekstaafde D'Haen, slechts één andere recensie bekend uit deze periode waarin Van de Kerckhove negatief met Van Ostaijen wordt vergeleken.²¹ Ze verscheen in de socialistische zusterkrant *Vooruit*, maar wel ruim een maand later dan die van Lampo. Boontje becommentarieert er het eerder geciteerde 'Homo ludens'. Hij vindt dat Van de Kerckhove zich hierdoor "als de verdediger van Van Ostaijen doet opstaan, en op ietwat verkeerde wijze – want zoveel jaren later – net dezelfde experimenten [...] herhalen, terwijl hij u met gekruiste armen afwachtend komt aankijken. [...] En alhoewel ik misschien een der vurigste bewonderaars van Van Ostaijen ben, moet ik elaa zeggen: 'neen, het is niet goed!'" [Boon 1997:111-112] Opmerkelijk is wel dat Boon hier naar gedichten en Walravens' inleiding uit Van de Kerckhoves vorige bundel verwijst, terwijl intussen dus een nieuw boek uit was, waarover hij overigens in *Vooruit* noch in *De Vlaamse Gids* zou schrijven. Deze lacune is misschien te wijten aan de omwentelingen die zich in dezelfde periode voltrokken binnen de redactie van *Tijd en Mens*.

Na sluimerend ongenoegen, uitgesproken onenigheid en uiteindelijk een slechts voor de duur van een nummer gelukte coup-poging door Van de Kerckhove en "de andere Mechelaren" [Joosten 1996:332] was de redactie van het blad uiteindelijk in handen gekomen van het trio Walravens-Claus-Boon.²² In de zomer van 1951 zouden Van de Kerckhove, Rudolf van Meerbergen, Herman van San, Toone [sic] Brulin en Ben Lindekens tenslotte hun eigen blad oprichten, *De Derde Ruiters*. Neo-expressionisties tijdschrift. En in die

ondertitel kon de hele kwestie worden samengevat. De andere *Tijd en Mens*'ers beschouwden zichzelf niet echt als expressionisten. Zij hadden contacten met de Nederlandse atonalen en beschouwden, niet zonder redenen, het expressionisme als een stroming uit het interbellum. Joosten suggereert dat de belangrijkste poëziebijdragen die Van de Kerckhove in *De Derde Ruiters* publiceerde, door *Tijd en Mens* geweigerd zouden kunnen zijn [idem:338] en gezien hun stijl en karakter is dat allerm minst onwaarschijnlijk. Het lange gedicht 'Het erfdeel' is niet alleen volledig volgens de ritmische typografie van *Bezette Stad* vormgegeven, ook inhoudelijk is het een wel zeer raak treffende variant van wat Van Ostaijen in die bundel deed. De oorlog, het geweld, het cynisme, de Europese cultuurcrisis...: er lijkt geen verschil te zijn tussen de situatie in 1918 en die in 1945 (ik citeer een fragment naar [Van de Kerckhove 1974:248]).

duisternis
 europa daalt in de duisternis der verloren zaden
 huizen storten in één
 tanks snijden de buik der straten open
 de ingewanden zijn reeds koud want de dood
 liep de tanks voorop
 voorop liep de vaandeldrager de dood

EUROPA walgt ijlt

werelden vergaan
 volken storten zich op de bevende aarde
 de laatste goden sterven nogmaals hun duizendmalige dood aan het KRUIS
 der kampen

duizenden goden sterven aan de **PRIKKELDRAAD** dezer eeuw
der kampen

een **EEUW** van prikkeldraad
van bevelen

de roemloze internationale kogels zingen hun dodenlied
 fluitend langs de grenzen van geloof en ongelooft
 van trouw en verraad

nieuwe
 nieuwe
 nieuwe **MYSTIEK** van het verraad
van de trouw
van de burgerlijkheid

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

Zelfs binnen de ontwikkeling van zijn eigen neo-expressionistische poëzie leek dit een stap terug voor Van de Kerckhove. De in de *Verzamelde gedichten* weggelaten maar in de tijdschriftversie afgedrukte datering van dit gedicht verklaart hoe dat kan: “Erlangen-bei-Nürnberg / Voorjaar 1946”. Ook dit gedicht was dus geschreven onder directe invloed van de schokkende oorlogservaringen van Van de Kerckhove (cf. 5.3), maar het was óf voor publicatie geweigerd óf in de lade blijven liggen. Dat hij het vijf jaar later alsnog wou publiceren en nog wel in zijn ‘eigen’ blad, suggereert dat het een programmatische betekenis voor hem had. En gezien de rest van de teksten in *De Derde Ruiters* zou dat inderdaad kunnen. Het openingsstuk in het nieuwe blad was geschreven door Ben Lindekens. Helemaal in de lijn van wat hij als Frank Gerdels had beweerd tijdens het jongerendebat (cf. 5.2) pleit hij voor een radicale cultuurkritiek waarin onderzocht wordt wat de precieze verhouding is tussen geweld en vrijheid, en waarin geprobeerd wordt een nieuw soort harmonie op te bouwen.²³ Van de Kerckhoves ‘Erfdeel’ kan zowel thematisch als qua vorm gelezen worden als een doorgedreven kritiek op de Europese geweldcultus én als een commentaar op de richting die het continent uitging (“wij zijn de slaven van de hoofdman / slaven van een slaafs geweten / slaven van weelde / slaven van ellende / slaven van oppervlakkigheid” [idem:254]). Zo’n tekst paste perfect in het voorgeschreven programma: “Wij oordelen dat het vertrekpunt van de kunstenaar, gegeven de geest van deze tijd, niet beschrijvend of zelfs analytisch kan zijn in de eerste plaats, doch wel kritisch zal zijn, reactief op het tijdsgebeuren, in het teken van de mens, en, meer bepaaldelijk, ethisch verantwoord.” [Lindekens 1951:5] Dat was, hoewel wellicht onbedoeld, de literatuuropvatting van Van de Kerckhove in een notendop: geen analyse maar, vertrekkend vanuit *de darmen*, de mens en de ethiek centraal stellen. Over *Bezette Stad* of Van Ostaijen wordt hier nergens expliciet gesproken, en in dat licht bekeken verbaast dat ook niet: Van Ostaijens werk was altijd analytisch en – vooral waar het de kunst zelf betrof – heel technisch. Over de technische aspecten van de kunst hadden ze bij *De Derde Ruiters* echter geen uitgesproken mening. Als artistiek-literair model schuift Lindekens zeer overtuigd *Ruimte* naar voren en dat lijkt me, gezien het voorgaande, erg logisch; ook bij *Ruimte* waren ethische kwesties belangrijker geweest dan kunsttheoretische (cf. 2.2.2.1). Lindekens tekent overigens op drie vlakken voorbehoud aan bij *Ruimte*. Hij wil in de voetsporen van het blad treden, zij het dan “zonder hun confessionele inslag en zonder ‘radikaal flamingantisme’ dat heeft afgedaan, en ondanks hun vormexperimenten waarop zij, toen de inhoud verwaterde, uiteindelijk strandden.” [ibidem, cursivering gb] Dat deze ruiters als socialisten en in een naoorlogse context niet geassocieerd wilden worden met godsdienst en flamingantisme is niet verwonderlijk. En dat de “vormexperimenten” het moeten ontgelden is dat eigenlijk ook niet; ze afficheren zich wel als neo-expressionisten, maar ze maken nergens duidelijk of ze daarmee het romantisch/humanitair, dan wel het organisch-expressionisme bedoelen. Vormkwesties zijn simpelweg niet aan de orde in dit blad. “Derhalve gaat het hier eindelijk niet om een vorm, een middel tot expressie, dat ieder immers vrij kiest; doch in de eerste plaats om de inhoud, het doel: voor het menselijke te zijn in deze tijd van ‘l’homme contre l’humain’.” [idem:5] Veel verder van Van Ostaijens autonomieopvatting kon een blad niet

verwijderd zijn. Waar hij vorm en inhoud als onverbrekelijk ziet, telt hier enkel de inhoud en wordt de vorm louter gezien als een “middel”. Dat was een neo-classicistische opvatting bij uitstek, zij het dan een die zelfs door een criticus als Westerlinck niet meer met die woorden vertolkt werd (cf. 5.1).²⁴ En hoewel Van Ostaijen vanzelfsprekend niet tegen ‘menschelijkheid’ was, vond hij dat dit concept helemaal niets met kunst te maken had. De *Derde Ruiters* waren, kortom, neo-classici met een uitgesproken humanitaire inslag. Voor contemporaine buitenstaanders was dit echter helemaal niet zo duidelijk. Zo had J.H.W. Veenstra het in het *Haags dagblad* over “een groep Vlaamse jongeren” die in *De Derde Ruiters* “ronduit de vlag van het ‘neo-expressionisme’ voert en zowel naar v.O.’s ideeën als naar zijn dichterlijke uitdrukkingwijze teruggrijpt”. [Veenstra 1953] Gezien de zeer ostentatieve *Bezette Stad*-pastiche van Van de Kerckhove kon je de man overigens moeilijk ongelijk geven. Trouwens, toen hij dit schreef deed het er zelfs al niet meer toe. Het *Derde Ruiters*-experiment was al na enkele nummers spaakgelopen wegens gebrek aan geld en abonnees. De renegaten Van de Kerckhove en Brulin zouden in december 1953 terugkeren in de schoot van de moederkerk, *Tijd en Mens*. In datzelfde jaar verschijnt ook Van de Kerckhoves volgende bundel, *Veronica*. De boodschap is niet echt gewijzigd, maar hier en daar duiken wel sporen van vermoedheid en twijfel op. Een jaar eerder had de dichter nog tijdens een lezing verklaard “met onze ontroering een revolte en een blijdschap te [willen] brengen in de verkleumde treurnis van gemechaniseerde wreedheid” [Van de Kerckhove 1969-1970:5], maar uit zijn gedichten kan afgelezen worden dat dit alles zich dreigde te voltrekken met de krampachtigheid waarmee ook de humanitair-expressionisten hadden moeten afrekenen toen hun eerste golf van enthousiasme voorbij was (cf. 2.5, 3.3-3.5). Roependen in de woestijn, dat waren ze. Of zoals Van de Kerckhove schrijft, opnieuw in een als gedicht geversificeerd opstel: “In deze opstandige eenzaamheid leven wij, doders dan / voorheen, doch met de stuwende, onvernietigbare kracht / van ontsnapte gevangenen die glazen schuiloorden bou- / wen in de uitgedroogde bedding van een stroom.” [Van de Kerckhove 1974:165] Dat laatste beeld is, wellicht ongewild, heel treffend: voor iedereen zichtbaar houden ze zich schuil in een glazen bouwsel, maar ondanks deze gecultiveerde openheid en transparantie zitten ze dus eigenlijk, als outcasts, simpelweg opgesloten in hun eigen constructie. Enkele gedichten later staat er: “De kelk der mistige muren heeft ons, / bevrijdend, omsloten.” [idem:170] De vrijheid zit dus niet alleen in de beperking, maar blijkbaar ook in de beschutting. Dat *Veronica* opgedragen is aan zijn zoon “Peter en zijn Moeder, hoop en evenwicht” [idem:164] was dan ook geen toeval. De literatuur leek steeds minder belangrijk te worden voor Van de Kerckhove. De geborgenheid van het gezin en de actieve daad in het burgerleven hadden de plaats ingenomen van het gedicht. In het allerlaatste nummer van *Tijd en Mens* (1955) publiceerde hij zijn ‘Brief aan Niels’ en de goede raad die hij deze vriend wou meegeven laat aan duidelijkheid niets te wensen over: “niet het nekschot is een gevaar / niet de elektrische stoel / wel de geheimzinnige lamp / op een studeertafel”. [idem:201] Getheoretiseer was nooit aan hem besteed geweest, maar nu werd het zelfs zonder meer afgeraden. Een jaar later werd Van de Kerckhove benoemd tot adjunct-directeur van het Commissariaat-Generaal van wat later Expo 58 zou

[een
nieuwe
Moens?

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

worden. De volgende jaren werd hij helemaal opgeslorpt door het vele werk dat bij de voorbereiding van de wereldtentoonstelling kwam kijken. Zelf maakte hij de opening echter niet meer mee. Op 2 januari 1958 kwam hij in Duffel om het leven bij een verkeersongeval. Enkele dagen voor zijn dood had hij nog aan Raymond Brulez zijn toekomstplannen uiteengezet: “Werken, werken van ’s morgens tot ’s avonds. Mensen helpen. Trachten mij nuttig te maken. Meer niet.” [in Brulez 1958] Enkele weken voordien was zijn bundel *Gedichten voor een kariatide* (1957) verschenen. De ‘Brief aan Niels’ stond helemaal vooraan. Ook deze gedichten werden gekarakteriseerd door een “expressionistisch humanitaire zegging”. [Wauters 1974:12] Met Van Ostaijen had dit nauwelijks nog iets te maken. Beweerde de dichter zelf niet dat hij en zijn *Tijd en Mens*-collega’s “sinds lang met Van Ostaijen afgerekend” hadden [Van de Kerckhove 1954:1] en dat hij zelf moderne gedichten bleef schrijven “[n]iet tegenstaande Paul van Ostaijen”? [idem:2] Intrigerend(er) lijkt me het zinnetje dat hij hierop tussen haakjes liet volgen: “Wies Moens kent men niet”. [ibidem] Wou hij hiermee zijn eigenlijke bron aangeven? Zowel Raymond Brulez als Hubert van Herreweghen merkten terecht op dat de laatste gedichten van Van de Kerckhove veeleer aan Moens deden denken.²⁵ Daarmee wilden ze overigens zijn eigenheid niet ontkrachten. Vol piëteit jegens de overledene benadrukten ze “het sterk persoonlijk talent” [Brulez 1958] en de “mannelijke, milde en humane stem” [Van Herreweghen 1958] van de dichter. Toch stelt Van Herreweghen ook in deze context dat hij Van de Kerckhoves “poëzie meer gezien [had] als nabloei dan als vernieuwing” [ibidem] en ook dat lijkt mij een correcte inschatting.

Het is opvallend dat de retoriek waarmee Boon, Wauters en Walravens over Van de Kerckhove geschreven hebben niet zo veel verschilt van die waarop men tussen pakweg 1920 en 1945 over Moens sprak. Zo schrijft Wauters: “Remy C. van de Kerckhove predikte de verachting voor lafheid en zelfzucht. Hij verkondigde de opstandigheid. Hij beledde de genegenheid voor vrouw en kind. Hij ijverde voor een concreet gezuiverd samenzijn. Humane kommermissen vormden zijn poëtische inslag.” [Wauters 1974:7] Het enige verschil lijkt te zijn dat de wereld intussen veranderd is en dat de naïviteit van Moens vervangen is door een wanhopig illusieloos humanitarisme. Een rechtstreeks gevolg van die veranderde, gebroken wereld was dat Van de Kerckhove voor de vorm van zijn gedichten (tijdelijk) bij de Berlijnse Van Ostaijen terecht kwam. Ondanks alle “‘onrust’, ‘gloed’, ‘risico’ en ‘avontuur’-retoriek [De Geest 1991:3] streefde hij uiteindelijk immers een *mimetische* kunst na. De vloekende en woekerende chaos in zijn hoofd vereiste een ritmische typografie op het blad.²⁶ Dat hij zich daardoor de voor de hand liggende opmerking annex beschuldiging op de hals haalde dat hij een epigoon was, kwam wellicht niet eens bij hem op. Wauters schrijft dat Van de Kerckhove “weinig of geen aandacht [had] voor de potentiële poëtische mogelijkheden van een vers omdat het hem op de eerste plaats of zelfs uitsluitend te doen was om het authentiek, vrij en wild vastleggen van zijn eigen ervaringen en waarheid.” [Wauters 1974:8] Dat die authenticiteit door een *geleende* vorm in diskrediet kon worden gebracht, kon de dichter zich waarschijnlijk niet voorstellen. In eerder traditionele poëtische milieus wordt de authenticiteit van sonnetten-schrijvers toch ook nooit ter discussie gesteld, en zij maken gebruik van dé

overgeleverde vorm bij uitstek. Dat Van de Kerckhove, vooral in de decennia na zijn dood, die clemente behandeling niet te beurt is gevallen, heeft veel, zo niet alles te maken met de status van experimenteel dichter die hem zeer expliciet werd toegeschreven – onder meer door Walravens. [Walravens 1950] Van een experimenteel dichter wordt verwacht dat hij zijn vorm zélf, zoeken-derwijs, ontdekt. Van de Kerckhove was wel een zoeker, maar hij was niet op zoek naar de poëzie. Als de Vlaamse neo-expressionist bij uitstek, gebruikte hij het gedicht om *getuigenis* af te leggen.²⁷ Hij zag het als een romantisch uitdrukkingsmiddel in zijn zoektocht naar een nieuwe mens. Dat blijkt ten overvloede uit de slotverzen van zijn aan Jan-Albert Goris (Marnix Gijsen) opgedragen ‘Brief uit Vlaanderen’ waarmee zijn laatste bundel eindigt: “opnieuw sloot ik de ogen in eigen ledikant / om te dromen van een wandeling over de vijfde Avenue / zoekend de achtste straat / als naar een tweede scheppingsdag”. [Van de Kerckhove 1974:213]

Overigens was die nieuwe mens intussen wel degelijk gearriveerd, zij het niet in de uitvoering waarvan Van de Kerckhove altijd had gedroomd. Het was de laatste grote ontgoocheling van zijn leven geweest en hij wijdde er ook het titelgedicht van zijn laatste bundel aan: “gij hebt de tijd der smarten niet gekend,” schreef hij aan de nieuwe generatie jongeren, toen “tussen Rijn en Don / was de dauw van verbrande volkeren / tranen van veraste volksverhuizingen”. [idem:204] Het was een niet te overbruggen kloof die in België geconsacreerd zou worden tijdens, o ironie, de wereldtentoonstelling Expo 58. Alle oorlogstrauma’s werden er onder dikke lagen beton en asfalt begraven. Vrijheid en vooruitgang waren meer dan ooit de ordewoorden. En de weinige jongeren die ook daarvoor niets voelden, voelden zo mogelijk nog minder voor de apocalyptische wanhoop van een Van de Kerckhove. De dichters en critici die tijdens de oorlog hun beslissende adolescentiejaren hadden doorgemaakt waren door die oorlog getekend op een manier die jongeren die in 1940 nog kind waren zich onmogelijk konden voorstellen. Met de ethische accenten die Walravens, Bontridder, Cami en Van de Kerckhove voortdurend legden hadden zij niets te maken. “Ik heb me nooit het hoofd afgetobd met de zinloosheid van de wereld en met het gezoek naar iets nieuws om uit dat zinloze te geraken en ik ken onder mijn vrienden geen enkele die echte belangstelling heeft voor bijvoorbeeld sociale of politieke aangelegenheden,” aldus Walter Korun (°1931) [Korun 1955:87] en die houding tekende wel meer jongeren. Hoewel hun experimenteerdrift op de vanzelfsprekende belangstelling van Walravens kon rekenen, bleef ze hem in dat opzicht altijd fundamenteel vreemd. Ondanks het feit dat ze in zovele opzichten radicaal tegenover elkaar gestaan hadden en ook toen nog stonden, waren Walravens en Westerlinck op dat vlak eigenlijk meer met elkaar verwant dan met jonge dichters als Gust Gils of, zoals de progressieve spellingcode het toen voorschreef, karel du bois.²⁸ Du Bois en Korun hadden in 1953 het gratis stencil-tijdschrift *taptoe* opgericht en daarmee hadden ze meteen de nodige aandacht losgeweekt. Het waarschijnlijk door Korun (aangeduid als ‘k’) geschreven manifest was geen strikt poëticaal statement, maar het straalde wel de cynisch-baldadige sfeer uit die het blad in zijn korte bestaan zou blijven kenmerken. De auteur droeg het nieuwe tijdschrift onder meer op “aan de vrede-

een
nieuwe
generatie?
taptoe

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

lievende zuidkoreanen / aan onze troepen te velde / aan de helden die hard roepen / aan de kommunisten die niet in picasso geloven / aan picasso die niet in de kommunisten gelooft / aan de heilige geest die jozef horens paste / en aan het doodarm vlaanderen / aan mac carthy / aan alle clowns van de wereld / aan stalin / aan al degenen die op tijd gestorven zijn / [...] / aan de zwarten / en aan de witten / aan de blanken / en aan de negers / en aan de groenen ook misschien / maar dan onder voorbehoud / OMDAT ZE NIET VAN DE PARTIJ ZIJN / en aan jezus kristus omdat ook hij zich illusies maakte". [Korun 1953a] Die illusies leken zij zich alvast niet meer te maken: rechts, links, gecollaboreerd of in het verzet geweest, communist of communistenjager... zonder enig ideologisch onderscheid wordt zowat iedereen hier op een hoopje gekeerd. De auteur leek zich voorbij goed en kwaad te bevinden,²⁹ maar er spreekt toch vooral een grote ontgoocheling over *the ways of the world* uit deze tekst. Ondanks het mededogen met de slachtoffers van "clowns" als Stalin of McCarthy, lijkt de boodschap te zijn dat iedereen bedrogen wordt en, afhankelijk van de ideologische mode van het moment, zelf bedrieger kan worden. "Het is een opdracht met bittere nasmaak," oordeelde Boontje goedkeurend in *Vooruit* op 3 oktober 1953 [Boon 1997:413], maar veel meer directe maatschappelijke commentaar zou het blad niet meer brengen. De "zinloosheid" waarover Korun het twee jaar later zou hebben (cf. supra) was blijkbaar zó vanzelfsprekend dat hij het niet nodig achtte er verder nog woorden aan vuil te maken. Als zovele romantische jongeren voor en na hem probeerde hij te leven van en voor de kunst en de liefde. Dat vond Boon op zich wel sympathiek, maar nóg sympathieker was hem het *taptoe*-feuilleton waarin de redacteurs de vloer aanveegden met literaire coryfeeën als Maurice Roelants en Urbain van de Voorde. Het bracht hem ertoe het blad "revolutionair, en zelfs anarchistisch" te noemen. [idem:552] Alvast wat de literaire prestaties in de eerste twee nummers betreft was dat wat overdreven. In het 'avondgebed' dat Korun in nummer één liet afdrukken stonden sentimenteel-pathetische liefdesverzen als "en hoop in de toekomst lieve / laat de noodklok van je verlangens loeien in de mist van het heden / aan de andere zijde van deze nacht begint immers ons leven." [Korun 1953b] En ook zijn compaan Du Bois maakte vooralsnog weinig indruk met gewild poëtische overwegingen als "de vrouwen in weeën / met ogen als zeeën / zij kreunen het lied van de dood" [Du Bois 1953a] of "meisje heb je aan de nacht gevraagd / nooit de dag meer wakker te woelen?" [Du Bois 1953b] Het blad zou, kortom, allesbehalve voor zijn bijdrage tot de vaderlandse poëzie herinnerd worden, ware het niet dat in nummers drie en vier plots een poëtische discussie uitbrak waaraan zowat alle belangrijke Vlaamse dichters van het moment zouden deelnemen. En weer was Paul van Ostaijen in zekere zin de inzet van de polemiek.

In een zoveelste confrontatie tussen iconoclastische jongeren en behoudsgezinde(re) ouderen, had Johan Daisne in een open brief in *taptoe* nummer drie zijn "[w]aarde vrienden" opgeroepen zich niet in te laten met het soort experimentalisme dat "meestendeels neerkomt" op "nihilisme in de zin van chatotisme; [...] van obscurantisme want de nieuwlichters zijn veeleer duisterlingen, 'op...lichters', waarvan het verblindend vuurwerk meestal niets dan een gemakzuchtig en verwaand gebrek aan kennen en kunnen moet verbergen". [Daisne 1954a:1] Een woordspeling die de jongeren voorzeker in het verkeer-

taptoe
contra
Daisne

de keelgat zou schieten, dat “op...lichten”, maar wat de deur helemaal dichtdeed voor hen was de manier waarop hij zichzelf van het *oude zak*-label dacht te kunnen vrijwaren door zich te beroepen op zijn eigen bijdrage tot de revival van Van Ostaijen waardoor zij allen zich nu lieten inspireren: “Beschouwt me nochtans niet als een anti-fanaticus. Tijdens de bezetting heb ikzelf als eerste weer een lans voor Van Ostaijen gebroken, in een lang opstel dat een gans en apart nummer van *Klaverdrie* vulde. Ik stond daar zo goed als alleen mee, want de nieuwste generatie zat nog in de kluiten. Maar wat ik toen verdedigde was de *oogst* van Van Ostaijen’s experiment, terwijl de jongeren thans willen overdoen wat uitgebloeid is.” [ibidem] Daisne verwijst hier naar het essay ‘Het eeuwige wonder der poëzie’ waarin hij Van Ostaijens late gedichten bejubelde als de perfecte synthese van gedachte, gevoel en vorm, maar waarin hij ook toen al had betreurd dat de dichter door zijn voortijdig overlijden het stadium van het experiment niet had kunnen ontgroeien (cf. 5.1). En die laatste gedachte werkt hij hier verder uit: “Heus, zoals R. Herreman nog onlangs herhaalde: moest Van Ostaijen leven, hij zou al lang dat classicisme [...] hebben bereikt via zijn experimentele begin.” [ibidem] Dat Daisne bij deze brief gedichten voegde waarin kwatrijnen voorkwamen als “Er was muziek, er was dans... / Vergeef, o jeugd, de onbekwame! / Hij wenst je nog een goed examen, / vanuit zijn boek, die oude schans” [Daisne 1954b] kunnen ze bij *taptoe* alleen maar als een sarcastische grap beschouwd hebben: Johan Daisne, trouw medestrijder van Paul van Ostaijen! Ook dat hij zijn open brief verder omschreef als “een bijdrage tot een beter begrip van een uit zichzelf heldere zaak [...] die wordt bedreigd met vertroebeling in onze Vlaamse letteren van ‘t ogenblik” en dat hij, als afscheidsgroet, zijn jongere collega’s veel succes wenste “met schone, menselijk-goede arbeid” [Daisne 1954a:2] heeft de gemoederen bij die jongeren waarschijnlijk niet verzacht. Met “menselijk-goede arbeid” had hij misschien nog bij Walravens kunnen aankomen, maar niet bij de (alweer) nieuwe generatie die zo’n uitspraak alleen maar met de nodige ironie uit de pen zou krijgen. Het liet zich dan ook aanzien dat er heftig gereageerd zou worden. Vreemd genoeg deden Walter Korun, Karel du Bois en hun vriendin-redactiesecretaresse Janine Fontaine dat niet zelf. Ze nodigden oudere, intussen al ‘gevestigde’ experimentelen of vernieuwers als Burssens, Boon, Claus, Walravens, Bontridder, Van de Kerckhove, Wauters, Cami en Vinkenoog uit om te reageren. Het leek wel alsof ze bang waren van het (alle verhoudingen in acht genomen toch wel relatieve) zwaargewicht Daisne en ze dus gezagsargumenten nodig hadden van auteurs die inderdaad ook enig gezag hadden. En achteraf gezien was dat misschien wel een correcte inschatting. Daisne mocht dan inderdaad een behoudsgezinde man zijn die niet zag dat zijn zelf-geproclameerde ruimdenkendheid nergens op gebaseerd was, de ‘nieuwe’ poëzie die onder meer in *taptoe* verscheen leverde de traditionalisten en andere neo-classici soms al te makkelijke munitie. Van Ostaijens ‘geest’ was intussen zo alomtegenwoordig dat er inderdaad een heel stel dichters waren opgestaan die opnieuw het warm water aan het uitvinden waren en intussen, inderdaad Van Ostaijens (Berlijnse) experimenten aan het overdoen waren, *zonder meer*. Het gedicht van Karel du Bois (“witte vrouwen zonder sekse spoken / dwalen midden donker grijze stegen tegen / vallen van de avond op de wallen vallen / van de baren

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

dieper dan de zee maar /...” [Du Bois 1954]) dat in het *taptoe*-nummer aan de brief van Daisne voorafgaat, is inderdaad weinig meer dan een imitatie van ‘Maskers’ of ‘De Moordenaars’ uit *De Feesten van Angst en Pijn*. Daarover gingen de in nummer vier afgedrukte reacties echter niet. Afwisselend zeer ernstig en lacherig-sarcastisch leverden de aangeschreven auteurs stuk voor stuk een verdediging van de moderne poëzie. Alleen de grootste onder hen, Hugo Claus, voldeed in dat opzicht bepaald niet aan de verwachtingen.

Gaston Burssens maakte nauwelijks enkele regels vuil aan de hele kwestie, maar hij slaagde er wel feilloos in de door mij zonet geciteerde Daisneverzen genadeloos tegen de auteur zelf te gebruiken. Ironie was ook hier zijn enige wapen. Van Ostaijen zou zeer zeker “zijn klassieke onbenulligheid” opgeofferd hebben aan “de klassieke schoonheid van Daisne”. [Burssens 1954] Marcel Wauters ging in op de kern van de zaak: wat is ‘experiment’ en waarom is het voor deze generatie zo belangrijk? Zijn antwoorden zijn – net als zijn Van Ostaijenessay in *Tijd en Mens* (cf. 5.3) – schijnbaar warrig en naast de kwestie, maar juist daarin schuilt hun eigenlijke pertinentie. “Een dichter leert niet, hij is onwetend (inderdaad J.D. heeft gelijk),” schrijft hij dan en dàar is het hem om te doen: aan te geven dat een dichter onmogelijk volgens ‘klassieke’ regels kan schrijven, omdat hij zichzelf en de lyriek bij elk gedicht opnieuw moet uitvinden. [Wauters 1954:2] Schrijven “in navolging” van eender wie – Van Ostaijen of Goethe – heeft dan ook geen zin, aangezien de dichter zijn eigen parcours moet bouwen en volgen. [ibidem] Ook Albert Bontridder benadrukte dat poëzie niets met voorgeschreven regels en nagestreefde eeuwigheidswaarde te maken kan hebben. Immers: “de enige weg naar de poëzie is het besef van haar onbereikbaarheid.” [Bontridder 1954] Nog een andere *Tijd en Mens*’er, Maurice D’Haese, zond een waar traktaat in, waarin hij aan de hand van verzen van Wauters, Du Bois, Van de Kerckhove en Cami trachtte aan te geven op welke originele beeldende manier zij te werk gingen en hoe bij hen – zeer in tegenspraak tot bij Daisne – “vorm en rythme [...] aan het beeld zelf gebonden zijn en niet aan maten, voeten, rijmen en andere prutsen.” [D’Haese 1954:3] Verloren zoon Remy C. van de Kerckhove ontkende dat de invloed van Van Ostaijen bepalend was voor de Vlaamse moderne dichters (cf. supra) en toonde zich – zijn eigen ernst en toewijding getrouw – bijzonder ontgoocheld door de suggestie van Daisne als zouden de modernen louter snobistische tafelspringers zijn. [Van de Kerckhove 1954] Jan Walravens, hier in zijn hoedanigheid van part-time psychoanalyst, vroeg zich af hoe het mogelijk was dat Daisne, de eigengereide romanvernieuwer, nu plots de jongeren de vrijheid ontzegde die hij zelf tien jaar eerder had opgeëist. Walravens hield er dan ook rekening mee dat deze open brief “een ‘Vaarwel van Johan Daisne’” was. [Walravens 1954c] Cami trachtte vooral enkele inconsequenties in Daisnes redeneringen te ontmaskeren; over Van Ostaijen laat hij zich niet uit. [Cami 1954b] Boon stuurde een oude radiolezing in over de moderne Vlaamse poëzie, waarin hij de Nederlandse luisteraars vooral wees op de tijdgebondenheid van die poëzie. Hoewel hij dit dus niet bedoelde als antwoord op Daisne, ‘bewijst’ Boon alleen al door dit aspect te benadrukken dat diens bewering dat ze simpelweg een oud experiment herhaalden, naast de kwestie was. [Boon 1954c] Over Van Ostaijen wordt ook hier overigens met geen woord gerept. Meridiaan-redacteur Pieter de Prins

trachtte Daisnes argumenten grondig te weerleggen. Hij wees onder meer op het belang van “een nieuwe conceptie van het leven” die volgens hem voor de nieuwe poëzie veel bepalender was dan de vormvernieuwing waar Daisne het over had. [De Prins 1954:1-2] Van Ostaijen kon door de nieuwe dichters overigens lang niet over de hele lijn gevolgd worden. De “waarde van het beeld” had hij hen geleerd,³⁰ maar met zijn opvatting dat poëzie slechts “een muzikaal woordenspel” is konden zij – gezien de nieuwe tijd – onmogelijk instemmen. [idem:2] Dat Van Ostaijen een van de “wortels” van de moderne poëzie-“boom” was, kon of wou De Prins echter niet ontkennen. [ibidem] Meer nog: Daisnes bewering als zou Van Ostaijen zélf een classicist geworden zijn, hoonde hij weg. Dat Van Ostaijens poëtische vriend en erfgenaam Burssens aan hun zijde meestreed, bewees het ongelijk van Daisne afdoende, vond hij. [ibidem] Ook de andere Meridiaan-redacteur, Erik van Ruysbeek, ging diep op de aangeroerde kwesties in en ook hij verwees naar Van Ostaijen die – zo gaf hij aan – met zijn “woordkunst”-definitie onvermijdelijk was geworden in dit soort discussies. [Van Ruysbeek 1954:2] De jongeren volgden hem echter niet blindelings na, ze beseften gewoon net als Van Ostaijen, dat enkel via de weg van het “taalmirakel” poëzie kon worden geschreven. “De traditionele Vlaamse poëzie” was voor Van Ruysbeek dan ook “geen poëzie”, maar een “min of meer menselijk-ontroerende mededeling.” [ibidem] Geheel conform zijn eigen gematigde modernisme (cf. supra) gaf hij aan dat hij niet per definitie tegen het eindrijm was, “indien het werkelijk organisch is”. [ibidem] Ook op dat vlak gebruikte hij dus Van Ostaijaanse termen. Hoewel Jos Murez redacteur was van *Het Antenneke* – het blad waarvan de redacteurs zichzelf expliciet “[g]elukkig de Fonteiniers” wilden opstellen als “bescheiden en realistische jongens” [geciteerd in Boon 1997:587] – trok ook hij, als neo-classicist, van leer tegen neo-classicist Daisne.³¹ Hij was er immers van overtuigd dat de jongeren Gijsen, Verbruggen, Moens en “de enkele parels uit het experimentele werk van Paul van Ostaijen” zouden evenaren. [Murez 1954:2] Daisnes antwoord in het volgende nummer van *taptoe* verrast niet echt in deze context. Hij zag in de reacties al zijn stellingen bekrachtigd: met experimentelen valt niet te spreken, hun hoofd zit vol chaos en dat willen ze zelf zo (“zij hebben immers [...] de redeloosheid tot muze verheven” [Daisne 1954c:1]).

Hoewel hij beweerde alle reacties “heel aandachtig” gelezen te hebben [ibidem] en hij bij zijn oordeel bleef dat de zogenaamd nieuwe poëzie niet veel meer was dan “laat-expressionisme” [idem:2], moet hij toch vreemd hebben opgekeken bij de bijdrage van Hugo Claus. Daisne was waarschijnlijk zó zeer verrast door wat hij daar te lezen kreeg, dat hij vergat deze tekst voor zijn eigen kar te spannen. Wat Claus in ‘Over een woord’ deed, immers, was niet meer of niet minder dan een openlijke desavouering van alle oppervlakkige gepraat dat rond de nieuwe dichtkunst gebrouwen werd. Claus begint er zowaar van te doceren; het woord “experimenteel” was door de Nederlandse schilders en schrijvers vanaf 1949 gebruikt om zich af te zetten tegen hun voorgangers, maar door het inflatoire gebruik van de term had het volgens hem intussen elke betekenis verloren. “Experimenteel werd elke vorm, elke gedachte, elk gevoel waarmee zij [de critici] (lui, onbekwaam) niet onmiddellijk vertrouwd waren. Ter afwisseling dienden de woorden: nihilisme, Van Ostaijen, dadaïsme, existentialisme, enz.” [Claus 1954] De al te makkelijke dichotomie experimenteel-klassiek was vol-

Claus



Von Platen

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

gens Claus niet alleen weinig accuraat, ze kwam hem – twee jaar eerder door Walravens nog omschreven als een auteur “gekenmerkt door het hardnekkigste modernisme” [Walravens 1952a] – intussen eigenlijk gewoon de strot uit. Het woord “experimenteel” had afgedaan. “Wie dit niet merkt en nog verder in slagersstijl met de woorden existentialisme, Van Ostaijen, dadaïsme, experimenteel aankomt wanneer het bijvoorbeeld uw dienaar betreft, beschouw ik als een windbuil, een geestelijk minderwaardige.” [Claus 1954] Had Daisne dit nu toch maar wat beter gelezen! Had hij gelijk een extra argument om te beweren dat alleen de term neo-klassiek dienst kon doen bij de omschrijving van goede poëzie. En dan kende hij de brief over de alexandrijnen en Von Platen nog niet die Claus aan Walravens geschreven zou hebben [Wildemeersch 1996a:162] en wist hij nog niet dat het maniëristische gedicht ‘Thuis’ dat in de zomer van 1954 in *Podium* was verschenen onder de naam Thea Streiner eigenlijk óók van Claus was. [idem:159] Claus had duidelijk zijn buik vol van het bloedeloos geëxperimenteer en de wereld mocht het weten. Dat blijkt ook uit de waarschijnlijk uit dezelfde periode daterende ‘Brief aan een dichter over het vormen van een behoorlijker gedicht dan het aan *Tijd en Mens* ingezondene’. In deze wellicht nooit verstuurde brief aan spontane inzender Edwin Vonck maakt Claus zich vrolijk over alle onbeholpenheden en tics die de suite ‘Nachtstad’ van deze *would be*-experimentele tot een typisch specimen van de door hem zo gelaakte neo-vernieuwende school maakten. Met, afwisselend, superieure ironie en didactische overtuigingskracht probeert hij de debutant op zijn fouten te wijzen en suggesties aan de hand te doen om zijn werk te verbeteren.³² Bewijzen deze acties uit 1954 dat Claus zich distantieerde van zijn vroegere collega’s én van zijn ‘model’ Van Ostaijen? Ja en neen. Het is duidelijk dat de gemakzuchtige epigonen van de ‘experimentele’ poëzie hem irriteerden. Uit de brief aan Vonck blijkt echter dat hij zich vooral ergerde aan de in deze poëzie gebruikte clichés, die uiteindelijk geacht werden te verdoezelen dat het hier nog steeds heel vaak ouderwetse en al te sentimentele en expliciete belijdenislyriek betrof. “Bekijkt u onze gezamenlijke arbeid, geachte Heer V.,” schrijft hij aan Vonck nadat hij vers per vers herschreven heeft, “dan merkt u dat het gevoel niet meer in het rond en vingerdik gesmeerd ligt, maar tussen de geledingen zit en er teder rondkruipt.” [Claus 2000:47] Een goed gedicht (modern of niet) is *suggestief* en subtiel. In dat opzicht was Claus’ opvatting dus niet veranderd. Integendeel. Het leek er alleen op dat ze opnieuw moest worden scherpgesteld omdat allerlei jeugdige en minder jeugdige onverlaten totaal naast de kwestie aan het ‘experimenteren’ waren. In dat opzicht is het niet zonder belang dat de snelcursus poëzie die Claus aan Vonck geeft een beschrijving van het gedicht bevat die erg verwant is met de organisch-associatieve opvatting die Van Ostaijen in dat opzicht koesterde: “In uw gedicht is niet de *rush* te vinden, de *dwingende* opeenvolging en beweging in het beeld en het woord die een goed gedicht op en af rollen, in – en uitschuiven, van een begin tot een einde brengen in haltes, vervlugde cirkels, ontknopingen.” [idem:44, cursivering gb] Claus laat waarschijnlijk net iets meer zijstappen en dwarsverbindingen toe dan Van Ostaijen, maar ook hij gaat heel duidelijk uit van een bepaalde formele noodzaak die aan het gedicht een vanzelfsprekend naturel én, bijgevolg, de gepaste leessnelheid bezorgen. Het gedicht van Vonck was langdradig, redundant en miste een dwingend ritme. Dezelfde onkunde irriteerde Claus op het vlak van de literaire kritiek. Hij had zeer grote

problemen met het gemakzuchtige gegoochel van critici die liever met allerlei ismen strooiden en het vertikten zelf een tekst grondig te lezen en te interpreteren. In plaats van kritische dooedoeners en oppervlakkige op-de-kar-springerij wou Claus dat zijn eigen werk naar waarde werd geschat en dat het (dus) volgens zijn eigen premissen werd bekeken en beoordeeld. Vergelijkingen met welke ‘hippe’ stroming of auteur dan ook (dada, Van Ostaijen, existentialisme) stonden zo’n receptie alleen maar in de weg en moesten dus met veel retorisch geweld ontmoedigd worden. In zekere zin bevond hij zich nu in de positie waarin Van Ostaijen zich bevond toen het expressionismedebat uitbrak (cf. 2.3): terwijl hij zelf geëvolueerd was in een heel andere richting, hadden de dappersten en snelsten onder zijn tijdgenoten zijn *vorige* ‘standpunt’ bijgehaald, waardoor hij nu voortdurend geconfronteerd werd met kritische stemmen die hij zelf niet langer accuraat achtte. Dat hij van de weeromstuit het classicisme begon te bezingen en beoefenen was echter niet alleen het gevolg van de allergische reactie die de hele experimentele hype bij hem had opgewekt, het lag ook helemaal in zijn aard. Het was ook niet iets dat zich pas in 1954 begon te manifesteren. Uiteindelijk waren ook *Een huis dat tussen nacht en morgen staat* en, vooral, *tancredo infrasonic* veel gevarieerdere bundels dan de (hetzij positief, hetzij negatief) op het eenduidige experiment gefixeerde critici hadden gemerkt. Als Daisne kennis had kunnen nemen van deze brieven en dit gedicht zou hij ze uiteindelijk dus toch niet voor eigen gebruik hebben kunnen inzetten. Wat Claus de zogenaamd progressieve jongeren en critici *au fond* verwijt is immers niet dat ze té experimenteel zijn. Ze zijn het te weinig. Ze hebben gewoon slaafs het ene isme (neo-classicisme) verruild voor een ander (experimentalisme, atonalisme...), zonder hun eigen weg te gaan en voor zichzelf uit te maken waaraan een gedicht zou moeten voldoen. Op het eind van zijn brief aan Vonck schrijft hij: “Herreman fronst de wenkbrouwen? Is dat geen voldoening? Daisne zegt dat gij op een gevaarlijk pad zijt, het existentialisme, het nihilisme nabij? Verheug u.” [idem:48] Claus was dus allerminst bekeerd tot de (Vlaamse) klassieken. Hij bevond zich simpelweg *voorbij* de tegenstelling modern-klassiek. Net zoals Picasso het zich na zijn kubistische periode kon permitteren om plots “gelijk Ingres” te gaan schilderen [IV:112] zonder dat dit een *terugval* in het neo-classicisme zou impliceren, zo ook had Claus voor zichzelf de vrijheid verworven alle stijlen door elkaar te gebruiken (cf. 6.1).

Claus stond lang niet alleen met zijn voorbehoud bij het werk van de neo-experimentelen. Ook Boon formuleerde zijn bedenkingen (cf. 5.4) en Rutten zag in 1957 veel mode en weinig poëzie: “Er is achternadraverij, wat reeds verloren moeite is; er is ook achternadraverij, die onmiddellijk in het ijle, het niets verzinkt.” [Rutten 1967:126] Het schrijven van experimentele poëzie was een *mode* geworden, een bewijs van moderniteit én een ideaal vehikel om zich te verzetten tegen ouders en opvoeders. Wat lang haar en het gitaarspel waren voor de generatie die opgroeide met The Beatles en Bob Dylan, waren de moderne poëzie en de bebop voor wie jong en radicaal was in de jaren vijftig. Bloemlezingen als *nieuwe griffels*, *schone leien* en *waar is de eerste morgen?* versterkten het groepsgevoel nog. Van de Nederlandse anthologie waren er na elf maanden al 27.500 verkocht. Bijna allemaal jongeren die – te midden de neurose en algehele doelloosheid van de koude oorlog en de nog altijd zeer beperkte bewegingsvrijheid

[de neo-experimentele rage (1)

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

in de Lage Landen – droomden “van de ruimte van het volledig leven” [‘ik tracht op poëtische wijze’, Lucebert 1966:75] en die heftig jaknikten toen ze van Lucebert vernamen dat voortaan “de hete ijzeren keel / der ontroerde beulen muzikaal [zal] opgengaan.” [‘school der poëzie’, idem:46] En heet en van ijzer was hun keel zeer zeker, maar wat eruit kwam toen ze openging was helaas lang niet altijd muzikaal. Het schrijven van poëzie werd wel eens verward met het uitzieken van een verlate puberteitscrisis en de versverworven vrijheid om het woordspel voorrang te geven boven de woordenboekbetekenis leidde niet zelden tot slecht experimenteel gecamoufleerde aftelrijmpjes: “als ik weerkeer / uit je lichaam / bietje batje boe / zijn de tralies toe / opnieuw,” dichte Pieter Aerts in zijn ‘Werkelijkheidsboogie’. [Aerts 1955:106] De vaak hulpeloze ontdekking van de seksualiteit viel bij deze generatie samen met de vrijgeleide het lichamelijke ook in de poëzie te exploreren, wat bij de jonge Hugo Raes (~1929) leidde tot onbeholpen verzen als: “Ik pluk uw tepels uit / en nijp roerend aan uw / mij niet eigen dingen”. [Raes 1954:24] Het had er alle schijn van dat voor deze woordkunstenaar ook de woorden nog geen “eigen dingen” waren geworden. Eigenlijk was dit nog altijd ‘gewone’ belijdenispoëzie, maar de gebruikte beelden en, vooral, de behandelde onderwerpen waren in de Vlaamse poëzie ongekend. In het lange ‘Nachtwacht’ uit Raes’ debuut *jagen en gejaagd worden* treft in dat verband een opvallend prozaïsche strofe over de uitvoering van een abortus: “let goed op het bloed / als er teveel is verwittig iemand / polsuurwerk wijst halfdrie / kleine tikjes venijnige ruitertjes tegen mijn slaap / als nu haar bloed niet (hopelijk niet) / rielend uit de schaamlippen vloeit / ontsnapt en naar buiten loopt.” [idem:13] Het experiment was dus nog lang niet voorbij, maar met het exploreren van de poëzie had het niet altijd even veel te maken (cf. infra). Raes was het overigens vooralsnog vooral te doen om de weergave van een verhevigd levensbesef; gedreven door de angst die ook spreekt uit de titel *jagen en gejaagd worden* en wat hij zelf in een interview “de dreiging en de nabijheid van de waanzin” heeft genoemd, trachtte hij in zijn teksten een spanning op te wekken en die op de lezer over te dragen. [in Gysen, Leus, Weverbergh&De Wispelaere 1969:23] In zijn tweede bundel *afro-europees* zou hij dat veelal via korte, soms verhalende vignettes proberen. Het erotische en, in een Vlaamse context halverwege de jaren vijftig, wellicht ook als aberrant beschouwde kwamen hem hierbij uitstekend van pas: “kijk een erotisch kwartet een / lesbische seance voor 2 goddelijke perversen / met kompas en sextant in de hand / misschien lijdt u aan beriberi / de orkaan die in een klein huis woedt / vormt een nederzetting van grotten op palen / en in de vallei van gwendydd – witte dag – / leeft de hollenbeer”. [‘Geschiedenis voor Angus I’, Raes 1957:39] De combinatie van ‘beschaafd/gecultiveerd’ & ‘primitief/gepassioneerd’ die ook in de titel van de bundel zit, komt opmerkelijk genoeg ook voor in de passage die Raes over Van Ostaijen schreef, in een voor een Franstalig publiek bedoeld artikel over Hugo Claus. Van Ostaijen, “[d]oté d’un sens critique très aigu, [...] racheta parfois en librairie l’édition complète d’un recueil poétique, pour en brûler tous les exemplaires.” Waar Van Ostaijen hiervoor het geld gehaald zou hebben en waar Raes deze apocriefe anekdote oppikte wordt er nergens bijverteld, maar dat deze actie als voorbeeldig gedrag gecatalogeerd stond bij de jongeren in de jaren vijftig blijkt uit de zin die meteen volgt op die over de boekverbranding: “Il a été vraiment et pleinement

le précurseur de la moderne poésie avant-gardiste en Hollande et dans les Flandres.” [Raes 1956:136]

Tijd en Mens dreigde intussen een parodie van zichzelf te worden. De nummers lieten steeds langer op zich wachten en wanneer ze dan toch verschenen, bevatten ze geen belangwekkende ontdekkingen maar vertaalde teksten van ‘oude’ modernisten als Paul Klee of Walter Gropius. Hoewel Hugo Claus voorbehoud had aangetekend [Joosten 1996:453,462], werden in nummer 23 van het blad zelfs zogenaamd experimentele verzen van de tot dan toe erg traditioneel dichtende Jan Schepens afgedrukt. Schepens had zich als mede-initiator van het jongerendebat weliswaar duidelijk voor de vernieuwing van de Vlaamse poëzie uitgesproken (cf. 5.2),³³ maar niemand verwachtte dat hij die ook zelf zou hebben willen forceren. Zijn in alle opzichten tweedehandse bijdrage ‘Zang – en fluitoefeningen’ kwamen in de zomer van 1955 sowieso al bepaald belegen over.³⁴

de
nadagen
van Tijd
en Mens

laat mij nog gras zijn gruis zijn grind
opstandeling verstandeling vondeling
KIND

nog kind te zijn
spelend met de woordenknikkers
kijkend wat in de buik der woordenpoppen steekt
vingerstrelend in de haren van het gras
pulkend aan de neus van alle raadsels
likkend aan de confituur van de zinboterhammen

[Schepens 1955:112, cursivering gb]

Deze onhandige mix van Van Ostaijenthema’s en Brunclairbeelden wekte uiteraard zowel lachlust als frustratie op bij de nieuwlichters die door Tijd en Mens waren geweigerd. Paul Snoek, bijvoorbeeld, had het in het nieuwe jongerenblad *gard-sivik* met onverholen ironie over “een mijlpaal in de geschiedenis van de modernistische vlaamse poëzie” [Snoek 1956b:32] en hij benadrukte dat deze publicatie hem eens te meer met de neus op de feiten had gedrukt: Schepens was en bleef zijn leermeester. [idem:33] Dit nauwelijks verholen cynisme was niet onbegrijpelijk. Snoek had al erg jong geprobeerd om zelf naam te maken als dichter, maar was door hét modernistische cénakel bij uitstek keer op keer geweigerd. Het moet bepaald wrang geweest zijn om te zien dat een *arrière-gardist* als Schepens wél werd toegelaten. En hoewel Jan Walravens in *waar is de eerste morgen?* (1955) naast de peetvaders van de beweging (Gezelle, Van Ostaijen en Burssens) en de Tijd en Mens’ers ook jongeren als Gils, Snoek, Van Ruysbeek, De Roover, Durant en Du Bois had opgenomen, gingen links en rechts toch stemmen op van auteurs die de positie van Walravens betwistten en dus ook zijn visie op de moderne poëzie. In het zesde en voorlaatste nummer van *taptoe* beweerde ene Rud Sondag – volgens Joosten een pseudoniem van Korun [Joosten 1996:524, noot 145] – dat zowel de kritiek als de experimentele poëzie in Vlaanderen moesten onderdoen voor de Nederlandse. [Sondag 1954:1-6] Zelf probeerden ze er in het blad alles aan te doen om de nieuwe generatie een forum te geven. Waar ze vroeger relatief

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

gevestigde auteurs als Van de Kerckhove en Wauters publiceerden, ruimen ze nu plaats voor Rudo Durant, Simon Vanloo, Paul Snoek en Gust Gils. En wat korte tijd later twee kampen zouden zijn (*De Tafelronde* versus *gard-sivik*, met Vanloo/Possemiers er ergens halfweg tussenin, cf. 5.4 & infra) vormde in de laatste nummers van *taptoe* nog even één post-Tijd en Mens-front. Ook toen *De Kunst-Meridiaan* (voorheen: *De Meridiaan*) in 1955 een overzichtsnummer bracht van “de jongste vlaamse poëzie” waren die jongsten uit *taptoe*, *gard-sivik*, Durant en zelfs de voorheen eerder “traditioneel” ingestelde Pieter Aerts [Brems&De Geest 1989:41-42] opnieuw verenigd. Walter Korun werd gevraagd een inleiding te schrijven en zijn ‘that saturday-afternoon as i was walking to myself’ kreeg op die manier iets van een manifest van een nieuwe generatie, hoewel hij zelf uitdrukkelijk aangaf dat “deze jongeren nu eens geen groep vormen.” [Korun 1955:88] Ook hier zocht de auteur nadrukkelijk aansluiting bij de Nederlandse experimentelen, onder meer omdat zij “de humor” altijd een belangrijke plaats hadden gegeven in hun werk. [idem:86]³⁵ Het was Korun hier niet om loze grapjasserie te doen, maar om een luchtige sfeer die hij bij de gewaardeerde vrienden van *Tijd en Mens* niet altijd terugvond. Bij Claus vond hij die wel, maar die was voor Korun duidelijk sowieso buiten categorie. Zijn taalkracht en zoektocht naar “sleutelwoorden” die aan de gedichten “de oerkracht [...] van een ondergrondse rivier” moesten geven maakten een diepe indruk op Korun [idem:85], maar veel meer nog was hij geporteerd voor de levensvisie die uit Claus’ werk sprak. *De hondsdagen* vond hij “de grote roman van na de oorlog” omdat de voor de jongeren alomtegenwoordige leegheid daarin als zeer vanzelfsprekend werd voorgesteld. [idem:87] En daarin school dus een ander cruciaal onderscheid met de resterende *Tijd en Mens*’ers: “Als Jan Walravens dus wil dat de moderne dichter in de stilte van de woorden de noden van zijn tijd en zijn volk uitdrukt, geldt dat zeker niet voor dezen die niet inzien waar de noden zijn.” [ibidem] Dit morele verschil had uiteraard ook een poëtische kant. Walravens had zelf altijd geprobeerd het onverzoenbare – autonomie en ethiek – te verzoenen (cf. 5.3), maar voor Korun was dat niet langer een probleem: “Wat nu de grote noden van deze tijd betreft, en het besef dat God dood is, het laat me bitter koud en heeft weinig met echte poëzie te maken, hoogstens een toevallig verband.” [idem:83, cursivering gb] Bijgevolg kon hij zich helemaal concentreren op de technische en theoretische aspecten van de moderne dichtkunst en op dat vlak, zo blijkt, loopt zijn verhaal opvallend parallel met dat van Walravens. Ook Korun heeft het over “hoe een beeld autonoom kan bestaan, hoe het niet noodzakelijk in functie van het gedicht moet staan, maar het gedicht zelf kan zijn” [ibidem] en hoe de dichter met woorden moet proberen “zichzelf en de verborgen krachten die door alle mensen stromen, te benaderen.” [idem:81] Het direct beeldende beeld en het woord dat het onverzoenbare verwoordt – dat was de poëtica van de experimentelen, maar ook die van Van Ostaijen. In Walravens’ ‘4 scherven van 1 inleiding’ bij *waar is de eerste morgen?* werd op die link met Van Ostaijen expliciet gewezen, zij het dan in een context waarvan het zeer de vraag is of Korun zich ermee kon vereenzelvigen. Walravens beweert immers dat – ondanks alle verschillen tussen de eerste en de tweede generatie experimentelen in Vlaanderen – “de kern” van hun opvatting én van die van zowat alle voorgangers van “de universele beeld-poëzie”

(van Hölderlin tot Char, van Rimbaud tot Achterberg en van Gezelle tot Van Ostaijen) uiteindelijk was “haar sterke nostalgie naar de eerste zuiverheid, naar de vaste, principiele [sic] en originele schoonheid der dingen, naar de eerste aanrakingen in de eerste dag”. [Walravens 1955b:19] Dat zuiverheidsconcept had ook reeds zijn vorige poëtische bijdragen gekleurd (cf. 5.3), maar ook in dit opzicht lijkt Walravens eerder een tijdgenoot van Rutten en Westerlinck dan van de op dit vlak veeleer sceptische dichters die – vanaf het vierde nummer eind '55 samen met de ex-taptoe'ers Korun en Du Bois – het tijdschrift *gard-sivik* zouden uitgeven. Zowel de zuiverheid van het gedicht als de verbeelde, metafysische zuiverheid werden daar ter discussie gesteld. En ook voor hen was Van Ostaijen een belangrijk voorbeeld.

In een autobiografische notitie uit 1972 beweerde Paul Snoek (1933-1981) dat hij zijn “eerste verzen onder invloed van Kloos, Moens, Van Ostaijen” had geschreven op het Klein-Seminarie van Sint Niklaas. [Snoek 1974:6] Of hier Snoeks onbetrouwbare geheugen dan wel zijn eeuwige mythomanie meespeelden is onduidelijk, maar dit trio lijkt net iets te veel op een achteraf-constructie van een overtuigend iconoclast. Met Kloos, Moens en Van Ostaijen zou de jonge Snoek immers meteen hinkstapsprongsgewijs de verschillende vernieuwingsbewegingen van de Nederlandstalige poëzie tussen 1880 tot 1950 hebben doorgeemaakt: romantisch-gebonden, romantisch-ongebonden, organisch-modernistisch. Die elementen zijn weliswaar in zijn werk terug te vinden, maar zijn ongebundelde vroege gedichten wijzen toch vooral in een andere, veel klassiekere richting. Zo droeg hij ‘Tussen Latem en Deurle’ op aan Firmin Van Hecke (“Wij wandelden en zwegen / en zwegen naast elkander voort”) en verwerkte hij – net als zovele Vlaamse dichters voor hem – zonder enige vorm van ironie of pastiche een pseudo-middelnederlands vers in dit gedicht (“Hi was een oud ghedaghet man. / Wij wandelden en zwegen heen.”) [Snoek 1982:636] Kloos had hij intussen wel degelijk gelezen en licht-surrealistisch getransformeerd (“Ik ben een lichtvis in het diepste van de zee” [‘Diepzeevis’, idem:638]) en ook de typische tics van Van de Woestijne had hij zich eigen gemaakt (“Ik ben de volgezogen zware spons, / die in haar natte vlees het knijpend zindren / van uwe vingers voelt” [‘Spons’, idem:653]). De jonge dichter kreeg in deze jaren (1950-1952) les van Anton van Wilderode en ook diens poëzie kende al gauw geen geheimen meer voor hem.³⁶ Waarschijnlijk was het diezelfde Van Wilderode die zijn jonge leerling binnenloodste bij *Nieuwe Stemmen* en *Dietsche Warande & Belfort*; Snoeks gedichten in *Nieuwe Stemmen* werden nog afgedrukt onder zijn eigenlijke naam (Edmond Schietekat) en dat gold ook voor het handvol verzen dat van hem in *De Tafelronde* werd gepubliceerd. In dat tijdschrift verscheen onder meer het geciteerde ‘Spons’, maar enkele maanden later ook het veel modernere ‘Diagnose’, waarvan dit de slotstrofen zijn:

in de onderwereld van mijn huid
 jeuken franjehanden.
 langzame handen
 trage nagels
 halvemaagdenburgseballenborsten
 plexiglasskeletten

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

ik tel
 mijn ontelbare vingers
 dagenlang
 [idem:66o]

Hier heeft duidelijk een bekering plaatsgevonden. De elegische sonnetten-dichter is plots een modernist geworden. De derde schakel in de evolutieketting (Van Ostaijen, dus) lijkt verwerkt. Deze razendsnelle ontwikkeling had zich vooral onder invloed van zijn versverworven vriend Adriaan de Roover voltrokken. Die was al vroeg in de jaren vijftig helemaal in de ban van de Nederlandse atonalen (cf. 5.4) en zijn leergierige collega raakte snel overtuigd. Al gauw dichtte Snoek helemaal in de trant van Lodeizen, Lucebert, Andreus en Campert. “Technisch was Snoek zeer sterk en hij had een enorm assimilatievermogen,” verklaarde De Roover later. [in Leus 1983:29] Hij wist waarover hij het had – de geciteerde strofen hadden immers niet misstaan in zijn eigen *woordschurft* (cf. 5.4).³⁷ Voor hij het goed en wel besepte, zat dus ook Paul Snoek gevangen in het atonale web én, bijgevolg, in het conflict tussen moderneren & klassieken dat in deze periode *De Tafelronde* beheerste (cf. 5.4) Anders dan Paul de Vree en De Roover had de jonge Snoek echter geen zin in compromissen. Op 2 maart 1954 liet hij De Roover weten: “Paul de Vree en de pastoors en nonnekens zijn water en vuur, en ook uw poesie en de ultra-versleten verzen van Vertommen kunnen niet samengaan.” [in idem:47] Snoek trok zijn conclusies en zocht – net als Adriaan de Roover zelf overigens (cf. 5.4) – contact met dé goeroe van *bevrijd Vlaanderen*, Jan Walravens. Al op 10 september 1953 schreef hij hem dat hij graag in contact zou komen met de auteurs van *Tijd en Mens*: “Verschiet a.u.b. niet, ik ben nog zeer jong. Verwacht van mij dus niet dat ik me zal verklaren en verdedigen in academische termen en de nodige ismen en anten. Toch heb ik begrepen wat poesie moet zijn, dat ze tegen de plaasteren-heilig-hart-beeld poesie moet zijn, ik schrijf op mijn manier (ik zoek er tenminste naar).” [Snoek geciteerd in Leus 1983:56-57] De geëerde redacteurs van *Tijd en Mens* vonden blijkbaar dat de jonge Schietekat onvoldoende gevorderd was in zijn zoektocht en ze weigerden zijn inzendingen keer op keer. Snoek liet zich echter niet afschrikken en hij bleef Walravens bestoken met brieven waarin hij hem om uitleg verzocht aangaande de experimentele *doxa*, aangaf dat hij zelf nog veel te leren had en – eens te meer – vroeg om bij het enige “echt experimenteel-atonaal of progressistisch tijdschrift” toegelaten te worden. [idem:48-50]³⁸ Intussen broedde hij met zijn vriend Paul Possemiers (die soms het pseudoniem Simon Vanloo gebruikte) op plannen voor een eigen tijdschrift, *Patroelje* [idem:50], maar dat is er nooit van gekomen. Snoek en Vanloo richtten samen met Gust Gils, Hugues C. Pernath én oud-*Tijd en Mens*'er Tone Brulin in 1955 wel *gard-sivik* op (cf. infra), blijkens de inleiding bij het eerste nummer vooral om de jongeren een publicatiemogelijkheid te geven lós van *Tijd en Mens*.³⁹ Op dat moment was Snoek echter al officieel gedebuteerd. Bij De Sikkel was immers inmiddels – waarschijnlijk na bemiddeling van Jan Walravens [Leus 1991:11] – *Archipel* (1954) verschenen. Deze bundel bevatte veelal korte vignettes zonder al te veel lyrische pregnantie maar met veel bedoelde sfeerschepping, die soms duidelijk aan die van Van Ostaijens *Nagelaten Gedichten* refereerde (“Hoe-

ven staan / als paalwoningen / in de mist” [Snoek 1982:20]). Dat geldt bij uitstek voor ‘Dorpsavond’, dat tot in zijn titel (vergelijk: ‘Het Dorp’, ‘Valavond’, ‘Avondgeluiden’ & ‘Onbewuste Avond’) Van Ostaijenallures aanneemt:

Alle mooie dingen zijn wonderbaar
 en ver als men ze verlangt
 een watertoren vol avondgeluk
 en liefde van haar nooitgevoelde handen.
 [idem:36]

Net als bij Van Ostaijen is de vervulling van de wensdromen *nét* niet binnen handbereik en ook hier wordt deze mededeling afwisselend in beelden en bijna-expliciete statements gedaan.⁴⁰ Dat in deze gedichten dezelfde zoekende Snoek aan het woord is als in zijn brieven aan Walravens blijkt uit het weifelachtige modernisme van een strofe als “De ogen / van de scherpe mensen / vielen als hete kogels / door mijn vlees.” [idem:24] De expliciete belijdenislyriek wordt slechts ternauwernood gecamoufleerd door lichtexperimentele beeldspraak. Het blijft, kortom, Vijftigerspoëzie voor beginners. Al te vaak laat Snoek zich verleiden door wat hij in een brief aan Walravens zelf “woordformatie (experimenteel dan)” noemde [in Leus 1983:48]: al te geforceerde neologismen en samentrekkingen zoals die, in gematigder vorm, ook bij Van Ostaijen voorkomen. In ‘Walking my baby back home’, bijvoorbeeld: “Momentopnamenauto’s / schichten / doorheen de hammondorgeltonen / langs de autostrade / en in de strakke regenboogolympiade / boven de donkerblauwe badstad / ploffen / avondwindtennisnetballen / dood”. [Snoek 1982:32] Of in ‘Rumba’: “Luister naar trammelodieën / en karbassen naar autoremviolen / en rolluikpizzicato’s”. [idem:56] In hun schijnbaar achteloze woordgespeel lijken Snoeks verzen soms op die van Burskens (“De wolga weegt zwaar / de wolga waar Olga / in een woonwagen / aan het water woont / waar zwarte wegen naast / de zware wolga gaan” [‘Boottrekkerslied’, idem:39] of “Mijn volle handen / [...] / vermengen zich en beven / als twee armeloze handen / anders / dan twee handen in het leven” [‘Chinees gedicht’, idem:60]); elders wisselt hij binnen hetzelfde gedicht de humanitaire retoriek van Moens (“Witstille duiven / [...] / verkondigen de vrede / in een psalmendialoog”) af met typisch expressionistische alliteraties (“Kinderen op hun schommelpaarden / wuiven wieroken naar de dag”) en Burskensachtige chiasmen en verschuivingen van beelden (“Maar glazen mensen / in een palmen mens verborgen / houden ingepalmd / hun glazen maandagadem in” [‘Palmzondag’, idem:47]).⁴¹ We zien hier een dichter aan het werk die zijn instrument de taal is, en niet de moraal. Ook voor hem is poëzie in eerste instantie woordkunst. Het typerende accentverschil tussen Van Ostaijen en de Vijftigers wordt echter ook door hem bevestigd. In zijn bijdrage tot de door Boon georganiseerde reeks ‘Plaats voor de jongeren’ stelt hij in *Vooruit*: “De gedichten die wij schrijven, hebben hoofdzakelijk een causaliteit, die gebaseerd is op de associatie van beelden. Zo zijn het de beelden die het woord en de metafoer hebben verdrongen en in hun rol een autonome functie vervullen in de ontwikkelingsgang, de tempus van een gedicht.” [Snoek 1956a] Met die vermelding van het

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

woord geeft hij het verschil aan met Van Ostaijen, al is het natuurlijk zo dat ook Van Ostaijen beelden op een associatieve manier gebruikte, zelfs al in *Het Sienjaal* (cf. 2.2.1, 2.3, 2.5, 5.3, 5.4, supra, infra & 6.1). Dat hij zelf overigens ook vertrekt vanuit woordassociaties, gaf Snoek aan in een lezing die hij halverwege de jaren zestig in Leuven hield: “Mijn vertrekpunt is een woord dat een woord meebrengt, enzovoort. Ik schrijf dus alleen maar omdat ik af en toe eens een woord vind dat mij bijzonder boeit en treft en dat ik tracht in verband te brengen met andere woorden of dingen die mij treffen.” [in Scheer 1966:7] In *Archipel* nam Snoek ook het ‘Bizar gebed van een Mi-Zi-Mu’ op – het gedicht waarmee hij in *De Tafelronde* had willen afrekenen met zijn katholieke afkomst. “Het is dit gedicht namelijk dat mijn ommekeer verduidelijkt en als het ware in een congolees beeld hult om daarna stilaan het heidens motief van het gedicht als mijn overtuiging te werpen voor de lezer,” schreef hij eind oktober 1953 aan Walravens. [in Leus 1983:57] Het gedicht in kwestie lijkt soms een mysteriegodsdiensachtige variant op Van Ostaijens litanie voor Asta Nielsen in *Bezette Stad* (“Zwarte madonna / houten kongolievrouw / ik zie uw apegelaat / van antropomorf / uw kind is een aap”) maar het was waarschijnlijk vooral bedoeld om door een schokeffect de dichter los te rukken uit zijn braaf-virginaal milieu.⁴² In de vroege jaren vijftig was er in Vlaanderen immers geen betere manier om zichzelf onafhankelijk te verklaren dan door het katholieke geloof af te zweren ten voordele van als ‘primitief’ en heidens beschouwde negerfetisjen; dat de dichter voor de beschrijving van zijn ‘nieuwe religie’ toch nog gebruik maakte van christelijke iconen en terminologie zal waarschijnlijk eerder als extra blasfemisch dan als verzachtende omstandigheid zijn geïnterpreteerd (“zwarte bantoemadonna / nu zijt gij een der houten dogma’s / van mijn lianengeloof” [Snoek 1982:55]). Snoeks voorliefde voor Afrikaanse beelden en ritens paste niet alleen in het bijvoorbeeld ook door COBRA aangezwengelde klimaat waarin alles wat primitief, spontaan en niet-rationeel-westers was, werd toegejuicht; ze lag ook helemaal in het verlengde van de hype rond ‘negerplastiek’ in het interbellum (Picasso, Carl Einstein, Paul Guillaume, Van Ostaijen). Hetzelfde primitivisme spreekt uit het weinig subtiel ‘Makakkenwijsheid’ getitelde gedicht, waarin de van Van Ostaijen bekende thematische opbouw in deel B plots klinkt als het steenkoolnederlands uit een migrantenmop:

Blanke manman
 zon groot zee klein
 zee klein zon groot
 zee groot zon klein
 zon klein zee groot
 want vele woorden
 in blankemanzee
 zwijgen
 zwijgen.
 [idem:59]

De wijsheid uit de titel en het kleuternederlands zijn echter niet zonder betekenis. In deel A vraagt iemand (een blanke, kan worden vermoed) aan een

“pygmeë” of hij de in het Westen bouwvallig verklaarde “babelbuilding” kent en “de zee/ waar vele woorden zijn / verborgen in schelpen en / gezonken-duikbootwier”. [ibidem] Dat die pygmeë in deel B repliceert dat die “vele woorden” in de “blankemanzee” zwijgen, suggereert dat het juist de blanke, rationele omgang met taal is die volgens hem voor onbegrip zorgt. Snoek legt de pygmeë vervolgens een veel intuïtiever en op het eerste gehoor onbegrijpelijker taal in de mond die toch duidelijk als alternatief naar voren wordt geschoven. Dat in B steeds tegengestelde adjectieven bij de zee en de zee worden geplaatst is immers slechts in schijn verwarrend; of beter: het is niet verwarrender dan de werkelijkheid zelf. De pygmeë beseft (en dat is dan zijn “Makakkenwijsheid”) dat de betekenis van een woord relatief, want contextgevoelig is. De vaste betekenis die aan woorden wordt gegeven in de westerse woordenboekenwereld is dus ‘vals’; ze strookt niet met de immer fluctuerende realiteit. Tegelijk is ze natuurlijk ook uitermate on-poëtisch, aangezien het de dichter juist te doen is om de vele resonanties van het woord en de steeds wisselende betekenissen die ze kunnen opwekken. De dichter “is een roeste tramper / zonder moederhaven” stelt Snoek zelfverzekerd-romantisch in het slotgedicht van zijn debuut. Het gedicht noemt hij er “het eindeloze woord”. [‘De dichter’, idem:63] Uiteraard had Snoek toen nog geen weet van het proteïsche, steeds veranderende en aanpassende dichterschap dat hij de volgende decennia zou ontplooien, maar dat zekerheden en constanten er geen deel van zouden uitmaken kon toch al worden vermoed.

Ook Van Ostaijen heeft zichzelf als dichter voortdurend heruitgevonden, maar waar hij dat veelal onder invloed van of parallel aan zijn theoretische ontwikkeling deed, heeft Snoek zich nooit echt met het expliciteren en doordenken van zijn poëtica beziggehouden. “Mijn poëtica wordt na het schrijven van een nieuw gedicht telkens weer zo diepgaand gewijzigd [...] dat ik bij nader inzien luidop moet bekennen dat ik nooit een of andere theorie in mijn gedichten heb willen huldigen, laat staan vormgeven of verdedigen. Ik ben een dichter van gedichten en niet de opsteller van een lastenboek volgens hetwelk mijn gedichten moeten worden opgeschreven.” [Snoek in Leus 1991:63] Dat verklaarde hij in een onuitgegeven toespraak die hij begin jaren zeventig hield. De ironie van het verhaal wil echter dat hij deze, in wezen theorievijandige, uitspraak legitimeerde met een citaat van Van Ostaijen, dé oppertheoreticus van de Vlaamse poëzie. Het betreft een passage uit het eerste deel van de ‘Gebruiksaanwijzing der Lyriek’ waarin Van Ostaijen zich verzet tegen het overdreven belang dat in Vlaanderen-Atupal gehecht wordt aan de persoonlijkheid van de dichter. “De lyricus, de dichter is alleen door zijn lyriek te situeren,” stelt hij. [IV:371] Het is een intussen bekend standpunt: niet de ethische premissen, niet de goede bedoelingen, niet het ware lijden van de dichter tellen, enkel en alleen het gedicht zelf. Snoek citeert enkele zinnen die even verderop in het essay staan: “de dichter, de zich manifesterende dichter is slechts een soort zitpenning van zich-zelf. Gedichten zijn slechts de uiterlijke tekenen van de aanwezigheid des dichters, zoals b.v. de inkt in sommige gevallen de inktvis verraadt.” [IV:372/Snoek in Leus 1991:63] Dat Vlaamse woord “zitpenning” heb ik altijd vreemd gevonden in deze context. Verwijst Van Ostaijen hier ironisch naar de schamele financiële beloning die een dichter voor zijn werk kan ontvangen? Wellicht niet. ‘Zitpenning’ betekent vol-

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

gens Van Dale “presentiegeld”, het geld dat je krijgt omdat je ergens aanwezig bent. Zo kan je ook ‘representatievergoedingen’ krijgen. En daarover gaat het dus: iets wat in de plaats staat/komt van iets anders. Als “de zich manifesterende dichter” – de dichter die dicht – een “zit-penning” is van zichzelf, betekent dat dus dat de dichter niet samenvalt met zichzelf. Net zoals het woord niet samenvalt met het ding waarnaar het verwijst, zo ook valt de dichter niet samen met de mens en valt het gedicht niet samen met de dichter. Er is uiteraard wel een band tussen hen, net zoals er in de vergelijking die Van Ostaijen zelf geeft, een verband is tussen de inkt en de inktvis. Van Ostaijen herformuleert hier bijgevolg voor de zoveelste keer zijn theorie over de ontindividualisering, maar hij doet dat deze maal vanuit een omgekeerd standpunt. Net zoals (in de standaardversie van die theorie) het gedicht nooit helemaal los kan worden gezien van de ik die het maakt (cf. motto 2.5), zo ook kan de dichtende/zichzelf manifesterende ik nooit rechtstreeks geassocieerd worden met zijn gedichten. Snoek nu, gebruikt dit citaat om zijn gehoor “te waarschuwen dat het alleen maar wegens mijn poëzie is dat ik hier als dichter aanwezig ben en niet wegens mijn theorie over de dichtkunst in het algemeen.” [in Leus 1991:63] Dat was waarschijnlijk niet de bedoelde implicatie van het geciteerde fragment; Van Ostaijen had het immers niet over poëzietheorie.⁴³ Hij zou wellicht zelfs beweren dat Snoek in dat geval maar beter helemaal had kunnen wegblijven, aangezien er dus ook geen rechtstreeks verband kon zijn tussen de sprekende dichter Snoek en zijn gedichten. En dat zou Snoek dan weer niet ontkend hebben. Het ontbreken van die band verleende hem immers de vrijgeleide om wat in het wilde weg te kletsen. Het vervolg van zijn lezing ging dan ook niet over poëtica’s, maar over de soorten dichters die hij kende (“roekeloze epigonen, ongevaarlijk revolutionaire kamergeleerden”...), over de reden waarom hij zelf, ondanks die weinig flatterende collega’s, dan toch nog gedichten schreef (omdat hij “het niet kan nalaten” [idem:64]), en over de in het begin van zijn toespraak al vermelde onmogelijkheid voor hem om een vaste poëzieopvatting te hebben: “In mijn gedichten beleef ik mijn vernieuwing, mijn evolutie, ook mijn aftakeling, mijn nutteloze betrachting in dit leven zo lang mogelijk de dood te overleven via schijnbewegingen en zelfbedrog.” [ibidem] Snoek zag het gedicht dus als een ideaal vehikel om maskers uit te proberen en inconsequent te zijn. Dat is hem aardig gelukt, want de volgende decennia zou hij voortdurend van stijl én mening veranderen. In *Ik rook een vredespijp* (1957) is hij nog optimistisch, geëngageerd en constructief: “Ik zal [...] / de schepper worden van / een luchtkasteel, / want ik beschik / over de zachte handen / van een uitvinder.” [‘Het luchtkasteel’, Snoek 1982:178] Het stukje dat ik weglief in dit citaat is echter niet zonder betekenis: hij zal dit doen “voor ik verander / in een steen, een dier / of in een slingerplant”. [ibidem] Dat standvastigheid niet zijn sterkste kant zou zijn (tenzij dan als steen, levenloos) was dus al vroeg duidelijk. Met *De heilige gedichten* (1959) was het al meteen goed raak; zo’n titel geven aan je boek en het dan wagen te lachen om het wereldberoemde trio godsdienst, vorst & staat... De bundel bevatte inderdaad een reeks ironische of zelfs groteske gedichten, van het type dat in Vlaanderen sinds Van Ostaijen enkel nog door Burskens en Gils was beoefend (cf. 2.5, 3.2, 5.3 & infra). Snoek schreef ze tijdens zijn legerdienst in Duitsland en die confrontatie met de

Belgicistische tucht maakte blijkbaar enige baldadigheid in hem los: “Vlaanderen in uw mayonaisen klooster, / dit is een raad ijsvrij van waarheid: / ‘Kleine slangen maken nog geen grote, / (of om het met de generaal te zeggen) / *O mes soldats, démobilisez-vous plus.*” [uit ‘Generaadsel’, idem:231] Snoek voelde zich sterk aangetrokken door het groteske en zou halfweg de jaren zeventig overigens in opdracht van Roland Verhavert een scenario maken voor een (bij mijn weten nooit gerealiseerde) verfilming van Van Ostaijens *De Bende van de Stronk*.⁴⁴ De kritiek had het nochtans niet zo begrepen op zijn ‘afwijkende’ gedichten: “Ja, humor, sarkasme snappen ze niet, je moet schrijven over eenzaamheid, schoonheid, die hele neo-romantiek is een smartlappenkultuur. De traditie van de zoetwaterpoëzie is er bij ons nog altijd niet uit. Vroeger werd Van Ostaijen nergens aanvaard. Alice Nahon vonden ze veel beter. En hetzelfde herhaalt zich.” [in *De Coninck* 1976:31,34] Dat verklaarde Snoek een kleine twintig jaar later, toen de neo-romantiek in volle bloei was in de Nederlandstalige poëzie. Deze uithaal belette hem echter niet om twee jaar later in een ander interview, naar aanleiding van een vraag over het neo-romantische karakter van *Welkom in mijn onderwereld* (1978) te beweren dat hij zelf “altijd romantisch geweest” was en dat hij zelfs “de meest romantische onder de Vlaamse dichters” was. [Billiet 1978:2] De borstkas waarmee Snoek zo graag pronkte tijdens fotosessies was zó breed dat er veel meer dan twee *Seelen* tegelijk in pasten.

Met zijn voorkeur voor het niet-rationele en speelse woord stond Snoek duidelijk niet alleen in de vroege jaren vijftig. Misschien was dit zelfs een van de weinige bindende factoren tussen de verschillende *gard-sivik*-medewerkers. Dat blad, uitgegeven door de gelijknamige vereniging ter bevordering van de *avant-garde*kunst, verscheen voor het eerst voorjaar 1955 onder redactie van Tone Brulin, Gust Gils, Hugues C. Pernath, Paul Snoek en Simon Vanloo (zoals gezegd, Paul Possemiers, cf. 5.4). In de inleiding bij het eerste nummer stelden ze uitdrukkelijk de lezer niet met “holle slagzinnen en programmaverklaringen” te willen doodslaan [gard-sivikredactie 1955a], maar na enkele nummers waarin ze voornamelijk proza, poëzie en een toneelstuk hadden gepubliceerd van jonge auteurs die (met uitzondering van Brulin en Willy Roggeman) niet tot *Tijd en Mens* waren toegelaten, voelden ze toch ook de nood om zichzelf explicieter te profileren én te verdedigen tegen de kritiek die het blad al snel had geoogst. De aangewezen persoon om dat te doen was de geboren theoreticus en essayist René Gysen (1927-1969) die al snel de geleerden was komen versterken. Met veel gevoel voor ironie en verontwaardigde trots beaamde hij de kritiek als zou het blad zich specialiseren in baarlijke nonsens, als zou het de poseurs van medewerkers enkel om het snelle gewin te doen zijn en als zouden ze inderdaad door Moskou betaald worden “om de bisschoppen te bedroeven en het gezonde deel van vlaanderen te verwarren.” [Gysen 1955:28⁴⁵] Hij moest het hier wel mee eens zijn: “blijft nochtans het feit dat het enige nieuwe wat thans te zeggen blijft noodzakelijk en onafwendbaar tegen alle goede zin in gaat.” [idem:29] De “goede zin” had namelijk zelf tot Hitler geleid en had dus niet langer recht van spreken. Zowel de toonzetting als de consequent gebruikte kleine letters (“vlaanderen” [sic]) zijn tekenend: hier spreekt iemand uit een generatie die wars is van alle groot-

gard-sivik
&
René
Gysen

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

spraak en pathetiek, en die vol zelfvertrouwen op een andere manier aan cultuur en politiek wil doen. Meer dan honderd jaar na de dood van vader Jan-Frans Willems en een halve eeuw na het pleidooi in *Van Nu en Straks* voor de kritische emancipatie van de intellectueel (cf. 2.1), blijkt de triomf van die Vlaamse Beweging ironisch genoeg op het moment dat de producten van de 'strijd' zich zo openlijk tegen (dit deel van) de Vlaamse erfenis keren.⁴⁶ In een wereld waarin alle waarden op hun kop werden gezet, sneuvelden dus voor-zeker ook de hoofdletters van vorst, god en vaderland. In 1956 schreef Gysen: "alles bij elkaar genomen is het vlaams nationalisme echter een verouderde vorm van de oe-oe kreet dit begint zelfs door te dringen tot de bosjesmannen". [Gysen 1956d:39]⁴⁷ En nog een jaar later publiceerde hij in het blad het gedicht '11 juli' waarin hij in een vloeiend *stream of consciousness*-parlando de in wezen pecuniaire obsessie van de Vlaamse Beweging ontmaskerde: "nee nee lowie veeleer een handig ventje van / suikergoed ja en in het midden de gele-digde / tooglade waarvoor godvergeten de bestolenen / tranen van aanbidding plengen ziedaar the / heart of the matter en niet de waardigheid / van de vlamming / houzee". [Gysen 1957a:30]⁴⁸ In zijn algemenere beschouwingen over kunst en poëzie ging het hem uiteraard niet zozeer om de Vlaamse Beweging dan wel om een algemene *ontwaardiging van alle waarden*. Met Nietzsche onder de arm ging hij – veel meer nog dan Walravens – tegen de keer in. Waar Tijd en Mens'ers als Walravens, Van de Kerckhove en Bontridder tussen de heldhaftige regels door vooral *bang* bleken te zijn ('Oei. Papa is dood. Zijn we nu écht vrij?'), duikt de fysiek nochtans al erg jong met ziekte geconfronteerde Gysen welhaast als een romantische proto-hippie het leven als *spel* in. Conform de – overigens ook met Van Ostaijen gelinkte – obsessie in de vroege jaren vijftig met 'het eerste zien van het kind',⁴⁹ trachtte ook hij de onschuld te herwinnen door het dualisme te verwerpen, ten voordele van een veeleer intuïtieve omgang met de dingen. Gezien de eens te meer razendsnelle burgerlijke restauratie na de ramp genaamd Wereldoorlog Twee, was dit een ambitieus program. Gysen besepte dat: "het is een volledige breuk met de huidige beschaving." [Gysen 1955:30] Maar hij wist natuurlijk ook dat hij niet de eerste was om deze breuk af te kondigen. Aan de hand van Jung & de psychoanalyse en Breton & het surrealisme probeerde hij het werk van zijn collega's in een langere traditie en bredere stroming in te schrijven. Gysens maatschappelijke oproeverhaal viel zo in dit essay, 'die aan de overkant', samen met een legitimatie van het tot dan toe onuitgesproken gebleven programma van *gard-sivik*. Een volgehouden exploratie van het onderbewuste en a-logische – dààr stonden ze voor en daaruit putten ze hoop en vertrouwen. Hun geliefde jazzmuziek bewees dat het kon: ontroering en opwinding als gevolg van wilde associaties die opborrelen van ergens zeer diep. Het conflict tussen autonomie en engagement waardoor Walravens geplaagd werd (cf. 5.3), kon door Gysen als een neptegenstelling worden ontmaskerd. Volledig conform de inzichten van de (intussen: historische) avant-garde uit het interbellum lag voor hem het engagement van het kunstwerk juist in zijn anders-zijn, in zijn onaangepastheid.⁵⁰ Het gevoel van vrijheid dat hierdoor werd losgemaakt zorgde net als bij de dadaïsten voor een explosie van creativiteit. Hier werd een voorschot op de *Golden Sixties* genomen en aan het welslagen werd niet getwijfeld. Gysen beweerde zelfs te voelen "dat we op één stap van de gouden

eeuw staan”. [idem:33] Niet langer beheerst door de afschuw die Walravens en co zo had getekend, maar vol geloof en enthousiasme kozen hij en zijn collega’s voor het nieuwe en onverwachte: “laat ons duidelijk partij kiezen voor het avontuur, zonder overmoed, maar ook zonder vrees.” [idem:37] Vanzelfsprekend was deze radicale *Gestaltswitch* echter niet. Gysen was niet zo naïef te denken dat het allemaal automatisch en zonder een totale inzet en engagement zou verlopen: “nogmaals. want dit is heel belangrijk, ge moet u helemaal geven, zo groot als ge zijt, onvoorwaardelijk.” [idem:32] Net zoals aan het begin van de 21ste eeuw *new age*-adepten hun boodschap verspreiden op gezag van (vaak positivistische en dus volgens hun eigen leer ‘foute’) wetenschappers, zo ook voerde Gysen Max Planck en quantum- en relativiteitstheorieën aan;⁵¹ ook filosofen als Whitehead en Eddington wezen volgens hem in deze richting: er zijn “primaire, vormgevende krachten, die men bijna mystiek noemen kan. er is een grens waar het empirische ophoudt.” [idem:34] Deze inzichten schiepen dus mogelijkheden, maar riepen in de kunstenaars tegelijk ook een diep besef van menselijke onvolkomenheid op. Van hieruit naar de *au fond* diep-pessimistische (poëtische) opvattingen van Van Ostaijen was het maar een kleine stap. Vooralsnog besepte Gysen dat zelf niet, maar zijn beschrijving van de lievelingsthema’s van de *gard-sivik*-auteurs kwam aardig in de buurt van een boedelbeschrijving van de *Nagelaten Gedichten*: “het heimwee naar het onbekende (of onbewuste), de angst de diepe levende betekenis te verliezen, het schilderen van triestige, dode landschappen (typische klimaat van een afgesplitst bewustzijn), de ontvankelijkheid voor oude verweerde dingen”. [idem:31] Het cruciale verschil met de dichters van vóór vijftig was dat de jongeren die beangstigende duisternis niet langer uit de weg gingen. In een volgend programmatisch essay probeert Gysen dit inzicht nog meer filosofisch te funderen en uit te werken. Met de zelfverzekerdheid van de ware experimenteel, noemde hij het ‘de poëzie begon in 1950’. Toen begon men immers korte metten te maken met het pretentieuze universalisme dat het Westen al sinds de oudheid beheerste en dat de kern van de socratisch-joods-christelijke traditie vormde. Eens te meer op gezag van Nietzsche stelde Gysen daar de apollinisch-dionysische tegenover, waarin het tragische en het komische tegen elkaar werden uitgespeeld en waarin alles wat bedreigend en onbegrijpelijk was niet werd weggefilterd maar juist werd geïncorporeerd en gethematiseerd. Gysen besepte echter ook wel dat zijn titel enigszins overdreven was; niet alleen Nietzsche, maar ook de surrealisten en de jazzmusici gingen, al dan niet bewust, van dezelfde premissen uit. In de Vlaamse poëzie had het daarentegen wel tot Claus, Van de Kerckhove, Gils, Pernath en Snoek geduurd. Technisch wordt deze poëzie – conform de gestelde ‘dionysische’ uitgangspunten – gekenmerkt door het “ontbreken van techniek”. [Gysen 1956c:31] Dat bedoelde de criticus uiteraard niet letterlijk; een Clausgedicht is even *technisch* als een van Hensen. Het is dat echter wel op een totaal andere manier. Het los-staan van de traditionele verstechniek blijkt bijvoorbeeld uit de *noodzakelijke*, organische groei van het gedicht (“zij groeit vrij en natuurlijk, niet gebonden door rijm, vaste maat of zichtbare draad [...] zij laat zich enkel binden door de noodzaak van het gestalte nemen” [ibidem]). Hetzelfde geldt ook voor de gebruikte beelden, vergelijkingen en woordspelingen; die worden niet langer bepaald door hun

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

eerstegraads mimetisch gehalte, maar door de zeer particuliere betekenis die ze hebben binnen de context van het vers. Gysen maakte in dit verband een nogal fors aangezet maar moeilijk kritisch te hanteren onderscheid tussen literatuur (concreet: de roman en “literaire gedichten” [idem:35], die socratisch en “werkelijk” [idem:34] zijn, en bestemd voor velen) en de poëzie (die “wezenlijk” is, appolinisch-dionysisch en zich richt tot “weinigen” [idem:35]). Enkel die tweede categorie verdiende volgens hem echt het predicaat ‘kunst’. Enkel die categorie paste bij deze tijd: “literaire gedichten verwerpen we niet alleen omdat we andere esthetische principes hebben. wij zijn andere mensen en daarom verkiezen we poëtische gedichten en halen onze schouders op voor andere. daarom begint voor ons de poëzie in 1950.” [ibidem]

Gysen & Van Ostaijen] In het volgende nummer van *gard-sivik* zag Gysen zich al genoodzaakt gas terug te nemen. Hij had namelijk een dichter-criticus ontdekt “van vóór 1950” en zijn naam was: Paul van Ostaijen. [Gysen 1957b:35] Gysen deed er voor eerst nog wat ironisch en zelfs wat schamper over (“Ziedaar iemand die we niet moeten verloochenen. (Een zucht van verlichting in alle kampen)” [ibidem]), maar al gauw blijkt dat hij die toon hanteert om intussen Van Ostaijen zo geruisloos mogelijk voor zijn eigen kar te kunnen spannen. Nooit eerder werd de dichter van *Het Eerste Boek van Schmoll* zo overtuig(en)d ingezet als gezagsargument. Alle inzichten die de jongeren hadden verworven en die nu nog steeds door de talrijke behoudsgezinde critici in twijfel of zelfs in het belachelijke werden getrokken, probeerde Gysen via hem te legitimeren. Hij camouflerde die agenda echter door de nadruk te leggen op de educatieve doeleinden van zijn introductie tot Van Ostaijen. Hier was iemand die verheldering kon brengen wanneer de *gard-sivik*-gedichten onbegrijpelijk of onzinnig werden bevonden. “Wie belang stelt in de opvatting van *gard-sivik* over poëzie, kan zich in volle vertrouwen wenden tot Paul van Ostaijen.” [idem:36] Waarna hij de erfenis van deze voorganger zonder meer voor ‘zijn’ blad opeist: “Want in *gard-sivik* is het (in vlaams verband) dat het werk van V.O. terug wordt opgenomen.” [ibidem] Gysen probeerde zo, via Van Ostaijen, niet alleen het werk van zijn vrienden uit de (kritische) wind te zetten, hij deed ook verslag van een tamelijk indrukwekkend geval van *herkenning* (cf. 1). De twijfel die hem tussendoor, tijdens zijn persoonlijke zoektocht, waarschijnlijk was overvallen, werd plots weggenomen: “Persoonlijk was het voor mij een bevreedende, tezelfdertijd onthutsende en geruststellende ervaring vast te stellen dat wat ik over de aard en de mogelijkheden van de poëzie kon ontdekken aan de hand van de experimentelen reeds allemaal gezegd werd, meer dan dertig jaar geleden.” [idem:35] Waarna een lijst voorbeelden volgde, gelardeerd met de gepaste citaten uit de kritieken en essays van Van Ostaijen: de manier waarop het bewuste en het onbewuste samenwerken tijdens de creatie (cf. 2.5); de beperkingen van de logica (cf. 2.3); het belang van de extase (cf. 2.2.2.2 & 2.5), die Gysen in verband brengt met het dionysische en zo – via Nietzsche – met de muziek, wat hem naar het door Van Ostaijen aangehaalde citaat van Walter Pater over “the condition of music” brengt (cf. 2.2.2.2); het ontbreken van een duidelijke metriek die echter allerminst een absolute prosodische vrijgeleide impliceerde (cf. 2.5). Los van deze elementen, die uiteraard erg belangrijk waren in het licht van de poëzie van zijn col-

lega's, waren Gysen tijdens zijn lectuur van het kritisch werk van Van Ostaijen echter ook nog een aantal aspecten opgevallen die zijn privé-interesse wegdroegen. Zo was hij erg onder de indruk van de manier waarop Van Ostaijen de geschiedenis en ontwikkeling van de verschillende ismes had weten te koppelen "aan de geestelijke evolutie." [idem:36] Van Ostaijen had zo immers kunnen aantonen dat de avant-garde niet zomaar een arbitraire of snobistische gril van malcontente jongeren was geweest, maar een uit aanwijsbare maatschappelijke ontwikkelingen gegroeide beweging. En het viel Gysen op dat de analyses van Van Ostaijen in dat verband nog altijd relevant waren. Was intussen immers niet gebleken dat ook de communist uiteindelijk een kleinburger was, waar het kunst en literatuur betrof? En was juist dat anti-burgerlijke geen basiscomponent van de moderne kunst? Gezien die duidelijke onderbouw waaruit deze kunst ontstaan was, lag het voor de hand dat er duidelijke parallellen bestonden tussen de verschillende avant-gardistische kunsttakken. En ook dat had Van Ostaijen aangetoond (voor de 'beeldende' en de 'dichtkunst', cf. 2.5). Ook de kunsthistorische en religieuze aspecten van zijn essays hadden Gysen kunnen boeien. "[P]oëzie is veel meer dan alleen maar poëzie," besloot hij [idem:38] en ook dat paste in zijn kraam: filosofie en politiek hadden hem altijd uitermate geïnteresseerd en dus viel het mee dat zijn poëtische leidsman allesbehalve een eenzijdige literaat was. En dat Van Ostaijen zich bovendien ook nog een bijzonder grappig én tegelijk toegewijd en principieel maar allesbehalve vooringenomen criticus had betoond – dat kon Gysen uiteraard alleen maar tot voorbeeld strekken. En dat deed het ook. Van Ostaijen kwam in Gysens essays uit de periode 1957-1958 geregeld aan bod. Zo schreef hij een uitermate spitante levensbeschrijving van deze "denker, dichter en stadsbediende" voor *Sodipa*, het maandblad voor het personeel van de stad Antwerpen. [Gysen 1957c:89]⁵² Hij situeerde Van Ostaijen ook expliciet als voorloper van de experimentele poëzie in een beschouwing voor het Brusselse studentenblad *De Geus*. Hierin probeerde hij net als in *gard-sivik* aan te geven waarin die nieuwe poëzie precies verschilde van de traditionelere, maar deze keer trachtte hij ook – zoals Van Ostaijen doorlopend had gedaan – te bepalen waar het raakvlak tussen de contemporaine maatschappij en de dichtkunst zich zou kunnen bevinden. Al in 'de poëzie begon in 1950' had Gysen er wat dat betreft op gewezen dat de poëzie zich slechts tot een minderheid kan richten; "volkspoëzie is slechts mogelijk in een beginnende cultuur, waar de scheiding tussen literatuur en poëzie zich nog niet voltrokken heeft." [Gysen 1956c:35] Dat standpunt lag dicht in de buurt bij wat Van Ostaijen over gemeenschapskunst had beweerd vanaf zijn essay over 'Modernistische dichters' (cf. 2.3); zijn grote liefde voor volksgedichten moet misschien wel als een uiting van nostalgie worden gelezen naar een periode die hij zelf nooit meemaakte (hij verwees als historisch voorbeeld van 'echte' gemeenschapskunst naar de piramides in Egypte [IV:173]). Dit alles impliceerde natuurlijk niet dat er géén maatschappelijke rol zou kunnen zijn voor de dichtkunst. Van Ostaijen benadrukte in zijn late jaren zowel het entertainmentgehalte (de goochelaar, de verrassing, het plezier) als – *bien étonné...* – het metafysische aspect (het uitdrukken van een bepaalde vorm van extase en het besef van uiteindelijke onvolkomenheid). Gysen vertrok van het tweede (de definitieve *breuk* die voor dat gevoel van onvolkomenheid zorg-

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

de⁵³), maar koppelde dat op een verrassende manier aan de zeer concrete verdediging van iets wat hem erg dierbaar was: de menselijke vrijheid. Hij zette zijn redenering op vanuit het overdonderende succes van de wetenschap en plaatste daar dan kanttekeningen bij. Dit was het probleem: de objectieve wereld van de wetenschap (door Gysen de wereld van het ‘en soi’ genoemd) was zich ook uitspraken gaan permitteren op een terrein waar het niet bevoegd is (het subjectieve, het bewustzijn, het ‘pour soi’) en daardoor was het grootste menselijke goed – de vrijheid – danig in gedrang gekomen. [Gysen 1957-1958:14] Door overal dezelfde causaliteits- en dus determineringsprincipes te poneren (uit a volgt altijd b), leek het alsof de mens gedoemd was en hij geen enkele ontsnappingsmogelijkheid meer had. Precies op dat punt situeerde Gysen het belang en het enjeu van de experimentele poëzie. Hij had het subject-objectprobleem doorgedacht en was tot de conclusie gekomen dat uitgerekend de poëzie het terrein is waarin zeer duidelijk blijkt hoe totaal de kloof is: “Nu staan de woorden in betrekking tot beide werelden, die van de ‘en soi’ en die van de ‘pour soi’. Een werkelijk dichter is van die waarheid vervuld, vermits zijn speciale begaafdheid op de taal gericht is.” [ibidem] In die taal blijkt immers telkens opnieuw dat het woord onmogelijk kan samenvallen met waar het naar verwijst. Er is – en ook dat was een inzicht dat het oeuvre van Van Ostaijen had gestuurd (cf. 2.3) – een onherstelbare breuk tussen het objectieve en het subjectieve. Aangezien de dichter die breuk doorlopend voelt en in zekere zin zelfs via het woord vertegenwoordigt, is hij de aangewezen persoon om er zijn voordeel mee te doen. En dat gebeurt in het experimentele gedicht waarin de kloof tussen betekenaar en betekende wordt gecultiveerd en de vrijheid zo opnieuw haar plaats opeist, los van alle logica en objectiviteit. Dit inzicht bevrijdde Gysen, zoals gezegd, van de door Walravens steeds opnieuw geuite eis tot ‘inhoud’ voor het experimentele gedicht. In een overzichtelijk schema “van de historiek der vlaamse experimentele poezie” vatte hij de kern van de autonomistische literatuuropvatting van *taptoe* en *gard-sivik* samen als “niets dan poëzie is meer dan poëzie”. [idem:15] Als de poëzie louter zichzelf is, overstijgt ze zichzelf automatisch. Het gedicht verzet zich tegen de ratio van het wetenschappelijke wereldbeeld door het imponderabele te bespelen. In een gedicht liggen de betekenissen van de woorden – anders dan in een wetenschappelijk artikel of in het woordenboek – niet vast; ze worden bepaald door de context. En ook op dit punt voelde Gysen zich gesteund door Van Ostaijen. Ook die had altijd beklemtoond dat de dichter zich niet tevreden mag stellen met de eerste-graadsbetekenis van het woord; de eigenlijke inhoud van het woord in het gedicht ontstaat door de plaats die het inneemt tussen de andere woorden en door de ritmische en sonore spanningen die spelen tussen die woorden.⁵⁴ Vandaar dat Gysen stelt dat in het gedicht de vorm inderdaad de inhoud bepaalt en niet andersom. “Alleen door hun resonansen, door ritme, klank, associaties enz. door de vrije vorm kortom bekommt de dichter een vrije werking der woorden, als niet gedetermineerde tolken van een niet gedetermineerd bewustzijn.” [idem:14]⁵⁵ Opnieuw: het moderne gedicht is autonoom. De vrijheid waar Gysen over sprak mocht door geen enkele eis van buitenaf beperkt worden. Wat dat concreet impliceerde voor, bijvoorbeeld, de kwestie vrije versus gebonden verzen, illustreerde hij aan de hand van, opnieuw, een

Van Ostaijencitaat: “Geen wetten der prosodie kunnen de wetmatigheid van het lyrische ritme uitdrukken. Nochtans is er een wetmatigheid. De jongere dichtkunst verkiest het dus de wetmatigheid tastend te benaderen dan wel een wet te accepteren waarvan zij weet dat zij het vraagstuk onopgelost laat.”⁵⁶ Als er al beperkingen zijn, dan worden die door het werk zelf opgelegd (opnieuw: door ‘noodzaak 2’ dus, cf. 2.2.1, 2.3, 2.5, 5.3).⁵⁷ Voor Gysen is de dichter dus niet zozeer een ‘ambassadeur der stilte’ zoals bij Walravens (cf. 5.3), maar een ambassadeur van en voor de vrijheid. In dat opzicht was hij misschien wel een ‘zuiverder’ Sartriaan dan Walravens.

Aangezien Gysen Van Ostaijens erfenis voor *gard-sivik* had opgeëist, kon hij er nu ook vrijelijk over beschikken in zijn poëtische strijd met andere auteurs en tijdschriften. In de zomer van 1957 moest *Njet* eraan geloven. De absolutistische weigering die de naam van dit tijdschrift impliceerde was Gysen nog wel enigszins sympathiek. De manier waarop de medewerkers dat ‘njet’ in de praktijk brachten, in hun gedichten zowel als in hun opstelletjes en kritieken, was dat echter al veel minder. Marcel van Maele en zijn collega’s waren té expliciet: “de naieveteit van *Njet* bestaat er in dat ze het onderscheid niet kennen tussen rechtstreekse en onrechtstreekse mededeling.” [Gysen 1957e:38] Ze maken, zo brengt Gysen Gezagsargument 1 in stelling, op die manier dezelfde fout als de humanitaire expressionisten ten tijde van Van Ostaijen en Burssens (cf. 2.3). Een citaat van Van Ostaijen uit zijn tweede *Karel van den Oever*-stuk moet dit alles extra kracht bijzetten. Nu had Van Ostaijen het daar – in casu [IV:364] – uiteraard over de poëzie van Van den Oever, die op geen enkel moment een formeel overtuigende manier had gevonden om zijn ‘inhoud’ mee te delen. Voor Gysen geldt dit argument blijkbaar echter net zo goed waar het essays betreft: de ware kunstenaar overtuigt doordat zijn ‘boodschap’ – als die er al is – impliciet verborgen zit in de tekst. Wanneer – en naar dit geval verwijst hij – de *Njet*’ers Elsschot willen huldigen en hem bij die gelegenheid al te familair ‘Fons’ noemen ontstaat er, door deze vormfout, een kortsluiting tussen de intenties en het resultaat. En precies hetzelfde gebeurt bij versregels als “Ik ben blind / en doof en stom / en schreeuw het uit: / kom nooit meer terug” uit Van Maeles *Rood en Groen*. [Van Maele 1972:21] Ze laten me volkomen koud, aldus Gysen, “hoe oprecht het gevoel van de dichter [...] ook moge geweest zijn.” [Gysen 1957e:38] Hiermee trad de criticus eens te meer letterlijk in de voetsporen van Van Ostaijen (cf. 2.5). En ook Gysens politieke vertaling van deze esthetische kwestie was verwant aan die van Van Ostaijen. Net zoals die de expressionisten indeelde in rechtsen en linksen (cf. 2.3),⁵⁸ zo ook noemt Gysen *Njet* rechts omdat het er niet in slaagt afstand te doen van de socratische, causale, directe uitdrukkingwijze: “daar het alleen door de onrechtstreekse mededeling, d.i. door wat tussen de lijnen staat, mogelijk is de beperkte horizont van zichzelf te transcenderen, veroordeelt *Njet* zich ter plaatse te blijven trappelen en kan dus zonder twijfel reactionair genoemd worden.” [ibidem] In hetzelfde *gard-sivik*-nummer publiceerde Gysen ook een kort programmatisch stuk waarin hij de positie van het blad nogmaals samenvatte. Dezelfde criteria komen aan bod: “de experimentelen geloven in wat de woorden onrechtstreeks door hun weerklink zeggen” [Gysen 1957d:33], maar ook de positie ten opzichte van de andere Vlaamse en Nederlandse modernistische dichters wordt toegelicht. Vanaf het

Gysen
contra /
de nieuwe
Walravens?

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

nummer in kwestie (8) werden de Nederlandse auteurs Hans Sleutelaar en Cornelis Bastiaan Vaandrager in de redactie opgenomen; op die manier probeerde men niet alleen een soort van *progressieve Grootnederlandse frontvorming* uit, men gaf ook aan dat het juist de Nederlandse experimentelen waren waarmee men zich verwant voelde. (Eerder publiceerden Lucebert, Hanlo en Vinkenoog ook al in het blad.) Van de *Tijd en Mens*-generatie stelt Gysen wel Claus uitermate op prijs, maar het “vooordeel ten gunste van gedichten waaruit humanitaire bekommernissen zouden spreken” [idem:34] had men bij *gard-sivik*, zoals gezegd, meteen verworpen. Dat voorbehoud gold uitdrukkelijk níet voor Boon, benadrukt Gysen. De redacteurs van het blad hadden al meteen vanaf het eerste nummer overhoop gelegen met deze “peulvrucht” [gard-sivikredactie 1955b:33] maar Gysen had zich daar altijd van gedistantieerd.⁵⁹ Boon was belangrijk omdat hij er voortdurend over waakte “het minst gevormde deel van de bevolking” niet bij voorbaat uit te sluiten. [Gysen 1957d:35] Ook *gard-sivik* had een hekel aan de onpersoonlijke massificatie die zich na de oorlog steeds sterker manifesteerde, maar – en dat was dus nog steeds een restant van het oude *Van Nu en Straks*- en *Ruimte*-ideaal – de “gemeenschap” mocht in geen geval verwaarloosd worden. Het *gewone volk* had – gezien het opzet van de nieuwe kunst – overigens een belangrijk voordeel: door hun geringere scholing waren deze mensen veel minder vervormd door het humanisme, rationalisme en individualisme waarmee de intellectuelen waren opgevoed. Toch kon ook Gysen niet naast het feit kijken dat de experimentelen door ‘het volk’ vooralsnog unaniem werden versleten voor “onverstaanbaar”. [ibidem] Al die neo- en pseudo-experimentelen “die excentriciteit voor originaliteit” namen, was Gysen om die reden dan ook liever kwijt dan rijk. [ibidem] Maar daarmee was het probleem natuurlijk niet opgelost. Hoezeer hij zelf verstrikt zat in dé paradox waarmee elke artistieke avantgardist vroeg of laat te maken krijgt – hoe kan ik met mijn kunst de wereld veranderen als het publiek me niet lust [cf. Calinescu 1977:112-118] – blijkt ook uit een van zijn zeldzame gedichten dat, niet toevallig, ‘een stem in de wind’ heette: “hier een stem / aan 50 F het blad / plus 125 staatssubsidie”. [Gysen 1958:43] Dat was, ook toen al, de situatie van de avant-garde in Vlaanderen: revolutionair dankzij staatssteun. Dat Gysen in de jaren zestig zelf meer en meer van de dichtkunst weggroeide had waarschijnlijk niet alleen te maken met zijn beperkte talent op dat vlak [Gils 1970:58], maar ook met het besef dat de *maatschappelijke* rol die hij de literatuur wou toekennen moeilijk met dat genre in overeenstemming te brengen was.⁶⁰ Vooralsnog hield hij zich echter wel met poëzie bezig en (dus) werd hij geconfronteerd met een nieuwe contradictie: was hij immers als criticus, als *uitlegger* zelf geen socratische geest? Deed hij niet mee aan wat hij zelf de “bureaucratisering van de geest” noemde? [Gysen 1960c:42] Gysen was niet blind voor wat ik eerder de pathologische poëtica-fobie in Vlaanderen noemde (cf. 1); nadenken en schrijven over poëzie wordt er als een abjecte en zelfs gevaarlijke bezigheid beschouwd: *het schoone geheim der poëzie* dreigt er immers door bezoedeld te worden. Op dit punt waren veel traditionelen en experimentelen het overigens stilzwijgend eens. Ook voor de vanuit de onderbuik levende alternatieven in de jaren vijftig was ‘beleving’ in en ‘beschouwing’ uit. De onmiskenbaar veeleer cerebraal ingestelde Gysen begreep die houding wel, maar hij

was het er niet mee eens. “A priori heeft de poëzie van het denken dat op haar gepleegd wordt evenmin iets te vrezen als de maagd van de man,” schreef hij in ‘jargon? denkmethode? taalwetenschap?’ [idem:41] Poëziekritiek kan dus wel, maar het hangt ervan af op welke manier. En ook hier, wanneer hij die kritiek in het algemeen en zichzelf als poëziecriticus in het bijzonder wou legitimeren, deed hij een beroep op het historische voorbeeld Van Ostaijen: “Poëzie en verstandelijkheid kunnen heel goed hand in hand gaan. Men kan dit controleren aan de hand van de grootste moderne dichters. Het volstaat als voorbeeld de naam Paul van Ostaijen voorop te zetten.” [idem:42] En hij voegde er nog een cruciaal inzicht aan toe. Bij het type dichter waartoe Van Ostaijen behoort, maakt het denken over poëzie een integraal deel uit van het metier. Zónder dat denken zouden de gedichten dus ook niet zijn wat ze zijn. De taak van de poëziekritiek was, om intussen een begrippenapparaat te ontwerpen dat paste bij de nieuwe poëzie. Het klakkeloos overnemen van termen die bij een ander soort lyriek hoorden deed niet alleen die poëzie onrecht, hierdoor faalde de kritiek ook in haar pedagogische opdracht. Het viel Gysen zwaar te moeten opmerken dat ook de paus van de Vlaamse experimentelen, Jan Walravens, op die beide vlakken tekort schoot.⁶¹ Maar toch was het zo, vond hij: zowel de kritische begeleiding door Walravens van en in de tweede, fors uitgebreide druk van *waar is de eerste morgen?* (1960) als zijn terminologie in het algemeen voldeden niet aan de gestelde norm. Dat beweerde Gysen in een bijdrage die op een ontvullende manier de blinde vlek van Walravens blootlegt. Toegegeven, het was er hem hier zeker ook om te doen de aparte plaats van *gard-sivik* (onder meer: tegenover *Tijd en Mens*) te benadrukken, maar Gysens kritiek was veel fundamenteler. Walravens heeft de neiging complexe kwesties “op een simplistische, schematische en veralgemenende wijze” voor te stellen en daardoor de waarheid geweld aan te doen. [Gysen 1960b:44] In zonderheid gebeurde dat wanneer hij de dichters van *Tijd en Mens* in één zak stak (samen met Van Ruysbeek) en zowat alle auteurs van andere bladen (*gard-sivik*, *Het Kahier*, *Frontaal*) in een andere. Ongetwijfeld was ook dit deels een ongewenst neveneffect van, op zijn beurt, Walravens’ herhaalde pogingen om van *Tijd en Mens* een hechte en strijdbare groep te maken, maar in 1960 – vijf jaar na de ‘zelfmoord’ van het blad – was dit totaal ongepast. En voor Gysen was het zelfs per definitie een slecht idee: “Een groepsnoemer heeft [...] een ergerlijk gelijkschakelend effect.” [ibidem] Daar was hij, toen al zeer begaan met de pas later modieus geworden *differentie*, dus niet van gediend. Gysen wijst verder op de vele interne contradicties, drogredeneringen en ongemotiveerde beweringen in Walravens’ teksten over de nieuwe poëzie en besluit dat het de criticus eigenlijk vooral aan *duf* mankeert om écht te oordelen over de merites van de verschillende dichters en bewegingen: “Daarom verkiest hij een slag in de lucht boven een slag die treft, zelfs een legitieme boven de broeksriem.” [ibidem] Gysen stelde zich niet tevreden met deze constatering. Hij ging ook op zoek naar de oorzaak. En die legt de kern bloot van deze kwestie en wat mij betreft ook van het verschil tussen – en dan moet ik zelf groepslabels beginnen uitdelen, uiteraard – Walravens/Van de Kerckhove/Bontridder/Cami enerzijds en Gysen/Gils/Snoek/Claus/Burssens... én Van Ostaijen anderzijds:

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

Jan Walravens is een idealist, een woord dat ten onrechte nog steeds een gunstig vooroordeel geniet. Walravens weet met goede smaak zijn sentimentaliteit te doseren, al ontsnappen hem voor een voor-kamper van moderne poëzie soms onbegrijpelijke romantische voor-stellingswijzen uit de oude doos [...]. Het is letterlijk een denken in pasklare ideeën, begrippen, abstracties, algemeen toepasselijke opvattingen. [...] waar het eigenlijk om gaat is dat ze, eens erkend, als een volstrekt geldig teken voor de waarheid worden gehanteerd. [...] Zo wordt het denken stilaan van zijn wortels afgesneden, zo ontstaat de scheiding tussen gedachte en werkelijkheid, zo wordt de waarheid een instrument in dienst van het humanistische ideaal, de poëtische schepping een zoeken van een nieuwe vorm voor een inhoud of een nieuwe inhoud voor een vorm (alhoewel poëtisch het onderscheid tussen vorm en inhoud niet bestaat, het zijn enkel achteraf toepasselijke categorieën), zo komt men er toe van de poëzie heimelijk te verlangen dat ze wortel, stam, nuttig gebladerte wordt van nieuwe ideeën, nieuwe idealen. [idem:44-45, cursivering gb]

Walravens was dus níet de grote vernieuwer in het denken over mens en literatuur; hij zat nog met één been vast in een oude, idealistische wereld en probeerde tegelijk de voorvechter van het allernieuwste te zijn. De spagaat die deze dualiteit vereiste, leidde onvermijdelijk soms tot een hoog en vooral schrill geluid. Het was voorzeker niet Gysens bedoeling met deze tekst Walravens van zijn troon te stoten en zelf poëziepauze te worden. Met uitzondering van een toen al met Hans Sleutelaar geschreven inleiding bij een bloemlezing (cf. infra), een latere *self defense* bij die bloemlezing [Gysen 1960d] en een handvol korte stukjes in niet-gespecialiseerde kranten en tijdschriften, zou dit zijn laatste bijdrage over poëzie zijn.

Gust
Gils (1):
vanuit
het niets
naar het
niets

Behalve Gaston Burssens is geen enkel Vlaams dichter zo voortdurend en op zoveel verschillende vlakken in verband gebracht met Paul van Ostaijen als Gust Gils (*1924). Zowel zijn proza als zijn poëzie, zowel het metafysische als het humoristische, zowel het woordascetische als het woordspelerige, zowel het muzikale als het intellectualistische, zowel het ontwrichtende als het fenomenologische aspect van zijn werk zijn ooit wel door een of andere criticus in verband gebracht met de 'uitvinder' van het organisch-expressionisme en de Vlaamse groteske.⁶² In tegenstelling tot bij Van de Kerckhove, is bij Gils echter nooit het woord 'epigoon' gevallen. Gils toonde zich vanaf zijn allereerste verzen een oorspronkelijk dichter, zij het dan één met een bekende stamboom. Naast Van Ostaijen figureren vooral Franz Kafka, Gaston Burssens en Marcel Wauters prominent in die genealogie. Een sterk gemeenschappelijk gen in deze familie zorgt ervoor dat alle leden een buitenmate sterk gevoel voor het absurde en verontrustende hebben. Dat blijkt al meteen in het eerste gedicht van Gils' debuutbundel *Partituur voor vlinderbloemigen*, het openingsdeel van de cyclus 'suite voor spreekstem':

waar gij in de morgen brakend tegen de hagen leunt
begint de bloedige reeks van woorden

aan uw doornen gebit
 opengereten
 [Gils 1962b:20]

Door dit helemaal vooraan te plaatsen krijgt dit vers natuurlijk een programatische bijklank.⁶³ Het belooft geen lachertje te worden. Het gevaar komt – anders dan bij Bontridder en Van de Kerckhove, bijvoorbeeld – niet uit de boze buitenwereld, maar uit het diepste binnenste van de “gij”. Is het de dichter die zichzelf toespreekt? In dat geval komt Gils dus al kotsend de Vlaamse poëzie binnengestommeld. Een opmerkelijke entree. En het wordt er bepaald niet vrolijker op. De woorden van het gedicht worden – binnen de braakanalogie – niet vergeleken met voedselresten of gal, maar met bloed. De volgende verzen verklaren waar dat vandaan komt; de spreker van deze ‘suite voor spreekstem’ heeft namelijk een “doornen gebit” en daaraan worden de woorden tot bloedens toe “opengereten”. Bij Christus prikten ze slechts onaangenaam in het voorhoofd, bij de dichter vullen de doornen de mondholte. Het existentialisme was duidelijk ook aan Gils niet voorbijgegaan. De laconieke toon waarop hij deze thematiek behandelde was echter origineel en in al zijn gecultiveerde onpersoonlijkheid al snel herkenbaar-Gils. Neem het gedicht dat in latere drukken de ‘suite voor spreekstem’ zou openen:

hoe schoon nietwaar het land des zondags
 (morgen beloftevol openstralend
 en straks na de middag zullen overal dezelfde
 bronstige koppels wandelen in eer en deugd
 hun verlangen behoeft bliksemafleiders)

laat nu niet na een vroege buurttram te nemen
 gij kunt u gratis gaan zelfmoorden de bossen staan open
 (voorbij de tijd van het grootgrondbezit)
 niemand zal nog naar u vragen in een rustig hoekje
 zult gij vergaan tot nuttige bladgrond

en alles gaat gewoon verder met gebeuren
 mijnheer en madame van hiernaast
 vieren hun porfieren bruiloft of iets dergelijks
 zonsverduisteringen hebben plaats
 en de heilige in zijn plaatijzeren eenpersoonsbed
 versteent in ijskoude visioenen
 [Gils 1962b:9]

Hier spreekt niet (langer) een Dichter met Ronkend Romantische Stem, maar een schijnbaar normaal pratende persoon. Het op straat gebezigde Vlaams wordt niet opgepoetst tot het gewrongen stadhuisnederlands dat zoveel Vlaamse poëzie uit deze periode zo dateert (de dichter had het dus ook over “onze buurman en buurvrouw” kunnen hebben, in plaats van “mijnheer en madame van hiernaast”), het woordgebruik is allerminst ‘powetisch’. Toch is deze naturel slechts schijn. Het is kunstnaturel, zoals eerder Walschap en

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

Claus en later Walter van den Broeck, Leo Pleysier en Tom Lanoye die voor hun proza ontwikkeld hebben. Het is een taal die gekenmerkt wordt door zorgvuldig gecultiveerde slordigheidjes in de stijl. Waar andere dichters hun toevlucht moeten nemen tot stoplappen om een gedicht qua rijm of metrum te doen ‘kloppen’, zo schrijft Gils “of iets dergelijks” om het spontane spreektaalgehalte van zijn verzen in de verf te zetten. Dat hier geen ‘gewone volksmens’ aan het woord is blijkt echter uit het gebruik van ironie, en wel op twee niveaus. Eerst is er het register. Het openingsvers lijkt zo uit de mond geplukt van een monkelende boer die zijn erf overschouwt: “hoe schoon nietwaar het land des zondags”. Nietwaar. De genitief (“des zondags”) is aangebracht om een verhevenheid te creëren die – en dat is dan het tweede niveau – door de inhoud van wat hij vertelt onderuitgehaald wordt. Het zo idyllische tafereel van de koppeltjes die op zondagmiddag gaan wandelen op het schone Vlaamse platteland wordt door de dichter door het gebruik van “bronstig” teruggebracht tot wat het eigenlijk is: gesublimeerde seks (“hun verlangen behoeft bliksemafleiders”). De middenste strofe is zo mogelijk nog minder lieflijk. In de altijd wat geforceerde *incentives*-taal van de reclameman (“laat nu niet na”, “gij kunt u gratis”) wordt iemand ertoe overgehaald zelfmoord te plegen. O, wat een mens al niet moet doen om aan de drukte te ontsnappen. Of nog erger: pas door zelfmoord te plegen wordt de mens nuttig, krijgt hij ‘zin’ (hij vergaat “tot nuttige bladgrond”). En dan komt het ‘Musée des Beaux-Arts’-moment waarop de meedogenloze onverschilligheid van het leven in het aanschijn van zoveel leed wordt geconstateerd (“en alles gaat gewoon verder met gebeuren”). *About suffering he was never wrong*, Gust Gils. Geen paard dat zijn kont schuurt aan een boom zoals bij Bruegel of W.H. Auden echter, maar een feest bij de burenen. Helemààl onopgemerkt lijkt het toch niet te verlopen want bepaald niet-alledaags en misschien zelfs zeer symbolische natuurfenomenen voltrekken zich (“zonsverduisteringen hebben plaats”). Het slot intrigeert nog meer, want het is niet duidelijk of hier nog langer ironie in het spel is. Is het de dichter die als een sociaal onaangepaste heilige versteent bij zoveel vulgariteit, eenzaamheid of pijn? Iemand die aan zijn eigen verhevenheid ten onder gaat? Het “plaatijzeren eenpersoonsbed” zou een extra indicatie kunnen zijn voor de versterving van de heilige, maar het kan net zo goed wijzen op de materiële behoefte van de man in kwestie. Van het “beloftevol openstralen” van het begin schiet in ieder geval niet veel meer over. Karel Jonckheere was zo onder de indruk dat hij er in het NVT zijn spreekwoordelijke helderheid bij verloor: “De betekenis van dit gedicht ligt geheel herwaarts van het woord, soms lichtjes derwaarts van het beeld. Het richt zich op door eigen veerkracht en dit in een dampkring, die gezuiverd werd van alle buitenisigheden inzake stijlmidelen.” [Jonckheere 1954:791] Zoveel is inderdaad duidelijk: net als bij Wauters (of in Nederland bij Campert) is er van enige verbale vijftigerskrachtpatserij geen sprake bij Gils. De zuiverheid waarover ik het had mocht dan al inhoudelijk doorlopend ontkracht en geperverteerd worden door Gils, zijn taalgebruik en frasering zijn – ironisch genoeg: precies vanwege de ‘onzuivere’ spreektaal en opzichtig aangebrachte stoplappen – erg verzorgd en gecontroleerd. Het ‘experimentele’ van zijn gedichten heeft niets te maken met neologismen of grensverleggende metaforiek, maar met de onverwachte gedachtesprongen die hij de lezer oplegt. Aangezien dat in Gils’ werk voortdurend

gebeurt, lijkt het me weinig waarschijnlijk dat dit een *toevallig* effect is van zijn poëzie. Dit impliceert echter niet dat hij zijn verzen op een vooraf zeer door-dachte en louter cerebrale manier in elkaar zou knutselen. “Mijn poëzie ontstaat werkelijk uit een soort van niets, groeit uit elementen die in een kwalita-tief andere soort van ervaring horen,” verklaarde hij hier ooit zelf over, “alsof de gedichten ontstaan in een aparte categorie van bewustzijn, waarbij de taal niet een weergave is, maar zichzelf schijnt te creëren.” [in Calis 1964:178] In dat opzicht was Jonckheeres vergelijking met “veerkracht” dus goed gekozen; het gedicht heeft ergens een kiem (beeld, klank, gedachte eventueel) en begeeft zich dan volledig op eigen kracht (dus niet gestuwd door een geïkt rit-mepatroon of rijmschema en dergelijke) in het ijle. En zo bekeken is ook dat natuurlijk een erg *experimentele* manier van schrijven. Ze doet ook onwillekeurig denken aan de *organische ontstaanspoëtica* van Van Ostaijen (cf. 2.3 & 2.5). Anders dan bij Van Ostaijen lijken bij Gils echter vooral inhoudelijke resonan-ties het verloop van een gedicht te bepalen. Slechts in een gedicht als ‘ruïne’ (“domein / van dwaalhout // brandt open / koorts van / heesters” [Gils 1962b:37]) of het later overigens nooit herdrukte ‘Landelijk’ zijn het – zoals bij Stramm en Van Ostaijen – vooral de (sonore aspecten van de) kernwoorden die het in aanzet erg filmische geheel sturen:

lucht
 vezelig blauw
 handen
 strelen van verbijsterde vogel
 bewegingloos
 bomen graniet
 wolken
 witte mollusken
 ader doorheen de stilte
 droom rivier
 [Gils 1953]

Hoewel dit in het licht van Gils’ volledige productie een *accidentje* kan zijn geweest, verraadt dit erg ‘atmosferische’ gedicht toch ook een grote verwant-schap met de sensibiliteit van Van Ostaijen. Vooral dat “ader doorheen de stil-te” frappeert in dat verband. Dit vers benadrukt namelijk de fundamentele onzuiverheid van het bestaan. Totale roerloosheid of ongereptheid is niet van deze wereld. Er is altijd een of andere vorm van conflict. De schetsmatige *Natureingang* wordt eerst verstoord door het vermelden van de verbijstering van de gestreelde vogel. Daarna wordt de natuurlijke vrede schijnbaar hersteld (“bewegingloos / bomen / graniet / wolken”), maar na de vermelding van de weekdieren (“witte mollusken”) wordt ze – hoe subtiel en letterlijk onderhuids ook – toch weer ontkracht. Net zoals volgens Van Ostaijen de persoonlijkheid van de dichter in het gedicht aanwezig is “als de blauwe ader onder de gladde, gave huid” [IV:330], zo ook klopt het bloed van mens en dier als een teken van leven én imperfectie. De volledige ontindividualisering van het gedicht is niet mogelijk (het punt waar het Van Ostaijen in de geciteerde passage ook om gaat), de totale *verstilling* evenmin. Stilte is er enkel in de dood. En die is – net als

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

bij Van Ostaijen en meer nog Burssens (cf. 3.2) – eveneens veelvuldig aanwezig in de gedichten van Gils. In het elfde gedicht van de ‘suite voor spreekstem’ roept de dichter een tafereel op waarbij, inderdaad, alle sporen van wereldlijke én kosmische onvolmaaktheid zijn weggewerkt: “geen gelaat meer geen infecte handen / en boven het moeras geen licht meer geen gerafelde plantengrijns // (en vooral geen gestorven similizon / in een gat van de gekalkte hemel meer)”, maar de prijs is navenant: “gebogen / over wat wellicht de verweerde resten zijn / en de talrijke hiaten in het zingen / en de volkomen ogen plots geluidloos groei geremd aan elke bodem // en een afgrond open op de plaats van elk gelaat”. [Gils 1962b:19] De stilte is er deze keer dus wel (“plots geluidloos”), maar het leven niet meer (“groei geremd aan elke bodem”). Het gezicht (“gelaat”) is weggeslagen alsof er een meteorietinslag of nucleaire aanval is geweest. Ook het gedicht verliest er zijn continuïteit bij (“en de talrijke hiaten in het zingen”) – op zich overigens al een belangrijke indicatie dat in Gils’ poëtische universum de organische vorm van Van Ostaijen niet langer bestaat (cf. infra). Een volgend gedicht – het eerste in de titelcyclus ‘Partituur voor vlinderbloemigen’ – barst dan weer van het leven; het spat bijna letterlijk van het blad.

ha HA
hoera vreugdekreten
de lente

de bomen botten er op los
alle horloges vallen stil
de natuur is platzak

lopenlopen springen jiven werkwoorden vervoegen
vreugdekreten slaken hoe hokkoe hokkoewee hibbi heebiooh

nimfen spelen tingeltangel hebben tersluiks een bordeel geopend
weinig bezocht trouwens zal hen leren

lopen struikelen jiven springen opgetogen zijn maar beeheebiooh
hoerageroep stenigt de winter van bazalt

met katapulten knickers schieten naar de azijnzon
of naar vliegtuigen raté nom de dieu

pleenk bohioe wabbab
HA ha
alle mogelijkheden gelijk met de grond

met een lente in elke broekzak
komt men gemakkelijk elke lente door

woo aahgaa bie
heeeeeeeeE-p
[idem:21]

De zottigheid en jeugdige overmoed van Van Ostaijens grote lentelied ('Februarie' in *Het Sienjaal*) wordt hier via aan *Bezette Stad* herinnerende kreten, typologie en terzijdes ("weinig bezocht trouwens zal hen leren") nog eens overgedaan. Jonckheere verwijst in dit verband niet naar Van Ostaijen, maar vond het toch een "overbodig experiment" ("Of ontving ik [...] een 'martelaar', die aan de typografische verbetering ontsnapte?") [Jonckheere 1954:7792] en die overbodigheid zou wel eens te maken gehad kunnen hebben met *Bezette Stad*. Had die bundel het failliet van dit soort typografisch gedoe al niet voldoende aangetoond? Het antwoord op die vraag blijft uiteraard een kwestie van smaak, maar Jonckheere had waarschijnlijk geen oog voor die aspecten van het gedicht die helemaal niets met Van Ostaijen te maken hebben. De kreten die hier geslaakt worden ("Winnetoe-kreten" aldus de criticus [ibidem]) lijken namelijk erg op de onder meer door Dizzy Gillespie geuite frasen in bebopnummers als 'Oop Bop Sh' Bam' (1946) of 'Oop-pop-a-da' (1947). De ongebreidelde levenslust die de moderne jazz uitstraalt, komt zo dus al relatief snel in een Vlaams gedicht terecht, zij het niet echt 'ongebreideld'. Waar Van Ostaijens lentedigtheid zich eigenlijk nog in de winter afspeelde en het dus voornamelijk een *verwachte* vreugde betrof (cf. 2.2.1), tempert de eeuwige ironicus Gils de extase door zijn gedicht 'wijken de lente' te noemen. Het grote feest was dus alweer voorbij. De natuur – in de lente vol barstende knoppen – is zelfs "platzak". Ook hier was de dood niet veraf. Het is, zoals gezegd, een constante in deze poëzie. Zo begint 'oponthoud voor werveldieren' met de omineuze strofe: "een volk dat zijn weerprofeten vermoordt / is zeer dicht bij zijn lachende ondergang". [Gils 1962b:25] Het ecosysteem lijkt in ieder geval grondig verstoord en hoewel de mensen nog altijd geneigd zijn om bepaalde commercieel geïnitieerde en dus bij uitstek kapitalistische pavloviaanse reflexen te vertonen ("hun monden wijdoopen staan gereed om drink coca cola te kreunen" aldus een *sample* uit de popcultuur, zoals die ook zo veelvuldig voorkwamen in *Bezette Stad*), blijken ze alle 'natuurlijke' bewegingen, zowel kosmische als menselijke vergeten te zijn. Ze "geloven niet langer in zonsverduisteringen" en "zijn vergeten / de zoete algebra van de onderste ledematen". Er is weinig reden tot feest in het hier geëvoceerde universum, maar na de voorlaatste strofe (een variant op het geciteerde begin), staat er plots, en na een dubbele interlinie stilte: "ik weet ontzaglijk veel schelpen voor u liggen / liliane". [ibidem] Inhoudelijk én formeel komt deze uitspraak uit de lucht gevallen. De persoonlijke en zelfs lieve toon ervan contrasteert met de Gilsiaans laconiek meegedeelde rampspoed van voorheen. Zou dat het 'oponthoud voor werveldieren' uit de titel zijn? De liefde? Het feit dat er hier wél aandacht is voor de natuur (voor schelpen dan nog, geliefd freudiaans symbool) is tekenend. Ook technisch is het een opmerkelijke strofe. Narratief noch stilistisch noch qua register is ze op welke manier ook 'lyrisch voorbereid'. We staan hier ver van Van Ostaijens theorie over het *lyrisme à thème*. Als er al een thema is in dit gedicht, dan staat het de dichter duidelijk vrij om er daar helemaal op het einde nog één bij te bedenken. Om dit nog in termen van 'organische groei' te kunnen verklaren, moet dat semantische veld overwoekerd worden door woorden als 'uitwas'. En daar was het Gils misschien wel om te doen; het besef dat zuiverheid niet van deze wereld is, denkt hij formeel door. Van Ostaijens poging om van die onbereik-

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

bare zuiverheid alsnog een formele, lyrische afspiegeling te maken wordt niet meer overgedaan. Het Gilsgedicht is discontinu en volgt een eigen, allesbehalve strikt lyrische logica. Rutten zag dat enigszins anders; hij beschouwde Gils als “een verre naneef van Van Ostaijen” [Rutten 1967:121] omdat hij gedichten schreef “die rond een vaste kern, tegelijk streng en syntactisch los operend, conglomeren.” [ibidem] Het ‘bewijsexemplaar’ dat hij citeert heeft inderdaad een niet te miskennen Van Ostaijenfactor (de indien/dan-opbouw, bijvoorbeeld), maar het lijkt me toch veeleer vanuit één anekdotisch-inhoudelijke dan vanuit een formeel-muzikale kern geschreven zoals Rutten beweert:

moest gij mijn lieve
naakt uitgestrekt in dit roodgloeiend zand onder deze razende zon
nu sterven

dan zouden voor de eerste en laatste maal uw borsten
twee weke zonnepijlers zijn
[‘hiëroglief’, Gils 1962b:26]

Dat Gils’ gedichten veel minder centripetaal zijn dan die van Van Ostaijen blijkt waarschijnlijk nergens zo expliciet als in de tot bloemlezingklassieker(s) uitgegroeide ‘3 opeenvolgende gedichten’. Het zijn er dus (genummerd) drie en ze zijn – met veel wit tussen – verdeeld over twee bladzijden, maar met één titel die de dubbelzinnigheid dus in de hand werkt: is het nu één gedicht of zijn het er drie? En als het er drie zijn, wat brengt hen dan samen onder deze noemer? Het betreft hier een gedicht, bestaande uit een algemene, zij het niet echt prangende waarheid (“het is beter helemaal geen vijand te hebben / dan een die aloïs zou heten b.v.”), een als waarheid vermomde, want uitermate prozaïsch uitgedrukte anekdote (“zo heb ik een vriend die de drukte straat / speciaal oversteekt naar mij toekomt om te zeggen / geef toe gust men had het kannibalisme nooit mogen uitroeien / welk een schat van folklore / is daarbij niet verloren gegaan” [idem:30]) en een ostentatieve de-poëtisering en (dus) ontromantisering van liefdes- én poëzieclichés (“zo gij ooit beminde laura / (wat ik niet hoop) van iemand anders / een kind zult dragen / en is het een jongen // luister dan niet naar de goede raad / maar laat hem studeren voor ingenieur // (een goedbetaalde / met de onhebbelijke gewoonte ingewikkelde berekeningen / hardop te reciteren)”). [idem:31] Van lyriek zoals die te verwachten en te voorzien was, is hier geen sprake meer. Laura, sinds Petrarca dé archetypische geliefde, wordt aangesproken als vriendin (en misschien zelfs potentieel overspelige) en ze wordt aangemoedigd om haar eventuele kind, als het een jongen is, alle mogelijkheden op een materieel welstellend bestaan te gunnen. Net als het misschien geestige, maar in wezen goedkope vooroordeel tegenover bepaalde namen in deel 1 en de (wellicht ook in de jaren vijftig al) weinig politiek correcte grap in deel 2, getuigt ook deel 3 uiteindelijk van een uitermate kleinburgerlijke moraal. Dat is dus misschien wel de link tussen de drie op het eerste gezicht totaal verschillende delen. Zo eenvoudig is het echter niet; die burgermoraal botst immers niet alleen met het speels-anarchistische karakter van de drie delen, hij staat ook

helemaal los van de toch wel opmerkelijke slotstrofe. Net als bij de heilige die in zijn plaatijzeren bed versteent in visioenen (cf. supra), gebeurt ook in dit gedicht op het einde iets bijzonders en mysterieus. De normaal draaiende orde wordt verstoord door de jongen die – als was het een gebed – hardop wiskundige formules reciteert. Jonckheere merkte over de thema's in dit debuut op dat ze “zelfs burgerlijk geheten worden, gewis met ironie als tegengif” [Jonckheere 1954:790] maar dat lijkt me een te beperkende lectuur. Gils laat in zijn gedichten niet zomaar ‘de andere kant’ zien, hij toont het Andere. Hij is niet ‘zomaar’ ironisch. Hij toont de achterkant van de andere kant – die zijde waarachter een afgrond gaapt. En niet de minste geloofspunten van de westerse cultuur dreigen in die kloof te tuimelen (het vooruitgangsgedanken, het belang van orde en structuur, het ene of Ene zaligmakende subject); “ik ben een unicum / ik ben een hybride” heet het symptomatisch in ‘verheugde uitroep’. [Gils 196b:32] Geen eenheid, maar minstens tweehed. En dat dan uniek vinden. Toch loopt het ook hier niet noodzakelijk goed af. Het vervolg van dit gedicht luidt: “ik ga anoniem door de bomen / met een oor in mijn ontbloede linkerhand”. [ibidem] Komen we hier de zwaardtrekkende Petrus tegen in de Hof van Olijven? Of het slachtoffer van deze impulsieve daad, de knecht Malchus [Johannes 18, 10 – Bijbel 1978:1408] die in de andere evangeliën inderdaad anoniem blijft? Of ontmoeten we hier Jezus (hybride, want half god, half mens), die de onfortuinlijke man achterna loopt om hem zijn oor terug te geven?⁶⁴ Maar hoe die daad te rijmen met zijn vermelde anonimiteit? Of betreft het hier een licht surrealistisch tafereel zoals Burssens dat al tekende in de jaren twintig en dertig (cf. 3.2)? Een man die zichzelf met zijn linkerhand niet bij de neus, maar bij het oor neemt? Speculeren staat vrij, maar de tendens is duidelijk: zelfs al bevinden we ons in een bijbelse tuin, arcadisch is hij in geen geval. Ten overvloede: “men zegt gemakkelijk zonsopgang / maar ziet / de lege holte niet / vol bloed gelopen // van 't oog zoëven uitgestoken”. [‘gedicht voor vroeg’, Gils 1962b:36] Gils is een bekwaam technicus en hij weet dus hoe hij zijn verzen kan ritmeren en versificeren, maar dat neemt niet weg dat zijn gedichten in eerste instantie vooral inhoudelijk intrigeren. Ook als hij het over mysterieuze en, wie weet, misschien zelfs over mystieke aspecten van het bestaan heeft, neemt hij zijn toevlucht (vooralsnog) niet tot de muziek van het woord. Inhoudelijk noch formeel is hij een zuiver lyricus.⁶⁵ Meer nog: hij lijkt er alles aan te doen om vooral níet lyrisch te zijn.

Dat alles blijkt nog radicaler uit Gils' tweede bundel, *Zeer verlaten reiziger* (1954). Hij vertelt hier meer nog dan in zijn debuut verhaaltjes, anekdotes zelf. Dat lijkt op het eerste gezicht in strijd met de anti-anekdotiekstrijd die door de modernistische/experimentele dichters gevoerd heet(te) te worden, maar is het bij nader inzien helemaal niet. Ook de gedichten van Van Ostaijen, Burssens, Verbruggen, Gilliams of Claus vertrokken vaak vanuit een incident of anekdote, alleen was het hen niet om de mimetische weergave daarvan te doen. Ze verdubbelden de toestand of het verloop waarover ze het hadden niet met woorden (genre: ‘toen zat ik alleen op café / hoe triestig’, cf. 2.2.2.1), ze gaven er precies door de bijzondere woordkeuze en -schikking een al dan niet surrealistische draai aan en creëerden zo een universum dat ook decennia later relevant lijkt wanneer je het over de ‘moderne’ mens wil hebben. Dit is

[een a-
lyrisch
lyricus

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

het vijfde gedicht uit de niet alleen door de titel ‘Gedaanteverwisselingen’ erg kafkaïaans aandoende cyclus in deze bundel:⁶⁶

het leven zoals ik soms
aan het uiteinde van een draad
hangend boven een brug hoog over een ravijn
beleven

webben spannen zoals ik soms
geduldig vanuit een midden naar ergens
de ragdraden vast op oneindig
die rusteloos trillen bij het ontoereikend licht

dan gonzend hangen temidden
en niet meer bewegen

draden breken
en webben scheuren
te pletter storten zoals ik soms
van uren hoog
[Gils 1962b:53]

Door het heldere register en vooral door de expliciete ik-verteller lijkt dit gedicht nog een tweede modernistengebod te negeren: Gij Zult Niet Langer Belijden. Het vreemdsoortige verloop – dan vooral syntactisch – neemt dat biechtheffect echter ook weer gedeeltelijk weg. Toch wordt er hier wel degelijk iets mee gedeeld over een ik, en het gebeurt zelfs tamelijk direct. In de zin dat vorm en inhoud hier perfect samenvallen, is dit zelfs een ‘klassiek’ gedicht. En wat zijn dan die vorm en inhoud? De syntactisch gebroken zinnen geven meer dan een aanwijzing; ze maken van dit gedicht de woordgeworden des-integratie. Het vermelde “web” is er theoretisch gezien om enige samenhang te scheppen (zowel metaforisch als letterlijk: door de draden), maar het slaagt er niet in. Dat is niet toevallig: ook de metaforische wereld waarin de dichter zich zo graag vermeit moet er hier aan geloven. Tot drie keer toe (begin, midden, einde) probeert hij zijn situatie door een vergelijking te verduidelijken, probeert hij letterlijk en figuurlijk een *verband* te leggen. Drie keer stokt hij halfweg (“zoals ik soms”, “zoals ik soms”, “zoals ik soms”). Dat ook voor Gils het gecultiveerde ‘Vlaamse Gemeenschapsgevoel’ geen soelaas biedt in deze context, blijkt uit zijn ‘gelegenheidsgedicht’ waarin hij op zijn beurt korte metten maakt met enkele Vlaamse mythen:

elf juli en de slappe leeuwen dansen

in de radio die ik niet op heb staan
wordt dit ogenblik ongetwijfeld
een slagvaardige kantate ten gehore gebracht

ik ging opzettelijk
 de bouwvallige onbegaanbare straten door
 en heb nog net gezien
 hoe een massief houten ridder
 in wormstekig harnas
 razend van angst vluchtend
 terug naar zijn roemrijk verleden
 en zijn standplaats in het vleeshuis

werd achtervolgd door slierten
 blondgevechte gebrilde maagden
 die op kommando hysterische
 strijdkreten slaakten
 [idem:79]

Anders dan zijn collega Gysen (cf. supra) is het Gils niet meteen om de financiële obsessies van de Vlaamse Beweging te doen, maar om een retorische ontmanteling van enkele iconen. Het zijn “slappe leeuwen” die dansen en geen symfonisch gebombardon dat daaraan iets kan verhelpen. Van het roemrijke verleden schiet niet veel meer over. Een toevallig in het Antwerpen van de jaren vijftig verdwaalde Guldensporenslagridder weet niet wat hem overkomt; zijn eigen uitrusting is niet meer wat ze geweest is, maar het moderne leven met zijn bouwvallige en “onbegaanbare straten” boezemt hem evenmin veel vertrouwen in en dus snelt hij terug naar het museum waarin hij ongestoord zijn vroegere exploten kan contempleren. Vluchten naar het verleden – daar zijn de Vlaamse helden duidelijk het meest in bedreven. En in plaats van dat verleden kritisch te bevragen om zo aan de toekomst te werken, verkiest de *fine fleur* van de hedendaagse jeugd – hier niet toevallig gesymboliseerd door (o schoon Vlaanderen) blonde edoch ook gebrilde maagden – zich over te leveren aan de hysterische kreten van haar politieke leiders die krampachtig proberen dat verleden te *conserveren*.

Dat laatste leek intussen wel de minste van Gils' zorgen. In het zowel grammatisch als grotesk aandoende ‘rapporten uit het muzeum voor kleine kurioziteiten’ dat hij in *gard-sivik* publiceerde, ondermijnde hij alle conventioneel met musea en kunst geassocieerde premissen. Neen, eigenlijk was het museum niet voor het publiek toegankelijk. Het bezat/was overigens geen gebouw. “Het kan zelfs in principe nergens gevestigd zijn, want het neemt geen plaats in de ruimte in”. [Gils 1955:34] Hoe zou het ook anders kunnen: het betreft hier immers uitermate kleine curiositeiten. Van een collectie in de tastbare betekenis van dat woord kan dan ook evenmin sprake zijn. Althans, voorlopig. Misschien komt er een catalogus of tenminste dan toch een soort van indeling of categorisering, “maar de kleinheid van de kurioziteiten, dus onrechtstreeks een probleem van averechtse plaatsruimte, heeft zulks tot-nogtoe verhinderd.” [idem:37] Objecten kunnen worden ingezonden, maar er wordt niet meegedeeld aan welke voorwaarden ze moeten voldoen – dat zou alleen maar tot “opzettelijkheid bij de inzending of aanwerving” [idem:37-38] leiden en die wil de conservator vermijden. Tenminste, als hij er is. Hij is immers niet alleen “moeilijk bereikbaar, moeilijk in de omgang”, het

een
 museum
 zonder
 collectie

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

is maar zeer de vraag of hij ook echt bestaat. “[B]ij gebrek aan bewijs van het tegendeel en omdat hij alleen de stichting bijwoonde, (immers veroorzaakte)” heeft Gils zichzelf die titel toegewezen [idem:39], maar hij dringt erop aan dat deze naam met hetzelfde voorbehoud wordt gebruikt als het woord “museum”. Wat onvermijdelijk opnieuw de vraag oproept of dat dan eigenlijk wel bestaat. Die vraag wil de auteur/conservator niet uit de weg gaan; hem staat “een begrip” voor ogen, “of een aantal desnoods of liefst onderling tegenstrijdige begrippen, of afwezigheid, of zelfs ontkenning van begrippen.” [idem:35] Voor wie het nu nog niet begrijpt, wil hij het nog wel eens een keer uitleggen. Het museum zal een algemene collectie bezitten “die op haar beurt een aantal zg. motto-kollekties omvat, dit zijn kollekties die worden gevormd onder telkens één motto, met één gemene deler dus.” [idem:38] De conservator kan in dezen overigens verrassend concreet worden. Hij denkt onder meer aan “de kollektie van de niet-bestaande voorwerpen, die van de sombere alluzies, die van de onbestaanbare voorwerpen.” En hij wil het hierbij niet laten: “Andere zullen volgen.” [ibidem] Gils’ grotesk-sofistische rede-nertrant in deze tekst roept niet alleen het proza van Van Ostaijen in gedachten, maar ook dat van de proto-avant-garde-experimenten van Alfred Jarry of Raymond Roussel. De bij uitstek burgerlijke ambtenarentaal die meestal in het subgenre “rapporten” wordt gebezigd, krijgt hier een bijna zelfdestruc-tieve inslag. Hoewel hij zich perfect houdt aan de formele vereisten van zo’n rapport (onderverdeling in genummerde paragrafen, explicitering van doel-stellingen en werkzaamheden, veelal nuchtere taal), slaagt Gils erin volslagen niets te zeggen. Hij keert het genre aldus tegen zichzelf. Hoewel het – op nieuwjaarswensen vanwege de conservator van het museum na – bij dit ene rapport is gebleven in *gard-sivik*, was dit waarschijnlijk veel meer dan een creatief tussendoortje voor de auteur. Bij ontstentenis van belangrijke poëtische geschriften van zijn hand, ben ik zelfs geneigd om Gils’ programma aan de hand van deze tekst te reconstrueren. De duidelijk met het dadaïsme verwante anti-kunstopvatting die hieruit spreekt, lijkt me symptomatisch voor de anti-lyriekhouding die hij ten aanzien van de poëzie aanneemt. Misschien was het er hem wel om te doen ook dat genre tegen zichzelf te keren. Het poëtische ontstaat in zijn gedichten niet door de virtuoze formulering, de beto-verende verbeelding of de verbluffend diepe gedachte, maar door het bewust saboteren van die aloude poëtische waarden. Stoplappen en prozaïsmen (“bankgebouw / genaamd van krediet van koopvaardij of zo” [‘zeer verlaten reiziger’, Gils 1962b:69]), anekdotische expliciteringen (“ontredderde gezichten staren de kamer in / vanuit hun portret aan de muur” [‘interieur’, idem:58], goedkope intertekstualiteit (“terwijl [...] / kafka met puilende angstogen / staart naar het huis” [‘ontij’, idem:54], weinig-esthetische verge-lijkingen (“onder het sifilitieke vlammenlichaam / van de zon” [‘om het goed te maken met de zon 4’, idem:63])... Gils gaat werkelijk geen enkele poëti-sche ondeugd uit de weg. Het is hem duidelijk niet om het klassiek-schone te doen, maar om, zoals gezegd, het afgrondelijke. In zekere zin doet hij in zijn poëzie dus het omgekeerde van in zijn museumrapporten. Waar hij erin slaagde in het geijkte rapportregister een huishoudelijk reglement en pro-spectus van een niet-bestaand museum te beschrijven, zo zet hij in zijn gedichten alle geplogenheden van het ‘ware’ gedicht opzij om uiteindelijk

toch... gedichten te schrijven. In de beide gevallen ontregelt Gils bewust het verwachtingspatroon van de lezer. Meer nog: hij voldoet niet aan de gestelde normen. Zijn gedrag lijkt voornamelijk ingegeven door recalcitrantie. Gils is programmatisch contrair. Hij weigert de 'normale' logica, de 'geldende' esthetiek, de 'verwachte' moraal. Tegelijk is hij ook het soort afbreker dat opbouwt. Hij construeert immers een hele systematiek vanuit het ethische zowel als esthetische niets. Zijn museum gaat over/is niets, zijn gedichten groeien eruit (cf. supra). In een licht polemische brief aan Hans Sleutelaar zou hij later in *gard-sivik* het bestaansrecht van de informele (beeldende) kunst juist linken aan haar ontstaan uit "een schok met het niets". [Gils 1960:42]

Een zeker voor die tijd tamelijk extreme toepassing van dit alles publiceerde Gils in 1956 in het tijdschrift onder de titel 'teorema voor personage' (ook in bundelvorm, 1957). In acht (later negen) gedichten schetst hij enkele passages uit het leven van het "personage" waarvan (waarvoor?) dit "teorema" opgesteld is, maar de transparantie die van zo'n mathematische stelling verwacht wordt blijft hier in alle opzichten uit. De narratieve lijn is slechts met de grootste moeite en vrijwel onvermijdelijke charging reconstrueerbaar. Het personage in kwestie lijkt, als Mister Bean, uit de lucht te zijn gevallen. Plots is hij er. Op dat moment – "toen hij ineens, zonder meer, van de partij was" [Gils 1956b:22] – begint het verhaal (?). Dat "zonder meer" is niet zonder betekenis: er is geen goddelijke of andere wil aan dit bestaan voorafgegaan. Het leven wordt bepaald door arbitrariteit. Maar er gebeurt wel van alles. De man onderneemt allerlei activiteiten, er wordt tegen hem gesproken en naar hem geschreven en het lijkt soms zelfs alsof hij tussendoor even oefent in doodgaan ("men wierp hem in een hoop losse aarde – waar hij bleef / drijven als op wol" [ibidem]). In deel 3 & 4 bezit hij behoorlijk wat macht ("lang regeerde hij over het eiland" [idem:23]) maar volledig zijn gang gaan kan of wil hij niet; hij beschouwt "al die omgang met medemensen [...] een verzameling van / compromissen" en voelt zichzelf "1 sjampanjestop, geslingerd tussen de / hoogste stellages ter wereld". [ibidem] Daarna lijkt hij dat eiland te verlaten ("toen vloog hij heen" [idem:24]) en begint hij een groot gevecht met zijn geheugen. Hij probeert foto's te truceren en monteren, begint "een roeiwedstrijd / tegen de fotografie van zijn heugenis" en ook dat lijkt hem roem op te leveren ("hoe buitengewoon geleerd"; – 'de heer x. is een knap / verhandelingschrijver'" [ibidem]). Hij wordt er stabielier noch gelukkiger van; een gevoel van onveiligheid en ontheemding benauwt hem ("hij voelde zich onttotemd" [idem:25]) en zijn hart lijkt elders te zijn ("hij wist niet meer waar zijn hart rustte: hier, of in water – / billig"). In het slotdeel ontmoet hij "zijn humanist"; het blijkt een soort dubbelganger te zijn die met hem "lange en kwellende" gesprekken voert. Het maakt niets uit. Zijn naakte buurvrouw brengt hem nog tot enige opwinding (alvast "het seksuele" betekende dus iets voor hem; in een latere versie staat: "sensuele" [in Gysen&Sleutelaar 1960:24]), maar met het einde van het gedicht lijkt ook het personage aan zijn eind te komen: "hij zat zich de polsen murw te snijden / niets dan wat stroken grasgroen / liet hij zijn negerin". [ibidem] Suggereert dat slot dat het hier een zwarte man betrof, een stamhoofd misschien die zich (cf. "onttotemd") in het Westen helemaal verloren voelde en uit pure wanhoop zelfmoord pleegde en dat zijn vrouw enkel wat weidegrond erfde? En impliceert dit als een poë-

het
'gedicht'
en de
'mens'
op drift

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

tisch ‘bewijs’ aangekondigde ‘teorema’ dan dat ontheemding hét probleem van de moderne tijd is? In dat geval heeft Gils ook hier de perfecte vorm-inhoudverhouding gevonden, want ook als lezer heb je doorlopend het gevoel verloren te lopen in de ongeïdentificeerde citaten, beschrijvingen en mini-anekdotes in deze cyclus. Van het door Rutten zo geapprecieerde dichten-van-uit-een-vaste-kern is er nu echt helemaal geen sprake meer. De mens, de dichter en het gedicht zijn op drift.

In het weer als ‘suite’ aangekondigde *ziehier een dame* (uit 1954, gepubliceerd in 1957) keert Gils terug naar de kortere en meer verstaanbare gedichten van *zeer verlaten reiziger*. Hij wil overigens wel eens overdrijven in die verstaanbaarheid. Zo heeft hij het zo uitdrukkelijk over “de letters zowel als de gebeurtenissen natuurlijk / [die] even weinig verstaanbaar blijven”. [Gils 1957:10/Gils 1962b:88] dat hij zichzelf op een weinig functionele manier tegenspreekt. In andere gedichten lukt het hem dan weer wél om vorm en inhoud op een intrigerende manier op elkaar te betrekken:

iemand klimt op een stapel kisten
roept zo hard hij kan
‘dit is geen dienende kunst, tante filomeen’
en lost op in zeepbellen
[Gils 1957:16]

Belangrijke elementen uit Gils’ programma (voorzover hij dat zelf al zo zou willen noemen) komen in deze vier verzen samen. Het gedicht bijt namelijk doorlopend en op absurdistische wijze in zijn eigen staart. Zo is er iemand die een soort van *speaker’s corner* installeert om zich tot zijn tante te richten. Hij wil blijkbaar vermijden dat er over zijn standpunt misverstanden zouden ontstaan. Voor hem mag *de/zijn kunst* enkel autonoom zijn. Door dat op deze manier te verkondigen ondergraaft hij echter zijn eigen stelligheid. Waarom immers zoveel nadruk gelegd? Waarschijnlijk omdat tante filomeen er een andere mening op nahield en er redenen genoeg waren om te denken dat ook deze kunst wel degelijk “dienend” was. En waarom zou je met zoveel bombastie willen verkondigen dat iets geen (andere) zin heeft? Waarschijnlijk omdat je precies aan dat feit op een of andere manier een zin toekent. De contradictie wordt ten top gedreven in het slotvers. Vlak na zijn mededeling lost de spreker immers “op in zeepbellen”. Hoewel zijn kunst nergens toe diende, heeft hij ze blijkbaar toch met zijn leven bekocht. Of betrof het hier gewoon een goocheltruc? Dat is niet onmogelijk. Zijn zinnetje moet dan niet als commentaar gelezen worden op iets dat zich eerder (en dus ‘buiten’ het gedicht) afspeelde, maar als een aankondiging van wat zou volgen; ‘wat nu volgt staat volstrekt op zichzelf’. Waarna de spreker oplost in zeepbellen (zeepbellen: hét zinnebeeld voor tijdelijke betovering en onvermijdelijke ontgoocheling). Maar waarom zou je een verdwijntruc willen aankondigen als een autonoom kunstwerk? Zelfmoord als performance? Het heeft iets van belletjetrek doen nadat je eerst de ‘slachtoffers’ gewaarschuwd hebt. En dan is er nog een engel: oplossende zeepbellen zijn in het Nederlands niet-transitief. Normaal gezien zijn het de zeepbellen die zélf oplossen en is er niet iets dat “in” zeepbellen oplost. Misschien onttrokken de zeepbellen hem dus alleen maar aan

het oog. Zoals iemand kan oplossen in de mist: hij is er nog wel, maar je kunt hem niet meer zien. Het is erg verleidelijk om ook dit als een poëticaal, als een meta-gedicht te lezen. De schijnbaar steeds afwezige dichter, is er dus eigenlijk wel. Hij is de goochelaar achter de schermen die de zeepbellen in de arena blaast. En de nutteloosheid van zijn trucs is al even schijnbaar. Hij laat de toeschouwer verrast, soms zelfs verbouwereerd achter. Deze ontregelende vignettes stellen vragen met de kracht van een uitroepeteken.

Dat was ook de bedoeling. Voor Gust Gils was het literaire kunstwerk immers niet volstrekt autonoom. De moderne kunst had ook voor hem een duidelijke politieke inzet. Dat lijkt enigszins tegenstrijdig, gezien de duidelijke afkeer die in *gard-sivik* getoond wordt van het soms in *Tijd en Mens* gecultiveerde humanitarisme, maar is het absoluut niet. Dat bleek al erg duidelijk bij René Gysen en het blijkt opnieuw in, bijvoorbeeld, de polemische stukjes waarin Gils zich afzet tegen Paul de Vree en *De Tafelronde* (cf. 5.4). Over De Vree's protégé De Roover schrijft hij: "Het is een opmerkelijk verschijnsel dat bij elke poëtiese vernieuwing de nooit op het appèl ontbrekende 'rechtsen' in hoofdzaak blijven hangen aan het formele aspect, de wijze van zeggen, daar hun levensbeschouwing geen grondige likwidering en hernieuwing van de mens, die zij zijn, toelaat. Terwijl een werkelijke vernieuwer zichzelf in dat opzicht totaal inzet; men kan hieraan niet voorbijzien, op straf van het niet verder te brengen dan een 'modernisties maniertje.'" [Gils 1956c:34-35] In zekere zin hanteert Gils hier dus het rechts-linksonderscheid dat ook Van Ostaijen maakte wanneer hij 'echte' en 'valse' vernieuwers meende waar te nemen. En net als zijn collega Gysen (cf. supra) werkt Gils dat verschil zowel filosofisch als formeel uit. De Roover weet weliswaar ongeveer waar het de experimentelen om te doen is (integratie van het lichamelijke in het gedicht, exploratie van andere bewustzijnslagen, een vernieuwde taalopvatting), maar in zijn eigen gedichten thematiseert hij dit alles op een te ostentatieve manier. Hij verwacht "een nieuw dichterschap met het voortdurend verwerken, in vrije versvorm, zoals hij doet, van beschouwingen (al is het in metaforen) over taal, taalvernieuwing, het woord, zijn stem enz. enz., waarvan hij dan verwacht dat ze het poëties zullen doen". [idem:35] De voorbeelden die Gils dan geeft uit De Roovers *woordschurft* zijn inderdaad goed gekozen: "'plant... klankpitten op mijn tong' – 'vergeefs (!) tracht ik wat klankgruis op te vangen' [...] enzomeer." [ibidem] De Roover wil hier 'experimenteel' zijn veeleer dan dat hij het (althans in deze verzen) ook echt zou zijn. Net als voor Van Ostaijen moet voor Gils het politieke (of het ethos, in Van Ostaijens terminologie) impliciet in het werk zitten. Het vormt er, in zekere zin, het ferment van; waar het Van Ostaijen in dat opzicht vooral om het ontindividualiseren van het gedicht te doen was geweest om op die manier een relevante gemeenschapskunst te maken (cf. 2.3), ging het Gils vooral om de koppeling van formele en inhoudelijke transgressie. Met andere woorden: juist door, bijvoorbeeld, te breken met de geijkte manier van dichterlijk formuleren, geeft de dichter aan dat hij zich afkeert van de burgerlijke maatschappij. Iemand als De Vree kon dat onmogelijk begrijpen. Hij vond "dat Gils het niet verder dan het expressionistisch ressentiment heeft gebracht" [De Vree 1956c] en ook drie jaar later beweerde hij nog – in een voordracht voor de Gentse studentenkring Germania – dat Gils een dichter "zonder bepaald programma [was], maar erg

niet
autonoom

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

op ruitentikkerij gesteld of zo u wilt op ergheidsvertoon [sic].” [in De Vree 1968a:135] Dat Gils juist zijn ideologische opvattingen formeel vertaalde kon De Vree – getroubleerd waarschijnlijk door de persoonlijke afrekeningen en relletjes (cf. 5.4) – vooralsnog niet (h)erkennen. Later veranderde die houding en in 1963 noemde hij *ziehier een dame* een van de “orgelpunten [De Vree bedoelt wellicht: hoogtepunten, gb] van de 55er generatie”. [idem:224] Jonckheere was al meteen bij Gils’ debuut enthousiast geweest: “Wie dergelijke en andere perspectieven vermag open te schuiven en dit door sobere, pregnante beelden, is dichter, dichter daarenboven, die een programma heeft uit te zenden.” [Jonckheere 1954:790] Dat programma viel weliswaar niet altijd even eenvoudig uit de verschillende teksten te distilleren, maar zelfs achter de meest onwaarschijnlijke absurditeit zat bij Gils een of andere angel:

ik stel mij voor een toekomstige optocht
van automekaniekers
of tafelmakers indien men verkiest die
de straat door uit volle borst slagzinnen skanderen:
weg met gaston burssens
of gaston burssens is een potvis of
leve gaston burssens

en ikzelf
een met stomheid geslagen toeschouwer daarbij
[Gils 1957:9/Gils 1962b:87]

De gemiddelde poëzielezer zal in 1957 wellicht zelf met stomheid geslagen zijn bij de lectuur van dit gedicht: handwerkluï die zich plots op straat begeven om uitspraken te doen over een dichter?! En dan nog wel Gaston Burssens – door zijn staatsprijzen weliswaar een van de bekendere (cf. 5.3) maar de kans dat zijn bestaan & gedichten tot de vaste lunchpauzegesprekken behoorden is toch eerder gering. En wat er dan geroepen wordt... De uitspraken pro & contra behoren binnen de betoogpremissen nog tot het verwachte arsenaal aan kreten, maar Gaston... een potvis? Het betrof hier uiteraard geen échte manifestatie, maar een ingebeelde. Droomde Gils van een wereld waarin poëzie zo belangrijk werd gevonden dat mensen ervoor op straat kwamen om luidroepend hun opinie erover kenbaar te maken? In die context was de keuze voor Burssens niet zo vreemd; van alle levende collega’s voelde Gils zich wellicht het meest verwant met deze op zijn manier even *onwillige* en aparte dichter.

Die onwilligheid wordt bepaald niet getemperd in de bundel *Anoniem 20e eeuw* (1959). In steeds ingewikkelder meanderende volzinnen vinden de versplintering en vervreemding van de moderne mens hier hun formele pendant. “er is een wezen in mij verkoold. een wezen / heeft mijn plaats ingenomen mijn bestaan voortgezet,” klinkt het programmatisch in een van de delen van ‘hannibal ad portas’. [in Gysen&Sleutelaar 1960:24] De mens is duidelijk niet langer meester van zichzelf. De ene keer nemen insecten het commando over (“grote horden spinnen in volslagen duister / want ik heb geen mensengeheugen” [ibidem]), de andere keer heerst er enkel lucht, de volslagen leegte

(“in mijn binnenste grote holten geschapen / waar ruime wind in beweegt / die stokt aan de binnenkant van mijn schouders / en slapen, ik was een hoog uitgeholde gedaante / waar ruime dood in waaide; een beweeglijke leegte waar leegte / binnenstroomde”. [‘schijngestalte’, in idem:25] Meer nog dan vroeger krijgen de verhaaltjes van Gils een allegorisch karakter. Om zijn beeld van *the atomic age* te geven, creëert hij een universum dat het midden houdt tussen een tafereel uit de *fantasy*-literatuur vol fabeldieren en monsters uit de allerdonkerste middeleeuwen en een post-apocalyptische ijstijdsequentie. De totale oorlog dreigt overal. Een van de reeksen gedichten heet niet toevallig ‘*manu militari*’. De eerste eeuwen van de beschaving in onze streken worden hier verbonden met wat wel eens de laatste zou kunnen zijn. In het eerste deel liggen “germaanse volkstammen” lui “in het water van de wolken” maar al snel duiken de insecten weer op (“waar ik ook ging / de jacht op ongelofelijke wezens, op reuzenmonsterspinnen / leek wel heropend” [in idem:27]) en in het tweede deel breekt een “onherroepelijk onweer” los. Willem de Veroveraar wordt “zonder genade” doodgebliksemd. [in Walravens 1960b:198] Het in deel drie geschetste beeld van wat daarna rest, oogt niet fraai:

een wildernis van wekenlang ijskoud zoeken
en de lucht deed zo stormstorm tegen mijn lippen.

voor de herhaalde aanvallen
van de lelijke nachtegaal (een gouden monster
een vraatzuchtige meeuw op een levende rug) moest ik een masker
van houten planken dragen. ga maar naar beneden zei ik
verdrink maar lelijk gesternte dat je bent –

maar welk beter jachtveld, dan oorlogen
om van jonge doden af te raken, de tand des doods
giert in een leeggekrast gesteente;
55.000
bereiden het einde voor in de ekspressieve eenzaamheid
der woestenij

even grondig als in het hier nu toegemetselde hoofd
[in idem:198-199]

Het register is typisch Gils: afwisselend laconiek (“de ekspressieve eenzaamheid / der woestenij”) en met een uitermate scherp oog voor het suggestief-gruwelijke detail (“de lucht deed zo stormstorm tegen mijn lippen”) schetst hij de wereld *the day after*. Als in de Griekse mythologie komen dieren de ingewanden van mensen uitvreten. Hier is het geen adelaar die Prometheus’ lever uitpikt, maar een nachtegaal die een meeuw blijkt te zijn en die het, gezien het masker, op de ogen of het aangezicht van de ik gemunt heeft. Het allegorische karakter blijkt hier vooral op het eind: de oorlog waarin 55.000 strijders bereid zijn te sterven wordt er vergeleken met het “toegemetselde hoofd” van de ik. Dat hoofd is toegemetseld om aan de aanvallen van de vogel te weerstaan, maar het gevoel is natuurlijk ook dat het (blind, doof, stom en letter-

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

lijk & figuurlijk ingekapseld) niet meer in staat is tot communicatie en leven. Is dat Gils' beeld van de moderne mens: om aan de dreigende en onontkoombare aanval en pijn te ontsnappen, heeft de mens zichzelf zodanig afgezonderd dat hij eigenlijk nú al dood is?

Het moge duidelijk zijn: deze dichter neemt geen blad voor de mond. Geen eufemismen, geen verzachtende mooischrijverij; “ik ben een ongenadig zaakwaarnemer! / ik zal mijn strottenhoofd niet met boter besmeren!” roept iemand uit in ‘heel vroeg smorgens: dan is het sociale vooruitgang’ uit de volgende bundel, *gewapend oog*. [Gils 1962a:7] De titel van het gedicht is niet toevallig; de moderne tijd eist ook op sociaal vlak haar tol. Onder het mom van (zijn eigen) vooruitgang wordt de mens ongenadig fijngemalen. Gils ontrafelt de geniepige retoriek die wordt gehanteerd: “men zal uw wonden uitdiepen / het is voor uw welzijn,” [ibidem] laat hij iemand zeggen. Hoe schijnempathisch en totalitair die stem in wezen is, blijkt uit het “wees stil!” dat aan het geciteerde vers voorafgaat en het “zwijg” waarmee het gedicht begint. De ik in het verhaal denkt aan de sociale zelfvervreemding te kunnen ontkomen door zichzelf te verdubbelen: “maar ik / heb mijzelf op film, op draad, op magneetfoon. / buiten bereik.” [ibidem] Terwijl het eigenlijke ik ten onder gaat, blijft er een materieel en op aanvraag toon- of beluisterbaar restant. Niet dat Gils van de kunst verwachtte dat zij het verlies zou compenseren. Zijn in zekere zin al even moderne nuchterheid weerhield hem van dit soort romantiek. Ook dit maakte zijn stem uniek in deze jaren. Het becommentariëren van de schade die de moderniteit aanrichtte was intussen een vast thema geworden in de moderne literatuur. In de Vlaamse poëzie was dit echter veelal gebeurd op een elegische toon. De gedichten van Anton van Wilderode, bijvoorbeeld, probeerden het feitelijke verlies aan geborgenheid goed te maken door de natuur, het gezin en de dorpsgemeenschap te verheerlijken als leefden we nog altijd in de eeuw van Gezelle. Gils, daarentegen, constateert en betreurt de urbane en sociale kaalslag net zo, maar hij beschrijft dit alles op de koel-registrerende toon van iemand die de beursberichten voorleest. Wat hij er ‘eigenlijk’ van denkt, blijkt ook in het verrast-sarcastische ‘nog wordt geleefd’ enkel tussen de regels. Zo beklemtoont de dichter na een beschrijving van het moderne landschap (“stekels tussen de huizen verbeelden bomen enzomeer”) dat ondanks alle vooruitgangretoriek de cyclische natuurwetten nog altijd gelden (“het rad ontgaat niet zijn water / het water niet zijn getijden, de ingeboren / wildheid van de aarde niet haar bloei / niet haar mensengroei”). In dat laatste vers zit meteen ook al de voorbode voor alle verdere onheil: de zo op “groei” en expansie gefixeerde mens zal namelijk proberen om die natuurlijke orde te verstoren. Alles in het moderne leven wordt gecatalogeerd, *gecontroleerd*. De natuur geeft zich echter niet zo eenvoudig gewonnen. Zelfs in hét symbool van controle – de letterlijke opsluiting – weet ze zich te manifesteren: “in het sombere gewelf / gaat de gevangene eens op zijn ander been staan / er groeit gras tussen de stenen op zijn hoofd.” [idem:5] Als dit inzicht al doordringt tot de moderne mens, dan laat hij er zich in elk geval niet door intomen; “nergens brengt onduidelijkheid / ons twijfelend tot staan,” expliciteert Gils zeer duidelijk zijn uit verwondering en vertwijfeling gegroeide agenda. [‘in een stad naar believen’, idem:8] De wereld is vol wonderen, onbegrijpelijke evoluties en intrigerende aspecten,

maar de mens heeft er geen oog (meer) voor. De pletwals van het moderne leven is niet te stoppen. Hoe alomvattend die impact is, blijkt onder meer uit Gils' versie van het bekende Rimbaud-gedicht 'le dormeur du val'. Zijn gedicht heeft precies dezelfde titel en ook hier betreft het een portret van iemand die niet slaapt, maar dodelijk getroffen is. Waar Rimbaud dat 'geheim' echter behendig tot het slotvers weet te bewaren, krijg je bij Gils al meteen de suggestie dat het hier geen normale slaap betreft: "hij sliep / zijn mond was een open kanaal / alsof een vuurberg uit zijn hoofd / ontplofte, een vuurberg / zonder naam." [idem:22] De vulkaan krijgt ook verderop in het gedicht geen naam, maar het lijkt niet onwaarschijnlijk dat het hier een verbale, *retorische* uitbarsting betrof. Niet alleen heeft Gils het over de "mond", in de volgende strofe worden (gevechts)wapens en woorden op gelijke noemer geplaatst: "bronzen assen ratelen geweerlopen knakken / in de verte loopt iemand gehaast / roept al lopend longen leeggezogen balgen / achter zijn haperende woorden aan / zijn stengunwoorden". Ook hier blijkt volledige controle niet mogelijk, maar de gevolgen zijn deze keer eerder desastreus. Je wapens niet in de hand kunnen houden of je niet verbaal kunnen beheersen leidt tot groot onheil; "hij hoeft / geen verdediging meer," merkt Gils eens te meer erg nuchter op, "zijn eigen geluiden / stokten." In de slotstrofe wordt dan duidelijk waar het kanaal, dat aan het begin nog in de mond startte, intussen is uitgekomen: "zijn borst is een open kanaal / een mijnschacht waaruit de te rode granaat / ontplofte". De subtiele "deux trous rouges au côté droit" van Rimbaud [Rimbaud 1984:52] zijn veranderd in een totaal uiteengereten lichaam. Het geweld is doorgedrongen tot elk segment van de maatschappij. In de uitermate cynisch 'tea for two' getitelde prozacyclus schetst de dichter in zeven etappes de zeer vernuftige maar altijd gewelddadige manier waarop (ex-?) echtelieden elkaar de dood willen injagen. De slotfrase "zo droeg hij haar nooit meer als een bundel liefde" komt na wat voorafging dan ook als een gruwelijk *understatement*. In '2 aantekeningen bij nahistorie' laat Gils een wanhopig historiograaf aan het woord; "ik ben 6000 jaar oud en onvoorstelbaar ver van huis," stelt die, nadat hij zelfs geprobeerd heeft om via de ondervraging van auto's en huizen ("de stomme beelden onderweg de stenen afgoden knorrig / totems" [Gils 1962a:35]) te weten te komen welk onvoorstelbaar onheil de aarde heeft getroffen. Het bestaan van het gedicht bewijst dat "nahistorie" geen perfect tegengestelde vormt van 'prehistorie'; geschreven documenten zijn uit deze post-apocalyptische wereld wel overgeleverd, maar dat is een schrale troost. Verderop in de bundel wordt Gils plots erg expliciet: de "ondergang" die als een doem over zovele van zijn gedichten hangt blijkt bewerkstelligd door "het goedbedoelde militarisme". ['op de wijze van morgen beterschap', idem:52] En hoewel er bij *gard-sivik*-auteurs naar Van Ostaijens finale opvatting zelden of nooit sprake is van een rechtstreeks in gedichten uitgesproken engagement, voegt de dichter er meteen de bijsluiter van zijn bundel bij: "lees deze metaalnonsens / in het diepgegraven geweten van de wereld / lees dan en het gevoel dat geen gevoel meer is / zal dringen tussen je ribben". [ibidem] René Gysen had dus gelijk wanneer hij hun verwantschap met Boon beklemtoonde (cf. supra); ook Gils wil op zijn manier de lezer raken, hem een geweten schoppen. Ook zijn mening over escapisme is in deze context interessant. Het *màg* van hem, zolang de vlucht

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

leidt naar de hel: “want al wie nog zomers neerligt en omhoogstaart / en denkt ‘met even in het rustige gras te lachen / is de rotzooi van een ganse schommelende wereld vergeten’ / heeft gelijk: op voorwaarde / dat het gras zeer giftig zij”. [ibidem] Hier wordt een nieuw, totaal illusieloos engagement bedreven. De dichter zal zichzelf steeds uitspreken en het gif nooit uit de weg gaan, maar over de heilzame werking van deze kuur heeft hij zo zijn twijfels. Die spreekt hij met een mengeling van ontluisterende ironie en mededogen uit in het programmatische ‘dichters debet’. De dichter in dit verhaaltje betreurt dat hij zo weinig gehoor vindt in de wereld. De woorden blijven hem bijna, samen met een krop, in de keel steken: “nee zei de dichter door de telefoon / dat maakt me treurig / schulden die men breekt uit mijn keel knakken- de vissestaart / zoiets maakt me kapot. / ik die waarde geef zegt de dichter / aan waardeloos blik aan steen aan drabbig stro / op oliewater.” [idem:29] Ja, ook in deze industriële samenleving profileert de dichter zich als de Sint Franciscus van dienst; alle verschoppelingen, alle met hoon bejegenden en met meewarigheid behandelden mogen in hem hun beschermheer vinden. En zijn inzet is als vanouds totaal: “pas 7 uur smorgens nee maar / en hoe druk al in de weer langs halfbrandende / straatlichten.” Totaal onbaatzuchtig zijn zijn acties echter niet. Hij kan bepaald niet vrijgepleit worden van eigen-dunk en ijdelheid: “traag en hopend dat iedereen toekijkt / begint hij de tovertekens te beschrijven.” De enige die hij lijkt te kunnen betoveren is, helaas, hijzelf. Hij raakt zo in vervoering dat hij de wereld om hem heen uit het oog dreigt te verliezen: “zo dan loopt hij een hele tijd / met zijn gezicht tegen de zon tegen de spinaziemaan / vindt het een hele tijd verrassend al / dat er maar geen tij komt in één woord / raakt aan beter wal-”. Ook hij is echter finaal niet opgewassen tegen de eenzaamheid en de andere beproevingen van het bestaan: “maar uiteindelijk / in een eenzame vallei lege vallei van puin & beenderen / opeens wordt alles hem te zwaar. en duidelijk meteen.” Tot overmaat van ramp wordt hij, precies op dat moment, al te letterlijk met de neus op de feiten gedrukt. Zonder enige vorm van scrupule wordt hij door zijn medemens gepluimd: “daar immers / (o toevallig) zal hij ons ontmoeten, zullen bij het voeren / van doorzichtige gesprekken wij hem uit- / plunderen en schudden / en beroven tenslotte zonder enige twijfel / en zonder kommentaar voor-al”. [ibidem] Hoewel ook dit een tamelijk uitleggerige allegorie is over de positie van de dichter in de post-romantische samenleving, is Gils’ standpunt hierin toch niet zonder nuance. Die nuance zit in zekere zin verborgen in de genitief in de titel ‘dichters debet’: wie is er wie wat schuldig? De dichter de gemeenschap, of omgekeerd? Gils lijkt de titel in de beide richtingen te verklaren. Dat de maatschappij ‘de dichter’ al te zeer negeert valt moeilijk te loochenen. Maar dat er niemand op zijn woorden zit te wachten, heeft hij mis-schien toch ook wel deels aan zichzelf te wijten. Zijn hoogneuzige wereldvreemdheid is van die aard dat het de nuchtere twintigste-eeuwer wel moet tegenstaan.

een parabel
over Van
Ostaijen & de
avant-garde

Precies hetzelfde thema wordt behandeld in het nog veel allegorischer én aan “paul van ostaijen, ergens in de ruimte” opgedragen ‘epizode van de vroeggestrande ruimtevaart’ in Gils’ volgende bundel, *Een plaats onder de maan* (1965). Het erg prozaïsche gedicht bestaat uit twee delen, waarvan dit het eerste is:

het werd gebouwd uit liefde voor de lucht, zegden de vijf. zij waren zeelui nochtans. wel was er één vrouw bij. in vertikaal wit en blauw gestreepte rok en bloeze. lichtblond.

het tuig bestond voornamelijk uit een lange houten pijp, waarin regelmatig ladingen kruit werden tot ontploffing gebracht. de vijf klampten zich vast en vlogen hoog door de lucht naar hun bestemming. deze was niet bekend. was het een andere planeet? maar dan toch een dichtbij, een kleintje. in elk geval vlogen ze door stratosfeer. van die heel dunne lucht. hoe haalden ze adem? dat werd niet begrepen. soms werd de voortdrijvende ontploffing vervangen door een gezamenlijk uitgestoten luide korte kreet. 28 losbrandingen (van geluid of van springstof) werden voldoende geacht.

maar kenners van valeur legden het tuig stil lang vóór die tijd. gedwongen terugkeer waar de bemanning zich wel moest bij neerleggen. maar nooit kon zij meer aan het lage horizontale wennen. [Gils 1965:51]

Op een anekdotisch niveau is dit natuurlijk gewoon een verhaaltje over vroege ruimte-experimenten. In 1965 was de race naar de maan volop bezig en stond de ruimtevaart doorlopend in de belangstelling. De fascinatie voor de ruimte (de "liefde voor de lucht", zoals Gils het noemt) was uiteraard nog veel ouder. Niet de minst bekende klassieke mythologische verhalen gaan precies over het verlangen van de mens om te vliegen. Het volledig ontsnappen aan de zwaartekracht, het ruimte-reizen was in zekere zin de logische volgende stap in die ontwikkeling. De Werners von Braun van dienst in dit verhaaltje zijn zeelui die zichzelf, Baron von Munchausen-gewijs, met een soort kanon de lucht in schieten, dwars door de stratosfeer. De wetten van de fysica worden hier behoorlijk getart: niet alleen buskruit, maar ook het stemgeluid slaagt er blijkbaar in om deze krachttoer te voltrekken. Dat de fysische mogelijkheden hier ruimschoots overstegen worden geeft al aan dat het hier, op een symbolisch niveau gelezen, om een metafysisch gedicht gaat: eigenlijk wil de mens de aardse beperkingen overstijgen, wil hij de geldende dimensies doorbreken. Dit al dan niet expliciet religieus geladen gevoel blijkt vaker sterker dan welke ratio ook; eens de ruimtereizigers de kick gevoeld hebben, kunnen ze het gewone leven op aarde niet meer gewoon worden. In het tweede deel van het gedicht blijkt hoe ze met dat gevoel trachten om te gaan:

zij bouwden toen een ontzaglijk hoog huis. zo hoog dat de vogels er omheen wantrouwig werden, er zich eigenlijk nooit mee verzoenden.

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

op het dak in grijze eternitplaat gingen de vijf vaak zitten. vooral de lichtblonde vrouw. hier grepen de discussies plaats niet zelden in de richting van begrip. verstrengelden zich ook de kromme van de meer en min geslaagde liefdesverhoudingen met de lichtblonde. slechts een enkele keer ging het er doktrinair en brutaal toe. van dit dak (hun enige vergoeding voor het verlies van de door niemand begrepen kosmiese ekspedisie) kwamen zij slechts zelden naar beneden. de begane grond was een soort van urine voor hen. al waren zij evenmin bekwaam de vogels die boven hun hoofd fladderden zelfs te zien. dat ware ook te hartsplijtend geweest. [idem:52]

Uit de ‘echte’ ruimte verdreven, bouwen de vijf dus een surrogaathemel, een rudimentaire toren van Babel die tegelijk ook een ivoren toren is, want het contact met hun medeburgers valt hen steeds zwaarder. Hoe kan het ook anders: de vermete sterrenvaarders worden door niemand begrepen. Ze worden niet als helden, maar als zonderlingen beschouwd. Enkel met elkaar kunnen ze het nog vinden, zij het dan in steeds wisselende liefdesverhoudingen. Hun isolement is vrijwel compleet. Het aardse is vies voor hen (“een / soort van urine”) en met het hemelse (hier in de gedaante van de boven hun hoofd fladderende vogels) kunnen ze ook niet langer contact krijgen. Zo beschouwd, en dat is dan waar Van Ostaijen in het verhaal te betrekken valt, kan dit gedicht ook gelezen worden als een parabel over de avant-garde, het tijdschrift *Ruimte* (sic) en de onbegrepen kunstenaar. Gedreven door grootse ambities (Mallarmé’s *Le Livre*, het zeggen van het onzegbare, het uitspreken van het absolute...) riskeert de avant-garde-artiest plat op zijn bek te gaan. Het alles omvattende experiment mislukt soms en zelfs als dat niet het geval is begrijpt ‘het grote publiek’ sowieso niets van zijn vreemde toeren. En waarom zou de kunst steeds grenzen moeten verleggen? Waarom de hemel betrachten als er op aarde nog zoveel werk is? Vragen die zeker ook aan Van Ostaijen gesteld kunnen worden. Er lijkt dan ook een lectuur nodig die specifiek over diens traject gaat. Zijn ruimtereis (die, zo blijkt in deel 1, door het woord – “een gezamenlijk uitgestoten luide / korte kreet” – aangestoken kan worden!) voerde hem in de periode van *Het Sienjaar* tot hoog boven de wolken. De realiteit (de oorlog, de repressie, het neerslaan van de Duitse revolutie, de ontberingen in Berlijn) bracht hem daarna opnieuw onzacht in contact met het aardse, maar het heimwee naar het absolute, het andere en het hogere, naar datgene “geenzijds der zinnekim” [II:219] en het “vaderland van het volmaakte weten” [IV:373] beheerste hem tot het einde. De ironie wou dan dat hij pas in de dood zelf dat absolute zou bereiken (vandaar dat hij nu gegroet wordt “ergens in de ruimte”). En ook bij Van Ostaijen was het sociale isolement een feit. Meer nog: al dan niet extra aangezwengeld door zijn obsessie voor het ‘hogere’ koos hij zelf, bewust, voor de afzondering (cf. 2.5). Gils brengt daar misschien wel enig begrip voor op, maar uit het volgende gedicht in de bundel blijkt toch ook dat hij er het pathetische en zelfs contraproductieve

tieve van inziet. In ‘een pijnlijke bladzijde uit de geschiedenis van de heldenverering’ geeft hij aan dat de banaliteit van het bestaan vaak fnuikend werkt voor “veel moedeloze jongelui”, maar niet voor ene “herakles, ridder zonder vlees of braam, / stuwdamlegger, autostradetrekker, met de blote / hand satellietlanseerder en kernbomontploffer en / pleger van nog vele onvolprezen werken van even / grote draagwijdte als openbaar nut.” [Gils 1965:53] We hebben hier duidelijk met een Jerommeke van formaat te maken, een superman voor de *Golden Sixties* waarin het al wegebouw, ruimtevaart, openbare werken en nuclaire afschrikking was dat de klok sloeg. De gewone burgers hadden het echter ook hier niet op begrepen. Niet alleen dreigde hij door zijn XII Werken hún werk af te pakken, zijn overdadige productie overtrof ook vele malen de behoefte. De vooruitgang beet voor het eerst in haar eigen staart. Het protest leek vrijwel algemeen: “rijen roerloze nutteloze / schepen” en “schoorstenen [...] / van woede hun rookzuilen inhoudend” waren verenigd in de strijd. [ibidem] Zoveel onbegrip kon de held niet langer aanzien en terwijl de kanker aan hem vrat vernielde hij zijn eigen schepping(en) en tot slot ook zichzelf. Hij hulde zich “in / zelfgemaakte vlammen en stierf, een / onvergetelijke brandbom”. [idem:54] Ook van zijn dood maakte hij dus een kunstwerk, maar al zijn heldendaden kunnen op weinig respect rekenen. Eén generaal sprong uit respect “uit het venster van zijn vierde verdieping”, maar van verder eerbetoon was er geen sprake; “dag stoffelijk overschot” stelden de Grieken laconiek vast. [ibidem] Zij die gedreven zijn door het hogere moeten dus niet op al te veel waardering rekenen. Niemand zit op hen te wachten. Gils zelf keurt de ambitieuze avant-garde niet echt af (in zekere zin behoorde hij er natuurlijk zelf ook toe), maar alvast met de in de poëzie courant gehanteerde hooggestemde lyrische stijl rekende hij in zijn werk doorlopend af. In Gils’ museum “voor kleine kurioziteiten” was plaats voorzien voor “‘een kluis voor integrale poëzie’.” Of hij hiermee een subgenre binnen de poëzie als literair genre of (breder) een aparte artistieke categorie bedoelde dan wel het volledige (‘integrale’) werk van iemand is onduidelijk, maar dat het hier een hooggeschat onderdeel van zijn collectie betrof maakte hij meteen duidelijk: “Slechts weinige kleine kurioziteiten zullen het ooit zover brengen, een plaats in deze kluis te krijgen. Je ne vous dis que ça.” [Gils 1955:38] Het tekent Gils ten voeten uit: binnen het niet-bestaan van een collectie in een niet-bestaand museum, vormt de poëzie een aparte categorie. We moeten de dichter op zijn woord geloven. Juist met die woorden waarmee hij het bestaan van iets wat niet bestaat proclameert (en dus tegensprekt én bevestigt) schrijft hij ook zijn gedichten.

In *gard-sivik* klonk ook een van die zeldzame vrouwenstemmen in het koor van de Vlaamse experimentelen. Chris Yperman (°1935) had eerder ook al gedichten in *De Meridiaan* gepubliceerd en die formeel eerder gematigde biotoop lag haar misschien wel beter. In zekere zin zijn dit gedichten van een seculiere mystica of een ontvuchterde humanitair-expressioniste. Voor de kosmische ambities van Moens en co was ze te nuchter, maar de bijbelse beeldspraak en meanderende frasering, haar voorliefde voor bloemen & bijen, gezang & gehuil en haar uitgesproken zinnelijke én zintuiglijke ervaring van de wereld plaatsen haar wel in die traditie. Zo schrijft ze: “ik zal u niet

Chris
Yperman

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

verpulveren in de ruimte – ach / en toch wacht ik nog op de dag / dat ik weer tegen u zal zeggen / dag boom / ik ben een mens en ik lach / (ik weet uw wortels diep en vast / en mijn voeten warrelen los over de grond)”. [‘10 November’, Yperman 1955:24] Ypermans gedichten nodigen nu uit tot een intussen welhaast cliché-feministische lectuur: alles stroomt en vloeit in deze verzen waarin een ik gekweld wordt door het besef dat de gedroomde eenmaking-door-liefde slechts tijdelijk is; “de flarden / de gescheurde repen van mezelf / ik zal ze verder / versnipperen,” schrijft ze [idem:23], maar even later drukt ze toch weer haar verlangen uit “naar de dag dat ge weer / gras zult zijn langs de wegrand / dat ik weer terug zal zeggen tegen de herfstgrond / ’s morgens: le ciel est un tableau peint par maurice / en ik zal hem groeten / (niet maurice maar de lucht)”. [idem:24] Het contrast tussen de bijna pantheïstische wil tot heiliging van de wereld en de parlando-luchtigheid waarin die wordt meegedeeld is typisch voor deze gedichten. “Zij gaf het gemeengoed geworden materiaal der experimentele poëzie een eigen vorm,” schreef Boon goedkeurend [Boon 1997:1257] en diens welwillendheid was hier echt niet alleen bepaald door het feit dat nu ook mooie, jonge meisjes zich tot de moderne kunst hadden bekeerd. Ypermans gedichten zijn op zo’n onopvallende manier ‘vrij’ dat het bedrieglijke van die vermelde luchtigheid de lezer op het eerste gezicht soms dreigt te ontgaan; “ach het is alles hier / nu lang geleden / daarom lopen wij toch voetje voor voetje,” schrijft ze met de voorzichtigheid van de nimf die nauwelijks het gras durft aan te raken; maar het gedicht gaat verder: “oogje om oogje spelen wij”. [in Walravens 1960b:206] Die verkleinvariant maakt het oog-om-oog-tand-om-tand er nog meedogender op. Soms verliest ze zich in poëtische gemeenplaatsen (“uw ogen zijn bergriet / en meren zonder oevers” [“zeer lieve groet voor d.d.l., 2’, Yperman 1956b:17]) en dan verzandt ze in Holly Hobbie-Van Ostaijen (“in de klare morgen / word ik luide vogelschreeuw / en groet mijn handen / en het licht / [...] / en ik groet alles van / u in de morgen” [ibidem]). Soms zijn haar gedichten nauwelijks verdichte anekdotes (“ik zei hem tartend / spelend met zijn handen / ik weet niet of je / zon bent in de duinen” [idem:21]) of belijdenissen die het puberniveau niet overstijgen (“elke dag ben ik gestorven / mijn leven is van kralen / een witte een zwarte / als de dagen de nachten een eindeloos snoer” [in Walravens 1960b:207]). Maar af en toe bewijst ze beter dan wie ook, dat het ware experimentele vers niet gediend is met een gezocht beeld, maar met een gevonden (“dezelfde wind heeft in ons gevreten / als honderd hongerige spreuwen” [ibidem]).

Pernath
in het
spoor
van Van
Ostaijen?

Van alle met *gard-sivik* geassocieerde dichters heeft er één een kleine vijftig jaar later een bijna mythische status verworven. Al tijdens zijn leven maakte Hugues C. Pernath (1931-1975) grote woorden en emoties los (cf. infra) en het zal dan ook niet verbazen dat ook hij met die andere Antwerpse profeet Van Ostaijen werd geassocieerd. De meest expliciete parallel tussen de beide dichters werd in 1961 door Karel Jonckheere getrokken toen hij Pernath toesprak als laureaat van de Arkprijs van het Vrije Woord. Deze lezing werd nadien niet alleen, zoals elk jaar, in het NVT afgedrukt, ze werd ook opgenomen als inleiding bij Pernaths eerste verzamelbundel *Instrumentarium voor een winter. Gedichten 1955-1960* (1963) en kreeg daardoor een door de auteur geautori-

seerd karakter. Pernath wordt er meteen als godenkind aangesproken en blijkens het vervolg van de oratio bevindt hij zich wat dat betreft in uitstekend gezelschap:

Literair-historisch bekeken trekt gij een niet meer af te snijden draad door. Is Paul van Ostaijen Karel van de Woestijnes late grote vreugde geweest, gij zoudt, nadat de schrijver van 'Self Defense' een eerste maal voldaan was om de verzen van zijn vriend Burssens, thans waarschijnlijk, had hij hier mogen aanzitten, een belonende weldaad voor hem zijn gebleken. Want zijn wisselende opvattingen konden in u uitgemond zijn, tenzij hij u, maar dit vermindert vandaag uw verdiensten niet, een paar bundels zou zijn voor geweest. Laten we het zo zeggen: gij zijt een van zijn mogelijkheden geworden. Na het in het metafysische geankerd spel met woorden, zou het spelen zijn verminderd en het vlak van de metafysica zou nader bij de grond zijn komen liggen. [Jonckheere 1963:8]

Jonckheere draait duidelijk zijn hand niet om voor gewaagde speculaties. Eigenlijk stelt hij hier zonder meer dat Pernaths poëzie een logisch uitvloeisel is (had kunnen zijn?) van de poëtische en poëtische premissen van Van Ostaijen. Hij laat weliswaar de mogelijkheid open dat Van Ostaijen zich ook anders had kunnen ontwikkelen en houdt er rekening mee dat een levende Van Ostaijen de laureaat altijd wel een stap voor had kunnen blijven, maar zelfs uit die formulering ("een paar bundels zou zijn voor geweest") kan worden afgeleid dat Jonckheere ervan uitging dat de beide dichters fundamenteel hetzelfde spoor bewandelden. Welke dan die potentiële energie van Van Ostaijen is die door Pernath gerealiseerd werd, maakt de criticus niet helemaal duidelijk. Louter negatief lezend, lijkt het alsof Pernath gewoon een afgezwakte versie van Van Ostaijen is: minder spel, minder metafysica. Uit het vervolg van zijn betoog kan echter afgeleid worden dat Jonckheere met zijn vergelijking vooral positieve accenten wou leggen. Pernaths werk lijkt niet alleen te kloppen met zijn eigen hartenklop – en Jonckheere gebruikt in dit verband het van bij Van Ostaijen en Gilliams bekende criterium van de "innerlijke noodzaak" [ibidem] (cf. 2.2.1, 2.3, 2.5 & 4.2) – hij is er vooral ook in geslaagd om al wat hem bezighoudt via het woord te realiseren. Ook voor Pernath was poëzie in eerste instantie woordkunst. "[U]w wereld bestaat want ze ligt geschapen in uw woorden," aldus Jonckheere [idem:9] en de citaten die hij daarna aanhaalt om de contouren van die wereld te schetsen suggereren dat daar waarschijnlijk de oorzaak voor het verminderen van het spel gesitueerd kan worden. Pernath kan niet (meer) spelen, want voor hem zijn het leven en de poëzie een moeizame strijd. Het woord is nooit vanzelfsprekend, het moet altijd worden afgedwongen.⁶⁷ "Stemmen, rechtvaardig mijn stemmen, / het Inkarijk waarvan ik het goud, de graven ken / het ademloze liggen, de grote vogels hoor," schrijft hij in de slotstrofe van het titelloze gedicht dat in zijn debuut *Het uur marat* de titelafdeling opent (1958). [Pernath 1963:34/Pernath 1980:64]⁶⁸ Hiermee is de toon gezet: het gesproken woord ("stemmen") wordt geassocieerd met een grote belofte ("goud", "Inkarijk") waarin rust mogelijk is ("ademloze liggen") en de natuur haar organische

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

gang kan gaan (“grote vogels hoor”), maar de syntactische ambivalentie van deze verzen wijst tegelijk ook in heel andere richtingen. De functie van “rechtvaardig”, bijvoorbeeld, is bepaald niet eenduidig: het kan een trots maar mischien ook smekend predikaat bij “stemmen” zijn (‘dát zijn ze, rechtvaardig, mijn stemmen’), maar ook een niet minder smekende imperatief (‘maak ze rechtvaardig, mijn stemmen, en legitimeer zo wat volgt: het Inkarijk, het goud...’).⁶⁹ Het contrast met het werk van Snoek en Gils uit deze periode is groot: weg is de relatief eenvoudige spreektaal, weg de relatief herleidbare mededeling. Deze poëzie manifesteert zich van in het prille begin als ‘Literatuur’, als een kunsttaal die grote inspanningen vergt van de lezer die zich moeizaam een weg moet trachten te banen te midden van dit semantische en syntactische kapwoud. Dat was bij de zogenaamd experimentele poëzie wel vaker het geval, maar anders dan bij Lucebert of Claus wordt de lezer hier nergens verleid door vloeiende melodieën of stuwende ritmes. Integendeel, ook de syntaxis lijkt bij Pernath aan verbrokkeling onderhevig te zijn. Hij schrijft dan verzen als “De gedachte ik inniger dan mijn dood / Je handen raak ik in deze nacht van Kristus / Dezelfde plantentuin duister laat, / Ik tenslotte ongelijke orde ben / En zandbeeld beiden.” [Pernath 1959:27/Pernath 1995:83] De lezer kan uiteraard de ellipsen zelf gaan invullen (‘de gedachte aan mezelf is inniger dan mijn dood’, bijvoorbeeld), maar zal al snel ontdekken dat de verzen zo ambigu zijn dat een eenduidige lectuur onmogelijk is (is “deze nacht” van “Kristus” of zijn het “je handen? en wie zijn de “beiden” die “zandbeeld” zijn: “ik” en “ongelijke orde”, “ik” en de “plantentuin”...?) Pernath schrijft zinnen als Latijnse perioden, maar bij ontstentenis van naamvallen in het Nederlands is het vrijwel onmogelijk om te bepalen welke functie de woorden in de zin vervullen. De bekronende Arkprijzjury was zich van deze moeilijkheid zeer bewust en zag er ook een zeker gevaar in, maar blijkbaar vonden ze dat het bij Pernath, in vergelijking met sommige van zijn tijdgenoten, nogal meeviel. “Denk niet, Mijnheer Pernath, dat ik eraan denk uw eigen hermeticiteit aan te klagen,” aldus Herman Teirlinck tijdens de receptie. “Maar ik waarschuw onze jongeren voor een nieuwhed die zou menen nieuw te zijn omdat zij hermetisch is.” [Teirlinck 1961:1173] De “nieuwhed” van Pernath lag voor hen blijkbaar op een ander vlak. Misschien was het hen wel vooral te doen om de *aardsheid* van zijn gedichten. Hier spreekt geen dichter die het woord van God heeft gekregen. Hij moet het zelf lettergreep na lettergreep uit de grond trekken. En zoals bleek uit de geciteerde opmerking van Jonckheere, als er al van metafysica sprake kan zijn dan was die bij hem zeker “nader bij de grond [...] komen liggen”. [Jonckheere 1963:8] Dat blijkt heel duidelijk uit een van de korte gedichten in zijn tweede bundel *de adem ik*:

De handen van mijn handen
 Vonden leem, geen laatste hemelsblauw
 Gloeiden in scheuren, eerbied en vuil
 Hier over begonnen aarde
 Het plunderkruis waarin dit zwijgen haakt.
 [Pernath 1959:10/Pernath 1995:77]

Dat begin komt de Van Ostaijenlezer bekend voor. 'Jong Landschap' eindigt immers met de verzen "Over de randen van mijn handen / tasten mijn handen / naar mijn andere handen / onophoudelijk". [II:230] Onophoudelijk wordt er zo in het ijle getast, het ene paar handen over het andere, grijpend naar nog andere (of terug naar de eerste?)... Het is een passage waarin Van Ostaijens 'lege' metafysica gelezen kan worden; tussen de zinnelijke en de bovenzinnelijke wereld is er geen contact mogelijk.⁷⁰ Niettemin schrijft de dichter er wel over. Pernath niet. De handen van zijn handen tasten niet, ze vinden; "leem" meer bepaald. En als om de niet-metafysische lectuur extra te versterken voegt de dichter eraan toe: "geen laatste hemelsblauw". Echter: het is niet omdat er hier niet in het ijle wordt gegraaid, dat er meteen greep kan worden gekregen op de "aarde". Er zijn immers "scheuren" en het "gloeiden" suggereert dat de temperatuur ook niet echt voor mensenhanden geschikt is. De aarde is overigens "begonnen": ze is niet smetteloos, ze draagt een heel verleden met zich mee. Dat dwingt respect af, maar verhoogt ook haar 'lage' (niet-verheven) karakter; "eerbied en vuil" staat er. *It's a dirty job, but a poet's gotta do it*. Die dubbelzinnigheid geldt op elk niveau. Neem het woord "plunderkruis". 'Kruis' suggereert sowieso dood en lijden, maar met "plunder" erbij ook verlies en diefstal. Misschien wordt er met dit plunderkruis iets leeggeroofd, misschien is dit het kruisvormige houweel dat zich een weg baant in de aarde, op zoek naar delfstoffen om mee te nemen. In een poëtische lectuur zouden dat dan de woorden zijn. Het is inderdaad het "zwijgen" dat zich in "het plunderkruis" haakt: het spreken wordt dus in en door en op de aarde afgedwongen. Veel aardser kan een gedicht niet zijn. Ook de thematiek van vele andere Pernathgedichten kan hierin herkend worden. Het spreken is uitermate moeizaam en vergt een enorme investering die zich ook altijd tegen de spreker kan keren. Wie plundert er wie: het zwijgen het spreken? het kruis de aarde? de aarde het zwijgen? of de aarde het spreken?⁷¹ "Wij hebben een oor, een sprong gedaan / En vallen, in het smeken drijvend," staat er even verderop in de bundel [Pernath 1959:37/ Pernath 1995:85]; ook hier worden de grenzen van de zintuigen afgetast. Na de sprong (het leven? het uitspreken, het schrijven van het gedicht?) volgt de val, maar die leidt niet automatisch tot de dood. Op termijn wel, natuurlijk, maar intussen leven en spreken we, "in het smeken drijvend". Tussen leven & dood en spreken & zwijgen laveert het hele oeuvre van Pernath. Altijd moet het gesprek aan de gang worden gehouden, moet het bestaan afgedwongen worden door de taal. En altijd opnieuw. "Indien ik de Taal eigendom noem geloof ik niet in het experiment," aldus Pernath in zijn korte dankwoord toen hij de Arkprijs in ontvangst nam. [Pernath 1961:1178] Dat is de experimentele dichtkunst voor Hugues C. Pernath: niet het bandeloos gespeel met woorden, geen onproblematische taalerotiek of -acrobatiek, maar de onzekere en niettemin totale inzet van de taal in het leven en van het leven in de taal. "Ik schrijf geen poëzie om iets mede te delen. Ik schrijf poëzie om mezelf te ontdekken, om vast te stellen," zei hij ooit in een interview. [in Calis 1964:186] Het is een herformulering van de droom van Gilliams om via het schrijven zichtbaarheid in zichzelf te verkrijgen (cf. 4.2). Waar Van Ostaijen zichzelf uit het gedicht wilde wegschrijven, wil Pernath zichzelf via het gedicht te voorschijn schrijven. Zijn poëzie kan dan ook geen belijdenis zijn, want hij heeft vooralsnog nauwelijks iets om te belijden. Wat hij wil zeggen, blijkt pas tijdens het schrijven. Vandaar

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

wellicht ook de moeilijkheid en het hermetisme van deze gedichten. Zowel zijn leven als zijn werk zijn de eerste jaren een gesloten boek, dat hij met veel moeite tracht te openen. Gust Gils merkte in 1956 op dat de gedichten van Pernath geschreven werden door een “niet-taalvirtuoos. Virtuoziteit is iets dat zich naar buiten richt, terwijl deze gedichten een sterk gesloten karakter dragen.” [Gils 1956] Pas na enkele bundels zal hij evolueren in de richting van wat Wilfried Adams naar aanleiding van *Mijn gegeven woord* (1966) heeft genoemd “een waarachtig spreken, geen spreken meer op de manier van het zwijgen.” [Adams 1976:468] Het leidde tot een “rechtstreekser geavoeëerde” poëzie [idem:470] en het gebruik van die Van Ostaijenterm is wellicht niet toevallig. Pernath maakt inderdaad in zekere zin een evolutie door die omgekeerd is aan die van Van Ostaijen: eerst lijkt zijn poëzie qua *Unbestimmtheit* de overtreffende trap te zijn van de late Van Ostaijen en later evolueert hij in de *Index*-gedichten (1966-1970) naar een rechtstreekser uitdrukking. Wat hij fundamenteel gemeen heeft met Van Ostaijen (maar net zo goed met quasi alle andere ‘moderne’ dichters, uiteraard) is dat poëzie geen rechtstreekse mededeling is, maar dat de mededeling uit en met de vorm van het gedicht ontstaat. In zijn poging tot reconstructie van Pernaths poëtica, legt ook Speliers in dit opzicht een verband met Van Ostaijen: “Bij beiden [...] zien we de verschuiving van ‘het beeld in het gedicht’ naar ‘het gedicht als beeld’”. [Speliers 1976b:492] Dat bleek ook heel duidelijk in mijn poging tot interpretatie van het gedicht “De handen van mijn handen”: hoewel je als lezer altijd de neiging hebt om de gebruikte beelden terug te vertalen naar (te herleiden tot) een werkelijkheid buiten het gedicht, blijkt dat de verzen zich daar door hun ingewikkelde beeldenstructuur tegen verzetten. Ze verwijzen uiteindelijk alleen naar zichzelf. Pernaths gedichten kwamen niet tot stand volgens Van Ostaijens gecontroleerde *lyrisme à thème*-‘methode’, maar zelfs zijn langere gedichten hebben een grote *dicht*-heid. Henri-Floris Jespers merkte op dat de “schrale kern van zijn lyrikon langzaam [werd] uitgebouwd tot een vernuftige en somptueuze taalmachine.” Blijkbaar lokte dus ook bij Pernath het ene beeld automatisch het andere uit. “Merkwaardig is het feit dat de uiteenzetting [de explicatio] van de kern geen verslapping van de spanning tot gevolg heeft, maar integendeel een keiharde verdichting.” [Jespers 1976:548] Ook Pernaths zogenaamd open en belijdende *Index*-gedichten moeten niet begrepen worden als de directe uitstroom van een herkenbaar ik, maar als in zeer hoge mate retorische constructies waardoor mededelingen omtrent de taal en de liefde kunnen gebeuren met een densiteit aan beelden die de complexiteit van de ervaren gevoelens en realiteit niet verraadt. Dit zijn de slotstrofen uit het zeventende *Index*-gedicht “Ik weet wat stilte is. / Hoe een aannemer zijn hond ophangt / Hoe zij zich vermengt in zijn onverwachte / Zijn zegevierende vervulling. // En dan een gil, een reutel / Uit liefde overal.” [Pernath 1995:170] Het gaat, zoals zo vaak, over de liefde en de dood, en deze keer lijken de verzen zelfs gegroeid uit een anekdote, maar door de ambiguïteit in het gebruik van voornaamwoorden (verwijst de “zij” naar de stilte of naar de hond? wiens vervulling is het? die van de aannemer of die van de hond?) blijft er ook hier een onduidbare rest die de lezer terugstuurt naar het per definitie niet-parafraseerbare gedicht. En hoewel dat wellicht voor alle ‘goede’ poëzie geldt, is ook dit een inzicht dat in de context van de Vlaamse poëzie met Van Ostaijen is verbonden.

Wanneer er nu naar Pernath verwezen wordt, blijkt de Van Ostaijenconnectie

overigens nog altijd gebruikt te worden. Bij de fotografische herdrukken van *Instrumentarium voor een winter* [Pernath 1986a] en *Mijn gegeven woord* [Pernath 1986b] duikt Van Ostaijen telkens op als referentie op de achterflap. De ene keer luidt het dat Pernath vlak na de grote drie Gezelle, Van de Woestijne en Van Ostaijen “plaats neemt in de rij van de grote meesters en vernieuwers van de Vlaamse poëzie.” [Pernath 1986a:flap] Achterop het andere boek wordt dat gespecificeerd: “als man van het experiment en van de avant garde ging Pernath een poëtisch avontuur aan dat, zoals dat van Van Ostaijen – maar totaal anders – uniek is in de Nederlandse letteren.” [Pernath 1986b:flap] Die toevoeging “maar totaal anders” maakt de vermelding van Van Ostaijen overigens niet gratuit: Pernaths traject was inderdaad anders dan dat van Van Ostaijen, maar de inzet was gelijkaardig. Met minder dan een herdefiniëring van het genre poëzie stelde hij zich niet tevreden. Dat hij zich in die zoektocht veeleer liet leiden door andere en vooral anderstalige gedichten kan als een teken des tijds geïnterpreteerd worden (de Vlaamse naoorlogse dichter kijkt verder dan de landsgrenzen), maar ook als een aanwijzing dat Pernath in wezen in Van Ostaijen meer een persoonlijke dan een poëtische gids zag. Op die persoonlijke (persoonlijke-) parallellen wordt wel vaker gewezen. Volgens Dirk De Geest en Patrick Peeters horen de beide dichters (samen met Van de Woestijne en Gilliams) thuis in “een poëtische traditie van de dandyesk en aristocratisch gedragen eenzaamheid”. [De Geest&Peeters 1995:54] De dandy in Van Ostaijen was vooral tijdens zijn debuutjaren naar buiten gekomen, maar ook later bleef hij een erg op uiterlijkheden en verfijning gerichte persoonlijkheid.⁷² Pernath werd al meteen in het eerste substantiële artikel dat over zijn werk verscheen met de dandycultus in verband gebracht. René Gysen citeert in ‘Hugues C. Pernath, dichter en dandy’ uit de beroemde paragraaf die Baudelaire in *Le peintre de la vie moderne* (1859-1860, publ. 1863) aan de dandy wijdt. [Gysen 1959:562-563] De dandy wil origineel zijn en zijn medemens verbazen, maar zelf kan hij door niets meer verbaasd worden.⁷³ Een grandioze formulering uit dit essay die door Gysen niet wordt aangehaald, geeft perfect het ironische effect weer die de anachronistische gratie en formele toewijding van de dandy op de moderne medemens maken: “Voilà peut-être un homme riche, mais plus certainement un Hercule sans emploi.” [Baudelaire 1965:472] Ook op zijn kennis Fernand Auwera kwam Pernath zo over: “Een dandy ook [was hij], de enige eigenlijk van alle latere pink-poets die zijn dandyisme speelde met net genoeg ironie om overtuigend over te komen.” [Auwera 1976:545] Gysen citeert in zijn opstel een brief die Pernath hem stuurde en daarin valt, in dit verband, één detail extra op omdat het een (ongewilde) echo bevat van een anekdote uit het leven van Van Ostaijen. Tegelijk biedt het ook een mogelijke verklaring voor het gedrag van de dandy die het louter oppervlakkige overstijgt. Pernath schreef Gysen over zijn vruchteloze zoektocht naar een plaats waar hij thuishoorde, waar zijn integriteit ten volle gerespecteerd werd: “Zo lag ik verloren, steeds in andere lakens. At aan vreemde tafels die nooit gastvrij kraakten. R., weet jij hoe vreemd men zit op stoelen, zetels die nimmer de armen om je sluiten? Begrijp je dan misschien waarom ik steeds zulke zorg droeg voor de plooiën in mijn broek.” [Pernath in Gysen 1959:560] De gesteven vouwen in de broek staan hier dus voor een zelf aangebrachte ordening, een hem omgevende formele perfectie die scherp

collega's
dandy's

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

contrasteert met de onvolkomenheid en vulgariteit van het gewone leven. Dat onderscheid ondervond ook Van Ostaijen toen hij halverwege de jaren twintig op bezoek ging bij zijn vriend Prosper de Troyer. Bij dit bezoek viel het De Troyer op “hoe Van Ostaijen, vòòr hij aanbelde, zorgvuldig zijn kleding in orde bracht; en toen zijn zoontje Hubert, ruim acht maanden oud, tegen het been van Van Ostaijen opkroop, trachtte deze angstvallig de vouw in zijn broek te redden.” [Borgers 1971:602-603]⁷⁴ Voor de dandy's Van Ostaijen en Pernath lijkt de kledij dus op een masker dat hen moet afschermen van de minder verfijnde aspecten van het leven. En in dat opzicht is het wellicht gepermitterd om juist in het gebruik van het gedicht het ultieme masker te zien: hoewel nooit absoluut, kan de perfectie nooit dichter benaderd worden dan in dit zorgvuldig zelf-geconstrueerde bouwwerk van beelden en klanken. Zelf liep Pernath, ondanks deze dandylink en ondanks de parallellen tussen hun poëtica's, alvast in het openbaar niet zo hoog op met Van Ostaijen. Hij deed dat met zoveel nadruk dat een wantrouwig academicus er een klassiek geval van *anxiety of influence* in zou vermoeden. Toch is het maar de vraag of dat zo was. Pernath praatte graag en openlijk over auteurs die hij bewonderde en die hem beïnvloed hadden. Toen Piet Calis hem vroeg naar zijn inschatting van het belang van Van Ostaijen antwoordde hij: “Van Ostaijen is zeer belangrijk, maar wat is Van Ostaijen in de wereldliteratuur na Rutebeuf, na Baudelaire of na Apollinaire?” [in Calis 1964:193] Enkele jaren later benadrukte hij die relativiteit nog veel meer toen hij door Tony Rombouts en An Valvekens werd geïnterviewd voor het nooit verschenen vierde nummer van *Muze-n-Express*. Zij verwezen naar de door De Vree gesignaleerde invloed die Gilliams op hem uitgeoefend zou hebben. Pernath ontkende dat niet en begon, *out of the blue*, over Van Ostaijen:

Pernath
contra
Van
Ostaijen?

Van Ostaijen, b.v. daar heb ik me nooit verwant mee gevoeld omdat ik de literatuur zo goed ken dat ik zelfs de lef kan opbrengen te zeggen dat Van Ostaijen alles behalve oorspronkelijk dichtte. Allesbehalve. De eerste de beste die daar een thesis over wil maken slaat vele heilige huisjes omver. Van Ostaijen heeft wel belang gehad omdat hij ergens aanstoot heeft gegeven in Vlaanderen, maar hij heeft in Nederland ten slotte geen furore gemaakt. De Vijftigers hebben Van Ostaijen niet nodig gehad. [in Rombouts&Valvekens 1976:560]

Dit was uiteraard een uitgeschreven interview en daarin wordt wel vaker van de hak op de tak gesprongen, maar zelfs met dat voorbehoud doet Pernath hier enkele opmerkelijke uitspraken.⁷⁵ In de context van de Vlaamse literatuur halverwege de jaren zestig had Van Ostaijen blijkbaar zo'n faam verworven dat hij als een “heilig huisje” werd beschouwd. Die heiligheid had hij, als ik Pernath goed begrijp, verworven door zijn status van vernieuwer en de originaliteit van zijn verzen. Nu, dat hij lang niet zo origineel was, als door sommigen werd beweerd, dat was in 1966 eigenlijk geen nieuws meer. Onder meer Paul de Vree (in zijn artikel over Van Ostaijen en de Franse kubisten [De Vree 1958a]) en Paul Hadermann (in zijn een jaar voor Pernaths uitspraak gepubliceerde boek over de poëtische ontwikkeling van Van Ostaijen [Hadermann 1965]) hadden uitvoerig gewezen op parallellen, verwantschappen en ontleningen. Hadermann –

wiens studie overigens gegroeid was uit zijn “thesis” – geeft tegelijk ook de eigenheid van Van Ostaijen aan. Die bleek nog veel uitgesprokener uit zijn volgende Van Ostaijenboek, *Het vuur in de verte*, waarin Hadermann aan de hand van een lectuur van de artikelen en studies van Europese avant-gardisten die Van Ostaijen zelf vermeldt in zijn essays, de evolutie van diens kunstopvatting reconstrueert. [Hadermann 1970]⁷⁶ Inderdaad, Van Ostaijen put uit die traditie, hij is ermee verwant en niet de minst cruciale onderdelen van zijn poëtica ‘haalt’ hij bij buitenlandse auteurs. Maar, zoals ook hier eerder bleek (cf. 2.5), zijn eigen combinatie van al die elementen tot een consistente poëtica was volstrekt oorspronkelijk. Zijn ‘originaliteit’ ligt dan ook, veeleer dan in de inderdaad niet volstreekte uniciteit van vele afzonderlijke gedichten, vooral op dat vlak. Dat Pernath zich daarmee niet verwant voelde is niet vreemd. Los van een enkel krantenstuk en wat sibillijnse uitspraken tijdens zijn Arkprijs-dankwoord heeft hij zich nooit uitgelaten over de theorie van de dichtkunst. Hij ging zelf veeleer intuïtief te werk. Een derde ‘verloochening’ van Van Ostaijen voltrok zich begin jaren zeventig toen Pernath voor de Belgische televisie geïnterviewd werd over zijn lievelingsgedichten. Pernath las er verzen van Jos de Haes, Hans Lodeizen, Ed. Hoornik, Karel Jonckheere, zichzelf, Adriaan Roland Holst, Gaston Burskens (uit diens minst ‘modernistische’ bundel, *Elegie*) en Maurice Gilliams. Interviewer Gaston Durnez herinnert zich later dat Pernath erop stond “dat ik hem een vergelijking met Paul van Ostaijen zou laten maken. Gilliams is onze meest internationale dichter, zo betoogde hij, méér dan Van Ostaijen die zeker niet zo oorspronkelijk is.” [Durnez 1975] Behalve een blijk van vriendschap en respect jegens Gilliams (wiens oorspronkelijkheid uiteraard ook wel relatief was, cf. 4) was het feit dat Pernath uitdrukkelijk had gevraagd om deze vergelijking te mogen maken, opnieuw een standpuntbepaling tegenover Van Ostaijen. In het licht van zijn poëziekeuze en de gedichten die hij zelf schreef begin jaren zeventig is die overigens makkelijk te duiden. Hij koos uitdrukkelijk voor gedichten waarin de belijdenis niet uit de weg werd gegaan, maar waarin ze anderzijds toch ook niet louter anekdotisch en incidenteel was. Ze was, door de taalbehandeling, op een hoger vlak gebracht. Bij Roland Holst was hij, zo citeert Durnez hem, vooral onder de indruk van de “toekomstmuziek”. [ibidem] Zo beschouwd viel zijn keuze voor gedichten “over de eenzaamheid van de geest, over het afscheid nemen, de vervolging, het geweld en de dood” [ibidem] dus samen met zijn eigen gedichten en poëticaal standpunt toen, door Georges Adé later omschreven als “een breekbaar evenwicht tussen de vertrouwelijke mededeling en oraculaire revelatie”. [Adé 1975:21] Bij Van Ostaijen miste hij wellicht die mededeling, die stem van een zoekende en zichzelf ontdekkende mens, die hij bij Gilliams wel vond.

Unaniem was de lof voor Van Ostaijen dus niet. Er waren voorts natuurlijk ook nog altijd traditionalisten die wars bleven van welke vernieuwing ook (cf. infra) en nu hij door steeds bredere kringen kenners en liefhebbers werd gewaardeerd en geprezen, begon Van Ostaijen voor het eerst in deze geschiedenis zijn aantrekkingskracht te verliezen bij een nieuwe generatie poëzieopposanten. Het kan het lot zijn van elke *writer's writer* of literaire geheime tip: als je door iedereen ‘ontdekt’ bent, val je uit de gratie bij dat deel van de culturele voorhoede dat zich voornamelijk via esoterische voorkeuren en privé-ont-

Klein,
Het
Kahier
& de reine
poësie

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

dekkingen wil profileren. Eigenlijk, zo betoogden deze insiders, was Van Ostaijen toch wel wat overroepen. Zó fantastisch was hij nu toch ook weer niet. En inderdaad, wie op radicaliteit gesteld was, kon door de snelle evolutie van de dichtkunst in de jaren vijftig in Van Ostaijen alle trekken van de klassieke en dus *gematigde* dichter terugvinden. Dat was, bijvoorbeeld, het oordeel van de voorman van de *reine pohesie* Ben Klein (Frans de Wispelaere, °1928). Die behoorde samen met onder andere Fernand Auwera, Frans Buyens, Hugo Raes en Jan Christiaens tot de Antwerpse culturele kring *De Nevelvlek* die in de eerste helft van de jaren vijftig geprobeerd had om de moderne tijd ingang te doen vinden in de Scheldestad. Ze gaven ook een blad uit, *Het Cahier*, maar dat was literair gezien weinig geprofileerd. Vanaf het achtste nummer werd medewerker Klein redacteur en heette het tijdschrift *Het Kahier*. De speeltijd was voorbij:

Het Kahier staat vijandig tegenover elk kompris. Het is het tijdschrift van de literaire revolutie. Wij willen de literatuur bevrijden van LITERATUUR. Wij vechten voor de absolute vrijheid d.w.z. dat wij protesteren tegen de verstaatsing van de enkeling, tegen de politiek en de massa-geest. Een schrijver die zich – al is het om den brode – engageert en linkse en rechtse slogans te boek stelt is geen VENT maar een slaaf. [...] *Het Kahier* is synoniem van non-conformisme, van verzet tegen milieu en algemeen geldende maatstaven. *Het Kahier* is revolte en stormloop tegen de ‘goede smaak’. Wij voelen ons geroepen nu *gard-sivik* niet tot het uiterste heeft durven gaan [...] Experimenteel is niet hij die atonale pohesie of abstrakt proza aaneendriegt en voor de rest achter de koe blijft staan, de brave beiaard speelt en elke avond met de vrouw in zijne nest kruipt. Nee interessant is hij die en experimenteel schrijft en experimenteel leeft en experimenteel ageert. [Klein 1958b:9-10]

Een veel duidelijker avant-gardestatement was in tijden niet meer gehoord: niet die brave hendrikken vol literair-maatschappelijke ambities van *gard-sivik*, maar zij en zij alleen waren de ware non-conformisten. Totale vrijheid én het samenvallen van literair en levensexperiment, dàar stonden zij voor. Elk politiek engagement, elke maatschappelijke toegeving werd radicaal geweigerd. Dat die twee (politiek en toegeving) vanzelfsprekend en uitermate negatief met elkaar geassocieerd worden, zegt veel over de in wezen *absolutistische, totalitaire* visie die aan de basis ligt van dit programma: het compromis is per definitie oneervol. De klemtoon die Klein legt op het naadloos samenvallen van leef- en schrijfwijze paste helemaal in de erg met *street credibility* begane ideologie van deze *angry young man*. Dat was op zich niet nieuw, maar de combinatie van dit standpunt met een voorts volstrekt *autonome* literatuuropvatting was dat wel. Strikt genomen kan die combinatie ook niet: als het kunstwerk enkel tegenover zichzelf verantwoording heeft af te leggen, doet het leven van de kunstenaar in kwestie er allerminst toe. Dat had ook Van Ostaijen al beklemtoond in de ‘Gebruiksaanwijzing der Lyriek’ (cf. 2.5). Klein was het daar dus niet mee eens. De kunstenaar leeft niet in een ivoren toren en bijgevolg zullen al zijn activiteiten op een of andere manier zijn kunst beïnvloeden. De formulering van de *Kahier-poëtica* doet qua beslistheid en register al even avant-gardistisch aan, maar de eigenlijke inhoud lijkt wel heel erg op wat we al eerder lazen:

1. De pohesie om de pohesie

Ons staat een pohesie voor ogen die niet iets anders, doch uitsluitend zichzelf mededeelt. Een pohesie van ontelbare ontdekkingen – het steeds opnieuw vinden van de taal, van het ritme, van ontploffende beelden; het creëren als toevallige wonderen. Direkte pohesie kan niet alleen woordkunst zijn. Zij is ook reine gestalte waarin het onderbewustzijn van de dichter ademt, magische formule of hooggebergte sneeuwval, afweer en verzet tegen de slagen van buiten uit. Pohesie is de zuiverste van alle religiën.

[...]

4. De dichter, de prozaïst, de kritikus moet een *VENT* zijn. Hij gaat geen enkel kompromis aan, is van zijn tijd en werkt in eenzaamheid. Hij verafschuwt de politiek, wenst geen rol te spelen in het openbaar leven van zijn land, gelooft niet in myten en demonstreert een flagrant cynisme.

[...]

6. Wij zeggen onze steun toe aan elke revolutionaire avant-gardekunst.

7. *Het Kahier* zal een zuivering zijn.

8. Wij moeten universelen en Belgen worden

[idem:11-12]

Een manifest, kortom, als een wel zeer eigenzinnige mix van Van Ostaijen (autonomie, zuiverheid), Mallarmé (poëzie als religie), Forum (vent), *De Tafelronde* (afweer en verzet, apolitiek) en (een pervertering van) *Van Nu en Straks* (universeel en Belgisch). Die associatie met *De Tafelronde* is niet verrassend. Al van in 1957 was Klein gaan meewerken aan dat blad en later zou hij beweren dat met zijn intrede de periode van de “rein-thematische-sensitieve dichtkunst” die aansluit bij Van Ostaijen en Gorter in *De Tafelronde*, ten einde was gelopen. [Klein 1961b:3]

Deze benadrukking is niet toevallig. Kleins houding tegenover Van Ostaijen was immers veel ambivalenter dan die van De Vree. Vandaar ook de explicitering in de tekst dat “woordkunst” niet volstaat. Vandaar de nadruk op de rol van het onderbewuste. Van Ostaijen verdiende weliswaar veel respect (“Na Van Ostaijen hebben wij geen groot kritikus meer gehad” [idem:10]), maar op de door hemzelf opgeworpen vraag “Is de invloed van Van Ostaijen op de direkte pohesie groot?” antwoordde Klein: “Nee. Bepaald niet. De 55ers huldigen hem nog wel als voorloper, maar hun kunst staat mijlenver van zijn expressivistische verstandspohesie en latere absolute lyriek – de verwantschap ligt meer in een ‘état d’esprit’.” [idem:6-7] Die geestesverwantschap wordt niet nader toegelicht en dat is jammer, want uit de poëtische teksten van Klein is het schier onmogelijk een consequente visie hierop te distilleren. Het absolutisme en radicalisme van Van Ostaijen zal hem zeker aangesproken hebben. Maar verder klinkt in Kleins poëtische opstellen vooral en op vele vlakken voorbehoud: Van Ostaijens aversie tegen het beeld wordt door de experimentelen allerminst gedeeld [idem:7];⁷⁷ zijn definitie van de poëzie in speltermen wordt uitdrukkelijk verworpen, alsook zijn stelling dat de ware dichter minder te zeggen heeft dan de “gewoonste rederijker en de kleinste schooljongen” [IV:377]

Klein
& contra
Van
Ostaijen

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

(“De experimentelen [...] is het dodelijke ernst. Zij zetten gedichten op stapel uit lijfswang en hebben wel wat te ZEGGEN” [Klein 1958b:15])⁷⁸; hij saboteerde de mogelijke alchemie van zijn gedichten door de woorden te veel te isoleren [idem:7]; hij “deed mee aan alle modes van zijn tijd en nam buitenlandse voorbeelden te naakt over” [ibidem]⁷⁹; dada leverde bij hem alleen maar onverwerkte “tics” op die “zijn gedichten nooit konstruktief ten goede komen”; hij was “een te theoretisch dichter” [ibidem] en verzette zich als “typische verstandsmens” tegen het door de surrealistes gepropageerde “uitschakelen der rede”. [idem:16] Noch in zijn theorie, noch in zijn praktijk kon Van Ostaijen bijgevolg als voorbeeld worden beschouwd. Het opmerkelijke van de in 8 x Klein opgenomen teksten over ‘reine pohesie’ is echter dat Klein er niettemin voortdurend Van Ostaijaanse termen en concepten hanteert. Zo beklemtoont hij dat het reine gedicht nooit rationeel “verstaan” kan worden [idem:5] en dat het – conform zijn tijd – dynamisch is (“De gebeurtenissen volgen mekaar in een razend tempo op” [idem:7]).⁸⁰ Wanneer hij de vloer aanveegt met de poëzie van Richard Minne verwijt hij de dichter geen vermoeden te hebben van “de krachten die in elk woord schuilen” (Van Ostaijens sonoriteitsconcept) én dat zijn ik voortdurend in de weg loopt (ontindividualiseren): “Telkens tast zijn persoonlijk ik de autonomie van het gedicht aan. Deze verzenmaker gelukt er maar niet in achter zijn pohesie te verdwijnen” [idem:14]). Wanneer hij tracht aan te geven waarom Werner Verstraeten “eeuwen” verwijderd is van de “reine pohesie”, haalt hij een argument van stal dat ook Van Ostaijen voortdurend gebruikte: “zijn vers is descriptie”. [idem:18] En ook in enkele lemma’s waarin hij de kern van die “reine pohesie” tracht samen te vatten, gebruikt hij ideeën die door Van Ostaijen waren gepropageerd: de biologische oorsprong van het dichterschap (noodzaak 1 – “On ne devient pas poète, men is dichter geboren” [idem:20]); de strenge voorwaarden waaraan elk woord in het gedicht moet voldoen (noodzaak 2 – “Enkel het alleen-mogelijke-woord mag worden geregistreerd” [ibidem]); het beperkt gebruik van beelden, teneinde de nauw luisterende lyrische constructie niet in gevaar te brengen (“Het reine gedicht is een constellatie. Het overmatig projecteren van concrete beelden brengt het evenwicht van die constellatie in gevaar” [ibidem]); de aseïteit (“elk woord, elke samenstelling van woorden is op zichzelf gedicht” [idem:21]); de ontindividualisering (“’s dichters stem, zijn lichaam, zijn directe zintuiglijkheid (gemoedstoestand), zijn herinneringen, een sfeer, modeverschijnselen, concrete gesprekken [mogen] NIET in de materie van het vers [...] aanwezig zijn” [ibidem] & “Slechts krachtige dichters slagen er in zich van zichzelf te verlossen” [ibidem]). Dat laatste citaat klinkt niet alleen via Van Ostaijen bekend in de oren; het is een parafrase van de bekende stelling van Eliot: “only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things.” [Eliot 1953:30] Het citaat komt uit ‘Tradition and the Individual Talent’ en ook die titel is van toepassing op Klein: hoewel hij met veel tamtam een nieuwe poëzie aankondigt (en door ze ideosyncratisch als “reine pohesie” te spellen versterkt hij die nieuwigheid nog), schakelt hij zich eigenlijk tamelijk braaf in een bestaande, modernistische constellatie in. En zijn bronnen zijn zelden vergezocht. Want wat staat er op de volgende bladzijde van zijn essaybundel? “Al wat de pohesie betreft is moeilijk.” [idem:22] Een zeer waar woord; het werd dan ook uitgesproken door Paul Valéry (“Tout ce

qui touche à la poésie est difficile”) en door Vital Celen gebruikt als motto bij zijn studie over de moderne poëzie. [Celen 1955] En dan hebben we het nog niet over zijn gedichten zelf gehad. “Het merendeel der verzen van Ben Klein, die bijwijlen aan de opstandige Van Ostaijen van Bezette Stad herinnert, wil werken als een insecticide om overeind te blijven,” schreef Paul de Vree naar aanleiding van de bundel *dalai-lama* (1958). [De Vree 1968a:92] Die associatie was zo gek nog niet. Van Ostaijens pesticide bevatte immers zinnen als “Geef mij iets dodend God want ik wil leven” [II:150]. En een gedicht als ‘blind traject’ bevat nog wel meer Bezette Stad-tics:

windzak
 lineaire loodsen
 over en weer geloop
 ongeduldige propellers
 (nervus als een 6dagenrenner)
 denke an meine frau

tenderen over wolkenspoorbaan
 in aluminiumvogel
 carlinguevogel
 essense draagt brommende vogel
 buik 1000 ton
 zo zwaar
 (afraid of american wasps)

speelgoedstasjons trekken sienjalen
 misschien frankfort?
 misschien keulen?
 zon sluit vroeg als een horlogehandelaar
 die het niet meer nodig heeft

horoskoop horoskoop horoskoop
 DENKE AN MEINE FRAU
 verkoolde slachtoffers
 visum voor de hel
 kontinentaal westwaarts
 stekelsterren in tempera

nacht heeft trage hartslag...

wij schrijven belgise sirkels
 ju 52 daaltschuddebolt
 melsbroekgezicht onkennelijk

FRAU
 [Klein 1958a:10]

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

Hoewel hij een jaar eerder nog het gebruik van anderstalige fragmenten en het evoceren van de moderne stad als kenmerken opsomde die van Marcel Wauters een “typische negatieve overgangsfiguur” maakten [Klein 1957], doet Klein er hier zelf lustig aan mee. Ook de elliptische zinsbouw, de snapshot-opbouw, de typografische insprongen, de becommentariërende terzijdes, het klankrijke taalspel (“stekelsterren in tempera”), het suggestieve neologisme (“daaltschuddebolt”), het hernemen van een vroeger motief (“frau”), ja zelfs de spelling (“sienjalen”) sturen de lezer rechtstreeks naar Berlijn 1920. Maar we bevinden ons dus in België, in Melsbroek meer bepaald, waar zich in de lucht een of ander oorlogstaferaal afspeelt met bommenwerpers. De Tweede Wereldoorlog heeft duidelijk een bepalende rol gespeeld in de ontwikkeling van Klein. Zowel in zijn poëzie als in zijn kritische teksten wordt er vaak naar verwezen; die oorlog is hét symbool geworden voor al het rotte in de wereld. Daar wil de dichter niets meer mee te maken hebben. Anders dan De Roover of De Vree (in de jaren vijftig) impliceert dit bij Klein echter niet dat hij zich verschanst in een kiemvrije luthof. Voortdurend wordt er gealludeerd op het verzet dat de enkeling kan en moet plegen. De “Paul” die in de volgende strofe wordt aangesproken, die altijd “ja” zegt en “meeroeit”, zou best wel eens De Vree kunnen geweest zijn:

pankrast gij nooit paul
 gij jaat
 gij roeit maar mee
 ik niet ik roes radijs
 mijn leven door
 ik draag een krities pantser
 protest ontploft in mij
 [Klein 1958a:16]

Dat laatste was zeker niet overdreven. De Vree noemde deze onvermoeibaar kritische houding van Klein “vitalistisch” en hij zag hierin – ondanks de ook voor hem uiteraard onloochenbare link zuivere lyriek-reine pohesie – een kenmerkend verschil met het werk van Van Ostaijen: “Zij weet vooralsnog niet van vermoeienis, de typische slaapdrunkenheid, waaraan het organisch expressionisme nog toegaf.” [De Vree 1961:7-8] Het door Klein en De Vree met het surrealisme in verband gebrachte roeskarakter van deze verzen (“roes radijs”) onderscheidt de reine pohesie eveneens van Van Ostaijen. De controle die Van Ostaijen tijdens het schrijven wou uitoefenen is hier verdwenen. “Wie vasthoudt aan een geïkt schema, wie zijn gedicht keurslijft, het onder zijn controle dwingt kan nooit als medium automatisch zijn en belet het vers zichzelf uit te stromen.” [Klein 1958b:13] Geïkte schema’s en keurslijven waren aan Van Ostaijen uiteraard ook niet besteed, maar in de automatische uitstroom had hij geen vertrouwen (cf. 2.5). Over oorsprong en effect van de lyriek verschilden Klein en Van Ostaijen bijgevolg eveneens van mening. “Pohesie is magie, een ireëel [sic] fluidum, zij laat zich niet in codex brengen,” aldus Klein. [ibidem] Ook voor Van Ostaijen was er magie in het spel, ook voor hem was het gedicht een “wonder” [Klein 1961a:19], maar bij hem ging het erom een ontologisch gevoel van verlies en onvermogen over te bren-

gen, terwijl Klein die ook bij hem overheersende gevoelens bijna letterlijk met gedicht en al uit zijn hoofd wou meppen. Juist omdat de politieke toestand hopeloos was en elke vorm van opstand totaal onmogelijk, moest de mens vooral trachten “alles TE VERGETEN”. De opdracht was duidelijk: “Wie zo denkt als dichter MOET, er is geen weg naast, een pure, directe, *verdovende* pohesie schrijven!” [idem:29, cursivering gb] Het bracht De Vree ertoe om deze gedichten in verband te brengen met Artaud (die ook het motto van de bundel leverde) en “Alex [sic] Ginsberg”: gedichten als een shot heroïne of een dreun op je neus. Escapisme, jawel, maar van een zeer opmerkelijke soort. Hoewel hij voortdurend beweerde vooral niet geëngageerd te willen zijn, waren zowel de dichter als de criticus Klein doorlopend sarcastische en cynische commentaar aan het geven op het politieke wereldgebeuren. In dat opzicht was hij apolitek zoals nu de standpunten van extreem-rechts als a(nti-)politiek worden gezien: de politiek wordt niet genegeerd (zoals veelal gebeurde in *De Tafelronde*), maar besmeurd, belasterd en bespot:

washington ook moskou
 zeggen boe noch ba
 op 21 april uur x 4 nieuwe paasverrassingen
 krachtiger dan ooit te voor
 zo moet het gaan
 altijd heviger
 deze wereld is er 1 van tragiese triomfen
 zijn zij dan allen dronken
 de koningen – hun limousine rijdt geluidloos –
 de aktieve ministers op reses
 de klowns met de lichte wapens
 de paterpastoors uit zedelijke kloosters
 de reizigers in verdovende poeders
 SLA BESMETTEND ALARM
 [...]

 dit is de 150 km per uur diktatuur
 het knevelen der oprechte gevoelens
 hier is de vriendschap vaandelvluchtig
 laait als een babelbrand
 4.000 jaar geleden
 de rode zone van de haat
 – WIJ ZIJN ER NIET VEEL OP VOORUIT GEGAAN –
 soms spreekt IEMAND in de tempel der duisternis
 maar bourgeois bombarderen hem zinneloos
 en ik en gij
 hebben een rijwiel
 of spelen met het vrouwelijk geslacht
 [fragment uit ‘De keel der ontzetting, Klein 1958a:22-23]

Ook in het laconieke cynisme herinnert dit aan *Bezette Stad*, maar Klein is toch nog veel romantischer en zwart-wit. Er is “iemand” die spreekt “in de tempel der duisternis” en die wordt meteen door de bourgeois het zwijgen opgelegd.

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

De ware rebel heeft uiteraard geen stille limousine, maar een al even stille fiets. Technisch gezien het opvallendst aan deze gedichten is dat ze maar af en toe iets te maken lijken te hebben met de theorie die erover verkondigd wordt; ja, de verzen worden associatief met elkaar verbonden, de beelden zijn inderdaad soms spitsvondig en verrassend, er wordt wel eens geallitereerd en, neen, van een herkenbaar lyrisch ik is er niet echt sprake (hoewel); maar “radicaal autonoom”, zoals Klein eist van “reine pohesie” [Klein 1961a:19] kan je dit toch bezwaarlijk noemen. De woordspeling over “het vrouwelijk geslacht” is zelfs bijna nieuw-realistisch. Ook elders maakt de dichter eigenlijk gewoon anekdotische reisnotities, die hij dan enigszins experimenteel opsmukt met de geijkte ellipsen, klankspelletjes en een onverwachte associatie: “meren oogpupillen en de matterhorn / grote neushoornvogel / berghutten gletsjers gorilla’s / le grand débat des montagnes / sneeuwklonters / hoor de tanden van het bos ruisen / de fusillade van de edelweissruimte”. [‘apologie van zwitsers’, Klein 1958a:38] Het gedicht ‘Kwadratische nuance’ voldoet veel beter aan de eigen poëtische verwachtingen en ook Paul de Vree was helemaal in de wolken met dit “zuiver voorbeeld van het op elkaar reageren der letters”: “Mongolic / dat je mooi bent / Essa / paarlemoer / magnaal / dat je HALS ultramarijn / en ongelovige ogen / dat je mooi bent / een lineaire vrouw / okreïne / sYcomore / de regenboog van reseda / soda / sound like paraffin / dat je mooi bent”. [idem:31] Klanken en kleuren worden hier tegen elkaar uitgespeeld en door elkaar uitgelokt net zoals de (handelingen van de) liefdespartners dat doen die hier gesuggereerd worden.

het
verisme

Zijn kritische ingesteldheid en rusteloze *drive* lieten Ben Klein niet toe deze (op zich al niet allemaal even originele) procédés te blijven herhalen. In 1962 lanceerde hij samen met onder meer Serge Largot een nieuwe, post-experimentele stroming genaamd *verisme*. “Wij dateren 1962 en de beweging die zich experimenteel noemt is doodgelopen.” [in Boelaert 1989:28] Niet dat zij zelf een totaal nieuwe straat zouden aanleggen, weg van die ene die doodgelopen was, maar de gewijzigde accenten duiden wel op een steeds sterker voorbehoud bij het laat maar *waaien*-experimentalisme dat in deze periode welig tierde (cf. infra). “De verovering van de vorm is essentieel,” aldus het manifest [idem:29]; het volstaat niet om zomaar wat woorden aan elkaar te rijgen, ze moeten samen een onverbreekbare structuur vormen: “In het reine gedicht immers heeft elk woord zijn functionele betekenis waardoor precies die sterke spankracht ontstaat. [...] Vormdiscipline. Taalefficiency.” [ibidem] Net als bij Van Ostaijen (cf. 2.3 & 2.5), Boon (cf. 5.4) en Claus (cf. supra) wordt er dus ook hier op gewezen dat een gedicht aan bepaalde (weliswaar contingente) wetten moet voldoen en dat er in poëzie, de gebonden kunstvorm bij uitstek, van echt vrije verzen geen sprake kan zijn. “DICHTEN = CONDENSEREN,” stelde Klein als motto bij zijn bundel *Combinaat mijn foto* – hij ondertekent deze bekende uitspraak van Ezra Pound met zijn eigen naam⁸¹ – en hij voegt eraan toe: “Van het ‘Éne’ naar het ‘Alles’; ‘Alles’ en het ‘Éne’.” [Klein 1963:1] Van een stukken & brokken-fragmentarisme kan er geen sprake zijn. Het totalitaire aspect dat al in Kleins eerste *Kahier*-manifest aanwezig was, wordt zo steeds sterker. De dichter thematiseert deze Onderlinge Samenhang van Alles onder meer in een ‘Philosophia’ getitelde reeks gedichten waarin hij zich, na studie van de Pythagoreïsche doctrines “tot de herme-

tische geometrie of de wezenheid van het getal bekend". [De Vree 1968a: 231]⁸² De leer over de harmonie der sferen wordt inderdaad zeer getrouw verduidelijkt tot verzen als "Het getal is het Universum / Zuiver verhouding en beginsel ouranos" [Klein 1963:7] of "Alles ligt in het cijfer / de wereld wordt getal. / Het is al harmonie, het water, zacht vloeiende muziek". [idem:10] Klein nam ook de aristocratische politieke ideeën van Pythagoras over; het gedicht waaruit ik net citeerde heet 'Autos Epha', het Griekse gezagsargument bij uitstek: 'hij zelf [Pythagoras] heeft het gezegd'. En dat leidt dan tot verzen als: "Je hebt te luisteren / de meester spreekt, de zuivere vlam". [ibidem] Klein schetst hier weliswaar in zes bewegingen de 'historische' geschiedenis van deze filosofische school, maar de antidemocratische suggestie is niettemin duidelijk. In het slotdeel, waarin op een Poundiaanse *bricolagemanier* de ondergang wordt beschreven ("Een school houdt op met wentelen"), wordt bij de naam van de leider van de bende die het Pythagoreïsche hoofdkwartier in Kroton bestormde ("Kylon"; Chilo) gesteld: "de sikkel Kylon / democraat / Only two men escaped Jamblichos wrote / uiteengereten bol." [idem:11] Dat is de democratie: een ongenadige kracht die zelfs het meest harmonische systeem op de knieën krijgt.⁸³ Met de taalmagie die Klein voorstond had dit intussen nauwelijks nog iets te maken. In de andere afdelingen van de bundel was dat anders, maar ook hier treffen uitspraken als "Politiek mestvaalt vuilnisbelt / Met brio rook verspreiden". ['Politiek', idem:18] De dichter moet van zijn tijd zijn, had Klein altijd gesteld en zelf slaagde hij daar alvast thematisch uitstekend in. Een bijna profestisch behandeld thema in *Combinat mijn foto* is de ecologische vervuiling, zoals in het prozagedicht 'Röntgen': "En de industriële dampen de tonnen stof de rivieren stank in deze agglomeratie paddestoel gas en rook plagen nevels de ziekte walmt schubben butaan de gestoorde bloedsomloop krochten nauwten uitpuilende vliezen levernicotine koolzuurputten dat je longen levend worden begraven [...] de onzinnige rijders hun onverantwoordelijkheid het fabrieksconcern brakkers van lood zinkwit aceton opgewarmd gas uitlaatpijpen auto-urine bekijk de mensWOEDE." [idem:24] Neen, van de harmonie der sferen schoot halverwege de jaren zestig in Vlaanderen niet veel meer over. Tenzij dan in de poëzie, waaraan Klein de volgende notitie wijdde: "De objecten die ons omringen... Doodgewone dingen: kandelaar, Duitse horloge, donkere [sic] glas; De voorwerpen die wij sedert lang bezitten... wij merken ze niet eens meer op. [...] En het vers, het best geslaagde? Dit waarin het 'object' ultra-aanwezig is en dat toch louter gedicht werd." ['Notitie', idem:29] Nu was ook dit sinds de *Dinggedichte* van Rilke en het werk van Van Ostaijen en Ponge niet echt meer een origineel inzicht, maar de objecten die Klein uitkoos waren dat wel. Zo beschrijft hij in 'Jet' de vlucht van een straalvliegtuig:

Zilveren pijl verpulveren

Stratagêma-hOOg donderend

oneindigheid

[idem:32]

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

Het strenge woordisolement dat hij Van Ostaijen enkele jaren eerder nog had verweten (cf. supra) wordt hier gebruikt om de verwondering te suggereren bij het aanschouwen van een vliegtuig dat alle snelheidsbarrières sloopt en door de geluidsmuur breekt (“donderend”), ins *blau hinein* (“oneindigheid”). Paul de Vree’s lievelingsgedicht in deze bundel sluit dan weer aan bij een heel andere Van Ostaijen, die van de volksliedjes en het *lyrisme à thème*. In een variant van het liedje ‘De Zevensprong’ schrijft Klein ‘Gamelang’:

Heb je ooit
 Heb je ooit
 Een gamelang gehoord?
 Han hoorde het eens bij schemering van nacht
 Danseressen acht
 De muskaatmuziek de indigo
 Fluiten saffraan en zacht en wondermooi
 Ijzer
 Heb je ooit
 Heb je ooit van overboord een gamelang gehoord?
 Han hoorde het eens ter schemering van nacht
 En zacht.
 [idem:34]

De zachte streling die dit Javaans orkest teweeg moet hebben gebracht wordt door afwisselend heel korte en halflange verzen gesuggereerd. Van de harde *veristische* filosoof Klein is hier nog maar weinig te merken. Het experiment ging intussen natuurlijk wel gewoon door. Achterin de bundel stond in handschrift een concept uitgetekend voor weer een nieuwe vorm van poëzie. Deze keer zou de dichter zich letterlijk “in een nieuwe dimensie” trachten in te schrijven door het gedicht niet langer te beperken tot het blad papier. “Ik denk bijv. aan bollen doorzichtig materiaal waarin woorden – combinaties met kleuren zijn mogelijk – zweven en dit verder v./d. kern verwijderd naar gelang de autonomie der associatie ten overstaan v./h. object-thema groter is. [...] De telkens groter wordende distanz tot de kern kan ook verband houden met de volgorde v./h. ontstaan der regels.” [idem:61] Deze integratie van poëzie en beeldende kunsten was al langer bezig. In 1960 werd in het Antwerpse Hessenhuis een experimentele poëzietentoonstelling georganiseerd waarop allerlei dichters uit de kringen rond *De Tafelronde* en *Het Cahier* met kurken letters hun gedichten aanbrachten op monochrome doeken van Jef Verheyen [De Roover 1989:179] en een jaar later werden ze voor de tentoonstelling met ‘objectieve poëzie’ ook op bestaande objecten gekleefd. Bekend is, bijvoorbeeld, De Roovers gedicht ‘MJQ’ dat op een paspop werd ‘gedrukt’ [afgebeeld in idem:176 en op het omslag van De Roover 1998]; Klein ging hier echter nog verder: de twee kunstvormen werden niet over of op elkaar geplakt, maar volledig geïntegreerd. De driedimensionaliteit die het beeldende kunstwerk kenmerkt, werd zo ook een deel van het gedicht. En hier dook ook de harmonie der sferen opnieuw op. Klein sprak niet toevallig van poëziebollen: “De sfeer het meest vormschone object.” [Klein 1963:61] Stilaan evolueerde Klein in de richting van de performance en de non-boekpoëzie.⁸⁴ Na 1965 zou hij, onder

meer samen met Gerd Segers, *action poetry* bedrijven (cf. 6.2). Met *Tumours and other beriberis* (1967) schakelde hij zich opnieuw heel duidelijk in een dadaïstisch-surrealistische traditie in. Zo stelde hij in ‘12 wijsjes te zingen bij het manifesteren van gedichten’: “Je moet niet alleen dichter, maar ook acteur, improvisator plus clown zijn”. [in De Vree 1968a:285] Met een klein decennium vertraging zag hij in waarom Van Ostaijen eerder over goochelaars en spel gesproken had. Paul de Vree zag het niet zo zitten. Hij vond dat Klein “de pantin [speelde] voor de bourgeois” en dat hij zich beter zou bezinnen over een integratie van poëzie en de massamedia [idem:286] – een veel betere manier om met literatuur het volk te bereiken.

Een vroegere proeve van integratie van poëzie en schilderkunst was de bundel *Embryonaal* (1961) van Klein en zijn compaan Adriaan Peel (°1927) geweest. Peel publiceerde al vanaf 1957 in *De Tafelronde* en was, bijvoorbeeld, ook aanwezig in de door Gils en co weggehoonde bloemlezing *Gedicht en Grafiek* 59 (cf. 5.4 & infra). De Vree was nogal onder de indruk van de cyclus ‘Oefeningen bij een purgeermiddel’, maar dat was dan wellicht toch vooral omdat hij hierin het soort spelereien herkende waaraan hij zichzelf in deze periode ook bezondigde: “tong tong nikko tine kikko / midsiberisch knalt de zin / blauwe stippen om miss marys lip” [‘Wats Faller’ [sic], Peel 1960:90] of “hoor is brak en perm / rias trias nikko toch / darmballasta sta je / arm lam geheven spelt d d t”. [‘Ricercaire’, ibidem] Peel gaf nadien in eigen beheer een reeks bundels uit die alleen al omwille van hun superbe boekverzorging enige aandacht verdienen. Het wonderbaarlijke *maandichten* (1962), bijvoorbeeld, kan – zoals het hoort bij een boek met die titel – alleen maar gelezen worden indien de licht-inval op je blad meezit. Dit in vijftig exemplaren en op “handverf-sikkim” gedrukte kleinood bevat negen korte gedichten waarvan de schaarse woorden nauwelijks zichtbaar zijn te midden van een onmetelijke kosmos vol zwarte vlekken en sterren. Of de boekjes echt uitgegeven zijn in het Indiase Kalimpong zoals de titelbladzijde vermeldt weet ik niet, maar feit is dat Peel duidelijk niet op The Beatles en de Maharadja gewacht heeft vooraleer zich te verdiepen in de oosterse filosofie. De boodschap voorin (“in de maannacht doorgrondde asanga’s broeder vasubandhu / het diepe geheim van het mahâyâna”) verwijst naar de bekering door Asanga van zijn broer, de boeddhistische filosoof Vasubandhu van de Sarvastivâda naar de Mahâyâna-doctrine (waartoe onder meer ook het Zen-Boeddhisme behoort). [Britannica 1999] Dat het (om Van Ostaijens term te gebruiken) ontindividualiseringsproces centraal staat in de gedichten verbaast dan ook niet:

Adriaan
Peel

perseïde raast neer
blikglinsterd neer
vonkeldooft
wens ik
noch ik
och
niet ik
[Peel 1962]

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

De nagestreefde staat van verlichting kan alleen bereikt worden door afstand te doen van alle wereldlijke geraas en het eigen ik, en dat gebeurt ook hier: perseïde die eerst nog als een komeet raasde, glinstert dan, en dooft; dat wenst ook de “ik”, hij wenst een “noch ik”, een “niet ik”.⁸⁵ Geen verschijnsel was Peel te min, want in zijn volgende bundel *Leerboek voor Botanica. Deel 1* schreef hij gedichten bij en over de kleinste bloempjes, planten en kruiden, of over de effecten van parasieten op hun omgeving: “cinnamoon breekt blauw / de dorpelsteden paarsig puin / en trappen hoog van hondevliegen / spreken lipwar of sabirkul”. [Peel 1963] De uitgezuiverde zegging van de *maandichten* is hier opnieuw vervangen door een complex-associatieve experimentele manier van dichten. *De schaal. de rituele eenheid* (1964) lijkt een combinatie van beide. Beelden die vooral aan namen van gesteenten of mineralen zijn ontleend (hyaliet, albast, opaal, glazuur, email, agaat, lazuli) creëren een heel eigen, gesloten universum dat – blijkens de reeks ‘varianties op een thema Gérard de Nerval’ – op symbolistische leest is geschoeid. Toch kunnen ook deze gedichten gelezen worden als bijna imagistische haiku’s of unheimlich-verheven taferelen:

wijl bleek het meisje haren kamt
grijst achter marmara spiegels
de zwarte akoniet
[Peel 1964]

Een meisje kamt heur haren. Meer niet. Maar waarom ziet ze bleek? Is ze ziek? Dreigt er onheil? De akoniet, monnikskap, kan giftig zijn, maar goed gedoseerd is het ook een geneesmiddel. En waarom ziet deze veelal blauw-purperen plant nu “zwart”, waarom “grijst” hij? Vragen die door het gedicht worden opgeworpen, maar die naar goede modernistische traditie nergens worden beantwoord. Hetzelfde geldt voor vele van de *sonnetten & madrigalen* (1965), die overigens hun titel allerminst waar maken. Twee-, drie-, vier-, vijf-, zesregelige gedichten zijn het, helemaal geen veertienregelige sonnetten of madrigalen die, traditiegetrouw, uit twee of drie drieregelige strofen hore te bestaan. Echte sonnetten en madrigalen hadden overigens nooit in dit minuscule, nauwelijks een handpalm grote boekje gekund. Maar misschien zijn het figuurlijk gezien wél sonnetten, gedichten die halverwege hun eigenlijke lading beginnen prijs te geven.

de doedoe roert zijn ballatrom
scherven ritsen bloed uit jongen lijven

de grendel is geschoven van je mitrailleur
eenzaam in de schorre van mijn hoofd
[Peel 1965]

Het bloed en het getrommel en gerits van het begin, hebben wellicht met die mitrailleur te maken. Ook in andere teksten dreigen gevaar, verlies en de dood; “pruisisch liep de havik neer” staat er dan, of “er lopen vorsten langs de dijk // waar is hun land?” Van transcendente verlichting is er hier niet echt sprake meer.

Die laatste boekjes verschenen bij Peels eigen uitgeverij Lepel, die eveneens tussen 1963 en 1965 het tijdschrift *Lepel* uitgaf. Hoewel, tijdschrift?

L E P E L

is helemaal geen echt tijdschrift

L E P E L

is geen serieus blaadje hoor

een lepel is hol: daardoor krijgt hij zijn inhoud
[in Boelaert 1989:41]

Eén van de Lepel-uitgaven was de bundel *de heilige schuur* van Het Kahier-redacteur Serge Largot (soms ook: Largod, Ernest Aerts, Brugge °1929). Die had eveneens ooit in *De Tafelronde* gepubliceerd en mocht zich bij de verschijning van zijn boekje verheugen op een meer dan gemiddeld lange bespreking van peetvader De Vree. Die ging vooral in op de metafysische aspecten van de gedichten en wees in verschillende opzichten heel duidelijke parallellen met Van Ostaijen aan. Hij zag namelijk overeenkomsten wat betreft het door beide dichters postuleren van “het meta, van het onzwaartelijke, van het identische”. [De Vree 1968a:275] Zoals wel vaker bij De Vree zijn die termen alleen maar duidelijk voor de man zelf, maar vermoed kan worden dat hij hier verwijst naar de neigingen van Van Ostaijen om haast ontologische terzijdes in zijn gedichten op te nemen (meta), beelden te gebruiken die niet aan de zwaartekracht gebonden lijken (onzwaartelijke) en bepaalde woorden te hernemen (identisch). Dat zijn, als je echt wil, overeenkomsten tussen beide dichters, maar alleen het laatste lijkt me ook echt structureel relevant. Dat hernemen van woorden past namelijk in Largots eigen variant op Van Ostaijen *lyrisme à thème*-compositiemethode. Dat blijkt, bijvoorbeeld, in het slot van het gedicht ‘ik heet anna’, waarin de dichter bovendien een heel duidelijke verwijzing naar het werk van Van Ostaijen heeft opgenomen:

Het vuur valt
oertorennacht verwoest dit dorp

het vuur valt
tandradbaan steek je licht aan
tandradbaan teerzwartletterende roestkartelende
tandradbaan tanradend beierend zo Bayerns grijs

tandradbaan steek je licht aan

in de meelopende avond heet ik anna
in de meeloopeënde avond rozerood hemd
de suikerantiloop

zie ik heb een hand

ik ben een savanna

ik heet anna en lach
[Largot 1964]

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

Het allitererend woordspel in de tweede strofe situeert dit gedicht uiteraard in het post-50-experimentalisme, maar verder is het zowel ritmisch (een ritme dat vooral door de typografie wordt bepaald) als melodisch (de afwisselingen van a/o/e vanaf de vierde strofe) vooral met Van Ostaijen verwant. Het gedicht komt er ook voor uit, want dat “meelopeeënde” is behalve een variant op “meelopende” uiteraard ook een verbastering van “melopee”. Het metafysische getril uit ‘Facture Baroque’ (het “onzwaartelijke” dus) klinkt bij Largot door in verzen als “Er is trillend de / ademende kelk van licht” [idem] en het geheime leven der dingen uit ‘Stillevan’ in, bijvoorbeeld, “de muren / van verlaten glas stille glans”. Een combinatie van zowat al die elementen staat in ‘Soms’:

soms kijken de dalen omhoog
 soms kijken de bergen omlaag
 soms in de dalen
 legt zich de adem
 zichtbaar als een vlakke
 soms de tijden lopen over de wolken lopen
 over de vloed van lucht
 soms over de jaren
 loopt de ebbe van de aarde
 [idem]

Ook dit is *lyrisme à thème*, ook hier bekende Van Ostaijenmotieven (de “adem”) en inversies (“soms de tijden lopen over”). Gedichten als deze bewijzen hoe relatief een tijdschriftverband en (dus) -manifest is: van Kleins maatschappelijke geraas is er totaal geen sprake bij deze *Kahier*-medewerker en waar de VENT zit in deze gedichten is me evenmin duidelijk. Behalve wellicht de meisjesnaam ‘Martine’ en de opdracht “voor Reginald Zwartjes die zich verhing op een schone dag van maart 1959” is er in deze gedichten overigens vrijwel geen enkel element dat naar een concrete maatschappelijke realiteit verwijst. De manier waarop Largot dat ‘zelfmoordgedicht’ schrijft typeert zijn erg subtiele manier van werken:

de stilte in de dieren
 stilstaand hun schichtig oog
 is in de mensen niet
 iets dat smiddags stilstaat
 en onvergankelijk loerend
 als een steen
 kruipt de gespannen fluister
 van de koord de grens
 tussen twee dingen
 aan hangt ach schuifelaar van pijn
 een late schreeuw
 van op de overkant
 [idem]

De eventuele oorzaken, noch de daad zelf worden geëxpliciteerd. Er is geen belijdenis in dit gedicht en geen spoor van pathetiek, maar wel de “blanke verschriktheid” die Gilliams bij Van Ostaijen aantrof [Gilliams 1943:18], een gevoel van ontologische en metafysische verlatenheid die wel de mens kan treffen, maar – zo geeft ook Largot aan – niet het dier. Hun oog mag dan schichtig zijn, het staat in *wezen* stil omdat het van die angst en gevoelens gespaard blijft. Heel knap is de manier waarop Largot versificeert: je kan de eerste drie verzen samen lezen (dat wat de dieren hebben, hebben de mensen niet), maar je kan het derde vers ook met het vierde combineren: is er (toch) niet iets dat stilstaat in de mensen, ’s middags? De levenswil bijvoorbeeld, in dit uur nul dat de fatale loop der dingen in gang zet. De stilte en stilstand der dingen is onverdraaglijk, want “onvergankelijk”. De enige manier voor de mens om die staat van zijn te bereiken is zelf ook dood te gaan, doods te worden. Vandaar de bijna Loreley-achtige verlokking en uitdaging (“loerend”, “de gespannen fluister”) die uitgaat van de “de koord” die de man in kwestie scheidt (“de grens”) van de dood. In de laatste drie-vier verzen kun je lezen hoe “de koord” uiteindelijk wordt opgehangen (“hangt”), de man op een stoel gaat staan en het om zijn hals bindt, een wegwerpgebaar maakt (“ach”), even heen en weer schuift op de stoel (“schuifelaar”), springt, het uitroept (“pijn”, “een late schreeuw”) en sterft (die schreeuw komt al van “op de overkant”, *jenseits*). De schreeuw kan ook symbolisch gezien worden als de schreeuw om hulp die zelfmoord vaak heet te zijn. Je kunt het gedicht echter ook lezen vanuit het perspectief van diegene die achterblijft en die het lijk ontdekt. De “late schreeuw” is er dan een van ontzetting, de “ach” van ontmoediging en de “schuifelaar van pijn” kan dan metaforisch voor de zelfmoordenaar staan. Een gedicht dus over leven en dood, fysica en metafysica, bewustzijn en overbewustzijn, maar zonder een van die thema’s bij naam te noemen. En zo maakt deze dichter het formele *Kahier*-manifest veel beter waar dan zijn bedenker Klein. “[R]eine gestalte”, “toevallige wonderen”, “vormdiscipline”, “taalefficiëntie” (cf. supra): ze zijn hier allemaal in niet alledaagse proporties aanwezig. Serge Largot was geen eendagsvlieg, hij was een eendagsvlinder.

En toch was er bepaald geen *happy end* aan het hele verhaal. Dat Peel met *Lepel* was begonnen had rechtstreeks te maken met enkele ophefmakende relletjes in het Antwerpse milieu rond *De Tafelronde*. In de zomer van 1963 splitte namelijk de door De Vree zo zorgvuldig opgebouwde alliantie van jongeren rondom hem (cf. 5.4 & supra). De jongeren ergerden zich aan De Vree’s paternalistische opstelling en zijn omgang met de “door hem vroeger zo verafschuwde ‘officiële kringen’”. [De Roover 1989:180] De Vree, die altijd al gedroomd had van een grote avant-gardebeweging en enkel omwille van zijn politieke verleden jaren in de marge had vertoefd, was zich wellicht van geen kwaad bewust. Ten huize van Adriaan Peel werd niettemin besloten een weinig boeddhistisch-onthechte daad te stellen. Ben Klein, Adriaan de Roover, Tony Rombouts (van het blad *Stuip*), Peel en Emile ’S Jongers (van *Filmgroep 58*) ondertekenden een grotendeels door Klein geschreven pamflet met de veelzeggende titel ‘De Vree – de Dood van een Criticus’. “Het was een verschrikkelijk stuk scheldproza,” getuigt De Roover een kwarteeuw later [ibi-

de
moord
op
De Vree

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

dem], een afrekening in mafia-stijl. De reacties waren hevig. De onderteke-
naars werden op hun beurt bestookt met verwijten en beledigingen. “Nooit is
er in de Vlaamse literatuur met zoveel vuiligheid gesmeten als in de zomer van
1963.” [ibidem] De gevolgen waren verstrekkend. De Roover trok zich voor
vele jaren terug uit de literatuur. De breuk met zijn vroegere mentor werd
nooit hersteld. Peel begon met zijn eigen blad. Klein trok *Het Kahier* terug uit
het Nationaal Centrum voor Moderne Kunst. En *De Tafelronde* werd stilaan een
eenmansblad (cf. 6.1). De Vree zelf heeft nooit openlijk gereageerd op de
karaktermoord die zijn jeugdige collega’s hadden voltrokken. Maar mis-
schien deed hij het wel, impliciet, met de titel van zijn latere bundeling kritie-
ken, *onder experimenteel vuur*. [De Vree 1968a]. Want dat was er inderdaad
gebeurd: de jongeren speelden experimenteel vuurtjestook en De Vree, de
vaste grond onder hun voeten, lag er onder.⁸⁶ In de commentaar van De Roover
vijftientig jaar later klinkt vooral spijt door: “Wij waren in die tijd egocen-
trische barbaren. Het ethische non-engagement dat we in de poëzie voor-
stonden, zette zich ook door in ons dagelijks leven.” [De Roover 1989:180] De
man die zich jarenlang had ingezet voor de avant-gardepoëzie in Antwerpen,
die al de jongeren publicatiemogelijkheden had gegeven en wiens *onder experi-
menteel vuur* nog altijd het enige kritische compendium is dat over hun tijd-
schriften en bundels bestaat, deze Paul de Vree had meer respect verdiend,
vindt De Roover nu. In het kader van het grote verhaal dat ik hier tracht te ver-
tellen is het overigens veelbetekenend dat juist Van Ostaijen extra conflictstof
had gegeven. Eveneens een kwarteeuw na de feiten is deze kwestie voor
hoofdopsteller Klein nog altijd een van de drie redenen voor de breuk: “De
Vree schreef over Van Ostaijen. Natuurlijk is deze een grote cinema in de
Zuidnederlandse letteren, maar als men waardeert, moet alles worden mede-
gedeeld. Van Ostaijen vertaalde gedichten uit het Frans en zette er zijn naam
boven! Ik heb De Vree daar herhaaldelijk op gewezen, maar hij ging voort met
bazuinen...” [Klein 1989:170] Dat was het dus. Dat ene gedicht, ‘Herfstland-
schap’ dat inderdaad enige gelijkenis vertoont met Apollinaires ‘Automne’.
Klein wees inderdaad al in 1958 op die parallel (cf. supra). Maar is dat een
reden om iemand met wie je al jarenlang samenwerkt zo te schofferen? Het
lijkt me zeer onwaarschijnlijk. De Vree was het trouwens op heel wat vlakken
oneens met Van Ostaijen en had zélf in een artikel in *De Tafelronde* geweest op
meer dan één gelijkenis tussen Van Ostaijen en de Franse dichters (cf. 5.4).
[De Vree 1958a] De jongeren voelden De Vree’s houding tegenover Van
Ostaijen wellicht als *symptomatisch* aan. Terwijl zij jonge beeldenstormers wil-
den zijn, werden ze in de persoon van De Vree voortdurend omgeven door
iemand die hun wees op het literaire verleden dat voor een deel ook zijn ver-
leden was geweest. In plaats van een lichtend voorbeeld was hij plots een blok
aan het been geworden. En dus Van Ostaijen ook.

nog meer
experimentelen:
Bobb Bern

Het neo- of post-experimentele verhaal was hiermee uiteraard niet afgeslo-
ten. In de late jaren vijftig had zich voor de zoveelste keer een (poging tot)
generatiewisseling voorgedaan en hoewel de bladen noch het gros van de
hiermee verbonden auteurs blijvende namen in de geschiedenis van de
Vlaamse literatuur zijn gebleken, mogen ze toch nog even worden vermeld. In
het overproductieve Antwerpen stonden onder meer Dirk Declair (broer van

Jan), de latere tv-producer en maker van kunstdocumentaires Jef Cornelis, Wannes van de Velde en Nic van Bruggen aan de wieg van het tijdschrift *Frontaal* (1957-1959). Onder meer Paul Snoek, Ben Klein en Jan Christiaens zouden eraan meewerken. Later zou Van Bruggen verklaren: “de poëtica die de redactie hanteerde was eerder spontaan en intuïtief dan doordacht programmatisch (voor dat laatste waren de kernmedewerkers wellicht ook te jong).” [Van Bruggen 1989:147] Dat belette hen toen echter niet om uitspraken te doen over hun eigen “bestaansnoodzakelijkheid” [de redactie geciteerd in Boelaert 1989:31] en zichzelf, in 1958 nota bene, naar voren te schuiven als “wat we misschien de 3e experimentele generatie mogen noemen (wellicht de 60-ers ook)”, een generatie die zichzelf twee jaar voor haar eigenlijke bestaan gekenmerkt wist door “het eksistentiële, zonder de estetik echter te verlaten.” [in idem:32] Nooit vlogen termen als ‘generatie’, ‘ethisch’, ‘esthetisch’ en ‘existentieel’ zo vluchtig heen en weer als in deze periode. Gelijkaardige tekens van ambitieuze dadendrang en literaire onvolwassenheid bleken verder nog in tijdschriften als *Njet* (1956-1958), *Hoos* (1960-1961), *Stuip* (1961-1967), *Nul* (1961-1965), *Punt 5* (1961-1962), *Kontrast* (1961-1963), *Baal* (1962) en *Het Nieuw Tweemaandelijks Tijdschrift* (1964-1965). Soms cultiveerden ze die onvolwassenheid ook. *Njet*, het eerder door Gysen onder vuur genomen blad waartoe onder meer ook Marcel van Maele behoorde (cf. supra), wou zich niet meten met bladen als *taptoe* of *gard-sivik* die zich volgens de redactie al te zeer inspanden “grote mensen” te worden, en uiteraard ook niet met de grote gevestigde bladen (*DWB*, *DVG* en *NVT*) die verwoede pogingen ondernamen “geen kindse grijsaards te worden”. [in idem:43] Neen, *Njet*, zou het anders doen. Dat blijkt al uit hun naam. “Waarom geen kinderen blijven” vroegen zij zich af. Zij wilden “een vreemde klank” zijn maar ervarden blijkbaar grote sociale en culturele druk om die klank voor zich te houden en zich in te schakelen in bestaande modes en cenakels. “Dat moet toch kunnen zonder dat men politieke is en zonder een oude liefde voor Van Ostaijen en Van de Woestijne te moeten verloochenen.” [ibidem] De experimentele *peer pressure* nam blijkbaar zulke proporties aan dat het niet langer cool was om Van Ostaijen als voorbeeld te zien. Dat hij dat impliciet echter nog altijd was, blijkt uit een klein poëticaal geschrift van Bob Bern (= bobb bern of bobb BERN, °1940). Ook hij publiceerde in *De Tafelronde* en was in 1960 korte tijd redacteur van *Sintze* (1959-1960), een tijdschrift dat zich bij zijn ontstaan nog voornam ook “konservatieve en gematigde” medewerkers aan te trekken en dat “[v]ooropgezette theorieën [...] uit den boze” verklaarde. [idem:48] Toen Bern erbij betrokken raakte koos het echter resoluut voor aansluiting bij het Nationaal Centrum voor Moderne Kunst van voorzitter De Vree en stelde het zich mee tot doel “de avant-garde-idee” en het “persoonlijk universalisme” uit te dragen. In het “steeds voortschrijdende proefondervindelijke” zagen zij “het enige medium om de taal van iedere kunstvorm tot overschrijding te bewegen”. [in Boelaert 1989:48] Wat ze daarmee precies bedoelden is onduidelijk, want vooraleer ze hun programma waar konden maken waren ze alweer gesplit en nieuwe allianties aangegaan. Bern, bijvoorbeeld, werkte nog mee aan onder andere *Baal*, *Stuip*, *Kontrast* en *Nul*. In 1961 publiceerde de *Paradox Press* van Nul-voorman Dirk Claus twee boekjes van Bern: *monnik tee. woorden om zacht te verbranden* en *walkie-talkie 1. notities over poëzie*. De gedichten,

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

weliswaar duidelijk in een experimenteel idioom geschreven, zijn in vergelijking met die van vele tijdgenoten opvallend sober: nauwelijks neologismen, relatief normale syntaxis, een subtiel gevoel voor ritme. Bern wisselt voortdurend van register, soms zelfs binnen één gedicht, altijd binnen een bepaalde cyclus. Hij gaat van romantisch-lyrisch (“en dan bloeit miro de man / en dan / als het nog kon, stak ik sterren / in de lucht / als het nog kon, stak ik woorden in je haar”) naar uitermate nuchter (“ik weet het wel / morgen regent het weer”) en van ironisch wetenschappelijk (“aangaande het aanbidden van de zon en het wieden van onkruid maakte men uitgebreide studies”) naar bijna belerend moralistisch (“jezelf wegcijferen is te gemakkelijk, durven ongelukkig droef / blij en tevreden zijn”). [Bern 1961a] De titel van de bundel suggereert dat er ook hier met oosterse wijsheden zal worden geflirt, maar de onderkoeldheid waarmee de dichter die in gedichten omzet behoedt hem voor kitscherige zweverigheid. Ook dat aspect zit in de titel: *monnik tee. woorden om zacht te verbranden* – soberheid, matiging en gecontroleerde daden, daarover gaan de gedichten en zo zijn ze ook.

alleen:
 een vrouw beminnen
 is een ritseling
 in je been
 tandeloos luisterend
 en wiegen,

 maar maanbloemen
 wou ze als
 een boom in haar arm
 die regent,

 de klokken luiden
 dalai lama
 [ibidem]

De gebruikte woorden behoren bijna allemaal tot elke basisvocabulary (vrouw, been, maan, boom, regen), maar ze worden gecombineerd tot ze erg originele, zelfs complexe beelden vormen (bloemen die vergeleken worden met een regerende boom in je arm, bijvoorbeeld). Eenvoud is nooit eenduidig; het had een programmapunt van de experimentelen kunnen zijn, maar weinig dichters hebben dat zo goed begrepen als Bern.

Diezelfde rustige dubbelzinnigheid kenmerkt ook zijn korte notitieboekje over poëzie. Het motto zet de toon: “men mag akkoord gaan met mij, / maar niet te vlug”. [Bern 1961b:8] De dichter is niet noodzakelijk op confrontatie uit, maar zeker ook niet op jaknikkende meelopers. Hij benadrukt dan ook dat hij “geen manifest” wil schrijven, geen “recept” [ibidem] en zegt uitdrukkelijk zich te ergeren aan al de “cenakeltjes” in de Vlaamse poëzie. Zijn eigenzinnigheid blijkt ook uit de opbouw van het door Paul de Vylder origineel geïllustreerde boekje: acht bladzijden, terugtellend van acht naar één. Het is geen *countdown* die dan tot een spectaculaire explosie of lancering leidt, maar eer-

der een aftellen naar nul, omdat elk dichter telkens weer opnieuw vanaf die 'nul' moet beginnen. Maar helemaal komt natuurlijk ook Bern niet uit de lucht gevallen. Ook hier zijn er opvallende parallellen met de poëtica van Van Ostaijen. Zo doet Bern afstand van de goddelijke status die aan dichters wordt toegekend en benadrukt hij – Van Ostaijaanse ontindividualisering of boeddhistische onthechting? – dat de dichter “afstand [doet] van zichzelf op het ogenblik dat het gedicht ontstaat”. [idem:6] Of nog: “p[oëzie] deelt zichzelf mee: de materie van het gedicht, het leefvles van de p[oëzie] moet volledig onafhankelijk staan van de dichter”. [idem:2] Dat het hem niet om de intenties van een dichter maar om het resultaat *in* het gedicht te doen is [idem:7] mag dan als een gemeenplaats klinken, het kan in de Vlaamse poëzie nooit kwaad ze nog eens te herhalen. En dat geldt ook voor de andere modernistische maximes die dit verhaal al kleuren sinds Van Ostaijens intrede: “taal is het voornaamste, de rest is procedee” [idem:4]; “het woord laten ademen in een autonoom gedicht”; “een magies afgesloten geheel”; “een gedicht draagt in elk woord een verassende [sic] verrassing”; “het gedicht moet ZIJN en niet zijn alsof”; “woorden roepen elkaar op en scheppen een uiterst gevaarlijke en daarom zo interessante hoogspanning in het gedicht”. [ibidem] Het bijna organische groeiende en onder hoogspanning staande gedicht was bij Bern niet per definitie zeer kort en compact. In zijn volgende boekje, *jaden boek jaspis*, schrijft hij zelfs afwisselend poëtisch proza (prozagedichten), korte, schijnbaar onafhankelijke notities en minigedichtjes. Typografisch is het een zeer bijzondere bundel: hij maakt gebruik van verschillende lettertypes waardoor andere, niet-chronologisch door de tekst gestuurde combinaties ontstaan, tekstjes in kaders, gecursiveerde citaten enzovoort. De metaforiek wil hier wel eens in clichés vervallen (“vlammende toorts in het smeedijzer liederen”; “je geurend lichaam in mijn sidderende vingers”; “tussen de graanhalmen een papaver wiegend boetseerde ik de zon tot een vreugdelied als een hinde” [Bern 1962]), maar algemeen geldt ook hier dat de dichter gemakkelijksoplossingen schuwt. Daarover gaat het boek in zekere zin ook. Er zijn geen makkelijke antwoorden op schijnbaar eenvoudige vragen:

vraag: hoe was het raam voor het poetsen
 antwoord: zijn er nog bomen dit jaar
 vraag: hoe was het raam daarna
 antwoord: de perelaar in bloei sneeuwt

De zoektocht blijft altijd duren, er zijn geen oplossingen, geen zekerheden om op terug te vallen. Als de dichter al een 'taak' heeft, is die nooit te beëindigen. Het slot van de bundel is veelbetekenend:

een taalpelgrim
 wil ik heten
 dat is regen op het water

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

Er zit dus nog wel een boodschap in deze teksten en de dichter heeft inderdaad een taak (pelgrim), maar die heeft enkel met de poëzie te maken (taal); hij gaat op bedevaart naar de taal en voegt woorden toe aan een wereld die daar bepaald geen gebrek aan heeft, maar de zijne zijn gedifferentieerder en subtieler en vallen daardoor in die massa hopelijk toch nog op (“regen op het water”). Nadien publiceerde Bern onder meer nog *Alchimie een toverboek*, waarin (poëtisch) proza en poëzie meer dan ooit door elkaar lopen. De meeste teksten zijn opvallend minder sober (“fossiele fonteinen in de grot met de stanzas gereciteerd, de marijuaan-valkenier steven maar naar de druipstenen tuin der straten” [Bern 1965:21]) en geregeld lijkt het alsof Bern zelf het lot te beurt is gevallen dat hij ergens beschrijft (“en toen stierven ze van taal overweldigd en ademden nauwelijks nog” [idem:28]). De dichter wist nochtans wat hem te doen stond. Hij schreef het letterlijk:

NOG TE DOEN:

1. het woord in beide leegten grijpen
2. (o vrouw, je schouders stortten in en wenen om je lippen)
3. een land met 12 poorten ademen
[idem:42]

In zijn latere werk zou hij echter alvast de leegte van de woorden op den duur laten voor wat ze is. In een cyclus uit 1984 schrijft hij ouderwetse strofen, soms zelfs sonnetten, vol expliciete belijdenislyriek (“mensen hebben mensen nodig & goden / om traag de koude winters door te komen” [Bern 1997]) en politiek ressentiment (“dat we struikelend lijden moeten met wetten / & brutale boetes ter ere van zelfbenoemde despoten” [idem]). Het experiment bleek dus ook in dit geval eindig. In een terugblik op zijn avant-gardeperiode stelt Bern wat verbitterd vast dat hij en zijn generatiegenoten “als taalontginners misschien wel de ‘Litteraire’ hel, maar zeker geen doodswijgen verdiend hebben.” [Bern 1989:143] Met dit korte exposé waarin hij als pars pro toto voor zovele, hier niet behandelde collega’s wordt behandeld, is dat hopelijk rechtgezet.

de neo-
experimentele
rage (2)

Intussen exploreerden ook de *gard-sivik*’ers, onder meer door wisselwerking met beeldende kunstenaars, steeds andere aspecten van de avant-gardekunst. Waren hun gedichten eerst misschien nog mee bepaald door het expressivisme of surrealisme, langzamerhand begon ook het dadaïsme aan een opgemerkte revival. Die bleek onder meer uit de activiteiten die in het gelijknamige Antwerpse café aan de Stadswaag werden georganiseerd. Een anonieme journalist deed zo in 1960 verslag van het “uitinderssalon” dat hij daar bezocht had. Absurdisme en een bewuste pervertering van de nuttigheidsseis die normaal aan uitvindingen wordt opgelegd, bepaalden duidelijk de sfeer. Zo werd er een machine gepresenteerd die sigaretten kon roken. Een fantastische vondst: de mens kon op die manier het rechtstreekse contact met de nicotine vermijden. [Anoniem 1960] De grens tussen technologische uitvinding en kunstwerk vervaagde dus in deze periode, waarin zowel de internationale Fluxus-beweging (°1962) als Nederlandse dichters rond bladen als

Barbarber en later ook *De Nieuwe Stijl* de dadaïstische traditie van Marcel Duchamp nieuw leven inblaasden. Readymades hadden in de beeldende kunsten op dat moment een verleden van bijna een halve eeuw, maar nu werden op eenzelfde manier ook gedichten gemaakt. Dichters als Pernath (in *Mijn gegeven woord* en de *Index*-gedichten [Conrad 1976:32-33]) of Claus verwerkten zowel citaten uit de wereldliteratuur als flarden nieuwsberichten in hun werk (cf. 6.1), maar dat kon nog als intertekstualiteit gecatalogiseerd worden. Soms beperkte de artistieke 'ingreep' zich echter simpelweg tot het als een gedicht versificeren van een letterlijk uit de krant overgenomen bericht, *et voilà*: klaar en gemaakt. Dat alles kunst kon worden, impliceerde echter niet dat alles ook echt kunst was. In de zogenaamd experimentele poëzie liep het wat dat betreft volgens sommige insiders intussen steeds erger de spuigaten uit. Het werd hier al eerder gesignaleerd halverwege de jaren vijftig, maar bij het begin van het nieuwe decennium was de toestand bepaald niet verbeterd (cf. 5.4 & supra). "Mag men [...] de vele debuut-bundels, de talrijke jongerentijdschriften in Nederland en Vlaanderen en bloemlezingen als *Dichters van Morgen* en *Gedicht & Grafiek* geloven, dan werd de nederlandstalige literatuur sinds 1955 minstens 150 jonge, veelbelovende dichters rijker," stelden René Gysen en Hans Sleutelaar tot hun eigen ongelooft vast in de inleiding van hun bloemlezing met *andere woorden*. [Gysen&Sleutelaar 1960:5] Er was inderdaad een ware vloedgolf aan experimentele dichtkunst over de Lage Landen gespoeld en geen Deltaplan dat hem leek te kunnen bedwingen. Vroeger (Tachtig, het expressionisme) waren er nog wel vernieuwingsbewegingen geweest in de Nederlandstalige literatuur en ook toen was er sprake van een hype en vele epigonen (cf. 2.3, 2.4, 3.3 & 3.4), maar deze proporties had het nooit eerder aangenomen. Oorzaak van deze explosie waren waarschijnlijk twee, deels gelieerde, deels tegenstrijdige, kwesties. Het kernwoord was: vrijheid. De manier waarop ze te verwerven: het slaafs imiteren van vrijgevochten sterren.

De experimentele (dicht)kunst paste perfect in het tijds kader van de jaren vijftig. Een belangrijk segment van de jeugd pikte de oude burgerlijke maatschappij niet langer en wou het simpelweg *anders*. In de kunstwereld werden, als vanouds, rolmodellen gevonden die bewezen dat het ook anders *kón*. Het waren bezeten jazzmusici als Charlie Parker of Thelonious Monk, verdoemde dichters als Antonin Artaud, explosieve schilders als Jackson Pollock, vervaarlijk heupwiegende rock 'n' rollers als Elvis Presley, wild levende filmsterren als James Dean of Marlon Brando. Sterren van die allure waren er in Vlaanderen en Nederland niet. Maar er was wel: Lucebert. Of: Hugo Claus. In de (uiteeraard altijd nog relatief kleine) wereld van de letteren waren ook dat vedetten. Claus trok de wereld rond aan de zijde van zijn privé-filmster-model Elly Overzier en veranderde vaker van stijl en genre dan de gemiddelde Vlaming van onderbroek. En Lucebert enceneerde feestjes waarop hij zichzelf een glas water over het hoofd goot of tot Keizer der Experimentelen kroonde. Aangezien de media ook toen al tuk waren op schandalen en ze deze – bij gebrek eraan – ook zelf probeerden uit te lokken of op te blazen,⁸⁷ werden auteurs voor het eerst vooral door hun mediatieke verschijningen en publieke optredens bekend en pas in tweede instantie door hun werk. Dat werk straalde overigens dezelfde vrijheidsdrang uit. Er werd afgetekend met

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

oude waarden en het altijd al als een keurslijf knellend *decorum* werd het decor in gesmeten. Men nam zich voor “de blote kont der kunst te kussen” [‘verdediging van de vijftigers’, Lucebert 1966:24] en zette opgelucht rijmwoordenboeken en andere poëtische voorschriftenbundels bij het huishoudelijk afval. Dat de welmenende burger dit alles intussen interpreteerde als een vorm van culturele regressie naar de anale fase kon de pret alleen maar vergroten. Hier stond een nieuwe generatie en ze was... vrij. Kijk, mama, zonder handen. En dan blijkt waarom die twee gelieerde factoren (‘ik wil vrijheid’ en ‘ik wil zijn als die kunstenaar’) uiteindelijk oncombineerbaar zijn. De verhoopde vrijheid werd immers een nieuwe beperking. De *would be* experimenteel gooide alle metier overboord en dacht op die manier zijn eigen artistieke *vrijbrief* te kunnen voorleggen. Hij vergiste zich driemaal. Hij beseftte immers niet dat hij ten prooi was gevallen aan de romantische illusie die stelt dat het ware leven enkel dat van de Grote Kunstenaar kan zijn. Hij beseftte niet dat het – strikt artistiek gezien – niet volstond om neologismen en vergezochte metaforen bij elkaar te sprokkelen om een experimenteel dichter te zijn. En hij beseftte niet dat hij die nagestreefde vrijheid meteen al weer opgegeven had en ten onder aan het gaan was in kudgedrag van de eerste orde. Overal in Vlaanderen en Nederland begonnen jongeren tijdschriften op te richten zoals ze vroeger als kind clubkampen hadden gebouwd in het bos. De puberteit werd verlengd en tot wanhoop en onbegrip van menig ouder en omstander begon men raadselachtige formuleringen te spuien en artistiek gedrag te vertonen; men schreef onverstaanbare verzen, bezocht jazzconcerten waar men eigenlijk hoofdpijn van kreeg en ging naar Franse films waarin nagenoeg niets gebeurde. En men kocht en las, zoals gezegd, *en masse* Rodenko’s *nieuwe griffels, schone leien* (1954).⁸⁸ Wat dertig jaar eerder in Vlaanderen niet gelukt was, lukte nu wel: de modernistische dichtkunst werd populair en maakte school. Het ‘apart’ – en ‘avant-garde’-zijn van een dichter als Van Ostaijen had in het interbellum tegen hem gewerkt. Voor dichters als Claus en Lucebert bleek dat alternatieve imago nu een voordeel. Ze werden culturele helden en eendeloos geïmiterd. Dat hierbij het belangrijkste experimentele programmapunt met de voeten werd getreden – ‘Gij Zult U Uw Eigen Weg Banen’ – had men niet door. Het resultaat was – en hier gaat de parallel met de jaren twintig en dertig wél op – dat epigonen vrijheid verwarden met bandeloosheid. Van Ostaijen heeft de laatste jaren van zijn leven doorgebracht met het telkens weer en zeer didactisch verantwoord uitleggen van het verschil tussen moderne poëzie en vrije verzen (cf. 2.5). Dertig jaar later sloeg die metrische vrijheid nog altijd erg aan bij dichters zonder eigen ritmegevoel, maar nu werden ze ook nog extra aangesproken door de schijnbaar ongelimiteerde metaforiekmogelijkheden van de experimentele poëzie. De lyriek, als vanouds het meest aristocratische literaire genre, leek plots gedemocratiseerd; iederéén kan immers onmogelijke woorden bedenken en die op een arbitraire manier na elkaar plaatsen tot het geheel iets wegheeft van een gedicht. Wat een vooruitgang: je hoefde niets te *kunnen* en toch was je een kunstenaar. Het resultaat van dit alles was een tamelijk desastreuze vloedgolf van middelmatige tot gênant slechte ‘experimentele’ poëzie. Gevolg was dat de talentrijkste dichters zich van de vernieuwing distantieerden (Claus, bijvoorbeeld, cf. supra & 6.1), dat conservatief ingestelde critici likkebaardend het failliet van de experimentele school

vaststelden én dat jonge dichters die echt iets nieuws wilden doen argwanend bekeken werden.

Dat drievoudig besef lag waarschijnlijk aan de basis van de bloemlezing van Gysen en Sleutelaar. Die was immers zeer selectief en probeerde dus duidelijk orde op zaken te stellen. Veertien dichters, Vlamingen & Hollanders, mannen én vrouwen vooral ook – dat was de oogst van de tweede generatie experimentelen. Want dat het hier een andere generatie betrof, dat was hun belangrijkste strijdpunt. Ze gaven grif toe “dat er zoiets bestaat als stijldwang” binnen deze dichtkunst [Gysen&Sleutelaar 1960:6], maar de titel van hun bundeling maakte duidelijk dat het wel degelijk mogelijk was om met andere woorden nieuw te zijn. Dat was immers, zoals gezegd, juist de kern van de beweging geweest: ieder dichter moest zijn eigen traject vinden. Dat dit traject echter minder fundamenteel verschilt van dat van de eerste generatie, in vergelijking met de kloof tussen die eerste generatie en hun traditionele voorgangers, is volgens de bloemlezers normaal; de vijftigers hadden nu eenmaal met meer af te rekenen dan de 55'ers. Die term '55'ers' gebruiken ze overigens niet, maar gezien de selectie die ze maken is hij wel toepasselijk; het betreft hier – op Ellen Warmond, Gust Gils, Paul Snoek en Willy Roggeman na – allemaal dichters die niet in *nieuwe griffels* (1954) of de eerste druk van *waar is de eerste morgen?* (1955) waren opgenomen.⁸⁹

met andere woorden: Gysen & Sleutelaar gaan in de tegenaanval

Drie selectiecriteria stellen Gysen en Sleutelaar voorop, en alle zijn in meer of mindere mate Van Ostajaans getint. Het eerste, authenticiteit, plaatsen ze tegenover oprechtheid: “Oprechtheid immers is gericht op feitelijke overeenstemming met iets dat objectiveerbaar is, authenticiteit op wezenlijke overeenstemming met dat wat de kern van een persoonlijkheid uitmaakt.” [idem:8] Zo gesteld lijkt dat een erg twijfelachtig criterium, maar in feite komt het neer op wat Van Ostaijen naar aanleiding van Alice Nahon had gesteld: de oprechtheid van haar gevoelens trok hij niet in twijfel, maar de realisatie ervan in het gedicht was volgens hem vals (cf. 2.5). Uit het vervolg van het betoog van Gysen en Sleutelaar valt op te maken dat ze zich vooral wilden kanten tegen die dichters die hun ongetwijfeld oprechte gevoelens en denkbeelden in geleende vorm(pjes) goten. De opsomming van formele kenmerken waaruit dit alles af te leiden zou kunnen zijn, leest als een herneming van wat Van Ostaijen dertig jaar eerder tegen de humanitair-expressionisten had ingebracht:

Niet-autentieke poëzie verraadt zich o.m. door exaltatie, die het gevolg is van een wanverhouding tussen opgeschroefd taalgebruik en geringe sensibiliteit; een kadans die voor ritme moet doorgaan; een decoratieve i.p.v. functionele vorm, die modieus, ‘mooi’, stereotiep is; een ontbreken van het onverwachte; en/of een symbolische i.p.v. visionaire beeldspraak; – alle poëtische middelen doen overbodig of zinloos aan. [idem:9]

Met uitzondering van het gekant zijn tegen “‘mooi[e]’” gedichten, waren dit dus ook de bezwaren van Van Ostaijen geweest, tot in de formulering toe (exaltatie, sensibiliteit, kadans versus ritme, het verrassende, het visionaire, cf. 2.3 & 2.5). Juist die anti-esthetiek (die op haar beurt uiteraard ook weer tot

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

een nieuwe esthetiek zou uitgroeien) onderscheidt de voor- en naoorlogse vernieuwers. ‘Mooi’ wordt na Auschwitz teveel geassocieerd met verleidelijk en (dus) retorisch gevaarlijk. Mooi is uit den boze.

Het tweede criterium probeert een verschil aan te duiden met de Vijftigers; de nieuwe gedichten zouden economischer zijn, minder “automatisch” [ibidem], minder expansief. Dat moest niet als een verwijt aan de eerste generatie gelezen worden: “alleen een explosie kon de obstakels in de taal snel en grondig opruimen.” Echter: “Later bleek de selectie van de betekenissen voor de dichters toch belangrijker dan hun veelheid.” [ibidem] Zo beschouwd lijkt het alsof er hier een stapje terug wordt gezet en misschien was dat ook wel zo. Zeker voor Gysen was het belangrijk dat het voor de lezer niet moeilijker werd gemaakt dan nodig (cf. supra) en gezien de latere (Nieuw-Realistische) stellingnames van Sleutelaar en *gard-sivik* was dit waarschijnlijk een element dat de bloemlezers verbond. Dus: het nieuwe gedicht wordt gekenmerkt door “precisie (that precision, which creates movement, zoals E.E. Cummings [sic] zegt) [...] Verbale economie: elk woord is organisch noodzakelijk”. [idem:10] Van Ostaijen is hier – ja, wij kennen intussen ook onze buitenlandse klassieken – als referentie vervangen door cummings, maar de basisargumenten zijn precies dezelfde: het ontstaan van het gedicht wordt gekenmerkt door een beweeglijke, organische en noodzakelijke groei (cf. 2.2.1, 2.3, 2.5, 5.3). Binnen die criteria zijn er nog wel twee stromingen te onderscheiden, aldus de inleiders, en dat verschil is interessant omdat het volgens mij ook relevant is voor het late werk van Van Ostaijen.⁹⁰ Gysen en Sleutelaar hebben het over poëzie met het accent op “visie” en poëzie met het accent op “magie”. Die eerste categorie (Gils, Polet, maar bijvoorbeeld ook ‘Zelfmoord des Zeemans’ of het ‘Alpejagerslied’) is mededelender, intellectualistischer. “Het woordgebruik is sober en er heerst een neiging tot het gebruik van alledaagse of ‘niet-poëtische’ woorden.” [idem:11] De tweede (Pernath, Lucebert, maar bijvoorbeeld ook ‘Melopee’ of ‘Polonaise’) speculeert veel meer op “de zintuiglijkheid van het woord”, op de “woordmagie”. [ibidem] “Het woordgebruik heeft in magische poëzie een ritueel karakter en doet soms barok en ongevoel aan, getuigt van begrip voor de lichamelijke der woorden.” [idem:11-12]⁹¹ Net als bij Van Ostaijen gaat het bij deze poëzie om het overbrengen van iets ongehoords en onuitsprekelijks.

Dat laatste brengt ons bij het derde criterium: het moderne gedicht revolteert. Het legt zich niet neer bij de bestaande orde, maar is toch ook geen “vorm van illusoire heroïek of een poging tot morele herbewapening.” [idem:13] Je merkt hoe de inleiders proberen het engagement van het gedicht te ‘redden’, zonder in de zo verafschuwde humanitaire retoriek te vervallen (cf. supra). Ze willen daarenboven ook nog een ander misverstand uit de weg ruimen. Walter Korun had beweerd dat de 55’ers minder door de oorlog gevormd waren en dus minder politiek gepreoccupeerd (cf. supra); Walravens, Vinkenoog en Rodenko hadden dit onderscheid bevestigd. Volgens Gysen en Sleutelaar was het niet alleen onwaar, maar vooral niet ter zake: “de oorlog werd nooit beëindigd. Alleen het spektakulaire aspect van de geschiedenis dook onder.” [idem:14] Bijgevolg veranderden ook de technische en retorische middelen waarmee de dichter zijn verzet tracht te uiten: “Inkantatie vervangt de kreet; humour noir, ironie, objectivering en stilzwijgende ontken-

ning blijken doeltreffende wapens.” [ibidem] En ook met deze beschrijving bevinden we ons opnieuw in het universum van Van Ostaijen.

Dat universum had zich intussen – vaak met veel kritisch gedruis, nog vaker echter sluipend, vrijwel onmerkbaar – tot in de verste geleidingen van de Vlaamse literatuur uitgespreid. Daarmee wil uiteraard niet gezegd zijn dat er geen tegenstand meer was tegen het modernisme. In bepaalde, ook levensbeschouwelijk behoudende kringen zou het klassieke, regelmatige en op aloude humanistische principes als eenheidschepping en zingeving gebaseerde gedicht onbetwist de enige vorm van aanvaardbare poëzie blijven.⁹² Meer en meer werd dit echter een zichzelf marginaliserende groep; de meest vooraanstaande traditionele dichters zouden vanaf de jaren vijftig bepaalde aspecten van het modernistische of experimentele vers in hun gedichten verwerken. Jonckheere deed dat (cf. supra), maar ook de vroegere *Klaverendried*-redacteur Marcel Coole (*Escalade*, 1967) en – misschien nog het meest overtuigend – Jos de Haes (*Azuren holte*, 1964). [cf. Brems&De Geest 1991:10-11] Ook Hubert van Herreweghen evolueerde naar een speelsere, “Gezelliaanser” manier van schrijven. [De Smet 1985:25/Note 2000] Een intrigerende mix van moderne en klassieke elementen maakte Christine D’Haen (*1923). Als studente in Amsterdam en Edinburgh was ze helemaal afgezonderd geweest van het (experimenterende) literaire leven in Vlaanderen. Hoewel ze zich aange trokken voelde tot het werk van Paul Klee en ze het existentialisme aanvoelde als haar “sfeer”, had ze enkel contact met eerder traditioneel ingestelde auteurs als Westerlinck, Buckinx, Michiel van der Plas en Albe. [D’Haen 1988:198] Haar eerste tijdschriftpublicaties (in *Dietsche Warande & Belfort* en het NVT) gingen niet onopgemerkt voorbij en haar debuut (*Gedichten*, 1951; overigens niet in de handel gebracht) werd her en der bepaald lovend ontvangen. Een gezaghebbend criticus als Raymond Herreman zag in haar meteen een groot talent, waarop Hugo Claus haar dat meteen ontzegde.⁹³ Boontje toonde zich op 12 oktober 1951 in *Vooruit* verward door het geval-D’Haen. Herreman had overdreven, vond hij, maar Claus ook. Zelf twijfelde hij of D’Haen een plaats verdiende in zijn reeks over ‘Moderne Vlaamse poëzie’, waarin hij eerder de *Tijd en Mens*-dichters Cami, Bontridder en Wauters had besproken (cf. 5.3). Die twijfel zal anderen verbaasd hebben: haar eerste ‘publieke’ optredens als critica en haar eigen streng rijmende verzen hadden D’Haen automatisch het label ‘traditioneel’ bezorgd.⁹⁴ Boon betreurde dat ze zich laatdunkend had uitgelaten over het expressionisme van zijn vrienden Van de Kerckhove (cf. supra) en Cami. “Het is jammer van haar, dat ook zij onvoorwaardelijk partij heeft gekozen. Zij doet elaas nooit eens wat expressionistisch.” [Boon 1997:99] Om dat expressionisme was het Boon echter niet te doen. Stromingen en ismen achtte hij, zeker als poëziecriticus, volslagen ondergeschikt aan de zeggingskracht van een auteur. En in dat opzicht vond hij dat D’Haen “in sommige harer verzen modern kan zijn.” [ibidem] Ze zag weliswaar nog niet in “dat ware kunst [...] er in bestaat zich zo eenvoudig en zo schoon mogelijk uit te spreken” [idem:100] en haar werk werd inderdaad ontsierd door stoplappen en kwakkelende verzen. In sommige gedichten echter – en Boon noemt hier meteen D’Haens later tot klassieker uitgegroeide ‘Daimoon Megas’ – schonk ze aandacht “aan de schaduw van de tijd”

de principes
van Christine
D’Haen

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

[idem:102], en daarmee bedoelde Boon *déze* tijd, de moderne tijd waarin “het ongelooft en het cynisme” aan de mensen vreet. [idem:98] Formeel was ook dit een klassiek rijmend gedicht, maar de vrijwel nihilistische twijfel die de demon in het hoofd van de vrouw zaait zal Boon zeker herkend hebben:

Mijn daimoon bedroefde bij nacht mijn bloed:

het hoofd in uw armen, het hoofd van een man,
het is niets. En uw dagen en nachten zijn niets
dan een schaduw van schaduwen; al wat gij doet,

het is niets: en het vlees dat gij eet, en het bloed
dat gij drinkt, het is niets. Verfoei ook den geest!
Want de ziel die gij eet, het visioen dat gij drinkt,
het is niets. En zo al wat gij zoekt, wat gij doet,

het is niets. [...]
[D’Haen 1983:18]

Als hier al een ‘klassieke’ dichter aan het woord is, dan zeker niet in de betekenis van ongeproblematiseerd en ‘heel’. Zowel D’Haens poëzie als haar verhalende en kritische proza thematiseren op een of andere manier de uitdagingen van de moderne wereld. Van Ostaijen heeft in haar leven en werk bepaald geen sleutelrol gespeeld, maar wanneer hij toch opduikt doet hij dat juist als een icoon van de moderniteit. In het hoofdstuk ‘Toi qui m’as consolé!’ uit haar tweede autobiografische notitieboek, *Duizend-en-drie* (1992), schetst ze de contouren van haar (een/de) poëzieopvatting aan de hand van citaten van dichters waarmee ze op een of andere manier heeft geleefd. De grote klassieken staan hier centraal (Milton, Hopkins, Góngora, Poesjkin, Tasso, Vergilius, Ariosto, Dante...), maar de Nederlandstalige en meer bepaald de Vlaamse poëzie ontbreekt niet (Jan van Beers, Herman Gorter, Prosper van Langendonck...). D’Haen – onder meer bekend omwille van haar bloemlezing poëzie van en over vrouwen, *Ik ben genoemd meisje en vrouw* – vermeldt ook veel vrouwelijke dichters (Hélène Swarth, Henriëtte Roland Holst, Alice Nahon...) waarvan de Vlaamse vrijwel zonder uitzondering zijn vergeten of naar het verste hoekje van de literatuurgeschiedenis zijn verbannen (Liesbeth van Thillo, Gabriëlle Demedts, Jeanne van de Putte). Het zijn verzen en vrouwen die haar fascineren: hun lijden, hun liefdes, hun strijd, hun offerbereidheid, hun onderwerping ook (aan de man, maar ook aan de “meester, onverbiddelijk, maar grootmoedig” die de poëzie zelf is [D’Haen 1992:34]). Het zachte en volgzame fascineerde haar, maar ze ontdekte dat er ook andere invalshoeken en dus andere poëtische mogelijkheden waren: “Toch bestaat er avontuurlijker poëzie, pulserend. Je moet dan afzien van de bevrediging van het rijm. Er blijft dan iets onafs, als van een weg die plots ophoudt tegen braakland”. [idem:36] De dichters en verzen die ze dan citeert (Van den Oever, Moens, Henri Bruning én Van Ostaijen) worden niet toevallig tot het expressionisme gerekend: dé pulserende, opstandige en tegelijk toch juichende opstand tegen de klassieke (c.q. classicistische) poëzie. “Steden,

dubieuze zeden: *Folies Bar*. Het avontuur is hier nog onverwachter, de letters zijn van verschillende grootte en staan op verboden plaatsen.” [idem:37] Het vat de tussenpositie van D’Haen mooi samen: de moderne poëzie geeft niet “de bevrediging van het rijm”, maar biedt uitzicht op andere, veelal spannender oorden. Dat ze die (in casu: zoals in *Bezette Stad*) associeert met zonde, verbod en transgressie zegt misschien iets over haar wereldbeeld, maar het zegt vooral iets over de veranderende wereld waarin zelfs (min of meer) katholieke dichters als Van Ostaijen, Moens, Van den Oever en Gijsen niet aan de verlokkingen van het moderne vers hadden kunnen weerstaan.⁹⁵ Die verlokkingen bekoren D’Haen zelf misschien ook wel, maar in haar eigen werk is ze wars van elke eenzijdigheid. “Al haar inspanningen gaan uit naar een unificatie van de eerder [in voetnoot, gb] geciteerde antagonismen,” aldus Hans Vandevoorde, “naar een synthese van bijbelse en andere kosmologische mythologieën en uiteindelijk naar het verheffen van natuur in cultuur.” [Vandevoorde 1998:664, cursivering gb] Die ambitie spreekt ook uit haar in 1962 in *De Vlaamse Gids* gepubliceerde opstel ‘Enkele principiële beschouwingen over de dichtkunst’. Het stuk maakt zijn titel waar: een aantal opvattingen worden zonder meer geponereerd en stutten de verdere uitbouw van haar poëtica. En ook die tracht een synthese te zijn van elementen die zowel klassiek als modern, classicistisch én romantisch aandoen. Met de grote moderne autonomisten (Van Ostaijen, Eliot...), maar evenzeer met vroeg-barokke dichters als Góngora deelt D’Haen de visie op het gedicht als een object, een maaksel. De nadruk die ze legt op het belang van de taal in dat proces is eveneens erg modern, maar een aantal andere begrippen die ze gebruikt zijn dat veel minder: “Een gedicht maken is een voorwerp maken, met taal. Ik maak dat voorwerp, een gedicht, om te beantwoorden aan een menselijke nood. Het gedicht is slechts als voorwerp, in zoverre het schoon is.” [D’Haen 1962:226] Woordkunst, schoonheid, schrijven uit noodzaak⁹⁶ – hoewel D’Haens poëzie zo goed als niets te maken heeft met die van Van Ostaijen, blijkt ze toch in gelijksoortige (en vaak erg romantische!) termen over lyriek te praten (cf. 2.2.1 & 2.5). Dat zegt veel over de relativiteit van de poëticastudie, maar het zegt misschien toch ook iets over de poëzieopvattingen in de twintigste eeuw in het algemeen. Misschien liggen die in bepaalde opzichten wel veel dichter bij elkaar dan algemeen wordt aangenomen. Ook eerder al bleken veeleer klassiek ingestelde dichters als Minne en Herreman een (soort van) autonomiedenken te hanteren (cf. 2.4) en in de poëtica van zo uiteenlopende dichters als Burssens (cf. 3.2 & 5.3), Gilliams (cf. 4), Boon en Claus (cf. 5.3) kwamen zowel autonome taal- als traditionelere belijdeniselementen voor. Zeker wanneer D’Haen even verderop dichtend vergelijkt met “een vorm van heiligheid” en ze stelt dat de dichter als mens “uit zichzelf treedt” tijdens het schrijven [ibidem], geeft ze aan dat de objectiviteit en materialiteit van het ‘maken’ een romantische, metafysische benadering van de dichtkunst niet uitsluiten. Maar ook de humanistische traditie speelt een belangrijke rol. Een gedicht wordt volgens haar geschreven door “de totale mens”. [idem:227] D’Haens vermelde synthesesdrang uit zich ook hier: schrijven vanuit de rede of het onderbewuste wordt als eenzijdig van de hand gewezen. De dichter moet alles op alles zetten, al zijn kennis en mogelijkheden moeten samenwerken om het tijdelijke (natuur) om te zetten in het eeuwige (cultuur). Een cruciale

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

rol in die transformatie speelt het metier van de dichter: techniek, materiaal-kennis, studie, volgehouden werk. De moderne kunst slaagt volgens haar dan ook zelden op dat vlak, omdat ze bewust primitief wil zijn. Het artistiek verantwoorde werken op en met het materiaal ontbreekt hier. Hoe mooi het basis-materiaal van de moderne kunst ook is, échte kunst kan onmogelijk primitief zijn, échte kunst is altijd bewerkt. “Schrijft men twee woorden op, dan ontstaat iets schoons. Schrijft men twee woorden op, dan ontstaat bovendien een klank- en beeldassociatie, die schoon is. Maar dat is primair. Beschaafde, ontwikkelde, geëvolueerde kunst ontstaat slechts daar, waar constructie is.” [idem:229, cursivering gb] Het is een, in alle opzichten, klassieke visie op kunst en poëzie en de terminologie waarin ze mee gedeeld wordt, had van Urbain van de Voorde kunnen zijn (cf. 2.3 & 3.1).⁹⁷ Dichten is dus geen kinderspel, geen bezigheid voor duivenmelkers; het is, net als bij Gilliams (cf. 4.2) of Nolens (cf. 6.2), “een levenstaak”; “Het beoefenen van de dichtkunst moet beantwoorden aan de roep van het evangelie: weest volmaakt.” [ibidem] Opvallend modern is dan weer D’Haens opvatting over de rol van de lezer: die ondergaat het gedicht niet passief, maar wordt geacht het mee te herschrijven. Vanuit D’Haens standpunt is dat overigens niet meer dan normaal (en dus helemaal niet ‘modern’): de inspanning van de lezer moet even groot zijn als die van de maker. Iedereen heeft namelijk zijn verantwoordelijkheid in de samenleving en het geeft geen pas je daaraan te willen onttrekken. Zo beschouwd kan haar poëtica misschien nog het best vergeleken worden met die van de zeer klassieke (voor sommigen: neo-classicistische) ‘modernist’ T.S. Eliot: ook die koesterde hooggestemde puriteinse en humanistische idealen en zag kwaliteit alleen maar via ouderwets hard werken tot stand komen. Ook D’Haens opvattingen over de evolutie van de dichtkunst lijkt op die van Eliot (in ‘Tradition and the Individual Talent’): de huidige poëzie bouwt voort op die van het verleden – “Iets voortzetten is iets nieuws toevoegen aan het oude.” [idem:230] Een compleet nieuwe poëzie ontwikkelen is voor D’Haen dan ook ondenkbaar en al het onomatopeïsch geëxperimenteer van haar tijdgenoten had voor haar niets met dichtkunst te maken. Begrip en betekenis konden in geen geval ondergeschikt gemaakt worden aan de veel meer esthetische aspecten van het gedicht:

‘Waarover gaat het’ is de eerste vraag van de mens, die iets leest. De mens wenst te begrijpen. Het onderwerp van het gedicht is niet zijn schoonheid, is niet zijn klanken of woorden of beelden, zoals het onderwerp van het schilderij niet de lijn of de kleur is. Men kan zich geen gedicht voorstellen van enige lengte, dat alleen uit klanken zou bestaan, of dat uit woorden zou bestaan zonder dat die woorden op een onderwerp zouden slaan. [idem:231]⁹⁸

Hoewel gebleken is dat uiteindelijk ook bij hem betekenis een rol speelt (cf. 2.5 & 3.2), druipt deze opvatting van D’Haen radicaal in tegen Van Ostajens doctrines van de zuivere lyriek. Voor haar gaat het in een gedicht niet om woordspel, maar om de uitdrukking van een idee, en dat gebeurt niet via klanken, maar via woorden, beelden, ritme en syntaxis. Die woorden worden niet gekozen omwille van hun sonore kwaliteiten, maar voor hun directe ‘letterlij-

ke' betekenis: "Het woord slaat altijd op een reëel voorwerp. Het voorwerp is eerst, daarna het woord. De lezer wenst het voorwerp te herkennen." [idem:232] Uiteraard zijn de dogma's van de contemporaine lyriek haar niet ontgaan en helemaal onzinnig vindt ze ze niet, maar ze zijn wel eenzijdig. En daar is D'Haen, zoals gezegd, altijd tegen; "Men heeft bemerkt, dat een klank een expressieve waarde heeft. Een klank drukt iets uit, maar mij dunkt toch slechts alleen en uitsluitend in verband met een woordbetekenis die we reeds kennen, en in verband met andere klanken." En ze voegt eraan toe: "De klanken uit een taal die ons onbekend is, zeggen ons totaal niets." [idem:232-233] De dadaïstische klankdichters hadden zich dus de moeite kunnen besparen en alle experimenten van Labris- en andere dichters (cf. 6.1) zijn volgens D'Haen bijgevolg al even onzinnig. Opvallend is dan weer haar houding tegenover het beeld; net als Van Ostaijen is ze daar niet voor te vinden en ze gebruikt nagenoeg hetzelfde argument: "Het beeld behoort tot de orde der gedachten, het moet dus waar zijn. Het mag ons niet van het voorwerp afleiden. Het moet ons nader brengen tot de kennis van het voorwerp." [idem:233] Over de mogelijkheid ware kennis te verwerven van een voorwerp maakte Van Ostaijen zich geen illusies, maar dat het beeld (= de metafoer) door zijn "beroep op het verstand" de neiging had de organische ontwikkeling van het vers én de "gesloten lyriese ontroering" bij dichter en lezer te verstoren, dat vond hij dus ook (cf. 2.5). [IV:378] De selectie van de beelden, al dan niet door associatie, is voor Van Ostaijen en voor D'Haen dan ook van het grootste belang. De eenvoud die Van Ostaijen in zijn beelden aan de dag legde, was aan haar echter niet besteed. Een van de redenen waarom ze de toekomst van de dichtkunst bijzonder zwart inzag was immers juist de doorgedreven uniformiteit en soberheid van het moderne leven en (dus) van de taal. Er spreekt een bijna wereldvreemde nostalgie uit naar de epische tijden én poëzie van Vergilius, Dante, Milton en zelfs Tennyson wanneer ze betreurt dat de moderne tijd geen enkele mogelijkheid tot "vervoering" meer biedt: "Vrouwen zijn niet meer zo gekleed, dat het kledingstuk op zichzelf een wereld is van plooiën en schaduwen; waar zijn de paarden, die de steden vulden met leven? [...] De voorwerpen waarmee hij [de dichter, gb] een concrete wereld zou moeten opbouwen, zijn gering in aantal en hebben weinig ervaringsrijkdom. De taal volgt uit het leven. In onze tijd zijn de levensmogelijkheden arm." [D'Haen 1962:234] Een lofzang op satellieten en raketten of een elegie over het tragische lot van de eenzame ruimtehond Laïka of een epos over het verlies van idealen aan het Oostfront of in Korea... allemaal gebeurtenissen en topoi met een enorm lyrisch potentieel, maar niet voor Christine D'Haen. "[O]orlog wordt gevoerd zonder rijk unifom, kostbare wapens, kleurige tenten," aldus de dichteres die het dus blijkbaar enkel om de uiterlijkheden van het leven te doen is wanneer ze op zoek is naar beelden voor haar gedichten; beschrijvingen van rituelen en kostuums, van medaillons en heraldische wapens – die intussen inderdaad voorbijgestreefde literaire modus, daar verlangde zij naar terug. Dat dit meteen ook een regressie op sociaal gebied impliceerde leek in dat opzicht geen bezwaar: "de vrouwen werken buitenshuis en zijn geen voorwerp voor de verbeelding meer; [...] alle praal, alle veelvuldigheid, alle verrassing verdwijnt, de wereld wordt tot één monotoon, egaal, bureaucratisch en abstract patroon herleid." [ibidem] Tweeëntwintig

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

jaar voor '1984' en drie decennia voor alle Europese steden identieke winkelstraten en fastfoodketens zouden hebben, constateerde D'Haen dus al het einde van het rijke, gevarieerde Europese cultuurleven. De Hongaars-Oostenrijkse dubbelmonarchie, dat was iets voor haar geweest. Of een leven aan het Britse hof. Helaas voor haar moest ze leven en werken in het naoorlogse België dat er alles aan gelegen was in de vaart der volkeren op te stoten. De materiële rijkdom die ondanks een kleine economische terugval eind jaren vijftig alleen maar toenam na de oorlog [Reynebeau 1999:158] en die op het eerste gezicht alleen maar voor een verrijking van het straatbeeld en het dagelijkse leven zorgde (meer en vaak pralerige Amerikaanse auto's, bijvoorbeeld), had ook een keerzijde. Het alom heersende vooruitgangsoptimisme betoonde immers doorlopend een *unificerende* reflex waardoor variatie geassocieerd werd met verspilling en inefficiëntie.⁹⁹ Om *déze* vorm van synthese was het D'Haen nooit te doen geweest. Terwijl de westerse wereld zich steeds sneller ontwikkelde en van de ene oppervlakkige (en per definitie relatief eenvormige) rage in de andere verzeilde, droomde zij van een *blijvende, eeuwige* cultuur. In een maatschappij waarin alles en iedereen *vooruit* wil, is een dichtersfiguur als die van Christine D'Haen bij uitstek anachronistisch. Een eeuw na de lofzang op de mode van *Boomgaard*-auteur Edmond van Offel (cf. 2.1), wou zij, met versvoeten en al, terug naar de *vastigheid* van de negentiende eeuw. Aangezien dat uiteraard niet kon, zag D'Haen zich uiteindelijk verplicht om haar poëtische agenda alsnog in de vermaledijde twintigste eeuw te realiseren. Ze vertaalde *Lycidas* van Milton en vond daarin waarschijnlijk een model om zelf lange gedichten te gaan schrijven "die het dagelijkse leven (de geboorte en verjaardag van een kind, het kinderspel, huis en tuin) tot onderwerp hebben. Door de talrijke verwijzingen naar historie en literatuurhistorie, naar mythologie, magie en alchemie wordt het alledaagse gesacraliseerd." [Vandevoorde 1998:664] Wars van alle literaire modes vormen haar zowel formeel als inhoudelijk *conserverende* gedichten zo een behoudsgezinde kritiek op een cultuur waarin *verandering* het ordewoord was geworden.

Van
Ostajien &
de canon

Hoewel er uiteraard ook vanuit links-intellectuele hoek kritiek was op het ongebreidelde materialisme (Boon, Gysen, Gils...) zaten de *avant-garde*-auteurs in deze periode vast in de bekende paradox; ook zij wilden immers dat 'hun' kunst mee evolueerde met zijn tijd, dat ze commentaar gaf op die tijd. Het gevolg was dat er ook hier een *rat race* dreigde: Vijftigers, 55'ers, zestigers, experimentelen, neo-experimentelen, post-experimentelen, Groep 58, Groep 59... de *avant-gardedichtkunst* leek langzamerhand meer op een *assemblage*lijn in een autofabriek dan op een autonome en zich dus op zijn eigen tempo ontwikkelende kunstvorm. "Experimentelen, wat nu?" had Walravens zich al afgevraagd in de inleiding tot de eerste druk van *waar is de eerste morgen?* [Walravens 1955b:18] en in januari 1957 stelde hij in zijn dagboek ontgoocheld vast: "De jongeren lopen mee met de mode." [Walravens 1965a:86] Wanneer *Dietsche Warande & Belfort*, zijn anthologiserende en constaterende faam getrouw, nog eens zes jaar later de balans van de literaire voorhoede wou opmaken, gaf de vroegere theoretische heraut al in de titel van zijn bijdrage aan hoe hij die stand van zaken inschatte: 'In Vlaanderen is het experimentele uur voorbij'. [Walravens 1963:505] Hoewel zowat iedereen stilaan op

een of andere manier experimenteel was gaan schrijven (cf. supra), vond Walravens dat de traditionelen het pleit gewonnen hadden. Wat je ook zou kunnen beschouwen als een nieuwe synthese (belijdenis in moderne vormen) zag hij als een abdicatie van de ware opdracht van de nieuwe dichtkunst: teksten schrijven die hun eigen vorm uitvonden tijdens het ontstaan, zonder voorafgegeven sjablonen, zonder direct uit te spreken ideeën en gevoelens. Ook in de kunst bleek de 'vooruitgang' dus blind. De experimentele premissen werden niet langer onderzocht en uitgebouwd; als in een modern prefabgebouw werden oude en nieuwe elementen in en over elkaar geschoven. In die context wijzigde ook de houding tegenover de peetvader van dit Vlaamse modernisme. Nu hij meer kinderen en kleinkinderen had dan hij ooit zelf had kunnen vermoeden kon hij eindelijk écht begraven worden. Na de uitgave van zijn verzameld werk in de hoogdagen van de experimentele explosie, was nu de tijd aangebroken voor studie en commentaar. Van Ostaijen was een van de Groten der Vaderlandsche Literatuurhistorie geworden en werd bijgevolg met passende egards behandeld.

Op 15 oktober 1955 meldde Boontje aan de lezers van *Vooruit* dat Burssens hem om een foto had gevraagd waar ze samen op stonden, voor een geplande reeks monografieën van letterkundigen die op stapel zou staan bij het Ministerie voor Schone Kunsten. Het leek Boon voorbarig. Zelfs als die boekjes ook echt zouden worden uitgegeven zouden volgens hem "eerst Teirlinck, Streuvels, Baekelmans, Claes aan de beurt komen. En daarna Van Hemeldonck, pater Hoe-Heet-Hij-Weer, en in bonte rij een hele hoop Dr. Pr. P.S.J. Dom's. Zodat wij die foto maar nodig hebben binnen een jaar of tien." [Boon 1997:793] Deze keer vergiste Boon zich echter. Niet alleen zou de monografie over Burssens vóór die over Claes, Baekelmans en Streuvels verschijnen, het allereerste boekje in de reeks was van de hand van Burssens zelf én het ging over Van Ostaijen. [Burssens 1956] Er zullen zeker ook wel pragmatische redenen geweest zijn, maar het was toch niet zonder symbolische waarde: deze reeks die werd samengesteld door Teirlinck, Herremans, Indestege, Jonckheere en Aerts (= Westerlinck) opende niet met Van de Woestijne, Vermeylen, Gezelle, Walschap of Elsschot, maar met de jarenlang als onrijpe belofte afgeschilderde Van Ostaijen. En het was zeker ook niet zonder betekenis dat dit deeltje al snel aan een tweede druk toe was. Ook een andere monografieënreeks opende met Van Ostaijen. De monografie van Adriaan de Rover (cf. 5.4) was immers deel 1 van de serie Ontmoetingen van uitgeverij Desclée de Brouwer (1958). Acht jaar nadien was het Van Ostaijendeel aan zijn derde druk toe. Dat in die reeks Streuvels en Walschap toen een vierde druk kenden en Gezelle, Elsschot en Timmermans eveneens een derde geeft een indicatie van de relatieve populariteit van Van Ostaijen halverwege de jaren zestig. De officiële blijken van erkenning waren met deze publicaties overigens nog niet ten einde. Op de zesde Biënnale van de Internationale Poëziedagen in Knokke (5 tot 9 september 1963) werd hulde gebracht aan Jean Cocteau én aan zijn Vlaamse fan Van Ostaijen. Meer dan 350 deelnemers uit vier werelddelen maakten deze evenementen mee. [Jespers 1997b:62] In strikt Vlaamse literaire kringen was zijn faam intussen spreekwoordelijk geworden. Daarbij leverde Van Ostaijen een zoveelste postume krachttoer. De relatief nieuwe redenen voor zijn succes (de avant-garde

Hoofdstuk 5 | 1945-1965 – The Glorious Return of Zot Polleken

was nu voor het eerst echt in) werden immers gewoon opgeteld bij de oude. Hij stond zo niet alleen voor geslaagde vernieuwing en kritische zin, maar ook – nog altijd – voor miskennis en (bijgevolg) antiburgerlijk engagement. Zo was hij dus niet alleen de patroonheilige van de experimentelen, maar ook van alle miskenden en malcontenten tout court. De vanwege zijn extreme collaboratie ter dood veroordeelde Pol le Roy, bijvoorbeeld, die zich na zijn gratieverlening tot de moderne kunst bekeerde en een heel eigenzinnige, kosmisch-mythologisch-geformuleerde variant van het surrealisme bedreef (“valt uit de gele nesten van het onweer / af en toe een hand // nacht van staccatogloeden” [Le Roy 1965:48]) werd door Paul de Vree, omwille van “het pantser van onverschilligheid” waarmee zijn werk af te rekenen had, vergeleken met Van Ostaijen. [De Vree 1968a:233]¹⁰⁰ En ook het feit dat Pernath tijdens zijn leven niet bekroond werd met de staatsprijs lokte bij Hedwig Speliers spontaan een vergelijking met Van Ostaijen uit.¹⁰¹ Toen diezelfde Pernath in 1964 opgepakt werd na een waarschijnlijk als grap bedoelde diefstal van een bibliofiel boek en hij als gevolg hiervan zonder enige ontslagregeling ontslagen door zijn werkgever, de socialistische uitgeverij Ontwikkeling, ontstak Gaston Burssens in een razernij die sinds de hoogtijdagen van het expressionisme niet meer was waargenomen. Samen met Gust Gils en Frans de Bruyn richtte hij een actiecomité op en na allerlei verwickelingen nam hij ontslag als redacteur van het *Nieuw Vlaams Tijdschrift* omdat dit blad op verschillende manieren met de socialistische beweging was gelieerd en omdat het op zijn minst haar gevierde Arkprijslaureaat had mogen verdedigen.¹⁰² Deze plotselinge opstoot van onvoorwaardelijke loyaliteit bij Burssens werd door omstaanders spontaan geassocieerd met zijn jarenlange inzet voor Van Ostaijen. Karel Jonckheere legde dat verband ook, maar het stemde hem bepaald wrevelig: “Gaston, goede vriend, ik verdenk je ervan dat je om de zoveel jaar een Van Ostaijen-affaire nodig hebt om contraminegeest te koesteren”. [geciteerd in Jespers 1997b:86] De affaire zou nog maanden aanslepen. Voor 29 januari 1965 werd een benefietavond voor Pernath gepland, maar omdat alle grote namen om verschillende redenen hadden afgehaakt werd die uiteindelijk afgeblazen. Met veel gevoel voor symboliek overleed Burssens – de enige gerenommeerde dichter die, bij leven en welzijn, wél had opgetreden – op diezelfde dag. In zijn ‘In Memoriam’ zou ook Jan Walravens het geval-Pernath in verband brengen met Burssens’ koppige strijd voor Van Ostaijen. [Walravens 1965a:203/Walravens 1965b] Toen tien jaar later ook Pernath stierf werd het postume triumviraat opnieuw in zijn status bevestigd. In de grafrede van burgemeester Craeybeckx werd de dichter niet alleen gesitueerd binnen de traditie die Van Ostaijen en Burssens hadden “aangezet”, maar werden ze ook gedrieën in hetzelfde eerbetoon betrokken. [Craeybeckx 1976:455-456] Van Ostaijen was intussen uitgegroeid tot hét icoon voor de Vlaamse Vroeg en Onbekend Gestorven Vooruitstrevende en Misbegrepen Literator. Toen op 3 maart 1969 ook René Gysen overleed, werd hij zowel door zijn vriend Julien Weverbergh als door een anonieme In Memoriam-schrijver in *De Rode Vaan* met Van Ostaijen vergeleken. Hij was “even groot, even belangrijk en even veel op zijn tijd vooruit” als Van Ostaijen [Weverbergh 1969] en zou geëerd worden “als een voorloper, een pionier zoals die andere onbekende: Paul van Ostaijen.” [Anoniem 1969]

Hoofdstuk 6

1965-1985 – Opstand en berusting

Als thans, na een kwarteeuw, een nieuwe generatie van twintigjarigen naar hem teruggrijpt en zich op hem als enige uit het jongste verleden beroept, dan bewijst dit afdoende hoezeer hij een levende kracht is gebleven. De toonaangevende poëzie van heden staat in het teken van de magie van het woord. Sedert Van Ostaijen is Vlaanderen ingeschakeld in het proces van roekeloze zuivering van het poëtisch begrip. [Lissens 1964:17]

§ 6.1

**Gedichten om te horen, gedichten om te zien
Labris, Roggeman, Speliers, Insingel & De Vree**

Van Ostaijen natuurlijk
[Edmond Devoghelaere geïnterviewd in Bierkens 1967:99]

Mei '68 begon in de Vlaamse poëzie zowaar twee jaar eerder. Op 22 september 1966 vond in het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel immers voor het eerst 'Poëzie in het Paleis' plaats. Dichters werden er luid toegejuicht of – naar het woord van Van Ostaijen: “Vervelende dichter, publiek stropijlt lemonsquash” [IV:159] – met gejoel en ritmisch handgeklap van het podium gejaagd. In een beroezende cocktail van jongerenprotest en straatdemocratie werd de poëzie zo in één klap uit haar ivoren toren gehaald. Hoewel Van Ostaijen al in 1922 het poëtische “cabaret-idee” had gelanceerd (“Welke economie! geen boeken meer. De dichters dragen hun oeuvre voor in het cabaret. Luisteren is natuurlijk vrijheid. Niet noodzakelijk het gedicht in ekstense te genieten. Roken niet verboden.” [ibidem]) was er in Vlaanderen in de tussenliggende vierenveertig jaar niet echt een bloeiend literair voorleescircuit gegroeid. Kunstminnenden luisterden weliswaar beleefd naar verzenbakkers tijdens vernissages en op de jaarlijkse poëziedagen van Merendree werd voor de toekomst van de poëzie gebeden en las men tussendoor verzen als het betrof het de ultieme sacrale toverformules waarmee de moderniteit kon worden bedwongen. De moderne tijd zette zich in België na de wereldtentoonstelling in Brussel in 1958 echter in razend tempo voort. Wegen werden verbeterd, auto's aangeschaft en ook de televisie raakte stilaan algemeen

Poëzie
in het
Paleis

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

verspreid. Het dorp Vlaanderen werd ontsloten voor de wereld. De bevolking stelde het economisch steeds beter. Er was nauwelijks werkloosheid, de lonen stegen en wanneer ook in de ruimtevaart successen werden geboekt leek zelfs *the sky* niet langer *a limit*. Enkel de geestelijke vrijheid was niet in verhouding meegegroeid. Op school werd het lezen van moderne literatuur vaak verboden. Jazz en zelfs The Beatles waren des duivels. Hoe meer de materiële welvaart toenam, hoe groter het onbehagen van de jonge intellectueel werd. De autoriteit van ouders, leraren en andere oversten werd ter discussie gesteld. De *Baby Boom* dreigde een *Baby Bomb* te worden. In het hele Westen begonnen jongeren slaags te geraken met de oproerpolitie. Het protest kreeg snel een expliciet politieke dimensie toen de oorlog in Vietnam escaleerde. De nieuwe generatie die opgroeide tijdens de Koude Oorlog pikte het niet langer dat het militaire apparaat keer op keer werd ingezet onder het mom van Grote Humanitaire Principes, terwijl men enkel economische belangen trachtte veilig te stellen. Toen Hugo Claus eind 1965 door *De Standaard* om een jaaroverzicht gevraagd werd, stuurde hij een gedicht in – ‘Negentienhonderd vijfenzestig’ – waarin hij op duidelijke en sterk retorische wijze afstand nam van zowel de oude Belgische alliantie (het wereldberoemde trio “Godsdienst & Vorst & Staat” uit *Bezette Stad* [II:91]) als de na oorlogse variant daarvan (Nato, Verenigde Staten en het Zaïre van Moboetoe):

Jaar van de gruwel, jaar van het amechtig blazen
Tussen beeldbuis en beursbericht,

Jaar van melk en honing als je slaapt,
Jaar dat op je maag blijft als je waakt,

Geleerden zullen het verklaren,
Ministers zullen het in beloften wikkelen
‘Het jaar was zoet, het jaar was goed voor onze belangen.’

Juist, mijne heren, het was weer een jaar voor slaapwandelaars,
Zij fokken zich stom, zij vreten zich laf,

Het jaar dat men in dit land 25 miljard aan de NATO gaf
Voor vlaggen en tanks en vliegtuigen die muggen zullen zijn
Straks in de grenzeloze wolken van de dood,

Het jaar dat Moboetoe om hulp vroeg, hoera,
Wij zullen hem centen zenden en assistenten
Die zullen ontbloeien tot procenten,

Het jaar dat men de Voerstreek voor een taal wilde redden
Die men anders alleen in advertenties leest

Het jaar dat men dwars door de Markt van Oudenaarde
Een autoweg heeft gepland voor het haastig vee,

Jaar van de zwam in de Belgische schedelpan,
Jaar dat likte aan de trog van vergane folklore,

En, gelukkig verweg [sic] van onze spaarkous en onze
volksdans
Het jaar van de escalade daar waar
De kinderen zich grauw van de vrees in de moerassen graven,
'Geef hen heden onze dagelijkse napalm,
en later onze conserven en later onze gebeden!'

Het jaar dat de lach vervriest
Als men zijn regeerders ziet scharrelen op rentevoeten,

Het zoveelste zevende vette jaar
[...]
[Claus 1965b]

De toegenomen welvaart is Claus allerm minst ontgaan, maar hij ontmaskert die als de zoethouder waarmee de Belg gelijmd wordt, de propaganda waarmee hem/haar de meest weerzinwekkende politieke beslissingen worden verkocht (napalm in Vietnam). Voor wie zich liet inpakken was het inderdaad een rijk jaar, maar de bewuste burger kon hier enkel van walgen ("Jaar van melk en honing als je slaapt, / Jaar dat op je maag blijft als je waakt"). En hoewel Claus niet meteen een Vlaamse Beweging kan worden genoemd, valt het op dat hij in dit gedicht naar aanleiding van de Voerkwestie het misbruik laakt van de taal (politiek) door politici die verder nooit enige interesse betonen voor taal en cultuur.¹ Claus had al eerder via zijn gedichten commentaar gegeven op de actualiteit, maar nooit eerder gebeurde dat zo concreet-anekdotisch en direct. In gedicht p. (later: 'Korea, juni 1951') uit *tancredo infrasonic*, bijvoorbeeld, plaatst hij berichten over gruwelen in de Koreaanse oorlog in een klassiek-antiek kader ("Korinte nacht en onvoleinde" [Claus 1952:23]).² En in 'Bericht aan de bevolking' (1/1/1962) verbastert hij het 'Onze Vader', om zo de heersende hysterie over een nucleaire oorlog in de schoenen van God-de-Schepper-van-het-al te kunnen schuiven. De belangrijkste intertekst van '1965' is echter geen gecanoniseerde tekst,³ maar de door iedereen (via kranten, radio of tv) meebeleefde actualiteit. Dit meteen herkenbare referentiekader en de retorische opbouw (herhalen van "Jaar", binnenrijm en assonantie) maken van '1965' een voorleesgedicht bij uitstek. Het werd tijdens 'Poëzie in het Paleis' op gegrinnik en achteraf op een daverend applaus onthaald.⁴ Deze enthousiaste reactie stond in fel contrast met wat Albert Bontridder overkwam. Deze ex-Tijd en Mens-collega van Claus werd tijdens het voorlezen van een hooglijk theoretische tekst over de plaats van de dichter in de wereld, eerst subtiel en wat later zelfs vrij massaal weggekapt en uitgefloten. Bontridders boodschap was weliswaar belangwekkend, maar in deze communicatieve context totaal misplaatst (in de betekenis van *miscast*)⁵:

De opdracht van de dichter kan niet overschat worden, omdat hij uit noodzaak een gevaarlijk man dient te zijn, en dit in het dubbele per-

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

spectief van de [als?] taalspecialist werkende binnen het bestek van de zalvende, organiserende, arbeidende collectiviteit en van de mens, tastend aan de grenzen van de taal en van de persoonlijke, innerlijke belevenis. Ik wil hier het domein van het gebroken woord, van de ruïne, van de fusie van alle leven en van alle dingen voorbij de taal niet betreden. [handgeklap] Anno 1966 is het dringend [aanzwellend handgeklap en bijgevolg bijna roepende stem van de dichter die nauwelijks nog verstaanbaar is temidden het rumoer] te zeggen dat de taal als communicatiemiddel geen speeltuig is [stilte], maar een der fundamenteel bovenlichamelijke instrumenten waarmee de collectiviteit probeert het angstbeest in de mens te bedwingen. Aan de dichter is dit instrument toevertrouwd om het in [stormachtig handgeklap] goede toestand te behouden en het aan te passen aan de wisselende omstandigheden. [gefluit, geklap en geroep] De feiten noemen is in grote mate de feiten bevroren of verstenen of tot ontploffing brengen. [geklap] De presidenten Ho Chi Minh en Johnson kunnen niet anders dan grijpen naar het woordinstrument dat de dichters geolied hebben of verwaarloosd. Daarom is de dichter gevaarlijk, omdat door het noemen van de dingen, de feiten, [stilte] de gebeurtenissen in het bewustzijn groeien, vorm krijgen en aanwezig gemaakt worden in de verst uiteengelegen morele gebieden [geklap en ironisch-smalend 'woe'-geroep]. De rol van de dichter [geklap en geroep] onderschatten is het woord geven aan de brute beelden [tot stilte aanmanend ssssst-geluid], aan de handelaars [stilte], aan de letter- en cijferformules die de batterijen van de taal uitputten. Doch morgen moet gestart worden voor een nieuwe lange reis, voor een [luid geroep] zenuwslopende dialoog tussen angst en rede. [aanzwellend, ritmisch handgeklap] De functionele rol van de dichter is niet beperkt tot het behoud van de collectiviteit. Hij staat ook midden in het conflict tussen het [de dichter roept] individu... [gejoel en geklap overstemmen de dichter; hij zwijgt tot het iets rustiger is en herneemt] Hij staat ook midden in het conflict tussen het individu en de gemeenschap. [gelach; iemand roept 'hou op'] De dichter is de man die de gemeenschap dwingen moet zich in dienst te stellen van het individu.

Dat laatste was dus op een pijnlijk-spectaculaire manier aan het mislukken terwijl Bontridder voorlas. Ironisch genoeg wordt de relevantie van zijn woorden juist door deze publieksreactie bewezen. Hier treffen we een dichter die, naar het woord van W.H. Auden, bij de taal op wacht staat en die iedereen die het woord neemt op zijn verantwoordelijkheid wil wijzen. De luisteraars hebben daar echter geen oren naar. Conform de ideologie waarin ze zijn opgegroeid, komen zij naar een voorleesavond om zich te amuseren. En dus spreken ze de repressieve taal van de macht en illustreren ze (ongewild) Bontridders these over de verdrukking van het individu. In zijn latere essay 'Angst en geweld' zou hij overigens impliciet terugkomen op deze gebeurtenis. Hij omschrijft er zichzelf als "de man van het gebroken woord" en vraagt zich retorisch af of het niet volstaat "dat hij zijn teksten gestameld heeft, opnieuw en dikwijls tegen de wind in, tegen het geruis van de golven, één of

tweemaal tegen het protesterende publiek?” [Bontridder 1974:21] Bontridder herbevestigd op die manier het archetypische beeld van de dichter als eenzaam, als onbegrepen, roepend in de woestijn. En het publiek wordt binnen datzelfde kader gezien als onwillig, oppervlakkig en (daardoor) repressief: “Van het publiek weet hij dat het alleen maar protesteert om te protesteren. Wat kan het van zijn dunne poëtenstem vernemen wanneer het zichzelf probeert uit te leven in de poëzie van het brullen, fluiten en smadelijk lachen?” [ibidem] De breuk tussen de (dit soort) dichter en zijn publiek is dus totaal. En toch geeft Bontridder het zelf niet op om uitgesproken politieke gedichten te schrijven. Hij beseft dat de “bijdrage” van de dichter “in de gemeenschap onaanzienlijk is” [ibidem] maar dat belet hem dus zelf allerminst om die te geven. Het extreemste voorbeeld is de lange bundel *Zelfverbranding* (1971), die hij expliciet opdraagt aan “Jan Palach / toorts nummer 1, / ijs in de vlam; / aan Praag in Europa, / aan de schuld in de onschuld, / en bloem in de wroeging”. [Bontridder 1973:287] Naar aanleiding van (het bloedig neerslaan van) de Praagse Lente schrijft hij een lange reeks gedichten waarin hij zijn solidariteit uitsprekt met zij die in opstand kwamen. Dat hij zich in dat opzicht toch vooral identificeert met Jan Palach – de jonge Tsjech die zichzelf in brand stak als protest tegen de Sovjetinval – geeft niettemin aan dat hij zich ook hier in eerste instantie verwant voelt met de outsider, de eenling. Ook hier focust hij vooral op de rol en de plaats van het individu in de samenleving. Het totalitaire communistische Oostblok kan in dat opzicht beschouwd worden als een extreme metafoor voor de onderdrukking waaraan de enkeling in geen enkele maatschappijvorm kan ontsnappen. Het offer dat gebracht wordt – ook dat van een dichter – dreigt in dat opzicht louter symbolisch te zijn. Het activistische geloof in de collectieve oogst die op zo’n individueel offer volgt – zie de humanitair-expressionistische gedichten over Herman van den Reek in 1920 (cf. 2.2.2.2) – heeft de Tweede Wereldoorlog blijkbaar niet overleefd. Toch bevatten Bontridders register en syntaxis duidelijke reminiscenties aan de humanitair-expressionistische retoriek uit onder andere *Het Sienjaar* (“Talrijk: de armen van de bomen, / gloeilampen: de syndicale straatstenen!” [idem:292]) en ook het geloof in de rechtmatige, centrale plaats van de dichter lijkt bij de volhardende avant-gardist Bontridder onaangetaast. In navolging van Shelleys dictum (“Poets are the unacknowledged legislators of the World” [Shelley 1986:792]) stelt hij:

Wie zijn het fruit, de bloemen van gezag,
en de rechthebbenden van wet en rede?

Niet de ministers, koelies van de macht,
lastdragers van onmenselijke teksten,
bedienaars van de guillotine aan hun eigen hals.

Maar wel de poëzie, het kind,
de onschuld na de moord.
[Bontridder 1973:307]

In hun expliciete mededeling en romantische engagement moeten verzen als

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

deze niet onderdoen voor de Nieuw-Realistische gedichten van, bijvoorbeeld, Ludo Abicht (cf. 6.2), maar op andere plaatsen is Bontridder toch weer zijn vertrouwde vermetaforiseerde zelf (“de fallus van het gezag is wel een kring-sluitspier, / maar niet de straling door de buik, / het soeverein genot / van de gedeelde vrijheid” [idem:308]). Het engagement van Bontridder zit dan ook meer in zijn onderzoek naar retoriek en naar wat hij zelf in een interview noemt: “machtsbewustzijn en geweld” [Leus 1972:32] dan in directe oproepen tot opstand of de journalistieke boodschap die in zijn teksten zouden zitten. Hoewel Bontridders *fundamentele* engagement vergeleken kan worden met dat van belangrijke (post-)structuralistische filosofen eind jaren zestig – begin jaren zeventig, bleek het binnen het kader van de Vlaamse poëzie zijn legitimiteit te verliezen. In zekere zin markeert het fluitconcert dat hem in 1966 te beurt viel in het Paleis voor Schone Kunsten het einde van het experimentele momentum. Nu de poëzie uit haar boeken trad en ze de directe confrontatie met het (“grote”) publiek opzocht, bleek dit publiek geen boodschap te hebben aan abstracte bespiegelingen of filosofisch onderbouwde metaforiek. Ze eiste toegankelijke(r) gedichten waarin concrete gevoelens en gebeurtenissen werden behandeld. In Nederland hadden dichters al vanaf de late jaren vijftig – en veelal in directe reactie op het taalgeweld van sommige Vijftigers – een meer parlandistische poëzie ontwikkeld en sommige vertegenwoordigers van die ‘school’ (Fritzi ten Harmsen van der Beek, Jules Deelder) of de geboren performer-predikant Gerard Kornelis van het Reve hadden tijdens voorleesavonden als ‘Poëzie in het Paleis’ en de Amsterdamse pendant ‘Poëzie in Carré’ beduidend meer succes dan dichters als Bontridder en de erg gedragen voorlezende en bij het publiek eveneens allerlei vormen van geroep en gelach oogstende Bert Decorte.⁶ De toch ook niet altijd even transparante Hugues Pernath had wél aanvoeld dat *the times a-changing* waren en hij las – met veel succes – een van zijn expliciet geëngageerde *Index*-gedichten voor: “Op vrijdag 16 november 1860 / Werden Jan Coucke en Pieter Goethals / Te Charleroi onthoofd / Mogelijk onschuldig. // Was er dan geen enkele Vlaming tweetalig / Of bekwaam om hen te verdedigen? // Zelfs een Paus spreekt Nederlands / Wanneer men hem een Vlaamse bankcheck overhandigt”. [Pernath 1980:255] Dat het poëtische gehalte van deze bijdrage niet bijzonder was, deed in deze context niet ter zake. De combinatie van het live horen en zien van een ‘bekend dichter’ en de direct consumeerbare boodschap die hij bracht werd vertaald in instant succes én een welhaast voorgeprogrammeerde publieksreactie (lach, wees verontwaardigd, voel je aangesproken op je primaire rechtvaardigheidsgevoel...).

Claus: } Hugo Claus was altijd al een meester geweest in het bespelen van het publiek
 hoezo, } en in de jaren zestig zal hij deze kunst tot een ongekend niveau brengen.
 ‘zuivere } Claus geeft het publiek immers niet gewoon wat het van hem verlangt. Hij
 lyriek?’ } geeft iets anders, iets wat de verwachtingen tegelijk negeert én overtreft. In dit
 door de verdere uitbouw van de media eerste écht openbare decennium zal hij
 alle registers opentrekken.

Eerder (cf. 5.3) had Walravens een probleem gemaakt van “de beperktheid van zijn [Van Ostajens, gb] eigen poëzie” [Walravens 1953c:7], maar hij had dat toen alleen inhoudelijk ingevuld. Van Ostajens poëtische opvattingen “die juist

en sterk waren” trok hij niet in twijfel. En misschien had hij juist dat wel moeten doen. De ontwikkeling van Claus toonde aan dat het inderdaad mogelijk was om iets te vertellen, een publiek rechtstreeks aan te spreken en toch nog *dense* gedichten af te leveren, maar dan moest wel een aantal van Van Ostaijens formele dogma's sneuvelen: een gedicht mag best erg lang zijn, het mag wel degelijk ook door een (al dan niet herkenbaar) 'ik' geschreven zijn, het hoeft helemaal niet organisch en thematisch gecomponeerd te zijn, het kan rustig onderweg van richting, register en toonaard veranderen en de directe semantische, "journalistiese betekenis van het woord" [IV:158] is niet minder belangrijk dan zijn sonore kwaliteiten. In een interview met onder meer Lucien (Luk) Wenseleers van het tijdschrift *Ruimten* zet Claus in 1963 de puntjes op de i: "het 'autonome gedicht', dat zou vertrekken van een loutere klankwaarde, is scherts. Dante schreef geen zuivere poëzie, Shakespeare en Homeros ook niet. Net alsof een gedicht kan bestaan op zichzelf, zonder enige bindende relatie met de buitenwereld, de aarde." [Wenseleers 1963:97] De jonge interviewers die zich net op de school- of universiteitsbanken de poëtica van Van Ostaijen eigen hadden gemaakt, moesten duidelijk even slikken. "Het is toch mogelijk een gedicht op te bouwen met 'zuiver-poëtische' elementen: klanken, woorden, beelden?" drongen ze aan. Claus kon of wilde zich er niets bij voorstellen. "Voor mij bestaan er geen 'zuiver-poëtische' elementen. Het kan toch niet boeiend zijn zich kapot te staren op taalproblemen?" wierp hij op. [ibidem] Zo alom tegenwoordig en haast als dogma gerespecteerd waren Van Ostaijens opvattingen intussen dat ambitieuze, jonge Vlaamse dichters even niet wisten waar ze het hadden wanneer ze er fijntjes op werden gewezen dat de poëzie niet begon met *Het Eerste Boek van Schmoll*. Ze probeerden alsnog hun gelijk te halen door te verwijzen naar Claus' jeugdheld Artaud en Vlaamse tijdgenoten als Paul Snoek en Nic van Bruggen, maar Claus was allerminst overtuigd. Zelfs in de zo vaak als 'zuiver' beschouwde Chinese poëzie (cf. 2.2.2.1) zag hij alom betekenislagen die door de *poésie pure*-adepten volop werden miskend. En de autodidact bracht deze studentjes graag iets bij: "neem een vers als: 'De kraaien zijn neergestreken op het land, het land is kaal.' Dit is niet zomaar een impressie van de winter. Het kan als volgt uitgelegd worden: de keizer is omringd door hovelingen die uit het buitenland komen, het land is in gevaar door een teveel aan belastingen. En dat is niet alles. Dit gedicht heeft een zevoudige laag van betekenis, het is meer dan een streng korsetje van mooie woordjes." [Claus in ibidem] Als ervijand van "de moedwil van het lyrisch contentement" [Claus 1967:27] trok Claus dus ook in de jaren zestig voortdurend ten strijde tegen de bestaande en ondanks alle vernieuwingsbewegingen in het vorige decennium nog altijd beperkte en beperkende poëzieopvattingen in Vlaanderen. Intussen was er immers een nieuwe 'mode' in de Vlaamse letteren (het experimentalisme) en ondanks die haar schijnbare durf en vrijheid, dreigde ze al snel in haar eigen dogmatische formalisme opgesloten te geraken. Claus had er zich al in de jaren vijftig van gedistantieerd (cf. 5.5), maar in de jaren zestig ging hij nog vele stappen verder. In zijn 'Lezing over poëzie' (geschreven voor de Belgische radio, wellicht in 1963) gaf hij een sneer aan die dichters die Van Ostaijens definitie van poëzie als een "in het metafysisse geankerde spel met woorden" [IV:338] slecht hadden begrepen: "Enkele jonge dichters menen thans te mogen besluiten dat Van Ostaijen hiermee een verge-

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

lijking uitsprak en dat wanneer zij een spel met woorden bedrijven hun spel automatisch in het metafysische geankerd is. Ik geloof overigens dat wanneer Van Ostaijen ‘spel’ zei, hij daarbij de regels niet vergat.” [Claus 2000:110] Niet dat voor Claus zelf die regels onherroepelijk vaststonden; hij zou ze blijven onderzoeken én wijzigen.

De animale poëzie die hem met *De Oostakkerse gedichten* zoveel roem had opgeleverd was intussen een trend geworden maar zelf had hij het gevoel met heel andere dingen bezig te zijn. In een interview met Piet Calis zei hij, begin jaren zestig: “het geloof in de animale poëzie is verminderd. [...] Een dichter als Pound ga ik nu veel meer waarderen dan vroeger. Dit zijn voor mij heel belangrijke dingen in dit verband, omdat ik merk dat ik ook hierin op het ogenblik vrij alleen sta.” [in Calis 1964:108, cursivering gb] Die “omdat” intrigeert; omdat hij alleen staat, is het belangrijk voor hem. Claus haalt zijn motivatie dus blijkbaar (deels) uit een gevoel alleen te staan, in en vanuit een zeker isolement te werken. En begin jaren zestig klopte dat tot op zekere hoogte ook: “De animaliteit viert hoogtij. Het is één poespas van beelden, samenraapsels en ik moet zeggen dat ik dit nu (in mijn 33-jarige toestand) gefilterd wil zien door nog andere dingen.” [idem:108-109] Of Claus met die concrete vermelding van zijn leeftijd een toespeling wou maken op Christus is niet zeker, maar in het licht van zijn productie uit deze periode zou het zeker kunnen. Niet alleen zijn de gedichten vanaf *Een geveerde ruiter* (1961) nog veel meer dan voorheen door allerlei culturele interteksten bepaald, juist de laag waar het mythologische en het persoonlijke/autobiografische elkaar raken – zoals in casu: het feit dat hij de leeftijd heeft bereikt waarop Christus zou gestorven zijn – interesseerde hem buitenmate. Dat blijkt, bij uitstek, uit het lange autobiografische gedicht *Het teken van de hamster* uit 1963. Door middel van een conglomeraat van geroddel, verwijzingen naar films en liedjes, mythologische referenties en citaten uit vele eeuwen wereldliteratuur (van Carel van Mander en Charles d’Orléans tot Hölderlin en Shakespeare) schrijft Claus zichzelf, als dichter én als mens, in de geschiedenis in. Het typeert hem in hoge mate: precies door al die verhalen, door al die uitingen van cultuur in zijn tekst in te lijven, bewijst hij zijn autonomie. De *double bind* van temmer en getemde (cf. 5.3) wordt zo nogmaals op een nieuwe manier ingevuld. En hij doet dat met alle eruditie en schaamteloosheid hem eigen. Geen huisje te heilig, geen personage te geëerd of het wordt in zijn gedicht wellustig onteerd, geplagieerd en gepasticeerd. Suster Bertken, Albrecht Rodenbach, Guido Gezelle... allemaal worden ze opgevorderd om bouwstenen te leveren voor zijn monument. Ook Van Ostaijen is aanwezig, in een passage die het verschil in toon tussen beide dichters mooi illustreert. Van Ostaijen had in ‘Polonaise’ gebruik gemaakt van een volksliedje om zijn zintuiglijke beperktheid en metafysische verlorenheid kond te doen (“Twee oren om te horen / twee ogen om te zien / Twee handen in het lege / en verre vingers tien” [II:232]). In Claus’ universum gaat het er veel aardser aan toe. Geweld en seksualiteit, daar gaat het om: “Ah! Wat dacht ik toch? / Vier benen om te schoppen, / vier armen om te kozen, / en daartussendoor de doornen”. [Claus 1994a:390] Niet dat er geen lyrische passages meer zouden opduiken in zijn poëzie (“Blank is haar hals, blank als een duif” [idem:394]), maar ze staan er nooit eenvoudigweg mooi te wezen. Ze worden meteen daarna gevolgd door een veel minder

verheven stuk (“dat zij met haar misdadig vocht / de mondholte van haar misdienaar deed over- / stromen [ibidem]) of een apocrief citaat (“Paulus zei: de speelgod zal ik met / zijn eigen vleugels wurgen / want de Tweede Komst komt nader” [idem:395]). Dat Claus in het interview met Calis Ezra Pound vermeldde was zeker niet toevallig. Ook in het Ruimten-interview werd de dichter van *The Cantos* genoemd:

Het gedicht is niet goed of slecht omwille van deze accidentele schoonheid. Het moet integendeel, naar ik meen, een planmatig doorgezet mengsel van rede en gevoeligheid zijn. Daarom vind ik Ezra Pound een van de grootste dichters van onze tijd. Hij ook verzamelt mooie woordjes, maar hij weet ze in het gedicht te integreren wanneer het werkelijk nodig is; bij hem vormen ze een bindend element te meer. [in Wenseleers 1963:9, cursivering gb]

Het bewustzijn is hier dus veel meer dan een “grenswacht” [IV:378] die de spontane uitstroom uit het onderbewustzijn in poëtisch verantwoorde banen moet leiden; rede én gevoeligheid gaan hand in hand en ze doen dat “planmatig”. De vaak erg lange montagegedichten die Claus in deze periode maakt zijn duidelijk het werk van iemand die af wil van zijn imago van Oostakkerse taalorkaan. De nieuwe Claus is een poeta faber én doctus, een vakman én een geleerde. Maar ook een gecultiveerde onnozelaar en een politiek incorrecte provocateur, natuurlijk (cf. 6.2).

Dat Bontridder van het podium werd gefloten impliceerde overigens niet dat kritiek, filosofie en het ‘moeilijkere’ gedicht in de jaren zestig helemaal in de verdrukking kwamen. Dat blijkt onder meer uit het relatieve *succès d’estime* dat een van de indrukwekkendste maar tegelijk ook meest weerbarstige en in haar monomanie en eigenzinnige terminologie toch ook vaak op weerstand en onbegrip stuitende oeuvres uit de Vlaamse literatuur te beurt viel, dat van Willy Roggeman (1934). Nauwelijks twintig jaar oud werd hij door Boon ontdekt, “verloren ergens in een atheneumblaadje” [Boon 1997:724], debuteerde hij als wonderkind in *Tijd en Mens* en werd hij door Walravens geselecteerd voor *waar is de eerste morgen?* Op het eind van de jaren vijftig werd hij redacteur van *gard-sivik*, het blad waaraan hij overigens al vanaf het eerste nummer in 1955 meewerkte. Zijn eerste boeken zouden echter pas in de jaren zestig verschijnen. Samen vormen ze het – nog altijd deels onuitgegeven – *Opus Finitum*, een verzameling van dertig boeken met gedichten, essays, dagboekanteekeningen, proza’s, memoires, notities en andere tekstsoorten.⁸ Het is een uitgesproken poëticaal oeuvre. Het bevat onder meer uitspraken over wat een kunstenaar en een kunstwerk geacht worden te zijn, kritische besprekingen van het werk van muzikanten of schrijvers waarin Roggeman (delen van) zijn literaturopvatting herkent of projecteert, of prozateksten waarin de theorie wordt geconcretiseerd. Dat maakt Roggeman, veeleer dan een typische *Tijd en Mens*’er of een archetypische *gard-sivik*-medewerker, tot een uitgesproken Komma-auteur. Samen met René Gysen, Paul de Wispelaere, Pierre H. Dubois en Julien Weverbergh (toen nog: weverbergh) vormde hij immers de redactie van dit tijdschrift. Als fusieblad na het opdoeken van *Diagram* en *Bok*, pro-

Willy
Roggeman
& Komma

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

beerde het tussen februari 1965 en juni 1969 om ook in Vlaanderen ‘literaire kritiek’ als een volwaardig artistiek genre te laten gedijen; niet de nog altijd welig tierende impressionistische inleving maar een sterk vorm- en dus tekstgerichte en tegelijk toch ook persoonlijke aanpak stond de redactie voor. Via opstellen, analyses, polemieken, essays, recensies en dagboeknotities wilden ze bewijzen dat kritisch proza “als een creatieve expressie” [Roggeman 1970a:7] kan worden beschouwd. De rol van Herman Uyttersprot, die aan de universiteit van Gent onder meer les gaf aan De Wispelaere en Roggeman, moet hier zeker vermeld worden. De Wispelaere getuigde later dat Uyttersprot hen in de jaren vijftig had geïntieerd “in de stilistische en structurele aspecten van die moderne teksten” van onder meer Rilke en Kafka. [in Humbeek&Wildemeersch 1992:7] Ook Van Ostaijen zal hier zeker aan bod zijn gekomen, want Uyttersprot schroomde zich niet Van Ostaijen te situeren in de context van het internationale modernisme, naast verwante tijdgenoten als Kafka, Scheerbart, Gide en Valéry. Zijn studies *Paul van Ostaijen en zijn proza* (1959) en *Uit Paul van Ostaijens lyriek* (1965) waren de eerste afzonderlijk in boekvorm uitgegeven academische monografieën over Van Ostaijen. Ze schiepen mee het klimaat waarin ook in Vlaanderen een nieuwe filologie én een nieuw soort literatuur ingang konden vinden. Want intussen lieten ook zijn oud-studenten zich niet onbetuigd. Door zelfstudie van onder meer de *nouveau roman*, de *Nouvelle Critique*, het *New Criticism* én de theorievorming van en rond de historische avant-garde vonden de *Komma*-auteurs aansluiting bij de internationale literatuurwetenschap. Zowel in Roggeman’s ontwikkeling als jonge auteur als in zijn latere overwegingen over kunst en literatuur speelde Van Ostaijen een belangrijke rol. Daarop kom ik terug wanneer zijn essay over Van Ostaijen en jazz wordt besproken, dat verscheen tijdens het Van Ostaijenjaar 1996 (cf. 8). Hier beperk ik me tot een dwarsdoorsnede van zijn werk en een bespreking en karakterisering van zijn poëzie (opvattingen) in het licht van, onder meer, Van Ostaijen.

Roggeman,
jazz en Van
Ostaijen

Misschien wel dé sluitsteen van het werk van Roggeman is zijn doorgedreven, welhaast totalitaire kunstbegrip. Het tekent al zijn teksten en niet het minst die over jazz. Zo heeft hij het in *Jazzologie* over de track waarmee de door hem overigens hooggewaardeerde altsaxofonist Charlie Parker doorbrak, ‘*Lover Man*’. Roggeman noemt het “een artistiek misbaksel [...] omdat men bij de auditie ervan zich ergert aan de publicatie omwille van publicitaire en sentimentele redenen”. [Roggeman 1965:182]⁹ Kunst staat dus los van de (een) wereld die gekenmerkt wordt door geld en goedkoop gevoel. Kunst en kunstenaars die zich daar wél mee inlaten doen aan uitverkoop en zijn zonder meer ziek; Roggeman beweert immers te weten dat een “*genezen Parker*” voorzeker niet van zijn eigen ‘*Lover Man*’ gehouden zou hebben. [ibidem, cursivering gb]¹⁰ Immers: “Zij is uitsluitend een ‘document humain’ en binnen de perfectie van de kunst, die steeds onmenselijk is, dus verwerpelijk.” [ibidem, cursivering Roggeman] De ontindividualisering, de “*Enthumanisering*” die Hugo Friedrich als een van de wezenskenmerken van de moderne poëzie aanduidde [Friedrich 1956:69], wordt hier verabsoluteerd. Alles wat direct menselijk is (en dus feilbaar), moet geweerd. Enkel *getransformeerde* menselijkheid kan in de kunst. Dit impliceert echter niet dat gevoelens uit den boze zouden zijn. “Jazz is de muzikale expressie van een psychisch moment,” schrijft

Roggeman in het begin van ditzelfde boek. [Roggeman 1965:7/Roggeman 1971:47] Cruciaal is echter dat die expressie ultiem *autonoom* is: “Het levensgevoel, het levensklimaat kan negatief zijn, de kunst nooit. Het kunstding staat onafhankelijk, het is een wereld op zichzelf, en zodra het af is, bekomert het zich niet meer om de schepper en zeker niet om de ‘andere’, de derde, dit is de lezer, hoorder, kijker...” [idem:12] Maar dat die onafhankelijkheid niet uit de lucht komt gevallen, maar juist, vertrekkend vanuit persoonlijke belevenissen en gevoelens, in het werk gerealiseerd, ja zelfs bevochten moet worden is duidelijk. “Geheel Roggemans werk ligt gevat in de paradox van het autonome oeuvre dat teert op de persoonlijke existentie van zijn auteur,” schreef Wildemeersch in zijn Roggemanmonografie. [Wildemeersch 1979:5] En dat voor Roggeman ook de jazz wel degelijk uit enkele basisgevoelens groeit, blijkt in zijn besprekingen van concrete oeuvres. Miles Davis, bijvoorbeeld, drukt *au fond* “de totale eenzaamheid van het individu [uit], tegelijk zijn kracht en zijn zwakheid”. [Roggeman 1965:70] En hoewel Roggeman zelf uitdrukkelijk voorbehoud aantekent bij het “gewild catalogeren van moderne jazzartiesten in een van de Europese moderne kunstrichtingen” [idem:71] is het in deze context niet zo verwonderlijk dat hij dit gegeven verder uitwerkt door er Van Ostaijen en het expressionisme bij te betrekken. Niet alleen blijkt zowel uit diens werk als uit zijn leven dat de eenzaamheid ook hem dreef (en zowel zijn sterkte als zwakte uitmaakte, cf. 2.5), de formele kenmerken van zijn late gedichten laten zich ook vergelijken met die van Miles Davis en andere *cool*-artiesten:¹¹ “er is ook het expressionisme van een Van Ostaijen der *Schmoll*-gedichten. Er is het naar de kern der dingen speurende expressionisme dat van iedere uiterlijke emfaze, van ieder ornament, van pathos en barok heeft afgezien. De sublimiteit b.v. van ‘Zeer kleine speeldoods’ of ‘Marc groet ’s morgens de dingen’. [...] Indien men toch concrete voorbeelden wil: Stan Getz staat dichterbij Van Ostaijen dan Coleman Hawkins”. [idem:70-71] Hawkins staat dan met zijn *hot jazz*, *mutatis mutandis*, eerder voor een soort romantisch-expressionisme.¹² In de rest van het Davis-essay komt Van Ostaijen niet meer voor, maar de begrippen die Roggeman hanteert en sommige van de eigenschappen die hij Davis toeschrijft, zijn eens te meer op de *Schmoll*-dichter van toepassing. Zo maakt de criticus een scherp onderscheid tussen “sensibiliteit” en “sentimentaliteit” [idem:71], een categoriseringsmiddel waarmee Van Ostaijen het verschil tussen humanitair- en organisch-expressionisme aangaf (cf. 2.5, 3.2). Roggeman ziet in Davis’ doorgedreven zoektocht naar “veredeling der sensibiliteit” ook de voedingsbodem voor zijn rusteloze vernieuwingsdrang. Telkens opnieuw gaat hij het gevecht met het materiaal aan. Het resultaat van die strijd is steeds anders. Toch is het niet zo dat in het kader van die evolutie alles kan. “Miles Davis wist hoe ver hij mocht gaan,” [idem:78] varieert Roggeman het eerder al door Burssens (in verband met Van Ostaijen) en Walravens geciteerde Cocteau-aforisme, dat stelt dat je als kunstenaar moet weten hoe ver je te ver mag gaan (cf. 5.3). En hoe ver hij kon gaan, leidde Davis – net als Van Ostaijen – af uit een uitzuivering van het materiaal: “De stijl van Davis heeft zich in het begin der jaren vijftig gevormd, ik bedoel dat hij zich door de jaren heen gezuiverd heeft van alle niet-organische elementen.” [idem:72] Roggeman maakt de vergelijking niet (meer), maar de bewe-

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

ging van humanitair- naar organisch-expressionisme vindt hier haar muzikale pendant. Want zelfs in de op zich specifiek voor de jazz ontworpen terminologie waarmee Miles' muziek omschreven wordt, treffen formuleringen die ook op de zuivere lyriek van toepassing zijn: de “zin voor de antithese” bijvoorbeeld (vergelijk met het contrapunt à la “hoogriet” & “laagwei” in ‘Meloee’ [II:213],¹³ cf. 2.5) of de “verabsolutering van de klank als zodanig, het toekennen van een absolute waarde aan de pure toon” en zo meer. [Roggeman 1965:72] Deze parallellen zijn allerminst toevallig; het ‘enkel muziek zijn’ en de nadruk op de impliciete expressie van gevoelens in de moderne poëzie kenmerken ook de naoorlogse jazz, die niet langer louter dansmuziek is maar een autonome status opeist. Wanneer Roggeman het heeft over “de bittere esthetica der moderneren, bezeten door de expressiedrang. Zonder emfaze, zonder vals lyrisme, sterk door de muzikale expressie op zichzelf” [idem:77] duidt hij niet alleen de door hem geliefde jazzmen, maar net zo goed de dichters en theoretici die hem beïnvloed hebben (Benn, Valéry, Alain, Van Ostaijen).

Hoewel Roggeman zijn analyses en terminologie steeds weer inzet om de formele aspecten van de kunst te onderzoeken, gaat hij toch ook de inhoudelijke aspecten niet uit de weg. Hij beseft heel goed dat de absolutistische vormelijke uitzuiveringsobsessie van de moderne kunstenaars door buitenstaanders of tegenstanders beschouwd wordt als een louter esthetische kwestie die de kunst steriel dreigt te maken. Volgens hem berust deze bewering echter op een misverstand. De impliciet meegeven inhoud van het moderne kunstwerk – zij het gedicht, schilderij of jazzimprovisatie – kan aansluiting vinden bij de ideeën en gevoelens van zijn tijd: “Ieder artiest, die zich in de richting van het absolute, het pure graaft, dreigt zichzelf door radicalisme in te graven. Maar paradoxaal genoeg, het is niet uitgesloten dat de diepste lagen der persoonlijke sensibeleit opnieuw samenvallen met het algemeen menselijke.” [idem:72, cursivering gb] Belangrijk in die vorige zin is inderdaad dat “algemeen”: in een particuliere, anekdotische inhoud is Roggeman niet geïnteresseerd.¹⁴ “Tussen schrijver en blad papier kan geen ogenblik de schaduw van de maatschappij geduld worden.” [Roggeman 1971:106] Het ultieme kunstwerk wordt geacht volledig abstractie te (kunnen) maken van alle elementen die arbitrair, contingent, eindig, horizontaal zijn. Horizontaal staat in Roggemans terminologie voor het vloeien van de tijd en (dus) voor de dood. Dat element moet bestreden worden door het verticale, in casu: het alles transcenderende, noodzakelijke, tijdloze kunstwerk. De volgende, vaak geciteerde definitie vat het helemaal samen: “Kunst is het bevechten van de nihilistische drek van het bestaan in een moment van vormtranscendentie.” [idem:112] Ultiem gaat het hierbij dus om een poging tot (momentane!) zingeving.¹⁵ Roggeman is bij uitstek een modernistisch auteur omdat hij, zoals blijkt uit de definitie, die zingeving verwacht van de vorm. De werkelijkheid wordt beschouwd als amorf en dus per definitie imperfect; het kunstwerk *vervormt* en probeert – in het volle besef van de ultieme onmogelijkheid daarvan – de perfectie wel te bereiken. Ook de filosofie vervormt op haar manier de werkelijkheid, maar zeker de westerse, logische filosofie is volgens Roggeman nog teveel gericht op het historische, op gelijk hebben en van daaruit onwrikbaar verder redeneren. De denkmethode die hij voorstaat maakt juist ook

ruimte voor wat buiten de rationele kaders valt. Een van die denkmethoden is voor Roggeman de poëzie: “De lyriek van deze eeuw heeft het irrationele, het mystieke mede aanvaard naast het rationele en het logische. Zij durft zich op het dubbele vlak bewegen en een klimaat van irrationalistisch intellectualisme scheppen.” [idem:107-108] Met Alain besluit hij dan ook graag dat de poëzie niet de dochter van de wijsbegeerte is, maar andersom: “Pensée, fille de poésie.”¹⁶

Dat voor Roggeman een bij uitstek *denkend dichter* als Paul Valéry belangrijk is, ligt in deze context voor de hand. De verwantschap met Van Ostaijen ligt, naast de bij hem inderdaad ook duidelijk aanwezige mystieke en filosofische inslag (cf. 2.5 & 7.1), veeleer op het vlak van het eerder beschreven formele uitzuiveringsproces en de manier waarop Van Ostaijen dat op een totaal onromantische manier in zijn talrijke theoretische teksten heeft ontwikkeld.¹⁷ Ook de precieze invulling van die ‘zuivering’ verloopt in een aantal opzichten parallel: beiden hebben, bijvoorbeeld, een hekel aan sentiment, bepleiten een onpersoonlijke kunst en streven naar een noodzakelijke vorm, zonder ornamenten.¹⁸ Dit zijn echter geen kenmerken die enkel aan Van Ostaijen kunnen worden toegeschreven. Je vindt ze onder meer ook bij Gottfried Benn, een auteur waar Roggeman veel over heeft geschreven. [Wildemeersch 1979:29] Roggeman heeft zijn poëtica uiteraard stelselmatig uitgebouwd, maar de contouren ervan bleken al zeer vroeg. Zo verhaalt Boontje over een lezing die Roggeman gaf over poëzie in het voorjaar van 1956. Daarin zou Roggeman – in de versie van Boon, wel te verstaan – Goethe, Rilke, Van Ostaijen, Achterberg, Lucebert, Claus en zichzelf genoemd hebben als de enige dichters die begrepen hebben wat poëzie is. [Boon 1997:899-900] De *Tijd en Mens*-dichters (Claus uitgezonderd, dus) zou hij vergeleken hebben met Moens en Mussche. Dat maakte hem in 1956 tot een echte 55’er natuurlijk: binnen *gard-sivik* was dit wellicht het standaardoordeel (cf. 5.5). De ironie van het verhaal wil natuurlijk dat Roggeman, zoals gezegd, zélf ook in *Tijd en Mens* publiceerde, als enige van zijn generatie (cf. 5.3). Een van die *Tijd en Mens*-gedichten, het zevendelige ‘Nuages’, werd ook meteen opgenomen in de eerste druk van *waar is de eerste morgen?* (1955) en Boon stelde in 1963 dat het “binnen afzienbare tijd [...] een klank [zal] hebben als ‘Melopee’ van Van Ostaijen.” [idem:1323] Zelf heeft Roggeman ‘Nuages’ verloochend omdat het te anekdotisch zou zijn, maar De Wispelaere wees op een fragment dat inderdaad cruciaal is gebleken voor de poëtica van de dichter. Het betreft de volgende frase: “Het water van de bewegende glazen plant steeg en viel in zichzelf.” [Roggeman 1966:22]¹⁹ De Wispelaere: “Het beeld van de glazen plant wijst op het organische, het levende dat stolt in de kristalheldere vorm van het kunstding. Het andere deel van de zin [...] wijst op de in zichzelf besloten structuur van het kunstding.” [De Wispelaere 1965:8] Het autonome, organische gedicht – de link met Van Ostaijen ligt voor de hand. En de criticus legt hem ook. De Wispelaere – collega bij *Komma*, waar het artikel waaruit ik citeer verscheen – meent te weten dat Roggeman zélf de gedichten uit zijn debuutbundel *Nardis* vergelijkt met “de *Neue Gedichte* van Rilke en de *Schmoll*-gedichten: het zijn ik-loze taalstructuren.” [idem:9] Dat zou dan onder meer moeten blijken uit dit gedicht, ‘Poëtica’:

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

zo is de schoonheid grenzen graven
 een gedurig vangen van vormen
 en neigen naar leven van fragmenten

spiegels sparen de leegte van ramen
 en bij het maken van monologen
 bevaren wij de echo in de vijvers der oren.
 [Roggeman 1966:7]

Dat dit woordkunst is en geen berijmde anekdotiek of ik-belijdenis is duidelijk (vooral de zorgvuldig geritmeerde alliteraties vallen op). Interessanter is echter de poëtische ‘boodschap’: schoonheid wordt geassocieerd met grenzen, het vangen van vormen; dat is op zich natuurlijk geen nieuw idee, maar zeker in de context van de *freewheelin’* experimentelen wijst dit toch op een fundamenteel andere instelling. De “grenzen” worden overigens niet aangegeven met vlaggetjes ofzo, ze worden ge-“graven”; dat “graven” brengt natuurlijk ook de dood binnen. Zodra iets is vastgelegd, leeft het niet meer. Dat is de ambivalentie waarin Roggemans poëtica verankerd is. Het derde vers probeert daarom enig tegenwicht te geven: “neigen naar leven van fragmenten”. De vorm is dus nooit totaal, maar altijd fragmentair. Een typisch Benn-idee wordt verwoord in het volgende vers: het dichten gebeurt vanuit het niets, maar “de leegte van ramen” wordt opgevangen (gespaard) in spiegels die een spel van weerkaatsingen inzetten, die uiteindelijk resulteren in het kunstwerk. De rest van de tweede strofe behandelt veeleer het sociale aspect van het schrijven. Dat schrijven op zich mag dan al monologisch zijn, er resoneren altijd echo’s mee van anderen. Het laatste beeld (“de echo in de vijvers der oren”) dateert dit gedicht enigszins, maar verder spreekt hier een gecontroleerde stem die grip heeft op het materiaal. Die vormbeheersing is, gezien de geschetste kunstopvatting, uiteraard cruciaal. Roggeman benadrukt ze in zowat al zijn essays, óók in die over een kunstvorm die daar op het eerste gehoor nauwelijks iets mee te maken heeft:

De ganse problematiek van de free jazz die de bedoeling heeft artistieke produkten voort te brengen, moet uitmonden in *de vorm als creatief element, in de structuur als modifierende, transcenderende realisatie*. Indien de free jazz deze vragen niet aanwil, kan hij psychologisch zoals de *écriture automatique* van de surrealisten een rol vervullen, maar blijft het verschijnsel artistiek gezien buiten beschouwing.
 [Roggeman 1965:199]²⁰

Net als Van Ostaijen vindt dus ook Roggeman het totaal ongecontroleerde van de surrealistische schriftuur artistiek gezien oninteressant. Dat impliceert uiteraard niet dat hij opteert voor een klassieke vorm. Dat is precies het *enjeu* van Roggeman, vandaar ook zijn passie voor *free jazz*: nergens lijkt de chaos groter dan in een *free jazz*-sessie en dus is nergens de opdracht zo dwingend om juist vanuit die chaos een vorm, een structuur te ontwikkelen. De jazz is een “voortdurend gevecht tussen orde en anarchie,” stelt hij [Roggeman 1969:177] en net daarom interesseert ze hem. De daar heel duid-

delijke problematiek beheerst immers alle aspecten van het leven en van de kunst. Het is allerminst toevallig dat een van de sleutelwerken voor Roggeman André Hodeirs *Hommes et problèmes du jazz* (1954) is: vooral dat woord “problèmes” is cruciaal; hiermee wordt aangegeven dat kunst/schrijven/spelen niet vanzelfsprekend is, dat het dus niet zomaar uit het hart vloeit, maar een materie is waarover – haast als een wetenschap – kan en moet worden nagedacht. Vooral het scheppingsproces zelf is interessant en noopt tot verdere analyse en overweging. Van deze gedachte is het hele oeuvre van Roggeman vervuld en het verklaart deels ook zijn interesse voor Van Ostaijen, omdat die juist probeerde over het ontstaan van gedichten op een objectiverende, beschrijvende en zo min mogelijk romantiserende manier te schrijven. En net zo doet Roggeman wanneer hij het over jazz heeft. Wanneer hij de “blueschorussen” van Charlie Parker looft, doet hij dat door de nadruk te leggen op “hun perfecte structuur, hun interne logica en dat in jazz zo zeldzaam evenwicht tussen conceptie en realisatie”. [Roggeman 1965:183] Dat waren termen die ook Van Ostaijen gebruikte om het scheppingsproces in kaart te brengen (cf. 2.3). Bij Hodeir vindt Roggeman overigens een gelijksoortige ambitie. Ook de Franse jazzcriticus zoekt de essentie van de jazz “dans la dualité tension-détente”. [Hodeir 1954:284] In *Homoïostase* drukt Roggeman het als volgt uit: “Tussen het automatisme van de metronoom en de anarchie van de kramp ligt ergens het ritme. Moment van vrije gebondenheid, van gebonden vrijheid. Moment van expressie. Stijl.” [Roggeman 1971:119]²¹ Die zoektocht duurt eeuwig, want elk werk stelt zijn eigen normen en vragen. Roggeman is bij uitstek iemand die, net zoals Van Ostaijen, vooral “technische problemen” ziet [IV:211] en die in elk gedicht opnieuw wil trachten deze op te lossen. In zijn proefschrift over Gilliams stelt hij vast “dat het formeel plan van deze gedichten géén procédé is, geen formeel concept dat opvulbaar is, doch een methode van creatie die van geval tot geval verschilt.” [Roggeman 1977a:205]

Deze analyse herbevestigt wellicht de clichés die over Roggeman de ronde doen: taai, theoretisch, cerebraal. Daarom lijkt het me gepast om erop te wijzen dat zijn tweede bundel *Indras* ook een cyclus bevat (‘Cardinal Theme’) waarin de relativiteit van deze principes blijkt; het betreft hier immers Engelstalige lyrics die volgens een aloud bluesschema zijn geschreven: “Strange creatures move, on the edge of time, / strange creatures move, on the edge of time, / love splinters in the mirrors of their darkenin’ smile.” [Roggeman 1973:70] Het is ook een soort *lyrisme à thème* natuurlijk, met de naturel waar ook Van Ostaijen naar streefde. Dat deze poëzie ook een grote muzikaliteit bezit blijkt eveneens uit de tweetalige reeks ‘De free-monsters / Jazzin’ April free’ in dezelfde bundel. Deze teksten, zo melden de noten achterin, “were presented publicly with the musical backing of the New York Art Quartet (leader John Tchicai)”. [idem:102] Deze confrontatie tussen de alt-saxofonist die nauwelijks een jaar eerder had meegespeeld op de intussen legendarische *Ascension*-sessies van John Coltrane en de Vlaamse dichter Roggeman voltrok zich in Brussel, in het Paleis voor Schone Kunsten, nauwelijks vijf dagen na de turbulente Poëzie in het Paleis-avond waarop Roggeman het had moeten opnemen voor zijn van het podium gefloten vriend Bontridder...

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

Labris] De jazz stond ook centraal in de poëtische experimenten van sommige medewerkers en redacteurs van het in 1962 door Marcel van Maele, Max Kazan, Leon van Essche en Hugo Neefs opgerichte *Labris*. *Literaris tijdschrift der 60^{ers}*. Volgens de latere redacteur Edmond Devoghelaere had die link met jazz verschillende redenen (ik neem de spelling van het blad over): “gewoon, omdat jazz n even miskende kunstuiting is als powezie. omdat jazz & dichten beiden = individueel improviseren met bepaalde – zij het verschillende – middelen. omdat wij met de beat geboren zijn.” [in Bierkens 1967:97] Alle genoemde aspecten zijn van belang: het gaat hier om een uitgesproken avant-garde- en dus *minderheden*-blad waarin poëzie wordt beschouwd als een persoonlijke expressievorm die erg ritmisch bepaald is. Nu is literatuur haast per definitie *expressief*, maar in het geval van *Labris* was het dat op een bijzondere manier. Mede-oprichter Hugo Neefs had het in ‘Akkomodatie als inleiding’ bij het eerste nummer van het blad uitdrukkelijk over het nieuwe “woordtheater” waaraan de *Labris*-auteurs wilden werken. [Neefs 1962:3] Tegelijk werd ook de “autonomie van het gedicht” opnieuw bevestigd. Hierin zagen ze geen tegenspraak: deze auteurs waren (als eersten in onze literatuur zo uitgesproken) doordrongen van het per definitie *talige* karakter van de literatuur. Het leven in al zijn aspecten (“belevingswaarden”) was weliswaar het “noodzakelijk substraat” [ibidem] voor elke vorm van literatuur, maar het was naïef te veronderstellen dat die tekst en dat leven probleemloos naar elkaar zouden kunnen verwijzen. Het al dan niet veranderen van de werkelijkheid en de al dan niet metafysische betrachtingen die daarmee gepaard gingen, konden dan ook onmogelijk centraal staan in hun literatuuropvattingen. Autonomie had voor hen alles te maken

met de eigenmachtige schepping ‘uit’ een niets van een taal-werkelijkheid,
die altijd kriptisch, en dus voor enkelen,
een aparte, individuele gestalte aanneemt.
ieder gedicht is een persoonlijkheid, draagt een immanente zin
in zich, is geladen met bestemming.
[idem:4]

Hier werd, kortom, de *organische* literatuuropvatting geherdefinieerd; het kunstwerk groeit uit het niets en verwerft een autonome status. Die autonomie wordt tegelijk ook aan de lezer toegekend; het kunstwerk is polyinterpretabel. Hoe deze dichters dit alles concreet wilden maken in het gedicht, vertelde Neefs er expliciet bij: “meervoudige ritmiek, doorsnijden van associatieve verbanden, typografie, inkapselen van het woord in etimologische dubbel- en meezinnigheid, abstraktie van het beeld, demonisatie der klassieke temata enz”. [ibidem] Tot op zekere hoogte was dit de literaire vertaling van wat op dat moment ook in de jazz aan de gang was. Een vergelijking zou gemaakt kunnen worden met de harmonische en tonale vrijheid die John Coltrane en zijn muzikanten zich veroorloofden tijdens de 1961 *Village Vanguard Recordings*, bijvoorbeeld, waar de melodieën pas ontstonden terwijl ze gespeeld werden [Wild 1997:24] en *standards* (‘klassiekers’) als basismateriaal helemaal binnenstebuiten werden gekeerd (en gemutileerd). Tegelijker-

tijd schreven de Labris-auteurs zich echter ook in de oude, westerse en literaire traditie van het maniërisme in. Hoewel hun teksten wel eens het tegenovergestelde laten vermoeden, waren ze niet in de eerste plaats geïnteresseerd in rebussen of vergezochte allusies; hen was het te doen om een soort van alchemie. Net zoals het druggebruik van de door hen haast als goeroe vereerde Jack Kerouac niet zomaar een gimmick was, zo ook hadden ze zelf grote, geheimenissvolle én -ontsluierende ambities met hun werk. Ze identificeerden zich met “vernuft-kunstenaars, die een hallucinerende, uiterlijke geheime getuigenis afleggen van een ars anti-poetica met als bronnen: het ongelooflijke, het tegengestelde, het dubbelzinnige, de metafoor, het sofisme, de toespeling.” [Neefs 1962:4] Wat de lezer zich daarbij moest voorstellen werd in het blad snel duidelijk. In zijn met veelzeggende citaten van Vicente Huidobro, Hugo Ball en Robert Duncan gelardeerde ‘vera(untwoording’ bij de vierde aflevering van het blad, stelde Max Kazan (Jozef Bierkens, °1939):

labyrinthisme de l' (a) enfer hermes trismegistos aan tonbijt
 drink rimbaldinaris
 modern jazz: 60-ers fervente fans (sado-masochistic influence)
 james dean, de metalen vleugels gespreid
 glimt aan geotermise breekijzers volwassenheid
 & sadness
 [Kazan 1963c:3]

Dat waren de goden/iconen van deze generatie: een dode rebel zonder missie, jazzmusici, Rimbaud en (bij het ontbijt) de vermeende auteur van een corpus alchemistische geschriften die zijn naam zou lenen aan het hermetisme, Hermes Trismegistus. Hun kernwoorden waren: bevrijding en geestesverruiming. Labris was ontstaan vanuit het gevoel van een aantal jongeren dat er een onoverbrugbare kloof bestond tussen henzelf en de vorige generaties experimentelen binnen *gard-sivik*, *De Tafelronde* en *Het Kahier*. [Kazan 1989:164] Gezien hun gezamenlijke voorkeur voor het niet-westerse en niet-rationele lijkt dat gevoel misschien overdreven. Hun gedeelde interesse voor de historische avant-garde was immers meer dan een oppervlakkige link; de autonomie-opvatting die ze allen huldigden verbond hen inderdaad met hun grote voorgangers veertig jaar eerder (cf. 5.4 & 5.5). Zodra je er echter de poëtische teksten én gedichten bij betreft, zijn de overeenkomsten tussen de “zestigers” en de “55'ers” niet meer zo overtuigend. Met Labris doet een heel nieuwe literaturopvatting haar intrede in Vlaanderen. Nooit eerder was er in de moderne Vlaamse literatuur zo'n uitgesproken fascinatie voor het occulte, profetische en geestelijke. Dat zij zichzelf verwant voelden met de auteurs, kunstenaars en theoretici van de historische avant-garde was in dat licht bekeken niet toeval: ook Kandinsky, bijvoorbeeld, schreef over het spirituele in de kunst (cf. 2.2.1) en ook de geciteerde Hugo Ball was het allesbehalve om vrijblijvende dadaïstische spelletjes te doen geweest. “let's ball,” aldus Kazan en de Ball die hij wou nagevolgd zien was diegene die schreef: “Nous devrions nous retirer dans l'alchimie la plus profonde du mot, et même abandonner le mot, réserver ainsi à la poésie son domaine le plus sacré.” [geciteerd in Kazan 1963c:3]

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

Het probleem met veel van de teksten in *Labris* is dat dit “nagevolgd” door nogal wat medewerkers al te letterlijk werd geïnterpreteerd. Vroegere pogingen en recepten werden nog eens dunnetjes overgedaan. Dé manier om het geestelijke en heilige in het literaire kunstwerk te suggereren, bijvoorbeeld, was het loslaten van de geijkte semantiek. De orakeltaal van de klankgedichten van Ball inspireerde Leon van Essche in hetzelfde nummer van *Labris* tot verzen als: “osede ijoni edeso oniji / jado ajen neno odet denodo / idid jedosi idos jenoti / odidojo obi afimodo irim”. [Van Essche 1963:4] Het diepe geheim dat hierdoor gesuggereerd moest worden zal voorzeker altijd verborgen blijven. Elders in dit gedicht bedacht Van Essche varianten op de *multilingo* die James Joyce voor *Finnegans Wake* ontwierp. Obscure conglomeraten van Latijn, Engels, Frans, babygebrabbel en wiskundige inzichten werden geacht een formule op te leveren voor iets al even Onuitsprekelijks:

92

of science(e)lit qua (a)d ratum hadat
 evoevokelution ta nonated ediculum
 the inmuworksic on fatspraylinepay
 sayselevenlostenculluseddyculi
 so the radix (oe) formulata uit cubedi(j)a
 boymantlemotive cum wayelegirem absento
 jani – m (oe) r(oe) te – los(t)tellus

(the quadratumoube janim(oe)r(oe)radix)
 [ibidem]

Op de vertwijfeling die de gemiddelde lezer bij dit soort teksten ongetwijfeld overviel, waren ze bij *Labris* voorbereid. Even verder in dit nummer voorzag redacteur Neefs de net verschenen bundel *magadejen* van Van Essche van maar liefst dertien bladzijden exegetisch commentaar. [Neefs 1963b] Paul de Vree, zelf nochtans voor geen experiment vervaard, had het naar aanleiding van dit boek over Van Essche als “een cryptisch geval [...] waarvan de occulte kern te compact is voor een lyrische periferie.” [De Vree 1968a:233] Vrij vertaald: behalve de dichter zelf kan niemand hier ook maar een woord van begrijpen. Het debuut van Van Essche, *XIII kankerremedies* [Van Essche 1960], werd door Hugo Neefs beschouwd als een van de drie steunpilaren van *Labris*. De andere twee hadden zich met hun literair werk sociaal en kosmisch georiënteerd (Marcel van Maele, cf. infra) of veeleer algemeen artistiek (Max Kazan). Het boek van Van Essche “verkende de nieuwe technische mogelijkheden van het gedicht, waarbij voor het eerst sinds van ostaijens experimenten in die zin, een zinvolle tipografische integratie wordt bereikt.” [Neefs 1962:3] Het “tipografisch sonnet” ‘melopia – 59’ verwees niet alleen in zijn titel naar Van Ostaijen (‘Melopee’), Neefs zag er dus ook hét voorbeeld van geslaagde typografie in. Van Essche breidt de door Van Ostaijen gebruikte typografische middelen inderdaad verder uit. Letters worden niet alleen grafisch over het blad verspreid in grote of kleine puntgrootte (bij Van Essche zijn de mogelijkheden wat dat betreft, gezien zijn tikmachine, nogal beperkt), maar ze worden ook zodanig gepositioneerd dat ze verschillende lecturen mogelijk

m e l o p i a - 59

m
 WIND^anacht
 n^a
 vlucht^ko^lkziel
 drijfnat^wo^lk haast
 s^en^t M s^oo^l
 tⁿe^mi A n^aa^m
 N
 N
 A

droomlilasmaak^wit
 blauw^grijs
 s^mk^lank aⁿs
 z^wart b^le^ek
 m^aa^l g^ee^l
 l^ex^si s^rt^aaⁿn^aa^tg^aaⁿ
 door^la^m

v^a₁
 ok^o-taaf ELEKTRO
 r^e₁ G
 TOON

memotraktaat

e l e k t r a

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

gebogen over bolle horizonten	pantseren	T
leve de farmasie	parallel	A
snelle slagen	passieve	A
spannende stilstand	pennetrek	L
schor		T
schuiven	plots	t
s	plus	an
c	plas	en
h	plof	d
e	peppeppet	TOL
e	pet pet	a
r	pot	b
l		l
ings	p	e
yes indeed	i	t
schuren en schijven	j	u
sereen	n	f
schuimend	l	f
s	i	e
c	j	n
h	k	d
a	pijl	t
t	pijpen	a
e	p	l
r	l	a
e	a	l
n	n	l
d	e	o
springen	t	s
	a	
	i	
	r	
	planten	t
		a
		l
		l
		m
		e

maken (windnacht / windmacht). Of ze worden in twee delen opgesplitst en retrograde afgedrukt (naamloos en maanloos worden dan loos-naam). Of ze worden kruisgewijs geplaatst (zwak/smart) of krijgen vanuit één bepaalde letter een aanwas in een andere richting (de 'k' uit "ok-taaf" die ook beginletter is van "korrel"). Het "zinvolle" van deze integratie is moeilijk te beoordelen. Het is duidelijk dat Van Essche op een (relatief) originele manier formele mogelijkheden benut. De gebruikte woordcombinaties en neologismen slagen er ook in om een bepaalde sfeer op te roepen en zodra je die onder woorden probeert te brengen blijkt pas echt hoe superpolyinterpretabel dit soort poëzie is. Afhankelijk van welke letters je samenleest ontstaan er nieuwe mogelijkheden. Op woordniveau herhaalt dat keuzepatroon zich. Het begin (windnacht / windmacht / vluchtkolkziel) roept stormachtige taferelen op, maar of het al aan het regenen is of niet hangt af van je interpretatie van "haast". Dat woord kan terugverwijzen naar de "wolk" en het "drijfmat" – dat zou dan op de aankondiging van regen kunnen wijzen. Maar je kan ook lezen: "haast / sentimenteel". Of: "haast naamloos". De combinatiemogelijkheden zijn schier onbeperkt.

Labris-redacteur Ivo Vroom (1935-1987) ontwikkelde zich in deze periode tot een van de meest vooraanstaande Vlaamse beoefenaars van de *concrete poëzie*. Net als Paul de Vree (cf. infra) nam hij deel aan talrijke internationale tentoonstellingen in Europa, de Verenigde Staten en Latijns-Amerika. Hier kreeg hij daarmee nauwelijks enige bekendheid – wellicht omdat hij tijdens zijn leven nooit een bundel heeft uitgegeven en poëzie in tijdschriften nauwelijks door anderhalve belangstellende wordt gelezen. Zijn vroege gedichten in het door hem mee opgerichte tijdschrift *Kontrast* vallen op door de aandacht voor de plaatsing van de woorden; in een linkerkolom zet Vroom, bijvoorbeeld, onder elkaar, de woorden “geef ons heden ons dagelijks brood” en parallel daarmee in een rechterkolom woorden die samen – binnen die kolom – gelezen kunnen worden, maar ook altijd in combinatie met een van de woorden uit de linkse kolom. [Vroom 1997] Die typografische mogelijkheden zal hij steeds verder blijven uitbouwen. De teksten kunnen zowel horizontaal als verticaal worden gelezen. De overeenkomst met Van Ostaijen betreft hier niet zozeer de ritmische typografie, dan wel de manier waarop via alliteraties van het ene woord naar het andere wordt geassocieerd (zie voorbeeld blz. 906). Later begon Vroom de woorden ook in geometrische patronen af te drukken, en uiteindelijk leidde dat tot constructies waarin de letters samen aparte vormen aannamen, of – in combinatie met cijfers en andere tekens – herkenbare figuren. Zo maakte hij met de letters a p o l l o de vorm van een raket en de centrale kolom werd dan gevuld met cijfers van 13 naar nul: op die manier werd het aftellen voor een lancering van de Apollo-raket gesuggereerd (het gedicht in kwestie heet dan ook ‘Moonshot 2’). [idem]

De figuur Van Ostaijen en zijn werk waren nooit veraf in Labris. Als *godfather of the Flemish avant-garde* was dat uiteraard niet zo verwonderlijk in deze context. De twee belangrijkste stromingen die in het blad beoefend en becommentarieerd werden – de eerder expressionistische *beat- & angry-literatuur* én de veeleer objectiverende *concrete poëzie* – vonden in een Vlaamse context beschouwd hun oorsprong in het Berlijnse werk van Van Ostaijen. In dit vanaf het begin internationaal gerichte tijdschrift is Van Ostaijen dan ook een van de weinige Nederlandstalige auteurs die op goedkeuring én navolging kunnen rekenen. Die navolging mag hier overigens letterlijk geïnterpreteerd worden. Sommige passages uit – handgeschreven – gedichten van Pierre Anthonissen lijken jaren-zestigvarianten op thema’s uit *De Feesten van Angst en Pijn* [Anthonissen 1968:85, zie afbeelding blz. 908]: losse woorden, neologismen die vaak seksueel geconnoteerd zijn (zoals in ‘Marsj van de Hete Zomer’)... de gelijkenissen zijn meer dan treffend. Dat Van Ostaijen zelf over jazz schreef – hoe relatief ook (cf. 8) – was natuurlijk een extra troef in dit gezelschap waarin onder meer de grote jazzpropagandist Edmond (Mon) Devoghelaere een vaste chroniquer was. Nu, zowat alle redacteurs en vaste medewerkers van het blad waren jazzfans. Er is wellicht ook nergens in de Vlaamse literatuur zo vaak en zo consequent geprobeerd om jazz en poëzie met elkaar te verbinden als in Labris.

Het interessantste experiment in dat opzicht was de in de tweede jaargang van het blad gepubliceerde ‘labris-suite’. In deze suite probeerden Max Kazan, Ivo Vroom, Mark van den Hoof, Frans Denissen, Pierre Anthonissen en Hugo Neefs een gezamenlijk gedicht te schrijven, naar het model van de groepsim-

De
labris-
suite

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

ook de otters en de dijen eenogig kaal
 prikkelt meonhinkende vrouwen
 nachtpols
 verslinden

mits
 giftig
 braakt

parende blauwe mammen
 kleven aan metalen longvogels
 kanteringert
 stalenraadkorsten

dikpotiger borstenkwijf

hoertig hutsende maandronken

schedelkorst kaalblind

hoel
 kil-ling

stort blues

mordenaars
 martelaars

MASTUR

provisaties zoals die in de free jazz-groepen van onder meer Albert Ayler, Cecil Taylor en Ornette Coleman bestonden. Hoewel de strikte Van Ostaijenpoëtica zoiets niet zou hebben toegelaten (hoe kan zo'n gedicht ooit 'zuiver' zijn? hoeveel onderbewuste impulsen lopen elkaar hier zonder "grenswacht" [IV:378] voor de voeten? hoe(veel) te lang is zo'n suite?) was zijn geest ook hier nooit ver weg. De vijfentwintig bladzijden tellende tekst bevat niet alleen Van Ostaijaanse klankassociaties en woordspelingen, maar ook een zeer eigentijdse en originele vorm van lyrisme à thème. In 'klassieke' bebop wordt eerst collectief het thema gespeeld, waarna de muzikanten om de beurt soloeren en variëren op dat thema en ze op het eind het thema nogmaals samen oppikken. Bij de collectieve improvisatiesessies van, bijvoorbeeld, Ornette

Coleman is de vrijheid veel groter. In het bekende geval van de plaat *Free Jazz* werd vertrokken vanuit “a brief ensemble part which introduces him [each musician, gb] and which gave him an area of musical pitch”. [Williams 1961] Behalve de volgorde van de solo’s en een korte, vooraf uitgeschreven introductie tot die solo’s was er verder helemaal niets afgesproken. Er was geen echt thema of akkoordenschema waarop gevarieerd kon worden; de spontane interactie tussen de muzikanten stond centraal. “Let’s try to play the music and not the background,” had Coleman gezegd [in ibidem]: dit waren geen begeleiders van elkaar, hier speelden acht volstrekt evenwaardige muzikanten. Mutatis mutandis gebeurt in de ‘labris-suite’ hetzelfde: er is een duidelijke structuur en een volgorde bepaald en verder wordt alles overgelaten aan de inventiviteit én luisterbereidheid van de afzonderlijke dichters die op elkaar inpikken. In tegenstelling tot de jazzmusici schrijven de auteurs niet de hele tijd samen, maar in het lange tweede deel wordt er wel degelijk – als in een klassieke partituur waarin de partijen onder elkaar staan afgedrukt – geprobeerd om aan te geven dat de stemmen van de dichters samen gehoord moeten worden. In deze ‘suite’ is er geen uitgeschreven ensembledeel, maar wel een door groepsleider Max Kazan driemaal herhaalde regel, die later ook het tweede deel zal inleiden. Net als bij *Free Jazz* van het dubbelkwartet van Coleman is het “a kind of pitch and emotional ‘tune-up’ for the piece”. [Williams 1961] Hier worden immers zowel klankkleuren aangegeven als een semantisch veld waarbinnen de rest van de suite zich zal voltrekken. Zo begint het: “brand bom baar taalt tepel maan”. [Labris-suite 1964:6] De associatieketen is vertrokken: brand (vuur, rook, kracht, destructie, magie...) – bom (oorlog, geweld...) – baar (breng leven voort, maar ook: draagbaar, lijkbaar, zeegolf, staaf goud) – taalt (zet om in taal, toon belangstelling) – tepel (voeding, seksualiteit) – maan (nacht, cyclus). De woorden lokken elkaar dus zowel qua klank (b/b/ba/ta/te), als qua betekenis uit. Seks en geweld, schepping en dood, taal en magie – binnen grofweg deze parameters speelt de suite zich af. Associatie is ook verder het sleutelbegrip in het tot stand komen van deze tekst. Ook binnen de delen waarin de auteurs apart aan het woord komen, leidt het ene woord via semantische en vooral ook klankovereenkomsten naar een volgend. Dat is overigens een algemeen gegeven in de jazz: “De goede solo is een keten van vondsten. Vondsten die elkaar voortbrengen. De structuur is voornamelijk lokaal georiënteerd. De motivering voor wat volgt ligt in het direct voorafgaande,” aldus Gillis Dorleijn in een opstel over jazz en Lucebert. [Dorleijn 1999:252] En dat geldt dus niet alleen binnen elke solo, maar ook voor de overgang tussen de verschillende muzikanten/schrijvers; het slotwoord van elk deel van de suite wordt door de volgende dichter opgepikt, waarna ook hij aan zijn improvisatie kan beginnen. In deel 1 zijn twee keer na elkaar achtereenvolgens Kazan, Vroom, Van den Hoof, Denissen, Anthonissen en Neefs aan het woord. Neefs eindigt zijn eerste bijdrage met het woord waarmee Kazan was begonnen; het cyclische motief wordt zo ook formeel aangehouden. Dat woord van Kazan is “havikgehavend” – opnieuw is er dus sprake van iets krachtigs en gevaarlijk (cf. “bom”), opnieuw hangt er dood in de lucht; “havikgehavend hamert harde ratels” [Labris-suite 1964:6]: het kan een beschrijving zijn een vogel die alsnog probeert te vliegen, maar ook de evocatie van een gekwetste persoon,

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

eventueel zelfs een drummer. De kwetsuur waarvan sprake, heeft waarschijnlijk met rassendiscriminatie te maken; Kazan heeft het verder over “sickwhit-prophets” en, op het eind, “gemotorizeerde / zaakwaarnemers snoeirijkrokend bekogeld / ontgoocheld gorgelgoudniggers genegeerd gEREgeerd.” De zwarte, die met zijn keel goud voortbrengt (“gorgelgoudniggers”) wordt financieel uitgebuit en sociaal genegeerd en zonder enige inspraak geregeerd. Vroom bouwt via acht verzen waarin geen enkele spatie voorkomt het geweld- en muzikantenmotief verder uit; zo schrijft hij onder meer “titanen-toeterendtomahawkzwaaienkolkontoombaarworstelen,” waarmee niet alleen de grootheid van de jazzmuzikant wordt bezongen (“titanentoeterend”), maar ook via associatie wordt gewezen op de geschiedenis die de Verenigde Staten hebben wat betreft het politiek uitlokken van rassengeweld (de “tomahawk” staat dan metonymisch voor de indianen). [ibidem] Vroom besloot zijn deel met het in hoofdletters afgedrukte “OPSTAND” en de woede die doorklonk in zijn bijdrage wordt verder uitgewerkt door Van den Hoof: “OPSTANDtakeltoornig pisnijdig perzikpoedel pijn” (waarbij de perzikpoedel wellicht staat voor de halfzachte blanke die het ‘slachtoffer’ zal worden van de pisnijdige zwarten). [idem:7] Van den Hoof herneemt overigens enkele eerder door Kazan gebruikte woorden (“mekkert”, “maan”) en dat doet ook Denissen (“tepel”) die verder enig reliëf in de tekst brengt door er een typisch muzikantengrapje in te voegen; “vroomvierendeelt” kan immers niet alleen naar het straffen van/door gelovigen verwijzen (het vroom vierende-len), maar ook naar mede-auteur Ivo Vroom. Met woorden als “zwavelzingt” en “slotkoudmakerblues” combineert Denissen ook inventief de muziek, vuur- en doodmotieven die eerder waren geïntroduceerd (de ontvlambare zwavel, zingen, blues, koudmaken). [ibidem] Ook Anthonissen blijft binnen de door Kazan uitgezette krijtlijnen, maar hij verwerkt vooral het taal- en seksmotief in zijn solo (“klemt klimmen taalmes”; “adderbaartepels”, “bront sper ma tos oïde” [idem:8]). De door hem geëvoerde explosie (“purper knalt kwal addert stuk hakt”) doet zowel wat de typografie als het klankspel denken aan gelijkaardige passages in *Bezette Stad*, waarin geweld en seks eveneens voortdurend met elkaar geassocieerd worden.²² Neefs besluit de eerste soloronde met een reeks woordspelingen waarin eerdere motieven worden opgepikt én uitgebreid met nieuwe betekenislagen (“ala(h)bama”, een verwijzing naar de zuidelijke staat Alabama²³ en naar ‘Allah’, de moslimgod of “BikiNINive”, een combinatie van de historische vergane stad Ninive en Bikini, niet alleen een sexy kledingstuk, maar ook een atol waar de VS atoombomtesten uitvoerden [ibidem]²⁴). In de tweede solocyclis lijken de auteurs (nog) vrijer om te springen met hun materiaal. Ze bouwen niet meer letterlijk voort op het slotwoord van de vorige, maar de thematiek blijft wel behouden. De verwijzingen naar de jazz worden ook steeds explicieter. Zo heeft Vroom het over “stakkatosaksofonia” en met de woordassociatie “novazemblanovacoltra / Poltrane is polifonis / poliglott” en de bekende afkorting “trane” [idem:10] geeft hij aan dat hij het hier over John Coltrane heeft. Verwijzingen naar instrumenten en musici zitten in zowat elk fragment en in het slotdeel brengt Neefs de steeds verder uitdijende motieven weer samen. Hij verwerkt zowel een van de basiswoorden van Kazan, als enkele heersende vooroordelen tegenover zwarten in zijn associatiereeks

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

Er wordt niet alleen driftig met *scat*-naboetsingen geëxperimenteerd (“illjibab” [Kazan, idem:23], een bepopkreet van Dizzy Gillespie), de dichters voegen nu ook – als ware jazzmusici – korte citaten en al dan niet verbasterde verwijzingen naar populaire liedjes in (“dadorunrun” [Anthonissen, ibidem] – de bekende popsong van Phil Spector die een hit was voor The Crystals in de zomer van 1963; of “sweeddollyhollpop weetdollmollyslop” [Neefs, ibidem] – naar ‘My Boy Lollypop’ van Millie Small, uit 1964, maar misschien ook hier naar Molly Bloom). Ivo Vroom vertrekt vanuit enkele Latijnse frasen om uiteindelijk opnieuw bij Coltrane te arriveren en onderweg verwerkt hij eens te meer het geweld- en protestmotief (“armo virumque cano arma virumque coltro coltra contra” [ibidem]). Van den Hoof zal de laatste vijf frasen zwijgen, maar daarvoor heeft hij dan wel korte metten gemaakt met de klassieke poëzie (opvattingen). Zo staat er eerst het in deze context inderdaad tamelijk traditionele “waar de bloedbloesems bloeien tussen maasen maagd”; daarna een zeldzaam verstaanbare Amerikaanse zin: “wanna go out o’ this world sad because of bloody bird” (een citaat uit een bluessong? een ontgoochelde jazzfan die zijn idool Charlie Bird Parker achterna wil?); en daarna de enige duidelijke verwijzing naar de contemporaine Vlaamse literatuur: “van de VOORRde vriend”. [ibidem] Waarna vijf maten stilte... Wordt Urbain van de Voorde na zijn aanvaring met de Ruimte-generatie in de jaren twintig en met De Roover en Boon en co in de jaren vijftig, nu ook (zij het impliciet) door de Vlaamse ‘zestigers’ tot kop van jut gemaakt? Met Van Ostaijen hebben ze het in elk geval veel minder moeilijk, want zowel zijn allitererende (“pijlsnel pikken pillen slikken” [Vroom, idem:24]) als typografische en woordspelerige tics worden in deze suite dunnetjes overgedaan.²⁵

Het hele derde deel bestaat overigens uit ritmisch typografisch vormgegeven woordassociaties, één bladzijde per dichter, waarin eerder voorkomende motieven (Coltrane bij Vroom [idem:26], de “logos” bij Denissen [idem:28]), reclameboodschappen (voor koelkasten, bij Kazan [idem:25]) en letteristische woorddesintegraties (“vxbdgtthftuy[...]” [Van den Hoof, idem:27] of “dleofockidkeic[...]” [Anthonissen, idem:29]) elkaar afwisselen. [zie het hiernaast afgedrukte deel van Kazan, idem:25] Het begin van het Neefsdeel waarmee de suite eindigt, lijkt met zijn lange alliteratiereeks zelfs zo uit *Bezette Stad* of ‘Nachtelijke optocht’ weggelopen: “woeden wijden winden barsten binden branden breken braken”. [idem:30] Al het opgesomde en geëvoerde (taal)geweld leidt op het eind overigens nog tot een soort van catharsis of oplossing; het eerste woord dat opvalt op deze bladzijde is “SNEEUW” en na een associatiereeks in de linkerbenedenhoek die begint met “tee / teder / schrijft”, zijn de laatste woorden in de rechterbenedenhoek “vredevindt van zon van zijde”. [ibidem] De ‘labris-suite’ toont zich zo een explosieve, speelse, gecompliceerde maar uiteindelijk vooral ook spirituele exploratie van de verschillende betekenissen die poëzie en jazz kunnen hebben.

Frans
Denissen } Van Ostaijen heeft ook duidelijke enige impact gehad op de jongste deelnemer aan de ‘labris-suite’, Frans Denissen (°1947). Dat die op zijn vijftiende nog niet vrij was van epigonisme was uiteraard niet abnormaal. Van Ostaijen was overigens lang niet de enige dichter die doorklonk in zijn debuut *concerto voor tamtam* (1963). Hoewel wel eens wordt beweerd dat de Vlaamse experi-

nietzwangerem a arzwijgzonden dert

zweleas gelaarsde ratelblangen

net e i h c h o t e r v o a c i t y

Ikidatisj
habedoebobookermoker
motorisstationneert
FLITSKLITS FLIK
sinjaalt sjaalt
schorremerie chamberlain

Errijpgriffelgroei maasturbrombeer
vlokkana sla pleas
ZORROAST
Rveldmuisnestoren

RIJTRUW SNEEUWSTORMSPASMEN

STUK

R
E
F
R
I
G
E
R
A
T
O
R
S

T
O
R
R
E
N

P
O
I
S
O
N
P
I
G
E
S
N
P
u
b
l
i
C
I
T
Y!

mentelen (onder meer) ten onder gingen aan wederzijdse kritiekloze ophemeling, blijkt dit alvast in het geval Denissen niet zo geweest te zijn. Al meteen bij zijn debuut werd hem door de recensent van dienst in Labris invloed van Van Ostaijen, Lucebert, Wies Moens, Gilliams en Van den Oever aangerekend. [Dieltjens 1963:60] Vaak lijkt het inderdaad alsof hij vlak na de lectuur van een van die dichters zijn eigen Van den Oever- ("cymbaalslag / golft ijl uit" ['Lach', Denissen 1963a:7]) of Moensgedicht ("wij komen getreden / van onder de aarde" [idem:8]) heeft willen schrijven. In dit stadium van zijn ontwikkeling blijkt vooral de atmosferische Van Ostaijen Denissen aangesproken te hebben. Hij tracht de onbestemdheid van diens late gedichten op te roepen en valt dan ook vaak terug op bekende beelden en woorden: "Paarden en vee in de weiden / Langs alle zijden / avondrood" ['Landschap', idem:16] of "Er viel op de westlijke kim een vlek rood". ['Zonsondergang',

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

idem:17] Meestal zijn de korte gedichten opgebouwd uit syntactisch regelmatige constructies, maar af en toe grijpt hij ook terug naar typisch expressionistische ellipsen. ‘Midnight in Moscow’ (“beremutsen / leren laarzen / boerenlaarzen klinken hol / in de kermisstraat” [idem:25]) doet dus niet alleen door zijn titel aan Van Ostaijens ‘Woord-jazz op Russies Gegeven’ denken. [II:164-165] Ondanks die onmiskenbare sporen van andere dichters had Denissen op die leeftijd toch al een opmerkelijk ‘volwassen’ stem. De belijdenispassages waren tamelijk gecontroleerd (“Toch ben ik de lange weg teruggegaan, / om weer met mijn hond in de kou te gaan staan” [‘Bloesems’, Denissen 1963a:6]) en uit het poëtische openingsgedicht blijkt dat voor hem humanisme en poëzie niet langer automatisch samenhoorden: “Dit is het holle lied. / En wie het hoort begrijpt het niet. / Het is een lied zonder zin, / zonder einde, / zonder begin. / En ik diep verdrongen erin”. [‘Het gedicht’, idem:3] Zowat een maand na zijn boekdebuut verscheen in *Labris* een gedicht van Denissen dat zijn groeiende interesse voor radicalere experimenten weerspiegelt. Een vers als “zweept leekt brandt handt hoon harkt” [Denissen 1963b:28] geeft aan dat hij – net als zovele andere *Labris*-auteurs – in dit opzicht enige voeling had met de driftig allitererende en associërende Van Ostaijens. Zijn volgende bundel was – in dat licht bekeken – toch weer conventionaler. Denissen had intussen weliswaar het gebruik van hoofdletters afgezworen, maar de metaforiek in *Uit adem gesneden* (1966) had vaker meer met die van zijn stadsgenoot René Verbeeck te maken (“bloedeloze sterren, een bitter / ochtendmaal voor later tijden” [Denissen 1966:10] of “het wonder van een vrouw, en zeeschuim breekt” [idem:21]) dan met die van pakweg Kazan of Van Essche.²⁶ Die botsing thematiseerde Denissen ook in deze gedichten; de pastorale sfeer, die hij vaak oproept in het begin van een gedicht, wordt nadien ontkracht, bedreigd of verstoord. Zeker wanneer, zoals in het volgende citaat, expliciet de link wordt gelegd met de moderne wereld (in casu: John Lewis, de pianist van het Modern Jazz Quartet) is het erg verleidelijk om hier een allegorie in te lezen over het verdwijnen van het rurale, ‘ongerepte’ Vlaanderen: “waar een hek van stilte de hevige / adembewegingen der bomen hinderde en / plots zeer wreed een gier op de uithaal / van John Lewis reageerde bewogen de / huizen en de velden lagen open van een / geel en vermetel geluid [...]”. [idem:18] Twee jaar later publiceerde Denissen in *Labris* nog regels als de duidelijk met Van Ostaijens ‘Herfstlandschap’ verwante “hoe eindloos traag het witte waken / door de smalle scheemring gaat”. [Denissen 1968:83]

Marcel
van
Maele] Een vroege maar kortstondige *Labris*-redacteur was Marcel van Maele (°1931). Deze wereldreiziger en Koreaveteraan debuteerde in 1956 met de bundel *Soetja* en maakte al snel naam als een in alle opzichten apart dichter. Hij stamde zelf uit een burgerlijke familie, maar was al *on the road* lang voor Jack Kerouac. Hij streed tegen alles wat burgerlijk en bekrompen was en zag in die strijd een belangrijke rol weggelegd voor de dichter: “voor mij blijft de dichter een priester, een profeet, en de powezie een alles overkoepelende godsdienst. een ware dichter gelooft in zijn priesterschap”. [in Kazan 1963b:49] In hetzelfde *Labris*-nummer waarin hij dit verkondigde in een interview, noemde Van Maele vooraan in een ‘ver antwoord (ing)’ de dichter een “minnestreel in toverwereld”.

Zijn geloof in het woord bleef onaangetast: “wij houden een punt in woordwoestijn / wij planten een as waarop zeshoek bevrijding raast”. [Van Maele 1963:3] Waarvan de mens dan zo nodig bevrijd moest worden, bleek overvloedig in zijn gedichten. Bestond zijn eerste bundel nog uit licht-experimentele reisnotities (“manilla / – ijskoud bier signor / doof daglicht en muziek” [‘Gebed in een kafetaria’, Van Maele 1972:11] en zijn tweede, *Rood & groen* (1957), uit metaforisch uit-de-hand-lopende belijdenissen (“luister / hoe getand gehoord / en op hol geslagen woorden / van de daken rollen” [1., idem:16]) en door René Gysen expliciet verworpen reminiscenties aan het humanitair-expressionisme (“Ik zal de dagen strelen de uren warmen / en verder praten over vogelnesten” [6., idem:18], cf. 5.5), dan deed Van Maele in *Pamflet 1: Poëtische nota's over het bewustzijn* (1960) de titel van dat boek alle eer aan. Het pamfletkarakter blijkt uit de zeer expliciete politieke stellingnames op het eind: “omdat we noch volgen noch breken zijn wij vijanden / van de staat maar wie de staat veracht veracht ook: // zij die door de staat onderhouden worden / en niet willen bekennen // zij die de slavernij verkiezen boven de / vrijheid // [...] // zij die de doodstraf toepassen en toch zelf / een stropdas dragen // zij die wachten op mijn dood om te / verklaren dat ik een goed mens was.” [idem:30] Interessanter is echter de uitwerking van het tweede deel van de titel. In een lange collage van observaties, citaten, volkse gemeenplaatsen, definities en flarden dialoog en redevoering roept de dichter op tot een bewuster, lees: minder cerebraal, bestaan. “Wij moeten leren in de dingen kruipen,” begint hij zijn pamflet [idem:23] dat door zijn vaak expliciete betoogtrant irriteert, maar dat vooral in die passages waarin Van Maele zijn eigen programma waarmaakt soms ook imponeert. Met andere woorden: juist de formele vertaling van zijn ‘boodschap’ maakt de tekst interessant. De verschillende registers verbreken immers telkens opnieuw het (rationele, heldere) pamflet en door die breuken ontstaat een dubbelzinnigheid die bij de vaak als eendimensionaal voorgestelde Van Maele wel eens over het hoofd wordt gezien. “De dichter ontvlucht de kwetsende en opdringerige Westerse beschaving,” stelt Wildemeersch naar aanleiding van dit *Pamflet 1* [Wildemeersch 1973b:111], maar dat lijkt me net iets te beslist geformuleerd. Hij wil dat wel, maar het lukt niet altijd (ook niet in het gedicht). De dichter *vervalt* namelijk geregeld in precies dezelfde kwalen die hij de beschaving verwijt. Niet alleen is zijn eigen tekst door de uitroepen zelf ook behoorlijk opdringerig, ondanks het chaotische geassocieer en geneologiseer wil ook zijn tekst *overtuigen* én dus de mening en uitiem de vrijheid van de ander beïnvloeden. Dit conflict binnen de tekst wordt onder meer weerspiegeld door de twee verschillende Van Ostaijenschimmen die hier rondwaren. De uitermate romantische oproep tot een a-logisch en a-rationeel omgaan met de wereld, wordt door Van Maele verwoord op een manier die erg aan *Het Sienjaar* verwant is:

Z i e n is het tastbaar begeren van onwerkelijke dingen
 het in-wind-springen
 is tafel poten poten tafel blad
 is bloem stengel bloem is hof huis hek.

[idem:25]

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

In zijn gescheld op de kleinburger en door het collage-aspect – de verschillende lettertypes en registers – doet dit Pamflet dan weer aan *Bezette Stad* denken. Van Maele lijkt hier twee onverzoenbare dingen te willen combineren: een lofzang op de *directe*, onbemiddelde belevenis waarbij geest en materie één lijken te worden én een striemend commentaar op de lau- en lafheid van de burger. Dat probeerde Van Ostaijen zelf ook wel tot op zekere hoogte, maar door de onpersoonlijke schriftuur van *Bezette Stad* kwam die tekst veel minder betweterig over. Slechts op die momenten waarin Van Maele zijn eigen beperktheid onder ogen ziet (“N.B. Wij zijn allemaal duizend frank meer waard maar / willen het niet geloven” [idem:27]) wordt dit écht een pamflet voor een ander soort bewustzijn.

Op een cruciaal punt verschilde Van Maele overigens van mening met Van Ostaijen. Die had immers nooit het gedicht als duidelijk waardevol esthetisch object opgegeven. Veel van zijn kritiek op tijdgenoten had juist te maken met het feit dat zij, volgens hem, de lyrische waarden opofferden aan de drang om iets belangrijk mee te delen en zo de wereld te veranderen. Hoewel hij zelf meer dan één grens verlegde wat de opvatting over ‘het geslaagde gedicht’ betrof, bleef hij dat dus wel als categorie hanteren. Van Maele echter – als poëte *maudit* een romanticus ten voeten uit – was het enkel om de band tussen zijn eigen leven en zijn werk te doen. Zijn poëzie “vindt haar ultieme rechtvaardiging niet in het (zg. poëtisch geslaagde) resultaat, maar in de daad (van het schrijven) zelf.” [Wildemeersch 1973b:12] En schrijven deed Van Maele, in zo’n tempo dat zelfs zijn meest enthousiaste fans het nauwelijks nog konden bijhouden. Eind jaren negentig werd in de archieven van Paradox Press een handgeschreven bundel van Van Maele teruggevonden waarvan blijkbaar iedereen het bestaan was vergeten. Het boek werd intussen uitgegeven en zoals de titel – *Met de hand geschreven* – laat vermoeden, gebeurde dat in manuscriptvorm. Elke Vlaamse bundel die op die manier verschijnt roept reminiscenties op aan *De Feesten van Angst en Pijn*, maar door zijn duidelijk dadaïstische inslag lijkt dit boek toch veeleer met *Bezette Stad* verwant.

De ondertitel luidt *Een afrekening* en dat is deze tekst zeker, maar net als bij Van Ostaijen is het vooral een zuiveringsritueel. Het hiernaast afgedrukte fragment vat het helemaal samen: van “onzin” via “zonzin” naar “zonzingen”. [Van Maele 1998]

Bij de dichters voor wie poëzie een heel duidelijke metafysische gelaagdheid kreeg, hoort zeker ook de Brusselse filosofe en docente esthetica Annie Reniers (*1941). Door Hugo Brems en Dirk De Geest wordt ze samen met onder meer Pol le Roy en Erik van Ruysbeek gerekend tot de “numineuze” dichters [Brems&De Geest 1989:31/Brems&De Geest 1991:10] en het onderzoek naar het ‘zijn’ – al dan niet in Heideggeriaanse betekenis – is inderdaad het belangrijkste onderwerp van haar gedichten. Dat haar poëzie *Gedankenlyrik* wordt genoemd [Roggeman 1977b:7] ligt dan ook voor de hand. Ook Reniers beschouwt het schrijven van poëzie als “een vorm van denken” [in *ibidem*], maar toch vertrekt ook zij vanuit de taal: “wat het schrijven zelf betreft, het gedicht ontstaat niet uit een denkbeweging, maar uit een klank. De eerste regel wordt gegeven door een woord met zijn volle klankwaarde. En daarop ent zich dan de gedachte.” [in *idem*:7-8] Vanuit de door haar bestu-

Van
Ostaijen &
metafysica:
Annie
Reniers

lieve lerers met uwe lieve reuters blikken
nie
hse onthoofde woorden over in tot mijn bevruchte,
 ZONZIN &
 ZONZINGEN
d
DADA is onthoofd
(of erger nog: is r'n staartje kwijt)

hier plant ik de laatste menen in de laatste
woorden
hier plant ik de laatste menen in de kruk van

DADA

deerde taal filosofie groeit het inzicht dat de taal het denken leidt en dus durft de dichter het aan om zich door diezelfde taal te laten leiden. Van Ostaijen en de surrealisten deden ongeveer hetzelfde: zij lieten hun al dan niet gecontroleerde onderbewuste spreken (cf. 2.5 & 3.5) en kenden – in het spoor van Baudelaires ‘Correspondances’ – betekenis toe aan de gevormde klanken. Bij Reniers voltrekt zich hetzelfde proces vrij letterlijk. In een interview geeft ze een concreet voorbeeld:

Ik vertrek dus van zeer concrete indrukken. B.v. geel of rood als chaos, en van daaruit moet iets ontstaan, b.v. wit. Wit is het Zijn, maar het is ook een klank, en opdat de woorden zouden komen tot wit moeten zij uitgepuurd worden. Eerst is er de chaos, b.v. bruin, paars, er is water, aarde, al wat weegt, ook in de klank al wat weegt. En dan is er die beweging van zuivering van de taal, zodat de woorden wit worden. Dus is er een denken, dat ook een werken is op de klanken en op de woorden zelf in hun zwaartekracht en in hun doorzichtigheid. [in idem:8]

Hier zijn we opnieuw bij de uitdrukkelijk metafysische kunst van Kandinsky, die in *Über das Geistige in der Kunst* (1912) kleuren associeerde met klanken en gevoelens en hen een spirituele lading toedichtte. [Kandinsky 1993:53-104] Net zoals in zijn plastisch werk die kleuren op elkaar inwerkten, ze soms zelfs gevechten aangingen (zoals beschreven in Van Ostaijens korte prozastuk ‘Merkwaaardige aanval’ [III:101-103]), zo ook zet Reniers de woorden in met

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

een duidelijk spiritueel einddoel. De zuivere lyriek van Kandinsky en Van Ostaijen streeft zij nóg radicaler na. Kandinsky wou dat de schilderkunst zich “als werkelijk zuivere kunst in dienst [zou] stellen van het goddelijke.” [Kandinsky 1993:74] Van Ostaijen was er zich van bewust dat de kunst enkel een na-gloed van dat goddelijke kon opvangen. In navolging van Nietzsche en Heidegger is ook voor Reniers het absolute iets abstracts. De moderne mens voelt enkel nog de leegte, de woestijn, de totale verlatenheid. Vandaar dat Reniers het “Wit” met het “Zijn” associeerde (cf. supra). Het eigenlijke Zijn kan volgens haar “alleen opgeroepen worden door de taal. De taal is de laatste mediatie. En de muziek.” [in Roggeman 1975b:10]²⁷ En dus laat de modernistisch-metafysische dichter (Van Ostaijen, Reniers) zich leiden door die taal en door de muzikale aspecten ervan. De eigenlijke compositie verloopt bij hen dan ook helemaal niet volgens een streng, vooraf bepaald schema. Het ene woord lokt het andere uit en deze associatieve dynamiek resulteert uiteindelijk in een gedicht. Net als Van Ostaijen mijdt Reniers in dat proces het gebruik van metaforen die van het gedicht vandaan wijzen. De beelden die ze gebruikt (“beelden van een dynamische beweging” [idem:8]) zijn – net als in de associatieve ketens van Van Ostaijen (cf. 2.2.1, 2.3 & 2.5) – bedoeld als de rechtstreekse uitdrukking van een (innerlijke) realiteit. In het hier geciteerde interview met Willem M. Roggeman situeert Reniers zich uitdrukkelijk in de traditie van Van Ostaijen: “En Van Ostaijen, ja, met *Bezette Stad* en gedichten als ‘*Facture Baroque*’ en ‘*Landschap*’, want hij gebruikt ook de taal om de klankwaarde eruit te bevrijden. Het “in het metafysische geankerd [sic] spel met woorden”! Hij geeft het voorbeeld.” [in Roggeman 1977b:10] Als docente aan de Vrije Universiteit Brussel zou Reniers – samen met onder meer Jean Weisgerber, Paul Hadermann en Jan de Roek – verschillende generaties studenten inwijden in de esthetica van van het modernisme en die van Van Ostaijen in het bijzonder. Onder meer het tijdschrift *Impuls* zou daar de sporen van dragen (cf. 6.2).

Ook in het poëtische denken van Hedwig Speliers (*1935) speelt Van Ostaijen een belangrijke rol. Vlak na het beëindigen van zijn Streuvelsboek *Als een oude Germaanse eik*, kondigde hij aan dat hij een biografie over Van Ostaijen zou gaan schrijven: “Het enige wat ik al heb is de titel: *Paus van Ostaijen*.” [in Schaevers 2000:4] Die titel verwijst uiteraard naar de in ‘*Wies Moens en ik*’ verhaalde anekdote over de bijnaam die Moens aan Van Ostaijen gaf,²⁸ maar in het geval van Speliers vat ze meteen ook zijn hele visie op de dichter samen. Voor hem is Van Ostaijen immers dé Vlaamse poëzietheoreticus bij uitstek, het hoofd van de Heilige Formalistische Kerk. Als hij de titel zou gebruiken voor zijn boek, dan zou Speliers echter onwillekeurig ook iets over zichzelf meedelen. Hem wordt namelijk eveneens geregeld verweten dat hij een doctrinaire theoreticus is (cf. 7.1). Dat hij theorie belangrijk vindt, kan moeilijk worden ontkend. “Ieder serieus dichter heeft een serieuze poëtica,” stelt hij lapidair. [Speliers 1992:102] En hij voegt eraan toe: “Serieuze dichters houden zich een leven lang serieus bezig met de dichtkunst. De dichtkunst is hun voornaamste bestaansreden.” [ibidem] Gezien zijn onblusbare activiteit op dit vlak, kan je vermoeden dat dit ook voor Speliers zelf geldt. Als je in Vlaanderen geïnteresseerd bent in poëticastudie kom je sowieso bij Van

eerst de
vent,
later de
vorm
(Hedwig
Speliers)

Ostaijen terecht, maar Speliers schat hem, ondanks enkele fundamentele meningsverschillen, wel erg hoog in: binnen de context van de Vlaamse literatuur is hij niet minder dan een “poëtisch prototype”. [Speliers 1984:85] De vraag is dan natuurlijk: waarvan?

Het antwoord is minder eenduidig dan Speliers' huidige formalistische imago doet vermoeden. Speliers is immers niet altijd zo'n uitgesproken vormdichter geweest. Tijdens zijn (afhankelijk van de bron) 'subjectieve' of 'voor-wetenschappelijke' periode was hij een geduchte polemist, een Vent zelfs. De Authentieke Stem was voor hem toen veel belangrijker dan de Theoretisch Correcte Metafoor. In zijn bundel polemieken *Wij, galspuwers* trok hij halverwege de jaren zestig stevig van leer tegen Christine D'Haen. Haar principiële beschouwingen over de dichtkunst (cf. 5.5) waren hem duidelijk in het verkeerde keelgat geschoten. Hij vond ze te... formalistisch. Ze was argumenten en begrippen gaan ontleenen aan buitenliteraire terreinen en dat had haar betoog er niet steviger op gemaakt. Ze dreigde ook in de theorie te verdrinken en alvast haar gedichten zouden daar niet beter van worden. Speliers houdt haar graag een historisch voorbeeld voor van een dichter die beter wist. Zijn naam: Paul van Ostaijen. Voor hem moest het gedicht “een taallichaam zijn. Dat zijn zijn gedichten dan ook. Maar zijn gedichten zijn veel meer. Ze zijn de inkarnatie van zijn gehele persoonlijkheid.” [Speliers 1965:81, cursivering gb] Speliers was niet de eerste om dat te beweren – Westerlinck, bijvoorbeeld, had iets gelijkaardigs beweerd (cf. 5.5) – maar in het licht van zijn latere anti-Forum-actie is dit een opmerkelijk standpunt. De authentieke aanwezigheid van de persoonlijkheid van de auteur in de tekst, dat is het ultieme criterium bij de beoordeling van een kunstwerk. ‘Schoonheid’ kan onmogelijk worden ingezet, want die is relatief. Er is echter “wel een norm om de waarheid van het gedicht te bepalen. De dichter zelf. De graad van eerlijkheid waardoor de dichter tot het schrijven van een gedicht [...] wordt aangespoord.” [idem:83] Speliers herformuleert hier het oude ‘noodzaak r'-criterium: als de tekst vanuit een innerlijke dwang geschreven is, zal hij deugen. En dat bleek bij Van Ostaijen het geval te zijn, ook al omdat hij “zoals alle grote dichters, de gelukkige fout [beging] een norm te scheppen die hij zelf niet naleefde.” [idem:81] Poëtische gestrengheid was dus uit den boze. Speliers was ervan overtuigd “dat het gedicht nooit langs een theorie, maar de theorie langs het gedicht om, groeit.” [idem:81] Dat mocht dan al zijn overtuiging zijn, in de praktijk impliceerde dat uiteraard niet dat de dichter geen ideeën of ambities voorop mocht stellen die zijn eigen dichtwerk zouden sturen. Dat deed hij namelijk zelf ook. Op 21 januari 1966 schreef hij in zijn dagboek: “Van Ostaijen probeerde in ‘Melopee’, in zijn ganse *Eerste Boek van Schmoll* gevoelens te registreren, zonder die gevoelens te noemen. Wat ik probeer is gedachten fixeren zonder die gedachten expliciet uit te spreken.” [geciteerd in De Smet 1985:135] Het is een persoonlijk transpositie van misschien wel dé gebodsbepaling van de modernistische poëtica: Gij zult niet expliciet zijn. En Speliers leek in zijn ambitie te slagen. Jan Walravens, in 1964 nog altijd de meest gezaghebbende stem in Vlaanderen over moderne poëzie, was erg enthousiast over de bundel *Een bruggehoofd* (1963). Over de dichter ervan schreef hij: “hij denkt al dichtend en dicht al denkend. Beide vormen één, zodat hier in feite van geen vorm- of inhoudsprobleem gesproken zou mogen

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

worden, van geen beelden of gedachten, maar alleen van het organisch ontstane gedicht, dat zich vanuit het woord langzamerhand losmaakt.” [in Joosten 1997:23] Walravens’ terminologie roept uiteraard spontane associaties op met Van Ostaijen, maar de besproken gedichten van Speliers zelf doen dat veel minder. De afdelingstitels (‘De Barokgedichten’, ‘De Orfeussonnetten’...) suggereren meteen wat bij een eerste blik op de gedichten zelf duidelijk wordt: klassiek aandoende, regelmatig rijmende strofen zijn het, vol mythologische verwijzingen. De derde afdeling (‘Tellurisch denken’) oogt heel anders. Dit is het begin van het eerste fragment, waarin toch een allusie op een Van Ostaijengedicht te vinden is:

Dit boek is de verbrande vinger van een Turk

Want de monnik zegt:

en wat zegt wordt taal en van de bandrecorder

lippen aan het hart aandachtig

zegt: dankbaar ben ik om de harde hitte

om de kruin van de zon op mijn hoofd

om de omheining van schaduw op mijn gelaat

om de wind die wit openstort in de wimpers van mijn

woorden

om klanken dankbaar zijn en worden op de knieën van

zijn moeder

kind en vogel

en eindelijk avond worden met de avond

in de gangen van kloosterlinge eenvoud

van eenvoudige eindeloosheid

zo

[...]

[Speliers 1997:50]

“Om het lijden dankbaar worden”, schreef Van Ostaijen in het ‘Gedicht’ met de beroemde aanhef “Zo ook gaat de geliefde / Mitri Karamasoff / dood”. [II:203] Speliers varieert hierop (“om klanken dankbaar zijn en worden...”) en die verschuiving is niet zonder betekenis: waar Van Ostaijen in het genoemde gedicht de “verre weg” beschrijft “naar de passieloze berg / van het blote schouwen” en hij het dus heeft over een vergeestelijkingsproces waarin aan lichamelijke gewaarwordingen steeds minder belang wordt gehecht, gaat de monnik in het gedicht van Speliers helemaal op in die zintuiglijke waarnemingen. Eenzelfde verschil markeert de opbouw van de twee gedichten: in vergelijking met Van Ostaijens relatief eenvoudige strofen, levert Speliers hier uitgesproken *retorische* poëzie af: de anaforische opbouw, de alliteratiereeksen (wind wit wimpers woorden), het uitdrukkelijk *zeggen* en aanspreken van de lezer en de personages in het gedicht (“Dit boek is...” & “zegt”), de herhalingen mét variatie... de lezer wordt erdoor overdonderd. De grillige associaties en onderbrekingen (vooral in de twee verzen tussen “Want de monnik zegt” en “zegt”) versterken dat effect nog, maar geven meteen ook aan dat hier geen rechtlijnig verhaal, geen duidelijk parafraseerbare inhoud te rapen valt. Het

denken gaat helemaal op in de taal en die wordt vanaf het begin met heel fysieke elementen in verband gebracht. Het boek “is”/lijkt op/ontstaat uit het verbranden van een vinger. Wat de monnik zegt wordt “taal” – én “van de bandrecorder”. Die laatste toevoeging detoneert in de verder bijna tijdloze context en dat is vast niet toevallig: zo’n – zeker in de vroege jaren zestig nog erg modern – element aardt de tekst nog veel meer. Er is wel sprake van een monnik en wind en een vogel, maar het gedicht gaat niet op in het ijle. Verderop wordt het dan uiteindelijk toch redelijk expliciet (gangen “waarin verdriet ligt opgestapeld / stapels weemoed worden opgetast” [Speliers 1997:50] of de voortplanting die “zinloos” wordt genoemd [idem:51]), maar de retorische motor valt nooit stil. Halverwege de jaren zestig schreef Speliers een poëzietriologie (*Dreyfus in het dorp*, *Ten zuiden van*, *De astronaut*) die slechts gedeeltelijk in boekvorm is verschenen, maar waarin een relatieve versobering intreedt. Hij allitereert nog altijd meer dan gemiddeld, maar vooral in het eerste deel is het klankspel zo prominent dat de stafrijmen opgaan in het geheel: “Poesjenellen, opgepast: / een paspoort op het onbekende / is zijn pen.” [idem:60] Het suggereren van gedachten lijkt hier minder belangrijk dan de woordkunst. Speliers zelf beschouwt de periode tussen 1964 en 1974 als “een proeftijd”. [in Roggeman 1986:136] Zeker als dichter maakte hij toen relatief weinig naam. Hij werd bekend (en berucht ook) met een reeks polemische geschriften, onder meer over (contra) Streuvels. Na de publicatie van *Die Verrekte Gelijkhebber* (1973) en zijn boek over Reve (1973) hield hij daarmee op. “Het markeerde mijn eindpunt als subjektief essayist,” aldus de auteur. [ibidem] Die kwalificatie suggereert dat daarna een periode van objectieve essayistiek is aangebroken, maar dat is allerminst het geval. Speliers is weliswaar aan een nog altijd niet voltooide exploratie van de linguïstische, semiotische, psychoanalytische, filosofische en antropologische aspecten van de dichtkunst begonnen, maar hij heeft al die verworven kennis steeds ingezet in zijn eigen poëtische strijd. Hij is dus eigenlijk gewoon een polemist gebleven, alleen heeft hij zijn werkterrein verlegd. In plaats van de met het apartheidsregime collaborerende redacteurs van *West-Vlaanderen* of (alweer) Urbain van de Voorde zijn vanaf de jaren zeventig vooral de nieuw-realisten en andere door hem als *regressief* beschouwde dichtersbewegingen met zijn scherpe pen geconfronteerd (cf. 7.1). Het lag voor de hand dat hij zich ook zou meten met zijn voorgangers op het vlak van de poëticastudie in Vlaanderen. Het belangrijkste essay in dit verband is wellicht het meer dan vijftig bladzijden tellende opstel ‘Het Zuid-Nederlandse poëtheoretische denken, continuïteit- & discontinuïteitscurven’. Speliers onderzoekt hierin de parallellen en verschillen tussen de poëtica’s van Van Ostaijen en Walravens (cf. 5.3). In vergelijking met vele van zijn latere opstellen (vooral die in *Met verpauperde pen*, 1984) is dit geen polemisch opstel. Het is, integendeel, systematisch opgebouwd, sober verwoord en relatief genuanceerd. Speliers gaat methodisch, wetenschappelijk haast, te werk: hij legt de beide prominente critici op de tafel van zijn kiemvrije laboratorium, snijdt ze open, meet, vergelijkt, noteert en naait ze weer dicht. Dit is de conclusie: “De intellectualistische wil tot bezinning en de poëtheoretische formalisering van de poëtische praxis, is de rode draad die beiden bindt.” [Speliers 1976a:227] Dat is natuurlijk geen opzienbarende vaststelling: Van Ostaijen en Walravens werden en worden vrij algemeen

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

beschouwd als de meest vooraanstaande poëzietheoretici.²⁹ Speliers legt echter ook zijn eigen agenda mee op tafel en stelt: “Op het snijpunt van Van Ostaijens gotische en Walravens’ horizontaal-tellurische poëzieopvattingen ligt een toekomst voor nieuwe, nader uit te werken poëtheoretische opvattingen.” [ibidem] Vrij vertaald: de poëtica van de toekomst bevindt zich daar waar het esthetisch idealisme van Van Ostaijen en het existentialisme van Walravens worden gecombineerd met hun beider inzichten in de formele aspecten van de dichtkunst. Dat typeert Speliers helemaal: hij is bij uitstek een vooruitgangsdinker. Zelf noemt hij het “poëtisch evolutionisme” [idem:210], maar die Darwinistische term impliceert op zich nog geen vooruitgangsdinken (cf. 2..2.1 & 5.1). Bij Speliers wel. Meer nog: hij weet zelfs al in welke richting de evolutie gaat: in de geschiedenis van de moderne poëzie wordt de metafoer steeds belangrijker. De chronologie wordt door zijn twee onderzoekobjecten gerespecteerd: beiden zijn autonomisten, maar Van Ostaijen hield niet van metaforen en Walravens wel. Of Van Ostaijen voor of tegen beelden was, daarover is al heel wat inkt gevloeid (cf. 5.3, 5.4 & 5.5), maar in deze context valt het vooral op dat Speliers zeer selectief citeert om van Van Ostaijen een anti-metafoordichter te maken. Vooral uit de slotpassage uit ‘Modernistische dichters’ had nochtans kunnen blijken dat Van Ostaijen een veel genuanceerder standpunt inneemt dan Speliers beweert (cf. 2.3).³⁰ Belangrijker is natuurlijk de vraag waarom Speliers zoveel belang hecht aan die metaforiekkwestie. Het antwoord is eenvoudig: de metafoer is de inzet van zijn hele poëtica. In de weer ruim vijftig bladzijde tellende tekst ‘De ongeleefde lijnen van ons lichaam of Het metaforisch denken’ legt hij uit waarom. Hij ziet het gedicht als een soort psychografie, een taalstructuur die via een transformatie (de metafoer) uitdrukt wat eigenlijk diep in ons verborgen zit. Volgens hem is “het dichtwerk een denkwerk van een speciale orde [...], een produkt van het *onbewuste denken*”. [Speliers 1975-1976:172] Wij denken niet in taal, de taal denkt ons. Dat transformatie-idee haalde Speliers onder meer bij Noam Chomsky’s transformationeel-generatieve grammatica; net zoals de mens – volgens die theorie – via steeds nieuwe combinaties van een beperkte woordenschat en nog veel beperktere syntactische mogelijkheden een oneindig aantal zinnen kan produceren, zo ook kan de dichter via steeds nieuwe metaforen proberen grip te krijgen op de wereld.³¹ Want dat is nog een aspect van de metafoer: hij verbindt wat in wezen niet verbonden is. De dichter legt een verband en schept zo orde in een arbitrair universum. De bundel waarin Speliers dit het uitdrukkelijkst thematiseert is *De mens van Paracelsus*, een bundel die hij schreef als commentaar bij *Les mots et les choses* van Michel Foucault. Het openingsgedicht is duidelijk programmatisch:

Tunnel van telkens
al duidelijker tekens
daarin duikt de dichter.

In zijn Ivoren Toren als tevoren
herstelt hij, indien nodig,
de vooralsnog versmadelde metaforen.
[Speliers 1977:5/Speliers 1997:104]

De wereld (tekens) is donker en onkenbaar (tunnel), maar de dichter is onvervaard en krijgt steeds beter grip op zijn materiaal. Dàt is zijn taak. Als metaforenengineer en -garagist mag hij rustig in een ivoren toren zitten. Het herstellen van metaforen is zijn taak in de maatschappij.³²

Zo programmatisch zou Van Ostaijen het bijvoorbeeld nooit gesteld hebben en aangezien de beide heren, althans volgens Speliers, ook grondig van mening verschillen over die metaforen kun je je de vraag stellen wat hun beider poëtica's met elkaar te maken zouden kunnen hebben. Heel veel, blijkt, wanneer je er Speliers' essaybundels over poëzie bijneemt. Te pas, maar soms ook te onpas, verwijst hij naar Van Ostaijen om zijn standpunt te verduidelijken. Gaat het ergens over het belang van de structuur van een bundel, dan vermeldt hij dat Van Ostaijen daar níet over geschreven heeft. [Speliers 1984:129] Spreekt hij over de vroege dood van Pernath, dan laat hij niet na te vermelden dat ook "zijn stadsgenoot Van Ostaijen" voortijdig is heengegaan. [Speliers 1992:101] Het eerste boek, *Met verpauperde pen* (1984), beschouwt hij zelf als een "negatieve blauwdruk" van zijn poëzieopvattingen. [Speliers 1992:211] Dat boek komt hier later nog uitgebreid aan bod (cf. 7.1), maar hier vermeld ik alvast dat Speliers het woordkunstprincipe van Van Ostaijen en vooral diens ideeën over het spel met woorden volledig onderschrijft. [Speliers 1984:138] Het andere, *De tong van de dichter. Een modellenpoëtica* (1992), is de positieve pendant. Hij bespreekt hier het werk van dichters die hij waardeert (Van der Hoeven, Pernath, Mysjkin, Faverey...), maar opent met een bijna manifestachtige tekst, 'Poëzie als prothese. Waarom ik formalist ben'. Die hoofdtitel is op zich al een veelzeggende metafoor uiteraard, maar Speliers werkt hem nauwelijks uit. Nergens gaat hij echt in op de verhouding vals-echt of organisch-technisch, hij gebruikt enkel de analogie kunsttaal/kunstlichaamsdeel.³³ De ondertitel dan. Waarom is Speliers een formalist? Omdat hij van inhoud houdt. [Speliers 1992:22] Dat lijkt ongerijmd, maar is het niet. Speliers weigert immers de oude tegenstelling tussen Vorm en Inhoud. Zoals het modernistische paradigma voorschrijft, stelt hij dat de inhoud precies vanuit de vorm ontstaat. En hij wordt er bepaald lyrisch van: "De dichter is een fonoloog van de realiteit, de semanticus van het gevoel, de syntacticus van de rede. In de dichter herleeft de taal van de (toekomstige) samenleving." [ibidem] Dat laatste is een boude bewering; Speliers' vooruitgangsoptimisme geldt intussen dus blijkbaar ook de maatschappij. Voor hem is het echter belangrijk dit zo expliciet te stellen: de ivoren toren uit het openingsgedicht van *De man van Paracelsus* (cf. supra) had wellicht teveel mensen de indruk gegeven dat zijn metaforische bezigheid louter esthetisch was; hier benadrukt hij dat zijn engagement juist in zijn formalisme zit en dat dit dus "een filosofie, een ethiek en een esthetiek" is. [ibidem] Van Ostaijen wordt ook hier doorlopend opgevoerd om de beweringen van de auteur te staven en op een bepaald moment laat Speliers zelfs nog een kans liggen op dat vlak. Zo benadrukt hij het belang van de verrassing in de poëzie (en dat deed Van Ostaijen ook, cf. 2.5). Van Ostaijen fungeert hier echter vooral als hét historisch voorbeeld van het soort dichter dat Speliers zelf ook wil zijn: een dichter die vanuit zijn kritische reflectie de poëzie 'redt' op een moment dat ze in grote nood verkeert. Van Ostaijen deed dat ten tijde van "de consumptiepoëzie" van Nahon en Timmermans en, nauwelijks minder erg, de "aftandse

een
strijdlustige
poëtica

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

anekdoten” van Gijzen en het gemoraliseer van de humanitair-expressionisten. [idem:17] In dit schema ziet Speliers zichzelf dan graag als diegene die strijd moet leveren tegen de anekdotes van de nieuw-realisten en de consumptiegedichten van de neoromantici. Als ware dichter verzet Speliers zich immers tegen alles wat de essentie van de dichtkunst in gevaar zou kunnen brengen; in het dualistisch denken dat hem typeert, is dat alles wat met *proza* te maken heeft: lineariteit, tijdsverloop, het verhalende, het epische... kortom, alles wat niet *verdicht* of *gestold* is. Die gevaren ontwaart Speliers onder meer in Van Ostaijens ‘Nachtelijke Optocht’, maar de dichter wist ze gelukkig te bezweren. Hij saboteerde namelijk het potentiële verhaaltje over de optocht, door zich volledig op de klank en de “woordopstapeling” te concentreren. [idem:20] Dit gedicht was dus gered en Speliers, immer didacticus, citeert en analyseert het graag om duidelijk te maken hoe belangrijk het is, je als dichter bewust te zijn van de valkuilen van het proza. En ook hier staat er geen rem op zijn enthousiasme: “Bezinning op het poëtische medium, vanuit deze bezinning het ontstaan van de poëtische schriftuur zélf – Van Ostaijen is voor deze interferentie een blijvend voorbeeld! De theorie als proefballon, als bruggehoofd, als streefdoel; de theorie is wat de dichter wil bereiken, het gedicht is wat hij kan bereiken.” [ibidem] Alweer zeer typisch Speliers is dat hij meteen hierna een verband legt met de wetenschapsfilosoof Popper. Voor hem is de dichtkunst namelijk ook een wetenschap, aangezien er *falsifieerbare* hypothesen worden opgesteld die worden bijgewerkt tot ze stevig genoeg zijn en dus ‘waar’. Het is mij een raadsel hoe Speliers denkt te kunnen bewijzen dat een bepaalde poëtica ‘fout’ is, maar voor zijn positivistische geest stelt dit geen probleem. Vanuit Van Ostaijens laboratorium werd een aantal stellingen de wereld in gestuurd die volgens Speliers na een halve eeuw nog altijd niets aan waarde hebben ingeboet: “Heel wat Van Ostaijense opvattingen blijven overeind; de zwakke schakels als zijn afkeer voor de metafoor, zijn overdreven aandacht voor het naakte ‘woord’, de verwerping van de zin-an-sich nemen we er graag bij, want ze hebben de aardigste gedichten van het interbellum opgeleverd.” [idem:20-21] Die paar opvattingen van Van Ostaijen waren dus op zich niet verkeerd – als ze dat wel waren hadden ze geen goede poëzie kunnen opleveren – ze waren enkel eenzijdig. Maar eenzijdigheid mag, want ze helpt de dichter te focussen. Anderzijds mag de dichter zich niet opsluiten in de dichtkunst alleen. Net zoals Van Ostaijen zich liet inspireren door de beeldende kunst, zo ziet Speliers het als de taak van iedere dichter en criticus om zich te bekwamen in de taalkunde; hij noemt het zelf een “*overhevelingstheorie*” [idem:21]: ideeën en theorieën uit andere domeinen worden het denken over de poëzie binnengebracht waardoor de wetenschappelijke basis van de poëzie sterker wordt. Aan de noodzaak van die versterking twijfelt Speliers niet. Gevaar dreigt immers overal. “Het lyrische gedicht wordt dikwijls bedreigd,” stelt hij in een essay, ‘Grens gevallen’, waarin hij zal proberen te definiëren wat dan precies de kern is van dat ‘lyrische’. En ook hier doet hij dat via Van Ostaijen. Die was immers de uitvinder van de zuivere lyriek in Vlaanderen. Cruciaal is in elk geval dat het woord “een rijkere reikwijdte kent dan het in zijn natuurtalige omgeving ooit kan bereiken”. [idem:141] Bij Van Ostaijen: “De lezer attent maken op de meer dan journalistiese betekenis van het woord.” [IV:158] Van Ostaijen deed dat door de sonoriteit van het woord

uit te buiten, Speliers door wat hij noemt “polyseminatie, wonderlijke betekenisverrijking met beeldvernieuwing.” [Speliers 1992:141] En dat vat hun verhouding nogmaals samen. Speliers ziet in Van Ostaijen een *analoog* dichter: autonomist, formalist, strijdlustig... alles wat hij zelf ook is. Zijn eigen poëtica getrouw voert hij echter ook een *transformatie* uit op sommige programma-punten van Van Ostaijen: associaties worden metaforen, aparte woorden worden zinnen. Van Ostaijen is voor Speliers dan ook niet zomaar een dichter: hij staat *metonymisch* voor het dichterschap.

Mark Insingel (*1935) debuteerde als dichter drie keer. De eerste keer in de late jaren vijftig, onder zijn eigen naam (Mark Donckers), toen hij twee bundels publiceerde bij de Bladen voor de Poëzie. Die staan in geen enkele bibliografie.³⁴ Daarna, voor het eerst als Mark Insingel, debuteerde hij met twee boekjes bij Colibrant. Die deed hij later af als “impressionistisch-symbolistische poëzie”, teveel “psychologiserende literatuur”. [in Roggeman 1975a:29] Hij nam ze niet op in zijn *Verzamelde gedichten* (1990) en er is in het kritische werk over Insingel nauwelijks enige aandacht aan besteed. En dan, tot slot, in het revolutiejaar 1968, debuteerde hij een laatste keer, met *Perpetuum mobile*, het eerste boek dat wel in die verzamelbundel staat en dat het begin markeert van een reeks linguïstisch geïntereerde studies naar het functioneren van retoriek en gemeenplaatsen in de taal.

3 keer
Insingel

Die eerste bundels, *Panorama* (1956) en *ons derde land* (1957), bevatten uitgesproken escapistische droom- en liefdespoëzie die meer met het late werk van Buckinx, Verbeeck en Marsman te maken heeft dan met dat van Insingels latere avant-gardevoorbeelden (de Berlijnse) Van Ostaijen of Van Doesburg. De gedichten spelen zich af in een tijdloos universum dat gevuld wordt met “trage zwanen” [Donckers 1957:5], “schalmeien”, “herders”, een “leeuwerik” en “een vrouw [die] de haren vlecht”. [idem:6] Soms flirt de uitgesproken romanticus die de dichter hier is vervaarlijk met enkele kitsch-clichés (“jij zal mijn hartstocht zijn / regenboog van mijn dagen / witte wagen / die langs de sterren stormt” [idem:19] of zit hij vast in een overjaars register (“nimmer heeft mijn eenzaamheid / u zuiverder verbeid / dan op dit uur” [idem:18]). Af en toe imiteert hij zelfs de impressionistische natuurlyriek uit de negentiende eeuw (“en schieten schichtig-schuw / en ritsen dwazig-ruw” [‘Avond aan de Neet’, Donckers 1956:10]). Los van een enkele iets gewaagdere metafoer (“de tuberkuloze van je bloedgevoel” [Donckers 1957:9]) is er niets dat deze uit louter sobere verfijning samengestelde wereld bedreigt. Stilering en uitzuivering, daar lijkt het de dichter (ook dan al) om te doen: “uit de geluiden / van een jungle / groeien tot / één stem / die blauw als fra angelico / bezuiden / deze streek / leeft / als de zon in wijn”. [idem:7] Het enthousiasmerende maar soms ook vermoeiende geraas van de Vijftigers speelt zich duidelijk af op een andere planeet. Van Ostaijen is bij de dichter weliswaar al langs geweest, zij het dan enkel in zijn speels-muzikale hoedanigheid die hier echo’s krijgt in enkele wel zeer liefvallige aanzetten tot *lyrisme à thème*, waarvan dit er een is:

ik schenk een lelie
en een roos
leliewitte roos

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

wijl jij verkoos
 een lelie
 ik een roos
 schenk ik een leliewitte roos
 zo wit
 zo broos
 [idem:13]

Elders dreigt de dichter in rijmelarij te vervallen, al klinkt in die passages soms ook al iets door van de incantatorische kracht die sommige van zijn latere gedichten zal kenmerken: “geen vermoedt / wélke mond / er mij voedt / in die grond / wélke gloed / mij verwoed / branden doet / uit die grond”. [idem:24] Het zeer romantische gevoel dat hieruit spreekt uitverkoren én verdoemd te zijn (vanwege zijn talent, persoonlijkheid en verstand) wil de jonge Donckers wel eens tot vertwijfeling brengen; hij beseft immers dat op de grote levensvragen geen antwoord kan komen (“Van elke vraag is ’t antwoord weer / een nieuwe vraag, een nieuw waarom. / Was ik maar zeer verbazingwekkend dom, / dan deed die onmacht zeker niet zo zeer” [‘Droevig konstaten’, Donckers 1956:21]). Zoals zovele andere overgevoelige Eliassen zoekt ook hij troost in de Schone Kunsten (“Er is toch Mozart nog, er zijn de boeken / waarin het eigen hart geschreven ligt. / Ik las van Rilke juist een prachtgedicht” [‘Bedenking van tussendoor’, idem:24]). Het kunstenaarschap wordt hier dan ook opgevat als een beproefde manier om met alle leed om te gaan. Het gedicht heeft niet alleen een therapeutische kracht (“Er moeten woorden uit mijn handen komen; / de woorden zijn de tranen van de geest. / Alleen wie schreien kan geneest” [‘Alledaags verlangen’, idem:25]), het is ook de enige manier om jezelf te overleven (“En toen ik verder op een middel zon / opdat ik voor altijd zou blijven leven”... [‘Ballade van het noodlot’, idem:26]).

De twee Colibrant-bundels mogen dan, volgens Insingel zelf, “mijn specifieke literaire signatuur” ontberen [Insingel 1990:219], ze vertonen al wel enkele van de kenmerken van zijn latere werk. Zo uit zijn gehechtheid aan structuur zich onder meer in het openingsgedicht, waarin hij heel duidelijk zijn net in gebruik genomen pseudoniem *Insingel* tematiseert: “Tot ik verga / in duisternis, / in raadselen van water, / zwerf ik in deze kring, / gevangen in zacht / wiegende gevaren,” heet het daar. [Insingel 1963:7] De ik zit gevangen in de cirkel (singel) van het leven en zal die pas kunnen verlaten door te sterven. De verzen die hieraan voorafgaan (“Een langzaam koord / van wurgen, een lus / van angst, de dunne / snijdende, de horizon” [ibidem]) geven aan dat die vicieuze levenscirkel veel van zijn lieverige romantiek verloren is, intussen. Zowel de beelden (een koord die wurgt, een lus – singel! – van angst...), als de bruuske enjambementen (een koord / van wurgen) suggereren een wereld waar (ondanks die singel/cirkel/lus) de eenheid gebroken is. Meer nog: het lijkt juist de dreigende dood te zijn die het leven degradeert tot deze cirkel. Het leven is een “langzaam koord / van wurgen, een lus / van angst...” tot “ik verga / in duisternis”. De ik zit dus in een dubbele singel gevangen: die van het leven en die van de dreigende dood. Dat intussen het *derde* liefdesland van het debuut (cf. supra) verbrokken is tot een (eenzaam) “eiland” wordt gesugge-

reerd in de resterende verzen: “Ieder eiland glijdt / in het langzaam / toehalen van de avond / mee onder zee.” [ibidem] Ondanks de in deze bundel geëvoerde tafereelen waarin bloemen, het maanlicht en vijvers een verrijnd (en tweemaal expliciet Japans [idem:11,30]) universum vormen, zijn eenzaamheid en ondergang onontkoombaar. Ze worden in deze gedichten doorlopend opgeroepen, vaak in een beeldenarsenaal dat aan dat van Maurice Gilliams doet denken: “Jonge dieren / kreunen in het bos. // Tussen blaren / slapen vlinders. / In licht van bloemen, / aan honig der / winden ontwaken.” [idem:10] Of nog: “Een heide van / stilte voorbij” [idem:26] en “Gore heide. / In moerassen / glimt water.” [idem:29] Niet alleen de *chiffres* lijken ontleend aan Gilliams (de dieren, honi(n)g, de heide), ook de licht-decadente, wat zompige sfeer vol (vaak masochistisch) geweld, pijn en doodsdrijf kennen we van de man voor het venster (cf. 4.1). Een van de gedichten gaat als volgt: “Een bloem venijn. / Het mos der schaamte / van mieren krielt. // Elkander pijnen in / een bed van heesters. / Van meeuwen kermt / het tuimelende riet.” [idem:38] Gilliams is – samen met Van Ostaijen (cf. infra) – hét Vlaamse literaire referentiepunt voor Insingel. Zij hebben – elk in één genre – het voor de moderne literatuur en dus ook voor Insingel zo bepalende autonomiebegrip in onze letteren geïntroduceerd.³⁵ In een van zijn essays over Gilliams benadrukt Insingel diens suggestieve (in plaats van: rechtstreeks verwijzende) beeldspraak [Insingel 1997:273], het belang van zorgvuldige compositie [ibidem] en de “zeer precieze economie der middelen” die de dichter hanteert [idem:272]: allemaal eigenschappen die ook zijn eigen werk kenmerken. Ze thematiseren ook beide, op een erg beeldende manier, hun schrijverschap en de betekenis van het woord. In *Drijfhout* doet Insingel dat het duidelijkst in het volgende, korte gedicht:

Door woorden betreden
 lijk een huis wordt
 betreden door nachtwind.
 Aan fluisterende vingers
 gaan ramen open.
 Wij worden een
 tuinfeest bij nacht.
 [Insingel 1963:15]

De syntactische meerduidigheid – zo typerend voor Insingels latere werk (cf. infra) – maakt hier verschillende lezingen mogelijk. Afhankelijk van het gewicht dat aan het enjambement wordt toegekend, staat er in het begin: zoals een huis wordt betreden door nachtwind, zo word [ik?] / wordt [iets] door woorden betreden. Of: zoals een huis wordt betreden door woorden, wordt [iets] betreden door nachtwind. Het mag hier dan wel een autonome-wereld-in-woorden betreffen, roerloos en ondoordringbaar is hij allerminst; in de eerste, metapoëtische lectuur, wordt de ik door woorden betreden, zoals een huis door nachtwind. De woning en de ik lijken zo op een doorgangshuis waar die woorden en de wind vrij spel hebben. Ze waaien er doorheen en brengen heel wat teweeg.³⁶ Deze openheid wordt in het vervolg van het gedicht nog uitgebreid: de ramen gaan open “[a]an fluisterende vingers”. De

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

metaforiek lijkt duidelijk: de vingers fluisteren, brengen taal voort, schrijven. Dat er precies “aan” deze schrijvende instantie ramen geopend worden, suggereert niet alleen een soort openbaring (die zich eveneens “aan” iemand voltrekt) maar ook eens te meer een wisselwerking tussen binnen en buiten. Juist door het schrijven komt de buitenwereld door die ramen naar binnen én kan wat vanuit de ik wordt geschreven ook terug naar buiten. De ramen worden geopend naar de werkelijkheid, maar ook naar het innerlijk van de ik. Het is onduidelijk wie de “[w]ij” uit het voorlaatste vers zijn, maar zowel indien het de woorden, als wanneer “[w]ij” de schrijvende vingers of de ik en een geliefde zijn, duidt het nachtelijke tuinfeest waarin de “wij” getransformeerd wordt op een grote tevredenheid (bevrediging, orgasme).³⁷ Insingel heeft dus een erg lichamelijke opvatting over de taal, en die zal zich in zijn volgende bundels steeds duidelijker manifesteren.

In *Een Kooi van Licht* (1966) wordt de problematisering van taal en werkelijkheid die in *Drijfhout* hier en daar al bleek, verder uitgewerkt. Ook het schrijverschap ontkomt er niet aan. “Straks, weerloos / in zon, ben ik / totem van woorden, / voortdurende / bouwval van spreken,” heet het ergens. [Insingel 1966:9] Daarmee lijkt de dichter aan te geven dat hij zichzelf weliswaar beschouwt als iemand die volledig uit taal bestaat en daaraan ook zijn maatschappelijke en misschien zelfs religieuze status ontleent (“ik / totem van woorden”), maar tegelijkertijd lijkt deze ta(al)(is)man onderhevig aan desintegratieverschijnselen (“voortdurende / bouwval van spreken”). De relatieve eenvoud en eenduidigheid van zijn eerste bundels wordt stilaan omgeruild voor een register dat ook de experimentele lyriek kenmerkt(e); een neiging tot expressionistische pathetiek en gezochtere beeldspraak leidt dan tot strofen als “(Het rondend liggen / in het krijsend / licht terwijl / vrouwen asse strooien / in onrustig gras.)-“ [idem:11] Echo’s van het kosmische expressionisme en Marsman weerklinken in “De / melkwegen beven / van kleuren in / angst-dromen traagte. / De meteoren van / de nederlagen / slaan gloeiend / in de aarde.” [idem:15] Deze exaltatie lijkt misschien een anachronisme, maar gezien het toenemende maatschappelijke protest in de jaren zestig hoeft het dat niet te zijn. Al blijft de vraag of de romantische Insingel zich hiermee geassocieerd zou hebben. Een van de gedichten in *Een Kooi van Licht* suggereert dat het hem toch om een ander soort engagement ging:

In samenscholingen
de vlaggen zwaaien in
de zon van pleinen.

Verspilling van
wind op een dag
die oprukt naar
herinneringen.

Naar pastels in
heviger kleuren
steeds eentoniger.
[idem:18]

Er is uiteraard een lectuur mogelijk waarin “samenscholingen / de vlaggen zwaaien” droogweg gelezen wordt als: een stel vlaggen zwaaien. Dat juist het woord “samenscholingen” gebruikt wordt, geeft echter toch op zijn minst de indicatie dat het mogelijk is deze verzen te lezen als een commentaar op de vele bevlagde betogingen die de jaren zestig kenden. De tweede strofe ondergraaft dan het geloof in het succes van dit soort acties: de vlaggen zijn geen tekens van opstand & overwinning; voor Insingel symboliseren ze “[v]erspillingen van / wind / op een dag / die oprukt naar / herinneringen.” Het straatprotest wordt meteen naar af gestuurd, richting verleden (“herinneringen”). De derde strofe suggereert wat er mis is met het vlaggenprotest: door de hevige kleuren worden alle verschillen uitgewist en wordt alles “steeds eentoni-ger”. De dichter, daarentegen, lijkt vooral geïnteresseerd in de subtiele schakeringen die de verschillende pasteltinten van elkaar onderscheiden. Niet dat hij zich daarmee helemaal boven of buiten zijn eigen tijd wil plaatsen. In deze bundel vallen immers ook een gedicht “[a]an mijn sportwagen” (het eerste element waardoor Insingels gedichten semantisch in de twintigste eeuw gesitueerd worden) [idem:24-25] en een typische jaren-zestigomschrijving als “de luchtbel Vrijheid” op. [idem:62] Elders incarneert en perverteert hij heel duidelijk de kapitalistische commodificeringsretoriek die in dit decennium evenzeer *bon ton* was:

Scherpe nagels en
een snelle huid,
de luxe-uitvoering
van een leven op
de korte termijnen
van de welstand.

Wij die behoorlijk
renderen, wij de
nieuwe modellen, in
duurzame kwaliteit.

Later, opgepoetst
met eigendunk, met
whisky van oude
verhalen, verkoopbaar
blijven, zelfs zonder
toegift van medelijden.
[idem:46]

Snelheid, scherpste, luxe, korte termijn- en welstandsdenken, rendement, nieuwe modellen... mensen worden hier beschreven als producten op een handelsbeurs. Dat dit register op anomalieën gebaseerd is valt zelden op, maar Insingel geeft de absurditeit van dit soort vooruitgangdenken subtiel aan door te vermelden dat de “nieuwe modellen” gekenmerkt worden door een “duurzame kwaliteit”. Dat gold natuurlijk ook voor de vorige modellen, maar in een verkoopcontext is duurzaamheid geen reden om gewoon je oude

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

model te houden tot het versleten is. Neen, het moet nu vernieuwd worden, met als resultaat, na enkele jaren, een huis vol stevige, niet-versleten en onderling vrijwel inwisselbare producten.

Binnen de literatuur kun je natuurlijk hetzelfde zeggen van de avant-garde: de ene stroming is nog niet halverwege in haar onderzoek, of ze wordt alweer vervangen door een nieuwe. Hoewel hij zich in de jaren tachtig duidelijk bewust werd van deze contradictie,³⁸ heeft Insingel zich in zijn derde, ‘definitieve’ periode herhaaldelijk expliciet als avant-gardeschrijver gemanifesteerd.³⁹

In een essay dat hij oorspronkelijk voor *Jeugd & Cultuur* schreef (1965-1966) benadrukt Insingel dat voor Gilliams experiment en traditie “in het kunstwerk essentieel innerlijk aanwezig” zijn en dat originaliteit dus niets te maken heeft met “uiterlijke ‘vorm’”. [Insingel 1981:18] Op dit punt lijkt hij het dus oneens te zijn met zijn leermeester, want vanaf zijn bundel *Perpetuum mobile* (1968) is de door Insingel gebruikte (uiterlijke) vormtotaal nadrukkelijk origineel en experimenteel. Toch is dit slechts een schijntegenstelling. Het is Insingel immers niet te doen om het experiment-om-het-experiment, maar om de zoektocht naar een vorm die het beste past bij zijn intenties en artistieke traject.⁴⁰ En ook op dit vlak had hij voorlopers. Zeer concreet schrijft hij zich met zijn typografische en concrete gedichten in de traditie van onder meer Mallarmé en Van Ostaijen in (cf. 2.2.2.2). En juist de expliciete nadruk die hij van dan af zelf legt op het muzikale en compositorische verbinden Insingel ook hier met Gilliams. In een Gilliamsessay uit 1974 legt hij wat dat vormelijke betreft overigens een net iets ander accent. Hij geeft er een definitie van kunst die ook op zijn eigen werk van toepassing is: “zij is een vormelijke en dus in zekere zin vrijblijvende, of, laten we tenminste zeggen: een onbeslist blijvende benadering van de realiteit.” [idem:66] De ambitie om realistische of mimetische literatuur te schrijven in de klassieke betekenissen van die woorden is hem totaal vreemd; juist het artificiële en in dat opzicht vrijblijvende (want arbitraire, niet door de uiterlijke realiteit gedicteerde) maakt iets tot kunst. De relatie tussen ‘literatuur’ en ‘leven’ bestaat enkel op een structureel vlak, ze ‘is’ er niet rechtstreeks en vanzelfsprekend.⁴¹ Insingels engagement ligt dan ook niet in het schrijven van teksten die de realiteit direct beschrijven en er aspecten uitlichten die vervolgens bekritiseerd worden. Insingels ‘protest’ situeert zich op een ander vlak. Of beter: op twee andere vlakken. Enerzijds is er de weigering zich in het voor kunstenaars geijkte vakje te laten onderbrengen; hij weigert de burgerlijke orde en maakt teksten die opvallen door hun abstractiegraad en gebrek aan directe inzetbaarheid in wat voor emancipatorisch project ook.⁴² Anderzijds (en desondanks) kunnen zijn teksten toch ook gelezen worden als uitingen van taal- en (dus) ideologiekritiek (cf. infra) en is de mens Insingel met zijn eigen meningen en opvattingen wel degelijk in zijn teksten aanwezig. En ook in dat opzicht is hij verwant met Van Ostaijen, die het gedicht weliswaar los wou zien van elke duidelijke boodschap, maar er tegelijk toch ook zijn “levensbeschouwing” in wou laten trillen [IV:329] (cf. 2.5). Insingel formuleert het als volgt: “In het autonome geschrift komt de hele identiteit van de schrijver tot uitdrukking, de hele maatschappelijke realiteit zoals die in hem aanwezig is, maar niet expliciet, maar impliciet. (Daarom wil literatuur bedrijven onvermijdelijk ook zeggen: politiek bedrijven [...])”. [Insingel 1981:49] Naar die impliciete

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

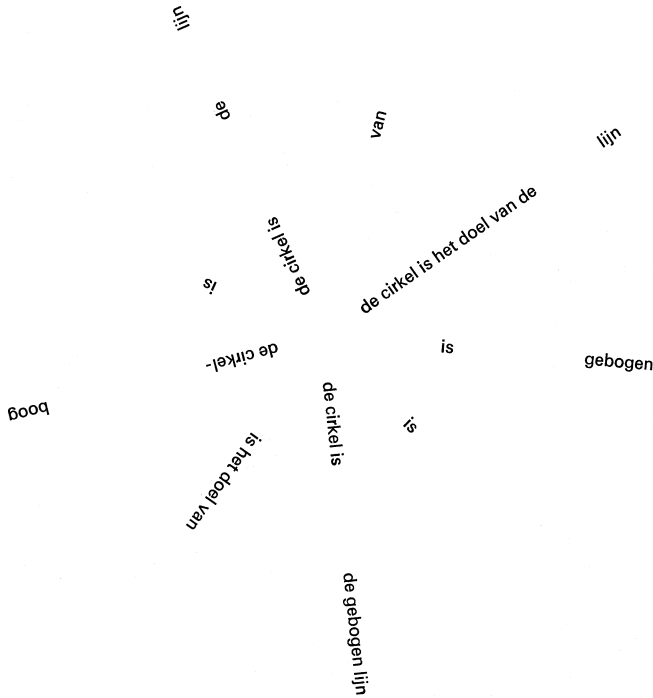
en bots in het water
 d.i. op het land in het water
 en boven het water:
 wentelingen welvingen gewelven
 de prijs der monologen:
 kransen en kronen zwalpend
 en de rots te water
 een (vleugel)slag in het
 een deining van schaamte
 vluchtend d.w.z.
 schaldieren schaldieren
 schelpen wiegen in de zon wiegt
 in het water wiegt
 in de zon wiegen schelpen
 vluchtend d.w.z.

betekenis gekregen, maar ik denk niet dat het de auteur hier echt om dissémination in de post-structuralistische betekenis te doen was (cf. 7.1). Hij blijkt integendeel te geloven in wat hij zelf heeft omschreven als “het ideaal van een tekst als gesloten geheel van formele evidenties.” [in Roggeman 1975a:29]⁴³ Zijn teksten lijken volgens een strikt algoritme ‘geproduceerd’ en mikken als “gesloten geheel” eerder op controle dan op proliferatie van betekenis(sen) (cf. infra). Dat witte centrum en de vele onaffe zinnen die eromheen gedrapeerd liggen, zijn niettemin in staat om een eindeloos aantal betekenissen te genereren. Schetst het tweede – hierbij afgebeelde – gedicht een strandtafeerel (“en de rots te water”, “schelpen wiegen in de zon wiegt”), de onvermijdelijke eenzaamheid (“de prijs der monologen”) of een ander gevoel (“een deining van schaamte”), het tautologische karakter van de taal (“vluchtend d.w.z. // [...] // vluchtend d.w.z.”) of, in een metalectuur, zijn eigen vorm

oorzaak begint gevolg eindigt begin veroorzaakt einde volgt oorzaak begint gevolg eindigt begin veroorzaakt einde volgt oorzaak begint gevolg eindigt begin veroorzaakt einde volgt

(“wentelingen welvingen gewelven”)? [Insingel 1990:11] Andere teksten zijn minder rijk aan betekenis. In de formeel symmetrische gedichten (links: “de vrouw wacht op de man” [idem:14]; rechts: “de man wacht op de vrouw” [idem:15]) lijkt het over falende of, ten minste, uitblijvende communicatie te gaan (beiden wachten op elkaar, maar ook op “het woord” van elkaar). Verderop in de bundel maakt de dichter variërende taalsterren vertrekkend vanuit filosofische gemeenplaatsen (“alles is schijn” [idem:24]), voor de hand liggende woordspelletjes over betekenisvorming in het/dit gedicht (“deze samen-hang is / deze samen-hang / hangt / samen met / een hang naar / samen-hangen” – en dat doen de woorden hier dus: samen hangen [idem:26]) en varianten op bekende idiomen (“men weet wat men wil / men wil wat men weet” [idem:39]). Behalve deze sterren, bevat *Perpetuum mobile* nog andere cyclische structuren die de titel waarmaken; ook de in cirkelvorm afgedrukte teksten kun je immers ‘eeuwig’ blijven doorlezen aangezien ze begin noch einde kennen. En ook hier wordt de (inhoud van de) vorm nog eens extra verdubbeld door de semantische betekenis van de gebruikte woorden. [zie afgedrukt voorbeeld, idem:42]

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting



Die formele (grafische) herhaling van de inhoud had Van Ostaijen nooit nagestreefd,⁴⁴ maar voor Insingel is het een cruciaal aspect van zijn poëtica. Hoewel hij zelf het economisch aanwenden van de poëtische middelen erg belangrijk vindt (cf. supra), acht hij het op deze manier laten samenvallen van vorm en inhoud niet dubbelop. Hij wil een intern consistent systeem uitwerken, waarin alles naar alles verwijst. Zo kunnen formuleringen uit zijn gedichten hernomen en gevarieerd worden in zijn opstellen; beide versterken bovendien zowel de poëtische als ontologische basisthematiek van de auteur én de manier waarop hij die inhoud ook in de keuze van zijn eigen pseudoniem laat doorklinken. Concreet: in het hier afgebeelde gedicht uit *Perpetuum mobile* (“de cirkel is het doel van de lijn / is gebogen” [idem:17]) wordt de combinatie van het lineaire en het cyclische gethematiseerd. Ook dit is dus een iconisch metagedicht, een gedicht dat de vorm van het gedicht uitbeeldt én dat een nieuwe interpretatie aandraagt van het pseudoniem van de auteur. Grafisch suggereert dit stergedicht twee quasi concentrische cirkels (een singel in een singel). En ook de semantische laag verwijst naar het ontstaan en de status van de cirkel. De buitenste van de twee ‘singels’ bevat informatie over hoe een cirkel tot stand komt (met de klok mee lezend: “lijn”, “gebogen”, “de

gebogen lijn”, “boog”, “de lijn”). De binnenste bevat (opnieuw in wijzerzin lezend) de woorden “de cirkel is”, “is”, “is”, “de cirkel is”, “is”, “de cirkel-“, “is”, “de cirkel is”. Ook hier wordt dus het tautologische karakter van de taal benadrukt (de cirkel is de cirkel). Associaties (de cirkel van leven en dood, het vastzitten in een vicieuze cirkel...) zijn legio. De in het gedicht gebruikte woorden (cirkel, lijn & buigen) duiken vervolgens opnieuw op in een door Insingel in het Podium-opstel ‘Schrijven in 70’ uiteengezette theorie over hoe ook klassieke werken van Homerus, Vergilius en Dante uiteindelijk “lied” zijn geworden, veeleer dan de informatiedragers die ze oorspronkelijk waren. Hij heeft het over “het ombuigen van het communicatiemateriaal (de taal in dit geval) tot een cirkel, [...] het ombuigen van de lijn (waardoor men de informatie kan voorstellen) tot de cirkel waardoor deze lijn (deze pijl) krachteloos wordt, waardoor de (steeds aanwezige) informatie niet meer overkomt, alleen de spanning waarin ze (letterlijk) gevangen werd komt door, en (waarschijnlijk) deze spanning ‘houdt ons in de ban’, fascineert.” [Insingel 1981:34, cursivering gb] De ‘singel’ waar hij het hier over heeft betreft dus het ‘geboeid’ zijn van de lezer/luisteraar door het muzikale aspect van de tekst. Het geslotene (als een cirkel, inderdaad) van Insingels universum blijkt hier heel duidelijk: semantiek (deze elementen maken een cirkel), grafiek/iconiciteit (het gedicht ziet eruit als twee cirkels), naamgeving (Insingel), poëzie (het gedicht in kwestie) én poëticaal essay (over het tot cirkel, lied maken van een literaire tekst) – alle zijn naadloos op elkaar afgestemd.

In het genoemde ‘Schrijven in 70’ denkt Insingel enkele modernistische premissen door en hij komt wat de autonomie van het kunstwerk betreft, tot de volgende conclusie:

Kunst begint nu daar waar de mededeling belangrijker wordt dan het medegedeelde, waar er een muziek van betekenissen ontstaat, waaruit kan volgen dat in de zuiverste vorm van kunst de mededeling het medegedeelde volkomen uitschakelt. Dit wil dus niet zeggen dat er geen medegedeelde (geen inhoud) meer aanwezig zou zijn, het is alleen in zijn totaliteit in de cirkelstructuur ingeschreven, zijn aan- of afwezigheid speelt op zich geen rol. [idem:35]

In de modernistische werken van James Joyce, Marcel Proust en Raymond Roussel ziet Insingel deze poëtische droom werkelijkheid worden. De betekenis van die werken kan niet samengevat of geparafraseerd worden. Vorm en inhoud zijn hier compleet in elkaar opgegaan (of misschien eerder: ze zijn samen tot stand gekomen).⁴⁵ Voor Insingel is het duidelijk: literatuur heeft enkel zin wanneer ze onderzoek verricht dat niet door de wetenschap, de psychologie of de filosofie kan worden gedaan. De literatuur moet zich, met andere woorden, beperken tot haar eigen terrein, tot de taal. Vijftig jaar eerder schreef Van Ostaijen in zijn manifest voor het tijdschrift *Sienjaal* iets gelijkaardigs over de plaats van de literatuur binnen de kunsten: “Elke kunstuitdrukking is terug te voeren binnen haar domein.” [IV:127] Voor de poëzie zijn de implicaties van dat uitgangspunt heel duidelijk: ze is “woordkunst. Niet mededeling van emoties”. [ibidem] Insingel sluit zich ook in dat opzicht expliciet bij Van Ostaijen aan. Over de functie van de taal in de door hem ver-

talig en
autonoom

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

dedigde autonome literatuur, stelt hij: “haar informatieve functie is uitgeschakeld in alle opzichten, want ze is geen communicatiemiddel meer voor een fascinerende wereld buiten haar, zij gaat zelf fascineren. In de Nederlandse poëzie werd dit laatste reeds meer dan 40 jaar geleden bereikt door Paul van Ostaijen.” [Insingel 1981:39] De terminologie die Insingel gebruikt is veelal ontleend aan het structuralisme, maar wàt hij eigenlijk zegt komt overeen met de kern van Van Ostaijens poëtica. Dat blijkt ook uit andere opstellen en interviews. Tegenover Bousset verklaart hij zonder meer: “Mijn bedoeling is dus letterlijk en absoluut een ‘poësie pure’, – gemaakt met wat dan ook. Ik heb altijd gewild wat ik noem: mijn inhoud lyriciseren.” [in Bousset 1982a:86]⁴⁶ De inhoud gaat dus op in de lyriek, ontstaat uit die lyriek en klinkt mee in de muziek die het gedicht tracht te zijn. Muziek, spel, suggestie, “intervallen = ruggegraat” [IV:157] – alle bouwstenen van het Van Ostaijengedicht zijn ook cruciaal bij Insingel. Los van de oppervlakkige typografische gelijkenissen tussen *Bezette Stad* en *Perpetuum mobile* zijn hun gedichten desondanks toch totaal verschillend. Waar Van Ostaijen met zijn thematische dichtkunst probeerde verbale walsen, charlestons en berceuses te schrijven, maakt Insingel de poëziependant van de moderne muziek van zijn tijd, de seriële of *minimal music* van Steve Reich of Philip Glass. Ook die vertrekt – net als Van Ostaijen – vanuit een themazijn waarop gevarieerd wordt, maar de grote dosis spontaneïteit die bij Van Ostaijen een cruciale rol speelt bij de compositie, wordt hier vervangen door koele, rationele, mathematische beslissingen.⁴⁷ In Insingels volgende bundel, *Modellen* (1970), worden steeds andere procédés volgens eenzelfde logica toegepast. De “lyriese vermenigvuldigingstabel” waarover Van Ostaijen het had naar aanleiding van Paul Verbruggens poëzie [IV:210] (cf. 2.5) wordt hier heel letterlijk genomen. De gedichten krijgen de onverbidelijkheid van een syllogisme over zich:

ik kom er/ik kom er niet
 ik kom toe/ ik kom niet toe
 ik kom er toe/ik kom er niet toe

ik kom niet
 [Insingel 1970:6/Insingel 1990:56]

Het verloop van het gedicht wordt hier niet bepaald door de sonore repercussies die bepaalde woorden uit de premissezijn hebben. Insingel poneert, draait de bewering om, varieert de eerste, draait die om, varieert opnieuw, draait opnieuw om en besluit na de witregel met een herhaling van de drie woorden die in elke regel aanwezig waren (“ik kom niet”). In een ander gedicht voegt de dichter in de eerste strofe per regel een woord toe (“moeten / kunnen / moeten kunnen / moeten kunnen veranderen / [...] / moeten kunnen blijven veranderen”), waarna in de tweede strofe, als in een Van Ostaijaanse syncope, bepaalde van die woorden in andere combinaties worden hernomen (“veranderen en blijven / veranderend blijven / blijvend veranderen”). In de derde strofe wordt dan weer vanuit dezelfde bouwstenen een andere opbouw uitgeprobeerd (“blijvend moeten / veranderend kunnen / blijvend veranderend moeten kunnen / veranderend blijvend moeten kunnen”)

en in de slostrofe wordt die opnieuw afgebouwd (“blijven veranderen / veranderen / blijven”). [idem:24/idem:74] Ook dit is weer een gedicht waar vorm en inhoud precies samenvallen: het gedicht doet immers wat het zegt. Het formele schema van deze tekst (opbouwen, variëren, opbouwen, afbouwen) wordt ook inhoudelijk gevolgd. Dat gebeurt overigens tot in zijn conclusie toe (“blijven veranderen / veranderen / blijven”). Het “blijft” immers tot op het eind “veranderen”, en dan – wanneer de tekst stopt en dus vastligt op papier, “blijft” alles stabiel. Ondanks deze strikte opbouw is dit gedicht toch niet helemaal gedetermineerd. Niet alleen heeft de dichter bewust zijn startmateriaal gekozen (modale werkwoorden, vooral), hij heeft ook onderweg allerlei beslissingen genomen (welke woorden erbij, welke worden gecombineerd, gevarieerd...). Juist in die keuzes zit ‘de identiteit’ van de dichter verborgen. Die privé-obsessies blijken ook achterin de bundel waar Insingel via twee ‘betogen’ en een ‘verhaal’ zijn methode en theorie in syntactisch discontinue prozazinnen ‘toelicht’. Ook deze zinnen vormen tot op zekere hoogte algoritmische constructies, maar doordat ze in hoge mate elliptisch zijn wordt die perfecte vorm keer op keer gesaboteerd. De taal neemt het commando over en uit deze (uiteraard nog altijd door de poppenspeler/auteur gecontroleerde) woordenbrij spreekt uiteindelijk vooral epistemologische twijfel en als bevrijding vermomde controle en repressie: “waardoor een toestand waarbij ook meer ernstige (erkende) zich met en een onderzoek van wat men (zogezegd) reeds had geconstateerd kwam tenslotte neer op/ontaarde in een verificatie van al wat onomstootbaar, wat vanzelfsprekend, wat het gezond verstand al eeuwen lang”. [idem:36/idem:84] De lezer kan zelf de ontbrekende woorden invullen (“wat het gezond verstand al eeuwen lang [voorhoudt/ponert]”; “waardoor een toestand [ontstaat] waarbij ook meer ernstige (erkende) [instituten/functionarissen] zich met [de kwestie bezighouden/bemoeien]”...) maar hij zal al snel ontdekken dat die door hem gekozen woorden allerminst neutraal zijn; afhankelijk van de keuze voor – in de geciteerde voorbeelden – “bezighouden” of “bemoeien”, of “voorhouden” of “poneren” krijgt de zin een heel andere toon en dus betekenis. Dat gaf Insingel overigens in het aangehaalde fragment zelf al aan door de varianten “kwam tenslotte neer op/ontaarde”. In een andere passage ontbreken opnieuw cruciale zinsdelen en wordt er, op andere plaatsen, informatie bijgevoegd die het register van het voorgaande kleurt en soms zelfs ontmaskert:

steeds vaker (van (steeds meer) verschillende kanten) hoorde men nochtans van het sterker om zich heen, van steeds grotere uitwassen, van het ‘gestadig was sende’ zoals men het (men ging het woord ‘vloedgolf’, waardoor de uitdrukking ‘het getij keren’ eerst minder vaak en dan verbeterer), men begon (steeds hopelozter) pogingen om een einde (om paal en perk) aan iets wat alles in zijn stroom scheen te zullen, men nam zijn toevlucht tot” [idem:36/idem:84]

In het verhaal waarin deze passages voorkomen, is er sprake van “strijd”, “troepen” en betogingen, maar net als in het geciteerde gedicht over de vlaggensamenscholing uit *Een Kooi van Licht* (cf. supra) ligt die strijd ook hier voor Insingel zelf niet in luidruchtig straatprotest.⁴⁸ Ook op het vlak van het maat-

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

schappelijk protest kan de schrijver zich alleen maar met taal engageren. Geen vlaggengezwaaï of opstandig geroep voor hem, maar wel geduldig geanalyseer van de taal van de macht. De slotfrase van het boek is veelbetekend: “men vond nog alles lang niet vanzelfsprekend”. [idem:37/idem:85] Deze combinatie van lichte verontwaardiging (wat niet vanzelfsprekend is wordt betwist) en blijvende verwondering (omdat het niet vanzelf spreekt) lijkt ook de auteur van deze boeken te motiveren. Dat Insingel zijn boek *Modellen* noemde was dan ook niet toevallig; die titel verwijst niet alleen naar het werken met tekstgenererende basisschema’s (zoals een reeks onderling licht verschillende auto’s gemaakt wordt naar één model), maar ook naar de voorbeeldfunctie die het zou kunnen hebben.⁴⁹ Net als Daniël Robberechts in zijn totaaltekst, probeert ook Insingel de lezer een soort van leesmacht te bezorgen door hem of haar inzicht te verschaffen in de retorische valkuilen en sluiptwegen van (het denken in) de taal. Die voorbeeldfunctie van de ‘Modellen’ speelt ook nog op een ander vlak; juist omdat de dichter zich niet laat beperken tot het mimetisch weergeven van de realiteit, kan hij met taal een proefwereld opbouwen, waarin gedachtenexperimenten kunnen gebeuren. Wat voor buitenstaanders op wereldvreemd artistiek escapisme lijkt, is voor de auteur zelf een doordachte vorm van maatschappelijk denken én handelen:

Verbanden binnen het materiaal zoeken i.p.v. verbanden tussen materiaal en werkelijkheid betekent niet noodzakelijk: zich van die werkelijkheid afkeren; het kan betekenen: de vergroting van de mogelijkheden van de werkelijkheid (van de actieradius van de mens) voorafbeelden en stimuleren door het ‘oefenen op het droge’ wat het artistieke produceren is. (taal-baar – denk-baar – doen-baar)
[Insingel 1981:108]

In zijn volgende, losbladige bundel *Posters* (1974) wordt geprobeerd die ambitie in verschillende opzichten zeer concreet waar te maken. Niet alleen zijn de teksten als posters afgedrukt (waardoor ze als muurkranten zouden kunnen dienen en dus een groter publiek kunnen bereiken), de retoriekanalyse gaat in de meeste van de gedichten onverminderd voort. In ‘het oude het sympathieke’ wordt via woordassociaties de primauteit van de vernieuwing en modernisering ter discussie gesteld; juist “het oude” en “het sympathieke” blijken mooi, geliefd en (dus) beter te zijn. [Insingel 1990:90] Hetzelfde gedicht laat echter ook een heel andere lectuur toe, waarin juist de spontane link tussen “oud”, “vertrouwd” en “beter” beschouwd wordt als een conservatieve reflex. Dezelfde dubbelzinnigheid wordt nog veel explicieter politiek geladen in de tekst die begint met het vers “met geheven hoofd”. Per regel komt daar een woordgroep bij, tot er na een tijdje een beschrijving ontstaat van een koen marcherende jeugdbeweging: “met geheven hoofd en in rechte rijen en met wapperende vaandels en flink op stap en met schallende liederen en in frisse uniformen”. [idem:92] Daarna wordt de tekst steeds verder uitgebreid, maar tussendoor vervangt de auteurs soms ook woordgroepen door bijna-synoniemen (“rechte rijen”, bijvoorbeeld, wordt “in gesloten gelederen”). Door die kleine transformaties te laten accumuleren, is de eerder geciteerde tekst een twintigtal regels verder veranderd in: “met geheven hoofd en in gesloten gele-

deren en achter de standaard aan en in marstempo en met dreunende liederen en in gevechtskledij”. [ibidem] En nog eens zes varianten later staat er: “met grijzende gezichten en als een bende en achter mensen aan en in loop-pas en met gebrul en gelal en met bloed bespat”. [ibidem] Zo slaagt Insingel erin om op subtiele manier aan te geven hoe een op zich als gewoon ‘gezond’ ervaren en zeer Vlaams tafereel (de scouts op tocht, zeg maar) kan verglijden en uiteindelijk ontsporen richting een zonder meer fascistoïde activiteit. Of in Chomskytermen gesteld: Insingels transformationele generatieve poëtica tracht de *deep structure* van taaluitingen en ideologieën bloot te leggen. De inherente paradox waarop de westerse kapitalistische democratieën gebaseerd zijn, wordt op een gelijkaardige manier ‘aangetoond’ door een volgehouden heen- en weergeschuif met de begrippen “stabilisering”, “ontwikkeling” en “vooruitgang”. [idem:95] De hele maatschappijstructuur staat inderdaad in dienst van de voornamelijk wetenschappelijke ontwikkeling en industriële vooruitgang, maar de onvermijdelijke schokken die deze evoluties met zich meebrengen, worden doorlopend miskend en verdrongen door een samenleving die uiteindelijk alleen maar rust en stabiliteit wil. Door het gegoochel met woorden lanceert Insingel voorts onder meer de suggestie dat de “ontwikkeling van de wetenschap” best wel eens “de stabilisering van de vooruitgang van de mens” zou kunnen impliceren. [ibidem] En in die context betekent stilstand uiteraard zoveel als achteruitgang. Ook hier zijn vorm en inhoud zodanig op elkaar afgesteld, dat deze maatschappelijke beweringen altijd ook een poëtische lading dekken. Volgens Erik Slagter stelt Posters “de stabilisering in ontwikkeling en de verandering in vooruitgang aan de orde”. [Slagter 1984:15] Dat is inderdaad wat er ook formeel gebeurt in deze posterbladen: herhaling en variatie leiden tot zichzelf ontwikkelende tekstregels, maar door het vastleggen van de woorden ontstaat uiteindelijk ook hier toch weer een stabiele (blijvende) tekst (cf. supra).

Door zelf als dichter even experimenteel te werk te gaan en door in deze bundel bijvoorbeeld ook uitgesproken geometrische constructies als ‘tekst’ te presenteren [idem:103], toont Insingel zichzelf natuurlijk evenzeer als vooruitgangskunstenaar. De kunstenaar wordt door hem geacht ‘bij’ zijn tijd te zijn. Zijn uitdrukkelijk uitgesproken verwantschap met en studie van dichtende, componerende en (taal)filosofische tijdgenoten als Helmut Heissenbüttel, Ernst Jandl, Iannis Xenakis, Steve Reich, Roland Barthes, Noam Chomsky en Marshall McLuhan wijzen op een uitdrukkelijke wil om op de eerste linies van zijn eigen tijd te schrijven. Het isolement van Gilliams in de Nederlandse literatuur wijt Insingel uitdrukkelijk aan het feit dat hij “in zijn literaire lijn, ongeveer de enige was die (zoals b.v. een Van Ostaijen) bij was.” [idem:31] Dat hij de enige Vlaming was die in de jaren zestig en zeventig “bij” was kan niet gezegd worden (onder meer bij De Vree, De Wispelaere en Bousset komen in deze periode gelijkaardige namen voor), maar zijn plaats ver buiten de literaire *main stream* heeft Insingel natuurlijk wel degelijk te ‘danken’ aan deze experimentele en filosofische inslag in zijn werk.⁵⁰

Naar het eind van de jaren zeventig kwam er nog een extra reden bij voor die wat eenzame positie; zelfs critici die hem aanvankelijk gunstig gestemd waren, begonnen zich af te vragen of Insingel niet vast was komen te zitten in zijn eigen trukendoos.⁵¹ Of hij, met andere woorden, eigenlijk niet altijd het-

werken
in serie

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

zelfde aan het doen was. Conceptueel gezien had Insingel geen probleem: van de keuze van zijn pseudoniem tot de vorm én inhoud van zijn gedichten was de cirkel(beweging) een vast element geweest. Als de mens én het kunstwerk gedoemd zijn om in een cirkel te blijven ronddraaien, waarom zou van een kunstenaar dan verwacht mogen worden dat hij telkens iets anders doet? Met die uitleg stelde Insingel zichzelf echter niet tevreden. “Je wordt al heel snel je eigen akademisme, wat een spookbeeld voor mij is,” verklaarde hij. [in Flamend 1984:9] In opstellen als ‘Begeleidende verschijnselen’, ‘Spelen met de wet’ en ‘Het ogenschijnlijke verschil’ zou hij uitvoerig ingaan op deze kwestie. Conform zijn strikt autonomistische standpunt poneert hij dat in het avant-gardistische kunstwerk “de regels uit het spelen zelf [ontstaan]”, zodat ze “voor geen tweede spel gebruikt [kunnen] worden”. [Insingel 1981:82] Met andere woorden: er is niet zoiets als een vast procédé dat door de kunstenaar kan worden toegepast. Elk individueel kunstwerk wordt geacht enkel en alleen aan zijn eigen wetten te voldoen. Dit is dus een zoveelste variant van wat ik naar aanleiding van Van Ostaijen ‘noodzaak 2’ noemde, de louter formele noodwendigheid die ervoor zorgt dat een kunstwerk een bepaalde vorm heeft en geen andere (cf. 2.2.1, 2.2.2.2, 2.5, 5.4, 5.5). Een vluchtige blik op Insingels verzamelde gedichten volstaat echter om het vermoeden te wekken dat dit in zijn geval toch vooral een theoretisch a priori is. Van de cirkelreeks in *Perpetuum mobile* tot de algoritmische tekstblokken in *Modellen en Posters* valt op hoe hij gelijkaardige mallen gebruikt voor de verschillende teksten. Insingel is zich van deze indruk bewust. Hoewel hij ervan uitgaat dat elk avant-gardistisch kunstwerk “onberekenbaar” is, beseft hij dat dit “ongewone werk verrassend overzichtelijk” overkomt, ja zelfs als “de uitdrukking van starheid [...] en van steriliteit, van law and order.” [idem:101] Die indruk wijt de auteur aan een bevooroordeelde, ideologisch bepaalde opstelling. [idem:103] Oosterse tapijten zijn op het eerste gezicht even voorspelbaar gelijk, maar bij hun beoordeling speelt dat geen enkele rol; ze worden met een ander verwachtingspatroon benaderd. De kunst- en literatuurliehebber moet met eenzelfde (dus: gewijzigde) instelling de vermeende procédékunst benaderen en op zoek gaan naar juist die elementen die het werk toch weer uniek maken. Niet “het ontcijferen (het consumeren)” van het kunstwerk moet daarbij centraal staan, maar “het beschouwen (het verwijlen)”. [ibidem] En in die beschouwing van het werk van Insingel staat – gezien zijn geschetste circulaire opvattingen (cf. supra) – de verhouding tussen herhaling en variatie vanzelfsprekend centraal. “Kunst kunnen maken is kunnen herhalen, d.i. kunnen herhalend veranderen. (Men werkt altijd in een context, kunstig werken is de context wijzigen.)” [idem:108] Dat is dus het opzet van Insingel: binnen de onvermijdelijke circulariteit van zijn werk, de baan, de koers telkens weer met een fractie van een graad wijzigen.

In zijn volgende bundel, *Het is zo niet zo is het* (1978), wordt dit gegeven uitdrukkelijk gethematiseerd. “Bepaalt in de herhaling de herhaling de verandering? / Bepaalt in de herhaling de verandering van de herhaling de / verandering?” [Insingel 1978:37/Insingel 1990:151, cursivering gb] Het eerste vers vraagt zich af of het volstaat iets te herhalen om van verandering te kunnen spreken. Strikt genomen is het antwoord ja: aangezien de context is gewijzigd, is de herhaling per definitie ‘anders’, niet-gelijk. Het tweede vers stelt

zich met dat antwoord echter niet tevreden; zou het toch niet eerder zo zijn dat net de verandering voor verandering zorgt? Ook hier vallen vorm en inhoud perfect samen; juist in de variatie die vers twee brengt (de gecursiveerde passage) wordt “de verandering van de herhaling” gerealiseerd en wordt de daar gestelde retorische vraag positief beantwoord. Dit procédé herhaalt Insingel hierna nog een keer of acht, volgens een strikt symmetrisch en chiaistisch patroon. Dit is *lyrisme à thème* in de meest letterlijke betekenis: woorden en zinsdelen uit de beginregel worden herhaald, op een andere plaats gezet, nogmaals herhaald en nogmaals verschoven. “Vorm / Vormt / Vormen,” schreef Van Ostaijen in *De Feesten van Angst en Pijn* [I:247] en dat lijkt het compositieprincipe van Insingel perfect samen te vatten: van het een komt het ander, de ene zin lokt op basis van een formeel gegeven automatisch de andere uit en samen vormen zij het uiteindelijke gedicht.

In *Het is zo niet zo is het* zit die verandering in de herhaling in vergelijking met vorige bundels onder meer in het veelvuldig gebruik van het woord “ik”. Dat lijkt vreemd voor een auteur die probeert zo autonoom mogelijk te schrijven en die bijgevolg elke directe belijdenis schuwt. Ook op dit vlak is Insingel echter een volgeling van Van Ostaijen én Gilliams. Hij combineert elementen uit hun beider poëtica en tracht door een ontindividualiseringsproces zichzelf in de tekst te realiseren. “Ik probeer in de eerste plaats mezelf te bereiken,” antwoordt hij, wanneer hem naar het doel van zijn schrijverschap gevraagd wordt. [in Vanderlinden&Van Cappellen 1987:213]⁵² En in een ander interview benadrukt hij dat dit enkel kan door het biografische ik zoveel mogelijk uit de tekst te verwijderen: “Ik wil mezelf wegcijferen in de tekst, als ultieme reddingspoging van mezelf in de tekst. Ik kan maar ver-tekst bestaan in de mate waarin ik mezelf in de tekst opgelost heb.” [in Flamend 1984:5] In het openingsgedicht van de genoemde bundel lijkt dat proces volop aan de gang:

Ik is niet het juiste woord.
Ik vind niet het juiste woord.
Ik zoek niet het juiste woord;
Ik wil niet het juiste woord.
Ik wil juist ik.

Ik wil het juiste ik.
Het juiste ik is niet ik.
Het juiste ik is als het juiste woord.
Ik wil het juiste woord.
Ik zoek het juiste woord.
Ik vind het juiste woord.
Ik.
[Insingel 1978:7/Insingel 1990:121]

Aan “ik” valt dus niet te ontsnappen. De dichter weet dat “ik” niet het juiste woord is, maar dat neemt niet weg dat hij toch precies die/dat “ik” wil. En dat ik kan alleen maar door wegcijfering bereikt worden (“Het juiste ik is niet ik”). Het antwoord op de vraag hoe dat ontindividualiseringsproces tot een goed einde kan worden gebracht, verleent ook aan dit gedicht een metaka-

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

rakter: “Het juiste ik is als het juiste woord.” De formele precisie die Insingel toepast in de poëzie geldt dus ook in deze ego-kwestie. En het zal niet verbazen dat die precisie bij hem uiteindelijk ook hier naar een cirkel leidt. Het gezochte, juiste woord is, zo blijkt in het slotvers, “ik”. Of om het met een ambivalente Insingel-cirkelformulering te zeggen: het ik verschijnt dus door het te verbannen verschijnt het dus.

De cirkel is de figuur die alles bij elkaar houdt in het werk van Mark Insingel. De woorden vinden in de ‘singel’ hun plaats en door de aard van die vorm zijn ze allemaal op elkaar aangewezen; haal er een uit en de cirkel is gebroken. “Ik twijfel aan een dichter = ik twijfel aan de onvervangbare samenhang van zijn woorden (hun ‘affiniteiten’, hun ‘contact’),” schrijft hij in een van zijn opstellen. [Insingel 1981:106] Een dichter overtuigt dus niet op basis van het verband tussen de gevoelens & gedachten die hij in zijn gedichten uitspreekt en de gevoelens & gedachten die hij in het ‘echte’ leven heeft. Een dichter overtuigt wanneer de woorden die hij gebruikt de indruk wekken noodzakelijk samen te horen. Dit kernpunt van elke autonomistische poëtica – hoe moeilijk ook te bewijzen – vond Insingel bij Van Ostaijen terug. En daarmee was ook die cirkel rond.

Paul de Vree: concreet & geëngageerd

Het traject van Paul de Vree, intussen, nam steeds scherper de vorm van een pijl aan: steeds verder, recht het bruisende hart van de avant-garde in. Maar tegelijk was er bij hem toch ook altijd een pijl die resoluut de andere kant uitging, terug naar het verleden. Hoewel de moderne kunst in Vlaanderen op het einde van de jaren vijftig veel minder tegenstand ondervond dan voorheen, bleef hij immers de noodzaak voelen om zijn *aparte* manier van werken historisch te legitimeren. De bronnen van de hedendaagse kunst werden bijgevolg grondig onderzocht. “[E]en offensief moet worden ingezet voor de betere kennis van Benn en het Sturm-expressionisme,” luidt een typerende frase. [De Vree 1958b:39] Zelf zou hij meer dan zijn steentje bijdragen, want in *De Tafelronde* bleef hij onvermoed publiceren over de historische avant-garde. Dat Van Ostaijen in dat onderzoek een centrale plaats innam, verwondert niet. “De hedendaagse Vlaamse literatuur begint in 1921,” bloklettert hij, en daarmee bedoelt hij: de hedendaagse Vlaamse literatuur begint met *Bezette Stad*. Met dat werk immers voltrok zich ook hier “de breuk met het verleden”. [ibidem] Het was een formele breuk geweest, maar ook de mentaliteit was grondig veranderd. Om dat te illustreren plukt De Vree uit zijn stilaan indrukwekkende archief een tekst van Walter Jens uit 1918. Hij vindt er een bijna “Einsteiniaanse formule” om de breuk te visualiseren: “Ik ↔ Is”. “Het bijna nog autoritaire absolute burger-Ik [...] vervalt tot de onzekerheid van het democratische Zijn.” [ibidem] In de ontindividualiseringstendens bij Van Ostaijen zag De Vree een voorafspiegeling van de Beckettiaanse mens. Zijn avant-gardistische bekommernissen waren dus niet louter op de formele kant van het kunstwerk gericht. Het interessante aan De Vree’s evolutie in de jaren zestig is dat hij zowel inhoudelijk als formeel radicaliseert. En ook op de weg die hem naar de politiek geladen concrete poëzie voert, wordt hij door Van Ostaijen begeleid. Zijn bekendste Van Ostaijenpublicatie uit deze periode is wellicht ‘paul van ostaijen en het dadaïsme’, dat hij samen met Henri-Floris Jespers’ Van Ostaijennotities (cf. 6.2) zal bundelen tot het Galgeboekje *Paul van Ostaijen*

(1967). Een jaar eerder had De Vree al in *De Tafelronde* verslag gedaan van zijn literair-historisch onderzoek. *Dada's Berlinale* stond er in grote letters op het omslag en daaromheen getikt (als in zijn 'typogrammen', cf. infra) woorden als "paul van ostaijen", "club dada", "asta nielsen" en "alles ist wurscht". Binnenin stonden teksten over Van Ostaijens Berlijnse periode en zijn relatie tot het tijdschrift *De Driehoek*. [De Vree 1966] Dat zijn de polen waartussen De Vree's onderzoek zich afspeelt: het dadaïsme en de beeldende kunsten. Die aspecten van Van Ostaijen waren op dat moment nog niet echt onderzocht. Aangezien Borgers' monumentale *Documentatie* over Van Ostaijen pas in 1971 zou verschijnen, waren De Vree's stukken over de Berlijnse periode dan ook in velerlei opzichten revelerend. Hij citeerde uitgebreid uit de correspondentie van Van Ostaijen en schetste zijn contacten en ontwikkeling. Maar ook zijn eigen *dada's* waren duidelijk aanwezig. Zo citeert hij instemmend de uitspraak van Kant die stelt dat het "Kunstwerk ein Universum aus eigenem Recht" is; het is "de grondtrek van de moderne kunst, in casu het esthetisch idealisme". [De Vree 1967:9] De moderne kunstenaar moet zich dus niet langer laten leiden door de realiteit, maar kan in zijn kunstwerk zélf, *autonoom* die realiteit bepalen. Dat is het bekende verhaal. Intrigerender is het feit dat De Vree een weinig gemarkeerd zinnetje uit een brief aan Georges Marlier beschouwt als "het eigenlijke literair en kunsttestament van Van Ostaijen." [idem:71] Het betreft een laatste, bijkomende commentaar op de instelling en de kwaliteit van de Vlaamse dichters. Nadat hij hen heeft verweten nog altijd vast te zitten in het humanitaire en zich te weinig bezig te houden met de techniek, stelt hij: "Ils ne regardent pas les arts sur un même plan." [in Borgers 1971:400] Van Ostaijen bedoelt: ze denken te eenzijdig literair, ze zien niet dat de ontwikkeling in de andere kunsttakken ook hen kan inspireren. De reden waarom juist dit voor De Vree een cruciaal element in Van Ostaijens erfenis blijkt te zijn, kan worden afgeleid uit de teksten die hij zelf schrijft over poëzie in deze periode. Daarin legt hij namelijk zélf voortdurend verbanden tussen literaire en plastische ontwikkelingen. In 1962 publiceert hij het meer dan dertig bladzijden tellende artikel 'De avant-garde. Plastisch-Poëtisch'. Hij had eerder al wel eens aanzetten gegeven in die richting (cf. 5.4), maar nu was het echt zo ver (hij schreef het trouwens met zoveel woorden): dit was zijn 'Proeve van parallellen tussen moderne beeldende kunsten en moderne dichtkunst'. In dat essay had Van Ostaijen proberen aan te tonen dat er, ondanks wat Van de Voorde daarover had beweerd, wel degelijk een verband was tussen bepaalde vormen van expressionisme in de plastische kunsten en in de poëzie (cf. 2.5). De Vree breidt dat verhaal in twee richtingen uit: hij geeft extra voorbeelden van invloedrijke relaties tussen schilders en dichters in het interbellum (Seuphor en Mondriaan, Apollinaire en de kubisten, Cendrars en Delaunay) én in zijn eigen tijd (Claus en Appel, Michiels en Fontana, Largot & Van Bruggen en Verheyen...). Allemaal gevallen waarin de beide kunsttakken elkaar geïnspireerd hebben. Veel meer dan opsommen doet De Vree echter niet en dus kun je de vraag stellen waarom hij hier zoveel aandacht aan besteedt. Zijn eigen poëzie vanaf halverwege de jaren zestig geeft het antwoord. Het was in de kringen rond G58 een trend geworden om gedichten te visualiseren (cf. 5.5) [De Roover 1989:179] en vanaf 1963 werd ook in *De Tafelronde* veel aandacht besteed aan allerlei vormen van visuele (c.q. concrete)

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

poëzie. In zijn kort historisch overzicht van die nieuwe poëzie, *Poëzie in fusie*, legt De Vree uit waar die belangstelling vandaan kwam. Volgens hem was rond 1960 het tijdperk van de abstracte kunst afgelopen. Dat impliceerde echter geen terugkeer naar de figuratieve, maar wel een ontwikkeling naar een concrete kunst. Kunstenaars begonnen immers steeds vaker gewone, concrete objecten in hun werk te integreren: muziekinstrumenten, tafelgerei, gescheurde affiches en zo meer. [De Vree 1968b:11] Dat was op zich niet nieuw natuurlijk. De kubisten hadden dat ook gedaan. En daar zat wellicht de sleutel tot het hele verhaal: misschien had Apollinaire wel bij hen inspiratie opgedaan voor zijn relatief concrete gedichten in *Calligrammes*? Proeve van parallellen. Een halve eeuw later gebeurde dus hetzelfde: zich baserend op ontwikkelingen in de beeldende kunst én op historische voorbeelden uit het futurisme en het dadaïsme, begonnen de dichters opnieuw de concrete elementen van de taal (de materie, de letters) uit te buiten. Zo ook Paul de Vree. En eens te meer deed hij dat alles, in een Vlaamse context, op gezag van beschermheilige Paul van Ostaijen. Toen hem in 1966 in een interview voor *De Standaard* gevraagd werd hoe hij eigenlijk tot de concrete poëzie was gekomen, antwoordde hij: “Eigenlijk door Van Ostaijen en door zijn *Bezette Stad*. Veertig jaar geleden heb ik al geschreven: de enige weg is de weg van Van Ostaijen, dat was toen al een bekenenis tot de avant-garde [sic]. In 1938 was in Vlaanderen het experiment als zodanig dood door de dood van Van Ostaijen. Ik ben op diskursief gebied verder gegaan, met een duidelijke voorkeur voor de vorm. Vandaar ook het tijdschrift *Vormen* waarvan ik redacteur was. Maar in onze tijd moet vorm gelijk zijn aan zijn en zin.” [in Enzink 1966]⁵³ Dat laatste was voor de krantenlezer wellicht onbegrijpelijk, maar in het licht van de eerder geciteerde “Einsteiniaanse” theorie wordt het duidelijker: kunst ging niet over het “Ik”, maar over het “Is” (het “zijn”, dus). En conform de basispremissie van de moderne kunst was precies de vorm de betekenis (“zin”). Vandaar ook de titel van De Vree’s bundel uit deze periode (1968). “Ik noem mijn eigen gedichten uit de allerlaatste tijd dan ook *Zimprovisaties*. *Zimprovisaties* lijken op de *Calligrammes* van Apollinaire, maar terwijl er bij Apollinaire meer sprake is van een naturalisme in de vormgeving, berust onze typografie op een vinding, een trouvaille. Ik streef zelf meer naar een op-artige typografie, konstruktief gebouwd.” [in idem] Dat *Calligrammes* voorname-lijk uit naturalistische (of iconische) afbeeldingen zou bestaan is een taai misverstand, zo bleek uit onderzoek. Ook de Franse dichter ‘vindt’ én construeert in deze bundel (cf. 2.2.2.2). Hoe dan ook: De Vree vindt – vertrekkend vanuit de typografische experimenten van Mallarmé, de futuristen, de dadaïsten, Apollinaire, Van Doesburg/Bonset en Van Ostaijen – halverwege de jaren zestig aansluiting bij een internationale stroming die sinds 1955, via dichters als Eugen Gomringer, Haraldo & Augusto de Campos en de later vooral als beeldend kunstenaar bekend geworden Öyvind Fahlström, had geprobeerd om een geobjectiveerd tegengewicht te ontwikkelen voor de eindeloze stroom ik-betrokken lyriek. Het gedicht wordt dus concreet. In het extreemste geval impliceert dat de totale bevrijding van welke semantische of syntactische elementen ook in de taal. [Kostelanetz 1993:45] Op dat moment gaat de poëzie dus eigenlijk op in de beeldende kunst en vice versa: poëzie in fusie. Hoewel De Vree, zelfs internationaal, wordt gerekend tot de meest ‘zuivere’ beoefenaars

van de concrete poëzie [ibidem],⁵⁴ heeft zijn werk uit de jaren zestig en zeventig vaak evenveel eigenschappen van klank- en vooral visuele poëzie.⁵⁵ Hoe moeilijk het is een heel strikt onderscheid te maken (op zich is dat overigens ook niet zo belangrijk), blijkt uit de weinig consequente indeling die De Vree in zijn *Verzamelde gedichten* zelf maakte in ‘Audio-visuele gedichten’, ‘Concrete gedichten’, ‘Typogrammen’ en ‘Visuele gedichten’ (allemaal onderdelen van de bundel *Zimprovisaties*).

Vooraf de eerste categorie bevat teksten die erg op *Bezette Stad* en sommige *Nagelaten Gedichten* van Van Ostaijen lijken. Dat ‘audio-visuele’ is niet onlogisch, aangezien het auditieve aspect van de typografie bij Van Ostaijen zelf ook centraal stond (cf. 2.2.2.2). ‘Ritmisch kind’ is – conform de titel – een erg ritmisch kindergedicht met een hoog aftelrijm- én *lyrisme à thème*-gehalte; toch bevat het ook heel duidelijke culturele referenties, aan de schilder Paul Klee, de jazzmuzikant Dave Brubeck én Van Ostaijens ‘Boere-charleston’:

[...]

dons in daver van dans
 dave in het teken van klee
 dave in het beekje van bru
 bru-beckje
 klee-trekje
 bru-beckje

dave in de drum
 in de dons van trom
 van rom plom
 plommmmm

[...]

[De Vree 1979:274]

De volgende gedichten in deze reeks bevatten veelal varianten op hetzelfde schema, maar wel steeds met een ander thema. Soms gebeurt dat in verschillende lettertypes (‘Riviera’), soms met een weinig geïnspireerde typografische inslag (‘Kids’, ‘Popcorny’). ‘April am rhein’ is een van die gedichten waarin De Vree Van Ostaijen op het eerste gezicht zodanig plagieert, dat het zo *génant* wordt als enkele decennia eerder bij Brunclair (cf. 3.1) [idem:279] – zie afbeelding op blz. 946. Het thema van het gedicht is van een verbijsterende banaliteit en ook de woordspelingen zijn te flauw voor woorden; toch is dit gedicht niet zo derivatief als het lijkt. Dit is namelijk geen *lyrisme à thème* met een wals-, polka- of charlestonritme; dit is – het staat er met zoveel woorden en het blijkt ook uit de repetitieve frasering van het basisthema – een literaire *blues*. Het stompde ritme waarin telkens een frase wordt herhaald (“het regent”), gevarieerd (“regen”) en vervolgens uitgebreid (“regenzilver in de rij”, “op de luiken van de aken op de rij”), inclusief het arme rijm (rijn-rijn)... allemaal zijn het kenmerken van de *bluessong*. Dat de dichter op het einde niet alleen het woord “blues” opneemt (als woordspeling ook, na “boezems van de bloezen”), vervolgens naar een (uit de *blues* gegroeide) jazz-klassieker verwijst (blues in April -> ‘April in Paris’) en in de laatste strofe de

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

april am rhein

het regent regen regenzilver in de rij
 regen op de luiken van de aken op de rij
 regen op de daken en
 de bloesems en
 de draken
 de boezems en
 de rokken en
 de ruiten van de trein
 de regen in april doet water in de wijn
 de regen bleekt de bloesjes in de weiden langs
 de rij

 de trein rijdt in de regen
 de regen in de rij
 het regent in de regen rijkastelen
 waarin de ridders zich ruïneren
 en vervelen
 vervelen en ruïneren

 in de regen
 terwijl de knechten
 in de regen met de boezems spelen
 van meiden in de weiden langs de rij
 het regent regen regenbloeiend in de bomen
 het regent regen regenzilver in de stroom
 het regent bloesems op de boezems van de bloezen
 het regent b l u e s in een april am rhein
 am rain

 de trein rijdt in de regen
 de regen in de rij
 rij
 rijn
 rain
 rail

 reben

vorige thema's zeer summier herneemt, wijst allemaal in dezelfde richting. En, ten overvloede, dat de woordassociatie via "rijn" naar "rain" en "rail" gaat, past eveneens in het bluesidoom, dat ondermeer gekenmerkt wordt door een hele subcategorie *train songs*.⁵⁶ De Vree probeert hier dus – net als Van Ostaijen eerder – een muzikale vorm te verzoenen met de poëzie en tegelijk bedenkt hij ook een aan de tijd aangepaste variant van een gedicht als 'Koorts-deun' van Van de Woestijne, dat evenzo van dit weinig-wereldschokkende motief vertrok ("t Is triestig dat het regent in den herfst / dat het moe regent in den herfst, daar buiten" [Van de Woestijne 1948:31]). Het auditieve

element is hier dus uitermate belangrijk, maar dat het precies dit bluesritme heeft, dankt het gedicht aan zijn visuele (typografische) weergave. In de tweede categorie, de concrete gedichten, komt De Vree nogmaals terug op dit thema. Eén van de gedichten heet “het is overal even triestig als het regent”. Die zin wordt zestien keer herhaald, maar met telkens de begin- en slotletter van het vorige vers minder [De Vree 1979:285]:

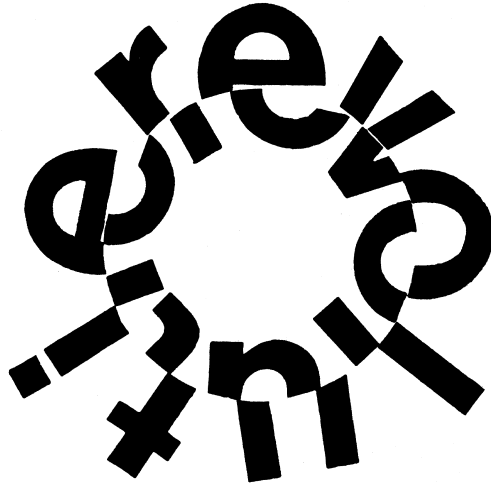
het is overal eventriestig als het regent
et is overal eventriestig als het regen
t is overal eventriestig als het rege
is overal eventriestig als het reg
s overal eventriestig als het re
overal eventriestig als het r
veral eventriestig als het
eral eventriestig als he
ral eventriestig als h
al eventriestig als
l eventriestig al
eventriestig a
ventriestig
entriesti
ntriest
tries
rie

Het resultaat is dus een driehoek die je, met enige goede wil, kunt interpreteren als een regendrappel. Aangezien hier duidelijk nog semantische en syntactische elementen een rol spelen, is dit – strikt genomen – geen echt concreet gedicht. Dat geldt ook voor andere teksten in deze reeks; ‘Steen’, bijvoorbeeld, waar het telkens herhaalde woord “steen” een muur vormt waarin één holte de afwezigheid van zo’n steen suggereert; die ontbrekende steen ‘kleeft’ onderaan de muur. [idem:283] Of ‘Cimetière’, waarin met een letter ‘t’ een kruis/grafsteen wordt gesuggereerd. [idem:289] ‘Typogrammen’ bevat tekeningen zoals in *Calligrammes*, maar deze zijn heel duidelijk met een tikmachine vervaardigd (typen -> typogram).⁵⁷ Zo maakte De Vree met ‘Vietnam’ een typografisch ontwerp dat vaag lijkt op de vlag van dat land [idem:292] en met ‘Tingeling’ een speelse machine als hommage aan Jean Tinguely, de al even speelse meester van de kinetische kunst. Andere

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

ontwerpen waren dan weer ironisch (met INRI-letters gemaakte kruisen die gevraagd worden als Christus te verrijzen, in ‘Debout les morts’) of sarcastisch (een leger-tank die op een zuil staat die gevormd wordt door de woorden “Pacem in teris”, in het gelijknamige gedicht).

De afdeling ‘Visuele gedichten’ – oorspronkelijk uit de toepasselijk *Poëzies* getitelde bundel (1971) – maakt haar naam helemaal waar. Zo is er ‘Telonius [sic] Monk’, waarbij de letters van de naam van deze beroemde jazzmusicus de zwarte en witte toetsen van een piano vormen [idem:301], en het semiotisch erg gecompliceerde ‘Revolutie’ [idem:303].



Strikt genomen is hier slechts een beperkte transformatie doorgevoerd: het woord “revolutie” is in een cirkel afgedrukt en de onderkant van elke letter is telkens, met de klok mee, een tikje verschoven (dat is op zich al een ‘revolutie’, een omwenteling). Het resultaat is dat die ‘onderkanten’ samen een cirkel vormen en dat daarop stukken van letters gegroeid zijn. Andere interpretaties zijn legio: de revolutie is gegroeid vanuit de situatie op de (bolvormige) aarde; de revolutie is geen kortstondig, maar een eeuwigdurend proces (er is geen begin en geen eind aan een cirkel); de revolutie is gedoemd in een vicieuze cirkel te blijven ronddraaien... Maar ook: de revolutie verkracht de taal (de letters zijn immers gescheurd). En dan is er ook nog een metalectuur mogelijk: met dit soort gedichten heeft de dichter geprobeerd een revolutie in de poëzie te forceren.⁵⁸ Deze tekst stamt overigens uit het ‘revolutiejaar’ 1968, toen op verschillende plaatsen in Europa en Amerika studenten, intellectuelen en (soms) arbeiders in verzet kwamen tegen de gevestigde orde. De Vree’s bijdrage riep niet meteen op tot stenengooien, maar was een gelaagd commentaar op het maatschappelijk gebeuren. Het was dus, op zijn zachtst gezegd, ongenueanceerd van Ernst Bruinsma om over de late De Vree te beweren dat die zichzelf

gerecycled had tot een “formalistisch modernisme, dat zuiver talig zou zijn, abstractie zou maken van een even contingente als bedrieglijke historische werkelijkheid en zich zogenaamd aan elke ideologie zou onttrekken.” [Bruinsma 1998:9] De Vree was weliswaar – en dat was inderdaad het grote verschil met Boon – veel minder gefocust op concrete gebeurtenissen en evoluties, maar dat maakte hem nog niet tot een onmaatschappelijke formalist. Ik zie niet waarom zijn vorm van engagement niet legitiem zou zijn.

Dat dit engagement geen modieuze bevlieving was, blijkt ook uit andere late teksten in de *Verzamelde gedichten*. Op het eerste gezicht inderdaad ‘louter formalistisch’, verbergen ze vaak een politieke inhoud. Ook in de bundels die in het verzameld dichtwerk na *Zimprovisaties* zijn geplaatst, lopen de verschillende types tekst (concreet, visueel, auditief) door elkaar. In *Explosities* (1966), bijvoorbeeld, bestaat ‘Love’ heel duidelijk uit de verspreiding op het blad – als in een explosie, jawel – van de letters l o v e. [De Vree 1979:306] De semantische laag is hier dus nog duidelijk aanwezig. Dat geldt veel minder voor de volgende gedichten – ‘v’ en ‘v’) – die enkel bestaan uit volgens een schijnbaar arbitrair patroon geplaatste letters/tekens ‘v’ en ‘)’. [idem:307-308] Dit zijn dus concrete gedichten, volgens de strikte definitie. ‘Spring’ en ‘April in Paris’ vallen dan weer veeleer in dezelfde categorie als ‘Love’. [idem:309-310] In de *Verzamelde gedichten* volgt hierop een reeks ‘Teksten’ die zo in *Bezette Stad* had gekund. ‘Dien Bien Diem’ heet de eerste [idem:312-zie afbeelding op blz. 950] – een (gezien de typografie van de oorlogsbundel *Bezette Stad* zeer toepasselijke) verwijzing naar de slag om Dien Bien. In die Vietnamese stad werd tussen 13 maart en 7 mei 1954 een beslissend gevecht geleverd in de eerste oorlog om Indochina (1946-1954) tussen de Fransen troepen en de Vietnamese communisten die naar onafhankelijkheid streefden. Het Franse verlies in Dien Bien leidde rechtstreeks tot de opdeling van het land in een communistisch noorden en een kapitalistisch zuiden en zo, indirect, tot de Vietnamoorlog uit de jaren zestig en zeventig. [Encarta 1998] Het gedicht zelf bevat talrijke referenties aan de oorlogssituatie en vooral aan de manier waarop godsdienst en taal als propagandamiddel worden ingezet. De Vree heeft het hier over “gekruisde” en “gekruisigde” woorden en zet die woorden zelf ook in een kruisvorm; hiermee wordt dus niet alleen de situatie beschreven waarin de woorden op het blad staan, hij geeft zo ook commentaar op het ge- of misbruik van religieuze kwesties in de oorlog,⁵⁹ én op het feit dat in een oorlog de taal altijd één van de eerste slachtoffers is. Deze zeer met *Bezette Stad* verwante teksten van De Vree verschillen in één belangrijk opzicht van het ‘origineel’; waar Van Ostaijen op zijn manier een narratieve lijn trekt (beleg-bezetting-bevrijding van Antwerpen tijdens de Eerste Wereldoorlog), zijn De Vree’s teksten kort en ten hoogste anekdotisch. Zo lanceert hij in ‘Kinorama’ een aantal dubbelzinnigheden over licht, kijken en bekeken worden in een context waarin hoeren en filmsterren figureren. Hij heeft het over “lichte meisjeslicht”, een “raam van bekoring” en associeert via “panoramata” over “mata-hari” naar “mata-hoeri” en de “m a t t e r HORNnnn” (waarbij wellicht *horny* moet meeresoneren). [idem:313] Bijster subtiel is het allemaal niet, maar ook deze tekst verwijst naar het werk van Van Ostaijen. Los nog van de typografische gelijkenissen zit er namelijk ook een duidelijke intertekstuele referentie aan *Bezette Stad* in. In de ‘Bedreigde Stad’-

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

dien
bien
diem

de krabbige
drabbige zin van

g
e
k
W O O R D E N
g e k r u i s t e
i
s
i
g
d
e

van

HIP HIP

HIP (o c r i s (t) i e)

de heilige scharen
schapen
scheren

G I L L E N

moord en brand
brand

BRANDEN

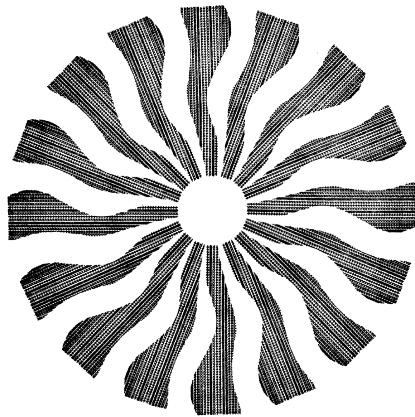
NHOE

oe-hoe
oe-hoe
OE-HOE
OE-HOE

oe-hoe

tam b o e d d h a
B O E D D H A tam b o e r t

sequentie evocert de dichter de intocht van de Duitse troepen in Brussel. “Puppchen du bist mein Augensterin,” laat Van Ostaijen ze zingen [II:32], een in die jaren bijzonder populair liedje uit de operette *Puppchen* van Jean Gilbert. [Snoeck 1977:10] Het woord “Augensterin” komt ook voor in de rechter tekstkolom boven ‘Kinorama’. [De Vree 1979:313] Dat zou toeval kunnen zijn, ware het niet dat Van Ostaijen er “Augensterin” van maakte in plaats van “Augensterin”⁶⁰ en dat De Vree die “fout” overneemt, om dan daarna in diezelfde rechter tekstkolom nog acht keer het ‘correcte’ “Stern” te geven. Dit moet dus wel een bewuste allusie zijn geweest, naar precies dat deel uit *Bezette Stad* waarin “militairhoeren” [II:33] een belangrijke rol spelen en de “keldervlucht van een bordel” [II:37] voor één van de meer hilarische passages zorgt. Ogen en perceptie spelen zoals gezegd een belangrijke rol in dit gedicht en dat geldt ook voor nogal wat andere gedichten van De Vree uit de jaren zestig en zeventig. In de eerste plaats gaat het dan uiteraard vooral over die visuele gedichten die louter optisch kunnen worden waargenomen. ‘Buildings’, bijvoorbeeld, bestaat uit de letters van dat woord ‘building’, maar dan vormgegeven als aparte flatgebouwen. [De Vree 1979:328] Nog extremer – want totaal zonder enig ‘normaal’ talig element (dus zonder letters of herkenbare interpunctietekens) – is het titelgedicht uit de in Italië verschenen bundel *Contestical Mill* (1970); met de tikmachine vervaardigde golven/sluiers vormen samen een soort zon of ventilator. [idem:331]



De bundel *Maskers* (1973) bevat een tweede soort gedichten over perceptie; het betreft hier combinaties van telkens acht Zorro-maskers waarin in de ooguit-sparing een woord(-deel) is afgedrukt. Samen delen deze symmetrisch opgestelde wijsheden mee als “who hides / him self // you he / she I? // you he / she I // who hides / him self?” [idem:336], “ben je / echt die // je denkt / te zijn // denk je / echt dat // jij je / zelf kent” [idem:342] of “you never / know me // I never / know you // we see / our selves // in each o ther”. [idem:343] In deze

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

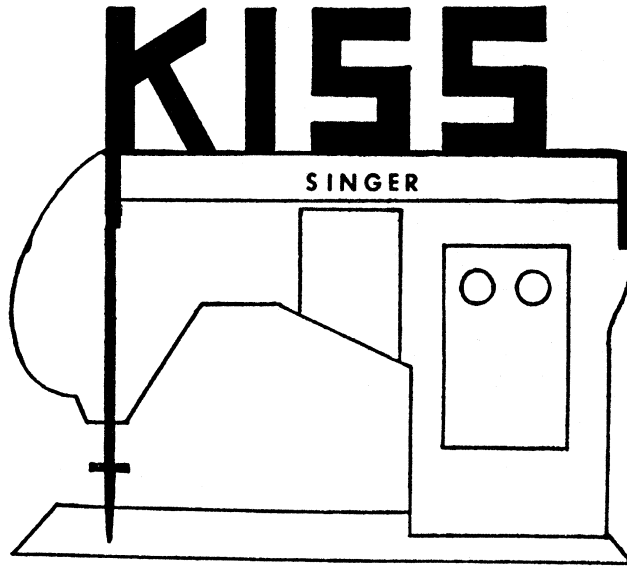
reeks lijkt het alsof de dichter een trucje gevonden heeft en dat dan tot het einde uitperst ter meerdere eer en glorie van de Bond Zonder Naam.

Dat lijkt op het eerste gezicht ook het geval te zijn met zijn veel rechtstreekser aan Van Ostaijens typografische werk herinnerende gedichten. Weinig geïmpireerde ritmische typografie kenmerkt bijvoorbeeld ‘bij de zonnebogen van Jef Verheyen’ waarin De Vree inhoudelijk bovendien ten prooi lijkt aan een Karel van den Oever-regressie (“weide van / kleurreinwijn / die ruimte en tijd / doorflonkert in dit heelal / van ZEGEBOGEN z o n / in dit betraande heelal / van het z i j n” [De Vree 1979:315]). In de genoemde afdeling ‘Teksten’ publiceert hij echter ook meer geslaagde *Bezette Stad*-varianten “waarin klank- en stemsterkte voor de realisatie in een visuele partituur is geprogrammeerd.” [Slagter 1973:340] Hier past De Vree het program van Van Ostaijen dus perfect toe en de ontwikkeling van de techniek heeft het intussen ook mogelijk gemaakt om “met gebruikmaking van variaties in de spreeknelheid, het doubleren van geluiden en verschillende stemsoorten op afwisselende toonhoogte” [ibidem] dat deel van de droom van Van Ostaijen waar te maken (cf. 2.2.2.2). Tegelijk behandelt De Vree echter ook actuele onderwerpen en springt hij op een originele manier om met de typografische mogelijkheden. In het drie bladzijden lange ‘Organon’ past hij de geijkte trucjes toe (klein, groot, vet en allerlei insprongen) om via een wirwar van woordspelingen opnieuw godsdienst en oorlog met elkaar in verband te brengen. Zo ontstaat een gelaagd semantisch kluwen dat zeer verschillende interpretaties mogelijk maakt. Door in dit gedicht over de atoombom Nederlands en Engels op een syntactisch ambigue manier door elkaar te gebruiken (“dit is de / battle-dress / of god” [idem:320]), suggereert hij tegelijkertijd dat die bom de machtigste van alle wapens is (ze is als de wapenuitrusting van God), dat de partij die dit wapen bezit de steun heeft van God (God gaf deze “battle-dress”), dat er moet gekozen worden tussen dat wapen of God, óf dat God en “battle-dress” synoniemen zijn geworden. Door deze tekst ‘Organon’ te noemen vergroot De Vree de gruwelijke ironie nog; *Organon* betekent immers niet alleen letterlijk ‘instrument’ (en zo kan het wapen natuurlijk ook bekeken worden, ‘objectief’), het is ook de naam die Aristoteles gaf aan zijn geschriften over logica (het werktuig “voor het juiste wijsgerig denken” [Störig 1985a:165]). De atoombom is in dat opzicht een voorbeeld van waar logisch verantwoord wetenschappelijk denken toe kan leiden: de dood. Het gedicht eindigt met “verbrande strot / **STOF EN WATER** / waterstof / waterstof / waterstof/[...]”. [De Vree 1979:322] Daarmee is een zoveelste vicieuze cirkel rond: *ashes to ashes / dust to dust*. Door zijn dubbelzinnigheden probeert dit gedicht tegen die ‘logische’ onvermijdelijkheid in te gaan. Het is een voorbeeld van logische perversie, een voorbeeldig anti-organon. Nog meer nucleaire dreiging bepaalt de drie bladzijden van het gedicht ‘Exodus’. Ook hier zit uiteraard een bijbelse verwijzing in, al gaat de uittocht hier niet richting heilig land, maar richting *space*. De opbouw van het gedicht is – conform de nieuwste mogelijkheden qua geluidstechniek – perfect stereofonisch. De Vree maakt dat duidelijk door – net zoals Van Ostaijen deed op het einde van ‘Bedreigde Stad’ [Bogman 1991:69-70] – woorden in een linker en een rechter kolom te plaatsen. Links weerklinkt het kinderliedje “ti ao i”, rechts “we shall overcome” (een uit de Amerikaanse ‘Civil Rights Movement’ overgewaaid protestsong), terwijl er

in het midden, in verschillende talen, wordt afgeteld (“tien / (tongklak) / neun / (tongklak)”). Terwijl het aftellen doorgaat, veranderen de woorden en gezangen rondom. Er wordt verwezen naar de “mayflower” (de naam van het schip waarmee de eerste Pelgrims in 1620 vanuit Engeland naar Amerika voeren en dus een van de symbolen van *the land of the free*, de plaats ook waar een eerste ‘grondwet’ werd getekend, de ‘Mayflower Compact’ [Encarta 1998]) en één of ander volkslied (“sings / overnight / sings overblue / swings / upskies / swings / through space / (2 x)”). [De Vree 1979:323] Er wordt afscheid genomen in St.-Franciscustermen (“adieu moeder aarde / adieu father ocean”), het kosmische reisdoel wordt omschreven (“we zijn op weg / naar het huis in de ruimte / uit andere sterrenstof / andere mineralen / ander rood dan rood” [idem:323-324]) en er blijkt “no heim no wee” meer te zijn (geen heimwee, geen pijn, maar ook geen thuis meer). Het aftellen is intussen bij “zwei” en de kern wordt bereikt (“NUCLEA / nuclea / nuclea / nuclea”). De dichter begint in het Frans te raaskallen nu, en we lijken er via de muze van de geschiedenis (“nuit de clio”) een eind aan te gaan maken (“où la mort / la tristesse n’ ont plus de pouvoir / arriver / pour voir // dans le noir de la nuit / à travers le néant de / l’histoire” [idem:324]). Het zwart en de nacht bepalen de sfeer tot – “ti ao i one / (tongklak)” – de lancering begint. Maar waarvan? En waarheen? De dichter houdt de spanning erin: “geen maan / geen venus / geen mars // is het de melkweg?” [idem:325] De Engelse commentator weet het zelf ook nog niet (“it is / it is / it is”) en intussen is ook het “TI AO I” naar het centrum van het geluidsspectrum opgeschoven. Maar waarheen? “zonder oorsprong / TI AO I / zonder herinnering / TI AO I / het nieuwe begin / TI AO I / de eerste morgen / TI AO I / de nieuwste illusie”. Waarna een laatste reeks TI AO I’s volgt, die steeds smaller wordt, tot onder aan de bladzijde blijkt dat die hele opsomming op het blad de vorm van een raket heeft aangenomen. De onduidelijkheid of het hier nu de lancering van een ruimtetuig dan wel van een massavernietigingswapen betref blijft, maar de opinie van de dichter is duidelijk: het is een “illusie” te denken dat de mens zich van zijn oorsprong en verleden kan ontdoen en opnieuw kan beginnen. De o zo “romantisch[e]” Paul de Vree [Bruinsma 1998:9, passim], blijkt hier – “de eerste morgen” – zijn *Tijd en Mens-collega’s* als Walravens als romantisch te ontmaskeren. Uiteraard past deze uitspraak ook in zijn langlopende strijd tegen de literaturopvatting van Walravens (cf. 5.4), maar het is dus, ten overvloede, niet zo dat De Vree enkel in een “autonome wereld van woorden” leefde waarin de realiteit slechts een abstractie was geworden, zoals Bruinsma beweert. [idem:113] De Vree had – en zijn ervaringen tijdens en na de oorlog zullen daar waarschijnlijk toe hebben bijgedragen – een erg scherp gehoor en gevoel voor retoriek ontwikkeld en hij verwerkte allerlei holle slogans in zijn gedichten, net zoals Mark Insingel deed (cf. supra). Het gedicht waarmee hij in 1979 zijn *Verzamelde gedichten* besloot is een laatste getuige van die instelling én tegelijk ook een zowel qua vorm als qua inhoud uitermate inventieve update van Van Ostaijen: wat ooit als “Singernaaimasjen” [II:168] symbool had gestaan voor de modieuze kooplust van Van Ostaijens vriend Floris Jaspers, is intussen verworden tot een moordwapen. Hoewel Henry Kissinger in 1973 de Nobelprijs voor de Vrede ontving voor zijn rol in het bereiken van een wapenstilstand in de oorlog in Vietnam, beschouwde De Vree hem niet als een vredestichter. In het

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

gedicht levert zijn naam (kiss-singer) immers een visuele *kiss of death* voor diegenen die zich onder de naald van de naaimachine bevinden:



De Vree had overigens ook uitgesproken *democratiserende* bedoelingen met zijn werk. Volgens hem had de concrete poëzie immers als groot voordeel dat ze “de ontzaglijke kloof tussen lezer, beschouwer en kunstenaar” zou kunnen overbruggen. [in Enzinck 1966] Het concrete gedicht is er immers, in één keer, onnadrukkelijk en toch direct. De ‘lezer’ moet niet – zoals in een conventioneel boek – de tijd nemen om van linksboven naar rechtsonder de woorden te volgen. De ‘lezer’ wordt hier ‘kijker’. De directe (ook fysieke) sensatie van het beeldend kunstwerk kan nu ook door een literair werk genereerd worden. *Die ochtend werd ik overvallen door een visueel gedicht.* Dat was althans de theorie.⁶¹ In de praktijk genereerde dit soort teksten in het beste geval een glimlach (‘o, origineel’), zoals ook FLUXUS-installaties dat doen. De kloof met de burger werd hierdoor echter niet gedicht. Op ‘Poëzie in het Paleis’ en soortgelijke manifestaties werden vooral nog geen concrete gedichten op de muur geprojecteerd.

§ 6.2

Een nieuwe realiteit achter de woorden Van Ostajen en het nieuw-realisme, de Pink Poets, Nolens en Impuls

Wie in hem [Van Ostajen] afwisselend een malcontente, een nihilist, een dandy, zelfs een poète maudit of iets dergelijks zou willen zien, slaat volkomen de bal mis. [De Vree 1953a:101]

Maak alles nieuw. Het was niet alleen de door Ezra Pound gelanceerde slogan die hét motto van het modernisme zou worden, in de post-conciliaire kerk in Vlaanderen was het ook een vaak gehoorde smeekbede aan God in een van de talrijke jeugdmissen die werden georganiseerd. Met of zonder Zijn hulp, aan het einde van de jaren zestig waren studenten, jongeren en kunstenaars vastbesloten de wereld te veranderen. In de literatuur leidde dit tot nog maar eens een nieuwe poging om het engagement een plaats te geven. Waren de vorige stukgelopen op overgetheoretiseerd en dus publieksvijandig geknutsel in de marge, dan zou men deze keer proberen om het vooral niet moeilijker te maken dan nodig. “Doe maar gewoon dan doe je al poëtisch genoeg,” hadden de jongens van *Barbarber* in Nederland gesteld [Bernlef & Schippers, geciteerd in Anbeek 1990:243] en na een overdosis concrete, visuele en klankpoëzie was men ook in Vlaanderen toe aan gedichten die het concrete zochten in de realiteit achter de woorden en niet in de corpsgrootte van een gedrukte letter. Wat de klankkleur betrof, waren noch de elektronische experimenten van Karel Goeyvaerts noch de orakeltaal van Lucebert hun belangrijkste inspiratiebronnen; men liet zich opnieuw verleiden door de zangerige lichtheid van Gorter of Lodeizen. Voor het visuele aspect deed men wat het gezond boerenverstand ingaf: men keek, meer bepaald naar buiten. Wat daar werd aangetroffen (oorlog, corruptie, onderdrukking, communautaire spelletjes) zorgde niet meteen voor een spontane vreugde-uitbarsting, maar dat was geen bezwaar. Het nieuw maken van de wereld was ook voor deze dichters in eerste instantie een kwestie van de taal op een nieuwe manier te gebruiken. Dat was, kort samengevat, de boodschap: verander de wereld door er anders naar te kijken en vind voor dat verschil nieuwe woorden.

maak
alles
nieuw (2)

Binnen de context van de Vlaamse poëzie wordt het nieuw-realisme spontaan geassocieerd met bladen als *Ruimten*, *Yang* en *Kreatief* en de vroege poëzie van Herman de Coninck of Stefaan van den Bremt. Het is een poëzie die toegankelijk heet te zijn, publieksvriendelijk zelfs; een meer dan welkome zuurstofinjectie na het al te overdadige experiment in de eerste helft van de jaren zestig. Hier spraken eindelijk weer eens dichters die niet avant-gardistisch wilden zijn, maar die ‘gewoon’ trachtten ‘goede’ gedichten te schrijven. Zo eenduidig is echter ook deze geschiedenis niet. De nieuw-realistische poëzie had niet alleen, zeker in haar Nederlandse incarnaties, heel duidelijke banden

de
experimentele
wortels van
het nieuw-
realisme

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

met bepaalde historische en neo-avant-gardebewegingen (dada, Duchamp), ook enkele vooraanstaande experimentelen zelf hebben een nieuw-realistische fase gehad. Al in de vroegste gedichten van Gust Gils zitten elementen die nieuw-realistisch genoemd kunnen worden (cf. infra) en zelfs de aartsexperimenteel Ben Klein begon, zoals eerder gezegd, vanaf 1965 happenings te organiseren waarin poëzie, cabaret en mime samensmolten (cf. 5.5). De gedichten die hij bracht bestonden uit conglomeraten van gemeenplaatsen, krantenberichten en andere readymades. Typisch Klein was dat hij hiervoor ook weer een nieuwe naam bedacht. Na de *reine pohesie* (cf. 5.5) werd hij nu de gangmaker van de *Nieuwe pohesie*. In de gelijknamige bundel (1968) stond onder meer, zoals het een flandrien betaamt, een gedicht over een wielergod:

‘Op de mond op 1 been’

de witte dame eens de vriendin van Fausto Coppi
 deze renner won Milaan-San Remo op één been
 gewoonlijk kwam hij alleen toe
 lang uurrecordhouder een uitzonderlijk kampioen
 adelaar in de bergen
 de Jungfrau stockeert sneeuw
 gletsjermuziek
 we dansen we dansen omdat we beneveld zijn
 we dansen omdat het geluk ons op de mond kust
 alles is roze
 de huid absorbeert zonlicht
 je ziet de zon en met één ruk staat je humeur op hoog niveau
 niets is mooier dan een glimlachende jonge vrouw
 maar een goudrenet is ook mooi en een stukje porfier
 de dichter knikt ja tegen het leven
 de dichter voelt zich één met het gras en de dennennaalden
 hij kijkt met de ogen
 hij kijkt met grote ogen
 soms heel verbaasd soms maan gelukkig soms warm
 soms soms op beide voeten gelukkig
 Coppi won vaak wedstrijden op één been
 dat wil zeggen dat hij tijdens het koersen
 zijn ander been in het achterzakje van zijn trui stak
 de supporters zagen het en vonden het origineel
 alles is roze
 we dansen we dansen omdat we beneveld zijn
 we dansen omdat het geluk ons op de mond kust
 [in De Smet 1985:69]

Weg zijn de neologismen, weg de alliteraties, weg de gezochte beelden. In plaats van over Griekse filosofen dicht Klein gewoon over vrouwen en *de koers*. Maar echt ‘gewoon’ is ook dit gedicht niet; na een aantal verzen waarin de bekendste gegevens over Coppi worden meegegeeld (de geheimzinnige witte dame uit zijn entourage, het gemak waarmee hij grote klassiekers won...)

begint Klein als vanouds te associëren. Coppi's talent als klimmer ("adelaar in de bergen") brengt de dichter tot een Duitstalige (bergtop genaamd) "Jungfrau", sneeuw en gletsjers. Plots bevindt hij zich zelf op zo'n grote hoogte dat het ijl wordt in zijn hoofd. Hij lijkt zelfs gelukkig te zijn. Alle res- sentiment dat de poëzie van Klein vroeger kenmerkte is weg: "de dichter knikt ja tegen het leven". De manier waarop hij terug aanpikt bij zijn Coppi- motief en de idiomatische uitdrukking 'op één been winnen' komt zo uit het absurdistische boekje van Gust Gils (cf. 5.5 & infra). Het refrein (over het dansen en het geluk) is dan weer veel lyrischer dan Gils ooit zou zijn.

Ook het uitdrukkelijk met het nieuw-realisme geassocieerde tijdschrift *Ruimten* (1961-1973) had een neo-experimentele achtergrond. [De Geest&Evenepoel 1992:23] Oprichter en hoofdredacteur Lucien (Luk) Wenseleers (°1943) schreef zich al meteen in het eerste nummer van zijn blad in de modernistische traditie in. Zijn tekst – 'Het verschijnsel "Moderne Poëzie"' – had zelfs enige manifestallures. Duidelijk geïnspireerd door de theorieën van Teilhard de Chardin en Hugo Friedrichs *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956) situeert Wenseleers de poëtische strijd in een veel ruimere maatschappelijke omwenteling waarin de mens "de herovering van de macht van de geest op de stof" nastreeft. [Wenseleers 1961:9] De kunst moest dan ook aandacht hebben voor wat eerder als 'primitief' of 'kinderlijk' was afgedaan: juist bij kinderen en 'primitieven' kan de westerse mens zien dat het mogelijk is om totaal op te gaan in de realiteit. In zekere zin is dit een herformulering van het 'Eerste morgen'-verhaal van Walravens (cf. 5.3 & 5.5) en ook de metafysische en neo-platoonse aspecten van Van Ostaijens poëtica zijn hier nooit ver weg. Wenseleers citeert een fragment van De Chardin dat klinkt als een praktische toepassing van het "blote schouwen" [II:203] dat Van Ostaijen nastreefde. De Chardin heeft het over het moment waarop "het subjektieve gezichtspunt samen[valt] met het objectieve bestel der dingen, en de waarneming stijgt tot haar volheid. Het landschap geeft zijn geheim prijs en wordt doorschouwbaar. Men ziet." [in Wenseleers 1961:10] Van hieruit is het uiteraard maar een kleine stap naar het onpersoonlijke karakter van de moderne poëzie: door het eigen ik uit te schakelen, kan de moderne dichter in contact komen met de "Dinge" (Rilke). Wenseleers verwijst in dit verband onder meer naar Van Ostaijen die, volgens Gilliams, in 'Land Rust' "de sensatie verwoordt die een neerdwarrelend blad waarschijnlijk ondergaat". [idem:12] En ook 'Marc groet 's morgens de Dingen' mag nogmaals de revue passeren als schoolvoorbeeld van het kinderlijk-pure schouwen. [idem:13] Deze aandacht voor de dingen zou eventueel als de aanzet voor het latere nieuw-realisme gezien kunnen worden, maar het is duidelijk dat Wenseleers vooralsnog vooral gefascineerd is door die andere, niet-tastbare 'realiteit': "Wanneer de mens de brokstukken, de scherven van zijn gebroken wereld niet meer samenvoegen kan tot een zinvol geheel, raakt hij telkens weer in paniek voor de goddelijke almacht tot hij zich realiseert dat zijn menselijk tekort slechts kan aangevuld worden door de erkenning van deze oneindig hogere geestelijke realiteit". [ibidem] Dat Wenseleers niet de enige Van Ostaijenfan was in de redactie van *Ruimten* blijkt in het tweede nummer. Mederedacteur Freddy Sörensen publiceert er een overjaarse toepassing van de ritmische typografie ("trap oP / trap

Ruimten

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

a_f” [Sörensen 1962:8] en Willy Desayere pleegt een essay over Van Ostaijen waarin hij zijn onderwerp “een uitstekend voorbeeld” noemt “van wat moderne poëzie kan zijn”. [Desayere 1962:10] Wat volgt is een gezagsgetrouwe parafraze van de belangrijkste geloofspunten van Van Ostaijens poëtica waarbij ook hier de metafysische elementen niet uit de weg worden gegaan. In Ruimten is poëzie dus vooralsnog hoofdzakelijk woordkunst en wordt de ‘realiteit’ allerminst beperkt tot het strikt waarneembare. In de tweede jaargang van het blad heeft Paul de Vree het bijvoorbeeld over de metafysica van Jarry en wat hij de “Rousselse taalmachine” noemt [De Vree 1963b] en later verschijnen bijdragen over Peter Weiss, Max Elskamp & Paul Joostens (door Paul Neuhuys) en de schilder Hercules Segers (die later in de Nederlandse literatuur bekend werd via Hans Faverey).

Wenseleers was intussen Germaanse Filologie gaan studeren aan de Rijksuniversiteit Gent en de lessen van Herman Uyttersprot over auteurs als Kafka en Van Ostaijen versterkten ongetwijfeld ook zijn modernistische gevoeligheid. Na zijn opleiding werd hij aspirant-onderzoeker bij het Nationaal Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek en in die hoedanigheid publiceerde hij ook ‘wetenschappelijk’ over Van Ostaijen. Zijn opstel ‘Paul van Ostaijen en zijn lyriek’ is een gedegen recensie van Paul Hadermanns *De kringen naar binnen*, maar hier en daar legt hij ook eigen accenten. Zo vraagt hij extra aandacht voor het “groots opgezette” titelgedicht van *Music-Hall* dat “door de meeste critici m.i. te weinig naar waarde werd geschat”. [Wenseleers 1967:48] Dat dit gedicht niet algemeen werd gerekend tot de meesterproeven van Van Ostaijen is een understatement. Had men de late Van Ostaijen intussen zonder reserve aan de borst gedrukt en doken hier en daar (Gilliams, De Vree, Jaspers) stemmen op die aandacht vroegen voor het decennialang vermaledijde Berlijnse werk, zijn debuutbundels werden intussen veelal afgedaan als minderwaardig jeugdwerk. Wenseleers gaat in deze context niet dieper in op de redenen waarom hij precies ‘Music-Hall’ Van Ostaijens “eerste grote schepping van boven-persoonlijke waarde” noemt [ibidem], maar wellicht was het precies de daar tentoongespreide aandacht voor het concrete én imaginaire stadsleven dat hem intrigeerde. Ook in *Het Sienjaar* troffen hem precies die passages waarin “een breed panorama van de grootstad” wordt geschetst. [idem:50] Een jaar eerder had Wenseleers overigens de bloemlezing *Adam & Eva & de Stad* bezorgd, een collectie Amerikaanse poëzie van de 20ste eeuw waarin de grootstad met al haar verlokkingen en fantasmen evenzeer een belangrijk thema vormde.

Ook wat vertalingen en bewerkingen betreft hadden de medewerkers van Ruimten zowel geografisch als poëticaal een heel ruime kijk: Auden (door Herman de Coninck), Nazim Hikmet, Jacques Prévert, Blaise Cendrars, William Carlos Williams, Pablo Neruda en ee cummings (Wenseleers), LeRoi Jones – de latere Amiri Baraka – (Willem M. Roggeman), Hans Magnus Enzensberger (Frans Boenders), William Blake, Wallace Stevens (Jan de Roek)... zowel de historische als de contemporaine avant-garde, zowel filosofische, lyrische, uitgesproken politieke als parlandodichters kregen een plaats in het tijdschrift. “In dat nieuw-realisme zou ik me graag, niet weinig geflatteerd, thuisvoelen,” beweerde Herman de Coninck begin jaren tachtig. [in Roggeman 1984:188] De Coninck verwees in dat verband ook naar de door Wenseleers samengestelde bloemlezing *De poëzie is niet meer van gisteren*

(1972) die eenzelfde poëtische ruimdenkendheid met het nieuw-realisme had geassocieerd. De ondertitel maakt dat meteen duidelijk: *Paul van Ostaijen, Martinus Nijhoff en het nieuw-realisme. Van Ostaijen – de afgrondelijke metafysicus, de nihilistische farceur – een voorloper van het nieuw-realisme? Voor Wenseleers wel. Hoewel hij zelf beweerde dat het nieuw-realisme “zich op geen andere dan de gegeven, zichtbare, tastbare werkelijkheid betrekken” laat en “volkomen aards, ‘diesseitig’ en daarin meestal antichristelijk” is [Wenseleers 1972:11] zag hij in Van Ostaijen de dichter die – met Nijhoff – de “belangrijkste sleutelposities” [idem:12] had ingenomen op de weg naar het beloofde, nieuw-realistische land. Van Ostaijen – de ‘uitvinder’ van het autonomen denken in de Vlaamse literatuur – wordt hier naar voren geschoven als de grootvader van die jonge dichters voor wie “de poëzie niet langer een autonoom doel op zichzelf [is], maar een middel tot kritische bewustwording en verandering.” [idem:13] Dat ruikt naar annexatie, al kun je het ook anders bekijken. Het nieuw-realisme was in 1972 een trend geworden, een beweging zelfs en die hebben altijd de neiging zichzelf voor te doen als nieuw en volstrekt origineel. Wenseleers’ poging om ze via Van Ostaijen en Nijhoff toch een eigen geschiedenis te geven was in dat opzicht in zekere zin een blijk van – no pun intended – realiteitszin. Zijn demarche was niettemin ook en vooral buitenmatig onbescheiden: de grote interbellumdichters worden hier immers tamelijk schaamteloos voor de Nieuw-Realistische Kar gespannen. Wenseleers’ geste is dan ook een schoolvoorbeeld van de neiging, die ik in de inleiding van dit werk signaleerde, om Van Ostaijen als historisch precedent in te roepen om zo de eigen, op dat moment nog normafwijkende poëtica te legitimeren. Helemaal ongemotiveerd was Wenseleers’ constructie overigens niet. De actualiteitswaarde van Van Ostaijen heeft volgens hem onder meer te maken met “zijn vernieuwing van de dichterlijke thematiek die hij aanpaste aan de nieuwe realiteit van het leven in de grote stad, [...] zijn gedurfd integratie van allerhande nieuw poëtisch materiaal en zijn uitdagende ‘desacralisering’ van de poëzie”. [idem:142] Dat waren uiteindelijk ook programma-punten van het nieuw-realisme: het leven in de moderne stad, het gebruik van readymades en een absoluut a-romantisch, nuchter beeld van de dichter en de poëzie. In de sectie over Van Ostaijen in zijn bloemlezing selecteert Wenseleers dan ook teksten waarin deze aspecten kunnen worden teruggevonden: een fragment uit het al eerder vermelde titelgedicht van *Music-Hall*, de in gewone spreektaal gestelde belijdenis van een ‘Meisje’ (*Het Sienjaal*), het al even sobere belijdenisgedicht ‘Vers 6’ uit *De Feesten*, de ‘Grote Zirkus van de H. Geest’-affiche uit *Bezette Stad* en het nuchter-ironische ‘Alpejagerslied’. Het zijn allemaal teksten waarin de concrete werkelijkheid en gevoelens van de dichter centraal staan of, zoals in de affiche, maatschappijkritiek niet wordt geschuwd. Dat hij bovendien ook een fragment uit de groteske ‘Het gevang in de hemel’ en het allegorische ‘Boerebedrog en realiteitszin’ opneemt, versterkt de indruk dat Wenseleers eindelijk ook eens die kant van Van Ostaijen wou laten zien die te midden van alle gepraat over en geïmiteer van de zuivere lyriek grotendeels onbekend was gebleven. ‘Boerebedrog en realiteitszin’ is overigens de overkoepelende titel van de Van Ostaijensectie in het boek en ook die keuze is in deze context niet zonder betekenis. In dit fragment eist Van Ostaijen immers op een, zoals gezegd, allegorische, maar*

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

vooral ook weer ironische manier het recht op om voor zichzelf te mogen uitmaken wat hij wil. Dat was een eis waar de links en rechts gecontesteerde nieuw-realistische poëzie zich uiteraard veel bij kon voorstellen. Dat het verhaaltje waarmee Van Ostaijen zijn punt maakt over ballonnen gaat, was wellicht ook een argument: de nieuw-realisten wilden immers vooral ook de poëzie thematisch democratiseren; niet alleen verheven en romantische onderwerpen, maar alle aspecten van het dagelijkse leven, hoe eenvoudig-kinderlijk ook, moesten aan bod kunnen komen. Bij Van Ostaijen lazen ze dat ook grote jongens ballonnen mogen dragen en dat interpreterden ze wellicht als een aansporing om zich zelf te ontdoen van de geijkte, door neo- en andere experimentelen gehanteerde thema's en motieven. In de tekst over Van Ostaijen die Wenseleers achter in zijn bloemlezing opnam, wijst de samensteller ook nog op de politieke aspecten van zijn werk. Ook die waren de laatste decennia inderdaad allesbehalve benadrukt. Sommige Vijftigers hadden beweerd dat Van Ostaijen té zuiver lyrisch was geweest (cf. 5.3) en de meeste 55'ers hadden in zijn spoor vooral de absolute autonomie gepredikt (cf. 5.4 & 5.5). Ook auteurs als Gilliams, Roggeman en Speliers hadden vooral belangstelling getoond voor de formele kant van Van Ostaijens oeuvre (cf. 4.2 & 6.1). Nu het (neo-)marxisme op de meeste campussen aan een revival bezig was en Mao's rode boekje, naast de gebruiksaanwijzing van de anti-conceptiepil, tot de bedlectuur van elke student(e) behoorde, was het voorzeker een goed idee om aan te geven dat ook Van Ostaijen een communistisch verleden had:

Veel heeft P.v.O. geleerd van de om zich heen grijpende marxistische revolutie en van de manier waarop deze kon worden onderdrukt. De dagelijkse gebeurtenissen bezorgen hem een kritisch inzicht in wat hij beschouwt als het failliet van de burgerlijke cultuur: de groteske waanzin en het massale onrecht waartoe het kapitalistische markt-systeem steeds weer leidt, het leugenachtige van de burgerlijk-christelijke moraal en de nauwelijks verborgen autoritaire structuur ("Godsdienst & Vorst & Staat") van de zgn. vrije, democratische samenleving. [idem:140]

Vooraf die nadruk op het onderdrukken van de revolutie valt op. Vergeleken met wat Van Ostaijen in Berlijn was overkomen, viel de kater na mei '68 misschien nog wel mee, maar ook deze generatie kon na de razendsnelle restauratie een schouderklopje best gebruiken. En van wie kon het dat beter krijgen dan van een auteur die aan den lijve had ondervonden hoe het burgerlijke kapitalisme zijn repressieve klauwen kon uitslaan? Van Ostaijen komt zo uit Wenseleers' verhaal naar voren als een artistiek én maatschappelijk relevant vernieuwer, iemand die "zowel met zijn poëzie als met zijn prozagrotesken de literatuur op drastisch-anarchistische wijze een nieuwe, sociaal-kritische functie" had weten te bezorgen. [idem:142] Vooraf bij die vleugel van het nieuw-realisme waarin maatschappelijk engagement centraal stond, kon Van Ostaijen bijgevolg als een historisch voorbeeld gelden.

Klein, Wenseleers en Gils waren niet de enige dichters met experimentele wortels die een opmerkelijke belangstelling voor het leven (en de taal) van

alledag begonnen te betonen. Al in *Een geveerde ruiter* (1961) had Hugo Claus, bijvoorbeeld, bedrieglijk simpele gedichten opgenomen over een vrijpartij tijdens een taxirit of een wedstrijd American Football. Een jaar later sprak hij in Amsterdam zijn 'Bericht aan de bevolking' uit, maar ondanks het zeer directe slot ("Onze Vader / Die in de Hemel zijt / Gezegend is Uw Bom" [Claus 1994a:330]), was dit veel meer dan een protestgedicht. Voor de feiten en gegevens verwees hij zijn toehoorders graag naar "De heren" die na hem zouden spreken, intussen kon hij het dan, zoals een echte dichter, hebben over het leven en de dood. Dezelfde dubbelzinnigheid kenmerkt het gelegenheidsgedicht dat hij op 15 maart 1968 voorlas tijdens een anti-censuurbetoging in Antwerpen. Terwijl de op humanistische verontwaardiging drijvende massa wellicht een scherpe aanklacht had verwacht tegen elke censurerende instantie, stelde Claus: "Terecht vind ik dat men verbiedt / Uw eenzelvig lied. / Terecht wordt gevangen gezet / Wie zo lamlendig spreekt uit het bed!" [idem:536] Een betoging tegen censuur en (dus) voor seksuele vrijheid – want daar ging het gros der censuurgevallen in die periode inderdaad over [Buelens 2000:10] – vond de auteur blijkbaar al te makkelijk. Echt engagement impliceert een totaal andere, consequente levenshouding; de gemiddelde betogers echter wilden wel vrijheid, maar weigerden de achterkant van hun eigen discours te onderzoeken: ze "vragen om een Oosterse vrede in stoeten / En 's avonds stapt dan hun geweten in bed op rentevoeten." [Claus 1994a:537] Dat was 1968 voor Claus: een revolutie van softe hippies, gesponsord door rijke ouders. De vrijheid waar zij van droomden, werd door de dichter ontmaskerd als een naïeve illusie. Iedereen is een slaaf, indien niet van het grootkapitaal, de politiek of het leger, dan van zijn eigen lusten, hormonen en dwangneuroses: "Gecensureerden? Wij zijn het allemaal, / Want zelf tatoëëren wij ons harnas / En mummelen over ons eenzaam redeneren / Met af en toe een tiet en een dij daarbij." [ibidem] De betogers deden hem denken aan die dichter die plots opduikt en – o, hoe gedurfd – "luid en snel het woordje: kut!" roept. [idem:538] Wat zij ervoeren als een dapper protest en een opstand tegen Het Gezag, kwam op Claus blijkbaar over als het luxegedrag van jongelui die met hun hoofd in de wolken leefden. Of erger nog: "Trekt het condoom van uw kop, / Leer minder letterkundig minnen / En eerder haten wat gij ondergaat". [idem:539] De meta-verontwaardiging was niet van de lucht in het befaamde jaar '68. Anders dan bij Claus leidden die gevoelens van artistieke onmacht en tekort bij dichters als Ludo Abicht (°1936), Jan Vanriet (°1948), Julien Vangansbeke (°1936) en Daniel van Ryssel (°1940) niet tot een boodschap die haar kracht uit inhoudelijke en formele ambiguïteit haalde, maar uit een rechtstreeks uitgesproken *mededeling*. In de, naar de geest van de tijd, als een collectief uitgegeven bundel *Triple Sec* van Vangansbeke, Vanriet en Van Ryssel staat de volgende beschouwing van Van Ryssel:

nieuw-
realistisch
protesteren

vandaag vier April
te Memphis Tennessee
werd negerleider Martin Luther King
door een blanke sluipschutter
neergekogeld

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

wat een aanleiding
 voor zwart Amerika
 om met moord en brand
 naar het beloofde land
 op te rukken

wat een gelegenheid
 voor vredesapostelen en politici
 om hortend van medeleven en verontwaardiging
 hun sympathie voor de goede zaak
 over de toekijkende wereld uit te smeren

wat een buitenkansje
 voor onze protestzangers tenslotte
 in deze komkommertijd
 weer een ontroerend lied
 te kunnen dichten
 ['Vandaag vier april', Vangansbeke, Vanriet & Van Ryssel 1968:60]

Het is tot op zekere hoogte dezelfde kritiek als bij Claus: artistiek engagement staat buiten het echte leven, 'wij' staan buiten het echte leed. Waar Claus allerlei kunstgrepen uithaalt (opzichtig rijm, retorische vragen...) is Van Ryssels gedicht zo direct en helder als een krantenbericht. Beelden, klankrijkdom, laat staan de sonoriteit van het woord en het 'eerste zien' – van al die obsesies van de moderne poëzie heeft deze dichter zich ontdaan. Zijn poëtica omschreef hij zeer expliciet in de volgende termen: "1. eerlijkheid; 2. eenvoudig en zakelijk taalgebruik; 3. pogen om opnieuw epische poëzie te gaan schrijven; 4. geen gezochte metaforen, pointes of andere effecten; 5. waardering voor de medemens, en niet alleen gratuite bewering." [Van Ryssel 1970:97]

Van
 Ostaijen
 stond in
 de weg

Van Ryssel leidde in deze periode een vroege, als nieuw-realistisch geboekstaafde incarnatie van het tijdschrift *Yang* (1963-). In dat blad verschijnen onder meer gedichten en opstellen van Patricia Lasoen (°1948). Politieke gedichten waren aan haar niet besteed en ook voor formele experimenten of radicaliteit had ze geen oog. Zo signaleert ze in Bernlefs werk "de invloed van sommige Dada-experimenten", waarmee ze in concreto "ready-made-mopjes" blijkt te bedoelen. [in De Geest&Evenepoel 1992:53] Ondanks de nieuw-realistische inspanningen en tendensen binnen *Ruimten* en *Yang* wordt de stroming in Vlaanderen vooral geassocieerd met een ander blad, *Kreatief* (1966-). Die identificatie heeft vooral te maken met het nummer 'nieuw-realistische poëzie in vlaanderen. een dokumentatie'(1970), waarvan later ook een uitgebreide boekversie verscheen. Ludo Abicht, Herman de Coninck, Roland Jooris, Gerd Segers, Patricia Lasoen, Daniël van Ryssel, Luk Wenseleers, Jan Vanriet en Stefaan van den Breemt gaven hier middels hun gedichten en antwoorden op door samensteller Lionel Deflo gestelde vragen hun visie op wat nieuw-realistische poëzie zou kunnen zijn.¹ Uiteraard wordt ook hier naar de historische bronnen van de stroming gevraagd. Minne,

Campert, Buddingh', Claus (Wenseleers vermeldt 'Bericht aan de bevolking', Vanriet 'Suite Flamande'), Williams, Patten, Neruda... aan voorbeelden en invloeden geen gebrek, maar Van Ostaijen hoort er niet bij. Tenzij dan bij Wenseleers die Deflo doorverwijst naar zijn (dan nog te verschijnen) bloemlezing. Of bij Van den Brecht die suggereert dat de alomtegenwoordigheid van Van Ostaijen wel eens mee aan de basis zou kunnen gelegen hebben van de (volgens Deflo) verlate aansluiting van Vlaamse dichters bij het nieuw-realistisme: "Hoe komt het dat een Van Ostaijen slechts twintig jaar na zijn dood zijn invloed heeft kunnen laten gelden op de Vlaamse poëzie [...]? En dat hij dan plots zó een aureool van dichtersgenie heeft meegekregen, dat men niet meer inzag hoe er sindsdien weer een heleboel dingen veranderd waren?" [Van den Brecht 1970:150] Ook dat was begin jaren zeventig dus de plaats van Van Ostaijen in het literaire veld: de man die met zijn door anderen opgeëiste literaire status vernieuwingen kon tegenhouden.

De met de nieuw-realistische poëzie geassocieerde staat van speelse verwondering was in de Nederlandse poëzie via Barbarber (1958-1971) en de 'late' *gard-sivik* (die van het beruchte slotnummer 33 in 1964, waarna het samen-smolt met het al even *nouveaux réalistes*-blad *De Nieuwe Stijl*) al vanaf de late jaren vijftig 'herontdekt', maar je vindt hem net zo goed terug in erg vroege gedichten van oer-*gard-sivik*'er Gust Gils.² In *Zeer verlaten reiziger* (1954) had hij al een gedicht met de bepaald NRP-titel 'kortstondige waarneming':

Gust Gils (2):
een proto-
nieuw-realist?

het stof van eeuwen
wisselt dagelijks van bestaan,
van oppervlakte

ondergraven uitgegraven tijdperk
raakt geen kanten draait in het ijle
levend op losse schroeven

zijn glazen afmetingen zijn onmerkbaar
tussen de scherven
en puinen allerwegen niet te tellen

in het wisselgeld stof van eeuwen
in het uitgeschuurde bovenvlak
van de trage voortgang van het tijdkompleks
is iets merkbaar geworden

rolt zich een zeer klein voorwerp
en klimt stilaan boven het raam uit,
in een ander gezichtsveld
[Gils 1962b:67]

De eerste strofe liet er geen twijfel over bestaan: het oppervlakkig-dagelijkse schrikte de dichter niet (langer) af. Hier worden beschouwingen gewijd aan het nederigste aller onderwerpen: stof. Die nederigheid was bij nader inzien

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

onterecht: stof is immers een van dé overwinnaars in de evolutionaire survival of the fittest; letterlijk en figuurlijk trotseert het de eeuwigheid. Gezien zijn lichtheid verandert het ook voortdurend van plaats en samenstelling (weer letterlijk en figuurlijk: het verandert van oppervlakte). Het agiele van dit zonderling gepluis wordt in de volgende strofen verder onderzocht tot het aan het eind zijn nederigheid (weer figuurlijk én letterlijk) weet te overstijgen. Door zichzelf op zichzelf te stapelen, stof op stof, is het boven het raam en boven zichzelf uitgestegen. Bepaald opgewonden raakt een mens wellicht niet van dit inzicht, maar het is toch niet zonder betekenis dat de hiërarchie der dichtertelijke onderwerpen – voorheen al zo onder druk gezet door dichters als Gezelle en Van Ostaijen – nu verder afbrokkelde. Dat betekent natuurlijk niet dat Gils toen een nieuw-realistische poëtica toepaste, maar wel dat veel van de later bewust door hem ontwikkelde tendensen al vroeg aanwezig waren.³ Gils zelf situeerde de kentering in zijn eigen ontwikkeling “ergens halfweg mijn bundel *Manuskript gevonden tijdens achtervolging* uit 1967. Ik ben al doende tot het inzicht gekomen dat poëtische resultaten ook kunnen worden bereikt met een eenvoudig taalgebruik. Zodat het gedicht geen zaak voor ‘ingewijden’ hoeft te blijven.” [in Roggeman 1984] Hier komen twee rechtstreeks met elkaar verbonden bekommernissen uit de jaren-zestig-poëzie samen: poëzie mag geen geheimtaal worden, ze moet voor een ruim publiek kunnen ‘werken’. In de praktijk moest Gils daarvoor zijn schrijfwijze slechts minimaal aanpassen. Hij had zelden echt het experimentele repertorium (neologismen, abstracta, gezochte vergelijkingen, totale afkeer van de anekdote) gecultiveerd. De bedoeling was zo sober mogelijk te schrijven, zonder ‘literaire’ woorden of beelden: “Ik heb ook in de magie van de taal geloofd – en geloof daar nog wel in – maar die kan je evengoed bereiken met een combinatie van alledaagse woorden,” stelde hij later in een interview. [in Vandembroucke 1996:4] Dat had hij eigenlijk al lang voordien bewezen en ook in de genoemde bundel duurt het helemaal niet tot je halfweg zit voor je bedrieglijk simpele gedichten tegenkomt. Een prachtig voorbeeld van wat Gils in dat opzicht kan bereiken en in zekere zin ook een definitie van de nieuw-realistische poëzie is ‘weerkunde’:

sneeuw die neerdaalt op het gezicht
lippen die worden samengetrokken
tong die wordt bewogen

een geest opent de schuifdeur en komt binnen
in het buitenland van de taal:

plaatselijke neerslagpoëzie
[Gils 1967:7]

Wat hier verteld wordt ‘kan’ niet in een realistische context. De eerste strofe suggereert een verstild tafereel waarbij sneeuw valt op iemand die neerligt (de sneeuw daalt neer op het gezicht, niet op het hoofd) en de belangrijkste lichaamsdelen die met de spraak te maken hebben (lippen en tong) in beweging gezet worden. Het gevolg van dit spreken is een *verschuiving in de geest waar-*

door de wereld anders bekeken wordt. Het in gang gezette proces is bij uitstek talig, metaforisch. In de realistisch gesproken onmogelijke anekdote die hier verhaald wordt, opent een geest een deur zodat hij zich plots in het buitenland bevindt. Net als in Lewis Carolls *Through the Looking-Glass* betreft het hier echter niet zozeer een geografische, dan wel een linguïstische verplaatsing. De geest bevindt zich na het openen van die deur immers “in het buitenland van de taal”, wat gelezen kan worden als een verwijzing naar een andere manier van taalgebruik (de taal is met vakantie, in het buitenland, in het buitenverblijf van de taal). Dat deze verplaatsing ook een thuiskomen impliceert, wordt gesuggereerd door het subtiel aangebrachte enjambement (de geest “komt binnen / in het ...”). Het resultaat van deze transformatie staat aangegeven in de slotregel die hierdoor meteen ook een programmatisch karakter krijgt: het gedicht is de neerslag van wat er hier plaatselijk gebeurt (“plaatselijke neerslagpoëzie”). De dichter vlucht niet weg van de realiteit, maar vergenoegt er zich ook niet mee ze simpelweg te verdubbelen. Van Ostaijen zag het als de betrachtning van de dichter om die wereld aan de lezer te tonen als “splinternieuwe munt” [IV:375] en dat is wat zich ook hier lijkt te voltrekken. Het betreft hier inderdaad *nieuw-realisme*, géén gewone mime. De op zich banale realiteit wordt getransformeerd door het woord. En dat kan alleen wanneer dat woord zelf ook op een “splinternieuwe” manier wordt gebruikt. Leo Geerts noemde het naar aanleiding van Gils “een van de meest wezenlijke taken van elke literatuur: opfrissen van de taal.” [Geerts 1973:142] Deze mini-analyse geeft dan misschien aan waar het deze poëzie om te doen is, de vraag blijft of ze dat bij een *beluistering* ervan ook echt teweeg kan brengen bij het publiek. Gils benadrukte dat poëzie over het algemeen “in een heel kort bestek een te grote dosis aan informatie doorgeeft” [in Roggeman 1975:258] en dat die onmogelijk verwerkt kan worden door de toehoorder. In een poging daaraan te ontsnappen voltrekt zich vanaf de late jaren zestig in Gils’ werk een versimpeling-die-er-geen-is. Die geeft aanleiding tot twee soorten gedichten. Aan de ene kant zijn er de langere, verhalende of ritmische voorleessuccessen die hem de faam bezorgen dat zijn poëzie “swingt”. (gesteld in tekst voorin *manuskript* [Gils 1967:1]) Dat geldt, bijvoorbeeld, voor het titelgedicht van *manuskript gevonden tijdens achtervolging*. Bij het voorlezen wordt – ondanks een verder reguliere typografie – de passage “(business!) / wit geluid” [idem:21] door de dichter de microfoon in geschreeuwd.⁴ Tijdens Poëzie in Carré behoorde ook ‘dankzegging voor bols’ tot het succesvolle repertoire; een gedicht waarin aan dé Nederlandse drank bij uitstek de vreemdste eigenschappen en toepassingsmogelijkheden worden toegedicht (“ik dank u voor de bols, en dat die ook nog te drinken is // want er is ook de ondrinkbare: kokende bols, bevroren bols / en bols op basis van looizuur of asetoon / bols die voor het chemisch reinigen van hoeden werd gebruikt / en het reinigen van stokken achter de deur waar honden werden mee geslagen” [idem:41]). Voor de luisteraar is zo’n gedicht in één luisterbeurt verhapstukbaar, maar toch is het niet banaal of eenduidig; niet alleen zijn er de vreemde associaties die Gils aan Bols verbindt, de met allerlei verdraaide bekende uitdrukkingen geardeerde beschrijvingen (stok achter de deur & een stok om een hond mee te slaan, bijvoorbeeld) geven de tekst een densiteit die een ‘gewone’ droge opsomming nooit zou hebben. En ook de andere categorie gedichten – de (zeer) korte – is niet noodzakelijk minder complex. Meer en meer wordt Gils

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

een aanhanger van de ‘economie der middelen’-theorie; “een inzien van het nut van beperking, een vereenzaming van het woord waardoor het aan doordringingskracht wint,” stelde hij zelf. “Ik ontdeed dat je in zeventien lettergrepen vaak meer kunt mededelen, en vooral suggereren, dan in evenveel lange volzinnen. Poëtisch understatement.” [in Roggeman 1979:269] Vooral een reis naar Japan beïnvloedde hem in dit opzicht. Nadat hij jarenlang geen letter poëzie had kunnen schrijven, werd hij in een Japans station geconfronteerd met een alledaags tafereel dat een aparte reactie in hem losmaakte: “er reed een lege goederentrein voorbij, en ik wuifde hem na”. [ibidem] Het resulterende gedicht – een verlate variant van het Poundiaanse *imagisme*, in zekere zin (cf. 2.2.2.1) – kwam samen met een lange reeks Nederlands- en Engelstalige varianten terecht in de bundel *levend voorwerp* (1969):

satori:
in spoorstasjon

lege
goederentrein nawuiven
[Gils 1969:61]

Ook dat is in zekere zin nieuw-realisme: een ogenschijnlijk triviaal gebeuren krijgt 100% aandacht in een gedicht en verwerft zo een uitzonderlijke gloed. Mens en ding blijken in hun eenzaamheid verbonden, maar dat is geen reden tot geweeklaag; precies in het gedeelde lot en de herkenning daarvan (die blijkt uit het nawuiven) schuilt de betekenis van deze scène. Het is uiteindelijk de leegte die voor het geluk zorgt. Want dat het hier in wezen over geluk gaat, blijkt uit de titel. ‘Satori’, immers, slaat in het zenboeddhisme op een intuïtieve ervaring van verlichting. Volgens Willy Spillebeen hebben gedichten als het geciteerde “een expressionistische harde klank”. [Spillebeen 1974:32] Die link met het expressionisme is niet onterecht. Gils schildert hier op zijn eigen manier het soort onwezenlijke en soms zelfs een subliem gevoel opwekkende tableaux zoals Van Ostaijen dat deed in zijn late gedichten. En net als bij Van Ostaijen zit de betekenis niet zozeer in de eigenlijke anekdote maar in de sfeer die erdoor wordt opgeroepen. Spillebeen stelt dat deze gedichten functioneren volgens een “geheel eigen gedachtengang die je niet enkel verstandelijk, zelfs nauwelijks verstandelijk, maar intuïtief, langs de organische en affectieve samenhang van associatieve en buitenissig aandoende indrukken en beelden moet ontsluitieren.” [idem:33, cursivering gb] De zo op en met de semantiek van de woorden spelende dichter brengt zijn ‘boodschap’ uiteindelijk dus toch tussen de regels van de tekst over. Doordat het aantal regels echter schaarser wordt valt het de lezer/luisteraar, net als bij de late Van Ostaijen, wellicht makkelijk(er) om te focussen op die andere elementen. In het wegschrapen van het overbodige wordt ook het gevecht met het eigen ik verdergezet; “je bent helemaal alleen / betekent: // je bent / met nog één teveel”, aldus Gils in een nieuwe reeks haiku’s in een latere bundel. [Gils 1972:86] In dit gedicht is het niet duidelijk of dit een laconiek semantisch statement is, een cynische oproep tot zelfmoord dan wel een aansporing tot ontindividualiseren, maar gelijkaardige gedichten laten toch vooral het

laatste vermoeden. De verbale kaalslag vergroot ook het objectiverende van deze verzen. Net als bij Van Ostaijen versterkt de afwezigheid van een lyrisch ik (Spillebeen spreekt overigens ook thematisch over “depersonalisatie” [Spillebeen 1974:32]) het effect op de lezer. Elke aanzet tot sentimentaliteit wordt geweerd, het uit te drukken gevoel wordt helemaal in een beeld vervat. Zo luidt een gedicht: “los / van elke ontroering // denken / tot je haren / rood- // verschroeid zijn”. [Gils 1969:72] In het apart staan van “los” kun je uiteraard een ontologische verwijzing lezen, maar vooral het roodverschroeiende haar trekt de aandacht. Aanschouw het resultaat van de overuren van een overbewuste geest... Gils schrijft op die laconieke manier ook een nieuwe paragraaf voor ons hoofdstuk over des dichters eenzaamheid (cf. 2.2.2.1, 2.4 & 4.1). Het gedicht in kwestie heet ‘woestegroef’:

ik heb onnoemelijk veel contact met de gemeenschap verloren.
sprak woestegroef de sibariet.

you can say that again
mompelde een gele gummi olifant. en vervaagde.

nu had hij woestegroef niemand meer
op de hele aarde
[idem:8]

Geen rechtstreekse mededeling zoals bij zoveel dichters, geen half-mathematische formule zoals bij Van Ostaijen, geen metonymie zoals bij Gilliams, maar wel een absurdistische speeltuin allegorie wordt hier gebruikt om het gevoel van eenzaamheid over te brengen. Door cartoonachtige personages te gebruiken, krijgt dit verhaal iets van de onnadrukkelijke hardheid van een Tom & Jerry-filmpje: wat hen overkomt is verschrikkelijk, maar veel directe empathie wekt het gebeuren bij de lezer/toeschouwer niet op. Onder die oppervlaktelaag zit niettemin een onnoemelijk leed verborgen. Het zit woestegroef de sibariet immers duidelijk niet mee: nauwelijks heeft hij melding gemaakt van zijn staat van isolement en contactarmoede of de enige gezelschap die hij nog had verdwijnt ook. Vooral het gebruik van het Engelse “you can say that again” is in deze context uitermate functioneel. Deze frase betekent immers niet alleen ‘dat mag je wel zeggen’, letterlijk betekent ze natuurlijk ook: ‘dat kun je nogmaals zeggen’. En inderdaad, aangezien de olifant vervaagt, heeft woestegroef alle reden om nogmaals te zeggen dat hij veel contacten verloren heeft. Sterker nog: doordat de gummi olifant meteen verdwijnt na de mededeling van woestegroef, wekt de dichter de indruk dat het precies de taal is (of het gebruik dat ervan gemaakt wordt) die voor een breuk in het contact zorgt. Hoewel Gils zich enkele bundels later zal laten kennen als iemand die bepaald niet verteerd wordt door taalscepsis (cf. infra), beseft ook hij heel duidelijk de grenzen van talige communicatie. In het voorlaatste gedicht van *levend voorwerp* tematiseert hij dit besef uitdrukkelijk: “even the shortest / poem // takes too long / to say anything // at all.” [idem:94] Waarna het slotgedicht enkel een nummer in de cyclus draagt (17) en verder blank blijft. Uiteindelijk is de stilte het veelzeggendst.

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

En zo wordt Gils dus een *swinger* op de vierkante millimeter. Een dichter die de grootste muzikaliteit betracht met zo weinig mogelijk – maar semantisch altijd relevante! – woorden. Yves T'Sjoen ziet volgens mij iets te gretig een verband met Van Ostaijen wanneer hij in deze context stelt dat Gils zich in deze bundels “meer [concentreert] op de zuivere klankwaarde van woorden die hij in al hun naaktheid laat resoneren.” [T'Sjoen 1994:778] Het is niet omdat, zoals Gils zelf schrijft, de gedichten geschreven worden “op het innerlijk gehoor” [Gils 1985:784] dat de klank alles zou bepalen. Woordascese impliceert niet noodzakelijk dat de sonoriteit primeert.⁵ Neem, bijvoorbeeld, de eerste uit een eerste reeks van zeventien haiku's in *afschuwelijke roze yogurtman* (1972): “alle mensen / zijn verbonden // met doorgeknipte / nylonraden”. [Gils 1972:85] De sonore impact van deze woorden lijkt me in alle opzichten minder belangrijk dan hun betekenis en de beelden die ze oproepen. Alleen is het wél zo dat precies door die ascese (de “naaktheid”) die betekenis beter overdraagbaar wordt. Gils bewijst hier dat het inderdaad mogelijk is met een handvol eenvoudige woorden een complexe en tegelijk toch ook meteen ‘verstaanbare’ inhoud over te brengen. De visuele component (stel je de wereld voor vol mensen met een doorgeknipte nylonraad aan hun lijf) is wellicht niet de minst belangrijke in het werkingsproces van dit gedicht. Inhoudelijk is het immers lang niet eenduidig en dus is het instant begrip dat je als lezer/luisteraar denkt te hebben slechts schijn; je kunt er een commentaar in lezen op de pseudo-communes in het post-'68-tijdvak (de verbintenis en verbondenheid tussen die mensen is van kunststof én dan nog doorgeknipt ook), maar eveneens opnieuw op de ontologische eenzaamheid van de mens (deel van de mensheid en toch losgeknipt uit dat grote verband). Het “verbonden” kan ook op het verzorgen van wonden slaan en dat opent weer andere interpretatiemogelijkheden (de nylonraad die gebruikt wordt na operaties) en de doorgeknipte (nylon)draad kan in een metaforische lectuur zelfs de navelstreng oproepen (en dus opnieuw het losgekoppeld worden uit een bestaand sociaal verband). In de laatste van een tweede reeks van zeventien haiku's verwijst Gils heel duidelijk naar een herkenbaar alledaags fenomeen, maar ook hier is er een interpretatie mogelijk die het anekdotisch-realistische ver overstijgt: “wie te lang in het donker staart / en dan elders kijkt // meent / licht // te zien”. [‘tweede zwarte haikoe van toen’, idem:102] Op dat eerste, letterlijke niveau wordt hier uiteraard verwezen naar het contrast tussen licht en donker waardoor alles wat volgt op het staren in het donker van de weeromstuit licht lijkt. Het gebruik van “meent” suggereert dat dit volgens de dichter slechts schijn is. Enkel door het contrast lijkt het licht, maar in werkelijkheid zou het best wel eens nauwelijks-net-iets-minder-dan-pikdonker kunnen zijn. Ook hier is er een metaforisch-maatschappelijke lectuur mogelijk. Vele mensen denken misschien wel dat ze ‘verlicht’ zijn of ‘het licht hebben’, maar in werkelijkheid zijn ze amper aan het diepste donker ontsnapt. In zekere zin beschrijft dit gedicht het omgekeerde van het welbekende verblindende effect dat de zon of een andere sterke lichtbron kan hebben; de blinde vlek op je netvlies kan niet alleen ontstaan door te lang in het licht te staren, maar ook door te lang in het donker te kijken. Uit de woordspelingen die Gils op deze manier maakt, blijkt dat hij zijn gedichten dus niet zozeer opbouwt aan de hand van de klankresonanties van de woorden, maar

zich veeleer laat leiden door de semantische en associatiemogelijkheden die ze hem bieden (licht-donker of, elders, “de prospectieve koper” versus “de retrospectieve expositie” [Gils 1977:66] et cetera⁶). En in dat opzicht is hij inderdaad een taaldichter. De inspiratie voor het gedicht komt niet zozeer uit de anekdotische werkelijkheid maar uit de taal. In een gedicht uit de bundel *Een handvol ingewanden* (1977) heeft Gils dan ook slechts één raad voor aspirant-dichters: niet het bestuderen van de klassieken, zelfs niet het bestuderen van Gust Gils – “leg liever je oor te luisteren bij de taal / weetjenogwel / dat ding dat ook zomaar gesproken wordt / en waarin je je duidelijk kunt maken / zonder beroep op steltlopende woorden”. [‘Mijn ongevraagde opinie toch geef ik ze’, Gils 1977:14] In plaats van zich te verliezen in taalscepsis, exploereert de dichter de mogelijkheden die de taal ons biedt; hij doet dat echter niet door die taal te vernieuwen (met “steltlopende woorden”, gezochte neologismen, waarschijnlijk), maar door alledaagse woorden op een nieuwe manier te gebruiken. In het volgende gedicht verbaasde Gils zich erover “hoevele dichters / [...] / in hun poëzie nog streven / naar een aristokratiese zegging”. Geen parfum, noch andere sierlijke krullen in zijn poëtisch universum; “ik behoor tot het werkvolk,” stelt hij, “ik werk voor het welzijn / het algemene en dat van mij / en dat van een vluchtige geliefde misschien / en ik werk me gewoon kapot / om het gif uit mijn systeem te krijgen”. [‘De aristokratiese zegging’, Gils 1977:15] Ondanks al het woordgespeel is poëzie dus niet louter spel voor Gils. En hoewel hij in een interview zijn bezwaren uitte tegen “het soort van belijdenislyriek waarin openhartigheid wordt verward met authenticiteit” [in Roggeman 1975:263-264] was poëzie ook bij hem gelieerd aan belijdenis én therapie.⁷ In ‘Aan de scherpzinnige lezer’ gaf hij dat ook op zijn typisch tegendraadse manier toe: “als ’t even kan / beschouw mijn poëzie dan niet / als autobiografieën // dat is ze zonder dat al erg genoeg”. [Gils 1977:73] Zelfs al zijn de gedichten niet op waar gebeurde feiten gebaseerd, dan nog geven ze in al hun broodnuchtere, a-romantische en laconieke toon veel prijs over de leef- en denkwereld van de auteur. In zijn steeds weer erg volumineuze bundels wil dat overigens ook wel eens vermoeiend werken. Taferelen als “ik ben niet vies van je hoor / zei ze / nadat ze zo diskreet mogelijk / mijn sperma in de lavabo gespuwd had. // ze geloofde het nog ook” [‘Badkamertaferelen 2’, idem:82] zijn zó droog-realistisch weergegeven dat al het nieuwe eraf is. Toch slaagde Gils er ook in zijn latere werk nog in om op een haast Buddingh’iaanse manier de werkelijkheid op een verfrissende manier te bekijken: “van jezelf vermoed je nooit / de scheve bekken die je trekt // terwijl je iets héél moeilijks / met een schaar bent aan ’t snijen”. [‘De schaar erin’, Gils 1983:109] Uit deze vergelijkingen en gelijkenissen met de nieuw-realistische poëzie moet niet afgeleid worden dat Gils zich ook daadwerkelijk en eenduidig in dat ‘kamp’ bevond. Toen hij gevraagd werd een lezing te houden in de Brusselse Koninklijke Bibliotheek begin 1970 koos hij uitdrukkelijk voor, wat heet, de “verbosonische poëzie”. [Roggeman 1970b] Hij situeerde zijn eigen verbosonische experimenten ‘Consonnance’ (een compositie voor louter medeklinkers) en ‘Exploration II’ uitdrukkelijk in de traditie van de klankpoëzie zoals die teruggaat tot de orale literatuur en de brug met het heden had gemaakt via de dadaïsten, de ook voor Van Ostaijen zo bepalende Paul Scheerbert, Jan Hanlo, Lucebert en Henri Chopin. Gils merkte op “hoe poëzie en muziek

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

naar elkaar toegroeien”, hoe “geruchten als materiaal erkend” worden in de moderne muziek en “hoe de poëzie zich eveneens ontworstelt aan de suprematie van de verwoording.” [ibidem] Nieuwe echo’s, kortom, van de ook door Van Ostaijen met instemming geciteerde Walter Pater (“All art constantly aspires towards the condition of music” [IV:227 & Pater 1990:51] (cf. 2.2.2.2)). Gezien het karakter van zijn geciteerde verzen lijkt dat een onverwachte parallel. De gedichten van Gils gaan, zoals bleek, de expliciete betekenis immers niet uit de weg; er staat wat er staat. Semantiek lijkt een grotere rol te spelen in zijn werk dan de klank of de typografie. Allemaal kenmerken, kortom, die Gils niet meteen in de kringen van de auditieve poëzie situeren. En toch was het hem, op zijn eigen manier, daarom te doen. Anders dan de in alle aparte uitdrukkingsmiddelen geïnteresseerde De Vree, ging het Gils hierbij echter exclusief om de klankaspecten van het gedicht. In typografische capriolen was hij niet zo geïnteresseerd. “Men kan niet straffeloos vergeten dat poëzie taal is, en taal is iets dat zich in de eerste plaats tot het oor richt. Geschreven taal is maar een hulpmiddel. Dat middel is wat te veel doel geworden, lijkt me. Met als gevolg een verplaatsing van de aandacht van de dichter van het auditieve naar het visuele.” [in Roggeman 1975:260]⁸ Aandacht voor die visuele – Gils noemt het ook: theatrale – aspecten kon wat hem betreft enkel in een rituele context waarbij alle elementen organisch in elkaar opgingen. Die context bestaat in onze cultuur echter niet (meer) en dus moest de dichter zich behelpen met klankmontages en optredens waarin hij de orale communicatieve mogelijkheden ten volle kon uitbuiten. Op de achterflap van zijn bundel *afschuwelijke roze yogurtman* noteerde hij: “literatuur zijn letteren die je moet lezen, poëzie is taal die je moet horen.” [Gils 1972] In boekvorm leek de ‘literatuur’ dus onvermijdelijk, maar in deze periode trad Gils vaak op en werkte hij zowel met Vlaamse, Nederlandse als met Zweedse radiomensen aan de klankgewijze realisatie van zijn teksten. Samen met de avant-garde-componisten Lucien Goethals en Karel Goeyvaerts maakte Gils aleatorische en seriële muziek- en literatuurcomposities, die vaak ook in happeningvorm werden gerealiseerd. [Roggeman 1975:272-274] Hij schreef ook (Engelstalige) songs en trad er mee op. Maar ook buiten de studio en het poppodium, op de ‘literaire’ boekbladzijde hebben zijn gedichten iets muzikaals. Dat lijkt vreemd voor een dichter die tot vervelens toe als a- of zelfs anti-lyrisch wordt afgeschilderd, maar Gils zelf is geneigd dat tegen te spreken. Hij beschouwt muziek en poëzie zelfs als “1 tweeëijige tweeling”. [Gils 1985:784] Volgens hem worden lyrisme en muzikaliteit in de poëzie veel te vaak verward met “fraai-doenerij, mooie beelden en woorden met associaties, dat soort dingen.” [in Roggeman 1975:257] De muzikaliteit ligt bij hem veeleer in het ritmische dan in het melodische, vindt hij zelf. [ibidem] Dat beweerde vele jaren eerder ook Willy Roggeman. Die vergeleek Gils’ poëzie, die volgens hem gekenmerkt wordt door “het verschuiven van de accenten, het discontinu verloop van de verzen”, met de ritmiek van Thelonious Monk, de jazzpianist die jarenlang verweten werd dat hij zijn prachtige melodieën de nek omwring door de meest onverwachte ritmische klemtonen. [Roggeman 1962] Als het al ooit zijn bedoeling was geweest, dan was Gils intussen wel echt opgehouden met het bedenken van prachtige melodieën. Al in de eerder geciteerde haiku’s had hij geprobeerd om vooral de stilte te laten spreken. Het gedicht

werd steeds vaker een rake schets op een verder smetteloos wit blad. Gils thematiseerde die ontwikkeling ook, maar zichzelf getrouw, suggereerde hij daarmee allerminst dat hij een onthechte boeddhistatus aan het nastreven was. Spreken noch zwijgen zijn bij hem zilver of goud waard; er gaat, integendeel, in beide gevallen een onpeilbare dreiging van uit: “zwijgen is een gevaar / zo dodelijk // dat spreken / niet meer dan een tijdelijk // angstvallig trotseren daarvan / betekent.” [‘wat zwijgen is’, Gils 1972:40] De absolute stilte uit dat slotgedicht van *levend voorwerp* is duidelijk niet voor herhaling vatbaar en dus praat en praat de dichter, in de hoop de leegte te kunnen vullen. Woorden worden zo tekens die een absoluut onheil moeten trachten te bezweren. Maar misschien is deze invulling wel te negatief. Na het Japanse nulpunt (cf. supra) ontdekte Gils steeds nieuwe manieren om met zijn (taal)materiaal om te gaan. In *Een handvol ingewanden* schrijft hij in dat verband en, zoals de titel luidt, ‘Tot algemene verbazing’:

eerlijk gezegd
 pas voorbij het punt
 waar je ervan overtuigd bent geraakt
 dat je er beter zou aan doen
 helemaal te zwijgen

pas dan
 wordt het opnieuw boeiend
 om tóch nog iets te zeggen
 en zomaar te kijken wat er gebeurt

en dat geldt voor dichters
 zowel als wittgensteins.
 [Gils 1977:17]

Waarover je niet kunt spreken, moet je dus niet noodzakelijk zwijgen. Het is juist aan de dichter om altijd opnieuw te proberen, het onzegbare te omcirkelen in de hoop het op een goede dag omsingeld te hebben. Het is een streven dat het gewone-ongewone-discours van de ware nieuw-realistische dichter misschien overstijgt maar er in zekere zin toch ook weer de kern van uitmaakt.

In de ‘echte’ NRP ging het immers niet zozeer om de aandacht voor de gewoonste, onbeduidendste onderwerpen, maar om die momenten waarop een “kortstondige waarneming” [Gils 1962b:67] de realiteit plots in vuur en vlam zette. Of hij bewust op die manier geredeneerd had weet ik niet, maar het feit dat Herman de Coninck (1944-1997) juist de kleine dingen van de liefde tot hoofdthema koos was een grandioze zet. Ook in de liefde gaat het immers over dat vuur en die vlam en door die te exploreren vanuit de waakvlam in plaats van het haardvuur vond hij zowel de Vlaamse liefdespoëzie als het nieuw-realisme (opnieuw) uit. Niet dat het er niet passioneel aan toe kon gaan bij De Coninck, maar zijn liefdeslyriek had meer met Brigitte Bardot te maken dan met Tristan en Isolde. Hij grossierde niet in bovenwereldse pathe-

de liefde
 &
 de taal
 (Herman
 de
 Coninck)

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

tiek, maar in alledaagse en toch niet banale seks. Dat De Coninck daarbij gedacht zou hebben dat “het leven zelf [...] poëzie” is, berust op een hardnekkig misverstand dat jarenlang werd verspreid door vehemente tegenstanders van de nieuw-realistische poëzie als Hedwig Speliers. [Speliers 1984:19] Al in zijn vroegste gedichten geeft De Coninck heel duidelijk aan dat er een kloof is tussen taal (poëzie) en werkelijkheid en dat het er hem onder meer om te doen is die kloof uit te buiten. In één van de bekendste gedichten uit de titelreeks van *De lenige liefde* (1969) deelt hij de lezer enige wetenswaardigheden mee over de intieme garderobe van een jongedame, waarna het volgende communicatieve en poëtische moment volgt:

Kom er maar in, lezer, maak het je
gemakkelijk, struikel niet over de
zinsbouw en over de uitgeschopte schoenen,
gaat u zitten.

(Intussen zoenen wij even in deze
zin tussen haakjes, zo ziet de lezer
ons niet.) Hoe vindt u het,
dit is een raam om naar de werkelijkheid
te kijken, alles wat u daar ziet
bestaat. Is het niet helemaal
als in een gedicht?
[De Coninck 1998a:69]

Denkt Speliers nu echt dat De Coninck veronderstelde dat de lezer écht het gedicht kon betreden? Of dat de lezer het kussen wél zou zien als die ene zin niet tussen haakjes zou staan? Het moge duidelijk zijn: voor De Coninck vallen taal en werkelijkheid niet naadloos samen. Het gedicht is “een raam om naar de werkelijkheid / te kijken”. Er is dus heel duidelijk een tussenschot. De Coninck probeerde weliswaar zijn raam wijd open te zetten (terwijl bij veel neo-experimentelen de rolluiken zijn neergelaten), maar hij was er zich zeer zeker van bewust dat het raam er was. Dat neemt uiteraard niet weg dat De Coninck de taal en de werkelijkheid naar elkaar toe wou schrijven. Dat hij “zinsbouw” en “uitgeschopte schoenen” naast elkaar plaatst is daar een duidelijke indicatie van. En ook lezervriendelijkheid was hem zeker niet vreemd: schrijven en spreken waren voor hem heel duidelijk sociale, op communicatie gerichte bezigheden en dus vond hij het niet meer dan normaal dat die lezer/luisteraar niet werd buitengesloten: “Kom er maar in, lezer”. Maar dat deze communicatie nooit vanzelfsprekend is, blijkt eveneens uit die strofe; het feit dat de dichter er rekening mee houdt dat de lezer over de zinsbouw kan struikelen is in dat opzicht veelbetekenend. Hoewel Speliers precies dat expliciet tegensprekt, vinden er in de gedichten van De Coninck wel degelijk “transformatie[s]” plaats. [Speliers 1984:19] Meer nog: ze vormen misschien wel de kern van zijn poëtica.

In zijn vroege poëtische stuk ‘Het parlandisme’, dat hij als oud-student van Westerlinck in *Dietsche Warande & Belfort* publiceerde, situeerde De Coninck zichzelf ten opzichte van Nederlandse parlandistische dichters als Campert en

Vlek. Al meteen blijkt dat voor hem het gewone in het gedicht *ongewoon* gemaakt moet worden, zowel formeel als inhoudelijk. Het parlandisme definieert hij weliswaar eerst als “het promoveren van de spreektaal tot poëziestijl” [De Coninck 1970b:738], maar uit het vervolg van zijn betoog wordt duidelijk dat hij hiermee lang niet alle spreektaal bedoelt. Het moet hier spreektaal-met-gaten betreffen, want precies in die gaten zit de poëzie. “Wat is hier niet allemaal verzwegen,” roept hij bewonderend uit, naar aanleiding van een gedicht van ene H. van Teylingen dat hij in *Avenue literair* las. Het in eenvoudige spreektaal gestelde gedicht mag dus niet zeggen wat het bedoelt, het mag dat alleen suggereren. Geen bandeloos gebabbel, maar trefzekere eloquentie – dàar is het de dichter om te doen. “Hier alleen klinkt iets door,” aldus De Coninck [idem:745, cursivering gb], waarna hij als inlevend criticus zal proberen aan te geven wat er dan precies volgens hem doorklinkt. Dat spel zal hij altijd blijven spelen: als dichter om de inhoud van een gedicht heendansen en als criticus – later ook van zogenaamd onbegrijpelijke dichters als Faverey en Ouwens – op zoek gaan naar de betekenis. Dat vorm en inhoud in dat opzicht een onverbreekelijk geheel vormden, was voor hem vanzelfsprekend. Wat de nieuw-realistische poëzie betreft, zou je kunnen stellen dat een eenvoudige inhoud een eenvoudige vorm impliceert, en andersom. Die eenvoud was belangrijk: ook De Coninck ging het om “een democratisering van de poëzie” en dat betekende voor hem dat het gedicht voor iedereen toegankelijk moet zijn én dat elk onderwerp geschikt is om een gedicht over te schrijven. [idem:746] In dat opzicht zette ook hij zich duidelijk af tegen de experimentele traditie die het gedicht groots en meeslepend wou laten zijn en zich daarmee niet alleen van de lezer, maar ook van de werkelijkheid had afgewend: “het grootse en aangrijpende zijn tenslotte irreëel, ook in het leven van alledag moet je het meestal zonder stellen.” [idem:741] Een ander belangrijk aspect van De Conincks poëtica is hiermee aangegeven: het gedicht is in wezen *mimetisch*; weliswaar niet “*ad majorem Dei gloriam*” zoals Daisne het had bedoeld (cf. 5.1), gaat het hier toch om poëzie uit en voor het leven. Poëzie die niet schroomt het alledaagse geluk en verdriet recht te doen. Het gedicht vindt zijn oorsprong in de realiteit én wordt deel van die realiteit doordat het de dichter en lezer troost of ontroering verschaft. Dat effect wordt echter niet gecreëerd door de dingen en gevoelens zomaar bij hun naam te noemen. “Je moet dus wel even achter de woorden kunnen kijken,” maant hij de lezer die misschien geneigd is zich te verkijken op de eenvoud van deze gedichten. [idem:740] Té eenvoudig deugt namelijk ook niet. Voor De Coninck was poëzie toch altijd nog in de eerste plaats dichtkunst. K. Schippers’ gedicht ‘The Beatles’ (“George Harrison / John Lennon / Paul McCartney / Ringo Starr”) deed hij dan ook af als “kabaret”: “Dit is een grapje op kosten van de poëzie.” [idem:744] En grapjes mochten natuurlijk wel van De Coninck, maar alleen als de poëzie zoals hij die zag er beter van werd. Binnen die premisse kon nagenoeg alles: “poëzie is overal, mits de auteur ze met de nodige geestelijke en taalkundige verwondering aanpakt.” [idem:746] Precies in die verwondering ligt de eigenheid van het *nieuw-realisme*; gewoon noteren wat je ziet, volstaat niet. In Duchampachtige experimenten was De Coninck dan ook helemaal niet geïnteresseerd. Hij zag er geen filosofische statements in over de relatie tussen de kunst(wereld) en de werkelijkheid, maar kwajongensstreken die de eigenheid van het genre poëzie

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

miskenden: “De Nieuwe Stijl is m.i. belangrijker als vormelijke provocatie dan als poëzie. Zij gaat als beweging haast zo ver dat ze geen onderscheid meer ziet tussen poëzie en realiteit. Alles wordt poëzie, een opschrift in een trein, een benzinepomp, een jerry-can. Op die manier onttrekt men aan de kunst één van de spanningen die haar steeds in leven heeft gehouden.” [idem:739] Daar was het De Coninck dus om te doen: de spanning tussen kunstwerk en realiteit. Hij trachtte ze zó dicht bij elkaar te brengen dat er spontaan vonken zouden ontstaan. “Ik wil de taal dynamiseren tot een / gebeurtenis waar veel mensen / naar komen kijken,” schrijft hij in een van de ‘Ars poetica’-gedichten uit *De lenige liefde*. [De Coninck 1998a:86] Hij dacht daarbij wellicht niet aan Van Ostaijen, al had die een kleine halve eeuw eerder ongeveer dezelfde ambitie geformuleerd: “Door zijn wijze de fenomenen te zien onder een – wellicht slechts schijnbaar – veranderde belichting van het begrijpen, d.w.z. door het publiek een nieuw aspect te tonen van tot beuwordens toe geziene en gewaand door-en-door gekende fenomenen, volvoert de dichter de creatie: de nieuwe goocheltoer.” [IV:163] Bij Van Ostaijen bevatte die uitspraak weliswaar een kennistheoretische ondertoon die bij De Coninck ontbrak, maar de klemtoon op het nieuwe kijken en het nieuwe verwoorden is bij hen beiden aanwezig. Dat zegt veel over hoe het talige aspect van de Vlaamse poëzie in de twintigste eeuw stilaan een vanzelfsprekendheid is geworden. Zelfs bij dichters als De Coninck die niet aan de experimentele of avant-gardekant van het literaire landschap staan is dit een integraal deel van hun poëtica geworden.⁹ Die overeenkomst belette niet dat De Coninck enig voorbehoud aantekende bij de poëzie van Van Ostaijen. Het vroege werk deed hij – Gilliams citerend – af als “voor de literaire archeologie bestemde ruïne-steden”. Uitgesproken politieke gedichten en doorgedreven experimenten hoefden voor hem sowieso niet. In de late gedichten zag hij dan weer – opnieuw evenals Gilliams – een twintigtal gedichten waarin de dichter zijn eigen poëtica had waargemaakt. “Woorden roepen in de donkere waterput van het onderbewuste en wachten op een echo. Er zàt echo op”. Eén bepaalde echo noemde De Coninck zijn “tegendraads liavelingsgedicht”: ‘Zelfmoord des zeemans’. [De Coninck 1990] Het betrof hier een echo met gevoel voor humor, tragiek en de dood. Die dingen waren hem niet vreemd.

Roland Jooris (°1936) heeft zich achteraf duidelijk tegen het nieuw-realistische etiket gekeerd,¹⁰ maar begin jaren zeventig had hij daar veel minder moeite mee. Zo figureerde hij in 1970 als eerste dichter in het vermelde *Kreatief*-nummer ‘nieuw-realistische poëzie in vlaanderen. een documentatie’ en bekleedde hij een “centrale plaats binnen de Nieuw-realistische beweging (ook in de literaire kritiek)”. [De Geest&Evenepoel 1992:33] Jooris’ eigenlijke debuut dateert overigens van veel vroeger. Nauwelijks twintig was hij toen zijn bundel *gitaar. tien chansons* in eigen beheer verscheen. Het zijn heel eenvoudige gedichten, waarin als in zoveel andere puberpoëzie onvervuld verlangen centraal staat (“ach hoe droef scheurt gij uw verlangen kapot / en vouwt de nacht uw dromen toe” [Jooris 1956]). Stefaan Evenepoel situeert deze gedichten “tussen Lodeizen en de jonge Paul Snoek in” [Evenepoel 1997:15] en dat lijkt me een accurate omschrijving.¹¹ In 1957 publiceerde Jooris het op de persen van Leo Drieghe en opnieuw in eigen beheer gedrukte *bluebird*, waarvan in

Roland
Jooris,
een stoel
naast de
tafel

latere bloemlezingen en overzichten enkel het ook op de cafetariamuur van het Gentse SMAK aangebrachte 'Klee' is overgenomen. "Als een heimelijke kleur / wonen bij Paul Klee en niets / meer zeggen. Een lijn zo zacht / door zijn lichaam voelen / en machinale diertjes / vol veertjes doen springen / tot een mijnramp van ontroering / ontstaat." ['het woonhuis klee 1', Jooris 1957/Jooris 1978:11] In het licht van wat zou volgen, is dat inderdaad een begrijpelijke keuze: kleur en lijn, abstractie en constructie, de onnoemelijke ontroering achter de dingen... allemaal kenmerken van de 'latere' Jooris. De rest van het nagenoeg onvindbare *bluebird* was volgens de dichter zelf veel minder sober. "Onechte, bombastische beeldspraak die niet uit mezelf gegroeid is en ook nergens naar toe wil," oordeelde de dichter zelf jaren later. Of nog: "helemaal een product van die half verteerde, postexperimentele metaforenplakkerij." [in Verbeken 1998] De invloed van de Vijftigers is hier en daar inderdaad manifest: "Soms zing ik / buiten de monddem / op een zolder van windhuizen / met woordmensen / met woorddieren / en hoorletters en oogklanken." ['klankhuis 2', Jooris 1957] Veel vaker is Jooris, tussen het toevallige neologisme door, echter toch opvallend sober en bijna kinderlijk-speels: "En vandaag wie weet / een luchtje scheppen in de woorden / aan het zonnige blankenberge strand / van hun magie." ['klankhuis 3', idem] Of in het derde Kleegedicht: "En langzaam werden wij / muzikale slapers / die dronken scheepjes bekeken / in de werkende lucht." [idem] Na dit dubbele debuut publiceerde Jooris jarenlang niet meer als dichter, tot hij – vooral onder invloed van de beeldende kunst – een uitweg vond uit de poëtische impasse. Onvermijdelijk valt in dit verband de naam Roger Raveel. "Ik herinner me dat drieluik van Raveel met in het midden een duif in een kooi. Dat was precies wat ik zocht: een verzoening tussen het abstracte en concrete." [in Verbeken 1998] De poëtische pendant van zijn vogelkooi was misschien wel het ongebundelde gedicht 'In woorden': "In woorden zijn vogels / genaderd," begint het [Jooris 1978:15] en daarmee zijn de twee cruciale elementen van zijn poëtica aangegeven: de taal en de werkelijkheid. Hoewel hij zich kant tegen "de zgn. autonomistische of 'in zichzelf gesloten' poëzie" [Evenepoel 1997:15] en ernaar streeft "gedicht en werkelijkheid te doen samenvallen" [Jooris 1970:86] beseft hij al heel vroeg dat een gedicht met woorden gemaakt wordt en dus per definitie een zekere graad van autonomie en abstractie in zich draagt. Door concrete mensen, dieren en objecten te benoemen probeert Jooris de werkelijkheid toch altijd weer binnen handbereik te brengen. Hij is daarin echter niet naïef. Dat samenvallen van gedicht en werkelijkheid doet hij zelf als een "utopie" af. [ibidem] Vanuit dit nuchtere standpunt kan hij ook onmogelijk geloven in de door andere nieuw-realistische dichters verhoopte en hier en daar zelfs geproclameerde revolutionaire potentie van het gedicht: "en ook in Amsterdam / blijft de Revolutie / op gang in / Haren, Drugs en / Blijde Kleren, gezellig / underground". ['Illusies', Jooris 1971:42] Niet toevallig staat in dezelfde bundel, *Laarne*, een gedicht over Richard Minne. Deze *Fonteinier* kon alleen maar zijn schouders ophalen bij het verbale geweld van zijn humanitair-expressionistische tijdgenoten. Jooris heeft het over een liedje "als in een gedicht / van minne, struikelend / over weemoed, nevel / en ook wat wrevel / op het klankbord van / de werkelijkheid: / een koe die loeit, een / jicsoman die toertert / een ver gejuich als / op een voetbalplein; // een juke-box

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

davert / tegen de ruiten van / een leeg café; // en hoor de dorpsfanfare / speelt nu al de / Internationale, gelukkig / en gedwee.” [‘Minne’, idem:47] Grote opstandigheid wordt blijkbaar niet mogelijk geacht. De muzikanten van de fanfare zijn tijdens het spelen van de Internationale wellicht al met hun gedachten bij de pint bier die ze zo meteen voorgeschoteld zullen krijgen in het café. In de wereld van Minne en Jooris wordt er geknord en gebromd, maar niet geroepen. In een later essay brengt Jooris Minne in verband met Van Ostaijen: het zijn dichters “die het woord centraal stellen in hun werk” [Jooris 1992:14], maar ze verliezen er zich niet in. In hun beste werk is hun taal eenvoudig én plastisch, “één [...] met haar onderwerp.” [idem:15] En dat is ook waar Jooris zelf naar streeft. Van “metaforenplakkerij” is in zijn werk dan allang geen sprake meer. De wereld is poëtisch op zich, daar hoeven helemaal geen ingewikkelde beelden voor bedacht: “sinds duchamp / is alles lyrisch / geladen,” weet de dichter en dus volstaat het om de onderwerpen bij hun naam te noemen (“het schilderij / van een landschap met / koe, hoeve en volrijp koren”). [Jooris 1974:23] Net als Van Ostaijen gebruikt Jooris de woorden letterlijk. Geen doorzichtige symboliek, maar beelden (een vogel op een tak, een rimpeling op het wateroppervlak, een blad aan een boom, een blad papier) die enkel naar zichzelf verwijzen. “Na het debuut heeft de plastische kunst me de woorden opnieuw in hun ontdaanheid en onthechting leren ontdekken. Gras, lucht, stoel, tafel: als je in de modder van de postexperimentele taal zit, besef je nooit welk een bevrijding de naakte kracht van dergelijke woorden kan hebben.” [in Verbeken 1998] En hiermee kwam Jooris inderdaad stilaan “tot een poëtica die heel nauw aansluit bij de ‘thematische lyriek’ van Van Ostaijen”. [Brems&De Geest 1991:100] Niet alleen laat hij de schaarse woorden alle tijd en ruimte om op elkaar en de lezer in te werken, precies door het bewuste gebruik van basiswoorden als ‘tafel’ en ‘stoel’ schakelt hij zich in de traditie in van de dichter van ‘Marc groet ’s morgens de Dingen’.¹² Al in ‘Kanttekeningen bij diverse onderwerpen’ (1918) had die zich tegen modieuze taalgebruik en voor de basisbestanddelen van wereld én taal uitgesproken (“De waarde van een boom in de stad niet ontdekken kan nooit een kwestie van theorie zijn, enkel een bedroevend gebrek aan instinct. Ganse scharen dichters komen, zelden is daaronder een rasdichter. Dat is de ganse zaak.” [IV:44]) en ook later zou hij de wonderlijke kracht van het eenvoudige woord blijven beklemtonen. In ‘De Marsj van de hete Zomer’ uit *De Feesten van Angst en Pijn* stond: “de gewoonste woorden zult gij herhalen / zij hebben de diepte van zee / en orgel”. [I:170] En in de ‘Open brief aan Jos. Léonard’ (1922) schreef hij: “‘boom, vis, water’;- het is het schoonste gedicht. Maar het schoonste gedicht is on-menselijk. Heeft men eenmaal dit affekt van het woord doorleefd, – zeg ‘vis’, – dan wordt veel ‘dichtkunst’ gestotter.” [IV:157]¹³ Het gevoel dat de anderen stotteren overvalt wellicht ook Jooris wanneer hij de zelden in pregnantie uitblinkende verzen van vele van zijn tijdgenoten leest. Hij voelt zich dan ook een buitenstaander in de Nederlandstalige poëzie. [Verbeken 1998] Gezien zijn voorliefde voor soberheid en klare taal, noemde Pascal Verbeken hem “een Hergé op versvoeten” [idem], maar die vergelijking gaat wellicht slechts gedeeltelijk op. Jooris’ poëzie is niet narratief, ze geeft – net als de even ‘klare’ Japanse prentkunst of de haiku’s van Gils (cf. supra) – informatie over één beeld, en voegt daar impliciet vaak een

ontologisch gevoel aan toe. Hij beschrijft een streng gekadreed element uit de werkelijkheid en zonder het hierdoor opgeroepen gevoel te ‘avoueren’ krijgt dat tafel toch iets menselijks: “Riet zijn / is lichtjes schuin / in de leegte / blijven staan” aldus het gedicht ‘Lijnen’. [Jooris 1978:104] Dat is een uitgezuiverde, bijna geabstraheerde beschrijving: rondom het riet dat eruit ziet als “lijnen” is er enkel “leegte”. Strikt realistisch genomen, is dat zeer onwaarschijnlijk. Het ‘eigenlijke’ riet bevindt zich immers in het water, er zijn wellicht ook vogels en talloze insecten in de buurt. Waar Gezelle in het riet God herkende, ziet Jooris enkel de leegte. Precies in die doorgedreven selectiviteit schuilt de inhoudelijke ingreep van de dichter; in wat hij wegschraapt, zit de betekenis. Dat was zo bij Van Ostajens ontindividualisering (cf. 2.5) en dat lijkt bij Jooris niet anders. Hoezeer hij zichzelf en de andere, niet in zijn kraam passende aspecten ook tracht weg te gommen, helemaal abstract of onthecht zijn deze gedichten nooit. Dat deze poëzie “volstrekt boodschapsloos” is en dat alle vormen van “[b]elijdenis en sentiment” geweerd zijn [Verbeken 1998] klopt dus net zo veel of weinig als Van Ostajens beweringen dat hij “het ‘confession’-element” uitschakelde [IV:329] en dat hij vond als dichter “niets, maar absoluut niets te zeggen te hebben”. [IV:377] Impliciet heeft ook Jooris zijn ‘boodschap’. Hoewel hij zichzelf vooral ziet als “een maker van dingen” [in Verbeken 1998]¹⁴ drukt ook hij een bepaald wereldbeeld uit.¹⁵ Ook bij hem is het zo dat zijn “levensbeschouwing [...] in het gedicht trilt” [IV:329] en net als bij Van Ostajen lijkt die doortrokken van het gevoel dat de mens een speelbal is in een onverschillige kosmos.

‘Kaal’

De arme kilte
van de leeggekraste
winterlucht
waarin een kraai
heel onverschillig
over het reeds
jaren
vergeten landschap
trekt
als in een tekening
naar een oude
meester.

[Jooris 1978:100/Jooris 1997:131]

Jooris schetst geen zomerse tafereelen waarin iedereen zich voldaan uitstrekt in een behaaglijke zon. In zijn werk en wereld is het inderdaad “kaal”, “arm”, “kil”, “onverschillig” en “vergeten”. Net als in Van Ostajens visie op Bruegel wordt hier “het organiese zijn der natuur” gecontrasteerd met het relatieve van het “rein menselijke” [IV:344] en “de anorganiek van het menselijke popspjel”. [IV:345] De kraai en het landschap zijn, zonder meer. De mens, daarentegen, is allesbehalve onproblematisch en vanzelfsprekend. Precies dat contrast doet hem kwalificaties als “onverschillig” en “vergeten” toekennen

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

aan de natuur. Sommige kunstenaars blijken dit bijzonder scherp aan te voelen: oude meesters tekenden deze scène, later werd ze gekopieerd (“een tekening / naar”), en nu zoekt ook de dichter er woorden voor. Dat hij hiervoor zo weinig woorden nodig heeft, suggereert dat hier nog een andere parallel met Bruegel/Van Ostaijen getrokken kan worden. Uit Tolnais boek dat hij zo enthousiast besprak (cf. 2.5), leidde Van Ostaijen immers af dat het juist “het blote wit van het papier” was dat het Bruegel mogelijk had gemaakt om zijn visie uit te spreken. [IV:345] Dat wit is zo totaal, zo leeg, dat elke pennentrek, elke lettergreep automatisch het relatieve van het menselijk bestaan uitdrukt. Vandaar dat Jooris het hier heeft over “de leeggekraste / winterlucht”: alles is eruit weggenomen en daarin schuilt de betekenis. Dat dit alles samenhangt met een bepaalde levensvisie en -ervaring, geeft Jooris zelf aan in zijn essaybundel *Geschilderd of geschreven*. De expliciete link met Van Ostaijen zal in deze context niet verbazen: “‘dag stoel naast de tafel’ zegt Marc in het beroemde gedicht van Paul van Ostaijen. Eenvoudiger en directer kan het niet, maar wie de dingen zo van ballast ontdaan opnieuw en in verwondering kan ontdekken moet veel achter zich laten. Hij moet het vermogen verwerven om onthecht en naakt in de wereld te staan.” [Jooris 1992:85] Bloot zijn en beginnen, in elk gedicht opnieuw: niemand heeft dat aspect van Van Ostaijens poëtica zo in praktijk gebracht als Roland Jooris.

De ervvijand van de nieuw-realistische poëzie in Vlaanderen was Leopold M. van den Brande (°1947). Gedebuteerd als één van de vele neo-experimentelen met Hoog-tij (1967) had hij naar aloude avant-gardistische gewoonte meteen ook een eigen blad opgericht. *Morgen* (1967-1972) diende niet alleen om zijn eigen gedichten in kwijt te kunnen, hij bestookte er ook iedereen die hem niet lief was (en dat waren er nogal wat) met verwijten die al dan niet door argumenten omgeven waren. Gesteund door andere neo-experimentelen als Hedwig Speliers, Dirk Christiaens, Roger de Neef en Lucienne Stassaert ging Van den Brande in het tegenoffensief. Hij verweet zijn stadsgenoot De Coninck en diens nieuw-realistische collega’s vooral een simplistische en, bijgevolg, per definitie niet-geëngageerde visie te hebben op de poëzie. Hoe zou de dichter mee kunnen helpen aan de verandering van de wereld, als hij zich in het gedicht beperkte tot het droogweg noteren van de werkelijkheid? Het dichterschap impliceert dat die werkelijkheid in het gedicht getransformeerd wordt. Het nieuw-realisme was, kortom, de meest conservatieve kunstvorm die hij zich kon inbeelden: “Hun slogan van directe communicatie en expressie verlaagt de poëzie tot een konsumptiemiddel dat uiteindelijk aan ieder consumment [sic] zijn kopers en verkopersplaats moet laten inzien. In een tijd van geestelijke vervlakking poogt het neo-realisme de vlakheid van de geest te stimuleren.” [Van den Brande 1969, in *De Geest&Evenepoel* 1992:64] Van den Brande droomde van een strijdend dichterschap. In dat opzicht was het ook helemaal niet verwonderlijk dat hij in *Morgen* een thema-herdenkingsnummer over Remy van de Kerckhove maakte. “Aangrijpend, schokkend, ontroerend, menselijk,” dat zijn de kwalificaties waarmee Van de Kerckhoves leven en werk worden omschreven. [Van den Brande 1969-1970:40] Dat hij nauwelijks vijftien jaar na zijn dood al bijna vergeten was, beschouwde Van den Brande als een grote daad van onrechtvaardigheid.

Van
Ostaijen?
“een
prutser”

Volgens hem was Van de Kerckhove “één der grootste, en zeker de meest aangrijpendste [sic], de meest boeiende de meest gevende dichters.” [ibidem] Dat waren dus blijkbaar de kenmerken waaraan een dichter voor Van den Brande moest voldoen: schokken, ontroeren, genereus zijn en de wereld in zijn gedichten transformeren. Het is een romantische, expressieve (expressionistische?) literatuuropvatting, die vanzelfsprekend mijlenver afstaat van de nieuw-realistische. Belijdenis was niet uit den boze, maar ze mocht nooit direct gebeuren. Een gedicht wordt geacht “‘esthetisch’ [te] zijn, gericht op de exploitatie van talige middelen, symbolen en beelden.” [De Geest&Evenepoel 1992:66] Het is een, gezien zijn neo-experimenteel etiket, bijna voorspelbaar criterium. Dat Van den Brande echter in hoge mate eigenzinnig was in zijn voorkeuren, blijkt uit zijn houding tegenover Van Ostaijen. Zijn liefde voor Van de Kerckhove had hem in de richting van (een ‘bepaalde’) Van Ostaijen kunnen drijven. Zijn klemtoon op het talige karakter van de poëzie eveneens. Uit een poëtische tekst over ‘De techniek van de poëtische creatie’ in *Heibel* blijkt echter dat hij een zeer uitgesproken hekel had aan Van Ostaijen. “Van Ostaijen [...] is m.i. geen dichter, alleen een ingenieur in de dichtkunst, die blauwdrukken e.a. van zijn gedichten maakt. Ik vind het een prutser, een poëtische doddelaar (hewel vvaart die boot nu of vvaart ie niet), die het taalexperimentalisme uit Duitsland importeerde. Iemand als Van Ostaijen maakt nu zelfs geen kans meer als decorateur of binnenhuisarchitect bij ‘Innovation’ of zoiets.” [Van den Brande 1971:22-23] Van Ostaijen blijkt dus de totale tegenpool van Van de Kerckhove: hij is te cerebraal, te koel, inauthentiek (want niet origineel) en – althans, dat is de enige manier waarop ik die slotopmerkingen enigszins zinvol kan interpreteren – zijn gedichtjes gaan op in het behang, ze missen weerhaken. Van Ostaijen als leverancier van poëtische muzak, kortom. Ik vermoed dat Van den Brande hier vooral aan de late Van Ostaijen dacht, want gezien zijn voorkeuren zou een bundel als *De Feesten van Angst en Pijn* toch wel meer in de smaak zijn kunnen vallen. Daarover spreekt hij niet. Van Ostaijen is voor hem de overgetheoretiseerde taaldichter, en hoewel hij zelf ook uitspraken in die richting had gedaan (cf. supra) was vooral die taalobsessie hem de keel uit gaan hangen: “Ik ben hoe langer hoe meer elke poëzie die zich uitermate veel om uitsluitend [sic] ‘taal’ bekommert gaan haten.” [idem:15] Daarmee viel hij heel bewust en heel expliciet ook (een substantieel deel van) zijn eigen werk af (of zoals hij het noemt: zijn “schijtsels”). Niet de taal interesseert hem, maar wel – zoals zijn held Rimbaud – “se fair [sic] voyant”. [ibidem] Van den Brande zal ook wel geweten hebben dat dit bij een dichter een bij uitstek linguïstisch proces is, maar die invalshoek weigerde hij zelf resoluut, wegens té literair. Het ‘literaire’ was een categorie die niet telde voor hem. Rimbaud las hij zoals de bijbel of de veda’s: religieuze teksten die de lezer enig inzicht kunnen verschaffen in de Ultieme Verlichting. Van Ostaijen had daar in zijn ogen niets mee te maken. De stotterende dichter van ‘Meloepée’ was een verliteraturelurde kleinburger.

Daar dacht Dirk Christiaens (°1942), medewerker van *Morgen*, wellicht anders over. Zijn poëzie werd door Hugo Brems uitdrukkelijk met Van Ostaijen in verband gebracht. “Zoals Van Ostaijen streeft Christiaens ‘bij alle subjectivis-

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

de zuivere
lyriek van
Dirk
Christiaens

me der ervaring naar het uitschakelen van het persoonlijke pathos' [...] Ook hij schijnt boven 'de humane betrachtingen met hun al te lokale data' het gedicht te verkiezen 'als een schone keramiek'". [Brems 1975a:374] (De citaten komen uit 'Wies Moens en ik'.) Deze uitspraak zou van toepassing kunnen zijn op zowat alle min of meer 'autonome' of 'taal'-dichters, maar Brems geeft aan dat bij Christiaens ook de technische realisering van dit ontindividualiseringsprincipe op zijn Van Ostaijens gebeurt: "Zijn gedichten zijn meestal gebouwd op de herhaling, variatie en contrastwerking van klank- en zinspatronen, met de interactie tussen beide." [ibidem] Brems schrijft dit naar aanleiding van *Damascus*, een bundel waarin Van Ostaijen inderdaad onloochenbaar aanwezig is. "De kleine bergen / Groeien in / De grote bergen // De grote bergen / Groeien in / De kleine bergen // Hierom zijn hier / Alle dwergen / Van zilverpapier." ['Montagnes Russe', Christiaens 1972:17] Herhaling en variatie van een bepaald thema, klankspel... ze zijn genoegzaam bekend. Waar Van Ostaijen 'Melopee' afsluit met een retorische vraag, eindigt Christiaens met een sofististische conclusie. Ook in 'Winter' alludeert de dichter heel duidelijk op 'Melopee' (en op 'Jong Landschap'): "Zo staan paard / En landman / *Gedwee gedwee* geheel / Minder dan een vlinder // In dit wintertafereel / Als een boegbeeld / Met hun ploeg in woedende / Reeuwse sneeuw". [idem:43, cursivering gb] Het verschil met Van Ostaijen is dat die in de meeste van zijn late gedichten tafereelen evocert die realistisch gesproken 'mogelijk' zijn. De gebruikte beelden suggereren gebeurtenissen (iemand of iets beweegt zich zus of zo) of sferen (iets klinkt zus of ziet er zo uit). Bij Christiaens volgt na een gelijkaardige introductie (ze staan zo) een, strikt genomen, absurde vergelijking: ze staan "Minder dan een vlinder". Aangezien vlinders niet om hun sta-kwaliteiten geroemd worden, is dat weinig waarschijnlijk. Wat zou het dan kunnen betekenen? Dat paard en man minder een "geheel" vormen dan een vlinder? Het is natuurlijk ook mogelijk om dit vers samen te lezen met het eerste van de volgende strofe. Dan krijg je eerst de beschrijving van paard en man, en dan: "Minder dan een vlinder / In dit wit wintertafereel". Dat lost het probleem niet echt op. Een 'oplossing' wordt misschien geboden door de slotverzen: het is winter en paard en man bevinden zich op het veld, ploeg in de aanslag. En dan blijkt dat de absurditeit niet in het vlinderbeeld zit, maar in het hele tafereel: de aarde is besneeuwd en nagenoeg dood ("reeuw" is een woord dat voor de beschrijving van doodschrochels en de uitwaseming van een lijk wordt gebruikt) en toch hoopt de landarbeider met zijn ploeg aan het werk te kunnen. Ze staan daar in dat wintertafereel, kortom, minder op hun plaats dan een vlinder. Hoewel het gedicht op het eerste gehoor bijna derivatief aandoet, blijkt het dus toch een eigen invulling te geven aan bepaalde Van Ostaijaanse principes. Dat geldt op het eerste gezicht veel minder voor de speelse kinderliedjes 'Kinderland' ("Zoeteke / Met je blote voeteke / In het zand // Zoeteke / Met je blote voeteke / Aan de wand" [idem:14]) en 'Kinderlied':

En de kinderen
De kinderen in de straten zingen

En de rode zee mag je oversteken

Zo je maar wit haar draagt
 Zo je maar zwart haar draagt
 Zo je maar groen haar draagt

En de rode zee mag je oversteken

Zo je maar groen haar draagt
 Zo je maar zwart haar draagt
 Zo je maar wit haar draagt

En de kinderen
 De kinderen in de straten zingen
 [idem:15]

Het *lyrisme à thème*, het aftelrijmpje – zeer Van Ostaijaans alweer. Een ‘Kinderliedje’, zonder meer. Een “pretentieloze escapade”. [Brems 1975a:375] Maar kan het toeval zijn als er in een bundel uit begin jaren zeventig die *Damascus* heet over de rode zee gezongen wordt en de kleuren wit, zwart en groen voorkomen? Misschien is dit kinderliedje wel heel erg politiek geladen en gaat het over conflicten in het Midden Oosten? Op 22 mei 1967 sloot de Egyptische leider Nasser de Straat van Tiran, waardoor Israël een belangrijke toegang tot de Rode Zee werd ontnomen – een gebeurtenis die mee aan de basis lag van de Zesdaagse oorlog. [Encarta 98] Ook hier is er dus een andere, niet-Van Ostaijenlectuur mogelijk. Christiaens is niet in alle gedichten even speels en sober. In ‘Niemandland’, bijvoorbeeld, staan verzen als “De rechterarm in de zinken hemel / Naar de zwarte zak van de zon / Beveelt het gehelmde schreien / En de zinkende ruimtevaarder.” [Christiaens 1972:23] Brems vermeldt niet toevallig het “associatieve beeldgebruik van de vijftigers” bij Christiaens als “een complicerende factor”. [Brems 1975a:374] Hij had duidelijke neo-experimentele wortels – hij publiceerde overigens in *De Tafelronde* in de jaren zestig – maar later “nam de graad van abstractie af”. [Winkler Prins 1986:87] In bundels als *Afonds perdu* (1982) en *3-Handig* (1986) staan bijna imagistische haiku-achtige gedichten waarin woordkunst en beeldend vermogen hand in hand gaan: “een boog bovenaan / doorboort de hemel een boog / onderaan draagt de aarde / aan een zijden draad”. [Christiaens 1986:32]

In 1972 richten Nic van Bruggen en Patrick Conrad het literaire genootschap de Pink Poets op. Hoewel het, volgens Van Bruggen, eigenlijk een uit de hand gelopen practical joke betrof, lag er toch een jarenlang sudderende misnoegdheid aan de basis van deze club. Hoewel intussen zowat heel Vlaanderen verstedelijkt gebied was geworden, heerste er nog altijd een kloof tussen de landelijke en stedelijke tradities. De ‘stadssnobs’ verweten de ‘boeren’ provincialisme en bekrompenheid, waarop die reageerden met de bewering dat die stadjongens decadent, maniëristisch en elitair waren. Zelfbewust als ze waren en expliciet in de traditie van Anna Bijns, de rederijkers en de internationaal gerichte avant-garde van hun stadsgenoten Paul van Ostaijen, Jozef Peeters en Michel Seuphor besloten de Antwerpenaars “eens en voorgoed uit te komen voor onze mentaliteit”. [Van Bruggen in Leus

het fin
 de siècle
 begint
 in 1972
 (Pink
 Poets)

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

1983:190]¹⁶ Ja ze waren decadent, maniëristisch en elitair, maar ze konden onmogelijk begrijpen wat daar mis mee was. Ja, ze waren pink; zo geraffineerd en op uiterlijkheden gefixeerd dat het volgens de heersende clichés veel meer een homoclub dan wel een literair genootschap leek. Ook volgens medestichter Conrad wou het dat laatste overigens helemaal niet zijn. “Het was het surrealisme ten top, ik kijk er nu naar als naar een doorgevoerde grap,” verklaarde hij achteraf. “Omdat de Poets met zoveel geheimzinnigheid omgeven waren, durfde niemand eraan te twifelen dat wij inderdaad een belangrijke school of stroming vertegenwoordigden.” [geciteerd in Cartens 1995:11] Strikt formeel-poëticaal gezien waren ze dat laatste inderdaad niet – daarvoor was het werk van de gelieerde auteurs Van Bruggen, Conrad, De Vree, Spillemaeckers, Jespers, Pernath, Adé en Bartosik té verschillend – maar dat neemt toch niet weg dat er wel degelijk een gemeenschappelijke sfeer en toon in hun werk aanwezig is. Eens te meer biedt hun visie op Van Ostaijen enig inzicht in wat hen bond. “Wanneer de Antwerpse dichter zijn opstandige droefgeestigheid in cafés, kroegen en nachtgelegenheden allerhande laat botvieren,” schreef dichter-chroniqueur Henri-Floris Jespers nadat het genootschap al weer ontbonden was, “dan denkt hij ook nog aan Paul van Ostaijen, omwille van de music halls, of aan de Hulstkamp aan De Keyzerlei – trefpunt van expressionisten, – waar ‘de dandy, de lord in het machtig grauwe Antwerpen’ (dixit Gilliams) [...] zoniet de wereld, dan toch de kunst aan een grondige hertoetsing onderwierp.” [Jespers 1982:10-11]¹⁷ Twee dingen vallen op. Aan de ene kant wordt de aanwezig geachte opstandigheid niet vertaald in concrete acties of strijdlustige verzen. Aan de andere kant betreft het hier – net als eerder al bij *Golfslag* (cf. 5.2), *De Tafelronde* (cf. 5.4) en *gard-sivik* (cf. 5.5) – een nagenoeg exclusief Antwerpse aangelegenheid en wordt er heel expliciet aan een glorieus Antwerps artistiek verleden gerefereerd. Precies in de samenkomst van die twee elementen ligt, wat mij betreft, de kern van het Pink Poetsgezelschap en de manier waarop dat door een auteur als Jespers in vele van zijn opstellen en brochures is weergegeven: het betreft hier een bij uitstek nostalgisch gebeuren. Op een moment dat ook de tweede avant-gardegolf in de stad (De Nevelvlek, G 58, het café en tijdschrift *gard-sivik*, de hoogdagen van Ferre Grignard rond het bohémiencafé De Muze en de theatervernieuwing van Walter Tillemans...) definitief voorbij is, wordt een artistieke traditie geponeerd en gecultiveerd die door haar uitstraling het contemporaine artistieke leven van enige glans moet voorzien. De Pink Poets lijken zo typisch een fenomeen uit de nadagen van een culturele bloeiperiode. Terwijl in Antwerpen het zwaartepunt van de haven steeds meer verschuift naar het noorden van de stad, terwijl de bouwpromotoren belangrijke delen van het stedelijke erfgoed afbreken, terwijl het bestuur steeds verder wegzakt in corruptie en zelfgenoegzaamheid, terwijl, kortom, de eens zo bruisende metropool verwordt tot een vale provinciestad, probeert een stel estheten een cultus uit te bouwen die precies van deze neergang hét symbool van de stad tracht te maken. Het Antwerpse fin de siècle begint bij hen dan ook ruim vijftig jaar voor het einde van de twintigste eeuw. Alle voor buitenstaanders onbegrijpelijke anomalieën en paradoxen worden eens te meer uitgesteld. Al dan niet radicale Antwerpse flaminganten blijken zestig jaar na het activisme nog altijd de tweetaligheid van de literatuur in de stad te

proclameren. En ook vernieuwing en conservering sluiten elkaar niet uit: de avant-gardetraditie die via Van Ostaijen en de gebroeders Jaspers, Jozef Peeters en Michel Seuphor vlak na de Eerste Wereldoorlog werd uitgebouwd, wordt bestudeerd, becommentarieerd en via talrijke al dan niet bibliofiele uitgaven gememoreerd. Vooraanstaande Pink Poets als Henri-Floris Jaspers (kleinzoon van schilder Floris) en Patrick Conrad doen daar enthousiast aan mee. Gezien hun interesse voor het dadaïsme (*Ça ira*, Clément Pansaers, Paul Neuhuys) en de Antwerpse avant-garde (Paul Joostens, Oscar en Floris Jaspers, *Lumière*, *Het Overzicht*, *De Driehoek*) vormden ook leven en werk van Van Ostaijen een vast onderdeel van deze cultus.

Hoewel zijn eigen poëzie nauwelijks enige verwantschap vertoont met die van Van Ostaijen, beschouwt bijvoorbeeld ook Conrad hem immers als zijn “geestelijke mentor”. [geciteerd in Cartens 1995:12] Hij ziet zichzelf en verder onder meer ook zijn neef Eddy van Vliet en Pink-Poetcollega Van Bruggen als de nazaten van een via Van Ostaijen, Burssens en Pernath doorgegeven stedelijke traditie en mentaliteit. [ibidem] Conrad brengt aan de ‘vader’ van deze traditie op zijn eigen manier hulde in de documentaire film *Ieder mens die sterft is een museum dat brandt* (1982). Aan de hand van elkaar soms subtiel tegensprekende getuigenissen van Olympe Jaspers (vrouw van Floris en grootmoeder van Conrads vriend Henri-Floris), Van Ostaijens jeugd vriend en intussen vermaard jurist René Victor en de Franstalige Antwerpse dichter Paul Neuhuys schetst de cineast een portret van Van Ostaijen en zijn tijd. Bovenal is dit echter een werkstuk over het verval en het vergeten. De hele film zit vervat tussen beelden van exploderende gebouwen (in het begin) en een instortende toren (op het eind). De eerste woorden die over het scherm rollen zijn: “alles alles werd ge sloop” [II:149] uit *Bezette Stad*; en het eerste wat je hoort is de krakende stem van Olympe die stelt dat ze het allemaal niet meer zo precies weet, aangezien het zo lang geleden is. Zowel de titel (*Ieder mens die sterft is een museum dat brandt*) als het feit dat er behalve de getuigen en enkele door acteurs gelezen poëziefragmenten geen off screen-commentaar gebruikt wordt, illustreren Conrads conserverende uitgangspunt: onze band met het verleden wordt vooral bepaald door ons contact met zij die het hebben meegemaakt. Aangezien er toen nog nauwelijks een handvol getuigen van de Antwerpse *roaring twenties* overbleef, was het uitermate belangrijk dat hun verhaal voor het nageslacht werd vastgelegd. Film is in dat opzicht uiteraard het meest geschikte medium om de vergankelijkheid te bestrijden, maar de cineast laat er geen twijfel over bestaan dat de tijd onverbiddelijk is en dus altijd wint.¹⁸ Het grote contrast tussen de enthousiaste en innoverende jeugd van de protagonisten en hun bibberende, met een beschermende *plaid* overtrokken herinneringen bepaalt de hele sfeer.¹⁹ Die herinneringen – of althans: de door Conrad voor de eindmontage geselecteerde – betreffen veelal die aspecten die met uiterlijkheden en tijdgebonden gimmicks te maken hebben: de excentrieke kledij, het nachtleven, de music-halls, de zeppelins... Wat iedere Pink Poet weten moet, kortom. “Un petit dandy,” zo beschrijft de afwisselend (al dan niet *gekuist*) Antwerps en Frans pratende Olympe de jonge Van Ostaijen. En Neuhuys verhaalt met pretoogjes hoe hij door Floris Jaspers werd voorgesteld aan Van Ostaijen terwijl ze aan

Patrick
Conrad
maakt
een film

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

het baden waren in Knokke, vlak voor de heren door een golf werden overspoeld. Het al eerder opgemerkte formalisme (cf. 5.5) kenmerkte Van Ostaijen ook in deze weinig verheffende situatie; volgens Neuhuys droeg hij zijn badpak “comme un smoking”.²⁰ René Victor, op zijn beurt, beschrijft Van Ostaijens 1830-kostuum (cf. 5.5) en vermeldt fijntjes dat Van Ostaijen met drugs in contact was gekomen via vrienden uit een ander circuit (Peter Baeyens, meer bepaald). Over de kunstopvattingen en het werk van de Antwerpse avant-gardisten kom je niet echt veel te weten en ook dat lijkt intentioneel. Het werk van de gebroeders Jaspers wordt enkel onrechtstreeks getoond, via de in *Borgers' Kroniek* afgebeelde foto's waarop ze voor hun schilderijen of sculpturen poseren of via de illustraties bij Van Ostaijens kritieken of bundels. Uitzondering is – opnieuw niet toevallig – het prachtig gefotografeerde grafmonument dat Oscar Jaspers voor Van Ostaijen ontwierp. De dood en de herinnering bepalen ook dit aspect van de film. Het beeld dat Conrad van de dichter ophangt, strookt helemaal met de dandyeske esthetische preoccupaties van de cineast. Voor hem is Van Ostaijen níet de sarcastische auteur van maatschappijkritische grotesken of met Kantiaanse en neo-platoonse filosofieën doordrenkte poëtische geschriften. Ook de humanitair-expressionistische dichter van *Het Sienjaal* ontbreekt volkomen in de film. Naar zijn communistische interesse wordt enkel heel kort verwezen door de in zijn statige advocatenbureau gezeten ridder Victor die – dikke burgersigaar in de hand – vertelt hoe hij als jongeling met Van Ostaijen over Bakoenin praatte hoewel ze er eigenlijk niets van begrepen hadden toen. En ook Van Ostaijens overtuigde flamingantisme komt slechts even aan bod, wanneer Victor en Olympe hun versie van de gekende Mercier-anekdote vertellen.²¹ In de opbouw van het verhaal dient die episode echter vooral om aan te geven waarom Van Ostaijen in 1918 in ballingschap vertrok naar Berlijn. Als illustratie bij die Berlijnse episode toont Conrad louter oude zwart-witbeelden van dansende en flirtende naakte vrouwen. Niet de neergeslagen revolutie en het lot van Rosa Luxemburg of Karl Liebknecht interesseren hem, maar wel het half-mondaine, half-decadente van die lustige *zwanziger Jahre* in de Weimarrepubliek. Over *De Feesten van Angst en Pijn* wordt niet gesproken, maar de andere Berlijnse bundel – *Bezette Stad* – staat centraal in de film. En ook dat verbaast allerminst: niet alleen biedt de typografie van dit boek allerlei visuele mogelijkheden voor de regisseur, de hierin verstrekte gegevens over nachtbrakers en bordelen passen precies bij de rodelampensfeer die hij wil evoceren. Terwijl op de soundtrack Janis Joplin zingt over “a mean woman” toont hij een als travestiet verklede Herman Gilis (het personage Zaza, meldt de generiek)²² en de hoerenbuurt. Klank en beeld worden nog op andere momenten op een betekenisvolle manier met elkaar verweven. Het cynische én cyclische van politiek en oorlog worden geëvoeerd door een mix van beelden uit de Eerste Wereldoorlog en bliepende videospelletjes waarin explosies worden afgesloten met een laconiek “game over”. Van Ostaijens leven en werk nà Berlijn worden teruggebracht tot ‘Marc groet ’s morgens de Dingen’ en zijn voortijdige en eenzame dood. Olympe vertelt hoe haar zoon Marc ’s morgens de dingen op de schilderijen van zijn vader groette en over hoe dit Van Ostaijen geïnspireerd zou hebben tot zijn bekende gedicht.²³ Paul Neuhuys van zijn kant haalt hetzelfde gedicht aan als een exemplaar van de zui-

vere lyriek naar Valériaans model (“C’est de la musique avant toute chose”). De Miavoye-episode wordt gesuggereerd door, opnieuw, de in Borgers’ *Kroniek* (1975) opgenomen foto’s van het kuuroord Le Vallon te tonen. Victor vertelt over hoe snel de ziekte evolueerde en over het geplande bezoek aan Van Ostaijen dat niet meer doorging omdat de auteur intussen overleden was. Met veel gevoel voor dramatiek zet Conrad de echokamer open wanneer Victor meedeelt dat hij de begrafenis van zijn jeugdvriend gemist heeft omdat hij “geen tijd” had. Hoewel de advocaat daarna nog voor zichzelf mag pleiten door te vermelden dat het allemaal zo snel was gegaan dat de vrienden niet de tijd hadden gehad om de nodige regelingen te treffen, versterkt dit luide “geen tijd” uiteraard de romantische visie op het eenzame sterven van de grote dichter.²⁴ Datzelfde gevoel voor romantiek blijkt ook tijdens de relatief uitvoerige evocatie van de desolate haven(stad) in de film. In *Bezette Stad* is de haven verlaten aangezien het oorlog is; hier wordt geen reden opgegeven, maar de reeks shots van verlaten schepen, wapperende bordjes en verweerde pakhuizen die worden afgewisseld met korte frasen uit *Bezette Stad* creëren een erg onbehaaglijke sfeer; een opvallend anachronistische en onrealistische scène zet dit gevoel nog meer in de verf: te midden al die haventaferelen zit plots het beeld van een man die, in een houding die als contorsie bekend staat, neerligt ergens tussen het Noorder- en Zuiderterras aan de Schelde. Dood en verval heersen duidelijk overal, in de havenstad.

De dichter-cineast Conrad zelf komt zowel indirect als direct een paar keer aan bod in de documentaire. Onrechtstreeks door wat René Victor over Van Ostaijens passie voor de film vertelt. Zo heeft hij het over de music-hall waar zij voor het eerst de door hen geliefde expressionistische film *Het kabinet van Dr. Caligari* gezien zouden hebben²⁵ – een film die baadt in dezelfde troebele en van dreiging doortrokken sfeer die ook Conrads internationale productie *Mascara* doorsesemt – en over de uit *Bezette Stad* bekende filmster Asta Nielsen. Actrices spelen ook in de poëzie van Conrad een belangrijke rol en zijn bundel *De tranen van Mary Pickford* (1991) gaat zelfs voor driekwart over Hollywoodsterren (cf. infra). Ook het slot van de film is in dat opzicht veelzeggend: vlak na de instortende toren toont de regisseur de bekende openingszin van *Bezette Stad*: “U zal veel worden vergeven / want / gij hebt veel films gezien”. [II:9] Hiermee ‘vergeeft’ hij niet alleen ironisch de zonden van al wie net zijn eigen film heeft uitgezeten, hij pleit meteen ook zichzelf vrij van het overspel waarmee hij – als tussendoor-filmmaker – zijn muze, de poëzie, bedriegt. Ook in dit opzicht kan Van Ostaijen Conrads mentor genoemd worden; met *Bezette Stad* had die immers als eerste Vlaamse dichter bewezen dat film en poëzie kunnen samengaan. Een rechtstreeks verband tussen het dichterschap van Van Ostaijen en dat van Conrad wordt gelegd door hun Franstalige collega Neuhuys. Wanneer die vermeldt dat Van Ostaijen erg van alliteratie hield, verwijst hij naar het werk van Conrad waarin dat, volgens hem, evenzeer het geval is. “Pilules Pink Pour Poètes Punk” grapt hij, waarmee hij niet alleen een erg actuele variant bedenkt op het Van Ostaijengedicht dat begint met “Pilules / Pink / pour / personnes / pâles” [‘Poème’, II:167], maar ook tenminste de suggestie wekt dat de (vaak tweetalige) Pink Poets zich voor de naamgeving van hun genootschap precies door dit ene Franstalige gedicht van Van Ostaijen geïnspireerd zouden kunnen hebben.²⁶

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

en
gedichten

Van punk is er in Conrads poëzie overigens niet echt sprake, maar de populaire cultuur is bij hem – net als bij Van Ostaijen en even te hooi en te gras citerend – wel alom tegenwoordig.²⁷ Nog voor zijn twintigste had Conrad (°1945) al twee bundels gepubliceerd. *Cezar en Jezabel* (1963) bevatte inhoudelijk niet bepaald opzienbarende levenswijsheden, maar ze waren wel opvallend sober en met persoonlijkheid geformuleerd (“sterven: zijn eigen ogen zien” [Conrad 1973:13])²⁸. Ook in de opvolger *Ik lig in de dalai-lama* (1964) houdt Conrad zich ver van de verbale vermoedenissen van zijn experimentele tijdgenoten. Paul de Vree situeerde hem toen “tussen het surrealisme en het nieuw realisme van de *gard-sivik*groep” [De Vree 1968a:280]²⁹ en de fragmenten die Conrad in zijn verzamelbundel *Life on stage* opnam ondersteunen alvast die omschrijving. Korte gedichten als “het sublieme ogenblik van een druppel / rozentee / aan je tong” [Conrad 1973:24] lijken vooruit te lopen op de imagistische haiku’s van Gils en Christiaens (cf. supra); de weinige en eenvoudige woorden kunnen in deze context rustig ademen, waardoor hun suggestieve werking alleen maar toeneemt. Conrads volgende bundels zijn veel complexer, zowel in woordgebruik als wat de versstructuur betreft. *Mercantile marine engineering* (1967) opent met een collagegedicht over Karel de Stoute (‘1477’) waarin de neologismen welig tieren (“Kristalversierd koel begint de gekende strijd nu / het sterven het traagkil sterven” [idem:33]). Ook de popcultuur, filmsterren en alliteraties doen hier hun intrede (“Twen drijven Playboy in de schaduw die likt / [...] // Zoemend zoekend zindert jijg de rook / [...] / Marilyn boven de cijfers” [idem:46]). Deze bundel bevat onder meer ook de montagegedichten ‘Zeppelins’, ‘Nickelodeon’ en ‘De tuin’. Nu was dat principe sinds Claus’ *Teken van de Hamster* (1963, cf. 6.1) niet meer echt nieuw in de Vlaamse poëzie, maar eerder dan een autobiografische cultuurkritiek vol al dan niet opzichtig aangebrachte literaire citaten zoals bij Claus, zijn Conrads teksten veeleer narratief van opzet. Aan de hand van anekdotes, aan personages toegeschreven citaten, opsommingen van merknamen en filmsterren, beschrijvingen van luxeproducten en dialoges oefent de cineast-in-wording zich in het opzetten van sfeervolle scènes. De decadent-zwoele en ambivalente seksuele geladenheid van zijn tekeningen en latere films zit, bijvoorbeeld, in het genoemde ‘Zeppelins’ waarvan dit de beginstrofen zijn:

Woensdagnacht nog, in de zeppelin:

- ‘Oh! Kijk!’
- ‘Het is de maan die glijdt onder onze dijen.’
- ‘Ici, nous sommes seules.’
- ‘Ja, Pierre, hier zijn we goed.’

De mot zit in de fin de siècle pels en telkens,
werkelijk telkens ze zegt: ‘voel dit’, kreunt ze
ze zegt: ‘voel dit’, en Pierre kreunt.

Zij, zij heet Margeriet, zij, zij Pierre.
[idem:77]

Waarom dit tafereel zich precies in een zeppelin afspeelt wordt nergens duidelijk, maar los van de fascinatie die Conrad blijkt te hebben voor dit elegante vervoermiddel annex ontsnappingstuig (het komt ook een paar keer vrij uitvoerig in beeld in *Ieder mens die sterft*, cf. supra) zou ook het in dit gedicht duidelijk aanwezige verband met Van Ostaijen een rol kunnen spelen. De dichter heeft dan wel de sfeer en associaties naar zijn hand gezet; in *Bezette Stad* roept de zeppelin immers alleen maar angst en vernieling op, terwijl het bij Conrad veeleer een vliegende lusthof lijkt. Een duidelijker Van Ostaijen-verwijzing zit in het derde vers. De frase die Margriet daar uitspreekt (“Het is de maan die glijdt onder onze dijen”) lijkt een geperverteerd citaat uit ‘*Meloepe*’. Aangezien de geliefden zich hoog in de lucht bevinden, is dit overigens een niet eens onmogelijke situatie. Veel complexer is het gebruik van persoonlijke voornaamwoorden. Conrad cultiveert de (seksuele) ambiguiteit door in de tweede en derde strofe met “ze” of “zij” naar Pierre te verwijzen. De lesbische subtekst van het gedicht wordt versterkt (maar niet eenduidig opgelost) door de vergelijkingen die de dichter in latere strofen maakt: “Hun lachen: / teder als slechts wanneer twee vrouwen / door de tijd driehoek aan driehoek schuiven ritselend / de tocht der tanden achter de lippen landend. // Hun tranen: / troebel als slechts wanneer twee vrouwen door de liefde / de tepel tatoeëren tot tand / de tong tot taille.” [ibidem] Zo vaak durfde zelfs Van Ostaijen ten tijde van *De Feesten van Angst en Pijn* niet allitereren. En ook in experimenten met beelden en lettertypes ging Conrad nog veel verder dan Van Ostaijen. De verzamelbundel *Mercantile marine engineering* bevatte ook het in 1965 apart, met tekeningen en collages verweven, uitgegeven *Rose mon Chameau*. Die beeldende aspecten én de ritmische typografie vielen in latere edities weg en dat is jammer omdat ze het uitgesproken montagekarakter van dit werk ook op het grafische vlak versterkten. Dat geldt ook voor de andere experimenten die Conrad in dit opzicht uitvoerde in deze periode. Zo verscheen in 1968 in *De Tafelronde* het beeldgedicht ‘De eenzame en onvoorziene dood van Baby Yar (1)’ waarin Conrad poëzie, tekeningen en stripballonnetjes monteerte tot wat inleider Paul de Vree “de voorfilm” noemde op wat later een echte film voor het witte doek zou kunnen worden. [De Vree 1968c] Eén jaar voor Terry Gilliams gelijkaardige mix van surrealistische cartoons en ondeugende negentiende eeuwse iconografie de wereld zou verbazen in *Monty Python’s Flying Circus*, gebruikte Conrad deze elementen als illustratie bij zijn gedicht over het tragische leven van (het fictieve personage) Baby Yar. Victoriaanse heren met stijve boord, uitgeknipte naakte vrouwen, getekende fallische bloemen en in *Yellow Submarine*-lettertype gedrukte Beatles-citaten in de tekstballon (“When you say hello I say goodbye” [Conrad 1968:44-zie afbeelding op blz. 988]) zorgden voor een soms absurde, soms ironische subtekst bij het met freudiaanse allusies en een gastoptreden van Charles Baudelaire geardeerde verhaaltje. Het zou tot Dirk van Bastelaeres ‘Zapruder Stress’ eind jaren negentig duren vooraleer een dichter in een gelijkaardig experiment woord en beeld op elkaar zou trachten te betrekken.

Verdere verbanden met Van Ostaijens werk zijn er niet echt bij Conrad. Los van de al vermelde neiging tot allitereren (“het laaiende landschap van je lichaam” [Conrad 1973:207]) zijn er zo goed als geen stilistische overeenkomsten. Wat de levenshouding betreft waaraan hun werk en publiek gedrag

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting



uiting zouden geven, ligt het voor de hand het dandyisme van Conrad in verband te brengen met dat van Van Ostaijen (cf. 5.5). Jan de Roek zag meer dan een oppervlakkige parallel. Naar aanleiding van het plastisch werk van Conrad, suggereerde hij dat deze in wezen stoïcijnse levenshouding bij Conrad wel eens zijn variant van het geresigneerde ontindividualiseren zou kunnen zijn: “Is dit de inzet van een grote tocht naar binnen, de kringen naar binnen, die uiteindelijk die andere grote dandy uit de Nederlandse literatuur, Paul van Ostaijen, opging?” [De Roek 1980b:217] Conrad zelf legt toch een ander accent: “In tegenstelling tot de wufte oppervlakkigheid van de snob, stelt de dandy zichzelf zulke hoge eisen, beoordeelt hij zichzelf volgens zulke strenge maatstaven, dat hij uit iedere arbitraire strijd met zichzelf, met de anderen soms, met de waarheid en met de leugen, als verslagene uitkomt.” [Conrad 1976:28] Ook hier ligt de klemtoon dus vooral op het verlies. Het dandyisme is bij uitstek een cultus van de dood, het Ultieme Verlies.

In zijn inleiding tot Nic van Bruggens *Uit het Dagboek van een Pink Poet* beschrijft ook Henri-Floris Jaspers (*1944) de neiging tot onthechting van de Pinks als een beschermingsmechanisme. De gevoelens worden als het ware in de stijl van de tekst begraven. De terminologie die Jaspers gebruikt lijkt op sommige momenten rechtstreeks aan Van Ostaijen ontleend, al valt de naam in deze context niet: “de esthetische ontroering wortelt wel dieper dan in het vernuftig spel met woorden, waardoor zij telkens opnieuw ontstaat, en, als in een valstrik, voorgoed wordt vastgelegd.” [Jaspers 1975:10] De rest van zijn inleiding besteedt Jaspers voornamelijk aan een gedetailleerde en onmogelijk tot één noemer terug te brengen interpretatie van het woord ‘Pink’. Die gecultiveerde meerduidigheid kenmerkt ook zijn ‘notities rond en om paul van

ostaijen', wellicht de belangrijkste essayistische bijdrage van een Pink Poet over Van Ostaijen. Samen met het opstel van Paul de Vree over de Berlijnse periode (cf. 6.1) zou deze tekst worden opgenomen in een apart boek, *paul van ostaijen* (1967). Hoewel er op dat moment van de Pink Poets nog lang geen sprake was, vormt de dandythematiek hier toch al een van de opvallendste motieven. Van Ostaijen is geen dandy uit wuft estheticisme of gecultiveerde kunst-om-de-kunst-overwegingen maar uit noodzaak, zo suggereert Jespers. Het was een strategie om zijn onloochenbaar 'anders'-zijn alsnog in de samenleving operationeel te maken: "De esthetische houding is dan geen beaming van de uitzonderlijkheid, maar integendeel, een brug naar de anderen toe, een mogelijkheid tot gemeenschap." [Jespers 1967:154] Wat hij hier over Van Ostaijen beweert, geldt bij uitbreiding voor alle Pink Poets: allemaal vielen ze door hun ideeën en smaak uit de toon, allemaal voelden ze scherp aan dat ze onmogelijk op een 'organische' manier deel konden uitmaken van de maatschappij. Van Ostaijens basisproblematiek was volgens Jespers: "hoe moet ik mij in een bepaalde gemeenschap integreren? Hoe zal ik, in het kader van deze gemeenschap, mijn eigen private ervaring aan anderen mededelen?" [idem:155] Het is zeer de vraag of Van Ostaijen van die tweede vraag wakker lag, maar zijn op het eerste gezicht grillige poëtische traject laat zich alvast wel lezen als verschillende antwoorden op de eerste vraag. Zo zou hij als unanimist in *Music-Hall* proberen op te gaan in de hem zeer aansprekende decadentie van het nachtleven; in *Het Sienjaal* was het precies zijn uitzonderingspositie die hem – selfmade "sienjaalgever" – nuttig maakte voor de gemeenschap: de avant-gardist zou het volk naar het beloofde land leiden; de twee Berlijnse bundels zijn de verschillende kanten van eenzelfde muntstuk: in *Bezette Stad* beschrijft hij via verschillende stemmen een collectieve ervaring (oorlog, bezetting, ontgoocheling over de afloop) en in *De Feesten van Angst en Pijn* probeert hij in het reine te komen met de passies in zichzelf om als een sereen, onthecht mens verder te kunnen. De latere gedichten zijn dan evenzovele voorbeelden van die volgehouden onthechting en pogingen om zijn emotionele onkwetsbaarheid te bevestigen. Uiteraard zijn ook Van Ostaijens flamingantisme en communisme uitingen van zijn streven om zichzelf in een breder maatschappelijk project in te schakelen. Het typeert de wat warrige hink-stap-sprong-essayistiek van Jespers dat hij deze analyse niet maakt in zijn essay, maar stukken en brokken ervan vind je wel terug. Vooral op Van Ostaijens revolutionaire politieke ideeën wordt gewezen. [idem:157-159] De doorgedreven ontindividualisering die hij voorstond was niet alleen een poëtische wensdroom. Met Mathieu Rutten stelt Jespers dat het gaat om "het onderbewuste uitleven van dit menselijk verlangen dat van het individuele terug naar het algemene wil." [idem:157-158] Opvallend in dat verband is ook dat Jespers een aantal zinnen uit het kritische werk aanhaalt om aan te geven dat Van Ostaijen – door zijn geloof in het kubisme, door zijn zeer democratische houding waar het onderwerpen voor een gedicht of materialen voor een kunstwerk betrof – eigenlijk de ambitie had "de kunst tot allen [te] brengen, met alle middelen". [idem:156] Wat door zijn radicaliteit overkwam als publieksprovocatie en pretentius elitarisme, zou dus vertrokken zijn vanuit heel duidelijke democratische overwegingen. Het probleem was echter dat die nieuwe kunst enkel geapprecieerd kon worden door een nieuw soort

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

mens en die bleek vooralsnog een zeldzaam verschijnsel. De nieuwe kunst symboliseerde voor Van Ostaijen volgens Jespers het afscheid van een totaal voorbijgestreefde “bourgeoise” levenshouding en een streven naar “een vrije gemeenschap van vrije mensen, naar onmiddellijke, rechtstreekse intersubjektieve relaties.” [idem:163] Hoewel hij dus op zoek blijkt te zijn naar een basisschema waarin Van Ostaijens ontwikkeling kan worden ingepast, gaat Jespers de talrijke inconsequenties bij Van Ostaijen niet uit de weg. Integendeel. Het lijkt wel alsof hij precies daarin de ‘kern’ van Van Ostaijen vermoedt: “De gespletenheid beheerst Van Ostaijens ontwikkeling,” stelt hij al meteen op de eerste bladzijde van zijn essay [idem:147] en later suggereert hij dat dit element hem bij uitstek tot het dandyisme determineerde: “Het dandyisme van Paul van Ostaijen is het produkt van de tweespalt tussen de oude wereld waarin hij fysisch leeft, en de nieuwe wereld waarin hij mentaal leeft. Het dandyisme is precies een poging tot eenheid, al was het maar een uiterlijke eenheid.” [idem:170] De overige kenmerken die Jespers vervolgens opsomt van de dandy Van Ostaijen stonden later wellicht ook op het lijstje van menig ander Pink Poet: “het weten als faktor van anders-zijn, de beaming van de uitzonderlijkheid en de loutering ervan door de ontindividualisering, de uiterlijke eenvoud en de innerlijke hoogmoed, de uiterlijke hoogmoed en de stille, innerlijke nederigheid.” [idem:172]

Nic van Bruggen] Toen de andere Pink-oprichter Nic van Bruggen (°1938) begin jaren tachtig geïnterviewd werd voor het jongerentijdschrift *R.I.P.* en de interviewers hem voorhielden dat hij in de autonome (talige) traditie van Eliot, Van Ostaijen en Cocteau schreef, ging hij daar totaal niet op in. Hij vertelde wél dat hij door Hugo Schiltz was vergeleken met Van de Woestijne en dat zinde hem wel omdat hij “al wat men hem [Van de Woestijne, gb] verwijt aan barokheid en onleesbaarheid, meteen van hem wil overnemen.” [in Van Bastelaere&Spinoy 1982:15] Het gecultiveerde maniërisme van Van Bruggens gedichten roept inderdaad niet meteen spontane associaties met Van Ostaijen op. Nochtans beweerde de dichter elders dat Van Ostaijen direct aan de basis van zijn dichterschap had gelegen. Tijdens een les literatuurgeschiedenis in het laatste jaar op de middelbare school had zijn leraar (“Broeder Amadeus”) uitermate lyrisch gedaan over Van Ostaijen, waarop de baldadige puber Van Bruggen had geroepen “dat ik dat ook zo kon en dat zou bewijzen door tijdens het weekeinde een hele bundel à la Van Ostaijen te schrijven. Deze blasfemische daad is inderdaad gebeurd en het resultaat ervan is gelukkig verloren gegaan. Maar het stilistisch kopiëren dat ik mezelf opgelegd had, deed wel een vonk overslaan en bracht me een innerlijk inzicht bij in wat poëzie in wezen is.” [Van Bruggen 1986:133] Hetzelfde jaar zou Van Bruggen met de medewinnaars van een voordrachtwedstrijd *Frontaal* oprichten (cf. 5.5) en begon zijn eigenlijke literaire leven. In zijn debuut *Een kogel* zijn hier en daar nog wel enkele sporen van het “stilistisch kopiëren” van Van Ostaijen terug te vinden: “o kijk de maanmuur en het blauw / o kijk de zonmuur en het rood,” staat er dan [‘mur de la lune miro’, Van Bruggen 1962] of “pelsen pianoivoor / kiloos herodesheroïne // diabolies dispensatie”. [‘brubeck’, idem] Al snel zou Van Bruggen zich ontwikkelen tot een heel eclectisch dichter die, behalve zijn flamingantisme, nauwelijks nog iets met Van Ostaijen te maken had. Kloos en

Perk waren, zo beweerde hij begin jaren tachtig, zijn “poëtische uitgangspunten” geweest [in Van Bastelaere&Spinoy 1982:11] en ondanks de herkenbare invloed van experimentelen en expressionisten [ibidem] zou zijn poëzie fundamenteel romantisch getint blijven.

Hoewel, zoals gezegd, bezwaarlijk beweerd kan worden dat Conrad, Van Bruggen, Pernath, Adé, Spillemaeckers, Bartosik, De Vree en Jespers eenzelfde soort poëzie schreven, zorgde hun genootschap er wel mee voor dat de experimentele (of minstens: experimenteel aangelengde) poëzie in Vlaanderen als een even voorname traditie werd gezien als de klassieke(re). Dit bleek zelfs op een tamelijk officiële manier tijdens de toespraak die de Antwerpse burgemeester Craeybeckx op 10 juni 1975 hield bij het graf van Pernath: “In de postume hulde die vandaag aan Paul van Ostaijen, aan Gaston Burssens te zamen met Hugues Pernath wordt gebracht, mogen zich de jongere generaties die in dit land de literatuur met een tevoren onbekend register vermeerderd hebben, mede vervat achten.” [Craeybeckx 1976:456] Craeybeckx canoniseerde op deze manier dus niet alleen het genoemde trio als de Overleden Vaders der Moderne Lyriek, hij betrok ook iedereen die had bijgedragen tot de ontwikkeling van een andere, jongere, meer experimentele poëzie in de eer. Dat de vroeger als activist veroordeelde socialistische voorman [NEVB 1998:817] hier op zijn zevenenzeventigste tegelijk ook een culturele bekroning van het werk van zijn eigen generatie proclameerde speelde meer dan waarschijnlijk ook mee. Craeybeckx’ eigen vooruitstrevendheid en het postume artistieke ‘gelijk’ van zijn generatiegenoot Van Ostaijen symboliseerden zo de juistheid van een moderniseringstendens die in het Vlaanderen van de jaren zeventig haar hoogtepunt kende. Dat Van Ostaijen zelf moeilijk ingeschakeld had kunnen worden in het al te vaak op eenzijdige materiële vooruitgang gefixeerde socialisme speelde hierbij geen rol. Als socialistisch flamingant en actief voorstander van alles wat met cultuur en onderwijs te maken had, viel het Craeybeckx niet moeilijk om zich voluit met deze erfenis én strijd te associëren.

de dood
van twee
Pinks

Het 1968-engagement was aan de meeste van deze dichters nochtans niet besteed. Paul Snoek kwam daar ook zeer openlijk voor uit. “Ja, dat is hier mijn ivoren toren. Mensen interesseren me maar matig. Ik scherm me af. [...] Het meest verafschuw ik nog gestoord te worden als ik met iets bezig ben wat ik graag doe. Ik slaap en iemand telefoneert mij. Ik zit op mijn wc en iemand komt kloppen voor een prul, voor Broederlijk Delen, waar ik niet aan meedoe.” [in Leus 1983:197] In 1961 had ‘t Pallieterke scherp gereageerd toen *gard-sivik* ten teken van rouw en protest een foto van de net vermoorde Patrice Lumumba in een nummer had gestoken. Dat ‘engagement’ vloekte volgens het blad met de levensstijl en -visie van een auteur als Snoek. “Het zijn zeker niet de Snoeck’s [sic] die de rouwfoto’s van Lumumba moeten helpen verspreiden. Omdat hun hele levenshouding (tot in hun gedichten toe) een aanfluiting is van àl de waarden en waarheden die men door de publikatie van zulke foto wil aanduiden, onderstrepen of... verdedigen.” [D. 1961]³⁰ Dat Snoek zonder waardenbesef was, laat ik vanzelfsprekend voor rekening van de columnist van ‘t Pallieterke, maar dat hij ondanks deze actie van *gard-sivik* (waarvan hij toen overigens geen redacteur meer was) niet meteen recht had

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

op het aura van maatschappijbetrokken auteur lijkt me duidelijk. “Politiek? Interesseert me niet. Het maatschappelijk leven? Onbelangrijk. [...] Kijk, ik vind het jammer dat er honger in de wereld is. Of dat ze vechten in Vietnam. Maar ik ga er geen schilderij over maken. Ik ben als de Indiër die passief aanvaardt wat hem overkomt.” [Snoek in Leus 1983:197] Maar intussen natuurlijk wel aan de fles wanneer het hem even tegenzit of brave burgers choqueren om te verbergen dat hij er eigenlijk zelf een was. Als er één element uit Van Ostaijens poëticaal handboek was dat Snoek nooit nagestreefd heeft, dan is het wel de ‘ontindividualisering’. Zowel in zijn privé-, zijn zaken- als zijn dichtersleven probeerde hij zichzelf in de belangstelling te werken. Onzichtbaar worden, jezelf wegcijferen achter de tekst – het heeft Snoek nooit iets gezegd. Nochtans besepte hij dat het mogelijk was om ook op die jezelf-wegcijferende manier te blijven, zelfs tot na de dood: “er zijn mensen die doodgaan, maar niet sterven. Als je een en ander uitgehaald hebt in je leven dat ze niet kunnen vernietigen. Van Ostaijen is dood, maar is niet gestorven. En Hitler.” [in De Coninck 1976:34] Ook in dat opzicht was Snoek dus voorbij goed en kwaad. De mens moest en zou opvallen en hopelijk volstond één van die stunts om de vergetelheid te verschalken. Zelf had hij op dat vlak bepaald geen aansporing nodig gehad. Geen betere pr-man dan Paul Snoek. De dag voor zijn dood riep hij nog uit: “Ik moet een stunt uithalen om weer in de belangstelling te komen.” [Daniël Andries, in Leus 1983:261] Die stunt bleek uiteindelijk zijn dood zelf te zijn. Op 19 oktober 1981 reed hij zich met zijn splinternieuwe Alfa Romeo te pletter tegen een grijpkraanwagen. Zoals hij al in een geruchtmakend interview met Johan Anthierens had gesteld in 1959: “Sterven achter het stuur van een lichtblauwe racewagen, dat is de mooiste dood.” [in Anthierens 1959:19] Zijn James Dean-droom was uitgekomen. De Pink Poet-era was afgesloten.

het ik
van de
dichter
(Leonard
Nolens)

Er is nauwelijks een groter contrast denkbaar in dat verband dan dat tussen pr-dichter Snoek en de jarenlang elke vorm van publiciteit schuwende Leonard Nolens. Deze dichter die in de late jaren zestig uit het Limburgse Bree in Antwerpen was neergestreken en die jarenlang in de periferie van Labris en de Pink Poets vertoefde zou de volgende jaren steeds prominenter op de voorgrond treden. Bij zijn debuut in 1969 was er nochtans niet veel dat kon laten vermoeden welke plaats hij, Leonard Nolens (°1947), zou gaan innemen in de Vlaamse poëzie. De niet erg oorspronkelijke mix van romantische aandriften en experimentele naweëen verleenden hem nauwelijks de status van belofte. Uit *Orpheushanden* komt (toen nog) ‘Leon’ Nolens naar voren als een Elias-achtige, hypersensitieve jongen (hij schreef al de gedichten voor zijn tweëntwintigste) die zich enerzijds geborgen voelt in het ouderhuis, maar anderzijds niet goed weet wat hij aan moet met de dadendrang die hij in zich voelt en die hij enkel in verzen kan uiten. Al in deze allereerste gedichten zitten zowel thematisch als formeel elementen die een constante zullen vormen in zijn werk. Er is een grote drang naar een oorspronkelijk bestaan, maar ook het besef van de principiële onmogelijkheid daarvan omdat elke mens het product is van zijn ouders. [Nolens 1969:14] Dit alles wordt in paradoxale formuleringen verwoord, één van de stijlelementen die Nolens’ werk zullen blijven kenmerken: “komen lag steeds in hun weggaan ingebed / en droomzwaar talmend wach-

ten is mijn lot". [idem:14] De dichter is blijkbaar gedoemd te wachten tot ze écht weg zijn (dood zijn); dan pas kan hij aan zijn eigen bestaan beginnen. Conform de experimentele traditie waarin ook hij deels opgroeit, uit Nolens die drang naar authenticiteit in een zoektocht naar een oorspronkelijke taal. In een later interview situeert hij deze tocht expliciet in een modernistisch kader: "Ik dacht dat het mogelijk was om met een nieuwe taal te komen. Met een nieuw alfabet, zoals Schönberg indertijd zijn twaalftoonstelsel ontwikkelde." [in Mulder 1991] De vroege gedichten barsten van neologismen als "scheggebeeld" [Nolens 1969:24] en Van Ostaijenachtige woordspelletjes (alliteraties als "weke woorden" [idem:11], "van tangende tanden / op tollende tongen / draaitoltongen" [idem:22]). Toch staan er in de bundel ook veel eenvoudiger verzen, zoals deze eerste strofe van het – alweer – paradoxaal getitelde 'terugblik in de toekomst': "een nacht als dat uur toen de stilte begon / het is vreemd kijk mijn hand hoe zij plotseling schrijft / van alle dag wil ik niet leven". [idem:33] Ook Nolens' volgende bundel, *De muzeale minnaar* (1973), wordt beheerst door opzichtige woordspelletjes ("madige maëst" [Nolens 1973:7], "hitsige holen" [idem:21], "spichtige spiegels" [idem:24], "het litteken lichaam" [idem:38]), vaak nog gevolgd door een vermoeiende opeenstapeling van samenstellingen: ("O manke mukkels, o maanzieke mannen) / Snaai tengelheet in de kont van het volk / dat gillend uit zijn sluiphavens gewekt / tegen de tralies der vrijheid blindvliegt" [idem:10]). In hun animaal-erotische metaforiek doen de gebruikte beelden aan *De Oostakkerse gedichten* van Hugo Claus denken: "Venusdier, gebrandmerkt na de wonde / van het vraatzuchtig verlangen en het rif nog bekketrekend, / rijt je de lokroep tot in de eerste beroezende wanhoop" [idem:25] of "Schiet op, mijn onderzees vuur, / in de ronk van de heidense walsrus." [idem:10] Die "walsrus" is een neologisme dat door een minimale aanpassing van een bestaand woord ontstaat – eveneens een geliefd procédé van de dichter. Want er zijn er nog: "ruisvogels" [idem:27] of de samentrekking tot een bijwoord van "spoorbijster". [idem:15] Soms zijn deze trouvailles efficiënt en roepen ze extra betekenisvelden op: uit "Benader en beken haar niet / dan in het voorwoordelijk feest / van de laatste schreeuw" [idem:20] spreekt ontzag voor de vrouw die pas na de éénwording (het bijbelse eufemisme voor vrijen, bekennen, dat leidt tot het orgasme, "de laatste schreeuw", de dood ook) de man de woorden kan bezorgen. Op die manier is het een voorwaardelijk én een "voorwoordelijk feest". Die eens te meer paradoxale link tussen de éénwording van het liefdespaar en de unieke (uniek-)wording van de dichter – al dan niet in en door de taal – is één van de thema's die ook na deze bundel Nolens' gedichten zullen blijven beheersen (zie hier ook: "Maak mij alléén in je liefde, liefste. / Maak mij, liefste, maak mij." [idem:21]). Een andere constante zijn de 'moeder'-gedichten [hier: Nolens 1973:14-19] en die waarin de dichter op zoek is naar een eigen stem ("de zachter / doch blaffende fakkel, mijn stem" [28]). Ook deze zoektocht wordt gehypothekeerd door het niet-alleen en niet-uniek zijn; ook de taal is immers van iedereen ("monden die ons spreken" [Nolens 1973:13]). In grote lijnen is dat het traject dat Nolens de volgende decennia zal afleggen: in zijn poging (een) zelf te worden zal hij eerst een eigen taal proberen te ontwerpen; wanneer hij ontdekt dat het een illusie is origineel te willen zijn en dat zijn aanzetten enkel tot een nog groter sociaal en poëticaal isolement geleid hebben, probeert hij

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

zijn droom te realiseren in een persoonlijke en toch communicatieve variant van de dagelijkse spreektaal. Het is de ontwikkeling van een tamelijk hermetische en subjectieve schriftuur tot een gedroomde omgangstaal, een evolutie van versteende stem naar verstemde steen.

Die laatste formulering suggereert al dat het hier eerder om een accentverschuiving dan om een radicale breuk of heroriëntatie gaat. Ook dat is immers typisch voor Nolens: hij wil altijd alles. Het gedicht is er om vrij te zijn en dus wil hij niet gedwongen worden – door wat voor conventie of poëtische regel ook – om keuzes te maken en zichzelf (en dus meteen ook het gedicht) te beperken. In 1980 schreef hij hierover in zijn dagboek:

Ik heb nooit begrepen waarom de meeste critici die vele mogelijkheden van het gedicht aan banden willen leggen; waarom zij vooropstellen dat een gedicht niet mag vertellen of niet mag denken, zich niet al te ver van de omgangstaal mag verwijderen of niet mag raaskallen, niet mag zingen of niet quasi mathematisch precies de dingen mag beschrijven, geen exorbitante zelfbelijdenis mag zijn of een donker metafysisch vertoog. En ik heb zeker nooit begrepen waarom de meeste dichters zich daarnaar richten. [Nolens 1989:61]

Hijzelf zou in ieder geval proberen dat *niet* te doen. Integratie – dat is het sleutelwoord. Alle schijnbaar elkaar uitsluitende elementen samenbrengen in één gedicht. In een interview met Herman de Coninck citeert hij in dit verband Fernando Pessoa, die ooit schreef: “Een goed gedicht is een muzikaal schilderij van ideeën.” [in De Coninck 1992b:49] In vergelijking met de bekende definitie van Van Ostaijen (“Poëzie = woordkunst. Poëzie is niet: gedachte, geest, fraaie zinnen, is noch doctoraal, noch dada. Zij is eenvoudig een in het metafysische geankerend spel met woorden.” [IV:338]) is dat een heel programma. Het muzikale was bij Van Ostaijen uiteraard belangrijk en ondanks zijn eigen uitspraken over het beeld, zijn vele van zijn late gedichten ook erg plastisch (cf. 2.5). Maar “ideeën”, “gedachte”, “geest” – daarvoor leek hij in zijn gestreng poëtica geen plaats te willen maken. Uit analyses van sommige van zijn late gedichten en de receptie daarvan (cf. 2.5, 3.2, 5.3) is echter gebleken dat dit enkel een theoretisch standpunt was, een polemisch gestelde visie waarmee hij zichzelf wou afzonderen van de mainstream van zijn dichtende tijdgenoten. Bij nader toezien bevatten zijn gedichten wel degelijk gedachten, alleen worden ze er niet expliciet in uitgesproken, worden ze niet als in een intiem dagboek beleden of als in een krant droogweg meegedeeld. Halverwege de jaren twintig waren dat nieuwe en belangwekkende inzichten in de poëzie. Vijftig jaar later dreigden ze echter tot verstarrende dogmatiek te worden. Het gedicht leek intussen zodanig gefixeerd op wat er tussen de regels zou kunnen staan, dat er in die regels zelf steeds minder dreigde te gebeuren. Het elan dat Nolens vanaf de jaren zeventig in de Vlaamse poëzie bracht, leek dan ook een tamelijk directe afrekening met de poëtische erfenis van Van Ostaijen. In een interview zou hij hierover later zelf zeggen (ik citeerde dit al in de inleiding): “We moesten de heilige Van Ostaijen naspreken en onze poëzie ontindividualiseren, terwijl ik van meet af aan het gevoel had dat daar het cruciale probleem lag: het woord ik nog te kunnen gebruiken en dat

zo goed en compleet mogelijk te doen.” [geciteerd in Vandenbroucke 1993:103] Van zonderlinge snob en eenzame ruitentikker was Van Ostaijen intussen dus geëvolueerd naar “heilige”. Althans, zo ervaaarde Nolens dat. De poëzie van zo verschillende in de jaren zeventig gezichtsbepalende dichters als Herman de Coninck, Eddy van Vliet, Jan de Roek, Patrick Conrad, Willem M. Roggeman, Nic van Bruggen, Paul Snoek, Hugo Claus en zelfs Hugues Pernath en Gust Gils schaaemde zich nochtans helemaal niet voor de aanwezigheid van het lyrische ‘ik’. Dat ik viel uiteraard niet samen met het biografische ‘ik’, maar dat was bij Nolens evenmin het geval. Zoals wel vaker weigert Nolens te kiezen: hij wil dus én “het Ik van het gedicht” én “het Ik van de dichter.” [IV:377] Dat hij zich toch fixeerde op dat vermeende ik-verbod in de Vlaamse poëzie was niet alleen een reactie op zijn experimentele *Labris-verleiden* en een retorisch handigheidje om zichzelf te profileren, het vormde in wezen ook de inzet van de poëtische strijd die hij halverwege de jaren zeventig voerde met Wilfried Adams en Michel Bartosik van het tijdschrift *Impuls* (1969-1979), waaraan hij overigens zelf vaak meewerkte in deze periode. Die hadden in het eerste nummer van de jaargang 1975 van hun blad een manifest gelanceerd dat zich uitdrukkelijk beriep op de opvattingen van Van Ostaijen.

Zoals het hoort in een manifest, probeerden de auteurs meteen tot de kern van de zaak door te dringen. Dit is het begin van de openingsparagraaf over ‘Taal en Werkelijkheid’: “Wij streven een poëtica na geaxeerd op woord, beeld, ritme, klank: op de taal. Niet: op de anecdote, de zgn. concrete, onmiddellijk ervaarbare werkelijkheid.” [Adams&Bartosik 1975] De toon is iets gereserveerder, maar de boodschap is bekend: “Poëzie is woordkunst. Niet mededeling van emoties. Maar wel de vizie wordt gelokaliseerd door de vorm van het woord. Ook zeker niet mededeling van gedachten. Dichtkunst mededeling van gedachten! Waarom niet: dichtkunst een berijmde moraalkodeks!” [IV:127] Dat schreef Van Ostaijen in het manifest voor *Sienjaal* (1920). De ‘tegenstander’ was intussen wel veranderd, vandaar dat Van Ostaijen zich tegen moraliserend gerijm kante en dat de *Impuls*’ers het vooral gemunt hadden op de anekdotische nieuw-realist. Een andere, niet onbelangrijke verschuiving tegenover de jaren twintig was dat bij Adams en Bartosik de taalscepsis nog was toegenomen. Dat was ook hun voornaamste bezwaar tegen de nieuw-realist: hoe zou je ooit kunnen beweren dat je in je gedichten de realiteit getrouw weergeeft, als de taal onmogelijk met die realiteit kan samenvallen en het voor de mens sowieso een hachelijke onderneming is te spreken over zoiets veranderlijks als ‘de werkelijkheid’. En dus vertrekken deze dichters niet vanuit de werkelijkheid, maar vanuit de taal, aangezien een gedicht met taal wordt gemaakt en niet met ‘werkelijkheid’. Niet dat die helemaal geen rol speelt. Deze dichters leven uiteraard niet in een vacuümverpakt zuiver lyrisch universum en dus zullen hun gedichten vanzelfsprekend op een of andere manier met hun concrete ervaringen, gevoelens en gedachten verbonden zijn. Ze zullen, meer bepaald, “in een verzoenend, magisch ritueel [...] in de taal zelf tot werkelijkheid worden geconstitueerd: de werkelijkheid van de taal, de bezielde, levende eenheid van het gedicht.” [ibidem, cursivering gb] En met dit streven komen ze automatisch bij Van Ostaijen terecht en ze citeren uit de ‘Gebruiksaanwijzing’: “Ik streef naar een gedicht zonder onderwerp; het onderwerp van het gedicht is het gedicht

Impuls:
Adams
& Bartosik

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

zelve. De fenomenale gebeurtenissen verdwijnen in het onderbewustzijn, zij doordringen zich aldaar en wijzigen zich onder elkaars invloed. Het is uitsluitend uit het hars, dat door deze opeenhoping ontstaat, dat mijn lyrisme procedeert.” [idem/naar IV:377] Het is een bekend verhaal intussen, maar blijkbaar moet het elke generatie nog eens opnieuw geformuleerd worden. Adams en Bartosik associëren zich uitdrukkelijk met Van Ostaijens “lyrisme” omdat ze zich willen verzetten tegen de (onder meer ook weer in de nieuw-realistische poëzie) bestaande tendens om *epische* elementen in het gedicht op te nemen (het verhaaltje, de anekdote). Dit gebeurt veelal onder het mom de poëzie toegankelijker te maken – democratischer, dus – maar volgens de auteurs is dat een illusie. Mensen die van verhalen houden, kunnen terecht in romans en verhalenbundels, beweren ze. En wie echt ‘de werkelijkheid’ op zijn brood wil, kan zich wenden tot kranten en tijdschriften. Het enige wat de poëzie kan, is zich concentreren op die elementen die haar eigen zijn. En epische elementen horen daar niet bij. Immers – en hier gebruiken de auteurs eens te meer, zij het deze keer impliciet, een Van Ostaijaans argument – het louter vermelden van bepaalde toestanden of verhaalelementen is lyrisch gezien totaal oninteressant. Het gaat om het mededelen, en niet om de mededeling. Een mededeling wordt ‘verpakt’ in de taal, de lezer pakt ze uit... en gooit de verpakking weer weg. Bij het echt lyrische gedicht is het pak precies de verpakking en andersom. Ze zijn niet te scheiden. Een gedicht is niet parafraseerbaar, niet vertaalbaar.³¹ Het is – het woord valt net niet, maar de auteurs komen zeer dicht in de buurt – absoluut. Het “kringt rond een onzegbare kern, die volheid is én leegte; zij boort naar de diepte, de verborgen kracht (en is die er?) van de woorden”. [idem] De auteurs maken zich overigens weinig illusies; dit soort poëzie wordt telkens opnieuw met dezelfde dooddoeners onschadelijk gemaakt: formalistisch, maniëristisch, onverstaaanbaar, hermetisch, elitair... En dat terwijl deze ‘hermetische’ poëzie juist ‘open’ staat, omdat ze iets van de lezer verwacht.

In een tweede deel (‘Mythe en Mathematica’) verzetten de auteurs zich vooral tegen het toevallige, contingente van de anekdotische poëzie. Een goed gedicht, zo betogen ze, is een “bezwering van het toeval”. Hoewel ze het zelf eerder al over het “ritueel” hadden benadrukt ze dat ze met die bezwering geen dionysische roes bedoelen. Zij willen dat dit proces zich “met haast wiskundige trefzekerheid” voltrekt. [idem] Wat ze hierbij nastreven is “de onverwisselbaarheid van het woord”. [idem] Met andere woorden: de absolute formele noodzaak (noodzaak 2), die ervoor moet zorgen dat het gedicht zodanig in elkaar zit dat het verschuiven van een komma of het vervangen van één lidwoord de hele constructie in duigen zou laten vallen. Die structuur impliceert echter niet dat het gedicht slechts één, al even noodzakelijke lectuur zou toelaten; Adams en Bartosik willen juist zoveel mogelijk betekenisassociaties mogelijk maken: “Het gedicht [...] is geologisch gelaagde zingeving, waarin de eenduidigheid van de naïeve realiteitsaanvaarding wordt uitgediept, verrijkt, dialectisch vermenigvuldigd.” [idem] In deel drie (‘Historiserend & Reflexief’) benadrukken de auteurs dat het gedicht moet worden ingeschreven in een breder verhaal, zowel strikt inhoudelijk (de mythische laag) als poëtisch. Ze hechten dan ook veel belang aan de eruditie van de dichter. Met elk gedicht schrijft hij zich niet alleen in de wereldgeschiedenis, maar ook in de poëziegeschiedenis in. Het heeft dan ook weinig zin te schrijven alsof er

geen poëzietraditie is. De dichter wordt geacht die traditie te kennen en er creatief mee om te springen. De dichter moet – in de traditie van Van Ostaijen en Gilliams – nadenken over het dichterschap en die reflectie overdragen op zijn eigenlijke gedichten, die hierdoor vaak een metakarakter zullen hebben. Dat metakarakter is in het werk van Wilfried Adams (°1947) zelf heel duidelijk aanwezig. Aangezien de (onmogelijkheid van) communicatie zijn belangrijkste thema is heeft dit onvermijdelijk zijn weerslag op de gedichten. In zijn debuut *Graafschap* belijdt hij die problematiek nog relatief expliciet: “Ik was jong / mijn handen spraken klare taal // Nu ga ik teloor in ontheemde gebaren / en aan mijn stamelende vingers / ken ik amper mezelf.” [Adams 1970:4] In andere gedichten allegoriseert hij deze thematiek en toont hij zich het soort dichter dat Van Ostaijen in ‘Avondgeluiden’ was – concreet beeldend, met een voorkeur voor subtiel gesuggereerde dreiging:

In de
tintelende
ochtendlucht

Tussen de scharrelende nevels in
uitlopers
van rompgebergten di [sic] geluidloos
daveren

Staan heldere paarden

De flanken glanzen aan elkaar gemeerd
dragend in het eigen evenwicht

Het gebeurt dat hun tederheid
uitslaat
tot happen naar elkanders vacht
geen bijten
maar zoenen met gedempte tanden.
[idem:8]

Tot de slotstrofe gebeurt er niet echt iets: de lucht tintelt, de nevel hangt, gebergten daveren, paarden staan, naast elkaar. Toch maskeert de objectiverende beschrijvende toon een duidelijk subjectief aanvoelen; of zou de ik echt kunnen *voelen* hoe een berg davert? Het slot is in verhouding weer expliciet: de tederheid van de paarden slaat uit (zoals “het verlangen der mensen [uitslaat]” in ‘Facture Baroque?’ [II:219]) en ze zoeken met hun animale onmondigheid een vorm van contact. In een andere poëtische tekst, een soort vervolg van het manifest, spreekt Adams over hoe de dichter moet proberen met taal een “autonoom landschap” te maken. [Adams 1977:477] Dat is precies wat hij hier doet. Die autonomie impliceert niet dat er geen verband met de dichter zou zijn; het verbeelde en verwoorde landschap is – eens te meer in Eliots termen – het ‘objectief correlaat’ van de persoonlijke ervaring. Adams voegt een pas-

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

send Van Ostaijencitaat bij zijn tekst: “de subjektiefste stroom doen stollen tot objektiefste gestalte”. [in ibidem] En van landschappen gesproken: één van de motto’s van Adams’ volgende bundel, *Dagwaarts een woord*, is de bekende slotstrofe van Van Ostaijens ‘Jong Landschap’: “Over de randen van mijn handen / tasten mijn handen / naar mijn andere handen / onophoudelik”. [II: 230] Marc De Smet beweert dat “de handen als menselijke begrenzing” de centrale metafoor is in het werk van Adams [De Smet 1985:71] en alvast in deze bundel zijn daar inderdaad aanwijzingen voor te vinden. Het gedicht ‘bericht’, bijvoorbeeld, eindigt zo: “en daagt een woord en spreekt een man // dieper dan de diepste dieren, / groter dan de vogels weten, / zacht branden zijn handen: hij staat / te sneeuwen in uw mogelijkste lichaam.” [Adams 1972:38] Het woord dient zich aan, een man spreekt het en dan... neemt de metaforiek het over. Branden de handen van (onvervuld) verlangen? Of misschien staat de man echt in brand en veroorzaken de woorden een vorm van desintegratie. En ook die is niet noodzakelijk negatief geconnoteerd, want als (zachte) sneeuw daalt de man neer in het (andere, “uw”) lichaam. Het hand-motief komt ook in Adams’ latere poëzie duidelijk aan bod:

Geen hel ellendiger
dan dit ons zogenaamde
leven.

Dit schrijft mijn hand
want handen
schreien niet.

Hoogstens een vaag, een haast
onhoorbaar
gekraak in de polsen.
[Adams 1988:12]

De belijdenis lijkt hier even dichtbij te zijn, maar door dat gegeven vanaf de tweede strofe te thematiseren geeft de dichter er een originele draai aan. Hij pasticheert er Nijhoffs “een dichter schreit niet” tot “handen / schreien niet”. En inderdaad, dat doen ze niet. Zelfs als ze zonder meer pathetisch stellen dat ons zogenaamde leven de meest ellendige hel is, schreien onze handen niet. Daartoe zijn ze overigens niet in staat. Ze kunnen schrijven en, in het polsgewricht, kraken. En precies dat gekraak is voor de hand uiteindelijk het equivalent van huilen. Het is de fysieke vertaling van het in de eerste strofe zo direct uitgesproken gevoel. Adams gaat die directe uitingen dus niet noodzakelijk meer uit de weg, maar uiteindelijk is het toch weer de suggestiviteit waar de moderne poëzie een patent op heeft, die de over-hand neemt. Ook een kleine kwarteeuw na het *Impuls*-manifest blijft Adams zich overigens achter de Van Ostaijenvlag scharen: “Van Ostaijen noemde de lyriek de lagere trap van de mystieke extase. Ik wil uitstijgen boven mijn eigen navel, het mystieke raken zonder het te profaneren. Ook noemde Van Ostaijen de poëzie een in het metafysische verankerd spel met woorden. Daar gaat het mij om.” [in Sergen 1998:45] Ook toenmalig Pink Poet Michel Bartosik (°1948) speelt met woorden én

metafysica, maar minder dan Adams schuwt hij de grote woorden. Zijn eerste verzamelbundel heet *De verzamelnaam der eenzaamheid* en bevat gedichten met titels als ‘Een bibliotheek van de pijn’. De invloed van Pernath, Trakl en Celan is in deze poëzie veel manifester dan die van Van Ostaijen. Niet alleen formeel (de metaforenconglomeraten, *chiffres*, neologismen...) maar ook thematisch (spreken/zwijgen, lezen, het huis van de taal...) blijkt de verwantschap met de genoemde dichters groot. Ook hier staat de onmogelijkheid tot echte communicatie centraal en ook hier wordt die geponeerde onmogelijkheid door telkens nieuwe gedichten te schrijven in twijfel getrokken. Bartosik blijft dichten zoals een zelfmoordenaar blijft leven. Leven en schrijven komen hier dus erg dicht bij elkaar te liggen, maar anders dan bij de in dat opzicht verwante Leonard Nolens (cf. supra & infra) leidt dat bij Bartosik nergens tot een echt overtuigend geloof in de kracht van het woord. In het aan Nolens opgedragen ‘Woorden’ blijkt dat geven en nemen doorlopend:

Monochroom en mozaïek,
Landschap en verlamd.
En een hand,
een holte,
die bleek en bloedloos achterblijft.

Verkaveld bladwit,
verkaveld in de dood
en zijn vrolijke schaduw.
Adem aan adem
met de adem van maden.
Met de gehele eenvoud
van eertijds hout.
Met het noorden
dat windstil en ongeschonden
bevoren de ontscherving
van dit spiegelschrift voorafging.
[Bartosik 1976:21]

Woorden: ze hebben een vaste kleur (“Monochroom”), maar zijn verbrokkeld (“en mozaïek”); ze toveren een heel uitzicht voor jou (“Landschap”) en vallen dan weer stil (“en verlamd”); ze brengen je in contact, bieden een hand, maar het blijkt een holte te zijn; een leeggebloede hand? Het woord gaat het wit te lijf (“Verkaveld bladwit”), en dat wit staat voor de dood; het brengt je nogmaals in contact (“Adem aan adem”), maar ook hier zijn verval en de dood vlakbij (“de adem van maden”). Het lijkt allemaal gecompliceerd, en toch streeft de dichter naar “de gehele eenvoud / van eertijds hout” – een verwijzing naar het papier wellicht, maar misschien ook naar de in het manifest vermelde mythische laag van het gedicht: het papier is nooit helemaal wit, het draagt altijd de sporen van zijn afkomst. De laatste beelden stralen een verlangen naar harde, ascetische *heel*-heid uit: het noorden, geen wind, “ongeschonden”, “bevoren” en vooral “de ontscherving” – het terug heel worden van wat aan diggelen lag. Die heelheid is echter definitief verloren. Wat de

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

dichter hier kan schrijven is er het gefragmenteerde “spiegelschrift” van. Vandaar dat het monochroom mozaïek werd. Eerder dan in een metafysisch spel, lijkt Bartosik in een levenslange strijd met woorden verwickeld. Aangezien Adams’ en Bartosiks tekst de geschiedenis inging als het *Impuls-‘manifest’* is het wellicht belangrijk erop te wijzen dat het hier enkel een ‘proeve tot’ betrof. De beide dichters waren door de redactie van het blad gevraagd om een ‘ontwerp’ te maken, meer niet. Zij gaven dus enkele voorzetten en vele collega’s, vrienden en kennissen werden uitgenodigd daarop te reageren. En dat deden ze. Het zou me veel te ver leiden om uitvoerig op al die reacties in te gaan, maar ik vermeld graag een paar stemmen die Van Ostaijen in hun betoog betrokken.³² Alstein, bijvoorbeeld, vond het een “typisch Vlaams” manifest. Na Gezelle, Van Ostaijen en Claus is een dichter “hier pas echt dichter als hij zichzelf, desnoods ver van de werkelijkheid, in de taal kan begraven [...] wat in het beste geval opkomt is verwondering over taalbeheersing, en zeker geen verwondering over menszijn, over levens die voorbijgaan, streven en sterven.” [Alstein 1975] Ook George Van Acker gebruikte een argument dat in dit proefschrift al in verschillende varianten weerklonk: “Het gedicht *zelve* als onderwerp nemen, zoals Van Ostaijen het poneerde [...] is volgens mij althans, een gedicht *verarmen*, omdat het *slechts* taal meer is, schone taal soms, maar *méer* niet. U moet maar eens ‘Singer-Naaimachien’ [sic] plaatsen naast een gedicht van Pablo Neruda.” [Van Acker 1975] Albert Walrecht wees erop dat hij niets had tegen een “Van Ostaijenachtig dichterschap”, maar dat hij dan wel gedichten verwachtte die “lichter en speelser” zouden zijn; “*poëzie maken zoals een ander duiven houdt!*” [Walrecht 1975] Ook Toon Brouwers reageerde door middel van een alternatief Van Ostaijencitaat: “Niet het verstand van de hoorder dient geraakt, maar wel het verstand doorbrekend, het onderbewustzijn.” [in Brouwers 1975] Volgens deze *Impuls*-redacteur evolueerden te veel vrienden en collega’s naar een soort van poëzie “waar niet alleen het onderbewustzijn, maar zelfs het meest cerebrale verstand nauwelijks bijkan”. [idem] Lucienne Stassaerts reactie was meteen ook haar afscheid van de redactie, die ze te doctrinair was gaan vinden. Zij verwijst nergens naar Van Ostaijen, maar hanteert wel twee begrippen die als een rode draad aanwezig zijn in dit boek. Zij kan zich namelijk heel veel soorten poëzie indenken die helemaal niet aan de eisen van het manifest voldoen, maar die niettemin toch poëtisch zijn. Allen Ginsberg, bijvoorbeeld, bewees dat een gedicht wel degelijk episch kan zijn. Belangrijk is dat er vanuit “noodzaak” wordt gedicht. In die bijna fysieke noodzaak (noodzaak 1) gelooft ze dus. De formele variant, noodzaak 2 in mijn verhaal, ontmaskert ze als een al te lang gecultiveerde illusie, ook door haarzelf. Ze is, schrijft ze, tot het besef gekomen “dat in wezen geen enkel woord zó onverwisselbaar is als wij wel zouden willen geloven.” [Stassaert 1975] Stassaerts vriend Nolens reageerde niet met een brief, maar met twee manifesten, in dichtvorm. Dit is het eerste:

‘Manifest 1’

voor W. en M.

Spreek me niet van deze diamant, deze ronde kei
Die elk gedicht zou moeten zijn, beslepen schrijn
Waarin jouw visselpel me lispelt op het blad.

Nee spreek me daar niet van. En spreek me niet
 Van deze zilveren geslotenheid die ik formeel
 En pijnlijk in het dagelijks geharrewar
 Van elk gesprek beluisterd heb, beluister.

Nee spreek me daar niet van. En spreek me niet
 Van vuur onder sneeuw. En leg geen lijkwade
 Van lettertekens over al dat branden.

Spreek me niet van het ordentelijk gedicht
 Waaruit je bent verdwenen –
 Geef mij ooit dat schokkende gedicht
 Waarin je bent verdwenen als een man, verkramp
 In zijn liefste. In een ander. In een ander zelf.
 [Nolens 1991:155]

Nolens antwoordt hier duidelijk niet alleen maar aan W[ilfried Adams] en M[ichel Bartosik]. De metaforiek die hij van in het eerste vers gebruikt (“diamant”, “kei”) verwijst rechtstreeks naar de beelden die Gilliams gebruikte om het gedicht te beschrijven (cf. 4.2) en die ook later nog door modernistisch ingestelde dichters als Roggeman en de jonge Hertmans werden gebezigd (cf. 6.1 & 7.1). Dat wil Nolens dus niet: geen afgekloven, vleesloze kei, geen stemloos vissengelispel. Maar ook de geslotenheid die met het autonome gedicht geassocieerd wordt weigert hij. Hij ervaart al meer dan voldoende geslotenheid in de dagelijkse omgang. In het gedicht wil hij openheid, klaarheid verkrijgen in zichzelf (en ook dat is een Gilliamsmotief, cf. 4.2). Typisch Nolens is de omkering in dit vers: niet het gedicht is formeel (formalistisch), maar de gesprekken in het gewone leven. Dat hij die gespreken “formeel” heeft “beluisterd” suggereert dat hij eigenlijk een buitenstaander is in dat leven. Vandaar ook de omkering: in het gedicht wil hij een binnenstaander zijn. Ook de beelden uit de derde strofe accepteert hij niet: de suggestiviteit, het smeulen van iets onnoemelijks onder de woorden, de afgrond na de laatste komma... allemaal niets voor Nolens. Hij wil écht vuur, geen vuur dat geblust wordt door de taal (“lijkwade / van lettertekens”). In de laatste strofe komen heel wat van Nolens’ vaste thema’s mooi samen (dat mooi samenkomen zou je overigens met wat slechte wil als een argument kunnen beschouwen om aan te tonen dat ook Nolens’ gedicht eigenlijk een “ronde kei” is): het gedicht dat moet schokken in plaats van rustig te bevestigen; de persoon die niet gewoon afwezig is in zijn werk maar er zich in verliest, één wordt met het gedicht, de ander en de ander in zichzelf, om zo zelf te zijn. Hij verzet zich ook uitdrukkelijk tegen die bepaling in het Impuls-manifest die het gedicht op een wiskundige (hier: “ordentelijke”) manier in elkaar wil zetten. Nolens’ absolutisme in acht nemend, kan men verwachten dat hij enkel ‘de mathematica van het hart’ wil, gecombineerd met ‘de passie van het hoofd’. In ‘Manifest 2’ herneemt hij in de eerste strofe ‘de boodschap’ van het eerste gedicht (“Nee spreek me niet van deze diamant, de ronde kei / Die elk gedicht zou moeten zijn. / Ik wil je stem horen. Je stem.”) om daarna in een passioneel pleidooi voor de stem uit te barsten:

het absolute
 dichterschap
 van Nolens

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

[...]

Ik wil je stem horen. Je stem. Ik wil je stem
 Van tollende steden vol zonloze binnenplaatsen,
 Je stem die mij kan kleden en mijn oude dorst kan lessen
 En je stem die alle lauwte uit mij weggestenigd heeft,
 Je stem die mij de mens als brood heeft voorgesneden
 En je stem die straks mijn keel zal zouten,
 Heel mijn klein verstand heeft ingepeperd met verlangen,
 Je stem die straks mijn longen wijder opentrekt
 En het belegen goud van deze tong verkwanselt aan passanten,
 Ja je stem die heftig licht heeft opgehoopt
 In de nog niet gelaagde mens, je stem die zingt
 Of snikt, je stem die jent
 Of mint, maar toch je stem, je stem, tenminste
 Een stem
 [idem:156]

Deze poëzie is dan misschien wel een kei, het is zeker geen sierexemplaar om in een aquarium te leggen. Deze kei is er om bij gebrek aan scalpel in de ziel te kerven en te zien wat er dan naar boven komt. Gedichten schrijven doe je met je hele leven, dat leven concentreer je op het tipje van je tong, om het dan in één geut uit braken. Het resultaat mag en zal de lezer niet onberoerd laten. “Het gedicht is geen literaire vorm maar de ontmoetingsplaats tussen de poëzie en de mens,” schreef Octavio Paz ooit [Paz 1990b:11] en dat neemt Nolens letterlijk: hij spreekt de mens (zijn mens en al de andere) en de poëzie voortdurend aan.³³ Je kunt zijn werk dan ook lezen als een lange dialoog waarin hij alle rollen (= de verschillende stemmen in hemzelf) vertolkt.

Nolens manifesteert zich op deze manier al heel vroeg als een uitgesproken expressief dichter: door zich uit te spreken wil hij zichzelf realiseren. Deze poëzieopvatting impliceert dan dat het voor de lezer mogelijk moet zijn om aan de hand van de evolutie van het werk ook het leven van de dichter te reconstrueren. De ware, oorspronkelijke, authentieke dichter zit onwillekeurig vervat in zijn gedichten, of hij nu een autonomistische (anti-belijdenis) poëtica aanhangt of niet. En zo kan het dat ook Van Ostaijen figureert in een lijst van Vlaamse dichters bij wie dit, volgens Nolens, het geval is. “In het werk van dichters als Guido Gezelle, Karel van de Woestijne, Paul van Ostaijen, Maurice Gilliams en Hugues C. Pernath ziet men een heel persoonlijk leven zich voltrekken, men herkent als lezer de lange weg die een enkeling op ondubbelzinnig authentieke, aangrijpende manier heeft afgelegd. Bij schrijvers als Snoek en Claus zie ik dat niet,” schrijft hij in 1981 in zijn dagboek. [Nolens 1989:164] Die laatste twee mogen dan wel een grote intelligentie en een nog groter verbaal talent hebben, zij zijn “in mijn ogen geen dichters in de ware zin van het woord”. Behalve in Claus’ vroegste werk en in stukken uit zijn recentere *Het Graf van Pernath* voelt Nolens immers nergens – en dat is cruciaal – “de reële noodzaak zich te openbaren.” [ibidem] De biologische, innerlijke noodzaak – de ‘noodzaak 1’ die we al vele honderden bladzijden met ons meeslepen (cf. 2.2.1, 2.2.2.2, 2.5, 4.1, 4.2, 5.3, 5.4, 5.5) – ligt dus ook voor Nolens aan de basis van elk gedicht en elk dichterschap. Die

innerlijke drang alleen volstaat echter niet. Ook de formele noodzaak (noodzaak 2) speelt een bepalende rol: “De omgangstaal die je voor ogen staat, is de gedroomde van de intimiteit [...]; een simpele zinsbouw, een heldere (noodzakelijke) versificering, weinig adjectieven of bijwoorden”. [Nolens 1993:82-83, cursivering gb] De prosodie van het gedicht moet noodzakelijk en organisch tegelijk zijn. Ze moet een gevoel geven alsof ze er altijd al is geweest. Wanneer dat niet het geval is, oordeelt Nolens streng. Zo missen volgens hem de bundels *Mausoleum* en *Untergang der Titanic* van Hans Magnus Enzensberger “de noodzaak van die bepaalde versificering” en “het raffinement van de onmisbare prosodie”. [Nolens 1989:53, cursivering gb] Enzensberger heeft geen passende, onvermijdelijke vorm gevonden voor zijn gedichten; ze hebben de (schijn van) arbitrariteit die elk geschreven woord bedreigt niet kunnen opheffen. Ze voldoen dus niet aan het noodzaak-2-criterium.

Het hoogste dichterschap is voor Nolens wellicht datgene waarin die twee vormen van noodzaak met elkaar versmelten: de evolutie van de mens wordt weerspiegeld in de evolutie van het soort gedichten dat hij schrijft en andersom. De noodzakelijke stem wordt het noodzakelijke gedicht. Ook dit is een element dat past in Nolens’ in wezen romantische visie op het dichterschap. Groots en meeslepend wil hij dichten, want als dat lukt zal ook zijn leven dat zijn. En met een omweg genaamd Albert Westerlinck associeert hij zichzelf uiteindelijk ook op dit vlak met Van Ostaijen. Het hier eerder besproken lange essay van Westerlinck over Van Ostaijen (cf. 5.5) eindigt immers met een passage waarin hij het heeft over de “immense moed” van de dichter, “zijn wagende scheppingsdrift” en “niets ontziende hunker naar het volmaakte woord”. [Westerlinck 1965:228] Hierna volgen nog de volgende woorden:

Wij zullen de tien of zo goede *poetae minores*, die wij thans bezitten, in ere houden. Maar laat ons toe te blijven dromen van een groot en zuiverder Dichterschap in dit kleine vaderland. En geef ons tenminste één spelbreker te midden van zovelen die zich burgerlijk verzekeren tegen elke hunkering naar volstrektheid in het leven en in de kunst. Geef ons één opstandige zoon, één waaghals die er zijn leven op zet, één conquistador, één rover van het vuur in de afgronden van leven en woord. Eén enkele maar. Doch één die het KAN! Het zij niet te veel gevraagd – ik smEEK er haast om – in dit matige en middelmatige vaderland van het gezond verstand. [ibidem]

In *Stukken van mensen* citeert Nolens deze passage en hij vervolgt: “Er is in dit land nog niets veranderd. En ik wil die éne – als ik de tijd krijg om mijn werk te voltooien –, ik wil die éne zijn. Is dat fanatisme? Ja, een fanatisme om het *mormel* in mij, de gegeven mens in mij, te overwinnen.” [Nolens 1989:142-143] En zo duikt Van Ostaijen, de dichter-duivenmelker, hier plots op als historisch voorbeeld van een passioneel dichterschap dat in staat is een leven te veranderen en op die manier ook zin te geven.

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

zuiver & mythisch (Roger de Neef)] Een van de dichters die Adams en Bartosik instemmend citeren in hun *Impulsmanifest* is Roger de Neef (°1941). Ook hij had een verleden als experimenteel dichter, onder meer met de bundel *Winterrunen* uit 1967. Het is een typisch voorbeeld van beeldende belijdenislyriek, zoals die na Vijftig steeds vaker werd geschreven in de Vlaamse poëzie. Dat levert dan een strofe op als: “Ik heb nu de aarde in / Twee hutten verdeeld: een / Voor mij / En een voor mij zelf.” [‘De aarde’, De Neef 1967:13] Hier is dus wel degelijk sprake van een sprekend lyrisch ik, alleen verwoordt het geen herkenbare anekdotes, maar ervaringen die tegelijk mythisch en existentieel zijn. Dat blijkt ook heel duidelijk uit het gedicht ‘Melopee’:

Mens zijn is huizen in een ander mens
Zichzelf voorbijlopen en eeuwen later
(Als het oor de schorre spreeuwen eet)
Een mond toekennen om feilloos te horen.

Mens zijn is betogen in een verder land
Traag naar de vingers graven om bij herhaling
(Morgen wordt weerom een kind geworpen)
De dagen te begraven en te verbranden.

Leven is stervend bevruchten in een stenen bed.
[idem:31]

Met de eindeloze vermoeidheid van Van Ostajens ‘Melopee’ lijkt dit gedicht niets te maken te hebben. En met het onuitgesprokene, het niet-geavoueerde al evenmin. Drie definities krijgt de lezer voorgeschoteld. Over het mens-zijn en het leven nog wel. Het zijn echter geen Bond Zonder Naamslogans die je boven de haard kunt hangen. Daarvoor zijn ze te weinig praktisch en, vooral, te weinig concreet. Zelfs Paul de Vree werd er lichtjes nerveus van. “Verre van mij te pleiten voor de verstaanbaarheid van het gedicht, maar er rest toch onbehagen wanneer de analogie niet overkomt.” [De Vree 1968a:319-320] Helemaal onbegrijpelijk is het gedicht nochtans niet. De eerste definitie lijkt te suggereren dat de mens nooit helemaal met zichzelf kan samenvallen, omdat hij een hele geschiedenis met zich meedraagt en dus vele andere mensen en talen en zintuigen. Daardoor gaan er weliswaar veel boodschappen verloren, maar als je geduldig leert spreken, kan je misschien ook leren “feilloos te horen”. Ook in de tweede definitie valt de mens niet met zichzelf samen; hij is elders en graaft en graaft in de hoop ergens greep op te kunnen krijgen. Zodra die greep er is (en je “vingers” hebt), moet je die echter weer gebruiken om los te laten: met die vingers begraaft je immers de dagen. En terwijl zo de dagen en dus het leven voorbijgaan worden er telkens opnieuw kinderen geboren. Vandaar de definitie in het slotvers waarin leven en vruchtbaarheid (“leven”, “bevruchten”) een onontwarbare kluwen vormen met de dood en de onvruchtbaarheid (“stervend”, “stenen”). En zo heeft dit gedicht uiteindelijk wél iets met Van Ostajens ‘Melopee’ te maken. Alleen zijn de gezellen van de man hier niet de kano en de maan, maar de vele mensen die voor en na jou komen. De eindeloze vermoeidheid waarvan sprake is in Van

Ostaijens eigen interpretatie van het gedicht vindt hier haar pendant in het besef dat leven en dood een onverbrekelijke cyclus vormen. Dit is uiteraard slechts een schabouwelijk prozaïsche parafrase van een gedicht dat met talrijke chiffrés en dwarsverbindingen met een heel oeuvre is verbonden, maar deze lectuur geeft waarschijnlijk toch wel aan hoe het concrete en het abstracte in de thematiek en in de woordkeuze elkaar raken. In het al genoemde Heibel-nummer over 'De techniek van de poëtische creatie' gaf De Neef inzage in het ontstaansproces van enkele van zijn gedichten. Hier beschrijft hij een van de fases die hij bij dat schrijfproces doormaakt: "Probeer helemaal niet te denken, laat mij volledig door de klemwoorden en het woordmateriaal dicteren. Ik noteer. Op dat ogenblik zijn de gedichten praktisch af hoewel ze voor mij nog niet helemaal inzichtelijk zijn. Ik ben enigszins verwonderd over de resultaten; meestal zijn de gedichten geen zuivere expressie maar precisering van intuïtieve kennis." [De Neef 1971:12] De noodzaak van het materiaal waarover hier al eerder sprake was, blijkt dus ook uit deze werkwijze. Woorden 'luisteren' naar elkaar, lokken elkaar uit, vormen samen een gedicht en hebben een betekenis die ook voor de auteur nieuw en revelerend is. Dat is het experimentele schrijven bij uitstek, een ander cruciaal onderdeel van Van Ostaijens poëtische erfenis: de schrijver giet geen vooraf bedachte ideeën of aanwijsbare gevoelens in een bepaalde vorm, maar ontdekt tijdens het schrijven hoe hij moet schrijven en pas achteraf wat hij eigenlijk heeft willen zeggen. Het verwondert dan ook niet dat De Neef zelf zijn poëtica expliciet omschrijft als "een metafysisch spel met woorden". [De Neef 1977:479]

Zo zijn we intussen in de jaren tachtig aanbeland en van een bloei in de Vlaamse literatuur durft al lang niemand meer spreken. Uitgeverijen gaan failliet, en als ze dat niet doen houden ze alvast op met het uitgeven van poëzie. Kwestie van erger te voorkomen. Okee, ik overdrijf. Maar niet veel. Behalve infrastructurale bepaalde zaken zeker ook conjuncturele kwesties die malaise. België sukkelde van de ene regering in de andere en van deze ene onoplosbare communautaire probleem naar het volgende oneerbare compromis. Intussen steeg de nationale schuld tot een niveau dat ook in modale ontwikkelingslanden werd opgetekend. De economie slabakte, de werkloosheid steeg; het kon nog lang duren voor er enig licht zou verschijnen aan het einde van de tunnel. Protestbewegingen waren er uiteraard nog wel, maar het verzet tegen kernenergie leverde niets op en de manier waarop de massale antiraketenbetoging van antwoord werd gediend door de regering zou zelfs de meest verstokte idealist tot wanhoop brengen. (Terwijl een paar honderd-duizend betogers door Brussel trekken, zijn de Amerikaanse vliegtuigen met kruisraketten al onderweg naar België.) Verstokte idealisten waren in schrijverskringen overigens steeds zeldzamer. Tien jaar na het Grote Roepen schoot er van de vele revolutionaire en wereldverbeterende kreten niet veel meer over. "In '68 drongen de artiesten de musea binnen met boterhammen en slaapzakken. In '78 verkopen ze," stelde Georges Adé droogweg vast. [Adé 1988:13] De Pink Poets hielden ermee op, maar het fin de siècle begon eigenlijk nu pas voorgoed. Ook voor Hugo Brems dreigde het nog een lang eeuweinde te worden. Hoewel hij zich in zijn polemische essay 'Open versus gesloten poëzie' (1982) voor zijn doen behoorlijk opwond, leek de geschiede-

is er
licht aan
het einde
van de
tunnel?

Hoofdstuk 6 | 1965-1985 – Opstand en berusting

nis van de poëzie hem voltooid. “Echt fundamentele breuken lijken mij niet meer mogelijk,” verklaarde hij in een interview aan twee jonge studenten. “De uitputting, de exploratie van de vorm zit daar zeker voor een deel achter. Alles wat er aan vormexperimenten te doen is, is door die avant-garde al geprobeerd.” [in Van Bastelaere&Spinoy 1983:13] De avant-garde had zichzelf dus in de staart gebeten en was gedoemd om tot het einde der tijden in haar eigen cirkelredeneringen te blijven ronddraaien. Veel meer dan een enigszins originele mix van bestaande elementen leek er voor de poëzie niet meer in te zitten. Maar waarom is dit dan niet het laatste hoofdstuk van dit boek?

Hoofdstuk 7

1985-1995 – een postmoderne pol

Elke ons gegeven reinheid is bevlekt. (Er zijn geen maagden).

[IV:157]

§7.1

“Waarop, verheven, niets gebeurt.” Van Ostaijen en het sublieme, onorthodoxe dichten bij Hertmans, Spinoy, Van Bastelaere, Verhelst en Mysjkin

weil der Pol leer ist

[Friedrich 1956:76]

Begin jaren tachtig was Van Ostaijen een gecanoniseerd auteur geworden in de slechtste betekenis van dat woord. Welhaast unaniem geprezen, gebloemleesd en vermeld, maar al te zelden nog écht gelezen of bestudeerd.¹ Zo kon het in 1983 gebeuren dat een luxueus uitgegeven en uitermate informatief boek in de reeks ‘Culturele Geschiedenis van Vlaanderen’ een tekst van Van Ostaijen afdruckte op het omslag... die helemaal niet van Van Ostaijen was. Naast de prospectus van Van Nu en Straks en een foto van de toen recent overleden Louis Paul Boon prijkte op de cover van Deel 9 (over de Vlaamse literatuur in de twintigste eeuw) een veelkleurige tekst getiteld ‘Menu’ uit het bezit van het Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven in Antwerpen. De typografie (groot, klein, recht, schuin, zwart, rood) en de kretologie (“Feestvarkens similivarkens”, “De draai is gevonden / en sceptiekers komen los”) suggereerden dat dit een fragment was uit *Bezette Stad*, het visueel ‘bekendste’ boek uit onze literatuur. Halverwege de afgedrukte bladzijde komen echter zinnen voor die aan een andere Van Ostaijenklassieker herinneren: “Onder de lampen schuiven de LANGE garçons / Langs de muren / langs de tafels / schuift de soep naar ons toe / schuift met de schuivende

Hoofdstuk 7 | 1985-1995 – een postmoderne pol

Feestvarkens similivarkens

SOCIAL EVENING
where's the wolf?

verdijkte poëten Leuvense chauffeurs stille ver-vlieters
Gij die hier binnentreedt
laat alle hoop varen

EINSTEIN - PIRANDELLO - stemming
van sceptische verwachting

Zuster aNNa ziet gij nog niets komen ?

CHEERIO

Tomapee

Onder de lampen schuiven de **LANGE** garçons
Langs de muren
langs de tafels
schuift de soep naar ons toe
schuift met de schuivende garçon de soep naar ons toe
Zo worden we gezellen de soep en wijzelf
Waarom schuiven de garçons en de soep naar ons toe

GEtlk
slUrp
bUbbel
bAbbel

De t m e a u r stijgt
e p r t u

Ukkel registreert het

De draai is gevonden .
en sceptiekers komen los

HOLLE BOLLE GIJS

wringt zich in 't PallieterpArAdijs

Een mondvul koningin

ein zwei drei

Gluck

garçon de soep naar ons toe / Zo worden we gezellen de soep en wijzelf / Waarom schuiven de garçons en de soep naar ons toe". Een wel erg flauwe pastiche van 'Melopee' dus, maar niemand in het hooggeleerde gezelschap "onder de supervisie van Prof. Dr. P. de Wispelaere" heeft dit blijkbaar tijdig opgemerkt. Zo markeert deze geschiedkundige publicatie, waarin Van Ostaijen overigens de meest vermelde auteur was,² waarschijnlijk ongewild het begin van het postmodernisme in de Vlaamse literatuur. Althans, het postmodernisme zoals de meeste gezaghebbende lieden in onze letteren dat ook bijna twintig jaar later nog altijd interpreteren: *anything goes*, een arbitraire mix van hoge en lage cultuur, goedkope intertekstuele spelletjes en (dus) een tot het diepste cultuurpessimisme nopend gebrek aan respect voor de Ware Culturele Waarden en voor Waarheid, Schoonheid en Goedheid. Deze cover met een afbeelding van een aan citatendarree ("Gij die hier binnentreedt / laat alle hoop varen"), *namedroppingkoorts* ("**Einstein – Pirandello**") en nihilisme leidende auteur was immers niet eens van die auteur. Van Ostaijen zoals hij nooit is geweest. Kwadratuur van de cultuurcrisis... postmodern, al te postmodern.

Er stond echter al die tijd veel meer op het spel. En opnieuw was Van Ostaijen postuum afwisselend zowel de scheidsrechter als de symbolische inzet ervan. Ook in het immer gezapig denkende en theorieschuwe Vlaanderen werd er stilaan afscheid genomen van het structuralisme en Van Ostaijen werd op verschillende manieren ingezet bij dit afscheid. Deze 'postmoderne' omslag markeerde immers tegelijk ook onwillekeurig een herdenking van het modernisme, en dus ook van de grootste, misschien wel enige modernist die onze literatuur kent: Paul van Ostaijen. De nadruk die eerder werd gelegd op zijn theorie over de autonomie van het gedicht en het dogmatische, zelfs doctrinaire karakter van zijn poëtica wordt stilaan verlegd. In de van dan af nagestreefde 'open' kritiek kwam er vooral aandacht voor de dubbelzinnigheden en het fundamenteel ironische karakter van zijn schriftuur, maar ook voor de ethische en filosofische aspecten ervan. Dat alles blijkt onder meer uit een tekst die Stefan Hertmans (°1951) in de zomer van 1985 publiceerde in *Poëziekrant*. In 'Verlies door transmissie' (later ook opgenomen in *Oorverdovende steen*, 1988), gaat hij uitgebreid in op wat volgens hem de blinde vlek is van de poëtische geschriften van Hedwig Speliers. Die had een jaar eerder *Met verpauperde pen* gepubliceerd, een verzameling volgens Hertmans al te doctrinaire en dus "gesloten" essays [Hertmans 1988a:123] over wat de ondertitel omschreef als *verarmingsverschijnselen in onze poëzie*. Die titel is veelzeggend. Hoewel het boek duidelijk een met vuur en overtuiging geschreven verdediging van zijn eigen poëtica wil zijn, is het toch vooral een afrekening met wat Speliers als zijn tegenstrevers beschouwt: de volgens hem brave, risicoloze dichters van de Nieuw-Realistische Poëzie (NRP, cf. 6.2), die in zijn ogen bloedeloze navolgers zijn van de ventisten van Forum. Regressieve dichters, bovenal, die de ware modernistische trein en dus het enig ware spoor van de geschiedenis gemist hebben. Op de constructie die hij in verschillende essays in dit boek uittekent en op de manier waarop hij bepaalde termen hanteert, kan echter nogal wat afgedongen worden. Dat deed onder meer ook een van de favoriete schietschijven van Speliers, Herman de Coninck. In de hem in dit

Speliers
tegen de
nieuw-
realisten

Hoofdstuk 7 | 1985-1995 – een postmoderne pol

soort licht polemische teksten zo typerende combinatie van badinerende analyse en genadeloos rake oneliners (“Speliers heeft een huis vol kapstokken, maar geen jas om mee naar buiten te komen” [De Coninck 1987:59]) wijst hij op de interpretatiefouten, vaagheden en drogredeneringen in Speliers’ boek.³ Speliers is het zo woedend oneens met het verwerpen van de vorm door Forum, aldus De Coninck, “dat hij vergeet te preciseren wat vorm eigenlijk is. Zo doet hij Komrij af als een extreme Ventist, terwijl diens poëzie mij juist zo hindert omdat er zo weinig vent in te bekennen valt. Vorm is voor Speliers duidelijk alleen zijn vorm. Dat maakt het nogal moeilijk om met hem in discussie te gaan.” [idem:55-56] Dat laatste is een handigheidje van De Coninck om die discussie verder wezenlijk uit de weg te gaan. Dat is jammer, want er is volgens mij – ondanks alle nuancerings die je, zoals Hertmans overigens doet (cf. infra), kunt maken bij deze classificeringen – wel degelijk een discussie te voeren over een tamelijk fundamentele scheidingslijn in de poëzie. Die discussie gaat niet tussen aan de ene kant “de realisten, nieuwromantici en hoe ze verder ook mogen heten, en aan de andere kant een soort van hermetisch brabbelerende breinmonsters.” [Hertmans 1988a:121] Hertmans heeft gelijk als hij beweert dat die stellingenoorlog weinig productief is. De dichotomie vorm-vent die Speliers hanteert is dat evenmin. Voor De Coninck is Komrij immers eerder een vormfetisjist. En Lucas Hüsgen vertelde me ooit dat voor hem Du Perron dat ook was (Du Perron, ook in Speliers’ verhaal nochtans dé vent bij uitstek!) en dat hij de Vijftigers dan weer vooral als venten zag. Ik wil maar zeggen: dit is een non-debat, omdat in elk interessant gedicht vorm en vent, taalkracht en persoonlijkheid samen aanwezig zijn. Speliers hanteert nog een ander onderscheid, dat volgens mij al evenzeer naast de kwestie is. Als uitgesproken formalist vindt hij dat dichters een kunsttaal moeten gebruiken en hij verwijt de NRP-dichters “een gebrek aan wetenschappelijke kennis omtrent het onderscheid tussen taal en taalgebruik”. [Speliers 1984:15] De Coninck spreekt dat met klem tegen; volgens hem geven nu net de vele woordspelingen in zijn (en de) nieuw-realistische poëzie aan dat de dichters heel duidelijk spelen met dat verschil, dat hun teksten dus – om een Spelierswoord te gebruiken – “polysemisch zijn” en dat ze “alleen maar doe[n] alsof poëzie en werkelijkheid aan elkaar gelijk zijn”. [De Coninck 1987:60] En met die laatste opmerking komt De Coninck waarschijnlijk dichter in de buurt van de (relatieve) scheidingslijn waarover ik het had. Zo verschillende dichters als Van de Woestijne, Minne, Herreman, Jonckheere, Van Herreweghen, De Coninck en Van Vliet gaan uit van dat ‘doen alsof’ om uiteindelijk een direct verband te leggen tussen het gedicht en de werkelijkheid (‘het leven’). Dat ze daarbij “spelen met het onderscheid tussen taal en taalgebruik” [ibidem] is duidelijk. Het gaat hen uitiem echter wel nog altijd om die realiteit. Ze maken dat spel niet tot onderwerp van hun poëzie, zoals Van Ostaijen, (de vroege) Burssens, Roggeman, Gils én Speliers, bijvoorbeeld, doen. Speliers probeert zelf dit onderscheid aan te geven wanneer hij het heeft over het cruciale belang van “de transformatie” voor zijn (soort) poëzie. [Speliers 1984:19] Door juist de taal ten volle uit te buiten, vindt er een transformatie plaats die het gedicht autonoom maakt ten opzichte van de realiteit. Opmerkelijk is echter de manier waarop Speliers, op dat punt gekomen en ter meerdere eer en glorie van het formalisme, Van Ostaijen in dit debat inbrengt:

"[...] omdat er feitelijk maar één probleem bestaat, dat van de *transformatie*. 'Direct gegeven is alleen het formele en alleen langs de weg van het formele kan de hoorder het metafysische bereiken', schreef Van Ostaijen in 1926." [ibidem/IV:363] Afgezien van het feit dat Van Ostaijen het hier dus over de lezer/luisteraar ("hoorder") heeft en niet over de dichter, is deze opmerking in deze context zeer zeker relevant: niet de (in casu: metafysische) inhoud van het gedicht, maar de formele taalbehandeling, de manier waarop via het "affekteren" van de woorden (cf. 2.2.2.2) een mededeling wordt gedaan – de transformatie dus, in zekere zin – garandeert het succes van het gedicht (in casu: het metafysische bereiken). "Val niet direct om van dat 'metafysische'," probeert Speliers de lezer gerust te stellen. "Hij bedoelde daarmee [...] *gewoon* de onstoffelijkheid van het woord als lyrisch gegeven." [ibidem, cursivering gb] Dat bedoelde Van Ostaijen echter helemaal niet "gewoon"... Het metafysische staat helemaal niet gelijk aan die "onstoffelijkheid", maar wordt er door mogelijk gemaakt. (Bijvoorbeeld, door in te spelen op de affecten van de woorden, cf. supra & 2.2.2.2). In de context van het tweede Karel van den Oeveressay waaruit Speliers hier citeert, gaat het er juist om hoe Van Ostaijens uitgesproken metafysische variant van het expressionisme (cf. 2.5) gerealiseerd kan worden.⁴ Dat metafysische aspect past echter helemaal niet in Speliers' kraam, want even verderop in het geciteerde essay verzet hij zich uitdrukkelijk tegen het "filosofisch idealisme" van Plato. [idem:20] En dat terwijl de neoplatonist Van Ostaijen in het essay waaruit Speliers drie keer na elkaar citeert (cf. infra) uitdrukkelijk stelt dat het expressionisme "juist de esthetiese uitdrukking [is] van een idealistische beslissing".⁵ [IV:365] Speliers verdonkeremaant dus een cruciaal element uit Van Ostaijens poëtica, om de nadruk helemaal te kunnen leggen op zijn eigen obsessie: het formele. Het tweede Van Ostaijencitaat in zijn essay gaat daar verder op in: "Alleen doordat de dichter zich bezighoudt een goed gedicht te schrijven, doordat hij streeft naar een zo zuiver mogelijke formele oplossing van het probleem, dat door de lyrische ontroering werd gesteld, alleen daardoor bekomen zijn objecten zulke valeurs dat zij ontsluitend werken als de dingen der natuur." [IV:367, geciteerd in Speliers 1984:19-20] Voor niet ingewijden is zeker dat laatste zinsdeel totaal onbegrijpelijk (het gaat overigens weer over de verhouding fysica-metafysica en, zoals Speliers het eerder uitdrukte, "de onstoffelijkheid van het woord" die hierin een belangrijke rol speelt), maar dat is voor de auteur niet zo erg: "Dit lijkt op het eerste gezicht een moeilijke zin, maar ik meen dat onze poëtische realisten er de vuistregel van elke dichter waar ook ter wereld in zullen herkennen. Serieuze stielkennis leidt tot het organisch en natuurlijk ontstaan van een goed gedicht." [idem:20] Alweer een zeer eigenzinnige én problematische parafrase. Niet alleen worden opnieuw de platoonse accenten weggelaten (de sluier, het ware gelaat der dingen), Speliers brengt hier axiomatisch het hele dichterschap ("de vuistregel van elke dichter waar ook ter wereld") terug tot een kwestie van "stielkennis". Dat is duidelijk zijn eigen opvatting en die is hem vanzelfsprekend gegund. Maar hij gebruikt wel Van Ostaijen als gezagsargument, terwijl die dat nooit op die manier beweerd heeft. (Het woord "organisch" in Speliers' parafrase moet hier bij de lezer overigens opnieuw een Van Ostaijenbelletje doen rinkelen.) En ook het derde citaat uit het Karel van den Oeveressay wordt door Speliers op een zelf-

Hoofdstuk 7 | 1985-1995 – een postmoderne pol

de manier ingelijfd: “Ik sluit mijn vanostaijade met nog één knalcitaat af: ‘HET REALISME IS DE VLAAMSE ERFZONDE. Het heeft ons in de wereld gecompromitteerd.’ Jawel,” juicht Speliers, in zijn strijd tegen de NRP en Barbarber. [Speliers 1984:20/IV:365] Maar Van Ostaijen was het, zoals in de passage waarin ik dit erfzondecitaat besprak bleek (cf. het gelijknamige deel in 2.5), om iets te doen wat de verwoede anti-platonist Speliers toch niet lekker kan zitten: zijn niet-realistisch expressionisme probeerde achter de schijnwerkelijkheid te kijken.

vragen
bij het
formalisme

Speliers mag dan al één van zijn poëtische geschriften de ondertitel ‘Waarom ik formalist ben’ meegegeven hebben (cf. 6.1), de zo door hem geclaimde steun van Van Ostaijen zou hij hiervoor niet vanzelfsprekend gekregen hebben. Ondanks de door hem aangehaalde Van Ostaijenzinnen waarin inderdaad het belang van het formele benadrukt wordt, was zijn grote voorbeeld helemaal geen formalist. In zijn essay ‘Wies Moens en ik’ ging Van Ostaijen in “op de vaak gestelde vraag of ik dan louter op het formele belang leg, een ambachtelijk, formalisties standpunt. Neen, de vorm heeft an sich geen belang, d.w.z. de vorm heiligt niet het gedicht.” Het was Van Ostaijen immers om de, weliswaar impliciete, inhoud te doen, waarvoor “de vorm [...] de drager [hoort] te zijn.” [IV:329] Het formele is voor Van Ostaijen geen waarde op zich, net zoals hij ook herhaaldelijk benadrukte dat het schrijven van het gedicht geen systeem was (cf. 2.5). “Tegenover de daemonie van de lyriek blijft geen plaats voor iets a-priories kompositioneels. De lyriese bacil is een veelvraat die al het andere, dat hij gaandeweg ontmoet, opvreet,” schreef hij in de ‘Gebruiksaanwijzing’. [IV:377] Dat geldt waarschijnlijk *au fond* ook voor de dichter Speliers, maar de manier waarop hij in *Met verpauperde pen* zijn poëtica toelicht, doet soms het tegendeel vermoeden.⁶ Er lijkt een Groot Poëticaal Systeem te bestaan en iedereen die dat nog niet achterhaald heeft, is ofwel dom ofwel te kwader trouw. En dat oordeel kan zelfs grote namen te beurt vallen. Zo spreekt Speliers regelmatig zijn sympathie uit voor Marsman, maar hij meent hem uiteindelijk toch op een cruciaal feilen te kunnen betrapen: “Als hij tenslotte toch verformd (en dus vervormd?) werd is dit voornamelijk te wijten aan zijn persoonlijke tekortkoming; hij slaagde er kennelijk niet in om als dichter tot een *afgeronde* poëtica te komen”. [Speliers 1984:54, cursivering gb] Dat Marsmans poëtica consistent in de richting van *Forum* ontwikkeld zou kunnen zijn, komt niet in hem op. En waarom is Van Ostaijen in alle opzichten een voorbeeld en waren Ter Braak of Coster geen partij voor hem? “[D]e poëtica van Paul van Ostaijen was af.” [idem:57] Dat laatste zal tot op zekere hoogte kloppen (cf. 2.5), maar dat impliceert natuurlijk niet dat andere poëtica’s dat niet ook zouden kunnen zijn. Het woordgebruik en de retoriek die Speliers’ teksten ondersteunen, laten echter dit soort tegenspraak niet toe. Hij wekt voortdurend de indruk dat hij het enig ware apostolische inzicht heeft verworven en dat iedereen die daar anders over denkt er niets van begrepen heeft. Zijn ‘tegenstanders’ ontberen immers “serieuze stielkennis” (cf. supra). Ze gaan uit “van het foute standpunt [...] dat de *metafoor* [...] de communicatie tussen individu en gemeenschap” in de weg zou staan [idem:8] – iets wat die NRP-dichters gezien het grote aantal metaforen in hun werk overigens helemaal niet vinden (de “fout” ligt dus bij Speliers zelf). Hun poëzie steunt “concreet gezien op een soort van infantiele regressie” [idem:9], enzo-

voort.⁸ Hoe Speliers die regressie "concreet" meent te kunnen zien, is mij trouwens een raadsel,⁹ maar het gebruik van de term "regressie" is revelerend. Speliers gaat er immers niet alleen van uit dat er sprake is van *ontwikkeling* in de kunst, maar vooral van "VOORUITGANG". [idem:24] Dat er in de poëziegeschiedenis telkens nieuwe problemen worden gesteld (en opgelost) en dat er in dat opzicht sprake is van *evolutie* lijkt me duidelijk. Mijn hele studie gaat daar overigens van uit. Dat evolutie echter niet gelijk staat aan vooruitgang is intussen voor elke Darwinist duidelijk.¹⁰ De loop van de (poëtische) geschiedenis is voor Speliers echter een continu proces voorwaarts; iedereen die niet mee is met de laatste snufjes is regressief (cf. 6.1). Het is een typisch geval van paradoxale postmoderne ironie dat precies dat soort standpunten in deze tijd als achterhaald en regressief worden gezien.¹¹ En hetzelfde geldt voor de zwart-wittekening in Speliers' verhaal. Toen hij dit boek schreef was de Koude Oorlog weliswaar nog bezig, maar ook toen waren al heel wat mensen tot het inzicht gekomen dat de werkelijkheid iets minder eenvoudig en dus minder eenduidig polair in elkaar zit.¹² Hertmans' kritiek op *Met verpauperde pen* ging dan ook uit van die drie vaststellingen: 1) een vermeend consistente en "apriori theorie" over kunst is niet pertinent [Hertmans 1988a:121] want, eigenlijk, een platoonse fictie [idem:122]; 2) er bestaat niet zo iets als ondubbelzinnige vooruitgang in de literatuur(studie) [idem:126] en 3) het wordt hoog tijd op te houden "met altijd weer in die vreselijke tegenstellingen te denken". [idem:134] Hertmans voelt in Speliers' boek de typisch *modernistische* "nostalgie naar een ultiem verklarende model, dat ons uiteindelijk de 'laatste waarheid' over de poëzie zal leveren." [idem:133] Het maakt het voor tegenstanders als De Coninck dan ook erg makkelijk om Speliers' werk af te doen als "linguïstische, postmodernistische, transformationeel-grammaticale, intertekstuele *name dropping*" [De Coninck 1987:59] – Speliers is inderdaad *gefixeerd* op theorie. Hertmans sluit zich in dat opzicht veel liever aan bij Mukarovsky (nochtans ook een structuralist): "De theorie dient alleen om zichzelf te overwinnen, ze is doelmatigheid, maar geen doel." [Hertmans 1988a:136] Speliers echter gebruikt historische voorgangers als Van Ostaijen en theoretici en filosofen allerhande om *anderen* te overwinnen. Volgens Hertmans is dat compleet naast de kwestie: "emancipatie van de poëzie ligt niet in een herhaling van de poëtica van Van Ostaijen, maar in een kritisch omverwerpen van vastgeroeste ideeën." [idem:127] En daar kan Van Ostaijen natuurlijk een rol in spelen, maar alleen maar als hij op een creatieve manier wordt ingezet en verwerkt.

In dat verband verwijst Hertmans naar een toen ook recent verschenen essaybundel van Jacques Hamelink. In *Vuurproeven* (1985) voegt die, zonder ergens "didactisch of prescriptief" te zijn [idem:130], op een eveneens polemische en erg persoonlijke manier zeven nieuwe hoofdstukken toe aan zijn poëtische schriftuur. In *De droom van de poëzie* (1978, 1989²) had hij zich in een helder betoog een voorstander getoond van *open poëzie*: "Open noem ik de dichter wiens persoonskern en intuïtie niet getroubleerd raakten en die bovendien het bewustzijn in zich draagt van de cultuurhistorische, filosofische, morele en uiteindelijk religieuze dimensie van de werkelijkheid waarbinnen het menselijk bestaan, naar tijd en plaats verschillend, zich afspeelt." [Hamelink 1989:71] Poëzie, dus, van dichters die niet bewust elk spoor van hun persoon

tegen de
orthodoxie
(Hamelink &
Hertmans)

Hoofdstuk 7 | 1985-1995 – een postmoderne pol

en persoonlijkheid wegwissen, maar die zichzelf toch ook niet als de navel van het heelal beschouwen. Die openheid zou hij later ook meer en meer stilstaand beginnen te interpreteren en uit te werken. Resultaat was, onder meer, een in *Vuurproeven* alles behalve doctrinaire, utopische of doelgerichte schrijftuur. Niet toevallig was de ondertitel: *Inleiding tot mijn heterodoxie*. Het is het soort woord dat alleen Speliers in de titel van een boek zou durven plaatsen. Alleen: Speliers zou nooit dat woord kunnen kiezen. Speliers is namelijk in alle opzichten *orthodox*. Hamelink, daarentegen, cultiveert de ambiguïteit, het paradoxale en het niet zuiver in de leer zijn.¹³ Hij stelt dan ook trots te zijn op “de intestinale materiële besmettheid van de taal” [Hamelink 1985:137] en toont zich ook elders in het boek een fanatiek tegenstander van de zuiverheid (tenzij het, zoals Hertmans aangeeft, “ketterse zuiverheid” betreft [Hertmans 1988a:131]). En toch doet ook hij een beroep op de apostel van de zuivere lyriek, Paul van Ostaijen. “Het zou in dit verband boeiend kunnen zijn om in detail na te trekken hoe beide essayisten [Speliers & Hamelink] iemand als Van Ostaijen in hun betoog betrekken,” suggereerde Hertmans. [idem:132] Wanneer je dat begint te doen, krijg je soms welhaast de indruk dat Hamelink zich bewust als een anti-Speliers wil manifesteren. Zo stelt hij al meteen: “Forum is morsdood, dus inleidende krijgsvormingen in die richting overbodig.” [Hamelink 1985:10] Een opmerking waardoor Speliers’ wenkbrauwen voorzeker in een eeuwige frons trekken. De strijd van Hamelink is blijkbaar niet exclusief gericht tegen nieuw-, klein- of andere realisten, ventisten of welke -isten dan ook. Hij roept weliswaar een luid “Vaarwel” richting alle “ellendig onbekeerlijk romantisch en hollands realistisch volk” [idem:16], maar net zo goed tegen “Heidegger en aandeelhouders die in de verbale ontsporingen van een geesteszieke halfengel de stem van de oude Moira veel te verdacht goed konden horen.” [idem:16-17] Noch de realisten, noch de zweverige etymologen die in de late Hölderlin het Enig Ware Spreken menen aan te treffen vinden in zijn ogen dus genade.¹⁴ En toch streeft hij zelf ook in zeke zin naar dat Ware Spreken, naar het ideaal van Flauberts Antoine (“Être la matière” [geciteerd in idem:21]), naar het spreken vanuit “de materiële imaginatie” [ibidem], het volstrekt onnuttige en toch concrete mystieke, waarin de mens verlost is van alles. Echter: hij weet dat dit onmogelijk is.¹⁵ Sterker nog: zelfs het streven ernaar is enkel mogelijk omdat het onmogelijk vervuld kan worden. En dus richt hij zijn pijlen zowel op de realisten als op de mystici. “Hij veracht ze net zo hard als hij de hele materiële wereld waarop hijzelf is aangewezen veracht, omdat ze niets betekent naast zijn eigen extasewereld, die alleen bestaan kan doordat ze niet bestaat.” [idem:22] Niemand heeft ooit “van de kennelijke staat der verlostheid enig schriftbeeld vermogen te geven”. [ibidem] Hadewijch niet, en dus zeker ook niet Mallarmé. Maar die wist wel wat er op het spel stond. En dat geldt ook voor Van Ostaijen. ‘Een kaars voor Van Ostaijen’ heet het hoofdstuk waaruit ik hier citeer, en die titel is in zijn dubbelzinnigheid typerend. De auteur brandt niet alleen een kaars voor Van Ostaijen om hem te herdenken als een groot en waardevol voorganger (“aan hem-in-icoonvorm is deze geschreven nis gewijd” [idem:12]), maar ook vanuit een respectvol medeleven omdat ook Van Ostaijens zoektocht naar de Graal onmogelijk tot resultaat kon komen (ik zal een kaars voor u branden). Hamelink valt dan ook met de deur in huis. Na het motto van zijn boek (de

bekende regels uit Van Ostaijens 'Vers 5' over "de laatste katoliek" en "de laatste gnostieker") begint hij in het eerste hoofdstuk meteen met een citaat annex commentaar bij een van de sleutelpassages uit de 'Gebruiksaanwijzing der Lyriek'. In het citaat in kwestie (de auteur noemt het de "centrale formule in Van Ostaijen's [sic] vademecum" [idem:9]) komt de fameuze bewering voor "dat de poëzie, om het kort te zeggen de laagste trap van de ekstase is." [IV:374] Er is dus een verband tussen de dichtkunst en de extase, maar dat verband is uiteindelijk veeleer *negatief*. De dichter zal zijn gedroomde hoogvlakke nooit bereiken. Zijn kunst is slechts de *laagste trap* van de extase. Hamelink is formeel: Van Ostaijen "had en heeft gelijk." [Hamelink 1985:10] Maar waarin heeft hij dan precies gelijk? De manier waarop Hamelink hierop ingaat typeert niet alleen zijn Van Ostaijenreceptie, ze illustreert ook mooi – zoals Hertmans al vermoedde – het verschil met Speliers in dat opzicht. Hamelink gaat ervan uit dat Van Ostaijen die gedroomde hoogvlakke nooit echt had willen betreden. "Van Ostaijen zou nooit aan dat veld toe zijn gekomen. Hij zou daar nooit hebben willen komen, al zijn echte of voorgewende passie ten spijt." [ibidem] Betekent dat dan dat hij eigenlijk inconsequent was en dat hij niet aan zijn woord kan of mag worden gehouden? Nee en ja, aldus Hamelink, "en dat Janus-antwoord signaleert heel aardig en compleet de labiele en miserabele positie van de schrijver, van iedere schrijver, zijn *indéniable mauvaise volonté*, die de mooiste zwarte beschuldiging aan zijn adres van de zijde van het leraardom aller eeuwen blijft." [idem:10-11] O, lof der heterodoxie. O, wat een verschil met meester Speliers. "Van Ostaijen wilde een extase die hij zou hebben *geweigerd* als ze hem in de volle omvang zou zijn aangeboden of als hij zich haar had kunnen verwerven." [idem:11] Net als zovele andere mystieke geschriften is ook Hamelinks tekst opgebouwd uit paradoxale fragmenten die proberen via oxymorons een glimp van het onverwoordbare te suggereren.

De mystiek is niet objectief, naar buiten, maar subjectief, naar binnen gericht, naar het Verdwijnpunt, Verschijnpunt, het hermetische zwarte gat, waar de implosie die witte explosie blijkt plaatsvindt, waar alle voorstelling verhit en geplet wordt tot hij als een glasstroop omsmelt in een gas en in minder dan dat dat GEEST is is en nog eens IS. En dat, zie Eckhardt's geschriften, niet is. Nooit geweest. [idem:13]

Deze paragraaf typeert in alle opzichten Hamelinks tekst, die uitdrukkelijk vol *tegen-stellingen* zit. In dit door zijn uitvoerige bronnengebruik schijnbaar geobjectiveerde, maar uiteindelijk erg subjectieve geschrift is niets eenzijdig wit of zwart. Het is altijd de twee tegelijk, zónder ook maar ergens grijs te zijn. De auteur lijkt in zijn rechtuit omcirkelende betoog de hele tijd rond de pot te draaien, maar hij weet wél wat hij doet. Het is een discours dat Speliers, wegens té verwarrend, té weinig geschikt voor didactische doeleinden, nooit zou kunnen of willen gebruiken. En toch vertrekt ook Hamelinks verhaal vanuit Van Ostaijen. In hem herkende hij immers dé ultieme eigenschap van "iedere gedecideerd twintigste-eeuwse schrijver" [Hamelink 1985:13]: tot in zijn merg was hij bepaald door die onze westerse cultuur zo typerende "structurele labielheid en verscheurdheid tussen een Alles en het niets." [ibidem]

Hoofdstuk 7 | 1985-1995 – een postmoderne pol

Zo uitermate verteerd door “gloed gans van binnen” [IV:374/ geciteerd in Hamelink 1985:10], zo doordrongen echter ook van het besef dat die innerlijke gloed nooit licht zou kunnen geven. Als “mens uit de ‘materietijd’” heeft Van Ostaijen “afscheid moeten nemen van de mystiek”, maar precies in de woorden van dat afscheid “gloeit onder de zelfopgelegde beknutting de koorts van de raszuivere mystieke geest.” [idem:35]¹⁶ De mystiek is dus aanwezig door haar afwezigheid... het is één van die paradoxen die Hamelinks heterodoxe tekst een uitgesproken *postmodern* accent geven. In postmoderne (c.q. post-structuralistische) teksten worden wel vaker geponeerde dichotomieën ontmaskerd als schijntegenstellingen. Het is overigens niet toevallig dat ‘postmoderne’ filosofen als Lyotard, Derrida en een historiograaf als de Certeau zich uitvoerig hebben beziggehouden met het Absolute en de mystiek.¹⁷ En ook hun teksten en die van zovele auteurs, ook dichters, die door hen beïnvloed werden, zijn uiteindelijk vooral zoektochten waarin duidelijk extrapolerebare waarheden en handig parafraseerbare uitspraken worden geschuwd.

Die karakterisering is alvast niet van toepassing op *Met verpauperde pen* van Hedwig Speliers. Toch rekent ook hij zich expliciet tot het postmoderne kamp. In zijn strijd tegen de “regressie” [Speliers 1984:9], maar zich anderszijds toch ook bewust van het bestaan van “epigonen” die het experiment een slechte naam bezorgden [idem:8], pleit hij uitdrukkelijk voor een “Derde Weg”. [idem:34] En dé historische vertegenwoordiger van die Derde Weg, Gerrit Achterberg, lijft hij zonder enige terminologische scrupule in bij dat postmodernisme: “Specifieke eigentijdse elementen mengde hij dus met enkele essentiële elementen uit de traditie; hij vond inderdaad het sonnet opnieuw uit, hij verrijkte het rijmarsenaal. Achterberg trok in onze letteren het spoor van wat ik het *postmodernistische model* zou willen noemen.” [ibidem] Speliers maakt nergens duidelijk op basis waarvan hij denkt deze term te kunnen gebruiken. De karakteristieken die hij Achterberg overigens niet ten onrechte toeschrijft (gebruik van technische en actuele woorden, thema van de “moderne vervreemding” en “epifanisch elan” [ibidem]) lijken me juist uitgesproken *modernistisch* te zijn. Waarschijnlijk – en dit is mijn eigen adstructie, want bij Speliers zijn er geen extra argumenten te vinden – volstond het dat Achterberg enkele *high* (Orpheusthematiek, sonnet) en *low culture*-elementen (alledaagse woorden, hedendaagse setting) gebruikte om hem het label ‘postmodern’ te geven. Of deze term hier niet anachronistisch gebruikt wordt en of hij bij deze dichter wel epistemologisch gefundeerd is, lijkt de auteur zich niet af te vragen. Veel vragen over het verband tussen het wereldbeeld van een auteur en zijn poëtica lijkt Speliers zich sowieso niet te stellen. Dat blijkt onder meer ook uit zijn commentaar bij een citaat van Gerrit Komrij, en zowel citaat als commentaar zijn in deze context relevant. “Wat is, in de tweede helft van de twintigste eeuw,” zo vraagt Komrij zich retorisch af, “onze cultuur anders dan een verzameling fragmenten, losse flarden die uit alle macht een schijn van samenhang proberen op te houden.” [geciteerd in idem:35] In het licht van het intussen doodgeciteerde Einde van het Grote Verhalenvoorbeeld dat Lyotard geeft in zijn teksten over de *condition postmoderne* lijkt Komrij’s uitspraak pertinent: de hedendaagse cultuur is discontinu, fragmentair, zonder eenheid. Zo heeft Speliers het echter niet begrepen. Hij doet

een subtieler
autonomisme

Komrij's uitspraak af als een "verkeerde, want misvormde conclusie". [ibidem] Komrij miskent immers de volgens Speliers juist onmiskenbare vooruitgang (cf. supra) en negeert dus de rechtlijnige en consistente ontwikkeling die onze cultuur doormaakt. Een pijnlijk voorbeeld van klok- en klepelverwarring, me dunkt. Komrij zal vast niet ontkennen dat er een "coherente lijn" [idem:36] te trekken valt door de poëziegeschiedenis van Baudelaire tot Speliers en dat daarin – zoals Speliers aangeeft – de door Octavio Paz in *De kinderen van het slijk* aangehaalde criteria gehanteerd kunnen worden. Komrij's eigen constructie (er is ook een andere lijn, en die loopt van de negentiende eeuwse Romantiek tot de huidige neo-vormen daarvan) bewijst echter dat er geen eenduidige geschiedschrijving mogelijk is. Dat al die constructies dus discontinu zijn, zonder noodzakelijke en enig-zaligmakende consistentie. Dat alles blijkt eens te meer, o toppunt van ironie, wanneer Speliers even later de neo-romantiek nogmaals als regressief afschildert, maar deze keer met wel erg wankele argumenten. Deze stroming zou immers "een aperte aanval op [...] verworvenheden van de hedendaagse taalkunde en taalkundige opvattingen over literatuur" uitvoeren doordat ze "de idee van intertekstualiteit" naast zich neer zou leggen. [idem:37] En dat terwijl nu net een dichter als Komrij voortdurend intertekstueel werkt... Dat zijn eigen vijand Komrij dus net zo 'intertekstueel' is als hijzelf maar dat ze tegelijkertijd inderdaad totaal andere poëzie schrijven, zou Speliers tot het inzicht hebben kunnen brengen dat zijn eigen eenduidige en coherente visie op de literatuurgeschiedenis misschien toch wel wat té eenduidig en coherent is. En vooral: dat wat hij even verder omschrijft als "mijn postmodernistische model" [idem:42], al deze opmerkingen in acht genomen, bezwaarlijk voor postmodernistisch kan doorgaan. En ook zijn eigen credo ("noch regressie noch experiment, maar progressie en raffinement") dat hij uitdrukkelijk definieert in het spoor van "de autonomiegedachte" [ibidem] zou door de postmodernisten niet zonder nuance overgenomen kunnen worden. Eén van hun basisinzichten is immers dat volstrekte autonomie op dat vlak niet mogelijk is (cf. supra & infra). Hun poëtica wordt dan ook eerder bepaald door heteronomie. Wat hen daarentegen dan weer wel tot op zekere hoogte met de zelfverklaarde autonomisten Van Ostaijen en Speliers verbindt, is een zekere graad van desubjectivering van de poëzie. Ook bij hen is het gedicht geen rechtstreekse mededeling van de persoonlijke besognes van de dichter. "Het gedicht heeft geen subject, het is zelve subject," citeert ook Speliers met instemming uit Van Ostaijens 'Gebruiksaanwijzing der Lyriek' [geciteerd in ibidem:/IV:377],¹⁸ maar zo simpel ligt het voor de postmodernisten niet meer. Hertmans verwijst in zijn Speliersessay naar het "subtiel genuanceerde autonomisme" van een dichter als Faverey [Hertmans 1988a:126] dat volgens hem gekenmerkt wordt door een "nieuw soort subjectivisme". [idem:125] Het subject wordt in de postmoderne theorie en praktijk weliswaar voortdurend geproblematiseerd, maar alleen al daardoor blijkt het grote belang dat eraan wordt gehecht.

Staande op een rots,
die het begin is
van een berg,

Hoofdstuk 7 | 1985-1995 – een postmoderne pol

en die zich niettemin
voor mijn ogen in zee stort,

heb ik soms
zo kunnen verlangen
naar de binnenzee in mij,
dat ik mij haast een zich
verstotende was geworden.
[Faverey 1993:233]

Aldus het openingsgedicht uit *Chrysanten, roeiers* (1977) van Hans Faverey – een gedicht dat, denk ik, op subtiele wijze Hertmans' punt 'maakt'. Zelfs als je dit niét als een belijdenis leest, worden er toch nog uitspraken gedaan over een subject. En dat subject is niet alleen het subject van het gedicht waarover Van Ostaijen en Speliers het hebben ("Het gedicht [...] is zelve subjekt" [IV:377]),¹⁹ het kan ook gezien worden als een bepaalde persoon. Het "nieuw soort subjectivisme" zit onder meer in die dubbelzinnigheid, maar vooral ook in de manier waarop die subjecten hier geïmpersoniseerd worden. De ik in dit gedicht is er immers alles behalve automatisch, vanzelfsprekend. Er is veeleer een heel sterke, zichzelf steeds herhalende tendens in dat subject – de ik van en in dit gedicht – tot zelf-vernietiging ("een zich / verstotende"). Geconfronteerd met de concrete, heel-, absoluut- en onmetelijkheid van een berg en de zee, én met het feit dat de rots waarop hij stond zich in die zee stort, verlangde die ik zo naar eenzelfde eenheid en onmetelijkheid in hem ("de binnenzee in mij") dat hij welhaast zichzelf moest verstoten (van de berg stoten); alleen in de dood is het 'ik' even onmetelijk, heel en absoluut. Het niets en het Alles, kortom, waarover ook Hamelink, Van Ostaijen en de mystici het hadden. (En wat schrijft diezelfde Hamelink in *Vuurproeven*, nadat hij heeft gesteld dat geen enkele schrijver ooit verder gevorderd is dan het louter behandelen van deze kwestie: "Ook Mallarmé niet, voor wie ik in het voorbijgaan een rapide révérence maak, terwijl ik bijna tegelijkertijd het sfinxgezichtje van Faverey, Van Ostaijen's en niet alleen diens legitieme opvolger, verjaag dat uit het niets even voor een venster verschijnt." [Hamelink 1985:21, cursivering gb]) Deze 'mystieke' thematiek zowel als die andere, aloude kwestie van leven en dood én het problematische van elk 'ik' worden in dit gedicht behandeld, zonder in de door Van Ostaijen en Speliers zo vermaledijde anekdote te blijven steken. Het gedicht verwijst dus niet alleen naar zichzelf (er is, zoals zo vaak bij Faverey, natuurlijk ook een metalectuur mogelijk), maar ook naar de zowel persoonlijke (fysische) als buitenpersoonlijke (metafysische) wereld. Het zijn mogelijke invullingen van de poëzie waar Speliers alvast in zijn polemische en theoretische essays geen rekening mee scheen te houden. Hertmans zag onder meer hierin nochtans kansen voor een "interessante verschuiving" binnen de Vlaamse kunst en cultuur [Hertmans 1988a:126] en hij verzette zich dan ook tegen het cultiveren van "nieuwe dogma's, regels die dichters gaan voorschrijven hoe ze gedichten moeten maken, en lezers hoe ze moeten lezen." [idem:125] Hij pleitte, kortom, voor een open en creatieve omgang met de kritische en poëtische traditie. Speliers, daarentegen, schreef zich enerzijds in de traditie van Van Ostaijen in, maar vergeleek – verblind

door zijn vooruitgangsoptimisme, wellicht – "de traditie" in een andere passage zonder meer met "het paard van Troje". [Speliers 1984:40] Deze en andere contradicties wijzen niet op een heterodoxe omgang met het verleden, maar op een orthodoxie die in haar eigen gestrengheid verstrikt raakt. De dichters die in de jaren tachtig en negentig in Vlaanderen als de 'postmodernen' bekend zouden worden, hebben onder meer geprobeerd om van die wat zurige en vooral onproductieve omgang met het experiment en Van Ostaijen afscheid te nemen. Zij streefden naar een speelse en open schrijftuur, maar zouden, precies omdat elke theoretische fundering van poëzie in dit land al decennia lang het aura van levensvreemde doctrine met zich meedroeg, al snel zelf met een imagoprobleem te kampen hebben.

Wanneer Stefan Hertmans in het genoemde essay zo combattief inging tegen zijn, in zovele opzichten, nochtans objectieve medestander Speliers, dan is dat in drie opzichten veelbetekenend. De eerste reden gaf ik eerder al aan: Hertmans wou ingaan tegen de ongenueanceerde opdeling die Speliers maakte van de Nederlandstalige dichters omdat ze onproductief was, maar ook – en misschien vooral – omdat hij ze te absolutistisch en (dus) onwaar vond (cf. supra). De tweede reden is eigenlijk een afgeleide van de eerste: aangezien het poëtische debat in de jaren zeventig juist was vastgelopen op de geschetste dichotomieën (cf. 6.2), achtte een nieuwe generatie theoretisch geschoolde dichters het raadzaam zich al dan niet expliciet van Speliers te distantiëren.²⁰ Zo konden ze – onbesmet door het aura van de "uroloog die niet kan pissen" [De Coninck 1987:54] – hun eigen kritische discoursen uitstippelen. Dat laatste staat er bewust in het meervoud, want hoewel er al snel sprake zou zijn van schoolvorming door deze generatie, hebben ze allen bij één of meer gelegenheden hun individualiteit beklemtoond (cf. infra).²¹ Maar misschien is de derde reden nog wel het veelzeggendst: Hertmans neemt hier met zoveel nadruk afstand van het structuralisme en het modernisme in de versie-Speliers omdat hij hiermee ook een evolutie in zijn eigen werk wil aangeven. Omdat hij dus, in zekere zin, afstand wil nemen van de structuralist en modernist in zichzelf. "Elk creatief individu doorloopt de grote Europese sferen in een paar decennia," aldus de auteur in een voorwoord bij zijn officiële debuut *Ruimte*. [1981:8] De eerste fasen van zijn persoonlijk traject zijn niet in boekvorm overgeleverd, maar dit zijn alvast de verschillende stadia:

het
structuralisme
overwinnen

Ik was een beetje at random: van nogal onbewust experimentalisme (een verkapte barok door de woekerende 50-er metaforen) naar de romantiek – jaren oponthoud – over een vals realisme: zelfverloochening op algemene consensus – naar het onvermijdelijk kultiveren van de expressionistische held die op de breukvlakken van zijn tijd heeft leren springen in een eeuw van botsende ijsschotsen. [ibidem]

In die laatste fase (Rilke, Trakl, Benn, Celan) zit Hertmans wanneer hij begint te publiceren. De metaforiek waarmee hij die omschrijft ("[z]ijn heimwee is gestold" [ibidem]) tekent ook het werk uit deze periode. De nadruk op het stollen en hard worden van wat zacht of vloeibaar was, zagen we ook al bij Gilliams (cf. 4.1 & 4.2). Ook zijn doelstelling (zijn "hoogmoedig doel") en de

Hoofdstuk 7 | 1985-1995 – een postmoderne pol

accenten die hij bij de formulering ervan legt, doen erg aan Gilliams denken: “universalisering van de ontroering tot het een hard, glanzend object geworden is, de naamloze pijn en grootheid ter ere.” [idem:9] En ook de thematiek (“de obsessie”) van het boek ligt in de lijn van de grote modernisten (Van Ostaijen en Gilliams inclusief) en loopt opvallend synchroon met de preoccupaties van Hamelink waarover hij later met zoveel inleving zou schrijven (cf. supra): “de uitputting van het absolute”. [ibidem] Dat proces voltrok zich in dit vroege proza – een noodzakelijk losmakingsproces én een zoektocht naar een manier om met het onvolmaakte, het niet-absoloute te leven. Die doorbraak lijkt de verteller op het einde van het boek bereikt te hebben. “Alles wat aftakelt of ontsiert, betekent ook meteen kracht, maakt er de waarde van uit. Het is het litteken, dat waarde verleent aan het gave, omdat het verdichting van materie is door pijn.” [idem:168] Het onvolmaakte is aanvaardbaar, onder meer omdat het creatief gebruikt kan worden. De kunstenaar – uitgedaagd door het *imperfectum* – zal proberen de pijn, het onaffe alsnog in het kunstwerk te transcenderen. In zijn eerste bundels probeert Hertmans dat veelal in het spoor van Paul Celan (wiens oeuvre grotendeels in het teken staat van de (on)mogelijke creatieve omgang met het litteken) en Willy Roggeman. Het hoge abstractiegehalte van dat vroege werk – het gevolg van ellips, concentratie en metaforisering (cf. infra) – camoufleert de uitermate fysieke en zinnelijke ervaringen die vaak aan de oorsprong liggen van deze gedichten. Net als Van Ostaijen kan ook Hertmans in een flits getroffen worden door een woord, door de klank en de niet-semantische betekenis ervan.²² Woorden kunnen – net als muziekstukken – als sonore gehelen de schrijver/lezer/luisteraar ontroeren. “Het woord *Montmartre*, het voorvoelen van de breuk, de vervoering van Janaceks *Intieme brieven*: alles onherroepelijk momentgebonden.” [idem:115] In het klimaat waarin Van Ostaijen leefde, leek het hebben van dit soort gevoeligheid voor de dichter een ziekte (cf. vorige noot), een halve eeuw later heeft men er blijkbaar een “modieuze terminologie” voor gevonden: “het is neurotisch”. [idem:22] De auteur put er koppig trots uit en cultiveert het besef dat zijn leven door deze ervaringen onherroepelijk ‘anders’ is: “Het onderkennen van de Erlebniskracht die het woord kan provoceren, maakt een continu en middelmatig bestaan onmogelijk. De eruit resulterende conflicten leiden naar het cultiveren van het moment en naar een zich sterk abstraherend absolutisme.” [ibidem] Het is dus de bedoeling deze intense, bijkans verheven momenten, in een eeuwig kunstwerk te vatten. Abstractie lijkt de enige manier om aan de triviale anekdotiek te ontsnappen. Immers: “Alles, wat mij soms zeer helder als beeld verschijnt, neemt zijn relevantie terug van zodra ik het in een explicatieve formule wil duwen.” [idem:154]²³ Het is de bedoeling een kunstwerk te maken waarvan elk onderdeel even intens is – een soort van doorlopende hoogspanning die dus het hele oeuvre onder stroom zet.

Formeel vindt het zijn weerslag op syntactisch gebied in de maxime van Paul Ableman: ‘I don’t write novels, I want to write sentences.’ Zoals elk Erlebnismoment de existentie wil omvatten, wil ook elke zin de wereld van het boek, van het oeuvre eigenlijk, omvatten. [idem:22]

Pars est toto. Bij uitbreiding krijgt ook het boek hierdoor absolutistische allures; het is niet alleen gericht op het volledig be- en omvatten van de wereld, het wil die ook beheersen (want: alles wat niet tot het boek behoort, bestaat eigenlijk niet): “Umwertung aller Werte. Elke zin wil bewijzen dat die wereld een syntagme is.” [idem:22-23] Een nieuwe variant, kortom, van de eeuwenoude droom van Homeros en Dante, van Milton, Blake en Mallarmé, van Proust, Mann en Joyce om de wereld helemaal in een boek te kunnen krijgen. *Die Welt ist alles, was im Buch ist.* Bij de genoemde auteurs leverde dat vooral grootse, welhaast encyclopedische werken op (de Boeken over Alles). Enkel Mallarmé ging de weg op van de mystici waarvan eerder sprake was: niet het Alles, maar het Niets – dat onlosmakelijk verbonden is met het Alles – is de beste uitdrukking van de onmogelijkheid het Absolute uit te drukken.²⁴ Vandaar, onder meer, dat zovele belangrijke dichters sinds Mallarmé tegen het zwijgen aanhikken: Ungaretti, Beckett, Celan... Echter, zoals Francis Ponge al aantekende in 1926, in een tekst over Mallarmé, “[e]r is slechts een ding waartoe de taal zich niet leent: even weinig geluid maken als het zwijgen.” [Ponge 1991:39] De dichter wil, mag en, vooral, kàn niet zwijgen. “Un manquant fait écrire,” schreef Certeau in de inleiding van *La Fable mystique* [De Certeau 1982:10] en dat ‘manco’, dat gemis dreef niet alleen hemzelf bij het werken aan zijn boek, maar ook de mystici en dichters over wie het daar en hier gaat. De stilte en het witte blad mogen dan al absoluut zijn (of zo worden aangevoeld), de dichter zal vaak proberen (of voelt zich genoodzaakt) om precies aan die leegte vorm te geven. Gottfried Benn had het, in die bekende frase, over het “formforderenden Gewalt des Nichts”. [geciteerd in Friedrich 1956:115] Het totalitaire Niets is namelijk onverdraaglijk. En vooral: het botst met wat Hertmans “de lyrische impuls” noemt [Hertmans 1981a:13], en die kan erg sterk zijn. Zinnelijke auteurs – dat was zo bij Van Ostaijen en vooral bij Gilliams (cf. 4.2) en Roggeman (cf. 6.1) – blijken immers de neiging te hebben zich aan het woord te bedrinken. Ongeremd dichten vloekt echter met hun opvatting over de densiteit van het gedicht. En dus moet er een compromis gevonden worden tussen de lyrische vlucht (in de beide betekenissen) en de volstreckte stilte. Zo ook door Hertmans: zodra hij zich overgeeft aan die lyrische impuls “dreigt woordberoezing. Negeer ik hem, dan blijft het blad dagenlang leeg. Enige mogelijkheid om het lyrisme in een adekwate expressie te vangen: ascese.” [idem:13-14] Elk woord moet zijn plaats in het gedicht dubbel en dik verdienen. Het moet het stollingspunt zijn van talrijke gedachten en gevoelens, de verdichting van “het meest abstracte, het verbeeld-bare en het tast-bare, dat louter tot het terrein van de fysica behoort”. [idem:154] Het moeten dus metaforen zijn, of zoals Hertmans het graag uitdrukt, *chiffres* – zoals bij Gilliams (steen, heide), Celan (ijs, kristal) of Kouwenaar (de eet-metaforen): kernbeelden, privéknoppunten van betekenis(sen) waaruit een eigen taaluniversum wordt opgebouwd dat zowel naar zichzelf als naar de buitenwereld kan verwijzen. Volgens Hertmans bereikt de metafoor in taal op die manier “de zuiverheid van de synthetiserende formule”. [ibidem] Het gedicht wil dus alweer (of hier: voorlopig nog) zuiver zijn. Maar precies in het gebruik van dat woord *formule* lijkt me het onderscheid te zitten met de manier waarop Van Ostaijen dichtte. Die had het, naar aanleiding van *De voorhof* van Paul Verbruggen (cf. 2.5), over de “lyriese vermenigvuldigingstabel” [IV:210]

Hoofdstuk 7 | 1985-1995 – een postmoderne pol

– de manier waarop het gedicht zich op een organische, volstrekt natuurlijke manier ontwikkelt, als was het een aftelrijmpje of, inderdaad, een tafel van vermenigvuldiging. Het formulekarakter bij Hertmans zit 'm niet in dat vanzelfsprekende elan waarmee het gedicht onweerlegbaar naar zijn einde loopt, maar in de manier waarop die *chiffres* – of “mosselbank-woord[en]” zoals hij ze zelf ooit noemde omdat er zoveel betekenissen aan vastklitten [in Vandembroucke 1995:13] – op een synthetische manier een eigen wereld vormen die tegelijk toch ook naar de buitenwereld verwijst. Als hij het, bijvoorbeeld, over een steen heeft, dan wil hij een metafoor die niet alleen zo accuraat is als de formule van de chemische samenstelling van die steen, hij moet ook iets meedelen over de fysieke ervaring die je hebt bij het aanraken ervan én – in navolging van Rilkes *Schauen in Malte* en de *Dinggedichte* – proberen iets te zeggen over hoe en wat het betekent een steen te zijn. Hertmans streeft dus net als Van Ostaijen naar het “*wonder van het eerste zien*” [IV:278] en de extase die dat teweeg brengt – beiden in het volle besef dat het hier inderdaad enkel een streven betreft, een “allerpositiefste droom”. [ibidem] Er is echter ook een tekenend verschil. De immer didactische en instructieve Van Ostaijen bracht dit voor zijn werk toch wel cruciale thema van het eerste zien ter sprake in een uitgesproken technische context over hoe geslaagde organisch-expressionistische kunstwerken tot stand kunnen komen.²⁵ Dat soort lees- en schrijfhandleidingen krijg je in de kritiek een halve eeuw later slechts zelden meer mee. De zogenaamd abstracte Hertmans heeft het erover naar aanleiding van zeer concrete, veelal fysieke gewaarwordingen als ademnood.

Deeldefinitie van het geluk (in zijn sterkste, meest roerloze vorm de extase) is het roesverwekkende karakter van het totaal *vreemde*, of wat zo verschijnt. De schok, die daardoor ontstaat, lijkt op het *eerste zien*. De lichamelijke voorwaarden daartoe zijn fysiologische grillen. Ook de helderheid na elke aanval van ademnood: extatisch en absurd maar totaal, gaaf, boven de tijd, in een verhevigd ruimtebesef. [Hertmans 1981a:75]

Ademzuil] Met deze kennis in het achterhoofd is de titel van Hertmans' poëziedebuut, *Ademzuil* (1984), helemaal niet zo vreemd of vergezocht. Je kunt hem metaforisch lezen als een beschrijving van de mens (een zuil die ademt),²⁶ maar net zo goed erg letterlijk (een zuil van adem: een compacte, horizontale massa uitgedreven lucht). In de grote modernistische traditie van Van Ostaijen, Stevens en Rilke (cf. 2.2.2.2 & 2.3) waarmee Hertmans zich associeert, lijkt me dat overigens niet de minst aangewezen interpretatie.²⁷ Deze letterlijke leef-tocht (adem als voedsel) dient dus als soelaas bij ademnood, maar heeft zeker ook een metaforische betekenis (kunst als zuurstof). Zo komen in dit ene beeld de verschillende ambities van de auteur samen: het verenigt fysica en metafysica, het zuivere en het lichamelijke, het vluchtige en het statische, het vormeloze en het architectonische. Deze aspecten komen uiteraard ook in de gedichten voor. Die hebben dan wel niet de allure van een aftelrijmpje, soms komen ze er in hun lyrische gebaldheid toch dicht bij:

in wolk van bloed en adem
voortdurend kiem.

mond die met ogen samen spant
wordt raadsel in de hand.

wat hevig leeft naar binnen
neemt rond zichzelf nog toe.

tilt zich dan hoog
tot in zijn takken

waar het bloeit.
[‘danser 1’, Hertmans 1984:11]

De tweede strofe hééft het niet alleen over een raadsel, de opeenvolging van alliteratie (samen spant), klankherhaling en -variatie (samen spant raadsel hand) en vooral eindrijm (spant hand) zorgt ervoor dat dit ook als een raadselachtige spreuk klinkt. Deze formule is niet alleen de formele omzetting van wat de danser uit de titel doet (de klanken zijn net zo op elkaar afgestemd als zijn bewegingen), het is er ook nog eens de verbale weergave van (concentratie, samentrekken, samen spannen van spieren, het synchroon spannen van mond en ogen) én de temporele (vers 1: beweging van/op het gelaat leidt tot 2: omineuze beweging van de hand). Verdere associaties zijn vanzelfsprekend mogelijk. Zo maakt het “raadsel in de hand” de bewegingen net zo raadselachtig als die van een goochelaar. Punt is dat de dichter inderdaad een zeer “synthetiserende formule” heeft gevonden [Hertmans 1981a:154] die de beweging van het lichaam in taal weergeeft, zonder er de realistische vertelling of louter anekdotische verdubbeling van te zijn. Dat gebeurt ook in de volgende strofe, waar het raadsel zélf verbeeld en verwoord wordt. De introductie en het centrumzoekende van het eerste vers (“wat hevig leeft naar binnen”) leidt tot groei en iets centrumvliedends (“neemt rond zichzelf nog toe”). Dit kan ook poëticaal gelezen worden én als een ethisch appèl: wie passioneel (“hevig”) geconcentreerd leeft, krijgt daar een rijkere persoonlijkheid door. De mens is als het gedicht – gebald. En zo is ook de dans: het lichaam plooit zich helemaal in zichzelf om zich daarna van daaruit helemaal te ontplooien. Vooral die “rond” en de allereerste en twee laatste strofen geven aan hoe we de hele hier beschreven beweging kunnen zien: klaar om uit te breken (“voortdurend kiem”), in volle voorbereiding van een uiteindelijk exuberante pirouette die eindigt met de armen in de lucht.²⁸

Deze tentatieve lectuur geeft aan hoe in een intens web van beelden het anekdotische (een basisbeweging van een danser), het poëtische en het ethische samenkomen. Die verschillende aspecten kwamen in de gedichten van Van Ostaijen ook voor, maar eerder opeenvolgend, niet zó in en over elkaar geschoven. Dat blijkt onder meer ook uit de vergelijking van één van de bekendste late Van Ostaijengedichten en een Hertmansgedicht dat, waarschijnlijk niet toevallig, dezelfde titel draagt:

Hoofdstuk 7 | 1985-1995 – een postmoderne pol

jong landschap

verhoging, heuvelrug,
wijngaard. het landdier
wijdbeens tussen vruchten.
duiksprong in vrouwestem:

ruisend in luchtkramp dan
de paarbeweging van het licht
stijgt naar de wangen

naar de gelooide huid
van verten
[Hertmans 1984:27]

Er zijn, behalve de titel, nog enkele duidelijke overeenkomsten met het gedicht van Van Ostaijen: de aanwezigheid van een vrouw en een dier (“landdier” en “vrouwestem” versus “het meisje dat ik Ursula noem” en “de geit” [II:230]), het metaforische gebruik van dieren (“de gelooide huid / van verten” versus “zo sierlik [...] / als ringen in zeboehorens”), de erotische component (de “duiksprong” en “paarbeweging” versus “het bloot naar binnen schokken”) en de mogelijkheid het gedicht te lezen als de beschrijving van een kunstwerk, al dan niet een landschap met antropomorfe inslag (concreet: een vrouwenlichaam waarmee allerlei seksuele handelingen gebeuren).²⁹ Eén van de opvallendste verschillen heeft met syntaxis te maken. Hertmans gebruikt in deze bundel doorlopend steekwoorden in plaats van zinnen. Soms – zoals in “afdruk staat / diep in rulle aarde” [‘danser 3’, Hertmans 1984:15] – lijken het haast clichétoepassingen van de sinds Van Ostaijens Berlijnse bundels in experimentele(re) gedichten courante weglating van lidwoorden (cf. 3.3, 5 & 6). In ‘Jong Landschap’ spreekt Van Ostaijen echter de hele tijd in volzinnen. Vaak lopen die over vele versregels. Dat is opmerkelijk omdat Van Ostaijen het woord belangrijker vond dan de zin (cf. de aseïteits-theorie). Deze keuze heeft natuurlijk belangrijke implicaties voor het ritme (en dus ook de snelheid). Van Ostaijens beschrijvingen zijn in hun uitgekien-de klankovereenkomsten bijna ouderwets lyrisch (“Zo staan beiden bijna roerloos in de weide / [...]”); de manier waarop hij in de eerste strofe aangeeft wie er waar staat, en hoe, lijkt op een langzame *travelling* van een camera (“het meisje dat loodrecht [...] hangt / [...] der geit / die aan haar dunne poten [...]”). Hertmans geeft in drie stappen drie shots, steeds nauwkeuriger. Wat zien we? De vorm (“verhoging”), wat die vorm vormt (“heuvelrug”), wat die vorm is (“wijngaard”). Deze opbouw lijkt dus meer op die van een videoclip. En dat geldt misschien ook wel voor de rest van het gedicht. De landschaps-beschrijving en de evocatie van het erotisch tafereel lopen hier namelijk *cross cut-gewijs* door elkaar. De woorden zijn zo gekozen dat ze zelfs een dubbele functie hebben: zo bepaalt “wijdbeens” de manier van staan van het “landdier”, maar het wijst net zo goed vooruit naar de “paarbeweging” en de “vrouwestem”. De “vruchten” uit vers drie kunnen, als in een zeventiende

eeuws stilleven, gezien worden als een marker van seksuele activiteit en vruchtbaarheid. Metrisch is het gedicht van Hertmans dus zeker niet vloeiender dan dat van Van Ostaijen, maar beeldend lijkt het precies op basis van die overvloeiing gemonteerd. Op die manier ontstaan er ook erg complexe beelden. De "paarbeweging" en het stijgen van "licht [...] naar de wangen" suggereren een vorm van schaamte/schaamrood (die niet ongewoon is bij prille liefde of eerste seks, cf. de titel); het ruisen, de "luchtkramp" en "de paarbeweging van het licht" (het in en uit elkaar schuiven van bepaalde lichttinten) dat "stijgt [...] naar de gelooide huid / van verten" lijken dan weer op een evocatie van een zonsopgang. En de ene lectuur hoeft de andere natuurlijk niet uit te sluiten; ze kunnen elkaar zelfs aanvullen en, alweer, in elkaar overvloeien: de seksuele handeling die zorgt voor een nieuw gevoel, of zelfs nieuw leven (zonsopgang/zwangerschap).³⁰ Van Ostaijens gedicht is – dat heeft Brems uitvoerig aangetoond [Brems 1996a:152-161] – ook niet meteen zo helder en eenduidig als een krantenbericht. Ook bij hem lopen de verschillende interpretatieniveaus toch wel meer door elkaar dan vaak werd aangenomen.³¹ En ook bij hem, zo benadrukte Spinoy dan weer zeer nadrukkelijk naar aanleiding van 'Jong Landschap', zijn er duidelijke "chiffre[s]" aanwezig, woorden die in de context van zijn gehele oeuvre extra met betekenis geladen zijn. [Spinoy 1996c:19] Maar ondanks al deze vervloeiingen, zijn de niveaus toch nog meer gescheiden dan bij Hertmans; alleen al door de uitdrukkelijke(r) vermelding van de personages (meisje en geit) en waar en hoe ze staan, vormen de eerste vijf verzen een duidelijke beschrijving van een situatie van die personages. Er zijn wel elementen in de eerste strofe die andere klemtonen leggen (de auctoriele naamgeving en vermelding van de eenzaamheid vooral, maar ook de klapproos die door Brems erotisch wordt geconnoteerd [Brems 1996a:148]), maar de algehele strekking is wel duidelijk beschrijvend. En dat geldt ook voor de andere strofen: de tweede geeft eerder abstraherend commentaar ("[e]r zijn geen woorden die zo sierlik zijn / als ringen in zeboehrens") die pas op het einde weer aan het meisje gekoppeld wordt ("[z]ulke woorden las ik gaarne tot een garve / voor het meisje met de geit"); de derde lijkt zelfs helemaal los te staan van de rest ("Over de randen van mijn handen / tasten mijn handen / naar mijn andere handen / onophoudelijk"). De gesuggereerde leeswijzen zijn dus lang niet altijd consistent op het hele gedicht van toepassing. De antropomorfe landschapslectuur, bijvoorbeeld, wordt toch vooral door de titel van het gedicht gesuggereerd (cf. [Brems 1996a:152]) en lijkt me slechts door veelvuldig *chargeren* met de verzen zelf in verband te brengen. Bij Hertmans lijken de interpretatieniveaus ook op dat vlak over elkaar geschoven. Het gedicht beschrijft dan niet alleen een landschap, waarop tussen vruchten een dier staat dat ("duiksprong") van de heuvelrug lijkt af te springen (vandaar de "luchtkramp"?), én het opgaan van de zon, maar net zo goed – in een metaforiek die sinds *De Oostakkerse gedichten* bekend is (cf. 5.3) – de geslachtsdelen van een vrouw ("heuvelrug", de "wijngaard", de "gelooide huid"), hoe ze ligt ("wijdbeens") en besprongen ("duiksprong") en gepenetreerd wordt ("paarbeweging"). Door een steeds verder doorgedreven *abstrahering* – bij Van Ostaijen is er eerder sprake van *stilering* (cf. [Brems 1996a:161]) – kan Hertmans, bij wijze van spreken, twee kortfilms simultaan, over elkaar projecteren: een natuurdocumentaire en een pornografische trailer. Dit voort-

Hoofdstuk 7 | 1985-1995 – een postmoderne pol

durend in en over elkaar schuiven van verschillende dimensies via beelden vinden we ook in het gedicht ‘Wachters’: “alsof een // wimpel wind werd op / een smalle oneindigheid”. [Hertmans 1984:47] In een ‘realistische’ lectuur zie je dan een vlaggetje dat zo snel over een weg ofzo vliegt (hangt het aan een auto die langs een schier oneindige witte lijn rijdt?) dat het zelf wind lijkt te worden (definieert wat wind doet: een vlaggetje laten waaien) en de dimensies ontsijgt. Je krijgt dus – typisch voor gedichten waarin iets onwonderlijks, onzegbaars uitgezegd wil worden (cf. Van Ostaijen in 2.5 & Burssens in 3.2) – een zeer duidelijke grensovergang (van materie naar niet-materie, iets vluchtigs blijkt oneindig). Die mogelijkheid tot het opheffen van de dimensies werd ook al door de eerste strofe van dit gedicht gesuggereerd (“zingen voorbij de maatstreep / van de tijd”). Ron Elshout wees er terecht op dat de smalte (“smalle oneindigheid”) en de verleden tijd “werd” aangeven dat deze doorbraak echter van korte duur is. [Elshout 1989:33] Toch worden hierdoor, en ondanks de strikte ascese van deze gedichten, de hersenen van de lezer in verwarring en daardoor zelfs bijna in vervoering gebracht. Juist in de poging door middel van taal deze grensoverschreidingen te realiseren toont Hertmans zijn verwantschap met Van Ostaijen. Het lyrische (muzikale, meeslepende) wordt bij hem echter vaak zodanig onderdrukt dat de zoektocht naar de extase in zijn vroege verzen veelal slechts tot puriteins uitgepuurde afschaduwingen leidt.³²

Dat geldt zeker ook voor zijn tweede bundel, *Melksteen*, die in 1986 verschijnt. Het veelvuldige gebruik van neologismen (“rillenglas” [Hertmans 1986:22], “moederloog” [idem:35], “leefzuur” [idem:42], “walasse” [idem:45]) en erg specifiek of zelfs specialistisch vocabulair (“indrift” [idem:16, 29 & 59], “enzymen” [idem:20], “fungus” [idem:23], “grondeling” [idem:32], “myosotis” [idem:46], “ampex” [idem:48], “morenen” [idem:54]) en eens te meer de vele raadselachtige ellipsen (“antwoorden krekels waterval” [idem:51]) bestendigen de cerebrale indruk die Hertmans’ poëzie op veel lezers maakt. Toch voltrekt het wonder zich ook hier enkele keren. In ‘alfabet’, bijvoorbeeld:

avond. overweldigd door
waar een hand ons aan
herinnert

dringen wij piepend
tegen de vingertoppen

leunen aldus bijna
buiten onszelf

zeeziek over de reling
van nagelriem en huid.
[idem:18]

Hertmans speelt hier weer een spel met de dimensies. Op mensenniveau lijkt er iemand misselijk (“zeeziek”) te worden. Op dwergenniveau echter gaat iemand zich bijna aan zichzelf te buiten. Dat dit gedicht in de eerste persoon

meervoud gesteld wordt ("ons", "wij", "onzelf") suggereert dat dit twee dimensies van eenzelfde persoon zijn: iemand leunt tegen de (zijn) vingertoppen en daardoor blijktbaar over zichzelf ("over de reling / van nagelriem en huid"). Is het de dronkenschap die deze verdwazing uitlokt of een of ander visioen (de "hand" die dit alles in gang zet? Die hand doet de Van Ostaijenlezer natuurlijk onwillekeurig denken aan *Bezette Stad* waar plots een gele hand opduikt in de lucht [II:69] (cf. 2.2.2.2.2)? Binnen de semantische logica van het gedicht (hand-vingertop-nagelriem) lijkt het alvast alsof de ik door zichzelf is "overweldigd" en uit evenwicht is gebracht. Ook hier wordt dus een grens afgetast en bijna overschreden ("leunen aldus bijna buiten onszelf") en niet de minste: die van het eigen zelf. Aangezien die grens door een mens eigenlijk niet te slechten valt en niemand zich kan inbeelden wat het is een 'ander' te zijn, onderzoekt de dichter hier dus de ander in zichzelf. De titel, 'alfabet', suggereert ook een poëtische lectuur: wat door taal kan worden beschreven is denkbaar (ook als het strikt realistisch genomen ondenkbaar is).

In het poëtische essay 'Vitale melancholie' waarmee Hertmans zijn tweede opstellenboek *Sneeuwoosjes* afsluit, verwijst hij naar zijn vroegste bundel waarin "een vijftigtal Celan-achtige, gereduceerde taalkernen waarop ik vijf jaar had gezwoegd: ik had alle pijn, alle hoop, alle beschrijfbare dingen zo sterk samengedrukt, uit angst om 'over de schreef te gaan', uit angst dat sentiment en zelfoverschatting mij parten zouden spelen." [Hertmans 1989a:170] Dat laatste was zeker niet gebeurd, maar het waren precies de contouren van zijn strak-modernistische paradigma die waren beginnen knellen. Wanneer *Sneeuwoosjes* verschijnt, zijn de boeien al gesprongen. En sterker nog: in het zo filosofieschuwe Vlaanderen lijkt zich op dat moment zoiets gevormd te hebben als een denkende-dichtersgeneratie.

De overlevering wil dat de Vlaamse postmoderne poëzie begint in 1987, met de publicatie van *Twist met ons*, gedichten van Dirk van Bastelaere (°1960), Bernard Dewulf (°1960), Charles Ducal (°1952) en Erik Spinoy (°1960). Inleider Benno Barnard had het er zelf naar gemaakt, door deze vier heren in zijn inleiding te bestempelen als de "postmodernistische erfgenamen" van Nijhoff (bij wie ze de titel voor hun boekje hadden gesampeld). [Barnard 1987:12] "Nijhoff. Niet Gilliams of Van Ostaijen, maar een Nederlands dichter. Op zichzelf is dat al opmerkelijk genoeg: daarmee is de titel dubbel zo treiterig, de provocatie gaat gepaard met landverraad." [idem:11] Dat landverraad speelde zich voornamelijk in het hoofd van *expatriate* Barnard zelf af, vermoed ik, want niet alleen hebben alvast Van Bastelaere en Spinoy zich zowel voorheen als nadien geregeld en heel uitdrukkelijk wél in het spoor van Van Ostaijen of Pernath gepositioneerd, als het echt hun intentie was geweest om hun 'land' te 'verraden' hadden ze wel een Franse titel bedacht, ontleend aan Mallarmé of Roland Barthes. Nijhoff zou wat later overigens door Van Bastelaere met veel genoegen opgevoerd worden als anti-model.³³ Met de apodictische stormtroepironie hem eigen, had Barnard deze inleiding voornamelijk voor eigen doeleinden gebruikt. Wat hij in zijn 'Kort gastcollege' over het belang én de precare status van het Nederlands in Vlaanderen schrijft, of over België en de Vlaamse psyche, de vijfvoetige jambe en het verschil tussen spreek- en schrijftaal – het zijn allemaal zijn preoccupaties, onderwerpen die hij de volgende jaren in

het
verhaal
begint
met
R.I.P.

Hoofdstuk 7 | 1985-1995 – een postmoderne pol

interviews en essays zou blijven becommentariëren en onderzoeken. Los van de woorden van lof die hij hun toezwaait, hebben zijn beschouwingen met het werk van de vier dichters niet echt veel te maken. “Zinloosheid, eenzaamheid, cultuurpessimisme: dit zijn de thema’s van deze vier dichters”. [idem:12] Als dat zo zou zijn, hadden we hier te maken met neo-post-romantiek, en niet met postmodernisme. Niet dat deze thema’s helemaal nergens zouden opduiken in hun werk; alleen: ze functioneren er op een *verschillende* manier, en daar heeft Barnard in zijn gastcollege nauwelijks oog voor. Aangezien geschiedschrijving op zich al op een misverstand berust (het schrijven ervan vervormt immers de geschiedenis), lijkt het me bijgevolg geen goed idee om de ‘geschiedschrijving’ van het ‘Vlaamse postmodernisme’ te laten beginnen bij het misverstand-Twist met ons.

Zoals ook Dirk de Geest en Hugo Brems aangaven, liggen de ‘bronnen’ van deze poëtica immers niet in dit tamelijk toevallige boekwerk waarin op relatief arbitraire basis vier toch wel zeer *verschillende* dichters werden samengebracht, maar in het tijdschrift *R.I.P.* dat in 1982 en 1983 vier afleveringen kende. [Brems&De Geest 1991:85]³⁴ Samen met Marc Eelen voerden Spinoy en Van Bastelaere de redactie van dit *Driemaandelijks Tijdschrift voor Literatuur en Stijl* en ze deden dat met, nu ja, gevoel voor literatuur en stijl. Die stijl sprak zowel uit de vormgeving als uit de onderwerpen en de fundamenteel ironische toon waarop ze werden behandeld. Opzichtige typografie (nummer vier opent met een in Gotische letters gezette tekst van Schelling), zeer Brits aandoende illustraties (veelal voorstellende: de redactieleden, rokend, aan een golfcourt of in tennisoutfit, vlak voor de “wanhoopsdaad” van de heer Spinoy), logo’s die afwisselend uit de Middeleeuwen en negentiende eeuw werden geplukt (of, indien het neo-gotische retabels betrof: die twee samen), inkadering van de gedichten net als in Burssens’ *French en andere Cancan...* alles straalt de morbide ironie uit van de zwarte romantiek waarmee de heren duidelijk dweepten (zie ook: de stukken over Joy Division en New Order). Die fascinatie sprak uiteraard nog het meest uit de titel: *R.I.P.* In hun universum verwees dit echter niet alleen naar de dood (ook aanwezig in teksten over zelfmoordiconen Ian Curtis en Sylvia Plath), maar ook – en hier komt dan de *Literatuur* uit de ondertitel – naar dat andere literaire genootschap, de Pink Poets (cf. 6.2). Hoewel ze zich duidelijk verwant voelden met die heren (zo stond in nummer 1 een lang interview met Van Bruggen, cf. infra), waren ze geenszins epigonen. De redacteurs van *R.I.P.* waren eigenlijk meta-Pink Poets: terwijl het wezen van de dandy juist is dat hij doet alsof, deden zij alsof ze deden alsof. Ze nemen de tics van de Pinks over en voeren die bewust *over the top*. Dat blijkt nog het best uit de manier waarop ze zelf hun teksten ondertekenden: volstrekt naar analogie met de wijze waarop de Pinks na hun naam pp lieten afdrukken, maar er tegelijk ook het potsierlijke van aangevend, voorzagen zij hun eigen naam van de afkorting *R.I.P.* (Dirk van Bastelaere *R.I.P.*, Erik Spinoy *R.I.P.*...). In het interview met Van Bruggen stellen ze zich ook allerminst op als bewonderende schooljongens op bezoek bij hun idool. Na enkele relatief neutrale vragen over het maniërisme en de ontwikkeling van zijn werk, wordt Van Bruggen geconfronteerd met bepaald pertinente opmerkingen over, bijvoorbeeld, inteelt bij de Pink Poets. In dit gezelschap geven Van Bastelaere en Spinoy door allerlei retorische ingrepen en terzijdes waar-

mee ze de tekst larderen meer blijk van gevoel voor humor, maar ook van poëtische reflectie dan de Opper Dandy zelve. Diezelfde door ironie gecamoufleerde betrokkenheid spreekt uit de 'Proloog' voorin datzelfde eerste nummer. Op de relativierende en toch zelfbewuste toon waarmee Van Ostaijen de prospectus voor *Avontuur* schreef ("Een nieuw tijdschrift" zegt men wellicht, 'dat is niets verbazend.' Och kom, niet zo skepties" [IV:400]) kondigen ze hun eigen blad aan: "Nieuw, out of the blue. Maar / Men is sceptisch. Alles schon da gewesen. Men vraagt: WAAROM?" [R.I.P-redactie 1982:1] Het antwoord op die vraag is op zich niet verrassend: de literaire wereld staat hun niet aan en ze willen iets anders. Hun verzet – "van walg vervuld" – tegen "Dogmatisme. Duistere vriendschappen. Relatiegeschenken. Militievorming. Seniliteit" kan nog ondergebracht worden onder de rubriek 'Romantische hoop op een een zuivere, authentieke literaire wereld vol gedreven talenten', zo typisch voor debutanten. Wat zij, "frisse schandknepen", hier "na het uitpluizen van geleerde boekwerken" tegenover plaatsten was nog niet echt een uitgesproken programma vol vernieuwende ideeën, maar in 1982 was dit toch wel een statement. Zij, de post-neo-dandy's wilden kunstenaars met een "VISIE". Dat willen natuurlijk alle jonge hemelbestormers, maar de manier waarop ze dit concreet invulden, zette hen toch apart in de Vlaamse poëziewereld die in de nadagen van de Pinks, nieuw-realisten en neo-romantici bepaald niet bruiste van dadendrang en reflectie:

De visie dient uitgewerkt zodat de meest verfijnde van alle perverse genoegens wordt opgewekt: de *esthetische gewaarwording*. Daartoe beschikt de artiest over middelen, waarmee hij zijn materiaal esthetisch effectief bewerken kan. Die middelen zijn niet altijd in dezelfde mate nuttig. Ze dienen ondergeschikt te worden gemaakt aan de *noden* van het kunstwerk en van het tijdstip in de literaire *evolutie* waarop men schrijft. Sommige procédés zullen in hoge mate ontleidigd zijn, bijgevolg niet *doelmatig*. [ibidem, cursivering gb]

Vijfenzestig jaar na Van Ostaijen beschrijft dus ook deze nieuwe generatie het ontstaan van het kunstwerk en de ontwikkeling van een genre in Darwiniaanse, evolutionaire termen (cf. 2.2.1 & infra): een werk heeft zijn eigen innerlijke noodzaak, die mee bepaald wordt door de tijd waarin men schrijft. Vorm en inhoud zijn op elkaar afgesteld. Meer nog: ook de vorm *is* inhoud ("ontleidge" procédés zijn juist leeg omdat ze niet langer de gepaste inhoud kunnen meedelen). Wat de redactie over 'tijd en mens' zegt, vertrekt heel duidelijk vanuit de vorm en het materiaal van het kunstwerk, niet vanuit een vaag begrip als 'tijdgeest' of het vaak geposeerde nihilisme (*No Future!*) van deze post-punkperiode. Niet dat ze kunst-om-de-kunst-formalisten waren, zonder interesse voor cultuurkritiek. Alleen: aangezien deze kritiek niet (in de klassieke betekenis van het woord) politiek is, maar heel duidelijk artistiek, wordt hij ook in artistieke termen gesteld. Geen naïeve oproepen tot meer 'mense-lijkheid', maar scherpe analyses en de formele verwerking daarvan in het kunstwerk. Geen melodrama, maar écht drama, "geen Gestyleerde Depressieposen", maar "een van nature aristocratische zoektocht naar Waarheid omtrent de Menselijke Bestaanssituatie middenin de Excrementen." [Eelen

Hoofdstuk 7 | 1985-1995 – een postmoderne pol

1982:6] Met zo'n uitspraak plaatsten de redacteuren zich dan ook eerder in de traditie van Roggeman, dan in die van de Pink Poets. Deze instelling maakte van hen ook een nieuwe schakel in de 'traditie' van de historische avant-garde: de kritiek zat in de radicaliteit en alteriteit van de vorm, niet in het opzichtig geschilderde spandoek dat zich uiteindelijk probleemloos laat inschakelen in een 'normaal' maatschappelijk debat. In dat opzicht is het geen toeval dat Marc Eelen zich uitspreekt tegen het werk van Rainer Werner Fassbinder en voor de films van Werner Herzog: "Herzogs inspiratiebronnen heten gelukkig niet Brecht, maar Kafka, Céline en Buñuel. Waaruit al dadelijk volgt dat een Herzogfilm gekenmerkt wordt door Pathologie, Vervreemding, Metafysische Angst zich soms oplossend in Macabere Humor en 'sick jokes'." [Eelen 1982:8] De erfenis van de avant-garde inspireert hen dus, maar dat maakt hen nog niet tot de logische opvolgers van de experimentele generatie uit de jaren vijftig-zestig. In het interview met Van Bruggen stelt een van de redacteuren (Spinoy of Van Bastelaere) dat hij "het toch vrij zinloos [zou] vinden als iemand weer een experimentele vorm zou gaan hanteren. Dat is toch tijdgebonden!" [Van Bastelaere&Spinoy 1982:10]³⁵ Het uitgangspunt is hetzelfde: kunst moet aangepast zijn aan haar tijd. In het eindeloze vooruitgangsoptimisme van de avant-garde (altijd anders, steeds mooier) konden ze zich echter niet vinden. In een interview met Hugo Brems in een volgend nummer plaats en ze, bijvoorbeeld, vraagtekens bij "de meest gekke bokkensprongen" die door beeldende kunstenaars worden uitgehaald in de hoop "wat nieuws te brengen". [Van Bastelaere&Spinoy 1983:9] Intrigerend daarbij is dat één van de interviewers daarna poneert dat formeel gezien alles "toch al gebeurd" is en de dichter bijgevolg misschien wel gedoemd is als "een maniërist" te werk te gaan. [idem:10] Wat later de 'postmoderne doorbraak' in de Vlaamse poëzie is gaan heten, kondigde zich alvast bij de protagonisten nog niet zo aan. Het avant-gardegevoel 'we zijn hier en veranderen de wereld nú' was hen totaal vreemd.

Van Erik Spinoy verschenen er overigens geen gedichten in *R.I.P.* Hij publiceerde in deze periode wel in tijdschriften als *Appel*, *Kruispunt* en *Deus Ex Machina*, maar in zijn eigen blad 'beperkte' hij zich tot proza (een verhaal, 'De spiegel der zaligheid', in het eerste nummer), interviews, twee uitvoerige essays en een vertaling. Hoewel ik me wellicht schuldig dreig te maken aan wat de historische kritiek *regressieve causaliteit* noemt (cf. 3.4), behandel ik hier de essays, omdat ze een aantal onderwerpen en motieven aanraken die Spinoy's werk en zelfs zijn Van Ostaijenstudie zullen blijven kenmerken. Het tweede gaat over de door Spinoy zelf als "minor author" gekenschetste verhalen-schrijver J.M.A. Biesheuvel. Die keuze verrast wellicht, maar Spinoy's invalshoek doet dat veel minder. Het gaat hem namelijk om het conflict tussen een ideële/ideale wereld en wat ik hier gemakshalve nu maar 'de werkelijkheid' zal noemen. De personages bij Biesheuvel koesteren allemaal de door Spinoy als "ongehoord ho[o]g" gecatalogiseerde ambitie de wereld totaal naar hun hand te zetten. [Spinoy 1983b:29] Die pogingen mislukken echter altijd omdat de "verpletterende werkelijkheid" [ibidem] dat niet toelaat. Spinoy signaleert in dat opzicht twee tendensen in de verhalen: een centripetale (op zoek naar een vaste kern, een uniform systeem en absoluut ver-

Spinoy,
de aparte,
maar (nog)
niet
avant-garde

klaringsmodel) en een centrifugale (waar het ideaal wellustig om zeep wordt geholpen). [idem:23] Die wellust sprak Spinoy zeer zeker aan. Eén van de motto's bij zijn tekst is een frase die zo in zijn bundel *Fratsen*, bijvoorbeeld, had gekund: "alle moois, stils en verfijnds in diggelen". [Biesheuvel in idem:17] Precies op het moment dat iedereen denkt: nu is alles onder controle, nu is het perfect, wordt die gedachte als een illusie ontmaskerd en dringt de realiteit zich (veelal zeer gewelddadig) op.

Het andere R.I.P.-essay en de vertaling betreffen de Amerikaanse dichter Theodore Roethke. Behalve bij Hugo Claus, was en is dat ondanks zijn status van reus in de Amerikaanse poëzie, in Vlaanderen alles behalve een Naam van het type Eliot, Stevens of Frost. Gezien het Biesheuvels essay is Spinoy's interesse voor deze man niet verwonderlijk: "De geest en wat daar allemaal mee aan de hand is vormt het grote – en bijna enige thema van het werk" van Roethke en zijn collega's Lowell, Berryman, Sexton en Plath, aldus Spinoy [1993:20]³⁶ en deze kennis noopt hem niet alleen tot een dissectie van de geest van Roethke zelf, ze geeft gezien de aandacht die hij eraan besteedt opnieuw aan dat dit een onderwerp was dat hem zelf ook niet bepaald koud liet. Nu was de geest van Roethke overigens wel zo'n analyse waard: hem toegeschreven ziektebeelden als "manisch depressieve psychose" en "paranoïde schizofrenie" [idem:21] klonken de post-pubers van R.I.P. als muziek (van Joy Division) in de oren. Die biografische aandacht is – Van Ostaijens en Spinoy's latere standpunten hieromtrent indachtig – misschien opmerkelijk, maar aandacht voor het leven van de auteur impliceert uiteraard niet noodzakelijk, wat Spinoy in het Biesheuvel-essay noemde, het zich "bezondigen aan het euvel dat biografische heet". [Spinoy 1983b:20] Biografische gegevens worden vermeld omdat het a) al te theoretisch-correct zou zijn om ervan uit te gaan dat er geen enkel verband is tussen leven en werk³⁷ en b) omdat, in casu, zowel Biesheuvel als Roethke dat verband in meer of mindere mate gethematiseerd hebben³⁸ en c) omdat de jonge Spinoy inderdaad geen overtuigde aanhanger is van het modernistische dogma van de onpersoonlijke of geontindividuele poëzie: "Deze, uit de avant-garde afkomstige, tot een verordening uitgegroeide idee, heeft voorzeker vele schone poëzijen verhinderd het ochtendlicht te zien. De invloed ervan was zo ongehoord groot dat zelfs een Roethke er aanvaankelijk door werd gefnuikt." [idem:23] De woordkeuze is bij een stilist als Spinoy nooit toevallig: ongehoord, gefnuikt. De aparte vermelding van de avant-garde ligt in de lijn van wat ook al tijdens het interview met Van Bruggen was gebleken: de avant-garde behoort tot het verleden. Voor de (hoog-)romantiek geldt dat blijkbaar veel minder (cf. supra), want in het vervolg van het essay zal Spinoy doorlopend termen als "doodsverachting" [ibidem] positief connoteren. Intrigerender is de manier waarop hij die termen inbouwt in wat het centrale onderwerp van zijn opstel is: de menselijke geest en hoe de poëzie daarmee omgaat. De moed en doodsverachting die Roethke ten tijde van zijn debuut nog ontbeerde, waren volgens Spinoy noodzakelijk om de grenzen van de ratio en het bewustzijn te breken, en juist die angstaanjagende breuk achtte hij cruciaal om tot interessante poëzie te komen. "Want, in Roethke's bloedeigen woorden: 'the intuition is terrifying'. Desondanks, en den onderhavigen schrijver weet het, moet het dichterlijke heil van die kant worden verwacht." [idem:24, cursivering gb] Als het door het postmoderne anti-essentialisme

Hoofdstuk 7 | 1985-1995 – een postmoderne pol

niet was verboden, zou ik uitroepen: de ganse Spinoy ziet hier al in! Want wat blijkt? Hij heeft nauwelijks verwezen naar mystica Teresa van Avilla, Bergson en Nietzsche, of hij haalt in deze context meteen ook Van Ostaijen aan ter illustratie. Het betreffende citaat komt uit ‘Et voilà. Een inleidend manifest’, geschreven voor het nooit verschenen tijdschrift *Sienjaal* en bepaald geen overbekende klassieker in de Vlaamse literatuur. Spinoy kende het werk van Van Ostaijen echter toen al uitstekend. Een jaar eerder was hij in Leuven licentiaat Germaanse geworden dankzij een eindverhandeling over *Paul van Ostaijen en het Russische futurisme-formalisme. Een poging tot situering en vergelijking van de theoretische opvattingen*. Die thesiskeuze is niet zonder belang: los nog van de aandacht voor Van Ostaijen en de historische avant-garde, geeft ze aan dat theoretische preoccupaties Spinoy ook toen al niet vreemd waren. Dit is alvast de Van Ostaijenpassage die hij citeert in het Roethke-opstel:

De eerste vooruitzetting blijft: het vizioenaire of de synthetische energie van de kunstenaar. Het grijpen naar – het begrijpen – van het GEBEURDEN. Dit begrijpen kan slechts syntheties zijn, kosmies-intuïtief; niet analytisch, niet wetenschappelijk-verdelend. Het is gaan tot de laatste trap van het intelligiebele. Dáár wacht het Wonder [IV:129/Spinoy 1993a:24]

Hier breekt Spinoy de zin af, maar bij Van Ostaijen loopt die nog even door. Daar wacht dus het Wonder “dat slechts door instromen van het Wonder in het subjeet en van het gedicht in het Wonder is te begrijpen. De hoogste vorm van kunst is de EKSTASE.” [IV:129] Dat was wellicht zelfs voor het hippe R.I.P. net iets te extreem, maar het punt was duidelijk: de ware kunst ontstaat wanneer de grenzen tussen object en subject, tussen mens en wereld worden opgeheven en er een inderdaad bijna mystiek gevoel heerst. De dichters en denkers die Spinoy voorts nog citeert, liggen allemaal in dezelfde lijn: San Juan de la Cruz (door de net iets minder polyglotte Van Ostaijen gewoon “Sint Jan van het Kruis” genoemd [IV:383]), Rilke (die zolang naar de panter keek “tot het kijken zien werd” [Spinoy 1993a:25]) en Rimbaud (de ontregelaar van alle zintuigen). Het is niet voor het eerst dat ik hier deze observatie doe (cf. 5.3), maar zeker in het geval van Spinoy is het bijna schrijnend-ironisch te moeten constateren dat juist een auteur die vanaf het prille begin van zijn dichterschap gefascineerd was door de grenzen van de rede nadien door de kritiek vrij algemeen is beschouwd als een rationalistisch filosoof die zijn gedichten heeft dood-gedacht en die, al te naïef, meent dat poëzie louter en alleen met taal te maken heeft. De lectuur van (onder meer) dit vroege essay zou deze vooroordelen kunnen wegnemen. Spinoy maakt al vrij snel duidelijk dat hij zich niet geassocieerd wil zien met de formalisten uit de Boussetschool die de Vlaamse, om het zacht uit te drukken, niet-mainstreamliteratuur een slechte naam hebben bezorgd. “Vorm en inhoud zijn (evident) onscheidbaar. Een gedicht is uiteraard niet gemaakt van ideeën maar van woorden. Dat zijn allemaal zeer ware gezegden, maar ze zijn onvolledig.” [idem:26] Spinoy laat zich dus niet doodslaan met de in de mond van formalisten als Speliers tot gemeenplaatsen verworpen axioma’s van Mallarmé of Van Ostaijen, maar haalt uit hun teksten exact die elementen die nog niet echt gemeengoed zijn

geworden en die ook voor het gedicht in de jaren tachtig enige relevantie kunnen hebben. In dit geval roept hij de "Autoriteit" in van iemand die hij in het kader van zijn thesisonderzoek zeker ook was tegengekomen, Jan Mukařovský. Ook deze Praagse linguïst was immers geen loutere formalist. Dit is het "mij uit het hart gegrepen" [ibidem] citaat, uit Mukařovský's klassiek geworden lezing 'De kunst als semiotisch feit' (1934): "Behalve de functie van autonoom teken heeft het kunstwerk nog een andere functie: die van COMMUNICATIEF of mededelend teken. Zo oefent een literair werk niet alleen invloed uit als kunstwerk, maar tegelijkertijd ook als 'woord', dat een psychische toestand, een gedachte, een gevoel enz. uitdrukt." [Mukařovský 1977:92/Spinoy 1983a:26] De (experimentele) literatuur was door al te extreme taalautonomistische opvattingen in een impasse geraakt en de jonge generatie zou zich niet aan dezelfde steen stoten. Spinoy's commentaar is duidelijk: "Vaarwel, Claude van den Bergop..." [Spinoy 1983a:26] Om duidelijk te maken waar het hem hier wél om te doen is, gooit hij er meteen nog een citaat uit Van Ostaijens eerste 'Heinrich Campendonk'-essay tegenaan: "la dualité entre vision et expression disparaît". [ibidem/IV:138] Deze literatuur gaat niet over punten en komma's, maar over hoe de taal en de werkelijkheid zich tot elkaar verhouden. Ook Roethke weet dat hij zich, om dit te realiseren, tot het onderbewuste moet wenden, maar hij weet ook – en dat geldt eveneens voor Van Ostaijen en, mogen we nu al wel stellen, Spinoy – dat het afgrondelijke en het onderbewuste in het gedicht "op een griezelig methodische, bewuste wijze" [Spinoy 1983a:26] geëxploreerd moeten worden. Roethke zoekt bijgevolg zelf de depressie op en zal, met de hulp van allerlei (neo-)Jungiaanse theorieën zijn "materiaal" proberen "hanteerbaar" te maken. [ibidem] Concreet probeert hij "de mechanische, bewuste blik van zich af te schudden". Hij wil dus – in deze context is het bijna voorspelbaar – kijken met de ogen van een kind, "van Marc, die des morgens de dingen groet." [ibidem] De taal waarin dat gebeurt moet vanzelfsprekend uitgezuiverd zijn, maar echter niet (en hier legt Spinoy opnieuw een bewust andere klemtoon dan de Boussetboys) "tegen de 'taalcorruptie' – maar om er direct mee door te stoten naar de dieperik in ons." [idem:27] Dat de taal van Roethke "organisch" heet en vergeleken kan worden met "aftelrijmpjes" [ibidem], dat ze associatief en op basis van klankverwantschap wordt gehanteerd en bovenal eenvoudig is [idem:30] – wie Van Ostaijen kent zal het niet verbazen. [idem:27] Spinoy beklemtoont dan, conform zijn eerdere premissen, dat het uitgezuiverde karakter van de taal in deze gedichten niet impliceert dat ze geen verband meer zou vertonen met de werkelijkheid. De zuiverheid "betreft hier veel meer het feit dat deze taal zich heeft ontdaan van het rationele." [idem:28] Zijn nuchtere commentaar bij dit streven typeert Spinoy. Hij beseft dat het hier de "avantgardistische mythe van de Oertaal" betreft en dat die vaak "tot mystificatie" is gedegenereerd, maar "toch is 'r wel iets van aan." [ibidem] Neen, naïef is de jongen niet, maar hij wil zich anderzijds toch ook niet overleveren aan zijn grote verstand. Het gold voor Van Ostaijen en nu dus ook voor Spinoy. Hun beider ontwikkeling kan dan ook geschetst worden aan de hand van juist het evoluerende inzicht in de mogelijkheden om met taal de grenzen van de ratio te overschrijden en vanuit het onderbewuste een absolute zuiverheid te bereiken. Dat deze manier van werken impliceert dat de dagelijkse

Hoofdstuk 7 | 1985-1995 – een postmoderne pol

(niet-zuivere, niet-absolute) realiteit opgeofferd wordt aan dat ideaal is één van de basisinzichten die Spinoy elf jaar later in zijn proefschrift over Van Ostaijen naar voren zal schuiven (cf. infra). Het is echter ook hier al aanwezig. Hij citeert immers Freud, die in *Totem und Tabu* stelt dat de magische *Weltanschauung* (die dus ook dit type dichters erop nahoudt) “een ideëel verband voor een werkelijk’ houdt.” [ibidem] Waar hij ze later – met Lyotard onder de arm – eerder negatief zal duiden (al te vereenvoudigend samengevat: dat soort idealisme is gevaarlijk omdat het zijn wensen voor werkelijkheid neemt), beklemtoont Spinoy vooralsnog vooral de positieve aspecten van deze opvatting; ze bevrijdt de dichter immers van welke dwang tot mimese ook en verleent de taal een autonoom karakter. “Het gaat bij Roethke en andere dichters met een vergelijkbare poëtica om een – met een uitdrukking van Van Ostaijen – ‘lyriek der wordende voorstelling’.” [ibidem] De wereld ontstaat dus in het gedicht en hij hoeft zich van die ‘andere’ buiten-wereld niets aan te trekken. Dat die voorstelling, zoals hij hier beweert, de “directe weerspiegeling van de wortels van de geest” is [idem:29], zal hij niet blijven beweren (cf. infra), maar het valt op dat Spinoy het metaforische verband tussen de gebruikte taal en de verwoorde ideële ‘realiteit’ met Eliots begrip “objectief correlaat” omschrijft.³⁹ Van een kritische inzet is er op dit moment niet echt sprake. De verworven autonomie en, bijgevolg, moderne poëzie zijn zeer welkom, betoogt hij, omdat ze de lezer een moment van verpozing gunnen in een wereld waarin realiteitszin boven alles wordt geprezen.

het
‘Breugel-
gebeuren’
in De
jagers in
de sneeuw

De jonge dichter wist waarover hij sprak. In een ironische terugblik op wat hij zelf zijn “leerjaren” noemde [Spinoy 1986c:111] vermeldt Spinoy de “spot en afkeuring” die hem te beurt vielen toen zijn omgeving vernam dat hij gedichten schreef. [idem:112] En het was al zo moeilijk, een jong dichter te zijn in Vlaanderen. Hoewel hij het toch niet geringe voorrecht genoot om in de edele kunst der poëzie onderwezen te worden door Anton van Wilderode, Herman Servotte en Hugo Brems, beweerde hij toch nagenoeg alles “op eigen houtje” te hebben moeten ontdekken. [ibidem] Hoe kon het ook anders, in een klimaat waarin non-talenten elkaar bewieroken en er een sfeer wordt gecreëerd als zou de Vlaamse Parnassus bepaald niet verlegen zitten om een godje meer of minder. Spinoy's oordeel is duidelijk: “Op één schitterende uitzondering (Van Ostaijen) na, heb ik van geen enkel Vlaams dichter ook maar iets opgestoken dat me voor mijn eigen gedichten van pas is gekomen.” [ibidem] Na het in 1983 wegens gebrek aan respons op een (ook financieel) fiasco uitgedraaide experiment met *R.I.P.* overwoog Spinoy zelfs zonder meer om op te houden met dichten. Een studieverblijf in Wenen en de aldaar ontdekte *Neue Gedichte* van Rilke “verzoenen [hem] weer met de poëzie”. [idem:114] Die Weense ervaring staat in velerlei opzichten centraal in wat uiteindelijk in 1986 en na bemiddeling van toenmalig Manteauredacteur Benno Barnard *De jagers in de sneeuw* zou worden. Spinoy heeft het in het genoemde stuk over hoe hij de hele bundel schreef vanuit de “argeloze verrukking over het feit dat ik mezelf als dichter gevonden had”. [ibidem] Dat zelfvertrouwen én het eerder al uit de essays gebleken geloof in de deugdelijkheid van de modernistische autonomie bepalen onder meer de sfeer in de openingsreeks ‘De noodzakelijke engel’. Ze opent als volgt:

Hij zoekt niet meer. Hij heeft

zichzelf van bijna alle beelden, van
beweging weggesponnen. Zijn huid is
hard, niet meer doorzichtig. Hij ziet
alleen de droom in zijn cocon, en weet al

wat hem wekken zal – het voorjaar
van een weerstand biedend beeld. In een
museum wachten hutten van de Stille Oceaan –
huizen met een huisgezicht. En elders houdt

de orde van een keizerlijke tuin zich klaar.
Dan wordt hij wakker als een roos. Vleugel
na vleugel maakt hij los. En als hij dan weer
kijkt, ziet hij de huizen en de tuinen

stralen, omdat hij zelf verandert in
een koninklijke geest.
[Spinoy 1986a:9]

De engel maakt zichtbaar een hele reeks transformaties door; hij was ooit transparant en zat in een cocon, maar met de lente zou ook een nieuw bestaan komen. Hij maakt dan zijn vleugels los en lijkt een vlinder die majesteitelijk de wereld invliegt. Het betreft hier een autonoom beest met een soevereine geest: nadat hij zijn vleugels heeft uitgeslagen straalt de buitenwereld omdat hij zelf een "koninklijke geest" is. (Het wordt ook beschreven door een autonome geest, want de dichter permitteert het zich om bestaande idiomen – slapen als een roos, zie ook Van Ostaijens 'Berceuse Nr. 2' – zonder meer om te draaien; die taaltransformatie is niet zonder effect: het is inderdaad zeer wel mogelijk om een ontluikende bloem te zien als een organisme dat wakker wordt.) De wereld is dus zoals hij zich in de geest van de engel vormt. Spinoy had het in het Roethke-essay over (in Van Ostaijens woorden) een "lyriek der wordende voorstelling". Dat gebeurt dus ook hier: het subject maakt de voorstelling, en in dit geval is dat subject dus zowel de engel als het gedicht zelf. Die voorstelling van de engel als het gedicht is niet nieuw. Spinoy ontleent de afdelingstitel 'De noodzakelijke engel' aan Wallace Stevens. In diens 'Angel Surrounded by Paysans' – het slotgedicht van *The Auroras of Autumn*⁴⁰ – spreekt een engel tot de "countrymen": "I am one of you and being one of you / Is being and knowing what I am and know. // Yet I am the necessary angel of the earth, / Since, in my sight, you see the earth again, // Cleared of its stiff and stubborn, man-locked set, / And, in my hearing, you hear its tragic drone". [Stevens 1990:496-497] De engel lijkt dus een 'attribuut' waardoor of waarmee de mens de aarde 'echt' kan zien, de eigenlijke tragedie kan horen. Een belangrijk kenmerk van de engel is dat hij deel uitmaakt van de mens, hij is geen *angelus ex machina*. Zijn eerste woorden in het gedicht zijn: "I am the angel of reality" [idem:496], maar hij voegt er meteen aan toe "Seen for a moment standing on the door." [ibidem] Hij 'is' zichtbaar vluchtig en dat

Hoofdstuk 7 | 1985-1995 – een postmoderne pol

geldt bijgevolg ook voor zijn visie (en de visie van wie met/door/via hem kijkt). Het oude romantische idee dat de dichter kan *schouwen* wordt hier dus niet opgegeven, maar het wordt wel enigszins getemperd; hij, de mens/het gedicht kan het, maar slechts voor korte tijd, meer bepaald voor de duur van het gedicht. Want dat is Stevens' paradoxale visie op deze kwestie: juist door middel van de verbeelding, van de gedroomde "supreme fiction" [idem:380] kan de mens 'echt' zien. Daarover gaat in zekere zin zijn hele werk en hierin ligt wellicht ook een belangrijk deel van Spinoys fascinatie: waar het 'echt' om draait is niet met de geijkte zintuigen waar te nemen, maar wel door kunst, in casu poëzie. Stevens is echter 'modern genoeg' om te beseffen dat dit geen evidentie is. 'Angel Surrounded by Paysans' is dan ook een erg dubbelzinnig gedicht; het geeft en neemt en dreigt zich op het eind zelfbewust te verliezen in een meanderende retorische vraag. Dat voortdurende heen en weer bewegen, van verbeelding naar realiteit en terug, is ook aan de orde in Stevens' essaybundel over poëzie, en ook die heet *The Necessary Angel*, met als alles samenvattende ondertitel *Essays on Reality and the Imagination*. [Stevens 1951] De engel in Spinoys gedicht lijkt zo autonoom als die bij Stevens, en is uiteindelijk even vluchtig, even heen&weer. Dat blijkt onder meer uit de enjambementen. Het eerste vers lijkt statisch, vast: hij zoekt niet meer, hij heeft. En wat heeft hij? Zichzelf van bijna alle beweging weggesponnen. Om statisch (weg van alle beweging) te worden moest hij dus wel eerst... bewegen. De paradox is overigens nog ingewikkelder, want hij heeft zich ook "van bijna alle [per definitie statische, gb] beelden" weggesponnen... Ook andere verzen eindigen op soortgelijke vaste punten: hij "weet al", iets "houdt". Wat hij "weet" is echter dat hij opnieuw zal ontwaken; wat zich "houdt", blijkt een "orde" te zijn die zich "klaar houdt". De orde van de keizerlijke tuin is echter evenmin statisch, want zodra de engel, met losse vleugels, kijkt en "verandert in / een koninklijke geest" veranderen de tuinen van uitzicht. Zo brengt de ene vorm de andere voort en – binnen deze afdeling – ook het ene gedicht het andere. Zodra het er is (op papier) lijkt het weer even 'vast' te staan, maar altijd is er weer een nieuwe invalshoek die het geheel opnieuw in beweging zet en doet kantelen. Het statische en beweeglijke wordt zowel vormelijk als inhoudelijk gethematischeerd. "Een ding gestand doen is // jezelf beliegen," stelt de dichter/engel in nummer drie, met weer zo'n typisch enjambement. [Spinoy 1986a:11] Inderdaad: een ding gestand doen betekent dat het is. Maar dat 'zijn' is een leugen, immers "Van een pop, een beeld, / een torso luidt de saaië waarheid dat / ze dood zijn." Ja, de dichters zetten in hun verzen graag de tijd stil, maar ze vergissen zich als ze denken dat ze dat echt kunnen. Al die objecten, voorwerpen, kunststukken... ze zijn allemaal dood. De verbeelding kan ze echter weer tot leven wekken – niet echt, maar in schijn – en daar lijkt de dichter geen problemen mee te hebben: als de verbeelding haar gang gaat, maak je geen onderscheid

meer tussen schijngestalten en
het ware beeld. Ik wordt een ander,
poppen krijgen lichaamswarmte, torso's
worden vormen van herinnering.

Schijn is de kleurrijkste waarheid –
even daar te zijn is heerlijk.
[ibidem]

Door zoals Rimbaud in "Je est un autre" [Rimbaud 1990:39] van de ik syntactisch een hij te maken ("Ik wordt") beklemtoont de dichter niet alleen de 'ont-individualisering' maar eens te meer ook de kracht van de dichterlijke verbeelding. Dat geloof in de kracht van de verbeelding is hier blijkbaar nog groot. Blijkbaar, want het is niet uitgesloten dat het hier een ironische geste betreft. Spinoy laat immers nog andere engelen opdraven in zijn bundel. Zo is zijn motto ontleend aan de *Duineser Elegien* van Rilke, waaruit de bekendste frase wellicht aan het begin van de tweede elegie staat: "Jeder Engel ist schrecklich". [Rilke 1978:101] De engel is afschrikwekkend, omdat hij in zijn pure, zuivere 'zijn' zózeer de tegenpool is van het imperfecte aardse bestaan dat het de mens welhaast choqueren moet. De mens voelt zich, door zijn (en door dat) bewustzijn uitgesloten uit de harmonie van de schepping; in dat licht kun je ook de passage uit de achtste elegie lezen die Spinoy als motto gebruikt: "Und wir: Zuschauer, immer, überall / dem allen zugewandt und nie hinaus! / Uns überfüllts. Wir ordnens. Es zerfällt. / Wir ordnens wieder und zerfallen selbst." [Spinoy 1986a:5/Rilke 1978:125] Aangezien we de werkelijkheid niet in zijn geheel, niet *an sich* kunnen beschouwen, zijn we geneigd en door onze geest misschien wel verplicht om er een ordening in aan te brengen. Die is echter per definitie even imperfect als onze waarneming; de ordening valt uit elkaar, waarna we ze opnieuw ordenen en zelf uit elkaar vallen. Dat is het lot van de mens: betekenis en orde aanbrengen, tot je er letterlijk bij neervalt, en sterft. Het is een bepaald pessimistische visie op het bestaan, maar ze wordt vooral in de titelreeks van *De jagers in de sneeuw* op een erg overtuigende manier aangebracht, aan de hand van beelden en ideeën die we ook bij Van Ostaijen terugvinden.

Die verwijzing naar Van Ostaijen is niet incidenteel, maar volgens mij zonder meer structureel. Deze titelreeks 'gaat over' het bekende, daar *Die Jäger im Schnee* genoemde, schilderij van Pieter Bruegel uit 1565, dat wordt bewaard in het Weense Kunsthistorisches Museum. (Het omslag van de bundel toont overigens een zwart-wit-fragment uit het schilderij.) En wie, als Spinoy, Bruegel zegt en thuis is in Van Ostaijen denkt automatisch aan het 'Bruegel'-opstel.⁴ Dat opstel "vormt een uitstekend resumé van zijn eigen existentiële visie," schrijft Spinoy ergens; het biedt een ideale ingang om de al te vaak als opgewekte kinderversjes beschouwde *Nagelaten Gedichten* te bestuderen. [Spinoy 1990b:5] Ze is echter ook in de context van Spinoy's eigen gedichten relevant. Van Ostaijen's visie is bekend: de mens is de speelbal in een onverschillige kosmos (cf. 2.5). Dat heeft op het eerste gezicht echter niets met het Bruegelschilderij te maken. We zien jagers en jagershonden die door een besneeuwd landschap trekken, in de verte, in het dal, schaatsen mensen op het ijs. Mensen doen hun dagelijkse doening. Maar Spinoy ziet veel meer. Dit is het eerste van de zeven gedichten:

Hoofdstuk 7 | 1985-1995 – een postmoderne pol

Een terugkeer

met de noorderzon. Gebogen lopen
jagers, honden het gezichtsveld in.
Op hun schouders ligt de eindeloze
hangmat van het licht. Met moeite

buit, een vos – alleen wie toekijkt
kan het zien. Alleen wie waarlijk ogen heeft
verstaat. Want slechts met afgewend gezicht
ontbloten ze het masker van de spijt. Waar

ze waren blijft geheim, en wat ze zagen is
niet uit te spreken. Maar dat ze weten
staat als bomen bij hen. En ook, dat dit
een aftocht is, hun onverhoopte

aankomst in een huis van
ingesloten open lucht.
[Spinoy 1986a:29]

Het hele gedicht kan gelezen worden als de eerder, naar aanleiding van Stevens, beschreven poëtica: er is ‘zien’ en er is ook ‘schouwen’. Tussen deze polen pendelt Spinoy in de hele cyclus heen en weer. Het betreft hier een “terugkeer”. Strikt genomen zijn daar in het schilderij onvoldoende aanwijzingen voor. Het is nog relatief licht buiten en er wordt (links aan de herberg) weliswaar gestookt en gekookt, maar aangezien dit schilderij in de reeks over de maanden van het jaar voor januari staat, kan dit tafereel zich op zowat elk moment van de dag afspelen. In de cultuurhistorische en Weense context is er echter wel *circumstantial evidence* te vinden voor “terugkeer”. Niet alleen wordt dit schilderij soms ook *De terugkeer van de jagers* genoemd [Roberts-Jones 1997:156], het november-schilderij (uit dezelfde reeks) dat eveneens in Wenen hangt heet *Die Heimkehr der Herde (De terugkeer van de kudde)*. Van Ostaijen, nooit vies van een germanisme, heeft het in zijn essay over toeschouwers die, na het bekijken van het werk van Bruegel, “heimkeerden met de bittere kennis van de leegheid van het menselijke doen”. [IV:341, cursivering gb] En Spinoy, als dichter uiteraard op generlei wijze gebonden door het eigenlijke schilderij, interpreteert, en hij doet dat volgens mij in het licht van Van Ostaijens visie. Net als in Van Ostaijens opstel gaat het ook bij hem over een “terugkeer” met existentiële allures. Het betreft immers een “terugkeer // met de noorderzon”. Ook in het openingsgedicht van ‘De noodzakelijke engel’ draaide hij een bekende idiomatische uitspraak om: met de noorderzon verdwijnen betekent zich ongemerkt, stil uit de voeten maken. Als je terugkeert met de noorderzon betekent dit dat je in het donker terugkeert, misschien zelfs dat je terugkeert om nooit meer gezien te worden (dat je zal sterven?); de noorderzon is immers per definitie onzichtbaar. De beschrijving die volgt, kun je op verschillende niveaus lezen; dat de jagers “[g]ebogen” lopen is, in vergelijking met het schilderij, maar half waar; enkel de tweede jager van links, die het meest voor-

aan staat, loopt een beetje gebogen. Het lijkt alsof hij wat is weggezakt in de sneeuw. In de 'symbolische' visie van Spinoy lopen ze wellicht alle drie "gebogen" omdat ze hun lot te dragen hebben (cf. infra). En hun "buit" natuurlijk, al is die "vos" een wat schamel resultaat en, vooral, al is die vos wat mij betreft op het schilderij helemaal nergens aanwezig. Dat wordt door het gedicht op een vreemde, want tegenstrijdige manier tegengesproken: "alleen wie toekijkt / kan het zien." Uiteraard, wie niet naar het schilderij kijkt, kan het niet zien. Maar ik kijk toe, en zie het níet. Het is dus maar de vraag of het hier dat gewone 'zien' betreft. "Alleen wie waarlijk ogen heeft / verstaat". Daarover gaat het dus: het *Schauen* waar Rilke en Stevens het over hadden. Of Van Ostaijen, die spreekt over hoe Bruegel bij de toeschouwers "een vlies voor de ogen wegnam" [IV:341] waardoor ze de wereld in zijn ware configuratie konden waarnemen, waardoor ze "[d]oor het heterogene heen, het éne" [IV:345] konden waarnemen. Net als bij Stevens gebeurt dit dus in en dankzij een kunstwerk. Spinoy benadrukt dat artificiële karakter voortdurend in het gedicht. De jagers en honden "lopen ons gezichtsveld in"; ze stappen dus het kader van het schilderij binnen en blijven daar staan, opdat wij ze zouden kunnen bestuderen. Dat staat ook op het einde van het gedicht: de jagers komen aan "in een huis van / ingesloten open lucht." Ze komen dus niet 'thuis' aan, maar in dit schilderij dat, letterlijk, door zijn kader de open lucht insluit. Dat kader is cruciaal: het wijst zoals gezegd op de artistieke context en beklemtoont dus het gemedieerde karakter van elke waarneming. Zoals altijd, hangt het er maar van af in welk kader je de dingen bekijkt. Spinoy bekijkt de dingen in het kader van dit schilderij, maar vooral in het kader van een bepaalde visie op mens en wereld. In een interview zei hij dat met zoveel woorden: het schilderij was een aanleiding geweest "om de wereldvisie die ik toen had onder woorden te brengen." [in Evenepoel 1987:7] En wat hij – via Bruegel en via Van Ostaijen – zag, waren dingen die je eigenlijk niet kan zien: "slechts met afgewend gezicht / ontbloten ze het masker van de spijt". We zien inderdaad het gezicht van de jagers niet en er is op zich alweer geen reden om aan te nemen dat ze het bewust afwenden. Hun pose, van links naar rechts vooruitstrompend in de sneeuw, zou trouwens behoorlijk onnatuurlijk zijn als ze hun gezicht wél lieten zien. Voor Spinoy zijn deze anekdotisch-realistische overwegingen echter niet van belang. Hij ziet iets anders. Deze jagers zijn bezwaard door iets, een niet nader omschreven of te omschrijven schuld, iets letterlijk en figuurlijk onnoemelijks: "Waar // ze waren blijft geheim, en wat ze zagen is / niet uit te spreken." Als ze al op jacht waren, dan hebben ze iets meegemaakt wat hun bevattingsvermogen te boven gaat. Wát dat was blijft een mysterie, maar dát het was is duidelijk: "dat ze weten / staat als bomen bij hen". Het klinkt als 'staat als een paal boven water', maar in dit tafereel zijn alle palen bomen; bomen die overigens zo groot zijn dat ze niet volledig op het schilderij kunnen, maar die inderdaad "bij hen" staan, als roerloze getuigen. Het intrigerendste woord in de geciteerde verzen is "weten". Het is duidelijk dat ze "weten". Maar wat? Misschien had hun ervaring hetzelfde effect op hen als een schilderij van Bruegel op ons heeft: het indalen van het besef dat voor de mensen – die "slanke insecten"! – "hun noodlot onmerkbaar voorbij" gaat op "de onverwoestbaarheid van het natuurlijke toneel". [IV:346] Dat de mens in de eeuwige kosmos van geen tel is, geen blijvende waarde heeft. De mens staat

Hoofdstuk 7 | 1985-1995 – een postmoderne pol

dus helemaal niet centraal in de kosmos, hij is een diersoort als alle andere en hij beseft het. Net als in het Rilkemotto voorin *De jagers in de sneeuw* gaat het hier om het bewustzijn, het eens ingeziene, nooit meer te negeren beseft dat de mens de speelbal is in een onherbergzame, absurde wereld.⁴² Het slot van het gedicht is weer dubbelzinnig: “dat dit / een aftocht is, hun onverhoopte // aankomst in een huis van / ingesloten open lucht”. Het woord “aftocht” is veel negatiever gemarkeerd dan het eerdere “terugkeer”. Terugkeren doe je na een reis of gedane arbeid; een aftocht voltrekt zich – zoals in het gelijknamige deel van *Bezette Stad* – wanneer je een veldslag of zelfs een hele oorlog verloren hebt. De jagers keren dus terug omdat ze *gefaald* hebben (zie ook hun “spijt”). Maar hoe kan die “onverhoopt” zijn? Ik heb het (mogelijke) antwoord al gegeven: omdat ze hier ondanks hun ‘eigenlijke’ tijdelijkheid zijn terechtgekomen in het schilderij (“het huis van / ingesloten open lucht”). Het kunstwerk heeft in deze context dus een dubbele functie: enerzijds kan het erin slagen om iets wezenlijks over de realiteit te zeggen, anderzijds kan het soms ook juist dat wezenlijke (in casu: de absurditeit van het leven, zijnde: de dood) opheffen door een *blijvend* tafereel af te leveren. Dat was zo in de cyclus ‘De noodzakelijke engel’ en hier opnieuw: de beschreven dingen zijn dood, maar in en dankzij het levende kunstwerk kunnen we daar even van abstraheren. Dat het hier dan wel heel duidelijk *projecties* van die ideeën betreft en geen ‘objectieve werkelijkheid’ was geen bezwaar. Het “door elkaar vloeien van objectief gegeven werkelijkheid en subjectieve ervaring” zag Spinoy zelf als een van de hoekstenen van zijn bundel. [in *Evenepoel* 1987:6] Het geloof in een (relatief want tijdelijk, binnen de grenzen van het kunstwerk⁴³) zinvol verband is vooralsnog intact.

De visie en thematiek uit dit openingsgedicht worden in de resterende zes gedichten van de titelcyclus verder uitgebreid en gevarieerd. Een volledige analyse zou ons uiteraard te ver leiden, maar ik wil toch nog even wijzen op een aantal van de motieven die niet alleen Spinoy's werk (zullen blijven) kenmerken, maar die ook, onder meer door Spinoy, aan Van Ostaijen zijn toegeschreven. De nutteloosheid van het menselijke bedrijf vindt zijn pendant in de “vermeende bezigheid” waarin de personages in het schilderij zijn “opgesloten” [Spinoy 1986a:30] of de vermelding dat van alle personages “niemand / is” en ze “slechts met daden worden / aangeduid, of vormen van het werkwoord / doen”. [idem:32] Van Ostaijen gebruikte in dit verband inderdaad een vorm van dat werkwoord, hij sprak over de menselijke “doening” [IV:343]; maar die doening deed er dus niet toe: “Dat ze / werken is iets tegen beter weten in.” [Spinoy 1986a:34]; de volstrekte onverschilligheid van de natuur tegenover de mens blijkt uit een vers als “In deze sneeuw geen spoor van medeleven” [idem:31]; dat die onverschilligheid door de mens als dreigend wordt ervaren spreekt uit “een dorp bedreigd / door vingernagels van gebergte” [idem:34];⁴⁴ de vanitasgedachte (alles vervalt) blijkt uit de expliciete vermelding van het feit dat het “uithangbord” aan de herberg op het schilderij nog slechts “met één hand zwaaiend vast” hangt. [idem:30] Die ene hand “wuiift. / Een teken van herkenning.” In de anekdotische context zou dit dan de verwelcoming van de jagers kunnen zijn, maar veel waarschijnlijker is het een sarcastisch herkennen: we gaan er allemaal aan, jij net zo goed als ik. De dood loert uiteraard ook om de hoek wanneer mensen zich op het ijs begeven:

"en dan is het / voorbij. Terwijl wie op het ijs staat of beweegt // dat al beseft." [idem:33] Het zijn dus helemaal niet alleen de jagers die "weten" (cf. supra). Uiteindelijk 'weet' ieder mens. Kunstwerken of monumenten zijn echter bij uitstek symbolen die dit in het dagelijkse leven weggemoffelde weten opnieuw onder de aandacht brengen. Deze, in wezen romantische opvatting doorde- semt de hele bundel. Nagenoeg alle gedichten zijn overigens geschreven bij gebouwen, musea, straten, pleinen of parken in Wenen. In het wellicht meest gebloemleesde gedicht uit dit boek bevindt de dichter zich op het jodenkerk- hof. Ook hier is de confrontatie met de dood uiteraard onontkoombaar. Deze keer is er echter geen contact mogelijk. De kloof tussen de toevallige passant en de slachtoffers van onnoemelijk lijden is te groot. "Altijd staan we als vreemden naast // elkaar. Van hen naar mij reikt geen gebaar / dat lang genoeg kan zijn." [idem:43] Het gedicht is uiteraard wel een poging, maar de nood- zakelijke engel van de verbeelding botst hier onzacht met zijn eigen grenzen.

Formeel gezien zijn Spinoy's gedichten uit deze periode opmerkelijk 'klas- siek', zeker als we het moderne of experimentele vers karakteriseren met ter- men als 'vrijheid', 'beeldenrijkdom' of 'expansie'. De hele bundel is opvallend streng geconcipieerd, zowel op macroniveau (samenstelling van de afdelin- gen, volgorde) als op het niveau van de eigenlijke gedichten. Op een paar uit- zonderingen na hebben die allemaal dezelfde vorm: een kort vers dat de allu- res van een titel aanneemt, drie kwatrijnen en een slotcouplet, allemaal in jamben en trocheeën. In een interview ging de dichter vrij uitvoerig in op deze vormdwang. Die hing volgens hem helemaal samen met de inhoud van zijn bundel. De aanwezige getallensymboliek (3, 9, 33... het klassieke trio), bij- voorbeeld, "verleent een, weliswaar illusoire, betekenis aan wat in het nor- male leven alleen een nuttige, maar overigens volkomen betekenis-loze con- ventie is." [in Evenepoel 1987:6] De dichter gaat die betekenissen en conven- ties niet uit de weg, maar zet ze juist extra in de verf. In het gedicht, zo lijkt het, wordt de absurditeit bezworen door deze zowel formeel als inhoudelijk te thematiseren. Al met al, kan er op basis van deze gegeven bezwaarlijk gesproken worden van een avant-gardistische, laat staan postmoderne poëti- ca. Met dat soort labels wil de zeventwintigjarige Spinoy overigens ook niet veel te maken hebben. Gevraagd naar zijn houding tegenover de *Revisor-poë- tica* bekent hij enige verwantschap met Ad Zuiderent, maar stelt hij toch ook uitdrukkelijk dat hij het werk van de meeste *Revisor*-dichters "te intellectualis- tisch, te geconstrueerd en daardoor vaak wat bloedarmoedig" vindt. [idem:7] Een nieuw geval van historische ironie, want ongeveer deze labels zal hij ook zelf met zich mee moeten dragen in het volgende decennium. Maar voorlopig is hij nog geen 'moeilijke jongen', nog geen overgedeconstrueerde *Yang-boy*:

een
pragmatische
poëtica

Een gedicht moet volgens mij, en zeker niet in de laatste plaats, ook mooi zijn en kunnen ontroeren. Aan een gedicht dat niet mooi en ontroerend is, hapert iets. Als je me absoluut wil situeren – ik voel me eigenlijk nog het meest verwant met een Charles Ducal of een Benno Barnard, dichters die een nogal pragmatische poëtica, zonder al te veel theoretische a priori's, aanhangen en in de eerste plaats proberen zo effectief mogelijke gedichten te schrijven. [ibidem]

Hoofdstuk 7 | 1985-1995 – een postmoderne pol

Het is een uitspraak die de bloemlezing *Twist met ons* uit hetzelfde jaar 1987 in een andere context plaatst. Vandaar een alliantie met de neo-Achterbergdichters Ducal en Dewulf, vandaar inleider voor *fijne luijden* Barnard. Auteurs die, net als Spinoy toen, de modernistische erfenis verwerkt hebben tot een relatief klassiek-ogend gedicht en wie het levensgevoel niet vreemd is dat Barnard in zijn inleiding zoals gezegd omschreef als zijnde bepaald door “[z]inloosheid, eenzaamheid, cultuurpessimisme”. [Barnard 1987:12] En daarom kon mijn verhaal niet beginnen met *Twist met ons*. Wat we hier meemaken is geen nieuw begin, maar wel – Van Bastelaeres ‘Pornschnegel’ uitgezonderd – de naweeën van een tot op grote hoogte ongeprofileerd, inderdaad *pragmatisch* dichterschap. Nog veel meer dan in *R.I.P.* klinkt bij Spinoy een groot voorbehoud bij alle ismen. Hij lijkt wel “aan ’t einde van alle ismen” te staan [II:10]: “Het modernisme heeft nu wel definitief zijn tijd gehad.” [in Evenepoel 1987:7] De grote modernisten (Spinoy vermeldt Rilke, Valéry, Stevens en Van Ostaïen) zullen uiteraard nooit afgezworen worden, “maar de naweeën van het modernisme, met name zoals we dat hier in Vlaanderen hebben meegeemaakt, waren pijnlijk.” [ibidem] Het is hier al eerder gebleken (cf. supra): hoewel het er tussen pakweg 1955 en 1970 heel anders naar uitzag, is er in Vlaanderen geen experimentele ‘traditie’ gegroeid waarmee de jonge dichters in de jaren tachtig zich verwant konden of wilden voelden. De Vree, Speliers, Bontridder, de *Impuls*-dichters en Pink Poets... allemaal blijken ze in meer of mindere mate het experiment in diskrediet gebracht te hebben. Spinoy vindt het geen probleem. Integendeel: “de excessen van de elkaar opvolgende stromingen hebben we gehad, nu kunnen we weer gewoon goede gedichten schrijven.” [ibidem] Een pragmatische poëtica zonder theoretische a priori’s, *quot.*

een militant
van de
limiet: Van
Bastelaere
in Vijf jaar

De interesse die Van Bastelaere en Spinoy in *R.I.P.* aan de dag legden voor kunstenaars die onzacht (en soms zelfs met dodelijke gevolgen) met de grenzen van de werkelijkheid in botsing komen (Biesheuvel, Roethke, Curtis, Plath...) was veel meer dan puberaal *geschwärm*. Ze past in een fascinatie die ze delen voor metafysica en de manier(en) waarop de moderne mens tracht om te gaan met het verlies van een absoluut, zingevend kader. Hun fascinatie voor de hoog- én zwarte romantiek kan ook in die context geïnterpreteerd worden: in de hoogromantiek wordt er juist naar gestreefd het absolute te bereiken, terwijl in de zwarte romantiek de achterkant van dat verhaal wordt getoond. De combinatie van hoog & laag en verheven & banaal geldt vaak als typisch postmodern, maar ze kwam dus ook in de negentiende eeuw voor, zelfs bij relatief gematigde representanten als Piet Paaltjens. Het zoeken naar extremen en het exploreren van grenzen zat al heel vroeg in het werk van Van Bastelaere. Wanneer hij het over Ian Curtis van Joy Division heeft, merkt hij op: “Dit bleek typerend: het zich (willen) bewegen naar de limiet toe.” [Van Bastelaere 1982a:35] Curtis deed dat heel expliciet (zijn werk ging erover, hij pleegde uiteindelijk zelfmoord), maar ook Van Bastelaere was erdoor gefascineerd. Vandaar ook zijn weerszin tegen het werk van, bijvoorbeeld, Herman de Coninck. Die dichtte wel over het leven, de liefde en de dood, maar bracht die altijd terug tot ‘menselijke’ proporties, tot verhapstukbare emoties. “Maar hier geen boterkoeken na,” schrijft Van Bastelaere wanneer hij het over “de

begrafenisstoet" op 'The Eternal' van Joy Division heeft [Van Bastelaere 1982a:36] – een duidelijke verwijzing naar een van de poëtische gedichten van De Coninck waarin op het einde van het gedicht het leed toch weer draaglijk wordt gemaakt door een relativerende noot.⁴⁵ Die relativering weigert Van Bastelaere. Altijd en resoluut. Wat op anderen overkomt als gecultiveerd elitairisme, etherische wereldvreemdheid of zelfs een naar het totalitaire neigende miskenning van de realiteit, past bij hem (op dat moment) in een Hoog-Romantische zoektocht naar wat absoluut zou kunnen zijn. En boterkoeken en alledaagse gevoelens zijn dat beslist niet. Over Curtis schrijft hij: "Niet een goedkoop escapisme, wel een zoektocht in het innerlijke die gepaard gaat met een overgrote Sehnsucht naar het betere en het hogere." [ibidem] Het typisch moderne heimwee naar het absolute waarover Hertmans het had, onder meer naar aanleiding van Gilliams (cf. 4.2 en supra), lijkt dus ook deze nieuwe generatie in de ban te houden, maar conform de tijdgeest en hun eigen zwart-romantische privé-obsessies blijft het niet bij nostalgisch getreue. Zij zoeken het juist in het afgrondelijke van de hoogromantiek (het enige absolute is de kloof waarin iedereen verdwijnt, de dood) en de ondraaglijkheid van een Absolute zuiverheid of schoonheid. Net als voor Spinoy (cf. supra) spelen ook voor Van Bastelaere de Elegieën van Rilke in dit opzicht een belangrijke rol. "Jeder Engel ist schrecklich" citeert hij uit de tweede elegie, een gedachte die hij ook bij Joy Division terugvond: "Beyond all this good is the terror, the grip of a mercenary hand." [geciteerd in ibidem]⁴⁶ Dit citaat gebruikte hij ook als motto bij een van de gedichten uit zijn debuutbundel *Vijf jaar*, 'Het verzonken land':

De klimop heeft zijn tekens weerhouden en de gebouwen
Beschut. We staan in een kuil met voeten

Van aarde en een tong van klei: nooit was de wereld
Zo nabij en verlaten als in dit uitgegraven verdriet

Terwijl aan de lus van de koude onze hoofden
Zijn overgegeven en weer is binnen handbereik

Alles onder dezelfde afmetingen gebleven.
Nooit zal het nog beter worden dan het al was.

Wij zijn winter. We hebben sinds jaren het gras
In ons opgespaard. De pure bomen houwen zich uit ons

Tevoorschijn. Maar waar is de zilverwitte onderkant
Der bladeren. Waar zuigt de tulp zich vol met kleur.

Waar zij groeit als een zeepwitte schoen
In de diepte: achter de deur van dit tijdperk,

In een huis dat niet te betreden is dan duizelig
Van geluk – want is er een weg terug? Onder

Hoofdstuk 7 | 1985-1995 – een postmoderne pol

Het donker en in dezelfde gipsen grond ligt ze verzonken.
Breed als een land, wit als een teken

Dat gist. In het laatste brood. Boven
De kuil geheven. Over de dood.
[Van Bastelaere 1984:16]

De dood is hier overal aanwezig: we bevinden ons in een graf, de lus van de koude waaraan onze hoofden zijn overgegeven lijkt op een strop (een verwijzing naar de zelfmoord van Ian Curtis?), het is/wij zijn winter en aan het eind is er sprake van de “kuil” en “de dood”. Tegelijk lijkt dit ook een commentaar op het blinde vooruitgangsgeloof. Die vooruitgang lijkt namelijk gestopt: de dingen veranderen niet meer van afmetingen, het wordt nooit beter dan het was... Toch is het niet al kommer en kwel: het opgespaarde gras in ons lijkt bomen te voeden (“pure”, nog wel). Hier lijkt de dualiteit uit het motto omgekeerd te spelen (achter het gruwelijke, de dood, ligt opnieuw “good”, het leven). Het lineaire vooruitgangsverhaal wordt vervangen door een cyclische tijdsopvatting. Niet alles is duidelijk: waar haalt, bijvoorbeeld, de tulp haar kleur vandaan? De volgende strofe kan gelezen worden als een antwoord op die vraag: “Waar zij groeit als een zeepwitte schoen / In de diepte”. Een opmerkelijke vergelijking: groeit ze in de diepte (zoals een zeepwitte schoen groeit)? In dat geval is dus ook de tulp al op weg naar haar graf. Of groeit ze als een zeepwitte schoen die zich in de diepte bevindt? Dat zou dan impliceren dat ze haar kleurstof betreft uit een kleurloos (zeepwit) object... Christoph De Boeck leest in de associatie van een artificieel en een natuurlijk element een kritiek op het (Van Ostaijaanse) concept van het organisch groeiende gedicht: het gedicht “groeit niet spontaan uit de inspiratie van een dichter, maar wordt op een kunstmatige manier gemonteerd.” [De Boeck 1994:32] Er zijn overigens nog andere meta-elementen. De klimop aan het begin lijkt de tekens nog onder controle te kunnen houden: hij heeft ervoor gezorgd dat ze enkel hun normale taak vervullen – gebouwen beschutten. Op het einde is er echter sprake van gistende tekens. De *dissémination* kondigt zich aan.

Na het R.I.P.-avontuur werkten Van Bastelaere en Spinoy sporadisch mee aan andere tijdschriften, maar pas door hun alliantie met de vernieuwde *Yang* eind jaren tachtig zouden ze dat opnieuw op structurele basis beginnen te doen. Dat is geen detail in deze historie. Niet alleen verschenen in het jubileumnummer van *Yang* hun meest persoonlijke poëtische teksten, zij hebben een tijdschrift ook altijd uitdrukkelijk gezien als het ideale vehikel om een bepaalde literatuuropvatting ingang te doen vinden in het literaire veld. Vooral Van Bastelaere heeft erg veel aandacht besteed aan wat hij de “infrastructuurstrijd” noemt: wie beheert welke bladen en uitgeverijen? wat is hun poëtica en op welke manier bepalen ze het feitelijke literaire klimaat? [Van Bastelaere 1995a] Eerst als medewerkers en later ook als redacteurs hebben Van Bastelaere en Spinoy van *Yang* (daarna: van DVG & Nieuwzuid) uitgesproken poëtische bladen proberen te maken waarin niet alleen literaire teksten werden besproken en

7 Poëtica's:
Hertmans

gepubliceerd, maar waarin ook altijd veel aandacht was voor allerlei cultuur-sociologische aspecten van het literatuurbedrijf. Toen Yang vijftwintig jaar bestond, vroeg de redactie (waarin onder meer Hans Vandevoorde, Bart Vervaeck en Jean-Paul Den Haerynck zaten) aan zeven kunstenaars een poëtische tekst te schrijven: een Nederlands dichter (Marc Reugebrink), een componist (Frederic D'haene), een plastisch kunstenaar (Ludwig Vandevelde) en de vier Vlaamse dichters die – onder meer door de snelle canonisering van deze teksten – vrij algemeen beschouwd zouden worden als De Vlaamse Postmodernisten (ook: Yang-dichters, moeilijke jongens, dictatoriale doctrinair...). Het nummer waarin die dichters – Stefan Hertmans, Erik Spinoy, Dirk van Bastelaere en Peter Verhelst – werden samengebracht heette 'Zeven Poëtica's'. Hier begint het postmoderne verhaal voorgoed.

De eerste in de rij was Stefan Hertmans. Zijn poëtische tekst was eerder al opgenomen in zijn bundel *Sneeuwdoosjes* (1989). In 'Vitale melancholie' neemt hij op indrukwekkende wijze afscheid van wat ik, gemakshalve, zijn 'modernistische' periode zal noemen. Niet dat hij de theoretische en filosofische kanten ervan plots verloochent. Een aantal uitspraken sluit nog altijd heel mooi aan bij een traditie die in Vlaanderen bij Van Ostaijen haar oorsprong vindt, en onder meer via Willy Roggeman bij Hertmans 'terecht' was gekomen: "de werkelijke betekenis van wat we door de poëzie willen zeggen zit in het impliciete. Dat is, denk ik, ook het punt waar lyriek een filosofische en kritische waarde bezit, namelijk waar ze weigert langs de sjablonen van de rationaliteit te lopen en toch tot een kritische, lucide en meerduidige uitdrukking wil komen van wat haar bezighoudt." [Hertmans 1989a:169] Het verschil met vroeger is vooral gelegen in de manier waarop die betrokkenheid formeel en inhoudelijk wordt ingevuld. In zijn vroegste bundels zat het engagement in de uitgepuurde vorm. Die radicale autonomie verlaat hij echter. Gedichten mogen 'onzuiver' zijn en ook thematisch gezien kan alles. Zo benadrukt hij dat er in zijn nieuwe bundel "vijftig veel langere en omstandige gedichten [staan] waarin zowel het maniërisme als reminiscenties aan de holocaust opduiken, gedichten ook waarin alle poëtische zekerheden omvergingen, alle gedroomde statische kernen werden opgeblazen". [idem:170] Vooral dat "statische" is in deze context belangrijk: Hertmans zal niet langer gestolde, maar vloeiende gedichten schrijven. Met Van Ostaijens poëziepraktijk zullen die nauwelijks nog iets te maken hebben. In 'Zeven Poëtica's' publiceerde hij een cyclus, 'Ship of Fools', die later onder een andere naam in *Het Narrenschip* (1990) terecht zou komen. Dat schip in kwestie kan rustig gezien worden als het vehikel waarmee Hertmans zichzelf opnieuw te water laat: de zee is wellicht ruw en het is zeer wel mogelijk dat de boot het lot van de Titanic ondergaat, maar de lyriek is alleen maar interessant wanneer er risico's worden genomen. En zo zullen de volgende jaren zijn bundels niet alleen narrenschepen zijn, maar ook Arken van Hertmans, waarop hij meeneemt wat voor hem belangrijk is. Kunstenaars (Hindemith, Nijinsky, Carpaccio, Kitaj, Jarrett), schrijvers (Hölderlin, Trakl, Stevens, Handke), steden, landschappen, zijn jonge zoon... allemaal mee de boot op. In een later essay over de erfenis van de avant-garde herbevestigt hij zijn geloof in het belang van het aanstekelijk avontuurlijke dat die stromingen altijd gekenmerkt had, maar wijst hij elke vorm van dogmatisch denken af. Openheid en het primaat van

Hoofdstuk 7 | 1985-1995 – een postmoderne pol

de praktijk boven de theorie, daar gaat het om. [Hertmans 1995:22-36] Daarmee neemt hij uiteraard geen afscheid van de theorie. In het spoor van zijn grote modernistische vaders (Van Ostaijen, Gilliams, Roggeman) zal hij een schrijver blijven die, vanuit de wisselwerking tussen reflectie en het schrijven zelf, telkens opnieuw voor zichzelf zal proberen uit te maken wat poëzie eigenlijk is.

Karel} tje,
Erik &
Paul

Dat heeft ook Erik Spinoy gedaan en uit de poëtica die hij voor het *Yang*-nummer schrijft, blijkt eens te meer zijn grote verwantschap met Van Ostaijen. ‘Een dag op het land’ begint met een als jeugdherinnering opgevoerde anekdote. Een jongetje loopt misnoegd over een weiland. O, wat zou hij graag een held zijn. En kunnen vliegen! Waarop zich een man aandient met vleugels aan zijn voeten, die beweert zijn vader te zijn, die hem “Kareltje” noemt en hem twee ballonnen geeft. Zou hij nu misschien snel gaan opstijgen? Of vleugels krijgen, als zijn vader? Neen, voor hij goed en wel beseft wat er gebeurt, ligt hij in de brom naast de weg en ziet hij het taartmes glinsteren in het zonlicht... Nachtmerrrie of parabel? Wellicht het tweede. Want als aankomend Van Ostaijenspecialist introduceert Spinoy uiteraard niet toevallig een Kareltje dat twee ballonnen krijgt. In het fragment ‘Boerebedrog en realiteitzin’ uit ‘Self-defence’ voert Van Ostaijen immers ook een Kareltje op. De jongen is met moeder, tante en kleine broertje of zustertje op wandel in de stad. Ze ontmoeten een vrouw die ballonnen verkoopt. Het jongste kind krijgt er een. De moeder biedt er ook een aan Kareltje aan, maar de tante beslist in zijn plaats: Kareltje is al te groot voor ballonnen. Van Ostaijen werkt dit verhaaltje uit als een parabel over de verhouding tussen de kunstenaar en de criticus. Al te vaak denkt de criticus in de plaats van de dichter te mogen beslissen wat goed voor hem is. Van Ostaijen vindt dat een “ware dichter” een dapper Kareltje moet zijn, dat tóch zijn ballonnetje vraagt en er dus niets over inzit dat anderen hem dan misschien niet zo’n grote jongen gaan vinden. In de context van ‘Self-defence’ functioneerde deze tekst als een zoveelste verdediging tegen critici die vonden dat Van Ostaijen stilaan moest ophouden met zijn kinderstreken en een serieus dichter moest worden. [IV:334]⁴⁷ Spinoy’s variant suggereert dat het driekwart eeuw later nog slechter gesteld is met de relatie dichter-criticus. Kareltje krijgt dan wel een ballonnetje aangeboden, maar meteen daarna dreigt hij door de milde schenker vermoord te worden. Ik kan dit alleen maar lezen als een verwijzing naar het kritische klimaat in Vlaanderen, waarin men Spinoy (en Van Bastelaere, trouwens) eerst binnenhaalt als grote talenten – beiden krijgen de debuutprijs – om ze dan meteen daarna te kraken. Niet dat het echt zó persoonlijk gespeeld werd – dat gebeurde, o profetie in de marge, enkele jaren later⁴⁸ – maar het algemene kritische klimaat was eind jaren tachtig bepaald niet gunstig voor ‘hun soort’ poëzie. In de mainstream bevonden zich dichters als Herman de Coninck, Eddy van Vliet en Luuk Gruwez die, in hun gedichten, uitgingen van een weinig problematische verhouding tussen de taal en de werkelijkheid. Dichters die geneigd waren die verhouding wél te problematiseren, werden al snel gestigmatiseerd als elitaire theoretici. Spinoy’s misnoegdheid over deze situatie is een belangrijk motief in zijn tekst. Zo verwijst hij naar de wat zonderlinge receptie van Hugo Claus en Van Ostaijen: algemeen gelauwerd, maar hun afwijkende poëtica wordt blijkbaar

nog altijd niet begrepen. Het afwijkende van hun houding als dichter zit onder meer in het feit dat ze beweren niets te zeggen te hebben, dat ze stellen geen controle te hebben over de precieze betekenissen die hun werk genereren, en eigenlijk ook niet over het tot stand komen van dat werk. Spinoy grijpt de receptie van deze auteurs dus aan om aan te tonen dat het kritisch vermogen in Vlaanderen niet echt indrukwekkend is, maar ook – en vooral – om zijn eigen normafwijkend geschrijf te legitimeren. Zijn opvattingen zijn immers tot op zekere hoogte ook die van Van Ostaijen en Claus. Van Paul van Ostaijen citeert hij in dit verband de bekende maxims over de dichter die niets te zeggen heeft en over de poëzie als een in het metafysische geankerd spel met woorden. Spinoy's commentaar na dat tweede citaat: "Wat een dandy, die Paul!" [Spinoy 1989-1990:46] Met andere woorden: Pink en andere poëts die Van Ostaijen afdoen als een dandy miskennen de belangrijke, metafysische component van zijn poëtica. En het ontmaskeren van de domheid, c.q. het rechtzetten van hardnekkige misverstanden gaat verder: een tekst is nooit helemaal verstaanbaar; ook gedichten die verstaanbaar lijken, zijn retorische constructies; dichters die dat ontkennen en de illusie van totale verstaanbaarheid in stand houden zijn eigenlijk "oneerlijk, naïef en/of op succes belust" [idem:47]; discussies over 'hermetisch' en 'toegankelijk' zijn naast de kwestie; een gedicht is "geen uitdrukking van wat dan ook" [ibidem]; het lyrisch ik is geen autobiografisch ik; een gedicht kan vertaald noch geparafraseerd worden; vorm en inhoud ontstaan tegelijkertijd... Het zijn, op enkele nuanceringen na, allemaal ideeën die al van Van Ostaijen tot en met *Impuls* in dit verhaal weerklinken. Hier komt het dus op die nuanceringen aan. Anders dan de *Impuls*-dichters gelooft Spinoy niet in een vaste, mathematische orde van het gedicht (cf. 6.2). Het "schrijven [is] een onbeheersbaar proces. De tekst begint, groeit, zwermt uit, barst uit zijn voegen." [idem:47] De dynamiek die bijvoorbeeld al in het 'Gezelle'-gedicht van Van Ostaijen aanwezig is, krijgt hier een nieuwe dimensie. Onder meer op basis van opstellen over literatuur van Paul de Man en de *dissémination*-idee van Jacques Derrida, zijn Spinoy en Van Bastelaere zich steeds sterker bewust geworden van de onoverbrugbare kloof tussen de woorden en de dingen (cf. *infra*). Een ander verschil met *Impuls* (maar niet met Van Ostaijen) is het belang dat Spinoy toekent aan ironie. Dat blijkt ook uit het essay zelf. Zo voert hij twee heren met een bolhoed op die rechtstreeks uit 'Alpejagerslied' of een schilderij van Magritte gestapt lijken. Ze voeren een "[t]oevallige conversatie, de Loreley betreffende". [ibidem] Ook dat is een belangrijk motief in het werk van Van Ostaijen.⁴⁹ De Loreley wordt veelal geassocieerd met gevaar en de dood. Dat lijken de heren in kwestie echter niet door te hebben. Ze maken afspraken over de volgorde waarin ze de (vrouw, sirene) Loreley zullen benaderen en bezitten. Ze proberen, met andere woorden, iets wat totaal irrationeel is door de rede te temmen. De catastrofe wenkt dan ook. Tegen het einde van hun conversatie verschijnt een pistool tussen hen in. De positivistische dichter/criticus weze gewaarschuwd: waakzaamheid is geboden, want de vaste grond onder zijn voeten is eigenlijk drijfzand. Binnen de wereld van de kunsten en de literatuur heet dat drijfzand: realisme. De ware dichter wijst dan ook "de realistische leugen" af [idem:48]; dat maakt hem per definitie een weinig geliefde outsider, maar dat is geen probleem. De ware dichter irriteert zijn medemens, "dwingt tot reflectie, ironiseert en betwijfelt,

Hoofdstuk 7 | 1985-1995 – een postmoderne pol

maakt onrustig.” [ibidem] En opnieuw haalt Spinooy Van Ostaijen aan: “Ik ben in-onrustig en deze onrust werkt kommunikatief: er ontstaat een malaise.” [IV:328] Met deze frase probeerde Van Ostaijen een van de verschillen tussen hem en Wies Moens aan te geven: hij veroorzaakt een malaise wanneer hij en public optreedt, Moens’ aanwezigheid daarentegen werkt aanstekelijk. In deze context lijkt dit me een commentaar van Spinooy in te houden op populaire, vaak in de media en op podia optredende schrijvers als Tom Lanoye en Herman Brusselmans: ook zij oogsten daar grote successen, maar ze verkwanselen hun kritische potentieel door “de realistische leugen” niet te doorprikken. Ze zijn eigenlijk gewoon op persoonlijk succes belust, en dat hoort niet voor een schrijver. Een schrijver is alleen geïnteresseerd in de erkenning van zijn werk, niet van zijn persoon.⁵⁹ Dat de verwantschap met Van Ostaijen niet alleen principiële, maar ook concrete, technische punten betreft, blijkt wanneer Spinooy het heeft over de materialiteit van de woorden. Ook voor hem is de klankwaarde erg belangrijk. Nagenoeg alle voorbeelden die hij geeft, komen uit het (kritisch) werk van Van Ostaijen: het verschil tussen “hand” en “main”, de bijzondere waarde van woorden als “vis” en “harmonika”, de reden waarom ‘Facture Baroque’ niet ‘Barokke factuur’ heet... [Spinooy 1989-1990:49] Even later heeft hij het over de illusie te geloven in eeuwige kunst (vergelijk met ‘Modernistische dichters’, cf. 2.3) of over het bestaan van tijdvakdichters (ook een Van Ostaijenwoord, uit ‘Henri Bruning en Albert Kuyle’, [IV:316])...

Deze opsomming mag echter niet de indruk wekken dat Spinooy gewoon Van Ostaijens poëtica kopieert. Ik geloof wel dat hij fundamenteel dezelfde opvattingen heeft over het schrijverschap als Van Ostaijen, maar dat impliceert uiteraard niet dat hij Van Ostaijen imiteert. Spinooy lijkt mij bij uitstek een auteur die zich – met de term van Gomperts (cf. 1.1) – herkend heeft in Van Ostaijen. Van de ironisch-kritische distantie tot de afkeer van sentiment, van de zin voor humor tot de hypergevoeligheid voor bepaalde klanken en woorden... ze konden broers zijn. Maar beslist géén (overigens behoorlijk asynchrone) eenige tweeling. Een belangrijk accentverschil betreft het al dan niet zuivere karakter van het kunstwerk. Waar Van Ostaijens schoonheidsideaal uitgaat van *onnadrukkelijkheid* – gesymboliseerd in het personage Promethea in *Het bordeel van Ika Loch* [Offermans 1996a:45] – is Spinooy niet vies van vulgariteit en opzichtigheid, zolang het gedicht daarin niet te eenzijdig wordt: “Aan de ene kant staat een poëzie die lonkt en knipoogt naar de lezer, een dubbelzinnige glimlach op de van lip gloss glanzende lippen, vulgair-uitdagend gekleed. [...] Daartegenover staat een poëzie die gesluierd is, gehuld in een pij die haar lichaam voor wellustige blikken beschermt, en vast besloten te streven naar heiligheid door ascese, eenzaamheid en volgehouden bidden.” [Spinooy 1989-1990:51] In zijn poëzie zal Spinooy deze twee polen doorlopend tegen elkaar uitspelen en daarmee de zuiverheidsobsessie van Van Ostaijen perverteren (cf. infra & 8).

Susette } Van de pragmatische Spinooy van halverwege de jaren tachtig schoot intussen
blijkbaar niet veel meer over. Hoewel hij later zou beweren dat manifesten en
poëtica’s niet echt meer van deze tijd zijn omdat deze tijd geen absolute zeker-
heden meer kent [geciteerd in Joosten 1999:573], is de toon van zijn poëtica-

le opstel ondanks alle ingebouwde ironie toch wel manifest. In een interview uit 1990 herhaalt hij overigens enkele basisideeën uit 'Een dag op het land' en hij stelt met zoveel woorden dat hij en Van Bastelaere, in tegenstelling tot een andere Twist met ons-dichter als Ducal, zich "nadrukkelijk situeren in de traditie van de avant-garde in een 'gemoderniseerde' variant." [Demets&Moens 1990] De poëtische strijd wordt dus ten volle gestreden. "Het wezenlijke" van hun poëtica, zo verduidelijkt hij, "is het anti-realistische standpunt. Wij houden ons vrij intens bezig met de relatie tussen taal en werkelijkheid en de kompleksiteit van de taal." [ibidem] Het anti-mimetische standpunt dat al ten tijde van het Roethke-opstel aanwezig was (cf. supra) wordt steeds steviger theoretisch onderbouwd. De onoverbrugbare kloof tussen taal en werkelijkheid impliceert echter niet dat er geen énkél verband meer zou zijn tussen 'het leven' en de tekst. Ook in *Susette*, Spinoys tweede bundel, zijn ideeën en gevoelens terug te vinden, alleen blijkt telkens opnieuw dat het in eerste instantie literaire gevoelens zijn die niet noodzakelijk verband houden met die in het 'echte' leven. Ook dat is een idee dat al bij Van Ostaijen voorkwam (cf. 2.5), maar in deze (taalfilosofische) context is het uiteraard nog sterk geradicaliseerd. Dat blijkt bij uitstek in dat literaire genre dat zich expliciet met dat 'echte' leven bezighoudt: "(De biografie is een corrupt genre.)" [Spinoy 1989-1990:49] Het lijkt een achteloos toegevoegd zinnetje in zijn poëticaal opstel, maar het is eigenlijk de bijsluiter bij *Susette* (1990). In deze bundel schrijft Spinoy namelijk een biografie in verzen over Susette Gontard, de geliefde van Hölderlin. Hoewel hij zich duidelijk goed gedocumenteerd heeft en Hölderlinkenners ongetwijfeld een boek kunnen schrijven over de talrijke en vernuftige referenties, gaat het er Spinoy helemaal niet om een 'echte' biografie te schrijven. Het gaat hem om het schrijven. Het gemaakte karakter van de gedichten wordt door de dichter extra versterkt door de titels die hij ze meegeeft. Hij ontleent ze aan de klassieke mythologie ('Het kluwen van Susette'), Van Gogh/Andy Warhol/Frederic Jameson ('De schoenen van Hölderlin'), Wallace Stevens ('Aurora in de herfst'), Paul Valéry ('De la musique avant toute chose'), Marcel Duchamp ('Het grote glas'), Prince/Erik Satie ('Parade'), De Wispelaere/Spinoy ('Een dag op het land'), Hölderlin ('Brood en wijn')... Ook Van Ostaijen komt zo een paar keer in het verhaal voor: 'Orpheus in Biedermeier kostuum' was de beschrijving die Gilliams van Van Ostaijen gaf, 'Avondlied' is een gedicht uit *Het Sienjaal* en 'Onbewuste avond' uit de *Nagelaten Gedichten*. Meer dan ironische knipoogjes zijn die titels echter niet. 'Onbewuste avond' is weliswaar een gepaste titel bij het beschreven tafereel (een zompige zomeravond, Susette verleidt Hölderlin, zijn overbewustzijn lijkt even stilgezet: "Weg is de moeite achter mij" [Spinoy 1990a:34]), maar duidelijke Van Ostaijenreferenties bevat het verder niet. Het meest uitgesproken is de literaire verwerking van het Hölderlin/Gontard-verhaal in het gedicht 'Kasselse Apollo'. Wat in de context van de bundel een beschrijving lijkt van het drie gedichten eerder vermelde Apollobeeld in het Kasselse Frederiksmuseum en/of Susettes visie op Hölderlin-de-Griekse-God [idem:28], blijkt bij nader toezien een vernuftige vertaling/bewerking te zijn van Rilkes 'Archaischer Torso Apollos'. [idem:31/Rilke 1978:58]

Spinoys volgende bundel is weer op een veel fundamentele vlak met Van

Hoofdstuk 7 | 1985-1995 – een postmoderne pol

het sublieme } Ostaijen verbonden. Intussen werkte hij immers aan een proefschrift over Van Ostaijen en de esthetica van het verhevene en enkele basisideeën daaruit zullen zijn gedichten mee bepalen.⁵¹ Hij baseerde zich voor zijn onderzoek op de terminologie en theorieën van Jean-François Lyotard, meer specifiek op die delen waarin Lyotard Kant becommentarieert. Vandaar de titel van het werk: *Twee handen in het lege. Paul van Ostaijen en de esthetica van het verhevene (Kant, Lyotard)*. In één ongenueanceerde zin samengevat, komt Spinoy's these hierop neer: Van Ostaijen wordt, als zovele andere avant-gardekunstenaars, gemotiveerd door een in wezen *negatieve esthetica*, met name een die uitgaat van de onmogelijkheid om absolute ideeën te representeren. De "twee handen" uit 'Polonaise' grijpen misschien wel naar het absolute, maar tasten ultiem "in het lege". [II:232] Het verheven gevoel ontstaat wanneer de mens beseft dat hij die absolute ideeën (het al, het ondeelbare...) wel kan denken, maar niet kan afbeelden (in een kunstwerk) of realiseren in de werkelijkheid. De inzet van de moderne kunst is dan, volgens Lyotard, "[l]aten zien dat er iets is dat men kan denken maar men niet kan zien noch laten zien". [Lyotard 1987:19] De vraag is dan natuurlijk: hoe kun je iets laten zien dat je niet kunt laten zien? Kant suggereert dat je toespelingen kan maken op het onrepresenteerbare, door gebruik te maken van het vormeloze, het abstracte, het lege. Ook dat is een aspect van die *negatieve esthetica*: er wordt 'niets' getoond. In de schilderkunst is zo'n abstractie uiteraard zeer goed mogelijk,⁵² maar hoe moet dat dan in het gedicht? Onder meer alles wat donker en dreigend is en de mens een gevoel geeft nietig te zijn in een overweldigend universum, wekt volgens Kant verheven gevoelens op: de mens voelt het absolute, maar kan het niet precies duiden. Precies die *double bind* van een heel sterke zintuiglijke ervaring en het besef dat er toch nog iets ontsnapt, die combinatie van Lust- en Unlustgevoelens is verheven. Van Ostaijen's late gedichten, zo demonstreert Spinoy, voldoen aan deze karakterisering.⁵³ Ze proberen geen *schoonheids-* maar een *sublieme* ervaring op te wekken.

Een belangrijke restrictie: dit alles zou gelden voor de 'late' Van Ostaijen. De 'vroegere' Van Ostaijen geloofde nog wel in de presenteerbaarheid van absolute ideeën (ook in de werkelijkheid) en vertoonde dan ook de neiging om, letterlijk en figuurlijk, te abstraheren van die elementen in de werkelijkheid, die de realisering van zijn absolute ideeën in de weg konden staan. Zijn activisme en communisme waren de politieke vertalingen van die instelling, zijn 'sienjaalgevend' avant-gardisme was de artistieke vertaling.⁵⁴ Spinoy spreekt in deze context over een *offereconomie*: de 'gewone' realiteit wordt opgeofferd aan het ideaal. De 'late' Van Ostaijen was het zonet geschetste geloof verloren en beperkte zich in zijn werk tot het telkens opnieuw, op een andere manier suggereren van de onmogelijkheid om het absolute te presenteren. Dat 'beperken' klinkt negatiever dan het is bedoeld. Spinoy benadrukt dat dit wel degelijk een relevante taak is; het verlangen naar het absolute heeft wellicht iedereen. Aangezien blind idealisme op alle vlakken tot ravages kan leiden, is het belangrijk dat er telkens opnieuw op wordt gewezen dat het verlangen onmogelijk gerealiseerd kan worden. Door te benadrukken dat er altijd iets is wat ontsnapt, verzet de dichter zich tegen elke totalitaire tendens.⁵⁵

Dat laatste aspect lijkt me ook cruciaal voor de dichter Spinoy. Net als de late Van Ostaijen wordt ook hij immers geregeld geconfronteerd met het verwijt

dat zijn vorm van dichtkunst pure kunst-om-de-kunst is, engagementloos woordgespeel en intellectueel gemasturbeer. Volgens mij wil Spinoy, via zijn proefschrift over Van Ostaijen, ook de kritische inzet van zijn eigen creatieve werk benadrukken. Zijn beschrijving van de *politics* van de late Van Ostaijen klinkt dan ook als de samenvatting van zijn eigen programma:

Het late werk van Van Ostaijen bevat inbreuken op morele normen en regels van goed fatsoen, op de vigerende opvattingen van *political correctness*, de 'doxa', burgerlijke conventies, stilistische en grammaticale regels, de dominante opvattingen van wat een kunstwerk (gedicht, verhaal) behoort te zijn, literaire modes en 'schoonheidskanons', realistische conventies, de logica, de luttele regels van zijn eigen poëtische 'systeem' etc. Ook uit Van Ostaijens kunst blijkt dus dat de *esthetica* van het verhevene essentieel een 'negatieve' *esthetica* is, wat in dit geval wil zeggen: een *esthetica* van de transgressie en de subversie. [Spinoy 1994:630]

Eigenlijk doet Spinoy hier met Van Ostaijen, wat Tolnai (volgens Van Ostaijen) met Bruegel deed: "het ganse materiaal wordt opnieuw geschouwd en daaruit volgt een op vele punten gans nieuwe klassificering." [IV:344] Spinoy brengt hier immers een heel eigen versie van het bekende, in mijn studie vaak en in verschillende varianten besproken drietrapsmodel van Van Ostaijens ontwikkeling. De periodes ('vroege', 'Berlijnse', 'late' Van Ostaijen) handhaaft hij, maar zijn invulling ervan verschilt tamelijk drastisch. Vanuit zijn invalshoek is het dus niet zo dat de late Van Ostaijen louter een plezierdichter is; ook na Berlijn wordt hij gedreven door een (zij het dan: negatieve) vorm van engagement. Ook de andere kwalificatie die Van Ostaijen van Tolnai geeft, lijkt me in deze context op Spinoy's proefschrift van toepassing: "Spijts het gevaar groot is van het spekulatieve 'hineininterpretieren' [...] gaat er van het totaal resultaat van deze rekonstruktie [...] een verbluffende suggestieve kracht uit." [IV:344] Dat "suggestieve" is niet zonder belang; het 'nadeel' van dit soort (re)constructies is dat ze alleen maar *circumstantial evidence* geven. Echt 'bewezen' kan Spinoy's stelling nooit worden. Dat heeft niet alleen te maken met de aard van het materiaal en de onderzoeksmethode, maar ook en vooral met het feit dat enkel wie het verheven gevoel (h)erkent, de relevantie ervan kan aanvoelen. In zijn conclusie geeft Spinoy dat zelf ook impliciet aan. Van Ostaijens "twee handen in het lege"-geste kan "bij wie de motivatie ervan begrijpt" aanleiding geven tot het verheven gevoel. [Spinoy 1994:630] Wie de motivatie niet begrijpt (en dat is geen kwestie van IQ, maar van sensibiliteit) vindt er wellicht helemaal niets aan. Dat lang niet iedereen dit verheven gevoel 'heeft' of aanvoelt, blijkt uit nogal wat theatrale bewerkingen of kinderopvoeringen van de late gedichten. Zo schrijft Rein Bloem over een Nederlands televisieprogramma waarin 'Marc groet 's morgens de Dingen' werd gezongen. De "jolige kinderstem" waarmee dat gebeurde, zinde hem allerminst. "Zeg maar daa-ag met je handje", dat was de toon van Poëzie Hardop." [Bloem 1980] Weinig verheven, inderdaad. "Alles van waarde is weerloos", stelt het intussen tot cliché verworpen vers van Lucebert, en dat geldt bij uitstek voor die late gedichten van Van Ostaijen die het niet moeten hebben van stuwende

Hoofdstuk 7 | 1985-1995 – een postmoderne pol

alliteraties en 'naaimasjien'-trouvailles. En het geldt waarschijnlijk ook voor de poëzie van Spinoy zelf, want die is evenmin 'spectaculair'. De dichter wordt wellicht eveneens geregeld geconfronteerd met de opmerking dat er in zijn gedichten niets 'gebeurt' en het (dus) niet duidelijk is waar het hem eigenlijk om te doen is. En daarmee is eigenlijk ook al impliciet de vraag gesteld in hoeverre Spinoy zelf ook 'sublieme' poëzie wil schrijven.

In 'Een dag op het land' (in zijn eigen poëtica dus) omschrijft Spinoy wat een goed gedicht volgens hem evoceert: het "roept op wat nooit bestaan heeft. Anders gezegd, het wekt het verlangen naar het onmogelijke. Dat – per definitie melancholische – verlangen is het hoogste waartoe een mens in staat is. (Zonder overdrijven.)" [Spinoy 1989-1990:49-50] Deze beschrijving komt bijna letterlijk overeen met wat hij in zijn proefschrift over Van Ostaijen zal beweren. Daar geeft hij overigens ook nog aan dat – opnieuw met de termen van Lyotard – de positieve, de Lust-pendant van dit melancholische gevoel eveneens bij Van Ostaijen aanwezig is. Het betreft de "novatio", het "speelsverrukte 'moment', het moment van de blijdschap over het uitproberen en het vinden." [Spinoy 1994:631/Lyotard 1987:22] En die vind je in Spinoy's eigen poëzie eveneens terug. Meer nog: in zijn proefschrift beklemtoont Spinoy dat in de postmoderne kunst het accent toch vooral op de *novatio* komt te liggen. [Spinoy 1994:172] Blijkbaar maakte hijzelf wat dit betreft in de vroege jaren negentig nog een evolutie door, van *melancholia* naar *novatio*.⁵⁶ Dat zorgt dan opgeteld voor de wat vreemde situatie dat Spinoy – vrij algemeen beschouwd als een 'postmodern' dichter – eigenlijk het programma overneemt van dé 'modernist' bij uitstek, Paul van Ostaijen. Die beschrijving is echter in hoge mate anachronistisch. Aangezien de hele theorievorming (van Lyotard en van Spinoy) van veel recentere datum is, kan je de situatie beter omdraaien, me dunkt; en dat maakt dat Spinoy zijn eigen postmoderne esthetica verbindt met (c.q. projecteert op) die van Van Ostaijen.⁵⁷ "Het is [...] niet verboden om echo's van deze poëtica ook terug te vinden in die van de dichter Spinoy," schreef Marc Reynebeau niet zonder gevoel voor ironie en understatement in zijn recensie van *Twee handen in het lege*. [Reynebeau 1994b]

verheven
Fratsen } Uit *Fratsen*, de bundel die ongeveer een half jaar vóór Spinoy's promotie verscheen, blijkt hoe waar die uitspraak is. Het begint al met de titel. Als motto bij 'Het beroep van dichter' citeert Van Ostaijen een fragment van Kant waarin "de hemelse Immanuel" [III:244] het heeft over "Fratzen" – menselijke handelingen die volgens Kant niet deugdzaam zijn of onnatuurlijke vormen waarin het verhevene tot uitdrukking kan komen.⁵⁸ Van Ostaijen lijkt juist van die fratsen te houden, omdat ze – althans in Spinoy's versie van de feiten in zijn proefschrift – dat verheven gevoel kunnen opwekken. Aangezien de vormen 'onnatuurlijk' en dus niet-mimetisch zijn, zijn ze geschikt om te alluderen op het Absolute. Dat maakt ze – gezien zijn eigen poëtica – uiteraard ook geschikt voor de poëzie van Spinoy. Die was altijd al anti-realistisch ingesteld, maar waar hij vroeger vooral de vrijheid apprecieerde die deze instelling bood (met alle mogelijkheden tot escapisme vandien, cf. supra), beseft hij nu wat het kritische potentieel is van deze houding. In een passage over de houding van de artistieke avant-garde en de politieke en de economische macht, schrijft Spinoy hierover in zijn proefschrift:

Wanneer de moderne kunstenaars de voorgeschreven regels verwerpen [...] dan beroven ze hen op die manier van hun geruststellende schijn van noodzakelijkheid en reveleren ze de contingentie van elke gebeurtenis, die dan immers niet langer ingebed is in een groot, 'zinnig' geheel. In plaats van de toeschouwer of lezer troost, geruststelling en zekerheid te bieden confronteren ze hem met het 'niets', de van eindeloos veel mogelijkheden zwangere leegte vóór elke aanknopingspunt, gedreven als ze worden door het streven om te getuigen van het wonder van de vrijheid, openheid en onbeheersbaarheid van elk gebeuren, dat niet het voorspelbare gevolg is van een aanwijsbare oorzaak, maar de inbreuk van het 'andere' in 'wat er is'. [Spinoy 1994:165]

Het staat in een wetenschappelijk werk over Van Ostaijen, maar het is volgens mij ook de privé-overtuiging van Spinoy zelf. Het verschil moet worden gemaakt door het verschil te beklemtonen. En aangezien er geen groter 'verschil' is dan dat tussen de waarneembare realiteit en het enkel denkbare Idee, getuigt het van een ethische houding bij de dichter om zich hiermee bezig te houden. Dit alles klinkt gemeend, maar vooral ook veel serieuzer dan de bundel zelf is. 'Fratsen' heeft immers ook nog een andere betekenis: ongewenste grillen, streken uithalen (Van Dale). Hoewel zijn imago van bloedserieus postmodern dichter dat niet zou laten vermoeden, behoort ook deze variant tot Spinoy's specialiteiten. In zijn jonge(re) jaren durfde de academicus Spinoy zich ook in zijn essayistische teksten al zwansend tot het volk te richten en in één van zijn vele metagrapjes gaf hij in het eerder behandelde Roethke-essay uit 1983 aan wat een frats ook kan zijn. Dit is de veelzeggend-onnozele terzijde: "(nespa? Nee, voor mij 'nen Duvel! Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Mais revenons à nos moutons.)" [Spinoy 1983a:28] Het taalgrapje moge duidelijk zijn: 'n'est-ce pas' wordt 'nespa'. En, neen, de spreker heeft liever een Duvel. De Duitse opmerking over deze Witz is in de context echter relevant. Spinoy trachtte immers duidelijk te maken op welke manieren de dichter (in casu: Roethke) probeerde om de rede te verschalken en via de taal een magisch effect te sorteren. Dé manier – en dat wist, behalve Freud, ook Van Ostaijen al – was om het onderbewuste te exploreren en onder meer grapjes heten de mens enig inzicht te geven in dat onderbewuste. (In dit particuliere geval zou dat dus impliceren dat de auteur van het essay booze on his mind had.) Intussen was Spinoy's houding in zoverre veranderd dat het hem niet echt meer om een magisch effect te doen was, maar elke frats bleef welkom.

De bundel opent met een wel zeer bijzondere frats. In een decor uit de studio van Caspar David Friedrich verschijnt een zingende ezel. Plots roept hij uit: "Knielt! Ik ben alles wat / ooit was en is en zijn zal. / Mijn sluiert heeft geen sterveling gelicht." [Spinoy 1993a:11] De ezel dicht zichzelf een goddelijke status toe en verwacht gehoorzaamheid van het volk en, wie weet, een teken van God (om te zeggen dat Hij zich gewonnen geeft).

Waarop, verheven, niets gebeurt.
Geen voorhang scheurt.
Geen kruis wordt opgericht.
[ibidem]

Hoofdstuk 7 | 1985-1995 – een postmoderne pol

Het is een dubbel afgrondelijke strofe. Op zich is het normaal dat er “niets gebeurt”. Enkel omdat de ezel verwacht dat er iets gebeurt, krijgt de stilte die volgt op zijn bevel zo’n “verheven” geladenheid. Aangezien nu echter het verhevene precies een allusie is op het Absolute, kan de ezel deze stilte interpreteren als een teken van God. Het niet-zijn wordt zijn, het belachelijke sacraal. Tenminste: voor de ezel. Voor de nuchtere toeschouwer is de hele vertoning uiteraard bijzonder ridicuul. In een interview bevestigde Spinoy wat de Van Ostaijenlezer al kon vermoeden: de ezel met zijn egoprobleem is geïnspireerd op het slotverhaal (‘De ezel’) uit de tweede reeks van *Diergaarde voor kinderen van nu*. [De Vos 1993] Daarin wordt de intrede van Christus in Jeruzalem beschreven vanuit het standpunt van de ezel. Die is totaal in de war: waaraan heeft hij, ezel, zoveel eerbetoon verdiend? “Daar zit iets achter,” denkt hij. [III:313] Dat de bloemen op de weg voor zijn berijder zouden kunnen zijn, komt niet in hem op. Hij wordt geconfronteerd met het Absolute, maar heeft alleen oog voor zichzelf. Die gecompliceerde relatie met het Absolute is een motief in *Fratsen*. Juist het feit dat het Absolute niet bereikt kan worden, lokt grimmige, maar vaker nog licht-komische commentaren uit. Zo laat Spinoy in zijn gedichten allerlei personages figureren die vermoeden dat het ideaal vlakbij is. De ontnuchtering volgt echter snel. In ‘Komt het?’ is er sprake van een heksenkring, gedonder in de lucht, een lavastroom. De Absolute Natuur roert zich. Iemand schrijft terwijl het donker wordt (“wanneer de dag zijn / licht verliest”) “zijn naam / in uw gevoel”. Een literair-verheven beschrijving van de seksuele daad? Ook hier eindigt het met een anticlimax: “Maar later slaat het licht weer aan / Je moet eerst naar de bakker gaan.” [Spinoy 1993a:16]⁵⁹ Net als in de door Spinoy eerder becommentarieerde verhalen van Biesheuvel (cf. supra) laat de ‘gewone’ realiteit zich niet verschalken door mensen/dieren die denken dat ze bijzonder zijn. Schijnbaar achteloos definieerde Spinoy in dat Biesheuvellessay het gedicht “als het negeren van de realiteit”. [Spinoy 1983b:19] In zijn Roethke-opstel zat die gedachte ook: het moderne gedicht biedt juist via zijn autonomie de mogelijkheid aan de beperkingen van de werkelijkheid te ontsnappen. Tien jaar later is Spinoy daar niet meer zo zeker van. Hij zal er zelfs bijna een erezaak van maken om ook in het gedicht de werkelijkheid haar wetten te laten stellen. Niet dat dit een bundel vol instortende gebouwen en neerstortende Icarussen is. Spinoy gaat veel subtieler te werk. In een bijna kitscherig-perfect tafereel zal hij juist die details in de verf zetten die een nakend einde van de idylle kunnen inleiden. Bijvoorbeeld in ‘Griekse gedachten’:

Ook hier, in het ontspanningsreservaat, weegt
deze zon, kersrood en groot als onze
bruine, ingevette hand.

De dag hangt in een druivenblauwe droom
die niet verlost. Aan einders wuift
de zee, en ook de lucht staat als een buik
zo bol. Verlorenheid woont in
de beenderwitte huizen.

Hoe echter kou soms tintelt in uw hand.
 Hoe het regent uit magnolia's of
 sneeuwt. Zacht blaas het lam
 dat voor ons welzijn bloedt.
 [Spinoy 1993a:12]

Eden lijkt dichtbij: er hoeft niet gewerkt te worden, er kan duchtig worden ontspannen, de zon schijnt, de zee "wuift" vlakbij... De ontspanning geschiedt echter wel in een "reservaat"; en de zon "weegt", gezien haar kleur ("kersrood") is ze zelfs al aan het ondergaan. En "onze" hand mag dan al gebruikt zijn, het "ingevette" mag dan al in eerste instantie verwijzen naar zonnebrandolie, er is wellicht ook de suggestie dat het er hier decadent aan toe gaat en dat er in grote luxe wordt gebaad. Dat kan niet blijven duren. Meer nog: zelfs terwijl het duurt, bevalt het niet. De mens hoeft volstrekt niets te doen, maar toch voelt hij de dag niet aan als een zalige leegte. De leegte drukt, net zoals de dag "hangt" als een droom "die niet verlost". (Ook hier staan de druiven wellicht voor weelde en overdaad.) De lucht staat zó bol, dat ze elk moment kan ontploffen, in een al dan niet metaforisch onweer kan losbarsten. De volgende zin versterkt het onbehagen nog: "Verlorenheid woont in / de beenderwitte huizen." We bevinden ons waarschijnlijk in een of ander (sub)tropisch land, een of ander zuiders toeristenoord dat met witte huisjes bezaaid is. Ook hier wordt deze omgeving echter niet geassocieerd met het paradijs, maar met *verlies*. Als er al twijfels bestonden over de toonzetting van het gedicht, dan worden die in de derde strofe weggenomen. De "echter" kondigt de definitieve omslag aan: ondanks de hitte, de zon en de zonnebrandolie tintelt er soms "kou" in je hand, ondanks de wuivende einders "regent" of "sneeuwt" het uit de zo hemelse "magnolia's". En de slotzin doet helemaal huiveren: "Zacht blaas het lam / dat voor ons welzijn bloedt." Het lam staat al eeuwen voor 'de onschuld' en, in de christelijke iconografie, voor Christus. Het Lam Gods bloedt inderdaad voor de 'zonden der wereld'. Dat lijkt in deze *Fraterijge* context postmoderne ironie, maar als het dat al is dan échte, een die knipogend én serieus bedoeld is.⁶⁰ Het lam in het gedicht bloedt immers voor "ons welzijn". En je hoeft echt geen *Wereldwijd*-lezende godsdienstwetenschapper of ontwikkelingswerker te zijn om te weten dat het welzijn van de westerse mens (thuis en op vakantie) gebaseerd is op het 'bloeden' van vele onderbetaalde (gast)arbeiders. De titel van het gedicht kan op verschillende manieren gelezen worden: als de anekdotische verwijzing naar gedachten die de dichter had tijdens een verblijf in Griekenland, maar ook (en dat is dan weer ironisch) naar het in dit gedicht (en de toeristische industrie) bepaald niet waargemaakte ideaal van de *evenwichtige*, geest en lichaam perfect in evenwicht wetende mens. Noch het concrete (toeristische), noch het (filosofische, *Bildungs*) ideaal wordt dus gerealiseerd in dit gedicht. Bij Spinoy leiden deze constatering echter niet tot priemende aanklachten à la Abicht, van leed doortrokken oproepen tot opstand à la Van de Kerckhove of van kotsende walging getuigende tirades à la Ben Klein. De in de titel gevatte dubbelzinnigheid typeert zijn visie: het is misschien jammer dat de wereld niet de luthof is die we ons dromen, maar er ons al te druk in maken kan alleen maar leiden tot nog grotere ellende. Zodra de mens immers beslist de wereld te

Hoofdstuk 7 | 1985-1995 – een postmoderne pol

gaan ‘redden,’ dreigt hij alle realiteitszin te verliezen en zal de werkelijkheid – in de termen van het proefschrift – opgeofferd worden aan de transcendentale illusie van de perfectie en het absolute.

Daar tegenover staan in *Fratsen* gedichten die, als hedendaagse varianten van de *Nagelaten Gedichten*, het verheven gevoel niet ironiseren, maar proberen het op te wekken. ‘De triestigheid ’s avonds’ verwijst in dat opzicht dus niet alleen via zijn titel naar Van Ostaijen (cf. ‘De triestigheid ’s morgens’ in *Bezette Stad*):

Ontstaat een ritselen en geknaag.
Een roetkraai ruimt het stoppelveld.
De haagbeuk heeft zich opgemaakt.
De tuin ligt als een laken
kaal.

Op donkere velden brandt het loof.
De toren geeft de uren aan en wind
bevoelt haar jurk. De rug buigt
als een hazelaar.

Een hand omsluit een hand, een berm
rijst op. Met reeds ontstoken lampen
rijdt een auto, glimmend,
door het land.
[idem:36]

Net als in zovele organisch-expressionistische gedichten van Van Ostaijen, Burskens (en in mindere mate Verbruggen) gebeurt er nauwelijks iets in deze verzen. Er is wat onduidelijk rumoer, er brandt een vuur, er is wat wind, een auto rijdt voorbij... Voor wie gevoelig is voor dit soort taferelen is dit wellicht een verheven gedicht. Met het Kantiaanse handboek erbij kan je dat zelfs bijna ‘aantonen’. In zijn *Beobachtungen* over het schone en het sublieme geeft Kant immers een beschrijving van landschappen, mensen, omstandigheden en toestanden die bij uitstek verheven zijn. Het is er veelal donker (dat is het hier ook: de auto ontstak zijn lampen reeds), er is nauwelijks activiteit, het landschap is weids, vol raadselachtige schaduwen, de mensen zijn ijl, ze staan niet al te stevig op hun benen (de wind buigt haar rug)... Spinoy schrijft in zijn proefschrift dat in de latere poëzie van Van Ostaijen zoveel voorbeelden voorkomen van dit soort “verhevenheden” dat je de indruk krijgt dat de dichter ze schreef “met de *Beobachtungen* in het achterhoofd”. [Spinoy 1994:278] Wat Spinoy zelf betreft, is dat zonder meer een feit. *Fratsen* ontstond parallel aan het proefschrift en dus was Kant altijd vlakbij. Of je gedichten als ‘De triestigheid ’s morgens’ in dat opzicht beschouwt als een proeve van toegepaste lyriek dan wel een schitterend voorbeeld van het sublieme, hangt af van je gevoeligheid voor de verheven problematiek. In ieder geval is het zo dat Spinoy gelijkaardige taferelen schetste in *De jagers in de sneeuw* (cf. supra) en dat het er dus alle schijn van heeft dat hij zich ook wat betreft het levensgevoel én het beeldenarsenaal heeft herkend in Van Ostaijen.

Gezien zijn eerder naar aanleiding van *Vijf jaar* geschetste fascinatie voor het Extreme en Absolute verbaast het niet dat ook Van Bastelaere geïnteresseerd is in de theorie en filosofie van het sublieme en de kritische mogelijkheden daarvan. In een weinig opgemerkt essay – ‘Het onnoemelijke. Over Gertrude Steins *Tender Buttons* en het sublieme’ – biedt Dirk van Bastelaere niet alleen cruciale inzichten in een van de sleutelwerken van de twintigste eeuwse poëzie, hij geeft en passant ook een en ander prijs over zijn eigen poëtica en wat die met het verhevene te maken heeft. Zijn lectuur van *Tender Buttons* lijkt bepaald door het verschil dat hij ziet tussen de werking die de tekst op hem heeft en de uitleg die Stein er zelf aan gaf in haar lezing ‘Poetry and Grammar’. Kort samengevat: de lezing past volgens Van Bastelaere helemaal in de nostalgische modernistische esthetica zoals Lyotard die schetst, terwijl *Tender Buttons* een – volgens datzelfde schema – bij uitstek sublieme, postmoderne tekst is. Voor Van Bastelaere is het “een ‘kritische tekst’: de taal en de relatie van de lezer tot de taal komen in een crisis terecht.” [Van Bastelaere 1993b:3] Die crisis wordt veroorzaakt door het ontbreken van elk duidelijk verband tussen de woorden van de teksten en waar ze in de buitentekstuele werkelijkheid naar zouden kunnen verwijzen. Hoewel Stein in haar lezing aangaf dat ze met haar tekst de ‘beschreven’ (?) objecten had willen *darstellen*, levert dat volgens Van Bastelaere “niet de creatie van de werkelijkheid, maar het schitterende bewijs van een onoverbrugbare kloof tussen de chaotische volheid van de wereld en de arbitraire orde van de taal” op. [idem:9] Het essentialisme van (de late) Stein die dacht het wezen van de objecten te kunnen vatten, verwerpt hij. En hij komt tot een verbijsterende conclusie: “*Tender Buttons* heeft geen letterlijke betekenis.” [idem:8] De afzonderlijke woorden op zich hebben uiteraard wel een betekenis, maar samen verwijzen ze nergens naar. “De referent is zoek.” [ibidem] Juist dat kenmerk maakt van het boek een postmodern-sublieme tekst. “Het onrepresenteerbare wordt hier in *de vorm zelf* gesuggereerd.” [idem:9] Hier wordt geen poging meer gedaan om via een gave vorm op het absolute, het onrepresenteerbare, het “onnoemelijke” te alluderen; deze variant vernietigt simpelweg “de heersende vormconventies” en negeert “de geldende smaken”. [ibidem] De vormkenmerken van *Tender Buttons* die dat effect sorteren, passen niet alleen keurig in het door Ihab Hassan samengestelde lijstje van postmodernistische elementen, ze zijn ook zonder uitzondering terug te vinden in Van Bastelaeres eigen poëzie: “een persoonlijk ideolect, incoherentie, anarchie, parataxis, ritme, de betekenaar, melodie, het pre-symbolische, metonymie”. [idem:5] De auteur benadrukt wel met Lyotard dat de postmoderne schrijver “tijdens de produktie van zijn tekst de regels ervan uitvindt” [idem:9]⁶¹, maar dat neemt niet weg dat hij in de praktijk toch veelal blijkt terug te vallen op precies het tegenovergestelde van wat “de geldende smaken” dicteren (te weten: coherentie, harmonie, een transparante, hiërarchische syntaxis, een vast metrum, metaforiek). Die ‘tegenovergestelden’ komen zowat allemaal en zeer nadrukkelijk voor in Van Bastelaeres ‘Zeven Poëtica’s’-opstel, ‘Rifbouw (een klein abc)’. Een opsomming van enkele van de lemmatitels maakt dat meteen duidelijk: breuk – discontinuïteit – fragment – maniërisme – ontordening – ritme. Vooral nog positioneert hij zich niet uitdrukkelijk tegenover Van Ostaijen – dat doet hij later wel (cf. 8) – en dus beperk ik me hier tot enkele significante overeenkomsten en, vooral, verschillen. Net als

rifbouw
(Van
Bastelaere)

Hoofdstuk 7 | 1985-1995 – een postmoderne pol

Van Ostaijen heeft Van Bastelaere een hekel aan anekdotiek in poëzie, bepleit hij het gebruik van een, voor elk gedicht verschillend, “eigen organische ritme” [Van Bastelaere 1989-1990:62, cursivering gb], gaat hij ervan uit dat het gedicht het resultaat is van “een taalproces, van het zich schrijvende gedicht” [idem:56], vindt hij dus ook dat het gedicht “presentatie” is en geen “representatie” [idem:58], spreekt hij zelfs uitdrukkelijk over de “noodzaak” waaruit een gedicht moet ontstaan [Reyniers&Van de Perre 1990],⁶² benadrukt hij de ethische implicaties van poëtische standpunten (cf. 8) en wil hij een eigentijdse sensibiliteit koppelen aan een zekere “oneigentijds[heid]”. [Van Bastelaere 1989-1990:60] Van Bastelaeres houding tegenover de ontindividualisering is relatief complex. Aan de ene kant stelt hij dat hij in *Pornschlegel en andere gedichten* (1988) een zo zwak mogelijk lyrisch ik gebruikte (“een linguïstisch ik” [idem:59]) en dat die “ontmanteling van de eerste persoon” in latere teksten wordt doorgevoerd. [ibidem] “Ik” wordt dan gewoon een woord, als alle andere. Aan de andere kant is het hem niet om ontindividualisering te doen omdat dit de enige manier zou zijn om gemeenschapskunst te kunnen maken, maar omdat het subject sowieso totaal gefragmenteerd is en het uniciferende lyrische ik dus een fictie is. Dat speelde bij Van Ostaijen niet. Wat de relatie tot de werkelijkheid (referentialiteit) betreft, ligt Van Bastelaeres standpunt minder dicht bij dat van Van Ostaijen; het spreekt voor zich dat geen van beiden zich tevreden kan stellen met het louter opsommen van gegevens uit de werkelijkheid; *au fond* zijn ze beiden (net als Spinoy) anti-realist. Waar Van Ostaijen echter vooral metafysische ambities had en de referenten zich dus wel eens “geenzijds der zinnekim” zouden kunnen bevinden [II:219], spreekt Van Bastelaere over de “allegorische anekdote”, die een gevolg is “van de interacties tussen de woorden”. [Van Bastelaere 1989-1990:56] Er is dus wel degelijk sprake van een bepaalde graad aan referentialiteit – Van Bastelaere zet zich in dat opzicht expliciet af tegen “het steriele postexperimentele vers” dat volstrekt autonoom wou zijn [ibidem] – maar dan louter op het niveau van de (eindeloos gevarieerde) betekenissen van de woorden die door het zich-dichtende-gedicht in de tekst worden gebracht. In de praktijk komt dat op hetzelfde neer als bij Van Ostaijen, vermoed ik, maar Van Bastelaere legt nog net iets meer nadruk op het linguïstische aspect. Een cruciaal verschil tussen hun beider poëtica’s is dat bij Van Bastelaere elk geloof in wat voor ‘zuiverheid’ dan ook verdwenen is. Het gedicht is voor hem niet zuiver-lyrisch, maar “ultramaniërist[isch]”. [idem:59] Ook alles wat te maken heeft met paradijselijke zuiverheid, het eerste spreken, het eerste zien, de eerste morgen... wordt verworpen. Van Bastelaeres paradijs bestaat louter uit taal, meer bepaald uit de eindeloze betekenismogelijkheden die door een tekst gegenereerd worden. “Het [paradijs] is geen regressief verlangen naar een voorbewuste staat waarin het subject met de wereld samenvalt, het is een staat van hyperbewustzijn, waarin het subject zich bewust is van zijn historiciteit (en dus zijn contingentie) en van een ontologische kloof tussen het zelf en de wereld.” [idem:60-61] Van die kloof was Van Ostaijen zich ook bewust, maar zijn werk is voor een belangrijk deel gemotiveerd door het verlangen die kloof alsnog te dicht. Kloven, van welke aard ook, worden door Van Bastelaere nóóit gedicht. Meer nog dan met Van Ostaijen zelf, verschilt Van Bastelaere van mening met een aantal latere volgelingen die – veelal beïnvloed

door structuralistische denkbeelden – een aantal aspecten van de modernistische poëtica geradicaliseerd hebben. Het fundamentele verschil tussen een moderne en een postmoderne poëtica kan, in dit verband, didactisch verantwoord geïllustreerd worden aan de hand van twee definitieën. Eerst, Mark Insingel die het eerder (cf. 6.1) had over "het ideaal van een tekst als gesloten geheel van formele evidenties." [in Roggeman 1975a:29] Dan, Van Bastelaere in 'Rifbouw': "Het gedicht is een onafsluitbare zelfrealisatie van een linguïstisch proces." [Van Bastelaere 1989-1990:58] Het onderscheid is bijna karakuraal duidelijk: gesloten versus open. Ook Insingel zou over een linguïstisch proces spreken en hoewel hij wellicht niet het woord "evidentie" zou gebruiken, vertrekt ook Van Bastelaere vanuit formele impulsen. Maar op dat ene, cruciale punt verschillen ze fundamenteel: de ene dicht de kloof door de vorm te hypertroferen, de andere cultiveert de kloof door alle mogelijke ontordenende manipulaties door te voeren. Een andere werkdefinitie van Van Bastelaere: "Het gedicht is een zichzelf verstorend verhaal, zijn retorische figuur bij uitstek is de anakoloet." [ibidem] De titel van zijn poëticastuk, 'Rifbouw', verwijst naar de voortdurende en onvermijdelijke *aanwas* van betekenis die zich, zoals in een koraalrif, in zo'n ontordenende constellatie voltrekt. Het gaat hier in zekere zin ook om een *organisch* proces, maar waar dat bij Van Ostaijen tot doel had een "in-zich-gesloten" gedicht voort te brengen [IV:329], staat het bij Van Bastelaere aan alle kanten open. De "schone keramiek" van Van Ostaijen [IV:329] ligt hier totaal in stukken.

'Darwin'

Het rif leeft.
Zijn eigen herinnering
Houdt een rif vast aan zijn begin.

Het lijkt de paleisvloer
Van nog een Troje
Maar is een kolonie van de zee

In de zee. De schepen rondom
En de wandelaars op zich
Moet het vergeten zijn.

Nooit echter
Verbeeld dan door zichzelf
Is van een rif het hart nog te vinden:

Verspreid in het veld, de
Klinkers uit tientallen zinnen.
De duur van je leven

Is een hertschoornkoraal
Dat niet eens echt
Is begonnen.

Hoofdstuk 7 | 1985-1995 – een postmoderne pol

Vrijwel geen mens komt hier voor.
Op de Beagle was het
In 1836, april,

Dat boven Darwins dagboek zich Darwin,
Een wolflard bewoog.
Darwin verdampt

Gaat het rif met rifbouw door.
[Van Bastelaere 1988a:11]

Dit is niet het soort tekst waarvan je, zoals Van Bastelaere over *Tender Buttons*, kunt beweren dat de referent “zoek” is. Hoewel mijn lectuur (zoals alle lecturen, per definitie) uiteraard fragmentair en annexerend is, hoef ik niet echt heel zwaar te chargeren om toch nog een vorm van coherentie te vinden in deze tekst. Algemeen gesproken illustreert dit gedicht de poëtica. De beginzin klinkt neutraal, maar bij herlezing niet meer: het rif groeit altijd aan, verandert, transformeert. (Dat geldt ook voor het gedicht, bij elke lectuur.) Het lijkt een zichzelf-genererend en transformerend proces, vertrekkend vanuit een genetische code (“Zijn eigen herinnering / houdt een rif...”). Die ongecontroleerde, niet bij te sturen beweging verontrust misschien (de paleisvloer in Troje, Van Ostaijens vaas aan diggelen), maar is eigenlijk zo ‘natuurlijk’ als de ‘natuur’. (Is het gedicht toch op een bepaald niveau mimetisch? In november 1994 sprak Van Bastelaere tijdens een lezing over de anakoloet als een heel ‘normale’ retorische figuur; immers: in het dagelijkse leven spreken wij allemaal in anakoloeten...) Het rif houdt nergens rekening mee, het is niet te stoppen (de schepen, wandelaars is het vergeten). (Wandelaars? Op zee? Op de Beagle, Darwins schip?) Het hangt ook nergens van af (het verbeeldt alleen zichzelf), heeft geen einde, geen centrum (hart); de natuurkracht lijkt zo groot dat geen mens zich hier staande kan houden; kijk maar naar de man die via onderzoek van koraalriffen de wereld veranderde, Darwin; ook hij is dood, verdampt; voor het rif maakt het niet uit, het gaat gewoon door. Het leeft. Ik heb natuurlijk vals gespeeld. Verzen die ik niet in mijn kraam ingepast kreeg, liet ik onvermeld (Hoezo, “De duur van je leven / is een hertshoornkoraal”... rif-koraalrif-hertshoornkoraal?) Alternatieve interpretaties bleven buiten beschouwing (Stel dat “zijn” in vers twee naar Darwin verwijst en niet naar het rif... Of naar beide...) Zeker in die passages zie je hoe ‘onafgesloten’ het taalproces/gedicht hier inderdaad is. Interessant in de context van het grotere verhaal is, dat er dus ook hier Darwinistische argumenten gebruikt worden om een poëtica te verduidelijken. Waar Van Ostaijen, foutief, uitging van een zekere doelmatigheid in de evolutie (cf. 2.2.1), gaat Van Bastelaere, terecht, uit van de totale contingentie. Er is geen plan, er is geen doel. Er is alleen beweging, telkens opnieuw, in alle richtingen en totaal onvoorspelbaar.

afwezig/ } Dat blijkt nog veel extremer uit de poëzie die Van Bastelaere publiceerde na
aanwezig } Pornschlegel en andere gedichten. Diep in Amerika. Gedichten 1989-1991 (1994) en het
lange gedicht ‘Wwwhhooosh’ (1994) zetten nagenoeg alle in ons taalgebied
gangbare ideeën over wat poëzie is op de helling. Dat was ook de bedoeling,

verklaarde de dichter achteraf. Zijn vorige gedichten waren nog te narratief geweest, sommige metaforen te mooi. [in Neefjes 1996] Verhalen kun je met heel veel goede wil en doorzettingsvermogen in de latere gedichten ook nog wel lezen, maar dat heeft dan meer te maken met de menselijke aandrift om verbanden te zien en, indien ze er niet 'zijn', deze te leggen, dan met de eigenlijke tekst. In die tekst zijn immers zo'n beetje alle hulplijnen die de 'gewone' taal ons biedt (de syntaxis, die je kan vertellen wat de functie van een woord is in een zin, bijvoorbeeld) wellustig gesaboteerd. Persoonlijke en andere voor-naamwoorden veranderen, bijvoorbeeld, voortdurend van referent of hebben er simpelweg geen. "Van de nacht roept het / zich zo door het meisje heen," staat er dan [Van Bastelaere 1994:31], maar niemand weet wat "het" is. Het is onpresenteerbaar. Dit zijn inderdaad sublieme teksten, zoals *Tender Buttons* (in Van Bastelaeres leatuur, cf. supra), voorbeelden van wat Lyotard postmodern noemt: hier is geen sprake van "de troost van de goede vormen", hier wordt, integendeel, gezocht "naar nieuwe presentaties, niet om daar van te genieten, maar om het gevoel voor het bestaan van het onpresenteerbare te scherpen." [Lyotard 1987:23] Dat gevoel wordt hier echter wel op een paradoxale manier overgebracht. Hoewel deze poëzie eigenlijk 'gaat' over afwezigheid ("Omdat er afwezigheid / is is // er poëzie [Van Bastelaere 1994:15]), creëren de erg krachtige beelden een effect van grote "immediacy". [McGann 1988:212] De beelden zijn dus wél aanwezig, maar ze zijn dat op een zodanig rusteloze manier dat ze haast even ongrijpbaar, even onvatbaar zijn als het absolute.

In de Vlaamse poëzie staat Van Bastelaere bekend als dé dichter *on the cutting-edge of the avant-garde*, maar internationaal gezien is wat hij doet helemaal niet zo uitzonderlijk. Een aantal kenmerken die zijn poëzie uit de jaren negentig typeren, vinden we terug in het werk van Amerikaanse L=A=N=G=U=A=G=E-dichters die in de late jaren zeventig en vroege jaren tachtig ingingen tegen de commerciële mainstream en aansluiting zochten bij recente ontwikkelingen in de filosofie en de kritiek (*theory*). Ook voor hen is taal geen onprobleematisch vehikel waarmee betekenis kan worden overgebracht, maar een systeem dat volgens zijn eigen regels werkt. [Michael Davidson in Rothenberg&Joris 1998:663] Van één van de mede-oprichters, Charles Bernstein, vertaalde Van Bastelaere begin jaren negentig een essay voor *Yang*. De beschrijving die Bernstein in een ander essay geeft van de manier waarop Ron Silliman te werk gaat, lijkt me tot op zekere hoogte ook van toepassing op 'Wwwhhooosh': "Detail is cast upon detail, minute particular on minute particular, adding up to an impossibility of commensurable narrative. With every new sentence a new embarkation: not only is the angle changed, and it's become a close-up, but the object is switched. Yet maybe the sound's the same, carries it through. Or like an interlocking chain: A has a relation to B and B to C, but A and C have nothing in common (*series not essence*)". [geciteerd door McGann 1988:212] Net als bij Van Ostajen en Insingel gaat het dus om een genetisch proces waarbij de woorden elkaar uitlokken, maar – en dat is dus het bepalende verschil met de modernistische schrijftuur – er is niet langer één herkenbare stem, één consequent volgehouden register of één voldragen, uitgewerkt motief. Van Bastelaere zapt zichzelf en de lezer door de twintig kanalen van zijn lexicon, geheugen en verbeelding heen, en schrijft dan verzen als: "Het verglijdend seizoen, de napalm die / neerdaalt als zovele tongen, het

Hoofdstuk 7 | 1985-1995 – een postmoderne pol

kleine / wonder van zes zilveren lepeltjes, elk / klein ding – een cape, de laatste / pruim in de ijskast, een uitbrandend / tankstation, de melk die tussen haar / bilspleet gutst, de kapotte jukebox – is / een verandering, het is een voorbeeld”. [Van Bastelaere 1997:98] Dit is géén autonoom gedicht (fragment) in de betekenis dat de afzonderlijke woorden louter materie zouden zijn en ze geen betekenis zouden overdragen. Het lijkt me echter wél autonoom in die zin dat de optelsom van die betekenissen enkel gelijk is aan de optelsom van die betekenissen. Dat er met andere woorden niet iets tastbaar of aanwijsbaar ‘buiten’ de tekst is waar deze gedichten naar verwijzen. En dat geldt voor de *Nagelaten Gedichten* van Van Ostaijen ook. Niemand weet wat koortsdoorschoten planten zijn of een openstaande reuk [‘Facture Baroque’, II:219], net zo min als “De wolk onttrekt haar” [Van Bastelaere 1994:21] door een persfotograaf zou kunnen worden vastgelegd. De dichter kan het echter wel vast-leggen, precies omdat hij de betekenis los-laait.

De laatste Vlaamse dichter in ‘Zeven Poëtica’s’ was Peter Verhelst (°1963). De laatste Vlaamse dichter in ‘Zeven Poëtica’s’ was Peter Verhelst (°1963). Paul van Ostaijen en Hugues C. Pernath heten zijn “twee dichtende voorbeelden” te zijn [Fossaert 1997:2], maar alvast van Van Ostaijen lijkt er in zijn werk niet echt veel terug te vinden. Op het eerste gezicht is Verhelsts poëtische universum zelfs radicaal tegenovergesteld aan dat van Van Ostaijen. Waar de *Nagelaten Gedichten* kort en geserreerd zijn, maakt Verhelst zijn gedichten steeds langer en exuberanter. Ook de zuiverheid van de organisch expressionistische gedichten met hun gecontroleerde beeldspraak is ver te zoeken in de turbulente videoclip van Verhelst. De extreme vormen van lichamelijke contact in zijn gedichten contrasteren ook fel met de geometrisch gedefinieerde afstandelijkheid in de poëzie van Van Ostaijen. Het gedicht ‘Gilles (26-11-1440)’ uit *Master* lijkt in dat opzicht op een bewuste herschrijving van het nagelaten gedicht “Leg uw hoofd zo in mijn arm” [II:227]:

Waarom (kan ik) niet je schouders zo naar binnen draaien
dat tussen het sleutelbeen en je hals een beker ontstaat
die rood uit je lacht (alsof er een structuur bestaat –
alchemie, religie, sodomie – die zich door haar natuur
aan mij oplegt: verblinding: bloed dat in gouden tranen
langs mijn kin biggelt, Jeanne, jongetje, zoentje van God)
naast mijn mond, die prothese die daar voor jou oplaait?
[Verhelst 1992:18]

Het gedicht ‘gaat’ uiteraard over Gilles de Rais, beroemd Frans veldheer en nog beroemder vanwege zijn vermeende satanisme, alchemisme, sodomie en een reeks door hem gepleegde kinderverkrachtingen. De datum uit de titel verwijst wellicht naar de dag van zijn dood (mijn encyclopedie geeft weliswaar 26 oktober 1440 als sterfdatum [Britannica 1999]), de “Jeanne” is Jeanne d’Arc met wie hij grote militaire triomfen vierde, het “jongetje” verwijst naar het feit dat Jeanne altijd mannenkleden droeg, het “zoentje van God” naar de door haarzelf geproclameerde goddelijke genade waarmee ze begiftigd zou zijn. Dat het gedicht zich afspeelt op zijn sterfdag, suggereert dan weer dat dit Gilles’ laatste wens, zijn ultieme fantasme was. Dat is allemaal duidelijk,

maar voorts niet bijzonder relevant. Waar het me hier om gaat is de door de ik (denkbeeldig) gechoreografeerde beweging die uitgevoerd moet (maar niet kan) worden met het lichaam van de vrouw. Haar schouders worden naar binnen gedraaid tot ze elkaar raken en er zo een lichamelijke beker ontstaat. Dat die beker "rood" lacht, suggereert eventueel wijn, maar veel waarschijnlijker bloed: hier wordt iemand onder het mom van een liefdesdaad lichamenlijk vermassacreerd. Bij Van Ostaijen gaat het er minder gewelddadig aan toe: "Leg uw hoofd zo in mijn arm / dat van uw voorhoofd naar uw mond mijn blik schuive / over de kam van uw neus / Leg uw hoofd zo / ik leg op uw mond mijn hand / wees rust". [II:227] Net als bij Verhelst vertelt de ik uitdrukkelijk en gedetailleerd hoe de lichaamsdelen zich moeten bewegen. Het is een lieflijk, maar tegelijk ook eenzijdig tafereel. Als het een mannelijke ik betreft, is het zelfs behoorlijk machistisch: niet alleen vertelt hij haar hoe ze zich moet gedragen, ze moet zich eigenlijk ook aan hem overleveren, ze moet tot rust komen en – toch wel zeer opmerkelijk – tolereren dat hij zijn hand op haar mond legt. Hij maakt haar dus het spreken (en als het even tegenzit ook het ademen) onmogelijk... De lieflijkheid blijkt dus slechts schijn geweest te zijn, maar in vergelijking met Verhelsts encenering blijft het wel nog relatief 'beschaafd'. De man in Van Ostaijens gedicht wil alleen maar kijken, Gilles wil zijn geliefde eigenlijk opdrinken. Hij is een vampier die niet wil bijten en daarom besluit zijn prooi te plooiën tot ze een beker voor hem vormt, die hij aan zijn "prothese" van een mond kan zetten. Een niet onbelangrijk detail is dat het gedicht van Verhelst is opgezet als een retorische vraag: waarom kan ik (niet) dit? Het antwoord ligt voor de hand: omdat de menselijke anatomie zo'n handeling niet toestaat. Maar ook historisch gezien 'kan' het niet: Jeanne was immers negen jaar vroeger op de brandstapel gezet. De passage tussen haakjes suggereert echter nog een heel andere lectuur. Jeanne zou dan niet de vrouw zijn met wie hij de handeling wil stellen, maar om wie. De alchemie, religie en sodomie waaraan hij zich heeft overgegeven zouden dan een soort van compensatie zijn voor het onnoemelijke gemis niet meer bij haar te kunnen zijn. Het bloed (van de slachtoffers, nu ook van de beker-vrouw) zou als "gouden tranen" naar beneden lopen: hij weent dus bloed, hij kan er niets aan doen. Maar ook die lezing is niet helemaal zeker, want door het "alsof" waarmee de zin tussen haakjes begint, kan ook dit allemaal geïnterpreteerd worden als een retorische, misschien zelfs de suggestie van dit alles weglachende constructie.

De radicaliteit waarmee Verhelst in een relatief korte periode een hele reeks bundels de wereld instuurde en telkens opnieuw het genre poëzie opnieuw leek uit te vinden, wordt door Stefan Hertmans met Van Ostaijen vergeleken. [Hertmans 1997a:28] Dezelfde brandie, hetzelfde gecultiveerde gebrek aan respect voor wat algemeen als poëtisch aanvaardbaar wordt beschouwd. Hoewel Hertmans in zijn Verhelstessay doorlopend stelt dat het onzinnig en naast de kwestie is om Verhelst op wat voor manier dan ook te catalogiseren, schrijft hij hem hier toch een belangrijk avant-gardistisch kenmerk toe. Hertmans brengt ook het hier al eerder beschreven sublieme gevoel in verband met Verhelst. [idem:passim] Ook hier heeft dat alles te maken met het gemis van een Absoluut gevoel. Het verschil met de werking van het sublieme bij Spinoy lijkt me echter te zijn dat Spinoy de onrepresenteerbaarheid van dat

Hoofdstuk 7 | 1985-1995 – een postmoderne pol

absolute thematiseert, terwijl Verhelst dat bewust lijkt te negeren en bladzijdenlang, telkens opnieuw, probeert om het alsnog bij zijn onbestaande staart te grijpen. Dat doet hij wellicht nergens zo overtuigd en uitgesproken als in zijn officiële afscheid van de poëzie, *Verhemelte* (1996).⁶³ Niet toevallig heet de lange openingsscène 'Extase', een gevoel van absolute verrukking, dat wordt nagestreefd en misschien, juist in het absolute-oneindige van dat streven – in een glimp wordt bereikt, voorvoeld of opgeroepen: "Dit pak / zuigt me op in de nacht, schildert me / achter een stuur, draagt me zoals beloofd / naar de deur. Waarachter ad nauseam een andere / deur." [Verhelst 1996:6] Voor Van Ostaijen was de poëzie "de laagste trap van de ekstase" en werd ze getypeerd door het feit dat ze eigenlijk niets te zeggen had, "buiten het uitzeggen van het vervuld-zijn-door-het-onzegbare". [IV:374] In zijn gedichten omcirkelde Van Ostaijen dat onzegbare, door met zorgvuldig tegen elkaar afgewogen en uitgespeelde woorden een onzichtbaar, maar voor sommige lezers blijkbaar voelbaar, fluidum te creëren. Centraal stond dus "het in het transcendente boren van het woord". [IV:374] Als er bij Verhelst al iets in het transcendente boort, is dat niet het woord (de woordkunst), maar de afgemeten overdaad aan beelden, gebeurtenissen, fantasieën, projecties en ervaringen die hij in zijn gedichten oproept. Zeer in tegenstelling tot Van Ostaijen expliciteert hij dit ook: "Ecstatic trance. / Experience of illumination." [Verhelst 1996:14] Hij maakt dan ook geen gebruik van walsen of melopees, maar van de *deep house* van de jaren negentig. Hoewel bij uitstek met poëzie geassocieerde middelen als ritme en klank zeer geschikt zijn om dit soort effecten te genereren, verklaarde Verhelst zich in 1997 dood, als dichter: "~~peter verhelst~~ poète-s. (1987-1997)". [Verhelst 1997:130] In zijn proza streeft hij dezelfde 'poëtische' densiteit na, en voelt hij zich bevrijd van alle discours die over poëzie de ronde doen ("~~de terreur van de troost. de terreur van de middelmaat. de terreur van de nederigheid. de terreur van de transparantie~~" [ibidem]). Dat was dus wellicht de meest sublieme geste die de dichter kon opvoeren: zichzelf en 'zijn' genre zo over the top jagen, dat ze – Icarus uit *Verhemelte* achterna – gedoemd waren neer te storten in een eindeloze oceaan.

tekst,
lichaam,
vampirisme
(Jan H.
Mysjkin)

Een auteur die – onder meer via contacten met Hans Vandevoorde – jarenlang in de marge van *Yang* opereerde is Jan H. Mysjkin (°1955). Hij geniet vooral bekendheid als vertaler, onder meer van Franse poëzie (twee belangrijke bloemlezingen), maar ook van Arno Schmidt, Hugo Ball en Durs Grünbein. Minder bekend is dat hij ook zelf dichter is én dat hij Nederlandstalig werk naar het Frans vertaalt. Zo publiceerde hij in de zomer van 1995 in het vooraanstaande Franse avant-garde blad *Java* een vertaling van de 'Opdracht aan Mijnheer Zoënzó' uit Van Ostaijens *Bezette Stad*. De titel van zijn korte inleiding, 'Paul van Ostaijen ou le Dada pour cochons', verwijst naar de uitspraak die kardinaal Mercier over het Nederlands (Vlaams) gedaan zou hebben, maar ook naar het feit dat juist Van Ostaijens Nederlandstaligheid hem de internationale roem heeft onthouden die hij eigenlijk verdient. "Paul van Ostaijen n'a inventé aucun procédé – l'invention se situe au niveau de la synthèse de ce qu'il avait trouvé chez Huelsenbeck, Cendrars, Marinetti et Schwitters, synthèse qu'aucun écrivain européen n'avait entreprise avant lui, soit par ignorance, soit par rivalité." [Mysjkin 1995:12] Die laatste opmerking

suggereert dat het ook voordelen kan hebben als je uit een klein taalgebied als het Nederlands komt; met een ruime blik op wat er elders in de wereld gebeurt en niet gehinderd door Parijse caf eruzies slaag je er dan misschien in iets te doen waaraan anderen, bij gebrek aan afstand en overzicht, niet eens kunnen denken. Dat de aparte procédés uit *Bezette Stad* z lf niet origineel zijn, rekent Mysjkin Van Ostaijen dus niet zwaar aan. Originaliteit in die absolute betekenis ('scheppen uit het niets') doet hij wellicht af als een romantische constructie. Dat leid ik af uit zijn eigen bundels, die grotendeels bestaan uit links en rechts bij elkaar gejatte woorden en formele patronen. In een brief/voorwoord bij het eerste van de drie verschenen boeken, *Vormbeeldige gedichten*, heeft hij het in dat verband – met een vertaling van de geijkte term van Bloom (cf. I.1) – over "INFLUENCE-ANGST", een gevoel dat "je de woorden uit de mond neemt." [Mysjkin 1985:9] Hij beweert er jarenlang last van gehad te hebben, maar dat stadium is hij voorbij. Zijn oplossing: het gevoel thematiseren. Concreet betekent dit dat de dichter stukken en brokken tekst en tekstpatronen bij andere auteurs vandaan haalt. Zijn gedichten zijn niet voorbeeldig, ze zijn vormbeeldig. Ze hernemen de vorm van enkele modeldichters, en doen daar dan toch weer iets aparts mee. Het boek bevat onder meer een onvoltooid reeks 'niet-erotische gedichten' waarin de dichter – als in een hyperversie van het simultaan gedicht 'L'amiral cherche une maison   louer' van de dadaïsten Huelsenbeck, Janko en Tzara – tekstfragmenten naast en over elkaar plakt. Duitse stukken over de foltering van Baader Mainhofleden, Engelse taal oefenzinnetjes, Franse en Italiaanse telwoorden, fragmenten uit wat een Nederlandstalige sleutelroman over politiek lijkt te zijn, advertenties en citaten uit toespraken... de juxtapositie van talen en registers lijkt totaal arbitrair, maar evocert het geweld dat van elke vorm van taalretoriek uitgaat. Tot op zekere hoogte sluiten dit soort experimenten aan bij sommige maniëristische tendensen die eerder al in *Labris* werden uitgewerkt (cf. 6.1), maar voor Mysjkin zelf is vooral een (ook door hem vertaalde) auteur als Denis Roche bepalend geweest. In een andere afdeling schuift hij stukken uit *L'impair ou La vie bariol e* van Paul Louis Rossi tussen zijn 'eigen' versregels. In een bijgevoegde brief aan Ivo Michiels heeft hij het in dit verband over de invloed van het Rhizome-idee van Gilles Deleuze en Felix Guattari: "elk gedicht, elke reeks gedichten als een wortelstok die langs alle kanten uitschiet, elke vertakking op haar beurt een wortelstok". [idem:47] De concepten 'invloed' en 'originaliteit' worden hierdoor uiteraard totaal herijkt.

Ook in de titel van zijn volgende bundel zit die opvatting: de poëzie is een *Spel van Spiegels*. Concreet gaat Mysjkin hier, zoals de ondertitel *Sonnetten in beweging* al suggereert, de meest versteende dichtvorm uit onze beschaving te lijf. Het keurige sonnet blijkt plots overal taaltumoren ontwikkeld te hebben of parasieten, die zich vastgezet hebben op de volta en niet van plan lijken daar ooit nog weg te gaan. Delen van de structuur van het sonnet worden dus overgenomen, maar de vorm wordt aan alle kanten opengebrouwen. Ook hier barst het van de citaten (uit brieven van en aan de auteur, maar ook van onder meer Arno Schmidt, Christian Dotremont en Emily Dickinson) en als plagiaat gecamoufleerde hommages. In het volgende gedicht ontmoeten Van Ostaijens 'Melopee' en Ernst Jandl elkaar [Mysjkin 1990:46]:

Hoofdstuk 7 | 1985-1995 – een postmoderne pol

4.2 (jandls gondel)

- 1 jandl in een gondel
over de sjinese zee
- 2 jandl gaat met vondel
over de sjinese zee
- 3 wie gaat met jandl
over de sjinese zee
- 4 in een gondel
met vondel mee

Hans Vandevoorde sprak naar aanleiding van deze bundel van Mysjkins “literaire vampirisme”: de auteur “zuigt aan de keel van andere auteurs” [Vandevoorde 1990] en knutselt met het opgezogen bloed nieuwe teksten in elkaar. Van Ostajien is een van de ‘slachtoffers’ die Mysjkin levenskracht blijkt te kunnen geven. In het volgende gedicht herschikt de dichter Van Ostajiens ‘Onbewuste Avond’ [II:131] tot ‘Avondlik Onbewuste’ [Mysjkin 1990:104]:

0.21

in de kom van deze stilte
zonder verleden kraakte dingesseloten en vervreemd een kleine
rust voorbij . Van 't gipsen beeld dat tans in de schaduw
staat laait zo hartstochtelik een vlam . Zo eenzaam is niet
één van ons en roerloos loom de lucht

(Avondlik Onbewuste)

Alle woorden komen uit het oorspronkelijke gedicht, maar ze zijn hier in een nieuwe configuratie samengebracht. Het effect is bijzonder: aan de ene kant herkent de Van Ostajienlezer meteen een aantal typische formuleringen (“in de kom van deze stilte”, “laait zo hartstochtelik”...) en ik kan me goed voorstellen dat niet-doorwinterde Van Ostajienlezers zelfs even het gevoel krijgen dat ze

1066

met het 'echte' gedicht te maken hebben. Mysjkins vernuftige manipulatie haalt natuurlijk ook het jarenlang gecultiveerde dogma van de organische groei van het gedicht onderuit. Van Ostaijen, en zovelen na hem, ging uit van een noodzakelijke vorm (cf. 2.2.1, 2.3 & 2.5) die het gedicht, als een rechtstreeks gevolg van de lyrische premissen van waaruit de dichter vertrok bij het componeren, zou aannemen. Mysjkin 'bewijst' hier dat met quasi hetzelfde taal materiaal ook een heel ander gedicht gevormd kan worden dat er even 'organisch' uitziet. Elders doet hij hetzelfde nog eens over met 'Polderlandse Arkadia' [II:228]:

0.13

op zijn lippen

uw-Amarillis-schone naam , met een luit in het hart . De
klanken wuiven licht zo wuiven ook de beukeblāren naar mee
kraplakken bloemen . terracotta bloempotten . over het bij
vlekken zongelengde dak

(Arkadies Polderland)

In Mysjkins derde bundel *Verlangen, explosie* [Blind geheugen, inskripties] (1994) lijken de zorgvuldige constructies, zoals de titel al aangeeft, geëxplodeerd. De taal wordt uitermate fysiek aangevoeld en uiteindelijk zelfs gelijkgesteld aan het lichaam. De explosie spaart dat lichaam echter evenmin. "Als reactie op deze erotiek van de versplintering wordt gezocht naar samenhang via de herinnering. Maar het lichaam kan niet meer samengeraapt worden. Dit vindt zijn equivalent in de groeiende (typografische) fragmentering van de verzen. De woorden worden uiteengerukt als lichaamsdelen." [Vandevoorde 1996:2]

1.4.

in de huid van mijn taal , of: mijn talige huid,
in mijn tong , snijdt zich — met intervallen,
de woorden van het verlangen , van gedicht tot
gedicht : het geweld, in de stilte en het donker,
de openingen, de scheuren : de gapingen in, het ge-
heugen , en: de kloven tussen de woorden , of:
de reten in de woorden , mijn huidige taal — de
slij — ting, van het speeksel , een gekloof-
de huid , en het bloed : of slijm, bot en haar

Hoofdstuk 7 | 1985-1995 – een postmoderne pol

“De partituur primeert boven de uitvoering,” schreef Hans Vandevoorde naar aanleiding van de tweede Mysjkinbundel. [Vandevoorde 1990] Waar de afwijkende typografie van *Bezette Stad* door Van Ostaijen nog gezien was als afschaduwing (partituur) van het eigenlijke gedicht (de virtuele uitvoering) gaat het Mysjkin dus exclusief om deze lichaamspartituur. En waar Adriaan de Roover nog aan “woordschurft” had geleden (cf. 5.4) en de woorden als het ware uit de poriën van de dichter waren gevloeid in een ware celebratie van de taal en de vrijheid, probeert Mysjkin vruchteloos om via de taal het lichaam alsnog enigszins ‘heel’ te laten zijn.

Veel meer nog dan de andere in deze paragraaf besproken dichters bevindt Mysjkin zich in de marge van het literaire bestel. Het is een plaats die hij tegelijk koestert en veracht. De verachting blijkt onder meer uit de vele ingezonden brieven en stukken van hem in kranten en tijdschriften waarin hij zijn beklag doet over de hem geweigerde werkbeurzen of andere vormen van overheidssteun. Achterin zijn tweede bundel vermeldt hij dat hij, ondanks studies aan de Brusselse filmschool en de Gentse universiteit, jarenlang afhankelijk was van het bestaansminimum en nadien “als ‘ongeschoold’ arbeider” in een wolkammerij werkte. [Mysjkin 1990:117] Het cultiveren van de marge blijkt dan weer uit de welhaast wellustige manier waarop hij in zijn debuut acht bladzijden afwijzingsbrieven van uitgevers opneemt. Die afwijzingen had hij overigens verwacht. Zijn pogingen bij deze dertig uitgeverijen beschouwde hij als een “experiment” [Mysjkin 1985:viii]; hij was op zoek naar het antwoord op een vraag van Daniël Robberechts: “Bestaan er vooruitzichten dat teksten die tot schrijftuur/lektuur behoren nog gepubliceerd raken door industriële uitgeversbedrijven?” [idem:i] Het antwoord was negatief. Robberechts zelf raakte pas uitgegeven toen hij zelfmoord had gepleegd, Mysjkins werk verscheen bij de bibliofiele uitgever Grijm (ook thuishaven van Willy Roggeman) en het Gentse Poëziecentrum. In één van de in zijn tweede bundel opgenomen brieven aan Pol Hoste schrijft Mysjkin: “Vandaag wordt *Bezette Stad* nog wel (fotografisch) hérdrukt, maar niet meer gédrukt.” [Mysjkin 1990:110] De afkeer van experimentele dichtkunst bij grote uitgevers is onmiskenbaar, maar waar andere auteurs zich hierdoor zouden laten ontmoedigen of zouden beginnen twijfelen aan hun talent, beschouwt Mysjkin dit eenvoudigweg als het lot van elke ware avant-gardeschrijver. En ook in dat opzicht voelt hij zich met Van Ostaijen verbonden, want in de slotzin van zijn voorbeschouwing bij de *Bezette Stad*-vertaling vermeldt hij dat Van Ostaijen van zijn intussen legendarische bundel slechts zeven exemplaren had verkocht. [Mysjkin 1995:12] Dat klopt weliswaar niet helemaal,⁶⁴ maar het kan elke experimentele schrijver alvast opnieuw de illusie geven dat het ook hem later kan vergaan als Van Ostaijen: miskend tijdens het eigen leven en gevierd daarna.

§ 7.2

De competentie van een performer. Van Ostajen en de publiekstrijd van Lanoye en Joos

Vervelende dichter, publiek stropijlt lemonsquash [IV:159]

Zoals men ziet is deze zuivere lyriek niet minder een zeer praktische poëzie. Ik maak daarop attent dat zij voor reklamedoeleinden zeer goed verwendbaar is.
[IV:353]

Dat de menselijke waarneming en de verwoording daarvan bepaald problematisch zijn, was uiteraard geen ontdekking van de poststructuralistische dichters. Voor een niet onbelangrijk deel van de door het nieuw-realisme geïntrigeerde dichters was dit al jaren een vast onderwerp. Hun houding was echter veelal totaal anders; in plaats van de kloof tussen taal en werkelijkheid bewust (en soms zelfs: wellustig) te thematiseren en formaliseren, probeerden zij vaak een soort van vergelijk uit te werken. Gust Gils, bijvoorbeeld, daagt op zijn manier doorlopend de wetten van taal en waarneming uit, maar ondanks alle groteske en contraire elementen in zijn werk (hij aanvaardt de realiteit nooit voetstoots) spreken er vaak grote dosissen 'gezond verstand' en pragmatisme uit zijn gedichten. In 'De konfrontasie' uit zijn bundel *Onzachte landing* laat hij de realiteit en de waarneming ervan botsen, maar zijn verslag daarvan is uitermate helder. In de tweede en derde strofe vertelt de ik over het experiment in kwestie.

Gust Gils (3):
proto-
performer?

in mijn eentje tuis
daag ik als volgt mijn spiegelbeeld uit:
zodra ik me omdraai is er niemand
om jou waar te nemen dus
besta jij niet meer.

ik voeg de daad bij het woord
maar doe meteen weer rechtsomkeer
en merk dan mijn vergissing
als ik aankijk tegen de weerspiegeling
van mijn eigen achterhoofd.
[Gils 1979:9]

Strikt genomen levert deze proef natuurlijk geen bewijs; aangezien hij zijn eigen achterhoofd blijkt te kunnen zien, zijn er ogen in het spel en dus is er toch een waarnemer. Gils' punt is echter duidelijk: ondanks onze hardnekkige neiging tot solipsisme bestaat de realiteit ook los van ons en onze taal. De dingen hebben onze ogen en woorden niet nodig om te zijn. Ook in andere gedichten in deze bundel wordt vruchteloos geprobeerd om de realiteit te verschalken. In 'Spooktrein', bijvoorbeeld, wil een geest gratis de trein nemen, wat mislukt

Hoofdstuk 7 | 1985-1995 – een postmoderne pol

aangezien de seconde waarin het voertuig zou vertrekken nooit aanbreekt (het gevolg van een verzekering die de spoorwegmaatschappij heeft “tegen okkul-te oplichterij” [idem:16]). Er vindt dus wel een transgressie van de gangbare werkelijkheid plaats, maar die leidt niet tot een weerlegging van de al even gangbare logica (het bestaan van een geest wordt gecounterd door het bestaan van deze soort verzekering). Uit het titelgedicht van de afdeling waarin deze gedichten staan, zou je zelfs kunnen afleiden dat juist die vreemde, soms zelfs irrealistische elementen het ‘eigenlijke’ bestaan bevestigen.

‘Traumaturg’

ik verkie
de konkrete verschrikking
van het zogenaamd fictieve

boven de denkbeeldigheid
van een zogenaamd
naar het leven optekenen
[idem:41]

Dat is dus de taak van de dichter: hij is een traumaturg, een bouwer van trauma's. Volgens Gils bezitten die psychische letsels een helende werking. In dat opzicht is de dichter dus ook een *dramaturg*: juist door het gruwelijke, ontluisterende, traumatiserende effect van de tekst ontstaat er een soort van katharsis. Dat trauma kan echter niet opgewekt worden door een strikt mimetische aanpak (die is immers “denkbeeldig”, in wezen onmogelijk), maar door “de konkrete verschrikking / van het zogenaamd fictieve”. Het is één van die vele paradoxen in de wereld van Gust Gils: het fictieve is concreter, ‘reëler’ dan het (schijnbaar) natuur- en levensgetrouwe. Juist de omweg van het zogenaamd fictieve maakt het mogelijk iets over de realiteit te zeggen. Die mogelijkheid blijft voor Gils dus altijd nog bestaan. De kloof tussen taal en wereld is in zijn universum niet compleet. Dat blijkt ook uit het gedicht ‘De echtheid’ waarin hij de semantische inflatie en het onecht woordgebruik hekelt (“wij noemen elkaar dan / echte heer of mevrouw / of echte vriend of geliefde / en ondertekenen een brief / met echte groeten”), maar niet de mogelijkheid tot verbale betekenisoverdracht an sich (“zonder nog een vaag idee / wat we met dat echte bedoelen”). [idem:70] Voor de singer-songwriter en performer die Gils vanaf de jaren zeventig was geweest, stond communicatie altijd centraal. Hij wou de kloof met het publiek verkleinen (cf. 6.2), maar het was ook voor hem duidelijk dat dit een schier onmogelijke onderneming was. Er zit veel ruis in de intermenselijke communicatie en zelfs het live voordragen van je werk kan die niet wegnemen. Misschien is het besef van de opperste relativiteit van deze vorm van communicatie nog wel het sterkst voelbaar bij precies die gelegenheden waarop een dichter probeert een voor hem onbekende en anonieme massa te bereiken. Op een Nacht van de Poëzie in Amsterdam in 1975 beet Gils op een bepaald moment uit pure frustratie in zijn microfoon [Vandenbroucke 1996:6] en dit gaf later aanleiding tot een gedicht hierover. Dit zijn de slotstrofen: “en sanderendaags / wat kan die pers toch overdrijven

/ zulke koppen in de krant: / DICHTER / BIJT / PUBLIEK // was het maar waar. / was hij maar dichter bij 't publiek / de dichter." ['Nacht van de poëzie', Gils 1977:16] De metaforische handeling werd in de media letterlijk geïnterpreteerd, waarop Gils zelf de ambivalentie van deze formulering uitbuit (dichter bijt – dichter bij het) en eens te meer de kloof tussen dichter en publiek moet constateren: zelfs deze 'actie' heeft hem niet dichter bij zijn publiek gebracht. Los van de gemeenplaatsen over 'de onmogelijkheid van communicatie' heeft deze kloof in het geval van de dichtkunst heel specifiek te maken met de manier van taalgebruik in dit genre. De betekenisoverdracht verloopt – ook bij Gils (cf. 6.2) – niet noodzakelijk via de directe semantische betekenis van de woorden en dus vergt het aanvoelen, inleving en aanleg van de lezer/luisteraar om enige zin te kunnen toekennen aan een gedicht. Ook in Gils' bundel *Zanger met zuurstofmasker* (1988) komt dit thema aan bod. Alleen de titel al: de dichter is dan misschien wel een zanger, het zuurstofmasker dat hij draagt (om zich te beschermen tegen de ongezonde buitenwereld? om zelf leven te zuigen uit wat hij zegt en zingt?) zal zijn boodschap er zeker niet duidelijker verstaanbaar op maken. Blijkbaar heeft de dichter dus vooral zélf de neiging om het (al dan niet gewild) moeilijk te maken. De houding van Gils in dezen is niet helemaal duidelijk: hij beseft het probleem, maar lijkt anderzijds toch niet overtuigd van de mogelijkheid er iets aan te kunnen verhelpen. Het gedicht 'De bellen van de belletrie' in deze bundel kan dan ook zowel droogconstaterend als ironisch-hekelend gelezen worden:

de belletrie u merkt het zelf
is een fiets met nul versnellingen
maar met wel drieënzeventig
bellen, en o help

wanneer die met z'n rinkelende
drieënzeventig tegelijk
beginnen te krijzen
van nietes welles nietes welles
worden topskores bereikt
op de schaal der desibels.

gezien geluidshinder van zulk kaliber
is het zoals u zonder meer
begrijpt niet doenbaar om dit vehikel
vrij toegang te verlenen
tot de rangen van het normaal
geijkt verkeer.

vandaar
verkiest vanouds de belletrie
te fietsen
in de stratosfeer
[Gils 1988:94]

Hoofdstuk 7 | 1985-1995 – een postmoderne pol

Dat is dus de belletrie/poëzie: in het gewone leven kom je er nergens mee (het is een fiets zonder versnellingen) maar ze zorgt wel voor veel tamtam (toeters en maar liefst drieënzeventig bellen). Geen wonder dat ze wordt uitgesloten uit de dagelijkse omgang: veel te vermoeiend, veel te onduidelijk. Het gevolg van deze uitsluiting is dat de poëzie/belletrie zich verder en verder van het gewone leven afkeerde en zich terugtrok in een metafysisch reservaat (de stratosfeer).¹ Gils pleit zichzelf niet vrij van deze praktijken. Aangezien hij in de beginregel van het slotgedicht van deze bundel schrijft “u merkt het zelf” kun je veronderstellen dat hij ook de voorgaande gedichten aan deze kwaal vond lijden. Veel geblaas, maar weinig wol. Het “nietes welles nietes welles” uit de volgende strofe suggereert dan weer dat hij het niet enkel op de gedichten gemunt heeft, maar nog veel algemener op het eindeloze gekakel, gejerimieer en geredetwist in de literaire wereld. Ook dat aspect bemoeilijkt dus de communicatie met het publiek; wat heeft dat immers te maken met de aanslepende poëtische conflicten en andere burenruzies?

De ironie van de literaire geschiedenis wil dat juist de meest kakelende en meningenspuierende auteur uit de Vlaamse literatuur in de jaren tachtig en negentig zou proberen om de kloof te overbruggen. Door als een beginnende popgroep en tot uitspuutens toe op te treden, door het woord bijna fysiek voelbaar te maken bij het publiek en vooral door zich niet in de metafysische stratosfeer te verliezen maar door precies door de drukste dorpsstraten te fietsen, zou hij zich ontwikkelen van de eerste literaire *doe-het-zelf-punk* tot de beroemde en beruchte hoofdaandeelhouder van zijn eigen N.V. Lanoye.

Lanoye:
een dichter
is een
attractie-
nummer

De aanwezigheid van Tom Lanoye (°1958) in dit werk lijkt op het eerste gezicht misschien vreemd. Zijn erg persoonlijke, romantische, sterk belijdende en vormelijk veeleer traditionele poëzie staat in vele opzichten diametraal tegenover die van de geontindividualiseerde Van Ostaijen voor wie het autonome gedicht vooral geen ik-belijdenis mocht zijn. En toch vindt ook Lanoye dat hij veel gemeen heeft met Van Ostaijen. Ook hij heeft op een strategisch gekozen moment het icoon Van Ostaijen ingezet om zijn eigen literaire strijd te legitimeren. Behalve enkele politieke en persoonlijke overeenkomsten waarop hij pas later zou wijzen (cf. 8), is er immers één aspect dat Lanoye al heel vroeg rechtstreeks met Van Ostaijen verbond: ook hij zag de dichter als een performer. Van Ostaijen maakte die vergelijking in zijn ‘Open brief aan Jos. Leonard’. ‘Open brief’ is hier eigenlijk een eufemisme voor *self-defence*. Leonard had beweerd dat Van Ostaijen zijn eigen poëtische wetten had geschonden door in *Bezette Stad* grafische (beeldende) elementen op te nemen (cf. 2.2.2.2). Van Ostaijen zag zich verplicht zijn vriend Leonard te wijzen op een misverstand: inderdaad, hij vond dat de poëzie enkel met poëtische middelen gemaakt kon worden, maar *Bezette Stad* was niet zomaar poëzie. Het was in eerste instantie een “boek”. En daarvoor gelden andere wetten: “Het boek staat in verhouding tot de poëzie als de geschreven partituur tot de instrumentale uitvoering.” [IV:155] Het ideaal was een gesproken uitvoering, een *opvoering* dus, van *Bezette Stad*;² de typografische eigenaardigheden dienden als regie-aanwijzing: daar roepen, daar fluisteren. Althans, in theorie. Als dat echt de enige bedoeling was geweest van zijn ritmische typografie, dan had Van Ostaijen zijn boek best gewoon in zwart-wit kunnen laten afdrucken. Dat deed hij echter niet. En hoe

bij een opvoering *accolades* moeten worden uitgesproken, vertelde hij er in zijn 'Open brief' ook niet bij. Feit blijft: voor Van Ostaijen was het boek secundair. En hier ligt een eerste vergelijkingspunt met Lanoye.

"Er is in de westerse geschiedenis een suprematie van het geschreven woord ontstaan, waarbij het gesproken woord zelfs verdacht werd. Die scheiding is oneigenlijk," aldus Lanoye [in Heene 1999] en met die stelling was hij in goed gezelschap. Ook Van Ostaijen had immers gewezen op het primaat van het orale aspect: "Poëzie is enkel het gesproken woord. Een gedicht is slechts denkbaar in zijn realisering: te worden gezegd. Of beter: zich te zeggen." [IV:155] De ontwikkeling van Lanoye kan gelezen worden als een eigenzinnige interpretatie van deze stelling. Niet dat het Lanoye zozeer te doen was om het extatische woord dat enkel in zijn hoorbaarheid geuit kan worden, maar ook hij probeert om met het woord een publiek rechtstreeks te raken en te verrassen. Hij beschouwde dan ook zijn zesdelige en grotendeels berijmde Shakespeare-bewerking *Ten Oorlog* als poëzie: het woord lag niet alleen verborgen in de gecapitonneerde binnenwanden van luxueuze boekdelen, het werd avond na avond voor een publiek uitgesproken. En wat dat betreft lanceerde Van Ostaijen in de vermelde 'Open brief' een idee dat Lanoye zeker aangesproken heeft: "denk eens na over deze cabaret-idee. Welke economie! geen boeken meer. De dichters dragen hun oeuvre voor in het cabaret. Luisteren is natuurlijk vrijheid. Niet noodzakelijk het gedicht in ekstense te genieten. Roken niet verboden. Vervelende dichters, publiek stropijlt lemonsquash. Of lezen dagblad: Landru belangwekkender. Boeken: een libretto-brosjuurtje voor de mensen die het per se willen hebben." [IV:159] Het kon een beschrijving zijn van de *do it yourself*-optredens van de jonge Lanoye. Samen met James Bordello treedt hij op als 'De Twee Laatste Grote Poëtische Beloften Van Net Voor De Derde Wereldoorlog'. Na een tijdje bespelen ze grote(re) zalen en podia, maar in het begin inderdaad voornamelijk plaatsen waar het publiek vooral voor de drank was gekomen. Dat vormde wellicht ook een deel van de uitdaging voor Lanoye. Het is altijd al zijn bedoeling geweest om de literatuur van haar saaie imago te ontdoen en er een act van te maken die kan concurreren met een muziekoptreden. Dat lukte uiteraard het beste met grappen, grollen en *vuile praat* – wat bij Lanoye veelal op hetzelfde neerkomt: "Die tampons, zegt ze preuts / tegen mij, dat is een vuiligheid! / Alsof er een muis is ingesprongen / die nog met haar staart bengelt. / Je voelt je vrij, zegt die vrouw / in dat reclamefilmpje. Ik / zou me net een trek-bom voelen." [Lanoye 1984a:14] Veel poëtische densiteit valt hier niet te bespeuren, maar dat was ook niet de bedoeling. Een tekst die live gebracht wordt, moet meteen aanslaan. De literatuur als Literatuur achtte Lanoye daarvoor toen totaal ongeschikt. Het enige wat je daarmee kon doen op een podium was ze belachelijk maken. En dat deed hij dan ook, op een manier die er tegelijk ook een pleidooi pro domo van maakte.

'Je kan er niet eens close-reading op toepassen'

Jaaaaa, zegt hij, die gedichten van jou
zijn niet mis: gevat, niet zonder
inhoud, een frisse vorm. Maar, no
hard feelings hoop ik, échte poëzie

Hoofdstuk 7 | 1985-1995 – een postmoderne pol

is nog wat anders. Neem nu Hugues C. Pernath
 b.v., dat is pas een dichter. Je leest zijn
 tekst een twaalfde keer, en je weet nog
 niet alles wat er staat. De ontstellende diepte
 van zo'n man. En bovendien
 is hij al dood.
 [idem:25]

Dit soort teksten stond in zijn eigen-beheerdebuut *Maar nog zo goed als nieuw* (1980) en werd – “libretto-brosjuurtje voor de mensen die het per se willen hebben” [IV:159] – na afloop van de optredens verkocht. Heel ‘close’ moet je inderdaad niet kijken; gewoon omdraaien volstaat. En dan verschijnt in een notendop de poëtica van Lanoye: levend, meteen duidelijk en niet-moeilijk-doen-om-moeilijk-te-doen. Dat auteurs goede redenen konden hebben om *afwijkende* en dus moeilijke(re) teksten te schrijven, daar leek hij niet echt van overtuigd te kunnen worden. Die indruk werd nog versterkt door de keuze van de onderwerpen voor zijn literaire polemieken in deze periode. Zijn slachtoffers – Hedwig Speliers, Claude van den Berge, Hugo Bousset... – behoorden immers tot wat ik gemakshalve het kamp der *moeilijke jongens* zal noemen. Toch lag het allemaal iets genuanceerder. Een interessante case in dit verband is Lanoyes tekst over Roland Jooris. Het begin belooft een totale afrekening: “Wees op je hoede voor dichters die je proberen te overtuigen van het overdonderend belang van ‘het wit tussen en rond hun versregels’, want meestal hebben ze gelijk; wat ze wit lieten is overtuigender dan wat ze hebben geschreven.” [Lanoye 1983:30] Op het eind blijkt hij echter veel genuanceerder: “Ik zit met de gedichten van Roland Jooris verveeld. Ik erken dat ze stuk voor stuk voorbeelden zijn van een sterke en compacte taalplastiek, maar erger me aan hun steriliteit en emotieloze verstarring. Jooris’ poëzie mist leven, warmte, avontuur, onberekenbaarheid, risico en charme.” [idem:48] Het spreekt voor zich dat die laatste opsomming eens te meer de eigenschappen bevat die Lanoye graag aantreft in een kunstwerk. Meer dan in de doorde weekse Vlaamse poëziebundel ziet hij ze verenigd in een bastaardgenre waar in artistieke middens eerder op wordt neergekeken: het circus. Zijn eerste bundel bij een grotere uitgeverij, *In de piste*, is helemaal als een circusvoorstelling opgebouwd: entrée des artistes, dressuur, smartlappen, uitheemse dansen, waagstukken, krachtpatserij... alle afdelingen zijn gemodelleerd naar een echte opvoering. Een aantal gedichten – waaronder het intussen klassieke en vaak gebloemleesde ‘Gent-Wevelgem’ – waren vaste successen tijdens live-optredens. In het wat stijvere, literaire milieu deden die optredens zijn reputatie echter geen goed. Een echte schrijver schrijft, meer niet. Lanoye wil echter schrijven én optreden, literatuur én theater. En hij wil ook in beide milieus serieus worden genomen. En dus schreef hij een erg theatraal maar tot de literatuurminnaars gericht ‘Pleidooi van een performer’. De kern van zijn verhaal was eenvoudig: literatuur is meer dan de naakte tekst alleen. Boeken worden als objecten gemaakt en verkocht, met een hele bibliofiele industrie eromheen. Niemand die daarover valt. “Paul van Ostaijen schreef *De Feesten van Angst en Pijn* en *Bezette Stad*... Als alleen de tekst van deze meesterwerken belangrijk is, waarom moet hij dan ondersteund worden door een zo opzichtige typografie? Of is wat Van Ostaijen schreef geen poëzie?” [Lanoye

1992a:114] Neen, dat laatste zou niemand halverwege de jaren tachtig nog hebben durven beweren. En zo zien we dat Van Ostaijen, voor de zoveelste keer in dit verhaal, als gezagsargument naar voren wordt geschoven. ‘Als Van Ostaijen extra-tekstuele elementen mag gebruiken, dan mag ik dat ook.’ Nu is er natuurlijk een groot verschil tussen een typografisch uitzonderlijk boek en een theateraal optreden. Het is dan ook vreemd dat Lanoye in deze context geen gebruik maakt van het kritisch werk van Van Ostaijen. Dat had hem nog een aantal aardige citaten kunnen opleveren. Volstrekt passend in zijn eigen circusuniversum had Lanoye Van Ostaijen kunnen laten opdraven als dichter-goochelaar. Daarover deed hij in ‘Modernistische dichters’ immers enkele uitspraken die in een pleidooi van een performer niet hadden misstaan.

Een dichter is als een goochelaar een attractienummer [...] Ik zeg: het publiek is vermoeid. Met recht en reden. Wanneer gemeld wordt: nr. 7, dichter Zoënzo zal gedichten voordragen, geeuwt het publiek. Dat is onfatsoenlik, maar begrijpelijk. Aan deze dichter Zoënzo nù zijn best te doen het publiek weer te interesseren. Net zoals het publiek reeds vele goochelaars heeft gezien. Maar de goeie goochelaar heeft liefde voor zijn vak; hij wil het diskrediet dat er op drukt wegnemen. Hij vindt nieuwe goocheltoeren, – niet dat eeuwige hoen onder een cylinder – zodat het publiek, weer geïnteresseerd, roept: hei je van je leven! – De goochelaar-dichter maakt een buiging en verdwijnt.” [IV:163]

Bij Van Ostaijen had deze uitspraak uiteraard ook nog andere implicaties (cf. 2.3), maar die had Lanoye gemakkelijk kunnen negeren. De parallellen met zijn situatie liggen voor de hand: ook Lanoye weet zich in eerste instantie geconfronteerd met een weinig enthousiast, soms zelfs literatuurvijandig publiek; het is zijn opdracht – uit liefde voor zijn vak – om die mensen toch te verrassen. Los van het feit dat hij gewoon gràag optreedt en er goed geld mee kan verdienen, schuilt er in hem ook heel duidelijk een zendeling die mensen wil bekeren en negatieve vooroordelen wil wegnemen. Vandaar ook dat hij niet zo van – om het eufemistisch uit te drukken – minder publieksvriendelijke kunst houdt: “ik vind wel dat literatuur moet streven naar het grootst mogelijke publiek,” stelde hij ooit in een interview. [in Van Bastelaere 1993a:24] Niet het publiek wegjagen, maar het aanzuigen. De beste manier om dat te doen is: verrassen. In zijn volgende bundel, *Hanestaart*, stond een gedicht dat weer geen close-reading verdraagt, maar dat precies weergeeft hoe Lanoye dat ziet. Het heet dan ook ‘Programma’:

Weet ik veel hoe poëzie eruit
moet zien. Niet dat statische,
dat uniforme. Daar hou ik niet
zo van. Dezelfde toon herhaald
tot in den treure, en dat dan
‘vormvastheid’ noemen, of ‘een
eigen stem’, dat soort gelul.
Nee, daar hou ik niet zo van.

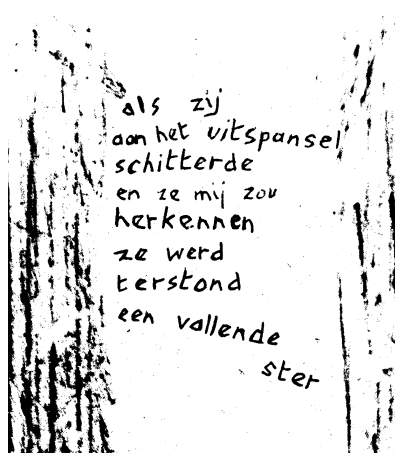
Hoofdstuk 7 | 1985-1995 – een postmoderne pol

Geef mij maar het favoriete
snoepgoed uit mijn jeugd. De
toverbal. Je zuigt en zuigt
maar, telkens komen er andere
kleuren te voorschijn en voor
je 't weet, heb je helemaal
niets meer. Dát is het, vind
ik. Zoiets. Ongeveer.
[Lanoye 1990:39]

Believe zijn poëtica zit hier ook Lanoyes levensvisie tout court in: er is niets, en er zal ook later niets zijn. Maar intussen moeten we het wel spannend houden.

Joos & T'Hoofst: de feesten van gal en spleen

Lanoye was niet de enige auteur die in de jaren tachtig naam maakte als performer. Ook Johan Joos (°1957) werd bekend als podiumbeest. Een anonieme beschrijving van zijn act wekt overigens het vermoeden dat de klemtoon zelfs vooral op 'beest' moet liggen. "De krijs-seances op het podium van Johan Joos zijn misschien te omschrijven als de met spasmen beleden hysterie van een door de schim van Antonin Artaud gekwelde geest. Zijn poëzie is, ten gehore zowel solipsistisch als surrealistisch met de dwangbuis als verbindende factor". [LiteRom 1998] Het voor de hand liggende bezwaar bij dit soort expressievormen is dat de performance best wel aangrijpend of interessant kan zijn, maar dat het zo goed als onmogelijk is om dezelfde kracht te laten opstijgen vanuit het simpele boekblad. Dat was bij Joos niet anders. Na het relatief conventionele Gedichten (1982) zocht en vond hij voor Steilte (1986) een oplossing in een boekverzorging en layout die het midden houden tussen door punks aangebracht graffiti en Van Ostaijens De Feesten van Angst en Pijn.



Net zoals de woorden tijdens het optreden rechtstreeks uit de gal lijken te komen, zo zijn ze hier op het papier gegooid. Van ritmische typografie in de Van Ostaijaanse betekenis is er uiteraard geen sprake, maar behalve een handvol kenners heeft nauwelijks iemand Van Ostaijens Berlijnse bundels ook echt op de door hem bedoelde manier gelezen. Conform de romantische visie van de meeste poëzielezers wordt in de felle kleuren en hoofdletters vooral de directe expressie van een mens in de hoogste zielennoed gezien. Of die nood bij Joos groot was is me onbekend, maar zijn teksten wekken alvast wel die indruk. "Ik ben geen woorddrongen dichter / Ik snijd me altijd aan papier," staat op de achterflap gedrukt, en dat vat zijn poëtica mooi samen. Literatuur is geen spel met woorden, maar met je leven. Het is gevaarlijk, dreigend en verontrustend.

In dat opzicht kan Joos vergeleken worden met Jotie T'Hooft (1956-1977): existentiële crisis, geflirt met de dood, en gedichten met een hoog belijdeniskarakter kenmerken ook zijn werk. Ook T'Hooft – samen met Van Ostaijen misschien wel de enige "James Dean van de Vlaamse letteren" aldus Tom Lanoye [Lanoye 2001:42] – had zich overigens verwant gevoeld met Van Ostaijen. Dat beweerde niet alleen zijn schoonvader, Julien Weverbergh, tijdens een televisiedocumentaire over hem (*Canvas*, 2 maart 1999), het blijkt ook uit flarden van zijn *Verzamelde gedichten*. Er zijn oppervlakkige echo's (het parlandodecadentisme uit Van Ostaijens vroege gedichten in 'Marine': "Is er iets bedroefder dan de lege bordelen / aan de oeverloze havenzijde" [T'Hooft 1981:227]) en weinig betekenisvolle blijken van verwantschap (een gedeelde voorliefde voor eenvoudige dichtvormen, zoals in T'Hoofts 'Kinderliedje / Aftelrijmpje' [idem:185]). Een intrigerender Van Ostaijenallusie is te vinden in 'Morte d'Arthur'. Het is een zoete dood die de vorst omarmd lijkt te hebben, al is het niet al lieflijkheid, zo blijkt:

Die al zo lang gestorven zijn
staan weer in een kring
rond zijn bed. Liefde
en verraad
zijn één stil licht, dat hem beschijnt.

Dag lichaam in de avond, dag
gekroond hoofd dat zich al opent.
[idem:149]

Waar Van Ostaijens Marc 's morgens de zwijgende en levenloze dingen groet, wordt het al even levenloze lichaam van de overleden koning hier gegroet door de geesten van zij die hem in de dood zijn voorgegaan. "Liefde / en verraad" zijn hier verenigd, letterlijk en figuurlijk. In de dood verliezen deze uitersten hun betekenis, al is Arthurs dood natuurlijk wél het gevolg van verraad. Dat het gekroonde hoofd "zich al opent" geeft aan dat zijn geest het lichaam verlaat, alle aardse tegenstellingen achter zich latend. Dat was een staat van zijn waarnaar T'Hooft zelf wellicht ook hardnekkig heeft verlangd. Net als Van Ostaijen in *De Feesten van Angst en Pijn* schrijft hij over ik-verlies en over de totale leegte die hem blijkbaar ook als dichter was overvallen. In de

Hoofdstuk 7 | 1985-1995 – een postmoderne pol

slotstrofe van ‘Ik heb geen woorden meer’ kleedt hij zich helemaal uit – naar analogie met de dichter die begon met zijn “faljet te geven” en helemaal “bloom” wilde zijn. [‘Vers 6’, I:232] T’Hooft gaat echter nog een stap verder. Van Ostaijen kon “geen postzegels meer verzamelen” en “geen wijsheid”; hij kon “niets meer”. [I:231] Het ‘niet meer kunnen’ wordt bij T’Hooft echter een ‘niet meer hebben’ en, uiteindelijk, een ‘niet meer zijn’:

Dit gedicht: zelfmoord,
bestaande uit: ik, ik heb geen ogen meer
ik heb geen oren meer
ik heb geen handen meer
ik heb geen woorden meer, ik,
ik ben niet meer.
[T’Hooft 1981:208]

T’Hooft kleedt zich uit, met lichaamsdelen en spraakvermogen en al. Waar Van Ostaijen zichzelf wou verliezen om daarna voort te kunnen leven (“bloom zijn / en beginnen”), maken we hier de totale destructie van het zelf mee. De relatief vele gedichten die T’Hooft hierna nog schreef, geven aan dat het met dat ontbreken van de woorden vooralsnog meeviel, maar uiteindelijk maakte hij die vele woorden over de dood toch zelf waar.

Kraplak karmijnen landschap
boven vw roden purperen bomen
barstte het licht
door kobalten ijle wolkenbalken
toen ik langs betonnen wegen liep
in het jachteloze Jabbek
pas echt verblind
door stukken geklad van Permeke

De stijl van Joos’ gedichten doet erg expressionistisch aan. Apocalyptiek en verhevigde gevoelens zijn nooit intenser uitgedrukt dan in die stroming. In het hierboven afgebeelde gedicht worden die gevoelens opgewekt door de zeer expressieve kleuren (kraplak, karmijn, roden, purperen, kobalt) en de beschrijving van de lichtflits. Verder lijkt het vooral een kruising tussen, opnieuw, *De Feesten van Angst en Pijn* (de alliteratie in het begin, de ellips in de

syntaxis van het eerste vers) en een anekdotisch nieuw-realistisch gedicht (uiteindelijk betreft het een wandeling in “het jachteloze Jabbeke”). De vermelding van Permeke versterkt de associatie met het expressionisme uiteraard nog. Joos’ volgende bundel, *Stil de graine jaune*, was opnieuw regulier vormgegeven. De hyperbolisch gemetaforiseerde verzen verliezen daardoor elke dreiging, maar krijgen er wel een sardonische bijklank door: “zo bereikte mij je eerste brief net vóór / mijn hersenpakket door de schedel zou / barsten als een bloedspuwende raket // wat kan ik zeggen, behalve dat / jouw artefact meer kruit bevat / dan het complete Warschau-pact.” [Joos 1989:39] Even later viel de muur in Berlijn en was ook die slotvergelijking verworpen tot literatuur.

In het voorjaar van 1992 dook Van Ostajen plots in een heel andere context op. In Antwerpen werd het programma van het cultuurfestival Antwerpen 93 – *Culturele Hoofdstad van Europa* voorgesteld. Het gros van de Vlaamse schrijvers reageerde ontstemd: het literaire luik werd geleid door een filosoof (Bart Verschaffel) en die had samen met een handvol leden van een werkgroep besloten dat er tijdens het cultuurjaar 1993 geen grote literaire publieksspektakels zouden worden opgevoerd. Immers, zo stond in een brochure, “de grondvorm van het intellectuele bedrijf [is] niet het literaire spektakel [...] maar het bedachtzaam lezen en schrijven.” [geciteerd in Lanoye 1992b:192] Tom Lanoye was bijzonder ontstemd; als de literaire spektakelman bij uitstek voelde hij zich door deze uitspraak uiteraard geïrriteerd. Dat was echter niet de kern van zijn kritiek: hij vond dat men – met de ogen van heel cultuurminnend Europa op Antwerpen gericht – een veel actievere publiekswervende politiek moest voeren; dus géén cahiers uitgeven met essays over postmoderne dieren, maar de Vlaamse literatuur centraal stellen. Waarom geen groot project over “het expressionisme in de Vlaamse letterkunde van Paul van Ostajen over Gaston Burssens tot Kurt Köhler”? [idem:194-195] Van dat voorstel keken zelfs notoire Lanoye-haters op. Inderdaad, waarom geen aandacht voor al die grote dichters? (Gemakshalve rekende men Köhler ook bij de dichters; niemand, behalve die anti-intellectualistische Lanoye, had ooit van Köhler gehoord...) Lanoyes oprisping in *Humo* klonk velen in eerste instantie wat teveel als een pleidooi pro domo in de oren (‘geef mij dat geld maar, ik maak er wel een spektakel van’), maar toen bleek dat het hem niet om zijn eigen kuif, maar om het welzijn van de Vaderlandsche Literatuur ging, kreeg hij uit alle hoeken en gaten steunbetuigingen. Het protest werd georganiseerd, petitieën werden ondertekend, Hugo Brems sprak in naam van de auteurs op de radio... Kortom: literair Vlaanderen was boos. Literair Vlaanderen was echter ook verdeeld. Auteurs die vonden dat er inderdaad al te veel aandacht voor literair spektakel was en die zelf vaak ook als criticus actief waren, verwelkomden het initiatief van Verschaffel en co. Dat bleek ook toen Dirk van Bastelaere Lanoye ging interviewen voor *Yang*. Van Bastelaere zag in het omkeren van de geijkte hiërarchie tekst-commentaar in het *Cahier*-project een “kritiek op het literaire systeem, zoals dat ingebed is in een sociaal-economische werkelijkheid”. [Van Bastelaere 1993a:20] Als literaire emanatie van die sociaal-economische werkelijkheid (concreet: alle aandacht naar wie verkoopt) verkoos Lanoye niet op die opmerking in te gaan. Hij herhaalde wat hij

een
gemiste
kans

Hoofdstuk 7 | 1985-1995 – een postmoderne pol

al eerder had gesteld: “Ik denk dat men het festival aan Van Ostaijen had moeten ophangen. Die gast is zo rijk. Dat gaat van typografie naar filosofie, zijn teksten zijn werkzaam in beeldende kunsten, dans, theater... Laat mensen hem deconstrueren, bekritisieren en dan krijg je een interessant festival.” [in *ibidem*]

Een misschien onverwachte steunbetuiging voor de protestactie kwam van een auteur die nochtans zelf het prototype van “bedachtzaam lezen en schrijven” heet te zijn en die gruwet van elke vorm van spektakel. De reden waarom Leonard Nolens zich uiteindelijk tóch bij het protest aansloot ligt, verrassend genoeg, in de lijn van wat Van Ostaijen en Lanoye beweerden: literatuur begint volgens hem met het gesproken woord. Het boek is daar slechts een afgeleide van. “[G]ebruik deze zak geld om mensen uit alle windstreken naar het circus te lokken, naar de ronde schouwplaats waar de literatuur mag klinken in al haar schaamteloze vleselijkheid. Want de mond is het eerste spektakel.” [Nolens 1995:72]

Uiteindelijk werd de zaak op z'n Vlaams geregeld. Het *Cahier*-project ‘Vertoog & Literatuur’ ging gewoon door, maar de ‘gewone’ Vlaamse literatuur werd niet vergeten. In het vermaledijde boek *Zoölogie. Over (post-)moderne dieren* stond niet alleen Van Ostaijens groteske ‘De man met de zwijnekop’ afgedrukt, Kris Humbeeck zorgde zelfs voor een derde aflevering van de succesvolle reeks *Diergaarde voor kinderen van nu*. Van Ostaijen stond voorts centraal tijdens het openingsweekend van Antwerpen '93: ballonnen met teksten uit *Bezette Stad* werden uitgedeeld, raamaffiches met **BOEM PAUKESLAG** en andere op de Van Ostaijaanse typografie gebaseerde aanplakbiljetten kondigden de belangrijkste evenementen aan; in opdracht van de stad werd een Franse vertaling gemaakt van *Bezette Stad* (mét ritmische typografie) en Radio 3 hield een colloquium over de vele stemmen van Van Ostaijen. De stem van Lanoye was er niet bij. Hij bleef het een gemiste kans vinden.

Hoofdstuk 8

1996 – Ieder zijn Van Ostaijen!

Snel, snel. Wij streven naar records. [IV:156]

dat een volk zijn wielrenners en zijn ministers eert, begrijp ik. Dat het zijn dichters eert, is misschien nog wel begrijpelijk, doch reeds veel minder aanneembaar en duldbaar. Even aanneembaar zou het ten minste zijn dat het zijn dichters, als tijdverbrassers, zou verbannen. [IV:372]

Dit jaar verklaren we Paul van Ostaijen heilig. Hij had het zo gek niet kunnen bedenken. Als hij een autobiografie had geschreven zou die heiligverklaring geheid het hele laatste hoofdstuk beslaan. [Polis 1996a]

Of misschien is het nog altijd de invloed van Paul van Ostaijen, de Vlaamse pionier van de woordspelletjes en de inventieve verbale kronkels. Als ik zing ‘Viva Bomma, Pataten Mé Sossisen’, dan is dat pure Paul van Ostaijen. Van Ostaijen is naar mijn gevoel pure rock-’n-roll. [Arno in Simonart 1999:158]

Samen met het in Antwerpen intussen legendarische horizontale vuurwerk tijdens het openingsweekend van Antwerpen '93, was het commentaar op het literatuurluik van dit grote cultuurjaar een van de weinige punten van kritiek op het intendantschap van Eric Antonis. Toen hij na de gemeenteraadsverkiezingen van herfst 1994 schepen voor cultuur, bibliotheken en monumentenzorg werd in Antwerpen nam Antonis zich dan ook voor om literatuur en literatuurpromotie in zijn beleid niet te verwaarlozen. Al meteen in zijn eerste interview als schepen met de cultuurredactie van *De Morgen* vermeldde hij dat wat hem betrof 1996 helemaal in het teken zou staan van een grootse herdenking van Paul van Ostaijen. [DM 12/01/95] En zo geschiedde. In samenwerking met academici, scholen, auteurs, de culturele promotiedienst van de stad, enkele musea en de culturele en kunstencentra werd *Paul van Ostaijen 100* opgezet: een reeks tentoonstellingen, muziek-, theater-, muziektheater- en filmvoorstellingen, concerten, lezingen, stadswandelingen, evenementen, publicaties en voordrachten waarin de figuur en vooral het werk van Van Ostaijen centraal stonden. Ieder had zijn reden om aan de manifestaties mee te werken of deel te nemen, en de optelsom van die intenties en verwachtingen levert een leerzame doorsnede op van de verschillende Van Ostaijen-beelden die honderd jaar na zijn geboorte in Vlaanderen circuleerden.

“De stad beschouwt het als het aflossen van een historische schuld om haar bekendste werknemer – Paul van Ostaijen werkte ooit als klerk op het stadhuis – op deze manier te eren,” aldus cultuurschepen Antonis in het voorwoord van de *Paul van Ostaijen 100*-brochure. [Antonis 1996:3] Waarom of

[de stads-ambtenaar

Hoofdstuk 8 | 1996 – Ieder zijn Van Ostaijen!

waaraan de stad ‘schuldig’ was, vermeldde de schepen niet, maar waarschijnlijk verwees hij hier impliciet naar de relatieve veronachtzaming van Van Ostaijen tijdens Antwerpen ’93 én naar het feit dat de stad zich in de jaren twintig niet bijzonder had ingespannen om haar vroegere werknemer opnieuw in dienst te nemen na diens schorsing in 1919.¹ Enkele decennia later was hij weliswaar met vlag en wimpel binnengehaald en op het erepark van de stedelijke begraafplaats Schoonselhof herbegraven in aanwezigheid van talrijke prominenten, maar de veeleer “onpersoonlik[e]” erkenning die Van Ostaijen met en voor zijn werk had nagestreefd [Van Ostaijen in Borgers 1971:878] had hij van de stad zelf nooit echt gekregen. Precies op zijn honderdste geboortedag zou dat veranderen. Stadsambtenaren die op donderdag 22 februari 1996 in contact kwamen met de burger reciteerden spontaan enkele verzen van hun vroegere ‘collega’. In de vooravond van die honderdste geboortedag werd Van Ostaijen gehuldigd met een speciale zitting van de Antwerpse gemeenteraad. Burgemeester, schepenen en de verschillende fractieleiders lazen teksten van Van Ostaijen voor die op de één of andere manier bij hun bevoegdheid en/of ideologie aansloten. Groene schepen Mieke Vogels declameerde ‘Fietstocht’, de vertegenwoordiger van Waardig Ouder Worden bracht ‘Jonge Lente’ en raadslid Hulstaert van het Vlaams Blok las – de geplogenheden van de Vlaamse Beweging getrouw² – ‘De Belg’. De stad betaalde – met gepast gevoel voor symboliek – ook de sokkel voor het bronzen beeld dat Wilfried Pas van Van Ostaijen maakte en dat op diezelfde 22ste februari plechtig werd ingehuldigd door burgemeester Detiège vlak bij het Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven, op de Pottenburg.

De blikvanger bij die plechtigheid en bij nagenoeg alle andere evenementen tijdens het openingsweekend was Tom Lanoye. “Ik heb nogal van mijn oren gemaakt ten tijde van Antwerpen ’93, dat ze Van Ostaijen opzij hadden gedrukt. Als ze dan achteraf toch iets doen, kun je zeggen: ‘Kust mijn kloten’, óf je kunt meewerken om te tonen hoe belangrijk hij is,” aldus Lanoye in een interview [Schaevers 1996:21] en dus besloot hij, notoir alles-willer, de twee te combineren. Het eerste deed hij door tijdens zijn ‘vanostaijenstandbeeldonthullingsspeech’ op te roepen vooral niet te veel respect te tonen voor de auteur (“Zot Polleke zou mij nooit hebben vergeven dat ik, op dit heksenfeest der ijdelheden, niet op z’n minst gedurende een halve minuut had geprobeerd de protocollaire reutemeteut in de zeik te zetten.” [Lanoye 2001:41]) en door hem tijdens interviews en optredens zonder al te veel scrupules voor zijn eigen kar te spannen. Het tweede aspect past veel minder bij zijn publieke imago van *enfant terrible*-op-leeftijd, maar typeert hem net zo goed. In wezen is Lanoye een apostel van de Vlaamse literatuur. Hij wil de enkel aan zijn eigen romans verslaafde jonge Vlaming bekeren tot het werk van zijn eigen helden. Walschap eerde hij door een theaterbewerking van *Celibaat* (1993); Boon door één van zijn vlammeende Humo-columns (‘Viezentist tot in de kist’, ook in *Maten en gewichten*, 1994) en door hem als kapstok te gebruiken voor zijn overigens oorspronkelijk als Boonlezing geconcipeerde oekaze over kunst en cultuur in Vlaanderen, *Gespleten en bescheten* (1997); Claus door een kleine theatertoernee waarin Lanoye Clausgedichten bracht; en Van Ostaijen door, onder meer, bij zijn (en handigerwijs ook Van Ostaijens) uitgever te zeuren en

meer dan
een
performer
(Tom
Lanoye)

aan te dringen op een herdruk van het al lang onvindbare kritische werk. Dat lukte maar half, maar via de mee door hem samengestelde en ingeleide pocket *De poes voldeed* (1996) zijn sleutelteksten als ‘Ekspressionisme in Vlaanderen’, ‘Open brief aan Jos. Léonard’, ‘Proeve van parallellen’, ‘Breugel’ en ‘Alice Nahon’ voor het eerst in jaren opnieuw beschikbaar gemaakt. Lanoye stelde ook een bloemlezing met grotesken samen, *Het bordeel van Ika Loch*. “Ik had graag dat er wat meer aandacht ging naar zijn proza, zijn grotesken, zijn kritieken,” verklaarde hij [in Schaevers 1996:21] en zelf deed hij er alles aan om die aandacht aan te wakkeren. Hij onderbrak de werkzaamheden aan zijn Shakespearebewerking *Ten Oorlog*, gaf interviews aan de lopende band, reciteerde Van Ostaijen “mitrailleursgewijs [...] alsof het zijn eigen proza betreft” in de televisiedocumentaire *Het magiese woord* van Guido De Bruyn [Reynebeau 1996e], ging samen met Tom Barman van dEUS en de muzikanten van Die Anarchistische Abendunterhaltung de confrontatie met *Bezette Stad* aan op *De Nacht van Paul van Ostaijen* en kroop zelfs wekenlang in de huid van de auteur voor de KNS-productie van Henri-Floris Jaspers en Leo Madder, *Hartelik, uw Paul van Ostaijen*. “Het is de eerste keer dat ik teksten van iemand anders op een podium breng. Niet toevallig is het Van Ostaijen: in zijn ‘Open brief aan Jos. Léonard’ vind je in feite een pleidooi voor de performer.” [in Schaevers 1996:21] Het is de voorspelbare maar slechts gedeeltelijk passende sleutel tot Lanoyes Van Ostaijenpassie. Zoals eerder al bleek, trachtte hij in de jaren tachtig zijn eigen performerpraktijk te legitimeren door Van Ostaijens *De Feesten van Angst en Pijn* en *Bezette Stad* als gezagsargument in te roepen (cf. 7.2). In de jaren negentig was naast de performer echter nog een andere Lanoye opgestaan, een politiek beest dat verliefd werd op (de heruitvinding van) de democratie in Zuid-Afrika, dat via zijn columns mensen en partijen samen trachtte te brengen en dat meer meningen tentoon spreidde dan gemiddeld gezond is voor één mens. En ook dat verbond hem natuurlijk met Van Ostaijen. “Uit zijn politieke periode herken ik me in zijn engagement”, stelde Lanoye in een van de vele interviews [in Cuyt 1996], al blijft de vraag of hij dat zelf toch niet op een heel andere manier invulde. Als bekend strijder tegen nationalistische tendensen in Vlaanderen zou hij het nu plots opnemen voor iemand die het tijdens de Eerste Wereldoorlog had over het allesbepalende “prisma van het flamingantisme” [IV:10]? “Van Ostaijen zit op een sleutelmoment van de Vlaamse Beweging en de Belgische geschiedenis. In het begin waren er meer schrijvers bij de Vlaamse Beweging, ook uit linkse hoek. En dan denk ik: wat zou ik gedaan hebben? Misschien wel hetzelfde.” [Lanoye in Jacobs 1996] Deze misschien wat verrassende uitspraak wordt al heel wat minder onwaarschijnlijk in het licht van een passage uit de korte inleiding die ik met Lanoye schreef voor de bloemlezing essays en kritieken, *De poes voldeed*. We selecteerden onder meer stukken waaruit blijkt dat voor Van Ostaijen “culturele en sociale ontvoogding onvermijdelijk samen gaan, ook in de Vlaamse Beweging. Dat de unitair-Belgische socialisten dat weigerden in te zien, was volgens hem een historische vergissing van formaat.” [Buelens&Lanoye 1996:8] In het jaar waarin *Het Sienjaal*-project zou proberen de democratie, het socialisme en de Vlaamse Beweging te revitaliseren door cultuur, ecologie, economie, sociale én Vlaamse bekommernissen te combineren (cf. infra), was deze frase niet zonder symbolisch belang. Ook unitarist Lanoye vindt

Hoofdstuk 8 | 1996 – *Ieder zijn Van Ostaijen!*

immers dat het in het buitenland gretig gecultiveerde cliché Vlaams = fascistisch bestreden moet worden. En daarvoor bestaat geen betere manier dan aan te tonen dat de Vlaamse Beweging allerm minst eenduidig rechts is³ én te bepleiten dat cultuur een zaak is voor alle partijen, en dus niet alleen voor christelijke vendelzwaaiers en volksnationale troubadours. En ook in die strijd vond hij in Van Ostaijen een historische medestander: geen Bekendere Vlaming had zo duidelijk een links flamingantisme uitgebouwd als deze collega-schrijver die tegelijk met *De trust der vaderlandsliefde* volgens Lanoye ook tekende voor “de meest hilarische doorprikking van de chronische zweer waaraan Europa ook nu weer lijdt: het nationalisme.” [Lanoye 1996:9] Van Ostaijen had bewezen dat het mogelijk was verknocht te zijn aan Antwerpen en Vlaanderen en toch je ogen open te houden voor alles wat er buiten de landsgrenzen gebeurde. Hij was een klein Vlamingse met een groot bakkes maar ook met een ruime blik. Hij had – ondanks zijn theorieën over het autonome gedicht – politiek én cultuur een vanzelfsprekende plaats weten te geven in zijn werk. En hij had, onder meer in de ook door Lanoye zeer geprezen ‘Gebruiksaanwijzing der Lyriek’, afgerekend met de mythe van de romantische kunstenaar. Want hoewel Lanoye zelf maar al te graag uitpakt met de oppervlakkigheden van het kunstbedrijf (en ook dat vond hij terug in Van Ostaijen⁴), gaf hij in de jaren negentig steeds explicieter blijk van zijn hekel aan elke vorm van literaire cultus. “Er heerst rond de literatuur nog altijd te veel de geur van heiligheid en daar wil ik vanaf,” verklaarde hij [in Heene 1999] en ook op dat vlak zag hij Van Ostaijen als een voorloper. In zijn late poëzie had die weliswaar geprobeerd om een onwereldse zuiverheid te bereiken, maar in zijn grotesken en Berlijnse bundels vierde de onzuiverheid hoogtij. In *Bezette Stad* had hij zich zelfs ongegeneerd door de media laten inspireren (reclameboodschappen, liedjes, films) en ook daarmee voelde multimedia-artiest Lanoye zich uiteraard verwant.

Kortom, meer dan alleen maar door de (overigens slechts op anderhalve bron gebaseerde) performer in Van Ostaijen, is Tom Lanoye gefascineerd door de veelzijdigheid van de auteur. Zelf wil hij namelijk ook alles: poëzie én proza, optreden én vertalen, theater én film, kritiek én polemie, “heerlijk [...] zwanen” [Van Ostaijen in Borgers 1971:221] én dodelijke sérieux. Tegelijk was Lanoye echter lucide genoeg om te beseffen dat ook dit slechts een van de mogelijke Van Ostaijenconstructies was: “Ik herken mezelf in het verhaal,” zei hij over de Van Ostaijen die hij incarneerde in *Hartelik, uw Paul van Ostaijen*. “Het knappe is dat hij zo rijk was dat ook anderen er zich perfect in herkennen. Ik denk aan Stefan Hertmans en Dirk van Bastelaere. In het kielzog van Van Ostaijen zitten Daniel Robberechts, Gilliams, en wat de groteske kant betreft: Kamagurka.” [in Cuyt 1996]

terug
naar de
aarde
(Erik
Spinoy)

Over Stefan Hertmans deed in 1996 het gerucht de ronde dat hij aan een toneelstuk over Van Ostaijen aan het werken zou zijn, maar daar is sindsdien niets meer over vernomen. De andere Vlaamse ‘postmodernen’ waren tijdens het herdenkingsjaar wel zeer aanwezig. Erik Spinoy was dat in alle mogelijke hoedanigheden: als kritisch observator in *De Standaard*, als mede-organisator van een Van Ostaijencongres in Leuven, als docent in Kortrijk, als medesamensteller van de essaybundel *De stem der Loreley*, als medebezorger van het

nawoord bij de langverwachte herdruk van de Van Ostaijenbijbel (Borgers' Documentatie), als scherpzinnig essayist én als dichter. In een nummer van Parmentier, het Nederlandse zusterblad van Yang, publiceerde hij begin 1996 een cyclus, 'Gezichtsbedrog'. Zoals wel vaker bij hem, zijn de gedichten geschreven bij/naar aanleiding van kunstwerken: de eerste twee ('Titiaan' & 'Balthus') bij een schilderij, de laatste ('Bettina Rheims 1 & 2') bij een foto. Dit is het twee Rheimsgedicht:

Van porno hangt een waas van krullen
om de kom, de brooddeegbleke onderbuik.

Miljoenen cellen bips door transpiraas als licht
op de geverfde deur
geplakt.

In elke grote, zware borst, weeft zich
een aderswerk van blauw, de schijnbare
ontknoping – pees en zenuw – van
de biefstukrode kers erop.

En zeker ook hoe vrouwachtig de knieën – met een knikje,
kleine onderkin – in zulke lange benen staan.

Voor glimpen van beweeglijk vlees, daar is
de foto voor. Voor liefde zogenaamd.

*Ziet gij, dit brengt het water in zijn mond.
De zware smaak van zijn hormonen.*
[Spinoy 1996h:36]

Dit mag dan zogenaamd onbegrijpelijke postmoderne poëzie zijn, de dichter is wel zo galant om vanaf de eerste woorden duidelijk te maken waarover het gaat: porno. De beschrijving gebeurt, zoals altijd bij Spinoy, uitzonderlijk nauwgezet en met groot gevoel voor de juiste vergelijking ("brooddeegbleke", het knikje in de knieën is een "kleine onderkin"). Wellicht betreft het hier een foto van een naakte vrouw: "bips", borsten, benen... de mannelijke blik weet waar hij moet kijken. De foto is evenwel gemaakt door een vrouw (Rheims). Dat is niet de enige paradox; de foto heet er te zijn voor "glimpen van beweeglijk vlees". Blijkbaar is de suggestieve kracht van het lillende vlees dermate groot, dat de kijker er zich meteen een bewegend tafereel bij kan voorstellen. Want dat het getoonde hem niet onberoerd laat is duidelijk: het water komt hem in de mond. Zijn hormonen laten zich niet onbetuigd. Die gecursiveerde slotpassage is echter meer dan een half ironische, half duidende toevoeging. Het is een pastiche van het slotcouplet van 'De oude Man', het gedicht waarmee de *Nagelaten Gedichten* van Van Ostaijen eindigen. Daar staat er, aan het eind van een beschrijving van een man die van magerte bijna in het ijle opgaat: "Ziet gij dit snokt de angst door uw mond / het eerste smaken van een narkose". [II:244] De dichter spreekt misschien tot zichzelf, misschien

Hoofdstuk 8 | 1996 – Ieder zijn Van Ostaijen!

doet hij een algemene uitspraak ('als je zoiets ziet, dan...'). Het tafereel confronteert hem met (een voorbode van) de dood. Spinoy bewaart enkele woorden, het ritmische patroon en de algehele klankkleur. Hij verandert echter de persoonlijke voornaamwoorden. Bij Spinoy is er een buitenstaander, die ironisch commentaar geeft bij het voorafgaande. Wat bij Van Ostaijen aangrijpend gevonden zou kunnen worden,⁵ wordt bij Spinoy door de afstandelijkheid bewust geneutraliseerd. De gedichten hebben nochtans wel een en ander met elkaar gemeen: ze gaan over de grote thema's (de dood en de liefde) en beide zijn zeer detaillistisch en verhalen over een gebeurtenis die een door de mens oncontroleerbare, instinctieve reactie teweeg brengt (water in de mond, angst in de mond). De 'verheven' problematiek van Van Ostaijen, echter, wordt door Spinoy in dit gedicht op een wel heel besliste manier tot het aardse teruggebracht. De volgende uitspraak, uit één van Spinoy's vele Van Ostaijenessays uit 1996, biedt misschien de verklaring voor die geste. Spinoy merkt op dat nagenoeg alles wat met massacultuur te maken heeft uit de *Nagelaten Gedichten* is weggefilterd.⁶ Dit geeft deze gedichten "soms iets claustrofobisch. Vaak bekruipt me bij herlezing van deze gedichten het gevoel dat het hier om een wellicht wat ál te zuivere lyriek gaat." [Spinoy 1996f:497] Door een fragment uit precies het "volmaakte verheven gedicht" [Spinoy 1994:280] van Van Ostaijen te incorporeren in een gedicht over porno – in de jaren negentig van de twintigste eeuw een van de uitingen van massacultuur – perverteert Spinoy die zuiverheid en maakt hij ze opnieuw draaglijk. Wie op basis van Fratsen de indruk had gekregen dat Spinoy wel heel erg volgens het boekje van Van Ostaijen was beginnen te dichten, zal zijn mening dus misschien moeten herzien.

(g)een
postmodernist
(Dirk van
Bastelaere)

Ook Dirk van Bastelaere heeft het in 1996 over wat bij Van Ostaijen *afwezig* is: de fotografie, met name. Van Ostaijen mocht dan al uitstekend op de hoogte zijn van alle actuele ontwikkelingen in de moderne kunst, de revolutie die zich de laatste jaren van zijn leven afspeelde op het vlak van de fotografie is blijkbaar volledig aan hem voorbijgegaan. Het blijft gissen naar het waarom (de genoemde revolutie speelde zich deels af in het Bauhaus, Van Ostaijen had daar kennissen, hij had 'het' dus kunnen weten), maar de hypothese die Van Bastelaere naar voren schuift is interessant (misschien nog wel meer voor de Van Bastelaerestudie dan voor het Van Ostaijenonderzoek). De conclusie van Van Bastelaere is immers dat Van Ostaijen de fotografie "verdrongen" heeft omdat ze niet in zijn modernistische kraam paste. [Van Bastelaere 1996a:269] Als ware modernist eiste hij dat het kunstwerk volstrekt autonoom was, zonder enige directe band met 'de wereld'. De moderne fotografie echter "wijst op een noodzakelijke, causale relatie tussen het beeld en het afgebeelde" [idem:268] en dus vormde ze een bedreiging voor zijn zuiver lyrisch reservaat. Van Bastelaeres kritiek komt dus grotendeels overeen met die van Spinoy. Het feit dat ze tijdens het herdenkingsjaar juist *dé*ze kanttekening maken is niet zonder betekenis: Van Ostaijen mag dan al een bepalende figuur zijn in de ontwikkeling van de Vlaamse literatuur, hij behoort zeer duidelijk tot een afgesloten periode. Het modernisme, met zijn zuiverheidsobsessie, is definitief voorbij. Het laatste decennium van de twintigste eeuw is postmodern.

Die kritische distantie spreekt ook uit het lange gedicht dat Van Bastelaere schreef voor het Van Ostajiennummer van *Dietsche Warande & Belfort*.⁷ Op het eerste gezicht heeft het helemaal niets met Van Ostajien te maken, maar wie iets beter vertrouwd is met zijn werk ontdekt toch allerlei verwijzingen, motieven en citaten die het mogelijk maken de visie van Van Bastelaere op Van Ostajien enigszins te reconstrueren. ‘Pelargonium’ torst een motto dat in deze context niet zonder betekenis is: het betreft het begin van de passage over het graf van Tut-Anch-Amon die Gilliams gebruikte voor zijn lange Van Ostajienessay, ‘Bezoek aan het Prinsengraf’ (cf. 4.2). Het typeert Van Bastelaeres omgang met begrippen als *representatie* en *afbeelding* dat hij Van Ostajien eerst oproept via een tekst die enkel indirect naar hem verwijst. Het versterkt het idee dat ‘echte’, directe, onbemiddelde representatie onmogelijk is. In dat geciteerde motto is sprake van een “bloemruiker” die in het graf werd gevonden, een ander zeldzaam spoor van wat ooit is geweest. Het is niet de enige bloem in dit gedicht. Er is er namelijk ook een in de titel (‘Pelargonium’) en verder is er sprake van “*twee geraniën*” (geranium: sierplant van het geslacht Pelargonium), “bloemen”, “figuren van bloemen”, “stekken”, “karmijnrode bloem”, “doorgestreepte bloem”, “een samengestelde bloem”, “één pelargonium”... [Van Bastelaere 1995b:679-681] Allemaal verwijzingen naar de in Van Ostajiens ontwikkeling zo cruciale ‘Geraniën-erlebnis’ die de aanleiding vormde voor zijn gedicht ‘Winter’ [II:204], misschien wel het eerste gedicht dat hij volgens zijn ‘definitieve’ poëtica schreef (cf. 2.3, ‘les 3’): Van Ostajien zag twee bloemen door het venster en besepte dat het zijn ogen waren die deze ‘realiteit’ schiepen. Behalve de bloemen zijn er nog sporen van dat gedicht en die ervaring in de tekst van Van Bastelaere: “een witte weg”, “als een gedicht over een witte weg”, en ook een bijna-citaat (“*cet état de cohésion / entre la réalité et l’esprit*” [Van Bastelaere 1995b:680] dat voorkomt in het derde ‘Campendonck’-essay, vlak nadat Van Ostajien ook daar over zijn ‘Geraniën-erlebnis’ heeft verteld (cf. 2.3): “*Je cite cette exemple personnel pour établir que ce qui précède ne désire nullement déterminer une connaissance scientifique, mais bien cet état de cohésion entre l’esprit et la réalité d’où naissent, selon la définition de Carrà, les fantasmes de l’art durable.*” [IV:183] Van Bastelaere heeft de componenten van het citaat omgekeerd, als om aan te geven dat die cohesie tussen geest en werkelijkheid wel eens relatiever zou kunnen zijn dan Van Ostajien dacht. Een volledige analyse van dit drie volle tijdschriftbladzijden lange gedicht zou te ver voeren, maar als er al sprake kan zijn van een ‘kern’ in dit gedicht dan heeft die, gezien de geciteerde motieven, wellicht hiermee te maken:⁸ het fantasma waar Van Ostajien over schreef – zo belangrijk voor het creëren van duurzame kunst – is... een fantasma. Bij Van Ostajien stollen de waarneming en de mentale perceptie ervan tot één beeld, één duurzaam gedicht. Bij Van Bastelaere lokt het ene beeld onwillekeurig weer een ander uit, ad infinitum. Hij heeft het over “voortwoedende beelden / die het denken / aan het denken / zetten” [Van Bastelaere 1995b:679] en over dat “de deur die wij openen / een deur is die ons verandert, / omdat ze een deur in ons opengooit / waardoorheen de roerige wind / van de geschiedenis walst”. [idem:681] Dat vervloeien van beelden en herinneringen impliceert echter niet dat ‘alles’ zonder enige differentie en zonder opgemerkt te worden wordt opgeslokt door de geschiedenis. De

Hoofdstuk 8 | 1996 – Ieder zijn Van Ostaijen!

genoemde deur is immers “ook de deur waarachter / de witte weg zwelt / als een gedicht over een witte weg” [ibidem]; er is dus nog wel een soort van contact tussen het nu (Van B) en het toen (PvO). Van Bastelaere thematiseert in dit gedicht zeer nadrukkelijk de postmoderne (posthumanistische) paradigma-switch die zich in de periode van het laat-kapitalisme voltrokken heeft: “weg-gestuurd / als men is, met geconfisqueerd paspoort / door camcorders ongefild / en uit de orde van het goede / en schone verdreven / in wat voorbij ons (dat is: het lege, / ondoofbare scherm waarop men emoties, / drijfveren, lust en straf projecteert / op het ritme van een groeieconomie / in een gratieloos stelsel tot ruïne bestemd)”. [idem:680] Die breuk lijkt zo totaal dat ook de modernistische erfenis van Van Ostaijen verworpen moet worden; zo eendimensionaal is de tekst echter niet; vlak na het geciteerde stuk neemt de dichter de draad van de hoofdzin weer op en dan legt hij zelf het verband. Ik herneem even: “in wat voorbij ons [...] ligt als het onverkenbare landschap / tot dan, ter sprake gebracht, / de karmijnrode bloem, / overblijft als een doorgestrepte bloem, / uit zijn naam verdreven, / maar elders terugkerend / als groet of blijk van erkentelijkheid”. [ibidem] De bloem uit Van Ostaijens visie is weg, maar “ter sprake gebracht” blijft ze op een of andere manier ‘bestaan’; hier gebeurt dat “als groet of blijk van erkentelijkheid”. Hoewel Van Bastelaere met zijn lange conglomeraat van lyriek, cultuursociologisch traktaat, literatuurkritische beschouwing en filosofische achtbaan bepaald geen aanspraak kan of wil maken op het epitheton *zilver lyricus*, is hij Van Ostaijen dus wel erkentelijk. De man die helemaal op het einde van het gedicht zijn eigen leven overziet, zucht en stelt “Je gaat je eigen onzin nog geloven” [idem:681] is dan ook niet noodzakelijk Van Ostaijen zelf. Het kan net zo goed Van Bastelaere zijn, die beseft dat ook hij een karikatuur in zich heeft en ‘is’; dat ook hij op zijn eigen postmoderne manier dogmatisch en misschien zelfs idealistisch is.

Een van de aspecten uit Van Ostaijens erfenis die Van Bastelaere nog bruikbaar acht voor zijn eigen kritische praktijk is de link tussen ethiek en esthetiek. Dat blijkt in 1996 in Van Bastelaeres bijdrage tot het genoemde *Parmentier*-nummer. Hierin rekent hij op zelden geziene manier af met het werk van de Vlaamse dichter Herman Leenders. Leenders ontbeert elke vorm van ethiek in zijn werk, aldus Van Bastelaere, omdat hij zich naadloos inpast in alle “poëtische en poëticale stereotypen” en dus geen blijk geeft van respect jegens “de singulariteit en tegenover het andere, in ons en buiten ons”. [Van Bastelaere 1996b:32]⁹ In deze context citeert hij vervolgens instemmend uit het *Sienjaal*-manifest: “Het in de zin van de dichtkunst goede gedicht alléén geeft de dichter eksistensrechtvaardiging. Ethisch is de dichter niet door het thema, maar enkel door zijn standpunt tegenover de fenomenaliteit. Ethiek ligt in het streven naar elke kunstenaar: streven naar ontindividualisering.” [ibidem/IV:127] Het is Van Bastelaere uiteraard niet om die ontindividualisering te doen, maar om het onderscheid dat Van Ostaijen maakt tussen “de morele inhoud van een gedicht” en “de ethische preoccupaties van de dichter.” [Van Bastelaere 1996b:23] Die morele inhoud is op zich niet interessant; het gaat om de ethische basishouding van waaruit de dichter vertrekt. De invulling die Van Bastelaere daaraan geeft is typisch voor wat hij drie jaar later – tot consternatie van Hugo Bousset en andere neopostmodernen – het ‘authentieke post-

modernisme' is gaan noemen. Terwijl in Vlaanderen een totaal kritiekloos *anything goes*-pomobegrip de ronde deed en de als postmodern geboekstaafd staande dichters bijgevolg beschouwd werden als decadente nihilisten, probeert Van Bastelaere – net als Van Ostaijen tachtig jaar voor hem – uit te maken op welke manier de dichter op een relevante, pertinente en (dus) kritische manier kan werken. Hij probeert het kritische potentieel van de postmoderne filosofie uit te bouwen en toe te passen op de dichtkunst. Dat hij in dat onderzoek naar Van Ostaijen verwijst, is meer dan symbolisch: ook Van Ostaijen had immers het verwijt gekregen in de kunst-om-de-kunst hervallen te zijn, en dat terwijl hij van zichzelf vond dat nu juist hij op zoek was naar een ethisch verantwoorde houding als dichter. Het is een misverstand dat ondanks Van Ostaijens bepaald niet minimale aanwezigheid in onze cultuur taai overeind is gebleven: niet het expliciteren van je ethisch goede (of minder goede) intenties telt in het gedicht, maar wel de manier waarop je ethische houding in de vorm van de gedichten blijkt. Waar Van Ostaijen in dat opzicht dus de ontindividualisering naar voren schoof, gaat het Van Bastelaere bijvoorbeeld om het gebruik (of in de praktijk: niet-gebruik) van bepaalde vormen van beeldspraak. Metaforen hebben, per definitie, de neiging om het inherente verschil tussen twee zaken te verdoezelen. A schuift over B heen en eet B als het ware op. De metafoer is dus een koloniserend poëtisch middel.¹⁰ De metonymie, daarentegen, bestendigt door de betekenisverschuiving juist opnieuw dat verschil. Dat is dus de 'politiek van de vorm' die ik eerder kort ter sprake bracht (cf. 3.5): de ethische dichter is zich in eerste instantie bewust van zijn houding tegenover de taal en de vorm van het gedicht en beseft dat conformisme op dat vlak impliceert dat het gedicht elke kritische functie verliest. Ook met dat inzicht was Van Ostaijen een voorloper en het feit dat Van Bastelaere hem hier in deze context vermeldt, versterkt – ondanks de geschetste verschillen – de band tussen de modernen en de postmodernen.

Ook Hans Vandevoorde – de laatste van de "Onheilige Drievuldigheid" [Spinoy 1995c:119] van het Vlaamse postmodernisme¹¹ – is aanwezig in het vermelde *Parmentier*-nummer. En ook hij verwijst kort naar Van Ostaijen. In een beschouwing over de poëzie van Marc Kregting stelt hij dat Kregting, zij het vanuit andere premissen dan Van Ostaijen, zichzelf uit het gedicht terugtrekt. Het is een van de aspecten van het dichterschap die Vandevoorde aantrekken, maar hij is er zich tenvolle van bewust dat het veel lezers zal afstoten. [Vandevoorde 1996:1] Deze *Parmentier*-aflevering heette overigens 'De marges (van de poëzie)'. Het ging dus over dingen die buiten het centrum vallen; poëzie valt daar sowieso buiten, maar de hier afgedrukte poëzie en de dichters die meewerkten (Lucas Hüsgen, Peter van Lier, Han Schouten...) bevinden zich in de marge van die marge. Dat in zo'n nummer drie keer naar Van Ostaijen werd verwezen, kon door scherpzinnige recensenten dan ook alleen maar symbolisch worden geïnterpreteerd. "Dus blijft de gevierde dichter ook een randgeval, ondanks een standbeeld en hysterische lofbetuigingen. Wat Van Ostaijen over de letteren dacht en opschreef, staat nog steeds gerangschikt onder de afwijkende literaturopvattingen." [Polis 1996b]

Hoezeer Van Ostaijen op het einde van de eeuw in brede lagen van het Vlaamse dichterschap bekend en gerespecteerd is, kan niettemin onder meer

Hoofdstuk 8 | 1996 – *Ieder zijn Van Ostaijen!*

afgelezen worden uit de aanwezigheid van een hommagegedicht van Hubert van Herreweghen in het Van Ostaijenkatern van *Dietsche Warande & Belfort*. Een kleine halve eeuw eerder maakte Van Herreweghen heel klassieke verzen en had hij weliswaar waarderend maar toch ook met enig ethisch en technisch voorbehoud over Van Ostaijen geschreven (cf. 5.2 & 5.5). Vooral Van Ostaijens syntactische experimenten waren hem slecht bekomen. Intussen was hij echter zelf geëvolueerd naar een veel vrijer en soepeler versvorm, die door critici wel eens met Gezelle is vergeleken. [Note 2000] Zijn gedicht ‘Lavei’ lijkt in dat opzicht een bevreemdende mix van Van Ostaijaanse en Gezelliaanse aspecten. *Lyrisme à thème*, een sterk ritmegevoel, allusies op ‘Spleen pour rire’ en “Zo ook gaat de geliefde” worden gecombineerd met volkswijsheden en een zeer rijke, deels aan de volkstaal ontleende woordenschat.

een feest van
woorden
(Hubert van
Herreweghen)

Wie 't kleine niet begeert
heeft nog geen vree gevonden
de wijsheid niet
de derde tree
naar 't onberoerd beschouwen
van 's levens rimpelingen
van wolken en van vrouwen.

't Is zwijgen dat niet deert.

Geef ribstuk aan de honden
en mij maar de krawei
door 't meisje dat
mijn hoofdhaar scheert

zij komt uit Woelingen
zij is een Filistijnse
met selder ui karwij
foelie komijn
ook Simson werd geleerd
met tijm en look
dat is lavei!

Zij is het grote weerd

Ik zeg geef lever en hart
en nieren en daar zijn ze.

't Is zwijgen dat niet deert.
[Van Herreweghen 1995:688]

Het gedicht wordt in de ondertitel als “(een liefdeslied)” aangekondigd, maar het object van die liefde wordt niet nader benoemd. Het betreft wellicht het meisje (niet uit “Pampelune” [II:214], maar uit het Henegouwse Woelingen) dat het hoofdhaar van de ik scheert. Dat zij “Filistijnse” is zou haar – gezien

de connotaties bij dat volk in onze cultuur (vreemdeling, verachtelijk volk, belager – [Van Dale 1989:770,3724]) – weinig geliefd kunnen maken, maar de “ik” lijkt het onverwijd op te nemen voor deze migrante. Ook de door haar bereide maaltijd en, bij uitbreiding, het leven zelf komen in aanmerking als liefdesobject. Blijje levensaanvaarding was altijd al belangrijk voor Van Herreweghen en ik kan me moeilijk aan de indruk onttrekken dat hij met dit gedicht een tegenwicht wil bieden voor het nihilistisch absolutisme van Van Ostaijen; die mocht dan wel op weg geweest zijn naar het “blote schouwen” [II:203] (hier: “onberoerd schouwen”), zolang hij het kleine, het alledaagse, het alles behalve Absolute niet wist te waarderen, stond hij nog ver van die nagestreefde verlichting af. De ik-figuur in dit gedicht daarentegen apprecieert wat het leven te bieden heeft: het ribstuk mag zelfs aan de honden gevoederd, als hij het door het genoemde meisje gemarineerde krawei (ingewand van een slachtdier) krijgt voorgeschoteld is dat “lavei” (vreugde, feest) voor hem. Dat feestelijke karakter spreekt ook uit de vorm van het gedicht: de dichter springt van de hak op de tak, verandert van metrum en geeft zich over aan het spel der woorden. Formeel is dit dus zeker een hommage aan Van Ostaijen, maar wat levenshouding betreft zijn ze elkaar niet noodzakelijk nader gekomen.¹²

Een van de blikvangers tijdens het herdenkingsjaar was de grote documentaire tentoonstelling over Van Ostaijen in het AMVC. Foto's, documenten, boeken, brieven, schilderijen en handschriften probeerden een beeld te geven van de leefwereld en de literaturopvattingen van de auteur. Tijdens de officiële vooropening op 22 februari werd het anders zo rustige museum overspoeld door het publiek. Bij die gelegenheid hield Adriaan de Roover de openingspeech. In een aankondigend interview in *De Standaard* bekloeg hij zich erover dat in al het feestgedruis het werk van Van Ostaijen in de verdrinking dreigde te komen. Het biografische gespeculeer over zijn liefdesleven en cocaïnegebruik waarvan, volgens De Roover, de kranten vol stonden, was naast de kwestie. Het typeert het culturele klimaat in een land waarin Van Ostaijen nooit écht naar waarde is geschat; hij werd geconsacreerd, maar in feite *gedegradeerd* tot de dichter van een handvol schijnbaar kinderlijk-vrolijke versjes. Voor de onderliggende poëtische gedachten en voor de vlijmscherpe maatschappelijke kritiek uit zijn grotesken en opstellen heeft niemand oog. De jonge dichters die beweren dat ze in zijn voetsporen willen treden hebben er overigens ook niets van begrepen: “De huidige dichtersgeneratie kan dan wel zeggen met Van Ostaijen te dwepen, in de praktijk treden ze in de ogen van De Roover bijna dagelijks op de radio, op tv, op de literaire podia met hun in wezen konformistische huis-, tuin- en keukenversjes zijn modernistische credo met de voeten.” [Geys 1996] Van literaire autonomie was er in het mediadecennium bij uitstek al lang geen sprake meer: iedereen speelt mee in het circus en plaatst zijn eigen ego voor het werk. “Het Ik blijft het hoogste goed, doch niet het Ik van de dichter, maar wel het Ik van het gedicht,” had Van Ostaijen geschreven in de ‘Gebruiksaanwijzing der Lyriek’. [IV:377] Die hiërarchie was door Lanoye en co opnieuw op zijn kop gezet, aldus De Roover. Of de drukte rond Van Ostaijen ook mee verantwoordelijk was voor de hernieuwde belangstelling voor (sommige) 55'ers weet ik niet, maar na

alleen de
dichter telt
(De Roover)

Hoofdstuk 8 | 1996 – Ieder zijn Van Ostaijen!

jarenlange stilte rond zijn persoon gaf het Antwerpse antiquariaat Demian in 1998 de *Verzamelde gedichten* uit van De Roover. Veel aandacht heeft die uitgave niet gekregen in de boekenbijlagen, maar alvast het *werk* van de dichter zal hierdoor tot ver in de volgende eeuw kunnen overleven.

En de geest van Van Ostaijen waarde ook rond in het prijzencircuit in 1996. Gust Gils, generatiegenoot van De Roover en een van de enige Vlaamse auteurs die bijna zijn hele leven de poëtische erfenis van Van Ostaijen op een inventieve en intelligente manier had belegd, kreeg de Driejaarlijkse Prijs van de Vlaamse Gemeenschap ter bekroning van een schrijversloopbaan. De auteur die nooit helemaal wég was geweest, maar die er tegelijk toch ook nooit helemaal wàs – zo bestaat er geen enkele monografie over hem, geen enkel écht substantieel overzichtsartikel – stond voor de duur van enkele recepties weer even in de belangstelling. Eerder dat jaar trad hij – op uitnodiging van zijn performer-nazaat Lanoye – op tijdens *De Nacht van Paul van Ostaijen*, maar temidden van het gejoel en de performances kregen zijn teksten niet echt de aandacht die ze verdienen. Toen hij een half jaar later de staatsprijs ontving, schoof het handjevol literaire journalisten dat Vlaanderen rijk is, aan voor een interview. De band met Van Ostaijen was in 1996 een voor de hand liggend onderwerp. Hoewel Johan Vandenbroucke Van Ostaijen niet zelf ter sprake bracht, vormt hij ook hier een rode draad in het gesprek. Temidden van de heisa die de recente spellingshervorming met zich mee bracht, licht Gils zijn volgehouden Kollewijnachtige spellingwijze toe. Die keuze heeft niets met vooruitstrevendheid te maken, stelt hij: “Van Ostaijen zei al: Kollewijn is misschien wel een vervelende man, maar zijn spelling is bruikbaar.” [in Vandenbroucke 1996:5]¹³ Dezelfde no-nonsensehouding bepaalt ook nog altijd Gils’ totaal onromantische poëzieopvatting. Zo geeft hij aan in zijn gedicht ‘De boezem van de eeuwigheid’ geprobeerd te hebben “het hoogdravend begrip van eeuwigheid, zoals het dikwijls in de poëzie wordt gehanteerd” te relativeren. [idem:6] In dat gedicht uit zijn op dat moment laatste bundel *Stem buiten beeld* (1992) suggereert hij dat het verval en de zwaartekracht onvermijdelijk hun tol eisen:

als waar is wat geschreven staat
dat de eeuwigheid grasgroene
borsten heeft

zal zij wel minder eeuwig zijn
dan totnogtoe aksioma.

en hoef ik ze niet meer
dankuzeer die voordelige
eendagsreis naar de eeuwigheid.
[Gils 1992:11]

Hij had het natuurlijk ook ‘De hangborsten van de eeuwigheid’ kunnen noemen, maar juist het contrast tussen de verhevenheid van de titel ‘De boezem van de eeuwigheid’ en de eenvoud van de eigenlijke mededeling redt dit

gedicht van de banaliteit. Alles wat ooit groen was verdort en als de eeuwigheid grasgroene borsten heet te hebben, zal het daarmee niet anders gesteld zijn. Gils koestert ook wat dat betreft weinig illusies. Hij is doordrongen van het besef dat alles eindig en beperkt is. Behalve dan misschien zijn eigen verbale vindingrijkheid, want ook in deze gedichten probeert hij de lezer met woorden te vloeren. “Dat het gedicht verrast, de lezer op het verkeerde been zet, lijkt me een vereiste voor alle poëzie die het zout in haar pap verdient.” [in Vandenbroucke 1996:4] Het is één van die aspecten die Gils verbinden met Van Ostajen (cf. 2.3 & 5.5), net als het gebruik van humor in zijn poëzie: “Ik vind dat humor in poëzie niet misplaatst is. Zoals ook Van Ostajen al wist en in de praktijk bracht.” [idem:5] De auteur plaatst zich hiermee dus expliciet in de traditie van Van Ostajen en legitimeert zo een nog altijd hier en daar niet-aanvaard element uit zijn poëtica door een verwijzing naar de Overall Herdachte. Hij geeft ook aan dat het precies deze traditie was die de vernieuwende dichters na de Tweede Wereldoorlog wilden opnemen en verder uitbouwen: “Van de moderne poëzie, zoals ze door Van Ostajen verdedigd was, schoot na de oorlog eigenlijk alleen nog Gaston Burssens over als vaandeldrager.” [idem:6] Dat er vijftig jaar later een heel regiment achter die (overigens uit zeer verscheiden *patchwork* samengestelde) vlag loopt, is niet in de laatste plaats mee de verdienste van Gust Gils zelf.

Het rumoer rond de Van Ostajenherdenking bereikte in 1996 ook Duitsland. Gezien de speciale band die Van Ostajen met dat land had (zijn Berlijnse balingschap, zijn beïnvloeding door Scheerbart, Mynona en Stramm, zijn vriendschap met Stuckenberg, Campendonk en Muche) was die Duitse aandacht overigens niet zo verwonderlijk. Al in de vroege jaren zestig had Hans Magnus Enzensberger enkele gedichten van Van Ostajen vertaald voor een bloemlezing Europese poëzie en in 1966 had de latere *Ten Oorlog*-vertaler Klaus Reichert een selectie Van Ostajengedichten gebracht bij Suhrkamp (*Poesie*).¹⁴ In de DDR werden in 1976 gedichten van Van Ostajen opgenomen in een bloemlezing waarin verder ook aandacht was voor Achterberg, Lucebert en Claus. In Hamburg verscheen in 1982 een bibliofiel geïllustreerde bundel *Alpenjägerlied* en in 1991 bracht de gerenomeerde reeks *Text + Kritik* een tweetalige editie van *Bezette Stad*. De universiteit van Oldenburg, ten slotte, publiceerde onder leiding van haar docent Nederlands, Francis Bulhof, in 1992 de voor de Van Ostajenstudie meer dan belangwekkende briefwisseling tussen Van Ostajen en Stuckenberg. [Bulhof 1992] Al deze boeken nemen echter niet weg dat Van Ostajen zelfs voor de meer dan gemiddeld onderlegde Duitse ‘kenner’ een onbekende naam is gebleven. [Kötz 1996:239] Het Van Ostajenjaar zou daarin geen verandering brengen. De radioreporter van het programma *Kultur aktuell* (WDR 3) die voor de persconferentie over het herdenkingsjaar naar Antwerpen was gekomen, vond het dan ook “besonders schade, daß diese Ausstellung [uit het AMVC, gb] nur in Antwerpen zu sehen ist, nicht etwa in Berlin, das für Paul van Ostajen so entscheidend gewesen ist.” [transcriptie van de uitzending in ‘Persknipsels Paul van Ostajen 100. Nederland & Andere landen’] Ook de geplande maar afgeblazen tentoonstelling over Van Ostajen en de beeldende kunsten had Duitse kunstliefhebbers naar Antwerpen kunnen lokken om vanuit een voor hen onbekende hoek

de cirkel
doorbroken
(Insingel)

Hoofdstuk 8 | 1996 – *Ieder zijn Van Ostaijen!*

enkele expressionistische schilders te (her)ontdekken.¹⁵ Behalve het incidentele persknipsel beperkte de Duitse aandacht voor Van Ostaijen zich dus tot de afdelingen Nederlands aan de universiteiten. In Münster organiseerden het Institut für Niederländische Philologie en het Zentrum für Niederlande-Studien naar aanleiding van zijn zeventigste sterfdatum in het voorjaar van 1998 enkele lezingen én een fors afgeslankte versie van de AMVC-tentoonstelling over Van Ostaijen. Een van de gastlectoren was Mark Insingel, die een Duitse en extra gestoffeerde versie bracht van zijn stoomcursus Van Ostaijen die hij in 1996 ook al in het Antwerpse Museum voor Hedendaagse Kunst (MuHKA) had gegeven. Insingels lezing werd gepubliceerd onder de titel “Ich will nackt sein und anfangen”. Über den Radikalismus Paul van Ostaijens’. Centraal in zijn voor het overige nauwelijks van de gewijde geschiedenis afwijkende versie van Van Ostaijens leven en werk, staat het gedicht ‘Vers 6’ waaraan hij ook zijn titel ontleende (“Ik wil bloot zijn / en beginnen” [I:232]). De radicaliteit van Van Ostaijen wordt hier inderdaad duidelijk uitgesproken. Géén half werk voor hem; telkens opnieuw is hij bereid alle verworven zekerheden overboord te gooien en zichzelf en zijn poëtica tot de grond af te breken. “Paul van Ostaijen war jemand, der keine Amateurhaftigkeit ertrug, weil diese die Kunst zum Sport degradiert, der Amateur domestiziert das unendliche Verlangen (den ‘Mondruf’, die ‘Stimme der Loreley’), er profanisiert das Grenzenlose zu einem übersichtlichen Terrain.” [Insingel 1998:101] Insingel suggereert dus een bijna religieuze oorzaak voor Van Ostaijens extremiteit; ondanks zijn inzicht in het fundamenteel onbereikbare van “het vuur in de verte” [II:198] en zijn latere bewering dat hij louter voor zijn plezier dichtte, bleef de poëzie een activiteit die een totale inzet eiste. Even later citeert Insingel ook nog een weinig bekende passage uit een recensie, waaruit vooral de koppige gelijkzinnigheid van de dichter spreekt (ik geef hier de Nederlandse versie):

Zolang een dichter [...] niet al de anderen voor ezels houdt en alleen zijn eigen mening, in een hardnekkige strijd tegenover zijn eigen menselijke neigingen tot eclectisme, ze disciplinerend, staande houdt, zolang een dichter deze spanning niet verpersoonlijkt, zolang is de ruimte waarin gedichten kunnen ademen, niet geschapen.
[‘Paul-Gustave van Hecke’, IV:240/ geciteerd in Insingel 1998:104]

Hoewel Insingel zichzelf nergens in deze tekst afficheert als actieve *Schriftsteller*, is de verleiding erg groot om in dit citaat ook een verdediging van zijn eigen volgehouden en geregeld weggehoonde eenzelvige en eenzijdige avant-gardisme te lezen. Een gelijkaardige inhoud wordt erg expliciet uitgesproken in één van zijn latere gedichten: “Hij hield de hele tijd zijn doel voor ogen. / Halsstarrig, is hij altijd doorgegaan. / Hij heeft dus wel getracht zichzelf te zijn.” [Insingel 1990:196] Die halsstarrigheid ging echter niet zo ver dat ze geen enkele koerswijziging zou toelaten. Deze gedichten (uit *Jij noemt stom wat taal is*, 1986 en de ongebundelde gedichten opgenomen in *Verzamelde gedichten*, 1990 & *De druiven die te hoog hangen*, 1995) vertonen weliswaar geen radicale breuk met wat voorafging – ook nu nog zijn herhaling & variatie en gemeenplaatsen & retorische dooedoeners de bouwstenen van Insingels poë-

zie – toch lijkt het belijdenisgehalte van deze teksten toegenomen. Of, concreter: gevoelens worden hier veel minder dan vroeger uit de weg gegaan. In een kort nawoord bij zijn verzamelde gedichten geeft Insingel in dat opzicht een opmerkelijke verklaring voor de keuze van de titel van het boek, *In elkanders armen*:

Zo had ik eerst ‘Mooi is / wat doet denken aan / wat mooi is.’ Ik ben deze zin wat lang en nogal programmatisch gaan vinden en zo heb ik een versregel gekozen die – in overdrachtelijke betekenis – het stilistische principe van het boek kan oproepen en tegelijk wijst op de emotionele drang, die men volgens het cliché in dit soort werk niet zoekt. [idem:219]

Ook mensen die in elkanders armen liggen vormen een circulaire structuur, maar die is hier veel minder ostentatief aanwezig dan in eerdere bundels. De erotiek (van het schrijven) waarover de auteur het vroeger vaak had in interviews (cf. 6.1) mag en kan in het latere werk veel explicieter aan bod komen. “Zij waren zo opwindend / in elkanders armen. // Zij was zo tener in / zijn tederheid. / Hij was zo mooi in / haar verwarring,” heet het aan het slot van het gedicht waaruit hij de titel haalde. [idem:206] Het meegedeelde lijkt hier niet langer ondergeschikt aan het mededelen (cf. 6.1). Hoezeer Insingel in dat opzicht veranderd is, blijkt ook uit het gedicht dat hij als hommage inzond voor het Van Ostaijennummer van *Dietsche Warande & Belfort*. Het draagt dezelfde titel als zijn lezing (‘Ik wil bloot zijn en beginnen’) en thematiseert in het middendeel heel nadrukkelijk de noodzaak om jezelf steeds opnieuw radicaal ter discussie te stellen: “wie niet bloot durft te zijn kan wel / voortdoen, maar kan niet beginnen, / wie niet bloot durft te zijn / kan niet durven ‘wat iedereen kan’ / en doet na wat een handjevol kunnen.” [Insingel 1996:689] Het is verleidelijk om hier ook een commentaar op de receptie van zijn eigen werk in te lezen: zowel de vermeende kinderversjes van Van Ostaijen als de seriële taalmanipulaties van Insingel lokten de reactie uit ‘dat kan iedereen’. Insingel lijkt te willen zeggen: inderdaad, maar er is grote durf voor nodig om iets te doen dat zo schijnbaar eenvoudig en voor de hand liggend is. Zijn eigen wil om te veranderen blijkt impliciet ook uit zijn Duitse Van Ostaijenlezing. Hij laat zich immers verleiden tot een daad waarvan hij niettemin zelf beweert dat ze onvergeeflijk is (“etwas, das man niemals mit Gedichten machen sollte, etwas, das sich mit dem Wesen der Poesie nicht verträgt): hij geeft “[e]ine Paraphrase” van ‘Meloepé’. [Insingel 1998:110] In zijn universum lijkt het misschien een doodzonde om het in dit verband expliciet over “Verlangen”, “Zeit”, “das Leben” en de “Tod” te hebben, maar deze ‘toegeving’ kan net zo goed gelezen worden als het bewijs dat het, ondanks zovele eerdere aanwijzingen van het tegendeel, mogelijk is om uit je eigen cirkelredenering te stappen.

Ook de Antwerpse Pink Poets konden niet afwezig blijven tijdens het jaar van één van hun geestelijke vaders (cf. 6.2). Henri-Floris Jespers bricoleerde niet alleen het genoemde toneelstuk *Hartelik, uw Paul van Ostaijen aan elkaar* (cf. supra), de biografie die hij samen met Guido Lauwaert over Van Ostaijen zou schrijven, was een van de verwachte hoogtepunten van het herdenkingsjaar.

Hoofdstuk 8 | 1996 – Ieder zijn Van Ostaijen!

de actualiteit van de Pink-esthetiek] Voorpublicaties verschenen tot in Nederlandse kranten en ook in de *Gazet van Antwerpen* en de *Van Ostaijenafleveringen van Kunst & Cultuur*, *NVT/Gierik* en *Spiegel der Letteren* ontbrak Jespers in 1996 niet. Conform zijn publicaties vanaf de late jaren tachtig stonden in zijn bijdragen zowel de breed-culturele historiografie als (zeer concreet) de relatie tussen Van Ostaijen en Burssens centraal.¹⁶ Dat de aangekondigde biografie uiteindelijk niet verscheen, was voor veel waarnemers dé ontgoocheling van het Van Ostaijenjaar. In zijn stuk voor het Van Ostaijennummer van *De Brakke Hond* onderzocht Jespers de actualiteit van de schrijver. Zijn dandyeske uiterlijke onkwetsbaarheid sprak volgens hem een generatie aan “die haar gevoelens onderdrukt en nooit rechtstreeks of onmiddellijk laat blijken, laat staan uitspreekt, tenzij langs de terreur van het amusement en de grofheid van ongebreideld cynisme – en dan jankend van eenzaamheid roes of slaap zoekt.” [Jespers 1996:37-38] Dat klinkt bepaald niet complimenteus voor Van Ostaijen, maar zo streng heeft Jespers het wellicht niet bedoeld. Hij wijst er verder immers op dat Van Ostaijen een aangrijpend proces van verinnerlijking doormaakte dat hem – en hierin ziet Jespers een ander aspect van zijn actualiteit – leidde tot “de vage maar persistente suggestie van een transcendente werkelijkheid. Religiositeit zonder kerk, mystiek zonder God.” [idem:38] Van Ostaijen, dichter voor het *new age*-tijdperk...

François Beuckelaers, iemand van wie veel minder bekend is dat hij een Pink Poet was, liet eveneens van zich horen tijdens het herdenkingsjaar. Voor de Internationale Nieuwe Scène regisseerde hij de muziektheaterproductie *Bezette Stad* waarin ondanks de **BOEM** en de **PAUKESLAG** toch vooral weemoed en verslagenheid centraal stonden. Het troosteloze orkestje dat onder leiding van Luc Mishalle vlak na de slotpassage van ‘De Aftocht’ een begrafenismars speelde, verklankte – een kwarteeuw na het enthousiasme van *Mistero Buffo* – het insijpelende besef waar ook Van Ostaijen mee had geworsteld: “de rode vloed groeit niet / de rode legers wassen niet”. [II:148] 1996 was overigens ook het jaar waarin Windows 95 van softwaregigant Bill Gates België veroverde.

een man die hapt naar woorden (Roland Jooris)] Hoop op een revolutie had Roland Jooris nooit gekoesterd. Ook hij was, op zijn manier, *de kringen naar binnen* aan het voltooiën geweest. Sinds de late jaren zestig was zijn dichtwerk steeds soberder geworden (cf. 6.2). In zijn bundel *Uithoek* (1991) bereikte hij op sommige momenten de totale onthechting waarover hij schrijft naar aanleiding van de Hollandse kerkinterieurschilder Saenredam: “Kaal licht // van kilte / puur / gelaagde / helderheid”. [‘Saenredam’, Jooris 1997:169] Het is een uiting van de “blanke verschriktheid” die Gilliams bij Van Ostaijen opmerkte [Gilliams 1943:18], een onuitspreekbaar en angstaanjagend ontzag voor het absolute dat via de uitgezuiverde vorm van het gedicht gesuggereerd wordt. Volgens Lionel Deflo wordt hier “de werkelijkheid geabstraheerd en streeft de dichter [...] naar het volmaakte gedicht en, in het spoor van Van Ostaijen, naar een gedepersonaliseerde, absolute lyriek.” [Deflo 1997:7] Voor het eerst in vele jaren gebruikte Jooris op het eind van deze bundel echter opnieuw Grote Woorden: het Absolute, Woede, Liefde. De hoofdletters zijn van hem. “Het pad en de kat en de haag, / de prangende aarde, de kreet / zonder keel, het klemvast / wachten // op het Absolute / in de

tuin”. [Jooris 1997:195] Het zijn gewone, dagelijkse dingen (pad, kat, haag), maar er gaat – door wat volgt – een onpeilbaar gemis van uit. De aarde benauwt, de stem heeft het al begeben. Het wachten op het Absolute is... absoluut. Toen hem door *Dietsche Warande & Belfort* om een hommagegedicht aan Van Ostaijen werd gevraagd, stuurde hij ‘(Dag visserke-vis)’ in:

Ondoorgrondelijk
vijvervlak, lispelend
lis, snijdend
riet

donkere hengelaar

die in onpeilbaar
zwart een maan
verzint, een goudvis
een bokaal;

de wijn is blauw
omrand, zijn mond
hapt naar een woord,
zijn tong slaat
toe, de nacht smaakt
gronderig, geen vin
zich nog verroert
[idem:211]

Het begin kan, als zovele andere Joorisgedichten, gelezen worden als de beschrijving van een openluchtafereel: een hengelaar zit aan het water. Vanaf de derde strofe ‘klopt’ die leetuur echter niet meer. Het gedrag van de man is bepaald ontypisch voor een hengelaar. De reden ligt, gezien de context, voor de hand: het betreft hier geen portret van een visser, maar van de dichter Van Ostaijen. Het riet en de maan van ‘Melopee’, het donkere water uit ‘Het Dorp’, de onpeilbare diepten en het blauw van ‘Geologie’, de goudvis uit ‘Marc groet ’s morgens de Dingen’... allemaal beelden en details uit zijn gedichten. In het naar woorden happen kan eventueel een verwijzing gelezen worden naar de longziekte van Van Ostaijen. In het licht van Jooris’ eigen ontwikkeling in de jaren negentig lijkt het me echter waarschijnlijker dat het hier een kritisch commentaar op Van Ostaijen betreft. Als de allerlaatste kring naar binnen voltooid is, dreigt het water (“vijvervlak”) helemaal gesloten te zijn en wordt het ondoorgrondelijk. Je hebt dan in alle opzichten een dood punt bereikt. Het streven naar autonomie en aseiteit kan, in het leven en in de poëzie, gevaarlijk worden (cf. 2.5, ‘de laatste kring naar binnen’). Op het einde van dit gedicht lijkt de dood in nagenoeg alle opzichten zeer nabij: de man hapt naar woorden, zijn tong slaat toe (ze treft raak, maar ook: ze sluit), het is donker, de nacht smaakt “gronderig” (terugkeer naar de aarde), alle vissen zijn dood. De titel – “(dag visserke-vis)” – is in dit verband ook niet zonder betekenis: los van de duidelijke referentie aan ‘Marc groet ’s morgens de Dingen’ intri-

Hoofdstuk 8 | 1996 – Ieder zijn Van Ostaijen!

geren vooral die haakjes; drukken die een zeker voorbehoud uit? wordt hier letterlijk en figuurlijk een bepaalde houding tussen haakjes gezet, een periode afgesloten? Dat afscheid zit natuurlijk ook in de titel: dag visserke-vis. Het lijkt me niet onwaarschijnlijk dat Jooris hier, bij wijze van spreken, afscheid neemt van de Van Ostaijen in zichzelf. De beelden die hij gebruikt (de fysieke ervaring van de aarde, de stem die het begeeft) kwamen immers ook in zijn eigen gedichten voor (cf. supra). In een interview uit 1992 vertelde Jooris dat hij met zijn recentste gedichten probeerde “het leven weer aanwezig te maken, een duif te laten vliegen, een kip te laten lopen.” [in Leus 1992:13] Ook hij was tot de conclusie moeten komen dat zijn grote droom een al te groot risico inhield: wanneer alles stilstaat, zal blijken dat alles dood is. Om de honderdste geboortedag van Van Ostaijen te kunnen vieren, moest Jooris eerst zijn dood overwinnen. “Eerst naar de dood toegaan, en dan opnieuw aan de schepping beginnen.” [in ibidem] En dat leek gelukt, want in oktober van 1996 schreef hij een gedicht waarin opnieuw licht en beweging aanwezig zijn: “van oudsher nieuw / een telkens aangescherpt / onstelbaar en / geveugeld herbeginnen / nu het weer daghet in / de oren, nu het weer / lichtet overal.” [Jooris 1997:212]

En ook Paul Claes wou ‘zijn’ Van Ostaijen in 1996. De man die naam en faam heeft verworven met het naspeuren van voor gewone stervelingen onherkennen oninterpreteerbare klassieke verwijzingen in modernistische meesterwerken van onder meer Ezra Pound en Hugo Claus noemde *Bezette Stad* “onleesbaarder dan een antiek epos”. En de superieure pasticheur van Joyces *Ulysses* (in de ‘Bloomiade’ in *Het Laatste Boek*) en zowat alle gecanoniseerde Nederlandstalige dichters (in *Mimicry*), de onvermoeibare *cut & paster* van motieven, symbolen en andere *objets trouvés*, dé auteur, kortom, die in zijn eentje het postmoderne adagium belichaamt dat er alleen maar echo’s bestaan en dat originaliteit en authenticiteit romantische constructies zijn, deze Paul Claes beweerde dat Van Ostaijen een “onverbeterlijk plagiator” was. [Claes 1996:27] Dat Van Ostaijen sommige van de door Claes als bron aangeduide teksten zo goed als zeker niet gekend heeft, is in dat opzicht overigens geen bezwaar.¹⁷ Claes tracht – net als Brulez zowat een halve eeuw eerder (cf. 5.3) – zijn gelijk te halen door ‘Melopee’ te vergelijken met ‘Sous le pont Mirabeau’ van Apollinaire. “De ontlening blijkt duidelijk bij het tellen van de lettergrepen [‘Onder de maan schuift de lange rivier’ versus ‘Sous le pont Mirabeau coule la Seine’, gb]: in beide gevallen gaat het om een decasyllabe.” [ibidem] Dat Burssens naar aanleiding van deze gedichten aantekende dat het ritme “bij Apollinaire sterk gesaccadeerd en bij Van Ostaijen overdacht slepend is” [Burssens 1988:199] is waarschijnlijk geen argument voor Claes. De rekening klopt, dus kan er worden afgerekend. Er is trouwens nog meer munitie: “Het veelgeprezen weglaten van het vraagteken aan het eind van het gedicht is eveneens een Apollinairiaans procédé”. [Claes 1996:27] Dat ik in mijn toch niet onaanzienlijke secundaire Van Ostaijenliteratuur nergens enige lof voor dit weggelaten vraagteken heb aangetroffen, kan zeker niet als een verzwakking van Claes’ argumentatie ingeroepen worden. Hij heeft er ongetwijfeld ergens een echo van opgevangen die hij hier – literair verantwoord – in een *travestie* presenteert. Traditiegetrouw

de
intertekstuele
charlatan
(Paul Claes)

ziet Claes ook bronnen waar andere mensen gewoon taalfouten zien. Zo bestempelt hij bepaalde door Van Ostaijen gebruikte woorden (“hoogriet” en “laagwei” uit ‘Melopee’) als “Duits expressionistisch” [idem:28], terwijl dit natuurlijk gewoon germanismen zijn, zoals Van Ostaijen er doorlopend bezigde. Na de – terechte – opmerking dat het beeldmateriaal van ‘Melopee’ ontleend lijkt aan de klassieke Chinese poëzie en de in die context obligate verwijzing naar Burssens’ *De Yadefluit* en Van Ostaijens commentaar op de Klabundbewerkingen van die Chinese gedichten (cf. 2.2.2.1) en nadat hij “kano” vertaald heeft als “roeibootje” besluit Claes: “Rest alleen nog de titel ‘Melopee’.” [ibidem] Over de formeel thematische structuur van het gedicht of over de inhoud heeft hij het niet gehad, maar dat is geen bezwaar. Het plagiaat kan immers nogmaals aangetoond worden door een verwijzing naar Gustave Kahn – auteur van maar liefst vier *Melopées* in het tijdschrift *La Vogue* (1886) – te lezen “in de klank en de betekenis van het woord ‘kano’. Kahn betekent in het Duits immers roeiboot.” [ibidem] *Quod Erat Demonstrandum*: Paul Claes is de Sherlock Holmes van de literatuurstudie en dat Van Ostaijen in Vlaanderen de naam heeft een auteur op internationaal niveau te zijn, kan alleen verklaard worden door het feit dat men in Vlaanderen nooit internationale boeken leest.

Internationale televisie werd in het dichtstbekabelde land van Europa echter al jaren bekeken en vooral bij jongeren was sinds de late jaren tachtig het muziek- en clipkanaal MTV erg populair geworden. Een van de vele neveneffecten van dat succes was dat een groot aantal aan de (historische) avantgarde toegeschreven principes en iconen veelal onbewust het straatbeeld veroverden: montage, cut-up, abstractie en discontinuïteit waren – in de modetaal van het moment – *all over the place*. Het was een van de vele wat pijnlijke ironieën van het laatste decennium van de twintigste eeuw: de kunstbewegingen die een kleine eeuw eerder ten strijde waren getrokken tegen de commodificatie van kunst en cultuur en die door de radicaliteit van hun protest grote delen van het publiek van die kunst hadden vervreemd, werden in de laatkapitalistische jaren negentig plots hip en populair dankzij commercieel verspreide producten. Motieven van Mondriaan doken op in het design voor haargel, schamel gecamoufleerde pastiches op het werk van Miro, Braque en Pollock verborgen een pakje sigaretten en op televisie werden advertenties getoond waarin de geijkte narratieve chronologie werd opgegeven ten voordele van een razendsnel associërende beeldenstroom. Deze evolutie viel ongeveer samen met de eerste massale doorbraak van de PC en al snel dook er overal drukwerk op dat getuigde van veel huisvljnt en een veel te groot aanbod aan lettertypes. Grote, kleine, cursieve, vette, twaalf- en veertienpuntsletters sierden folders, affiches, flyers, uitnodigingen en fanzines. Dankzij QuarkXpress kon iedereen met een Applecomputer en een laserprinter in huis zich een typograaf wanen. In die context was het alles behalve verrassend dat er in 1990 in Rotterdam een perfecte herdruk verscheen van Van Ostaijens *Bezette Stad*; meer nog dan de typografische experimenten van IK Bonset en *De Stijl* was *Bezette Stad* in het Nederlandse taalgebied hét historische voorbeeld van hoe op een originele manier kon worden omgesprongen met typografie. (Onder dat trefwoord staat het ook in het colofon van de herdruk:

een concreet
dichter
(typografie
&
affichekunst)

Hoofdstuk 8 | 1996 – *Ieder zijn Van Ostaijen!*

“Gedichten/Typografie” [Van Ostaijen 1990].) Enige tijd later verscheen bij dezelfde uitgeverij de handelseditie van Jef Bogmans proefschrift over de compositie van deze bundel, *De stad als tekst*. [Bogman 1991] Het enige boek van Van Ostaijen dat een echte cultstatus had verworven werd nu ook academisch ontleed. De auteur toont aan hoe de bundel bestaat uit fragmenten en citaten die gemonteerd werden als was het gedicht een stomme film met contrapuntische jazzbegeleiding. Op een niet-hiërarchische, associatieve en (om met Bachtin te spreken) polyfonische manier verbond Van Ostaijen verschillende soorten teksten met elkaar opdat zijn ‘ik’ als het ware kon opgaan in die stemmenzee. Door deze continue aandacht voor de materialiteit van de tekst werd dit boek een voorloper van de concrete poëzie uit de jaren zestig (cf. 6.1) én van de vele onpersoonlijke MTV(-achtige) montages en collages uit de jaren tachtig en negentig. In die context lag het voor de hand dat er ook enige aandacht voor typografie zou zijn tijdens het Van Ostaijenjaar. De vormgevers van kranten en tijdschriften lieten zich dan ook – de ene al smaakvoller dan de andere – behoorlijk gaan bij het lay-outen van de vele Van Ostaijen-bijlagen. Blikvangers van het jaar waren de affiches, de wimpels en de tram die in Antwerpen tijdens het feestjaar tekstfragmenten uit gedichten, grotesken én kritieken van Van Ostaijen tot in de verste hoeken van de stad uitdroegen. Het werk van ontwerpster Anne Kurris refereerde uiteraard aan Van Ostaijens typografische experimenten maar was geenszins epigonaal. De eerste weken van het feestjaar werd er in Antwerpen zonder meer jacht gemaakt op de affiches. Ze werden overal van de muren gehaald en in de stadswinkel waren ze meteen uitverkocht. Het zogenaamde ploem-affiche (met ‘Marc groet ’s morgens de Dingen’) werd zelfs herdrukt. [MLS 1996] Toen op 24 februari 1996 tijdens *De Nacht van Paul van Ostaijen* in het Antwerpse Zuidstation hippe modefoto’s, stills en vloeiastofdia’s werden geprojecteerd misstonden de fragmenten uit *Bezette Stad* allerm minst in die context. Zo bleek niet alleen precies dat boek van Van Ostaijen, waarvan zijn tijdgenoten hadden beweerd dat het nog tijdens zijn leven verouderd zou geraken, het springlevendst, op deze manier waarde, veertien jaar na diens dood, ook de geest van Paul de Vree weer even rond. Zijn oude droom om met concrete poëzie de kloof met de lezer te dichten (cf. 6.1) kwam die nacht, en zolang er temidden van de projecties gedanst en getapt werd, opnieuw tot leven.

Een belangrijk auteur van wie velen vergeten waren dat hij nog leefde kwam eveneens in 1996 voor het eerst sinds lange tijd weer even op de voorgrond. “De redactie van *Yang* meldt met blijdschap het nog altijd in leven zijn van Willy Roggeman” stond bovenaan de als doodsbriefformgegeven eerste bladzijde van het themanummer van het tijdschrift, dat door de auteur toe-passelijk Postumiteiten was gedoopt en door hem zelf was samengesteld. Zowel zijn “voorvaderen en leermeesters” (onder wie Paul van Ostaijen en Herman Uyttersprot) als zijn “collega’s en nazaten” (onder wie Stefan Hertmans en Paul de Wispelaere) kwamen voor op een door de redactie samengestelde lijst waarin – als bij een gewone doodsaankondiging – de rouwende familie wordt afgedrukt. Hier was echter geen reden tot droefenis. Hoezeer Roggeman leefde, bleek niet zozeer uit enkele fragmenten uit deel 25 van zijn voorsnog onvolledig uitgegeven *Opus Finitum* (die teksten dateer-

den immers al van de jaren zeventig), maar uit de reeks gedichten, prozastukken, notities en essays uit de periode 1981-1996. Samen vormden ze de eerste substantiële voorpublicatie uit zijn nieuwe boekencyclus, *Usque ad finem*. Ook een eerder dat jaar in *Yang* verschenen essay hoort daarbij: ‘Muzikale, mystieke e.a. ezelsbruggen bij Van Ostaijen’ was Roggemans eerste volledig aan Van Ostaijen gewijde tekst. Aangezien dit opstel in de lente van het Van Ostaijenjaar verscheen, had dat misschien iets weg van inspelen op een heersende hype, maar die intentie kan enkel aan de redactie van het tijdschrift toegescheven worden, want Roggemans tekst bestond al veel langer. Tegelijkertijd was die publicatie op dat moment natuurlijk niet zonder betekenis. Terwijl nagenoeg alle bladen, *Knack* inclusief, vol stonden met al dan niet biografisch gepreoccupeerde bijdragen over Van Ostaijen en zijn liefdesleven, verscheen in de week waarin het openingsfeest van het herdenkingsjaar gepland was, in diezelfde *Knack* een ‘schriftelijk interview’ met Roggeman waarin hij de volgende uitspraak deed: “Als schrijver situeer ik mij binnen de Nederlandse literatuur onmiddellijk na Paul van Ostaijen. Mijn werk antwoordt op vragen die in de poëtië en de visie van Van Ostaijen werden gesteld.” [in *De Block* 1996:83] Wat hij daar precies mee bedoelt blijft binnen het bestek van het interview onduidelijk, maar met het essay uit *Yang* erbij lukt het misschien om de precieze aard van de verwantschap te duiden. Op het eerste gezicht lukt echter ook dat niet zo goed; Roggeman is vooral erg kritisch over een aantal van de vooronderstellingen én kernpunten van Van Ostaijens poëtica. Vandaar ook de titel van het essay: hij spreekt van “ezelsbruggen”, wat krakkemikkige hulpmiddeltjes die Van Ostaijen nodig heeft om zijn hoger doel te bereiken. Dat typeert Roggemans per definitie kritische basishouding; er bestaan geen axioma’s die niet zelf onderzocht moeten worden, geen populaire ideeën die zonder toetsing aanvaard kunnen worden. Eén zo’n populair idee vormt de aanzet tot Roggemans betoog: Van Ostaijen heet de eerste Vlaamse jazzdichter te zijn. De vraag die de criticus-jazzkenner zich hierbij stelt is zo voor de hand liggend dat, bij mijn weten, iedereen tot dan vergeten was ze te stellen: wat betekent eigenlijk “jazz” bij en voor Van Ostaijen? Concreet: wat zijn de schaarse verwijzingen naar zijn eigenlijke jazz-ervaringen waard? en heeft zijn compositietechniek iets met jazz te maken? Het antwoord op de eerste concrete vraag kan kort zijn: ze stellen niet veel voor. De Europese jazz anno 1920 was een “karikaturaal societyverschijnsel dat in de patronen van de amusementsmuziek werd ingeweven door de dirigenten van het universeel geworden commerciële apparaat.” [Roggeman 1996a:88] De andere vraag – die over de “Woord-jazz” [II:164] – laat zich minder eenduidig beantwoorden. Roggeman vermoedt dat ‘Berceuse presque nègre’ (cf. 2.4) geïnspireerd is op een opname ‘Berceuse nègre’ van ene E. Tirmont, in de jaren twintig in Brussel opgenomen. De compositie van het gedicht is alvast analoog “met de trietrapsgewijs gebouwde verzen van de blues.” [Roggeman 1996a:90] Maar dat is nog geen ‘echte’ jazz, natuurlijk. In zijn verdere zoektocht naar een antwoord reageert Roggeman op een aantal door Van Ostaijen geproclameerde poëtische axioma’s. Het in deze context misschien wel belangrijkste – samengevat als “de la musique avant toute chose” – weigert hij resoluut. De semantische laag van de woorden maakt dat het gedicht onmogelijk muziek kan zijn. “Het is bijge-

Hoofdstuk 8 | 1996 – Ieder zijn Van Ostaijen!

volg een verkeerd apriori van de dichter de poëzie (het gedicht) met de muziek te willen verbinden.” [idem:93] Ook een andere Van Ostaijenbewering (“In den beginne was het lallen” [IV:156]) spreekt Roggeman tegen: “Indien de dichter lalt, is zijn gedicht door de ordening geen echt lallen, ofwel is het geen gedicht, alleen nog onbewuste expressie.” [Roggeman 1996a:93] Dat is natuurlijk een kwestie van conventie en semantiek, maar van Roggeman is bekend dat kunst bij hem per definitie ‘ordering’ impliceert (cf. 6.1). En dat deed het bij Van Ostaijen ook, betoogt Roggeman, want ondanks zijn uitspraken ten voordele van de spontane associatie heeft hij zich “nooit laten beetnemen” door de “surrealistische écriture automatique”. [idem:94] De lengte van zijn gedichten is een andere aanwijzing: juist omdat Van Ostaijen “het trillende van het zich ontwikkelende woordproces” cruciaal vond [ibidem] en die trilling dus niet mocht verzwakken tijdens de compositie, zijn de meeste van zijn gedichten erg kort. (Bekend is dat andere axioma, waaraan hij zich niet altijd hield: “een gedicht mag nooit langer zijn dan twaalf regels. Heeft het er meer, dan los ik de kwestie zo eenvoudig mogelijk op: ik schrap alles vanaf de dertiende regel.” [IV:379]) Dit aspect staat ook centraal in Roggemans eigen versleer: hoe, en vooral, hoe lang kan er tijdens een improvisatie doorgedaan worden op een bepaald elan? wanneer is de rek eruit? Bij Van Ostaijen blijkt: al even vóór die twaalfde regel, want de zo vaak doorgevoerde syncope in zijn gedichten (Roggeman heeft het zelfs over een “volta” [Roggeman 1996a:95]) geeft aan dat de eigenlijke improvisatie op dat moment al beëindigd is:

het reveleert het einde van de staat van verrukking, de émerveillement die in de dynamiek van het gedicht wordt geëvoceerd. Het is het moment waarin de dichter zichzelf en zijn lezers suggereert dat wij nodeloos een hoge borst aan het opzetten zijn en wij er goed aan doen buiten de ‘extase’ wat met de duiven te gaan spelen. Dat doorprikken van de zeepbel op het juiste ogenblik, dat inzicht in de Nietzscheaanse *Olymp des Scheins*, die techniek van het onderstatement is een van de meest lucide aspecten van Van Ostaijens lyriek-praxis. [ibidem]

Dat Roggeman dit lucide noemt, heeft uiteraard te maken met zijn eigen opvattingen hieromtrent; niet alleen is hij zelf ook zeer vertrouwd met dat Nietzscheaanse inzicht, in zijn werk zijn doorlopend passages aanwezig waarin absolute beweringen worden gerelativeerd (vaak in dialogische situaties waarin ‘afsplitsingen’ van de auteur met elkaar in debat gaan). Die nuchterheid impliceert echter niet dat er niets op het spel zou staan. Integendeel. Een van de redenen waarom Roggeman zich verwant voelt met Van Ostaijen is juist het absolutistische karakter van diens poëtica. Hij, als elk dichter, “wil doordringen tot het eerste spreken, tot het ongerepte, het Rilkeaanse Heile, tot de schepping of een evocatie van de taal in de Hof van Eden. Dat is zijn utopie [...] Laat hij die utopie varen, dan hoeft hij niet te dichten.” [ibidem] Een Van Ostaijenlezer is geneigd die ambitie bij hem vooral met het metafysische element van zijn poëzie en poëtica te verbinden. Dat doet Roggeman echter niet. Vertrekkend vanuit de observatie dat de latere Van Ostaijengedichten niet sym-

bolisch of metaforisch, maar metonymisch zijn, suggereert hij dat Van Ostaijens visie “realistisch” is. [idem:97] Aan het metafysische en neo-platonische element bij Van Ostaijen kent Roggeman een bijzondere functie toe. Het is “een functionele werkmethode [die] hem toelaat het poëtisch veld definitief te begrenzen en te distantiëren van de gewone empirie.” [ibidem] Met andere woorden: Van Ostaijen geeft zichzelf zeer bewust een onmogelijke opdracht (het onbestaande Ultieme Gedicht schrijven) om daar dan telkens opnieuw naar te kunnen streven. Roggeman maakt de vergelijking niet, maar het doet me denken aan topatleten die zichzelf, als motiveringsstrategie, tijden opleggen (‘dan moet ik de honderd meter lopen in 9.85’); bij Roggeman (en Van Ostaijen) impliceert deze methode dat ze de onmogelijke droom niet opbergen, maar hem blijven najagen. Door deze absolute grens te stellen, maken ze zich ook los “van de gewone empirie” – hun autonomiestreven is op deze manier dus theoretisch gelegitimeerd. Vandaar dat Roggeman ook een optimistische zijde ziet aan Van Ostaijens platonisme. Van Ostaijen zelf noemde zich doorlopend een platonisch-pessimist (cf. 2.5 & 7.1), maar die pessimistische kant betrof volgens Roggeman enkel “het ethisch moment van het fenotype”, de levensvisie van de auteur dus. [ibidem] Voor de dichter Van Ostaijen had deze instelling alleen maar voordelen. Deze absolutistische stellingen onderschrijft Roggeman zelf ook (cf. 6.1), maar een aantal concrete invullingen van Van Ostaijen probeert hij te weerleggen. Evenmin als met lallen of muziek heeft de dichtkunst rechtstreeks met mystiek te maken. “De mysticus kan in juxtapositie ook een dichter zijn maar het gedicht is geen mystiek, het is gedicht, literatuur.” [ibidem] Ook Van Ostaijens extase-notie deugt niet; als iemand écht extatisch is, in de dionysische betekenis van het woord, mist hij de luciditeit en de technische vormbeheersing die nodig zijn bij het maken van een kunstwerk. Bij andere door Van Ostaijen gehanteerde concepten sluit Roggeman zich echter graag aan: “De fenomenen zijn tekens: op die propositie kan de artistieke wereld worden opgebouwd; de tekens zijn fenomenen; op die propositie kan de aseïteit in concreto van het gedicht worden bepleit.” [idem:98] Deze informatie uit ‘Le Renouveau lyrique en Belgique’ wordt dus niet als een onhoudbaar apriori ontmaskerd, en maakt wellicht ook deel uit van Roggemans eigen poëtica. En dat geldt waarschijnlijk nog veel uitgesprokener voor de zelden becommentarieerde passage over ‘Armoede’ in ‘Self-defence’, die Roggeman “buitengewoon revelant en relevant” noemt. [idem:99] Van Ostaijen, de dichter van ‘Rijke Armoede van de Trekhharmonika’, legt er een verband tussen armoede in de kunst en armoede in het leven. De vorm van armoede die hij voorstaat “is geen deemoed. Zij is het hoogste en laatste sie-raad van hem die ruitelk en transcendent, doelloos naar een volmaken streeft, omdat deze tucht hem die deze armoede aanvaardt de hoogste werkelijkheid schijnt, het laatst bereikbare.” [IV:335] Het letterlijk hopeloze doorzettingsvermogen, het bijna intransitieve streven, het hier al eerder als bij uitstek modern beschreven *trotzdem* – ook dat tekent Willy Roggeman. De slotparagraaf van zijn lange essay doet dat óók, maar is in zijn autobiografisch-anekdotische openhartigheid vooral a-typisch voor hem. Altijd beducht voor valse gevoelens, geeft hij ze de titel ‘Postscriptum – Een sentimentele gelukshypothese’ mee en dat is ze inderdaad. Roggeman vertelt over het ogenblik “in poësis, voorjaar 1950” toen “het” werd “beslist”: “ik had de echte literatuur ont-

Hoofdstuk 8 | 1996 – Ieder zijn Van Ostaijen!

dekt”. Het betrof *Mijn kleine oorlog* van Boon, *Lijmen* van Elsschot en Burssens’ editie van de *Gedichten* van Van Ostaijen. Ook nu nog noemt de auteur ze “de drie grootste werken die de Vlaamse letterkunde in deze eeuw voortbracht.” [Roggeman 1996a:100] Samen met Kafka, Rilke, Alain, Valéry, Lao Tse, het Nieuwe Testament, Bach, Ayler, een vroege Chagall en werk van Klee en Miro vormen zij het reispakket dat de auteur naar een virtueel “Hiernamaals” zou willen meenemen. Voorts wil hij daar dan rustig op water en brood leven. Rijke armoede.

Dat is de *fond* van Roggemans waardering voor Van Ostaijen: de voor zijn verdere leven zo bepalende ervaring de Literatuur ontdekt te hebben. Dat enthousiasme staat echter een kritische omgang met Van Ostaijens erfenis niet in de weg; wanneer hij zichzelf in de Nederlandse literatuur onmiddellijk na Van Ostaijen situeert heeft dat, zoals is gebleken, niet zozeer met de antwoorden van Van Ostaijen te maken. Mystiek, muziek, extase, lallen... al deze begrippen werden gewogen en te licht bevonden. Maar de onderliggende vragen waarop die termen een antwoord trachtten te geven en die de poëtica van Van Ostaijen schraagden, dat zijn ook de thema’s die Roggeman motiveren: hoe verloopt het creatieve proces? wat is het aandeel van de intuïtie daarbij? en van de rede? bestaat er zoiets als de noodzakelijke vorm? en kan de zoektocht daarnaar zin geven aan het bestaan? Het zijn vragen die wellicht niet alle enthousiaste Van Ostaijenherdenkers zich in 1996 gesteld hebben. Overigens vond Willy Roggeman ook dat jaar geen uitgever voor zijn verzamelde gedichten.

all that
jazz
(slot)

Roggeman was niet de enige die jazz en Van Ostaijen met elkaar in verband bracht in 1996. Roger de Neef publiceerde dit jaar immers *Empty Bed Blues*, een boek vol gedichten over jazzmusici. Die vaak anekdotische invalshoek wekt de indruk dat de gedichten enkel inhoudelijk iets met de jazz te maken hebben, maar dat vindt de dichter zelf niet. “Ik begin een regel en heb meestal geen flauw besef van wat kan volgen,” schrijft hij aan Michel Bartosik. [in Bartosik 1997:15] Ook hij improviseert dus, vertrekkend vanuit beelden, woorden en klanken. Hij maakt expliciet de vergelijking met Van Ostaijen, die volgens hem “de aanleiding gaf tot een ‘handleiding tot het improviseren in lyriek’”; hij geeft er ook een voorbeeld van: “Of kijk naar Van Ostaijens ‘Alpejagerslied’ waarin twee burgermannetjes mekaar begroeten: ‘elk met zijn hoge hoed / elk met zijn eigen hoge hoed / elk met zijn bloedeigen hoge hoed’. De luchtige amplificaties, bij steeds dezelfde woorden in het basisvers, vervangen met heel veel gemak een aanzwellende roffel op het drumstel.” [in idem:17]

de
politiek
bewuste
Vlaming
(Maurits
Coppieters)

Ondanks al het feestgedruis, geherdenk en gepubliceerd is 1996 niet de Belgische geschiedenis ingegaan als het Van Ostaijenjaar. 1996 was het jaar van Dutroux. Nadat half augustus twee jonge meisjes levend uit het huis van Marc Dutroux werden bevrijd, ontdekte men al snel dat hij ook verantwoordelijk was voor de ontvoering en (waarschijnlijk) de dood van vier andere ‘verdwenen’ meisjes. De volgende weken en maanden bleek dat er in het gerechtelijke onderzoek naar deze verdwijningen op de meest flagrante manier geblunderd was. Nadat de onderzoeksrechter die medeverantwoordelijk was voor het terugvinden van de meisjes en het opsluiten van de daders van het onder-

zoek werd afgehaald omdat hij een schijn van partijdigheid had gewekt, stond het land even op de rand van de burgeroorlog. Er werd gestaakt en betoogd, gerechtsgebouwen werden bezet, besmeurd en aangevallen. Driehonderd-duizend Belgen trokken met witte ballonnen en zonder slogans door Brussel. De tijd van de complottheorieën en algehele paranoia was aangebroken. Het ‘systeem’ leek een zeldzaam bekwaam ambtenaar gesaboteerd te hebben om zo zichzelf te beschermen. In het parlement werd een onderzoekscommissie geïnstalleerd waarin werd nagegaan welke fouten er gemaakt waren, door wie en op welke manier ze in de toekomst voorkomen konden worden. Tijdens de presentatie in het parlement van een van de onderzoeksrapporten lanceerde commissievoorzitter Marc Verwilghen de term “de Belgische ziekte”. Volgens hem ging het land ten onder aan een algemeen gebrek aan verantwoordelijkheidszin dat samenhangt met de decennialang volgehouden politisering van het staatsapparaat (justitie, ambtenarij). De roep om verandering en vernieuwing beheerste eens te meer de Wetstraat en de perskolommen. Na de verkiezingen van 1991 en 1995 was dat net zo geweest. Toen was niet zozeer het falen van de overheidsdiensten als wel het toenemende succes van het extreem-rechtse Vlaams Blok aanleiding geweest tot ‘bezinning over de partijgrenzen heen’, zoals dat in die opwellingen van politieke oecumene steevast werd genoemd. Een van de resultaten van dat overleg verscheen enkele maanden voor het uitbreken van de Dutroux-zaak. Het boek heette: *Het Sienjaar. Radicaal-democratisch project*. Expliciet “bezield door het woord van Paul van Ostaijen” [Coppieters&De Batselier 1996:9], trachtten de katholieke vlaamsnationalist Maurits Coppieters en de ‘groene’ socialist Norbert Debatselier alle Vlaamse, progressieve en democratische krachten te verenigen in een maatschappijmodel dat een links alternatief wou bieden voor de als rechts beschouwde *Burgermanifesten* van de liberale voorman Guy Verhofstadt. Niet alleen de titel van het boek werd aan Van Ostaijen ontleend, ook het betekenisvolle motto: “Wie zich geroepen voelt het sienjaar te geven... // De anderen begrijpen, zo is de deemoed. Daartegenover hebben wij gezondigd. Mens tegen mens. Groep tegen groep.” [in idem:3] In de bronvermelding werd het jaartal waarin Van Ostaijens bundel *Het Sienjaar* verscheen weliswaar foutief aangegeven (1919 in plaats van 1918), maar de boodschap was niet mis te verstaan: de politicus die denkt dat hij de verandering kan afkondigen, moet eerst deemoedig het hoofd buigen en beseffen dat het begrijpen van het individu én het begrijpen van grotere groepen fundamenteel is. Dat besef was bij vele politici – verblind als ze waren door de macht en hun eigen arrogantie – al te lang afwezig geweest, vindt Coppieters. Dat was voor hem geen nieuw inzicht. Halverwege de jaren tachtig was hij zijn voortdurende bezinning op politiek en wereld toe beginnen te spitsen op een onderzoek naar de gebeurtenissen in wat hij *Het Jaar van de Klaproos* noemde, zijn geboortjaar 1920. Door zich in te graven in de geschiedenis van onder meer het activisme, het pacifisme en de hoogdagen van de avant-gardekunst hoopte hij enig inzicht te verwerven in de sociale en internationale aspecten die de Vlaamse Beweging in die periode tot grote bloei hadden gebracht. Een hele generatie had zich enthousiast in de strijd geworpen, had de maatschappelijke utopie gekoesterd en gevoeld. Tijdens die zoektocht kwam Coppieters grote en inspirerende helden als Herman van den Reeck tegen (cf. 2.2.2.2),

Hoofdstuk 8 | 1996 – Ieder zijn Van Ostaijen!

maar ook een minder heldhaftig, maar door zijn twijfels en verscheurdheid voor Coppieters' eigen tijd misschien 'nuttiger' symbool als Van Ostaijen.¹⁸ Die was vooruitstrevend én flamingant – een door de collaboratie tijdens de Tweede Wereldoorlog en het succes van het Vlaams Blok in de late jaren tachtig steeds onwaarschijnlijker klinkende alliantie. Op hun manier streefden de avant-gardisten uit 1920 allemaal naar een vorm van gemeenschapskunst; geen kunst in de ivoren toren, maar kunst die denkt én leidt. Dát was ook precies de droom van Coppieters. “Ja, want alleen de hardnekkige utopie verandert de wereld, verlegt stroombeddingen, effent berg en dal, biedt hoop op herleving en verbrijzelt bange behoudsgezindheid,” schreef hij [Coppieters 1993b:151] en die *leap of faith* probeerde hij de volgende jaren met mensen uit andere politieke partijen te realiseren. Resultaat was dus *Het Sienjaar* anno 1996: via een reeks in meer of mindere mate concrete contracten en voorstellen wilden de auteurs een dam opwerpen tegen de toenemende machteloosheid van de politiek. De frustratie van de burger – gevoed door politiek wanbeleid, ostentatieve corruptie, wereldvreemdheid en een stilaan alles overheersend gevoel van onveiligheid en zinloosheid – leidde enkel tot anti-politiek en (dus) het succes van extreem-rechtse partijen die overigens zelf geen werkbaar alternatief naar voren schuiven voor de vermelde problemen.

Eind 1999 publiceert Coppieters een actualisering van *Het Sienjaar* en opnieuw doet hij een beroep op Van Ostaijen voor de titel: *Het vuur in de verte. Over hoop en permanente revolutie*. Als motto citeert hij het volledige gedicht ‘Haar Ogen of de goed gebruikte Wensvorm’. Wat in de recente Van Ostaijenstudie – vooral dan bij Spinoy (cf. 7.1) – wordt gelezen als het besef van de onmogelijkheid om de utopie op aarde te realiseren, interpreteert Coppieters als een gestage en realistische oproep tot revolutie. Het door Van Ostaijen geformuleerde inzicht (“Ik vat nooit de vlam van het vuur in de verte” [II:198]) is bij hem geen reden tot defaitisme. In de titel van zijn boek laat hij dan ook het eerste deel (het niet-vatten) weg; hij wenst zich te concentreren op wat nagestreefd moet worden, op het licht en het vuur in de verte. Toch beseft ook hij maar al te goed de risico's van utopisch gedroom: “Steeds weer is grote voorzichtigheid geboden met pogingen tot de verwerkelijking van utopieën. Wat mij betreft hoeft daaruit echter niet te worden besloten tot de opgave van de utopie. [...] Ik pleit alleen voor een beredeneerde en om humanitaire redenen aanvaardbare concretisering ervan en tegen mogelijke ontsporingen.” [Coppieters 1999:165] De teksten en contracten in (zijn) *Sienjaar* bieden volgens hem nog altijd geschikte uitgangspunten om hierover na te denken en eraan te werken. “In het licht van recente, vernieuwende theoretische analyses en van schokkende gebeurtenissen [Coppieters verwijst in dit verband naar de zaak Dutroux en de sluiting van de Renaultfabriek in Vilvoorde, gb], bood *Het Sienjaar* fundamenteel exacte denksporen”. [idem:246] De strijd tegen sociale, economische, culturele, intellectuele uitsluiting, tegen onverschilligheid, tegen oorlog en tegen het onmenselijke kapitalisme moet onverminderd worden voortgezet. De angst die velen in de ban en (dus) passief houdt, is volgens Coppieters slechts een tussenfase. Hij citeert de slotbladzijde van Van Ostaijens *De Feesten van Angst en Pijn* om dit te illustreren: “ANGST / IS / de dans van de geworden dingen naar het / Ontworden / VLAMMENDE / LOGOS / angst voor de Vlam / EENHEID / VLAM”. [idem:256/1:255] Wanneer de mens

erin slaagt te ont- worden en de materiële behoeften ondergeschikt maakt aan de geestelijke, zal die angst automatisch verdwijnen. Ook voor deze welhaast mystieke en holistische eenheidsvisie vindt Maurits Coppieters op het einde van de twintigste eeuw inspiratie bij Van Ostaijen.

Het was lang niet de enige politieke verwijzing naar Van Ostaijen in 1996. Nagenoeg iedereen die zich dat jaar wou manifesteren als een cultureel bewuste Vlaming deed zijn zegje met Van Ostaijen in de hand. Voor het links-flamingantische *Meervoud* was Van Ostaijen een duidelijke geestesgenoot. “[A]lsof Paul van Ostaijen nu geen verwoed lezer en medewerker aan *Meervoud* zou zijn geweest,” stelde Hendrik Carette onomwonden. [Carette 1996] En zijn collega Dirk de Haes was het daar volmondig mee eens. “Voor *Meervoud* is het gemakkelijk Paul van Ostaijen te gedenken. Wij hoeven hem niet te recupereren: hij was op alle gebied progressist en daardoor onvermijdelijk ook politiek Vlaams-nationalist (en dat sloeg en slaat nog steeds op het streven naar een onafhankelijk Vlaanderen), net zoals ons tijdschrift.” [De Haes 1996:5] De auteur van dit stuk beseft echter dat dit in het Vlaanderen van 1996 bepaald geen hip standpunt was. Hij zag dan ook met lede ogen aan hoe andersgezinden deze, volgens hem cruciale aspecten van Van Ostaijen wegretoecheerden: “men doet zijn nationalisme af als een bijzaak en vereenzelvigt zijn socialisme met het partij-socialisme van vandaag, waaruit al het reformatorische, zwijgen we over het revolutionaire verdwenen is.” [idem] *Het Sienjaal* van Coppieters en De Batselier was op dat moment (maart) nog niet verschenen, maar voor *Meervoud* bleek ook dat project té federalistisch en (dus) te braaf om het etiket links-revolutionair te verdienen. [NEVB 1998:1937] Met de politieke erfenis van Van Ostaijen had *Het Sienjaal* volgens *Meervoud* niets te maken. Dat nam natuurlijk niet weg dat Van Ostaijen ook op de jaarlijkse 11-juli vieringen van niet-separatistische Vlamingen ter sprake kwam. In Ekeren werden plaatselijke kunstenaars gevraagd Van Ostaijen en zijn tijd te verbeelden “in een Ekerse context”. [Anoniem 1996] Op andere plaatsen werd hij expliciet in het sociaal-flamingantisch-federalistische discours ingepast. In Antwerpen, bijvoorbeeld, bracht de socialistische burgemeester Detiège Van Ostaijen in verband met de in de context van de Vlaamse Beweging nog veel vaker geciteerde August Vermeylen. Beide heren hadden een ruime kijk op Vlaanderen en de wereld en kantten zich “tegen een particularisme dat zich vastklampt aan een zogenaamd eigen verleden en aan zogenaamde eigen waarden”. [geciteerd in Van Houtte 1996] Drie jaar nadat volgens minimalisten met het Sint-Michielsakkoord de (voorlopige) afronding van de Belgische staatshervorming was bereikt, kwam Van Ostaijen ook in dat opzicht van pas; ook hij zou zich immers tegen separatisme en voor een federale Belgische of Groot-Nederlandse staat hebben uitgesproken. [idem]¹⁹

‘Vlaming én
Europeër’

Marc Reynebeau, van zijn kant, wees in enkele van zijn talrijke Van Ostaijen-bijdragen in 1996 op de achterkant van het flamingantisme. Dat had hij eerder ook al gedaan in zijn boek over de geschiedenis van ‘de Vlaamse identiteit’ (*Het klauwen van de leeuw*, 1995), maar deze keer spitste hij zijn aandacht specifiek toe op Van Ostaijens politieke ideeën en activiteiten. In enkele publicaties in het begin van het herdenkingsjaar rekende hij Van Ostaijen nog tot de gematigde flaminganten [Reynebeau 1996a&d], maar enkele documenten die later opdo-

een
repressieve
rijkswachter
(Marc
Reynebeau)

Hoofdstuk 8 | 1996 – Ieder zijn Van Ostaijen!

ken in het Algemeen Rijksarchief in Brussel noopten hem ertoe deze algemeen aanvaarde these ter discussie te stellen. [Reynebeau 1996f] Van Ostaijen, zo bleek, had zich in 1918 kandidaat gesteld voor een sleutelfunctie in de door de collaborerende Raad van Vlaanderen gepatroneerde rijkswacht (cf. 2.2.2.1). Meer nog: hij zou zelfs, samen met George Roose, “de geestelijke vader van de activistische rijkswacht” zijn. [Reynebeau 1997:173] De conclusie van Reynebeau is ontvullend: Van Ostaijen “behoorde [...] tot de harde, radicale, anti-belgicistische kern van de activistische collaboratie, die steeds verder radicaliseerde naar het einde van de oorlog toe en zo nodig bereid was om geweld te gebruiken om haar doeleinden te bereiken.” [idem:174] Dat deze rijkswachtplannen, wegens het einde van de oorlog, werden afgeblazen ongeveer op het moment dat het humanitair-expressionistische hooglied ‘Het Sienjaal’ verscheen, is één van die wrange ironieën van de geschiedenis.

Het vermelde Van Ostaijennummer van *NVT/Gierik* werd zo’n succes dat het onder de modieuze titel *Paul van Ostaijen en het postmodernisme* werd herdrukt. Wat Van Ostaijen met dat postmodernisme te maken zou kunnen hebben, kwam de lezer in dit overvloedig geïllustreerde tijdschrift niet te weten. Een van de weinige theoretische bijdragen in dit voornamelijk documentaire jubileumnummer was van de hand van Annie Reniers. Metafysica en taal filosofie hadden haar altijd al geïnteresseerd (cf. 6.1) en ook deze keer brengt ze Van Ostaijen impliciet in verband met Heidegger. De weinige beelden die de late Van Ostaijen nog gebruikt, typeert ze als zijnsmetaforen [Reniers 1995-1996:66] en de manier waarop Van Ostaijen in het gedicht ‘Landschap’ het woord “is” gebruikt, vergelijkt ze met de werkwijze van Mallarmé: “Zoals bij Mallarmé gaat het in laatste instantie niet om de dingen maar om het door de dingen heen verschijnende ene, de Idee (Mallarmé) of het licht: het veelvoudig éne, het éne veelvoudige licht.” [idem:68] De beelden die Van Ostaijen gebruikt, verwijzen dus nergens naar. Ze ‘zijn’. Ze tonen wat ‘is’. Reniers besluit: “Van Ostaijen heeft de weg gewezen naar een grens, vanwaar het moeilijk is verder en dieper te gaan.” [idem:69] Maar wat dan met de postmodernisten (de ‘echte’), die juist proberen dat “zijn” te deconstrueren?

Van Ostaijen werd in de jaren negentig ook ingezet in een literair-polemisch offensief van criticus Frank Hellemans. In diens strijd tegen wat hij *de begijnhofliteratuur* noemde, schoof hij Van Ostaijen naar voren als geslaagd voorbeeld van een auteur die de intensiteit van zijn eigen tijd niet had genegeerd. In een tijd – de ‘onze’ – waarin volgens Hellemans de auteurs “de elektronische mediastorm” negeren en zich in hun boshut en met een kroontjespen “verschansen [...] achter de muren van de literaire orthodoxie” [Hellemans 1994:9] geldt Van Ostaijen als een icoon van hoe het anders kan. “[L]ang leve Polleke zonder meer” luidt de “[l]iteraire strijdkreet” die Hellemans op de achterflap van zijn boek *Tegen de begijnhofliteratuur* laat aanbrengen, maar of hij daarmee Paul van Ostaijen of Paul Mennes bedoelt is niet helemaal duidelijk. Dat hij Van Ostaijen als een rolmodel beschouwt, is dat wel: “Van Ostaijen schreef, zoals geweten, vooral een literatuur waarin tempo en ritme – en dus intensiteit – primeren,” aldus Hellemans in het titelessay [idem:109], en voor deze stelling beroept hij zich uiteraard op een fragment uit ‘Over dynamiek’.²⁰ Uit dat essay putte Hellemans ook toen hij

in 1996 als redacteur van *De Brakke Hond* een aantal auteurs aanschreef met de vraag te reageren op een citaat van Van Ostaijen. Het betrof de volgende zin: “Een beeld van, een dokument voor onze tijd zal eerst de kunst zijn als zij zich met de tijd gelijkwaardig beweegt.” [IV:23] De genadeloze *close-reader* Joris Note had de truc door: “Het Van Ostaijen-citaat is uit de context gerukt van een lang artikel, waarvan de tendens gecompliceerder is dan die ene zin suggereert.” [Note 1996:33] En ook: “ik heb geen zin om me voor die kar [van Hellemans, gb] te laten spannen: de pot op met die dynamische praatjes, ’t lijkt meer iets voor de minister-president.” [ibidem] Die laatste opmerking zal Mechelaar Hellemans wellicht niet bevallen zijn: terwijl hij de literatuur opnieuw een bijdetijds, pertinent en politiek *relevant* aura wou bezorgen, werd hem verweten commerciële peptalk te spuien à la zijn stadsgenoot (en toenmalig Vlaams minister-president) Luc van den Brande. Note wou een andere Van Ostaijen in herinnering brengen: iemand die “aan zijn literaire theorie een voortdurende reflectie koppelde” [idem:34]; iemand die “op meer dan één manier schitterend toonde dat het om het spel (een hóóg spel) en het ‘hoe’ gaat, en niet om wat de schrijver/dichter meedeelt – al had hij zelf genoeg te vertellen”; iemand die “als vrijwel enige Vlaamse auteur zich werkelijk op de hoogte hield van wat er destijds omging in de Europese kunst en daarmee in het reine trachtte te komen.” [ibidem] Iemand, kortom, die was wat Note zelf ook graag wil zijn.

En ergens, halverwege dat overvolle jaar 1996, kwam in de postbus van het literaire tijdschrift *Yang* een pak gedichten aan, ingepakt in met naaktfoto’s beplakt zilverpapier en van zonderlinge commentaren voorzien. Peter Holvoet-Hanssen (*1960): niet de zoveelste zondagsschrijver die uit eigen navel kwam voorlezen, maar iemand met een volstrekt oorspronkelijk universum en een eigen missie kwam zich hier aanmelden. Waaruit die missie bestond was vooralsnog niet echt duidelijk. Het betrof hier voorzeker een speelse, maar alles behalve vrijblijvende debutant. Alles wat hij in zijn spel betrof, zette hij ook op het spel: drie millennia beschaving, de literaire traditie, een hele eeuw popcultuur en een sterk gecultiveerde privémythologie waarin al dan niet astrologische dieren, obscurantistische wetenschappers, tovenaars, zeerovers, sprookjes- én circusfiguren de dienst uitmaken. En zo bekeken is zijn missie eigenlijk wél duidelijk: hij wil zélf, als dichter, een circusfiguur zijn. Hij wil de poëzie opnieuw uitvinden voor de ogen van een verbaasd publiek. In navolging van de dichters-goochelaars Van Ostaijen (cf. 2.3 & 2.5) en Burssens (cf. 3.2) wil ook hij de wereld tonen als “splinternieuwe munt” [IV:375] zodat de toeschouwer verbaasd uitroept “hei je van je leven!” [IV:163] Hij wil de *densiteit* en *onbestemdheid* van de postmoderne poëzie bewaren, maar hij wil tegelijk ook entertainen. “Gedichten moeten / een belevenis zijn, niet geschreven lijken,” laat hij iemand beweren in één van zijn gedichten in *Dwangbuis van Houdini* [Holvoet-Hanssen 1998:27] en op zijn beste momenten slaagt hij daar ook in. Twijfelend tussen tragiek en hilariteit zijn deze verzen afwisselend artistiek verheven, sprookjesachtig betoverend of gewoon amateuristisch onnozel. Dat te midden van de Marx Brothers, Madame Blavatsky, Winnie the Pooh, Alexander de Grote en Jacques Brel plots ook een flard Van Ostaijen opduikt is in dat opzicht dan ook niet verwonderlijk. Niet alleen was ook Van Ostaijen niet vies van woordspel en verkende hij op zijn manier even-

de immer
beweeglijke
(Peter
Holvoet-
Hanssen)

Hoofdstuk 8 | 1996 – *Ieder zijn Van Ostaijen!*

eens de grens tussen het banale (iemand springt in zee) en het verhevene (omdat de Loreley roept), het precieze Van Ostaijencitaat komt uit 'Berceuse Nr. 2' – een kinderliedje dat bijgevolg perfect past in de met sprookjesfiguren en flarden van liedjes ("Daar was eens een meisje loos" [idem:18]) gevulde wereld van Holvoet-Hanssen. Dat lijkt overigens ook de context waarin het eerste citaat wordt gebruikt: "Het sprookje," kondigt het gedicht zichzelf aan. [ibidem] Het heet 'Sneeuwroos' en lijkt dus een samentrekking van *Sneeuwitje* en *Doornroosje*. Zoals wel vaker in sprookjes wordt het afschuwekkende detail niet geschuwd. Het personage "Pooldiva" – een variant op de jaloerse stiefmoeder in *Sneeuwitje* – gedraagt zich zoals haar naam laat vermoeden: ijskoud én met streken. Haar jaloezie lijkt haar echter op te breken, want van pure opwindning begint ze te smelten. Eerst voelt ze nattigheid en dan begint ze "te druipen, ijselijk te / verschuiven, een diamant vol duistere facetten / zelfs sterrenlicht kon haar niet meer zinnen, in feite / was zij een schotelvod met de allures van een filmster." Als was het een verfilming van een middeleeuwse Arthurrroman door de regisseur van *Indiana Jones*, volgt er dan een achtervolging "per koets want dat stond romantisch". De Pooldiva overleeft haar tocht over "de zwaardbrug" niet; ze wordt in twee helften gesneden en "Pool en Diva versmolten in het vuur". *Sneeuwroosje*, bevrijd van haar nemesis, floreert als nooit tevoren. Misschien wel een beetje té: ze "liet haar stamper overdadig / bestuiven – op een wit tapijt bloedde zij leeg / ijlend met een jakobs ladder in haar kous / naar de hemelboog: '+ plus – is plusminus...'. [ibidem] Ook zij komt dus aan haar einde (opnieuw als in een film: doodbloedend op een tapijt) en dat ze richting hemel vertrekt "met een jakobs ladder / met een ladder in haar kous" past eens te meer perfect in de vermelde combinatie van het alledaagse en het buitengewone. Wat dan volgt is programmatisch:

Maak een snoer –
 Salomonszegel niet verbreken
 vergeet niet, zoals koolmonoxide zuurstof bindt
 bind en voed je mij, ploeg en voeg je mij
 niet verbleken, slaap als een reus
 schakel fladderende woorden tot een zwerm aaneen
 nieuw met oud, vertakking en verstrakking tot monding
 cirkels op het water tot een toverspreuk, sneeuwzeker
 verzen zwaar en licht tot een gedicht, misschien
 doornen tot een roos.
 [ibidem]

Het is de poëtica van de dichter in zakformaat: schijnbaar lukrake woorden, oud en nieuw, licht en zwaar, aan elkaar rijgen tot ze een zwerm vormen, een snoer, een gedicht, niet volgens een vooraf vastgesteld schema opgebouwd, maar chemisch en met vele vertakkingen, en tegelijk toch niet arbitrair en zonder vormbeheersing (verstrakking), woorden die samen een rimpeling op het wateroppervlak teweeg kunnen brengen (cirkels die zich concentrisch uitbreiden) en de kracht van een toverspreuk blijken te bezitten, waardoor de doornen uiteindelijk een roos gaan vormen. En met die roos zit Holvoet-Hanssen uiteraard opnieuw bij *Sneeuwroosje* en kan het allemaal opnieuw beginnen. De

woordspeling met de/het Salomonszegel illustreert zijn werkwijze: de salomonszegel is een bloem (wat passend is in dit gedicht vol bloemen), maar het zegel dat niet verbroken mag worden verwijst dan weer naar de intrinsieke logica die de woorden in het gedicht uitlokt en nadien bij elkaar houdt. En in deze context staat er dan: “slaap als een reus”. Zo’n gecursiveerd citaat is natuurlijk een van de schakels in het snoer, maar het betreft hier geen willekeurige *sample*. Niet alleen komt het uit een gedicht waarvan het volgende vers luidt “slaap als een roos” [II:236], behalve door die roos is het citaat ook met het gedichtuniversum verbonden door het slapen én de “reus”. *Doornroosje* is immers hetzelfde sprookje als *De Schone Slaapster* en reuzen hebben de eigenschap gigantische slapers te zijn.²¹ Vandaar ook dat Van Ostaijen schrijft “Slaap als een reus / slaap als een roos / slaap als een reus van een roos”. Dat is dus drie keer heel diep slapen: eerst zo diep als een reus in een sprookje, dan zo diep als in de idiomatische uitdrukking ‘slapen als een roos’ en dan zo diep als een reusachtig grote roos... Net zomin als sprookjes (ook als ze niet van de hand zijn van de ‘surrealistische auteur, die Andersen heet’ [IV:371]) zijn de gedichten van Van Ostaijen en Holvoet-Hanssen louter zoete en lieve teksten, ideaal om kinderen in bed voor te lezen. In *Sneeuwwitje*, *Doornroosje* en ‘Sneeuwroos’ wordt er bloed verspild en vallen er slachtoffers. Dat gebeurt in ‘Berceuse Nr. 2’ op het eerste gezicht niet, maar in andere teksten van Van Ostaijen – ik verwees zonet al naar de ‘Zelfmoord des Zeemans’ – zeker wel. Het gruwelijke en afgrondelijke wordt dus door geen van deze vermeende speelvogels geschuwd. En er is overigens iets vreemds aan de hand met Van Ostaijens ‘Berceuse’. Als er een ik is die deze verzen zegt of zingt, waarom zegt die dan op het eind “doe de deur dicht van de doos / Ik slaap”? [II:236] Is hij – o eenzaamste aller eenzamen – zichzelf in slaap aan het wiegen? Maar hoe kan hij dan zeggen “Ik slaap”? Nu ja, dat kan nog net, halfslappend. Maar wie wordt dan geacht de deur te sluiten en van welke doos? Zijn er toch twee ikken aan het woord (een die zingt en een die in slaap valt)? Of is er een kind met poppen aan het spelen en dreigt het zelf in slaap te vallen van het liedje dat hij/zij zong voor een pop in de doos (bed)? Louter speels kindergeluk lijkt dus ook in dit gedicht afwezig. Precies deze verzen komen overigens in een ander gedicht van Holvoet-Hanssen voor. In ‘Santander’ verhaalt hij over de ontdekking van de grotten van Altamira (in de Spaanse provincie Santander), Les Trois Frères en Lascaux: artistieke restanten van een verleden. Hiermee is de laatste ontdekking echter nog niet gedaan:

2037 in een anonieme randwijk: een kat op jacht naar muizen botst in een kelder tegen een schoendoos met aangevreten dichtbundels, het baasje leest *Santander*, *ontboezemingen in het vossenveld*

Eindigt zo –

997 Cassandra, onzin elk woord zwaarwichtig te verdonkeremanen
 998 sterrenjager, spelenderwijs ontdekken snuffelende kinderen in de
 voetsporen van Einstein formules op een narrenpak
 999 Gouddraadje, *doe de deur dicht van de doos*
 000 ik slaap
 [Holvoet-Hanssen 1998:31]

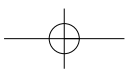
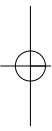
Hoofdstuk 8 | 1996 – Ieder zijn Van Ostaijen!

Ook in de toekomst kunnen er dus nog vergeten kunstwerken ontdekt worden, zij het deze keer niet door mensen, maar door een kat die louter haar instincten volgt. Hoewel, instincten? Ze blijkt te kunnen lezen, meer specifiek de bundel Santander, *ontboezemingen in het vossenvet*, een boek dat door Holvoet-Hanssen is aangekondigd als zijn derde bundel. Of hij in deze slotstrofe het einde van die bundel citeert (“Eindigt zo”) of gewoon het einde van dit gedicht geeft, kan vooralsnog niet worden uitgemaakt, maar alvast door de nummering past het zeker ook in *Dwangbuis van Houdini*. In het gedicht ‘De markiezin van Orion’ begint hij immers te tellen (002, 003, ..., 029) en hier zit hij dus al bijna aan duizend. Opvallend is dat de telling na 999 terugvalt naar 000. Sloeg de millenniumbom toe in het poëtisch universum van de dichter? Of hoort de teller op nul te slaan, aangezien de ik in slaap is gevallen? Zijn ook deze verzen slaapliedjes? Of moet de tekst – net als bij Bobb Bern eerder (cf. 5.5) – op nul eindigen, omdat elke dichter na elk gedicht opnieuw vanaf nul moet beginnen? Zonder ambitie zijn deze verzen in ieder geval niet want net zoals nieuwsgierige kinderen ook de geschilderde stieren van Altamira, Les Trois Frères en Lascaux hebben ontdekt, zo blijken ze nu “in de / voetsporen van Einstein formules op een narrenpak” te vinden. En ook die uitspraak lijkt programmatisch: de ‘waarheid’ en de ‘ontdekking’ komen niet te voorschijn door dor, academisch te denken. Ze worden “spelenderwijs” gevonden, “op een narrenpak”. Holvoet-Hanssen varieert hier op de Vlaamse volkswijsheid *al zwansend zegt de zot de waarheid* en dat lijkt dus ook zijn opvatting te zijn. Is hij dan ook de “Cassandra”, iemand die voorspellingen doet (over het vinden van zijn eigen boek?) die niemand zal geloven? En is het dan ook een ongeïnteresseerde kleinburger die zegt: ‘doe de deur van de (schoenen)doos dicht, ik slaap; maak me niet wakker’? Het werk van Peter Holvoet-Hanssen roept meer vragen op dan het beantwoordt. Niet alleen zijn de culturele referenties erg vernuftig en veelduidig aangebracht, de algemene sfeer is evenmin ondubbelzinnig. Wat veilig en lief lijkt (Sneeuwroosje) kan plots doodbloeden. Wie wonderbaarlijke kunstjes kan vertonen (Houdini), kan niet alleen door die kunstjes aan zijn einde komen, hij kan ook zelf tot een eendimensionale figuur worden, iemand die letterlijk en figuurlijk gevangen zit in zijn eigen act (*Dwangbuis van Houdini*). Dat zal Holvoet-Hanssen zelf alvast tot elke prijs trachten te voorkomen, want als de “gezant van het beweeglijk element” zoals hij zichzelf vaak noemt is hij niet voor één gat te vangen.

Na zijn postpak in 1996 zou hij begin 1997 ongeveer tegelijkertijd debuten in *Yang en Deus Ex Machina*. Later dat jaar deed hij dat nogmaals in *Dietsche Warande & Belfort*. Dat drie bladen deze dichter expliciet claimden als hún debutant geeft aan dat het hier geen doordewekse entree betrof. Dat werd ook bewezen toen *Dwangbuis van Houdini* in 1999 de debuutprijs kreeg op de Antwerpse boekenbeurs. Het juryrapport vergeleek, in navolging van de meeste poëziecritici, Holvoet-Hanssen met Van Ostaijen, al werd er meteen aan toegevoegd dat er hier “allerminst sprake was van een metafysica ‘geenzijds der zinnekim’, die voor Van Ostaijen als de ultieme toetsteen gold.” [in *De Preter* 2000:17] Die bepaalde metafysica van het (overigens onnoemelijke en onvatbare) Eenduidig-Absolute ontbreekt inderdaad in zijn gedichten, maar met zijn persoonlijke “metafysica van het beweeglijk element” weet hij zich wel in het gezelschap van vooraanstaande wetenschappers: “Zo’n weten-

1996 – *Ieder zijn Van Ostaijen!*

schappelijk werk als *Het uitdijend heelal* van Guth bevestigt mijn intuïtieve theorie dat alles van hetzelfde klompje materie afkomstig is. [...] Ik wil poëzie schrijven die een weerspiegeling van het volledige leven is. Ook al is dat enkel in een glasscherf. Ik geloof dat het volledige leven in iets kleins en triviaals kan zitten.” [in *ibidem*] De zogenaamd postmoderne verbrokkeling vindt hier haar uitdrukking in een filosofisch idee dat zo oud is als de straat. 998, 999, 000. En zo komen ruim tachtig jaar na *Het Sienjaal* ethica, poëtica, fenomenologie en kosmologie opnieuw samen. Met de komst van Holvoet-Hanssen lijkt de poëzie zichzelf weer eens opnieuw uitgevonden te hebben. Ook aan het einde van de twintigste eeuw leeft de geest van Van Ostaijen.



Conclusie

I don't think very much about influences. You enjoy listening to people's voices in the street, but they don't solve your problems for you. [Henri Michaux geïnterviewd in Ashbery 1991:398]

“Het lijkt bij voorbeeld een onomstotelijk feit dat de in 1896 geboren Paul van Ostaijen een beslissende invloed op de Vlaamse literatuur heeft uitgeoefend.” [Laermans 1997:25] Aldus Rudi Laermans in een in opdracht van de stad Antwerpen geschreven artikel waarin hij kritisch terugblikt op het cultuurjaar 1996 (en dus onwillekeurig ook op het Van Ostaijenjaar). Zoals kon worden verwacht van hem, nuanceert Laermans die ‘onomstotelijkheid’; de causale relatie die gelegd wordt tussen – in casu – literaire gebeurtenissen wordt immers altijd en onvermijdelijk door ‘ons’ gelegd (onderzoekers of andere interpreten). In elk geval gebeurt dat *post factum*. Aan de hand van de geschied-filosofische theorieën van Walter Benjamin, Max Weber, Niklas Luhmann en Hayden White maakt Laermans duidelijk dat die causale conclusie meer over ons zegt dan over de literaire geschiedenis zoals die zich heeft voltrokken. Van Ostaijen tot heden zet tegelijk nog een stap verder en zet er één terug. Eerst de stap verder. Niet alleen de causale band tussen Van Ostaijen en wat na hem kwam (‘invloed’) is duidelijk en bewust door anderen *gelegd* (die band is er dus niet vanzelfsprekend, godgegeven, of ‘zeker’), ook het beeld dat we van Van Ostaijen hebben is door die band sterk beïnvloed. Het verband dat latere auteur legden tussen Van Ostaijen en henzelf, zegt immers vaak meer over hen dan over hem. De stap terug betreft een op het eerste gezicht tamelijk banale opwerping: alleen het loutere feit al dat Van Ostaijen door al die auteurs (Burssens, Buckinx, Gilliams, De Vree, Gils, Roggeman, Insingel, Adams, Spinoy, Lanoye...) naar voren is geschoven als een belangrijke schakel in de keten van hun eigen ontwikkeling is volgens mij wel degelijk een ‘bewijs’ voor die invloed. Van twee dingen één. Ofwel was Van Ostaijen een belangrijk auteur om wie de juiste *street credibility* hing en van wie het dus loonde om je met hem te vergelijken of je in zijn spoor te positioneren. In dat geval is er dus duidelijk sprake van invloed, al was het maar op basis van (eveneens vaak *post factum* gecreëerde) imago's. Ofwel was hij dat niet, maar dan blijft het voor mij een raadsel waarom zovelen hem als *gezagsargument* aanriepen tijdens zowat alle poëtische discussies die zich in Vlaanderen sinds de Eerste Wereldoorlog hebben afgespeeld.

Blijft natuurlijk de vraag hoe we die invloed moeten inschatten. Mijn these (grofweg samen te vatten als: iedereen projecteert in Van Ostaijen voornamelijk zichzelf) wekt misschien de indruk dat Van Ostaijen een *passé-partout* was, een leeg vat waarin iedereen zijn eigen echo kon laten weergalmen. De uitvoerige reconstructie van zijn poëtische ontwikkeling in hoofdstuk twee was erop gericht om alvast vooraf die indruk weg te werken: zelden heeft een dichter zich zo vaak en zo expliciet uitgelaten over zijn ideeën. Je kunt die ideeën dan ook allerminst zo bewerken tot ze je goed uitkomen. In dit boek heb ik dan ook niet nagelaten te wijzen op gevallen waar die verdraaiing volgens mij neer-

Conclusie

kwam op regelrechte toe-eigening of inlijving. Maar het feit dat Van Ostaijens ideeën even gelaagd zijn als de gemiddelde lasagna, verzekert hem van een vooraansnog onuitgeputte reeks interpretaties. Anders gezegd: die niet aflatende stroom interpretaties bewijst de blijvende actualiteit van Van Ostaijen.

Een andere manier om Van Ostaijens invloed te resumeren is je proberen voor te stellen dat de man er ook net zo goed niet had kunnen zijn. In Laermans' – overigens ook door hem enkel *for the sake of the argument* geponeerde – stelling over Van Ostaijens invloed op de Vlaamse literatuur, intrigeert natuurlijk vooral dat woord “beslissend”. Het lijkt alsof er al die tijd een wedstrijd aan de gang is geweest, die zonder de wonderbaarlijke verbale dribbelaar Zot Polleken anders geëindigd zou zijn. De vraag is dus: wat zou de Vlaamse literatuur geweest zijn zonder Van Ostaijen? Het lijkt me onwaarschijnlijk dat we zonder Van Ostaijen alleen nog maar verzen in de trant van Van de Woestijne of Van Nijlen of zelfs Minne zouden hebben gekend. De buitenlandse invloed op de Vlaamse letteren is dan misschien niet ontzettend groot, er zijn altijd dichters geweest die anderstalige letteren volgden en er elementen van binnensmokkelden. Voor Van Ostaijens tijdgenoten was dat niet anders. Het Duitse (humanitaire) expressionisme was in Vlaanderen tijdens de Eerste Wereldoorlog zó aanwezig (door de oorlogscensuur was men overigens grotendeels van andere bronnen afgesloten) dat het ook zonder Van Ostaijen de Vlaamse poëzie zou hebben beïnvloed. Gaston Burssens, bijvoorbeeld, had Van Ostaijen niet nodig om Klabung te leren kennen. Onafhankelijk van elkaar bestudeerden ze de Chinese lyriek en ook zonder het praktijkvoorbeeld van sommige *Nagelaten Gedichten* zou Burssens zich verder in die direct-beeldende richting hebben kunnen ontwikkelen. Het aantal voorbeelden kan worden uitgebreid: ook Brunclair volgde de internationale avant-garde, Moens las Duitse expressionisten... Voor de generatie van na de Tweede Wereldoorlog geldt dit alles in nog extremere mate. De invloed van Van Ostaijen op de vroege Claus, bijvoorbeeld, is vast minder “beslissend” dan die van Artaud of Stevens. Ook zonder Van Ostaijen zou De Vree zich in de neo-avant-garde hebben kunnen storten. En het feit alleen al dat zovele latere Nederlandse dichters (Andreas, Kouwenaar, Faverey...) zich, behalve op Franse surrealistes, ook op Van Ostaijen beriepen, bewijst dat geïmporteerde dichters net zo van belang kunnen zijn als dichters uit je eigen directe omgeving.

Extra argument tegen het “beslissende” van Van Ostaijens invloed is natuurlijk dat ook zijn eigen poëtica in heel sterke mate door derden beïnvloed was. Het unanimisme van Romain, het activisme van Hiller, de associatieve dynamiek in de verzen van Apollinaire, de resonerende woordkunst van Stramm, het klankspel van Gezelle... zo'n beetje alle ingrediënten van zijn dichtkunst zijn ooit apart aan anderen toegeschreven. Het unieke van Van Ostaijen is dan ook de cocktail geweest die hij hiermee maakte én het indrukwekkende parcours dat hij er in nauwelijks twaalf jaar mee aflegde. Meer nog dan de op zich dus ook uit het buitenland importeerbare poëtische elementen, zou dus best wel eens de *figuur* Van Ostaijen beslissend geweest kunnen zijn. Hoewel hij als persoon veelal op de achtergrond bleef, was zijn stem – zeker toen hij vanaf 1923 op regelmatige basis in *Vlaamsche Arbeid* begon te publiceren – onontkoombaar voor poëziefhebbers of dichters. De stroom scherpe, kritische en polemische artikelen zorgde er tijdens zijn leven voor dat mede- en tegen-

standers immer op hun hoede moesten blijven. Het belang van zijn kritische stem mag niet onderschat worden. Met een boutade gesteld: zonder Van Ostaijen zou Urbain van de Voorde geen concurrentie hebben gehad en zou na de eerste stroom humanitair-expressionisten het vernieuwingsdebat in de Vlaamse poëzie misschien al afgesloten zijn. Burssens heeft zich nooit – zelfs niet toen hij het later over Van Ostaijen had – een groot poëticaal *debater* getoond. Brunclair liet zich behalve op flitsen retorisch vuurwerk net iets te vaak betrappen op het afschieten van losse flodders. Gijsen hield zich nà zijn schampschot tegen Van de Woestijne jarenlang grotendeels afzijdig in de poëziekritiek en zou, wanneer hij zich in de jaren dertig opnieuw op dat terrein begaf, zelfs een grafrede voor Alice Nahon houden. In die stille jaren dertig werd op een bepaald moment beweerd dat Van Ostaijen een “reeds nu, halfvergeten dichter” was [Buckinx 1939:395], maar uit hoofdstuk drie is toch duidelijk gebleken dat zijn (weliswaar soms vervormde) stem in het debat bleef meeklinken.¹ Die vervorming zorgde ervoor dat auteurs als Buckinx en Verbeecq – die zich specifiek door Van Ostaijens theorieën over de sonoriteit van het woord en de suggestiviteit van beelden hadden laten beïnvloeden – later in conflict zouden komen met Nieuwe Jonge Wilden die zich juist beriepen op de *Sturm & Drang*-Van Ostaijen. En zodra Van Ostaijen na de Tweede Wereldoorlog gecanoniseerd werd, begon hij meer en meer als gezagsargument te functioneren binnen de elkaar in Vlaanderen snel opvolgende poëtische discussies en vernieuwingsbewegingen. Een dichter die zich onbegrepen voelde omdat een cruciaal element van zijn poëtica werd afgedaan als moeilijkdoenerij (de theoretische preoccupaties van Speliers of Spinoy) of charlatanerie (de grappen en grollen van een performer als Lanoye), kon zich op Van Ostaijen beroepen: ook met hem was immers jarenlang gelachen, en zie eens welke status hij nu bereikt heeft?! De angst voor een ‘nieuw geval’ Van Ostaijen heeft volgens mij dan ook duidelijk meegeïmponeerd in de receptie van bijvoorbeeld Bert Decorte en Hugo Claus: deze rotgetalenteerde wonderkinderen werden ingehaald en gefêteerd nog voor ze goed en wel konden bewijzen wat ze in hun mars hadden. In dat opzicht heeft Van Ostaijen dus als *vrijgeleide* gefungeerd. Hij bewees vanuit het achterlijke Vlaanderen dat het ook anders kon. Dat je je eigen persoonlijkheid en esthetica kan en mag uitbouwen zonder je veel aan te trekken van de *communis opinio*, de literaire en cultuurpolitieke smaakmakers. Het is zoals Henri Michaux zei over de impact van de surrealisten en de Amerikaanse abstracte expressionisten op zijn werk:

I admire the Americans less [...] but they created a climate in which I could express myself. They are instigators. They gave me *la grande permission* – yes, yes, that’s very good – *la grande permission*. Just as one values the Surrealists less for what they wrote than for the permission they gave everybody to write whatever comes into their heads.
[Michaux geïnterviewd in Ashbery 1991:398]

Hetzelfde geldt in de Vlaamse context misschien wel voor Van Ostaijen: zelfs als hij je niet echt beïnvloedde, dan nog maakte hij je mee mogelijk. De impact van de *figuur* Van Ostaijen heeft dus ook veel met zijn (al dan niet

Conclusie

romantisch bijgekleurde) imago te maken. Niet toevallig kon 'de Pol' tijdens het Van Ostaijenjaar als een popster *avant la lettre* opgevoerd worden: van school getrap, coke gesnoven, zich als een dandy aangesteld en gekleed, alles en iedereen tegen zich in het harnas gejaagd, naar Berlijn gevluht, veel te jong gestorven... hij was weliswaar *a rebel with a cause*, maar die 'cause' is voor vele fans en bewonderaars niet zo belangrijk. Juist de uitstraling van deze schone jongen met de priemende blik (op de overigens geretoucheerde foto van Barbaix, [in Buelens&Wildemeersch 1996:114]) maakt Van Ostaijen tot een rolmodel voor de artistiek geïnteresseerde puber en de revolutionair ingestelde adolescent. Zo is er dus niet alleen de woordkunstlijn die loopt van Van Ostaijen via Burssens tot Jooris en Spinoy en een wat intellectualistischer lijn Van Ostaijen-Gilliams-Roggeman-Hertmans, maar ook één die vertrekt bij Van Ostaijen en via Claus en T'Hoof uitkomt bij Lanoye en Holvoet-Hanssen. Waar voor de Tweede Wereldoorlog de positie van de *dissident* in de Vlaamse cultuur altijd uitermate precair was – de gerateerde staatsprijs voor Buysse (cf. 2.1), de uitsluiting uit katholiek Vlaanderen van Walschap (cf. 3.5) – zie je dat nadien figuren als Claus en Lanoye juist als *enfant terrible* (en Claus nu als *monstre sacré*) hun positie bestendigen en verstevigen. Die omslag in onze cultuur – die sociologische analyses vergt die mijn onderwerp en competentie te buiten gaan – lijkt mij één van de basisvoorwaarden voor Van Ostaijens grote postume succes na de Tweede Wereldoorlog. Het grote, vaak (pseudo)mystieke zoeken naar het nog Grotere Onvindbare (N)iets, de positie van de *loner* en de *outsider* in de populaire cultuur (zowel in de literatuur van de Beat Poets als in de steeds populairdere rockmythologie) spelen hier een belangrijke rol. Ook de uitgesproken kapitalistische pendant van deze 'Amerikaanse cultuuroverwinning' speelde, ironisch genoeg, in de kaart van de (neo-)avant-gardisten: de terreur van de mode, de steeds hijgeriger opgedrongen vernieuwing op alle terreinen van de cultuurproductie en -consumptie maakte dat 'rusteloze vernieuwers' als Van Ostaijen of Schwitters ook op dat vlak *iconen* van die cultuur konden worden. Niet toevallig zouden juist de postmodernisten hier kritische kanttekeningen bij plaatsen. Zij proberen zich tegelijkertijd buiten die kapitalistische pletwalslogica te houden en trachten in woord en daad vanuit de marge zowel de literatuur te hernieuwen als een positie te verwerven van waaruit naar hen geluisterd wordt (cf. 7.1 & 8). De consequent tegen de hyperkapitalistische doxa in handelende Dirk van Bastelaere blijkt zichzelf door die handelingen vaak buitenspel te zetten. Hij verwerpt de status quo die onze dichtkunst formeel en inhoudelijk typeert en hij vertaalt die strijd ook voortdurend in institutionele, sociologische termen (infrastructuurstrijd, tijdschriften, posities in het veld). Hoewel hij als groot bepleiter van een professioneel letterenbeleid uiteindelijk het financiële welzijn van heel wat auteurs heeft opgekrikt, maakte hij zich in dat proces ook onevenredig veel vijanden. En ook in dat opzicht is hij een nazaat van Van Ostaijen; hoewel op café door de literaire goegemeente bevestigd wordt dat hij de belangrijkste dichter van zijn generatie is, heeft hij nog altijd geen staatsprijs gekregen (en de veel voorzichtigere en dus salonfähigere Hertmans wel) en ondervindt hij als tijdschriftenmaker meer tegenstand dan de gemiddelde Vlaamse auteur die niet alleen de brandie maar veelal ook de poëtische slagkracht van Van Bastelaere mist. Zo beschouwd, zijn de beide

heren gewillige slachtoffers van de repressieve tolerantie van de burgerlijke cultuur; Claus en Lanoye, op hun beurt, passen als literaire KMO's uitstekend in dit tijdsgewricht. Zij slagen erin het spel zo te spelen dat ze zelf nooit buiten-spel komen te staan.

Anderzijds voelen juist ook auteurs als Claus en Lanoye zich voortdurend miskend: ze voelen het aan alsof de vernieuwingen die ze op verschillende vlakken forceerden (belang en impact van media, het combineren van genres en registers...) nog altijd niet aanvaard zijn in het Conservatieve Cliché Vlaanderen.² Dat gevoel van miskening valt op het eerste gezicht erg moeilijk te rijmen met de media-aandacht voor en verkoopcijfers van hun werk. Het doet in dat opzicht erg denken aan de door allerlei volgelingen steeds opnieuw geponeerde miskening van de immer populairder wordende Van Ostaijen (cf. 3.3, 3.5, 5.1). En volgens mij is in al deze gevallen precies hetzelfde mechanisme werkzaam: net zoals een overal gelauwerde topsporter zich zal blindstaren op die ene kritische noot in de pers en hieruit de motivatie zal halen om steeds opnieuw te trainen en zijn grenzen te verleggen, zo ook transformeert de kunstenaar die ene negatieve reactie in nieuwe teksten. Dit geldt, bijvoorbeeld, voor het gedicht 'Het interview' in Hugo Claus' bundel *Wreed geluk* (1999). Maar ook Van Ostaijen heeft postuum in velerlei richtingen van deze miskenningsmythe geprofiteerd. Steeds nieuwe generaties auteurs herhaalden dat Van Ostaijen miskend was en haalden hieruit energie voor hun eigen – op een of andere manier door Van Ostaijen geïnspireerde – werk én zorgden voor een voortdurende publiciteitsstroom rond de figuur Van Ostaijen. Dat Tom Lanoye zich onverdroten inzette voor het Antwerpse Van Ostaijenjaar 1996 heeft, bijvoorbeeld, erg veel te maken met het feit dat zijn ideeën voor het literaire luik van Antwerpen Culturele Hoofdstad 1993 niet werden gerealiseerd (cf. 7.2 en 8).

“De literatuur wordt veeleer vernieuwd door verstandstoestanden – gemoedstoestanden – dan door de vorm of het onderwerp,” aldus Gabrielle Buffet in het voorwoord bij het dadaïstische geschrift *Jésus-Christ Rastaquouère* (1920) van haar intussen ex-man Francis Picabia. [Buffet 1999:7] Dat is een zeer ware, zij het intuïtief misschien opmerkelijke bewering. Het opvallendste aan de vernieuwing die Van Ostaijen in de Vlaamse letteren doorvoerde, is de vorm (of in tweede instantie het onderwerp) van zijn werk: de typografie van *Bezette Stad*, het kleurgebruik en de kreten van *De Feesten van Angst en Pijn*, de stadstafereelen in *Music-Hall* en *Het Sienjaal*, de muzikale kinderversjes in de *Nagelaten Gedichten...* daaraan ontleent Van Ostaijen in de eerste plaats zijn notoriteit. En toch lijken mij dat voornamelijk oppervlakteverschijnselen, vertalingen van wat in wezen inderdaad verstands- en gemoedstoestanden zijn; de dadaïstische experimenten waren de spontane uitvloeisels van een instelling, een manier van tegen de dingen aankijken, die fundamenteel verschilden van die van hun tijdgenoten. Juist dit fenomeen zorgt ervoor dat avant-gardekunstenaars soms generaties 'voor' lijken te liggen, ja, dat hun werk zelfs na tachtig jaar nog altijd nieuw en fris overkomt. De mentale 'sprong in de toekomst' die ze maakten – Oek de Jong bedacht deze term voor Van Ostaijen [De Jong 1997c] – heeft hen een voorsprong opgeleverd die vaak nog altijd niet is goedgeemaakt. Van Ostaijen was in het interbellum een outcast in onze cultuur, niet

Conclusie

alleen door zijn opvallende kledij waarover zo vaak gesproken en geschreven werd, maar vooral door zijn aparte manier van beschouwen. Dit besepte én cultiverde hij ook. Als hij aangeeft dat hij in onze poëzie enkel iets te maken heeft met Burssens [IV:338], dan kent hij zichzelf daarmee bewust én met gevolgen een aparte positie toe. Iemand die met woord en daad zegt: 'doet u maar, ik heb er niets mee te maken' moet niet verwonderd opkijken als hij door de goegemeente verder genegeerd wordt. De grote poëtische inhaalbeweging na de Tweede Wereldoorlog vindt dan ook niet toevallig door de volgende generatie plaats, door auteurs die nooit door Van Ostaijen in een hoekje zijn gedrukt en die zich dus zelf, vanuit hun eigen hoekje, tot hun historische voorganger konden wenden. En dat die generatie *loners* – en dat is hier dus geen contradictie – behalve uit bevlogen en toegewijde serieuze halzen (Walravens, Van de Kerckhove) voornamelijk bestond uit laconieke ironici (Boon, Wauters, Claus, Gils) heeft die aansluiting bij Van Ostaijen alleen maar verstevigd; in hem vonden zij een geestesverwant, te midden van een literatuur die nog altijd gestoeld was op ernst, positivisme, humanisme en heimatgevoelens. Extra complicerende factoren bij Van Ostaijens vertraagde aanvaarding en canonisering waren het aloude aura van de poëzie als een genre dat niet in ideeën maar in gevoelens geïnteresseerd is én Van Ostaijens eigen bewering als zou hij zelf "niets, maar absoluut niets te zeggen [...] hebben". [IV:377] Van die polemisch gemotiveerde bewering (cf. 2.5 & 3.2) is Van Ostaijen nog vele decennia zelf postuum het slachtoffer geweest. Aangezien hij zijn gevoelens niet rechtstreeks 'avoueerde' in zijn gedichten en hij zijn critici voorhield dat hij als dichter niets te vertellen had, viel het diezelfde critici niet moeilijk zijn werk terug te brengen tot een doelloos muzikale zonder enige "levensinhoud", enkel verankerd "in het leege". [Westerlinck 1946:28, 280] Pas door geduldige detailanalyses – Gaston Burssens van 'Facture Baroque', Herman Uyttersprot van 'Meloep', 'Nachtelijke Optocht', 'Geologie'... – en wetenschappelijke studies – van diezelfde Uyttersprot, Mathieu Rutten en Paul Hadermann – werd na de Tweede Wereldoorlog steeds duidelijker dat de late, niet meer nihilistische Van Ostaijen eigenlijk zeer veel te zeggen had. In deze periode slaat het klimaat tegenover Van Ostaijen definitief om. Het doet dat zelfs in die mate dat sommige jonge dichters zich begin jaren zestig nauwelijks kunnen voorstellen dat een gedicht ook een directe semantische inhoud kan hebben (cf. 6.1). Albert Westerlinck zou nog wel proberen binnen het werk van Van Ostaijen een onderscheid te maken tussen een aantal betekenisvolle late gedichten en andere die in kunstom-de-kunst blijven steken (cf. 5.5), maar door de kortstondige inlijving van Van Ostaijen bij het nieuw-realisme bleek dat ook die laatste categorie gedichten wel degelijk commentaar gaf op de werkelijkheid (cf. 6.2). Latere analyses – Hugo Brems over 'Het Dorp' en 'Jong Landschap' en vooral Erik Spinoy over vele 'verheven' late gedichten – gingen verder in op de verschillende betekenislagen in deze verzen. Zo bleek uit Spinoy's proefschrift dat zelfs die zogenaamd speelse late gedichten een 'diepe' inhoud hadden. Van Ostaijen bleek zo een 'compleet' dichter te zijn; niet alleen een branievol experimentator, niet alleen een bekoorlijke goochelaar met woorden en letters, niet alleen een muzikale tovenaer... maar ook een filosofisch gemotiveerde 'denker' die als eerste in onze letteren een levensgevoel tot uitdrukking wist te brengen dat na

de Tweede Wereldoorlog algemeen werd en dat tijdens de postmoderne jaren tachtig en negentig zelfs behoorlijk hip bleek te zijn.

Behalve de inbreng van de literaire kritiek en wetenschap, heeft uiteraard ook de gewijzigde poëtische praktijk na 1945 een beslissende impact gehad op de definitieve canonisering van Van Ostaijen. Na een korte revival van typografische experimenten die zijn uitlopers zou vinden in de Vlaamse vertegenwoordigers van de internationale neo-avant-gardestroming van de concrete poëzie (De Vree, Insingel, Vroom, Ramon), zouden vooral de andere Van Ostaijeninnovaties gemeengoed worden in onze poëzie: het doorbreken van de syntaxis, de veel voorkomende ellips, het *directe*, associatieve beeldgebruik, de nadruk op het woord eerder dan op de betekenis... al deze intussen eveneens ook via buitenlandse dichters gelegitimeerde vernieuwingen van de poëtische techniek kleurden vanaf het midden van de jaren vijftig het gros der Vlaamse gedichten. Volgens Kris Humbeek (cf. Inleiding) worden de meeste van Van Ostaijens navolgers gedreven door “een wat vage kunstenaarsromantiek, die drijft op begrippen als ‘autonome creatie’ en ‘vormscheppende kracht.” [Humbeek 1996:18] Gezien de ultieme imponderabiliteit van deze kwestie zal elke ontstaanspoëtica wel iets romantisch hebben, maar toch geloof ik niet dat de kern van Van Ostaijens erfenis in dat opzicht romantisch is. Van Ostaijen was de eerste Vlaamse dichter die in theorie en praktijk aangaf dat een gedicht niet bestaat uit *schone* gevoelens en gedachten die, even *schoon* verwoord, in een bestaande formele mal worden gegoten. Een gedicht moet aan zijn eigen wetten voldoen en het is de taak van de dichter om die, bij elk gedicht opnieuw, te ontdekken. Ik geloof niet dat Van Ostaijen in dat opzicht met een Platoons Idee van het Ultieme Gedicht worstelde. Hij wist dat die transcendentale wetten niet bestonden en dat dus ook het Ultieme Gedicht een fictie was (zie ook het deel over Roggeman in hoofdstuk 8). Zijn autonomiegedachte groeide veeleer vanuit het inzicht dat in de moderne tijd overgeleverde autoriteit onhoudbaar was geworden en dat ieder voor zich moest proberen uit te maken volgens welke regels en afspraken er geleefd en dus ook geschreven zou worden. Dat elk voorschrift in dat opzicht relatief was, spreekt voor zich en dat deed het ook voor Van Ostaijen. “Het doet me steeds een waar genoegen te mogen konstateren dat ik ongelijk heb gehad. Gelijk en ongelijk zijn geen volstreckte waarden. Op souplesse komt het ten slotte aan. En iemand die gelijk heeft is zeer zeker een gelukkig man, maar dan toch gelukkig op de wijze van een lamme.” [IV:296]

Wat de publieksimpact betreft, had de doorbraak van deze moderne poëzie ook schaduwzijden. De actieve rol die Van Ostaijen en co de lezer toeschreven bij de interpretatie van het ‘open’ gedicht zorgde ervoor dat poëzie steeds meer een geheimtaal voor ingewijden dreigde te worden. De ware experimentele explosie in de jaren vijftig en zestig heeft wellicht vele lezers én critici van de dichtkunst vervreemd. Dat ‘feit’ werd door minder progressief ingestelde dichters en critici tot laat in de twintigste eeuw ingezet om hun eigen, publieksvriendelijker poëtica te ondersteunen (cf. 7.2). Van Ostaijens erfenis wordt op dat vlak dan ook wel eens ter discussie gesteld. Bij een herdruk van zijn *Verzamelde gedichten* tekende de toenmalige huisrecensent van *De Standaard* eind jaren tachtig aan dat “Van Ostaijen een eerder catastrofale invloed” had uitgeoefend op “de relatie tussen poëzie en de konsument.” [De Schutter

Conclusie

1988] Het grote publiek zou de poëzie de rug toegekeerd hebben of verkoos dichters à la Nahon, aldus De Schutter. [idem] En dat terwijl hij toch een zoveelste herdruk van die catastrofale gedichten aan het bespreken was, terwijl nagenoeg alle Vlaamse publieksvriendelijke dichters uit het interbellum begraven liggen in een schamele Heidelandpocket... Tijdens het Van Ostajenjaar zouden De Kakkewieten De Schutters recensie dan ook met veel sardonisch plezier aangrijpen om de mythe van de *miskende Van Ostajen* nieuw leven in te blazen.³ En ook daar moeten we misschien maar eens mee ophouden: Van Ostajen is door bepaalde mensen inderdaad miskend, maar dat geldt voor zowat àlle kunstenaars. Als we lang en goed zoeken vinden wel wellicht zelfs iemand die Bach overschat vindt. Maar dat maakt Bach nog niet tot een miskend componist. De miskening van Van Ostajen is decennialang vooral rondgebazuind door auteurs die zich zélf op een of andere manier miskend voelden. Of door overtuigde adepten van de Vlaamse Beweging die sowieso malcontent zijn. Er zijn overigens ook zo véél Van Ostajens, dat je al een erg sterke maag moet hebben om die allemaal even probleemloos te verteren. Vandaar dat Van Ostajen vooral à la *carte* wordt genoten: voor persoon a een scheutje dadaïsme, voor b een schotel zuivere lyriek, voor c een kinderversje en voor d een portie kunstfilosofie. En verder heeft het natuurlijk weinig zin om iemand (postuum dan nog) de eventueel desastreuze impact van zijn epigonen te verwijten. Alsof Mozes verantwoordelijk zou zijn voor de Getuigen van Jehova. Van Ostajen heeft er zelf vaak op gewezen dat je als kunstenaar verondersteld wordt invloed (die je onvermijdelijk ondergaat) te verwerken (cf. 2.5). Maar het moet gezegd: bij vele van zijn bewonderaars is dat niet zo goed gelukt. Zowel vlak na zijn dood als in de jaren vijftig bleek Van Ostajen het effect te hebben van een zomerhit: of je wil of niet, hij is onmogelijk uit je hoofd te krijgen. En dus doken overal doorslagjes op van melodieën en motieven die hun oorsprong bij hem vonden (cf. 3.3, 5.4 & 5.5). Dat viel bij Van Ostajen extra op omdat zijn melodietjes (typografische experimenten, “ploem ploem”...) zo apart en dus zo herkenbaar *vintage Van Ostajen* waren. Niemand zal Petrarca ooit het bestaan van een slecht sonnetendichter kwalijk nemen. Er waren de afgelopen acht decennia overigens ook altijd auteurs die op een originele manier met Van Ostajens erfenis omsprongen. Die er een bepaald aspect uitlichtten en daar zo eigenzinnig mee omsprongen dat geen enkele toevallige voorbijganger dacht: Hé, daar loopt Van Ostajen.

Het is al vaker gezegd: Van Ostajens ideeën hebben – vooral dankzij Burssens – de brug gelegd tussen de historische avant-garde van het interbellum en de neo-avant-garde van na Wereldoorlog Twee. Allerlei bevrijdende ideeën over de aard en de functie van de kunst werden opnieuw in onze cultuur geïnjecteerd en deze keer zouden ze daar ook blijven. Haast niemand zou er vóór 1940 zijn geld om durven verwed hebben, maar de twintigste eeuw is de eeuw geworden van Schönberg, Bartók, Klee, Rothko, Joyce, Pound, Tzara, Man Ray, Magritte en (in een Vlaamse context) Van Ostajen. In dat opzicht is het zeker zo dat *la grande permission* waarover Michaux sprak naar aanleiding van de surrealisten en de Abstract Expressionists, in onze cultuur vooral door Van Ostajen is gegeven. Niet alleen het imago dat hij zichzelf aanmat zou school maken (cf. supra), maar ook een instelling die kunstenaars een vrijgeleide gaf

(en op termijn, is gebleken, zelfs zonder meer: verplichtte) om artistieke conventies ter discussie te stellen en een eigen praktijk te ontwikkelen. Dat Van Ostaijen tijdens het herdenkingsjaar 1996 een groot rock&roll-gehalte werd toegedicht, heeft dan ook vooral daarmee te maken: *Do It Yourself*, laat je niet inperken door klassieke of classicistische regels, ga ervoor...

Dit zeer populaire Van Ostaijenbeeld staat in scherp contrast met een ander – en waarschijnlijk historisch correcter – facet van zijn persoonlijkheid: Van Ostaijen, de door sommigen als ‘dogmatisch’ bestempelde theoreticus, de doelgerichte onderzoeker. Van Ostaijen heeft nooit de totale vrijheid geproclameerd. Ongebreideld lyrisme, effectenjagerij, vrije verzen... allemaal aspecten van het kunstwerk die hij expliciet verwierp (cf. 2.5). Het is geen toeval dat hij zijn eigen organisch-expressionisme een klassieke status voorspelde (cf. 2.5 & 3.2). Een dichter als Willy Roggeman ziet in Van Ostaijen dan ook vooral iemand die de grenzen van de vrijheid aftastte, op zoek naar de ongeschreven wetten van de poëtische compositieleer (cf. 6.1 & 8). Door traditioneel ingestelde dichters en critici als Herreman en Daisne werd dit aspect van Van Ostaijen dan weer vooral aangegrepen om de vernieuwers in hun eigen tijd tot de orde te roepen: hun held Van Ostaijen beoogde immers zelf toch ook geen anarchie? Meer nog: als hij was blijven leven, was hij zeker op zijn stappen teruggekeerd (cf. 5.1 & 5.5). Vanuit deze invalshoek kan er wellicht een mooi essay geschreven worden over het verschil tussen klassiek en classicistisch...

Uit *Van Ostaijen tot heden* is gebleken dat Van Ostaijens receptie nagenoeg samenvalt met de veranderingen in de poëtische en kritische paradigma's. Dat is dan meteen ook een andere belangrijke reden voor zijn steeds toenemende populariteit: aangezien elke generatie ‘zijn’ Van Ostaijen blijkt te hebben, overleeft hij alle modes. Hij past zich – dood als hij is – aan elke situatie aan, en je ziet hoe elke nieuwe stroming die strijd levert om in het veld een centrale positie te bekleden zich op hem beroept; zo zagen we Van Ostaijen als dadaïst (cf. 2.2.2.1 en 2.2.2.2), classicus (cf. 5.1 en 5.5), postmodernist (cf. 7.1), performer (cf. 2.3 en 7.2), nihilist (cf. 2.2.2.2., 5.1, 5.3 en 7.2), satiricus (2.5 en 5.5), (on)dogmaticus (2.3, 6.1, 7.1), verhevene (cf. 7.1), verdorvene (7.2), hij die de wereld zag als nieuw (cf. 2.5 en 6.2), hij die de wereld dacht niet te kunnen zien (cf. 2.5 en 7.1)...

Dit alles heeft echter de fundamentele *weerstand* tegen Van Ostaijen en de vernieuwing waarvoor hij staat niet weggenomen. De grootheid van Van Ostaijen kon intussen niet langer geloofwaardig worden, maar als nieuwelingen zich op hem beriepen stonden traditionalisten nog altijd snel klaar om aan te geven dat er toch wel een verschil was tussen het historische voorbeeld (Van Ostaijen) en de nieuwe interpretatoren. In zijn epistolaire discussie met Erik van Ruysbeek merkte Karel Jonckheere in de vroege jaren vijftig symptomatisch op: “Van Ostaijen schreef tenminste.” [Jonckheere&Van Ruysbeek 1956:84] Lees: die nieuwe experimentelen doen zomaar wat, zij schrijven de traditie af zonder er zelf veel voor in de plaats te geven.⁴ Zowat veertig jaar later is er fundamenteel niets veranderd. Zo spreekt Peter Ghysaert – overigens ook in een gecamoufleerde open brief – over de Vlaamse postmodernen Spinoy en Van Bastelaere in gelijkaardige ‘ja, maar Van Ostaijen kón het ten minste’-termen:

Conclusie

Beide dichters voelen zich erfgenaam van Van Ostaijen en diens “in het metafysische geankerd spel met woorden”. Spinoy gaat er prat op “niets, maar absoluut niets te zeggen (te) hebben”. Maar als je kijkt naar het eerste citaat, dat van Van Ostaijen, dan wordt daaruit het belangrijke verschil tussen hem en zijn erfgenamen duidelijk. Van Ostaijen was spontaan en ‘fris’, om het maar eens heel ongeschoold te zeggen, en dat zijn onze beide postmodernisten nooit. Zij voelen zich met hem verwant, maar vergeten dat Van Ostaijen beschikte over een geraffineerd intellect én een uitzonderlijke poëtische intuïtie – een uiterst zeldzame combinatie – waar zijzelf (slechts) kunnen bogen op een goed verstand. Daarom is Van Ostaijen na al die jaren literatuurgeschiedenis zo onbevangen en zo... onbestoft, terwijl zijn volgelingen, die zich uiten in postmoderne gongorismen, al bij voorbaat vergeten zijn. [Ghyssaert 1994:46]⁵

Aldus Ghyssaert, drie jaar voor hij Spinoy, Van Bastelaere, Verhelst en Hertmans zou bloemlezen en hen aldus mee zou helpen canoniseren. Waren ze dan niet bij voorbaat vergeten? Of had hij zijn mening bijgesteld? Ook aan het einde van de twintigste eeuw overheersten behoudsgezinde stemmen het discours over poëzie. Zelfs een invloedrijk criticus als Hugo Brems, die erg duidelijk is over zijn waardering voor Van Ostaijen (“In de Gebruiksaanwijzing der lyriek van Van Ostaijen staat het allemaal. Iedereen die om poëzie geeft moet die minstens één keer per jaar herlezen” [Brems 1991:137]), maakt een voorbehoud wanneer Van Ostaijens oproep tot voortdurende vernieuwing, problematisering en reflectie door diezelfde dichters Spinoy en Van Bastelaere op hún manier wordt ingevuld en theoretisch onderbouwd. Resultaat van dit alles is de schijnbaar contradictorische toestand waarin Van Ostaijen inderdaad de “derde reus” van de Vlaamse poëzie is (met Gezelle en Van de Woestijne) [Spinoy 1992], maar waarin toch ook enkele premissen van zijn poëtica (de ‘plicht’ van de dichter om zichzelf en het genre te vernieuwen, bijvoorbeeld) nog altijd moeilijk aanvaard worden. Aan het eind van de twintigste eeuw lijkt het me dan ook op zijn zachtst gezegd naïef te beweren dat het megasucces van Van Ostaijen zou impliceren dat de vernieuwende, avontuurlijke poëzie het pleit heeft ‘gewonnen’. Grosso modo zijn er deze eeuw drie golven van radicale vernieuwing geweest: het expressionisme in de jaren twintig, het experimentalisme in de jaren vijftig en zestig, en het poststructuralistische postmodernisme in de jaren tachtig en negentig. In representatieve bloemlezingen (Brems’ *Dichters van nu of De beste 100 gedichten van deze eeuw* van Brems & De Coninck, bijvoorbeeld) zijn deze bewegingen echter alles behalve oververtegenwoordigd. In 1994 verscheen, enigszins voortijdig, *De 100 beste gedichten van deze eeuw. Een soevereine bloemlezing samengesteld door Hugo Brems en Herman de Coninck*. De samenstellers lieten zowel in hun inleiding als in interviews in hun kaarten kijken. Dat Van Ostaijen een van de meest vooraanstaande dichters van de twintigste eeuw was, werd niet ter discussie gesteld. Met zes geselecteerde gedichten werd hij even belangrijk geacht als Anton van Wilderode en Leonard Nolens. Enkel van Claus namen de bloemlezers meer gedichten op (acht). Burssens kwam er veel kariger vanaf; slechts het plechtige ‘Jespers’ kwam in aanmerking, zijn andere gedichten zouden veelal “flauwe

grollen” bevatten. [Brems&De Coninck 1994:12] Van de Tijd en Mens-dichters werd voorts alleen Cami (een gedicht) opgenomen. Uit de hele Paul de Vreeschool helemaal niemand, (tenzij je Patrick Conrad ertoe zou rekenen). Door deze selectie bevestigden de samenstellers (misschien ongewild) het idee dat de lyriek een genre is dat aan vrijwel eeuwige wetten beantwoordt. Af en toe is er uiteraard wel eens een geniaal dichter van het type Van Ostaijen die deze wetten eigenzinnig opnieuw uitvindt, maar wezenlijk kan er eigenlijk niets veranderen. De poëzie is als warm water: wie denkt dat opnieuw te kunnen uitvinden stelt zich aan als een naïeve stoethaspel. Het door Brems en De Coninck geproclameerde echeq van de experimentele poëzie bevestigde hen in hun gelijk. In hun bloemlezing kwamen wel gedichten voor van neo-classicistische epigonen als Herman Leenders, Koen Stassijns en Peter Ghysaert, maar evenmin altijd even oorspronkelijke expressionisten of (neo)experimentelen als Victor Brunclair, Paul Verbruggen, Paul de Vree, Adriaan de Roover, Erik van Ruysbeek, Hedwig Speliers en Dirk Christiaens ontbraken. De wel geselecteerde Hugues C. Pernath en Paul Snoek waren volgens hen grote dichters geworden ondanks hun geëxperimenteer. “De afwezigen hadden ongelijk,” zei De Coninck in één van zijn typerend-laconieke one-liners en daarmee achtte hij de discussie gesloten. [Reynebeau&Piryns 1994] Wie hier ontbreekt heeft dus de ware trein der poëzie gemist. Hij of zij had maar beter moeten weten. Nu waren zowel Brems als De Coninck intussen voldoende op de hoogte van allerlei ‘postmoderne’ theorieën over de relativiteit van elk waardeoordeel om te weten dat dit enkel een standpunt was en geen ‘bewijs’.⁶ Dat schreven ze ook met zoveel woorden in hun inleiding: “een objectieve bloemlezing [...] bestaat niet.” [Brems&De Coninck 1994:11] Hun enige bedoeling was om hun enthousiasme over te dragen: “kijk, dit vinden wij mooi, probeert u eens of u het even mooi kunt vinden.” [ibidem] Door hun canoniserende bloemlezing op deze manier ‘kritisch’ te begeleiden verstevigden ze echter hoe dan ook de positie van de dichtkunst waar zij voor stonden.⁷ Dat hun postmoderne ‘tegenstanders’ bepaald niet oververtegenwoordigd waren in dit boek (één gedicht van Hertmans tegenover vier van Gruwez & Van Vliet en drie van Miriam van hee) en dat de geselecteerde gedichten relatief gezien tot hun ‘gewoonste’, minst-afwijkende behoren versterkte uiteraard alleen maar de indruk dat het experiment en de poëzie een welhaast zeker tot mislukken gedoemd huwelijk vormen. (Een representatief gedicht van Van Bastelaere heet “onbegrijpelijk” te zijn [idem:12].) Zovele (poëzie)critici deze eeuw – van Urbain van de Voorde tot André Demedts, van Pieter G. Buckinx tot Albert Westerlinck, ja zelfs van Marnix Gijsen tot Herman de Coninck – wekken de indruk dat ze die radicale vernieuwing ternauwernood tolereren, in de hoop op een snelle terugkeer naar wat Sven Lütticken, in een andere context, “een premoderne ‘normaliteit’ in de kunst” noemde. [Lütticken 1999:23] Een kunst en poëzie die het op een begrijpelijke manier over de dingen des levens heeft, zonder zichzelf en de lezer uit te putten in een onderzoek van het materiaal (de taal), zonder zichzelf en misschien uiteindelijk ook wel aanzienlijke delen van het publiek te verliezen in abstracties en andere ‘nonsens’.

De rol van Van Ostaijen lijkt me, samengevat, in bijna alle gevallen die van katalysator en rolmodel te zijn geweest. Terwijl anderen de neiging hadden om

Conclusie

zich rond het plaatselijke fonteintje terug te trekken, zette hij de strijd tegen het Vlaamse provincialisme voort. Hij importeerde nieuwe denkbeelden en brouwde er zelf iets ongekends mee. Hij liet een zó rijk en veelzijdig oeuvre na dat generaties na hem er andere schatten uit konden opdiepen. Hij – vooral ook – had zulke prachtige gedichten geschreven, dat latere vernieuwers naar hem konden terugverwijzen als om te zeggen: ‘Nu lijkt het misschien nog waanzinnig waar we mee bezig zijn, maar over twintig, dertig jaar wordt het misschien net zo mooi gevonden als Van Ostaijen nu’. Hoewel hij ook een aantal keer ‘gebruikt’ is om een verworven status quo te verdedigen (hoe revolutionair iemand als Speliers dat dan ook liet klinken), is van Van Ostaijen toch voornamelijk de oproep uitgegaan om de kern van de poëzie altijd opnieuw te overdenken en voor elke generatie opnieuw uit te vinden. Dat er in elke generatie altijd wel enkele (historisch) belangrijke dichters zijn geweest die dan trampolinegewijs op hem terugvielen voor hún sprong in het ijle, is een bewijs voor zijn blijvende kracht.

Wie Van Ostaijen precies is geweest, zullen we nooit weten. Wat hij altijd zal zijn, ligt onder meer verzameld in *Van Ostaijen tot heden*: de auteur van een relatief klein maar indrukwekkend en invloedrijk oeuvre waaruit vele dichters na hem geput hebben om hun eigen poëtica te ontwikkelen.

Dankwoord

Met dank aan:

Georges Wildemeersch, voor het in alle mogelijke opzichten promoten van het proefschrift dat aan de basis lag van dit boek: hij moedigde me aan, zette me op het juiste of betere spoor, corrigeerde mij en de tekst, bezorgde me stapels materiaal, zette me nooit onder druk, deed er alles aan om in tijden van ziekte mijn onderzoeksmandaat verlengd te krijgen... Kortom, *the man without whom...*; Geert Lernout, voor de radicaal filologische commentaar bij de versies o¹ en o²; Kris Humbeeck, voor de stimulerende gesprekken en afgrondelijke analyse; Hugo Brems en Paul Hadermann voor de bijzonder verrijkende kritiek tijdens mijn promotie; de jongens en het meisje van tboonsentrum (Ernst Bruinsma, Koen Haagdorens, Britt Kennis, Bart Nuyens), Stijn Judong, Christoph De Boeck, het personeel van het AMVC, Jef Beckers, Gilberte Maerschalk & Lus van den Bossche van het secretariaat Germaanse en vooral Edward Vanhoutte, Gwennie Debergh en Gert van Rillaer voor logistieke hulp allerhande; de redacties van *Literatuur*, *Nederlandse letterkunde*, *Spiegel der Letteren* en *De Vlaamse Gids* voor hun commentaar bij voorgepubliceerde onderdelen van dit boek; Erik Spinoy en Marc Reynebeau, die me tijdens het Van Ostaijenjaar 1996 mee op weg hielpen; Willy Tibergien, voor het leveren van niet de minst cruciale boeken; Paul de Wispelaere en koerier Ilse Logie, voor het uitlenen van enkele dozen poëziebundels; Kris Landuyt, die me zo mogelijk nóg obscurder materiaal kon bezorgen; Pierre en Peter Anthonissen, voor hun hulp bij mijn zoektocht naar het zeldzame *Labris*-materiaal; Jules Anthonissen, voor zijn mededelingen over Adriaan de Roover; mijn zus en schoonbroer, die meer dan twee jaar zonder de *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging* hebben geleefd; mijn ouders, die net een keer te veel een geplande reis annuleerden omdat ze mijn promotie niet wilden missen en die ook tijdens de lange nageboorte een en al geduld waren; Dirk Van Hulle en Bert Bultinck die niet alleen bij een onwillige snoepauto-maat klaar stonden voor een extra duw in de rug; Inge Arteel, Ann Demeester, Piet Joostens en Jeroen Overstijns, voor steun en verstrooiing vanuit het Yang-reservaat; Luc Herman, Tom Van de Voorde en Jürgen Pieters, voor het terecht stellen van de juiste vragen op het verkeerde moment; Els De Gersem, voor alles op het juiste moment; Harold Polis, voor zijn feedback en de mogelijkheid te putten uit zijn kostbare bibliotheek; Mark Uytterhoeven, voor documenten over Burssens, Van Ostaijen en De Troyer uit het familiebezit; Joris Janssens, de man die mij het ware gelaat van Man Arnet toonde; Yves Van der Fraenen en Hans Vandevoorde, voor hun vele praktische en vooral tekstgerichte Gilliamstips; Marc Reugebrink, voor zijn theoretische inzichten inzake het poëticamodel; Thomas Vaessens en Jan de Roder, die me bijna zo gek kregen te beweren dat *Vers Twee* eigenlijk mooier is dan 'Vers 6'; Jos Joosten die me behalve een stapel interessant materiaal ook de titel voor dit boek aanleverde; Dirk Mertens en Bart Meuleman, omdat zij beloofden dit werk écht te zullen lezen; mijn uitgever Marc Beerens, omdat hij dat heeft mogelijk gemaakt; Georges De Schutter en de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde én het Vlaams Fonds voor de Letteren voor de broodno-

dige subsidies; Ann Goossenaerts en Tanja Vanhoecke, voor de morele steun en hun geduldig inspreken van het antwoordapparaat; Pieter De Buysser voor de beide componenten van het woord filosofie. En Griet voor alles. Een bijzonder woord van dank voor Tanja, die mee de registers maakte en zonder wie ik de greep op dit alles en veel meer zou zijn verloren.

Noten

Inleiding

1. Vergelijk: "Er zijn schrijvers die weten wat ze te zeggen hebben (en die daarvoor de geschiktste, soms 'andere' vorm zoeken) en er zijn schrijvers die ook zelf pas ontdekken wat ze te zeggen hebben door zich in de vormloze terra incognita van hun angsten of verlangens te begeven." [Offermans 1986:156-157] Verder: [Anbeek 1990:207].
2. "Mit Baudelaire beginnt die Entpersönlichung der modernen Lyrik [...] es geschieht so, daß der künftige Weitergang von der Neutralisierung der Person zur Enthumanisierung des lyrischen Subjekts in seinem geschichtlichen Zwang zu erkennen ist. Immerhin liegt bei ihm schon diejenige Entpersönlichung vor, die später von T.S. Eliot und anderen zur Voraussetzung für die Genauigkeit und Gültigkeit des Dichters erklärt werden wird." [Friedrich 1956:37] En: "Unter dem Stichwort der Enthumanisierung lassen sich viele Eigentümlichkeiten der gegenwärtigen Lyrik beschreiben." [idem:169]
3. "Ik zou zo kunnen doorgaan en de herformuleringen van het dilemma terugvoeren tot het optreden van Van Ostaijen zelf, en misschien nog verder, tot de kritiek van tijdgenoten op het taalspel van Gezelle". [Brems 1993:27]
4. Anbeek zelf formuleerde dit in hetzelfde DWB-nummer waarin ook Vanhestes tekst werd gepubliceerd als volgt: "de literaire ontwikkelingen in Vlaanderen en Holland [sic] zijn in zo hoge mate onafhankelijk van elkaar, dat zij het beste afzonderlijk beschreven kunnen worden. Met andere woorden: het zijn twee verschillende verhalen." [Anbeek 1996:199-200] Zou hij met dat "Holland" suggereren dat dit voor, bijvoorbeeld, de relatie tussen Vlaanderen en Nederlands Limburg, Brabant of Zeeland anders is?
5. Vergelijk met Ruth Beijert die besluit dat haar bevindingen over de periode 1897-1940 aansluiten "bij het idee dat de literaire circuits van Vlaanderen en Nederland relatief onafhankelijk waren." [Beijert 1997:233]
6. Zie bijvoorbeeld [Bloem 1996]. In de discussie tussen onder meer Elly de Waard en Piet Gerbrandy worden dichters als Faverey en Kouwenaar in dit opzicht als referentie-punt gebruikt. [De Waard 1999] & [Gerbrandy 1999].
7. Offermans in het titelessay van *Dag lieve vis* (1996) en De Jong in het titelessay van *Een man die in de toekomst springt* (1997).
8. Voorbeelden zijn [Brems 1988], [Brems 1993] en [Joosten 1996].
9. Vergelijk: "Zonder te ontkennen dat de Noord- en Zuid-Nederlandse literatuur in veel opzichten een eenheid vormt, zie ik echter op het punt van 'literaire ideologie' nu juist twee naast elkaar staande geheelen. Aan de Prisma-diskussie bijvoorbeeld namen geen Vlamingen deel, en dat is niet toevalig. Zij hebben hun eigen botsingen gehad (Het Fonteintje tegenover de Ruimte-groep bijvoorbeeld), die soms vergelijkbaar zijn, maar van een in-elkaar-grijpen is vrijwel nooit sprake geweest. De Vlaamse humanitaire expressionisten, om nog een voorbeeld te geven, hebben ongetwijfeld in Noord-Nederland invloed uitgeoefend, vooral op de jonge katholieken, maar het is bijna geheel een invloed op scheppend terrein. In De Stem zijn de voor ons onderwerp fundamentele gezichtspunten niet door Van de Voorde, Moens etc verkonigd maar door Havelaar en Coster, terwijl omgekeerd de

pennestrijd van deze twee en andere Vlamingen een louter Vlaamse aangelegenheid bleef." [Oversteegen 1970:15-16]

10. Zie: [Van den Akker&Dorleijn 1996] en [Van den Akker&Dorleijn 1997] – twee publicaties waarin de literaire geschiedenis en daarmee gepaard gaande canonvorming worden gereconstrueerd van onderuit: "We hebben er bewust voor gekozen ons niet te laten leiden door het resultaat van de geschiedenis, dat wil zeggen de gecanoniseerde dichters en de vigerende indelingen, maar juist de wijze waarop dit resultaat tot stand is gekomen als object van ons onderzoek te nemen en dus eerder een antwoord te zoeken op vragen als: wie nemen op welk moment de dominante posities in binnen het literaire circuit? hoe vindt de beeldvorming rond auteurs en groeperingen plaats? welke factoren spelen daarbij een rol? enzovoort." [Van den Akker&Dorleijn 1997:8] Op het eind van dit boekje geven de auteurs overigens wel aan dat de uiteindelijke studie die ze plannen over de Nederlandse poëzie van 1880 tot 1940 de gecanoniseerde auteurs wel zal behandelen en dat voor hen de kwaliteit van die dichters nog altijd buiten kijf staat. [idem:33-34] Maar elders stellen ze zeer expliciet dat zij de moderne letterkunde "tot historie" willen verklaren en dus bestuderen zoals mediëvisten en renaissanceisten dat doen. [Van den Akker&Dorleijn 1996:26] Het is ook voor mij duidelijk dat wij niet langer als tijdgenoten van de interbellumtensen beschouwd kunnen worden en dat dus ook de literatuur uit die periode in zekere mate 'historisch' is geworden. Dat ontslaat ons – én de historische literatuuronderzoekers – er echter niet van om toch nog altijd na te gaan wat de besproken teksten voor ons kunnen betekenen.

11. "[Van Ostaijen] is de schepper van de moderne Nederlandse poëzie. Zijn witte wegen leiden naar Lucebert, Kouwenaar en Andreus; tot Hamelink en Ten Berge, tot Schippers en Bernlef, tot Faverey en Kuijper, tot Kusters, Van Wieringen en Witvliet." [Bloem 1980] En een echo hiervan: "Van Ostaijens werk is ook van invloed geweest op de poëzie en de poëtica van individuele experimentelen als Andreus, Kouwenaar, Lucebert en Schierbeek." [Spinoy 1992:152]

12. Om dezelfde reden ontbreken ook besprekingen van (de invloed van) de eventueel als prozagedichten te catalogiseren teksten van Van Ostaijen. De 'Vier proza's' werden door Gerrit Borgers in het eerste proza-deel van het *Verzameld Werk* geplaatst en blijven hier dus om die louter pragmatische redenen buiten beschouwing.

Hoofdstuk 1

1. Voor de terminologie (mimetisch, autonomistisch, expressief, pragmatisch en hun verhouding tot universum, werk, dichter en publiek), zie [Abrams 1953:6] en [Van den Akker 1985a:53 + Van den Akker 1985b:32].
2. Zo schreef T.S. Eliot in zijn omvangrijke kritische oeuvre nooit over Jules Laforgue en ook Martinus Nijhoff besteedde verhoudingsgewijs weinig aandacht aan Paul Valéry, hoewel uit vergelijkend onderzoek en late 'bekenntnissen' bleek dat dit misschien wel hun belangrijkste invloeden waren. [Van den Akker 1985a:25-26]
3. De Geest gebruikt deze enquête overigens ook als kapstok om de recente poëzie en poëzieopvattingen in Vlaanderen te schetsen. [De Geest 1993]

Noten | Hoofdstuk 1

4. Dit geldt vanzelfsprekend niet alleen voor hem. Ruth Beijert kwam tot een gelijkaardige conclusie in verband met de receptie van Gezelle in Nederland. Zijn naam duikt overall op "maar voor iedere criticus bleek hij een andere dichter te zijn. [...] Het ligt voor de hand om aan te nemen dat de criticus die Gezelle om zijn naïeve schoonheid waardeerde, andere ideeën had over functie, aard en ontstaan van literatuur [...] dan hij die de nadruk legde op de religiositeit van Gezelles poëzie." [Beijert 1994:24] De zin die hierop volgde, kwam ook terug (maar dan toegepast op Willem Kloos) in haar uiteindelijke proefschrift over dit onderwerp: "De receptie van Gezelle door Kloos bevestigt het idee dat een literatuurcriticus uitspraken doet over een auteur op basis van zijn eigen literatuuropvatting en zo in feite meer over die opvatting loslaat dan over de besproken auteur". [Beijert 1997:42]
5. Voorts is het theoretisch dus (cf. Van den Akkers waarschuwing die ik zonet aanhaalde) niet helemaal onmogelijk dat een belangrijk dichter zeer door Van Ostaijen beïnvloed is, maar consequent heeft gezwogen over zijn grote voorbeeld. In hoofdstuk 5 zal blijken dat een variant van dit 'syndroom' zich voordeed toen de Vlaamse experimentelen zich trachtten te verdedigen tegen de kritiek als zouden ze allemaal Van Ostaijenepigonen zijn geweest. Zij verzwegen de invloed van Van Ostaijen dus niet, maar probeerden deze wel te minimaliseren.
6. Zie voor een waar "Intertextueel lexicon" [Claes 1992a:205-210]; over "Travestie" [idem:123-133].
7. Uiteraard is ook dit een interpretatie van Claes. Op basis van tekstuele gegevens in de roman zou je ook tot het getal vier of vijf kunnen komen.
8. Het aantal voorbeelden kan schier eindeloos uitgebreid. Zo werd Andy Warhols werk in de jaren tachtig gezien als hét prototype van de toenmalige simulacra-kunst, terwijl Hal Foster diezelfde Warhol naar voren schuift als de voorloper van de *return of the real*-kunst van de jaren negentig die opnieuw op zoek zou gaan naar de werkelijkheid achter het teken. Zie ook [Lütticken 1997:15].
9. Zie voor een artikel waarin, aan de hand van Vestdijk, Gomperts geconfronteerd wordt met *The Anxiety of Influence* van Bloom [De Roder 1995]. Een bijzondere Nederlandse studie over het gevecht dat een auteur kan aangaan met een andere maakte Karel Reijnders in *Couperus bij Van Deysse* [Reijnders 1968].
10. Gomperts heeft het onder meer over Poe & Baudelaire, Nietzsche & Ter Braak en Multatuli & Du Perron.
11. Een interessante parafrase leverde Gomperts in het voorwoord bij de vijfde druk van zijn boek: "het vreemde dat men ziet en hoort vertaalt men in eigen voorstellingen. Het verstaan voltrekt zich alsof het een herkenning is. Het betreft niet alleen wat men kent, maar ook wat men niet kent, maar gebruiken kan." [Gomperts 1981:8]
12. De terminologie is hier uiteraard niet zonder belang: als Coster deze heren de belangrijkste 'moderne' dichters had genoemd - of 'modernistische' - dan zou deze uitspraak al meteen een heel andere toon gezet hebben (cf. 2.3).
13. De vierde druk uit 1932 bevat - naast de al eerder opgenomen 'Het stille Lied' en 'Melopee' ook het in 1925 al gepubliceerde 'Zeer kleine Speeldoos' en de postuum verschenen 'De Weg' (later bekend als "Zo ook gaat de geliefde...") en 'Boere-charleston'. Zie voor een volledig overzicht van deze kwestie [Dorleijn 1996:54-63].
14. Gebundeld in: A.L. Sötemann, *Over poetica en poëzie*, Wolters-Noordhoff, Groningen, 1985.
15. Deze samenvatting is hoofdzakelijk gebaseerd op hoofdstuk 6, 'Het poëticamodel' (pp. 31-33) en hoofdstuk 8, 'Terug naar de auteur' (pp. 51-56) in [Dorleijn 1989], die zelf een samenvatting annex aanvulling geven van de ideeën van Sötemann en Van den Akker.
16. In zekere zin is deze terminologie pleonastisch: het gebruik van "traditie" impliceert hoe dan ook dat het hier om constanten gaat.
17. Het feit dat poëtische opvattingen gekleurd kunnen worden door het gedrag van een auteur impliceert dat het statische karakter van een poëtica (zoals Sötemann die definieert) ernstig moet worden gerelativeerd. Het sociale gedrag kan immers niet alleen de "tekstelementen" beïnvloeden, maar ook (en vooral) de literatuuropvatting van de auteur.
18. Aangezien Bonset een Nederlands auteur is, valt deze casus buiten mijn onderzoeksterrein. Zie over dit onderwerp de twee interessante bijdragen in [Boyens 1979].
19. Sötemann (op wiens schema van den Akker zich baseert) spreekt van *versimmanent* [Sötemann 1985:59], maar van den Akker verkiest (omwille van de analogie met *versextern* en "ter vermijding van de connotaties die het woord 'immanent' aankleven" voor *versintern* [Van den Akker 1985b:10, noot 28]).
20. Met een onderwerp als Nijhoff is dit toch wel echt een lacune, lijkt me. Zijn talrijke Eliotvertalingen, om er slechts één te noemen, verraden waarschijnlijk toch ook een poëtische en ideologische voorkeur.
21. De werken die Paul de Vree hier zelf over schreef zijn vanzelfsprekend interessant, maar kunnen bezwaarlijk geobjectiveerd genoemd worden.
22. Om aan te geven dat een poëtica over 'literatuur' gaat en niet uitsluitend over 'poëzie' gebruikt Oversteegen consequent de term 'Literatuuropvatting'. [Oversteegen 1982:66, noot 55] Die verraring lijkt mij hier echter niet meteen waarschijnlijk en - net als Van den Akker - gebruik ik hier de term poëtica omdat "hiermee aangesloten kan worden bij een inmiddels gangbaar geworden gebruik" in ons vakgebied. [Van den Akker 1985b:8]
23. Zie voor een onderbouwde kritiek op het huidige model ook [Reugebrink 1999:20-24].
24. Zie: [Vaessens 1996a:passim]. Ook onder meer [Van Ruysbeek 1950], [De Ryck 1951:41], [Burssens 1956:5-6], [Hadermann 1965:215-216], [Hadermann 1970:303] & [Speliers 1976:179] wezen erop dat Van Ostaijen zijn eigen voorschriften niet volgde.
25. Hier moet ook nog worden gewezen op het vaak voorkomende feit dat de theorie de praktijk wel eens voor wil gaan. [Van den Akker 1985a:36-37] Zoals Van Ostaijen zelf beweerde in het motto van dit hoofdstuk: "[G]ezond is het wanneer de theorie uit de praxis procedeert en niet omgekeerd." [IV:65] Maar onderzoek heeft uitgewezen dat het ook bij hem vaak in de omgekeerde volgorde ging: "Van Ostaijen wist altijd waar hij heen ging, waar hij heen wou, getuige zijn artikelen en zijn theorieën die aan de toepassing ervan meestal voorafgingen." [Hadermann 1965:22] Zie ook: [Hadermann 1970:315].
26. Vergelijk met de bewering van Beijert over "Van Ostaijen die Gezelle in zijn artikelen steeds meer op zichzelf liet lijken". [Beijert 1997:240]

Hoofdstuk 2

§ 2.1

1. Zie: "Er mag evenwel worden aangenomen dat de Zuidelijke Nederlanden sedert de afscheiding van het Noorden een land zijn geworden 'zonder of bijna zonder literaire cultuur' (L. Picard)." [Lissens 1953a:9] Of uitspraken over de Zuidnederlandse letteren als: "de literaire woestijn" [Porteman 1993:304], "de tamelijk eentonige kabbeling van de Zuidnederlandse literaire produktie" [Smeyers 1993:352], "Met de Nederlandse letteren in het pas onafhankelijke België was het immers bijzonder rampzalig gesteld. Vijftien jaar Verenigd Koninkrijk hadden de immense culturele achterstand, opgelopen tijdens eeuwenlange vreemde overheersing en verfransing, nauwelijks weten te verhelpen" en "een land waar de literaire activiteit in de volkstaal tot ongeïnspireerd retoricaal amateurisme verworden was". [Gobbers 1993:449]

2. Zie: [Demedts 1945a:10-11], [Reynebeau 1995:116-119] en [De Schaeppdrijver 1997:27].

3. Zie onder meer [Musschoot 1983:9-12], [Vervliet 1988:111-112] en de volgende uitspraak van Vermeylen: "Maar Rodenbach bleef onze man. En Van Langendonck, de rijpste geest onder ons, wist wel duidelijk te zeggen waarom wij Rodenbach stelden boven De Mont. Wij voor ons voelden bij Rodenbach meer een menselijk gevoel dat zich in verzen uitdrukt". [in d'Oliveira z.j.:170]

4. Cf. "Romantic poems take up transcendent and ideal subjects because these subjects occupy areas of critical uncertainty. The aim of the Romantic poem – especially in its early or 'High Romantic' phases – is to rediscover the ground of stability in these situations. Later Romantic poems will often adopt a different procedure and attack the early Romantic terms of solution with the merciless critical razors of their despair." [McGann 1983:73]

5. Zie voor deze polemieek en de rol van De Mont in de 'voorbereiding' van Van Nu en Straks: [Lissens 1953a:75-79], [Vermeylen 1963:38-41], [Musschoot 1983:10-12] en vooral [Rutten 1988:22-25+39-46]. Het door mij geraadpleegde exemplaar van De Monts *Losse Schetsen* bevatte overigens de volgende opdracht van de auteur aan... Max Rooses: 'Den geachten Vriende, Max Rooses, van herte, maart 1890'. De opdracht in deel I was zelfs nog hartelijker: 'Mijne waarden Vriende, Dr. Max Rooses, hulde van genegenheid en achting, 29 oktober 1889'.

6. Cf. "[Vlaanderen was] als geheel een veel 'rustiger' tijdschrift, waarin de verworvenheden van de avant-garde uit de jaren negentig zonder opzienbarende of controversiële bijdragen werden geconsolideerd en waarin vooral veel scheppend werk van zeer hoog literair gehalte werd geboden". [Musschoot 1988:227] Die laatste opmerking kan misschien wel als constante worden gezien voor de verschillende vernieuwingsbewegingen in de Vlaamse literatuur. Ruimte vernieuwde in de vroege jaren twintig, maar de blijvende teksten van Ruimte-medewerkers verschenen in *Vlaamsche Arbeid*. Hetzelfde geldt bijvoorbeeld ook voor *Tijd en Mens/Nieuw Vlaams Tijdschrift* in de jaren vijftig en *Yang/DWB* in de late jaren tachtig en vroege jaren negentig.

7. Het is nu wellicht nog slechts een kwestie van tijd vooraleer een of andere wetenschapper zal beweren het 'dichtersgen' te hebben gevonden.

8. Hiermee geeft Van de Woestijne impliciet aan dat het enkel in 'minder ontwikkelde' culturen mogelijk is om een dichter te hebben die in positieve zin voor een hele gemeenschap spreekt. In onze cultuur zou zo'n nationale dichter dus onmogelijk zijn geworden. Deze redenering spreekt wel zijn eerdere (verder in deze lezing nergens gefundeerde) stelling tegen dat dichters per definitie individualistisch zouden zijn (cf. supra).

9. Zie verderop in dit artikel: "zijn beelden-gang wekt beelden in mijn hart en in 't geheugen mijner vroegere driften". [idem:627]

10. Voor de verhouding Gezelle-Van de Woestijne-Van Ostaijen, zie ook [Rutten 1943:186-200].

11. Het citaat komt uit Van Ostaijens gedicht 'Nieuwe Weg 2': "Nog loopt een man, die moe gewerkt is, / Een straat door, dezelfde melodie te fluiten." [I:42]

12. Weisgerber noemt broer Firmin van Hecke de éniege authentieke Boomgaard-dichter. [Weisgerber 1956:109] Van Ostaijen had echter altijd meer gezien in Gust. In januari 1925 begon hij een recensie van een bundel Franse gedichten van deze laatste als volgt: "Rond de jaren 1910 scheen het zo dat de vlaamse dichter Gust. van Hecke zich onder de jongeren van het tijdschrift De Boomgaard als de meest begaafde zou onderscheiden." [IV:240] Over de kwaliteiten van deze nieuwe bundel is hij duidelijk: "gemakkelijkheid is de grote ondeugd van deze dichter" [IV:243] en daarmee geeft hij meteen ook zijn belangrijkste reserve tegenover zijn eigen debuut weer.

13. Zie bijvoorbeeld deze uitspraak van Firmin van Hecke: "Welnu, van Veerdegem geeft niets nieuws, noch als gedachten, noch als sensaties, noch als vorm, en kan dus geen aanspraak maken op de allereerste vereischte van 't dichterschap: de persoonlijkheid." [Van Hecke, F, 1909-1910:516]

14. Het duidelijkst uitgesproken in het gedicht 'Autopsychografie' uit 1931 [Pessoa 1987:43], maar al aanwezig in zijn vroegste heteronieme gedichten, geschreven vanaf 1914.

15. Van de Woestijne recenseerde in 1906 Wilde's *De Profundis voor Vlaanderen*; hij kon niet anders dan lof hebben voor het verbale talent Wilde, maar de persoon kon alleen op zijn afgrijzen rekenen: "de doove, triestige, liefdelooze, monsterachtige ónpersoonlijkheid, – want persoonlijkheid alleen in het negatieve". [Van de Woestijne 1949b:857] Van de Woestijne had een erg scherp oog (zo definieert hij Wilde als iemand die zich "een ikheid vormt uit wat schittert in deze van anderen" [idem:855]), maar waar precies deze eigenschappen Wilde tot één van dé protomodernisten maken, verdient hij volgens de Vlaamse zogenaamd individualistische en decadente dichter enkel afkeuring omdat hij zich door zijn gedrag en uitspraken buiten "hét Leven", "buiten elke echte geestes-periode" heeft geplaatst. [idem:855,856]

16. Voor de invloed van de Jung Wieners, vooral van Schaukal, op Van Ostaijen: [Gijsen 1977a:662, een tekst uit 1920], [Weisgerber 1956:128], [Hadermann 1965:24-27] en [Borgers 1971:103].

17. De realia uit dit deel zijn gebaseerd op [Winkler Prins 1979] en [De Schaeppdrijver 1997:11-25].

18. Het volledige verhaal van de vermeerdering van de Gentse universiteit is te vinden in Hoofdstuk V ('Wij zijn Germanen, geen Latijnen'. Vlaamsgezindheid en Flamenpolitiek 1914-1916) in [De Schaeppdrijver 1997:139-172]. Van

Noten | Hoofdstuk 2

Ostajens stukken over het activisme zijn: 'Eerlike wapenstand' [IV:414-415], 'De Vlaamse ziel' [IV:418-419], 'Evolutie' [IV:420] en 'Beloften van Havere' [IV:481-483]. Een erg subjectief ooggetuigenverslag over het leven aan de ver nederlandse universiteit levert [Moens 1996:178-227].

19. Voor een overzicht van de houding van de avant-garde tegenover de oorlog en de manier waarop de gebeurtenissen hun kunst beïnvloedden, zie [Cork 1994: passim].

20. Uit deze lijst haalde enkel Edmond van Offel Gerrit Komrij's *De Nederlandse poëzie van de negentiende en twintigste eeuw in 1000 en enige gedichten* (1996). Ook Hubert van Herreweghen en Willy Spillebeen stelden een bloemlezing samen met werk uit de hier besproken periode. Alleen Cyriel Verschaeve, Caesar Gezelle en Omer Karel de Laey werden opgenomen in *Het nachtgalenbosje. Poëzie uit Vlaanderen en Nederland 1880-1916* (1990).

§ 2.2.1

1. [Gobbers 1988:37] suggereert ook de mogelijke invloed op dit gedicht van Marinetti's futuristisch manifest over de music-hall (1913). Dat lijkt mij echter onwaarschijnlijk. De beschrijving van Van Ostajens music-hall is 'realistisch', geeft aan hoe het er 'echt' aan toeging: combinatie van dans, film, acrobatie en café. Het manifest daarentegen roept op de music-hall om te toveren tot een soort spookhuis waar toeschouwers aan hun stoel vastgeplakt worden, mentaal onevenwichtigten en irritante mensen goedkoper binnen mogen en niespoeder wordt gebruikt. De acts zelf krijgen een hoog Monty Python-gehalte: "play a Beethoven symphony backward, beginning with the last note – boil all of Shakespeare down to a single act". [geciteerd in Rothenberg&Joris 1995:208]

2. Zie hierover ook: [Musschoot 1994:138].

3. In oktober 1910 overleed zijn broer Pieter-Floris aan de familiekwaal tbc, in januari 1912 zijn zus Hubertina.

4. Over de verhouding stad-platteland bij de jonge Van Ostajen, zie [Reynebeau 1996b:30-31] en [Jespers 1997:131 e.v.]. Over het totaal nieuwe van de moderne levensconceptie die toch tot ontroering kan leiden: "De snelle beweging van iets, kan u op dezelfde wijze ontroeren als de blik van een trouw [sic] vriend, het zien van een gewoon bouwkompleks kan u troosten over een verloren liefde, in een station voelt ge u groter gelovige dan in uw tuin. [...] Dit nieuwe kompleks dat in ons ontstaat vindt in Vlaanderen zijn eerste uiting in het werk van Paul van Ostajen en dat is stellig een verdienste die men hem nooit ontnemen zal." [Van Tichelen 1917:198]

5. De kleine prozastukken die Van Ostajen na Kafka's dood zou vertalen komen uit de bundel *Betrachtung* die in 1912 verscheen bij Rowohlt. Ook *Der Heizer* (1913), *Das Urteil* (1913) en *Die Verwandlung* (eerst in *Die Weissen Blätter* in 1915) waren al verschenen toen De Smet deze recensie schreef. [Dietz 1975:45-48] Van *Die Verwandlung* is bekend dat Van Ostajen het heeft gelezen. [Borgers 1971:204] Haast op zijn sterfbed vroeg hij aan zijn vriendin Emmeke om hem vanuit Duitsland *Das Schloss* op te sturen. [Borgers 1971:1024] Voor een thematische en psychologische vergelijking Van Ostajen-Kafka, zie [Uyttersprot 1972:90-91]. Hoogst merkwaardig is het natuurlijk dat De Smet Kafka hier een 'plastieker' noemt. In zijn essay 'Aktuele beschou-

wingen' zal hij dat ook doen; daar wordt Kafka in één adem genoemd met, opnieuw, Kroner én de beeldhouwer Barlach. [De Smedt 1917:68]

6. Zie hiervoor de paragraaf 'De dynamiek van de geest' in [Hadermann 1970:144-163].

7. Zelfs Hadermann geeft in zijn uitgebreide en erg inzichtelijke analyse van 'Over dynamiek' geen verklaring voor het gebruik van deze terminologie en voor het feit dat volgens Van Ostajen de hier geschetste evolutie in de plastische kunsten anders verliep dan in de literatuur. [IV:23,26] In schema gezet is dit wat er, zoals ik het denk te begrijpen, gebeurt:

PLASTISCHE KUNST:

1) *reproductief beginsel/vorm*
[dynamische voorstelling]

2) *inherente eigenschap/leidende gedachte*
[opeenvolging gedachten]

LITERATUUR:

1) *inherente eigenschap/leidende gedachte*
[dynamische voorstelling]

2) *reproductief beginsel/vorm*
[opeenvolging gedachten]

Die volgorde moet uiteraard gekoppeld worden aan de respectieve kunsttakken; er móet(en), met andere woorden, kunsttak-interne reden(en) zijn waarom de evolutie in de beide takken niet parallel verliep. Die reden is: de literatuur kon wel het hele verloop geven (*dynamische voorstelling* en dus ook de leidende gedachte/*inhoud* waarover het literaire werk handelde), maar dat leverde nog niet meteen ook een echt dynamische *vorm* op waarin gesuggereerd werd dat die opeenvolging zich ook centraal "in de geest van de dichter" [IV:26] afspeelde (bv. Verhaeren en Marinetti die verkeerdelijk volstonden met het louter opsommen van de bewegingsonderdelen); de plastische kunsten konden diezelfde dynamische voorstelling wel in een *vorm* gieten (vanaf het impressionisme door intensivering van kleuren, later door beginnende abstrahering bij Van Gogh en Cézanne...), maar pas later – wanneer er door eigenlijke abstractie werd afgestapt van een direct mimetische afbeelding – werd het dynamische ook leidende gedachte/*inherente eigenschap/inhoud* en konden ze de opeenvolging van de gedachten in één beeld (subjectief gecreëerd door kunstenaar) gesynthetiseerd krijgen (zie de evolutie van Van Gogh-Dérain-futuristen).

8. En hij doet dat zelfs voor een deel in "zuivere liriek" [IV:43], geeft hij aan. Hij specificeert voorlopig echter niet wat hij daarmee bedoelt.

9. Bijvoorbeeld in het stuk over Ensor in 'Ekspressionisme in Vlaanderen' [IV:67-70].

10. Het is overigens opvallend hoe vaak Van Ostajen in deze periode woorden als "natuur" en "natuurlijk" gebruikt, als wou hij echt aangeven dat er voor hem geen breuk met het verleden bestond wat dit betreft. We hebben, zo schrijft hij, het lyrische in de stad ontdekt, "en in haar even wel de natuur" [IV:50].

11. Deze opvatting ('als dichter wordt men geboren') staat ook aan het slot van *Notes sur la Technique Poétique* (1910) van Duhamel en Vildrac: "Mais d'abord il faut être un poète". (Voor een andere link tussen dit boek en de vroege Van Ostajen, zie [Hadermann 1970:193].) Ezra Pound citeert dit instemmend in een erg technische bijdrage over het 'Imagisme' uit *Poetry* 1913, waarbij hij ironisch opmerkt: "but in an American one takes that at least for granted,

- otherwise why does one get born upon that continent!" [in Sullivan 1970:43]. Die verwijzing naar de op vrijheid beluste moderne mens die denkt het zonder talent of techniek te kunnen stellen klinkt dan weer *not unlike* een sarcastische uitspraak van Van Ostaijen uit 1928: "zijn wij geen Vlamingen, d.w.z. hebben wij geen onvervreemdbaar recht op disciplinelooheid?" [IV:532]
12. Zie de citaten uit recensies van Raf Verhulst, René Victor, Geo Van Tichelen en Marnix Gijsen in [Buelens & Wildemeersch 1996:29].
13. Zie [Borgers 1971:113] en [Buelens&Wildemeersch 1996:30-31].
14. "Mijn Wandelaar was een korte poos verschenen, toen ik in een tijdschrift voor het eerst verzen van Van Ostaijen las, aangehaald in een bespreking van zijn eerste bundel *Music-Hall*. Ik zal die indruk nooit vergeten. Het waren slechts een paar regels, die door de recensent tamelijk belachelijk gevonden werden, maar die ik nog uit het hoofd citeren kan. Ik 'herkende' terstond. Voilà un homme, zal ik zo ongeveer gedacht hebben. Er was iets in de hardheid van het beeld, in de rapiditeit van het ritme van deze enkele nuchtere regels, welke voor mij boekdelen spraken, waarvan ik de durf kon beseffen, en waaruit ik onmiddellijk opmaakte, hier voor iemand te staan die in dezelfde tijd leefde, voor eindelijk iemand waarmee ik rekening te houden had." [Nijhoff 1965:79]
15. Over zijn verhouding tot Van de Woestijne in deze periode schreef Van Ostaijen later: "Onze eerste gedichten stonden in het teken van een Oidipus-reaktie tegen het bij ons optreden geldende individualistische schoonheidsideaal, dat gerealiseerd werd in de sensuele verzen van Karel van de Woestijne bij middel van een techniek die ons [...] te 'schöngeistig' voorkwam. [...] Wat wij wilden, wat wij, in ons verzet, humanisties hebben ingekleed, vanwege de antithese met het individualisme, was: meer lyrische spontaneïteit. Zowel in de voorstelling als in de techniek. (Zeker ons 'spontaan vers' zag er vaak verschrikkelijk weinig spontaan uit, doch dat was eenvoudig onbekwaamheid.)" [IV:336]
16. De 'Per le nozze'-uitgave van *De wandelaar* verscheen op 16 mei 1916 naar aanleiding van, zoals de Italiaanse frase al suggereert, Nijhoffs huwelijk. [Nijhoff 1990:419]
17. De hier gebruikte editie uit 1995 bracht het totaal aantal exemplaren van deze bloemlezing op 155.000. Alleen al in de eerste twee jaren na het verschijnen in 1920 kwamen er vier drukken, 20.000 exemplaren. [Pinthus 1995:7]
18. Dit laatste vers vertoont een opvallende gelijkenis met het slot van *Bezette Stad*: "misschien wordt eens / de nood zo groot / alle dijken breken". [II:153] Waar echter bij Van Hoddis de dijkdoorbraak wordt gezien als het begin van het einde, is er bij Van Ostaijen een politieke lezing mogelijk waarin de dijkbreuk het einde van een gehaat politiek systeem afkondigt. Zie voor die interpretatie [Buelens 1996c:14].
19. Zie hierover: [Roters 1988:38-42], [Elger 1994:226-229], [Cork 1994:12-17] en [Kolberg 1996:32,40]. Cork onderzoekt in het eerste hoofdstuk van zijn boek hoe de oorlog, de apocalyps en de vernietiging als thema opduiken in de avant-garde kunst van vóór 1914 bij kunstenaars als Meidner, Kandinsky, Chagall, Picasso, Villon, Malevich, Dix, Marc, Lewis, De Chirico, Man Ray en Kokoscha [Cork 1994:12-35].
20. Bij Pinthus heet dit gedicht 'Vorbereitung' [Pinthus 1995:213].
21. Over de verhouding ideaal-realiiteit en de drang naar eenheid in *Het Sienjaal*, zie [Spinoy 1994:448-484, vooral 468, en daar ook noot 4].
22. De humanitaire hebben de neiging om alles groots te zien. Zo ook de liefde. In die context is het opvallend dat de eerder private liefde in *Het Sienjaal* vaak door frustratie en onvervuld verlangen wordt gekenmerkt (zie 'Verlangen' en 'Meisje' [I:113-114]). 'Babel' is doortrokken van katholiek schuldbesef. [I:124-125] Het liefdesgeluk in 'Vreugde' lijkt eerder virtueel of onpersoonlijk van aard: "en nooit zoende mij zó een geliefde als deze die ik niet ken". [I:131] Het 'Wiegeliedje voor de geliefde' lijkt hier een uitzondering te zijn. [I:108]
23. Over de 'totalitaire' kenmerken van *Het Sienjaal*, zie [Hadermann 1988:301] en [Spinoy 1994:460].
24. Zie verder over Van Ostaijen, dit gedicht en de oorlog: [Buelens 1996b:129-146, vooral 132-134].
25. Vergelijk: "Het wil mij voorkomen dat het lentegevoel in *Het Sienjaal*, hoe uitbundig bijwijlen ook verwoord, in de diepste grond reeds dodelijk verwond is en deze fatale, verborgen wonde uit zich voortdurend [...] in schrille dissonanten en tragischer aksenten van smart, noodlot en dood". [Wenseleers 1967:50]
26. Zie hierover [Dennett 1995:passim, vooral 61-84]; "This was just what Karl Marx thought he saw when he declared that Darwin had dealt a blow to Teleology: Darwin had reduced teleology to nonteleology, Design to Order." [idem:65]
27. Maar zover was men nog niet: "Wij zijn op het ogenblik nog hecht aan de uiterlijke natuur gebonden en moeten onze vormen uit haar putten." [Kandinsky 1993:110] Later "zal zich allengs de mogelijkheid ontwikkelen om met zuiver picturale middelen iets te zeggen en zal het overbodig blijken om vormen uit de uiterlijke verschijningswereld te lenen". [idem:114-115] En Van Ostaijen: "Niet de lyrische *Improvisationen* van Kandinsky of de composities van Mondriaan zullen vooreerst de norma van het expressionisme vormen, wel de rationale 'verdichting' van de verhouding tussen impressie en expressie, tussen object en subject, geest en materie, uiterlijkheid en innerlijkheid zoals dit het geval zijn moet in het tijdperk van overgangskunst, dat ligt tussen het materiële van het impressionisme en het abstrakt lyrisme van een mogelijke toekomstziek." [IV:64]
28. Hadermann ontdekte dat Van Ostaijen deze termen niet zelf heeft bedacht; hij schrijft ze toe aan de Duitse kunsttheoreticus Gustav Verworn die er in 1918 over publiceerde in *Der Sturm*. [Hadermann 1970:172-173]
29. In [Barnett 1995] wordt dit proces – dat zich voornamelijk in zijn Münchense periode (1909-1914) afspeelt – haast exhaustief gedocumenteerd. De weg naar de abstractie loopt via haast wetenschappelijke kleurstudie, onderdompeling in andere kunstvormen, religieuze en apocalyptische thema's en talloze schetsen, tekeningen, aquarellen en voorstudies. Onder meer de confrontatie met het werk van Arnold Schönberg bleek bepalend in deze ontwikkeling. [Barnett 1995:301] & [Kandinsky 1993:41-42] Het werk van Kandinsky uit deze periode kan ingedeeld worden in drie groepen. Zijn *Impressies* zijn nog enigszins gebaseerd op de realiteit. De *Improvisaties* zijn wat hun naam

Noten | Hoofdstuk 2

aangeeft: abstracte weergaves van een innerlijk gevoel. De Composities ten slotte proberen die innerlijke wereld op een monumentale schaal uit te beelden – “een passend slotakkoord voor zijn streven naar het ‘spirituele in de kunst’”. [Düchting 1990:53]

30. Het blijft opmerkelijk dat hij niet ingaat op Kandinsky's opmerking over Maeterlinck: “Het woord is een innerlijke klank”. [Kandinsky 1993:38] Kandinsky zelf geeft overigens aan dat voor hem Maeterlinck een stap verder heeft gezet in deze kwestie dan, precies, Poe. “En dit is weer een bewijs voor de ontwikkeling ook in artistieke middelen van het materiële naar het abstracte.” [idem:39, noot 1] Wanneer ergens de vernieuwende aspecten van Maeterlinck of Verhaeren vermeld worden, voelt Van Ostaijen zich vaak geroepen om die te relativeren of in twijfel te trekken. Zo beweert hij dat Hofmannsthal, ondanks wat beweed wordt, nauwelijks beïnvloed is door Maeterlinck [IV:417], wrijft hij diezelfde Maeterlinck een “cabotinsmetafysiek” aan [IV:78] en stelt hij dat Verhaeren de dynamiek in de letteren slechts oppervlakkig begrepen had. [IV:22,23,27,31] Helemaal opvallend wordt het wanneer de ‘late’ Van Ostaijen zich meermaals afzet tegenover de vers-librist Verhaeren [IV:203,206,241-242] en zijn landgenoot dan in één adem noemt met Whitman, iemand die hem duidelijk wel beïnvloedde. [IV:276] Waarschijnlijk speelt hier een combinatie van twee factoren: enerzijds de vaststelling dat Van Ostaijen het niet zo had op franskiljone Vlamingen [zie IV:17 en 441] en anderzijds het feit dat hij al vroeg de “vredevolle afgewogenheid” van Jammes [IV:283] verkoos boven de “epiese opzettelijkheid” van Verhaeren [IV:206]. Overigens was een uitspraak van Maeterlinck (het Belgische verzet tegen de Duitsers past in de algemene strijd voor de Latijnse beschaving) in het verkeerde keelgat geschoten bij de flaminganten. [De Schaeppdrijver 1997:153]

31. De term “innerlijke noodzaak” loopt letterlijk als een rode draad door Kandinsky's studie. Het is de ook voor hem niet te definiëren ‘laatste grond’ in elke argumentering. Het begrip komt in mijn editie voor op pp. 13, 42, 44, 58, 64, 70, 72, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 87, 94, 101, 103, 104, 109, 113, 118, 120, 121, 130.

32. Zie ook: “een voorliefde voor paratactische constructies en uitbreidende opsommingen” [Spinoy 1994:461], waarbij de auteur in een voetnoot aantekent: “Op die manier wordt een effect van opeenstapeling en aanhoudende expansie bereikt. Dit effect wordt nog versterkt door de erg losse syntax, het onstuitbare ritme en de vaak bijzonder lange strofen.” [ibidem, noot 2]

33. Zie: “Het montage-type dat Eisenstein het meest fascineerde is de intellectuele montage. De intellectuele montage is niet gebaseerd op een verband in tempo, ritme of toon maar op een conceptueel verband tussen de opnames. In de intellectuele montage gaat het niet zozeer om een emotionele schok die de kijker tot een bepaald bewustzijn moet brengen, maar om een overdracht van een idee. De intellectuele montage moet dus een metafoor voor ideeën en abstracte begrippen creëren.” [Vissers 1993:108] Zo ook legt Van Ostaijen hier een metaforisch verband tussen de overstromende klank van het jubelende orgel en de van gezondheid blakende en haast seksueel imponerende korenvelden. De idee die door deze juxtapositie van beelden wordt overgebracht is de passie, kracht en onontkoombaarheid van de nakende wereldrevolutie.

§2.2.2

§2.2.2.1

1. De feitelijke gegevens in deze passage over de Flamenpolitiek en het activisme zijn gebaseerd op [Borgers 1971:141-149], [Reynebeau 1996a:45-61], [Reynebeau 1997] en [De Schaeppdrijver 1997:139-172,255-314].

2. Zie hierover ook [Vanacker 1991:219-220]. Dat Van Ostaijen zich verwant voelde met hen blijkt onder meer uit het feit dat hij in Berlijn wroeging zou vertonen wanneer Vos en Jacob wegens hun activistische bezigheden in de gevangenis zaten terwijl hij ‘vrij’ was. [Borgers 1971:295,298] Ook bij de studenten in Gent waren de meningen overigens verdeeld over de Raad van Vlaanderen. En Van Ostaijens vrienden bleken het hierover evenmin eens te zijn. Studentenleider Bob van Genechten ijverde voor een expliciete erkenning van de Raad, Geo Van Tichelen – die toen preses was in Gent – hield het bij een impliciete erkenning. Hem werd door de radicalen dan ook een te “beschouwende instelling” verweten. [Vanacker 1991:280-281]

3. Of misschien zag hij die contradictie wel in, en moet de twijfel in het eerder besproken gedicht ‘Lied voor mezelf’ in deze context worden gelezen: “Ik ben een koen kind dat niets weet van de kloof / die ligt tussen dood en leven.” [1:109] Reynebeau stipt overigens ook aan dat Van Ostaijens ervaringen met de – volgens hem partijdige – Antwerpse politiediensten in de zaak Mercier hem gesterkt zullen hebben in zijn besef dat de activisten een eigen politiedienst nodig hadden. [Reynebeau 1997:170,173] Over de zaak Mercier en Van Ostaijens reactie, zie [Borgers 1971:144-147] en [IV:509-512].

4. Hiermee is allerminst gezegd dat Van Ostaijen en Verhulst samen naar Duitsland zijn gevlucht. Verhulst verbleef eerst in Nederland en kwam pas later in Duitsland terecht. Eind jaren twintig publiceerde hij nog wel een ‘studie’ over de Leuvense burgers die in de eerste weken van de oorlog in 1914 op Duitse soldaten geschoten zouden hebben. [NEVB 1998:3240-3241] & [De Schaeppdrijver 1997:305] In Van Ostaijens levensverhaal komt hij niet meer voor.

5. Zie hierover ook [Hadermann 1988:321-322].

6. Dat “diefstallen” verwijst naar het feit dat Burssens het papier waarop Verzen is gedrukt “meegenomen” had op het ministerie waar hij werkte. Zie hierover: [Burssens 1981:458-458] en [Jespers 1997:6].

7. Zie bijvoorbeeld (ik heb enkel de Engelse titel) ‘Souvenir of the Mirrored Halls in Brussels’ van Dix [Cork 1994:252] en Beckmanns ‘Christus und die Sünderin’ [Kolberg 1996:256].

8. Nog een voorbeeld van de ideologische verwarring waaraan velen ten prooi vielen. Deze César Klein maakte onder meer een poster met als slogan ‘Arbeiter, Bürger, Bauern, Soldaten aller Stämme Deutschlands. Vereint Euch zur Nationalversammlung’. De aanwezigheid van ‘Bürger’ in deze opsomming verraadt het anti-bolsjevistische karakter ervan. Zie [Barron 1988:27,168]. De stijl van deze litho hield het midden tussen de pathetische uitdrukking van de romantische expressionisten en de totalitaire cool van het latere sociaal-realisme. Tegelijk zou Klein ook samen met expressionisten als Feininger (die goed bevriend was met Van Ostaijen in die periode), Meidner en Pechstein meewerken aan het pamflet *An alle Künstler!* Pechsteins bijdrage hierin, ‘Was Wir Wollen’, sprak de hoop uit dat de revolu-

tie en een socialistische republiek de kunstenaars ertoe zouden brengen om mee te vechten voor een nieuwe wereld waarin kunst niet langer een bourgeois-speeltje zou zijn, maar een belangrijke kracht om een “volledig bewustzijn” te bewerkstelligen. [idem:15]

9. Zie bijvoorbeeld: “Het Berlijnse (en dus: Duitse) expressionisme stierf na 1918-1919 een stille dood, als slachtoffer van zijn eigen succes. De opbloei van Dada lijkt daar symptomatisch voor. Nadat het Cabaret Voltaire in Zürich zijn deuren had gesloten, streek het nietsontziende dadaïsme neer in Berlijn”. [Reynebeau 1996a:80]

10. Het is vanuit deze scherpe uitval naar het commerciële en snobistische kunstenaarsmilieu bepaald ironisch dat de uitnodiging voor de allereerste dadaïstische voordracht-avond op 12 april 1918 de mededeling bevatte dat de lezing van Huelsenbeck gedrukt zou worden en dat die exemplaren door de auteur gesigneerd zouden worden. De uitnodiging staat afgebeeld in [Bergius&Rüha 1991:21].

11. Net zoals in ‘Ekspressionisme in Vlaanderen’ gebruikt Van Ostaijen de term ‘expressionisme’ als verzamelnaam voor het kubisme-futurisme-expressionisme.

12. Een variant op deze uitspraak is: “elke herhaling is zinloos. Bijzonder zinloos is het opeenstapelen van boeken in bibliotheken en schilderijen in musea. Een ketting van herhalingen en geen einde te zien.” [in Borgers 1971:397] Dit lijkt – zoals [Borgers 1971:396] aangaf – zo uit het Futuristisch Manifest te komen. Ook het ‘Voorwoord bij zes lino’s van Floris Jaspers’ begint op een gelijkaardige manier: “Kort: doel is dus niet meer enkele kubistische schilderijen op de markt te werpen. Ofwel musea-bestuurders met een nieuwe rubriek te doteren. De beweging als dusdanig is dood wanneer zij met het resultaat eindigt in het Luxembourg een salon voor Picasso en Braque in te nemen. [...] Het enige resultaat is het realiseren van een kubistische stijl. Dat is het einddoel.” [IV:100]

13. Genre “een beschenken heer begrijpt het leven” [I:157] of “de maag is de meest kwetsbare plaats van de huisvader / schoenen met ijzers zijn solied”. [I:158]

14. De “sfeer” als “bolvormig gedacht gebied dat de aarde op groter of kleiner afstand omgeeft” – [Van Dale 1989:2579]

15. Vergelijk met Ezra Pounds opmerking uit 1910: “[Poetry is] a sort of inspired mathematics, which gives us equations, not for abstract figures, triangles, spheres, and the like, but equations for the human emotions.” [Pound 1970:14] Deze uitspraak wordt wel eens gezien – onder meer door Mario Praz – als de bron van T.S. Eliots latere theorie over de ‘objective correlative’ waarbij een object genoemd wordt om zo een persoonlijk gevoel te suggereren. [Brooke-Rose 1971:111, noot 1]

16. Zie over ‘Babel’ en de fantastiek deze uitspraak in een brief aan Van Tichelen: “Pas op. In mijn verzen ben ik fantast geworden! Ik de man die zo’n onschuldig tijdverdrijf had uitgekozen als schoon kostumekes te laten maken, ik ben en route naar het ‘Spookschimmig land van Weir’ [...] Fantastiek in de zin van ‘Babel’ versterkt. Mijn nieuw boek verzen dus weer en marche. Of de afstand groot zal zijn? Hoffentlich! De natuurlijke wereld interesseert me niet meer zó sterk ook niet in activistiese zin.” [in Borgers 1971:221] Het ‘Spookschimmig land van Weir’ komt – zoals Borgers aangeeft – uit een vers van die andere fantast waar Van Ostaijen zo van hield, Edgar Allan Poe. [ibidem,

noot 44] Over het zinnelijke en het ‘opperzinnelijke’: zie [Borgers 1971:238] en [Spinoy 1994:273-274]. Beiden brengen dit ook in verband met deze uitspraak in Van Ostaijens ‘Voorwoord bij zes lino’s’: “De weg naar de idee gaat hier over een stijging tot het hoogst zinnelijke. De idee ligt een stap verder dan het opperzinnelijke. De hoogste stijging voert tot het zien van de andere pool.” [IV:104] Het zinnelijke moet dus, als het ware, gehypertrofeerd worden, en daardoor ontstaat dan enig inzicht in de idee. Spinoy verwijst daarna terecht naar de brief aan Baeyens waaruit eerder citeerde (zie 2.2.1), waarin Van Ostaijen ‘Babel’ ter sprake brengt in een uiteenzetting over hoe het uiterlijke (vlees, kwaad, zonde) tot God leidt. [Spinoy 1994:274]

17. Een overgang door Van Ostaijen gesuggereerd door een schitterend samengesteld beeld: “Dageraad gif is de lucht de dageraad komt.” [II:159] Het gifkleurige, violette sperma van de gnomen hangt nog in de lucht wanneer de zon opkomt en die kleurt de hemel inderdaad vaak violet. “Gif” verwijst dus zowel naar de kleur van de hemel, als naar het feit dat de gnomen zelf niet tegen het licht kunnen. (Zie hierover ook [Snoeck 1987:114].) Als je deze interpretatie doortrekt, zou je zelfs kunnen beweren dat de gnomen zo zelf aan de basis liggen van hun nederlaag en vlucht: door de hemel met hun gekleurd zaad in te nemen, is de lucht niet langer pikzwart en breekt de dag en zo het einde van hun rijk aan. Eros en thanatos komen hier dus samen.

18. Voor een overvloedig gedocumenteerde analyse van ‘Gnomedans’, zie [Snoeck 1987]. De auteur bedrijft hier wat ik een ‘paranoïde’ lectuur zou willen noemen: hij brengt alles met alles in verband om dan na overloze uitweidingen waarin hij kosmisch-mythologische, symbolische, religieuze, kabbalistische, biografische, intertekstuele en intratekstuele verbanden legt, te besluiten dat hij het nog altijd niet begrijpt, maar dat ‘Gnomedans’ wel het “enige gedicht [is] dat Paul van Ostaijen nooit verloochend heeft”. [idem:174]

19. Alliteratie als compositieprincipe zagen we eerder al bij Gezelle. Gezelle werd later overigens door Van Ostaijen aangeduid als zijn grote ‘voorganger’ in het organisch componeren. [IV:523-524] Woorden die door hun klankkleur en door het ritme extra geladen werden, kenden we al van bij Van de Woestijne (zie 2.1). Gelijkaardige analyses met aandacht voor de associaties op inhoudelijk en formeel vlak kunnen overigens gemaakt worden voor andere Berlijnse gedichten als ‘Nachtelijke Optocht’, ‘Barbaarse Dans’, ‘In Memoriam Herman van den Reeck’, ‘De Marsj van de hete Zomer’, ‘Vers 3’, ‘Vers 4’, ‘Angst een dans’ en grote delen van *Bezette Stad*.

20. Zie ‘Rond het Vlaamse probleem’: “Het was nodig tegenover deze algemeen-stemrecht-illusie de diktatuur van het proletariaat te stellen.” [IV:120]; en dit briefcitaat uit dezelfde periode, herfst 1920, waarin hij weigert mee te werken aan *Lumière*: “Een te groot meningsverschil op artistiek en politiek gebied (flaminganties en kommunisties) scheidt mij van het tijdschrift.” [in Borgers 1971:385] Ook Hadermann vraagt zich in deze context overigens af of Van Ostaijens ‘ontdekking’ van Plato in deze periode gezien moet worden “als een vorm van escapisme”. [Hadermann 1970:212] Zie over Van Ostaijens communisme: [Tralbaut 1956:81-88].

21. Zie hierover [Foppe 1979:passim] en [Buelens 1996b:135].

Noten | Hoofdstuk 2

22. Borgers ziet wel uitingen van een expressionistische, synthetiserende schrijftur in de tekst, meer bepaald in de beschrijving van het dorp, het landhuis en het gezin in 'Het landhuis in het dorp'. [Borgers 1973:13] Mij lijken dit echter eens te meer voorbeelden van de uitdijende, centrifugale schrijftur die ook al de densiteit van veel gedichten in *Het Sienjaal* wegnam.
23. Zie hierover [Beekman 1970:passim en 72-86 voor de narratologische aspecten hiervan] en [Wildemeersch 1996].
24. Zie, bijvoorbeeld, deze uitspraak waarin hij en passant ook nog eens zijn eigen neiging tot 'synthetiseren' schijnt te ironiseren: "Deze typering van de vader van Claire die ik overigens uit een jarelange romanervaring gekristalliseerd heb en dus tevens ook een synthetisering is, had enkel belang in zover zij de nodige ruimte moest scheppen, waarin ik [...]". [III:147]
25. Van Ostajien gebruikt inderdaad ook in zijn grotesken de logica als uitgangspunt. Alleen trekt hij de premissen ervan zo ver door dat de vertegenwoordiger van het gezond verstand wel tussen moet komen met de opmerking dat Van Ostajien er oneigenlijk gebruik van maakt. Beekman tekent hierbij terecht aan: "Perhaps it is Van Ostajien's ultimate triumph to formulate a grotesque world on bourgeois principles." [Beekman 1970:40]
26. Tot in zijn formuleringen toe: "De noodzakelijkheid scheidt het organisme," schrijft hij, om daarmee aan te geven dat de socialistische beweging een uit "de nood van ons volk", lees: noodzakelijk gegroeid orgaan is. [IV:109] Een gelijkaardige, uit de kalender van Der Blaue Reiter vertaalde formulering gebruikte hij eerder al in 'Het werk van Paul Joostens' en 'Ekspressionisme in Vlaanderen' ("De natuur scheidt haren vorm tot haar doel" [IV:38]; "De natuur scheidt haar vorm tot haar doel. De kunst scheidt haar vorm tot haar doel." [IV:59]) Een gelijkaardige pseudo-Darwinistische vergelijking komt voor in de groteske 'De kudde van Claire': "Zo als elk blad van de bloem eenvoudige en hoogste vervulling van de organiese noodzaak is, zo is elk gebaar, elk woord van Claire." [III:156-157] En ook in een brief aan Oscar Jespers: "De noodwendigheid scheidt het middel". [in Borgers 1971:413]
27. Uit de annotaties van het zesde deel van zijn *Verzameld werk* blijkt dat dit niet klopt; al in 1910 was hij getuige van "Spel, Muziek en Dans op het Tooneel te Brussel". Ook toen berichtte hij hierover in de NRC. [Van de Woestijne 1950:838] Dat hij dit 'verzwijgt' is zeker niet toevallig: zoals zal blijken, past dit perfect in de 'ach, is het dat maar'-toon van zijn recensie.
28. Gilliams schreef over de vroege veronachtzaming van Van Ostajien door Van de Woestijne (en Vermeylen) in 'Tussen hier en elders': "We mogen het voor waarschijnlijk houden, dat de eerste verzenbundel van de jonge Antwerpenaar met grote vertraging Brussel bereikte waar beide critici verblijftielden. We beleefden een harde Duitse bezetting; aan heen en weer reizen zonder speciale vergunning viel voor jonge mannen niet te denken; de jonge Paul van Ostajien leefde opgesloten in zijn stad als in een ratteval. Deze voorstelling van zake schijnt me de hoffelijkste om het stilzwijgen rond Van Ostajien te verklaren." [Gilliams 1984:636]
29. Vergelijk met deze formulering van Edgar Allen Poe waar ook Mallarmé veel mee op had: "precision and rigid consequence of a mathematical problem". [Poe 1989:1460]
30. Zie hierover [De Wispelaere 1960:7-8]. Van Ostajien had toen al wel enkele van zijn grote 'liederen' uit *Het Sienjaal* geschreven maar die werden niet voorgepubliceerd; in juni 1917 stonden wel de twee kortere gedichten 'Nieuwe liefde' en 'Koffiehuis' in *Aula*; het is uiteraard niet uitgesloten dat de dichters elkaars werk al vooraf hadden gelezen of in het café gehoord. Over de caféreacties op Brunclairs werk – dat werd afgedaan als "tweedehand Van Ostajien" – zie [Van Passel 1958:97-98].
31. Voor een grondig uitgewerkte case-study van Duitse studies, vertalingen, expedities, studiereizen en populaire voorstellingen van China en Japan, zie [Schuster 1977:56-89].
32. De auteurs van de tentoonstellingscatalogus zijn voorzichtiger. Volgens hen was de compositie "mogelijk beïnvloed door Japanse prenten". De prent van Kunisada uit de collectie van het Van Gogh Museum die ze erbij afdrucken lijkt echter voldoende circumstantial evidence. [Van Uiterter& Van Tilborg&Van Heugten 1990:252-253]
33. Tijdens de eerste maanden in Berlijn las hij onder meer: Kakuzo Okakura, *Das Buch vom Tee* (een in 1919 vertaald boek over de zenboeddhistische achtergrond van de Japanse cultuur dat toen overigens ook op de leeslijst van Rilke stond [Schuster 1977:52-53] en dat een belangrijke rol speelt in *Rituelen van Cees Nooteboom*), twee werken van Julius Kurth (*Japanische Lyrik en Japanische Holzschnitte*). [Borgers 1971:198-199] In Berlijn leende hij – getuige zijn bibliotheek – van Arno Topp *Die Kunst Ostasiens van Curt Glaser* (1913) [Borgers 1971:1099]. In 1922 kocht hij zelf *Die ostasiatische Tuschmalerei van Ernst Grosse*. Zijn bibliotheek bevat verder nog andere werken over Aziatische en Oosterse kunst, waaronder nog twee werken van Kurth (*Sharaku en Der chinesishe Farbendruck*) en "1 plakboek met Japanse prenten en 2 kleine Japanse boeken, waarvan 1 met gekleurde platen". [idem:1100] Tijdens het Van Ostajienjaar 1996 hoorde ik van iemand die beweerde contacten te hebben met de erven Van Ostajien dat die "Japanse porno" nog altijd achter slot en grendel zou worden bewaard. Zie ook [Hadermann 1997b].
34. Brooke-Rose over de theoretische én biografische achtergronden van dit gedicht: "For Pound has been fairly explicit on the subject, in [...] 'Vorticism' [...] where he says: 'The point of Imagisme [sic] is that it does not use images as ornaments.' He describes his experience in the Paris Metro [...] when he suddenly saw a beautiful face, then another, then another, and wrote a 30 line poem about it, which he destroyed 'because it was what we call work of the second intensity'; six months later he wrote a poem 'half that length'." Nog een jaar later schreef hij dan het uiteindelijke gedicht, daarbij bewust een Japanse vorm imiterend. [Brooke-Rose 1971:97, noot 2]
35. Deze methode werd overigens door Van Ostajien (die Pound noch zijn vertaalopvatting kende) theoretisch goedgekeurd: "Mocht deze dichter-vertaler dan een zeer getrouwe, doch niet lyriese vertaling als basis tot lyriese omwerking nemen dan ware dit, bij de afstand, te aanvaarden." [IV:249]
36. Of: Li Bo (vertalers Mon Nys en Willy Vande Walle), Li Bai of Li Taibai (W.L. Idema). Overigens vertaalde ook Hans Bethge gedichten van Li Bo. Gustav Mahler gebruikte diens bewerkingen voor vier van de zes delen van zijn *Das Lied von der Erde* (1908). [Vande Walle&Nys 1991:81]
37. Zie ook deze uitspraak over de *Cathay*-gedichten van George Steiner in *After Babel. Aspects of Language and*

Translation: "They have altered the feel of the language and set the pattern of cadence for modern verse". [Steiner 1975:358]

38. Burssens verwijst hier niet alleen naar de simultaneïteit van de verschillende beelden in het gedicht, maar ook naar de verschillende betekenissen die één karakter/woord kan hebben.

39. In de 'Kanttekening' achterin de bundel geeft Burssens zijn bronnen aan: Adolf Ekkissen, *Chinesische Gedichte*; Klabund, Li-tai-pe; Hans Bethge, *Die Chinesische Flöte*; *La poésie chinoise* (Bulletin de l'Académie royale de Belgique). Hoewel dit uiteraard niet de plaats is om een uitgebreide vergelijkende studie uit te voeren, bleek dat er voor 21 van de 28 door Burssens bewerkte gedichten een directe brontekst kon worden gevonden bij Klabund. Ook de vier Li-tai-pe-bewerkingen die Burssens na De Yadefluit nog in tijdschriften liet verschijnen, werden eerder door Klabund vertaald.

40. Dat is extra vreemd aangezien het rijmschema sowieso al klopte en door die herhaling dubbelop wordt: breekt/gordijn/leekt/maneschijn/(maneschijn).

41. Dit is de versie van Klabund:

Alle Wolken gingen
Über See
Und die Vögel schwingen
Wie Gelächter über fernem Land.
Nur King-
Ting,
Der spitze Berg,
Und die Zwerg
Li-tai-pe
Sind beständig, stehen, ragen unverwandt."
[Klabund 1978:561]

42. In Idema's vertaling ('Alleen mediterend op de Wijdingshalte-berg') is het dat nog meer: zowel het mediteren als de vertaalde naam van de berg versterken die indruk nog. [Idema 1992:304]

43. En ook Burssens kende dit verhaal. In een korte inleiding bij de gedichten in *Vlaamse Arbeid* schreef hij: "Hij stierf op een en zestigjarige ouderdom, en wel toen hij bedronken uit zijn boot in het water viel." [Burssens 1981:354]

44. "Hij was een vrije en onrustige natuur, een avonturier en een drinker. Eeuwig dronken, eeuwig geniaal trok hij van land tot stad [...] Deze vorst [waar hij een tijd bij verbleef] die de gemeenschap in zijn eigen land predikte, verhief hem tot rijksbeambte en schonk hem als blijk van zijn hoogste verering het rode keizerlijk pragtgewaad. Li-tai-pe sleurde het kleed langs de beslijkte straten van de stad, hield revolutionaire toespraken, en liet zich 's avonds in volle dronkenschap tot keizer proklameren. 'Vergankelijkheid' is het grote woord dat Li-tai-pe in zijn tracht te smoren. Hij drinkt om zijn zwaarmoedigheid te verdoven, maar in werkelijkheid drijft hij ze dieper in zijn ziel. Naast zijn aardse kunst, die zich uit in het gewone *Wein, Wein und Gesang*, staat aldus zijn bovenaards genie." [Burssens 1981:354]

45. Jonckheere wijst bijvoorbeeld op de vele oorlogsgedichten in *De Yadefluit*. [Jonckheere 1956:10]

§ 2.2.2.2

1. Een jaar eerder was Roger Avermaete in Antwerpen met *Lumière* begonnen, een blad dat weliswaar teksten opnam van Ehrenburg, Mandelstam en Majakovsky maar dat tegelijk opkwam voor "het schone en het ware in de kunst". Al te radicale ismen werden er dan ook bijna totaal genegeerd. [Adriaens-Pannier 1992:174-175] Ook dit blad werd geïnspireerd door de internationalistische Clarté-beweging (cf. infra). Het mondde uit in een ware *Lumière*-beweging, inclusief de organisatie van tentoonstellingen en de publicatie van zo'n zestig boektitels (van Toussaint van Boelaere tot André Baillon). *Ça Ira* was een radicale afsplitsing van *Lumière*. [Somers 1991: 367-372] Eveneens in 1919 begon Jozef Muls met de tweede reeks van *Vlaamse Arbeid* en verschenen er vier nummers van het radicaal-activistische *Staatsgevaarlijk* (Geert Dijnenburg, Marc Tralbaut en medewerkers Brunclair, Burssens, Van den Wijngaert, cf. 2.2.2.1). [idem:355] Zie voor een uitgebreide kroniek van de culturele gebeurtenissen, standpunten en publicaties in 1920 ook [Coppeters 1993a:passim & 1993b:81-150].

2. Voor de autobiografische duiding van het postzegelverzamen, zie [III:354] en [Borgers 1971:344-345].

3. Zie over de constructie van *De Feesten van Angst* en Pijn [Hadermann 1996b:passim] en voor een interpretatie van de genoemde 'Verzen' met de 'Prières' [idem:15-16].

4. Letterlijk: "Poëties te doorleven: de gelijkwaardigheid van neergaan en opgaan. Verwerpen van alle waarde-identiteit: opgaan-goed, neergaan-kwaad. Trouwens natuurlijk: *Jenseits von Gut und Böse*." [IV:160]

5. Willaert noemt het "oneindig". [Willaert 1996:17] Zie ook bij Uyttersprot: "Bepaalde gedichten in de *Feesten* ('Prière Impromptue', 'Marsj van de hete Zomer' – laatste deel) herinneren naar dragende voorstelling en beeld, in hun beklemmende polariteit en direct zichtbare kontrapuntiek d.i. hun antithetische opbouw, sterk aan Logau, Silesius, Czepko." [Uyttersprot 1972:89] En Hadermann tekent hierbij aan: "hier belanden wij op het gebied der mystiek, waar dergelijke tweeledige, polaire constructies schering en inslag zijn." [Hadermann 1970:223]

6. Zie ook in 'Angst': "het ZIJN van alle dingen is streven Niet te Zijn / te ZIJN IS NIET TE ZIJN" [I:247]; "ALLE WORDEN IS ONTWORDEN". [I:251] Hadermann brengt dit "indifferentie standpunt" in verband met de "schöpferische Indifferenz" van Van Ostajens kennis Friedländer/Mynona: "Friedländer wil dan ook het menselijk stadium voorbijstreven, de enkeling met zijn eenzijdige gebreken in zich doden en als Übermensch op een hoger plan 'anoniem' worden: mogelijk ondertekent hij daarom zijn grotesken met het anagram van dit woord: 'Mynona'." [Hadermann 1970:221] Zie ook: [Hadermann 1976:45-47]. Verder onderzoek naar de relatie Mynona-Van Ostajen in deze periode, tot en met het gebruik van een bepaald idioom in *De Feesten* en Mynona's invloed op de grotesken en kritieken is te vinden in [Spinoy 1994:209-218]. Spinoy geeft ook duidelijk aan waar Van Ostajen van mening verschilt met Mynona: "[...] dat hij, anders dan Friedländer, de volkomen ontindividualisering – en bijgevolg: het daadwerkelijk bereiken van het absolute – niet haalbaar acht." [idem:215]

7. Hiermee lost Van Ostajen de eerder in 2.2.1 aangegeven contradictie tussen noodzaak 1 en noodzaak 2 op. Zie over

Noten | Hoofdstuk 2

de ontindividualisering en de hoogvlakte ook [Hadermann 1970:204-206,218-223].

8. Zie ook het citaat in 2.2.2.1 (noot 12) waarin Van Ostajen (in het spoor van de futuristen) aan geeft dat musea en bibliotheken geen doel op zich mogen zijn en zelfs een bedreiging vormen voor de cultuur.

9. Zelfde schijnbare paradox in een ander vers van het gedicht: "Telegraafpaal bepaalt de landelijkheid van landschap". [I:239] Precies het ene element dat de moderniteit van het landschap lijkt uit te maken (de menselijke ingreep, de paal), versterkt er uiteindelijk de landelijkheid van; Van Ostajen volgt hier dezelfde redenering (maar met een exact omgekeerde casus) als toen hij enkele jaren tevoren in 'Eksklusivisme' beweerde: "In de woestijn is de oasie het wonderbare; in de stad een boom, een square, een park". [IV:44] In de op het eerste gezicht vaak naar egaliteit strevende wereld van Van Ostajen is dit een belangrijke contra-indicatie: net zoals het moderne de natuur niet noodzakelijk bedreigt (paal in landschap), zo ook stoort een boom het stadsgevoel niet. De dichter is net op zoek naar dit soort 'uitzonderingen': zij verhefven de stads-, c.q. plattelandsatmosfeer.

10. Paul Kenis spreekt over "een tiental jonge Vlaamse schrijvers" die een Van den Reekgedicht geschreven zouden hebben. [Kenis 1930:161] Janssens vermeldt "meer dan 20 In Memoriam-gedichten". [Janssens 1980:194]. Zie voor een uitvoerige behandeling van het geval Van den Reek in de Vlaamse literatuur en politiek ook [Coppieters 1993a:140-181] & [Coppieters 1999:147-165].

11. Erder publiceerde hij nog 'Gedicht' ("In mijn land hebben de mensen ketenen aan de handen") in het Staat- en letterkundig weekblad voor Holland, Vlaanderen en Zuid-Afrika *De Toorts* van 5 april 1919. [I:280] Formeel ligt dit gedicht in het verlengde van *Het Sienjaal*, maar de ontgoocheling die eruit spreekt weerspiegelt de post-activistische toon van de Berlijnse periode.

12. De invloed van August Stramm en Sturm-auteur Schreyer op Van Ostajens poëtica en de formele kanten daarvan in deze periode (concentratie, woordkunst), is onderzocht in [Hadermann 1976:47-52]. Hij signaleert ook de opvallende gelijkens tussen hoe Schreyer een vers 'concentreert' ('Die Bäumen und die Blumen blühen' wordt 'Baum blüht Blume') en dit begin van 'In Memoriam Herman van den Reek'. [idem:49-50]

13. Aangezien ik de positie van dit gedicht op de contemporaine poëzieproductie wil onderzoeken, gebruik ik hier niet de definitieve versie uit het *Verzameld werk*, maar de tijdschriftpublicatie. Voor de verschillende varianten van dit gedicht, zie [I:297].

14. *Het ivoren aapje* is de titel van een boek van Teirlinck (1909), geschreven "in de sfeer van het dilettantisme van Anatole France" [Winkler Prins 1986:387]; het zich wentelen in private wellust verweet Gijsen aan Van de Woestijne (zie [Gijsen 1920a:passim] en 2.3). Overigens zou Gijsen dit vers licht inkorten voor de boekuitgave in *Het huis*: "Ze komen geloopt uit hun kamers van wellust". [Gijsen 1925:25]

15. Onder zijn echte naam - Jan-Albert Goris - had hij in *Vlaamse Arbeid* al "een aantal pseudo-middel-nederlandse rijmoefeningen" gepubliceerd, maar pas met zijn bijdragen in *Ruimte* probeerde hij voor zichzelf en de nieuwe literatuur een aparte plaats te bezicheten. [Van Passel 1958:94]

16. Opvallend is de eigenschap die hij aan zijn lief toeschrijft ("het zoete zwijgen") en dat hij voor haar "alle geduld" afsmeekt. Op dezelfde toon spreekt ook Wies Moens over "het Meisje": "stil en blozend". [Moens 1996:193]

17. Aangenomen mag worden dat Antwerpenaar Gijsen *Het Sienjaal* toen al kende. In 1923 zou hij Van Ostajen schrijven: "Ik ben aan *Het Sienjaal* heel veel geestelijke vreugd schuldig". [in Borgers 1971:512]

18. Zie voor de neogotiek en het romantisch katholicisme: [Couttenier 1993:480]; voor de invloed van *Arts and Crafts* op het Bauhaus: [Droste 1994:10-11].

19. Ook die andere Berlijnse kennis van Van Ostajen, de architect en leider van de *Arbeitsrat für Kunst* Adolf Behne, zag in de kathedraal het voorbeeld bij uitstek van een *Gesamtkunstwerk*. [Droste 1994:19] In 1912 had Wilhelm Worringer overigens een boek geschreven - *Formprobleme der Gothik* - waarin de kathedraal als topos was geactualiseerd. [ibidem] Diezelfde Worringer oefende ook een belangrijke invloed uit op de jonge Van Ostajen. Meer bepaald zijn *Abstraktion und Einfühlung* (1908, 1911³) heeft de jonge Antwerpse criticus geholpen in het formuleren van zijn bezwaren tegen de 'fysioplastiese' kunst zoals die sinds de Renaissance in het Westen werd gemaakt. [Hadermann 1970:8-59] In 'Ekspressionisme in Vlaanderen' schrijft hij aan de gotische kunst dezelfde oorsprong toe als aan die van Ensor en de modernen: "zieldrang". [IV:68] En wanneer hij in de zomer van 1920 zijn theorie van de ontindividualisering verkondigt, verwijst hij eens te meer naar de gotiek als de laatste onpersoonlijke stroming in de westerse kunst. [IV:114] Moens en de Bauhauskunstenaars was het echter in de eerste plaats om de kathedraal als symbool van gemeenschapskunst te doen: samen werd er aan één en hetzelfde doel gewerkt, elk met zijn eigen inzet en talent. Als er voor Van Ostajen in die periode nog sprake kon zijn van gemeenschapskunst, dan kon dat enkel binnen de premissen van de individuele, geontindividualiseerde kunstenaar zijn. In een brief aan Stuckenberg deed hij erg laatdunkend over de pogingen van Hans Hoffman - een directeur uit het kunstonderwijs die ook middeleeuwse visioenen koesterde. Op diens programma stond: "Hans Sachs [de oprichter van een Münchense expressionistische Werkplaats én personage in Van Ostajens 'Huldegedicht aan Singer', gb] mittelalterliches Zusammenarbeiten von Meistern und Gesellen, Maler zu Handarbeit führen." [in Bulhof 1992:63] Volgens Van Ostajen had de brave man er niets van begrepen. Niet de handarbeit telde, maar de kunst: "Das Richtige ist nicht von Malern Lampisten zu machen, aber wohl von Lampisten Künstler." [ibidem] Toen hij in maart 1920 met zijn vriend en latere Bauhausleraar Georg Muche het Bauhaus in Weimar bezocht, werden zijn vooroordelen bevestigd. "Das Bauhaus hat gar nichts zu bedeuten. Mein erster Eindruck von Itten [hoofddocent aan het Bauhaus, gb] war gut, aber am zweiten Tage war alles weg," berichtte hij aan Stuckenberg. [in Bulhof 1992:69] En Muche zou later in zijn memoires aangeven dat zowel Van Ostajens autonomie-eis als zijn scepsis de doorslag gaven in zijn negatieve beoordeling: "Paul van Ostajen [...] wollte nicht, dass ich im Pädagogischen untergehe. Ich sollte ein Maler bleiben und mich nicht im Für und Wider eifriger Versuche zur Nutzenwendung der Künste verschenden. [...] Ostajen

und mir fehlte der Glaube an den Überschwang, der Gropius auszeichnete". [Muche 1961:163-164] Zelf zou Van Ostajen hier nog één keer op terugkomen. In 'Proeve van parallellen' (1925) stelt hij dat het op zich natuurlijk best kan dat een architect een hele school inricht in functie van het bouwen. De denkfout blijkt echter wanneer de individuele kunstenaars van zichzelf denken dat hun constructieve schilderijen vanzelfsprekend gemeenschapskunst opleveren én dat die kunst dan ook even vanzelfsprekend democratisch en begrijpelijk zou zijn. [IV:266]

20. Ook dit beeld zou overigens 'uit het leven gegrepen' kunnen zijn. In een celbrief van 8 augustus schrijft hij: "Er is een kleine tragedie gebeurd. In de cel van een van de vrienden is een zwaluw komen... sterven! Er zijn hier 's avonds altijd groote vluchten gierende zwaluwen over de tuin en langs de muren." [Moens 1982:39]

21. Bijvoorbeeld: [Kenis 1930:161-162], [Lissens 1953a:151], [Verstraete 1973:30], [AMVC 1981:11], [Verstraete 1982: xviii] tot zelfs op de achterflap van een boek waarin de band tussen beide dichters binnenin wordt gerelativeerd [Moens 1996].

22. Ook Yves T'Sjoen ziet nogal wat thematische en technische verschillen tussen *Het Sienjaal* en *De Boedschap*, maar hij parafrazeert – overigens zonder bronvermelding – wat Hadermann en vooral Van Passel eerder opmerkten. [Moens&T'Sjoen 1996:54-55]

23. In uitspraken als deze liggen de kiemen van een later – tijdens zijn Verdinaso- en VNV-tijd – ook politiek totalitarisme.

24. In dit licht zijn ook de houtsneden van Frank-Ivo Van Damme uit de Vlaamsnationalistische *Celbrieven*-editie uit 1982 veelbetekenend: ze beelden vooral welgeschapen, naakte, geblinddoekte en geketende lichamen af die niet zouden misstaan in een zogenoemde 'volwassenenstrip'.

25. In een brief heeft hij Van den Aker zelfs een "een verschrikkelijke sous-Brunclair" genoemd. [in Borgers 1971:906]

26. De term "metamodernisme" wordt door Laermans gebruikt in verband met de fotograaf Willy Kessels (cf. 3-5); hij "doelt [...] op vormen van zowel geografisch als artistiek afgeleid modernisme die primair een canonieke representatie van de (juister: van een) modernistische esthetica representeren. Metamodernistische voorstellingen nemen inderdaad zichzelf tot onderwerp. Ze thematiseren via hun maniëristische nadrukkelijkheid de basiskenmerken van het (een) modernisme, dat zo in de beelden zelf tot een serie van quasi-academische formules of sjablonen stolt." [Laermans 1998:16] Overigens geldt de term "maniëristisch modernisme" volgens Laermans voor bijna alle kunstuitingen in die richting in België, aangezien "het Belgische modernisme of avant-gardisme voornamelijk een zaak van import was – van afkijken en spieken, van nadoen en imiteren, en soms ook: van het beter doen van wat in het buitenland al eens eerder was gedaan (zie Van Ostajen of Magritte)." [ibidem]

27. De eerste Nederlandse bloemlezing uit het werk van Whitman bevatte onder meer fragmenten uit: 'Lied van de breede bijl', 'Een lied voor den arbeid', 'Lied van de wentelende aarde', 'Lied des heelals'. [Whitman 1917:passim] De eerste afdeling van *Het Sienjaal* – 'Liederen van het werkelijke leven' – bestond uit onder meer 'Een lied', 'Zomerregent', 'Avondlied', 'Het stille Lied', 'Wiegeliëdie voor de Geleefde' en 'Lied voor mezelf'.

28. Die sociale component was bij hem – in ieder geval in zijn verzen – directeur aanwezig dan bij de anderen. In het gedicht 'Henri Barbusse' merkt hij een groot verschil op tussen het moderne stadscentrum en de povere periferie. In een treffend beeld ("Maar als de buurt aan de lont van de stad / de toortsvlam steekt" [idem:126]) geeft hij aan dat ook de stadsrand uiteindelijk invloed kan uitoefenen op het centrum.

29. Of: het slot van 'Aan een moeder': "Alles is zo grenzeloos schoon, luistert naar dit ontluikend begrijpen / in ons geweten." [1:140] versus "eigen doorgronding, eigen begrijpen, / absolute liefde". [Brunclair 1920a:12]

30. Ondanks de verbluffende eruditie en inventiviteit die Paul Claes tentoonspreidt in zijn *Raadsels van Rilke* ben ik het dan ook oneens met zijn lectruur van de *Neue Gedichte*. Claes bedrijft een superieure vorm van inlegkunde, maar verwacht Rilkes beeldgebruik volgens mij met dat van zijn andere lievelingsdichters De Nerval en Mallarmé. [Claes 1995]

31. Brunclair publiceerde overigens ook een Van den Reeckgedicht – 'De Baar' (gedateerd 1920) – in *De Goedendag* (1922): "[...] // Bars gebeuren brak je fabelblik / o dubbelster van hoop nu noodsenjaal / Wij, starre seinwachters in de tijd / verstom de snik / hebben je heenvaart machteloos ontwaard / vernedering doorhuivert onze kranke taal // [...] // Herman in de barning zweef ons voor!" [Brunclair 1922b] Zij die hem herdenken en gedenken blijken hem niet echt waard(ig) te zijn. Misschien vond Brunclair de politieke annexatie vulgair, vergeleken bij de grootsheid van de daad van Van den Reeck. Toch bleek hij – getuige het slotvers – wel te verwachten dat Van den Reeck als voorbeeld voor de anderen zou fungeren (in helden- én deemoed). Op 19 juli 1920 schreef Brunclair aan vader Van den Reeck: "door te vallen is hij geheiligd. En het aandenken, dat wij, zijn geestverwanten, met ons meedragen, zal de stuwkracht onzer daden aanzetten en tot zege leiden. Door zijn offer heeft Herman een tol geplengd die het jonge geslacht als drager van zijn denkbeelden, vrijkopen zal." [AMVC, B 921/Br] Zijn interpretatie van de feiten sluit hier dus wel aan bij die van Moens, Gijsen en – in mindere mate – Burssens. Voor korte analyses van de Van den Reeckgedichten (onder meer die van Brunclair en Van Hoogenbemt en Van Ostajen), zie [Janssens 1980:passim].

32. Zo ook in een brief die Brunclair op 24 november 1920 – vlak na zijn correspondentie met Van Ostajen – aan de redactie van *De Stem* (Dirk Coster) stuurt en waarin hij afstand neemt van humanitaire idealen ("Wij voelen weinig voor sociaalvorming op rijm, hoe vergeestelikt dit ook moge bezongen worden") en ondanks de ouderwetse metaforiek en retoriek het metafysische program van Van Ostajen als het zijne etaleert: "Evenmin het didactische of een verdichting van humaniteitsmoraal kan hier burgerrecht verwerven. Maar kunst als onmiddellike aanvoeling van het leven in zijn veelvormige manifestaties, als wegweider voor een orde hoger en evenwichtiger dan de zichtbare fenomenaliteit, ziedaar kernpunten die onze Jong-Vlaamse poëzie tot een lyries gesternte adelt. Wij hebben de sluitsteen gewenteld over het verleden." [AMVC, B 921/Br]

33. Hadermann verwijst ook nog naar Restif de la Bretonne die volgens De Nerval om dezelfde reden verschillende leertypes gebruikte. [Hadermann 1965:184-185]

Noten | Hoofdstuk 2

34. De intussen klassiek geworden typografische versie van *Un coup de dés* verscheen pas in 1914 naar de door Mallarmé zelf gecorrigeerde proeven. Het is dus allerminst zeker dat Van Ostaijen deze editie kende. Tijdens de bezetting was er geen import van Franse boeken, en nadien in Berlijn was hij aangewezen op wat zijn vrienden hem opstuurden. Mallarmé komt – voor zover bekend – niet voor in de Berlijnse correspondentie.

35. Voor een bijna exhaustief overzicht, inclusief vermeldingen van critici die van elkaar hebben overgeschreven waardoor de misverstanden haast de status van moedwil kregen, zie [Borgers 1971:311-313, 442-447]. En verder: [De Vree 1958a:29-31]. Voor de relatie Van Ostaijen-Apollinaire, zie ook [Hadermann 1979a] en voor een reactie op dat artikel [Bogman 1991:39-40, noot 16]; [De Roey 1995-1996] gaat exclusief over de relatie Van Ostaijen-Apollinaire; ook hij wijst op het belang van de klank bij Apollinaire. [De Roey 1995-1996:86-89]

36. Het citaat gaat nog verder, maar blijkt niet helemaal overeen te komen met het origineel. Van Ostaijen geeft met “...” aan dat hij een stuk overslaat, maar tenzij hij zich op een corrupte editie (of gewoon op zijn geheugen?) baseerde, is dit een wat eigenzinnig compositie-citaat. Van Ostaijen: “All art constantly aspires towards the condition of music... because in its ideal, consummate moments, the end is not distinct from the means, the form from the matter, the subject from the expression; and to it, therefore, to the condition of its perfect moments, all the arts may be supposed to constantly tend and to aspire.” [IV:227] Pater: “All art constantly aspires towards the condition of music.” [Pater 1990:51] + “It is the art of music which completely realises this artistic ideal, this perfect identification of matter and form. In its consummate moments, the end is not distinct from the means, the form from the matter, the subject from the expression; they inhere in and completely saturate each other; and to it, therefore, to the condition of its perfect moments, all the arts may be supposed to constantly tend and aspire.” [idem:53]

37. “J’ai déchiffré tous les textes confus des roues et j’ai / rassemblé les éléments épars d’une violente beauté / Que je possède / Et qui me force,” klinkt het in de ‘Prose du Transsibérien’ [Cendrars 1991:43-44] en dit zou niet mistaan als motto bij een studie over de evolutie van Van Ostaijens expressionisme-beeld van *Het Sienjaar* (uiten van subject) tot *Bezette Stad* (streven naar objectiviteit). De strijd tussen innerlijk en uiterlijk brengt Van Ostaijen overigens zelf met Cendrars in verband in een brief aan Peter Baeyens. [in Borgers 1971:292-295]

38. Van Ostaijen zou hier expliciet op terugkomen in ‘Modernistische dichters’ (1923): “Associaties worden gebruikt om tot het versterken van het ritme bij te dragen, – zie b.v. *La prose du Transsibérien* van Cendrars, – zodanig vervangen associaties alle stemmingsomschrijving doordat zij de dynamies-lyriese vertaling van deze stemming zijn.” [IV:178] Hij heeft het hier dus niet alleen over klank-associaties maar ook over de visuele associaties die hij al in zijn bespreking van Apollinaires ‘Zone’ behandelde in ‘Over dynamiek’ (1917) (IV:30-31, cf. 2.2.1).

39. De dreiging wordt extra vergroot als je kijkt naar welke woorden op deze bladzijde in rood zijn aangebracht: “nihil” (in cirkel- én in kruisvorm), “fatalitas”, een groot vraagteken, een grote Z (beginletter van Zigomar), “mati-

nes sonne” (uit *Frère Jacques*: sonne les matines), “L’auto”, “mort” en “bam”: de zelfmoord (auto-mort) van de westerse cultuur die wordt beschreven in deze passages vindt dus zijn culminatiepunt in de “BAM”, nadat het ‘niets’ en het ‘lot’ zich via een tergend kinderliedje hebben aangediend.

40. En dan heb ik het dus nog niet over de oppervlakte-gelijkenissen: twee bundels die in verschillende afdelingen het verhaal van de Eerste Wereldoorlog vertellen, van de dreigende momenten vooraf tot de schijnoverwinningen achteraf (Van Ostaijen voor wie de bezetting gewoon opnieuw begint [II:152]; Apollinaire die eindigt met het bepaald onglorieuze “Ayez pitié de moi” [idem:184]); de beide dichters die de behoefte aan een nieuw vocabulaire prangend aanvoelen: “is het toppunt van mijn verlangen een leksikon” [II:150] & “Et que tout ait un nom nouveau” [Apollinaire 1993b:182].) Belangrijk verschil is dat Apollinaire zijn werk tijdens de oorlog en als soldaat schreef, terwijl Van Ostaijen achteraf en als relatieve buitenstaander werkte. Zie hierover ook: [De Vree 1958a:29-31].

41. Voorbeelden uit *Bezette Stad* van woorden waarvan de typografie de betekenis ‘verdubbelt’ zijn: de door Oscar Jespers – tegen de aanwijzingen van Van Ostaijens manuscript in – in die vorm gegoten “Zeppelin” [II:63], het plein en de “harmonika” in ‘De Triestigheid ’s morgens’ [II:132-133] en enkele uithangborden in *Bezette Stad*. (Over die harmonika beweerde Van Ostaijen dan nog dat “de klank harmonika juist een vertaling [is] van het ding in het fonetische. De klank harmonika is net zo geroken-pijnlijk als het object, dat hij in het fonetische vertaalt.” [IV:159]). De lijst uit *Calligrammes* is veel langer: het typografische landschap met omhoogcirkelende sigarettenrook in ‘Paysage’ [Apollinaire 1993b:27], de das en het horloge in ‘La cravate et la montre’ [idem:53], het hart, de kroon en de spiegel in ‘Coeur couronné et miroir’ [idem:58], de regendruppels in ‘Il pleut’ [idem:64], de auto in ‘La petite auto’ [idem:68], de mandoline, de anjelier en de bamboetak in ‘La mandoline l’oeillet et le bambou’ [idem:70], de dalende rook in ‘Fumée’ [idem:71], de vredesduif en de fontein in ‘La colombe poignardée et le jet d’eau’ [idem:74], de Eiffeltoren in ‘2e canonier conducteur’ [idem:76], het spervuur in ‘Visée’ [idem:86], de postkaart in ‘Carte postale’ [idem:88], eventueel de – althans voor mij onherkenbare – cicade in ‘Aussi bien que les cigales’ [idem:152] en nog onherkenbaardere objecten in ‘Éventail des saveurs’ [idem:166].

42. Zowel Pierrot als Colombine/Pierrette zijn “gekleed in wit kostuum met puntmuts”. [Van Dale 1989:2164]

43. Bij Apollinaire, bijvoorbeeld, de eerste bladzijde van ‘Du coton dans les oreilles’ [Apollinaire 1993b:155] (dat zowel in zijn titel als inhoudelijk ook nog eens een duidelijk metakarakter vertoont); in *Bezette Stad* is niet toevallig de “BOEM/PAUKENSLAG”-bladzijde [II:101] beroemd geworden. Michel Butors verklaring van de ritmische typografie in *Calligrammes* (“L’utilisation de corps plus grands ou plus petits notera avant tout des variations dans l’intensité de la diction ou dans l’éclairage de l’inscription. A partir d’un certain degré de violence, le cri est perçu comme inscription, le mot éclate dans la tête en lettres de feu.” [Butor 1993:13]) is perfect van toepassing op *Bezette Stad*. De diskwalificatie van Apollinaires ritmische typografie t.o.v. *Bezette Stad* in [Bogman 1991:40, noot 16] en [Boyens 1995:39,78] lijkt me dan ook wat te gemakkelijk.

44. In een opstel over Campendonk van begin 1921 komt het woord 'surrealisme' zelfs letterlijk voor – niet toevallig in een gelijkaardige context: "Für die bayerischen Bauernmaler gibt es nichts, was nicht mysteriös sei. Aber auch: nicht weniger ist alles real. Surrealismus. Mythos." [IV:152] (cf. 2.5).

45. Hoewel uit de correspondentie met Paul Kenis afgeleid kan worden dat Van Ostaijen pas in augustus 1920 hoort van het tijdschrift *Opstanding* (op 21 augustus verzoekt hij om een proefnummer dat hij in elk geval op 6 september nog niet heeft ontvangen [Reynebeau 1996c:34-35]) en er dus van directe invloed wellicht geen sprake kan zijn, is het in deze context toch interessant het gedicht 'Ondergang' van ene Johan Vendel te vermelden dat in juni 1920 in dat pacifistische, communistische en flamingantistische blad verscheen. Zoals de titel al suggereert, betreft het hier een specimen van humanitair-expressionistische lyriek, maar net als *Bezette Stad* becommentarieert het de toestand in België bij de bevrijding. "In Memoriam November 1918..." is de ondertitel en net als bij Van Ostaijen (in het al in augustus 1920 geplande maar pas begin 1921 geschreven 'De aftocht' wordt de Belgisch-nationalistische hysterie en de samenzwering van kerk en staat gehekeld: "En juichend danst de massa voor 't gouden kalf / Kristus! de priesters dansen... / Hun woord knielt voor U neêr, / hun leven spot met U / [...] / Het volk, het gansche volk in delirium / zit aan de vette tafels van 't festijn." [Vendel 1920:8]) En eveneens net als in *Bezette Stad* wordt de burgerlijke restauratie in Berlijn in verband gebracht met die in België; de ware socialist zijn vervolgd, de salonsocialisten hebben hun idealen verraden: "k Zie: Scheidemann, Kerenski, Van der Velde, / ministers met hun rode hoed in koetsen rijden, / en werkers, diafaan-van-tering, zonder brood. / Noske, met zijn landweertroepen, / die dragen als trofee van volksche overwinning, / bloedig hoofden van heldhaft'ge kommunisten." [ibidem] (Scheidemann kondigde de Weimarpublik af en was er de eerste kanselier van; Kerensky was een gematigd socialist die van juli tot oktober 1917 de voorlopige regering leidde in Rusland, zich na de Oktoberrevolutie verborgen hield en in mei 1918 naar het Westen emigreerde [Britannica 1999]; Vandervelde was socialistisch minister in de Belgische regering in ballingschap in Le Havre tijdens de oorlog en minister van justitie tussen 1918-1921; hoewel hij zich sterk engageerde in de Vlaamse Beweging was hij tegen elke vorm van amnestie voor de activisten [NEVB 1998:3160-3161]; Noske had de communistische revolutie in Berlijn neergeslagen [Nettl 1989:488] & [Reynebeau 1996a:121]). Het gedicht bevat ook verder nog een hele reeks opvallende parallellen met (vooral het slotgedicht van) *Bezette Stad*; in korte scènes worden de reacties van burgers, hoeren, politici en kerkoversten op de bevrijding geschetst; in beide gevallen wordt er uit het Te Deum geciteerd, wordt sarcastisch op het droeve lot van de oorlogsslachtoffers gewezen en wordt het offer vergeleken met dat van Christus. [Vendel 1920:8-10]) Het is niet helemaal uitgesloten dat Van Ostaijen deze tekst kende en dat hij hem gebruikte als inspiratiebron voor 'De aftocht' (waarin overigens gebeurtenissen werden beschreven die hij zelf, al op de vlucht naar Berlijn, niet heeft meegemaakt!); Vendels tekst is wel conventioneel vormgegeven en bevat vooral in het begin en op het einde typisch humanitair-expressionistische frasen ("Broeders,

doodt uw vijanden, / slacht ze op den louteringsberg van broederlijkheid en wereldvrede." [idem:7]) die in *Bezette Stad* ontbreken.

46. Zie ook dezelfde Apollinaire, die in 'L'esprit nouveau et les poètes' verrassing als esthetische waarde had geproclameerd. [Hadermann 1970:262]

47. Een voorbeeld van zo'n 'Poème Simultan' in [Rothenberg&Joris 1995:308-309].

48. Voor de inside-reacties: zie [Buelens&Wildemeersch 1996:95-96]. Voor in de avant-garde ingevoerde buitenstaanders als Van Doesburg en Marsman was *Bezette Stad* natuurlijk ook niet revolutionair.

§ 2.3

1. Vijf voorbeelden uit de periode 1920-1921 in *Vlaamsche Arbeid* en *Het Roode Zeil*: "De meest beloftevolle blijkt nochtans de jonge Antwerpenaar Paul van Ostaijen met zijn *Music-Hall* en *Verzen* [sic] die de geijkte lijnen der poëzie verlaten om de 'dynamische synthese' des levens tot hun rythmische grondslag te nemen!" [Van den Oever 1920:270] Of Van den Oever vergist zich hier, of hij heeft *Het Sienjaal* zelf niet gezien en baseert zich op wat hij erover heeft opgevangen (hij verbleef tot september 1919 in Nederland), of hij verwacht Van Ostaijens tweede met het debuut van Burssens of Verbruggen die allebei wél *Verzen* heten. Burssens en Verbruggen komen in dit overzichtsartikel over de Vlaamse literatuur na 1914 echter niet eens voor. En verder: "[*Het Sienjaal*'] is het mooiste vers uit de laatste vijf jaren". [Gijzen 1920d:284] En: "Wat de nasprokelaars van *Nieuwe Gids* en *Van Nu en Straks* aanbrengen, spreekt ons niet meer aan. Maar buiten het *Sienjaal*, hebben we dat in onlust zich manifesterend negatief inzicht nog niet in nieuwe scheppingen als een positieve levensboodschap kunnen uitspreken." [Meyboom 1921a:41] En de nooit doctrinaire oud-Boomgaard'er Paul Kenis verwelkomt in *Het Roode Zeil* de nieuwe generatie die letterlijk en figuurlijk 'ruimte' brengt in de Vlaamse poëzie; hij wijst Van Ostaijen aan als de "theoretikus van die groep" en noemt zijn *verzen* "zooniet de mooiste dan toch [...] de merkwaardigste van heel het jonger dichtergeslacht". [Kenis 1920:89] Johan Meylander [P.G van Hecke] sloot zich enkele nummers later hierbij aan. In een artikel waarin hij de jonge Vlaamse kunstenaars verweet slechts oppervlakkige modernisten te zijn, noemde hij Van Ostaijen de enige jonge dichter die "poogt te diepen naar de wisselwerkende aandoeningen van deze uiterlijkheid op de innerlijkheid, en omgekeerd." [Van Hecke 1920]

2. De lijsten staan afgedrukt in [Borgers 1971:1111-1117]. Hieruit kan worden opgemaakt dat op 26 augustus 1921 nauwelijks 6 luxe-exemplaren en 42 gewone exemplaren echt verkocht waren. De andere eind augustus 1921 al 'verdwenen' exemplaren waren bestemd voor vrienden, recensenten of boekhandels die ze in depot hadden. Uit een brief aan Stuckenbergh van 28 juni 1921 blijkt dan weer dat er dan al twaalf luxe-exemplaren en vijftien gewone verkocht zijn en dat *Sienjaal* net een distributieovereenkomst met een Nederlands bedrijf heeft gesloten. [Bulhof 1992:146]

3. In 'Literaire Steekspelen' gaf De Wispelaere al in 1956 een summier chronologisch overzicht van deze polemiek. [De Wispelaere 1956:80-83] Over de context nog beter te

Noten | Hoofdstuk 2

kunnen schetsen betrek ik er ook nog enkele andere teksten (recensies, referenda...) bij.

4. Opmerkelijk is het dat Gijsen dit essay dateert als zijnde geschreven in "juli 1920" – precies de maand waarin Herman van den Reek 'valt'; gebeurtenis die volgens hem aanleiding gaf tot de verlate activistische bekering van Teirlinck en Van de Woestijne (cf. 2.2.2.2).

5. "Hij begon geestdriftiger dan ooit aan *Vlaamse Arbeid* mee te werken, zoo geweldig dat zijn bijdragen regelmatig meer dan een derde van ieder nummer vullen. Er verschenen van hem vanaf November 1919 tot in het begin van '23 in vermeld tijdschrift alleen: 33 gedichten, 27 lange kapitels van *Het inwendig leven* van Paul, en 80 kritische opstellen." [Verachtert 1937:36]

6. In dit opstel zijn opvallende Van Ostaijenceho's terug te vinden. Uit 'Over dynamiek': "een dwaalbegrip, de futuristische dynamisopvattingen aanverwant, als deze beweging schilderkunstig willen vastleggen, om statiek uit hun doek te bannen" [Brunclair 1921a:62] en "Van Gogh reeds, door lijnverstrakking en kleurdiepte, wendde zich van optiese natuurgetrouwheid af, om het aksent te leggen op eskpressie" [idem:63]. Uit 'Wat is er met Picasso': "Niemand is zo dwaas te beweren dat met het kubisme de laatste stellingen zijn veroverd". [idem:61] Ook Van Ostaijens brief aan Brunclair van 1 oktober 1920 is duidelijk als bron gebruikt. Vergelijk: "Boccioni schilderde wel Elasticiteit. Maar dadelijk valt het op hoe dit abstractum toch weer meer concreet is uit te beelden. Golven." [Van Ostaijen in Borgers 1971:393] en "Waar Boccioni elasticiteit door golvingen poogde te suggereren, vergat hij dat een begrip ophoudt te zijn, zodra men het zinnelijk-waarneembaar maakt (verschijnsel)." [Brunclair 1921a:62] En ook Van Ostaijens in een eerdere brief gemaakte opmerking over het visionaire (cf. 2.2.2.2), heeft Brunclair goed begrepen: "Dit hoeft niet zo uitsluitend physioplasties te zijn, en tot een zichtbare realiteit of een bewustzijn-status terug te brengen. Intuïtief kan een vizioen oplichten dat de schepper voert naar het opperwerkelijke." [ibidem] Ook in de Brunclairbijdrage in het volgende *Vlaamse Arbeid*-nummer staat een rechtstreeks Van Ostaijencitaat (zonder bronvermelding). Vergelijk: "Verlaine bewoog zich [...] van het bordeel naar de kerk" [IV:29] en "Verlaine doolde van het bordeel naar het altaar." [Brunclair 1921b:128] Voor Van Ostaijensideeën in Brunclairs recensie van *Bezette Stad* [Brunclair 1921c], zie [Borgers 1971:442].

7. Of: "Vandaar een gedisciplineerde vormbeheersing, waar eertijd willekeur en Einzelfall aan interpretéring der werkelijkheid ten grond lagen." [Brunclair 1920a:61]

8. De tweede brief – van 28 december 1920 – staat, op de formele briefplichtplegingen na, afgedrukt in [De Wispe-laere 1960:36-38]. Brunclair benadrukt er eens te meer de afstand van de jongeren tegenover Van Nu en Straks en Het Roode Zeil. Opvallend is echter dat hij hier weer even meer richting humanitarisme blijkt over te hellen: "Tegenover onze voorgangers dus: een invoering van ethiese waarden in de kunst en nuchtere realiteitszin om de werkelijkheid naar een rechtsnorma te gestalten." [idem:38]

9. Vergelijk met het *Sienjaal*-manifest: "Het klassicisme, het impressionisme en nu weer het pseudo-ekspressionisme verwarren de diverse kunstuitdrukkingen door elke kunst uit haar domein te rukken en met een andere te versmelten. Plastiek werd schilderkunst en schilderkunst plastiek. In

de muziek schilderde men landschappen, met of zonder geiten. [...] In de schilderkunst gelden technies enkel schilder-kunstige normen. Zo voor de plastiek, zo voor de andere kunsten." [IV:127]

10. In zijn recensie van *Bezette Stad* zou Brunclair hier op terugkomen: "Is het niet beslist tegensprekelijk elke lyriese norm binnen een schilder-kunstige stijl te verwerpen, als hier dichtkunst opdracht krijgt vizueel in te werken, te ver-aanschouwelijken?" [Brunclair 1921c] Deze kwestie zou wel vaker tot onenigheid leiden. Oscar Jespers bericht Van Ostaijen over een hoogoplopende discussie hierover in de *Sienjaal*-groep: "Jos. Leonard vindt tegenspraak in prospect [voor *Sienjaal*, gb]. A Elke kunst terug in haar domein – goed. B Typografie in dichtkunst – de tegenspraak." [Bo-yens 1995:135] Dit bezwaar zou Leonard heremen in zijn recensie van *Bezette Stad* in *Het Getij* – waarop Van Ostaijen zou reageren met de al eerder geciteerde 'Open brief aan Jos. Léonard'. Daarin zal hij betogen dat poëzie voor hem altijd het gesproken woord is, en dat de partituursuggestie van de *Bezette Stad*-typografie dus enkel bedoeld is om de muzikaliteit van de zeggings van de bundel mogelijk te maken. (cf. 2.2.2.2)

11. Binnen de schilderkunst lagen die uiterste mogelijkheden – zo verduidelijkt hij in het uitgewerkte manifest *Et voilà* – in de tweedimensionaliteit en binnen de beeld-houwkunst in "de verhouding van het volumen in de ruimte" [IV:131], het driedimensionele. (Een jaar eerder had Van Ostaijen in een brief aan Muche overigens nog het tegen-overgestelde beweerd; hij sprak toen – naar aanleiding van een conflict met de tweedimensionaliteitsverdediger Floris Jespers – over de "Rationalisering meines Hasses gegen jede Zwei-dimensionalität". [in Borgers 1971:259])

12. Is het in deze context toeval dat hier wel "een Marnix Gijsen, een Paul Verbruggen, een Frank van den Wijngaert, een Burssens" ter sprake komen – "namen die men van nu afaan onthoudt" [Van de Woestijne 1949c:433] – maar nergens Van Ostaijen, de heraut van de nieuwe generatie die met *Music-Hall* en *Het Sienjaal* toch bepaald niet onopge-merkt was gebleven? Ook Van de Woestijne kende hem, zo blijkt uit de volgende anekdote. Op 14 juli 1920 had De Bock Van Ostaijen gemeld dat die alvast op Van de Woestijnes steun kon rekenen in zijn strijd voor amnestie en dat de dichter ook respect had voor zijn poëzie: "De Florentijn meende dat men u even goed zou gerust laten als Timmermans. Desnoods zou hij een handje kunnen hel-pen, meen ik. Hij heeft *Music-Hall* eens 'in een groot gezelschap' met vuur verdedigd en heeft veel respect voor u." [in Borgers 1971:301]

13. Vergelijk wat Vermeylen in zijn literatuurgeschiedenis (eerste druk in 1923!) schreef over de verhouding individu-gemeenschap in de kunst van zijn generatie: "Van de crisis, die in 1893 *De Nieuwe Gids* vaneenscheurde, mocht later erkend worden dat haar diepere oorzaak ten slotte de tegenstrijdigheid was tussen het individualisme in zijn uiterste consequenties en een verlangen naar vernieuwing door het leven buiten het ik [...] de denkbeelden omtrent gemeenschapskunst waren ons al lang eigen geworden, van meet af baadden we erin, en niets scheen ons natuurlij-ker, dan het geboren-worden van schoonheid te beschou-wen in verband met de maatschappij." [Vermeylen 1963:67] Vermeylen bracht dit in verband met de nauwe verwevenheid van de Vlaamse literatuur met de Vlaamse

Beweging. Impliciet gaf hij zelfs aan dat volgens hem ook het latere unanimes al in Van Nu en Straks zat: “De poëtische daad bij uitnemendheid was juist die éénwording der ziel.” [idem:68] In deze constructie – die erg lijkt op die van Van de Woestijne in de hier besproken artikelen – was Van Nu en Straks allerminst kunst-om-de-kunst, dit in tegenstelling tot de navolgers van *De Boomgaard* die voor de jongeren van Van Ostajens generatie het beeld van Van Nu en Straks zo bepalend hadden gekleurd. Als de jongeren zich dus érgens tegen afzetten dan is dat eigenlijk tegen het wereldvreemde dandyisme van *De Boomgaard* en het door hen gecultiveerde beeld van hun literaire vaders in Van Nu en Straks.

14. Op Van de Woestijnes subtiële opmerking dat de Van Nu en Straks'ers er niet in geslaagd zijn een groot nieuw blad te maken omdat ze ‘van elkander vrij’ bleken te zijn, reageert Meyboom met de suggestieve opmerking dat ze “baantjes voor elkaar neus wegkaapt” [Meyboom 1921b:277] – een verwijzing naar het feit dat Van de Woestijne en niet Vermeylen in 1920 docent was geworden aan de Gentse universiteit. Ook De Bock gaf in een brief aan Van Ostajen van 20 augustus 1920 aan dat de split tussen de oude vrienden hiermee verband hield: “[Van de Woestijne] heeft het postje vóór Vermeylen's neus weggekaapt. Vandaar scheuring. Er lag een prospectus gereed voor een nieuw [tj]ds[chr]ift: Vermeylen-v.d.W.-Teirlinck: De Stem. Nu wordt het alleen v.d.W.-T. Wanneer het ts. zal klaar zijn staat nog niet vast. Het wil ‘al de jongeren rond zich groeperen en leiden.’” [in Borgers 1971:352] Borgers' commentaar “[v]an dit tijdschrift is nooit iets gekomen” [ibidem, noot 30] klopt niet helemaal; het betrof hier immers al plannen voor *De Stem* waarin zowel de Nederlandse tandem Coster-Havelaar als de Vlaamse Van Nu en Straks-generatie onder aanvoering van Vermeylen zouden zetelen. Zie voor de hele geschiedenis [De Wispelaere 1974:102-119]. Opmerkelijk is dat wanneer Vermeylen het naar aanleiding van dit nieuwe tijdschrift over “Vlamingen van betekenis” heeft, hij enkel verwijst naar Van de Woestijne, Teirlinck, Toussaint, Streuvels, Sabbe, Hegenscheidt, Timmermans en Buysse – op Timmermans na dus allemaal auteurs van de ‘vorige’ generatie. [idem:106] De Groot-Nederlandse samenwerking mislukte voornamelijk om politieke redenen: Vermeylen en co zagen hun Vlaams leiderschap niet graag gehypothekeerd door te verwachten patriottische insinuaties dat zij zich door “Hollandsch geld” zouden laten betalen. [idem:116] De Vlaamse redacteurs planden toen een eigen blad – *De Gemeenschap* – dat nauw met *De Stem* zou blijven samenwerken [idem:118], maar ook daar is niets van gekomen. Op 28 juni 1920 meldde Coster dat Vermeylen definitief had afgehaakt en dat hij zich “van het publieke leven” zou terugtrekken. [idem:119]. Het is niet onwaarschijnlijk dat de docentschapkwestie (waarop Vermeylen zelf al eerder alludeerde [idem:115]) hier een rol in heeft gespeeld. Pas vlak voor zijn dood in 1945 zou Vermeylen een groot nieuw blad oprichten; het *Nieuw Vlaams Tijdschrift* zou uiteindelijk jarenlang geleid worden door Teirlinck. (cf. hoofdstuk 5)

15. Zie wat Van Ostajen hierover aan Jos Léonard schreef: “[...] mijn werk in Moderne Kunst [...] Aanval op publieksmentaliteit. Brutaliteiten die men niet heeft durven tentoonstellen.” [in Borgers 1971:461]. Over recent teruggevonden foto's van Van Ostajens inzendingen, zie: [Van Hove 1996:1,33].

16. En eens te meer enkel gemotiveerd door het oorlogspotreden van de protagonisten van dit blad. De bewering dat Vermeylen en co in hun blad “het odium dat de machthebbers op ons land laden in zijn gevolgen [bestrijden] met de zeer stompe wapens der belletrise, [ze] durven niet de wortel te besnoeien, durven niet het Vlaamse vraagstuk te stellen in zijn oorzakelijk verband met al de konsekventies op sociaalekonomies en politiek gebied” [Brunclair 1922a:215] is zonder meer vals. Al in [Vermeylen 1894] wordt de gemeenschapskunst gepropageerd, en de sociale en politieke implicaties worden aan de orde gesteld in [Vermeylen 1896] en [Vermeylen 1900] (cf. 2.1).

17. Tamelijk opzichtig gebeurt dat in zijn behandeling van het futurisme; hij heeft het net als Van Ostajen over het “reproductief beginsel” [Brunclair 1922a:248] en herneemt ook verder haast letterlijk formuleringen uit ‘Over dynamiek’ (cf. 2.2.1): “Schilderkunstig was het uitgesloten de beweging continu voorstelling te geven, gezien de onbewogenheid van de vizuele indruk, waarbuiten schilderkunst nooit vermag weer te geven.” [idem:249]

18. Opmerkelijk is het onderscheid dat hij maakt tussen de ‘ware’ dadaïst Picabia en de ‘charlatan’ Tzara: “Picabia raskunstenaar, Tzara fumist, Picabia geroepeerde, Tzara mystagoog”. [Brunclair 1922a:247] Ook Van Ostajen deelt kunstenaars wel eens in ‘echt’ en ‘fake’ in, maar over Tzara spreekt hij in ieder geval niet in die termen (cf. 2.2.2.2).

19. Aan het begin van zijn essay had Brunclair het al over “de verinnerlijkte intuïtie van de veel-eenheid der dingen, een hart aan hart leven met de fenomenen, het unisono van het wezen en de wereld er buiten, met haar sociale verschijningsvormen, haar tijdgeest.” [Brunclair 1922a:214]

20. Het is overigens maar de vraag of Van Ostajen zelf het met deze samenvatting van Brunclair helemaal eens zou zijn geweest. De synthesesdrang die spreekt uit de formulering in de tweede zin (“Ontindividualisering van de sensaties naar eenwording met het aanschouwde object”) zou Van Ostajen juist in deze periode steeds problematischer voorkomen (cf. infra).

21. Brunclair signaleert dit naar aanleiding van het “Nihilgedicht” – de openingstekst, dus, waarin inderdaad reeksen voorkomen als “mik mec miché” [II:10], “omme-gang / omega / omicron” [II:13] en “rigolo gigolo zigoto” [II:15] (cf. 2.2.2.2).

22. Wat *Music-Hall* betreft verwijst Brunclair waarschijnlijk naar de evocaties van het nachtleven. Oppervlakkig gezien klopt dat wel, maar er zijn toch ook duidelijk verschillen. Zie hierover [Hadermann 1965:114-118] en [Versluys 1996:82-92]. Brunclair merkt terecht op dat de slotverzen van ‘De aftocht’ het thema van ‘Het Sienjaal’ heropnemen: “kommunie van alle godskinderen in oerliefde voor de Moederaarde” [Brunclair 1922a:257] – maar kijkt ook hier naast de veranderde context: ‘De aftocht’ is immers ook en vooral een erg sarcastische afrekening met de pendant van die “kommunie”, de massahysterie bij het bevrijdingsfeest.

23. Opmerkelijk is dat Brunclair – te midden van het ook al in de vroege jaren twintig latent aanwezige antisemitisme (cf. [NEVB 1998:302-303]) – het joodse volk als voorbeeld stelt: “Het wereldbeeld is [...] het geloof in een immanent rechtsgebod, dat zich maatschappelijk realiseert. Dit mengsel van mystiek en sociale gestalingswil is het zuiverst belichaamd in het volk van Israël. Verstrooid over de ganse globe heeft geen volk als het joodse een zo gekultiveerd

Noten | Hoofdstuk 2

saamhorigheidsgevoel.” [Brunclair 1922a:258] Hij verwijst ook naar het werk van Martin Buber die het heeft over de “drang naar herrijzenis, die zijn stamgenoten met verweer tegen de crux suastica doorstuwt”. [ibidem]

24. Van het werk van Burssens, Verbruggen, Gijsen of Van Ostaïjen heeft hij blijkbaar nog niets gemerkt. Voor Van Ostaïjens stekelige opmerking hierover, zie hoofdstuk 1.

25. Mussches werk kon hij enkel uit tijdschriften kennen. Er waren onder meer gedichten verschenen in *Ter Waarheid* (1921). Zijn boekdebuut *De twee vaderlanden* verscheen pas in 1927.

26. Met de polemische overgevoeligheid hem eigen, reageerde ook *Vlaamsche Arbeid*-columnist Karel van den Oever op Costers bijdrage. Hem was vooral Costers scherpzinnige opmerking in het verkeerde keelgat geschoten dat in de nieuwerwetse “menschheidsretoriek” van de humanitaire lyriek “God-of-de-vrouw” “alreeds een soort van literaire verplichting” [Coster 1922:128] was geworden. Was immers voor Gezelle God geen “zedelijke behoefte en verplichting” geweest? [Van den Oever 1922a:321] En als Coster hiermee geen algemene uitspraak had willen doen, maar zich enkel wou uitlaten over de minor habentes die inderdaad deze valse keuze (God of de ‘Vrouw’) poneren, dan had hij die beter niet gedaan: “aan zulke slecht-ethische minderheden gunt men niet de attentie: ‘nette’ mensen gaan daaraan voorbij”. [ibidem] Van den Oever wenst noch geconfronteerd te worden met mensen die God als literair thema gebruiken, noch met hen die “God als eenvoudige levenwaarheid niet orthodox aanvaard” hebben: “het is evenveel verachtelijk”. [ibidem] Om in het ‘Arm Vlaanderen’ van vlak na de wereldoorlog iedere geïnteresseerde op de hoogte te houden van de verschillende etappes van dit debat, nam *Ter Waarheid* deze repliek van Van den Oever over in het achtste nummer van jaargang 1922. In datzelfde nummer drukt het blad overigens ook een artikel uit *De Telegraaf* af waarin de resultaten worden meegedeeld van een Engelse enquête over ‘de moderne mensch en de poëzie’. Hierin komen (voor het eerst in onze letteren?) T.S. Eliot, Ezra Pound, F.S. Flint en Robert Graves aan het woord. Hun ironisch scepticisme (op de vraag: “Is poëzie [...] een noodzakelijkheid voor de modernen mensch?” antwoordt Pound: “Neen. Evenmin als de moderne mensch een noodzakelijkheid is.” [Anoniem 1922:172]) contrasteert fel met de rücksichtslose humanitaire pretenties van de Vlaamse dichters.

27. En zelfs wanneer de humanitaire retoriek zichzelf níet het heeel in slingert, blijven de ambities tamelijk totalitair: “De nieuwe dichter beweegt zich niet tussen vast-afgebakende grenzen, hij beweegt zich in de wereld. Het wereldgebeuren heeft hem doorschokt. De wereldvrede zingt in hem. Hij wil wereldlyriek, wereldorde, hij is een van wereld-bezeten!” [Moens 1922c:875]

28. *For the record*: volgens De Ridder moesten zowel *Het Roode Zeil* als *Ruimte* ermee ophouden “bij gebrek aan toereikende geldmiddelen”. [De Ridder 1922:443]

29. Zie bijvoorbeeld: “Tegenover de modernistische richting staat hij [Van de Voorde, gb] principieel als reactionair; niemand werd om die houding feller door de modernisten aangevallen.” [Kenis 1930:228] En veel later: “veel strijdlijstiger in zijn strijd tegenover het modernisme staat Urbain van de Voorde”. [Brems 1983a:96]

30. Vergelijk: “Toch wortelt [Van de Voorde’s] poëzie, zowel als de hunne [die van de modernisten, gb] in denzelfden

grond. Deze gedichten zijn de vrucht van een zelfde naoorlogsch pessimisme, tijd van gebroken idealen en vervolgen schoonheidsdromen, van bijna wanhopigen angst voor het leven met toch ook weer het verlangen om zich door den levensroes te laten medeslepen en des noods heelemaal in zijn maalstroem onder te gaan”. [Kenis 1930:228] En ook: “[Van de Voorde] staat niet ver af van het zwaarwichtige ethicisme van de expressionisten en hij is niet gesloten voor het cosmische levensgevoel”. [Lissens 1953a:167]

31. Dat was ook internationaal zo. Ezra Pound schreef later in een van zijn *Canto*’s: “(To break the pentameter, that was the first heaven)”. [Pound 1995:538]

32. Of andersom natuurlijk: de nieuwlichterij bedreigde voor Van de Voorde de Grote Cultuurwaarden, terwijl de andere jongeren precies in hun eigen konst tekenen van regeneratie zagen die de decadentie kon doen keren.

33. De Wispelaere noemt deze terminologie niet ten onrechte “autoritair” en “fascistoïde”. [De Wispelaere 1974:277-278]

34. Cf. 2.5. En voor een sarcastisch commentaar op het vooruitgangsgeloof, zie het motto van deze paragraaf (“‘Excelsior’ [...] ‘de vooruitgang’ doet elk doorslag-Europeër het hart van fierheid sneller kloppen.” [IV:179]).

35. Hier moet wel worden aangetekend dat *De Vlaamsche Gids* niet verscheen van 1914 tot 1922.

36. Dit evaluerende essay is er voorzover kan worden nagegaan niet gekomen. Zie ook [De Wispelaere 1974:279-280].

37. Voor de manier waarop dit toevoegsel tot stand kwam, zie [De Wispelaere 1974:280-281]; voor de brieven van Brunclair aan Coster over dit redactioneel ingrijpen [idem:593-595].

38. Op het einde van zijn essay benadrukt hij dat de generatiekloof die de jongeren van de Van Nu en Straks’ers scheidt, door veel meer dan een “politiek(e) tweespalt” [Brunclair 1923a:274] wordt bepaald, maar al wat hij daar verder nog over zegt bevestigt echter deze “waanvoorstelling”. [ibidem] Wat de strategie en doelstellingen van de jongeren betreft, doet Brunclair overigens opmerkelijke en zelfs profetische uitspraken: “Een doelvast ekonom en een beginselvast politiek, die in de staatsmanschap een apostolaat ziet, vermogen voor Vlaanderen meer dan de hele literatuurgeschiedenis van dit land, 1890 inbegrepen.” [idem:275] Hij pleit voor “de herinrichting van het Belgies staatsbestel op federalisties instee unitaire grondslag.” [idem:276]

39. De Wispelaere tekent hier, in een voetmoot, terecht bij aan: “Dit verwijt was volkomen uit de lucht gegrepen.” [De Wispelaere 1974:280]

40. Zie in dit verband ook dit zeer expliciete fragment uit een brief van Moens aan Paul Kenis van 21 september 1922: “Ik ben blij dat U – als niet-katholiek – van mening is als ik zelf, dat voor de criticus de ethiese waarde van een boek van evenzeer, ja van groter belang is dan de stijlwaarde, en dat de levensbeschouwing een factor is die meespreken moet in het beoordelen van literair werk.” [AMVC, K 3024/B2]

41. Op 23 oktober 1922 meldt hij – net terug van lezingen in Amsterdam, Amersfoort en Utrecht – aan De Bock dat hij overal de jonge Vlaamse poëzie introduceert: “Van Ostaïjen, Gijsen, Burssens, Brunclair e. de anderen”! [AMVC, M 6864/B]

42. Zie voor een uitvoerige, maar in wezen gelijkaardige analyse [De Schaeppdrijver 1997:139 e.v.].

43. Zie voor de brief [Borgers 1971:462-463] en een interpretatie [Buelens 1996b:144-145].
44. Voor een overzicht van de crisis en een Kantiaanse interpretatie van de 'doorbraak', zie [Spinoy 1994:189-193, 315-378].
45. Karel van de Woestijne had in 1905 al geprobeerd om met 'De geschiedenis van het gedicht' de poëzie op een 'wetenschappelijke' manier te benaderen, maar hij was op de uiteindelijk belangrijkste kwestie (de stap van conceptie naar het eigenlijke gedicht) niet ingegaan omdat het niet algemeen-menselijk genoeg was (cf. 2.1).
46. De ironie van het verhaal wil dat diegene die als 'gemeenschapsdichters' versleten worden minder met elkaar te maken hebben dan zij die in 1923 het enige écht bestaande cenakel in Vlaanderen vormen: de 'individualisten' van 't Fonteintje'. [IV:166]
47. Overigens schreef hij in diezelfde 'Open brief' al: "Mij is het niet recht duidelijk waarom dichters niet eenvoudig de miskenning kunnen accepteren zonder daarom goedig te worden." [IV:159] Ook dit lijkt me een impliciete terechtwijzing van Moens.
48. Tot dan toe waren van Van Ostaijen na *Bezette Stad*, 'Nachtelijke Optocht' en enkele gedichten uit *De Feesten van Angst en Pijn* (in *Ruimte*, 1921 en *Vlaamse Arbeid*, 1923) enkel de 'nieuwe' gedichten 'Fiziese Jazz' en 'Gedicht' ("Duizend duizelkussen tuimelen...") verschenen in *Het Overzicht*.
49. Zie ook later in 'Wies Moens en ik': "Ik sta 's morgens op met het probleem: 'Wat kan ik nou wel doen wat nog niet gedaan is.'" [IV:330]
50. Hiermee is deze kwestie natuurlijk helemaal niet opgelost. Juist in een modernistische poëtica waar vorm en inhoud samen tot stand komen, is het erg moeilijk om 'aard' en 'functie' van elkaar te onderscheiden. Het betreft hier dus een graadverschil. Autonomie heeft dan vooral te maken met het ontstaan van het werk (de genese, de techniciteit...); Kunst-om-de-kunst met de sociale component (wat wil ik bereiken met de tekst? wat met de lezer?). Maar het spreekt voor zich dat beslissingen op het ene niveau gevolgen hebben voor het andere.
51. [Borgers 1971:524] wijst in dit verband overigens ook terecht op gelijkaardige uitdagingen in de gedichten 'Priëre Impromptue 3' en 'Derde Groteske'.
52. In een later 'Intermezzo' in ditzelfde essay zal Van Ostaijen wel impliciet aangeven dat alle criteria per definitie relatief zijn; Van de Voorde had beweerd dat de poëzie van Van de Woestijne zó Schoon is dat dit niet verder verdedigd hoeft te worden (en dus ook niet ontkend kan worden, cf. supra). Het absurde van deze stelling wordt door Van Ostaijen op aloude sarcastisch-groteske manier gemonstreerd. [IV:172-173]
53. Van Ostaijen schreef het al in 1919 aan Cantré: "Voor mij is de ongelukkigste periode in de kunst die der praerafaëliëten: Burne Jones, Rossetti enz. Symbolisme is een versterking van het praerafaëliëten principe: Toorop, Thorn-Prikker. Het is een afwijking van het kunstprincipe. Verzinbeelden is vals; beelden is het enige juiste." [in Borgers 1971:246] Spinoy vergelijkt dit symbolisme/modernisme-onderscheid met de overgang van een esthetica van het schone naar een esthetica van het verhevene alsook met het door De Man aangegeven onderscheid tussen symbolische en allegorische kunst. [Spinoy 1994:366, noot 3] Zie hierover ook de passage in 2.2.2.2 over het verschil tussen symbolistische en modernistische lyriek.
54. In het net geciteerde Campendonkessay verbindt Van Ostaijen het fantasma met de conceptie en het ethos waarover hij het al in 'Modernistische dichters' had: "Penser les choses, c'est introduire subjectivement une nécessité dans la nature." [IV:183] Spinoy definieert het fantasma als: "een synthetisch voorstellingsbeeld dat het wezen, de (aan de platonische idee herinnerende) oervorm van het ding benadert." [Spinoy 1994:337]
55. In die laatste versie – gezien de context ("waar ook" [cursivering gb]) minder plausibel maar syntactisch mogelijk – zouden er dus zowel binnen als buiten bloemen (kunnen) staan. Het gedicht zou dan uiteen vallen in twee delen (één met de beschrijving van het tafereel achter het venster, één met de vraag naar waar de ogen de dauw leggen) en ook dat lijkt gezien het 'gesloten' karakter van Van Ostaijens late verzen een weinig waarschijnlijke lectuur. Zie voor een (letterlijke) discussie over deze kwestie overigens ook het einde van de congresbijdrage van Hadermann aan het Nederlands modernismecongres in de Verenigde Staten [Hadermann 1976:55-56]. Hadermann suggereert (maar de Engelse tekst is dubbelzinnig: "Van Ostaijen himself is in his army office and is looking through the window at those geraniums that are on the other side of the street, I think" [idem:55]) dat de bloemen zich gewoon buiten bevinden en dat de ruit waarvan sprake is die is waar Van Ostaijen zich achter bevindt. Dat laatste lijkt me sowieso het geval te zijn, maar in een biografisch-anekdotesche lectuur bevinden ook de bloemen zich achter glas. Van Ostaijen schrijft aan Emmeke: "Tegenover mij een huis. Met groene vensters. Achter de ruiten twee geraniën". [in Borgers 1971:462] Ruimtelijk gezien krijg je dus: de dichter – venster van het gebouw waar de auteur zich bevindt – 'buiten'/de straat – venster van het huis – bloemen. Rein Bloem relateert deze debatten als volgt: "[W]ezenlijker dan het waar en wanneer van die bloemen is natuurlijk het thans van de nieuwe schepping in verbinding met de witte weg van de winter en het papier: in het gedicht komen de geraniums voor het eerst tot leven." [Bloem 1980]
56. Zie voor anders geversificeerde versies van dit 'Gedicht' [II:222,271].
57. Dit thema is overigens al vroeger aanwezig in het werk van Van Ostaijen, maar daar brengt hij zichzelf expliciet in beeld; zie [Buelens 1996b:143-144] voor een vergelijking van een passage uit *Bezette Stad* (waarin 'Van Ostaijen' zelf figureert) met de sovjetklassieker *De man met de camera* van Dziga Vertov (1929).
58. Vergelijk met wat Van Ostaijen over het belang van de verbeelding zei toen hij het sensualisme als reductief omschreef (cf. supra).
59. Zie onder meer [Beekman 1970:41,93-98], [Offermans 1983:119], [Spinoy 1994:317,338-339], [Spinoy 1995a:123-124].
60. Opvallend is dat Van Ostaijen hier – quasi achteloos – overschakelt van een 'ik'- naar een 'wij'-perspectief: "Dit streven [...] is het gewichtigste kenmerk van wat ik moderne kunst zou willen noemen. [...] dat in het werk der modernen [...] wij dit doel [...] hebben nagestreefd". [IV:174] Het is niet geheel duidelijk of hij hierdoor de moderne kunst annexeert bij zijn eigen kunstopvatting of andersom.
61. Zie voor de verhouding Van Ostaijen-de massa [Spinoy 1996e en 1996f]. Ook hieruit blijkt dat Van Ostaijen een 'elitaire' poëtica had, zowel wat de productie als de con-

Noten | Hoofdstuk 2

somptie van kunstwerken betreft: "Het kunstwerk zoals Van Ostajen zich dat voorstelt verschijnt daarmee als de perfecte tegenpool van consumptiegoederen, die het voor-al van hun ruilwaarde moeten hebben. Als het kunstwerk ons aanspreekt, aldus Van Ostajen, dan enkel door zijn 'wezenlijke', 'geestelijke' ja zelfs 'mystieke' waarde." [Spinoy 1996f:496]

62. Zijn collega Tristan Tzara sprak zich even voordien nog veel 'romantischer' uit toen hij het in een 'Dadamanifest' had over "werk van scheppende kunstenaars voortgekomen uit een waarachtige behoefte van de schrijver". [Tzara 1982:173]

63. Cf. supra. Volgens hem wordt het expressionisme gekenmerkt door "het overvloedig gebruik van het beeld dat expressief wil zijn, en meestal onlogisch is." [Van de Voorde 1923a:119] Overigens had Van de Voorde in dezelfde passage ook beweerd dat de zogenaamd expressionistische poëzie niets te maken had met de (intussen erkende) expressionistische stroming in de beeldende kunst. Als een eerste aanzet tot wat later zijn bekende essay 'Proeve van parallellen tussen moderne beeldende kunst en moderne dichtkunst' zal worden, bewijst Van Ostajen hier met veel overgave het tegendeel.

64. Misschien dacht Van de Voorde wel dat dit laatste kwartel geen expressionisten maar dadaïsten waren; weer moet Paus Van Ostajen hem apodiktisch – en helaas ook zonder verdere argumenten – tegenspreken: "men noemt sommigen Dada; dada heeft nooit bestaan". [IV:176]

65. Spinoy relateert Van Ostajens voorkeur voor associatie overtuigend aan diens strijd tegen de logica, het verstand en de causaliteit en voor het bovenzinnelijke en niet-referentiële. [Spinoy 1994:371-374]

66. In *Bezette Stad* staat echter: "wat ben je een prachtig traanautomaat". [II:131, cursivering gb]

67. Vergelijk: "[The poet] must be quite aware of the obvious fact that art never improves, but that the material of art is never quite the same." [Eliot 1953:25]

68. Van de Voorde gebruikt de term "gezond verstand" ook letterlijk; het is voor hem een zeer schaars en te beschermen goed. [Van de Voorde 1923a:112]

69. Zie ook wat Hadermann stelt naar aanleiding van 'Et voilà': "In zijn toon klinkt de zelfzekerheid van iemand die eindelijk heeft gevonden wat hij zocht, iemand die lang genoeg gezweven heeft en thans het ogenblik aangebroken acht om zijn waarheid te verkondigen." [Hadermann 1970:250] Die tekst werd echter toen niet gepubliceerd en deze 'Modernistische dichters' is dan ook de eerste uitvoerige poëtische positiebepaling van Van Ostajen sinds 'Kanttekeningen bij diverse onderwerpen' in 1918. De circulaire voor *Sienjaal* (1920-1921) was niet alleen erg kort wat de poëzie betreft, de verspreiding ervan was ook niet massaal. De 'Open brief aan Jos. Léonard' bevatte wel al een aantal van de hier uitgewerkte ideeën in embryonale vorm. 70. Zij hadden elkaar al tijdens de Eerste Wereldoorlog ontmoet. [Jespers 1997:5]

§ 2.4

1. "De beeldspraak en het vocabulaire van de oorlog drong in de jaren twintig door tot alle vormen van cultuur. De wereld feestte nog steeds met de dood." [Eksteins 1990:291]

2. Misschien wel uitgelokt door de hier geciteerde verzen van Achilles Mussche uit zijn 'De twee vaderlanden van mijn hart' (titelgedicht uit de bundel die in 1928 de Staatsprijs voor Vlaamse poëzie zou ontvangen; waarmee de officiële consacrerings van een bepaald soort modernisme een feit was): "Ik ben als een viool, waar de vingertoppen van God / al de deiningen van zijn mysteriën op lokken / tot vloeiden van muziek; / ik ben als een bloesemend bos in de lente herboren, / waar God met zijn winden in ritselt en speelt". [Mussche 1971:9]

3. De genoemde "malle dries" wordt in [Brouwers 1995:25] geïdentificeerd als Karel van den Oever. Een argument geeft de auteur hiervoor niet – hij beweert overigens ten onrechte dat dit citaat uit *De exploten van Tabarijn*, een ander Vriamont-verhaal, komt – en zelf heb ik ook geen letterlijke 'sleutelpassage' uit Van den Oevers werk gevonden waarnaar dit zou kunnen verwijzen, al ademen wel zowat alle hoofdstukken van *Het inwendige leven van Paul* (1923) deze sfeer uit, vooral 'Paul's licht en duisternis', 'Paul langs de Scheldedijk' en 'Paul op St. Sacramentsavond'. Dat Van den Oever sowieso een plausibele kandidaat is en zeker een mikpunt van de algehele teneur van de *Sebbede*-satire moge overigens ook blijken uit deze beginverzen van het lange gedicht 'God, zonde en duivel' (uit: *Het open luik*, 1922, de bundel waarin Van den Oever zich tot de moderne lyriek zou bekennen):

De vuur-haren van de zon
hangen laag op den rand der aarde;
en dezes schaduw zwart aan den wand
der onomvatte ruimte.
Zie, God nadert nu uit den afgrond:
de aarde is een rode bal
en diens schim blauw op zijn voeten.

Ik verwacht mijn God: Hij is goed.
Reeds zijn schouders tussen de sterren
en de maan een spiegel.
De aard-bal dreunt: Hij loopt licht
over den vloer
en er is wind langs de sterren
als float eentonige telefoondraad.

God, mijn God!
De zwarte paarden
gesteigerd in het oosten
en de vuur-haren verkoold op de kim.

God, mijn God! Gij zijt dáár:
de sterren laag onder uw ogen
en uw voeten in den witten brand der zee,
uw armen van zon tot maan.
[Van den Oever 1985a:490]

De bestendige aanwezigheid van God, het kosmische en de in pathetiek gedrenkte Eindtijdmetaforiek ("de vuur-haren verkoold op de kim") maken dit een archetypisch voorbeeld van het over de top-expressionisme waarmee Vriamont spot. De passage in *Sebbede* over het succes van de "Hindoese poëzie" [Vriamont 1994:16] is waarschijnlijk een verwijzing naar de Tagore-adoratie van Wies Moens. Een andere opmerking zou zowaar profetisch blijken en

legt de totalitaire (op het zuivere, niet-decadente en -ont-aarde gefixeerde) achterzijde van het expressionisme bloot: "Een der hoofdkenmerken dier periode was haar reactieve afkeer van al het plattegrondse en walgelijk-onreine. Alzo waren sommige diersoorten tenemaal uitgeroeid en trof men er nog bij uitzondering in de musea een prototype van aan." [idem:19]

4. Zie: "Sebedee was geschreven voor 't Fontejntje". [Herreman 1961:352] Vergelijk: "Ook het verhaal 'Sebedee' was oorspronkelijk bestemd voor publikatie in 't Fontejntje." [T'Sjoen 1995b:8] T'Sjoen verwijst overigens ook naar het slot van 'Sabat', "dat eindigt op het aan Van Ostajien referende 'PAUK' (Bezette Stad, 1921)". [ibidem]

5. Het gedicht 'Down' dat een al even schaamte- en talent-loze Van Ostajien-rip oft lijkt als het beruchte, in een volgend nummer van *Het Overzicht* een maand later aan Van Ostajien zelf toegeschreven 'Voetbalmatch' (zie voor die kwestie [Borgers 1971:453-456,466]):

DOWN

Tringeltangeltover

gitana

geile

gil

Folly

Harlekijnmantel omsingelt paradijsgewaden

In dit boos bordeel

plooiën wij de staf der zoekers tot rotting voor de
chapliniade.

Dolle deernen woelen door God de Vaders baard

[...]

[Brunclair 1921e:65]

6. Raymond Herreman vergist zich wanneer hij stelt dat 'Nihil' al verscheen tijdens de oorlog, in het eerste nummer van *Regenboog* (1918), "[l]ang voor wij het bestaan vermoeden van de vroolijke Franche knapen die men fantaisisten heet." [Herreman 1928:23] In dat *Regenboog*-nummer verscheen enkel 'Drie Liedjes aan den Wandelaar' van Minne. Van Berlaer-Hellemans vermoedt dat "[d]e fantaisistische poëzie [...] Herreman, Roelants en Leroux zoniet vóór dan toch hoogstwaarschijnlijk al tijdens de oorlog bekend [zal] zijn geweest." [Van Berlaer-Hellemans 1975:158] De aan de Fransen toegeschreven stilistische procédés kunnen echter ook onafhankelijk in de hoofden van de *Fonteiniers* zijn opgekomen; het is dus mogelijk dat de kennismaking met de Franse geestesgenoten pas na de oorlog plaatsvond. Critica en auteur zijn het overigens wel eens over de, volgens hen, ongenueanceerde gelijkstelling Minne=fantaisist: "Men zou zich vergissen indien men Minne, tenzij dan wat de taal betreft, bij de groep der Franche fantaisisten inlijfde. Zijn ironie is venijniger, zijn gekheid soms brutaler, zijn lyriek (want ja, deze spotter voor wien niets heilig is gebleven, zooals een Vlaamsch criticus hem verweert, beklimt wel eens den top van den Olympus) mystieker dan bij genoemde Franschen." [Herreman 1928:23] Deze conclusie komt grotendeels overeen met [Van Berlaer-Hellemans 1975:160-162].

7. Waarin Maurice Roelants enige 'Aantekeningen' publi-

ceerde over *Het aangezicht der Aarde* van geestesgenoot Jan van Nijlen.

8. De tekst van Muls bevestigt dit slechts met mate. Over Burssens wordt beweerd dat hij "tot de schrijvers behoort die een nieuwe visie in de vlaamse letterkunde hebben gebracht". [Muls 1926:18] Van Ostajien wordt omschreven als "de heraut [...] van een nieuwe dichtkunst in Vlaanderen" [ibidem] en *Bezette Stad* is volgens jurylid Muls "het enig volledig dichtwerk over den oorlog, monumentaal in zijne gebondenheid. Geen ander dichter heeft krachtiger algemeener beeld gegeven van den oorlog zooals die gezien, gevoeld, ondervonden werd in een bezette stad, in Antwerpen." [idem:19] Ondanks deze lof maakten deze jongeren helemaal geen kans bij de eigenlijke beraadslaging. Enkel de gevestigde waarden Timmermans, Streuvels, Van de Woestijne, Sabbe, Claes, Verschaeye, Van den Oever, De Clercq, Persyn, Hammenecker, Monteyne, Baekelmans en de nu wat vergeten romancier Vermeulen kwamen in aanmerking. Zij werden "ex equo [sic] op eersten rang geplaatst" [idem:47] en na vele stemronden werd Timmermans' *In de Zeer Schone Uren van Symforosa* bekroond, "het zuiverste boekje wellicht dat de vlaamse literatuur sedert 1830 heeft voortgebracht." [idem:46] Het viel dus nog wel mee met het officiële succes van de door Muls gelegitimeerde Antwerpse expressionisten.

9. Bijvoorbeeld: "Zooals zij onbevange tegenover alle letterkundigen staan, loven of veroordeelen wij ook geen kunstwerk naar een of ander manifest waarop de schrijver zich beroept." [Herreman 1924a:38] En: "Hier was onze bedoeling slechts te wijzen op onze nood aan ernstige critiek, aan critiek waarin de rede haar deel zou hebben." [idem:54] Of: "En waarom onze verzuchting niet formulieren naar rede, temperament en goeden smaak?" [Roelants 1924:64] Of nog explicieter: "dan toch zou de critiek, indien zij haar lof mat naar de verdienste, het vermogen een atmosfeer van meer genegenheid omheen de kunstenaars te scheppen. Dan zou het niet gebeuren dat verzenbundel op verzenbundel van Van de Woestijne verschijnt zonder het vlak van onze gelijkmoedigheid te rimpelen; dan zou het niet gebeuren, dat Van de Voorde schier door geen sympathieën gesteund wordt; dan zou Richard Minne niet een dichter zijn wiens naam verloren gaat te midden van hooggeroemde middelmatigen en nulliteiten." [Herreman 1925a:291] Ruim vijftig jaar later werd dezelfde godgegeven objectiviteit nog kritiekloos – en dus eens te meer naïef – bevestigd door André Demeds in zijn studie over 't Fontejntje: volgens hem verkondigt Herreman "waarheden die iedere onbevooroordeelde literatuurkenner zal beamen". [Demeds 1977:20]

10. Zoals in 2.2.2.1 vermeld, had Herreman overigens al eind 1919 aan Wies Moens – toenmalig collega bij de krant *Ons Vaderland* van de Flamingantische Frontpartij – gemeld dat hij niet van *Het Sienjaal* hield. [Moens 1996:244]

11. Volgens Marco Daane spreekt uit dit gedicht van Minne waardering én kritiek: "De spottende kwalificatie 'nog niet gewend aan de nuance' is even positief-opbouwend ('nog niet') als kritisch [...] Met 'ruw als erts' en 'zonder decadente draaien' is nog iets geheel anders aan de hand: dat zijn in de Minniaanse terminologie zonder meer gelukwensen. Het gedicht bevatte dus een positieve waarschuwing om zijn hoogst persoonlijke dichtersstem niet te zeer te cultiveren." [Daane 1999:39] Hoe Daane die 'waarschuwing' leest in Minnes verzen is mij niet geheel duidelijk.

Noten | Hoofdstuk 2

12. Ofiets genuanceerder: "dada was dan, uiting van één of enige vertwijfelden, tenslotte een wanhoopskreet. Doch tevens konden dada en in mindere mate de talrijke ismen (waarvan de nieuwigheid meer de aandacht trok dan de verscheuring die er den psychologischen ondergrond en de aanleiding toe was), aan alle stamelaars gelegenheid bieden zich onder diezelfde vlag te scharen." [Herreman 1924c:155] Met andere woorden: een enkeling méénde het, de rest sprong op de kar en kon – gezien het brabbelkarakter van dit soort poëzie – hun gebrek aan talent aardig camoufleren.
13. Zo ook Herreman in een neo-Vermeylenmoment: "Zoals alleen dit nationalisme gezond is, dat zich niet van de overige wereld afzondert, maar zijn plaats naast andere volken bepaalt en rechtvaardigt, zoo kan de Vlaamsche literatuur slechts aan ruimte winnen, door, zich zelf blijvend, haar stem te toetsen aan de andere die mededingen in het koor der wereldliteratuur." [Herreman 1925a:292]
14. Berckelaers – bestrijder der kiekjesgeest – vertelt er uiteraard niet bij dat hij "volgens een passioneel af-aan-af scenario" een relatie heeft met Nahon in deze periode. [Defoort 1991:72]
15. In hetzelfde artikel doet Brunclair ook een zoveelste poging om de generaties '90 (Van Nu en Straks) van die van '20 te onderscheiden, maar echt verhelderend is die niet (cf. infra): "Binnen de esthetiek staat onze polariteit zo: 90: egocentrism, in zich zelf gekeerde bespiegeling. De aller-individueelste expressie van de allerindividueelste emotie. Symboliek als beeldkeus en prosodie als rytmes voertuig. 20: de verhouding Ik-omwereld. Het distilleertuig der fijne sensaties is kapot. Drijven op ebbe en vloed van het tijdgebeuren, open hart voor tormenten, met als scherpe poolster: God. Velerlei zijn de individuele (niet individualistische) uitingen van die tijdsbelevenis: opgang in het Godsmysterie. Ondergang in het Avenland. Opperste extaze. Nirwana." [Brunclair 1924:64-65] De ontleningen aan onder meer 'Modernistische dichters' van Van Ostaijen (onderscheid individueel-individualistisch) zijn hier weer legio.
16. Yves T'Sjoen heeft natuurlijk niet helemaal ongelijk wanneer hij beweert dat het eerder de omstandigheden waren die hen uit elkaar dreven dan wel poëtica's ("Dat de gemoederen soms hevige oplaaiden was meer te wijten aan een levendige literatuur dan aan een onoverbrugbare kloof in de literatuurbeschouwingen." [T'Sjoen 1995c:719]), maar hij lijkt me toch aan het zonet gegeven onderscheid voorbij te zien en dus het fundamentele poëtische verschil in de Vlaamse poëzie te onderschatten. Als extra argument verwijst hij naar het feit dat (Ruimte-expressionist) Gijsen en Fonteinier Roelants later samen in Forum zaten, maar dat bewijst alleen maar mijn punt, me dunkt. Gijsen evolueerde razendsnel naar de op inhoud gefixeerde neo-classicistische positie van Herreman en Roelants (en Du Perron, in dat opzicht) en gaf sowieso nooit blijk van enig inzicht in het fundament van de vormproblemen waar Van Ostaijen en Brunclair het over hadden.
17. Ik vermijd hier bewust de term humanitair expressionisme omdat die verkeerdelijk zou suggereren dat enkel deze dichters ethisch gedreven zouden zijn.
18. Het onderscheid 'romantisch expressionisme'-'organisch expressionisme' wordt voor het eerst systematisch uitgewerkt in de lezing "Proeve van parallellen" uit 1925; een jaar eerder noemde hij echter al wel de gedichten van Paul Verbruggen "lyries-organnies". [IV:212] (cf. infra)
19. Van Ostaijen verwijst hier naar het oude conflict tussen activisten en passivisten (cf. 2.2.1).
20. Vergelijk: "De kloof tussen avant-garde en traditie is minder diep dan doorgaans wordt aangenomen." [T'Sjoen 1995c:718] De auteur heeft het hier meer specifiek over het respect dat de/alle jongeren gehad zouden hebben voor het werk van de ouderen, maar vooral ook over het feit dat zowel de Fonteiniers als de expressionisten op hun manier eigenlijk hetzelfde wilden ("op de ruïnes van de Eerste Wereldoorlog een nieuwe toekomst [trachten] te bouwen" [ibidem]) en enkel van mening verschilden over de manier waarop dat moest gebeuren. Het gaat dus niet op om de in poësis traditionelen ook zonder meer als maatschappelijk conservatief te bestempelen (cf. infra).
21. Vergelijk: "De menselijke functie schijnt van eerstaf als twijfel aan de twijfel te zijn gedetermineerd." [IV:5] Deze topos werd vanzelfsprekend niet door Van Ostaijen uitgevonden.
22. In elk geval voor Minne zelf niet, zo blijkt uit een recent teruggevonden tekst van hem waarin hij naar aanleiding van een uitspraak over 'zuivere plastic' stelt: "Mij is dat begrip abstrakt en onbruikbaar als het begrip 'poësie pure' bij het maken van een gedicht." Geciteerd in [Daane 1999:28].
23. Maurice Roelants gaf in zijn inleiding tot Wolfjizers en schietgeweren een 'diep-menschelijke' lezing die consistent de beelden interpreteert, maar die in een sentimentaliteit vervalt die in het gedicht ontbreekt: "Er staat onder dat sober gedicht een grot met een geheim water, – dat lief en leed van al wie onder de mensen heeft geleefd, van de eenzame die geen herder, de meest eenzame onder de mensen, meer verwacht, maar die er op vertrouwt dat straks, in de nacht, als een overgave, een zich gewonnen geven, dus toch het smelten van een warm vuur, een licht uit de hemel met hem zal zijn." [Roelants 1956:171]
24. Voor een overzicht, zie [T'Sjoen 1995a:15-18,22-24] en [T'Sjoen 1995c:726-728].
25. En misschien ook wel andersom: de plechtstatige ironie van 'Alpejagerslied' of het alleen schijnbaar-absurde 'Zelfmoord des Zeemans' zullen de Minnelezer niet onvertrouwd in de oren klinken.
26. 'Ogen' is – gezien het belang van de subjectieve waarneming én schepping (cf. 2.3) allerminst verwonderlijk – een hoofdmotief in Van Ostaijens poëzie; zo bijvoorbeeld in "Duizend duizelkussen tuimelen" [II:183], 'Avond Winterstraten' [II:184], 'Het Liedje van twee Sinten' [II:185], 'Haar Ogen of de goed gebruikte Wensvorm' [II:198], 'Winter' [II:204], 'De Profundis' [II:212], 'Geologie' [II:217], 'Mythos' [II:218], 'Stilleven' [II:221], "Mijn ogen zijn omfloersde tamboerijnen" [II:224], "Nog sloeg niet om uw luide lijf" [II:225], 'Polderlandse Arkadia' [II:228], 'Polonaise' [II:232], 'Souvenir' [II:242] en 'Ogen' [II:243]. De verglijdingen die zich voltrekken in water of peilloze diepten, zijn onder meer te vinden in 'Malheur' [II:171], 'Valavond' [II:205], 'Geologie' [II:216-217], "Nog sloeg niet om uw luide lijf" [II:225], 'Onbewuste Avond' [II:231], 'Souvenir' [II:242] en 'Ogen' [II:243].
27. Dit gedicht komt voor in de nooit in de handel verschenen eerste druk van *In den zouten inval* uit 1926 en werd pas voor het eerst gepubliceerd in Wolfjizers en schietgeweren

(1942). [Van Berlaer-Hellemans 1975:6] In de verzamelde gedichten van Minne is het opgenomen als eerste van een reeks 'Voor de gelegenheid'. [Minne 1955:145]

28. In zekere zin is dit het sluitstuk van een zee- en bootmetaforiek die in de Franse decadente poëzie in de negentiende eeuw veel werd gebruikt om het lot van de mens (c.q. menselijke ziel) te beschrijven. Nadat de mens/dichter zichzelf met een zwalpend schip op zee vergeleek en zich steeds onveilig voelde, weigert nu zelfs een 'redeloos' dier het ruime sop te kiezen. Zie over deze beelden bij Franse decadenten [Claes 1998:214-215].

29. In een voetnoot geeft ze aan dat Raymond Herreman "Neen?" schreef op de kopij van de vroegste versie. [Van Berlaer-Hellemans 1975:135, noot 366]

30. Er bestaat een alternatief handschrift – met als ondertitel "of werp wel de parels voor de zwijnen" – waarin heel duidelijk leesbaar "okarina" staat (manuscript is afgebeeld in [Buelens&Wildemeersch 1996:153]). De reden voor de 'aanpassing' is waarschijnlijk van klankresonantie-aard (symmetrie o-a-i-o in plaats van parallelle o-a-i-a).

31. Door Spinoy op overtuigende manier als "porselein" gelezen. [Spinoy 1996d:86]

32. Spinoy leest deze strofe expliciet poëticaal en betoogt dat het hier "een uitspraak over de drijfveer van de lyricus en de beoogde werking van zijn lyriek" betreft. [Spinoy 1996d:92] Wanneer hij dat alles in verband brengt met het sublieme en onzegbare [idem:93] komen onze interpretaties dicht bij elkaar.

33. Gelijkaardige vaststellingen werden ook door andere auteurs gedaan. Jos de Haes noemde Minne "Gezelle's beste en consequentste leerling". Hij achtte hem zelfs hoger dan Van Ostajien omdat die te veel vanuit de theorie vertrok en pas op het einde van zijn leven bereikte wat Minne van meet af aan toonde: "het zich bescheiden voor-doende, maar zinrijke woord, het ritme van een trage, alles samenvattende en toch genuanceerde mededeling". [De Haes 1956:9] Roland Jooris citeert deze uitspraak en stelt verder dat "Minne elementen van Gezelle en Van de Woestijne met Apollinaire-achtige en zelfs dadaïstische procédés" verbindt en dat "Minne in al zijn weerbarstige en weemoedig-speelse eigenzinnigheid dichter bij Van Ostajien en Gaston Burssens dan bij zijn vrienden van het Fonteinje" stond. [Jooris 1992:10,12] Ook Mark Danguin vergeleek Minne met Burssens en vermeldde onder meer "speelsheid", "sociale opstandigheid", "spottende schamperheid", "galgenhumor" en "skeptisisme" als punten van verwantschap. [Danguin 1957:11-17]

34. Meer over Minne en Gezelle – onder meer over de pastichegedichten 'Gezelliana I & II' – in [Van Berlaer-Hellemans 1975:152-156].

35. Overigens spreekt Van Nijlen nergens van futuristen, enkel van "Dadaïsten" [Van Nijlen 1924:10] en "modernisme" [idem:13].

36. Ironisch genoeg zou Van Ostajien zelf deze verzen afgekeurd hebben. Dat beweert althans Du Perron in een brief aan Burssens van 6 maart 1929: "Ik voel niets voor: 'Lichtstad-jichtstad-schichtstad – ik herinner me dat P.v.O. dat ook veroordeelde.'" [Du Perron 1977:334] Het geeft aan dat juist woordkunst erg nauw luisterde en dat het voor Van Ostajien (enkele jaren na Berlijn waar hij zich zelf wel eens in die richting had laten gaan) intussen al gauw *des Guten* zuivel werd.

37. Zie ook: "Gaston Burssens gaat discreter te werk met de woorden, die hij meer aan de oppervlakte van het bewustzijn laat spelen". [Hadermann 1988:327]

§ 2.5

1. Voor een overzicht van wat Van de Woestijne over Van Ostajien schreef, zie [Musschoot 1994a:144].

2. In *Het Overzicht* was in januari 1924 zijn eerste literatuurrecensie – een korte bespreking van *Le zèbre handicapé* van Paul Neuhuys – verschenen. Voor een overzicht, zie [IV:548].

3. Voor een uitgebreide beschrijving, cf. 2.3.

4. Ook Victor Brunclair was niet mals: "Impressionisties kortschrift. Daarbij narratief in uitbeelding en zintuigelijk inplaats [sic] vizioenair. Dichtkunst was altoos een voertuig om de indrukken van den schepper naar buiten te keren. Als daaraan evenwel een ordeningsfaktor ontbreekt (die daarom niet met de Rede en haar schakeling oorzaak en gevolg moet saamvallen) dan onttaardt dichtkunst in een stijlloze megelmoes, een soldenhuis van beelden." [Brunclair 1925:60] De criticus volgt hier nogmaals het door Van Ostajien voorgeschreven pad.

5. Zie: "men noemt sommigen Dada; dada heeft nooit bestaan". [IV:176]

6. "Onze eerste gedichten stonden in het teken van een Oidipous-reaktie tegen het bij ons optreden geldende individualistische schoonheidsideaal, dat gerealiseerd werd in de sensuele verzen van Karel van de Woestijne bij middel van een techniek die ons [...] te 'schöngeistig' voorkwam. Nog steeds haat ik het woord 'dis' en hou ik van het woord 'tafel!'" [IV:336]

7. In dezelfde lijn ligt zijn kritiek in de groteske 'Over het beroep van dichter' en de parafraze daarvan in de 'Gebruiksaanwijzing der Lyriek': "In mijn schets over hun leven, heb ik over de atupaalse dichters vrij volledig bericht gegeven: hoe namelijk, in het gezegende land Atupal, gedichten helemaal niet gelezen worden, maar hoe integendeel, de biografie, ook van de levende dichters, met een, ik zou haast zeggen, angstwekkende belangstelling wordt genoten; verder hoe deze belangstelling is georiënteerd in de zin van een buitengewoon interesse voor het beproefd-zijn van de dichters en hoe dit beproefd-zijn met de lyriek kortweg wordt geïdentificeerd, waaruit volgt dat de atupaalse dichters, om het atupaalse publiek wel te behagen, verplicht zijn hun leven in die zin, ten minste schijnbaar, te organiseren; daaruit volgt dat de welstellende dichters zich genoodzaakt zien afschuwelijke mansardekamers te huren en tevens, voor één namiddag, een vrouw met een talrijk kroost, dat eventueel uit talrijke kroosten kan zijn samengesteld, te bestellen, opdat de kino-operateur, die van staatswege gelast wordt het leven der atupaalse dichters te filmen, natuurgetrouw deze zolderkamer-misère zou opnemen. Ik hoef deze beschrijving de bemerking niet toe te voegen dat de hoedanigheid van de gedichten zelve in Atupal niet de geringste waarde heeft." [IV:370]

8. In 1921 schreef hij al wel in 'Et voilà': "Omdat het kunstwerk door zich-zelf een organisme moet zijn en voor zichzelf is." [IV:129]

9. Aan Brunclair schreef hij op 31 augustus 1920 dat hij niets moest hebben van het gros der Duitse expressionisten. Het alternatief moest duidelijk in Frankrijk gezocht:

Noten | Hoofdstuk 2

“Wie dan? Gemakkelijk te raden: Cendrars, Soupault, Aragon, Cocteau, Apollinaire. In Duitsland? ietwat Stramm”. [Borgers 1971:367]

10. Borgers citeert in een voetnoot een latere uitspraak in een brief aan Du Perron: “Ik ben nog nooit te Parijs geweest, vanwege manco aan money.” [Borgers 1971:714, noot 29; idem:846]

11. “Wat ik daar zeg heeft natuurlijk niets meer te betekenen dan dit: dat ik vroeger zeer veel over richtingen heb gesproken en geschreven en dat ik nu deze boel feitelijk zat ben. Het doet me steeds een waar genoeg te mogen constateren dat ik ongelijk heb gehad. Gelijk en ongelijk zijn geen volstrekte waarden. Op souplesse komt het ten slotte aan. En iemand die gelijk heeft is zeer zeker een gelukkig man, maar dan wel op de wijze van een lamme. [...] wat ik zoëven zei betekent geen evolutie naar een minder sektair inzicht. Sektair zal ik steeds blijven omdat ik een zekere liefde heb mij als boeman te verkleeden en de mensen van het zogenaamde objectieve oordeel te verschrikken. Want natuurlijk, wanneer ik zeg dat ik niet meer zoveel waarde leg op het situeren der richtingen, dan spruit deze mening alleen voort uit mijn overtuiging dat mijn richting inderdaad de goede is.” [IV:296]

12. Peeters zelf had trouwens enige reserve bij het volgens hem al te doctrinaire neo-plasticisme van Mondriaan en De Stijl [Pil 1992:59-60], maar gaf anderzijds in het ‘Driehoek-manifest voor schilderkunst’ duidelijk aan dat “[e]en schilderij die [sic] met andere middelen dan geometrale kleurvlakken den toeschouwer boeit, is vicieus, omdat zij de zinnen niet harmonisch spant en ontsnapt met zuiver schilderkunstige middelen.” [Peeters 1925]

13. Zie hiervoor 2.3 waarin de abstractiegraad van Van Ostaïens poëzie wordt besproken.

14. Op 2 augustus 1925 schrijft Van Ostaïen hem: “Ik verwonder mij zeer daarover dat gij op zulke korte tijd zoveel rijper zijt geworden. Proficiat, vent!” [Borgers 1971:602] Een minder familiere variant van deze opmerking staat in ‘Quelques notes sur la situation artistique en Flandre’. [IV:310]

15. Ter nuancering dient hier wel vermeld dat Van Ostaïen expliciet zijn waardering uitte voor een geometrische hout-snede van Wobbe Alkema [Borgers 1971:644-645] en dat hij eveneens aangaf dat voor een schilder uiteindelijk enkel “la matière” [IV:306] enig houvast kon bieden en dus niet de – per definitie onvatbare – realiteit.

16. Vergelijk: “Surrealism for Apollinaire thus meant, as for the Expressionists, truth to nature at a deeper and more expressive level than that of the mere reproduction of surfaces.” [Esslin 1976:550]

17. Zo schrijft hij aan zijn vriend en dealer Peter Baeyens: “En dan het typiese van de groot-stad over het algemeen werd mij duidelijker; de mechaniese polsslag, de betrekkingen van natuur tot mechanisme, gemechaniseerde natuur, waarom vertoont de volle maan die recht boven het huis hangt, niet een na een al de letters van Liebig of Morgan trust? [...] zij heeft kokain genomen. (ik ben het, maar de stad = ik) Dus de stad heeft kokain genomen. ‘Erkenntnismässig juist. Gister deed ik een wandeling en kwam, na het in-nemen van de merkandijds, tot ‘alle’ deze konkluderingen. Ik heb niet verwaarloosd van tijd tot tijd in een koffijhuis te gaan en alles te noteren (om het niet te vergeten verstade wel).” [Borgers 1971:391] De opmerking over de maan vertoont overigens opvallende

gelijkenissen met het begin van het gedicht ‘Cadran’ uit *Les ardoises du toit* van Pierre Reverdy uit 1918: “Sur la lune / s’inscrit / Un mot / La lettre la plus grande en haut”. [Reverdy 1996:172]

18. “Breton made slight revisions of the text over the next several months: mainly corrections of word repetitions, but also some substantial additions, deletions, and amendments, as well as the occasional suppression of an autobiographical reference he judged overly transparent. He also arranged the chapters into their final order and gave the overall work its title – turned it, in other words, from a raw pile of notebooks into a finished manuscript.” [Polizzotti 1995:110]

19. Uyttersprot heeft ‘Geologie’ op zeer overtuigende manier als metagedicht gelezen. Het gedicht verloopt dus niet alleen volgens de geschetste techniek, het gaat ook precies over het zoeken en hernemen: “Gelijk de aardkundige, de geoloog van de oppervlakte der aarde naar haar diepe en diepste lagen graaft [...]; gelijk die zeeman – en hoe dikwijls staat de zeeman niet voor de dichter bij v.O.? – zoals die met het lood de diepte van de oceaan wil peilen op zoek naar de bodem [...] – zo wil de poët hier boren in zijn materie, in het ‘transcendente van het woord’.” [Uyttersprot 1972:40]

20. Dat Van Ostaïen nog altijd in deze termen over de dichter spreekt, blijkt uit deze uitspraak over Maurice Gilliams: “nooit heeft mij bij het lezen [...] het gevoel losgelaten dat ik tegenover een noodzakelijkheid stond: deze moest dichtten.” [IV:291]

21. Van Ostaïen heeft het over “gene kracht die de subjektiefste stroom stollen doet tot objectiefste gestalte en zo doende deze poëzie opposeert aan de dichtkunst van de subjektiefste uitdrukking ener subjektieve ontroering, een opvatting waarvan Mallarmé de zuiverste representant bleef.” [IV:351]

22. Paul Hadermann wees al eerder op verwantschap tussen Van Ostaïen en Reverdy wat de kubistische vormgeving van hun gedichten en de nadruk op verrassing en omhulling van het wonderbaarlijke in het gewone betreft. [Hadermann 1970:254, 262-263] Van Ostaïen zelf heeft zich nooit over Reverdy uitgelaten; zijn bibliotheek bevatte wel een “grotendeels onopengesneden” [Borgers 1971:1103] exemplaar van Reverdy’s ‘roman populaire’ *La peau de l’homme* (1926). Opvallend is dat de auteur al in 1919 kritieken uitgaaf onder de later ook door Van Ostaïen gebruikte titel *Self defence*.

23. Hoewel het vanzelfsprekend een boutade was, kan de uitspraak “een gedicht mag nooit langer zijn dan twaalf regels” [IV:379] bezwaarlijk als een vrijgeleide voor narratief *freewheelen* beschouwd worden.

24. En in de door Germaanse oermythen gestuwde ‘rechter’-zijde van de Vlaamse Bewegingsdichters (Ferdinand Verconcke, bijvoorbeeld) vonden deze Wagneriaanse epen ook navolgers (cf. 3.5).

25. Vergelijk: “Reverdy [...] is constantly concerned with the relation of perception to reality, and with the ‘barrier’ that seems to interpose itself between the poet and the real. A certain Platonism attaches to his sense of a ‘static’ art which can penetrate beyond appearance and express something ‘eternal’, but this aesthetic is also coloured by a kind of humility, which makes most of Reverdy’s poems explorations of the ‘barrier’ itself rather than of some revelatory vision.” [Nicholls 1995:248-249]

26. Vergelijk met wat John Ashbery over Reverdy schreef in 1962: "Reverdy parvient à restituer aux choses leur vrai nom, à abolir l'éternel poids mort de symbolisme et d'allégorie. [...] Ce qui nous enchante chez Reverdy, c'est la pureté de sa poésie, faite de changements, fluctuations, archétypes d'événements, situations idéales, mouvements de formes transparentes, aussi naturels et variés que les vagues de la mer." [Ashbery 1962:111-112]

27. Titel die door Rein Bloem vertaald werd als 'Lokroep' [Reverdy 1995:83] – gezien de vele Loreleyen bij Van Ostaijen natuurlijk ook een parallel. Voor een interpretatie van die lokroepen bij Van Ostaijen, zie [Buelens&Spinoy 1996a:7-15].

28. Vergelijk met wat Nicholls bewees over het surrealistische schrijven: "The result, we may assume, is rather like Reverdy's 'subliminal syntax', generated by the mind's refusal or inability to naturalise its contents by adducing connections and context; Surrealism, declares Breton, 'has suppressed the word "like".'" [Nicholls 1995:283]

29. In tegenstelling tot de vrije verzen van een dichter als Van Hecke (cf. supra), verloopt het afbreken van de dichtregel bij Cocteau allesbehalve arbitrair: "De spanning tussen de twee gedeelten, gescheiden door het wit, is maatstaf voor het scheiden. Deze spanning is assonans of dissonans". [IV:242] Hij citeert de openingsstrofen van 'Premières larmes':

Un dahlia après la pluie	c'est lourd penché
	le téléphone raccroché
[ibidem]	

30. Zo in een brief aan Marlier uit 1920: "j'ai beaucoup appris de Cocteau". [Borgers 1971:400] En in *Self-défense*: "De hedendaagse dichter met wie ik de meeste overeenstemming heb en die u dus [...] als mijn model zou kunnen voorstellen, is: Cocteau." [IV:333]

31. In *Le coq et l'Arlequin (Notes autour de la musique)* – een boekje dat Van Ostaijen in Berlijn toegestuurd kreeg door Peter Baeyens [Borgers 1971:349] – schreef Cocteau: "Satie enseigne la plus grande audace à notre époque: être simple." [Cocteau 1995:436]

32. Kenmerken die je ook terugvindt bij Van Ostaijen én in deze 'bewijs-exemplaren' uit de bundel *Poésies 1917-1920* (bundel van Cocteau waaruit Van Ostaijen zelf een paar keer citeert, [IV:241-242,269]) zijn: "Soleil, Buffalo Bill, Barnum / tu grises mieux que l'opium // [...] // Tu es un nègre bleu qui boxe / les équateurs, les équinoxes." [uit: 'Batterie', Cocteau 1945:72] Of: "Le cygne dit à l'âne: / Si vous avez une âme, / Mourez mélodieux. // L'aveugle devint sourd / Et il y voyait mieux." [idem:74-75] In 'Proeve van parallellen' citeert hij een ander Cocteau-gedicht ('Locutions', hij noemt echter titel noch auteur) waarin dezelfde kenmerken voorkomen en de constructie en opeenvolging der verzen de vanzelfsprekendheid heeft van de gesampelde volkse zegswijzen waarnaar hij eerder verwees (cf. supra): "Fraîche comme une rose / Sage comme une image // Votre coeur / en forme de coeur: // c'est bien rare. // Franc comme l'or. / Rosa la rose / Toutes les roses perdent leurs joues / sur le tapis; combien de masques? // Je suis pâle comme la mort." [IV:269]

33. Hij illustreerde dit aan de hand van een gedicht [ik geef de corresponderende verzen, gb]: "Mélopée" dont voici les données: 1^o allure générale déterminée par l'intention d'écrire une mélopée; 2^o la première phrase ["Onder de maan schuift de lange rivier" [II:213]] – la phrase prémisses – devra, cette fois-ci, être la plus positive de toutes; 3^o les phrases suivantes s'en iront de plus en plus dans le vague et j'essaierai d'y atteindre en tirant la phrase prémisses en longueur par l'addition d'un nouveau sujet ou d'un complément indirect ["Over de lange rivier schuift moede de maan / Onder de maan op de lange rivier schuift de kano naar zee"]; 4^o il sera probablement nécessaire de synchroniser quelque part pour donner plus de distance, plus de lointain à ce qui suivra ["Langs het hoogriet / langs de laagwei"]. – Voilà donc, rapidement montré dans les détails du point de départ, un exemple de ce que j'appelle à thème. Nous ne sommes pas loin de l'axiome de Verlaine: 'De la musique avant toute chose.'" [IV:289]

34. En dat bleek nog te lukken ook. In 1934 betoogde Marinix Gijsen hierover in *Forum*: "Op zekere dag ontdekte Paul van Ostaijen in Gezelle de wondere muziek waarnaar hij steeds had getracht [...]. Door een wondere reactie kwam Paul van Ostaijen plots in een geur van heiligheid bij tal van luitjes die hem tot dan toe als een volslagen quidam hadden aanzien, en de verloren zoon werd luidrechtig ingehaald omdat hij de meester had geprezen in zijn sonore amusements. Men vergaf hem de *Bezette Stad*, *Music-Hall* en zoveel andere 'onfatsoenlijkheden' omwille van dat woord." [Gijsen 1977a:876] Gijsen vertelt er niet bij welke "luitjes" hij bedoelt. In hoofdstuk 3 wordt verder ingegaan op de manier waarop Van Ostaijens faam zich verspreidde in de jaren dertig.

35. Zo begint de zo door Van Ostaijen gelaakte 'karakter-schets' van Alice Nahon door C. Tazelaar als volgt: "In Vlaanderen, het land van Guido Gezelle, leeft nog altijd de geest van Gezelle. [...] Nóg is er in de Vlaamse kunst die groote, warme liefde voor het schone land en z'n zoete tale, nog is er de herinnering aan Vlaanderens glorieus verleden en het vertrouwen op een blijde toekomst – en dat is de openbaring van den Gezellegeest, die het Vlaamse volk weer aan zichzelf heeft ontdekt! Er zijn ook in onze tijd nog Vlaamse dichters, die het instrument van den meester weten te hanteeren, omdat ze van hemzelf het tokkelen van de snaren hebben geleerd. Zoo iemand is b.v. Caesar Gezelle, zoo waren Pol de Mont, Hugo Verriest, René de Clercq en de fijne dichteres Virginie Loveling, wier werk zich tot in onze dagen heeft voortgezet – zoo is er, als een lenteverblijden van nieuwe hoop, de jonge, gratievolle Alice Nahon." [in Nahon 1932:5]

36. Vermeylen geeft expliciet aan dat de formele invloed van Gezelle later kwam: "hij had onmiddellijk een ethische invloed van algemener betekenis: niet zozeer door zijn taalplastiek werkte hij eerst op onze letteren in, doch veel meer door zijn schone menselijkheid." [Vermeylen 1963:28]

37. Zie voor dit onderscheid ook [Spinoy 1996a:28-33].

38. Al is het natuurlijk allerminst uit te sluiten dat de "schok der herkenning" die hem bij het werk van Bruegel overviel, voor een belangrijk deel terug te brengen is tot 'projectie' van zijn kant. Dat blijkt onder meer uit belangrijke accentverschillen tussen de interpretatie van Karl Tolnai en de weergave daarvan in Van Ostaijens recensie. Hadermann wees er bijvoorbeeld op dat waar Tolnai in

Noten | Hoofdstuk 2

Bruegel nog de afbeelding ziet van “een zinvolle realiteit”, Van Ostaijen die “integratie en verzoening van mens en natuur” minimaliseert en dat hij ook het door Tolnai gesignaleerde optimisme in Bruegels voorstellingen negeert. [Hadermann 1995:188-190/97:360-362] Hadermann laat overigens in het midden of Van Ostaijen “zijn eigen levenshouding [...] herkent of projecteert” in/op Bruegel. [idem:191/idem:363]

39. Terwijl hij dat nihilisme juist wilde bestrijden. Zie [Buelens 1996b:141-143] en 2.2.2.2.

40. Van Ostaijen reageerde op dit verwijt van *Spiderei* op het eind van zijn artikel ‘Wies Moens en ik’: “Voor wat de sérieux van deze aanklacht betreft, antwoord ik: ‘U hebt volkomen gelijk, mijnheren, ik amuseer mij maar en jullie, kosmische dichters, verandert het wezen van de wereld. Ik sta ’s morgens op met het probleem: ‘Wat kan ik nou wel doen wat nog niet gedaan is.’ Ik maak mij interessant door onbescheidenheid wat in elk geval eerliker is dan zich interessant te maken door bescheidenheid.’ Voor wat de inhoud van dit beklagen betreft, zeg ik dit: ‘Bezette stad was een vergif, als tegengif gebruikt. Het nihilisme van *Bezette stad* kureerde mij van een oneerlijkheid, die ik eerlijkheid waande, en van buiten-lyriese hoge-borst-zetterij. Daarna werd ik een doodgewoon dichter, dit is iemand die gedichtjes maakt voor zijn plezier, zoals een duivemelker duiven houdt. Ik maak geen aanspraak op de medaille van burgerdeugd.’” [IV:330] Deze uitspraak is natuurlijk een boutade; Van Ostaijen strikt-dogmatische periode mocht dan misschien wel voorbij zijn, louter voor zijn plezier en geheel vrijblijvend was zijn poëziepraktijk allerminst. Ondanks alle grappen en grollen bleef poëzie (en dus niet zoals bij de anderen: ethiek, ego...) in alle opzichten centraal staan in zijn leven.

41. Vooral de *Celbrieven* (1920) waren een groot succes: in 1940 kenden ze een zesde druk; de oorspronkelijk in de sloopstream daarvan verschenen debuutbundel *De Boodschap* werd in 1941 voor de vijfde keer gedrukt. De verkoop van de volgende bundels *De Tocht* (1920, 1921²), *Opgangen* (1922), *Landing* (1923, 1925²) nam echter gestaag af. Gegevens uit [Verstraete 1973:63].

42. Waarvan de slotstrofen luiden: “Gij weet dat er geen gelaat is / waar gij binnen kunt / als in uw huis // En gij stoot overal der dingen oppervlak / een spiegel van uw eenzaamheid / een teller van uw korte reis” [II:237] Borgers hierover: “Wat beseft wordt, is het isolement, het buitengesloten zijn van het subject door de ontoegankelijkheid van de buitenwereld.” [Borgers 1971:1068] En Spinoy: “Enerzijds ervaart de spreker in *Het Dorp* het bestaan als gekenmerkt door begrenzingen en beperkingen: de mens zit opgesloten in de ruimte en in de tijd, zijn kennis kan nooit meer dan ‘oppervlakkig’ worden en ook een werkelijke communicatie met andere mensen blijft buiten bereik. Deze frustrerende ervaring wekt het verlangen naar het overstijgen van die beperkingen – het verlangen naar verlossing, bevrijding, ‘ont-binding’. Anderzijds is de spreker zich ervan bewust dat, zoals het woord ‘ontbinding’ al suggereert, de vervulling van dat verlangen enkel mogelijk is door niet langer ‘mens’ te zijn – door te ‘ontworden’, door de dood. [...] De mens verlangt naar het volstrekke, maar het volstrekke is radicaal onverenigbaar met zijn mens-zijn.” [Spinoy 1994:610]

43. Borgers gaat voor zijn doen uitzonderlijk grondig op

‘De oude Man’ in en polemiseert ook met Westerlinck die dit gedicht aan een biografische reductie zou onderworpen hebben. [Borgers 1971:1076-178,1081-1083] & [Westerlinck 1965:212-214] Mij lijkt het dat Borgers zich hier een net iets te recht-in-de-leerse *new critic* wou tonen; Westerlinck beschikte noch over de correspondentie van Van Ostaijen, noch verwijst hij in zijn interpretatie rechtstreeks naar Van Ostaijens nakende dood. Hij ‘leest’ de “berusting” en “ont-hechting” [idem:212] in de gedichten, en het lijkt me ontzettend moeilijk om dat niet te doen. Strikt genomen zegt Van Ostaijen natuurlijk nergens in deze verzen dat hij het contact opgeeft (daar heeft Borgers dus gelijk), maar het voortdurende onderzoek naar die ultieme ‘grens’ en de nadruk die de dichter legt op zijn levensbeschouwing (“voor mij een pessimistische” [IV:329]) en dat die niet expliciet mag worden uitgesproken maar ten hoogste “in het gedicht trilt” [ibidem] lijken me Westerlincks lectuur te steunen.

44. Zo blijkt onder meer uit deze brieffragmenten van 23 oktober 1927 aan Jozef Muls: “Ik weet niet juist voor wat u het meest te danken, maar ik denk dat uw appreciatie mij nog het meest goed deed en mij gisteren de dag zoveel lichter maakte. (En toen kreeg ik er nog een van Marsman zelf en heel die dag heb ik weer zo intens gewild: genezen.) [...] Ik jaag niet achter het succes – in dat geval had ik mij moeten houden bij mijn verzen van *Het Sienjaal*, maar achter de erkenning, want deze is bijna onpersoonlijk.” [in Borgers 1971:877-878]

45. Zie voor een concretere uitwerking van de relatie tussen deze aanbevolen boeken en het dichterschap, paragraaf 4.1.

46. Voorbeelden zijn legio: ‘Het Liedje van de twee Sinten’ [II:185], ‘Gedichtje van Sint Niklaas’ [II:186-187], stukken van ‘Avond Strand Orgel’ [II:188-189], ‘Berceuse presque nègre’ [II:195], ‘Marc groet ’s morgens de Dingen’ [II:199], ‘Zeer kleine Speeldoos’ [II:209], ‘Oude Bekenden’ [II:210], ‘Rijke Armoede van de Trekharmonika’ [II:211].

47. Het huis werd meermaals herdrukt, en later werden er nog twee extra afdelingen in opgenomen, ‘Vier gedichten van Joachim’ (19483) en ‘The House by the Leaning Tree’ (1963). De eerste reeks lijkt een lyrische annex bij de roman *Het boek van Joachim van Babylon* (1947), de tweede “een plotse eruptie” [Verbeek 1966:32] – tussen 6 augustus en 6 september 1962 – die in dit opzicht dus niet hoeft onder te doen voor de gemiddelde puberteitslyriek. Achilles Mus-sche zweeg 11 jaar tussen *De twee vaderlanden* (1927) en *Koraal van de dood* (1938). Tussen Moens’ *Landing* (1923) en *Golfslag* (1935) lag twaalf jaar. Frank van den Wijngaert bundelde geen poëzie meer na *Kaleidoscoop* (1929). Precies deze drie dichters had Van Ostaijen expliciet vermeld in een voetnoot naar aanleiding van deze kwestie. [IV:383]

48. Dit is de vierde strofe:

Want, toen God zag
hoe volmaakt deze drie stonden
in ’t licht van een rustig geluk,
het jublende kind,
en dees vredige beiden,
toen was hij als David, die weenend zijn zoon
overwint.
Hij kon deze kalme zielen niet scheiden
en brak alle drie hunne hulzen stuk.
[Gijsen 1925:20]

49. "Zijn eerste verzen onderscheiden zich, zoewel wat den vorm als de behandelde motieven betreft, slechts weinig van het vrije vers van Van Ostaijen of Wies Moens. Maar geleidelijk ontdoet het zich van alle bijkomstigheden, van alle valsch vernuft en overbodig sieraad; het wordt het meest directe en concrete, het meest inhoudrijke van heel onze modernistische Vlaamsche literatuur." [Kenis 1930:173] Of: "Na zijn *Lofitanie* [...] heeft Marnix Gijsen (geb. 1899) in *Het huis* (1925) het soms moedwillig verbluffende van de vorm laten varen voor een strengere, gedegen uitdrukking, zonder nochtans haar vrijheid op te offeren, haar rake directheid, zenuwig trillend en bedwongen. Elk woord is dan eenvoudig en doorvoeld." [Vermeylen 1963:142] Of: "De expressionistische techniek, het dynamische vers zijn hier aanwezig, maar het gedicht is gezuiverd van bombast." [Verbeek 1966:11]

50. Dat blijkt bijvoorbeeld wanneer Gijsen – overigens met veel lof – in 1933 *Diergaarde voor kinderen* van nu en *Self-defence* bespreekt. Na het "Poëzie = woordkunst"-citaat, tekent hij hierbij aan: "het zou wel de moeite waard geweest zijn: een retrospectief overzicht onzer literatuur op die basis. Gezelle ontsnapt aan deze onnozele-kindermoord, maar het is een globaal oordeel zonder argumentatie tot steun." [Gijsen 1977a:833]

51. Zelfs in 1931 nog, noemde Gijsen *Het Sienjaal* "het rijpste werk van Van Ostaijen [...] een volledige uiting van de mens". [Gijsen 1977b:26]

52. Vergelijk met enkele verzen uit *Music-Hall*:

In de jonge Lente, -
Ach, hoe dwaas,
'k Ben mezelf niet meer baas
[I:75]

Of:

Ik heb je al wat
Ik bezat
Mijn enige schat,
Mijn groot hart gegeven.
En wat heb jij den liefdedronken
Jongen
Die ik was geschonken
[I:55]

53. Gijsen zelf wou dat niet met zoveel woorden gezegd hebben. In zijn 'onpersoonlijke' studie *De literatuur in Zuid-Nederland sedert 1830* schreef hij over de invloed van Van Ostaijen: "Dichters als Gaston Burssens, Victor J. Brunclair, Maurits van de Moortel hebben het artistiek credo en de technische vormgeving van Van Ostaijen tot de hunne gemaakt; anderen hebben indirect zijn invloed ondergaan: Wies Moens, Marnix Gijsen, Achilles Mussche." [Gijsen 1977b:544] Voor Mussche is dat zeer wel mogelijk; hij had als Gentenaar niet noodzakelijk toegang gehad tot *Het Sienjaal*, Gijsen echter wel (zoals hij zelf aan Van Ostaijen schreef, cf. supra).

54. "Overlopen: het woord is van Karel van de Woestijne. Wies Moens en, geloof ik, Marnix Gijsen, zijn over dit woord gevallen. Ik kan er niets verkeers in vinden. Of is Van den Oever soms een voorloper te noemen?" [IV:300]

55. Zo bijvoorbeeld in 'Proeve van parallellen' waarin hij

aan de hand van de titels van expressionistische werken hun pathetische inslag wil aantonen: "Het begint reeds met de tietsels. *Wir sind*, *Der Weltfreund*, *Der Mensch schreit*, *Verbrüderung*, *Das himmlische Licht*, *Prière*, *Vous êtes des hommes*, *De boodschap*, *Wijding-Muziek der sferen*, en – mea culpa – *Het Sienjaal* zijn tietsels die poëties niet de geringste inhoud bieden." [IV:271] Of wanneer hij (in 'Maurice Gilliams') kritisch is voor een beeld van Gijsen en daarbij in een voetnoot aantekent: "Invers-pedant slaat niet speciaal terug op 't beeld van Marnix Gijsen. Ik had net zo goed metaforen en beelden van mezelf uit *Het Sienjaal* kunnen citeren daartoe." [IV:294] Of de bekende frase uit 'Wies Moens en ik': "Bezette Stad was een vergif, als tegengif gebruikt. Het nihilisme van *Bezette Stad* kureerde mij van een oneerlijkheid, die ik eerlijkheid waande, en van buiten-lyrische hobeorst-zetterij." [IV:330]

56. Van Ostaijen vat dit expressionistische subjectivisme samen aan de hand van Plotinus: "de ziel is niet in de wereld, maar de wereld in de ziel". [IV:364] (Niet toevallig citeert hij dit ook in het Frans in een van zijn zeer Kantiaanse Campendonkessays. [IV:182]) De visie van de dichter moet expressionistisch zijn, dan volgt de uitdrukking automatisch. Al te talrijk zijn de Vlaamse expressionisten (dichters én schilders) die "de dingen doorgewoon naturalisties" opnemen, "om ze daarna [expressionistisch] om te beelden." [IV:365] Dit 'retoucheren' vervalst het kunstwerk.

57. "De kritiek heeft slechts op twee vragen te antwoorden. De vraag naar het vizioinaire in het werk (de spiritualistische inhoud) en deze naar de gelijkwaardige technische realisering van deze vizie in het kunstwerk." [IV:127-128]

58. Van Ostaijen herkende zich ook nog op een ander vlak in Van de Woestijne: geen ander dichter uit zijn tijd ging net als hij zó op zoek naar de kern van de lyriek en probeerde in zijn poëzie lyrische problemen op te lossen. Ook in zijn *Verbruggen*recensie benadrukte Van Ostaijen het belang van het stellen en oplossen van "techniese problemen". [IV:211]

59. Zo bijvoorbeeld: "Zijn werk biedt het schouwspel van de strijd tusschen lichaam en ziel [...] Dat hij dit niet doet in abstracte bespiegelingen, maar in kwellende peilingen van twee essentiële raadselen van het bestaan: man en vrouw, mens en God, maakt zijn vormrijk oeuvre tot een van de felste belijdenissen van het menselijk tekort." [Lissens 1953a:102]

60. Zie voor een vergelijking van de opvattingen over zuivere lyriek van Van de Woestijne en Van Ostaijen: [Musschoot 1994a:144-150]. Zowel het belang van het onderbewuste als van de werking van wat bij Van Ostaijen de 'premissen-zin' heet, wordt door Van de Woestijne onderkend. Musschoot merkt dan ook op dat het onderscheid symbolisme-modernisme hier "als een schijntegenstelling" wordt opgeheven. [idem:149-150] Zoals al in 2.1 aangegeven, bespreekt ook [Rutten 1943:186-200] deze traditie Gezelle-Van de Woestijne-Van Ostaijen.

61. Bijvoorbeeld in [Vaessens 1996:60-62].

62. Zie verder onder meer 'Avondlied', 'Het stille Lied' en 'Februari' in *Het Sienjaal*. Of: 'Het Dorp', 'Avongdeluiden' en 'Onbewuste Avond' in de *Nagelaten Gedichten*.

63. En subtiel voegt Van de Woestijne daar aan toe: "[deze kwasi-passiviteit] kan mij niet mishagen." [Van de Woestijne 1949c:680]

Noten | Hoofdstuk 3

64. Hier zegt hij “dat men eerder van de biologie dan wel van de ethiek uit de dichter moet trachten te verklaren”. [IV:372] In ‘Le renouveau lyrique en Belgique’ spreekt hij over “une nécessité biologique. Le poème est au poète ce que la ruche [de bijenkorf] est aux abeilles [de honingbij].” [IV:286]

65. Zie voor een gelijkaardige analyse van de rol van de dichter [Vaessens 1996:77-79]. Voor hem is ‘provocatie’ het kernwoord van Van Ostaijens late poëtica en hij brengt dit in verband met wat Anthony Mertens een ‘liminale’ poëtica noemt: het kunstwerk onderzoekt precies die ruimten en terreinen die zich aan de grens van het maatschappelijke, rationele, begrijpelijke... bevinden. “Het gaat daarbij om een bepaalde (niet-dualistische) manier van denken – geen systematisch gedachtengoed, maar strategieën en rituelen die worden uitgevoerd op plaatsen waar de taal haar communicatieve waarde aan het verliezen is.” En precies dat onderzoek “maakt de poëzie in Van Ostaijens geval op een heel bijzondere, geëngageerde manier zelf-referentieel.” [idem:78]

66. Zie over de ‘groteske gedichten’ ook [Hadermann 1995:180-184] & [Hadermann 1997a:353-357].

67. Hij vergelijkt zichzelf er wel eens mee, zoals in ‘Lied voor mezelf’ (cf. 2.2.1) (Het Sienjaal) en ‘Fatalisties Liedje’ (De Feesten van Angst en Pijn). Zie ook: [Hadermann 1996a:182-183, noot 2]

68. Van Ostaijen geeft een in de secundaire literatuur vaak geciteerd voorbeeld uit het dagelijks leven: “Hoe dit mij gebeurde: dat ik doelloos door de straten liep en dat plots in de schijn van veel licht, schitterden deze drie bioskoopwoorden: ‘de blijde dood’. Zij hadden een zeldzaam ontsluitende kracht toen ik ze naprevelde; hoe ik verder ging in deze woorden, vreemd en vertrouwd, zij waren twee gezellen die elkaar gevonden hadden, ik weet niet of het onverwacht was dan wel of het geschreven stond dat eens zij elkaar moesten treffen, en hoe het adjektief aanleunde tegen het naamwoord, hoe dit daardoor lichter werd, hoe ik trachtte daarrond iets te vinden dat zou hebben uitgedrukt de diepte van deze resonans, maar hoe ik niet weg kwam van de schittering heen van deze twee woorden.” [IV:375] Dezelfde gevoelens konden overigens ook door niet-verbale tekenen worden opgewekt, zo getuigt hij, naar aanleiding van de lectuur van een boek van Gide, in een brief aan Du Perron in 1927: “Buiten veel andere dingen, heeft het mij geleerd dat er nog mensen zijn, o.a. Gide, die deze nerveuse sensibiliteit hebben, over dewelke ik mij lang geschaamd heb, dat is te wenen b.v. alleen om een naam, om het zien van een op bepaalde wijze gegroepede reeks objecten, om een zin, die geen speciaal sentim[ent]ele inhoud heeft, maar die een wens, een aanbod scherp uitdrukt, in de bioskoop b.v. ook bij het zien van een hand die, vergroot, rond een slot beweegt enz. Gide spreekt daarover. Ik dacht dat dat erg ziekelijk was.” [in Borgers 1971:880]

Hoofdstuk 3

§ 3.1

1. “Men heeft hem nooit vergeven, en men dacht hem te krenken met letterkundige prijzen aan meer financieel bemiddelden, aan minder of niet lichamelijk ondermijnden, maar in elk geval minder geestelijk begaafden kwistig uit te deelen, hem wiens leven met een arme tienduizend frank tien jaar verlengd had kunnen worden. Duizend frank per jaar; goedkooper was het waarlijk niet te doen!” Aldus Gaston Bursdens in *De Schelde*, 22 maart 1928. Ook in: [Bursdens 1981:356]. Voor andere reacties na zijn dood, lovend én vernietigend, zie [Buelens&Wildemeersch 1996:170-172].

2. In 1932 verscheen wel een door Bursdens ingeleide en samengestelde bundel *Brieven uit Miavoye* van Van Ostaijen.

3. Zo schreef Maurice Roelants meteen na Van Ostaijens overlijden aan Du Perron: “Ik heb gezegd wat ik meen: dat uw vriend misschien de hoogste poëtiese potentie bezat van alle Vlaamse jongeren. Zijn dood is een onschatbaar verlies voor de poëzie. Ik ben tevreden dat ik hem nog tijd heb kunnen betuigen hoeveel waardering ik voor hem had. Het is een arme troost, maar wat wilt gij?” [Du Perron 1977:219] Roelants en Herreman schreven overigens wel een bijdrage voor het Van Ostaijennummer van *Vandaag* (april 1929) waarin ze beiden ootmoedig benadrukten pas na de dood van de dichter zijn ware talent ingezien te hebben. “Angstvallig en ontroerd is onze te laat gekomen liefde,” aldus Herreman in een ironisch en uitermate ad rem ‘Een overwonnen standpunt’ getiteld stuk. [Herreman 1929:82]

4. “Aan de ene zijde staan Moens, Gijsen, Mussche, V.d. Wijngaert, V.d. Oever; aan de andere zijde Bursdens en ik. (Brunclair staat middenin, dit is, om bij het beeld te blijven, hij zweeft boven de kloof; of zijn koord die gene kam met deze verbindt sterk genoeg is?)” [IV:335-336]

5. Vergelijk met wat Lode Monteyne in 1937 over Brunclair als literair polemist schreef: “Het was een opgewekt en plezierig spektakel, waarvan ten slotte niemand veel hinder heeft ondervonden – tenzij dan Victor J. Brunclair zelf, die zich een massa vijanden heeft gemaakt.” [Monteyne 1937]

6. Al is ook dat natuurlijk een kwestie van interpretatie. ‘Gulden Sporen negentienhonderd zestien’ [I:115], ‘Golgotha’ [I:135], ‘Zaaitijd’ [I:136-137] en ‘Aan een moeder’ [I:138-140] bevatten, zoals Hadermann terecht opmerkt, wel degelijk “[g]loeiende voorspellingen over de nieuwe tijd die aanbreekt”. [Hadermann 1988:302] Zie hierover ook: ‘O Mensch in Vlaanderen’, ‘Het Sienjaal: kracht van binnen en van buiten’ en ‘sporen van het werkelijke leven’ in 2.2.1.

7. Paul Hadermann beschrijft ze erg accuraat als volgt: “De oorspronkelijkste verzen van zijn debuut lezen traag, niet omdat ze diepzinnig zijn of tot mijmering aansporen, maar omdat de beeldspraak intellectueel gezocht lijkt, het ritme vaak hortend en de woordenschat verwrongen is, vol neologismen en ongewone composita.” [Hadermann 1988:342]

8. In deze passage bestrijdt Brunclair overigens de ook door hemzelf in 1921 gepropageerde stelling (cf. 2.2.2.2) als zou Van Ostaijen zich voor de typografie van *Bezette Stad* door Apollinaire hebben laten inspireren. In zijn motivering hiervan neemt hij gewoon de argumentatie uit Van

Ostaijens 'Open brief aan Jos. Léonard' over. Gelijkaardige stilzwijgende 'ontleningen' aan Van Ostaijens kritisch werk steunen ook Brunclairs stellingen in verband met het ontbreken van één poëtisch jongerenfront in Vlaanderen (zie Van Ostaijens 'Modernistische dichters', cf. 2.3) en de prosodische vernieuwing die niet tot écht vrije verzen leidt (cf. 2.5). Andere beschrijvingen komen zo uit de 'Gebruiks-aanwijzing': "De mooiste verzen blijven ongezegd. Het geschreven gedicht is, wanneer het wordt geboekstaafd reeds een souvenir." [Brunclair 1928:32] (Vergelijk: "Niet het geschrevene gedicht heeft belang – het is een pis-aller, maar wel het niet geschrevene gedicht, de gansheid van de dichter als voorstellend subjekt. Men moet het geschreven gedicht slechts betrachten en fonction van het niet geschrevene geheel." [IV:379]) En in zijn onderzoek naar de herkomst van intuïtieve lyriek ("Bij sommige Middel-eeuwen, in kinderdeuntjes van de straat, af en toe bij Guido Gezelle" [Brunclair 1928:33]) gebruikt hij voorbeelden die Van Ostaijens in het opstel over 'Marnix Gijsen' gaf. De vergelijking die Van Ostaijens in 'Over dynamiek' in verband met Verlaine maakte (Verlaine "bewoog zich snel [...] van het bordeel naar de kerk" [IV:29]) en die Brunclair al eerder zonder bronvermelding zelf poneerde (cf. 2.3), wordt hier opnieuw gebruikt ("van het bordeel naar het altaar (een kaartje retour asjebliet)" [Brunclair 1928:34]).

9. Burssens schreef in juli 1929 in *Den Gulden Winckel*: "Eén der laatst verschenen gedichten van Brunclair eindigt aldus:

cara mia
cara mia
caramel
wel wel

waar het gedicht van v.O. 'Vrolijk landschap', een vijftal jaren oud reeds, aldus eindigt:

Klaas en Klaartje
Klaas en Klaartje
Klaas en Klaartje
Klaar is Kees.

En in hetzelfde gedicht van Br. vindt men een pretentieuze variante op 'Gaston met zijnen Basson' [uit Van Ostaijens 'Boere-charleston', gb]:

Colombine met de crinoline
Gwendoline met de mandoline."
[Burssens 1981:368-369]

Brunclair reageerde hierop: "Toegegeven, dat er tussen mijn werk en dit van v. Ostaijens op menige plaatsen uitingskoincidenties zijn, ben ik toch helemaal gerustgesteld als ik de data van mijn verzen met die van v. Ostaijens vergelijk. Dit geldt inzonderheid voor die 'Pantallonade' die men als een afgietsel van 'Boerecharleston' wil doen doorgaan. Dit vers werd nl. Maart 1927 geschreven ['Boere-charleston' verscheen pas in het eerste nummer van *Avontuur*, februari 1928, gb], maar dit kan ik natuurlijk niet bewijzen en [dus] is dit een kwestie van goede trouw." [Brunclair 1929b:288] Over het eerder in *Vlaamse Arbeid* (1929, p. 161) verschenen gedicht 'Berglied' (later ook in

Sluiereffecten opgenomen) schreef Du Perron op 15 februari 1929 aan Burssens: "Het is toch treurig zoals die Brunclair bijv. iedere keer P.v.O kopieert! Voelt die kerel het zelf niet?" [Du Perron 1977:321] En op Burssens' blijkbaar instemmende antwoordbrief reageerde hij op 20 februari: "Die heer Brunclair vooral: als men zijn ontwikkelingsgang door de eeuwen nagaat, ziet men hem rigoureuze met P.v.O. mee evolueren." [idem:324]

10. De sfeer en register van vooral 'Opdracht aan meneer Zoënzo' en 'De affocht' uit *Bezette Stad* klinken door in: "Maling heb ik alles te doorvorsen / Ontkracht warrelen witte wonderhanden / efemeer / om neer / langs alle schorsen / en de kern blijft onbestast / Naar het centrum gaan?" [Brunclair 1926a:56] *Het Sienjaal* klinkt dan weer in: "Dit is het sleutelwoord naar het hart van alle dingen / aanvang en bestemming, als nooit te voren zo concreet". [idem:55] Vooral naar het eind van het gedicht komen die humanitaire retoriek en het sceptische nihilisme op een opmerkelijke manier samen: "Broederen / schijnschoonheid neer / omhelzen wij a[b]surditeit de grote konkubine / Dit is de grote reddingsdaad / de wereld overspoelen met urine, urine, al maar door urine / geen ark die spelevaart op de vloed // [...] // Als de bloemen ontkleurd zijn en hun kroon vaal uitsneeuwt / Geef Heer de goede genade, dat wij midden lege lach / niet dobbelen om het geringe gelag." [idem:61]

11. Cf. 2.2.2.1, 2.2.2.2, 2.4 en 3.2 voor Burssens-Van Ostaijens en 2.2.2.2, 2.3 en supra en infra voor Brunclair-Van Ostaijens.

12. Verwijzingen naar Burssens' 'Bij Paul van Ostaijens Uitvaart' in *De Schelde* van donderdag 22 maart 1928 en 'Paul van Ostaijens als vriend. Herinneringen' in *Den Gulden Winckel*, 20 februari 1929.

13. Door Du Perron vermeld in 'Bijdrage Nummer zoveel' in het *Vandaag*-nummer over Van Ostaijens (april 1929).

14. De evaluatie van Brunclairs kritisch werk door Paul Kenis lijkt me dan ook al te negatief: "Gewoonlijk is deze kritiek volkomen ongemotiveerd; zijn artikelen zijn eenzijdig en onrechtvaardig, dikwijls zonder de minste kennis van zaken, loopen gewoonlijk over een detail of een gedachtenassociatie, nijdig, met het blijkbare inzicht te kwetsen of boosaardig te zijn." [Kenis 1930:212-213] Dat Brunclair zich wel eens liet meeslepen door zijn polemische temperament en zelfs een occasionele keer volledig uit de bocht ging is al eerder in het verhaal gebleken. Toch hoop ik te hebben aangetoond dat zijn essays veel consistenter en onderbouwd zijn dan wordt beweerd.

15. De contemporaine kritiek hanteerde dit criterium ook, en Brunclair blijkt dan niet eens zo slecht te scoren: "Ook Victor Brunclair is een dichter, al is het dat zijn excentriciteiten en acrobatie voorlopig nog al te vaak zijn echt talent doen vergeten." [Kenis 1930:216] "Want Brunclair is ongetwijfeld een dichter." [Van de Voorde 1942:131] "Ook zijn beteekenis als dichter bestaat reeds". [Horemans 1942] En van een onthutsend gebrek aan literair-historisch inzicht getuigend, nauwelijks acht jaar na Van Ostaijens overliden: "V.J. Brunclair houdt er van den weg naar de bronnen der zuivere poëzie, alleen af te leggen. [...] Hij heeft zich nooit laten beïnvloeden, noch door een school, noch door een richting. Hij is gaaf gebleven". [K.R. 1936]

16. *For the record*, toch even de eigenzinnige interpretatie van Paul de Vree: "Door zijn ondankbare tijdgenoten in een satellietstelling t.o.v. Van Ostaijens gedrongen, gedroeg de

Noten | Hoofdstuk 3

geschiedenis zich tegenover Brunclair pertinent onrechtvaardig en onverdraagzaam. Paul de Wispelaere toont ons onaanvechtbaar aan dat analogie met Van Ostaijen de eigen gestalt van Brunclair niet aantast. [...] [Dat het Brunclair is] die het scherpst het humanitaire credo van de Ruimtegeneratie formuleerde, dat het Brunclair is die met *De dwaze rondschouw de enige unanimistische poëzie* schreef". [De Vree 1968a:150-151] De Wispelaere beweerde echter slechts dat de brieven die Brunclair aan Dirk Coster schreef in 1920 "gelden voor de eerste uitvoerige programma-verklaringen van de Ruimtegeneratie" [De Wispelaere 1960:11; "eerste" lijkt mij niet hetzelfde als "scherpst". En in het hoofdstuk over het expressionisme dat is gebleken dat ook de invulling van het humanitarisme door de Ruimte-dichters allesbehalve unaniem verliep (Moens versus Brunclair versus Van Ostaijen, bijvoorbeeld; cf. 2.3) en het dus weinig zin heeft een credo aan de hele generatie toe te schrijven. Wat *De dwaze rondschouw* betreft, beweerde De Wispelaere dat die bundel "[s]amen met *Het Sienjaar* van Paul van Ostaijen, en zeker sterk daardoor beïnvloed [...] de enige [...] unanimistische poëzie" [ibidem] uit het Vlaamse expressionisme bevatte. Dat lijken mij toch wel belangrijke nuanceringsen, en eigenlijk zelfs gewoon ontkrachtningen van wat De Vree beweerde. Brunclair had ongetwijfeld een eigen "gestalt", maar ik zie niet hoe je kunt volhouden dat die niet door Van Ostaijen zou zijn beïnvloed (of zoals De Vree schrijft: aangetast).

17. Het is niet geheel duidelijk of Burssens ook Brunclair op het oog had wanneer hij in het geciteerde *Den Gulden Winkel*-artikel 'Paul van Ostaijen en de kritiek' schreef over epigonen die de 'Gebruiksaanwijzing der Lyriek' lezen, "er blijkbaar geen jota van [snappen]" en dan maar hun "toevlucht tot een voorbeeld, een gedicht van v.O." nemen en trachten "dit met zijn eigen woorden zoo goed mogelijk nabij te komen." [Burssens 1981:370] Voor mij is het in elk geval duidelijk dat Brunclair de 'Gebruiksaanwijzing' als geen ander tijdgenoot had begrepen. Alleen heeft hij de titel misschien net iets te letterlijk geïnterpreteerd.

18. Er is nog een andere belangrijke reden: Brunclair heeft jarenlang naar een uitgever moeten zoeken voor zijn boek. De opgenomen gedichten zijn dus over een lange periode tot stand gekomen.

19. Voorbeelden in 2.3, maar ook in het 'In Memoriam' (in, alweer, erg aan Van Ostaijen herinnerende bewoordingen): "Als wij ingaan tot het arkanum der poëzie worden de geheimsleutels der sylogistiek beter weggeworpen, omdat wij stappen naar een terrein waar met inductie of deductie bijster weinig wordt opgeschoten. In deze zone van volstrekte nevel de lichtpunten ontdekken kan de intuïtie, niet de discursieve rede in haar behoedzaam opklimmen, controelvast, van oorzaak tot gevolg." [Brunclair 1928:27]

20. En hier kan opnieuw een uitspraak in het 'In Memoriam'-artikel tégen de auteur gebruikt worden: "dit besef, dat poëtische schepping niet een produkt zijn kan van esthetische gebruiksaanwijzing, niet een toepasbaar recept, maar de functie is le[v]en te wekken, schoonheid op te roepen ex nihilo." [Brunclair 1928:31]

21. Zowel Van Ostaijen, Burssens, Minne als Nahon, bijvoorbeeld, publiceerden in de jaren twintig-dertig een huldegedicht aan Gezelle. Claus schreef het bekende 'Het graf van Pernath'. Een opmerkelijk voorbeeld van hommage annex afrekening is de cyclus 'Zelfportret van Hugo Claus 65' in *Verdwin* met mate (1996) van Leonard Nolens.

22. *By the rivers of Babylon*, of in de Bijbel, Psalm 137 (1-2), 'Het lied van de ballingen': "Aan de stromen van Babylon / daar zaten wij neer, en wij schreiden / wanneer wij dachten aan Sion. / Aan de populieren rondom / hadden wij onze harpen gehangen." [Bijbel 1978:793]

23. Met "katarakt" in de eerste betekenis volgens Van Dale als "grote waterval" en de kristallen als buitengewoon heldere en lichtbrekende waterdruppels.

24. Waar "laten vallen" zowel letterlijk als figuurlijk kan worden gelezen: de vogel laat het uit de lucht vallen en ik raap het op; alsook: dit heeft die vogel mij verteld.

25. Naar aanleiding van een lezing van Raymond Herremans schrijft hij deze in 1934 een uitvoerige brief waarin hij met verve "ons standpunt" uiteenzet. Eens te meer blijkt dat Van Ostaijens expressionistische standpunt te zijn. [Brunclair aan Herremans, 9 november 1934, AMVC, B 921]

26. En Getuigenis profileert zich in dat opzicht zonder enige reserve: "De problemen, welke de mensch en de maatschappij ons elken dag stellen, worden van uur tot uur dringender. [...] Waar in Vlaanderen de toon wordt aangegeven door een intellectuele minderheid, die zich steunt op de achterlijkheid der democratische massa en onder geneenerlei opzicht beantwoordt aan de eischen welke de vrije ontplooiing van den geest stelt, zullen wij de intellectuele krachten die streven naar een humanistische levensbeschouwing bijeenbrengen om te getuigen van den onverzettelijken wil die het vrije denken bezielt. Met dit tijdschrift willen wij getuigen. En getuigend dienen. Niet in knechtschaps [sic], maar in offervaardigheid. Uit menschenliefde en idealisme. [...] Getuigenis gevend zullen wij strijden. Dienend een geloof belijden. Een stelling nemend opklaring brengen in chaos en verwarring. Boven partijen en groepen staande, zijn wij a priori voor geen enkele. [...] Tegen elke oorlog. Tegen fascisme. Tegen volkerenverdrinking. Voor een volstrekt rechtvaardige economische en maatschappelijke ordening." [Getuigenisredactie 1936:1]

27. Gelijkaardige ideeën verkondigde hij ook in *Elckerlyc*. In dit blad recenseerde hij ook proza, en ook daar blijkt Van Ostaijens voorbeeld (grotesk) de gehanteerde maatstaf. Zie hierover [Missinne 1994:271-272].

28. 'Terras bij de stroom' verscheen als eerste van 'Drie gedichten' in het eerste nummer van Ruimte. Zie voor de reactie van Van Ostaijen: 2.2.2.2 en [Borgers 1971:364-365].

29. Een vroege versie van dit gedicht zat in typoscript in het exemplaar van *De dwaze rondschouw* van de kleinzoon van Lode Baekelmans, Jan Peeters. [AMVC, B 921/H] Een handschriftversie met beginstrofe die overeenkomt met de gedrukte versie in *Sluiereffecten* wordt eveneens in het AMVC bewaard.

30. 'Gadjji Beri Bimba' van Hugo Ball begint als volgt: "gadjji beri bimba glandridi laula lonni cadori". [Rothenberg&Joris 1995:296]

31. Andere voorbeelden: "In verzonken stilte zwijgt een heilig geheim / al-aanwezig en onvatbaar" ['Binnenzicht', Brunclair 1936a:39], "Een diep misterie gaat alles wat adem en roert bevreemden" ['Pastorale', idem:55] of het duidelijk met Van Ostaijens 'Mythos' ("Een hoge hand steekt in de nacht" [I:218]) verwante 'Weidse weg': "Een verre hand verwoelend waar het nachtschrijn / dieptenblauw / zich toevouwt op de gitpraal / [...] / ontgensterd in onvatbaarheid". [Brunclair 1936a:63]

32. Bijvoorbeeld Lode Monteyne: "Maar het meest indrukwekkende gedicht uit *Camera Lucida* is datgene waarin de geest het wint op de stof. 'Hooge Vaas'." [Monteyne 1938b] Of Paul de Wispelaere: "In gedichten als [...] 'Hooge Vaas' e.a. bereikte hij een zuivere vorm van organische en geobjectiveerde lyriek waarin wellicht zijn ware dichterlijke persoonlijkheid voor 't eerst zelfstandig, gelouterd en onbelemmerd naar buiten brak." [De Wispelaere 1960:18] Of André Demedts: "In zijn latere bundels [...] heeft hij ten dele zijn gebreken overwonnen en enkele gedichten geschreven als [...] 'Hooge Vaas' die na meer dan dertig jaar merkwaardig blijven." [Demedts 1969]. Of Theo Hermans: "Een van de gaafste gedichten, ook structureel, die Brunclair ooit geschreven heeft, is 'Hooge Vaas'". [Hermans 1970:90]
33. Bijvoorbeeld in het licht groteske en qua luchtig sarcasme met Burskens verwante 'Heil de nattevingerling! Kleine kantate': "Over de stoep van het lager huis / treedt de heer rijksafgevaardigde onder hoge buis / men zegt dat het volstaat een muntstuk in de slijp van zijn jas te steken / om hem twee uur lang stormendermond te horen spreken". [Brunclair 1936a:13]
34. "En mee over uw ogekim glijdt een mildheid / met uw kennen mee / [...] zie het heldere glas / en hoe uw oog een zielezeil / op veel einders telkens schuift / als op een touw estel vlak en eenvoudig". [II:221] Zie over het subject en de dingen bij Van Ostaijen 'les 3: wees niet expliciet, wees geontindividualiseerd' in 2.3 en 'PvO & Reverdy' in 2.5.
35. Algemeen: de wagenvoerder weet dat de slaap nergens naartoe leidt. Of, andersom: de wagenvoerder dut zich niet vast in een spoorloze slaap, dus is de slaap waarin hij terecht komt wél gunstig, richtingevend; of, zowel anekdotisch als ontologisch te lezen: ook de te volgen weg moet nog gebaad.
36. Het slotgedicht 'Ik ga met God!' was misschien ook een verrassing voor zij die Brunclair kenden als redacteur en mede-oprichter van *Getuigenis* dat zich duidelijk manifesteerde als "vrijzinnig tijdschrift" [Getuigenisredactie:1].
37. Van Kant tot Wagner wordt de Germaanse kunst geïseerd. Ik citeer slechts een korte, representatieve passage: "De Geest is er [= in Duitsland, gb] geïnfeodeerd aan een staatsstelsel, dat enkel betracht de puinen van een op rationalisme en Herrenmoral gevestigde cultuur te bolwerken. De Germanen zijn ersatzmeesters, camoufleerders van tekorten. Gretchen is bloedarm en Germania is maar mooi als zij een stormhelm draagt." [Brunclair 1937a:62]
38. "Brunclair richtte zijn essay als een nieuwe daad van verzet tegen Urb. van de Voordes germanomanie uit *Het pact van Faustus*." [De Wispelaere 1960:18]; "Het heilige handvest verscheen een jaar na Urbain van de Voordes *Het pact van Faustus* en was bedoeld als antwoord daarop." [Hermans 1970:64]
39. "En we stellen daarom de vraag of Brunclair met zijn in vele onderdelen toch zeer belangrijk essay *Het heilige handvest* niet méér zou hebben bereikt, wanneer hij de negatieve gedeelten, waarin het gaat tegen U. v.d. Voorde, had weggelaten, om op de positieve bewijsvoering en vooral dan op de 'problemen', die hij op zijn weg ontmoette, alle licht te concentreren." [Monteyne 1938b]
40. "Als de kameraden van Sovjet-Rusland ter ophoeping van het ontwikkelingspeil hunner lotgenooten de meening propageeren, dat de Proletkult van den kunstenaar geboden is, dan ketteren zij, evenals d'Annunzio en Marinetti, die de poëzie in fascistische richting uitdrijven." [Brunclair 1937a:8]
41. Oversteegen heeft het daarover wanneer hij spreekt over "de uitdaging van Forum aan de wetenschap": "Wat laat zich slechts in literaire vorm uitdrukken? Hoe dat gaat, welke mogelijkheden, welk 'apparaat', de dichter ter beschikking staat, daarover weten wij al heel wat (en steeds meer, gelukkig). Maar wat die dichter daarmee doen kan, welke bewustzijnsinhouden of bewustwordingsvormen bij uitstek de literaire uitingsvorm nodig hebben omdat zij zich op andere wijze niet of minder goed laten uitdrukken, en dat wil tenslotte zeggen: wat die literaire 'inhouden' positief onderscheidt van andere, die vraag is het hete hangijzer van de literatuurwetenschap." [Oversteegen 1970:495] Het gaat hier dus, om het te parafaseren in de terminologie die in Van Ostaijen tot heden steeds terugkeert, over de noodzakelijke vorm van een kunstwerk: als de inhoud van het werk ook op een andere, niet-literaire manier kan worden meegedeeld, is er geen enkele reden om het 'literaire kunstwerk' (wat er dan dus strikt genomen geen mee is) te laten bestaan of ontstaan. Juist gezien het postulaat 'vorm en inhoud zijn één' zou dat echter van geen enkel kunstwerk zo absoluut bewoerd kunnen worden. Zelfs het allerslechte gedicht wordt door een proza-parafrase verarmd. Het gaat dus, zoals altijd, uiteindelijk om een graadsverschil. Het verschil, precies, tussen de mededeling in een versregel 'o, wat ben ik verschrikkelijk moe' en het gedicht 'Meloepce'.
42. De houding van Ter Braak en Du Perron tegenover Marsman is in dit opzicht veelzeggend: hij was dan wel een 'vormaambidder', dat sloot echter niet uit dat hij ook een 'vent' was. [Oversteegen 1970:377-378]
43. Van de Voorde vertolkt dus eigenlijk nog altijd hetzelfde standpunt als in zijn essay 'De eeuwige lyriek' uit 1922 (cf. 2.3). Veelbetekend (en perfect te vergelijken met uitspraken van conservatieve intellectuelen in onze tijd) is de aantekening van Van de Voorde in *Het pact van Faustus* over "waarheden en waarden (ik zet deze woorden niet tusschen aanhalingstekens)". [Van de Voorde 1936:76]
44. Vergelijk: "Dit sluit in, dat ieder waarachtig kunstwerk tevens wortelt in het leven van den kunstenaar". [Van de Voorde 1936:162]
45. Brunclair hanteert hier hetzelfde denkschema als in het expressionismedebat (cf. 2.3) en houdt dus geen rekening met uitspraken van Van de Voorde als: "het Faustus-pact van het Fransche naturalisme is het uitgangspunt van het verval" [Van de Voorde 1936:46], waarmee die toch alvast zijn eigen positie tegenover dat naturalisme opklaart.
46. Vergelijk met een latere parafrase: "De kunstenaar kan niet meer dan een bellenblazer zijn, waardoor hij een afglans van het onwezenlijke vat en even bestendigt." [Brunclair 1937a:61] Gelijkaardige uitspraken die ook op Van Ostaijens late poëtica van toepassing zijn (en er meer dan waarschijnlijk rechtstreeks door geïnspireerd zijn): "Als geestesmens is de dichter in het tijdgebeuren een toeschouwer. Hij aanvaardt de onmacht, door zijn zuivere dichterschap aan den wereldloop een ideële bestemming te geven maar deze onmacht schakelt zijn verlangen naar

Noten | Hoofdstuk 3

en zijn kultus van een 'seinsollende Welt' niet uit. Hij kan daarvan het geestelijk projectiebeeld aanlijnen, want de inherente hoofdeigenschap van den dichter is 'de drang naar elders', naar een nevengebied van de fenomenaliteit, weg van het reaalgebeuren naar een geestelijke oas. Daar walt de bron van zijn lyriek. Maar met den golfslag van deze verre bergrivier kan hij nooit het maatschappelijk getij doen verebben. Wel kan hij de 'dingen van buiten' verfrischen. (Paul van Ostaijen.) [idem:17] En ook: "De dichter moet den gloed van deze gensters bestendigen in een vers. D.i. het onwezenlijke verzichtbaren, de imponderabilia vormvast maken." [idem:22] Brunclair haalt ook instemmend het Goethecitaat aan dat Van Ostaijen hem al vanuit Berlijn stuurde: "Suche nichts hinter den Phenomänen, Sie Selbst sind die Lehre" [idem:23] (cf. 2.2.2.2 en [Borgers 1971:367]). Ook de door Van Ostaijen aan Cocteau ontleende frase "de wijze 'de dingen te denken'" (cf. 2.3) wordt door Brunclair gebruikt. [Brunclair 1937a:25]

47. Een exhaustieve lijst zou te ver leiden. Maar toch nog deze passages: "de drang naar ontindividualisering leidt tot uitschakeling van het subjectief stemmingsleven en de emotieve wereld, waar de kunstenaar in opgang is naar een objectief te konstrueeren schoonheidsbepaling. Kunst is, onder de inwerking der imponderabilia, gesublimeerde stof." [Brunclair 1937a:41] Brunclair interpreteert hier Van Ostaijens ontindividualiseringstheorie nogal eigenzinnig. Het subjectieve wordt in het organische gedicht à la Van Ostaijen geobjectiveerd, maar blijft dus wel (impliciet) aanwezig (cf. 2.5). De laatste zin in dit Brunclaircitaat klinkt ook (half) bekend. In de 'Gebruiksaanwijzing' schreef Van Ostaijen: "dichtkunst, als alle kunst, is gesensibiliseerde stof." [IV:375] Sublimeren is natuurlijk niet hetzelfde als sensibiliseren. Bij Van Ostaijen krijgen de woorden (stof) allerlei 'affekten' mee. Brunclairs sublimeren lijkt eerder een poging om zich van alle subjectiviteit te ontdoen.

48. Dat gaf ook Brunclair aan: "Buiten zijn [=Van de Voorde] zelfcontrole beaamt hij stellingen van zuiver expressionistischen inslag, om dezer draagkracht even daarna weer met in oorsprong impressionistische kunstnormen te ontzenuwen. Zoo weerspreekt hij bestendig zich zelf." [Brunclair 1937a:41]

49. Daar gaat ook Brunclair vanuit: "Van de Voorde bekostooft een allegaartje. Mystiek, parapsychologie, magie, occulte wetenschappen, alles koekoek een zang, zegt hij. Het is het standpunt van den verstandelijken filister, die waar men hem den commun [sic] sense als ingangsticket naar het mysterie der dingen uit de handen slaat, gaat vreezen dat hij in de maling wordt genomen." [Brunclair 1937a:58] Van de Voorde slaat inderdaad een 'wees op uw hoede'-toon aan, maar een echte afwijzing van deze "mystiek"-passage kan ik in zijn tekst niet terugvinden. Brunclair laat zich hier dan ook eerder door het *imago* van zijn tegenstander leiden (meer bepaald zoals dat door Van Ostaijen was bepaald op het einde van 'Modernistische dichters', cf. 2.3) dan door diens eigenlijke reactie in de tekst.

50. Bremond was ook de instigator van het *Poésie* Puredebat, maar Van Ostaijen gaf in de 'Gebruiksaanwijzing' aan dat hij "niet op de E.H. Bremond en zijn voordracht over zuivere lyriek gewacht [heeft] om deze stelling te verdedigen en zelfs de woordkoppeling 'zuivere lyriek' ben ik

niet hem verschuldigd. Reeds met een opstel in *Het Getij* in 1922 [de 'Open brief aan Jos. Léonard', gb] begon ik deze propaganda voor de zuivere lyriek ten eerste, ten tweede voor deze opvatting dat de lyriek een zwakkere vorm van de ekstase is". [IV:374] Bremond zou ook in zijn boek *Prière en Poésie* proberen om het raadsel van het ontstaan van een gedicht via de mystiek op te lossen: "ce n'est pas le poète qui nous éclaircit le mystère du mystique, c'est, au contraire, le mystique, et dans ses états les plus sublimes, qui nous aide à pénétrer le mystère du poète." [Bremond 1926:207]

51. Ook Joris Eeckhout schreef hierover – in *Litteraire Actualiteiten*. *Zuivere Poëzie – Expressionisme – Romantisme* (1927). Zijn betoog over de 'Zuivere Poëzie' is een lange parafrase én (zoals wel vaker bij Eeckhout) kritiekloze bewierokking van de twee boeken van zijn confrater Bremond (*La Poésie pure en Prière et Poésie*, 1926). Ook hij heeft het over de dichter die "de psychologische lijn [volgt] van den mystikus, die tot 'orewoet' opgevoerd, bekennen moet, dat het hem niet slechts aan beelden, maar zelfs aan woorden ontbreekt om zijn 'bevinding' uit te drukken." [Eeckhout 1927:15-16] De vergelijking met de Pythia komt bij Eeckhout niet voor. De inzichten die Van Ostaijen al sinds 1922 verkondigde over de relatie poëzie-mystiek worden door Eeckhout nergens vermeld. Van Ostaijen komt trouwens ook niet voor in zijn hoofdstuk over het expressionisme. De essayist concentreert zich hier vooral op de Duitse productie en de ontstaansgeschiedenis (uiteenzettingen over het unaniemisme en futurisme inclus). Hij citeert wel Urbain van de Voorde, Dirk Coster en August van Cauwelaert en vermeldt in een lange bibliografische voetnoot de teksten die volgens hem relevant zijn voor het Nederlandse expressionisme: de essays van Wies Moens, Karel van den Oever, Urbain van de Voorde, Marnix Gijsen, Dirk Coster en H. Padberg. Géén Van Ostaijen, géén Brunclair (hoewel hij van Moens, Coster en Van de Voorde uitdrukkelijk de in 2.3 besproken teksten uit *De Stem* vermeldt). In zijn essay weerlegt Eeckhout onder meer de bewering dat met het expressionisme ook een katholieke heropleving gemoeid was en hij beweert en *passant* over de joodse invloed op het expressionisme: "Is hun aandeel in de moderne literatuur vrij aanzienlijk, het zal wel niet immer in dezelfde mate heilzaam zijn!" [idem:60]

52. De gelijkstelling met Hadewijchs 'orewoet' gebeurt in Van Ostaijens opstellen over Burskens ("de organiese samenhang van woord tot woord, van zin tot zin, samenhang die meer in de 'oerewout' [sic] (Hadewijch) is te zoeken dan in [...] kausaliteiten" [IV:262]) en Van de Woestijne ("dichter-dier noem ik die dichter wiens elan het meest aan een animale kracht, een 'orewoet' herinnert, een dichter bij wie gij het gevoel van een bijna ongecontroleerd uitstromen krijgt" [IV:356-357]). De vergelijking met de Pythia maakt Van Ostaijen in 'Modernistische dichters' ("De dichtkunst is steeds nederig. Zij noemt zich goochelaar. In werkelijkheid is zij Pythia" [IV:164]) en 'Hubert Dubois' ("Vergeet u niet te herinneren de dubbelzin van de woorden der Pythia, – en hiermee heb ik gelegenheid te zeggen dat zij, zowel als haar zuster uit het germaanse woud [de Loreley-sirene, gb], voor ons het oerbeeld van de dichter is, in zover door dichten verstaan wordt het uitdrukken van de intuïtieve kennis van de wereld" [IV:352]).

53. Hij verzet zich meer bepaald tegen het Cartesiaanse 'ik' ("het harde gloeilamplicht van het moderne rationalistische 'ik'") dat het intuïtieve en creatieve "brutaal verdrongen" heeft. [Van de Voorde 1936:124]

54. Monteyne schreef in dit verband: "Brunclair is het slachtoffer geworden van een voorbijgaande mode. Hij wilde absoluut van zijn tijd wezen, behoren tot de avant-garde van een nieuwen kunstvorm. [...] Hij heeft niet geloofd aan hetgeen hij zelf verkondde, nl. dat poëzie hoofdzaak bleef en dat zij overal te vinden was. Hij heeft ze enkel willen ontdekken langs de paden van een modernisme, dat hij zich door studie had eigen gemaakt, waarin zijn verstand opging, doch waaraan zijn hart – de éénige bron van alle poëzie – vreemd bleef." [Monteyne 1937] Lissens heeft het in verband met Van de Voorde over "zijn aanleunen bij de symbolistische poëtiëk, [...] speciaal in haar Van de Woestijniaanse vertolking". [Lissens 1953a:167] Hugo Brems was minder eufemistisch: "Zijn poëzie toont de verstarring waarin het dogmatisch vasthouden aan een uitdovende poëtica vervalt." [Brems 1983a:96]

55. En zo zijn er wel meer oude koeien. Waar Van de Voorde juist het thematiseren van moderne en technische elementen uit "de huidige gemechaniseerde wereld" bewijzen te meer acht van de materialistische ontsparing van de moderne kunst [Van de Voorde 1936:20], betoogt Brunclair dat moderne decorelementen moeten kunnen omdat ze even vanzelfsprekend deel uitmaken van het moderne leven als "circusrennen binnen Rome als evident" werden beschouwd. [Brunclair 1937a:24] Dat dit echter – zoals al te vaak gebeurde in expressionistische lyriek – geen vrijbrief mocht zijn om enkel "lofliederen op hoogovens" te maken, betoogden Van Ostaijen al in 1918 (cf. 2.2.1) en Brunclair in 1922 (cf. 2.3). Idem wat betreft het versnelde leven (Van Ostaijen, 'Over dynamiek', 1917, cf. 2.2.1), het synthetiserende streven van de moderne kunst (cf. 2.2) en de begripsverwarring die heerst ontrent vrije verzen en prosodie (cf. 2.5) waarover Brunclair het ook heeft. [Brunclair 1937a:25-27] Dit kwam overigens ook al in zijn 'In Memoriam' aan bod (cf. supra). Ook het gebrek aan logische samenhang van moderne verzen had Van de Voorde al eerder aangeklaagd (cf. 2.3) en de reactie van Brunclair hierop is niet wezenlijk anders dan die van Van Ostaijen toen: "de wezenskern der poezie ligt over de grenzen van hun [critici als Van de Voorde die 'redelijke' poëzie verwachten] bevattingskrets, en dus noodzakelijk buiten het bereik der Rede en buiten hun bereik." [Brunclair 1937a:30] Opmerkelijk is echter dat in *Het pact van Faustus* ook wat dit betreft gelijkaardige uitspraken terug te vinden zijn: "Kunst is de Argonautentocht naar het geheimzinnige gebied dat achter de tastbare verschijnselen ligt, een blinde tocht zonder kompas of sterrenstand, op zoek naar een kostbaarder gulden vlies dan dit van den lande Colchis: de onvervangbare expressie der verhouding tusschen mensch en heelaal. Hier laten de duister scheppende krachten rede en logica en alle verstandelijke vermogens ver achter zich." [Van de Voorde 1936:49] Van de Voorde lijkt hier eens te meer niet te beseffen dat hij hiermee eigenlijk zelf zijn kritiek op de moderne kunst diskwalificeerde.

§ 3.2

1. Naast een strenge selectie uit *Music-Hall* en *Het Sienjaal* bevatte dit boek de eerste publicatie van *De Feesten van Angst en Pijn* en een zeer royale keuze uit de nagelaten poëzie (onder de door Van Ostaijen zelf voor zijn volgende bundel voorziene titel *Eerste boek van Schmöll*). Zie voor reacties van Raymond Herreman (NRC, 9 november 1928) en Johan De Maegt (*Het Laatste Nieuws*, 25 december 1928): [Buelens & Wildemeersch 1996:176]

2. Nijhoff in *De Gids*, nr. 12, 1929: "Er zijn tal van zulke prachtige evocaties in deze nagelaten gedichten, raadselachtig uit het onzienlijke plotseling zeer nabij verschijnend, in de wonderlijkheid van hun werkelijke gestalte; raadselachtig van een binnelijk dat de verschijningen doortrilt." [Nijhoff 1965:90] En Marsman in *De Vrije Bladen*, april 1928: "de weinigen hier [= in Nederland, gb], met inzicht in poëzie, zullen erkennen, ook wanneer zij zijn premissen en consequenties niet mochten deelen, dat hij van de jongere Vlaamsche schrijvers de man met het diepste begrip van (moderne) poëzie is geweest." [in *Goede-gebuure* 1981b:301]

3. Zie hiervoor [Du Perron 1977:304-306]. Cornette zat overigens in de jury voor de Driejaarlijkse Staatsprijs voor Poëzie (1926-1928) [Borgers 1971:864] die niet naar Van Ostaijen ging, maar wel naar Achilles Mussche.

4. Uit een brief van 2 april 1929 van Du Perron aan A.N. Donkersloot valt af te leiden hoe algemeen de lof was: "En toch verzeker ik je dat het mij oprecht genoeg doen doet te zien dat men Pv.O waardeert; alleen: het is te veel, en te bête, après tout, na al het onbegrijpen en het te-weinig. Het is ook te enthousiast, en te algemeen, om waar te kunnen zijn. Het is weer een: 'we doene mee, hoor, om dien gestorven dichter te waardeeren!'" [Du Perron 1977:350]

5. Zie voor het geval Brunclair 2.2.2.1 ('een nieuwe epigoon?'), 2.2.2.2 ('Brunclair') 2.3., 2.4 en vooral 3.1. En voor Burssens: 2.2.2.1 ('een eerste epigoon?') en 2.4 (PvO & Burssens).

6. Drie maanden later waren ze er nog over bezig. Op 25 mei schreef Du Perron hem: "Je vraagt me uitvoeriger terug te komen op de kwestie: navolgers van Pv.O. – Die is, wat jou betreft, toch snel opgelost. Zowel je eerste *Verzen als Piano* als *Zenzovoort* geven aan dat je geleidelikerwijs de kant Pv.O. bent uitgegaan, maar altijd – d.w.z. in het ensemble – een eigen accent hebt behouden. Pv.O dacht er niet anders over, en er is geen enkele reden waarom hij jou niet gezien zou hebben zoals hij het Brunclair deed [als een epigoon dus, cf. 3.1, gb], als jij er aanleiding toe had gegeven. Later ben je soms (zoals in de 'jodelende Tyrolers') mischien wat gevaarlijk dicht bij enkele bepaalde gedichten van Pv.O. gekomen, maar dit karakteriseert je niet direct als epigoon!" [Du Perron 1977:374]

7. August Vermeylen schreef niet over Burssens in de eerste editie van zijn *Van Gezelle tot Timmermans* (1923), en noemde hem later in één adem met Van Ostaijen: "Eindelijk was de stoutste durver wel Paul van Ostaijen [...], naast wien nog Gaston Burssens (geb. 1896) en Victor Brunclair (geb. 1899) mogen genoemd worden." [Vermeylen 1928:120] En in de 'definitieve' versie: "Onder zijn [= Van Ostaijens] volgelingen mogen Gaston Burssens en Victor Brunclair gerekend worden." [Vermeylen 1963:142] Lissens was ook niet echt mild: "De orthodoxie van het organische expressio-

Noten | Hoofdstuk 3

nisme wordt streng gehandhaafd door G. Burssens (1896), bij wie de zuivere lyriek [...] zelfs formalisme en systeem is geworden.” [Lissens 1953a:154]

8. Vergelijk: “De ontmoeting [van Burssens, gb] met Van Ostaijen zou noodlottig zijn. Burssens' literaire carrière zou er fundamenteel door beïnvloed worden en, laten we het ronduit bekennen, eronder lijden. Jaren nog zou hij versleten worden voor Van Ostaijen-epigoon, wat zijn toewijding aan de postume lotgevallen van P. van Ostaijens oeuvre nog beter in de verf zet, al kon hij soms [in onbehaakte ogenblikken van knorrige depressie] wel eens nukkiog verklaren dat de Paus van Hallensee [sic, gb] ruimschoots gekregen had waar hij recht op had.” [Jespers 1982:43]

9. Een vorm van dramatische ironie die bereikt wordt door de verandering van focus: de eigenlijke ontgoocheling wordt ‘uitgesproken’ door de knaap, maar de exacte formulering (waardoor het ironische effect ontstaat) is uiteraard van de verteller/auteur.

10. Hadermann gaf een uitvoerige interpretatie van het gebruik van “zat” en “zit” in ‘Schommel’ [Hadermann 1988:327-328]: “zat van de liefde zit ze naakt / zit de lieverd in de leunstoel / zat / zat de lieverd in de leunstoel / zat van liefde / zat ze naakt”. [Burssens 1970:193] Dit gedicht doet qua opbouw zeker aan Van Ostaijens ‘Berceuse nr. 2’ denken (“Slaap als een reus” [II:236] – verzen die overigens pas in 1927 werden gepubliceerd), maar Hadermann merkt, in het algemeen, terecht op dat Van Ostaijen meer op de resonantie in het onderbewustzijn speelt, terwijl Burssens veel explicieter de verschillende semantische betekenissen van een woord in het spel betreft [Hadermann 1988:328], en dat geldt zeker ook voor dit voorbeeld.

11. Zie het eerder geciteerde (cf. 2.5): “De gedichten van Moens hebben ten slotte een inhoud – en dat alleen is om het verschil van standpunt en om de verscheiden ageerkrachten te situeren, reeds voldoende -, de mijne integendeel slechts een thema: ik schrijf niets dan een largo, een grave, een allegretto enz.” [IV:329]

12. Het boek bevat vier etsen van Floris Jespers; het aan de kunstenaar opgedragen exemplaar werd door Burssens gedateerd: “18 maart 1930”, precies twee jaar na het overlijden van Van Ostaijen. [Jespers 1982:45]

13. Waarschijnlijk bedoelt Gijsen hiermee de woordspelerige Van Ostaijen van ‘Marc groet ‘s morgens de dingen’, en is het ‘laatste’ credo van Van Ostaijen dat van gedichten als ‘De oude man’ en ‘Het dorp’. Deze indeling is dan – gezien de chronologie van Van Ostaijens *Nagelaten Gedichten* [cf. II:255-276] – erg arbitrair. Gijsen kan deze opmerking ook sarcastisch bedoeld hebben, als een ‘ontmaskerende’ verwijzing naar de steeds wisselende standpunten van Van Ostaijen.

14. Dit geldt wel niet voor de hele reeks, want enkele van de gedichten werden al voor Van Ostaijens dood in *Vlaamse Arbeid* en *Avontuur* gepubliceerd. Zie de verantwoording in [Burssens 1970:793-796].

15. Zie Paul Hadermanns artikel ‘Vanitas en Loreley’ waarin precies deze thematiek gelezen wordt in vijf ‘barokke’ gedichten van Van Ostaijen. Hadermann geeft overigens zelf een opsomming van de klassieke iconografie in dit verband: “De ‘vanitas’ is echter overal aanwezig, niet in de vorm van de gelijknamige, onbeweeglijke stillevens waarin vooral de 17de eeuw doodshoofden, zandlopers, boeken,

nutteloze instrumenten, verwelkte bloemen en voze vruchten samenbracht, maar als een dynamisch schimmenspel.” [Hadermann 1996:177] Dat Burssens zijn “denker” een doodshoofd laat nemen en er even verder sprake is van “wat ooft” [Burssens 1970:226] kan dus haast geen toeval zijn.

16. Vergelijk: “Nog sloeg niet om uw luide lijf” [‘Gedicht’, II:225], “was ik zonder verleden / in de kom van deze stille gegleden” [‘Onbewuste avond’, II:231], “Zijn oog glijdt [...] / zodat het roerloos hangt aan d’einderkom” [‘Ogen’, II:243] (cursivering gb).

17. Nog flagranter in de in nr. 1 van *Avontuur* verschenen versie (dus nog tijdens Van Ostaijens leven): “als over de sneeuw de groene maan schijnt / als onder de maan de groene sneeuw kwijnt”. [Burssens 1970:796] In zijn ‘In Memoriam’-Van Ostaijen in *Den Gulden Winkel* had Du Perron het over ‘Boere-charleston’ en ‘Alpejagerslied’ die “zoveele provinciale pennen tot parodie verlokten” [Du Perron 1928:120] nadat ze in datzelfde nummer van *Avontuur* waren verschenen, maar dit gedicht van Burssens zou – indien elders en onder andere naam – ook als parodie geïnterpreteerd kunnen zijn.

18. Zie over het sublieme bij Kant en Lyotard [Spinoy 1994:passim].

19. Bijvoorbeeld de reeks ‘Vier gedichten en Rozenmond’ uit *Het ontbrokene* (1990). Dit is het slot van het laatste gedicht uit die afdeling: “En zo zal het gebeuren, dat je nauwelijks // merkt hoe je okselzweet van geur verandert, / dat het je ontgaat hoe de centaur eerst / zijn hoeven schraapt voor hij naar je / toe komt, en in je veilige huis alles / kort en klein schopt en slaat.” [Faveroy 1993:653]

20. *Zo Au seuil de la liberté* (1930) waarin een kanon op een wolkenpartij is gericht, de onthoofde en door brokstukken hout omgeven *L’Homme du Large* (1927), *La catapulte du Désert* (1926) waarvan voor één keer zelfs de titel boekdelen spreekt, *Le Plaisir* (1927) waarin een vrouw een vogel verslindt of *L’assassin menacé* (1926) waarin een dode, naakte vrouw met bebloede mond opgebaard ligt in een erg cleane kamer, terwijl een man (de moordenaar?) naar een koffergrammofoon staart, dit tafereel begluurd wordt door een aantal mannen en twee andere mannen (één met knuppel, de andere met vangnet) net buiten de kamer staan.

21. Burssens zelf verzette zich overigens allerminst tegen het etiket surrealist “omdat het doel van de expressionisten en van de surrealisten het scheppen van zuivere niet te verklaren emoties is, emoties die hun oorsprong vinden aan de grenzen van het onderbewuste (expressionisme) en van het bovenwerkelijke (surrealisme), grenzen die elkander raken. Les extrêmes se touchent, maar iedereen ziet het niet.” [Burssens 1988:79]

22. Deze episode is te reconstrueren via de brieven van Du Perron. Op 13 oktober 1931 schrijft die aan Burssens dat hij met de Vlaamse redacteur Maurice Roelants heeft afgesproken dat Burssens om medewerking zal worden gevraagd voor *Forum*. (Overigens vroeg Du Perron bij die gelegenheid ook om onuitgegeven proza van Van Ostaijen voor dat blad.) [Du Perron 1978:205-206] Burssens zou op geen van beide voorstellen ingaan. Zijn loyaliteit tegenover uitgever De Bock verhinderde hem om het tweede te doen en zelf wou hij geen teksten insturen omdat hij niet door Du Perron maar door de door hem zeer geringschatte Roelants om medewerking was gevraagd. [idem:211-212] Toen bleek dat De Bock geen Van Ostaijenprozabundel zou

uitgeven, vroeg Du Perron of dat Van Ostaijenproza dan niet in een reeks Forum-uitgaven bij Nijgh en Van Ditmar uitgegeven kon worden. [ibidem] Uiteindelijk zou De Bocks uitgeverij De Sikkel enkel *Brieven uit Miavoye* en *Diergaarde voor kinderen van nu* uitgeven (beide in 1932) en gaf Burssens in hetzelfde jaar – in eigen beheer! – *De Bende van de Stronk* uit. Pas in 1954 zou Gerrit Borgers (voor een co-editie *De Sikkel-Daamen-Van Oorschot*) de eerste verzameleditie van het grotesk proza bezorgen.

23. Zie voor een korte samenvatting [Buelens&Wilde-meersch 1996:123, 143]. Voor het hele verhaal [Borgers 1971:543-548].

24. Brunclair en Vermeylen hadden hierover overigens in 1925 nog gepolemiseerd in *Vlaamse Arbeid*. Lut Missinne reconstrueert enkele discussies die vanaf eind jaren twintig tot de Tweede Wereldoorlog woedden – tussen Brunclair en August van Cauwelaert in het katholieke weekblad *Elckerlyc* en tussen Paul de Vree en Leo Galle in onder meer *Dietsche Warande & Belfort*. [Missinne 1994:218-227]

25. Vergelijk: “het culturele veld werd toen nog in grote mate door de katholieke strekking gedomineerd.” [Missinne 1994:287]

26. Zie voor de correspondentie tussen Van Ostaijen en Kenis [Reynebeau 1996c].

27. Nadat Van Ostaijen zijn medewerking aan *Vlaamse Arbeid* had stopgezet omdat hij vond dat Muls hem onvoldoende steunde, schreef die hem op 14 november 1926 een brief waarin hij stelde: “Ik heb nadien ook te Brussel gepoogd om u den Van Loon prijs van 500 fl. [sic] te doen toekennen. Toussaint werd toen bekroond en ik heb mijn heftigheid om voor een jongere in de bres te springen bekocht met mijn uitwijzing uit den Van Loon-jury. Thans kunnen de Heeren van Brussel ongestoord hun eigen keuken doen.” [Borgers 1971:724] Na Van Ostaijens dood zou hij in het huldenummer van *Vlaamse Arbeid* terugkomen op dit verhaal en de rol van de oud-Van Nu en Straks'ers extra in de verf zetten: “Toen de Van Loon-prijs [...] voor het eerst zou worden toegekend [...] was ik toevallig lid van den jury en deed mijn best om het werk van P.v.O. te doen bekronen, maar ik stond hopeloos alleen en noch Buysse, noch Stijn Streuvels, noch Herman Teirlinck, noch Vermeylen wenschten den dichter van ‘Visé-marsj-Luik-mortieren’ au sérieux te nemen. Aan De zilveren Vruchten-schaal van Fernand Toussaint van Boelaere werd toen de prijs gegeven. Ik werd sedertien voorzichtigheidshalve uit den Van Loon-jury geweerd om de prerogatieven der Brusselsche literatoren voortaan buiten gevaar te stellen.” [Muls 1928:136] Overigens meldde Burssens in 1927 zelf aan Van Ostaijen dat Toussaint pogingen aan het ondernemen was om Van Ostaijen “een letterkundige prijs” te bezorgen. [Borgers 1971:866] Om welke prijs het hier ging is niet bekend, de Driejaarlijkse Staatsprijs voor Poëzie ging in elk geval naar Achilles Mussche.

28. Zie [Missinne 1994:277, noot 34]: “Cf. T Bogaerts: ‘Op het ogenblik staat het in Vlaanderen zoo, dat het artistieke leven door een liberaal-socialistische clan wordt beheerscht, die driester dan ooit de kop opsteekt naar gelang de katholieken maar laten begaan en waaronder vooral de letterkunde te lijden heeft.’ (JD 1932:428) Bogaerts vermeldde toen ook dat E. van der Hallen in Jong Duitschland al over de ‘klijkjesgeest’ van de Brusselse prijzenjury had geklaagd (Van Ostaijen zou met *Bezette Stad*

naast een prijs hebben gegrepen die toen naar Toussaint ging).”

29. Misschien heeft hier ook een geografisch element meegespeeld (en de ‘strijd’ tussen Antwerpen en Brussel/Gent); in de vooroorlogse, minder mobiele maatschappij kwamen auteurs soms bij elkaar terecht omdat ze in elkaars buurt woonden én vice versa. Louter ideologisch paste Burssens (en overigens Van Ostaijen en Brunclair ook) als vrijzinnige immers meer in het Brusselse/Gentse kamp dan in het ondanks alles toch nog altijd katholieke blad *Vlaamse Arbeid* uit Antwerpen. Du Perron heeft – als Nederlandse buitenstaander in Brussel – een tijdlang een bemiddelende rol gespeeld tussen Burssens en de auteurs die *Vandaag* maakten.

30. In een latere voetnoot speelt Burssens de critici Marnix Gijsen en J.C. Noordstar tegen elkaar uit omdat de ene hem verweet onverstanebare verzen te maken terwijl de andere beweerde dat zijn (én Van Ostaijens) gedichten “zeer doorzichtig” zouden zijn. [Noordstar in Burssens 1933:55]

31. Hiermee diskwalificeert Burssens natuurlijk ook stilzwijgend zijn eigen humanitaire periode (*Liederen uit de stad* en uit *de sel*, cf. 2.2.2.2).

32. In dit verband maakte Burssens – in navolging van Van Ostaijen – nogmaals het volgende, didactisch erg bruikbare onderscheid: “Sinds Van Ostaijen hebben wij in Vlaanderen de tegenstelling klassiek-romantiek, maar het is waar dat de meerderheid voor het romantisme is gewonnen, al weet men dat de minderheid steeds gelijk heeft. Deze tegenstelling, welke men ook noemen kan sensibiliteit-sentimentaliteit heeft haar oorsprong gevonden in Van Ostaijen – vóór Van Ostaijen heeft niemand de lijn getrokken, ook Van de Woestijne niet, tussen wat in Vlaanderen de poëzie was en is maar niet had moeten zijn”. [Burssens 1933:62, cursivering gb] Wanneer Burssens later ook steeds klassiekere vormen zal gebruiken, blijft dit onderscheid (wat de rol van gevoelens betreft) steeds gelden. Slechts *Elegie* vormt hier een uitzondering (cf. infra).

33. Dat blijkt bijvoorbeeld uit de passage over de ontindividualisering. Burssens schrijft: “hij [Van Ostaijen] wist, hoe men het ook draaie of kere, dat alles zich bepaalt tot het streven naar een optimum.” [Burssens 1933:63] Dat beweerde Van Ostaijen zelf overigens ook; zowel in ‘Wat is er met Picasso’ uit 1920 (cf. 2.2.2.2) als in het latere ‘Modernistische dichters’ (cf. 2.3) benadrukte hij dat het uiteindelijk om een *streven* ging dat nooit volledig verwezenlijkt kon worden.

34. A. Bellemans (die in 1939 zelf een doorwrochte en systematische ontleding van Van Ostaijens poëtica publiceerde: *Poëtik van Paul van Ostaijen*) schreef hierover in 1937: “G. Burssens bezorgde ons de uitgave van het scheppend en kritisch werk van P.v.O. [...] Mag ik alleen maar eens een oogenblik branden van nieuwsgierigheid, hoeveel exemplaren tot nog toe den weg van den verbruiker hebben gevonden? [...] We mogen gerust voor onszelf vreezen dat er nog veel zijn, die het geheele Ostaijense experiment blijven afwimpelen, die wel langzamerhand zijn gaan toegeven, dat P.v.O. een zeer groot dichter is, doch er na die belijdenis geen behoefte toe voelen zelf eens te constateeren, wat van Ostaijen’s eigen en hoog-persoonlijke bijdrage is geweest tot de structuur van het poëtisch en van het aesthetisch-critisch facet van de laatste twintig jaren.” [Bellemans 1937]

Noten | Hoofdstuk 3

35. Karel Jonckheere legde Burssens later deze redenering in de mond in verband met de opmaak van French en andere Cancan: "de burgers willen mijn poëzie niet, ik zal mijn anti-burgermanschap nog duidelijker laten uitkomen door mij te kleden met karikatuur-burgerachtigheden."
36. Zie de heisa die ontstond toen hij in 1930 *Gezelle's eros* publiceerde.
37. Ook Vestdijk maakte overigens die vergelijking met de in 1914 overleden proto-modernist: "De verwantschap met Christian Morgenstern is meer accidenteel, (deze vergelijking valt overigens zeer ten nadeele uit van Burssens...)" [Vestdijk 1936]
38. Want precies in die "uitgelaten, ontuchtige springpartij" (dixit Van de Voorde [Van de Voorde 1942:147]) werden de ledematen op zo'n oneigenlijke manier gebruikt, dat billen en dijen één leken te zijn geworden.
39. Later volgt nog een 'Sonnet (zonder moraal)' waarin deze treffende beelden om het grote, zuigende Niets aan te geven: "dan is uw hand met leegte ruim gevuld / en moe uw hart geslapen // en niemand weet nog of gij horen zult / het snikken en het spel der jonge apen". [Burssens 1970:326]
40. Het zou overigens de moeite lonen om dit 'stilte'-concept te vergelijken met dat van 'Het uur U' van Martinus Nijhoff.
41. Maurice Gilliams had het – naar aanleiding van het heen en weer geschuif van woorden en motieven in de eerste strofe van dit gedicht – over een "strijkijzer [dat] steeds opnieuw over dezelfde onschuldige mouw-van-het-huisjasje" gaat. [Gilliams 1936a:1]
42. En zo wordt de rol van de krekel in deze fabel wel vaker geïnterpreteerd: "Deux morales ici s'affrontent: la morale artiste – et qui dit artiste dit un peu bohème – morale de l'oubli de soi et du mépris des petites choses, morale débraillée si l'on met les choses au pire. Et la morale bourgeoise du donnant, de l'effort récompensé [...]". [Gutwirth 1987: 161] Zie ook [Dandrey 1995:99-103] die verwijst naar de interpretatie van o.m. Jasinski en die ook de "contre-façon" van Tristan Corbière citeert, met de veelzeggende titel 'Le Poète et la Cigale'.
43. 'Eenzaamheid' komt maar liefst negen keer voor, waarvan vijf keer als slotwoord van een vers.
44. Dit "doodshoofd" verwijst waarschijnlijk naar het volksgebruik in de provincie Antwerpen om kaarsen in bieten of rapen te zetten en met deze lantaarns rond te trekken. De rapen in kwestie worden met messen bewerkt (er worden ogen, neus en mond in gekerfd) zodat ze inderdaad op een doodshoofd lijken.
45. Bijvoorbeeld Frans Buyle in *Het Vlaamse Land*: "Bij Burssens is de strijd tussen het waarachtige dichterschap – want Burssens is een dichter – en de uiterlijkheden van zijn afstamming tot een waar drama uitgegroeid." [Buyle 1941] En Karel Horemans in *Volk en Staat*: "Bij een inventaris van Gaston Burssens' werk slaat de weegschaal nog altijd onverminderd naar den kant van den ballast over. Het 'geval' van dezen trouwen vriend van Paul van Ostajien is problematisch. De *Eeuw van Perikles* lijkt een late nabloei van een misgroeid gewas." [Horemans 1941] Opvallend is de – voor zijn doen – milde toon van Joris Caeymaex in *Boekengids*: "Zoo kunnen thans tot hun recht komen de beide gaven: van zeer bonte verbeeldingschepping uit het triviaal-dichtbije doch echt-doorleefde, en de vloeiende en wiegende melopee van zoo men wil alkoholischen, maar

- toch ook melodierijken roes, eigen aan de vagantische en in de eerste plaats aan de Burssensiaansche poëzie. Het zal ook de lezer treffen hoe ditmaal een warmere strooming haar uiting vindt in een voller-gedragen en bewogen vers en stroof." [Caeymaex 1943]
46. Dit wordt geciteerd in een anonieme recensie van *De Eeuw van Perikles* in *Nieuw Vlaanderen* in 1942. [Anoniem 1942]
47. Dit is het enige gedicht van Burssens dat door Herman de Coninck en Hugo Brems werd opgenomen in hun bloemlezing *De honderd beste Vlaamse gedichten van deze eeuw*. [Brems&De Coninck 1994:27-28]
48. Slechts een voorbeeld: "Maar 't is de hel van Dante die ons heeft bekoord / Met haar vlammen met haar vlammen-de kreten / Haar brandend pik haar beten / Haar lijenlucht en haar obscene woord". [Burssens 1970:399]
49. Dit alles in de veronderstelling dat Burssens zich van voorzetsel vergist. Strikt genomen moet er staan: herinneringen aan buiten en aan binnen. Als hij echt van bedoelt, dan wordt de situatie nog complexer: in de ruimte zouden dan tweedegraadsherinneringen hangen (zoals in: de herinneringen van die persoon genaamd 'binnen' en van die persoon genaamd 'buiten').
50. Een intrigerend beeld is de vergelijking in de tweede regel: "Zoals uw uurwerk aan uw ruiten". Verwijst dit naar het venster (de ruit) van het horloge waar dit uurwerk als het ware tegenaan tikt? (Maar waarom staat er dan "ruitens" in het meervoud? Uit rijm dwang? Burssens neemt wel vaker zijn toevlucht tot dit lapmiddel in deze bundel.)
51. De anekdote geeft Burssens in zijn *Dagboek* op 20 september 1940: "Ik las het [gedicht 'Van een Gigue die als Kantiek bedoeld werd', gb] aan Brunclair, die hier vanavond op bezoek was, voor, en hij zei: 'Het is een klassiek gedicht'. Zijn oordeel heeft mij op het idee gebracht dat, als ik het nog ooit tot een bundel breng, *De Eeuw van Perikles* een vondst van een titel zou wezen." [Burssens 1988:15]
52. Burssens' Faustverwijzing moet volgens mij in dit licht worden gelezen, en niet als een verwijzing naar iemand die zijn ziel aan de duivel verpatste in ruil voor kennis. Hij zegt 'gewoon' dat Van Ostajien het boek *Faust* aan flarden heeft gescheurd ("bij al dat licht van valse schijn"). *Faust* (en Goethe zelf) figureert in Burssens' dagboek als hét typevoorbeeld van geliteraturrelur/literatendom. Onder meer: "deze maal ben ik tot ongeveer over de helft van *Faust* geraakt, gaat het niet meer en krijg ik lust autodafé met zijn werken te plegen. [...] Goedkoop-filosofisch, droog, zonder een greintje humor, smaakloos." [Burssens 1988:135] (En gelijkaardige opmerkingen op pp. 57, 69, 121, 136-137, 156, 189, 195-196, 200 en 209.) Van Ostajiens hekel aan literaten is een topos in zijn werk. Zie onder meer: "Ik hou weinig van literaten, zij zijn te compleet... literaat." [IV:49]; "Beste relaties met schilders natuurlijk, literaten zijn hier zowel als bij ons strebers." [Borgers 1971:218]
53. De genese van *Elegie* en de samenhang met het dagboek worden onderzocht in [Uyterhoeven 1978].
54. Vergelijk met andere verzen uit *Elegie*: "Dat is het groot verdriet dat men niet scheiden / Niet meer verenigen kan van vrouw tot man" [Burssens 1970:445]; "Gij arme vrouw / Die mijn berouw / Gestreed hebt en gedragen / Die met uw vragen / En zonder woord / Mijn leed gehoord". [idem:447]

§ 3-3

1. Zie de titel van zijn in 1942 verschenen *Keerend Getij. Critiek der Vlaamse Poëzie 1931-1941*.
2. Al geldt hier opnieuw de opmerking dat het juist Ventjaren waren omdat het proza (van nature eerder het vehikel om ideeën mee te delen) het belangrijkste genre werd in deze periode.
3. In Toussaint van Boelares NIR-programmabrochure *De Vlaamse Letterkunde sinds 1914* komen Herreman en Demarest voor (en nog mindere goden als Albe, Luc Indesteghe, Maurits De Doncker en Luc van Brabant ook), maar Bursens niet. [Toussaint van Boelare 1936:28-29]
4. In de bloemlezing zelf benadrukten de samenstellers in hun 'Inleiding' de slaafse volgzzaamheid van de jonge Van Ostaijansen: "Dan zijn daar ook de allerjongsten, talrijk en nog niet duidelijk te onderscheiden. Bevrijd van het gongorisme dat het werk van Van de Woestijne in volle rijpheid heeft aangevreten, maar onmachtig om de fatale charme van die rattenvanger van Hameln, Paul van Ostaijen van de laatste jaren, te weerstaan. De rumoerigheid der voorgangers is hun vreemd; hun vers is veelal zuiver maar grijs." [Gijssen 1977a:881]
5. Al is dat zeer relatief. Van Ostaijen heeft zich vele alinea's vrolijk-boos gemaakt over de gemakzucht van de bloemlezer Grauls die alle dichters even belangrijk acht, hen zelf drie gedichten laat kiezen, een voorwoord van nauwelijks tien regels neerpend vol contradicties en aperte onzin en dan ook nog eens bibliografisch tekort schiet. [IV:250-252]
6. Van Ostaijen parafraseert Grauls' opzet als volgt: "Gechte lezer, hier in *Het roode raam* zijn gedichten samengebracht naar ieders gading. Die van de gemakkelijke lyriek naar monster Jan Ferguut houden, lezen mijn gedichten in deze manier. Expressionisten vinden er naar woord en beeld het hunne. Over God sprak ik ook bij gelegenheid. Vrijdenkers en katholieken, rederijkers en modernen onthouden mij dus hun goedkeuring niet." [IV:254] Grauls bleef die reputatie zelf nog versterken. In 1931 publiceerde hij in *Helikon* het gedicht 'Serenade' dat wel erg op 'Vera Janacopoulos' van Engelman leek. Du Perron zond gelijk een hekeldicht op Grauls naar de 'gedupeerde' Engelman waarin deze poging tot portret: "Wie Grauls is, weet men nog niet zeker: / misschien is hij een stekjeskweeker, / misschien meer een verhuurkantoor, / misschien gewoon een kwispeldoor – // Maar veelgevooid en dito-slachting, / blijft hij – dit staat wel vast – aandachtig / bereid zich onder ieders letten / tot protoplasmie te verpletten." [Du Perron 1978:253] (Dit gedicht werd ook opgenomen als 'Hulde' in *Forum* (1932, nr. 3).)
7. Urbain van de Voorde schreef hieromtrent dat bij Grauls "gevoeligheden op z'n Wies Moens' schouder aan schouder gingen met impotente seniliteiten waar Van Ostaijen hem het recept van bezorgde". [Van de Voorde 1931:44] Marc Somers drukt het neutraler uit: volgens hem bleek uit de poëzie van Grauls "an hesitation between exalted inspiration and the fashionable musical experiments of Van Ostaijen." [Somers 1991:353]
8. En op de achterflap van Grauls' bloemlezing *Cantabile* staat het handschrift afgebeeld van een gedicht waarvan de eerste regel luidt: "Wij zien Cecilia komen" (vergelijk met Van Ostaijens 'Polonaise': "Ik zag Cecilia komen"

[II:232]). De Van Ostaijen-link kan hier ook toevallig zijn, aangezien het hier een parafraze van een Vlaams volkslied betreft. En het "Gij weet niet / wat dit beduidt" uit 'Mythos' kan op zijn beurt een verwijzing zijn naar 'Die Heimkehr' van Heine: "Ich weiss nicht, was soll es bedeuten..." [Buelens&Spinoy 1996a:7-8]

9. Komrij bloemleest nog wel twee gedichten van hem [Komrij 1996], maar [Warren 1994] en zelfs [Van Herreweghen&Spillebeen 1997] geen. Nog opvallender is dat Demedts Grauls nog wel in de eerste druk van *De poëzie in Vlaanderen na 1918* [Demedts 1941] behandelt en bloemleest, maar al niet meer in de tweede druk (*De Vlaamse poëzie sinds 1918*, [Demedts 1945a&b]).

10. Deze anekdote is – bij mijn weten – nooit meer opgekaald in de Van Ostaijenstudie. Daarom, *for the record*: "In de loop van een gesprek met Paul van Ostaijen zinspeelde ik terloops op de pret die sommige literatoren hadden aan deze verklaring [Van Ostaijens bewering: "De tijdvakdichter is geen dichter; de dichter is, niettegenstaande het tijdvak", gb]. De repliek bleef niet uit: 'Och kom, maar ook ik heb pret aan hun pret. Men vergete derhalve niet dat er menig verzenschrijver op het officiële podium staat, die noch tot de eerste, noch tot de tweede [sic] categorie behoort, ik bedoel, die noch tijdvakdichter, noch dichter is. U begrijpt het hachelike van zo'n geval.' Van Ostaijen had het over de literatoren, die de 7 smartpijnen uitstellen als goedkope lichtreklamen." [Rombauts 1928-1929:274, noot 1] Het is niet onwaarschijnlijk dat de – eveneens Mechelse – schilder en vriend van Van Ostaijen Prosper de Troyer de verbindingsman was tussen Rombauts en Van Ostaijen. Rombauts eigen bundel *Het Koele Land* werd aan De Troyer opgedragen.

11. Over Music-Hall: "een konstante waarde bezit Music-Hall niet; zijn houding, durf en aanvoeren van nieuwe [sic] mogelijkheden hoort tot het dossier 'dokumentatie', in zover zij niets bijdragen tot de innerlijke beweging van het vers en geen pregnans voor de lyriese ontroering aanvoeren". [Rombauts 1928-1929:273] Ook over *Het Stenjaal* spreekt hij in termen die rechtstreeks aan de late Van Ostaijen zijn ontleend: "Buiten de vormelijke ontleding lijkt mij het benaderen van de meest-diepgaande sensibeleit in het vers afhankelijk van de op die sensibeleitverhouding gespiste lezer. Na de afbreuk dan met de vroegere prosodie biedt *Het Stenjaal* geen geldende mogelijkheid tot vervanging van de eerstgenoemde." [idem:274] *Bezette Stad* is voor hem niet alleen een tegengif voor *Het Stenjaal*, maar ook een "met haast waanzinnige en een tik tragische daemonie opgebouwd beeld van de algehele invasie". [ibidem] Bij Van Ostaijens eigen verdediging van de typografie (cf. 2.2.2.2) teken hij terecht – en als enige! – aan dat de redering die de auteur opzet om in een Franse vertaling 'ongles' te verkiezen boven 'doigt' [IV:159] buitengewoon subjectief en dus erg relatief is: "In de verklanking hoeft men alleen die letter (d) met een terughoudendheid uit te spreken en dezelfde eigenschap ["het begeren in grijpende vingers" [IV:159], gb] kan verondersteld worden. Zo leidt dan tenslotte het affekteren van de doorgaans attributaire eigenschappen van de lettertekens in hun verklanking tot soms groteske beweringen." [Rombauts 1928-1929:275] Eigenlijk ondergraaft hij hiermee een belangrijk onderdeel van Van Ostaijens op de sonoriteit van het woord gebaseerde poëtica, maar die conclusie trekt Rombauts niet. Hij

Noten | Hoofdstuk 3

weerlegt wel nog de geuite kritieke als zouden Van Ostajens late gedichten volgens een 'formule' tot stand komen: "nooit worden de fenomenen-organen in een gedicht geordend in verhouding tot vooropgezette stelregels." [ibidem] [Missinne 1994:164-165] schrijft ook nog over een ander artikel in *Opbouwen* waarin Rombauts de verdediging van Van Ostajen opneemt, onder meer tegen de toenmalige literaire paus Jules Persyn die Van Ostajen een passief en dus slecht expressionist had genoemd.

12. Vergelijk: "Dat het ethos daar zij als de blauwe ader onder de gladde, gave huid." [IV:330]

13. Vergelijk met de syntaxis en opbouw van de slotstrofe van 'Polderlandse Arkadia': "Wie met een luit in het hart door 't land gaat / [...] / perst hij niet op zijn lippen uw-Amarillis-schone naam". [II:228]

14. Vergelijk: "Een hoge hand steekt in de nacht / en zij steekt vóór de nacht". [Mythos, II:218]

15. Rombauts publiceerde na *Het Koële Land* geen bundels meer, maar het handvol gedichten dat nog in tijdschriften verscheen wijst meteen op een belangrijke ontwikkeling; vergelijk de slotstrofe van 'De nanacht': "Wie luide roept aan 't avondlike watervlak / hoort in de nanacht zacht zijn roep weerhelmen / tot in de glooiing van 't gespannen lijf / de passie huivert." [Rombauts 1933:63]

16. "O regen, passievollere streling van de aarde / liefdedrank en vocht der vruchtbaarheid / o gist der aarde". [Van de Moortel in Gijzen 1977b:44] Van Passel beweerde in zijn studie over *Ruimte over De Man/Van de Moortel*: "Zijn werk vertoende geen invloed van Paul van Ostajen". [Van Passel 1958:103]

17. De lagen sarcasme laten het echter vaak niet toe om 'duidelijke' standpunten af te leiden uit deze gedichten. Of de volgende verzen uit 'Rerum Novarum' bijvoorbeeld omineuze uitingen van antisemitisme zijn, dan wel een impliciete hekeling van antisemitische retoriek is niet duidelijk: "Te Antwerpen zijn de parken vergeven van Israëlieten. / En daartegen vin je niks in de malle apotheek. / Misschien in de hypotheek / of bij den reinigheidsdienst der Expositie." [Van der Weyden 1931:9]

18. Man Arnet was – zoals zijn echte naam A.J.A. Etman suggereert – een Nederlands auteur en valt dus eigenlijk buiten het corpus van dit onderzoek. Hij wordt hier echter toch vermeld omdat zijn aanwezigheid in *De Tijdstroom* (met een Van Ostajaans gedicht) niet zonder betekenis is voor de bespreking van de poëtica van dat blad (cf. 3.4). Arnet debuteerde in *Het Venster*, waarvan het programma enige gelijkenissen vertoont met dat van *De Tijdstroom*; rond 1932 kwamen nog wel enkele van die Vensterdichters (vooral de katholieken) via *De Tijdstroom* in Vlaanderen terecht. Arnet publiceerde verder ook nog in *Forum*, *Helikon*, *De Gemeenschap* en – in Vlaanderen – *Dietbrand*. (Met dank aan Joris Janssens die me deze informatie bezorgde.)

19. Het werk van Paul de Ryck zelf komt in 3.4 aan bod.

20. En dat verklaart meteen ook de verwarring die door Fleuren-van Hal wordt gecreëerd [Fleuren-van Hal 1986:93]; zij schrijft achter 'P. Verbruggen' "(ps. van F. Buyle)" en geeft vervolgens een reeks titels van gedichten waarvan een aantal inderdaad door Buyle zijn geschreven ('De gek in de regenton' en 'Zelfmoord des zeemans', bijvoorbeeld), maar enkele (waaronder 'Ik weet het huis') wel degelijk door Paul Verbruggen (en dus niet door J. Verbrugge). 'Zelfmoord des zeemans' van zijn kant, werd

door de auteur Frans Buyle opgenomen in zijn bundel *De steen der wijzen* (1937) en de bloemlezing uit eigen werk *Aanvaard bezit* (1964).

21. De zeeman die hier het slachtoffer werd van hun propaganda lijkt overigens wel een variant van Notaris Telleke in Van Ostajens groteske; ook hij bekoopt zijn dwangidee (treinen rijden te snel en zijn dus levensgevaarlijk) met zijn leven.

22. Gijzen vond dat "Verbruggens vers vorm geeft aan een veel humaner, warmer en individueler gevoel dan Van Ostajens wonderbare muziekdoosjes laten vermoeden." [Gijzen 1977b:400]

23. Vergelijk: "een mannelike, ietwat melankolieke rust en groeiende in zijn laatste bundel uit tot verstilde levenswijsheid" [Buckinx 1933b:688]; "leeft in al zijn gedichten een stilte. [...] We hebben de indruk in een sober modern kerkgebouw te zijn, vol stilte die tot wijding worden kan." [Lammens 1931b:311]

24. Zie: "Geen poëzie heeft, als verschijnsel, in den laatsten tijd meer de aandacht gewekt dan die van Elsschot." [Rutten 1936b:465]

§ 3.4

1. René Verbeeck gaf de volgende interpretatie: "Als knapen groeiden wij op in de ideologie van het expressionisme. Welke jongeling had kunnen weerstaan aan het romantisch humanitarisme van die jaren? Van zijn inhoud en vorm waren wij geheel doordrongen, zij hadden voor ons de waarde van een geloofsbelijdenis. En toen wij tot het inzicht kwamen, dat onze voorgangers (de dichters) op drijfzand hadden gebouwd, stonden wij enerzijds met een vorming en een eerste werk, die rechtstreeks procedeerden uit de voorgangers, en anderzijds met het klaar en uitgesproken besef dat het allemaal anders moest." [geciteerd in Buckinx 1969:62]

2. Overigens oordeelde Buckinx zelf dertien jaar eerder heel anders over zijn poëtisch debuut *De Doortocht*: "nu ik het, na meer dan veertig jaar herlees, wil ik het niet meer verloochenen, want het maakt deel uit van het jeugdige levensinzicht, dat ik toen had verworven". [Buckinx 1969:103]

3. "Wij van onze kant zullen [...] steeds ons best doen om de atmosfeer in de vlaamse kunstwereld zuiverder te maken," schreef de redactie van *De Tijdstroom* (waar Buckinx deel van uitmaakte) als naschrift bij een aflevering van de polemiek tussen Willem Rombauts en Ric Karin (cf. 3.3).

4. Joosten gebruikt het als tussentitel: "De restauratieve jongeren tussen 1930 en 1940". [Joosten 1996:42]

5. Niet toevallig bestrijkt het standaardwerk *Avant-Garde in België 1917-1929* (1992) niet de jaren dertig. Zie over de massacultuur in de jaren dertig [Reynebeau 1994]. Het einde van de avant-garde in de jaren dertig was was overigens een internationaal fenomeen: in Berlijn werd in 1932 *Der Sturm* gesloten, in de Sovjet-Unie werd in hetzelfde jaar de avant-gardekunst verboden; een jaar later deden de nazi's hetzelfde en sloot het Bauhaus. Enkel het surrealisme leek in de jaren dertig de avant-garde een nieuwe adem te geven, maar voor de *hard-boiled* abstracten was ook die stroming reactionair. Het geeft aan dat er met heel particuliere maatstaven wordt gemeten; vaak lijkt het alsof er in de twintigste, zo

extrem gepolitiseerde, eeuw ook over kunst alleen in politieke termen (rechts-links) gesproken kan worden. Maar werd, bijvoorbeeld, de beeldhouwer Giacometti in 1935 plots 'rechts' omdat hij brak met het surrealisme en opnieuw figuratief ging werken? Dezelfde discussie werd op het einde van deze eeuw gevoerd met als polen schilderkunst-conceptuele/videokunst. Toen curator Catherine David van Documenta 10 in 1997 de schilderkunst illegitimaat noemde, maakte Luc Tuymans een reeks schilderijen die 'illegitimaat' heet. Voor een deel van de theoretische *beau monde* is dat werk dus per definitie regressief, maar ook dit lijkt me een geval van erg oppervlakkig sjabloondenken.

6. Zie over dit alles onder meer [Verbeek 1960:106-115 + passim] en [Goedegebuure 1981a:146-175].

7. De *Tijdstroom* werd uitgegeven door Excelsior van uitgever A. Geerdijn in Brugge, maar de bundels van de dichters met het blad verbonden waren publiceerden hun vroege bundels bij Steenlandt uit Kortrijk, een uitgeverij die was opgericht door de architect Richard Acke [NEVB 1998: 2856] en die werk uitgaf van Albe, Pieter G. Buckinx, N.A. Drojine (= A.G. Christiaens), André Demedts, Maurice De Doncker, Marnix van Gavere (cf. 5.2), Blanka Gyselen, Gery Helderberg, Luc Indestage, Bert Peleman, Paul Rogghé, René Verbeek, Jan Vercammen, Ferdinand Vecnocke en Albert Westerlinck.

8. Ik citeer naar [Missinne 1994:168] die de 'Verantwoording' stilzwijgend corrigeerde. Oorspronkelijk stond er: "Ook dit beginsel kan verschillend zijn, maar wij geloven het te bezitten in de door God veropenbaarde en door de in deze bladen ook plaats is voor werk van andersdenkenden, voor zover Heilige Roomse Kerk voorgehouden leer. Wat echter niet uitsluit dat het niet strijdig is met de door ons beleden waarheid en ook naar de geest aan de onze verwant is." [Tijdstroomredactie 1930:1] (De zetter drukte a-c-b-d in plaats van a-b-c-d.)

9. Hun afhankelijkheid aan de katholieke kerk en haar dogma's heeft het vernieuwingsgezinde en modernistische imago van De *Tijdstroom*-auteurs vanzelfsprekend niet bevorderd; anderzijds blijkt zijn minstens even doctrinaire katholicisme het avant-garde-imago van de expressionist Moens veel minder geschaad te hebben. Ook hier lijkt het dus alsof hetzelfde aspect ('gelovig') bij de ene ('vernieuwer in de jaren twintig') niet en bij de andere ('traditionalist in de jaren dertig') wél in rekening wordt gebracht. Veel logischer zou het zijn om bij een definitie van 'modern' in termen van levenshouding (scepticisme, ironie...), enkel auteurs als Van Ostajien en Burssens te selecteren; wanneer bij de definiëring van 'modern(istisch)' meer nadruk gelegd wordt op de formele aspecten van het kunstwerk, dan passen (gelovige) auteurs als Verbruggen of Buckinx ook in dat rijtje. Moens, van zijn kant, zou er in geen van beide gevallen bij horen. (Zie hierover ook 2.3.) Het feit dat (langlevende) auteurs als Vercammen, Demedts en Buckinx ideologisch gezien als katholiek worden bestempeld (en literair-sociologisch 'dus' uitgegeven werden/worden door Orion of Lannoo) heeft hun regressieve/reactionaire imago zeker nog versterkt.

10. Vandaar waarschijnlijk ook de terminologische spraakverwarring die Brunclair halverwege de jaren dertig nogmaals in polemische woede liet ontvlammen (cf. 3.1). De 'post-expressionisten' die hij bestreed zagen niet zozeer hém dan wel de humanitaire als tegenstanders. Met dezelfde vigheid waarmee Van Ostajien de doelpalen had

verzet toen hij zijn definitie van expressionisme en modernisme lanceerde (cf. 2.3), probeerde nu ook Brunclair, tevergeefs, het debat een heel andere wending te geven.

11. Verbeek zou later zelf in een interview beweren dat zijn debuut "nog helemaal in het teken [stond] van dat expressionisme van Paul van Ostajien, Gaston Burssens en Paul Verbruggen." Zijn volgende bundel, *De Donkere Bloei*, waarin Buckinx dus invloed van precies Van Ostajien en Marsman meent waar te nemen, is volgens de auteur zelf veeleer beïnvloed door Rilke. [De Ceulaer 1969:80]

12. Zie ook wat Demedts schrijft, nadat hij hetzelfde Buckinxcitaat heeft gebruikt: "In haar grote trekken gaat deze aesthetica op de grondstellingen van Van Ostajien terug." [Demedts 1945a:206]

13. En ook later nog: volgens hem is Van Ostajien overleden toen hij "op het punt stond een groot dichter te worden". [Buckinx 1932:78] Een formulering die hij woordelijk overnam voor zijn afzonderlijk gepubliceerde essay *de moderne vlaamse poëzie*. [Buckinx 1956:13] (cf. 5.5) Deze reserve zou in het geval van Buckinx wel eens op een vorm van *anxiety of influence* kunnen wijzen. Het 'stond' in bepaalde kringen niet echt om Van Ostajien als grote voorbeeld te noemen, en dus beperkt hij 'zijn' Van Ostajien tot een man met interessante inzichten die bijna een echt goed dichter werd. Die opsmukpoging heeft echter in het geval van Westerlinck niet gewerkt. Die stelt immers onomwonden: "Welnu, Buckinx koos Van Ostajiens partij." [Westerlinck 1942:16]

14. Over de vrijheid die de partijdige criticus Van Ostajien zich permitteerde: "Men kan deze vrijheid bewonderen omdat zij hem vrijwaarde van kruideniersliteratuur. Men kan deze vrijheid betreuren om meer menselijke redenen." [Buckinx 1931d:39] Buckinx' eigen praktijk als recensent (vriendelijke stukken in *De Tijdstroom* over zijn vrienden Verbeek en Demedts, over Van de Voorde – die hij in dit Van Ostajienessay overigens een zuiver dichter "op de weg naar de zuivere schoonheid" noemt [idem:36] -, over Herreman en vele compleet vergeten tijdgenoten) wijst in elk geval meer in de richting van de kruidenier. Blijkbaar besefte hij dat zelf ook wel, maar vond hij de "menselijke redenen" (mildheid, dus) belangrijker dan een scherp oordeel. Buckinx zoekt nooit zelf de contrainme; wanneer een vriend hem schrijft dat een aantal vroegere Van Ostajien-critici nu – bij zijn herbegraving in Antwerpen – mee in het steuncomité zitten, ervaart hij dat niet als hypocriet; het feit dat de ouderen "plots hun inzicht gunstig wijzigen [...] mag ons slechts verheugen". [Buckinx 1932:80] Westerlinck is dan ook nog erg gul wanneer hij stelt: "Hij [Buckinx] had een bescheiden deel van Van Ostajiens prinselijke waaglust geërfd." [Westerlinck 1942:17]

15. De andere jonge dode was de activist Floris Couteele. het feit dat aandacht wordt besteed aan twee activistische herauten weerlegt opnieuw de 'beschuldiging' dat *De Tijdstroom* zich afzijdig hield in de Vlaamse strijd. De redactie was er zich overigens niet van bewust dat Van Ostajien en Couteele als scholier nog bevriend waren geweest. Zie: [Van Passen 1979:12].

16. Ook deze formulering was dus niet zonder angelen: door te vermelden dat "de moderne mens in de moderne tijd" ontbrak bij de expressionisten (inclusief Van Ostajien), gebruikt Buckinx eigenlijk hetzelfde argument tegen hen (en dus Van Ostajien) als Walravens en co. Zie voor een volledige behandeling van deze kwestie 5.3.

Noten | Hoofdstuk 3

17. Misschien moet zijn kritiek op Van Ostaïen in het artikel uit 1932 wel gezien worden in het licht van het conflict (ruwweg: formele versus gemeenschapseseisen) dat *De Tijdstroom*-redactie beheerste en dat waarschijnlijk de oorzaak van de latere breuk was. Het is niet denkbeeldig dat de loyale Buckinx door de nadruk te leggen op het algemeen-menselijke aspect zijn vriend (maar in deze discussie: tegenstander) Demedts wou paaien. Zie over het einde van *De Tijdstroom*: [Westerlinck 1942:21], [Demedts 1945a:200-201], [Buckinx 1969:64], [Gillet 1988:402], [Missinne 1994:170-171], [Joosten 1996:44].
18. Later werd de redactie aangevuld met André Demedts en R.F. Lissens (tweede jaargang) en René Berghen en Marcel Matthijs (derde jaargang). Dat Demedts er zo snel opnieuw bij was, relativereet natuurlijk de elders (o.m. in [Joosten 1996:44]) geopperde these dat juist zijn nadruk op gemeenschapskunst de splijtzwam van *De Tijdstroom* vormde. In een merkwaardig stuk in *De Standaard* zou priester R. Van de Moortel later pleiten voor eerherstel voor de *Tijdstroom*-generatie; ondanks alle beschuldigingen waren zij wel degelijk altijd begaan geweest met de gemeenschap en het snel opnemen van Demedts in de redactie van *Vormen* bewijst die stelling, aldus de auteur. [Van de Moortel 1937]
19. Die laatste frase lijkt opnieuw een antwoord te zijn op Marnix Gijssens verwijt dat *De Tijdstroom*-redacteurs aan hun eigen hart genoeg meenden te hebben (cf. supra).
20. Het mocht niet baten: "De reactie destijds op deze grammatie was vrij nijdig, vooral door de laatste zinsnede ["... een kunst, die gemeenschap wil dienen – op de wijze van de kunst", gb]. Men hield de Vormers voor teruggekeerde Tachtigers, en wat meer is, men haalde ze neer als volksafvalligen." [De Vree 1974:13]
21. Als je deze discussie opentrekt en er buitenlandse modernisten bij betreft, wordt Joostens kwalificering al helemaal vreemd. Was het niet T.S. Eliot die in 'Tradition and the Individual Talent' het belang van de persoonlijkheid benadrukte? "Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things." [Eliot 1953:30] (Je moet eerst persoonlijkheid hebben, dan pas kun je er als dichter aan proberen te ontsnappen en zo ook de directe uitingen van emotie mijden.)
22. Zie ook een stelling als: "Wij willen met genoeg vogelvrijen zijn in de oogen van deze critici, die er aan houden den kunstenaar in hun gareel te zien draven." [Vormenredactie 1936:1]
23. Zie: "Dat hij [= Willem Rombauts, gb] mij sommige aspecten in het werk van Paul van Ostaïen openbaarde stemt mij ook nu nog dankbaar". [Buckinx 1969:53] En: "In Nederland wekten J.H. Leopold, Adriaan Roland Holst, Hendrik Marsman en Jan Engelman mijn bewondering op. Zij zouden later, meer nog dan Wies Moens, Marnix Gijssens, Achilles Mussche en Paul van Ostaïen, mijn ontwikkeling bepalen." [idem:57]
24. Zie: "Uit het heimwee naar een vaderland van het volmaakte weten en uit het besef om de ijdelheid van elk menselijke pogen daarheen, uit dezelfde dubbele oorzaak van verlangen en machteloosheid die wekster is van het gebed, spruit de poëzie." [IV:373] (cf. 2.5)
25. Dit citaat volgt op de eerder in noot 12 aangehaalde zin

- waarin Demedts stelt dat Buckinx' poëtica "op de grondstellingen van Van Ostaïen terug [gaat]" (cf. supra).
26. Van dat modernisme bleef in zijn latere werk steeds minder over. Vanaf *Droomuur* (1940) werd de pool Van de Woestijne-Van de Voorde in zijn poëzie steeds sterker. Het beeldenarsenaal (met de erg snel tot clichés verwordende "hinde", "nachtgalen" en "rozen") werd steeds verder uitgewerkt, de toon werd zwaarder, de setting steeds concreter. Belijdenis en pathetiek lagen plots opnieuw op de loer. Wanneer een gedicht uitzonderlijk nog eens een lichte toon aanslaat – zoals 'De geestelijke bruiloft' in *De Vleugelen van Icarus* ("Licht als een lenteroos / zo slaapt gij, blank en broos / en zoet om te beminnen" [Buckinx 1982:67]) – heeft die meer met Verbruggen te maken dan met Van Ostaïen.
27. In zijn Verbeeckmonografie citeert Haest overigens twee andere recensenten, die dezelfde opmerking maken: "Ultramodern tot in het leesteken toe, dat zich beperkt bij 't slotpunt,' recenseert de priester-dichter Joz De Voght (*Boekengids*) [...] Meer verwondert het ons enigszins dat Marnix Gijssens in zijn bespreking (*De Standaard*) schrijft: 'René Verbeeck heeft in *De donkere bloei* afstand gedaan van alle leestekens, behalve het punt. Dat is dan ook de uiterste grens van zijn literair extremisme en het is goed zo.'" [Haest 1971:16]
28. De latere poëzie van Verbeeck wordt hoger aangeslagen dan die uit *De donkere bloei* (vergelijk [Westerlinck 1942:47-48], [Haest 1971:18], [De Vree 1974:7-12]), maar wezenlijk verandert er weinig. De thematiek blijft dezelfde en de basismetaforiek wordt uitgewerkt en gevarieerd. Net als bij Buckinx zullen echter belijdenis en pathetiek steeds veld winnen. De geest van Van Ostaïen is dan veraf. In 1937 begint Verbeeck overigens met de uitgave van *De Bladen voor de Poëzie*, een maandelijks publicatie. Nummer 2 uit de reeks (aangekondigd als *Ruimte-dichters I*, verschenen als *Vlaamse Expressionisten*) bevatte gedichten van Brunclair, Burssens, Gijssens, Moens, Mussche, Van den Oever, Verbruggen en Van Ostaïen ('Jong landschap'). [circulaire *De Bladen voor de Poëzie*, collectie *De Troyer/Uyterhoeven*]
29. Het is niet zo dat de lyriek van deze dichters in een tijdloos 'nu' gesitueerd is; net als veel humanitair-expressionistische dichters, bedienen ook zij zich – behalve van de alomtegenwoordige natuurbeelden – vaak van een metaforiek die rechtstreeks naar de Middeleeuwen verwijst (schild, rondas, prieel). De romantische Vlaamse beweging zo u zelfs invloed blijven uitoefenen op zij die in die dagen algemeen gezien werden als niet-volksverbonden (cf. 3.5).
30. Zo was René Verbeeck erg streng voor Vercammen in *Vormen* (jrg. 1, nr. 2). [De Vree 1974:13]
31. Zie hierover [Joosten 1996:47-48] en [Bruinsma 1998:42-43 en passim].
32. Vooral bekend uit 'Wies Moens en ik': "Het is gemakkelijk de levensbeschouwing van Moens in zijn gedichten te volgen: hij avoueerde haar allerduidelijkst. Mijn ideaal is dat de levensbeschouwing [...] in het gedicht trilt, zonder dat zij nomineel zij uitgesproken". [IV:329] En ook deze uitspraak in een brief aan Du Perron: "[Ik probeer] bijna zuiver ritmies-muziektaal [...] te zijn, d.w.z. dat ik probeer de opvatting alleen door het ritme te doen spreken (b.v. de oneindige moehied wordt in 'Meloep' niet uitgesproken, niet geavoueerde; zij klinkt er alleen in)." [in Borgers 1971:966] Daarna werd dit door tal van critici overgenomen

om op de suggestiviteit (het niet-avoueren) van Van Ostaijens poëzie te wijzen. Zie onder meer: [De Ryck 1935b:24].

33. Andere voorbeelden – die eveneens de invloed van Verbeeck en (dus) Marsman verraden – zijn: “'k weersta uw wonderen wenken niet: / het wit dat uit uw ogen schiet” [‘Genster’, De Vree 1979:52]; “orkaan mij dit geweld: / het zuiverend slaan” [‘Orkaan’, idem:53].

34. Bruinsma citeert om de wereldvreemdheid van De Vree te beklemtonen een uitspraak van De Vree in een interview met Florquin uit 1972 waarin hij aangeeft in zijn jeugd “geen Vlaamse Beweging” te hebben gekend. [Bruinsma 1998:36/Florquin 1977:142] Dit lijkt mij echter een bewijs te meer voor Bruinsma’s stevig onderbouwde basisstelling dat De Vree na de Tweede Wereldoorlog alle ethische en maatschappelijke motieven uit zijn leven en werk wegretoucheerde. In een door Bruinsma niet gebruikt artikel uit *Vormen* (oktober 1937) beweert De Vree immers dat hij “grootgebracht [is] in de verering van de Vlaamse gedachte, die ik met hart en ziel getrouw ben”. En even later stelt hij ook als dichter van de concrete werkelijkheid te vertrekken: “de getrouwheid aan de elementen van den geboortegrond, van de natuurrechtelijke taal en van de momentele geartheid, (die altijd grondtrekken bezit), van mijn volksche individualiteit, aan datgene wat nimmer den oorsprong van den dichter verloochent.” [De Vree 1937:115, cursivering gb]

35. Dat De Vree in kromme redeneringen grossiert, moge onder meer blijken uit het droge feit dat de hier belaaede Marnix Gijsen zowel over Williams als over Brulez met lof sprak. Meer nog: hij geeft aan dat Brulez voor zijn proza profiteerde van het bevrijdende, strakke intellectualisme van Van Ostaijens grotesken. [Gijsen 1977a:826]

36. Voor een overzicht van die bloemlezingen, zie [Joosten 1996:57-61].

37. In het AMVC wordt een kleurig vormgegeven exemplaar van dit werk bewaard (titel: Paul van Ostaijen), “studie als proefschrift voor het eksamen Nederlandse Taal, 3e jaar Licentiaat in de Handelswetenschap”. [AMVC, R 924/D]

38. Zo zijn zowel het citaat van Brémond als het gedicht van Soupault [De Ryck 1935b:23] rechtstreeks uit de Van Ostaijenmonografie van Burssens geplukt [Burssens 1933:50, 55].

39. Brunclair en Burssens hadden wel over Van Ostaijen geschreven, maar zij behoorden natuurlijk tot zijn inner circle (cf. 3.1, 3.2).

40. Zie voor een kritische terugblik op de Van Ostaijenstudie van Bellemans [Hadermann 1970:xii-xiii].

41. Of Van Ostaijen echt miskend was, blijft voor eeuwig een kwestie van interpretatie (cf. aanhef van 2.3, 2.5, 3.2 en 5.1). “Het verhaal van Van Ostaijens miskenning en van het gebrek aan steun vanwege officiële instanties, is trouwens al kort na zijn dood tot de mythe gaan behoren,” aldus Erik Spinoy in zijn artikel over Van Ostaijens canonisering. [Spinoy 1992:150] Feit is dat bevriende collega’s als Burssens, Brunclair en Muls dit beeld inderdaad als een keerijm verwerkten in al wat ze over Van Ostaijen schreven. Anderzijds bleef de hoon van critici als Van de Voorde onverminderd doorgaan. (Zie ook [Spinoy 1986b:90-92].) En de zogenaamde waardering van Vermeylen kwam niet alleen erg laat, het voorbeeld bleef ook toen. Of Vermeylens “knorrig[e]” toon – zoals [Spinoy 1992:146] sug-

gereert – was ingegeven door Burssens’ voortdurende neiging tot romantisering van Van Ostaijens ‘lijdensverhaal’ of niet, feit blijft dat hij Van Ostaijen in de derde druk van zijn literatuurgeschiedenis (1938) toch nog altijd niet voor vol aanziet: “Dat hij de meest revolutionaire kracht vertegenwoordigde, en dat hij zo jong aan tering stierf, heeft er wel iets toe bijgedragen, om zijn werk een bijzondere sympathie te bezorgen.” [Vermeylen 1963:140]

42. In de monografie die Johan van Mechelen over De Ryck schreef, wordt met enkele voorbeelden aangetoond dat zijn volgende bundel *De diepe kerf* (1937) “een grotere vaardigheid” vertoont. [Van Mechelen 1977:93] Zijn vers wordt steeds klassieker en blijft altijd ‘uit het leven gegrepen’ (“het huis en het jonge gezin”, “de natuur en het boerenleven”, “het front” en de dood van de ouders [idem:94-95]).

43. Het hele geval wordt uit de doeken gedaan in [Jespers 1997b:33].

44. Eén van de opmerkelijkste eigenschappen van *Germinal* is overigens de opmaak van de bladzijden. Zo bevat de eerste tekstbladzijde met het gedicht ‘Sonnet’ enkel de eerste strofe, de volgende drie strofen staan op de volgende bladzijde. Ook alle andere gedichten beginnen erg laag op het blad. Waar in andere bundels gedichten keurig gecentreerd worden, of – bij een zuinige lay-out – helemaal bovenaan beginnen, laat de opmaker van dienst driekwart van elke beginbladzijde wit. In de *Verzamelde Gedichten* is de opmaak genormaliseerd. Het is echter maar de vraag of je de opmaak van de eerste druk moet interpreteren als een modernistische geste. In Kortom vertelt Decorte uitvoerig over het tot stand komen van *Germinal* (de keuze van de uitgever, het papier, de “straffe nieten” die in elk exemplaar werden geslagen, “want innaaien had [drukker, gb] Volders nooit geleerd” [Decorte 1971:123]), maar over de zonderlinge opmaak kom je, behalve de vermelding dat “Remi Lens [...] de typografische richtlijnen” [ibidem] heeft gegeven, niets te weten.

45. Niet alleen de langere ‘vitalistische’ gedichten uit *Germinal* zijn door Rimbaud beïnvloed (cf. infra); dit laatste voorbeeld, ‘Dessert du Roi’, vertoont qua luchtigheid en versificatie enige gelijkens met de Rimbaud van het ‘Chanson de la plus haute Tour’.

46. Zie: [Demeds 1945a:215], [Lissens 1953a:200], [Brandt Corstius&Jonckheere 1961:123] en [Hadermann 1988:361].

47. Hun verwantschap zou Decorte zelf ook bevestigen in een postume huldebundel van vrienden van Burssens: “Dat hij [Burssens, gb] iemand was die aan mijn zijde stond had ik wel door, want het speelse s’enfoutisme van veel van zijn verzen maakte me duidelijk dat Burssens zeker niet beoogde door zijn poëzie een sport hoger op de ladder van de maatschappij te geraken.” [Decorte 1972:96] En Burssens, van zijn kant, was ook Decorte gunstig gezind. Van de genomineerden (Buckinx, Moens, Decorte en de uiteindelijke winnaar Hensen) ging zijn voorkeur bij de staatsprijstoeikening in 1942 naar Decorte. Zie hierover [Burssens 1988:38-39] en [Jespers 1997:32-34].

48. In het origineel: “[2]ij is eenvoudig een in het metafysische geankerde spel met woorden.” [IV:338]

49. Vergelijk met een latere uitspraak waarin hij stelt zich “met literatuur en poëzie” te hebben ingelaten “op de manier waarop men houdt van een spel. [...] Wat de poëzie betreft was Paul van Ostaijen al tot de bevinding gekomen dat men gedichten moet maken voor zijn plezier.” [Decorte 1988:196]

Noten | Hoofdstuk 3

50. Zie voor een korte versie [Florquin 1969:20-21], voor een iets langere [Jonckheere 1968:190-195] en voor een nog iets langere [Jonckheere 1986:103-113].
51. In zijn eerdere memoires – *De vogels hebben het gezien* – beweerde Jonckheere “de nieuwe faktuur” [Jonckheere 1968:189] te danken aan de nieuwlichters uit *Vlaamse Arbeid*: Van den Oever, Moens, Burssens en Gijsen. Van Ostajien bleef hier onvermeld. De plaatselijke bibliotheek bezat overigens géén boeken van hem. [idem:188] Toch vermoed ik niet dat Jonckheere dit verhaal in de jaren tachtig heeft aangepast om, dankzij de vermelding van Van Ostajien, ‘moderner’ over te komen. In een interview met Joos Florquin dat begin 1968 werd uitgezonden, verklaarde Jonckheere immers ook al: “Op zekere dag las ik in *Vlaamse Arbeid* [...] gedichten van Van Ostajien, Wies Moens, Burssens, Marnix Gijsen.” [Florquin 1969:23] Het valt echter niet uit te sluiten dat deze *name-dropping* in het door de Vijftigers erg pro-Van Ostajien geëvolueerde poëzielandschap alsnog (onder meer) uit strategische overwegingen geschiedde (cf. 5.5). Moens publiceerde overigens slechts bij hoge uitzondering poëzie in *Vlaamse Arbeid*.
52. Van Verbruggen kende hij “Komt, kinderen” uit *De voorhof* uit het hoofd. [Jonckheere 1986:41-42]
53. Demedts verwijzing in 1941 naar de thematiek van het blinde kind (Jonckheeres blinde zoon Floris werd pas in 1951 geboren) is haast even griezelig als de aanwezigheid van de dode geliefde in het oeuvre van Achterberg vóór 1937 en de visioenen waarin Marsman zijn eigen dood in een zinkend schip voorspelde.
54. Ook [Gillet 1988:435] beweert dat: “Ook sloot hij [Jonckheere, gb] niet formeel aan bij de *Waterkluis-* en *Klauer(en)drie-*groepen, waarvan hij nochtans, wellicht het zuiverst van al zijn tijdgenoten, het poëtisch ideaal verwezenlijkt.”
55. Zie voor Jonckheeres Van Ostajiencommentaren in de jaren vijftig en de rol die hij speelde in de poëtische debatten toen paragraaf 5.5.

§ 3.5

1. Driekoningen baseert zich waarschijnlijk op Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* waarin geregeld precies hetzelfde criterium wordt gehanteerd. Bijvoorbeeld: “Als dominerend Merkmal der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft sehen die Avantgardisten deren Abgehobenheit von der Lebenspraxis an. [...] Die avantgardisten intendieren also eine Aufhebung der Kunst [...]: Die Kunst soll nicht einfach zerstört, sondern in die Lebenspraxis überführt werden [...] Was sie von jenen [die Ästhetizisten, gb] unterscheidet, ist der Versuch, von der Kunst aus eine neue Lebenspraxis zu organisieren.” [Bürger 1995:67]
2. Bijvoorbeeld de op zich tot revolutie dwingende tegenstelling dood-leven die door het katholicisme wordt ‘opgelost’ door de belofte van het hiernamaals; de scherp getrokken tegenstelling zin-onzin, waardoor de mensen wordt voorgehouden nooit het ‘gezond’ verstand te verliezen...
3. Vergelijk: “Het credo van de avant-garde en de basiswaarde van moderne kunst is het einddoel van de geschiedenis: de vrijheid.” [Verschaffel 1993:101]
4. Het beeld ‘de afbreker bouwt op’ ligt in het verlengde van deze opheffing van alle contradicties en kan overigens

zó uit dit manifest afgeleid worden: “le point dont il est question est a fortiori celui où la construction et la destruction cessent de pouvoir être brandies l’une contre l’autre.” [Breton 1995:73]

5. Hadermann legt dit verband indirect: de nadruk die Breton en Eemans “op het occulte” leggen, is te vergelijken met Van Ostajien (én Bretons) zoektocht naar “een vorm van het absolute die in het leven zelf school, en niet in een geopenbaarde of transcendente waarheid.” [Hadermann 1988:358] Eemans zelf citeert overigens ditzelfde Breton-fragment in [Eemans 1984:97]. En ook Goyens de Heusch brengt in zijn artikel over het surrealisme in België Eemans in verband met hetzelfde citaat van Breton en hij verwijst ook nog naar een andere Eemansvorser, Piet Tommissen: “Deze overeenkomst tussen de woorden van Breton, het geloof van de middeleeuwse mystici en de overtuiging van Marc Eemans deed Piet Tommissen concluderen dat er bij ons naast Marcel Lecomte tenminste één opvallende uitzondering is geweest, Marc Eemans namelijk, die werkelijk de inhoud van het tweede manifest [van Breton, gb] heeft begrepen en op zijn manier een ‘parallel surrealisme’ heeft beleefd naast dat van hen die zichzelf in België als de officiële vertegenwoordigers van het orthodoxe surrealisme beschouwden.” [Goyens de Heusch 1992:298]

6. Mortiers *Grafrijmpjes voor onze gesneuveldde jongens* werd door Van Ostajien vol lof besproken. Enkel de “nationale tendens” in deze versjes werd manifest ervan te beweren “dat deze gelegenheidsdichter een rasdichter is met een ongerepte ontvankelijkheid voor de klank en de metafysisch van de klank van het woord”. [IV:244]

7. Eemans zelf getuigt hierover: “Pour autant que nous sachions, il ne nous est jamais arrivé d’écrire quelque poème ‘futuriste’ à moins que l’on ne considère comme tels quelques péchés d’adolescence paru dans la très confidentielle revue de poésie ‘La pipe en terre’ dirigée par nos amis René Baert et Jean Milo. A la rigueur on peut considérer ces quelques poèmes comme ‘futuristes’, bien qu’ils soient tout de même plutôt ‘cubistes’ ou ‘dadaïstes’. Mais ces poèmes doivent dater des années 1924-1925, car en 1927 nous étions déjà membre du premier groupe surréaliste et c’est à ce titre que nous avons décliné toute collaboration à *Avontuur*, cela par souci d’orthodoxie et de discipline surréalistes’.” [Eemans 1974:77]

8. Zie hierover: [Eemans 1956] en [Eemans 1974:73-76], [Hadermann 1974].

9. *Hermes* werd opgericht door Eemans, Camille Goemans en René Baert (co-auteur van Eemans’ eerder genoemde *Manifest de l’Humanisme*); ze hadden ook een gelijknamig tijdschrift, *Hermes* (1933-1939), waarvan Henri Michaux lange tijd hoofdredacteur was. Zie: [Goyens de Heusch 1992:298-299].

10. Vergelijk: “In literature it [Surrealist liberty, gb] meant automatic writing, but what is so free about that? Real freedom would be to use this method where it could be of service and to correct it with the conscious mind where indicated.” [Ashbery 1991:5-6]

11. Een voorbeeld staat in [Goyens de Heusch 1930:296].

12. Ik citeer níet naar de editie van Vancrevel in zijn *Spiegel van de surrealistische poëzie in het Nederlands* [Eemans 1989]; blijkbaar heeft Vancrevel – zonder dat ergens aan te geven – eigenhandig ‘gedichten’ gemaakt (toevoeging van afbrekingen, enjambementen, hier en daar zelfs extra woorden)

van wat oorspronkelijk prozagedichten waren. Het is tekenend voor de totale willekeur die in deze bloemlezing ten toon wordt gespreid dat deze 'aanpassing' (understatement voor: toe-eigening) nergens wordt vermeld.

13. De bundel begint met een niet-genummerd gedicht, dat op die manier als motto dienst doet. De volgende regels uit dat gedicht krijgen zo ook een programmatisch karakter: "Magie voor de eerste maal ontmoet op de weg van lijn en woord, magie gebaard in nood en tot loutering opgeklaard." [Eemans 1989:111]

14. In het Nederlands geciteerd in [Eemans 1984:96].

15. Ook Hadermann brengt Van Ostaijens verwijzing naar de "pythia" in verband met Eemans. [Hadermann 1988:358]

16. Zo schreef Eemans in 1943 over enkele collega's-schilders: "Tant pis pour les pourris. Le moment venu nous saurons bien les éloigner de la communauté des vivants". [geciteerd in Jespers 1989:57]

17. "Volgens rapporten van de Duitse militaire overheid in België was Bernaerts [de uitgever, gb] sinds 1937 actief in het verspreiden van Duitse literatuur. Hierbij zou hij financiële steun ontvangen hebben van het Duitse Propagandaministerium. [...] Gedurende de bezetting ging De Phalanx verder in deze richting en publiceerde ook meer openlijk propagandamateriaal. [...] Bernaerts kreeg in 1943 naar aanleiding van zijn werk bij De Phalanx [...] de leiding aangeboden van de SS-uitgeverij De Burcht." [NEVB 1998:2469]

18. Deze schets is gebaseerd op [Elias 1972a&b], [Van Doorslaer 1994], [Reynebeau 1994a], [Veraghtert 1994], [Van den Wijngaert 1994], [Reynebeau 1995] en [Craeybeck 1997].

19. Het pas opgerichte REX van o naar 21 zetels, de Vlaams-nationalisten van het VNV + 8, de communisten + 6. De socialistische partij bleef echter met 70 zetels ruimschoots de grootste fractie in het parlement.

20. De term "metamodernisme" wordt in verband met Kessels gebruikt door Rudi Laermans [Laermans 1998:16].

Zie voor de definitie en een toepassing van deze term (Willem van den Aker) paragraaf 2.2.2.2. Ik verwijs hier opnieuw naar deze benaderingswijze omdat ze ook vruchtbaar kan blijken voor de beschrijving van formele en ideologische aspecten van het literaire modernisme in de jaren dertig die in deze paragraaf worden behandeld (cf. supra en infra).

21. Het geval Wies Moens is hier ook relevant: eerder (cf. 2.2.2.2.) wees ik al op de Perfecte Lijven Esthetiek in zijn gedichten; zijn ideologische denkbeelden komen later nog aan bod. Zie in verband met dit alles ook deze retorische vraag annex opmerking van Rudi Laermans over "de relatie tussen modernisme en 'rechts' (of de Nieuwe Orde)": "spreekt uit de rechtlijnigheid van het esthetische modernisme niet eveneens een zekere hang naar – in alle betekenissen van het woord – *welgevormde* lichamen? Ook daarom verdraagt de haar begeleidende architectuurfotografie [van onder meer Kessels, gb] zo moeilijk de zichtbare aanwezigheid van mensen-van-vlees-en-bloed: hun modale gebrek aan zoiets als een rechte lijn – aan een mager en jeugdig lichaam – zou het beoogde beeld-effect alleen maar verstoren." [Laermans 1998:17]

22. Elaine S. Hochman – die een boek schreef over Van der Rohes bezigheden tussen 1933 en 1937, toen hij naar de V.S. vluchtte – onderzocht de invloed van het modernisme op het naziprogramma voor architectuur en stelde vast dat

"through industrial construction, the modernist style would come to far exceed all other styles of building in the Third Reich". [Hochman 1989:236] Ze merkt op dat het enkel Hitler's eigen inmenging was die verhinderde dat het modernisme de officiële bouwstijl van het nazisme werd. "However much it came to be perceived as such, the persecution of modernist art and artists was not necessarily intrinsic to fascism; [...] Mussolini, after all, one of Hitler's early mentors and no fascist slouch, chose to utilize his close association with the futurists as symbolizing his regime's modernity and advanced technological orientation." [idem:312] Zie over de band tussen fascisme/nazisme en het modernisme ook [Fritzsch 1996] & [Koepnick 1999].

23. Slavoj Žižek heeft het in dit verband over "de fundamentele ideologische tegenspraak [...] tussen het organicisme en het mechanisme: de corporatistisch-organisch geësthetiseerde visie van de maatschappij naast de extreme technologisering, mobilisatie, en de vernietiging en uitroeiing van de laatste resten van de organische gemeenschappen [...] op het microniveau waarop de werkelijke machtsuitoefening plaatsvindt." [Žižek 1998:16]

24. [Beurskens 1994] problematiseerde, bijvoorbeeld, de zuiverheidsmanie van Mondriaan zoals die zich onder meer uit in zijn ontwerp voor de ideale (mensloze) stad; eerder verwees ik al naar wat [Laermans 1998] schreef over de modernistische fotografie van Kessels.

25. Zie: "het is theoretisch en politiek verkeerd om het verlangen naar een authentiek gemeenschapsleven te veroorzaken omdat het proto-fascistisch is, en daarmee de mogelijke wortels van het fascisme in dit verlangen te zoeken". [Žižek 1998:15]

26. Woorden als 'natuurlijk', 'organisch' en 'zuiver' zijn dan ook niet van de lucht; bv. "Van ons standpunt zal een boek over het Nederlandsche Volkskarakter eerst ten volle beantwoorden aan wat het zijn moet, wanneer alle medewerkers met elkaar deelen: de natuurlijke, organische beschouwing der volksgemeenschap, de eenige, die een juist en zuiver afbakenen van het eigen-volksche mogelijk maakt." [Moens 1941b:37, noot 22] Joden kunnen alvast niet aan die voorwaarden voldoen; de voetnoot – waarvan ik het slot citeerde – hoort bij de volgende uitspraak: "Verkeërd – een ketterij in volksch opzicht – is, dat zij [auteurs van een hier besproken boek, gb] ons de Joden, die verblijven op het Nederlandsch territorium, als Nederlanders voorstellen". [idem:36]

27. Vergelijk: "Een volkspolitiek lied zal zulk een schepping zijn, wanneer het belijdend of strijdend-volksche er in tot ons wordt gebracht met de eigen (zingende en beeldende) middelen der dichtkunst en achter die 'middelen' zich voor ons opendoen: gloed en golving van het innerlijk vuur, dat is de wonderkracht, het glorieus beginsel aller waarachtige poëzie." [Moens 1941b:33]

28. Zie: "In de jaren 1920 en 1930 hebben de Vlaams-nationalisten met een eindeloos herhaald appel aan dezelfde volksaard en dezelfde geschiedenis, wel zeer uiteenlopende, maar desondanks telkens weer als onontkoombaar voorgestelde toekomstprojecties gemaakt: een gefederaliseerd België, een door Vlaanderen gedomineerd België, een onafhankelijke Vlaamse staat, een Dietse (Heelnerlandse) staat, een Bourgondische reconstructie. De inconsistentie van deze ideeën is schrijnend." [Reynebeau 1995:185]

Noten | Hoofdstuk 3

29. Dit gedicht wordt overigens door Moens niet meer opgenomen in zijn verzamelbundel *Gedichten 1918-1974* waarin "voor zover het mij nodig voorkwam opgewerkte stukken uit mijn vroegste bundels (tot en met *Golfslag*)." [Moens 1974:7]

30. Over Moens en het Verdinaso: "In oktober 1931 stichtten Moens en Van Severen het *Verbond van Dietsche Nationaal Solidaristen* (Verdinaso), dat de politieke Groot-Nederlandse gedachte en een autoritair ideeëngoed verenigde in een totale maatschappijhervorming: de 'Dietse volksstaat' georganiseerd op nationaal-solidaristische grondslag." [NEVB 1998:2067] Het Verdinaso had zijn eigen milite [idem:3195], keerde zich als 'orde' "resoluut tegen het democratisch bestel" [ibidem] en was "tevens antisemitisch". [idem:3196] Moens zou zich in 1934 uit het Verdinaso terugtrekken omdat Van Severen ook Wallonië in zijn Dietse volksstaat wou opnemen.

31. In dezelfde lijn ligt zijn afwijzing van de moderne grootstadsliteratuur, "die een opeenstapeling is geworden van onnatuurlijkheden [...]. Zij noemt zich psychologisch, – maar blijkt enkel belangstelling te hebben voor de psychologie van het verwordene, het decadente [...]. Haar kapitale vergissing bestaat hierin, dat zij 'moderne beschaving' (cosmetica, techniek en... afgejakkerde zenuwen) verwart met 'cultuur'..." [Moens 1941b:44-45]

32. En dat zou hem ook onrechtstreeks het leven gekost hebben. Een journalist van 't *Pallietke* die beweert Soetewey "persoonlijk heel goed gekend [te] hebben" stelt dat de auteur na de oorlog in de gevangenis in de Begijnenstraat in Antwerpen werd opgesloten, uremie kreeg en veel te laat naar het ziekenhuis werd gebracht. [S. 1978]

33. Dus niet in [Toussaint van Boelaere 1936], [Demeds 1941], [Demeds 1945], [Lissens 1953a], [Brandt Corstius & Jonckheere 1961], [Vermeylen 1963], [Gijsen 1977a&b], [Brems 1983a], [Winkler Prins 1986], [Hadermann 1988], [Gillet 1988], [Dupuis 1988] en [NEVB 1998]. Ook in de proza-overzichten van Van Vlierden (*Van In 't Wonderjaar tot De Verwondering*, 1969, 1974²) en Weisgerber (*Aspecten van de Vlaamse roman 1927-1960, 1968*) komt hij niet voor. Enkel [Missinne 1994:267] vermeldt een recensie over Kurt Köllers (hier zo gespeld) andere boek, *Balthazar Krull's Hart zingt Maneschyn*. Die recensie van Willem van den Aker verscheen in *De Tijdstroom* en is interessant omdat de link met Van Ostajien hier expliciet wordt gelegd: "Het is werkelijk niet meer nodig, dat de auteur zelf zegt dat de poëet wel degelijk een attrak[s]ienummer is, opdat wij in zijn werk de Paul van Ostajien van de 'Gebruiksaanwijzing der Liriek' [sic] zouden terugvinden." [Van den Aker 1933c:80] De opmerking dat een "poëet wel degelijk 'n atraksienummer [sic] is" komt letterlijk in het boek voor [Köhler 1978a:54] maar stamt uit 'Modernistische dichters', niet uit de 'Gebruiksaanwijzing'. [IV:163]

34. Hierover liepen en lopen de meningen overigens uiteen. Marnix Gijsen beschouwde Köhlers andere boek, *Balthazar Krull's Hart zingt Maneschyn*, "als een nageboorte van *De Bende van de Stronk* van Paul van Ostajien". [Gijsen 1933] Bij de heruitgave van de twee Köhlerboeken in 1978 kondigde uitgeverij Lotus ze zelf aan als zijnde geschreven door een "gezel en ongetwijfeld ook epigoon van Paul van Ostajien". [AMVC, S 741 / D] André Demeds had het in *De Standaard* over boeken die "de invloed van Paul van Ostajien" verraden en overigens enkel "een reeks banalitei-

ten" bevatten. [Demeds 1978] Nicole Verschoore werkte onder de tussenkop "epigoon" in een recensie voor *Het Laatste Nieuws* de relatie met Van Ostajien verder uit. [Verschoore 1978] Kris Geerts, die in de jaren tachtig enkele artikelen wijdde aan Köhler en onder meer Köhlers correspondentie met Ast Fonteyne bezit, beweert dat het werk van de auteur "volkomen ten onrechte afgedaan [wordt] als epigonisme van Paul van Ostajien". Uit die correspondentie met Fonteyne zou onder meer blijken dat Köhler zelf rechtstreeks in contact stond met de Duitse avantgarde. Dat hij geen Van Ostajienepigoon is omdat die "steeds een doorgedreven estheticisme" voorstond en Köhler wél echt "typisch dadaïstische trekjes" zou vertonen ("een hartgrondige anti-burgerlijkheid", bijvoorbeeld) [Geerts 1988:61] lijkt me een wat vreemde redenering. Hoewel Van Ostajien inderdaad ook in zijn Berlijnse periode esthetische argumenten hanteerde (cf. 2.2.2.1 & 2.2.2.2), wordt toch ook zijn werk (zeker de grotesken, de kritieken en *Bezette Stad*) gekenmerkt door precies de dadaïstische elementen die Geerts exclusief aan Köhler toeschrijft. Een extra link met Van Ostajien is *Avontuur* – de naam van het tijdschrift van Van Ostajien én de uitgeverij van Burssens in de jaren dertig, maar ook van een geplande "multimediale 'Workshop' [...]" voor jonge avantgardekunstenaars uit heel Europa, want de zgn. 'officiële, nationale' kunst moest voor eens en voor altijd weggevaagd worden door een golf van jong geweld." [idem:62] Van *Avontuur* (secretariaat: Bexstraat 39 in Antwerpen) is alleen prachtig, modernistisch briefpapier overgebleven, zoals blijkt uit een brief van Soetewey/Köhler aan Geert (Grub) Pijnenburg. [AMVC, S 741, B, 77521/112]

35. Dit is het gedicht 'F. Jespers schildert een haven' waarop Köhlers pastiche/hommage is gebaseerd [II:166]; van 'Poëme' neemt hij "Pilules / Pink / pour / personnes / pâles" over. [II:167]

P ORT Pour mon gosse
 ORT Pour rire
 ORT a la Portée de tout le monde
 ORT Peinture
 ORT Porte ouverte

Sesam

verbe mage

P armi les
 pierres
 récieuses la
 oulpe pourpre
 ense au
 aradis
 erdu

O poulpe paresseuse

36. Dit fragment vertoont qua toonzetting overigens opvallende gelijkenissen met de oranje reclamewikkel die Van Ostajien rond *Bezette Stad* liet aanbrengen: "een boek zonder bijbelse schoonheid / een boek voor royalisten en republikeinen / voor doktors en analfabeten / een boek met een register van al de beroemde liedjes der tien laatste jaren / kortom: onmisbaar gelijk een kookboek / 'Wat ieder meisje weten moet'".

37. Die ontwakingscène vertoont een opvallende gelijkenis met 'Tussen vuur en water' van Van Ostaïjen; die beschrijft daar de stadia tussen bewustzijn en dromen. Bij Köhler is het omgekeerd. Magda sluimert, "reeds te wakker om nog slapende te zijn". En dan heeft de auteur deze bemerking: "(In deze toestand schrijft 'n dichter 'n vers)". [Köhler 1978b:24] Precies de ongecontroleerde gedachten-arabesken die iemand maakt in deze schemertoestand leiden dus tot poëzie. Zie over de meta-aspecten van 'Tussen vuur en water' onder meer [Borgers 1955:15], [Borgers 1971:235], [Uytersprot 1972:159], [Van Vliederen 1974:102-103], [Foppe 1974:43] en [Hadermann 1981:217-218].
38. Deze beschrijving houdt het midden tussen de in 'Open brief aan Jos. Léonard' uitgewerkte theorie over ritmische typografie (cf. 2.2.2.2) en de ook al eerder (in 2.5) aangehaalde anekdote uit de 'Gebruiksaanwijzing': "Hoe dit mij gebeurde: dat ik doelloos door de straten liep en dat plots in de schijn van veel licht, schitterden deze drie bioskoopwoorden: 'de blijde dood'. Zij hadden een zeldzaam ontsluitende kracht toen ik ze naprevelde; hoe ik verder ging in deze woorden, vreemd en vertrouwd, zij waren twee gezellen die elkaar gevonden hadden, ik weet niet of het onverwacht was dan wel of het geschreven stond dat eens zij elkaar moesten treffen, en hoe het adjektief aanleunde tegen het naamwoord, hoe dit daardoor lichter werd, hoe ik trachtte daaronder iets te vinden dat zou hebben uitgedrukt de diepte van deze resonans, maar hoe ik niet weg kwam van de schittering heen van deze twee woorden." [IV:375]
39. Vergelijk met de beroepen in Van Ostaïjens 'Zelfbiografie' [IV:5] (voor het eerst gepubliceerd in de letterkundige almanak Erts in 1929) en diens voorliefde voor goochelaars, (cf. 2.3).
40. Ook Van Ostaïjen claimt door zijn verkoperspost beïnvloed te zijn: "Van daar sterke beïnvloeding. Zie: 'sikkelbeen', 'sideriese slinger' = invloed schoenmagazijn afdeling D." [IV:5] Kwikkwak's lofdicht lijkt een pastiche op het allitererende pilules pink-gedicht van Van Ostaïjen: "SOUTIENS-GORGE. / soutiens / pour soutenir / les soulagements / des seins." [Köhler 1978b:46] Het vervolg van de tekst vertoont eens te meer grote gelijkenissen met *Bezette Stad*: "maroc, / marocco, / roccoco, / co, / ca, / moka, / café torifié / Vive le Maroc! / A BAS LES ETATS COLONISATEURS! / MANON / laisse moi voir ton salon [...]." [ibidem]
41. Maar dan nog blijft het vreemd, gezien het verloop van de ideologische discussie in het boek. Kwikkwak verwelkomde elke poging om de bestaande kapitalistische maatschappelijke orde tot ontbinding te brengen en riep op tot het erkennen van ieders gelijkwaardigheid op grond van de "humanistische gedachte dat werknemers en werkgevers even gerechtigde volksgenoten zijn deel uitmakende van die éne hechte band die allen bindt: DE ORGANIESE VOLKSGEMEENSCHAP." [idem:72] Waarop Nathan aangaf dat de communisten de wereld zullen veranderen en Magda schuchter suggereert dat men misschien maar eerst moest trachten "ons zelf te veranderen". De verteller noemde dit het "wijze woord" [ibidem], en dat ging niet toevallig verloren in het geroezemoes. Zou Köhler echt geloofd hebben dat met het nazisme ook de Nieuwe Mens was opgestaan? Of is hij 'alleen maar' bij het Verdinaso geweest uit Vlaams-nationalistische overwegingen?
42. Zie: [Buelens&Wildemeersch 1996:167] & [Reynebeau 1996d:12].
43. Op 13 februari 1928 maakt Burssens in een brief aan Van Ostaïjen melding van "een gedicht van Pijnenburg voor Avontuur (!) Denkt die meneer soms dat wij zulke pornografische schotschriften kunnen plaatsen; die 'winden van uw hart' en 'een schalmei voor uw mond' zijn kostelijk." [in Borgers 1971:1003] De beide door Burssens geciteerde passages komen voor in 'De Bruid'. [Grub 1935:20] Burssens stuurde het gedicht ook op naar Van Ostaïjen, maar in de correspondentie van Du Perron wordt het alvast nergens vermeld en dus hebben de Vlaamse dichters waarschijnlijk nooit echt overwogen om het te publiceren.
44. [Humbecq 1994a:100] heeft het in dit verband over de "opgelegde filosofie van de levensvreugde à la Conscience en Timmermans, die de katholieke zuil in die turbulente periode haast monopoliseert". Zie verder ook [Missinne 1994:212-213] en [De Geest 1997:passim].
45. Ik baseer me opnieuw op het corpus in [Missinne 1994:293-301]. Ook bladen als *De Belleman* van het *Dauidsfonds*, *Boekengids*, *Dietsche Warande* & *Belfort*, *Getuigenis*, *Hooger Leven* en *Voetlicht* rekenden allemaal min of meer uitgesproken Vlaamsnationalistische auteurs als de gebroeders Van der Hallen, André Demedts, Victor Brunclair, Filip de Pillecijn en Ferdinand Vernocke tot hun vaste medewerkers.
46. Hij stelde dus ook zijn eigen eisen aan een literatuurgeschiedenis; die van *DeVlag* waar ik naar verwees zal hem waarschijnlijk niet bevallen zijn, want daar werd alleen de Vlaamse literatuur besproken en niet – zoals hij voorstelt – het "Vlaamsch-eigene, Brabantsch-eigene, Hollandsch-eigene enz., gezien in verhouding tot het algemeen-Nederlandsche, het algemeen-Dietsche". [Moens 1941b:38]
47. Het terminologisch kluwen waarin deze hele volksmaterie verstrikt zit, tracht ik hier dus niet te onttrafelen. Vergelijk: "De conceptuele onduidelijkheden en meningsverschillen, de pogingen tot een klare aflijning van de begrippen gemeenschapskunst, volkskunst en volksverbonden kunst kenmerken de beschouwingen en literatuurkritieken die over deze thema's handelen." [Missinne 1994:202]
48. De curricula van Demedts, Buckinx, Verbeeck en Van de Voorde ondersteunen overigens hun eigen perceptie.
49. Missinne tekent hier bij aan: "Opvallend is wel hoe Vansina, in tegenstelling tot Van der Hallen, de verdienste van *De Tijdstroom* precies erkende in de liquidatie van deze expressionistische uitwassen, en in de herinvoering van een onontbeerlijke tucht in de poëzie." [Missinne 1994:208] En ook dat klopt natuurlijk, maar hun debuten én (schijnbaar) meer onthechte houding wat het politieke betreft, diskwalificeerden hen uiteindelijk toch.
50. Overigens 'vergeet' Vernocke dat ook de ex-humanitaire-expressionist Burssens zijn nationalisme zo openlijk beled dat hij erdoor in de gevangenis belandde, net als de grote martelaar Moens...
51. Overigens is ook deze indeling eerder pedagogisch bedoeld dan dat ze de 'historische waarheid' zou weergeven. Van de Voorde gaf, bijvoorbeeld, in een latere Moenskritiek (naar aanleiding van *Golfslag*) expliciet aan dat hij niet per definitie tegen strijdpoezie was. Integendeel, zelfs: de Vlaamse Strijd lag hem zeer na aan het hart: "Er zijn strijdzangen bij, en hymnen, en hekeldichten, maar, al willen wij graag een onderscheid maken tusschen zuivere poëzie en politieke lyriek en al ben ik voor dit laatste genre,

Noten | Hoofdstuk 3

waar het den strijd betreft die alle bewuste Vlamingen heilig is, zeer toegankelijk, toch moet ik bekennen dat Wies Moens' strijdgedichten mij niet bijster hebben getroffen." [Van de Voorde 1942:128, cursivering gb]

52. "Intusschen gelooven wij nog aan de geestelijke energieën van onze Dietsche volksgemeenschap en aan de groote taak van den kunstenaar, deze krachten in haar levend te houden, het gebroken contact tusschen hem en de gemeenschap te herstellen, het geestesleven van zijn volk en zijn tijd gestalte te geven, den mensch aan de hand te leiden langs de hooge toppen der waarheid en der schoonheid, van geloof en liefde, naar Gods' eeuwige heuvelen." [Van der Hallen 1935:3]

53. Zie over het katholicisme en de Vlaamse Beweging in deze periode [Reynebeau 1995:179-180 & 193-195].

54. Dirk Vansina buite de eventueel als 'volks' te bestempelen kenmerken van Van Ostaijen wél uit. Het maakt hem, bij wijze van spreken, tot een metamodernist met middel-eeuwse trekjes. Op het omslag van het eerste nummer van de derde jaargang van *Volk* werd zijn gedicht 'Noodkreet' afgedrukt; inhoudelijk is het niet veel meer dan een overspannen voorbeeld van de paranooide neiging van Vlaamse Bewegers om overal verraad te zien ("VERRAAD!") is het woord dat – niet toevallig tussen de titel 'Noodkreet' en het woord "Volk" afgedrukt – op het eerste gezicht opvalt. Formeel is dit echter een duidelijke toepassing van de sinds Van Ostaijen weer zeer in zwang zijnde Gezelligaanse woordkunst, extra versterkt hier met het in de Vlaamse Beweging zo gecultiveerde icoon 'tamboer': "Trom, trom, trom, / holle trom / roep jij hen nu op tot de grote parade; / trom, trom, trom; / roffel de dooden tot leven weerom!" [Vansina 1937] De directe aanleiding voor het "verraad" was wellicht de aanslepende amnestiekwestie in het Belgisch parlement, die als een Vlaamse nederlaag werd beschouwd. [Elias 1972b:62-69] Waren daarom de Vlaamse soldaten gesneuveld ("de dooden") – om hun volksgenoten zo behandeld te zien door het land waarvoor ze hadden gevochten?

55. André Demedts vormde hier een belangrijke uitzondering en – niet toevallig – was zijn afwijkende houding een niet onbelangrijk twistpunt dat meer dan waarschijnlijk leidde tot het einde van *De Tijdstroom* (cf. 3.4).

56. Hoe ver die identificatie van Moens met 'zijn' volk ging blijkt onder meer uit een gedicht dat hij opnam in *Het Vierkant* uit 1938 (en, opvallend, niet meer in zijn *Gedichten 1918-1974* (1974): "Al waart gij allen klein, kortzichtig tot het eind, / al zoudt gij mij ten muur verwijzen, wreed en dom, / nog ruikt ik laatste kracht bijeen en riep: / Ik ben uzelf, mijn volk". [Al waart gij allen...', in Demedts 1945b:161]

57. Al zijn er nog wel: 'De Profundis' verwijst naar de toestand van Vlaanderen en de Vlaamse Beweging enkele jaren na het einde van de oorlog; Uyttersprot gaf aan dat "Rodica en Dodica" [II:211] siamese zussen waren in het circus van Barnum [Uyttersprot 1972:164]; 'Oppervlakkige Charleston' bevat verwijzingen naar sigaretten ("Batschari Zigaretten") en het automerk Ford [II:233]; Van Ostaijens groteske gedichten (die door de samenstellers van *Gedichten*, Burssens en Du Perron, niet tot *Het Eerste Boek van Schmoll* werden gerekend) én zijn proza bevatten overigens uitzonderlijk veel contemporaine referenties.

58. Een doorgedreven variant van die tweede optie – dat het Gijsens om de 'politiek van de vorm' te doen was (Van

Ostaijens zuivere poëzie als problematische variant op Kessels' 'zuivere' foto's en Mondriaans mensloze stad, cf. supra), en dus op een fundamentele kritiek op Van Ostaijens late poëtica – laat ik hier grotendeels buiten beschouwing, omdat deze kwestie doorlopend behandeld wordt in de hoofdstukken vijf tot en met zeven. Alvast deze opmerking: het verschil met de kritiek die Beurskens op Mondriaan heeft (cf. supra) is dat Mondriaan zijn zuiverheidsaesthetica 'totaal' toepaste, dus ook wanneer het architectuur en dus het sociale weefsel betrof; Van Ostaijen daarentegen maakte hier opnieuw een belangrijk onderscheid tussen zijn poëtisch en zijn ander werk (zowel zijn grotesk als zijn kritisch proza is in hoge mate onzuiver, volgt niet de wetten van het welgeschreven verhaal of het keurig opgebouwde vertoog). Die beslissing lijkt een 'romantische' hiërarchische voorkeur voor het genre poëzie te impliceren, maar het is maar de vraag of dat klopt; de groteske elementen in de in een vorige noot aangehaalde gedichten én de vaak geschokte reacties van contemporaine lezers op zijn onserieuze lyriek suggereren alvast het tegendeel.

59. Een beeld van Van Ostaijen dat Gijsen zelf overigens ook verspreide – zoals blijkt uit de in 3.2 besproken (en in [Burssens 1933] afgedrukte) briefwisseling tussen hem en Burssens.

60. Van de Voorde werd als belangrijk criticus naar voren geschoven in *De Tijdstroom* (Buckinx noemde hem in een opstel overigens in één adem met Van Ostaijen als "zuivere dichters" [Buckinx 1931d:36]). Later zou Lissens getuigen dat de jongeren van zijn generatie "van de toenmalige tegenstanders van Van Ostaijen, alleen Van de Voorde als volwaardig tegenspeler beschouwden: twee intransigente figuren – de één verdediger van de 'zuivere lyriek', die zichzelf tot doel heeft, de ander verdediger van de 'eeuwige lyriek', uiting van het algemeen- en groot-menselijke – twee die hardnekkig, met de inzet van hun hele wezen hun hoge opvatting van de poëzie verdedigden." [Lissens 1964:17-18] De eerder als "onverwachte alliantie" beschreven band tussen deze dichters en Van de Voorde kan hierdoor ook beter begrepen worden.

61. Maar misschien speelde in dit alles ook wel enige ego-overwegingen mee. De herhaalde verwijzingen in Gijsens kritisch werk naar de al te oppervlakkige manier waarop de jongeren Van Ostaijen als voorbeeld namen (cf. 3.3 en 3.4), verraadt naast oprechte bekommernis om de evolutie van de lyriek misschien ook wel een zekere frustratie dat ze niet op zijn weg (anekdotischer, maatschappijbetrokken mét formele aandacht) verder zijn gegaan. Hoewel hij de indruk wil wekken voor zijn hele generatie (Ruimte) te spreken, gebruikt hij hier op subtiel manier de pluralis majestatis wanneer hij zegt: "de meest talentvolle vertegenwoordigers der volgende generatie hebben onze goden de rug toegekeerd en zijn een weg opgegaan, die, zonder nieuw te zijn, toch totaal van de onze verschilt. Het is maar goed zo en het verlost ons van het onbehaaglijk gevoel het leven te hebben gegeven aan een aantal epigonen." [Gijsen 1977b:202] En het is dan precies Van Ostaijen die wél een hele reeks epigonen voortbracht. Het op gepaste tijd relateren van de Grote Miskende Van Ostaijen is overigens ook bijna zijn hele leven een motief geweest in Gijsens kritische praktijk (cf. 3.3, 3.4 en 5.1). Het moge echter duidelijk zijn dat Spinoy zich erg ongenueance uitlaat wanneer hij

beweert dat Gijsen “zijn afkeer voor Van Ostaijens werk [...] niet onder stoelen of banken” steekt. [Spinoy 1992:151] Gijsen had veel respect voor Van Ostaijen, maar kon de heiligverklaring (en de daarmee gepaard gaande publicatie en ophemeling van elke letter die Van Ostaijen ooit aan het papier toevertrouwde) moeilijk verkroppen. In de passage die Spinoy vermoedelijk op het oog heeft (“getuige hiervan zijn in 1940 voor het eerste verschenen *De literatuur in Zuid-Nederland sedert 1830*” [ibidem]) klinkt kritiek door die in het licht van het dichtwerk van de epigonen uit 3.3 overigens niet volslagen uit de lucht is gegrepen: “Ongetwijfeld hebben de experimenten die Van Ostaijen in zijn latere levensjaren met hardnekkigheid en absolutisme doorzette, meer dan één dichter van de wijs gebracht. Zij gaven aanleiding tot evenveel spijtige uitwassen als de humanitaire poëzie van de orthodoxe Ruimte-generatie.” [Gijsen 1977b:559] Deze opmerking komt na bladzijden waarin vooral lof voor Van Ostaijen weerklonk en ze zegt überhaupt meer over de navolgers dan over hun voorbeeld. Anderzijds zou Gijsen nog tot aan zijn dood stekelige stukjes blijven schrijven wanneer hij vond dat er te veel aandacht was voor Van Ostaijenteeksten die dat volgens hem niet verdienden. In verband hiermee is vooral zijn reactie op een lezing van Paul Hadermann over ‘Vers 4’ [Hadermann 1979b] tekenend. Dit gedicht – dat begint met “Lalla / lallen / Lalla / lallen / lallen / lilllen” [1:224] analyseren als een waar kunstwerk – dat kon er bij Baron Gijsen niet in. [Gijsen 1980]

62. Het startschot werd in zekere zin gegeven door [Van de Vijver 1990]; een kritische bespreking van en aanvulling op dit boek leverde [Jespers 1990]. Later volgden nog onder meer [Humbecq 1994a], [De Geest 1995], [De Geest 1997] en [De Geest, Aron & Martin 1998]. Ook [Jespers 1997:28-34], de annotaties in [Walschap 1998] en vele lemma’s in [NEVB 1998] bevatten interessante gegevens. Na het afsluiten van dit hoofdstuk verscheen ook nog [Brems, Brems & De Geest 1999].

63. [Bruinsma 1998] doet dat tot op zekere hoogte met Paul de Vree.

64. De *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging* geeft wat dit betreft veel informatie; van Moens’ Dietbrand-collega’s die ss-er werden [NEVB 1998:305] tot Verschaeve die in een vertrouwelijke brief instemde met de ‘euthanasie’-praktijken ten aanzien van mentaal gehandicapten [idem:309] tot de instemmende uitspraken over jodendeportaties in *Volk en Staat*. [ibidem] Ook Urbain van de Voorde liet zich niet onbetuigd. Hij zag zijn stelling uit *Het pact van Faustus* (cf. 3.1) bevestigd: de snelle nederlaag van Frankrijk tijdens de meidagen van 1940 was het ultieme bewijs van de superioriteit van het Duitse volk en Frankrijks dubbele ziel (titel van zijn in 1943 gepubliceerd essay). Sinds Napoleon was het land in verval en “het Fransche wanbeheer, de politieke drijverijen der vele parlementaire fracties, de vrijmetselarij, de joden, kortom de innerlijke verzieking der democratie” [Van de Voorde 1943:18] waren slechts symptomen van hun onvermijdelijke nederlaag.

65. Kris Humbecq beweert in zijn boeklang artikel over het literaire klimaat waarin Louis Paul Boon debuteerde (en zijn plaats in het literaire systeem achteraf) wel dat tijdens het interbellum de “[m]aatschappijkritische en conservatieve auteurs [...] als traditionele moralisten voornamelijk in eenzelfde – nogmaals: metafysische – humanisme [delen],

dat een verlicht en wezenlijk optimistisch karakter heeft.” [Humbecq 1994a:101-102] Dat is natuurlijk bij lange na niet hetzelfde als ‘fascisme’, maar vormt er wel een uitermate vruchtbare voedingsbodem voor. Juist het ‘idealisme’ dat met dit metafysische optimisme samenhang leidde vaak tot “naïveteit” [idem:109] of verblindende wat ideologische of politieke aspecten betrof. Deze uitspraak over het Kunstenaarsgilde tijdens de Tweede Wereldoorlog is typerend: “Men mag evenwel niet uit het oog verliezen dat een dergelijke organisatie, die berust op de expliciete, in de statuten gestipuleerde uitsluiting van volksvreemde elementen, onontkoombaar een gevoel stimuleert van volks-nationale eenheid in moeilijke tijden. De Kunstenaarsgilde, waarin onder meer Walschap, De Vree en Vansina broederlijk naast elkaar zitting hadden, heeft op die manier haar ‘kleine bijdrage’ geleverd tot het in stand houden van de idealistische blindheid voor het alledaagse leven en het apolitieke karakter die de Vlaamse literatuur al voor de oorlog kenmerkten.” [ibidem] Juist dat apolitieke karakter zou dus (soms ongewilde) politieke gevolgen hebben tijdens de Tweede Wereldoorlog. In dat klimaat was de scherpe afwijzing die Boon na het verschijnen van *Abel Gholaerts* ten deel viel in de collaborerende pers “minder een afwijking [...] dan wel een karikaturale uitvergroting van poëtische opvattingen die reeds tijdens het interbellum in de meest verscheiden intellectuele milieus gehuldigd werden.” [idem:96]

66. Gerard Walschap was op 24 november 1940 inspecteur van de Openbare Bibliotheken geworden [Walschap 1998:575], een betrekking waar hij al sinds 1926 voor solliciteerde [idem:596] en die hij, volgens hem wegens de inhoud van zijn boeken [idem:601], nooit had gekregen. Ook hij schakelde Jozef Muls in, die in de (na)zomer van 1940 benoemd was tot directeur-generaal voor Schone Kunsten bij het ministerie voor Openbaar Onderwijs. [idem:602] De annotaties bij de Walschapbrieven zijn overigens niet eenduidig; eerst wordt beweerd dat Walschap benoemd wordt op 24 november [idem:575], dan op 20 oktober [idem:604], dan op 24 oktober. [idem:613] “Hij krijgt de betrekking onder meer om Wies Moens, de kandidaat van de Duitsgezinden, de pas af te snijden,” [ibidem] zo wordt beweerd, maar een bron wordt hiervoor niet gegeven. Aangezien Brunclair in zijn brief aan Muls met zoveel woorden beweert dat Moens benoemd is bij het N.I.R. door diezelfde Muls, lijkt dit onwaarschijnlijk. Als Muls echt (mee) kon bepalen wie benoemd werd, waarom zou hij – die duidelijk in de clinch lag met overijverige Nieuwe Ordemannen als Jef van de Wiele [Jespers 1997:29-32] – dan Moens de ideologisch en cultuurpolitiek gezien zoveel belangrijkere job bij het N.I.R. ‘geven’ en niet het meer neutrale bibliotheekinspecteurschap? Uit een brief van Walschap aan Muls van 22 november kan afgeleid worden dat Muls dan zelf nog maar net aangesteld is als directeur-generaal: “Ik ben nog benoemd geraakt vóór U, maar ik vergeet niet wat u voor mij hebt willen doen en ik weet dat U een der drie rechtvaardigen waart die de benoeming van mij, ketter, hebben goedgekeurd.” [Walschap 1998:616] Misschien was er bij de N.I.R.-benoeming van Moens geen valabele (tegen)kandidaat en kon Muls niet anders dan hem aanstellen.

67. De *DeVlag* was al in mei 1941 opgenomen in de ss-structuren en vanaf toen organiseerde ze zich als dé natio-

Noten | Hoofdstuk 3

naal-socialistische beweging in Vlaanderen mét groot-Duits ideaal. [NEVB 1998:994] Het is echter zeer de vraag of Brunclair (toch niet bepaald Germanofiel) daarvan op de hoogte was toen hij aan de “prijskamp” wou deelnemen.

68. Zie onder meer een anoniem artikel in *Vooruit/Volksgazet* van 18 oktober 1949 [Anoniem 1949a], [Bursens 1988:148-149], [Van de Vijver 1990:30] en ook de [NEVB 1998:621]. Nauwelijks twee dagen na het stuk in *Volksgazet* reageerde in 't *Pallierterke* iemand tegen de linkse inlijving van “vriend Fik”: “dat Brunclair ‘maar accidenteel’ en ‘kort voor de oorlog’ sekretaris werd van de Opera te Antwerpen klopt niet. Hij werd dat TIJDENS de oorlog, na het verdwijnen (bij gebrek aan belangstelling) van het dagblad *Uilenspiegel* waarvan hij hoofdredacteur was en dat onder Duitse censuur verscheen. Zodat de vriend Fik, indien hij ware blijven leven, zo goed voor een kriegsraad zou verschenen zijn als de andere ‘penneknechten van Goebbels’ waarvoor de *Volksgazet* anders zo onbarmhartig kan zijn.” [anoniem 1949b]

69. *Uilenspiegel* verscheen van 5 januari 1940 tot 1 maart 1941 en werd achter de schermen geleid door de Kommunistische Partij. Het trachtte zeer duidelijk ook flaminganten aan te trekken, streed voor autonomie voor Vlaanderen en de toepassing van de taalwetten, en tégen het vnv. Het blad verscheen ook tijdens de oorlog, met toestemming van de bezetter. Geplaagd door censuur werd het opgeheven en de medewerkers gingen ondergronds. Na de oorlog werd de verantwoordelijke uitgever veroordeeld [sic]. [NEVB 1998:3125-3126] In het AMVC bevinden zich brieven en vragenlijsten op briefpapier van het *Weekblad Uilenspiegel*, gedateerd 28 februari 1940. Hierin stelt Brunclair dat “*Uilenspiegel* overtuigd [is] dat het noodzakelijk is, dat ons volk doordrongen worde van een werkelijken neutraliteitsgeest”. [Brunclair, AMVC, B 921/br] Hij hoopt België buiten de oorlog te kunnen houden omdat hij ervan overtuigd is dat “Vlamingen en Walen” bij de oorlog “niets te winnen hebben, maar alles te verliezen”. [ibidem]

70. Waarmee natuurlijk niet gezegd is dat er geen ‘zwart’ zou bestaan. Een mooi voorbeeld levert de verantwoording die Filip de Pillecijn schreef voor het eerste nummer van *Westland*. De auteur lijkt het er zo op aan te leggen dat hij de lezer enkel wil overtuigen van de volstrekt objectieve bedoeling van het nieuwe blad, terwijl zijn retoriek een heel andere, veel minder objectieve, richting uitgaat. Dit is de eerste zin: “De bedoeling van dit tijdschrift is de literatuur in Vlaanderen te dienen.” [De Pillecijn 1942:3] Wie kan daar tegen zijn? Op die alle tegenspraak schijnbaar logisch wegrekenende weg gaat hij verder: wie zich oprecht voor het algemeen belang inzet (in casu: onze literatuur) heeft “het recht” dat iedereen de vruchten van die inzet enkel in functie van die eerlijkheid evalueert. Zij die het goed voor hebben met de Vlaamse literatuur moeten “hun houding naar dezen maatstaf bepalen en met hun medewerking niet weigerig blijven.” [ibidem] Kortom, als je dit blad niet goed vindt en/of er niet aan meewerkt, dan mag je niet langer beweren dat je de Vlaamse literatuur steunt. De Pillecijn profileert *Westland* zo vanaf de eerste bladzijde als het eenheidsblad dat het in alle opzichten wou zijn – zie hierover [Van de Vijver 1990:49-50] en [Walschap 1998:604-605, 616-618, 655-656] – maar doet dat met alle *Gleichschaltungen* die voor dit soort operaties nodig zijn. Het blad wil wel de “verscheidene wezenstrekken” van de Vlaamse literatuur

weergeven, maar doet dit alles uitdrukkelijk om “onze volksgemeenschap” dienstig te zijn. “Want dit willen wij ook zeggen: literatuur en kunst wenschen wij niet los te maken van het leven en het lot van ons zich terugzoekende en zich terugvindende volk.” [De Pillecijn 1942:3] Het blad beweerde expliciet “niet het orgaan van een kliek, een groep of een partij” te zijn [ibidem], en ging er dus – blijkens de geciteerde frasen – van uit dat iedereen zich achter het volkse banier wilde scharen. De volksgemeenschap zorgt er tenslotte voor dat elke kunstenaar kan werken. “En het is tenslotte de wisselwerking en de verzoening van beide die theoretische steekspelen over literaire formules en geliefhebber met sorteeren volgens etiketten overbodig maakt.” [ibidem] Het is de oude truc van elke in wezen anti-democratisch/totalitair ingestelde (cf. supra): alle labels en partijen zijn verdacht, overbodig en gevaarlijk, want ze zaaien verwarring en verdelen de mensen in plaats van ze samen te brengen; aangezien wij het algemeen belang nastreven moet je je gewoon bij ons aansluiten. *Problem solved*.

71. Tijdens de Gulden Sporenherdenking in 1942 publiceerde Volk en Staat het korte prozastuk ‘De Belg’ van Van Ostaijen (uit *Kleine diergaarde*). [Van Ostaijen 1942] Het werd in dezelfde periode door de bekende voordrachtskunstenaar Anton van der Plaetse opgenomen in een bloemlezing strijdgedichten *Het lied der Geuzen*. In *Volk en Staat* maakt men graag melding van een “sympathieke reactie” hierop: “Het stukje is bij een boer buitengewoon sterk in den smaak gevallen. Hij schreef nl. aan Van der Plaetse, dat hij zoveel plezier aan ‘De Belg’ had beleefd, dat hij hem (A.v.d.P.) uit dankbaarheid een kilo boter zou zenden: ‘vet is goed voor de stem’, zegt hij, ‘en die dingen moet ge schoon deklameren!’” [Anoniem 1942] Dit *Schone Stukje* Volkskunst zou ook later nog voor nationalistische doeleinden gebruikt worden (cf. 8).

72. Deze krant (1885-1965) hoorde tijdens de bezetting “tot de ‘niet-gebonden’ bladen die trachtte een min of meer neutrale informatierol te spelen, wat leidde tot verscheidene incidenten en beperking van de oplage.” [NEVB 1998:2209] De Bens vermeldt dat de krant “bij de ‘Propaganda-Abteilung’ zeer slecht aangeschreven” stond. [De Bens 1973:386]

Hoofdstuk 4

§ 4.1

1. "Mijn eerste Nederlandse dichtproeven waren van zijn [Sauwens, gb] gedichten afgekeken." [Gilliams 1984:383]
2. Het lijkt zeer onwaarschijnlijk dat dit ook de intentie van de jonge Gilliams was. De bundels zijn weliswaar typografisch verzorgd (ondanks de vele tikfouten) en versierd, maar in het 'Voorwoord' bij *Dichtoefeningen* vraagt hij expliciet om reacties en kritiek waaruit hij als jonge dichter kan leren: "Wil de rijpe, onpartijdige kritiek haar oordeel vellen, ik sta te wachten, en moet het zijn, ik leg mijn hoofd zelve op den kapblok!..." [Van Merckem 1917a:xii]
3. Ik behandel hier dus – voor zover materieel mogelijk – 'alle' gedichten van Gilliams. Zelf heeft hij zich expliciet verzet tegen de onhebbelijkheid van filologen om zich met werk bezig te houden dat door de auteurs zelf verworpen werd. In zijn aantekeningen over Van de Woestijnes *Nagelaten Gedichten* stelt hij dat door "het latere, definitieve gedicht het ontwerp, als dichtelijk resultaat, eenvoudig van de lei [is] geveegd [...] Al de rest is dankbaar aas voor de gieren van de filologie en de literatuur-historie, die zich graag met literaire afval voeden om gezagvol stand te houden." [Gilliams 1984:590] En in een latere parafraze hiervan: "Wat je verkeerd hebt gedaan, heeft geen waarde, al menen de literatuurhistorici, de filologen van wel. Ze strijken met wellust als aasgieren op de afval neer, z.g. om naar het dierbaarste geheim van je poëzie te wroeten." [in Florquin 1969:88] Mij gaat het hier vanzelfsprekend niet om "het dierbaarste geheim", maar om de reconstructie van een poëtica en daarvoor heb je ook de vroege gedichten en versies nodig. (Gilliams liet die mogelijkheid overigens open: nooit gebundelde gedichten uit tijdschriften hebben "slechts waarde als louter informatief, literair studiemateriaal; enkel vergelijkenderwijze horen ze thuis in een verhandeling waar het verloop der ambachtelijke ontwikkeling wordt nagegaan." [Gilliams 1984:584] Ik tracht te reconstrueren wat door Gilliams zeer bewust buiten de constructie is gehouden. Vandevoorde en Missinne hebben terecht opgeroepen om het "sacrosante VB" te laten voor wat het is en het volledige oeuvre te bestuderen. [Vandevoorde&Missinne 1997:281] Hoe nodig dat is, blijkt bijvoorbeeld uit het feit dat de tekst die Mark Insingel in het *Vlaanderen*-nummer aan Gilliams' poëzie wijdt haast letterlijk dezelfde onhoudbare hypothesen bevat als zijn eerdere tekst hierover (verschenen in 1965-1966, herdrukt in 1981): hij maakt er een chronologische indeling, louter gebaseerd op de gedichten die Gilliams in *Vita Brevis* opnam, en trekt op basis van dat corpus conclusies die (deels) weerlegd kunnen worden door andere, later nooit herdrukte gedichten. Zo zijn, bijvoorbeeld, lang niet alle gedichten uit de periode 1919-1929 "verhalend". [Insingel 1981:11 & Insingel 1997:271] Er is ook helemaal geen "bundel" die *Landelijk solo* heet [Insingel 1981:12], maar wel een afdeling, enzovoort.
4. Die eis stelt Van de Woestijne vanzelfsprekend ook, maar hij vult die formeel anders in: het gebruik van overgeleverde vormen staat volgens hem die lyrische invulling niet in de weg; Van Ostajen echter wil dat het gedicht zich op basis van de lyrische premissen ontwikkelt (cf. 2.5).
5. Deze passage biedt misschien wel de sleutel voor het vaak geciteerde maar bij mijn weten nergens verklaarde

- slot van de 'Gebruiksaanwijzing der Lyriek': "Weg met de verbetering van de mensheid, maar leve de verbetering van het koerspaarderas. Want: lang leve Pegasus, onder de naam van Fox-trot II." [IV:379] "Ik weet niet hoe het de toehoorders destijds is vergaan, maar ik begrijp hier eigenlijk niet veel van," geeft Thomas Vaessens toe. (Vaessens 1998:39) Ik doe een poging: de mensheid moet, c.q. kan niet verbeterd worden, en al helemaal niet door de poëzie; de poëzie kan alleen trachten zichzelf te verbeteren, en daartoe kan ze maar beter afstand nemen van de archaische, retorische hoog-poëtische taal die ze hanteert; niet het klassieke "Pegasus" dus, om een paard aan te duiden, maar het moderne (en gezien de naam ook swingende) "Fox-trot II". Dans en spel ter vervanging van de stijve manieren van de archetypische dichter. "Dat is geen gigue of geen allemende meer / en geen wals / dat is 'nen charleston / 'nen boecharleston". [II:239]
6. Deze stelling wordt zo vaak gevarieerd dat het wel lijkt alsof de schoolmeester-criticus Van Ostajen zijn jonge collega vooral niet wil ontmoedigen met zijn kritiek: "Ook omdat Gilliams een dichter is" [IV:292]; "een geboren dichter" [ibidem]; "Wel ziet Gilliams, die een dichter is" [ibidem]; "omdat wij hier met een werkelijke begaafdheid hebben te doen" [IV:293]; "Dat Gilliams lyries begaafd is" [ibidem]; "Gilliams moet dichten" [IV:295] en als slotzin: "aan zijne begaafdheid is niet een ogenblik te twijfelen". [ibidem] In zijn latere 'jaaroverzicht' wou Van Ostajen de twijfel helemaal wegnemen; hij noemde Gilliams' bundel onomwonden "la révélation de l'année". [IV:309]
 7. Van Ostajens voorliefde voor volksliedjes en voor 'gewone' woorden als "tafel" (in plaats van "dis") zijn allemaal hiertoe terug te brengen (cf. 2.5).
 8. Zie voor een kortere, deels alternatieve lectuur van deze passage, 2.5 (*the price of experience. poëzie en het leven*).
 9. Voorbeelden zijn overvloedig in *Bezette Stad* te vinden, maar ook in latere verzen staan woorden als "Filipovna" [II:164], "die Jungfrau von Orleans" [II:168], "Circulez" [II:169], "Uebersee Bismarck" [II:171], "Teindelys" [II:175], "la cigarette Dubec" [II:179], "Grand Carousel galopant à Vapeur" [II:201], "Ripolinikleuren" & "Pampelune" [II:214]... Deze woorden werden niet alleen om hun *couleur locale* gekozen, maar ook omwille van hun aparte klank.
 10. Letterlijk dezelfde passage (aangevuld met bedenkingen over onder andere Fra Angelico en Mozart) staat in [Bernlef&Schippers 1965:104-105]. Gilliams bewerkte die uitgeschreven interviews achteraf zo gedetailleerd dat De Jong ze "een onderdeel van" zijn oeuvre noemt. [De Jong 1984:145]
 11. Elders beweerde hij dat deze bloemlezing enkel belangrijk was geweest "als horizontverkenning, niet [voor] de gedichten zelf". [in De Belder 1968] Dit spreekt hij echter tegen in het interview met Florquin: "Toen – dat was in 1920 – had ik reeds Kurt Pinthus' *Mensheidsdämmerung* gelezen, wat aan sommige van mijn gedichten te merken is." [Florquin 1969:75]
 12. En 'toen' mag hier in twee betekenissen opgevat worden (jaren twintig en jaren zestig); in de vroege jaren twintig had Van Ostajen zich enkel in brieven expliciet tegen Werfel en co uitgesproken en die brieven waren nog niet verschenen toen dit interview werd afgenomen (mei 1968). Zijn hekel aan Werfel stond wel in onder meer *Self-defense* en die tekst kende Gilliams in 1968 natuurlijk wel. Het is ech-

Noten | Hoofdstuk 4

ter onduidelijk of Gilliams in dit interview ook echt geprobeerd heeft om zichzelf vrij te pleiten van Van Ostaïjen-invloed (cf. infra). Gezien de zeer zorgvuldige constructie die Gilliams maakte van alles wat met hem en zijn werk te maken heeft, ben je als onderzoeker geneigd om achter alles wat hij vertelt (én niet vertelt) een betekenis te zoeken.

13. Dat is overigens niet helemaal waar: gedichten van Gilliams verschenen zeer vroeg onder de naam Floris Van Merckem in bladen als *Vlaamsch Leven* en vanaf 1929 onder zijn eigen naam in *Hooger Leven*, *Dietsche Warandé* & *Belfort*, *De Tijdstroom* en *Groot Nederland*. Zie: [Vander Loo 1976:83] & [Van Assche 1977:83,87].

14. Deze bundel is weliswaar ongepagineerd, maar ik gebruik hier (en ook bij latere ongenummerde bundels) de bladzijdennummers zoals aangegeven in de bibliografie van Vander Loo. In casu: [Vander Loo 1976:22].

15. H.C. ten Berge heeft het, in het algemeen, over Gilliams' "beeldspraak, die niet zelden tegen het surreële aan leunt". [Ten Berge 1988:75]

16. De Jong noemde de 'definitieve' versie van dit gedicht zelfs "een voorbeeld van 'lyrisme à thème' in de zin van Van Ostaïjens 'Melopee'". [De Jong 1984:194] In 1941 merkte Bertus Aafjes in *Criterium* over dezelfde versie op dat de "melopeïsche invloed van Paul van Ostaïjen op Gilliams overduidelijk [is] in 'Avondlied'". [Aafjes 1989:56]

17. Tegenover de 1933-versie in *Het Verleden* van Columbus voortvloeit de 'definitieve' versie nog slechts een verschil (behalve spellingsaanpassingen): het paard "graast" de maan en rozen [Gilliams 1984:51], in plaats van "eet". Gezien de vele a's in deze passage levert dit een extra *assonantie* op.

18. Of één van de vele varianten op deze uitspraak, veel minder clement: "Het lukraak *geïmproviseerde* vers van de dilliant, (een min of meer gunstig uitgevallen worp met de dobbelstenen), heeft maar zoveel als een onverhoedse krachtsoefening in welsprekendheid te betekenen, die virtuos kan worden uitgevoerd. De improvisatie, zoals ieder hazardspel, kan met vervalste teerlingen worden gespeeld, ofschoon de autoritaire literatuurgeschiedenis vaak vele jaren er voor nodig heeft aler de fraude wordt opgemerkt, aler zij er rechtbaarheid aan geeft." [Een Bezoek aan het Prinsengraf, Gilliams 1984:752-753]

19. Of nog: "Want het op geen andere wijze benoembare, dat we met machteloze vanzelfsprekendheid Poëzie heten, wordt geboren uit een onverbreekbare omcirkeling van gevoel en geest in een even onverbreekbare omcirkeling van een aantal woorden: het gedicht." ['Het woord der dichters', Gilliams 1984:596]

20. Vergelijk: "En dit is de zoveelste paradox in verband met Maurice Gilliams, dat het epitheton romantisch waarmee men hem wil sieren geïnterpreteerd wordt als het tegendeel van wat het in werkelijkheid betekent: geen vlucht in de illusie maar de moed tot de martelende waarheid." [Dubois 1980:506]

21. In [De Ceulaer z.j.b:41, 44] en [Florquin 1969:84].

22. Dit verhaal verscheen volgens de standaardbibliografie van Gilliams voor het eerst in 1959 (*Vita Brevis* IV) en werd daar gedateerd 1927. [Vander Loo 1976:56] Zie hierover ook [De Jong 1984:47, + voetnoot]. Echter: in haar als recensie vermomde zeer uitvoerige aanvulling en correctie van Vander Loo's bibliografie geeft Hilda van Assche een eerdere verschijningsdatum: volgens haar gegevens ver-

scheen het verhaal in 1937 in *Kristal*. *Letterkundig Jaarboek*, pp. 73-76. [Van Assche 1977:83]

23. En De Jong voegt hieraan toe: "Men kan zich afvragen of een mysticus niet een bepaald type dichter is en, bijgevolg, of het niet mogelijk is het verschijnsel 'mystiek' te definiëren als een literaire categorie." [De Jong 1984:215] Hij verwijst later ook naar Michel de Certeau die hierover schreef in *L'énonciation mystique* (1976). [idem:304] Deze suggestie pik ik in Van Ostaïjen tot heden niet expliciet op, maar de manier waarop bepaalde lijnen worden doorgetrokken in verband met het lijden van de dichter (Van de Woestijne-Gilliams-Roggeman-Nolens) of de preoccupatie met het onzegbare (Gezelle-Van Ostaïjen-Gilliams-Spinoy) vormt toch een zekere aanzet tot een systematische studie hiervan (cf. 5 & 6 & 7).

24. Vergelijk met wat Hugo Friedrich bloemleest in *Novalis*: "Im dichterischen Akt erhält 'kühle Besonnenheit' die Führung. 'Der Dichter ist reiner Stahl, hart wie ein Kiesel.'" [Friedrich 1956:28]

25. De Jong tracht op zijn beurt de delfstof- en mineralen-metaforiek van Gilliams in overeenstemming te brengen met de organische (zoals die onder meer in 'Wasdom' en 'De man in de mist' wordt gebruikt): "Uit de 'humusgrond van het denkend verdriet' ontspruit een gewas waarvan de vorm wordt bepaald door de wijze waarop de zinnelijke ervaringen van de dichter onder het schrijven 'gistingen' verwekken [...]. En pas wanneer de aldus ontstane plant tot fossiel is geworden, heeft men het absolute gedicht. [...] Het gaat om de verstaende tijdeloosheid van de mystieke ervaring." [De Jong 1984:218-219] Deze interpretatie lijkt me plausibel, maar verklaart nog niet waarom juist de delfstof/kei superieur wordt geacht door Gilliams. Ik suggereer met mijn eerder technische en psychologische reconstructie dat Gilliams een vorm van zelfcensuur toepaste (en dus de automatische uitstroom tegeniging) om zo de objectivering van emoties te garanderen en de eventueel anekdotische aanleiding van het gedicht volledig 'weg' te schrijven, te laten stollen in het gedicht/mineraal.

26. Vergelijk: "Dat komt omdat er dan [in de periode 1925-1929, gb] inderdaad een ontwikkeling heeft plaatsgehad: de dichter heeft zijn op koele distantie gerichte eigen aard ontdekt, en zich duidelijk losgemaakt van de traditie der directe of gestoffeerde poëtische belijdenis, die juist in het oeuvre van Karel van de Woestijne een algemeen erkend hoogtepunt bereikt." [De Jong 1984:199]

27. Daar wees ook Marnix Gijsen op in zijn recensie van deze twee bundels: "In het gebruik der anekdote als poëtisch motief schuilt een gevaar dat ikzelf meer dan wie ook ondervonden heb: ofwel raakt de dichter de diepste gronden, ofwel gaat hij er rakelings langs en landt in de banaliteit en in het flauwe 'tableau de genre'." [Gijsen 1977b:49]

28. Twee keer in *Vita Brevis* [Gilliams 1984:600-601 + 673-674] en in parafrases van vooral die tweede passage in vier interviews (een uit 1965, twee uit 1968, een uit de jaren zeventig). In *De Kunst der Fuga*: "Eensklaps, zoals de bliksem inslaat, kwam ik ooit tot de ontdekking dat er een Jan Hendrik Leopold bestond. Voortaan, om een gedicht te kunnen schrijven, moest ik bewust over een soort van tederheid beschikken die, ofschoon onverhoord, doorheen mijn creatuurlijke bestaan vlijmend haar weg zoekt. Géén dichter geeft me, zoals Leopold, van die voorwaardelijke pijn een voorbeeld. Zijn nauwelijks gefluisterde syllaben zijn het offerbloed dat uit een diepe keelwonde wordt geperst".

[idem:673-674] En in de interviews: "Muziek, die men gewaarwordt, die men denken kan, bezit oneindig veel mogelijkheden om dit avontuur mogelijk te maken, het alleen maar innerlijk gehoorde dat tot openbaarlijke, hoorbare waarheid omgetoverd wordt. – Ik heb mij afgevraagd: hoe kon zo iets met woorden geschieden? In de gedichten van Jan Hendrik Leopold heb ik er een oplossing voor gevonden. Alles wat ik voordien geschreven had, moest herschreven worden." [in De Belder 1968, interview van 18 maart 1968] Alsook: "Toen ik eensklaps op een onvergetelijke avond Jan Hendrik Leopold ontdekte, moest ik alles herbeginnen. Géén dichter in een mij bekende taal had me tot hiertoe dát gegeven: die wrede, doorpriemende innigheid, die gewijde myte [sic] van de melancholie. Het luciede, 'denkende' verdriet van Mozarts muziek is met Leopolds poëzie te vergelijken." [in Florquin 1969:93, interview van 6 mei 1968] Vergelijk met het oudste van de drie interviews: "Doch toen ik eensklaps, op een onvergetelijke avond met mijn ouders aan tafel gezeten, ontdekte dat er een Jan Hendrik Leopold bestond, – moest ik alles herbeginnen. Géén dichter in een mij bekende taal had me tot hiertoe dát gegeven: die wrede, doorpriemende innigheid, die gewijde mythe van de melancholie. Hier was het woord gelijk offerbloed dat uit een keelwonde spruit, geheimzinnig, al hoort en ziet men wat er gebeurt, en nog warm van een verborgen herkomst." [Bernlef&Schippers 1965:106] Drie keer legt hij dus enigszins andere klemtonen: Leopold als equivalent voor de muzikaliteit (De Belder), de melancholie (Florquin) en het geheimzinnige, losgeslagen van de auteur maar er toch nog mee verbonden (Bernlef&Schippers). Tegenover De Jong legde hij vooral de nadruk op dat tweede aspect: "Van de Hollandse dichters die ik later las, betekende de dichter Jan Hendrik Leopold een schokkende openbaring van onverhoorde, lijdende tederheid, zoals ik die nog nooit bij enige andere auteur ervaren had." [in De Jong 1984:149] Gilliams schreef in 1935 voor Contact ook nog over de *Verzamelde Verzen* van Leopold – één van die vele kritische teksten van Gilliams die op een herdruk wachten.

29. Vergelijk: "Paul van Ostajen schreef een intelligente, toepasselijke kritiek op mijn gedichten; zijn kritische intelligentie heb ik toen zeer op prijs gesteld." [in Florquin 1969:76]

30. Dit gedicht werd niet opgenomen in de bundel *Eenzame Vroegte*, maar wel in de afdeling 'Eenzame Vroegte' in *De Flech in Zee*. Het is ook een van de weinige overlevers uit de vroege periode in *Vita Brevis*; daar krijgt het het jaartal '1921' mee [Gilliams 1984:19], waardoor opnieuw de invloed van de late Van Ostajen wordt uitgesloten, maar het is zeer de vraag of er tussen 1921 en de eerste gedrukte versie in 1929 geen ingrijpende wijzigingen zijn gebeurd.

31. Andere voorbeelden zijn: de herhaling in rijmpositie van "lansen", "lampen", "klarinetten" en "lansedans" in 'Nachtelijke Optocht' [II:162-163], "getemd" in 'Avond Strand Orgel' [II:188], "aëro" in 'Vrolijk Landschap' [II:190], "klaarten" & "klaarte" in 'Landschap' [II:191], "ossewaggen", "ossewaggen" & "waggen" in 'Herfstlandschap' [II:194], "niet mee" én "zee" in 'Berceuse presque nègre' [II:195], "tafel" én "vis" in 'Marc groet 's morgens de Dingen' [II:199], vier maal "middernacht" in 'Wals van kwart voor Middernacht' [II:208], "de nacht" én "ogen" in 'Mythos' [II:218]... Van Ostajen heeft van dit arm rijm (eerder dan de klassieke benaming: rijk rijm) een handelsmerk gemaakt.

32. Vergelijk: "Van uit een subjectieve belevenis schreef ik een objectief gedicht." [in Florquin 1969:94]

33. Eventueel kan dit ook gelezen worden als een verwijzing naar Nietzsche's "eeuwige wederkeer". De *condition humaine* wordt dan plots veel minder negatief geconnoteerd. Vlak nadat hij de slotstrofe van dit gedicht heeft geciteerd, beweert Hertmans: "In de vorm van de elegie treedt Gilliams doelbewust in het spoor van de pessimistische filosofie [...]. Net als Hölderlin evocert Gilliams een herinnering aan een voorbije harmonische levensvorm: maar hij neemt die op zich met de trots van Nietzsche's adagium: *bemijn je lot*." [Hertmans 1993:122]

34. Vergelijk opnieuw: "de dichter [Gilliams, gb] heeft zijn op koele distantie gerichte eigen aard als kunstenaar ontdekt, en zich duidelijk losgemaakt van de traditie der directe of gestoffeerde poëtische belijdenis, die juist in het oeuvre van Karel van de Woestijne een algemeen erkend hoogtepunt bereikt." [De Jong 1984:199] Dat "gestoffeerde" (in verband met Van de Woestijne) was overigens door Gilliams zelf aangereikt. [Gilliams 1984:689] & [De Jong 1984:155]

35. Zie het juryverslag bij de toekenning van de 'Prijs der Nederlandse Letteren voor Maurice Gilliams' waarin gesteld wordt dat hij voor zijn belangrijke doelstelling – een objectivering van een subjectieve beleving – de poëtische erfenis van zowel Van de Woestijne als Van Ostajen nodig heeft: "Gilliams slaagt daarin omdat hij de synthese tot stand brengt tussen de esthetiek en poëतिक van Van de Woestijne en die van Van Ostajen." [Juryrapport 1981:108]

36. Zie: "Doorbraak? Ik ben nooit wat men noemt doorgebroken. Mijn Maria-gedichten zijn onopgemerkt gebleven." [Florquin 1969:81] Of nog: "Men moet er niet voor bidden artiest te zijn. 'Le succès d'une carrière ne tient plus à la valeur de l'oeuvre, mais au bruit qu'autour d'elle on fait' (Olivier Quéant)." [idem:101] Gilliams vergat er wel bij te vertellen dat hij zelf in het begin van zijn 'carrière' zijn werk in zo'n beperkte oplage drukte (7, 15, 25 exemplaren) dat er door onder meer Kenis en Van Cauwelaert op werd aangedrongen dat hij zijn werk ook voor een ruimer publiek ter beschikking zou stellen. Demedts had het zelfs over de "jaloersche zorg" waarmee hij "over zijn individualistische afzondering waakte". [Demedts 1941:71] Er is bij Gilliams dan ook veeleer sprake van het cultiveren van het romantische idee van de *poète maudit* dan van eigenlijke miskennen. Dit past natuurlijk in het eerder geschetste beeld van de romantische Gilliams (cf. supra).

37. Naar aanleiding van het handvol nauwelijks vindbare bundeltjes schreef Kenis in zijn literatuurgeschiedenis: "Bij dezen dichter verloor het modernisme al spoedig zijn opzettelijkheid van vorm om, door den zuiveren eenvoud zelf, een ongemeen scherp uitdrukingsvermogen te verkrijgen; [...] Maur. Gilliams is een al te bescheiden dichter [een verwijzing naar de kleine oplagen, gb] van een zeer zuiver en oorspronkelijk talent." [Kenis 1930:211-212] En Van Cauwelaert schreef naar aanleiding van *Een Flech in Zee* in DWB: "Ik ken onder de jongere dichters van Vlaanderen niemand die met meer gewetensvollen eerbied zijn schependen arbeid als dichter aanvaardt en verricht." [Van Cauwelaert 1931:209]

38. Urbain van de Voorde zelf schreef die rol echter aan Herwig Hensen toe: "onhutsende poëtische reïncarnatie!" riep hij uit bij het lezen van sommige van Hensens gedichten in *Oefeningen* naar binnen, die door Van de Woestijne zélf

Noten | Hoofdstuk 4

geschreven leken. [Van de Voorde 1942:219] De invloed van Van de Woestijne nam overigens in de jaren dertig weer sterk toe; Gilliams zelf wees daarop naar aanleiding van de debuten van Hensen en Blanka Gyselen. [Vandevoorde& Missinne 1997:281]

39. Aan Florquin vertelt hij de volgende anekdote: "Ik herinner mij een katastrofale ontmoeting met een gerenommeerde pater. In de stampvolle autobus riep hij mij toe met zijn sonore stem dat ik in *Het Maria-Leven* letterijen had verkondigd, nl. waar ik de geboorte van Christus met barensweeën liet gepaard gaan [...]. Van alle zijden werd ik door de autobuspassagiers als een booswicht aangekeken." [Florquin 1969:64]

40. Een gelijkaardige reactie vind je bij André Demedts, die stelt dat Gilliams "de namen, waarmede wij de dingen uit onze omgeving noemen, niet gebruikt om buiten hem staande zaken aan te duiden, maar om er anders dan op de gewone manier, zijn gedachten en gemoedsbewegingen mee uit te drukken. Vindt hij hierbij geen tekenen of symbolen genoeg, dan scheidt zijn geest er nieuwe, die, omdat zij zoo persoonlijk zijn, weleens moeilijk om doorgronden blijven. [...] Hier ligt de fout van dezen dichter: dat hij vergeet dat een vers niet alleen een belijdenis is, maar ook een mededeeling moet zijn." [Demedts 1941:71-72]

41. Cf. supra. Alsook: Joris Eeckhout maakte in een voetnoot bij zijn in 1937 verschenen 'profiel' van Gilliams de opmerking dat in *Het Maria-Leven* het "bovennatuurlijke element nergens door[straalt]; de waarheid komt dus nergens tot haar recht." [Eeckhout 1937:166] Dit impliceerde echter geen echte veroordeling. Hij beschouwt Gilliams als "een rijkbegaafd artist" [idem:110] die helaas "het esthetische toededaan" is. [idem:109] Gilliams verwijt Eeckhout op zijn beurt dat hij "[k]il van geloofsijver verzuimt [...] er zijn aandacht aan te besteden, dat deze poëzie in de opdracht 'aan mijne Moeder' geheel haar bestemming vindt." [Gilliams 1943:179]

42. André Demedts wist dat niet en verraadt door de foutieve bibliografische verwijzingen die hij geeft, dat hij de bundels in kwestie nooit heeft gezien. [Demedts 1941:333] 'Avondlied', bijvoorbeeld, stond niet in *Eenzame Vroegte*, maar wel in de afdeling 'Eenzame vroegte' uit *Het Verleden* van Columbus. Hetzelfde geldt voor het door hem gebloemleesde 'Elegisch gedicht' (niet in de bundel *De Flesch in Zee*, wel in de gelijknamige afdeling). Ook de versies van, bijvoorbeeld, 'Avondlied' of 'Tristitia Ante' die hij bloemleest stemmen niet overeen met die uit de genoemde bundel. Het kwatrijn dat hij citeert [idem:72] besluit niet, zoals hij beweert, de bundel *De Flesch in Zee*, maar wel de gelijknamige afdeling in *Het Verleden* van Columbus (de kwatrijnen worden daar overigens ondergebracht onder de titels 'Het Verleden van Columbus I, II & III'. In *Vita Brevis* is een selectie uit die kwatrijnen samengebracht onder de titel 'De Fles in Zee'). Deze fouten zijn op zich natuurlijk helemaal niet relevant, maar het feit dat hij de bundels zelf niet gelezen heeft, relativiseert natuurlijk wel de waarde van Demedts' exposé over de evolutie van Gilliams als dichter. [idem:71-73]

43. Hierover getuigt zijn vriend Frans Baudouin in [Baudouin 1997:262-263].

44. Zie Gilliams over zijn verhaal 'In Memoriam' (cf. 4.2): "Het decorum in dat verhaal, de haven van Antwerpen, heb ik er niet met vooringenomenheid bij betrokken; het is geen sfeerscheppend, anekdotisch decorum waar ik naar

gezocht heb om toch ook eens te tonen dat ik van edel bloed een Antwerpenaar ben; het zogenaamde decorum is een eenvoudige, dagelijkse realiteit. Jaren achtereen, bij nacht en ontij, heb ik door de haven gezworven en er nooit iemand van de traditionele havenpoëten ontmoet, behalve Karel van den Oever. De andere auteurs van mijn generatie waren misschien zondagswandelaars." [in Bernlef&Schippers 1965:112-113]

45. Die grote ogen zagen we ook al in het slotgedicht van *Het Maria-Leven* (cf. supra).

46. 'Alpejagerslied' lijkt een uitzondering, maar daar wordt de lyrische pregnantie wel duidelijk opgeofferd aan de satirische anekdotiek.

§ 4.2

1. BursSENS en Brunclair komen strikt genomen ook in aanmerking voor de titel 'ware dichter' (zij publiceerden geen bundel tussen 1938-1940), maar gezien Gilliams' strenge oordeel over hun werk (cf. 4.1 voor BursSENS; een artikel in *Contact*, jrg. 2, nr. 6-7, p. 5 over Brunclairs *Sluiereffecten*, 1936) lijkt dit toch eerder onwaarschijnlijk. Richard Minne is dan misschien nog wel de beste kandidaat, gezien de lof die Gilliams voor hem over had (weliswaar veel later, in 1951). Zie hiervoor: [Vander Loo 1976:74]

2. De datering van het in particulier bezit bewaarde handschrift wordt meegedeeld in [Vander Loo 1976:21]. Als die informatie klopt, dan is er meteen een chronologische ongerijmdheid in de notities uit 1932. Gilliams beweert immers in deel a te reageren op een recensie van Arthur Cornette op 'In Memoriam'. [Gilliams 1943:16] Maar hoe kan Cornette in 1932 reageren op een tekst die pas een jaar later verscheen? (Vander Loo geeft geen eerdere tijdschrift-publicatie voor 'In Memoriam'.) Cornettes recensie van *Oefentocht* in het luchtledige verscheen in *De Gids* in 1933. [Van der Loo 1976:129, nr. 240] Een bewijs te meer, kortom, dat Gilliams zijn teksten voortdurend herschreef, herschikte én antidateerde.

3. Of de onderdrukte "hoestbui" [Gilliams 1984:178] zou als een verwijzing naar Van Ostaijens tbc gelezen moeten worden. De Jong wijst ook nog op enkele parallellen tussen de beschrijving die Gilliams hier van zijn personage geeft én zijn beschrijving van Van Ostaijens in *De Man voor het Venster*. [De Jong 1984:45-46] Dat 'In Memoriam' "spontaan Van Ostaijens groteske 'Van een meevallertje, dat een malheur was'" oproept, zoals Insingel beweert [Insingel 1997:272], lijkt me overdreven. Er zijn wel vaker in de literatuur mannen ten onder gegaan aan de ongelukkige afloop van een liefdesgeschiedenis. En er is in 'In Memoriam' weliswaar sprake van een "malheur", maar veel minder van "een meevallertje".

4. Ik baseer me hier vooral op reacties meteen na Van Ostaijens dood, verzameld in [Buelens&Wildemeersch 1996:171-173].

5. Vergelijk: "Geestelijk en soms zelfs lichamelijk ervaren leed om de gebroken eenheid, nostalgisch en in haar verborgen diepte nog steeds hetzelfde leed dat Mahler verscheurde. Je voelt het zelfs nog nazinderen in de Pierrot van Schönberg: treurnis omdat de lyriek van het 'Heile' (Hölderlin) onmogelijk geworden is. Moderniteit leed sterk aan het besef van een absolutisme, dat het zelf had

- voortgebracht. Dat was een eerbiedwaardige en tragische strijd, waarvoor bij ons Gilliams een beetje het symbool geworden is. Lyotard zegt hierover heel treffend: "On peut dire aujourd'hui que ce travail de deuil a été accompli. Il n'est pas à recommencer." [Hertmans 1988:133]
6. Vander Loo vermeldt ook nog een krantenstuk in *De Nieuwe Gazet* van 27 juni 1935 [Vander Loo 1976:84], maar dat is geen stuk van Gilliams maar van Lector (en die citeert Gilliams). Zie hierover: [Van Assche 1977:87-88].
7. Zie voor alternatieve lezingen van dit gedicht: 2.4.
8. In 2.5 citeerde ik de ook op Gilliams toepasselijke beschrijving die Van Ostaïjen gaf van de indruk die Van de Woestijne-gedichten op hem maakten: "gene zware zomeravond die ik niet vergeet, met het onophoudelijke gehuil van katten als linkerhand op het stijgende gegil van een vrouw in kraambed en de lucht vol insecten". [IV:359]
9. Zie ook: "Bij zijn stadsgeenoot Paul van Ostaïjen is Gilliams onder meer geboeid door de manier waarop hij in poëzie de emoties probeert te objectiveren". [Adriaens 1983:4] En vergelijk met wat Van Ostaïjen schrijft over de volkspoëzie, naar aanleiding van *Pour atteindre à la mort* van Hubert Dubois: "Van de volkspoëzie moeten wij onthouden [...] in het expressieve, gene kracht die de subjektiefste stroom stollen doet tot objectiefste gestalte". [IV:351]
10. Vergelijk met de interpretatie van Paul de Vree: "Er is iets onherroepelijks voorbij, de dichter voelt zich ontheemd en bitter is de smaak van de vereenzaming, die alles kleurt met gekoesterd spijt en vervloekte verveling. [...] Met het gedicht 'Herfst' [...] begint in Gilliams de 'Umnachtung' als existentiële cafard, waaruit hij tot dusver niet meer getreden is, althans niet in zijn poëzie." [De Vree 1964:30+43]
11. Vergelijk: "Men mag zich in de woordenwereld van Maurice Gilliams niet laten afleiden door de massa existentieel schroot, door het vele puin van tijdelijkheid en vergankelijkheid, door het domineren van herfst- en winterseizoen, want met omzichtigheid wordt ook de andere richting getoond en uitgedrukt." [Roggeman 1977a:274]
12. Vergelijk: "[Gilliams] heeft zich in De Braekeleer ingegraven zoals een worm in een appel [...] Gilliams en De Braekeleer zijn er één geworden." [Schepens 1949:618]
13. Vergelijk: "Vergankelijkheid is het hevigst drukkend motief in de lyriek van Maurice Gilliams. Fenomenen groeien uit het niets en verkwijnen in de richting van het niets." [Roggeman 1977a:272]
14. De beschrijving van de open deur en verlaten gang komt overeen met De Braekeleers schilderij 'De Conversatie', afgebeeld in [Todt 1988:186].
15. In een noot bij 2.5 (in het deel 'ongrijpbaar, onvatbaar, dwars en mystiek') citeerde ik Van Ostaïjens eigen "de blijde dood"-voorbeeld [IV:375] en wat hij in een brief aan Du Perron in 1927 schreef over gelijkaardige gevoelens die hij herkend had in een boek van Gide: "Buiten veel andere dingen, heeft het mij geleerd dat er nog mensen zijn, o.a. Gide, die deze nerveuse sensibiliteit hebben, over dewelke ik mij lang geschaamd heb, dat is te wenen b.v. alleen om een naam, om het zien van een op bepaalde wijze gegroepeerde reeks objecten, om een zin, die geen speciaal sentiment[ent]ele inhoud heeft, maar die een wens, een aanbod scherp uitdrukt, in de bioskoop b.v. ook bij het zien van een hand die, vergroot, rond een slot beweegt enz. Gide spreekt daarover. Ik dacht dat dat erg ziekelijk was." [in Borgers 1971:886]
16. Vergelijk met de beschrijving die Van Ostaïjen geeft van Bruegels interpretatie van het menselijk bedrijf in kosmisch opzicht: "De mensen worden er voor het eerst als werkelijke natuursoort, slanke insecten, opgevat. Op de onverwoestbaarheid van het natuurlijke toneel gaat hun noodlot onmerkbaar voorbij." [IV:346] Gilliams spitst aan de hand van De Braekeleer deze kwestie vooral toe op de eeuwigheid der dingen versus de kortstondigheid van het mensbestaan. Hij ziet juist hierin een belangrijk onderdeel van de idee De Braekeleer: "Wil men de idee Henri De Braekeleer gestalte geven, dan moet men in zekere mate rekening houden met wat ik zou willen noemen de gespiritualiseerde noodlotsgedachte. Een ruit, een teljoer, een pijpsteen, een vork en een lepel, blijken duurzamer in het verloop der tijden dan het menselijk organisme". [Gilliams 1943:235]
17. Gilliams dateert dit werk – waarschijnlijk baseerde hij zich op het standaardwerk over De Braekeleer van Vanzype uit 1923 – 1876; een recentere datering van Todts geeft 1873. [Todts 1988:129] Een kleurenafbeelding van het schilderij is onder meer te vinden in [idem:130].
18. In het interview met Martien de Jong commentarieert Gilliams deze passage als volgt: "Ik streef naar de onmogelijke perfectie in de uitdrukking van mijn menselijk tekort. Wat ik zeg in het essay over Henri de Braekeleer geldt voor alle waarachtige kunst." [in De Jong 1984:156]
19. Ook de afgebeelde vrouw kan natuurlijk "innerlijke schade" hebben opgelopen (ook het feit dat De Braekeleer een vrouw verkleedt als man zou hierop kunnen wijzen), maar Verschaffels essay toont duidelijk dat een psychografische interpretatie het moet afleggen tegen één waarin heel secuur wordt gekeken naar wat er afgebeeld wordt.
20. Vergelijk: "[...] intuïtie bij het compositionele groeperen van de fenomenen naar *lyriese orde*". [IV:291, cursivering gb] En: "Deze gedichten zijn ordeloos [...] zonder differentiëren tussen de psychische waarden die één na één om de voorrang dingen." [IV:293-294]
21. Opgenomen in *Vita Brevis* onder de notities voor het jaar 1939 in 'De Man voor het Venster'; een eerdere versie verscheen als 'De Dichter Arnold Sauwen 1857-1938' in *Het Hollandsch Weekblad* van 31 december 1938. [Vander Loo 1976:88]
22. Cf. 2.3, 2.4 & 2.5. In die laatste paragraaf citeerde ik in een noot uit de 'Gebruiksaanwijzing der Lyriek': "dat men eerder van de biologie dan wel van de ethiek uit de dichter moet trachten te verklaren". [IV:372] Elders sprak Van Ostaïjen over "une nécessité biologique". [IV:286]
23. In de later in *De Kunst der Fuga* opgenomen notities over 'Lode Zielens en het medelijden' legt Gilliams de nadruk op het streven van de kunstenaar (en dus, impliciet, op het door die kunstenaar gecultiveerde idealisme): "Voor datgene wat we globaal uitgedrukt de samenleving heten, wordt de grootheid, de waarde van de kunstenaar geschat naar het gehalte van wat zijn werk aan *strevend mensdom* realiseert, al werd die realisatie slechts door één op duizend stervelingen begrepen." [Gilliams 1984:579] In de door De Vree geciteerde tekst staat overigens: "[...] al werd dit slechts door één sterveling begrepen." [geciteerd in De Vree 1946:46] Het belang van het getal nam dus blijkaar, relatief gezien, toe bij Gilliams.
24. In het enkele jaren eerder ontstane 'Inleiding tot de Idee Henri de Braekeleer' schrijft hij over de droom: "Bij vergissing is men onder iets dromerigs een onduidelijke,

Noten | Hoofdstuk 4

nevelige ledigheid gaan verstaan, zonder te vermoeden dat de droom de verhevigde voorstelling, de heldere belevenis van het preciese, het gecristalliseerde kan zijn.” [Gilliams 1943:215] Zonder expliciete verwijzing naar Freud heeft De Vree het in dit verband over “een nieuw kennismiddel” dat door Gilliams zou worden aangeboden. [De Vree 1946:36] Het is Gilliams dus via de droom niet om een sentimenteel, illusoir escapisme te doen, maar om een soort van *Phenomenologie des Geistes*.

25. In een brief aan Marnix Gijsen van 19 februari 1945 schrijft Walschap: “[Gilliams] vertelde dat hij de rug en de benen vol glassplinters had. Verscheidene ervan waren in geheelde wonden blijven zitten. Met radiografie vindt men die niet. Daarom moeten de dokters met injectieernaalden peilingen doen in het niet verdoofde vlees.” [Walschap 1998:937] Op 27 februari schreef Gilliams aan De Bom: “Ik leef nu in een klein kelderke, heb reeds onderkomen gezocht in het oude ‘Nachtverblijf’ der Schoytestraat.” [in Van Dijk&Somers 1997:302] Later vermeldt Walschap een tekst over Gezelle van Gilliams die “verloren ging tijdens het bombardement van Antwerpen.” [Walschap 1998:1248] De beschrijving die Walschap geeft van de voorstelling waarin Gilliams die tekst las (Gilliams sprak over Gezelle, acteurs lazen door Gilliams gekozen Gezellegedichten, er werd een werk van Beethoven gespeeld dat een Gezellegedicht had “ingegeven” [ibidem], het Septet, opus 20, dat inderdaad “t Er viel ‘ne keer’ inspireerde [Gezelle 1987:63]) komt precies overeen met de gegevens die voorin de brochure *Een middag met Gezelle* staan, uitgegeven door de Antwerpse Kamer van Letterkunde, naar aanleiding van een Gezelle-opvoering in de KNS op 2 november 1940. [Gilliams 1940] Ik vermoed dan ook dat de datering van de betreffende brief in de *Brieven 1921-1950* van Walschap (“± 1949”) niet correct is. Gezien de realia zou de brief van vlak na het einde van de oorlog kunnen dateren.

26. Aan die lezing werkte hij blijkbaar al sinds het begin van dat jaar. In februari sprak Gilliams immers in Brussel tijdens de Middagen van de Poëzie over Van Ostajien en blijkens een deels stenografisch verslag daarvan in *De Standaard* waren enkele sleutelfragmenten uit de Academielezing toen al voltooid (die over het zoeken naar de kern van de poëzie, over de nuchtere Antwerpenaar, over ‘Sous les ponts de Paris’...). [Anoniem 1950a] Deze lezingen waren overigens niet de eerste naoorlogse Van Ostajienactiviteiten van Gilliams. In 1948 stelde hij in *Memoriam Paul van Ostajien* [sic] samen, een bloemlezing van zeven Van Ostajiengedichten (‘Fatalisties Liedje’, ‘Vers’, ‘Vlerken’, ‘De Weg’ [“Zo ook gaat de geliefde”], ‘Het Dorp’, ‘Jong Landschap’, ‘Onbewuste Avond’), bezorgd door de Nationale Hogere School voor Bouwkunst en Sierkunsten in Brussel. [Vander Loo 1976:96]

27. Hans Vandevoorde en Lut Missinne schrijven dat ‘Een bezoek aan het prinsengraf’ Gilliams’ inaugurale rede was in de Academie. [Vandevoorde&Missinne 1997:281] Ze baseren zich waarschijnlijk op een uitspraak van Gilliams in het interview met Florquin: “Toen ik als nieuw lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde, na een lange aarzeling, mijn *maidenspeech* moest houden, heb ik, eeuwige non-conformist de beste versregel [sic] uit *Music-Hall, Het Stenjaal* en *Bezette Stad* gebloemleesd en er vergelijkende beschouwingen aan toegevoegd. Het was een nogal omvangrijk essay geworden dat nadien onder de titel

Een bezoek aan het Prinsengraf door Colibrant (Jef de Belder) werd uitgegeven.” [in Florquin 1969:99] Intrigerend is overigens dat Gilliams in *Vita Brevis* ‘Een bezoek aan het Prinsengraf’ nà 1950 dateert (“1951-1975”) [Gilliams 1984:679]), terwijl de lezingen waarop de tekst gebaseerd is in 1950 plaatsvonden. De gegevens over die lezingen staan in de verantwoording van *Een bezoek aan het Prinsengraf* opgenomen in [Vander Loo 1976:43], maar in [idem:47] wordt het colofon van de eerste uitgave van *De Kunst der Fuga* geciteerd en daarin wordt beweerd dat de Van Ostajienlezing in de Academie “in 1951” werd “gedaan”.

28. Dit boekje bevatte als inleiding op het werk van Van Ostajien Muls’ essay ‘Van Ostajien en de stad’, Du Perrons notities uit *Cahiers van een lezer*, een stuk van Engelman uit 1928 én zijn recensie van *Gedichten* uit 1929, Nijhoffs overzichtsartikel uit datzelfde jaar, een fragment uit het hoofdstuk ‘Paul van Ostajien, zoals hij was’ van Burssems (cf. 3.2), het later in het Van Ostajiennummer van *Bzzletin* (1979) opnieuw afgedrukte essay van J.J. Klant en een herdruk van de Van Ostajienstukjes uit Gilliams’ *De man voor het venster*. Bibliograaf Vander Loo vergist zich dus wanneer hij stelt dat Gilliams’ bijdrage werd overgenomen uit *Een bezoek aan het Prinsengraf*, pp. 60-65 [Vander Loo 1976:76] want het aanhangsel met de genoemde notities staan in dat boek op de bladzijden 117-121.

29. Dat Gilliams aan dit initiatief meewerkte is uitermate eigenaardig, gezien het volgende zinnetje: “Van Ostajien zelve heeft nadrukkelijk aan zijn vier eerste verzenbundels verzaakt; het zou niet passen ze tegen zijn wil in te herdrukken.” [Gilliams 1951:60] Gilliams herhaalt hier wat hij verder vaak naar aanleiding van zijn eigen werk beweerde (cf. 4.1): enkel de wens van de kunstenaar moet geëerbiedigd worden wanneer het de (postume) uitgaven van zijn boeken betreft. Blijkbaar heeft hij hier voor Van Ostajien achteraf zijn mening herzien; het tweede deel van de geciteerde passage ontbreekt namelijk in de latere versies van ‘Een bezoek aan het Prinsengraf’. (Zo in [Gilliams 1984:750].) Naar het waarom van die inconsequentie kan alleen gegist worden, maar het zou me niets verbazen indien er hoogstpersoonlijke motieven meegespeeld hebben: ook zijn eigen Van Ostajienessay zou immers serieus aan aantrekkingskracht inboeten wanneer de vier genoemde bundels waarover het in de 1951-versie gaat, onvindbare curiosa zouden zijn gebleven.

30. Wellicht bedoelde Toussaint “eenzijdig” in plaats van “onzijdig”. Of zou hij Van Ostajien een geslachtsloze dief gevonden hebben?

31. Ik citeer uit de tijdschriftpublicatie, maar geef – indien mogelijk – ook de verwijzing naar de veel makkelijker beschikbare editie in *Vita Brevis* (die soms afwijkt van de oorspronkelijke tekst).

32. Gilliams gebruikte overigens wel vaker metaforen die naar ertsen en opgravingen verwezen (cf. 4.1), ook in dit Van Ostajienessay trouwens.

33. Wanneer hij Van Ostajien vergelijkt met Stramm verwijst Gilliams naar enkele gedichten “die ge natuurlijk alle kennen zult” [Gilliams 1951:34/Gilliams 1984:716] van Stramm – een toch niet echt wereldberoemd dichter. Dit regelrechte gezagsargument ontnemt de Academieleden vrijwel iedere mogelijkheid om Gilliams’ beweringen te ontcrachten: als ze moeten toegeven dat ze Stramm niet kennen, ontzeggen ze zichzelf de autoriteit om in dit

opzicht over Van Ostajien te oordelen; als ze Stramm en de gedichten in kwestie wél kennen dan heeft Gilliams met zijn samenzweerderige toon hun mening hieromtrent vrijwel automatisch gerecupereerd. Op een ander moment lijkt het dan weer alsof hij de Academieleden eerst nog eens extra wil choqueren om vervolgens het ongerijmde van hun kritiek te ontcrachten. “De situatie, de sfeer mag u mis-schieten niet bevallen,” zo stelt hij wanneer hij Van Ostajiens cafétaferel ‘Folies Bar’ bespreekt, “de situatie, de sfeer van Maryke van Nymeghen ligt mij evenmin, doch zoals ze werd geschreven dwingt ze mij te aanvaarden dat de broedplaat-sen van het boze werkelijk aldus bestaan.” [idem:50/ idem: 738] Niet het onderwerp bepaalt dus of een bepaalde tekst ‘literair aanvaardbaar’ is, wel de manier waarop het behan-deld wordt.

34. In 1950 zaten er geen vrouwen in de Academie, maar wel onder meer de volgende mannen: Stijn Streuvels, Herman Teirlinck, Jozef Muls, Jozef van Mierlo s.j., Emmanuel de Bom, Lode Baekelmans, Lode Monteyne, Ernest Claes, Fr. Baur, Luc Indestege, Raymond Herreman en Gerard Walschap.

35. Jan Schepens noemt Gilliams in een overigens zeer waaraderend stuk “een broze kamerplant, een moderne kluisenaar” [Schepens 1949:615] en een “asociale een-zaat”. [idem:616]

36. In de latere editie is “releveert” gecorrigeerd tot “re-veleert”. [Gilliams 1984:690]

37. Dit alles kwam ook in 2.2.2.2 aan de orde naar aanlei-ding van een brief van Van Ostajien aan Brunclair waarin hij Goethe citeerde: “Man suche nur nichts hinter den Phänomenen, sie selbst sind die Lehre”. [in Borgers 1971:367]

38. Vergelijk met deze frase uit *De man voor het venster*: “omdat de dichter voor een normaal, sociabel wezen wil doorgaan (wat hij als ware dichter immer is)”. [Gilliams 1943:131] De man die, zoals eerder geciteerd, de indruk gaf een “asociale eenzaat” [Schepens 1949:616] te zijn, wou dus vooral als ‘normaal’ en ‘gewoon’ door het leven gaan.

39. Bernlef verwoordt die spanning mooi: “Maurice Gil-liams doet mij aan een typische overgangsfiguur als Arnold Schoenberg denken. Dezelfde verscheurdheid, dezelfde hoogspanning tussen vorm en inhoud, hetzelfde heimwee om het verloren gegane en dezelfde onbevindelijke eerlijk-heid om het nieuwe onder ogen te zien.” [Bernlef 1980:28]

40. De informatie die hij geeft over August Stramm komt overeen met [Pinthus 1995:362]; de typering van expres-sionistische dichters in termen als “Sturz und Schrei”, “Erweckung des Herzens”, “Auruf und Empörung” en “Liebe des Menschen” [Gilliams 1951:25/Gilliams 1984:704] komt overeen met de afdelingstitels in Pinthus’ bloemlezing; het citaat dat hij Paul Zech in de mond legt [ibidem/ibidem] komt uit het gedicht ‘An meinen Sohn’ in [Pinthus 1995:281].

41. Luk Adriaens merkte over de compositie van de – in zijn definitieve versie – uit vijftien delen bestaande tekst ‘Een bezoek aan het Prinsengraf’ op: “Het centrale deel (deel 8) wordt letterlijk ingebouwd in een reeks van tweemaal zeven delen, die afwisselend literair-theoretisch, literair-kritisch, historisch en atmosferisch zijn. Het geheel is van een verbluffende en toch onopvallende symmetrie.” [Adriaens 1983:9]

42. De lange passage over de nagelaten gedichten van Van

Ostajien komt enkel voor in de *Vita Brevis*-edities van 1977 en 1984. De vorige versies verschillen slechts in details van de in het NVT voorgepubliceerde tekst. (Met dank aan Yves Van der Fraenen, die dit voor mij checkte.)

43. Gilliams stelt dit in een zeer aan Van Ostajiens formu-leringen in de ‘Gebruiksaanwijzing der Lyriek’ herinneren-de frase: “Die ontroering van het steeds hernieuwde eerste ontwaken, schépt woorden in hem [de jonge dichter, gb], en zo scheidt hij namen voor de zichtbare en onzichtbare wereld.” [Gilliams 1951:28/Gilliams 1984:708-709]

44. Willy Roggeman brengt dit element uit Gilliams’ poëtica in verband met het Artistik-motief bij Nietzsche: “‘Artistik’ plaatst de zin van de existentie in de kunst zelf, d.w.z. in de creatieve akt van het kunstenaarssubject”. [Roggeman 1977a:293] Zie ook het deel over Roggeman zelf (6.1).

45. Ik verwees hier al naar in 2.2.2.2; zie [Borgers 1971: 311-313 + 442-447] voor een overzicht.

46. Hij geeft vervolgens een lijst van bekende anekdotische dichters & bundels en vermeldt hierin ook Edgar Lee Masters’ *De doden van Spoon-river*; meteen daarna volgt de opmerking dat deze anekdotiek “in het algemeen de gezelle-ge trant van de Vlaamse dichters is”. [Gilliams 1951:33/Gilliams 1984:715] In deze context kan dat alleen gelezen worden als een afwijzing van de poëtica van Marnix Gijsen. Die baseerde niet alleen zelf zijn werk op anekdotes, maar had in een recensie in *De Standaard* op 30 augustus 1936 ook aangegeven dat Masters’ bundel voor hem “een openbaring” was geweest en dat hij hoopte dat “deze nuchtere verzen” een tegengewicht zouden gaan vor-men voor “veel Europese retoriek.” En Gijsen besloot, in deze context veelbetekend: “Ik hoop dat deze vertalingen [...] voor onze Nederlandse poëzie een betekenis zul-len krijgen even belangrijk en diep, hoewel in een andere richting, als de verschijning van Van Ostajien.” [Gijsen 1977b:237] Dat Gilliams Masters vermeldt in dit Van Ostajienessay lijkt me een belangrijke aanwijzing om te veronderstellen dat hij alvast enkel de Van Ostajienrichting als vruchtbaar naar voren wou schuiven.

47. Zie [Hadermann 1995:passim] – een tekst over Van Ostajien als alpenjager.

48. Dit vindt in *Bezette Stad* zijn formele pendant in de vet en groot weergegeven gezangen van het Duitse leger en de kleiner en cursief gedrukte tekst van de Antwerpse burger. [II:23]

49. Zie voor een discussie van het nihilisme en *Bezette Stad*: [Buelens 1996b:passim] en [De Jong 1997c:129-142].

50. In dat opzicht zegt zijn eerdere beschrijving van Van Ostajien dan ook meer over hemzelf dan over zijn studie-object: “Hij [Van Ostajien, gb] is van Antwerpen, een koop-mansstad, waar men erg nuchter ter wereld komt”. [Gilliams 1951:22/Gilliams 1984:700]

51. Dat vond Gilliams zelf achteraf gezien blijkbaar ook wat overdreven, want in de ‘definitieve’ versie van zijn Van Ostajienopstel ontbreekt deze Hölderlinverwijzing. [Gilliams 1984:746]

52. De variant in de latere versie is interessant, want eigen-lijk correcter: “Het onhebbelijk bedrogje van de vergelij-king bestaat niet meer; zonder bemiddeling van een z.g. expressieve, retorische fanfaronade is het beeld existen-tieel tragisch geworden.” [Gilliams 1984:745] Er is dus nog wel beeldspraak – ook bij Gilliams zelf overigens – maar er zijn geen traditionele vergelijkingen meer. Dat hij

Noten | Hoofdstuk 5

het resultaat van dit alles “tragisch” noemt zegt zowel iets over zijn eigen wereldbeeld als over dat van Van Ostajen (zoals geïnterpreteerd door Gilliams). Het vermelden van “tragisch” vormt – nu de verwijzing naar de tragedie bij Hölderlin is vervallen (cf. supra) – ook het ideale bruggetje naar het vervolg van zijn betoog.

53. Dat blijkt onder meer ook – misschien enigszins ironisch – wanneer de estheet Gilliams Van Ostajen nogmaals in bescherming neemt tegen hen die vinden dat hij zich teveel met de negatieve en weinig verheffende aspecten van de wereld bezig houdt: “ze bestaàn, ze zijn een realiteit al mochten we verkiezen nooit in hun nabijheid te vertoeven.” [Gilliams 1951:60/Gilliams 1984:750]

54. De metaforen waarmee Gilliams dit duidelijk maakt zijn overigens nogmaals van biologische, en expliciet niet-metafysische makelij: “Die latere, definitieve en pure, enkele keren mirakuleuse kleinodiën-van-verzen, zijn niet, door de engelen in één nacht op papier gezet, onder de arm van de dichter gestoken: ze ontkienden uit een pijnlijk geduldige voorbereiding, gelijk alles wat in de natuur ontstaat.” [Gilliams 1951:60/Gilliams 1984:751]

55. Gilliams heeft het over een “slippertje om de philisters op een dwaalspoor te leiden”. [Gilliams 1951:61/Gilliams 1984:752] Hij leest er ook nog een stap in de richting van een bewust nagestreefd artistiek isolement in: “Als de latere, definitieve Paul van Ostajen er toe komt om de z.g. dichtelijke oneerlijkheid, de z.g. hogeborstzetterij geheel te overwinnen: dan verwijderd hij zich onverzoeelijk van vele oude en jonge verzenschrijvers, die zich op hun beurt steeds onverzoeelijker van hem verwijderd gevoelen.” [idem:30/idem:711] Ook dit was natuurlijk een houding waar hij zich graag mee vereenzelvigde.

56. Ook Hans Vandevoorde wijst op deze contradictie. [Vandevoorde&Missinne 1997:281] Hij schrijft Gilliams kritische commentaar op Van de Woestijns virtuositeit, zoals gezegd (cf. supra), toe aan jaloezie.

57. Hans Vandevoorde wees me er echter op dat deze Nagelaten Gedichten zowat allemaal in tijdschriften werden voorgepubliceerd.

58. In deze omschrijvingen resoneert ook Gilliams' eigen ziektebeeld mee; de migraines en allergieën die hem plaagden zullen zijn “actieve en reactieve zenuwen” zeker mee bepaald hebben. Dat blijkt ook uit de formulering die hij in het interview met Florquin toevoegt aan de net geciteerde passage: “Dichten is moeizaam ademen, tegen de benauwdheden in.” [Gilliams in Florquin 1969:89]

59. Gilliams onderscheidt eigenlijk “dicht en proza” volgens dit criterium. [Gilliams 1984:596] Ik denk dat hij echter zelf met zijn eigen proza heeft aangetoond dat wat hij stelt voor de poëzie net zo goed voor het proza kan opgaan. Het gaat hier dus niet om een strikt genreonderscheid (al beweerde Gilliams dat wel), maar om een verschillend soort taalgebruik.

60. Willy Roggeman verwoordt dat op zijn eigen, idiosyncratische manier: “Het gedicht bevestigt als gedicht hetgeen in het gedicht thematisch onmogelijk wordt geacht. Schaakmat van het nihil door het kunstobject, bevestiging van het ethos der artisticeit!” [Roggeman 1977a:280]

Hoofdstuk 5

§ 5.1

1. Gijsen verwijst naar *Vlaamsche Arbeid*. Hoofdredacteur Jozef Muls schreef Van Ostajen hierover: “Ge hebt er wellicht nooit om gedacht dat ik dit tijdschrift recht houd om uwe medewerking.” [Borgers 1971:724] Waarbij kan worden aangetekend dat het feit alleen al dat Van Ostajen Muls' forum nodig bleek te hebben Gijsens bewering in dit stuk tegenspreekt of toch op zijn minst nuanceert.

2. Toussaint van Boelaeres afwijzing van Van Ostajen was overigens niet absoluut. In een discussie tussen Brulez en Burssens/Gilliams over het belang van Van Ostajen (cf. 5.3), nam hij een verzoenende positie in. “Want heeft Van Ostajen niet zooveel geschreven dat men ten volle en onvoorwaardelijk genieten kan, zijn persoonlijkheid, zijn activiteit in het literaire, heeft er toe bijgedragen om zoowel in Holland als in Vlaanderen een atmosfeer te scheppen waarin de Nederlandse poëzie een bloeiperiode te gemoet kon gaan.” [Toussaint van Boelaere 1947:378] Hij vertelt er niet bij welke dichters dan precies voor die bloei hebben gezorgd, maar gezien de poëzie die tussen 1928-1947 de boventoon voerde (cf. hoofdstuk 3.3.3.4; of in Nederland: Criterium), lijkt het alsof Toussaint hier dus eigenlijk suggereert dat Van Ostajen mee het klimaat heeft gecreëerd om een classicistisch *renouveau* mogelijk te maken. Een twijfelachtige bewering. Toussaint bevestigt in deze korte tekst over ‘Vermeylen en Van Ostajen’ overigens het beeld van Vermeylen als bij uitstek anti-Van Ostajen. “Zijn afkeer voor het Van Ostajens (Duitsch) expressionisme was zonder reserve.” Toen Vermeylen op Toussaints suggestie was ingegaan om Van Ostajen een lezing te laten geven in de Vlaamse Club in Brussel, weigerde Vermeylen om zijn gast in of uit te leiden. “Ik heb toen een paar woorden gesproken. De figuur Van Ostajen had me aangetrokken. Vluchtig zoo, niet diep.” [ibidem]

3. Ook Gilliams verwees daarnaar, aan het slot van zijn recensie van *Gedichten*: “Jozef Muls heeft ter gepaster ure aan een grafmonument voor de dichter van *Het Eerste Boek van Schmoll* gedacht; tot nog toe heeft men hem niet aanhoord; doch hij wacht geduldig en hoopt op U, op mij.” [Gilliams 1935:5] De grafsteen werd in 1931 bij Oscar Jespers besteld. Het ontwerp *Engel. Grafmonument voor Paul van Ostajen* was begin 1932 af, het kappen in juni 1932. De financiering raakte nooit helemaal rond. Pas in de zomer van 1937 werd het beeld op Van Ostajens graf geplaatst. Zie hierover: [Borgers 1975a:137], [Boyens 1982:163-166] en [Jespers 1995-1996:143-146]. Het ere-comité dat aan mogelijke donateurs 100 frank vroeg (er was 20.000 fr. nodig en in ruil kreeg elke schenker een *Gedenkboek Paul van Ostajen*) bestond uit de ministers Van Cauwelaert, Franck, Petitjean & Huysmans en August Vermeylen [sic]; het eigenlijke inrichtende comité bestond uit Jozef Muls, René Victor, Eugène De Bock, Jozef Duysan, de broers Jespers en Paul Joostens. Onder meer Herman Vos, Paul Verbruggen, Lieven Gevaert, Marnix Gijsen, August van Cauwelaert, Rob van Genechten, Lode Craeybeckx, Prosper De Troyer, Victor Brunclair, Oskar De Smedt, Jos Léonard, Hendrik & Joris Diels, Marsman en Du Perron figureerden in het ‘Aanbevelingscomité’. (Brief van Muls uit 1932, collectie De Troyer/Uytterhoeven)

4. Van Herreweghen had in *De Nieuwe Gids* van 14 december 1952 over Van Ostajen beweerd dat die “Zonder erkenning

maar zonder compromissen” had geleefd. [geciteerd in Gijsen 1953:335]

5. Volgens Peter Bürgers definitie kan hier dan ook niet langer sprake zijn van avant-garde, aangezien het schokeffect van deze werken veel geringer is dan dat van hun ‘historische’ voorgangers. De burgerlijke recuperatie is een feit geworden. De kunst en levenspraxis zijn – ondanks de grotere aandacht voor die kunst – nooit echt met elkaar verbonden. “Die Neoavantgarde institutionalisiert die Avantgarde als Kunst und negiert damit die genuin avantgardistischen Intentionen. [...] Neoavantgardistische Kunst ist autonome Kunst im vollen Sinne des Wortes, und das bedeutet: sie negiert die avantgardistischen Intentionen einer Rückführung der Kunst in die Lebenspraxis.” [Bürger 1995:80]

6. Zie hierover het overigens door de eindredactie stilistisch zwaar gemutileerde [Buelens 1996c].

7. Over Boons lectuur in deze periode getuigde Maurice Roggeman: “Louis dweept ook met Van Ostaijen en Van de Woestijne.” [in Boon&Roggeman 1989:99] Kris Humbeek signaleert op basis van Boons fascinatie voor de grootstad, de cinema, het moderne leven en zijn vroege poëzie vooral invloed van Music-Hall. [Humbeek 1994b:670+680]

8. Op het titelblad schreef Boon: “aan Raymond Herreman / In dank voor zijn werk aan mijn Vergeten straat. Met de bede deze verzen te begraven ergens in een duistere schuif.” Onderaan de bladzijde staat getypt dat de Verzen zijn “geschreven vóór De voorstad groeit”, een roman waaraan Boon in 1941 begon. [Humbeek&Vanegeren 1993:102] Humbeek & Vanegeren spreken over 41 gedichten [idem:29], de in het Booncentrum bewaarde kopieën bevatten er slechts 31.

9. Van Ostaijen past dit procédé toe in enkele van zijn laatste gedichten: “Gij weet dat er geen gelaat is / [...] / En gij stoot overall der dingen oppervlak” [‘Het Dorp’, II:237], “gij hoort plots het zijpelen” [‘Avondgeluiden’, II:238], “Ziet gij dit snokt de angst door uw mond” [‘De oude Man’, II:244].

10. Zie wat Roggeman schrijft over hoe Boon het volk mystificeerde en tegelijkertijd de afzonderlijke specimen verachtte: “Eigenlijk haatte hij dit volk. Hij haatte de individuen, maar als massa had hij er een bijna mystieke verering voor.” [in Boon&Roggeman 1989:112]

11. Het hybride karakter van Boons toenmalige poëzie-poëtica wordt nog duidelijker wanneer we zijn opvattingen vertalen in Aristotelische begrippen. Enerzijds verzet hij zich tegen diens afwijzing van de geschiedschrijving (volgens Aristoteles drukte die “het bijzondere” uit, terwijl de dichter volgens de Griekse wijsgeer “het algemene” moet verwoorden [Aristoteles 1995:44]). Anderzijds geeft Boon in zijn verdediging van *Bezette Stad/Reportage* aan dat hij deze boeken vooral apprecieert omdat ze juist via dat tijdgebundene het “algemene” uitdrukken. Hoewel hij in zijn eigen werk duidelijk de actualiteit en het accidentele niet uit de weg gaat (en daarmee dus afstand neemt van de idealistische, boventijdelijke poëtica’s die hier al eeuwenlang grosso modo de dienst uitmaken), neemt hij in dit opzicht toch ook weer gas terug en wil toch enige algemeen-geldigheid nastreven. (De latere schrappingen van de aan de actualiteit gelinkte passages uit de eerste drukken van de boeken over de Kapellekensbaan kunnen misschien in hetzelfde licht gezien worden.)

12. Vergelijk: “Westerlincks poëtica tekende als het ware per definitie verzet aan tegen elke insnoering van kunst en literatuur binnen een eng moreel keurslijf.” [Laermans

1991:505] Anderzijds bleef voor hem “het literaire modernisme [...] problemen geven” omdat hij zich niet kon veroenen met het “subjectivistisch isolationisme” en ‘levensvreemd narcisme” en het ontbreken van een “drang naar harmonie, laat staan de synthese zelf” bij de modernisten. [idem:507] In vergelijking met hard boiled katholieken was hij dus erg gematigd (hij nam voortdurend stelling “tegen een ongenueanceerde klerikale bevoogding van de literatuur” [idem:501]), maar met het wereldbeeld van de modernisten bleef hij het moeilijk hebben. Zie hierover ook: [Brems 1985], [Brems&De Geest 1990b:105-107], [Schoolmeesters 1996:110-114,121], 5.3 & 5.5.

13. De receptie van het alles bij elkaar toch best nog coherente *Bezette Stad* is hier een indicatie van.

14. Westerlinck heeft het overigens letterlijk over hoe de “verziekelijkte cultuur” de poëzie “deed ontaarden tot een zinloos ‘spel!’”. [Westerlinck 1946:281]

15. Deze boodschap wordt in de slotzin van zijn boek expliciet aan de orde gesteld: “geen dichter begrijpt zijn roeping grondig genoeg die zijn allerpersoonlijkste scheppende taak in dezen vergankelijken tijd niet beleeft als een scheppend deelgenootschap aan het onvoltooide plan van Gods onuitputtelijken scheppingswil en zich niet een trouw arbeider weet op dezen laatsten der scheppingsdagen, waaraan nooit avond of einde komt.” [Westerlinck 1946:369-370]

16. Ook Westerlinck beroept zich trouwens op Nietzsche wanneer hij komaf wil maken met het “maniërisme” [Westerlinck 1946:311] van het symbolisme en de “[z]angerige leugen” en het “schoon bedrog” [idem:312] en het gebrek aan “levenswaarheid” [idem:313] van de moderne kunst.

17. Ruim drie decennia later was Hensens houding hieromtrent allerminst veranderd. Zo hield hij in een interview met Willem M. Roggeman een warm pleidooi voor klassiek gestructureerde verzen, en hij motiveerde ook zijn afwijzing van Van Ostaijen op basis van deze premisse: “elk kunstwerk moet voldoen aan wetten die de maker kent en naleeft, maar die de toeschouwer kan opnemen en kan observeren. Want anders kan ik niet weten waar ik te doen heb met een bedrieger en waar ik te doen heb met iemand die echt is. Als in een melodisch, gestructureerd vers iets hapert, merkt de aandachtige lezer dat onmiddellijk. In een ‘vrij vers’ is dat niet zo. Een oudere, erg beleden vriend van me heeft eens in de lerarenkamer aan een collega gezegd dat de poëzie van Paul van Ostaijen meestal gratis was, en dat hij in diens teksten veel kon overhoor gooiën zonder dat de goegemeente dat zou merken. Omdat dit met klem geloofend werd door een andere collega die zich aanbod als een kenner van Paul van Ostaijen, heeft mijn vriend achteraf vier of vijf versies gemaakt van een zesregelige strofe en die versies voorgelegd aan de betrokken collega, met het verzoek de authentieke versie aan te wijzen. Maar ook hij heeft een verkeerde tekst gekozen.” [Roggeman 1981:8] Dat argument kan je natuurlijk ook omdraaien: als je in een klassiek rijmende tekst de rijmwoorden en het metrum bewaart, maar veel van de omliggende woorden verandert, zal “de goegemeente” het verschil ook niet merken.

18. Van Ostaijen wordt hier nergens met naam genoemd, maar veel van wat over Bremond gezegd wordt is uiteraard ook op zijn late poëtica van toepassing. Als geestelijke is Bremond echter een makkelijker slachtoffer voor Hensen dan de nuchtere en onwrikbaar redenerende Van Ostaijen.

Noten | Hoofdstuk 5

19. Hensen zelf ontkent deze afhankelijkheidsrelatie overigens expliciet: "Hetgeen in het geheel niet betekent dat zij [de dichtkunst, gb] daardoor onder de wetenschap zou kunnen te staan. Dergelijke gevolgtrekking is enkel één der kenmerkende drogredenen waarmede men stelling poogt te nemen tegenover het uiteengezet standpunt. De dichtkunst staat nooit onder, noch achter de wetenschap; zij staat er naast, en zelfs samen met de wijsbegeerte er boven, omdat zij zich richt tot den volledigen mensch". [Hensen 1947:62-63] Hensen lijkt hier twee categorieën te verwarren. Misschien stelt hij om de genoemde reden de dichtkunst samen met de filosofie principieel helemaal bovenaan, dat neemt echter niet weg dat hij in *concreto* het rationale (en dus de wetenschap) altijd laat primeren in zijn betoog.

20. De brief in kwestie aan Jozef Muls, geschreven op 23 oktober 1927, staat in [Borgers 1971:877-879].

21. Op 11 april 1946 zou Boon in *De Roode Vaan* terugkomen op de staatsprijsaffaire, en ook dan valt de vergelijking met Van Ostajen op: "Dit is een klein land, waar men op groot-scheepse wijze poogt te onderzoeken of onze literatuur belangrijk is, ja dan neen, ja dan neen, zonder einde. En waar men Verschaeve langen tijd als een groot dichter heeft aanzien en Van Ostajen als een kwajongen die wat ruiten ingegooid heeft." [Boon 1994a:259] Hij komt hier overigens terug op zijn eigen onbevoegdverklaring der jury: "Onbevoegd was eigenlijk een misplaatst woord. Maar L.B. is onstuimig en heeft geen oog voor nuance." [idem:260]

22. In zijn latere *Rode Vaan*-artikel beweerde Boon Van Hoogenbemt "glad vergeten" te zijn. [Boon 1994a:263]

23. Zijn *Klaverdrie*-mederedacteur (en latere Gilliams-intimus) Pierre H. Dubois was het daar niet mee eens. Hij liet Daisie in een brief weten: "Men mag Van Ostajen, dunkt mij, niet groter noemen dan Van de Woestijne omdat deze geen 'vernieuwer' was. Dit bepaalt namelijk wel allerminst de Poëzie. De magie is trouwens bij Van de Woestijne niet minder aanwezig." [geciteerd in Stroobants 1985:30]

§ 5.2

1. Hoofdredacteur A. Van den Daele van *Nieuwe Stemmen* bestreed in dit verband in 1946 jonge katholieken die meewerkten met andersdenkenden. Hierdoor "komen die jonge schrijvers zelf in hun vormingsperiode in gedurig vriendschappelijk contact met andersdenkenden, die in een heidense atmosfeer leven en denken. Ze krijgen daardoor een zogenaamde 'breedheid' van opvatting die eigenlijk neerkomt op verwaterd katholicisme zonder dynamisme en strijdbaarheid. [...] Het is dus broodnodig en hoogtijdt dat alle katholieke jongeren, zo schrijvers als lezers, de neutrale bladen den rug toekeren". [geciteerd in Brems 1988:20] In 1949 schreef Johan van Mechelen in hetzelfde blad: "Het Christendom is zo sterk met onze volksge-meenschap vergroeid, dat elk woord tot de gemeenschap gericht, en dat niet door de Christelijke levensbeschouwing gedragen wordt, aan ons eigen wezen schaden zal. Daarom moet geheel een letterkundig oeuvre van Roomse geest doordemd zijn." [geciteerd in idem:21]

2. Zie [Brems&De Geest 1990a:87-88], [Van de Vijver 1990:41,48] en [Walschap 1998:905-912, 928-932, 944-958]. De teksten van Westerlinck verschenen veelal in *Dietsche Warande & Belfort*, Toussaint en Herreman schreven onder meer in *Parool*, *De Faun* en *Zondagspost*.

3. Uit het onderzoek van Luc Huyse naar de repressie in België is echter gebleken dat dezelfde Herbert de leider was van een "groep-Herbert" die in de lente van 1941 een brochure opstelde waarin werd aangestuurd "op een snelle en strenge bestraffing van een klein aantal koplopers uit de collaboratie." [Huyse&Dhondt 1991:117]

4. Het geval-De Ryck spreekt alvast Boons bewering en getuigenis op 25 mei 1957 in *Vooruit* tegen als zou er helemaal geen sprake geweest zijn van extreem-linkse terreur tegenover schrijvers: "Na de bevrijding werkte ik mee aan de meest extreem-linkse bladen, en was er verantwoordelijk voor de kultuurbladzijden. Welnu, ik vraag hem [Paul de Vree, die het tegendeel had beweerd; gb] de [...] jaargangen van bijvoorbeeld *Front* na te slaan: hij zal er geen enkel artikel in vinden, waarin een Vlaamse letterkundige aan de paal wordt gesteld, noch 'om hem doen bomen te hakken', noch om hem 'de kop te snellen', noch om hem 'te doen opsluiten'. En wat meer is, dagelijks kwamen op de redacties dezer extreem-linkse bladen allerlei bewijzen, brieven en foto's over Vlaamse letterkundigen binnen, die tijdens de bezetting de palen der fatsoenlijkheid te buiten waren gegaan. Al deze dingen gingen de prullemand in." [Boon 1997:1104-1105] Zie over het (partij-)politieke gebruik/misbruik van de repressie en epuratie [Huyse&Dhondt 1991:271-276].

5. Zie [Brems 1988], [Brems&De Geest 1988:7-92] en [Joosten 1996:68-95].

6. Ook Brems wijst erop dat hun voorgangers uit de jaren dertig "vrij algemeen afgewezen werden" door de jongeren, maar dat ze "in de praktijk eindelijk nagevolgd" werden. [Brems 1988:29]

7. De vehementie waarmee dat hier gebeurt, heeft misschien te maken met het feit dat sommige van deze behoudende *Podium*-redacteurs eerder in de jongerenbloemlezing *Heksenketel* (1941) hadden gestaan, samen mét, bijvoorbeeld, een vernieuwer als Remy C. van de Kerckhove. Ze hadden 'het gevaar' dus 'aan den lijve' ondervonden. Zie ook: [Wildemeersch 1988:592].

8. Dat blijkt ook uit deze passage waarin Jos de Haes oproept een evenwicht na te streven tussen kosmische bezieling en zin voor realiteit, tussen humanitaire overwegingen en klassieke harmonie: "Menschen worden door het besef der waarden opgevoed: geen tachtigers, maar dragers van een slafelijken eerbied voor een *aesthetischen levensmst* die den dichter, belangelozen doch getroffen speelman van het groot gebeuren, voor zijn 'sympathie' met het heelal onontbeerlijk is. Mede-lijden veronderstelt een breder uitgezet klankbord dan de impressionist gebruiken kon. En dat waarvoor de expressionist het *geduld* en het *evenwicht* niet bezat, kunnen voorlopig-beproefden een gedragen en geden-geen vorm vinden." [De Haes 1942:32]

9. Vergelijk met een uitspraak in een andere lezing 'Over eigen gedichten': "Ze [de verzen, gb] ontstaan uit langzaam blootgelegde woordkernen die maar bruikbaar zijn als al hun letters beginnen te klinken door de dubbele trilling van een gevoel en zijn beheersing en als zij bovendien kunnen betrokken worden op één enkele ervaring: de tragiek van het verschijnsel mens dat leeft tussen drie vermoede maar niet klaar gekende oneindigheden, het pascaliaanse oneindig kleine, het pascaliaanse oneindig grote, en de zuiver spirituele eeuwigheid." [De Haes 1975:276] De nadruk op het tragische ontbreekt bij Van Ostajen, maar de verhouding van de mens tegenover het oneindige

is dan weer wel een belangrijk thema in zijn werk (cf. 2.5 en 7.1). Dit is echter zo'n algemene thematiek dat er hier eerder van verwantschap dan van invloed sprake kan zijn. Het is overigens nog maar de vraag of De Haes' versexterne poëtische uitspraken zonder meer van toepassing zijn op zijn werk. Zie hierover: [Schoolmeesters 1996:115-120].

10. Marc De Smet heeft het in dit verband over "een esthetica van het weerzinwekkende, een reductie van abstracta of vervreemdende metaforiek". [De Smet 1985:29]

11. Vergelijk: "Geen Vlaams dichter sinds Van de Woestijne heeft de existentiële nood, schuld en verworpenheid van de mens zo hallucinant verwoord [als De Haes, gb]." [Spillebeen 1966:67] Voor een kritische analyse van Spillebeens essay, zie [Schoolmeesters 1996:114-115].

12. Zie hierover [Brems 1986c].

13. Zie ook een redactionele noot in het dubbelnummer van mei-juni 1945 naar aanleiding van de eerste persreacties op *Arsenaal*: "Wij geven ons volle kunnen, schenkt U ons uw vertrouwen en uw steun. Eendrachtig werken we dan samen tot het bereiken van ons aller ideaal: dit land, ons volk en onze kultuur grootscher, schooner maken." [Lanckrock 1945:259]

14. In een interview met José de Ceulaer gaf Van Gavere ook een interessante interpretatie van 'Marc groet' s morgens de Dingen': "Als ik alleen ben, overgelaten aan de stilte, word ik een wezen dat zichzelf tracht terug te vinden in zijn eigen chaos. Alle mensen zijn eenzaam. Een gedicht als 'Marc groet' s morgens de dingen' wordt ten onrechte beschouwd als een kindergedicht. Paul van Ostajen heeft in die verzen zijn armligheids uitgedrukt om de eenzaamheid waarin hij maanden lang heeft geleefd. Dat aspect van zijn leven werd nog niet belicht." [in De Ceulaer 1964:77]

15. Zie ook de volgende notities van Paul de Wispelaere: "Ik herinner me dat ik in de retorica, met mijn witte zazoukousen aan, ten aanhoren van een paar honderd leerlingen in de grote studiezaal, 'Marc groet' s morgens de dingen' voordroeg. De ruimte zwol vol met besmukt gegiechel, en vlak onder mijn ogen proestte iemand het uit. Ik zweefde weer terug naar mijn bank, en keek door het raam waar de meizon in de linden speelde. Er stond al een andere, heuse declamator op het podium. Nog wekenlang werd ik treiterend aangesproken met 'dag klein visselij mijn'." [De Wispelaere 1992a:138] Later schreef hij over deze anekdote, die zich waarschijnlijk vlak na de Tweede Wereldoorlog afspeelde: "Dat is (denk ik) mijn eerste herinnering aan Paul van Ostajen, zoals ik die in *Het verkoelde alfabet* heb opgeschreven. Van Ostajen als teken van opstandigheid en apart-zijn." [De Wispelaere 1996:270] Die functie vervulde Van Ostajen wel vaker in deze periode, zo blijkt uit een andere niet exact te dateren maar vermoedelijk uit 1945 stammende anekdote, opgerakeld in *Paul-tegenpaul*. De jonge scholier De Wispelaere bezoekt Daniël Dewulf van het tijdschrift *Het Westen* (waaraan overigens ook Jan Walravens meewerkte): "In het kamertje waar we daarna zaten te praten, kreeg ik de eerste noodzakelijke schokken: aan de wand hing een grote foto van Paul van Ostajen en een vuurood doek van Felix de Boeck". [De Wispelaere 1970:155] En een later getuigenis over een hier in "januari 1945" gesitueerde anekdote: "Daniël Dewulf [...] sprak mij voor vuur over Paul van Ostajen, de avantgardekunst, en de leidersrol van Jan Walravens, die de jonge, naoorlogse Vlaamse generatie de weg naar het modernisme en het existentialisme wees." [in Humbeek&Wildemeers 1992:7-8]

Deze 'vroege' introductie heeft De Wispelaere er overigens niet van weerhouden in 1954 voor *Dietsche Warande* & Belfort een wat zurige kritiek te schrijven naar aanleiding van het Van Ostajennummer van *Tijd en Mens*. Hij noemt er Walravens "een onbetrouwbaar criticus" die "wartaal" schrijft [De Wispelaere 1954:185] en bestrijdt de door de Vlaamse 50'ers verspreide mare als zou de moderne poëzie en -kritiek bij Van Ostajen aanvangen; volgens hem moesten de kritieken van Van de Woestijne in *Vlaanderen* (cf. 2.1) en het dichtwerk van Gezelle, "Van de Woestijne, Kloos, W. Buning, Jan Engelman... enz." niet onderdoen voor dat van Van Ostajen. [idem:185-186] (cf. 5.4).

16. Die publicatie was in elk geval Jan Walravens positief opgevallen, want hij noemde Dekandelaere in *Zondagspost* een van de meest beloftevolle jongeren. [Walravens 1945:5]

17. Zo sprak hij zich duidelijk uit voor de Index: "Als de kunst opvoedster wordt, is het natuurlijk dat gevaarlijke of ongezonde kunst, die een vergif voor de massa kon betekenen, doordat ze driften opwekt, voor de massa moet gewerd: de index legt geen regel van aesthetica aan, alleen een van zedelijke hygiëne voor de algemeenheid, wat men nogal eens uit het oog verliest. (Ook de apothekers mogen maar vergif op uitdrukkelijk voorschrift afleveren; ze moeten bovendien, hun vergiften onder slot houden.)" [Sanderozen 1946:244]

18. Die tendens was natuurlijk niet helemaal nieuw. Zowel Vermeylen, Van Ostajen als Walschap, bijvoorbeeld, waren al tegen (bepaalde aspecten van) dat idealisme in gegaan.

19. De hele kwestie van Van Ostajen's vermeende lidmaatschap van de 'Vereniging van Vlaamse Letterkundigen' die nog in 1932 uitvoerig opgerakeld werd door Burssens (cf. 3.2 & [Borgers 1971:543-548]) is symptomatisch: de zowol politiek als poëticaal bestaande generatiekloof zorgde ervoor dat de tegenstanders niet meer zagen dat er eigenlijk vooral ook grote overeenkomsten waren die hen – terwijl de Vlaamse Beweging snel aan het verreksten was in de jaren dertig – ertoe hadden kunnen brengen op basis van een socialistisch programma de democratische krachten binnen de Beweging samen te brengen en dus te versterken.

20. Overigens werden in dit verband ook Roelants, Van Cauwelaert en De Pillecijn genoemd [Walschap 1998:407], dus een echt vrijzinnig blad kan het onmogelijk geweest zijn.

21. Typerend in dit verband was de bijdrage van Jan Schepens over *De trap van steen en wolven* in *Arsenaal*. Hij rekende Daisnes roman tot de "intellectualistische vooraal door stadsmensen geschapen" traditie [Schepens 1948:1] waartoe hij verder ook Vermeylen, Van de Woestijne, Teirlinck, Brulez, Van Ostajen, Brunclair, André De Ridder, P.G. van Hecke, Elsschot, Minne, Burssens, Van den Wijngaert en Gilliams rekende. [idem:1-2] Schepens gaf ook aan dat de filmster die in de roman van Daisne voorkwam niet de eerste was in onze letterkunde. Vreemd genoeg verwees hij in dit verband niet naar 'Asta Nielsen' van Van Ostajen, maar naar het gelijknamige gedicht van Frank van den Wijngaert (cf. 3.3). [idem:3-4] Gezien het feit dat Schepens wel op parallellen wijst tussen het werk van Daisne en *De Feesten van Angst en Pijn* ("even monomaan, innerlijk, en pluralistisch, uiterlijk! Dezelfde cultus van de Artist, die zich in het prisma van zijn verbeelding, naar hartelust vermenigvuldigt en alles ten slotte naar eigen eenheid terugvoert!" [idem:6]), kan hieruit worden afgeleid dat hij, ruim vijftig jaar na het verschijnen van het boek, *Bezette Stad* nog steeds niet onder ogen had gekregen.

Noten | Hoofdstuk 5

(Feesten stond in tegenstelling tot *Bezette Stad* in de relatief goed verspreide bundel *Gedichten* die was samengesteld door Burssens en Du Perron, cf. 3.2.)

22. *Parez'* boekje verscheen in een reeks *De Faun*, voorloper van het gelijknamige tijdschrift. Zie voor een korte bespreking [Joosten 1996:63-64].

23. Hij zette deze opdracht in *De literatuur in Zuid-Nederland sedert 1830* (1940): "Voor Maurice Roelants / dit laattijdige vredesverdrag / tussen Ruimte en 't Fonteintje, / in vriendschap." [Gijzen 1977b:456]

24. In de realiteit echter had Van Ostaijen zich op het eind van zijn leven langzamerhand van bijna iedereen losgemaakt en wou hij niemand tot last zijn (cf. 'de laatste kring naar binnen' in 2.5). En in het genoemde gedicht beweert Van de Kerckhove dat hij Van Ostaijen wou vertellen "hoeveel onnozele burgers er nog zijn" die hem miskennen. [Van de Kerckhove 1947a:354] Zie verder: 5.3.

25. Ook Joosten suggereert naar aanleiding van deze passage dat er voor Walravens dus ook een "puur, juist en acceptabel classicisme" mogelijk was. [Joosten 1996:142]

26. Zie onder meer [Van Isterbeek 1971], [Abicht 1976:115-124], [Vanheste 1992], [De Wispelaere 1992b:249-269] en [Joosten 1996:122-130].

27. Het is overigens zeer de vraag of de erfenis van Van Nu en Straks echt gecontesteerd werd door deze generatie. Onder meer het respect dat ze vrijwel voortdurend betonen voor Vermeylen, Van de Woestijne, Teirlinck en het *Nieuw Vlaamsch Tijdschrift* wijst alvast niet in die richting.

28. De *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging* beweert dat het hier een initiatief betreft "van niet-gecompromitteerde flaminganten" [Nevb 1998:1335], maar dat is manifest onwaar. Zie [De Roover 1988a] en [Bruinsma 1998:74-77].

29. In *Golfslag* verschenen vanaf het eerste nummer bijdragen waarin een bepaalde streek of stad (Friesland, Gelderland, Utrecht) van Groot-Nederland besproken werd.

30. De poëzie in die bladen – vooral *De Faun* – paste dan weer wel tot op zekere hoogte in het klassiek-pathetische beeld (cf. supra).

31. Vandaar ook de kritiek op die nieuwe media vanuit katholieke hoek, gaande van de schampere opmerking "ik wist niet dat het N.I.R. katholiek was" [Magerman 1948:75] in *Nieuwe Stemmen* eind jaren veertig en de 'vaststelling' door de redactie van *Golfslag* dat in Europa "alle Radio-omroepen rood zijn" [Golfslagredactie 1948:8] tot de sneren richting de 'rode BRT' die mee geleid hebben tot de oprichting van de concurrerende, commerciële zender vtm eind jaren tachtig. Vergelijk: [Meuleman 1999:17]. Deze rechtse reactie op de openbare omroep is overigens op haar beurt erg eenzijdig. Van *Schipper* naast *Mathilde* over *Wij, heren van Zichem* tot *De Paradijsvogels* schetste immers ook de BRT een uitermate romantisch beeld van het leven in Vlaanderen. De verzuiling in Vlaanderen was (is?) bovendien van dien aard, dat ook andere (en met name: socialistische) zuilgebonden organisaties zich bezighielden met volksdans en kamperen.

32. Zie zo vele min of meer flamingantische en/of rechtse media, groeperingen en figuren: van 't *Pallietkerke* tot *De Standaard* (tot de *restyling* eind jaren negentig), van Herman *Suykerbuyk* & de gebroeders *Van Rompuy* (CVP) tot de verongelijkte *tirades* van *Ward Ruyslinck*, van het *Davidsfonds* tot het *Vlaams Blok*.

33. Op het eind van die legislatuur, in het voorjaar van

1949, klonk hoofdredacteur Van den Daele van *Nieuwe Stemmen* niet minder zelfbewust en strijdvaardig: "De katholieke gemeenschap heeft in Vlaanderen de volstrekte meerderheid: waarom zouden we op cultureel gebied gaan bedelen bij de anderen? Wanneer we ons strijdbaar affirmeren, zullen geen dijken aan onze machtige vloed weerstaan." [geciteerd in Brems 1988:21] Lang niet alle katholieken dachten er overigens zo over. Onder leiding van Albert Westerlinck zou *Dietsche Warande* & *Belfort* zich na de oorlog ontpoppen tot een relatief 'open' tijdschrift. Die gematigde houding verhinderde echter niet dat de afwijzende houding van onder meer *Nieuwe Stemmen* en *Golfslag* ervoor zorgde dat "het katholieke literaire milieu de facto buiten de dynamiek van het systeem kwam te staan, iets waarvan de gevolgen tot op de dag van vandaag merkbaar zijn in de wijd verbreide opinie dat in de literatuur conservatief en katholiek, progressief en links, resp. vrijzinnig samenvallen." [Brems&De Geest 1990b:102]

34. De Roover verwijst hier meer dan waarschijnlijk onder meer naar het lot van *Wies Moens* (in mei 1947 bij verstek ter dood veroordeeld) en *Bert Peleman* (idem in juli 1946). Bij die veroordelingen speelden hun strikt literaire activiteiten echter geen doorslaggevende rol.

35. In dat opzicht is het opmerkelijk dat zowel uiterst rechts (*Golfslag*) als uiterst links (*Front*) klagen over een gebrek aan financiële middelen, terwijl – volgens hen – de andere zijde in weelde baadt. "[D]e ene floreert en de andere crepeert," aldus *Paul de Vree* (onder het pseudoniem *Hendrik Storm*) [Storm 1946:145], terwijl *Boon* vaststelt dat de linkse "open" pers het erg moeilijk heeft om te blijven bestaan, terwijl "de bladen en blaadjes intendeel krioelen, die de reactie dienen, die onze kijk eng willen houden, ons volk arm, en onze kunst en wetenschappen op een zeer laag peil. Bekijk nu eens *Golfslag*." [Boon 1994b:20] Feit is dat *Golfslag*, zonder staatssteun, snel een ruim publiek vond (een oplage rond de 2000 exemplaren in het begin! [Bruinsma 1998:86]). Het officiële subsidiebeleid strookte overigens volledig met de gehele politiek van de grote partijen die erop gericht was het centrum te versterken en de extremen tegen te werken. Op literair vlak impliceerde dit dat enkel de grote drie tijdschriften (*NVT*, *DVG* en *DWB*) geld ontvingen.

36. En de lijst uitermate dubieuze uitspraken is alles behalve volledig. Zo insinueerde *Ivo Michiels* dat de zwarte Amerikanen bij de bevrijding van België de inheemse vrouwen 'besmet' hadden met allerlei ziekten: "En al is ons humanisme zeker zo 'breed' als dat van de hedendaagse negerverdedigers, toch kan ik niet anders dan de lezer er nog even aan herinneren, hoe ook wij, in óns land, na de bevrijding enige maanden getuige hebben mogen zijn van de pijnlijke slavernij waaronder deze zwarten gebukt gingen. We namen hun de schitterende rehabilitatie proefnemingen op Europese bodem helemaal niet kwalijk: nog nooit hadden onze ziekenhuizen zich in zulk een kalandize [sic] mogen verheugen, voornamelijk dan de vrouwenafdeling voor bijzondere ziekten." [Michiels 1947b:82, cursivering gb] In het volgende nummer achtte *Adriaan de Roover* het nodig om naar aanleiding van de bundel *Salvis Titulis* van *Maurits Mok* de volgende opmerkingen te maken: "Mozes Mok is een jood. De Noord-Nederlandse literatuur telt menige jood. Om er slechts enkele te noemen: [volgt een lijst van twaalf namen] Deze lijst kan nog naar hartelust

worden aangevuld. Het Hollands klimaat schijnt voortreflijk geschikt voor de afstammelingen van Sem. Welke omstandigheden deze acclimatisering in de hand werken, laten we hier buiten beschouwing.” [De Roover 1947c:134, cursivering gb] (Zie over deze recensie ook [Walschap 1998:1181-1183].) En dan treffen ook nog twee schaaamteloze inlijvingen van het begrip ‘concentratiekamp’. Na een zoveelste lofzang op de “frisse jeugdbewegingen” en het kloppende hart “in de velen, die zwijgen moeten en hun eerlijk gemeente inzet boeten” beweert Manu Ruys dat het precies deze getroffen jongeren zijn die “uitverkoren” zijn om “Europa voor te gaan op de weg naar de nieuwe grootheid.” Waarop hij ‘poëtisch-strijdvaardig’ besluit: “Jong heldenbloed werd eens op de sneeuw vergoten. / Jong heldenbloed kleefde op de muren der KZ-kampen. / Verenigd strijdt de gezondste jeugd ter wereld voor Vlaanderen, het Continent... en haar kinderen!” [Ruys 1948:258] In Ruys’ analyse zijn dus zowel de jongeren die door de Duitsers werden opgesloten als de jongeren die met de Duitsers vochten slachtoffers van hun eigen idealisme en egoïstische politici geworden. En na aanleiding van de bundel *Bij Zandloper en Zeis* van de ter dood veroordeelde Bert Peleman, stelt Adriaan de Roover de staatsgevangenen waarin de incivieken opgesloten zijn zonder meer gelijk aan concentratiekampen: “[...] de gedichten van hen die het leven in de concentratiekampen als een katharsis ondergaan.” [De Roover 1948b:40] Dat Paul de Vree, onder het pseudoniem Steven Riels, tijdens de laatste jaargang van het blad zou beweren “dat de Golfslag-beweging de ‘Schuldfrage’ in het brandpunt van haar belangstelling plaatste” (Riels 1949a:87) is hiermee niet noodzakelijk per definitie ontkracht, maar die schuldvraag werd dan toch op een retorisch erg dubbelzinnige wijze ghematiseerd.

37. Vergelijk [Bruinsma 1998:84].

38. Hoe belangrijk voor hen strijdlust is, blijkt onder meer ook wanneer De Roover Westerlinck verwijt te weinig “combattief” te zijn. Westerlinck “mist de Marsman of Van Ostajenzweep...” [De Roover 1947b:47] En hoe compromisloos – en dus zelfgezocht – het isolement, blijkt na een mislukte poging tot samenwerking met het eveneens rechts-katholieke *Nieuwe Stemmen*. In een redactioneel naar aanleiding van die kwestie staat onder meer deze plaatsbepaling: “Wij herhalen slechts wat Christus gezegd heeft, ‘wie niet voor Mij is, is tegen Mij’ – De zg. lauwen, de bangerikken [sic], de opportunisten, de arrivisten, palingen, tweezakken en andere Westerlinckse, Van Herreweghense of Paul de Rijkse kat-uit-de-boom-kijkers, die vandaag een katholieke schrijversbond willen oprichten en morgen met Van Hogenbemt [sic] of Iwanowitsj Daisne koketere[n] [sic], moeten wij evengoed onze tegenstanders noemen als een schijntende Walschap, een puistige R.C. Van de Kerckhove of een lallende Van Duinkerken. Wij noemen daarbij voor ons kamp onbruikbaar, zij, die in al hun dorpe braafheid niet de weerbaarheid, het onderscheidingsvermogen bezitten om deze twee antipoden te onderscheden [sic]. Tot de categorie van botterikken behoren driekwart van de *Nieuwe Stemmen*-redactie en vierkwart van de *Het Daghet-vloot*.” [Golfslagredactie 1948:6] Waarna ze dus – wat dit betreft inderdaad naar goede avant-garde traditie – alleen overbleven. (Die puisten had Van de Kerckhove overigens zichzelf toegeschreven in zijn ‘Gebed van de Godloochenaar’, cf. 5.3.)

39. Mens en Muze was een initiatief van Paul de Vree, die hiermee probeerde op zijn manier De Bladen van de poëzie een verlengstuk te geven. [De Roover 1988a:219]

40. Dezelfde opmerking maakt ook Westerlinck: “Men zou hierbij kritisch kunnen aanmerken dat deze hekeling beter op Vormen zou toepasselijk zijn dan op de *Tijdstroom*.” [Westerlinck 1947c:580] En het is maar de vraag of men ook Verbeeck viseerde. Alvast De Vree heeft altijd met veel respect over Verbeeck gesproken. Zie: [De Vree 1974].

41. Toen De Vree later (weer) in een sterk formeel bepaalde richting geëvolueerd was, draaide hij de zaak met een hem typerend gemak nogmaals helemaal op zijn kop. In een interview uit 1972 met Joos Florquin beweerde hij dat bij De *Tijdstroom* “een gemis aan vormsetietiek” was gebleken. Eigenlijk waren de redacteurs van dat blad – en dan vooral Vercammen en Demedts – “nog humanitaire post-expressionisten”. En als grote boegbeeld van het esthetisch-modernistische De Tafelronde voegde De Vree eraan toe: “Hun blad [De *Tijdstroom*, gb] was *Tijd en Mens*”. [Florquin 1977:148] Ziehier het grillige traject van De Vree: toen hij mee *Vormen* oprichtte was De *Tijdstroom* té weinig vormgericht, tien jaar later was het té esthetisch, en nog later vond hij het té ethisch.

42. Deze ad hominem van de Mens en Muzeredactie lokte een scherpe reactie van Westerlinck uit. In een voor zijn doen in die jaren erg autonomistische bui verklaarde hij – die eerder al zijn klagel had gedaan over het overaanbod “politiek en privaatsentiment” in *Golfslag* [Westerlinck 1947a:510] – dat poëzie alleen bestaat “uit gedichten, zoals de wijsbegeerte uit teksten en de schilderkunst uit doeken en niet uit het persoonlijk leven van dichter X, het persoonlijk gedrag van schilder Y of de persoonlijke moraliteit van wijsgeer Z.” [Westerlinck 1947b:512-513] De “misselijke modder-praktijken” hoorden volgens hem niet thuis “in een beschaafde en christelijke cultuurgemeenschap”. [idem:513]

43. In een redactioneel waarin het naoorlogse “rassemblement” rond Vermeylen werd afgewezen, wordt onder meer Van Ostajen als alternatief naar voren geschoven: “Met Van Ostajen, Moens en Gilliams zijn de moderne ethische en esthetische krachten doorgebroken, zijn, ondanks ogenblikken van vallen en vertwijfelen – die tot de essentie van de naoorlogse mens behoren – volk en kunst door een zo enthousiast [sic] als kritisch verantwoordelijkheidsbesef dieper tot eenheid gaan groeien dan door het anarchistisch-humanistisch-internationalisme waarvan Vermeylen nooit geheel los geraakte”. [Golfslagredactie 1947:1] Gezien de nadruk die hier gelegd wordt op de eenheid tussen volk en kunst lijkt het me zeer onwaarschijnlijk dat de redacteurs hier Van Ostajens experimentele fase op het oog hadden.

44. De Vree maakt overigens zelf de vergelijking (cf. 5.4): “wat woelt er in Bezette Stad en in *Feesten van Angst en Pijn*? Dat heb ik ook meegemaakt in die tijd van verbanning, die soms geweld was.” [in Florquin 1977:165]

Noten | Hoofdstuk 5

§5.3

1. Zie: Etienne Schoonhoven, *Paul van Oostaijen. Introduction à sa poésie*, Editions des Cahiers, Antwerpen, 1951. In 'Standpunten van het expressionisme' vermeldde Burskens verder nog Gerrit Borghers, "een student aan de Luikse universiteit", Mathieu Rutten en een "Gentsch schrijfster". [Burskens 1981:434]
2. Stefan Brijns beweert hierover: "In zijn debuutverzen was duidelijk de invloed van de expressionisten Paul van Oostaijen en Marnix Gijsen aanwezig – andere dichters had hij amper gelezen". [Brijns 1999:643] Het is echter niet duidelijk op welke bron de auteur zich hier baseert.
3. Dit jaartal neem ik over uit de annotatie bij de *Verzamelde gedichten* [Van de Kerckhove 1974:263]; het wordt onder meer herhaald in *Wij bloeien maar bloeien vergeefs* [Brems&De Geest 1988:74] en [Brijns 1999:642]; het Winkler Prins Lexicon en [Wauters 1974:17] geven echter 1939; een anoniem 'in memoriam' uit Voorruit dateert het boek 1938 [Anoniem 1958] net als [Rutten 1954:99]; Dirk de Geest geeft 1939 maar vermeldt ook de afwijkende datering in de *Verzamelde gedichten*. [De Geest 1991:AI]
4. "Mijn zonden zijn gewijd, / bedreven in het bloedig godsverlangen," heet het in 'Babel'. En eerder: "Gloedend bloed dat van mijn nagels valt / en vult de spalt / tussen twee tranen, / die als dauw op druiven beven." [1:124] Ik citeerde al eerder (cf. 2.2.1) wat hij vanuit Berlijn over dit gedicht schreef aan zijn vriend Peter Baeyens: "In Babel hebt ge mijne ganse aanschouwing. Een grote lust aan uiterlijkheid omdat uiterlijkheid = het kwaad. *Le Mal*. Vergeet niet dat ik katholiek ben. Denk aan het eenvoudige katholieke schema: vlees = slecht; ziel = goed. Maar goed en kwaad bedingen zich in mij mutueel." [in Borghers 1971:293]
5. Deze verzen leverden de auteur geen lemma op in de *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging* (1998). Was zijn latere socialisme en 'Belgische' carrière naar aanleiding van Expo 58 er teveel aan of werd hij gewoon vergeten? Van de Kerckhove wordt enkel vermeld in een opsomming van auteurs die bij *De Sikkel* publiceerden. [NEVB 1998:2748]
6. Vergelijk: "De oorlogscampagne naar Duitsland had hem geleerd hoe deze tijd dreigt af te brokkelen in ruïnes, hoe de ruïnes ons aan alle zijden aanstaren". [Walravens 1965a:118]
7. Vergelijk: "Toen Remy C. Van de Kerckhove in 1948 zijn eerste dichtbundel liet verschijnen *Gebed voor de kraaien* had nagenoeg iedereen in het Nederlands taalgebied de modernistische experimenten opgegeven [...] Remy C. Van de Kerckhove was de eerste in het Nederlands taalgebied, die teruggreep naar de modernistische ontdekkingen, steeds wel te verstaan dat Gerrit Achterberg en Gaston Burskens ze nooit opgegeven hadden en dat Bert Decorte het voor de oorlog bij een poging had gelaten." [Walravens 1951a]
8. Ook Marcel Wauters gaf aan dat Van de Kerckhove er uiteindelijk toch "niet aan [kon] weerstaan zich geregeld over te leveren aan een bespiegelende metafysiek". [Wauters 1974:7]
9. Vergelijk: "Er moeten witte hoeven achter de zoom staan" ['Avongeluiden', II:238].
10. Dit wordt onder meer bevestigd door een brief aan Roger Raveel uit 1948 waarin Claus stelt: "Artaud was een van mijn bevoorkeurde dichters van nu. Hij is van het zogezegde vermoedde geslacht: Baudelaire, de Nerval, Hölderlin, enz. Ik

heb het hier nu echter niet over zijn betekenis, zijn werk, maar eenvoudig over zijn wezen als contact met mij, met ons." [geciteerd in Wildemeersch 1999:585]

11. Zie voor een vergelijking Artaud-Claus wat het theater betreft [De Decker 1971:17-18] en [Wildemeersch 1973a:35]. Wildemeersch wijst ook op enkele psychologische aspecten die voor Claus belangrijk waren (Artaud als antipode van de vader [idem:18] en als voorbeeld van iemand die roem veroverde "op een vijandige en kwetsende maatschappij" [idem:16]) én op een verwante visie wat betreft "de geest" [idem:21]: (ze zagen beiden "het intellect als een erosieverschijnsel dat het leven aantast". [idem:20] Jean Weisgerber wijst op een gedeelde afkeer van de katholieke kerk (cf. Artauds 'Adresse au Pape' – waarin hij onder meer stelt "Je chie sur le nom chrétien" en beweert dat "dieu et son christ ne sont que des idées" [Artaud 1976:31] – en Claus' *De wangebeden* en *Een weerzinwekkend bezoek*, gb) een verlangen naar zuiverheid, autonomie en abstractie en "zijn annaal beleven van het bestaan". [Weisgerber 1970:20]
12. Het lange(re), narratieve gedicht was voor de late Van Oostaijen geen optie. Zie de paragraaf 'PvO & Reverdy' in 2.5.
13. Vergelijk met het inzichtrijke artikel 'Hugo Claus en zijn temmer'. [Brems 1975b] Zie ook het overzichtsartikel van Paul Claes waarin aan de openingszin van dit zelfde gedicht ("In mijn kooi zit ik gekneld") een paradigmatische waarde wordt toegekend waarmee een substantieel deel van Claus' oeuvre zou kunnen worden 'ontsloten'. [Claes 1994b:179] En verder, samenvattend: [Claes 1987a:51].
14. Deze interpretatie kan uiteraard aangevuld worden met een freudiaanse lectuur: de zoon bestaat vanzelfsprekend (puur biologisch gezien) ook alleen maar bij gratie van de vader en wordt in de geijkte Oedipusvariant geacht zijn vader te (willen) vermoorden.
15. Een biografische kroniek meldt voor het jaar 1943: "Krijgt via kennissen een hele bibliotheek door de Duitsers in beslag genomen 'ontaarde' literatuur in handen. Komt in contact met auteurs als Ilja Ehrenburg, Lion Feuchtwanger, Klaus en Thomas Mann, Alfred Neumann, Jules Romains, Jakob Wassermann en Stefan Zweig." [Wildemeersch 1994:56] Claus verwijst er ook naar in interviews. Zie: [Vanegeren 1999:14].
16. In dit licht is het dus zeker geen toeval dat precies het chthonische een belangrijk motief is in Claus' werk, vooral in zijn poëzie. Zie onder meer: [Walravens 1956a] en [Walravens 1956c]. Dat hij in *De Oostakkerse gedichten* speelt met de vegetatiemythen is in dit opzicht dan ook tamelijk ironisch en veelzeggend. Waar in het christendom God eerst neerdaalt om daarna opnieuw ten hemel te stijgen (cf. het "heilige, sacrale, de exaltatie" in *Het verdriet van België* [Claus 1983:564] die hij verwerpt), daalt "de jonge korengod" tijdens het zaaien neer "in de schoot van Moeder Aarde" om dan te verrijzen en al bij de oogst "als een oude korengod" gedood te worden. [Claes 1986:67] De god van Claus kruipt dus in en uit de grond, niet in en uit de hemel...
17. Vergelijk: "Het boekje dat Djeedie op zijn veldbed las heette Harmonium, ik heb het ingekeken. A man and a woman are one. A man and a woman and a blackbird are one." [Claus 1983:667] Het citaat is het vierde deel van "Thirteen Ways of Looking at a Blackbird" uit *Harmonium* van Wallace Stevens. [Stevens 1990:93] Claus vertaalde dit gedicht als

'Dertien manieren om een Merel te zien' in *Tijd en Mens*, jrg. 1, nr. 6, juli-augustus 1950, pp. 210-211 (het werd daar overigens onterecht aan William Carlos Williams toegeschreven) en hij zou in *De sporen* zijn eigen variant opnemen, 'Tien manieren om P.B. Shelley te zien'. [Claus 1993:28-31] Het is echter lang niet zeker of ook deze passage autobiografisch is. Aangenomen wordt dat Claus pas in 1948 kennismaakte met de nieuwe Amerikaanse poëzie (T.S. Eliot, e.e. Cummings, Ezra Pound, Wallace Stevens...) via de bloemlezing *100 American Poems* van Selden Rodman uit hetzelfde jaar. [Wildemeersch 1999:585]

18. De inhoud van die verzen heeft een duidelijke functie in de roman (suggereren van verlies van idealen én zingeving). Dirk de Geest heeft het in een artikel over Claus' poëziedebuut overigens over "het nogal mythische beeld" dat de auteur ophangt van de genese van zijn schrijverschap in *Het verdriet van België*. [De Geest 1994:93]

19. Dirk de Geest wees er overigens op dat in de Clausstudie naar aanleiding van de receptie van *Kleine reeks* steeds opnieuw geciteerd wordt uit "identieke fragmenten die niet eens stammen uit de oorspronkelijke kritieken, maar uit de zorgvuldig geselecteerde en deels gemanipuleerde uitspraken van critici die door de uitgever [...] via een promotiefolder werden verspreid." [De Geest 1994:95] Ik citeer hier wél naar de eigenlijke besprekingen. Uit een vergelijking met de citaten in de promotiefolder blijkt dat het met die manipulering overigens nog wel meeviel. Uiteraard werden enkel de positieve stukken overgenomen, maar het omgekeerde zou meer verbazing wekken.

20. In een brief aan Raveel schreef hij op 25 maart 1948: "Ik ben zodanig woedend geworden, dat ik mijn tijdschrift heb gesticht. [...] Dit is: jong, en degelijk, tegen alle oppervlaktigheid en engsteestigheid." [geciteerd in Wildemeersch 1999:588]

21. Zie hierover: [Joosten 1994], [Joosten 1996:165-175] en [Wildemeersch 1999].

22. Dat blijkt ook heel duidelijk uit de in 1953 gepubliceerde Vlaamse literatuurgeschiedenis van R.F. Lissens: "De opkomst van de jongste dichters geschiedde haast onopgemerkt tijdens en na Wereldoorlog II, zonder opzienbarende revelaties, zonder manifesten, zelfs zonder toonaangevende concentratieorgaan. [...] Jongeren-organen waren *Arsenaal*, *De Faun*, *Golfslag* en zijn thans *Tijd en Mens*, *Nieuwe Stemmen* en *De Meridiaan*." [Lissens 1953a:201]

23. Claus' bewering dat hij tijdens de oorlog de Duitse letteristische dichters heeft gelezen (cf. supra) is dus duidelijk anachronistisch én geografisch onwaarschijnlijk. Tenzij hij een heel eigen invulling van de term hanteert die, bijvoorbeeld, zou kunnen slaan op dadaïstische en andere typografische experimenten (met letters).

24. Bijvoorbeeld in [Brems 1983a:103] & [Spinoy 1992:152].

25. Dit nummer – het eerste na de kortstondige fusie met het Nederlandse *Podium* – verscheen in december 1953. De redactie bestond toen voor het eerst uit het triumviraat Boon-Claus-Walravens; in het colofon werd ook melding gemaakt van een 'groep' en die bestond uit: Bontridder, Boon, Brulin, Burssens (!), Cami, Claus, D'Haese, Van de Kerckhove, Walravens, Hugo Walschap & Wauters.

26. In dit boek worden termen als 'vijftiger', '55'er' en 'experimentelen' min of meer door elkaar gebruikt. Ik ben me ervan bewust dat de meningen hierover verdeeld zijn.

Zie voor een relevante kanttekening bij deze terminologische kwestie [De Geest 1996:185-190]. De Geest wijst erop dat het woord 'experimenteel' enerzijds de connotatie 'laboratoriumexperiment' heeft (en dus geassocieerd wordt met 'talige' poëzie) en anderzijds verwant is met het Engelse 'experience' (en dat er in de poëzie dus vanuit de directe ervaring van de dichter met het materiaal wordt gewerkt en niet meer vanuit een of ander poëticaal handboek). Hij problematiseert deze invulling echter ook (immers: ook deze zogenaamd spontane dichters bleken erg eruditie gedichten af te leveren) en komt uiteindelijk tot een werkdefinitie die vertrekt vanuit de notie "materialiteit": de experimentele dichter "probeert te werken vanuit het momentane contact met het materieel zelf. De taalelementen [...] roepen, via associatieve weg, andere elementen op. Daaruit ontstaat een weefsel van materiële elementen en betekenisflarden, die niet meteen tot één coherente lijn gereduceerd kunnen (en hoeven te) worden." [idem:189] Dit is wellicht een accurate omschrijving, maar ik zie niet in hoe ik op basis hiervan 'echte' experimentelen van 'minder echte' kan onderscheiden, al zijn er uiteraard gradaties (Claus en Bontridder zijn dan wellicht 'experimenteler' dan Cami). Ook in deze kwestie lijkt een sociologische benadering me vruchtbaar: experimenteel is hij/zij die zichzelf zo noemt of die in deze kringen werkt. In Vlaanderen betekent dit dat de dichter meewerkt aan bladen als *Tijd en Mens*, *gard-sivik*, *Het Kahier of taptoe* en wordt opgenomen in een bloemlezingen als *waar is de eerste morgen?* Enkele met *De Tafelronde* geassocieerde dichters voldoen overigens ook aan het materialiteitscriterium en sommigen onder hen figureren in de vermelde bloemlezing, maar alvast hun leider Paul de Vree wordt op basis van zijn poëtiale en vooral politieke verleden de toegang tot die publicatie(s) ontzegd. Op basis van zijn werk uit deze periode kan die (negatieve) keuze volgens mij niet verantwoord worden (cf. 5.4). De Geests definitie lijkt me overigens ook op Van Ostaijens (en Burssens') werkwijze van toepassing. Zij worden in de literatuur echter als 'modernisten' en niet als 'experimentelen' beschouwd. Op basis van het sociologische criterium is dat uiteraard terecht wat Van Ostaijen betreft (hij overleed in 1928); Burssens behoorde wel tot de experimentele kringen en hij werd er beschouwd als de brugfiguur tussen de 'eerste' en 'tweede' golf poëzievernieuwers. Zie voor Burssens: infra.

27. Dit gedicht staat in geen enkele reguliere (verzamel-)bundel uit deze periode. Pas in *Wreed geluk* zou Claus het in een fel ingekorte en herwerkte versie opnemen, onder de titel 'V.O.' en met als opmerkelijke datering "1957-1997". [Claus 1999:116]

28. In zijn lange analyse van dit gedicht stelt Bert Kooijman dat "[d]eze trits van substantieven [...] lukraak neergeschreven" lijkt en dat hij "er vooraansnog geen zinnige verklaring aan [weet] te geven." [Kooijman 1979:19] Ik doe uiteraard niet meer dan een poging.

29. Kooijmans interpretatie ("[w]anneer de dichter zich wil verstrooien, houdt Van Ostaijen hem samen, d.w.z. richt hij zijn aandacht, boeit hij hem") [Kooijman 1979:18] mist niet dat volgens mij cruciale punt; Claus heeft Van Ostaijen niet nodig om bij de les te kunnen blijven – Van Ostaijen is geen schoolmeester. Voor Claus is Van Ostaijen een lichtend voorbeeld dat bewees dat het mogelijk is om juist van het uit de band springen een bindend element te maken.

Noten | Hoofdstuk 5

30. Ook dit interpreteer ik dus anders dan Kooijman. Vergelijk: "Het eten van 'het klokkenhuis der tamme / Rijmen' bevat kritiek op Van Ostaijens techniek in *Het Sienjaal*. Gelet op "at" [...] kan voor "klokkenhuis" slechts de betekenis "zaadhuisje" gelezen worden. En omdat men die kroos liever niet eet, houdt ook "klokkenhuis", evenals "tamme", een afkeuring in, hoewel het eten ervan toch weer een verzetshouding manifest maakt." [Kooijman 1979:14] Dat laatste is zeker waar en biedt volgens mij de sleutel tot een veel consistentere lectuur van deze passage. Dat "klokkenhuis" waar Van Ostaijen doorheen bijt (hij bijt als het ware door de zure appel) was de kern van de ouderwetse poëtica waar hij tegen in ging. Dit lezen als een kritiek op de techniek in *Het Sienjaal* – die bundel vol breed uitwaaierende en slechts heel onregelmatig rijmende verzen – lijkt me moeilijk te motiveren.

31. Dat "verrukt" kan eventueel gelezen worden als een germanisme, waardoor dit een verwijzing naar 'zot Polleken' zou kunnen zijn. Het is echter zeer de vraag of deze anekdote – [Borgers 1971:60] – Claus toen al bekend kon zijn. Borgers zelf kwam ze slechts via een brief van Oskar de Smedt van 31 oktober 1954 te weten. [ibidem, noot 6]

32. Kooijman wijst op een gelijkaardig fragment in het openingsgedicht van *tancredo* infrasonic: "de razende zang in een lichaam niet te noemen / in heilige ellende" [Claus 1952:7, cursivering gb]. Zie: [Kooijman 1979:16].

33. Vergelijk met Kooijmans lectuur van "Zijn tong was nachtschadelijk": "wat hij sprak, was niet zachtzinnig, maar vaak gevaarlijk, schadelijk, giftig." [Kooijman 1979:16] Claus schreef in deze periode overigens een niet in een reguliere bundel opgenomen, maar voor *tancredo* infrasonic bedoeld gedicht met als titel 'nachtschade'. [Claus 1996:18]

34. Claus gaf in een brief ook zelf een parafraze van deze verzen: "de onrust tijdens zijn leven heeft een rustpunt bereikt in zijn afgewerkte gedicht." [geciteerd in Kooijman 1979:23, noot 25]

35. Vergelijk: "Ik onderga zeer weinig invloed van de Nederlandstaligen. Voeger wel van Van Ostaijen, ook als prozaïst. Self-defense van hem vind ik nog altijd uitmuntend." [geciteerd in De Roey 1964:217]

36. Dat variëren is daarom ook niet toevallig een basisparadigma van zijn poëtica. Vergelijk de door Wildemeersch gelanceerde uitdrukking "via bestaande modellen" [Wildemeersch 1980:290] die later gebruikt zou worden voor een heel boek met beschouwingen over Claus. [Dütting 1984] Zo is er een lichte versie-Claus, een lichamelijke vijftiger, een erudiete rederijker, een ironische belijdenisdichter, een toegewijde geëngageerde... en vaak is hij die incarnaties tegelijk. Vooral in late bundels als *De sporen* en *Wreed* geluk merk je hoe die verschillende dichterspersonae elkaar afwisselen.

37. In de tijdschriftpublicatie begonnen de regels niet met een hoofdletter. Zie voor alle varianten van alle gedichten uit *Een huis dat tussen nacht en morgen staat* [Roelens&Vanhoutte 1998]. In deze varianteneditie wordt wel geen melding gemaakt van 'Zo zwart is geen huis', een in *Paal en Perk* opgenomen variant van 'Een kwade man' uit *Een huis*.

38. Een extreem voorbeeld van dit soort klankherhalingen biedt ook 'Sprekens III', uit *De stenen krekkel* – een vroege versie van *Een huis dat tussen nacht en morgen staat* (het gedicht in kwestie werd niet in die bundel opgenomen): "Hoe zult gij de stappen scheiden van de straat / En water van zand en

appels van de maden / [...] / Die uw stem maar raakt soms na dagen wachten / Eens des avonds?" [Claus 1994b:28]

39. Andere recensenten vergeleken *Een huis dat tussen nacht en morgen staat* toch weer met Van Ostaijen. "Heeft hij één voorganger erkend, dan heet die Paul van Ostaijen," aldus Paul de Ryck in het programma 'De Rozenkavaliër' op de Belgische radio, omroep Gent in september 1953. [archief Clauscentrum] En Pieter G. Buckinx schreef: "Dat hij [Claus, gb] bij Paul van Ostaijen in de leer is geweest is duidelijk. Zijn herhalingen, zijn woordspelingen, zijn zinsconstructies en zijn sterk plastisch vermogen wekken nog voortdurend herinneringen op aan de dichter van *Feesten van Angst en Pijn*." [Buckinx 1953b]

40. In het voor *tancredo* infrasonic bedoelde maar pas vijfveertig jaar later gepubliceerde 'noot meer vogel' komt overigens ook de frase "zingt het zaad in het onttakeld schip" voor. [Claus 1996:17]

41. Zie voor een grondige bewerking van dit gedicht, 'Bosliedje' in *Een geveerde ruit*. [Claus 1965a:249/Claus 1994a:314]

42. Paul Claes schrijft, naar aanleiding van dit zelfde interviewcitaat: "Die woorden herinneren aan wat Paul van Ostaijen zelf in zijn stuk 'Wies Moens en ik' schreef over de 'buiten-lyrische hogeborstzetterij' van zijn humanitaire *Sienjaal*-periode." [Claes 1987a:33]

43. Wildemeersch las in het vers "Land gij breekt mij aan Mijn ogen zijn scherven" uit dit gedicht overigens een toespeling op Van Ostaijens "Mijn ogen zijn omfloersde tamboerijnen". [Wildemeersch 1973a:161-162]

44. Zie over jazz, de experimentele poëzie en 'april in paris' van Claus: [Kooijman 1967-1968], [Wildemeersch 1973a:125-128], [De Roover 1988b:223-224] en [Janssens 1994], en verder over de experimentele poëzie en jazz: [Goria 1959]. Een interessante poging om een structureel verband te leggen tussen de experimentele poëzie (van Lucebert) en jazz staat in [Dorleijn 1999]. Zie over Roggeman & jazz: 6.1 & 8. En over de rol van de jazz in het tijdschrift *Labris*, zie: 6.1.

45. Vergelijk met wat Leonard Feather schrijft over Parkers opname van 'Embraceable You': "he offers a typical Parker treatment of a slow, pretty tune; long, complicated phrases relieved by short, simple ones; sharply contrasted staccato and legato notes; an oblique, devious approach to the harmonic pattern of the tune and an occasional suggestion of the original melody". [Feather 1977:16, cursivering gb]

46. Elders noemt Rutten Claus' lyriek toch weer "middel tot zelfontdekking". [Rutten 1953d:689] Weisgerber nam nochtans Ruttens eerste karakterisering over. Door de wereld via metaforen te benoemen, wekt de dichter die wereld ook tot leven: "Zo kan de dichter door de taal zijn bestaan ontwerpen – 'zichzelf maken'." [Weisgerber 1970:22]

47. Vergelijk: "Hoeveel hij [Claus, gb] ook aan Van Ostaijen en zijn 'organisch expressionisme' te danken mag hebben, steeds maakt hij de ondergane invloed aan zijn eigen opzet dienstbaar. Bij authentieke kunstenaars kunnen invloeden slechts tot zelfontdekking leiden." [Weisgerber 1970:23]

48. Voor een lectuur van een gedicht uit deze bundel waarin wordt onderzocht in welke mate *De Oostakkerse gedichten* experimenteel zijn en hoe zo'n gedicht 'werkt', zie [De Geest 1996].

49. Rodenko had het naar aanleiding van deze bundel over "het Onnoembare [...] dat de creatieve mens verteert." [Rodenko 1956:187]

50. Ik ga hier in mijn 'letterlijke lectuur' eens te meer uitdrukkelijk *niet* in op de mogelijke mythologische en kunsthistorische interpretaties van dit gedicht. Zie hiervoor onder meer: [Weisgerber 1962-1963b:119-123], [Wildemeersch 1973a:171-174] en [Claes 1985:151-156].
51. Anderzijds vertoont deze Clausformulering opvallende gelijknissen met wat de vroege expressionist Van Ostaijen schreef in *Het Sienjaal*: "ziel van buiten, geworden tot mijn ziel; / kracht die weer buitenwaarts gaat". ['Een lied', I:87] In de klemtoon die hij legt op het subjectieve transformeren van de realiteit is dus ook Claus in zekere zin expressionistisch.
52. Zie ook: [Brems 1986a:41-42].
53. Zie voor een lijst: [Wildemeersch 1973a:162-163] & [Claes 1986:66-68].
54. Weisgerber herneemt de door Rutten aan Claus toegeschreven Van Ostaijentrekken en vat de verhouding tussen beiden nog eens samen: "Aan Van Ostaijen doen niet enkel denkbeelden of procédés denken, maar ook: de aandacht voor de klankwaarde van de woorden; de ondergeschiktheid van de taalmuziek aan de sensibilliteit, wat de samenhang van het gedicht in de hand werkt; de satirische aanvallen op de bourgeois; de fabels en enige tafereeltjes waarvan de broze gestalten en de pastelkleuren hun oorsprong lijken te vinden in de kinderwereld van Van Ostaijens gedichten 'Zeer kleine speeldoods' en 'Polonaise'." [Weisgerber 1970:23-24] Voorbeelden van sonoriteiten en de manier waarop ze bij Claus en Van Ostaijen functioneren, geeft ook Jan de Roek [De Roek 1980b:18].
55. In een tekst voor het tijdschrift *taptoe* distantieert Claus zich overigens openlijk van Van Ostaijen [Claus 1954]; de strategische en polemische context waarin dat gebeurde, wordt belicht in 5.5. Voor Claus zie ook nog: 6.1 en 8.
56. De laatste bundels van Van de Kerckhove worden in de context van het neo-expressionisme besproken in 5.5.
57. Roggeman in bijlage over *Tijd* en *Mens* bij een brief aan Wildemeersch 15 maart 1980 [privé-archief Wildemeersch].
58. Zie: [Roggeman 1975b:8]; Walravens stelde dat "het beeld bij hem [Cami, gb] meer een illustratieve dan een zelfstandige betekenis heeft" [Walravens 1953a:627]; Borgers daarentegen stelt echter dat "de poëzie van Cami [...] van in het begin af sterk beeldend" was [Borgers 1975c:19].
59. Zo, bijvoorbeeld, in Nijhoffs *Het uur* u: "nu / verdwijnt de onzekerheid / van de mij gegunde tijd, / nu is het voor alles te laat" [Nijhoff 1990:294] of "Het is vaak niet wat het lijkt, / hun spel". [idem:304] En in Eliots 'Love Song of J. Alfred Prufrock': "Should I, after tea and cakes and ices, / Have the strength to force the moment to its crisis?" [Eliot 1977:15-16] of "It is impossible to say just what I mean!" [idem:16].
60. Vergelijk: "Zijn wereld is met enkele brokstukken of fragmenten uit de werkelijkheid opgebouwd, maar de lezer heeft tot taak het geheel associatief samen te voegen." [Spillebeen 1975:28].
61. In een later stuk schreef hij dat "jongeren als Claus, Bontridder en Van de Kerckhove e.a. zich de les van dezelfde meester [Van Ostaijen, gb], hoewel doorkruist van andere bekommernissen, eveneens ten nutte maken". [Rutten 1953c:436] Een variant van deze uitspraak staat in [Rutten 1954:99].
62. Deze uitspraak werd Rutten overigens door Walravens niet in dank afgenomen. Aan Claus schreef Walravens: "Matthieu Rutten breekt Bontridder op superieure wijze af en schrijft nog: 'vooralnog is Bontridder met Van Ostaijen de beste Vlaamse modernistische dichter'. Zo critiseert men bij ons!" [Walravens 1994:26] Hier doet hij Rutten onrecht aan, want ondanks het gedeeltelijke voorbehoud van de criticus bij de vernieuwing van de jongeren, was hij er een van de eerste 'officiële' verdedigers van (cf. supra & 5.5). Dat hij Bontridder op superieure wijze afgebroken zou hebben is niet waar. Waarschijnlijk werkte vooral de steeds herhaalde verwijzing naar de erfenis van Van Ostaijen Walravens op de zenuwen (cf. supra & infra).
63. Deze twee interviewcitataten worden overigens letterlijk en zonder bronvermelding als eigen tekst gepresenteerd in [De Crits 1999:658].
64. Vergelijk: "Bij zijn lectuur van de complexe theorieën van Bataille werd Bontridder vooral gefascineerd door diens stelling dat de menselijke eenzaamheid en beperking slechts kunnen worden opgeheven in de gebieden van het overschrijdende, het schandelijke, het obscene, de verspilling, de dood, gebieden die in de sfeer van het rationele, het economische en het sociaal contract letterlijk ondenkbaar zijn." [Schoolmeesters 1984:6-7].
65. Een van de chiffrés die zo wordt uitgewerkt is het paar "eekhoorn" & "hazelenoten" – waardoor eens te meer wordt aangegeven dat de man zijn instinct volgde en nam 'wat zijn deel was'. Zie voor een zeer uitgebreide vergelijking van de twee versies het proefschrift van Bert Kooijman. [Kooijman 1991].
66. Bontridder zei over de manier waarop hij in zijn gedicht 'inhoud' wil meegeven in een televisie-interview met Raymond Herremans: "Ik zou natuurlijk geen gedicht schrijven om dat gemis nader te bepalen en eenvoudig mede te delen, maar ik zoek de woorden zo te doordrenken van dat gemis dat zij het als het ware op radio-actieve wijze uitstralen." [geciteerd in Kooijman 1991:339].
67. Vergelijk met een tekst van zowat vijfentwintig jaar later: "Tot op heden heb ik volgehouden dat poëzie niet op het papier ontstaat, maar tot stand komt in de ogen en de oren van de lezer die een bepaald soort semantische tekens in zich opneemt en opvoert tot innerlijke gloed. [...] Dit wil zeggen dat het aandeel van de lezer in het poëtisch evenement minstens even groot is als dat van de dichter." [Bontridder 1981b:412].
68. In een later essay komt hij hierop terug en verbindt hij dit ook met zowel de dichtkunst als met zijn grote fascinatie met het geweld in de moderne westerse maatschappij. "Huizen brengen haat", schrijft hij daar [Bontridder 1974:30] (cf. de titel van zijn bundel *Huizen* viert haat [Bontridder 1979]) en hij onderzoekt hoe het individu en de gemeenschap op een organischer en minder agressieve manier op elkaar afgesteld zouden kunnen worden. "Het is voor de dichter en voor de architect, dus voor de mens als enkeling en gemeenschap, hoofdzakelijk van belang de continuïteit terug te vinden, die de gebouwde eenheden samenbrengt tot een harmonieuze bruikbaarheid." [idem:31].
69. Paul de Wispelaere had het in dit verband zelfs over "gewoewel"; hij schreef ook dat hij zich bij deze vier bladzijden essay van Wauters voortdurend had afgevraagd "waarom zij eigenlijk geschreven werden". [De Wispelaere 1954] (Volgens mijn telling zijn het overigens vijf bladzijden.)

Noten | Hoofdstuk 5

70. Dat impliceert dus dat de frase "in weerwil van de titel van een schamel bundeltje" net zo goed op zijn eigen bundeltje er is geen begin en geen einde kan slaan.
71. Vergelijk met Luciano de Crescenzo die naar aanleiding van Zeno stelde dat hij een methode gebruikte die "langs een logische weg tot onmogelijke conclusies leidt". [De Crescenzo 1994:119]
72. Zie: "Net als dat van Boon richt het oog van Wauters zich voornamelijk op de minder bedeelde, de arme stumperds, de bedelaars op straat in de grote stad." [Joosten 1991:3] En een parafraze van Joostens uitspraak: "De invloed van Boons werk was op dat vlak groot. Beiden schreven over de minderbedeelde en de ongelukkigen in een stad." [Kuijken 1999:653] Karel Jonckheere bracht het stadsthema bij Wauters dan weer in verband met Van Ostajien: "[...] heel erg tributaair [...] van Van Ostajiens grootstadsklimaat." [Jonckheere 1954:794]
73. Rutten vindt dat de gedichten in de tweede afdeling van de bundel *Apotek* (die gedichten die ik in wat volgt bespreek) formeel duidelijk "in het spoor van de latere Van Ostajien en Burssens" geschreven zijn aangezien ze een beroep doen "op hun bekende variatietechniek [...], het gedicht opgevat is als een eenheid-in-beweging, een voortdurend wisselend, centripetaal kluwen rond een duidelijke as". [Rutten 1967:186] Dat ze centripetaal zijn en een duidelijk as hebben, maakt hij niet duidelijk, vind ik, maar met zijn inhoudelijke interpretatie ben ik het wel eens: de gedichten geven uitdrukking "aan een of andere onderbewuste ervaring tussen bewustheid en onbewustheid, het weten en het niet-weten, rond de 'ongeziene grens' tussen het 'dode leven' en de 'levende dood'." [ibidem]
74. Een volledige analyse van Walravens' tekst volgt hier niet. Naar Vlaamse normen kreeg hij relatief veel aandacht. Zie hiervoor vooral [Joosten 1996:351-372]. Joosten geeft niet alleen een uitgebreide parafraze en analyse, hij bespreekt ook enkele contemporaine reacties. Voor erg persoonlijke commentaren op dat vlak zorgden [Rutten 1952a] & [Van Ruysbeek 1951] (cf. 5.5). Aangezien Speliers duidelijk een vergelijking Van Ostajien-Walravens maakt, komt zijn misschien nog wel persoonlijke analyse hier wel kort aan bod. [Speliers 1976a] (cf. 6.1). Zie verder ook: [Kooijman 1991:304-306].
75. Walravens vermeldt dat ook "de schoolmeesterswereld [...] een tikje waarheid" bevat [Walravens 1951b:296] – maar een tikje volstaat voor hem natuurlijk niet. Vergelijk met een citaat van Van Ostajien uit een late brief aan Du Perron (die Walravens zo goed als zeker niet gekend kan hebben): "Een boek geldt maar door het kleine stukje waarheid dat het reveleert. *Hamlet* is een der grootste scheppingen omdat hier het stukje waarheid groter is dan elders. (De waarheid van de noodzakelijkheid der uiteindelijke nederlaag van de mens)." [in Borgers 1971:979]
76. Eerder (cf. 4.2) citeerde ik al de conclusie van Brems "dat zowel de titel *Tijd en Mens*, als het manifest, als de essays van Walravens [...] een zware klemtoon legden op het ethische, humane en actuele karakter van de poëzie." [Brems 1988:30] Ook Speliers benadrukt vaak dat het Walravens voornamelijk om de inhoud van een gedicht te doen is [Speliers 1976a:180&213], maar hij legt expliciet niet het verband met het humanitaire en beklemtoont vooral het metafysische (cf. infra 6.1).
77. Zie: "de warme verdediging van deze poëzie wordt [...] in ieder geval gestaafd [...] met kwaliteiten, die alle goede poëzie, ook de meest verachtelijk klassieke, kenmerken." [Herreman 1951a:1088]
78. Met een zoveelste parafraze van Van Ostajiens *Sienjaal*-manifest schrijft Walravens in zijn besluit: "In de eerste plaats is zij poëzie en geen biecht of geen wiskunde. [Walravens 1951b:319] Vergelijk: "Poëzie is woordkunst. Niet mededeling van emoties." [IV:133] En sarcastisch voegt Van Ostajien eraan toe: "Waarom niet: dichtkunst een berijmde moraalkodeks!" [IV:133] Ook hiervan staat een echo bij Walravens, in 'Opstandigheid, verrukkelijke arend' wanneer hij zich afzet tegen "levenslessen op rijm". [Walravens 1953a:620]
79. Bij Claus wordt dit gethemiseerd in 'Een kwade man' (Een huis dat tussen nacht en morgen staat): "Terwijl ik kuise woorden zeg als: / Regen en wind appel en brood / Dik en donker bloed der vrouwen." [Claus 1953a:54]
80. Zie: "[E]n zin die nogal eens aanleiding heeft gegeven tot misverstand; Van Ostajien gebruikte immers zelf, ook in zijn organische poëzie, regelmatig beelden. Zijn bezwaren golden vermoedelijk echter alleen die beelden en vergelijkingen die alleen nog maar eens herhalen wat er eerder werd gezegd, die dus niet door de tekst worden gemotiveerd en alleen als ornament dienst doen" [Offermans 1996a:47] Misschien wel het belangrijkste slachtoffer van dit misverstand is Hedwig Speliers, die al decennialang beweert dat Van Ostajien tegen het beeld zou zijn (cf. 6.1).
81. Al in 2.2.2.2 vermeldde ik dat ook Hadermann verwijst naar Apollinaire die in 'L'esprit nouveau et les poètes' verassing als esthetische waarde naar voren schuift. [Hadermann 1970:262]
82. Zie over de spanning Apollo-Dionysos in Van Ostajien: [Hadermann 1995-1996:passim, vooral 60-65].
83. Dat onderscheid is volgens mij bepalend (én correcter geformuleerd) dan de oppositie Van Ostajien/*self-defence* versus Walravens/*group-defence* die Speliers signaleert. [Speliers 1976a:181-183] Dat Van Ostajien als creatief dichter zeker voor zichzelf sprak zal door niemand worden ontkend. Uit biografisch onderzoek blijkt echter dat ook hij zich voortdurend opstelde als oprichter en verdediger van allerhande artistieke groeperingen, van "de bond [...] zonder gezegeld papier" [Van Ostajien in Borgers 1971:206] tot de groep en het tijdschrift *Sienjaal*, van het genootschap met Stuckenberg, Topp en Muche tot en met het *Avontuur* met de "on-serieuze escouade van de vlaamse letterkunde" [IV:337] bestaande uit Burssens, Du Perron en hemzelf vlak voor zijn dood. Zie: [Boyens 1995], [Buelens 1996d], [Bulhof 1992:passim] en 2.2.2.1 & 2.2.2.2.
84. Speliers laat in het midden of het hier "een ofwel katholiek geïnspireerde achtergrond ofwel [...] een romantisch bepaalde kijk op het poëziebeeld" is die Walravens bepaalt. [Speliers 1976a:208-209]
85. Al in 'Ekspressionisme in Vlaanderen' keerde hij zich tegen de impressionistische werken omdat die "tot sieraad van een burgerlijk interieur [kunnen] dienen". [IV:56] Hij verwierp de opvattingen van "de burgerlijke rationalisten, die alles tot het valse ratio van het nut willen herleiden" [IV:78] en in "Kanttekeningen bij diverse onderwerpen" verdedigde hij de abstracte kunst (tegen het burgerlijke impressionisme) door een vergelijking met... volkskunst: "Een groot kleurvlak is even natief als een volkslied" [IV:52]

en dus, wat hem betreft, democratischer dan het *bourgeois* impressionisme.

86. Vergelijk: “Van de volkspoëzie moeten wij onthouden het diskontinuëerlijk scheppende van de lyriek, het op hetzelfde plan leggen van alle gebeurtenissen en verder, in het expressieve, gene kracht die de subjektiefste stroom stollen doet tot objectiefste gestalte”. [IV:351] Het tweede aspect (“het op hetzelfde plan leggen van alle gebeurtenissen”) verwijst waarschijnlijk naar Van Ostaijens standpunt over welke onderwerpen in een gedicht aan bod konden komen. Zo had hij een hekel aan de voorliefde van de humanitair-expressionisten voor onderwerpen “uit het dagelijkse leven die, omdat zij gewoon zijn, nederig worden gewaand”. [IV:162] Voor Van Ostaijen moet een onderwerp *lyrisch* interessant zijn (het moet werken in het gedicht), en ‘nederig’ of ‘verheven’ zijn in dat opzicht geen werkbare categorieën. Hij heeft het daarentegen over “het eendere” [IV:351] – een kwaliteit die hij ook bij de volksdichters terugvond.

87. Zie: “Het staat vast, dat sommige kindergezegen van een verrassende poëtische schoonheid zijn [...]. Is het een reden om de poëzie alweer volledig te identificeren met het kinderwoord? Wij menen het niet, en ontwaren hier opnieuw een van de talrijke wolfjizers en schietgeweren waarvan de moderne poëzie het slachtoffer dreigt te worden!” [Walravens 1951b:306]

88. Westerlinck liet die kans niet liggen en hij had het – overigens niet zonder pedanterie – over het “gewichtig doend boerenbedrog” [Westerlinck 1951:572] en “oppervlakkig journalistiek dilettantisme” [idem:573] van een auteur die had beweerd dat “de Middeleeuwen gekenmerkt worden door ‘een primitief godsgeloof’” – een uitspraak die volgens Westerlinck bewees “dat Walravens nooit een ernstig Middeleeuws boek heeft gelezen”. [idem:572] Ook De Wispelaeres oordeel over Walravens – naar aanleiding van het Van Ostaijennummer van *Tijd en Mens* – was erg laatdunkend (cf. 5.2). Ook hij verweet hem een gebrek aan historisch inzicht en oppervlakkigheid en eenzijdigheid. [De Wispelaere 1954:passim]

89. Dat wordt door Patrick Peeters gerelativeerd. Zijn conclusie in verband met de ‘morgen’ (Walravens’ *chiffre* hiervoor) ligt dicht bij Spinoy’s beoordeling van Van Ostaijens ‘late’ verhouding met het absolute [Spinoy 1994:passim]: “De metafoer stelt het rustgevend ethisch fundament wel aanwezig, maar be vraagt tegelijkertijd de bereikbaarheid ervan. De ‘morgen’ is met andere woorden een onbereikbaar zingend centrum waarvan het wezen of de kern slechts benaderd kan worden, niet gekend.” [Peeters 1996:98] Hij komt tot deze conclusie door dit ‘morgen’-begrip te lezen in het licht van Walravens’ essay over Sade en gaat ervan uit dat het hier voor Walravens enkel “een ethiek van het verlangen” betrof. Het verschil met Van Ostaijen blijft dan toch dat Walravens (“niemand weet waar hij [de opstand, gb] ons brengen zal? Hopelijk dichter bij god” [Walravens 1953a:627]) dat verlangen met blijvend utopische resonantie uitsprak terwijl Van Ostaijen (geoeffend als hij was in het “platonies-pessimisties aanvaarden van het uitkomstloze” [IV:341]) die hoop definitief had laten varen.

90. Ook Patrick Peeters vermeldt dat verband bij Walravens tussen de autonomie van het gedicht en zijn verlangen naar het nieuwe absolute. Vergelijk: “De vormelijk zelfbeslotenheid van het gedicht kan blijkbaar meer van die gezochte heelijkheid en volkomenheid weergeven dan het inhoudelijk

streven naar het absolute kan suggereren.” [Peeters 1996:101]

91. Ik ga hier voorbij aan een korte verwijzing helemaal in het begin van zijn essay waar hij het heeft over de kritiek die Van Ostaijen, Burssens en de jonge modernen (nog altijd) moeten slikken. [Walravens 1951b:299]

92. Precies dat eerste – diachrone – aspect zal Walravens in de Van Ostaijentekst uit 1953 verder uitwerken (cf. infra). Dat ligt ook voor de hand; het is het enige waarop het verschil met de jaren twintig objectief vast te stellen is. De tijden zijn veranderd, en dus ook de poëzie.

93. Dat blijkt volgens mij in een sleutel passage in de tekst, die ook zo behandeld wordt door Joosten, maar die daar met een iets andere klemtoon geïnterpreteerd wordt. Walravens spreekt op een bepaald moment over “de verwarring in het moderne gedicht” en hij vergelijkt die met een “be-bop-rhythme” maar vooral met (mimees) het ritme van “mensen die achtervolgd worden door een gevaar dat onpersoonlijk en alles-omvattend is”. [Walravens 1951b:314-315] Meteen daarna heeft hij het over dat andere kenmerk van het moderne gedicht: het beeld. En ook dat is – in al zijn gruwel en absurditeit – conform de dagelijkse realiteit: “zijn er absurder beelden in te denken dan deze van de nazi-beul, die duizenden onnozele Jodenkinderen naar de gaskamers zendt (als hij ze niet doodeenvoudig door het raam werpt, zoals te Antwerpen, neen, zoals overal gebeurd is!)” [idem:315] Joosten vindt dat Walravens hiermee eigenlijk ongelukkigerwijs de “alogica van de avantgarde” verbindt met “de nazi-wandaden” en dat hij oproept in het moderne gedicht “de Duitse wandaden [...] te imiteren” en dus alle ratio overboord te gooien. [Joosten 1996:362-363] Ik zie wel waar Joosten dit haalt, maar volgens mij legt Walravens een ander verband: kunst moet/mag het leven imiteren en dus moet de klassieke regelmaat uit de klassieke poëtica’s overboord gegooid, want die is eigenlijk in deze wrede wereld een leugen. En dit wijst inderdaad op een aporie in Walravens’ denken: als je een zuiver gedicht wil om zo een zuiverder wereld te krijgen, waarom zou je dan tegelijk een ontwrichtend gedicht willen dat een ontwrichte wereld evoceert. Heffen die twee bewegingen elkaar dan niet op? Walravens vindt van niet; hij schijnt de contradictie overigens te beseffen wanneer hij het heeft over “het paroxysme” waarin de moderne poëzie gevangen zit [Walravens 1951b:313] – heftig heen en weer geslingerd tussen zeer verschillende gemoedstoestanden. Zie hierover ook: [Peeters 1996:102-104]

94. Dit citaat komt uit het eerste deel van Burssens’ Van Ostaijenmonografie, ‘Paul van Ostaijen, zoals hij was’ (1933). Dit deel werd ook opgenomen in de bundel essays die, eveneens in 1952, verscheen samen met de uitgave van de poëziedelen van Van Ostaijen (cf. 4.2 & 5.5). (Het Cocteau-citaat komt voor in [Muls 1952:70].) De essaybundel was nog niet verschenen toen in april Walravens’ Sade-tekst in *Tijd en Mens* verscheen, maar door zijn contacten met zowel Burssens als uitgeverij De Sikkel is het niet onmogelijk dat hij die tekst al eerder onder ogen kreeg. Of Walravens toen al de Van Ostaijenmonografie bezat is me niet bekend.

95. Dit betekent overigens niet dat er van een vooraf-gegeven design wordt uitgegaan, maar wel dat de innerlijke dynamiek van het werk elk deel ‘noodzakelijk’ voortbrengt. Vergelijk: “Alleen voldoet mij zulke oplossing die de

Noten | Hoofdstuk 5

gedeelten niet bloot door het ganse motiveert. Van de organen tot het organisme: ziedaar hoe het moet zijn." [IV:378]

96. De titel ontleende Walravens naar eigen zeggen aan Francis Ponge, al gaf hij aan diens "schone woord" [Walravens 1952c:560] wel een eigenzinnige draai. Ponge had het over de dichters als "ambassadeurs du monde muet", spreekbuizen van de dingen dus, in zekere zin – een omschrijving die zeker ook op de late Van Ostaijen van toepassing is. Walravens interpreteert deze frase in het licht van zijn eigen betoog over de cruciale rol die de stilte speelt in de totstandkoming van het moderne gedicht en dan gaat het niet zozeer over de stilte van een stoel of een tafel, maar over die van God.

97. Hier verschilt Walravens' invulling overigens enigszins met die van Van Ostaijen. Walravens gaat uit van een mysticus die zichzelf helemaal leegmaakt (dat doet de dichter ook), door God bezocht wordt en zwijgt. "Hij gaat slechts aan het spreken wanneer de extase geweken is. en dan praat hij meer dan hij spreekt". [Walravens 1952c:562] Van Ostaijen vergeleek het dichten ooit met het "lallen" van iemand in extase [IV:156] en geeft ook later aan dat hij niet echt de indruk heeft dat mystici gewoon praten over hun ervaring. Zo vermeldt hij hoe Mechtild van Magdeburg en Angelus Silesius "in kinderlike verrukking met het bijna inhoudloze woord spelen." [IV:376] Anderzijds beseft ook hij dat "het uitdrukken van de ekstase de negatie is van het passieve uitstromen-in-God" [IV:374], dat er dus met andere woorden onvermijdelijk een kloof is tussen de ervaring en de weergave ervan.

98. Vergelijk met Van Ostaijens al eerder – in eindnoot – geciteerde definitie van het gedicht als "de subjektiefste stroom [gestold] [...] tot objectiefste gestalte" [IV:351] (cf. 4.2 & supra).

99. "Niet uit de daemonie alleen, maar wel uit de schok van de daemonie van het woord met het bewustzijn om de hoopeloosheid van elke menselijke poging naar het zich-veruiterliken, ontstaat de poëzie." [IV:373]

100. Dat blijkt heel duidelijk uit de belofte dat zijn essay "niet eindigen zal voor een deur maar in het open veld." [Walravens 1953a:618] Het open karakter van de moderne poëzie was ook al een motief in de 'Phenomenologie'. Zie: [Walravens 1951b:308,311]. Over het gebruik van de tussenkopjes en het fragmentaire karakter van dit essay, zie: [Peeters 1996:105].

101. Waarmee ik uiteraard niet wil beweren dat er geen onderscheid is. Tijdens mijn vergelijking van beide bundels (cf. 2.2.2.2) is echter gebleken dat – nog los van de vraag of *Bezette Stad* beïnvloed is door *Calligrammes* – het lang niet eenvoudig uit te maken is waarin dat onderscheid zou liggen aangezien de beide dichters zowel 'muzikale' als inhoudelijke bedoelingen hadden met hun typografie, ze beiden oorlogspoëzie schreven en het nodige metabesef aan de dag legden.

102. De tussenkop 'ach, van ostaijen' werd door Rutten Walravens' "lijfspreuk" genoemd. [Rutten 1954:101]

103. Enkele bladzijden later, in een andere context, zou hij overigens met zoveel woorden schrijven dat de modernist "zich magnifiek gevonden heeft in de formule van Paul van Ostaijen: 'Poëzie = woordkunst. Poëzie is niet: gedachte, geest, fraaie zinnen, is noch doctoraal, noch dada. Zij is eenvoudig een in het metafysische geankerde spel met woorden'." [Walravens 1953a:625]

104. Deze passage was in de tekst nog eens extra ingesprongen afgedrukt en met witregels boven- en onderaan extra gescheiden van de rest. Hiermee werd dus nog eens nadrukkelijk de aandacht gevestigd op dit fragment.

105. In deze tekst noemt Walravens zichzelf niet woordvoerder, maar wel "inleider". [Walravens 1953a:627] Aangezien even verder de tussenkop "waar is de eerste morgen?" voorkomt, versterkt dit de indruk dat deze tekst geschreven werd als inleiding bij een bloemlezing (die later met die naam zou verschijnen, cf. 5.5).

106. Ook Rutten was allesbehalve overtuigd en hij wees sarcastisch op de contradictie in Walravens' betoog: eerst wordt gesteld dat Van Ostaijen "de enige" relevante Vlaamse poëziethoreticus is, die – blijkens het "nog dieper" graven der jongeren – al tamelijk diep had gegraven, terwijl meteen daarna beweerd wordt dat Van Ostaijen "te uiterlijk" en dus te oppervlakkig, on-diep was. [Rutten 1954:102]

107. Van Ostaijen benadrukte dat die kunst niet noodzakelijk begrijpbaar moest zijn voor 'het volk'; ze moest enkel het ethos van dat volk uitspreken. Hij geeft het voorbeeld van de Egyptische piramiden die door een tiran werden bevolen en door het volk werden gebouwd en als de emanatie van dat volk werden beschouwd (cf. 2.3). [IV:173]

108. Deze tekst stond in *Self-défense* (1933) waarin ook de door Walravens herhaaldelijk geciteerde definitie van poëzie (als in het metafysische geankerde spel met woorden) voorkwam. Het is niet uitgesloten dat Walravens in deze periode niet over het gros der kritische teksten van Van Ostaijen beschikte. Het *Verzameld Werk*-deel met kritieken en essays verscheen pas in het voorjaar van 1956. Dit zou een triviale reden kunnen zijn voor de gemelde (en als *anxiety of influence* gecatalogeerde) 'afwezigheid' van Van Ostaijen in Walravens' kritieken uit het begin van de jaren vijftig.

109. Dat "eens te meer" moet relativerend worden. Wanneer Walravens voor een buitenlands en/of anderstalig publiek de evolutie van de Vlaamse letteren schetste, werd Van Ostaijen vrijwel doorlopend bejubeld. Zo was hij "le seul poète qui [...] avait su lui révéler les troubles et les prestiges de la poétique moderne". Met hem ontstond het autonome gedicht; "il n'est plus à la recherche d'une idée, psychologique ou morale, d'une ressemblance ni d'une servitude". Het was een cruciale ontwikkeling en de jongeren zagen in hem dan ook iemand die met dezelfde poëtische problemen was bezig geweest. [Walravens 1953b] In een PEN-lezing uit de zomer van 1954 had hij het over de auteur van "une des œuvres les plus significatives et les plus fécondes en expérimentations formelles et humaines de la littérature flamande". [Walravens 1954b:93, cursivering gb] En voor de lezers van *Het Laatste Nieuws* veldde hij dat Van Ostaijen terug was gekeerd "naar de primitieve, wilde en onvervalste schoonheid. Hij wees de noodzakelijke terugkeer naar de bron en schonk de Vlaamse poëzie daarmee voor lange tijd een nieuwe levensader." [Walravens 1954a, cursivering gb] Van Ostaijen heeft dus – gezien de eerder gebezigde retoriek van Walravens (cf. supra) – de 'decadentie' van de poëzie een halt toegeroepen.

110. Zie: "Walravens ontkent de belangrijkheid van Van Ostaijen op het enige punt, waarop Van Ostaijen zichzelf belangrijk vindt!" [Speliers 1976a:179]

111. Met 'De Weg' verwijst Walravens naar het in het verzamelde werk als 'Gedicht' afgedrukte gedicht dat begint met

- "Zo ook gaat de geliefde / Mitri Karamasoff / dood" en eindigt op de strofe die Walravens dus blijkbaar als zoeterig van de hand wijst: "Het is een verre weg / naar de passieloze berg / van het blote schouwen / Logos / Tao". [I:1203]
- 112.** Overigens noemde Walravens deze gedichten in 'Opstandigheid, verrukkelijke arend' "zwijgende expressie's van het heldere en het duistere achter het uitzegbare". [Walravens 1953a:621, cursivering gb]
- 113.** Zie ook: [Spinoy 1997].
- 114.** Twee maanden later bleek hij – zo meldde zijn vader, trouw lezer van het Belgisch Staatsblad – wél Ridder in de Kroonorde te zijn geworden. [BursSENS 1988:83] In Vooruit weet Herreman het gebrek aan aandacht "voor een deel althans" aan het feit dat "BursSENS ergens eenzaam leeft, buiten de officiële kringen." [Herreman 1946b:14]
- 115.** Zo ergerde BursSENS zich uitermate aan de boeken van Paul Haesaerts en André de Ridder over de schilders van de Latense school [BursSENS 1981:396-407] & [BursSENS 1988:69-74,81].
- 116.** Zie voor BursSENS' reactie hierop: [BursSENS 1988:90-91].
- 117.** Die wind waait echter wel hardnekkig, want in het Van Ostaijennummer van *De Brakke Hond* zou Paul Claes in 1996 aan de hand van 'Melopee' en 'Le pont Mirabeau' trachten aan te tonen dat Van Ostaijen een "onverbeterlijk plagiator" was. [Claes 1996:27] Zie ook: 8.
- 118.** Wildemeersch signaleert er niet minder dan 7 op nauwelijks 22 regels in het gedicht 'Bewegen 5' uit Claus' *Een huis dat tussen nacht en morgen staat*. [Wildemeersch 1973a:165-166]
- 119.** Ook Toussaint van Boelaere mengde zich in het debat, in een tekst over Vemeylen en Van Ostaijen die overigens pas in *De Vlaamsche Gids* verscheen toen Toussaint al enkele maanden overleden was (hij overleed op 30 april 1947). Zie eindnoot 2 bij 5.1. Hij slaagde er in deze tekst in, Van Ostaijen te verdedigen én hem tegelijkertijd voor zijn eigen neo-klassieke kar te spannen. [Toussaint van Boelaere 1947]
- 120.** Dat blijkt ook duidelijk uit Herremans reactie op BursSENS' tekst. Hij heeft weliswaar niet de beste herinneringen aan de "twist" tussen de expressionisten en de Fonteiniers (cf. 2.4), maar vindt "de rustige vijveratmosfeer van thans" zeker niet te verkiezen en hij roept BursSENS zelfs op een nieuw tijdschrift op te richten om de strijd voort te zetten. [Herreman 1950a]
- 121.** Zowel de indeling klassiek-romantisch als de opmerking dat Brunclair tussen de twee zweeft, komen uit Van Ostaijens kritische werk. [IV:270 & 335]
- 122.** Zie voor het hele verhaal én een uitgebreide receptie-geschiedenis van de bundel [Jespers 1997b:34-38].
- 123.** De Haes gaf "En sloeg het hart mij om de schrik". [De Haes 1955a:164, cursivering gb]
- 124.** Hiermee voldeed hij aan het in 1946 in *Front* door Boon aangegeven criterium van de volleerde autodidact: "De kunstenaar zal in de eerste plaats een ervaren vakman, een volleerd stielman zijn. En niet in onze hogescholen, maar enerzijds op de straat, te midden het leven, en anderzijds bij de aandachtige bestudering der grote voorbeelden, zal hij deze stielkennis verkrijgen." [Boon 1994b:45] Op basis van dit voorschrift kon Boon meteen ook zichzelf kunstenaar noemen.
- 125.** In zijn eigen *Uitleenbibliotheek* riep hij zichzelf na een uitweiding tot de orde: "maar ik ben weer bezig met langs Nieuwerkerken alom te lopen". [Boon 1990:49]
- 126.** Dat is misschien een vreemd punt van kritiek van een auteur die zelf beweerde dat ook de afbreker opbouwte. Edoch: "de schrijver [...] – onder al te meeslepende invloed van de dichter – gooide de bestaande romanvorm overboord, maar ontdekte pas achteraf hoe hij nu inderdaad met lege handen stond." [Boon 1953a:17]
- 127.** Bepaalde vormen van kritiek bleef Van Ostaijen ook in zijn latere gedichten beoefenen. Zie: 2.4 en vooral 2.5 (het deel: ongrijpbaar, onvatbaar, dwars en mystiek (*de positie van dichter en gedicht in de 'Gebruiksaanwijzing der Lyriek'*)).
- 128.** Humbeecq noemde Van Ostaijen – overigens in een passage over het verschil tussen Van Ostaijen en Boon – een "allegorieënschrijver" [Humbeecq 1996:19] – toch ook niet echt een expliciet genre. Spinoy's uitgebreide analyse van, bijvoorbeeld, *Het bordel van Ika Loch* [Spinoy 1995a] gaat in dezelfde richting. En onder meer naar aanleiding van *De bende van de Stronk* stelt ook Beekman dat Van Ostaijens karikaturen niet zozeer gelezen moeten worden als directe commentaar op – overigens vaak herkenbare – Belgische toestanden, maar als "a general, universal picture of consistent incongruity". [Beekman 1970:40] Hij ziet dit verhaal overigens, stilistisch, als een parodie op "the stale verbosity and cliché-ridden prose of popular potboilers" en, inhoudelijk, als een parodie op "the romantic dime novel". [idem:44] Als Boon het een "pamflet" noemt, gaat hij misschien toch net iets te veel uit van een realistische lectuur waarbij hij ook nog wil meeleven met de personages en aangeeft dat dit niet kan aangezien ze te karikaturaal geschetst zijn ("Deze aan het Hof geëerde letterkundige van Clootheim, deze Monseigneur Epernoy, zijn te zeer door de auteur bespuwde poppen, om ook nog ónze verachting te kunnen opwekken. Waren zij menselijker geweest, wij zouden meegespuwd hebben" [Boon 1953a:16]).
- 129.** Vergelijk: "voor de averechtse realist Boon [blijft de roman] uiteindelijk het enige genre dat werkelijk van tel is." [Humbeecq 1996:19]
- 130.** Over de invloed van de expressionistische film op Boon, zie [Nuyens 1998].
- 131.** Frans Coenen schreef in 1921 in *Groot Nederland*: "het lijkt al dadelijk zoveel op het Tachtiger impressionisme" [Coenen 1979:52] en bij de heruitgave in het *Verzameld Werk* had Lissens het over een werk "[i]n het teken van van het 'immensément grotesque' van Dada en met de middelen van een op hol geslagen impressionisme." [Lissens 1953b] Ook Paul Kenis had ooit over Van Ostaijen beweerd dat zijn kunst dicht bij het impressionisme kwam en die mening was ook Walravens toegedaan. [Walravens 1953c:6]
- 132.** Dat betekent natuurlijk niet dat Claus op zich iets tegen een fragmentaire opbouw in gedichten zou hebben. Wildemeersch geeft aan dat je Claus' *Het teken van de hamster* (1963) kan lezen als een radicalisering van de hier door Boon uitgezette lijnen. [Wildemeersch 1970:113,115-118]
- 133.** Vergelijk: "Deze betrekkelijke ommekeer van de plot bepaalt terzelfder tijd ook een verschuiving in het hart van de erg betrokken dichter, die aanvankelijk zijn genegenheid voorbehoudt aan het slachtofferje [...]" [Kemp 1980:131, cursi-

Noten | Hoofdstuk 5

vering gb) & “dit *enzame* gedicht [is] misschien de compleetste introductie tot de complexe wereld van zijn *eigen innerlijk*”. [idem:141, cursivering gb]

134. Vergelijk: “door het consequente gebruik van de associatie en het citeren zonder aanhalingstekens wordt ook in detail geen tekst ondergeschikt aan een andere.” [Bogman 1991:154] Er is dus met andere woorden geen overheersende auctorïele verteller, er zijn alleen maar onderling evenwaardige stemmen. Zie voor een polyfonische lectuur van *Bezette Stad*: [idem 1991:passim, vooral 106-109].

135. Het moge duidelijk zijn dat mijn interpretatie duidelijke parallellen vertoont met verschillende lecturen die van Claus' roman *De Geruchten* zijn gemaakt. Zie: [Raat 1997].

136. Deze mediastem duikt wel vaker op in de prozafragmenten in de tekst, met extra commentaar; bijvoorbeeld: “met alle omzichtigheid werd het vreselijke nieuws medege-deeld, maar hoe ongelooftijd het moet ons uit de pen (uit de pen der kranten kak of geen kak Moet steeds een of ander) deze omzichtigheid was vrij overbodig”. [Boon 1954b:22] De commentaarstem bekritiseert hier het heilige Moeten der media, de media die alleen bestaan bij gratie van de medede-ling, ook als er niets te zeggen valt of men er beter het zwij- gen toe zou doen of iets heel anders zou moeten medelen dan men eigenlijk doet. Vergelijk: “In de hele kritiek op krantetaal, die hier wordt samengevat in haar schuldige oppervlakkigheid, haar weifelende onderstellingen en ten- slotte haar schuldige zwijgzaamheid betreffende de grond van de zaak, wordt hier de poging van de dichter apert om in tegenstelling daarmee te peilen naar de ware achtergronden van het drama.” [Kemp 1980:132]

137. Over de moeder wordt overigens al van in het begin tendentius bericht: “zij is dertig zegt men dikwijls heet?” [Boon 1954b:22] Ook de eerder in voetnoot geciteerde vermelding van het feit dat ze zonder emoties reageerde op de dood van haar kind wijst allemaal in dezelfde rich-ting: ziehier, een slechte moeder. De suggestie wordt gewekt - “een moeder ergens heen” [idem:20] (de “wij”-commentator zou zeggen: welke vrouw laat haar kinderen en man nu alleen thuis op zondagavond?) - dat ze zich protitueert.

138. Hier is strikt genomen ook nog een andere interpreta- tie mogelijk: de opmerking “wij weten het” zou dan slaan op het feit dat ‘wij’ die informatie al eens eerder hebben gekregen (op bladzijde 39).

139. Vergelijk met Wildemeersch die stelt dat de auteur “zijn houding ten opzichte van het gebeurde wil uitdruk- ken - voor de beschrijving van het lijke - door middel van het aan futurisme, expressionisme en dadaïsme verwant typografische procédé, zoals Paul van Ostajen dit reeds aanwendde in *De Feesten van Angst en Pijn* (1928 [sic]) en *Bezette Stad* (1921)”. Waarna de criticus dezelfde strofe citeert. [Wildemeersch 1970:112] En Boon zelf had het in mei 1954 naar aanleiding van *Bezette Stad* in *Vooruit* over “deze door elkaar dansende woorden”. [Boon 1997:537]

140. Ik begrijp niet goed hoe Wildemeersch uit dezelfde passage & het feit dat de auteur zich hier rechtstreeks tot de lezer richt (“waarmee direct contact met de lezer beoogd wordt”) het volgende kan besluiten: “Vanuit het standpunt van de auteur betekenen deze regels [de Van Ostajen- adaptatie, gb] dat de beschrijving van de buitenwereld en

de bewegingen binnen deze ruimte essentieel gekleurd worden door de momentele houding van de dichter tegen- over het gebeurde, wat meteen het geringe belang van de eigen- lijke geschiedenis impliciert.” [Wildemeersch 1970:113, mijn cursivering] Of bedoeld ook hij dat de eigenlijke geschiede- nis door haar onkenbaarheid niet centraal staat in het gedicht (en we dus enkel versies en varianten van de feiten krijgen)?

141. Even later staat er immers: “het werd niet eens ver- kracht alleen bezoedeld / door de krant die klaar en kant het verslag [...] door de goten / hunner kolommen sleurt”. [Boon 1954b:17]

142. Vanuit deze Booncontext kan ook het origineel van Van Ostajen overigens gelezen worden als een commentaar op geweld in de maatschappij en de houding van de getuigen daarbij: terwijl “de hand” luid “de huid [roert]” (slaat, dus), zijn de ogen van de “ik” omfloerst. Hij wil het geweld blijk- baar niet zien. Hij verwacht dan ook geen medelijden omdat hij een waas voor zijn ogen heeft, hij heeft deze vorm van blindheid misschien wel zelf gezocht.

143. Alternatieve lecturen zijn: ik ben zo woedend door het zien van Eva's wonden, dat ik zou willen dat mijn ogen konden schieten (cf. *if looks could kill*) en (in het onwaar- schijnlijke geval dat hier Eva zelf aan het woord is): door de wonde boven mijn oog, ziet dat eruit als een omfloerst kanon.

144. Wildemeersch wijst ook nog op de Van Ostajen- manier waarop Boon beelden associatief met elkaar ver- bindt via “successieve uitdeining en inkrimping”. [Wildemeersch 1970:125]

145. En ook die gemeenplaats staat in de tekst: “met de pet diep over de ogen / die de spiegels zijn zoals men zegt der ziel”. [Boon 1954b:24]

146. Zie voor inhoudelijke interpretaties van *Bezette Stad*: 2.2.2.1 & 2.2.2.2, [Buelens 1996b] & [Buelens 1996c]. Kemp wijst op allerlei inhoudelijke aspecten van ‘De kleine Eva’, onder meer de impact van de media en het cyclische verloop der dingen. [Kemp 1980:132-133]

147. Zie: 2.5 & 3.5 waarin voorbeelden worden geciteerd van late Van Ostajengedichten waarin wel concrete, tijds- gebonden verwijzingen voorkomen.

148. En dat is zeker waar. Naast die van Van Ostajen waart ook de geest van zijn partner in *crime* Burssens door dit gedicht. Vooral de vele ontwrichtende, maar soms ook flauwe woordgrapjes zijn schatplichtig aan hem. Voorbeelden zijn onder meer: “dat de twee stukken toen ze geen stukken waren / nog heel waren” [Boon 1954b:29], “maar toch ligt tussen beiden / een grote stap indien een stap zou kunnen liggen” [idem:33], “en in het andere geval (wij vallen immers / om te leren)”. [idem:34]

§ 5.4

1. Brulez liet in een reactie weten dat hij erop had gewezen dat Boons “slogan de *anti-these* was van deze welke aan de Führer wordt toegeschreven: ‘Het is mijn taak de mensen van het geweten te bevrijden...’” [Brulez 1954:207] Boon was niet overtuigd: “ik herlas ondertussen de bewuste bijdrage in het N.V.T.-nummer, en het lijkt mij toch of R.B. nog steeds mijn gewetenschopperij ‘bedenklijk’ vindt, en ze vergelijkt met Hitler's gewetenbevrijderij...” [Boon 1954a:208]

2. Vergelijk: "Ik wijk hierbij even af, omdat het nog steeds niet onderlijnd is, dat in diezelfde jaren de lyriek in Vlaanderen, waar de dichters minder besmet waren door de Forum-virus (de mannen van de Waterkluis uitgezonderd) met de dichters van Vormen juist een nieuwe periode inging. De Vormen-school (Buckinx, Verbeeck en De Vree) wist de lyriek te vernieuwen en zuiver te houden". [De Roover 1953e:314]
3. De Vree (niet: De Roover) spreekt expliciet over "mijn ethisch indifferentisme". [De Vree 1968a:40]
4. Joosten lijkt minder argwanend en hij constateert bij De Roover "een grote verwantschap met de opvattingen van de Nederlandse Vijftigers" [Joosten 1996:438] en ziet in deze evolutie "de eerste tekenen dat zich niet alleen méér jongeren begonnen te interesseren voor het experiment, maar ook dat dat langzaam inhoudelijk een ander karakter kreeg." [idem:437] Dat lijkt me een correcte inschatting. Het is een beetje vreemd om – zoals Bruinsma doet – de dichters van De Tafelronde in diskrediet te brengen aan de hand van criteria waarmee je hetzelfde zou kunnen doen met, bijvoorbeeld, Hans Andreus. Ook hij was een 'geluksdichter' (cf. infra), ook hem was enig esthetiserend escapisme niet vreemd, ook zijn gedichten zijn bepaald geen seismografische analyses van een concrete maatschappelijke realiteit en zijn oorlogsverleden lijkt me in bepaalde opzichten bezwarender dan dat van De Vree en co.
5. Hier kan dan uiteraard bij opgemerkt worden dat De Roover misschien juist jazz koos omdat het die progressieve connotatie had. Maar zelfs als dat zo zou zijn (wat onmogelijk te 'bewijzen' valt) geeft het feit dat hij altijd een jazzfan is gebleven aan dat het hier om een blijvende bekering gaat en niet om een louter cultureel en politiek correcte geste die hem de nodige *street credibility* moest opleveren. Over zijn eigen relatie tot de jazz schreef De Roover: "Ik ontdekte de jazz een kleine 40 jaar geleden. Ik kocht toen voor een paar franken mijn eerste Charlie Parkers, Lester Youngs en Wardell Grays op 38-toerenplaten. [...] Jules Anthonissen, de bekende jazz-commentator en groot verzamelaar, werd toen mijn entoesiaste gids." [De Roover 1988b:224] Volgens Jules Anthonissen zelf ontmoette hij De Roover voor het eerst in 1954 toen De Roover zijn lezing over jazz bezocht bij Marc Verstockt in Brasschaat. Volgens Anthonissen was De Roover toen al wel "met jazz bezig", maar kwam de grote passie toch pas daarna én door zijn impuls. De Roover bezocht Anthonissen wekelijks om bij hem thuis naar jazz-platen te komen luisteren. [mondelinge mededeling Anthonissen, 3 januari 2000] Zo beschouwd dateert De Roovers 'ware' bekering tot de jazz (1954) dus van ná zijn eerder vermelde 'bevrijding' (1953). Anthonissen benadrukt overigens dat De Roovers interesse voor de jazz louter muzikaal en esthetisch was; van enige uitgesproken politieke betekenis heeft hij "nooit" iets gemerkt. [idem]
6. Die verschillen waren er overigens in elke 'zuil'. Herreman en Boon, bijvoorbeeld, schreven voor *Vooruit*, maar zaten poëticaal gezien niet bepaald op dezelfde lijn. En Teirlinck zou het NVT weliswaar openstellen voor jongeren als Claus en Boon, maar ook hier bleven er duidelijk artistieke meningsverschillen én – cruciaal, maar o zo moeilijk hard te maken – een verschil in stijl en aanpak. Zie ook: [Humbecck 1999:159, 165, 175, 176].
7. Hierbij kan opgemerkt worden dat er uiteraard een verschil is tussen een *privé*-uitlating tegenover de vrijzinnige Walravens en een gedrukte uitspraak in een voor katholie-

ke kringen bedoeld tijdschrift als *De Tafelronde*. Het is niet onmogelijk dat De Roover zich graag had opgenomen gezien in *Tijd en Mens* en dat hij – nadat dit mislukte – probeerde om te 'scoren' in eigen, door de repressie zwaar geteisterde kringen.

8. De uitspraak over het "Kultuurbolsjewisme" viel onder meer in een recensie waarin Van de Voorde ook *tantredo* infrasonic van Hugo Claus bespreekt (cf. 5.3).

9. En indirect heeft dat natuurlijk weer wel met Van Ostaijen te maken. Als die er niet was geweest, was Van de Voorde waarschijnlijk nooit zó gefrustreerd geraakt. Anderzijds is het uiteraard best mogelijk dat hij dan gewoon een ander *bête noire* had gehad.

10. Vergelijk met wat De Roover over De Vree's *Appassionato* schreef: "Ik stel hierbij zijn groeiende affectie vast voor deze modernisten, die de remmende wrijvingen langs de randen van de ethische orthodoxie te vermijden wisten: Lautréamont, Jarry, Appolinaire, Tzara, Artaud, Pichette e.a." [De Roover 1954b:84, cursivering gb] Over Artaud schreef De Vree in *De Tafelronde*: "de 'stem van Artaud' is de hartstochtelijke kreet naar bezinning over een verscheurde tijd. Het zou dwaas zijn ook dit experiment uit de weg te gaan." [De Vree 1953c:317] De Vree vluchtte dus niet weg van de maatschappelijke vraagstukken, maar hij verwachtte van de kunst ook geen rationale of analytische stellingname of kant-en-klare ethica. Begin 1956 schreef hij hieromtrent: "Ik stel mij het dichterschap als een mineraal verschijnsel voor, een natuurlijke kristallisatie, erts en delfstof, echter niet meer als een conglomeraat van bekrompen motiveringen, voortvloeiend uit de beschouwingen over de verhouding tussen mens en maatschappij." [De Vree 1968a:41]

11. De Vree betoogde juist dat "de ware demutatie en de ware humaniteit juist achter de zogezegde dehumanisatie van de moderne kunst verscholen zit. [...] Ik ken geen kunstbeweging die niet voor estheticisme werd uitgemaakt wanneer ze afweek van de bestaande vormentaal en ethische normen. Alle kunsten zijn ten allen tijde esthetisch geweest. Waarom zou een lettrine van het *Book of Kells* meer zijn dan een abstractie van Kandinsky?" [De Vree 1956a:76] En verder: "De konstruktivistische moderne kunst houdt inderdaad kritiek en protest in [...] haar protest [is] gericht tegen de sociale verstarring." [idem:75] Zie ook: infra. En twee jaar na zijn Van de Voordestuk wou De Roover zich overigens niet meer met het etiket 'rechts' omschreven zien. Net als De Vree wou hij van de oude links-rechtstengstelling af (cf. infra). Naar aanleiding van een sneer van Gust Gils in zijn richting (cf. 5.5) riposteert De Roover: "volgens gust is en was elke poëtische vernieuwing een linkse aangelegenheid, en links monopolie. Nu voel ik me niet 'rechts' genoeg om tegen dit tapkast-manoeuvre, in historisch perspectief, te argumenteren. Het feit dat gust over dingen als links en rechts zit te bazelen, bewijst, dat deze zó pure avantgardist nog danig besmet is door het oud traditioneel politieke jargon." [De Roover 1956c:191] Dat escapistische tendensen niettemin duidelijk aanwezig waren, blijkt uit De Vree's synthetiserende beschrijving van de modernistische *Tafelronde*-poëtica in zijn boekje *vlaamse avant-garde*: "Door deze dichters [bedoeld worden De Vree, De Roover, Corban, Durant, Van der Hoeven et al., gb] wordt de dienstbaarheid van de poëzie aan hetzij gelijk welke maatschappijopvatting radicaal afgewezen, hetgeen hun erkenning tot op heden remt. Zij stellen de autonomie

Noten | Hoofdstuk 5

van het gedicht in het licht van individuele zijns- en taalreïning. Zij trekken zich daarom van de barrikades terug in het laboratorium. Zij willen aan de zwaartekracht der katastrofe ontkomen door constructief aan nieuwe vleugels te geraken. Vandaar hun evasietesten. Zij dringen het existentieel exhibitionisme en de libertinage terug door een vooruitgeworpen geluksstemming in de magische exploratie van het woord.” [De Vree 1965a:22] Volgens Bruinsma verhuult de door De Vree geponeerde tegenstelling tussen sociaal engagement en talig experiment “een in wezen romantische ('nieuwe vleugels'; 'evasietesten') kern van het formalistische realisme van de Tafelronders, dat immers juist in de vorm de zinloze, catastrofale, historische-maatschappelijke werkelijkheid transcendeert.” [Bruinsma 1998:161] Waarin precies het realisme schuilt in hun poëtica is me echter niet duidelijk.

12. Ook dat lijkt natuurlijk een paradox: hoe kan iets levensbevestigend én escapistisch zijn? De Roover schrijft echter over De Vree: “Daarom noem ik het zeer menselijk dat De Vree zijn geluk tracht te redden, al is het dat hij daarvoor, zoals Alfred Jarry het noemt, ‘un univers supplémentaire’ moet maken, waarin alleen de liefde en de poëzie nog toegelaten zijn.” [De Roover 1954b:83]

13. In dat opzicht is het waarschijnlijk ook geen toeval dat de uitgesproken aandacht voor het lichaam in de kunst van de jaren negentig volgt op een hernieuwde taboëisering van seksualiteit in de door aids-paniek beheerste jaren tachtig.

14. Vergelijk: “Op het ogenblik echter dat De Roover ‘De Juwelier’ dicht, blijft hij op weinig na, zijn vroegere vorm trouw, hoewel innerlijk reeds een felle revolutie voltrokken werd. De nieuwe vertaals die in ‘De Juwelier’ uitdrukking vroegen, werden vertaald in een Vormen-jargon. Diep in zich heeft De Roover die vorm wel gevoeld als zijnde niet adequaat.” [Liedel 1954:153]

15. Hugo Brems kwam op basis van statistisch onderzoek tot de conclusie dat De Roover (samen met de door hem zeer beïnvloede Paul Snoek) in zijn poëzie een uitgesproken voorkeur vertoont “voor metaforisch gebruik van lichamelijke woorden.” [Brems 1976:66]

16. Vergelijk: “Zo’n dwaas geluk kent een knaap die plots te zwemmen gevat heeft, of fiets te rijden.” [‘Februarie’, I:119, cursivering gb] En De Roover schreef in een poëtica-tekst: “Poëzie schrijven is inderdaad gelukkig zijn.” [De Roover 1953f:518]

17. De Vree noemde Dhoëve overigens een der beste “existentialistische dichters”. [De Vree 1968a:12]

18. Later vermeldt hij deze stromingen wel in dit essay; hij ziet dada als een hybride combinatie van expressionisme en kubisme die de zuiverheid van die “bewegingen zeer zeker perverteerde, doch niettemin het bewustzijn van de essenties verscherpte en een grotere concentratie op het creatieve veroorzaakte”. [De Vree 1953f:522] In zijn interpretatie zorgde dus ook het dadaïsme voor een verscherpt inzicht in het formele en esthetische. Het surrealisme zag hij “als een geëvolueerd kubisme” [ibidem], waarschijnlijk omdat die stroming niet wars was van metafysica (cf. 3.5) en eveneens het creatieve centraal plaatste.

19. Ben Klein tekende hierbij aan: “Daar waar de humor zijn pohesie doorsnijdt of waar zij simpelment jeu wordt – hij te veel Van Oostajen schaatst [sic], vergeet zich zelf te zijn – houd ik veel minder van haar”. [Klein 1961a:19]

20. Vergelijk met deze vaststelling en anekdote van Willy Roggeman: “Het slagwerk plaatste zich zodanig in de focus dat het in Europa als zodanig ‘de jazz’ werd genoemd. (Het miniatuurslagwerk met bas- en snaredrum in echt met klemmen en sleutels opspanbaar ezelsvel dat mijn vader mij in 1936 kocht, heette gewoon ‘ne jazz’. Mijn moeder: ‘Ge hebt nu al genoeg op uwe jazz gespeeld. Ik wil nu naar de radio luisteren zonder die jazz erbij!’).” [Roggeman 1996a:89]

21. ‘Grenssituatie’ (hier zo gespeld) nam De Vree op in de bundel *Egelronnd* waarmee zijn derde periode aanving. Hij oordeelde dus blijkbaar zelf anders over zijn evolutie. Zie ook: infra.

22. Zo is het strikt genomen mogelijk dat in de Nederlandse versie “je” het Franse woord “je” [ik] is, waardoor ‘je troubahi’ dus onderwerp + persoonsvorm zijn, die iets betekenen als: ‘ik ben een troubadour, ik zing voor jou’ ofzo. Deze mogelijkheid wordt in ieder geval niet gesteund door de Franse vertaling, waar “je” duidelijk als bezittelijk voornaamwoord “ton” wordt vertaald (“ton / trou / ba / hi”). Dat het hier een liefdesgedicht betreft wordt versterkt door de vertaling van “tamate limahoi” door “t’aimant illimitée”. [De Vree 1953e:435]

23. Zie: “Voorlopig kan ik nog geen surrealisme in De Vree’s techniek ontdekken. De surrealistische techniek bezigt immers pijnlijke concrete objecten.” [De Roover 1954b:87] Die zag De Roover dus niet in het werk van De Vree, maar dat nam niet weg dat ook hij vooral de continuïteit in de ontwikkeling van zijn dichterlijk werk benadrukte. “Wie *Appassionato* als een breuk, of als een acrobatische sprong in de evolutie van De Vree wil voorstellen, heeft het m.i. bij het verkeerde eind. [...] Feit is, dat hier De Vree alleszins ‘le point mort’ vermeden heeft, niet door een volte-face, maar juist door de uitbouw van datgene wat steeds de essentie van zijn poëzie geweest is.” [idem:77-78]

De vergelijking, die toen werd gemaakt in de pers met Karel van den Oever (de ‘oudere’, die naar de nieuwlichters was overgelopen in de vroege jaren twintig, cf. 2.3 & 2.5) was ongepast, vond De Roover: de erotiek was en bleef “het substraat van De Vree’s poëzie”. [idem:78] Een overtuigend argument is dat natuurlijk niet; de thematiek van Van den Oever was ook niet echt gewijzigd; het ‘overlopen’ zat hem precies in de plotse en radicale stijlverandering.

24. Dat inderdaad vooral het erotische door De Vree met het surreële geassocieerd wordt, blijkt ook uit een latere commentaar op zijn bundel *Het blanke waaien* (1937): “Waaïen is leven: ge maakt wind. Blank wijst op een laken, op een jurk. Het heeft dus te maken met de eros. Die associatie is niet impressionistisch maar surreëel.” [in Florquin 1971:160]

25. Waar Bruinsma het haalt dat de “garden-party speech, voor de buitenwacht grotendeels verborgen gebleven” was [Bruinsma 1998:132] is me een absoluut raadsel. In zijn passage over deze kwestie zet hij in zijn boek heel duidelijk een constructie op waaruit moet blijken dat Boon het bij het rechte eind had toen hij zo streng had geoordeeld over *De Tafelronde* (cf. supra). De ontgoochelde reactie van Michiels op Boons stuk (samengevat: Boon baseert zich enkel op het ‘Vooraf’ in het eerste nummer en intussen is gebleken dat we een heel ander blad maken, een blad dat veel meer met *Tijd en Mens* te maken heeft dan Boon denkt [Joosten 1996:440]) diskrediteert Bruinsma door erop te wijzen dat de tendens die Michiels, De Vree en De Roover

beweerden voor te staan misschien wel het voorwerp uitmaakte van een intern gevecht, maar dat de lezer van *De Tafelronde* dit toen niet kon weten. “Kortom, enkel achteraf bezien wordt de radicale ommezwaai waarvan hierboven sprake is, al in de loop van 1953 aangekondigd.” [Bruinsma 1998:133] Ik meen dat de vele teksten uit de eerste jaargang van *De Tafelronde* die ik heb geciteerd en geanalyseerd heel duidelijk bewijzen dat die tendens zeer zeker wél aanwezig was. Het publiceren van de debatteksten in het oktobernummer vormde daar een bewijs te meer van. Bruinsma doet er verkeerd aan elke punt en komma in deze historie politiek-poëticaal te willen duiden. Los van het door Michiels vermoede en door Boon in 1956 overigens zelf ook toegegeven negatieve vooroordeel dat hij had tegenover *De Tafelronde* [Boon 1997:971], speelde hier waarschijnlijk een veel anekdotischer kwestie. Michiels had Boon verweten zich onvoldoende geïnformeerd te hebben (“uit niets blijkt dat Boon inmiddels ook maar één nummer van *De Tafelronde* in handen heeft genomen” [geciteerd in Joosten 1996:440]) en Joosten geeft aan waarom dat zo was. “Boons polemieek verscheen december 1953, maar de kopij voor *Tijd en Mens* 17 lag er toen al maanden. Men had kunnen aannemen dat dit stuk, dat zich slechts op de oprichtingsverklaring baseerde, op zijn minst gedateerd zou zijn.” [Joosten 1996:440] Met andere woorden: op basis van die oprichtingsverklaring had Boon zeker geen ongelijk, maar op basis van de eind 1953 verschenen nummers van *De Tafelronde* is het ook niet verwonderlijk dat Michiels zo ontgoocheld reageerde. In zekere zin hadden Boon en Michiels het over twee verschillende bladen. Boon had het over een reactionair blad dat hem op basis van die verklaring en de samenstelling van de redactie alleen maar kon ergeren; Michiels had het over een avant-gardeblad dat deels nog *wishful thinking* was, maar waarvan de contouren zich toch al tijdens de eerste jaargang aan het aftekenen waren. Dit alles doet natuurlijk geen afbreuk aan de eigenlijke thesis van Bruinsma, namelijk dat er een duidelijk verschil was en bleef tussen enerzijds de op de concrete maatschappelijke realiteit gefocuste Boon en de meer esthetische auteurs van *De Tafelronde*. Alleen: dat verschil heeft, bijvoorbeeld, *De Vree* zelf meermaals aangekaart en bevestigd (onder meer in [De Vree 1968a:8, 38-39, 130-131]); het is niet bepaald controversieel.

26. Tommissen vindt Genet als auteur wel talentrijk, maar betreurt dat dit talent ‘gebruikt’ wordt voor teksten over een onderwerp dat hij, ondanks de belangwekkende en volgende de auteur niet te negeren “jongste onderzoeken over het wezen en de vormen van de homosexualiteit”, enkel als “een tegennatuurlijke tendenz” kan beschrijven die door Sartres filosofische traktaten niet goedgepraat kan worden. [Tommissen 1953a:192] Hij is het dan ook helemaal eens met Urbain van de Voorde die naar aanleiding van *De hondsdagen* van Hugo Claus geschreven had dat hij “voor de immorele inhoud [...] de ogen niet [kon] sluiten, alleen maar omdat hij ons in een literaire vorm opgediend wordt.” [geciteerd in ibidem] Hoewel ook Boon – in Bruinsma’s boek de natuurlijke tegenpool van elke *Tafelronder* – het naar aanleiding van Genet had over “sexuele abnormaliteiten” en iemand “die onze moraal met de voeten treedt, onze wetten aan zijn pederastenhieën lapt” [Boon 1997:44] en hoewel hij elders stelde “het onkuis [te vinden] dat in onze samenleving een moraal wordt gehul-

digd, die al te veel de homosexualiteit in de hand werkt” [idem:817], oordeelde hij over Genet toch anders dan Tommissen: “Het boeit mij gelijk het leven zelf mij boeit” [idem:46] & “het verdomde ervan is, dat die romans eigenlijk schón zijn”. [idem:47] En als besluit: “Lees Jean Genet, maar wees op uw hoede. Hij is werkelijk ‘een bloem van het kwade’.” [idem:48]

27. Zijn eigenlijke debuut, *Der Sand aus den Urnen*, verscheen in augustus 1948. Celan hield niet van “the cheap binding and paper [...] and a few misprints, some of them altering his meaning” en hij verloochende het boek. Drie jaar later waren er nauwelijks twintig exemplaren van verkocht en in 1952 liet hij de resterende stock tot pulp vermalen. [Felstiner 1995:59] Hij beschouwde *Mohn und Gedächtnis* (1952) als zijn ‘échte’ debuut.

28. Vooral Hohoffs vermelding dat Celan een leerling van Yvan Goll was geweest, kwetste de dichter, aangezien de criticus hiermee inspeelde op de insinuaties van Claire Goll als zou Celan haar echtgenoot geplagieerd hebben. Een jaar later zou Hohoff die beschuldiging nog eens herhalen. [Felstiner 1995:95] Zie ook: [idem:72]

29. Nog een tekstgenetische opmerking: ‘Vor einer Kerze’ verscheen na de boekpublicatie nog in een ander tijdschrift (het lentenummer 1956 van *Botteghe Oscure*). [Felstiner 1995:304, noot 23] De daar verschenen versie bevat, net als die in *De Tafelronde*, de frase “bis / der Himmel hinabsteigt ins Grab der Gefühle”. (Celan 1955:290, cursivering gb) De versie in *Von Schwelle zu Schwelle* geeft echter “hinabteucht” in plaats van “hinabsteigt”. [Felstiner 1995:304] Zowel de versie vóór als die ná de boekpublicatie verschillen dus van de ‘officiële’ versie. Het is uiteraard best mogelijk dat de boekversie toch de recentste is en dat het zo lang heeft geduurd voor *Botteghe Oscure* verscheen dat de tekst van het gedicht intussen al gewijzigd was.

30. Zie onder meer: [Friedrich 1956], [Hamburger 1969], [Mossop 1971], [Paz 1990a], [Calinescu 1977], [Nicholls 1995] & [Rothenberg&Joris 1995]. Uiteraard was dit verhaal op zich niet nieuw. Vooral de Franse variant (van Baudelaire tot de surrealisten) was al eerder beschreven. Zie onder meer: [Raymond 1940] & [Balakian 1947].

31. Helemaal nieuw was ook dit niet. Ook Gilliams had Van Ostajnen intussen immers al een plaats gegeven in deze galerij der groten (cf. 4.2). Paul de Vree schreef over het essay van Celan: “In feite doubleert Prof. Celen gedeeltelijk de poging die Maurice Gilliams aanwendde in Een bezoek aan het Prinsengraf om de Vlaamse Akademie uit haar hengsels te halen door de rehabilitatie van P. van Ostajnen als dichter óók van Bezette Stad.” [De Vree 1968a:28] Gezelle, van zijn kant, was in Vlaanderen intussen al ruim vijftig jaar een halve heilige, maar hij was dat wel zowat altijd temidden Vlaamse kapelletjes en boomgaarden. Aan een situering van zijn werk in een internationale en ‘modernistische’ context was enkel de zeer gespecialiseerde Gezelle-studie toen al toe.

32. Volgens De Roover hoorden ze dan ook niet thuis in dit boekje dat “uitdrukkelijk op internationaal plan” wou staan. [De Roover 1955c:373]

33. Alvast bij *gard-sivik* was men het lang niet eens met deze categorisering. Zie: 5.5.

34. Vergelijk: “Als dichters weigeren zij – zowel instinctief als beredeneerd – ieder politiek, sociaal, religieus of filosofisch engagement. En deze weigering die de etiketten begrijpelijk onthutst, blijft één van de voornaamste karak-

Noten | Hoofdstuk 5

teristieken van de experimentele poëzie der 55-tigers. Hun poëzie heeft geen dienende functie. 'Ils se mettent en grève devant la société' zegde Stéphane Mallarmé reeds, wanneer hij de enig mogelijke houding van de dichters bepaalde." [De Roover 1957b:151]

35. Vreemd blijft natuurlijk "gezichtsveld". Bedoelt de dichter echt de ruimte die men met de ogen tegelijk overziet (maar hoe kan daar iets op vastgespijkerd worden?) of wou hij eigenlijk gewoon "gezicht" schrijven?

36. Ook de immer aandachtige Rutten merkte in 1957 in *De Vlaamse Gids* op dat "zich ook hier een nieuwe dichterlijke taal en retoriek aan het vormen is". [Rutten 1967:125]

37. Hoe intentioneel dit was, kan misschien afgeleid worden uit een opvallende tekstvariant in een voorpublicatie van dit gedicht: "Het sneeuwt barvoets / op de witte merels van pampeluna". [Corban 1957a:203] Deze omschrijving maakt het tafereel veel realistischer en anekdotischer. Door het laten wegvallen van "barvoets" en vooral de voorzetsels krijgt het gedicht een mysterieuze gelaagdheid die de eerste versie niet heeft.

38. En ook hier was de eerste versie veel 'normaler': "de hiaten in de tijd / van twee tot vier". [Corban 1957a:204] De nieuwe versie "twaalf tot twaalf" kan immers niet alleen wijzen op een halve of een hele dag, er zit ook de suggestie in dat er hiaten zijn in twee momenten die volgens de klassieke klok eigenlijk samenvallen (twaalf en twaalf).

39. Of toch zo ongeveer. Durant schrijft: "alle vormelementen moeten in functie staan van de inhoud" [Durant 1956f:141] en wekt door die formulering de indruk dat ze te scheiden zijn. Uit het vervolg van zijn uiteenzetting blijkt echter dat hij zich afzet tegen een soort poëzie waar voorgeschreven regels de vorm van het gedicht bepalen, ook als die vloekt met de inhoud.

40. Dat "laagland" is, gezien het overbekende 'Meloepé', een woord met een hoge Van Ostaijnenfactor, maar het komt natuurlijk ook elders voor (in het minstens even bekende 'Herinnering aan Holland' van Marsman, bijvoorbeeld [Marsman 1992:110]).

41. In een ander gedicht waarin spaties en voor de uitspraak overbodige letters zijn weggevallen en andere toegevoegd ('In de dagen wonen') heeft hij het over "ischreewomulp" (een schreew om hulp). Het dadaïstische nulpunt lijkt hier bereikt: "daaromlagh / ikmein8elhooze-tand+blood+verw / erphalles" (daarom lach ik mijn machteloze tanden bloot en verwerp alles). [Durant 1958a:8]

42. Zijn toenmalige faam blijkt bijvoorbeeld uit de inleiding tot de Meridiaanbloemlezing (cf. 5.5). [Korun 1955] Hij komt helemaal niet voor in [Brems 1983a] en wordt – als *gard-sivik*-redacteur en dus onder de naam Simon Vanloo – in een opsomming vermeld in [Brems&De Geest: 1989:47] en als *Tafelronde*-medewerker in [De Roover 1989:178]. Over zijn eigen werk wordt er echter niets gezegd.

43. Misschien toevallig, maar in elk geval opvallend: de laatste bundel van Verbruggen heet *Heer en knecht* (1955) en in Possemiers' gedicht 'Een simpel leven' (die titel!) staat: "voor de voltooiing wordt door heer en knecht / aan 't werk weldra de laatste hand gelegd." [Possemiers 1960:11]

44. Opmerkelijk is dat het net geciteerde 'Uitverkoren' daar in 1957 verschijnt in een nog veel klassiekere vorm; het openingsvers is, bijvoorbeeld, "De zomer waait zijn fosfortoortsen". [Possemiers 1957:119] Ofwel Possemiers had

deze versie nog liggen van vóór zijn Vanloo-periode, ofwel zijn evolutie verliep nog veel meer met horten en stoten en hij 'moderniseerde' dit gedicht voor de bundeling.

45. Varianten op dit thema zijn legio in deze bundel. Bijvoorbeeld: "woorden / vinden scherpegepinde / sleepshaken om de modderen / begrippen af te dreggen / tot hun ploegveldbodem / ergens moet ik het uitgezaaide / hemelijk ontdekken". ['woorden vinden', On 1959:6] Of nog: "opnieuw beginnen / van iedere steen afbikken / de tijdetter de woordkalk / het ingedroogde weten / en steen voor steen / gebruikt doch ongeschonden / in de zon te bleken leggen". ['opnieuw beginnen', idem:15]

46. Het is in dat opzicht wellicht geen toeval dat On een paar keer de kwalificatie "modderen" gebruikt in zijn bundel (een verwijzing naar *De modderen* man van Van de Woestijne): iemand die met zijn lichaam komt uit en vastzit in de modder (de zinnelijkheid, het 'lage') en die droomt van een vergeestelijkt, zuiver bestaan (cf. supra en vorige noot).

47. Ze lijkt me overigens vooral gemotiveerd door het feit dat De Wispelaere in 1952 – via zijn Gentse professor Baur – in contact was gekomen met Dirk Coster en op die manier het archief van *De Stem* in handen had gekregen. [Humbeek&Wildemeersch 1992:9] Voor hem was die literair-historische context intussen vanzelfsprekend geworden en dus verwees hij hier naar het expressionismedebat tussen Mussche, Moens en Van de Voorde dat zich inderdaad grotendeels in *De Stem* had afgespeeld (cf. 2.3). Over dit debat publiceerde hij overigens later nog in *De Tafelronde*. [De Wispelaere 1956] Voor Walravens en co was dit meer dan waarschijnlijk totaal onbekend terrein aangezien ze dat debat zelf niet hadden meegemaakt en er op dat moment nog niets over gepubliceerd was.

48. Niet alleen was het onzorgvuldig van De Vree om de aandacht voor het onderbewuste zonder meer als een kern-element van de modernistische poëtica te beschouwen (het geldt zeer zeker wel voor de surrealisten, maar al veel minder voor de futuristen, bijvoorbeeld), eigenlijk suggereert hij hier dat Van Ostaijnen geloofde dat het mogelijk was om via het onderbewustzijn dat "a-priori" echt onder woorden te brengen. Uit onder meer de 'Gebruiksaanwijzing der Lyriek' blijkt echter duidelijk dat Van Ostaijnen beseftte dat dit onmogelijk was (cf 2.5). Zie voor een erg kritische evaluatie van De Vree's uitspraak in dat opzicht [Spinoy 1994:184, noot 2]. Volgens Spinoy verliest het fantasmatische bij Van Ostaijnen overigens aan belang na ongeveer 1923. [idem:337-340]

49. Vergelijk: "De lyriese taak van het bewustzijn is grenswacht te zijn en daarop te letten dat de repercurssie-zinnen niet de grens van de praemisse overschrijden." [IV:378, cursivering gb]

50. Waar Van Ostaijnen zich tegen het rijm gekeerd zou hebben, vertelt De Vree er niet bij. Nogal wat van zijn late gedichten hebben overigens (tot op zekere hoogte) eindrijm (bijvoorbeeld II:209, 210, 211, 225, 231, 232, 233, 236, 238, 239...). De 'beelden'-kwestie verwijst waarschijnlijk naar de al eerder (cf. 2.5) geciteerde zin over metaforiek ("Het beeld noem ik een indringster met onder-officieremanieren. Zijn beroep op het verstand is een vervelende dissonante in de lyriek en dat soort methode van 'jullie links, de anderen rechts' van vergelijkende en vergeleken term stoort mijn gesloten lyrische ontroering. Het

beeld is ornamentaal, maar ik wil wezenlike diepten en geen schablonen" [IV:378]). Zie ook: infra.

51. Een willekeurig voorbeeld van een absolute uitspraak van De Vree: "Het moet eens en voor altijd worden gecreëerd en aangenomen dat de ontvoering van de mens en de industriële revolutie aan de versleten beschrijving of voorstelling van de voorzijde der inboedels geen genoegem meer hebben, doch de nieuwe alzijdige en wezensbepalende beschrijving der zielsverschijnselen beogen [...]". [De Vree 1953b:119]

52. In De Vree's *Verzamelde gedichten* staat dit gedicht afgedrukt in drie strofen; de eerste loopt tot "peper" en de laatste regel vormt de derde. Het Vlaams-puristische "regenscherm" is er vervangen door "paraplu". [De Vree 1979:186]

53. Vergelijk met het volgende (hier eerder al in 3.5 geciteerde) fragment uit Bretons tweede surrealistische manifest: "Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement." [Breton 1995:idem:72-73] De Vree's vriend en *Tafelronde*-medewerker Piet Tommissen gebruikte hetzelfde Bretoncitaat om aan te geven dat Marc Eemans – in de jaren vijftig overigens ook gelieerd met *De Tafelronde* – een van de zeldzame 'ware' surrealisten was (cf. 3.5).

54. Ook De Roover zou dat doen. In 1954 schreef hij al in *De Tafelronde*: "Een van de voornaamste redenen, waarom de huidige elegische rijmers zó ver ten achter blijven, is wel hun afzijdigheid tegenover de moderne plastische kunsten." [De Roover 1954b:87]

55. Later volgden onder meer nog de publicatie van de correspondentie tussen Van Ostaïjen en Georges Marlier, een artikel over *De Troyers* avant-gardistische houding na de Eerste Wereldoorlog, de correspondentie tussen Jozef Peeters en Theo van Doesburg, en bijdragen over dada in Berlijn en Seuphor. Naar het einde van de jaren vijftig zou De Vree steeds meer over contemporaine kunst beginnen te schrijven; onder meer in de in Kassel op Documenta II tentoongestelde werken zag hij de bevestiging van zijn eigen modernisme.

56. Andere min of meer 'zwarte' schrijvers konden tenminste in eigen middens nog op vrij unanieme steun rekenen. Zelfs dat was De Vree niet gegund; vergelijk: "Het is me opgevallen, dat men De Vree's poëtische œuvre ongelezen afschreef, op grond van zijn typische manier van debateren." [De Roover 1954b:77]

57. Een gelijkaardige opmerking maakte De Vree naar aanleiding van de studie over moderne poëzie van Vital Celen: "De eliminatie van de literaire kubistische beweging is eenvoudigweg brutaal. [...] Is het surrealisme een au-delà van het kubisme, dit laatste is een au-delà van het symbolisme." [De Vree 1968a:32]

58. Hiermee wou De Vree overigens niet ontkend hebben dat er ook een belangrijke Duitse invloed was geweest op Van Ostaïjen: "de poëtische lijn is bij hem Frans (Mallarmeans-kubist) de geestelijke levenslijn Duits geweest. Het fenomeen Van Ostaïjen was het Vlaamse trefpunt van twee kulturen (de Latijnse en de Germaanse)". [De Vree 1958a:28-29] De Vree was ook niet de eerste die dit verband uitwerkte. Zie over de relatie van Van Ostaïjen en de Franse kubisten ook [Westerlinck 1953b:287-294].

59. De Vree geeft wel een reeks citaten uit Calligrammen van Apollinaire en tracht zo – tegen wat Gilliams had beweerde in (cf. 4.2) – aan te geven dat de parallellen met *Bezette Stad* meer dan oppervlakkig zijn.

60. Cf. supra. Dit apartheidsupstel was vanzelfsprekend niet van aard om in die situatie verandering te brengen. Voor de reactie van Boon, zie: [Boon 1997:1103-1106].

61. In een later opstel situeert De Vree deze vrijheidskwes- tie in het kader van de grondwettelijk gewaarborgde vrij- heid van meningsuiting; aangezien zowat alle wegens cul- turele collaboratie vervolgd en veroordeelde auteurs zich ten hoogste schuldig hebben gemaakt aan het publiceren van teksten en/of het uitspreken van een gunstig oordeel over vijandige kunstenaars, kan hen eigenlijk niets ten laste worden gelegd, vindt hij. En als extra gezagsargu- ment citeert hij uit een brief die nobelprijswinnaar T.S. Eliot schreef aan de advocaat van de veroordeelde Marc Eemans (cf. 3.5). Eliot, zwaar onder de indruk van het lot van de opgesloten Ezra Pound, vond niet alleen dat enkel flagrante verraders veroordeeld hadden mogen worden, ook hij beriep zich op de vrijheid van meningsuiting: "En ma qualité d'homme de lettres, j'ai la conviction que nous avons à sauvegarder notre droit de juger l'art et la littérature d'une autre nation." (Eliot in De Vree 1957b:79-80)

62. De Vree gaat hier verder niet op in, waarschijnlijk omdat dit alleen door middel van uitvoerig empirisch onderzoek te staven valt. Alvast de aanwezigheid van De Roover en Durant in de eerste versie van *waar is de eerste morgen?* (1955) spreekt overigens zijn elders uitgesproken hypothese tegen dat hun louter esthetische opvatting "hun erkenning tot op heden remt". [De Vree 1965a:22]

63. Zie hierover: [Anthierens 1992:75-97].

64. Over *Golfslag* zegt De Vree dat ze "gaandeweg de positie en de houding van de vorige apartheidsgeneratie – de expressionistische – als spiegel voor eigentijdse positie en houding nam." [De Vree 1957a:32] Hij heeft het ook over "de opsluiting van de neo-aktivistische generatie" na Wereldoorlog Twee. [idem:33]

65. Vergelijk met wat Van Ostaïjen in 1920 aan Oscar Jespers schreef (ik citeerde dit al in 2.2.2.1): "Bij mij handelt het zich direkt om een fysische haat tegen de supreme alliance: hogere Klerus – Bankbourgeois – franskilj. [...] Ik zie de schaduw van de Mech. Monseigneur [Mercier] over het land liggen en de mensen in een duister kretinisme dompelen." [in Borgers 1971:273]

66. De basis van het conflict was de vaandelvlucht en het overlopen van Edmond Schietekat en Paul Possemiers; die hadden eerst in *De Tafelronde* gepubliceerd maar waren intussen naar *gard-sivik* verhuisd. Bij die overstap waren ze ook van naam veranderd. Gils nu insinueerde dat de motie- ven van 'Paul Snoek' en 'Simon Vanloo' deels politiek waren geweest; ze hadden immers gemerkt "dat de samen- horigheid van de aanzitters aan deze tafelronde er een was van heel andere dan literaire aard," waarop ze hun biezen paktten. [Gils 1956b:34] Met andere woorden: Snoek en Vanloo hadden ontdekt dat ze met een bende 'zwarten' te doen hadden. (Zie voor Gils' mening over De Roover: 5.5.) Korun had De Vree verweten "oude formalistische dicht- kunst" te bedrijven en de bal inzakte het experiment ook inhoudelijk volledig mis te slaan. [Korun 1956:37] Het angst- en haatgevoel dat De Vree telkens met de moderne poëzie associeerde was de ware experimentelen immers

Noten | Hoofdstuk 5

vreemd. "En toch is die nieuwe poëzie er, met een totaal nieuwe inhoud dus, niet de oude angst meer, niet de oude liefde of haat voor de gemeenschap, maar wel o.m. een 'haast kinderlijk beleven van de dingen'. En voor wat de vorm betreft: geen formalisme meer, maar een voortdurend en vrij zoeken naar de vorm met de grootste uitdrukingsmogelijkheden, een zoeken dat groot verstart, een voortdurend onderweg zijn." [idem:38]

67. Deze krantenbijdrage ontbreekt in [De Vree 1959] & [De Vree 1968a].

68. Zelf had De Vree het later over het "depolitiserend streven" van zijn tijdschrift. [De Vree 1963a:35]

69. Het einde van de 'apartheidspositie' impliceerde overigens niet dat het 'aparte' gevoel bij De Vree weg was. In zijn latere essays en interviews bleef hij steeds terugkomen op zijn uitzonderingsstatuut. Bijvoorbeeld: "Als ge een norm overschrijdt, valt men u daar op aan en noemt men u een ongenesbare gek." [in Florquin 1971:177]

70. De ver- en hereniging was overigens niet totaal: gard-sivik weigerde "als enige [...] opgenomen te worden in het conglomeraat van avant-gardistische bewegingen in Antwerpen." [Bruinsma 1998:157]

71. Zie voor *Het Kahier* en de mening van Ben Klein over Van Ostajen: 5, 5.

72. Dat is volgens Rutten ook de kern van de poëtica van Van der Hoeven: "Het poëtisch woord en taalgebruik heeft [...] een ontsluitende, ontgrenzelende, vrij en open makende, ontdekkende, d.i. essentiële kennis bezorgende functie. Het leert ons iets, en wat het ons leert is van uitzonderlijk, wijl ontologisch, metafysisch belang." [Rutten 1967:400]

73. In latere bundels evolueerde Van der Hoeven in de richting van de concrete poëzie en begon hij ook groteske gedichten te schrijven. Zie hierover: [Speliers 1992:73-82].

74. Zie de passages over 'kantelmomenten' in de poëzie van Van Ostajen: 2.2.1, 2.2.2.1 & 2.5.

75. Het betreft hier de eerste substantiële Trakl-studie in het Nederlands. Na vroegere teksten over en verwijzingen naar Trakl bij Marsman, Van Ostajen, Brunclair, Eeckhout en Van de Voorde in de jaren twintig, was het (een verwarloosbaar essay van Loe Maas in *Dietsche Warande* in 1936 daargelaten) erg stil gebleven rond deze auteur. Zie voor een bibliografie: [Tommissen 1955b:63]. Rob van Erkelens vermeldt als het "eerste diepgravende essay" over Trakl een opstel van Willy Roggeman, 'Literatuur over Trakl' [Van Erkelens 1990:49], maar uit zijn tekst blijkt dat hij de studie van De Roover niet kent. Gezien het foutieve jaartal (1970) dat zowel in de tekst als in de bibliografie bij de Roggemantekst uit *Lithopedia* vermeld staat, is het overigens zeer de vraag of Van Erkelens 'Literatuur over Trakl' wel gezien heeft.

76. Vergelijk: "vóór alles zoekt hij door Trakl als medium te beschouwen tot het wezen van de poëzie door te dringen en van daaruit het eigen dichterschap beter te vatten en te begrepen. Het zich konfronteren met iemand houdt het zoeken in naar erkennings- en onderscheidingsgronden, een waardering naar eigenwaarde, die op haar beurt zichtbaar [sic] wordt door kongruentie of grenstrekking." [De Vree 1956b:143]

77. De Roover wijst er in dit verband op dat de vrijheid ook "een van de grondbeginselen van de existentiefilosofie" is. [De Roover 1955b:26] De negatieve connotatie die het existentialisme voorheen had in *De Tafelronde* (cf. supra) is intussen dus blijkbaar verdwenen.

78. En ook die organische groei typeerde de nieuwe lyriek: "de modernistische kunst is niet symbolisch, zij is organisch. zij bestaat op zichzelf." [De Roover 1959:6] En ook, eveneens verwant met Van Ostajen: "kunst is geen gebed geen boodschap geen ontboezeming. het is bezwering het is spel het is alchemie." [ibidem]

79. In 1956 had Burskens nog een korte monografie gepubliceerd over Van Ostajen, maar meer dan een samenvatting van zijn vroegere boek bevatte die eigenlijk niet (cf. 5.3 & 5.5). Gilliams ging in zijn studie over Van Ostajen af en toe in op biografische feiten, maar behandelde toch vooral de poëzie en de kritieken (cf. 4.2).. Ook de studies van Bellemans en Schoonhoven waren voornamelijk poëticaal gericht. *Van Gogh-reflekties* van Van Ostajen van de vroegere activist en Staatsgevaarlijk-redacteur en toenmalig *Tafelronde*-medewerker Mark Edo Tralbaut op zijn beurt, bevatte veel biografische weetjes, maar het wierp zich vooral op als de eerste substantiële bijdrage over Van Ostajens relatie tot de plastische kunsten. [Tralbaut 1956:passim] Overigens is ook De Roover lang niet 'compleet'. Het dichtwerk en de poëzietheoretische ontwikkeling worden wel relatief uitvoerig besproken, maar Van Ostajens prozawerk wordt in enkele regels behandeld.

80. Van Ostajen was ook in dat opzicht een voorganger voor de 55'ers. In zijn inleiding bij de bloemlezing *Gedichten en Grafiek 1959* schreef De Roover over de moderne kunstenaar van de jaren 50: "in wezen is hij een uitgesproken relativist". [De Roover 1959:6]

81. Zie: "Een vertoog legt uit; vandaar de beelden. Een gedicht is en legt niet uit. Zoals een plant." [IV:177]

82. Enkele willekeurige voorbeelden: "en schijnbaar blijde / het scherpe vechten van spin en bij / verbeiden" ['Gedicht', II:203], "de badende schouder de beek" ['Valavond', II:205], "Regen valt bloesemvrucht" ['Land mei', II:207], "wilde rozelaars waaien / stemmen van elzekonigen bloot" ['Guido Gezelle', II:215], "een spiegel van uw eenzaamheid / een teller van uw korte reis" ['Het dorp', II:237]. Er zijn overigens ook 'echte' vergelijkingen te vinden: "gelijk een dier zo / zo zinkt het lood" ['Geologie', II:217], "slaap als een reus / slaap als een roos / slaap als een reus van een roos" ['Berceuse nr. 2', II:236], "alsof 't een boot was die maar voor korte tijd / op anker ligt" ['Het Dorp', II:237], "het klinkt als een ij treuspel" ['De oude Man', II:244]

83. In zijn inleiding bij de bloemlezing had De Roover er geen twijfel over laten bestaan. Over de moderne kunstenaar zegt hij: "hij schept een kunst zonder wijwater zonder vlaggen zonder profeten zonder idealisten zonder schijnheiligheid zonder engagement". [De Roover 1959:5] Dat op het einde van zo'n opsomming "zonder engagement" stond, zal de redacteuren van *gard-sivik* bijzonder ontstemd hebben. Wijwater, vlaggen, profeten en schijnheiligheid verwierpen zij ook, maar juist daarin lag hun engagement (cf. 5.5).

84. Enkele nummers later verscheen in *De Tafelronde* ook '3 Monks' van Gorla (Freddy de Vree), een vergelijking tussen de Monkgedichten van De Roover, Lucebert en Vinkenoog. Ook in dit artikel staat "Thelonius". [Gorla 1959:27, 30] Gezien de grote kennis van de jazz die de jonge De Vree hier tentoonspreid lijkt me de kans op een consequente drukfout in het blad tamelijk groot. De vergissing was overigens vrij algemeen in die tijd, want in de qua jazzcredibi-

liteit totaal boven elke verdenking staande bundel *Bliksem Tandradbanen Blizzards* van Max Kazan staat het slotgedicht 'vloekbaken scherpsnijden met het thelonius monkkwartet' en komt het vers "theloniuss hogerhaakt bebloede vogels voor". [Kazan 1963a] Idem in [Kazan 1961b]. Misschien was men in Vlaanderen te zeer gewoon aan de schrijfwijze van de heilige Anthonius om zich het schriftbeeld 'Thelonious' eigen te kunnen maken.

85. In de volgende bundel, *wrede gedichten* volgden portretten van onder meer Bill Evans, Scott LaFaro, Ornette Coleman, Lucky Thompson, Charles Mingus en Eric Dolphy.

§ 5.5

1. 'Souvenir' was overigens ook de titel van het meest Van de Woestijne-achtige gedicht van Van Ostaijen (cf 2.5). De titelkeuze van Rapier (met de Van Ostaijen-topoi berceuse, avond, dans, wals...) lijkt dan ook allesbehalve toevallig.

2. Toen de Ryck zijn lezing hield was Gilliams' *Bezoek aan het Prinsengraf* nog niet verschenen.

3. Die kwalificatie was in 1951 nog altijd niet onomstreden. Dat Urbain van de Voorde ze zou problematiseren lag voor de hand ("Streng genomen zijn Gezelle en Van de Woestijne geen 'reuzen', hoe grote dichters zij ook zijn. En een reus is zeker van Ostaijen nog veel minder" [Van de Voorde 1951]), maar ook de immer genuanceerde Herreman "acht [...] het gewaagd en overdreven Paul van Ostaijen een reus te noemen naast Gezelle en Van de Woestijne". [Herreman 1951b] In een andere context zou Herreman Van Ostaijen omschrijven als "een nog altijd omstreden figuur uit onze Vlaamse poëzie". [Herreman 1952b:8]

4. Er is geen Van Ostaijengedicht met deze titel, maar de woorden komen wel voor in 'De Marsj van de Hete Zomer'. [1:175]

5. Van de Voorde, die nochtans aangaf al zijn eigen vooroordelen jegens Van Ostaijen opzij te hebben gezet, kon niet zo enthousiast zijn. Hij begreep niet waarom Gilliams enerzijds op het eind van zijn essay beweert dat Van Ostaijens dichterlijk potentieel beperkt was (cf. 4.2) en anderzijds, "zoveel beslag" maakt over die dichter en hem, bovendien, "als onze derde grote dichter in het gevolg van Guido Gezelle en Karel van de Woestijne" situeert. [Van de Voorde 1952] Van de Voorde kon het ook niet eens zijn met de vergelijking die Gilliams, wat het tragische aspect betreft, maakt tussen enkele verzen uit *De Feesten van Angst en Pijn* en het werk van Hölderlin: "daarvoor springt het in zijn [Van Ostaijens, gb] gebroken rythme te veel van de hak op de tak, mist het te zeer de feilloze formele geslotenheid en eenheid van het Duitse poëem." [ibidem] Voor Van de Voorde moet het kunstwerk dus ook na 1945 nog altijd 'heel' zijn.

6. In 1946 was er ook al sprake van (cf. 5.1), maar in de krant verscheen toen het bericht dat het hier een "bloemlezing" betrof. [Herreman 1946b:13] In juni 1950 zaten de onderhandelingen nog vast. De Sikkel durfde de onderneming alleen niet aan, Pelckmans stelde voor om de uitgave dan samen te doen en de Wereldbibliotheek zou voor de verspreiding in Nederland zorgen. Zie: [Burrssens 1988:187] Uiteindelijk werd het een co-editie *De Sikkel* (Antwerpen), Daamen (Den Haag) en Van Oorschot (Amsterdam).

7. Ik citeer ook hier naar de originele tijdschriftversie, maar geef ook de plaats in de boekherdruk in *Wandelen al peinzend*. [Westerlinck 1965²] De boekversie verschilt soms enkel qua spelling, soms slechts in stilistische details, maar soms ook vrij drastisch van de tijdschriftversie, en op het eind is ze een stuk langer. De analyse van 'De oude Man' ontbreekt in de originele versie.

8. In de boekversie noemt hij ze "fantasiespel". [idem:200]

9. In dat opzicht is het interessant om te zien hoe hij in een latere versie van de tekst (voor de boekuitgave uit 1960, 1965²) een passage invoegde over 'De oude Man' en daarbij het volgende aantekende: "Ik beklemtoon vooral dat het hier niet om een psychologische maar om een metafysische situatie gaat. Het gedicht is tekenend voor de metafysische wanhoop in eenzaamheid, die sommige van Paul van Ostaijens laatste gedichten aangrijpend maakt, voor zijn omfloerste blik op de tristia rerum, van een kosmos zonder Verlossing." [Westerlinck 1965:223] Hij geloofde wél in die verlossing, maar kon zich blijkbaar goed voorstellen wat het betekende te leven zonder dat geloof.

10. De intentieverklaring werd ondertekend door de redactie maar was, volgens Clara Haesaert, geschreven door Hugo Walschap. [Haesaert 1988:201]

11. Intussen had Jonckheere Van Ostaijen nóg een keer voor zijn kar gespannen: "Van Ostaijen schreef ten minste", terwijl die Vlaamse experimentelen (Claus uitgezonderd) teren op de "faam van één bundeltje". [Jonckheere&Van Ruysbeek 1956:84] Dat kon Van Ruysbeek uiteraard makkelijk weerleggen en hij merkte bovendien ook op dat dit, zelfs als het zo was, een absoluut non-argument was dat niets met de kern van de zaak te maken had. Hij had ook nog kunnen vermelden dat Van Ostaijen zelf ná 1921 geen bundel meer publiceerde en er enkel werk van hem in tijdschriften was verschenen, net als van de *Tijd* en *Mens'ers*, tussen twee bundels door.

12. Dat samengaan van controle en intuïtie bij het dichten lijkt natuurlijk erg op wat Van Ostaijen daarover had gezegd (cf. 2.5).

13. De termen "autonoom" en "synthetisch" ontleen ik aan de studie van Brems over *Lichamelijkheid in de experimentele poëzie*. De auteur merkt op dat juist deze categorie beelden bij Van Ruysbeek veel meer dan gemiddeld voorkomt. [Brems 1976:82] Overigens herhaalde Van Ruysbeek ook later nog, in zijn inleiding tot de derde druk van *Waar is de eerste morgen?*, dat het surrealisme "Van Ostaijen nog niet had beroerd". [Van Ruysbeek 1967:6]

14. De bladzijden in *Verzen* zijn niet genummerd, maar de gedichten wel. Het getal achter de dubbelepunt verwijst dus naar het gedicht met dat nummer.

15. Dat blijkt ook uit latere gedichten van Van Ruysbeek, waarin de experimentele schrijftuur minder prominent is. In 'Sacrament der aarde', bijvoorbeeld, wordt een synthese nagestreefd van liefde voor de moeder en de vrouw, de aarde, het aardse en het hemelse, het dichtbij en het verre: "Vogelen / vagina / het land het land is mijn moeder / de aarde de aarde is mijn vrouw / [...] / en ik herken u moederaarde / bruine vagina der ontzaglijke vrouw / en hoog in de verte / hoog / een vogel." [Van Ruysbeek 1976:7/Van Ruysbeek 1995:31]

16. Later publiceert Van Ruysbeek nog een tekst over metafysica bij Van Ostaijen en Lucebert, en daarin probeert hij aan te tonen dat zijn geliefde 'Berceuse Nr. 2' een

Noten | Hoofdstuk 5

“Oosterse mantra” is “of iets dat op weg is naar een mantra”. [Van Ruysbeek 1979:174] Het is dus eigenlijk geen kunstwerk, maar een religieuze tekst. “Dit vers doet ons iets, het dwingt ons tot een innerlijk experiment. Dat schenkt ons veel meer dan een schoonheidsindruk of een psychologische emotie. Het transmuteert iets in ons. Kinderen (aan wie het Rijk der Hemelen behoort) zijn hier nog vollediger gevoelig voor. Wat Gezelle had voorvoeld, heeft Van Ostajen dieper gevoeld, juister gezien en mischien reeds kortstondig tot een bepaalde hoogte verwezenlijkt.” [idem:174]

17. Lissens' opmerking over Vermeylen – “onthutsend was zijn onbegrip voor Van Ostajen” [Lissens 1953a:94] – viel niet in goede aarde bij Urban van de Voorde: “Denkt Dr. Lissens niet veeleer, dat Vermeylen een te solide stel hersens en te veel goede smaak bezat om zich door de litteraire fratsen van Van Ostajen te laten beetnemen?” [geciteerd in De Roover 1954a:55]

18. Oudenaarde valt een beetje uit de toon in deze opsomming. Waarschijnlijk had het een belangrijke privé-betekenis voor de dichter. In 1954 publiceerde Van de Kerckhove in *De Vlaamse Gids* ‘Ebbe en vloed (Een gedicht met beweging)’, en dat werd opgedragen aan “Jules en Hilda Boulez / met dank voor de Oudenaardse gesprekken”. [Van de Kerckhove 1974:217]

19. Opmerkelijk, want een bewijs temeer voor de ruimdenkendheid van De Boekuil, is dat Herreman zich niet stoorde aan de, naar zijn smaak, wilde vormexperimenten in het boek. Zeer integendeel zelfs: “Van de Kerckhove had zich tot nog toe ingetoomd, zich gedwongen poëzie met een zekere gebondenheid te schrijven; maar nu heeft hij zich veel losser laten gaan, naar zijn onstuimiger aard. De losgebroken dichter schrijft ineens veel ontroerender poëzie.” [Herreman 1950b, cursivering gb] Blijkbaar was het voor een dichter dus vooral belangrijk om zijn eigen “aard” te volgen. En helemaal mooi werd het, wanneer die onrust en tomeloosheid uiteindelijk tóch getranscendeerd konden worden. In een vervolgstukje over *De schim van Memling* schreef hij: “Deze bundel grijpt aan door zijn tegelijk menselijke en universele onrust; maar de grootste verrassing er van ligt in enige gedichten, strofen en versregels, waarin Van de Kerckhove boven zijn onrust en bandeloosheid uitrijst en zich met gans zijn wezen in ons vasthaakt.” [Herreman 1950c]

20. Walravens benadrukte in een interview met *De Persicoop* in maart 1952 dat die nieuwe inhoud uiteraard ook een nieuwe vorm impliceerde: “Wie dat niet begrijpt, ziet nog steeds het verschil niet tussen Remy C. van de Kerckhove en Paul van Ostajen.” [geciteerd in Joosten 1996:394] Joosten citeert echter ook uit het ‘In Memoriam’ dat Walravens schreef voor Van de Kerckhove en daar klinkt hij bepaald anders over *Een kleine ruïnemuziek*: “[dit] moet de zwakste uit zijn kleine productie heten [...] helaas volkomen gewijd aan een steriele en nutteloze terugkeer tot het expressionisme.” [idem:345]

21. Ik heb uiteraard niet alle recensies gezien. Ik baseer me hier op wat er over *Een kleine ruïnemuziek* terug te vinden is in de knipselmap van het AMVC. De zeer kritische bespreking door Rutten van deze bundel verscheen pas in januari 1952. Ook hier valt de vergelijking met Van Ostajen in het nadeel van Van de Kerckhove uit. [Rutten 1952a:52-56]

22. Zie voor het hele verhaal: [Joosten 1996:288-350]. Over

het fundamentele verschil in opvattingen tussen Van de Kerckhove en de anderen in *Tijd en Mens* en de praktische lotgevallen van het nieuwe tijdschrift: [idem:347-349].

23. Vergelijk met een al even programmatisch fragment uit een lezing die Van de Kerckhove gaf in 1952: “Het aanvaarden van deze nieuwe menselijkheid betekent ook het aanvaarden van een nieuwe tragedie. Deze tragedie is de basis van de moderne kunst. Deze kunst is geen erfdeel, doch een systeem van de onverzettelijke wil tot integrale, morele en lichamelijke vrijheid.” [Van de Kerckhove 1969-1970:6, cursivering gb]

24. Lindekens zelf beweerde overigens uitdrukkelijk dat hij geen neo-classicisme voorstond; dat was voor hem té abstract, te weinig met tijd en mens verbonden. [Lindekens 1951:4] Vormelijke exuberanties zoals die van Van de Kerckhove konden wellicht wél door de beugel, wanneer ze ondersteund werden door een krachtige en pertinente inhoud. Zo'n houding op zich was natuurlijk weinig modern(istisch) en dat geeft ook Joosten aan, wanneer hij nog een extra verschil vermeldt met de andere *Tijd en Mens*'ers: “ze [bij *De Derde Ruiter*, gb] hadden nooit echt afscheid genomen van het classicisme. Er bestond voor hen een ideaal mensbeeld buiten de concrete mens: ze hingen de utopie aan van een mens die zin kon vinden in een menswaardig bestaan. Uit Lindekens' betoog spreekt een sterke, in wezen traditionele moraal.” [Joosten 1996:343]

25. Vergelijk: “zijn breed psalmodiërende poëzie is toch meer verwant met de bijbelse vrije verzen van Wies Moens en Achilles Mussche”. [Van Herreweghen 1958] En: “Wel bezit Remy C. van de Kerckhove een nawijsbaar geestelijk en poëtisch technisch verwantschap met een ander belangrijk Vlaams expressionistisch dichter der jaren 1920; ik bedoel Wies Moens, wiens persoon en werk ten onrechte in de vergeethoek zijn geraakt, om redenen die blijkbaar buiten het letterkundig gebied zijn te zoeken.” [Brulez 1958]

26. Hier kan dan uiteraard gediscussieerd worden over de precieze betekenis van ‘mimese’. Joosten probeert uitvoerig en met goede argumenten aan te geven dat Van de Kerckhove juist anti-mimetisch is en dat dit hem bij uitstek tot een expressionist maakt. [Joosten 1996:335-336] Dat klopt ongetwijfeld, maar vertrekkend van de strikte woordenboekdefinitie (mimese = voorstelling van de werkelijkheid in een kunstwerk) hangt het er dus maar van af of je het afbeelden van de ‘geestelijke’ werkelijkheid mee opneemt in je mimesebegrip. De gedichten van Van de Kerckhove zijn juist humanitair-expressionistisch omdat ze een retorisch net iets aangedikte realiteit beschrijven. Hetzelfde geldt voor de humanitair/romantisch expressionistische schilderkunst: mensen en huizen zijn heel duidelijk herkenbaar en in een realistische setting voorstelbaar, alleen hebben ze scheve vormen en tamelijk dik aangezette rode neuzen. Vergelijk met wat Van Ostajen in ‘Proeve van parallelen’ schreef over dit expressionisme: “men voelt deze pathetische deformatie der objecten, liefst in een schuine ruimte geplaatst, als kosmies aan.” In wezen was het echter niet meer dan “bloot ornamentaal”. [IV:270] Gedeformeerd anekdotisch realisme, dus.

27. Zo kan wellicht ook de titel *Veronica* geïnterpreteerd worden: zoals haar doek getuigenis aflegde van het lijden van Christus, zo ook wil de dichter getuigenis afleggen van het leed in de wereld.

28. En hier moet dan meteen als relativering opgemerkt dat Gils in 1924 geboren werd en dat hij in dat opzicht dus een generatiegenoot van Walravens (*1920) en Van de Kerckhove (*1921) was.
29. Dat leek ook Boon te vinden, die erg onder de indruk was van een verhaal dat Korun in *taptoe* publiceerde, geschreven vanuit het standpunt van een verkracht meisje. "[I]k geloof dat men zelden hier bij ons zo kalm, zo zonder de minste schroom, een dergelijk onderwerp heeft aangesneden. Het is noch met genoegen, noch met weerzin geschreven, het is zelfs niet eens immoreel te noemen. Koud, nuchter, vertelt Korun [...] En ik zoek vruchteloos naar het woord, dat dergelijke houding tegenover de moraal van deze tijd omschrijven moet. A-moreel? Daar begint het op te lijken, als men door a-moreel de houding wil kenschetsen van mensen, die totaal het begrip hebben verloren omtrent wat wèl of niet door onze gangbare moraal wordt voorgeschreven. Misschien onbewust – maar ik geloof zeer wel bewust – heeft Korun in deze schets een schrille tekening gegeven van een toestand waaraan totnogtoe weinig aandacht werd geschonken." [Boon 1997:496] Dat deze 'amorele' houding voor Korun zelf niet gelijk stond aan nihilisme blijkt uit deze scherpe uitval in een essay uit *De Kunst-Meridiaan*: "wie is niet verontwaardigd over de leugen van de mensen die in de moderne dichter een nihilist zien en hem onder die vlag willen doodmaken: er is een harde en heldere lyriek in de moderne gedichten aanwezig (prachtige liefdeslyriek heel dikwijls) en wie dat voorbij ziet heeft een waterhoofd". [Korun 1955:88]
30. Gezien wat vooral in *Tafelronde*-kringen en later ook nog door, bijvoorbeeld, Speliers zou worden geschreven over het anti-beeldkarakter van Van Ostaijens poëtica (cf. 5.4 & 6.1).
31. Zie hierover ook [Boon 1997:593].
32. "Ik denk dat ik uw gedicht beter heb gemaakt," schrijft Claus op het einde. "(Die pretentieuze houding heb ik van mijn grootvader meegekregen, hij is inspecteur van katholieke scholen.)" [Claus 2000:48]
33. Wildemeersch wijst in dit verband ook op Schepens' eerdere rol als initiator van de NRB Vlaanderen-reeks tijdens de oorlog, waarin onder meer de bloemlezing *Heksenketel* verscheen. Hier werd "een schuchtere poging tot vernieuwing [ondernomen] met de publikatie van diverse bundels in vrije versvorm". [Wildemeersch 1988:592]
34. Rutten schreef in *De Vlaamse Gids* (blad waarvan Schepens nog altijd redactiesecretaris was!): "Pas heeft J. Schepens zich geledigd van een stroom Kwatrijnen van het zuiverste, traditionele water, of hij gooit zonder blikken of blozen [...] de boeg om en geeft [...] zijn 'Zang – en Fluitoefeningen', zó uit de school zonië uit een bundel van Van Ostaijen weggelopen – Willen of niet, Shakespeare zou zeggen: "Something is rotten in the state of Denmark." [Rutten 1956:44]
35. De weliswaar slechts kortstondige fusie tussen het Vlaamse *Tijd en Mens* en het Nederlandse *Podium* en de jarenlange samenwerking van Vlaamse en Nederlandse auteurs en illustratoren bij elkaars uitgaven geven aan dat zowel sociaal als artistiek de kloof tussen Noord en de eerste generatie Zuiderlingen alvast door de protagonisten zelf nooit zo sterk is aangevoeld. Ze kenden en apprecieerden elkaars werk. Anderzijds gaf Walravens in de inleiding tot waar is de eerste morgen? zelf aan dat de beweging in Nederland "jeugdiger, onstuimiger, maar ook esthetischer" was. [Walravens 1955b:15] Een uitgesproken bevestiging van het verschil vind je ook in de recensie van waar is de eerste morgen? door Paul Rodenko. Die wijst ook op de grotere overeenkomsten tussen de Nederlanders van de eerste en de Vlamingen van de tweede generatie. Volgens hem zitten in die groepen ook de grootste talenten. *Tijd en Mens* en de neo-experimentelen in Nederland vond hij dus duidelijk minder belangrijk. [Rodenko 1992:151-153]
36. Herwig Leus vertelde in dit verband aan Van Wilderode: "Ik heb ooit wel eens een exemplaar van *De moerbeitoppen* ruischten [een bundel van Van Wilderode, gb] gezien dat helemaal door Paul Snoek was geannoteerd." [geciteerd in Leus 1983:25] Waarop Van Wilderode zei: "Hij heeft literair meer gewerkt en bewerkt dan mens soms vermoedt. Hij zwoegde om de taal technisch onder de knie te krijgen." [in *ibidem*]
37. Snoek was overigens niet te beroerd om dat toe te geven: "hij heeft vaak zijn dankbaarheid uitgesproken voor mijn vriendschap en voor het feit dat ik hem geïnitieerd had in de moderne poëzie. In een opdracht in *Archipel*, gedateerd 26 November 1954, drukt hij zijn dankbaarheid als volgt uit: 'Adriaan, ondanks alles zeg ik u dit: waart gij er niet geweest, ik had nooit bestaan'." [De Roover in Leus 1983:45-46]
38. Op 11 mei 1954 was alle mildheid in verband met *De Tafelronde* overigens verdwenen: "u weet dat ik die mensen ben beginnen haten. Haat omwille wat ze met mij gedaan hebben. Ze hebben mijn naam kapot gemaakt. Daarom publiceer ik in N.V.T. en in *Taptoe* wellicht onder het pseudoniem Paul Snoek, mijn moeders' naam." [Snoek aan Walravens, in Leus 1983:50] Wat er precies gebeurd is tussen Snoek en *De Tafelronde* is niet helemaal duidelijk. De Roover beweerde later dat er nooit echt ruzie geweest is [in *idem*:46] en hij suggereert dat Snoek vooral om opportunistische redenen het 'verbrande' tijdschrift de rug heeft toegekeerd. [De Roover 1989:177]
39. Zie: "Een nog kwasi-onbekende groep van jonge [...] elementen vindt op het ogenblik zijn uitdrukkingvorm, maar wordt gehandikaard door een gebrek aan gelegenheid tot publikatie van zijn werk. Dit laatste geldt helaas, in nog sterkere mate, voor de enkele bestaande zg. jongerentijdschriften dan voor de gevestigde." [gard-sivik-redactie 1955a]
40. Vergelijk met 'Het Dorp' waarin Van Ostaijen eveneens uitvoerig sfeerscheppende beschrijvingen geeft ("Om het staketsel kletst / het donkere water") die meteen daarna gevolgd worden door duidelijk interpreterende associaties ("en vreemder dan een moorden zonder gil" & "En gij stoot overal der dingen oppervlak / een spiegel van uw eenzaamheid"). [II:237]
41. Leus had het naar aanleiding van *Archipel* over de manifeste invloed van "Paul van Ostaijen, Anton van Wilderode, Adriaan de Roover en Hans Lodeizen", maar ontdekt tegelijk toch ook "zeer duidelijk een eigen stem" in deze gedichten. [Leus 1991:12] Ook Rutten trof in *Archipel* "overgeleverd, ontleend goed" aan, "in het bijzonder aan Van Ostaijen, Burssens, Gijzen". [Rutten 1956:52]
42. Snoek aan Walravens: "ik [moet] in mijn familiekring als katholiek [...] doorgaan (ik ben nog niet meerderjarig)." [in Leus 1983:57]
43. Tenzij ironisch bedoeld, zou hij ook niet de aangewezen persoon geweest zijn om dat te doen, zeker in de 'Gebruiksaanwijzing', dé poëtische tekst bij uitstek.

Noten | Hoofdstuk 5

44. Snoek heeft het scenario wel afgemaakt. De U1A-bibliotheek bezit een exemplaar.

45. De eerste jaargangen van *gard-sivik* waren ongenummerd. Ik neem hier de door bibliografe Hilda van Assche gemaakte nummering over zoals die opgenomen is in de bibliografie van Vlaamse Literaire Tijdschriften en wat Gysens teksten betreft ook in [Komma-redactie 1970:111-115]. Gysens ongekend paradoxale ironie was ook al gebleken tijdens zijn bijdrage in de door Boon geïnitieerde reeks 'Plaats voor de jongeren' in *Vooruit*. Over die jongeren stelt hij daar immers: "Laten we de illusie maar varen dat ze iets anders zouden kunnen vertellen dan seks, moord, brand en andere natuurlijke behoeften. Dat is nu juist wat hen interesseert. En wel juist omdat de ouderen trachten er geen belang in te stellen. [...] Het is dus duidelijk dat wij, jongeren, gevaarlijke gekken zijn, moreel verdorven en zonder zin voor verantwoordelijkheid." [Gysen 1956a] In 't Pallieterke werd spontaan de strijd voor de Ware Westerse Waarden hervat: "We geloven niet dat de meeste jongeren met Zigeuner Gysen akkoord zullen gaan." [Anoniem 1956] En waarschijnlijk had de pallieter van dienst daarin nog gelijk ook. Gysens uitspraak was echter allerminst gruttuit. Hij wilde heel bewust alle oppervlakkige clichés bevestigen die over de jongeren de ronde deden ('ze zijn alleen geïnteresseerd in seks en geweld') en ze tegelijk zó in de verf zetten dat hij ze ontrachtte. Zijn punt was precies dat de moraliteit en zin voor verantwoordelijkheid van de jongeren precies bleek uit hun anti-rationalisme. En die instelling was rechtstreeks geleerd aan de nieuwe literatuur die ze voorstonden: "Wij verwerpen de heerschappij van het bewustzijn, drager en vertegenwoordiger van de nog steeds geldende oude waarden en stellen daarvoor in de plaats het authentieke beleven van spontaan in ons opduikende beelden, waaraan nieuwe waarden – en ook onwaarden – verbonden zijn. Dat is heel het raadsel van het sukses van de experimentele poëzie." [Gysen 1956a]

46. Op een algemener vlak kwam ook Paul Hadermann toen tot deze conclusie: "Het mag dan ook wel paradoxaal lijken dat, nu Vlaanderen 'more brains' blijkt te hebben verworven, een groot aantal jongeren die zucht naar 'brains' voorbijgestreefd achten, terwijl zij opgaan in de Europese dweperij met de intuïtieve, occulte krachten uit het oosten of uit het eigen praelogische wezen." [Hadermann 1957-1958:13]

47. 't Pallieterke reageerde zoals kon worden verwacht: "Na dit laatste te hebben gelezen ben ik er van overtuigd dat Vlaanderen, de Vlaamse kwestie en het Vlaams-Nationalisme slechts heil te verwachten hebben van René Gysen. Met hem aan de kop en oe-oe kreten slakend, moet er een middel zijn om, langs de maan passerend, de Vlaamse gemeenschap te heroveren." [Anoniem 1957]

48. Dat Gysen zich vooral ergerde aan het opportunisme van de flaminganten, blijkt indirect ook uit een bijdrage over Van Ostajens de stadsbediende voor het maandblad van het Antwerpse stadspersoneel. In deze korte introductie tot zijn leven & werk moest hij het uiteraard ook over zijn activisme hebben (aangezien dit de reden was voor Van Ostajens ontslag als stadsambtenaar na de Eerste Wereldoorlog). In deze context oordeelde hij tamelijk mild over Van Ostajen maar eens te meer streng over zelfzuchtige nationalist:: "Ja, hij was activist. Men moet nl. weten hoe, wanneer en waar vlaamsgezind te zijn. Dit is zowel

ironisch, als ernstig bedoeld. Maar zo in volle ernst gesproken dient toch op zijn minst aangestipt dat het gevaar dat onvermijdelijk in elk nationalisme schuilt, eerst met het nazisme duidelijk aan de dag is getreden. Overigens om iemand politiek te oordelen, lijkt me de volgende maatstaf belangrijk: heeft hij persoonlijke materiële of andere ikzuchtige voldoeningen uit zijn overtuiging gehaald?" [Gysen 1957c:89] Met andere woorden: voor Van Ostajens activisme zijn verzachtende omstandigheden in te brengen, aangezien hij ervoor koos in het pre-nazitijdperk én aangezien hij het niet deed om zichzelf op een of andere manier te verrijken. Na de Tweede Wereldoorlog achtte Gysen echter elke vorm van nationalisme uit den boze. Uit de zowel ironisch als ernstig bedoelde opmerking "[m]en moet nl. weten hoe, wanneer en waar vlaamsgezind te zijn" kan worden afgeleid dat, volgens Gysen, Van Ostajen in dat opzicht verkeerd 'gegot' had, maar omgekeerd ook dat er op andere momenten mensen uit louter opportunisme de Vlaamse zaak verdedig(d)en.

49. Bij Van Ostajen kwam dat uiteraard het duidelijkst aan bod in 'Marc groet 's morgens de Dingen'. Bij Walravens leidde dit tot het concept van de 'eerste morgen' (cf. 5.3 & infra). Gysen schreef in *gard-sivik*: "wie wel weten te leven, dat zijn de kinderen. zij hebben niets nodig om alles te hebben en wat ze hebben, hebben ze meer dan wij. wat betekent een ballon voor een kind! wat voor ons? wat een gekleurd windmoleke voor hen! wat voor ons? wij hebben de ogen van de eerste dag verloren, zij nog niet." [Gysen 1955:29, cursivering gb] En elders: "De experimentele dichter verlangt naar de blik van de eerste dag toen de mens zich één voelde met de natuur, de participation mystique." [Gysen 1957-1958:15] En in *Vooruit*: "Zelf willen wij gewetenloos, zonder van buiten af opgelegde autoriteit en zonder schijnpersoonlijkheid leven. Wij willen niet goed zijn, maar onschuldig." [Gysen 1956a]

50. Zie: "zoals de droom, heeft poëzie een karakter van onvoldaanheid over het ons omringende en is dus gevaarlijk voor het gevestigde. zij is en kan niet anders zijn – in wezen – dan onmaatschappelijk, onredelijk, onzedelijk, enz. vanuit het gevestigde standpunt. Ze is uitzondering, ze is eenmalig. slechts vanuit het poëtische, d.i. andere, ongewone standpunt, krijgt ze recht op leven. ze is slechts in zichzelf verrechtvaardigd." [Gysen 1956c:34] Hetzelfde blijkt ook uit Gysens overzichtsartikel over de experimentele poëzie in het studententijdschrift *De Geus*. Hij stelt er dat de experimentele poëzie historisch gezien een reactie is tegen de ontluistering van de taal in de maatschappij. Precies door daar tegenin te gaan, is die poëzie dus per definitie geëngageerd: "gezien aan de basis van deze ontluistering enige van de wezenlijkste kenmerken van onze tijd liggen, transcendeert de experimentele poëzie, zelfs wanneer ze niets dan poëzie beoogt, het enige kader van de woordkunst." [Gysen 1957-1958:14, cursivering gb] De kwelling van Walravens (hoe de experimentele poëzie toch nog inhoudelijk pertinent laten zijn) is Gysen om die reden vreemd (cf. infra).

51. Van deze contradictie was Gysen zich overigens bewust: "Ons vermogen om logisch en abstract te denken dat aan de basis ligt van de 20e eeuwse successen op wetenschappelijk en technisch gebied is oorzaak van denkgewoonten waardoor de woorden ontmenselikt worden om ze te verzakelijken." [Gysen 1957-1958:14]

52. In deze tekst had hij overigens ook oog voor de volgens hem al te zeer verwaarloosde prozaschrijver in Van Ostaijen en net als in zijn opstel in *gard-sivik* eindigde Gysen ook nu met een zeer expliciete oproep om Van Ostaijen ook echt te gaan lezen, in het *Verzameld Werk* of in de *Music-Hall-pocket*.
53. Die breuk kan verschillende vormen aannemen: 'de dood van God' of, zoals in het essay, de subjects-objectsplitsing.
54. Dit argument gebruikte Gysen ook later nog, zij het zonder bronvermelding. Toen zijn met Sleutelaar samengestelde bloemlezing met andere woorden (cf. infra) veeleer negatieve recensies oogstte en hij zich na een in *gard-sivik* 21 opgenomen kritiek van Jan Noordzij ('met dezelfde woorden') genoodzaakt voelde te reageren, deed hij dat opnieuw met een aan Van Ostaijens kritieken verwant repertorium argumenten: het gedicht werkt impliciet op de lezer in, de betekenis zit tussen de regels en het zijn de woorden zelf en de telkens ad hoc ontwikkelde (of beter: zich ontwikkelende) vorm die de richting van het gedicht bepalen... (cf. 2.3&2.5): "Wat mij persoonlijk steeds het meest treft in wat we 'andere poëzie' blijven noemen, is een verlegging van het zwaartepunt. Dit lag vroeger in de letterlijke betekenis der woorden, ondersteund door de poëtische vorm, die bedoeld was om zo precies en zo esthetisch mogelijk te verwoorden wat de dichter welbewust bezig hield. Nu leiden integendeel de woorden, als materiaal voor het gedicht én de eisen van de poëzie, de dichter naar wat hem onderhuids bezig houdt, en zijn precisie is geen gevolg van het overmeesteren en bedwingen van de taal, maar van de kunst om bemiddeling van de woorden te aanvaarden en in het gedicht zichzelf of de wereld, niet uit te drukken, maar in een persoonlijk moment te ontdekken." [Gysen 1960d:50]
55. Vergelijk (cf. 2.2.2.2): "Het gaat er om een vorm te vinden, dewelke de kwaliteit van het subconsciënte affekt van het gesproken woord in het bewust geschrevene enigermate redt. [...] De lezer attent maken op de meer dan journalistieke betekenis van het woord. Op de stam. De klinker. De medeklinker. Het interval. Het zwijgen. Het ademen. Het spelwoord – aantrekkingskern, waar rond de atomen zich groeperen." [IV:158]
56. Dit citaat komt op deze manier niet voor in Van Ostaijens werk. Niet alleen zijn de cursieven van Gysen en citeert hij naar een editie van het *Verzameld Werk* waarin de spelling werd aangepast, hij heeft hier ook twee passages aan elkaar geplakt. De originele tekst is te vinden in het opstel over 'Paul-Gustave van Hecke' op [IV:241].
57. Gysen hanteerde overigens ook het noodzaak 1-concept (cf. 2.2.1): "Wij vinden dat men alleen het recht heeft van te werken, hetzij als kunstenaar, hetzij als straatkeerder, uit innerlijke of uiterlijke noodzaak". [Gysen 1956a]
58. De linkse expressionisten waren – in zijn meer gebruikte terminologie – de organische, pure of klassieke expressionisten; de rechtsen waren de humanitaire, impure of romantische expressionisten. Vergelijk: "Bij de links-expressionisten [...] gaat het tegen de categorie zelve. De hoogste wens: zich zóver mogelijk van de drukkende schaduw der categorieën, voornamelijk van deze der causaliteit, te verwijderen." ['Modernistische dichters', IV:176] Ook zijn strijd tegen de dwingende causaliteit had Gysen dus met Van Ostaijen gemeen.
59. De aanleiding van het relletje was een stukje van Boon in *Vooruit* over het eerste nummer van *gard-sivik*; de jongeren voelden zich – nadat ze eerst door *Tijd en Mens* waren geweigerd – een tweede keer zonder al te veel argumenten door Boon afgewezen. "Gij geeft toe [...] dat gij het waart die de opname van onze bijdragen in *Tijd en Mens* hebt gesaboteerd (wij hadden ooit illusies wat dat betreft). Gij moet dus wel erg anti geweest zijn (*groen* en *rot* noemt ge onze produkten), maar een werkelijk woord van kritiek op ons tijdschrift – wat tegelijkertijd een verantwoording zou zijn van uw negatieve rol destijds in de redactie van *Tijd en Mens* – is met geen vergrootglas in uw rubriekje te ontdekken." [gard-sivik-redactie 1955b:33-34] Zie over deze polemiek ook: [Humbeeck 1997:cxxxiii-cxxxiv] & [Bruinsma 1998:148-151]. Toen er ook nog eens een tweede en een derde keer met scherp naar Boon werd geschoten (de derde keer werd hem verweten opnieuw ongefundeerde kritiek te hebben geuit, maar ook censuur te hebben uitgeoefend in *Vooruit* op een tekst van de nachtans door hem zelf ontdekte Willy Roggeman [gard-sivik-redactie 1956:31]) schreef Gysen in een apart stukje dat ook hij zich ergerde aan de door de rest van de redactie gehekelde feiten (die "zijn immers niet te verschonen en ze zijn onloochenbaar"), maar dat het gebeurde voor hem niet impliceerde dat Boon te kwader trouw had gehandeld. En men mocht zich vooral niet van vijand vergissen, benadrukte hij: "Het publiek zou de indruk kunnen krijgen dat we in de eerste plaats anti-boon zijn. Er zijn er anderen die ons misprijzen verdienen. [...] Zijn boeken deden me aan hem geloven. Het zou pijnlijk zijn, moest ik het niet meer kunnen." [Gysen 1956b:33]
60. Uit een brief van 8 juli 1963 aan Julien Weverbergh blijkt dat Gysen dan die maatschappelijke rol in dat opzicht heeft opgegeven: "Vanuit een dichterlijk standpunt heeft het echt geen belang dat de domme mensen domme schrijvers verkiezen. Poëzie is niet op een doel gericht, niet op het verheffen v.h. cultureel peil of wat ook, poëzie is zichzelf voldoende, ze is genuerze verspillig, niet cultureel winst-maken." [Gysen 1970:82] Uit een zinnenetje in de inleiding die Gysen met Hans Sleutelaar schreef bij met andere woorden valt misschien af te leiden dat zijn afscheid van de poëzie ook te maken had met eerlijkheid tegenover zichzelf: "de dichter zou b.v. kunnen ontdekken dat hij geen dichter is, – pijnlijk voor wie gedichten schrijft." [Gysen&Sleutelaar 1960:8-9] Met andere woorden: hij vond zichzelf geen 'authentiek' dichter (cf. infra) en is er dan ook mee gestopt. (In *Komma* zouden in 1966 nog wel vijf gedichten verschijnen.)
61. Ik geloof niet dat het pose was toen Gysen schreef: "Het spijt me dit te schrijven, omdat Walravens een sympathiek intelligent mens is, die op de hem eigen idealistische wijze heel wat doet voor de moderne denkbeelden, en die consequent ook diensten bewijst aan vele jonge mensen." [Gysen 1960b:45]
62. Zie onder meer: [Gysen 1957d], [Roggeman 1963], [Rutten 1967:121], [Roggeman 1970a:119], [Foppe 1974], [Van Vliederen 1974:190], [Bousset 1979:763], [Bousset 1982b:3], [Soetaert 1984], [Depreuw 1985], [De Smet 1985:54], [Janssens 1986:113], [T'Sjoen 1994:passim], [Buyck 1994], [Bousset 1995:435], [Naegels 1999]. In [Haex 1999] staat een foto afgebeeld waarop Gils een Van Ostaijen-T-shirt draagt (de affichebladzijde uit *Bezette Stad*).

Noten | Hoofdstuk 5

Gils brengt zichzelf tot drie keer toe in verband met Van Ostaijen in [Vandenbroucke 1996]. In een kort opstel voor *Dietsche Warande & Belfort* over de betekenis van muziek voor hem als auteur, vermeldt Gils Van Ostaijen als een van zijn lievelingsauteurs op het moment dat hij op zijn zeventiende gedichten begon te schrijven. [Gils 1985:784]

63. In de verzamelbundel *Drie partituren* verzwakte Gils die programmatische bijklank door er het slotgedicht van de afdeling 'suite voor spreekstem' van te maken. [Gils 1962b:20]

64. Een variant op het evangelie volgens Lucas: "En een van hen gaf de knecht van de hogepriester een slag en hieuw hem het rechteroor af. Maar Jezus greep in en zei: 'Laat het hierbij'. En Hij raakte het oor aan en genas hem." [Lucas 22, 50-51. – Bijbel 1978:1378]

65. Yves T'Sjoen begint een van de zeldzame substantiële artikelen over het dichtwerk van Gils met een citaat uit de 'Gebruiksaanwijzing der *Lyriek*' waarin Van Ostaijen stelt dat het vertrekpunt bij het scheppen van het gedicht "een zuiver lyries gebeuren" is [IV:377] en T'Sjoen besluit: "De lyriek die zich associatief of organisch, puur talig, ontwikkelt en dus de navelstreng met de maker heeft doorgeknipt, verkrijgt hierdoor een autonome status." [T'Sjoen 1994:776] Niet alleen is dit een erg maximalistische parafraze van Van Ostaijens poëtica (uit paragraaf 2.5 bleek eerder dat die navelstreng ook volgens Van Ostaijen nooit helemaal doorgesneden kan worden en ook het "puur" talige aspect – hier in de betekenis van: puur muzikaal – van deze poëzie lijkt me uitermate relatief; talig is het gedicht in alle aspecten van die taal, óók de semantische), het verband met Gils is me niet helemaal duidelijk. Gils is inderdaad net als Van Ostaijen een jongleur met woorden [ibidem], maar hij jongleert wel op een heel andere manier; het zuiver lyrische preoccupert hem niet. Dat lijkt me juist het cruciale verschil: veel meer dan Van Ostaijen speculeert Gils op de semantische mogelijkheden van het gedicht (cf. infra). In dat opzicht is hij veel meer verwant met Burssens (cf. 3.2 & 5.3) of Marcel Wauters (cf. 5.3).

66. Ook T'Sjoen verwees naar aanleiding van ditzelfde gedicht naar Kafka. [T'Sjoen 1994:777]

67. In een interview geeft Leonard Nolens – die Pernath vrij goed gekend heeft in de late jaren zestig en vroege jaren zeventig in Antwerpen – een veel anekdotischer 'verklaring' voor het taalgebruik van de jonge Pernath: "Pernath is voor mij het prototype van de autodidact die geen Nederlandse zin kon schrijven toen hij begon te publiceren en die zichzelf echt heeft leren schrijven. Een jongen die tot zijn vijftiende naar school is geweest, die een heel hoge dunk had van het dichterschap, door zijn opvoeding, door zijn vader. [...] in zijn eerste bundels zie je dat hij geen enkele zin aankan met een onderwerp, een werkwoord en een gezegde. Volgens mij was dat gewrongene niet gewild maar kon hij niet anders dan zo schrijven. Pas later heeft hij het zichzelf geleerd." [in De Coninck 1992b:48]

68. Dirk de Geest en Patrick Peeters wezen al op de tekstkritische problemen die sommige courante edities van Pernaths werk [Pernath 1963 & Pernath 1980] opleveren. [De Geest&Peeters 1995:56-58] Ik kon niet beschikken over eerste drukken van alle vroege bundels en dus behelp ik me soms met de latere edities. Indien ik een gedicht citeer dat in hun (als betrouwbaar boekstaafde) bloemlezing staat, wordt dat vermeld [Pernath 1995]; anders wordt

vermeld waar de tekst gevonden kan worden in de eerste of latere - 'problematische' - edities.

69. Een vergelijkbare analyse geven [De Geest&Peeters 1995:43]

70. Zie hierover ook de lectuur van 'Jong Landschap' in [Brems 1996a:150-151,160] Daar wordt ook verwezen naar eerdere interpretaties in deze richting van Oversteegen, Vandenhoute en Borgers.

71. Vergelijk met wat De Geest en Peeters aanduiden als het centrale thema in Pernaths lyriek: "de noodzakelijke, niet op te helderen tweespalt tussen enerzijds het ik dat spreekt, dat ten grondslag ligt aan de verzen als achterliggend subject, en anderzijds het ik dat gesproken wordt, dat in de verwoording van de poëzie gestalte krijgt" [De Geest&Peeters 1995:14]

72. Zie: 2.2.2.1. De bekendste anekdotes en ooggetuigenverslagen in dit verband werden opgetekend door Gilliams en Burssens: "s Avonds, op de De Keyserlei, ontmoette ik Orpheus in Biedermeier costume. Hij werd aangegaapt om zijn onmodische roode das, om zijn roodfluweelen ondervest en zijn vreemde zwarte kleding. Soms droeg hij een parelrijze Mac-farlane, en wanneer de wind in het kapje speelde, kreeg hij als het ware vleugelen gelijk een keizerlijke adelaar. 's Winters zag men hem met een bontmuts; hij droeg een hoge stijve boord. Hij was de dandy, de lord in het machtig grauwe Antwerpen." [Gilliams 1943:16-17 /Gilliams 1984:279-280] En: "Paul van Ostaijen was een overgevoelig, prikkelbaar en, desniettegenstaande, innemend man. In schijn was hij een poseur en hij deed alles om, niet zijn vrienden, maar vreemden in zijn pose te doen geloven. Zijn vrienden kunnen hieromtrent tientallen anekdoten aanhalen. O.a.: toen hij einde 1915 de film *House Temperley* had gezien, liet hij zich een jas maken naar de mode van de Engelse personages uit de film die zowat vijftig jaar vroeger speelde. Hij moest bij zijn kleermaker aandrigen hem dit groteske kledingstuk te vervaardigen, waar hij slechts in slaagde na plechtig beloofd te hebben de naam van de 'tailor' niet bekend te zullen maken. Toen hij aldus gekleed, met bovendien als hoofddekseel nog een muts van otterpels, in het openbaar verscheen, hield hij een tijdlang, vooral bij de vrouwen, de naam van 'Meneer 1830'." [Burssens 1956:12] Zie over Van Ostaijens dandyisme ook nog [Westerlinck 1953b:219-221], [De Roover 1958:28-35], [Jespers 1967:151-155,170-172] (cf. 6.2).

73. Vergelijk met wat Conrad schreef, naar aanleiding van Pernath: "De dandy is een snob tegenover zichzelf. Wat op het eerste gezicht als bedrog, sarcasme of hoogmoed overkomt, is de intellectuele afstand die hij behoudt ten opzichte van de mediocriteit en de vulgariteit. [...] Net als Paul van Ostaijen kiest Pernath – als typische stadsdichter – zorgvuldig de maskers die hij zichzelf oplegt, meet hij zorgvuldig de afstand die hem van het vulgus scheidt." [Conrad 1976:28]

74. Een uitgebreid relaas van dit en andere Mechelse bezoeken van Van Ostaijen waar zijn zin voor stijl op de proef werd gesteld, staat te lezen in het in 5.4 besproken artikel van Piet Tommissen over Van Ostaijen. [Tommissen 1953b]

75. Ik ga hier enkel in op die elementen die relevant zijn voor mijn betoog. Toch nog dit: het is vreemd dat Pernath Van Ostaijens relatieve belang onder meer wil aantonen door zijn gebrek aan erkenning en impact in Nederland. In het interbellum heeft hij er inderdaad "geen furore" gemaakt, maar zijn impact op de Vorm-of-Vent-discussie was toch bepaald

niet gering. [Oversteegen 1970:passim] Over zijn invloed op de Vijftigers zou een aparte studie gemaakt moeten worden, maar voor hen geldt wellicht wat ook voor hun Vlaamse collega's geldt: samen met een aantal anderstalige dichters (Arp, Eluard, Michaux...) en Nederlanders als Gorter, Marsman en Engelman behoorde Van Ostaijen tot de belangrijkste inspiratoren van de experimentele beweging.

76. Zie over Hadermanns boeken ook [Buelens&Spinoy 1996b:1158-1159].

77. Daar ga ik hier niet meer op in. Zie: supra, 2.5, 3.2, 5.3, 5.4 en 6.1.

78. De vermelding van "lijfswang" kan dan weer wel gelezen worden als een variant op de dichtend-uit-noodzaakstelling van Van Ostaijen (cf 2.2.1 e.a.).

79. Klein wijst in dit verband op de ritmische typografie die Van Ostaijen van de dadaïsten zou hebben overgenomen en op de parallel tussen 'Automne' van Apollinaire en 'Herfstlandschap' van Van Ostaijen. [Klein 1958b:15-16]

80. In de toen beschikbare editie van het *Verzameld Werk* ontbrak Van Ostaijens opstel 'Over dynamiek'. Die tekste kende Klein dus wellicht niet.

81. In *ABC of Reading* stelt Pound: "Dichten = condensare". [Pound 1961:36]

82. In het gedicht 'Ebenda' staat: "Pythagoras noemt stenen, mineralen, koralen / getallen / *Hermetische geometrie / formula lexicon / gnomon*". [Klein 1963:13, cursivering gb]

83. Klein richtte op 22 juni 1963 het *veristisch bureau* op en ging zich – al dan niet als performance – meer en meer als een Leider gedragen. De Vree schreef dat Klein was voor het verisme, wat Mussolini was voor het fascisme, Van Severen voor het Verdinaso en Breton voor het surrealisme. [De Vree 1968a:284] In de door Klein gebruikte termen en frasen als "nationalistisch moralisme", "wederopvoeding", "tucht is moraal van hogere orde, haar in acht nemen vergt voortdurende aandacht" & "Staats- en nationaliteitsbewustzijn zijn onontbeerlijk" hoorde Paul de Vree een "oorlogsverklaring aan de beats, de beatles, de partijpolitiek, de onverschilligen. Het is niet een oproep tot anarchisme, maar tot algemeen verantwoordelijkheidsbesef." Politiek gezien wordt de actie gecatalogiseerd onder "bovenpartijdig" rechts". [idem:284-285]

84. In 1973 werd Kleins gedicht 'Oevers baden' honderdvoudig afgedrukt op een luciferdoosje. [Brems&Dams 1987:35]

85. Door de "och" voor de "niet ik" wordt ook de suggestie gewekt dat deze "ik" het nagstreefde ("noch ik") nog niet bereikt heeft.

86. Het is een wat gezochte interpretatie, wellicht Maar hoe kan je de titel anders begrijpen? *Onder het vuur* bevindt zich alleen maar de asse, het brandafval. De Vree, altijd wat wankel in zijn gebruik van het Nederlands, bedoelde waarschijnlijk dat al de in het boek besproken dichters waren aangewakkerd door het experimentele vuur. Maar waarom noemde hij zijn boek dan niet gewoon *Door experimenteel vuur*? Dat had de extra connotatie met 'door het vuur gaan' (iets wat hij voor hen allemaal, en zij samen voor de poëzie hadden gedaan). Strikt genomen had ook *Boven experimenteel vuur* gekund, maar De Vree wou wellicht niet de indruk wekken dat deze dichters op dat vuur kritisch gebraden werden. Ze waren natuurlijk wel *onder vuur* genomen door de kritiek, maar dat was dan *traditioneel* en geen *experimenteel vuur*... (Georges Wildemeersch suggereert een lectuur

waarin juist 'de poëzie' – en bij uitbreiding 'de literatuur' en 'de cultuur' – *onder experimenteel vuur* komen te liggen...)

87. Wat Elsevier, bijvoorbeeld, deed naar aanleiding van het 'Oote'-gedicht van Jan Hanlo. Zie: [Anbeek 1990:203-204]

88. Getuige Nic van Bruggen over het ontstaan van *Frontaal*: "In de herfst van 1956 werd in een Antwerps grootwarenhuis een interscolair welsprekendheidstornooi georganiseerd. De drie laureaten gingen na afloop een glas drinken in een van de (toen) zeldzame bruine kafees van de stad, waarbij ze vaststelden alledrie dezelfde nachtafellektuur te hebben, namelijk de bloemlezing van moderne poëzie *nieuwe griffels schone leien* van Paul Rodenko, weshalve zij besloten elkaar regelmatig te ontmoeten om over poëzie te praten en elkaars gedichten te lezen (zij waren ongeveer van dezelfde leeftijd, achtien). Na de derde bijeenkomst was het idee daar om een tijdschrift uit te geven." [Van Bruggen 1989:145]

89. Het is opvallend dat – met uitzondering van de kwalificatie 'vijftiger' – Gysen en Sleutelaar geen etiketten plakken. Op het eind van hun betoog kanten ze zich uitdrukkelijk tegen het woord "experimenteel"; het werd "snel een argument om niet of slecht te lezen. Vermoedelijk heeft geen andere term uit de vaderlandse literatuurgeschiedenis zoveel overbodige woordenwisselingen, slechte gedichten en vooral wanbegrip tot gevolg gehad. Het wordt tijd om af te spreken: 'experimentele' poëzie heeft nooit bestaan." [Gysen & Sleutelaar 1960:15] Ze weigeren ook om een alternatieve term aan te bieden; ze verwerpen "epigonisme", "postexperimentalisme" en "neo-impressionisme" [idem:5] en hebben het ook nergens over 'modernisme' of 'expressionisme'. Blijkbaar willen ze alle gedichten voor zichzelf laten spreken, zonder ze vooraf al te versmachten met een of andere categorisering. Dat blijkt ook uit de expliciete mededeling dat het gedicht uiteindelijk slechts "in het bewustzijn van zijn lezer" ontstaat. [idem:14] Als het gedicht écht autonoom is, volstaan de woorden van dat gedicht om dat bewustzijn van de lezer in gang te zetten. Poëtica's en etiketten doen dan niet ter zake.

90. Het is niet mijn bedoeling om elke opmerking, kwalificatie of elk criterium van Ostaijens te recupereren; het onderscheid dat Gysen en Sleutelaar maken is door Van Ostaijen juist niet gemaakt, hoewel het zijn eigen werk had kunnen verduidelijken.

91. Zie over het barokke bij Van Ostaijen: [Hadermann 1996a].

92. De meeste van die dichters (Marcel Brauns, Gery Florizoone, Renaat de Vos...) zijn intussen vrijwel vergeten. Bekendere namen zijn André & Gabriëlle Demeds, Gery Helderberg, Julia Tulkens, André G. Christiaens, Bert Peleman en de vroegere (bijna-)modernisten Pieter G. Buckinx, Albe, Jan Vercammen en Karel Vertommen. Ook in hun werk zijn overigens soms bepaalde formele sporen van het modernisme terug te vinden (vrije verzen, bijvoorbeeld) (cf. 3.4 & 3.5).

93. Claus zei in 1951 in een interview met Frans Dijkvogel in *De Periscoop*: "Ze zijn ziende blind in Vlaanderen. Ze klagen en ze zeuren, maar met geen woord hebben ze gereageerd op het Reinaert-verhaal van Boon, dat in *Tijd en Mens* verschenen is. Een waar meesterwerk. En ze zijn al even onbekwaam om de gedichten te appreciëren van Albert Bontridder, de modernste en de moedigste dichter die wij op dit ogenblik hebben. Maar ze hebben de mond vol van het gesukkel van juffrouw D'Haen. [...] Ze doet in vals mar-

Noten | Hoofdstuk 6

mer.” [geciteerd in Wildemeersch 1996a:133] Die Frans Dijkvogel was overigens Jan Walravens, en die meldde aan zijn vriend Claus die in Parijs zat: “Het vraaggesprek is verschenen [...] al de erge dingen die ik je laten zeggen heb over de Vlaamse letterkundigen en over Christine D’Haen hebben de enkelen, die ik ontmoet heb en die niet weten dat ik de schrijver ben van dat vraaggesprek, zwaar geërgd.” [in *ibidem*]

94. Hans Vandevoorde karakteriseerde die vroege gedichten als “existentieel-referentieel”; “Ze drukken klassieke humane conflicten uit als de strijd tussen man en vrouw, god en mens, ziel en lichaam, activiteit en passiviteit, natuur en cultuur, dood en leven, het aardse en het eeuwige. Deze thema’s worden gesymboliseerd door motievenparen als dorst en water, licht en duisternis, droom en waken.” [Vandevoorde 1998:663]

95. Al is het in haar boeken met autobiografische prozantities niet mogelijk om uit te maken of ze over haar ‘huidige’ of toenmalige opvattingen spreekt. Het hoofdstuk in kwestie (over de gedichten en dichters in haar leven) volgt deels de chronologie van haar jeugd. De associaties die ze maakt (over zonde, bijvoorbeeld) moeten dan misschien ook vooral aan die jonge Christine D’Haen worden toegeschreven.

96. Ook ‘noodzaak 2’ – de formele noodzaak – wordt door D’Haen als criterium gehanteerd: “De stijl is de consequentie in de vorm. Hij bestaat hierin, dat als men begint met a, b noodzakelijkerwijze zó moet zijn.” [D’Haen 1962:237] Zie voor een polemische reactie op deze tekst van D’Haen [Speliers 1965:79-99]; interessant is dat hij onder meer Van Ostaijen inroept als argument contra haar betoog (cf. 6.1).

97. Waarschijnlijk onbewust gebruikt D’Haen hier juist die woorden (beschaving, ontwikkeling, *évolué*) waarmee de Belgische kolonisator zichzelf altijd onderscheiden had van de zwarten in Kongo.

98. De toevoeging “van enige lengte” moet in deze context waarschijnlijk anticiperen op een verwijzing naar Hanlo’s ‘Oote’-gedicht.

99. Vergelijk: “In de utilitaire logica moesten gebouwen tenslotte alleen maar gebouwen zijn, niet belangrijk omwille van zichzelf en van hun plaats in het stedelijk geheel, maar omwille van hun nut. Het waren *buildings*, zoals de daarvoor stilaan in voege komende term luidde, ontleend aan een taal waaruit meteen al af te leiden is aan welke realiteit deze utopieën zich spiegelde: de Amerikaanse.” [Reynebeau 1999:153]

100. Le Roy was onder meer propagandaleider van de DeVlag (vanaf 1942), hij verspreidde de ss-ideologie, week in september 1944 uit naar Duitsland, werd daar propagandaleider van de Vlaamse Landleiding, werd in mei 1945 in Lüneburg gearresteerd en op 16 oktober 1947 ter dood veroordeeld. Tot juli 1948 zat hij in de dodencel. Twee maanden later kwam hij voorwaardelijk vrij. [NEVB 1998:2669-2670] Vanaf 1954 publiceerde hij in *De Tafelronde*. De Vree rekende hem tot de belangrijkste Vlaamse dichters van de twintigste eeuw.

101. Zie: “De succesieve Belgische staatsprijzjury’s die dit [de kwaliteit van ‘Bij de dood van een ketter’ in *Mijn gegeven woord*, gb] niet hebben opgemerkt, hebben zich om de drie jaar hopeloos geblameerd zoals ze het enkele decennia daarvoor hadden gedaan toen ze erin slaagden Alice Nahon boven Paul van Ostaijen te bekronen. Sommige dichters lij-

ken te goed voor een staatsprijs, dunkt me!” [Speliers 1976b:494]

102. Zie voor het hele verhaal: [Jespers 1997b:82-90].

Hoofdstuk 6

§ 6.1

1. Vergelijk met dit fragment uit het latere gedicht ‘De Voerstreek’: “laat toch dat vaal colbertje van de Voerstreek / gevoerd met rancune, / genaaid in onmacht, / geweven in belangen, / achter op de Waalse houten bank. / Cadeautje.” [Claus 1994:978]

2. Zie hierover: [Claus 1985:49-50].

3. Al verwijst (“Geef hen heden onze dagelijks napalm...”) natuurlijk opnieuw naar het ‘Onze Vader’.

4. Voor deze en andere publieksreacties baseer ik mij op een opname zoals die verscheen op de LP *Herinneringsplaat Poëzie in het Paleis*.

5. Wat volgt is een transcriptie van een stuk van het Bontridderdeel op de *Herinneringsplaat Poëzie in het Paleis*.

6. Ter nuancering dient hier wel vermeld dat ook Johnny the Selfkicker (J. van Doorn), de enthousiaste performer van *electric acts* op meer dan gemengde gevoelens werd onthaald in Brussel.

7. Het interview werd ondertekend met de namen Hilde [van Hoogenbroeck], Josette [van Hoogenbroeck], Lucien [Wenseleers] en Ludo [Abicht]. Volgens een mededeling van Wenseleers aan de bibliografen Van Assche en Roemans had hij het interview zelf uitgeschreven. [Van Assche&Roemans 1969:189] Ik geef dus enkel zijn naam als auteur.

8. Voor de gegevens over het *Opus Finitum* (genre-aanduidingen, titels en in de boeken zelf veelal ontbrekende datum van uitgave) baseer ik me op de bibliografie in [Wildemeersch 1979:4].

9. Roggeman staat overigens lang niet alleen met die mening. Leonard Feather heeft het in *Inside Be-bop*, het eerste standaardwerk over het genre, over de ‘Lover Man’-sessie (Hollywood, 29 juli 1946). in de context van een relaas over Parkers drugverslaving: “His solo starts a couple of bars late and continues incoherently; it sounds like a shadow of the real Parker. Charlie was unable to finish the session. Later that night he broke down completely.” [Feather 1977:14]

10. Parker blijkt zich inderdaad in die richting uitgelaten te hebben. Feather beweert in elk geval dat Parker zelf de opname verafschuwde: “[...] his record of ‘Lover Man’, which he wishes had never been released.” [Feather 1977:16] Of Roggeman deze uitspraak kende weet ik niet.

11. En ook dit is uiteraard relatief, gezien de gestage evolutie die Miles Davis’ hele loopbaan kenmerkt. Het onderscheid geldt hier dus enerzijds de “hot jazz” [Roggeman 1965:71] van Coleman Hawkins, en de cool jazz van, bijvoorbeeld, de *Birth of the Cool*-sessies van het Miles Davis Nonet met onder meer Gerry Mulligan en Lee Konitz in het voorjaar van 1949 en maart 1950. Die naamgeving was overigens het werk van iemand van de platenfirma die de uiteindelijke LP *The Birth of the Cool* samenstelde in 1957. Pete Welding schreef over deze typering: “the music of the Miles Davis Nonet was, is anything but cool. Controlled, lucid, tightly focused, succinct – yes.” [Welding 1989] En ook deze omschrijving is – alle genre-onderscheid in acht genomen – van toepassing op de late Van Ostaijengedichten.

12. Vergelijk: “celles [les harmoniques suraiguës, gb] d'un Byas ou d'un Hawkins, si elles échappent également au registre courant de l'instrument, traduisent toujours une exaspération des sens, suite logique d'un discours musical qui tend vers l'expressionnisme le plus violent.” [Hodeir 1954:275, cursivering gb]
13. Elders heeft Roggeman over “de bouw van het melopee getinte middendeel” in een improvisatie van Coltrane en Miles Davis. [Roggeman 1965:76]
14. Nuancerend, mét Van Ostajienverwijzing: “Ik weiger het existentieel fenotypisch empirisch materiaal niet als zodanig, ik weiger het in zoverre het anti-artistiek is en de expressie vertroebelt. [...] ik stel ook vast dat de hoogste realisaties van absolute poëzie en het absolute proza een zulke zuiverheid vertonen en dat hen een zodanige wisselwerking tussen symboollading, teken en relatie van beide kenmerkt, dat zij als artistiek resultaat volledig vrij zijn van private fenotypische en situationaire analogieën. Van die aard bij voorbeeld aforismen van Paul Valéry, late gedichten en proza's van Paul van Ostajien, *Bebuquin* van Carl Einstein, fragmenten uit *Bennis Roman des Phänotyp*, *Lesabendio* van Scheerbart.” [Roggeman 1971:183] De genoemde teksten zijn allemaal sleutelwerken voor Roggeman.
15. Vergelijk: “Het probleem van de zingeving die voor mij geen globaal karakter meer heeft. Generalisatie is hier niet meer toegelaten. Ik vecht ieder ogenblik voor de zinrijkheid van de creatieve expressie”. [Roggeman 1971:129] In andere teksten bespreekt Roggeman deze zingeving in Nietzscheaanse termen: “Artistiek' plaatst de zin van de existentie in de kunst zelf, d.w.z. in de creatieve akt van het kunstenaarssubject (hetgeen vooral door Nietzsche is beklemtoond) en in het kunstobject dat als autonoom artefact steeds de disponibiteit vertoont om het receptief subject in de decodering van de structuur tot persoonlijke creativiteit te inspireren.” [Roggeman 1977b:293] Of nog: “Artistiek' is het antinihilistisch principe, het enige dat het fenotype in en uit zichzelf door creativiteit kan ontwikkelen.” [idem:298]
16. Een variant van deze uitspraak (eveneens van Alain, overigens) is een van de motto's van de bundel *Indras*: “J'entrevois maintenant que la Poésie est une méthode de penser.” [in Roggeman 1973:5]
17. Roggeman spreekt zich zeer expliciet uit voor een “[v]olledig onromantische houding tegenover het schrijverschap”. [Roggeman 1971:134]
18. Die opvatting dringt overal door. In een recensie van een boek over jazz heeft hij het over zichzelf als iemand die “van de expressionisten geleerd heeft achterdochtig te staan tegenover alle adjectieven”. [Roggeman 1969:165] Adjectieven hebben de neiging een harde, gestolde vorm te verzwakken.
19. Vergelijk met een ander gedicht in *Nardis*: “Vluchtig imago van het insect mens stolt het gedicht: / breekbare libel, secondenlange glazen ademstoot.” [Roggeman 1966:43]
20. Het typeert Roggeman dat hij in eerste instantie voorbehoud had aangetekend bij Ornette Coleman (in *Jazzologie*, 1965). In *Free en andere jazz-essays* klinkt het anders: “Persoonlijk heb ik mij eerst willen overtuigen van de vorm- en structuurmogelijkheden van deze musicus; primitivisme en kinderlijk spontaan lyrisch vermogen zijn immers geen garantie voor de waarde van het kunst-object.” [Roggeman 1969:61]
21. Varianten op deze uitspraak zijn legio: “Er zal steeds

- een soort lyriek bestaan die weinig of niets met kunst te maken heeft. Ik bedoel de lyriek die zich volledig uitput in het associatieve. Zij is kettingvorming en geen structuurvorming.” [Roggeman 1971:135-136]
22. Dat gebeurt vooral in de ‘Bedriegde stad’-sectie, waarin bericht wordt over “militairhoeren” [II:24] en een bominslag (“knal knal kneppert klettert knepperen klettert knallen” [II:26]), “kanoncoitus” [II:27]) in een bordeel wordt beschreven.
23. Tot halverwege de jaren zestig hadden de zwarten in de totaal gesegregeerde samenleving in Alabama zo goed als geen rechten. [Britannica 1999] De zwarte burgerrechtenbeweging was er erg actief, onder meer met de door Martin Luther King geleide busboykot in Montgomery in 1955. Bij een betoging in Birmingham, Alabama werd King opgepakt en negen dagen opgesloten. [Encarta 1998]
24. Die atoomtests besmetten de plaatselijke bevolking en dus hoort ook deze verwijzing thuis in de reeks indianen-zwarten – het slecht behandelen van niet-blanke bevolkingsgroepen door de VS. Ook het “bom”-motief zit hierin vervat, uiteraard.
25. Op het einde van het tweede deel schrijft Denissen “Haha hAha haHa hAhA omgahahahaha” [Labris-suite 1964:24], wat niet alleen een typografische maar zelfs een lexicale verwijzing naar *Bezette Stad* zou kunnen zijn. In het eerste deel van die bundel associeert Van Ostajien immers via het woord “omgenging” naar “omega”. [II:13]
26. De bundel was overigens ook aan René Verbeek opgedragen.
27. Zie ook: “Er is altijd een dans-element, de beweging. De poëzie ligt zeer dicht bij de muziek en de dans.” [Reniers in Roggeman 1977b:8]
28. Zie: “Moens zelve noemde mij, met een kleine variatie op mijn naam, en lang voordat hij mij kende, ‘Paus van Ostajien’: het is zo dat hij mij aan Mesens heeft voorgesteld.” [IV:329]
29. Elders in de tekst doet Speliers echter een, in dit verband, zeer vreemde uitspraak: “Wat me gek lijkt is dat Walravens Van Ostajien een ‘groot Vlaams theoreticus van het experimenteel vers’ heeft genoemd. Ik schreef het reeds, theorie én praxis bij Van Ostajien zijn één. Als Walravens meent wat hij schrijft vind ik het gewoon cafépraat.” [Speliers 1976a:217] Eerder had Speliers nochtans instemmend Hadermann geciteerd waar die stelt dat bij Van Ostajien de theorie veelal eerst kwam... [idem:179]
30. Samengevat: Van Ostajien was tegen vergelijkingen en noemde die “beelden”; Speliers is eigenlijk ook tegen vergelijkingen, maar hij denkt dat “beelden” voor Van Ostajien “metaforen” zijn en dus concludeert hij dat Van Ostajien tegen beelden is. Nochtans stelt hij in zijn tekst zelf vast dat Van Ostajien late gedichten wel degelijk zeer “metaforisch” zijn. [Speliers 1976a:219] Het komt echter niet in hem op dat het hier dus vooral een semantische kwestie betreft. Voorbeelden van metaforische gedichten zijn, onder meer: ‘Guido Gezelle’, ‘Mijn ogen zijn omfloersde tamboerijnen’, ‘Nog sloeg niet om uw luide lijf’, ‘Jong Landschap’, ‘Berceuse Nr. 2’, ‘Het Dorp’, ‘Souvenir’, ‘Ogen’ en ‘De oude Man’. Zie ook noot 82 bij 5.4.
31. Vergelijk: “de primaire taak van de taal is de werkelijkheid te symboliseren. Dit symboliseren van de werkelijkheid grijpt plaats om deze werkelijkheid te kunnen hantieren.” [Speliers 1975-1976:179]
32. Zie ook [Brems 1981:156-159].

Noten | Hoofdstuk 6

33. En ook die gaat niet helemaal op; voor Speliers is de kunsttaal van de dichter superieur aan de natuurtaal; in de kunsttaal is men vrijer, minder aan regels gebonden; maar welke bezitter van, bijvoorbeeld, een kunstheup zou beweren zich vrijer te voelen dan met zijn organische heup?
34. Dus niet in [Winkler Prins 1986], [Beekman 1990] of de opsomming van zijn werken achterin [Insingel 1978], [Insingel 1990] of [Insingel 1996].
35. Vergelijk: “[Gilliams] was in ons taalgebied inderdaad de eerste die de weg geopend heeft die naar de huidige ontwikkelingen heeft geleid, de eerste die een ‘zuivere epiek’ heeft ingeluid, zoals Van Ostaijen een ‘zuivere lyriek’ is gaan schrijven.” [Insingel 1981:39] En: “Hier kunnen we de parallel zien met Van Ostaijen: wat deze laatste in ons taalgebied met de poëzie heeft gedaan (de beschrijvende poëzie vervangen door de autonome – *Het Eerste Boek van Schmöll*), heeft Gilliams gedaan met het proza.” [idem:66]
36. De andere lectuur (waarin het huis wordt betreden door woorden, zoals [iets] door nachtwind) is er de symmetrische pendant van en legt wat dat betreft dus niet echt andere accenten: ook hier wordt vooral de openheid en ontvankelijkheid benadrukt; de dingen zijn niet onaantastbaar.
37. Die liefdes-lectuur past niet alleen in het opzet van de hele bundel, maar kan ook binnen het kader van dit gedicht beargumenteed worden door erop te wijzen dat ook in een (seksuele) liefdesrelatie de wederzijdse doordringbaarheid centraal staat (net als in het gedicht: het huis, de open ramen, de wind) en dat de fluisterende vingers ook gezien kunnen worden als strelende en dus affectieve en liefde medelende lichaamsdelen. De link tussen taal en erotiek wordt door Insingel overigens geregeld gemaakt. Bijvoorbeeld: “Ik vind ook dat je maar zinnig kunt praten over kunst en literatuur wanneer je een erotische terminologie gebruikt, geen kunstwetenschappelijke. [...] In de optiek van Barthes moet nieuw werk ‘jouissance’ brengen, d.w.z. geen plaisir, geen charme, maar orgasme”. [in Bousset 1982a:86-87] En: “Erotiek beleef je wanneer je intens en aandachtig ergens mee omgaat. Zo is er in de wiskunde evenveel erotiek als het schrijven voor de schrijver een erotisch genot kan zijn. Taal is voor mij essentieel, én erotisch in de zin die de Franse criticus Roland Barthes daaraan geeft, la jouissance, het savouren, het zelfbetrokken beleven van de tekst.” [in Flamend 1984:4]
38. In een interview stelde Insingel hierover: “Men klasseert mij onder de avant-garde, maar met die term ben ik helemaal niet gelukkig, omdat de avant-garde een vooruitgangdenken impliceert. Er is wel altijd groei, maar dan in de zin van opeenhoping en modifikaties om de bestaande toestand te bestendigen. Avant-garde betekent ook dat er richtlijnen voor de toekomst in vervat liggen, om de heersende literatuur van de toekomst te bepalen. Daar geloof ik niet in.” [in Flamend 1984:6] In een brief aan Bousset uit 1979 heeft Insingel het over de Internationale Arbeitszeit für Autoren in Bielefeld en de lezing die hij daar hoorde van Alfonso Berardinelli “waarin hij de ‘avant-garde’ haar dwangmatig vooruitgangs-apriori verweet (en enkelen keken naar mij om en begrepen niet dat ik – al bekend als ‘avantgardist’ – het met hem eens kon zijn)”. [afgedrukt in Bousset 1982a:82]
39. Zo, bijvoorbeeld, in het voorwoord tot zijn essaybundel *Woorden zijn Oorden* (“waar ik, schrijvende en levende als schrijver – en bepaald als avant-gardeschrijver [...]” [Insingel 1981:6]). Varianten in [idem:6,8,101].
40. Of met een formulering die hij zelf gebruikte naar aanleiding van Gilliams: “deze haast pijnlijke vormbekommernis, die alleen maniëristisch zou kunnen worden genoemd in de mate waarin de neutraliserende welluidendheid die ermee wordt nagestreefd niet de uitdrukking zou zijn van een innerlijke behoefte aan onaantastbaarheid.” [Insingel 1981:65] Stefan Hertmans gebruikte later overigens zelf de kwalificatie “maniëristisch” om (een deel van) Insingels oeuvre te omschrijven: “Wanneer ik Mijn Territorium maniëristisme noem, dan bedoel ik concreet dat hier misschien wel een gesofistikeerde moderne vorm aanwezig is, maar dat het taalspel in de inhoudelijke strata weinig relevante of subversieve echo’s vertoont”. [Hertmans 1983:280] Overigens blijkt uit de ontwikkeling van Hertmans zelf, dat voor hem “maniëristisme” geen vanzelfsprekend negatieve connotatie heeft (cf. 7.1).
41. Vergelijk: “Dit wil niet zeggen dat deze literatuur-in-de-enge-zin-van-het-woord niet in relatie zou staan met de algemene realiteit, alleen dat haar relatie meer van structurele dan van metaforische aard is.” [Insingel 1981:47-48] Een variant daarvan staat op [idem:41].
42. Naar aanleiding van Gilliams en Boon schrijft hij: “engagement in de kunst is een impliciet aanwezige uitdrukking van de persoonlijke betrokkenheid van de schrijver bij zijn werk, het ligt dus eerder op het vlak van de individualiteit van het schrijverschap dan op dat van de ideologische stellingname.” [Insingel 1981:70]
43. Dit interview verscheen voor het eerst in oktober 1970. Zowat negen jaar later had Insingel het tegenover Bousset nog steeds over het kunstwerk als “een gesloten geheel van formele evidenties”. [in Bousset 1982:93] En in een interview uit 1986 gaat het opnieuw tot twee keer toe over “een gesloten geheel van formele evidenties”. [in Vanderlinden & Van Cappellen 1987:213+215]
44. In de ‘Open brief aan Jos. Léonard’ verdedigt hij zich juist tegen deze kritiek: “ik zou in de meeste gevallen het grafiese aspect van het ding hebben nagebootst. Juist daartegen heb ik mij steeds geweerd”. [IV:159] Zie voor het iconische in *Bezette Stad* ook 2.2.2.2.
45. In een later essay formuleert hij het kernachtig als volgt: “De vorm is de zichtbaarheid van de inhoud. De inhoud is de verstaanbaarheid van de vorm.” [Insingel 1981:59]
46. Een parafrase daarvan staat in het voorwoord tot *Woorden zijn Oorden*: “Van bij het begin heb ik precies en bondig willen schrijven (met uitsluitend de gedachte aan ‘lyricisering’ van mijn mededeling)”. [Insingel 1981:5]
47. Vergelijk met wat Bousset opmerkt over het proza van Insingel. “Dat wil zeggen heeft een computerstructuur, feilloos opgezet en uitgevoerd. We denken terug aan de muzikale ‘poësie pure’ van Paul van Ostaijen, die de ‘thematiscche ontwikkeling van een vooropgestelde zin’ was. Ook Mark Insingel vertrekt van een soort premisse-teksten, die thematisch herhaald worden en zich uiteindelijk in het vage verliezen.” [Bousset 1990:134] Zie ook Geert Van der Speetens artikel ‘Musematics. De lyriek van Mark Insingels talige mathematica’ over de relatie van Insingel tot de repetitieve muziek [Van der Speetens 1985:764-766] en de korte notitie over muziek van de auteur zelf in [Insingel 1985].
48. Een explicitering van deze opvatting staat in een interview: “ik ben trouwens te veel amateur-psycholoog om de motieven van de revolutionairen niet wat dubbelzinnig te

vinden [...] Ik persoonlijk geloof eerder in het geduldig openhouden en openmaken van vaargeulen voor de vrije gedachte.” [in Vanderlinden&Van Cappelle 1987:215]

49. Zie voor een uitgewerkte semiotische analyse van (een van deze) “modellen” [Van Zoest 1982].

50. Over het onbegrip en isolement die hiermee gepaard gaan, zie Insingel in een interview: “Ik word telkens misbegrepen en dat begrijp ik niet, ik versta al die mensen niet die mij niet verstaan. Het is echt een probleem. Het is allicht een kwestie van vertrouwde met bepaalde teksten, van een verwachtingspatroon waar ik niet mee konformeer.” [in Flamend 1984:7]

51. Beekman verwijst in dit opzicht naar Jan Mysjkin die stelde dat de taalexperimenten van Insingel in *Een meisje in de tram* “al te snel iets vertrouwds” krijgen. [Beekman 1990:10] Opmerkingen in die zin staan ook in [Van der Speeten 1984:28] (“wil Insingel niet in auto-plagiaat vervallen, dan moet hij er zorg voor dragen dat in de herhaling de verandering bepalend zal blijven”) en [Van der Speeten 1985:766] (“Het komt er voor de ‘repetitieven’ op aan voorspelbaarheid en onvoorspelbaarheid in evenwicht te houden. Anders slaat, voor wat Insingel betreft, museumatics om in tics”). En Bousset schrijft: “De veilige heilige cirkel kan ook een vicieuze cirkel zijn, een mierelend wentelen in een absurde kring”. [Bousset 1990:139] De criticus suggereert overigens dat deze opmerking eigenlijk als een vorm van autokritiek aan Insingel zelf kan worden toegeschreven.

52. Hier kan een echo gehoord worden van Gilliams’ bewering dat hij schreef om “voor mij-zelf zichtbaarheid [te] verkrijgen”. [Gilliams 1943:62/Gilliams 1984:320]

53. In zijn ‘gespecialiseerdere’ studie *Poëzie in fusie* relateert hij het belang van Van Ostajien voor de concrete poëzie. Met zijn Berlijnse bundels was hij uiteraard wel een “voorloper” geweest, maar door zijn klemtoon op het auditieve aspect is hij er nooit toe gekomen “de ruimtelijkheid van het gedicht en het ideogram als een zelfstandigheid op te vatten.” [De Vree 1968b:18]

54. Die internationale faam is geen fabeltje. Zo figureert De Vree’s catalogustekst uit *Concrete Poetry* ? (Stedelijk Museum, 1970) in een internationale anthologie over *The Avant-Garde Tradition in Literature*, naast teksten van onder meer Apollinaire, Northrop Frye, Walter H. Sokel, David Hayman, Charles Olson en Rosmarie Waldrop. [Kostelanez 1982] Hij stelde zijn concrete gedichten tentoon in Londen, Brescia, Keulen en Amsterdam. In Vlaanderen zelf maakte dat allemaal weinig indruk. Men had De Vree hier altijd als een zonderling beschouwd en zijn oorlogsverleden bleef tot het einde van zijn leven zijn werk overschaduwen.

55. De Vree wou ook de wetenschap incorporeren in de kunst. Hij deed dat onder meer door allerlei technische snuffes toe te passen bij het opnemen van de gedichten; hierdoor werd het mogelijk de door Van Ostajien gedroomde en verhoopte uitvoering van de tekstpartituur vast te leggen (op band, op plaat). De Vree gebruikte ook de mogelijkheden van de tikmachine en van allerlei gesofisticeerde druktechnieken. Hij is dus veel meer dan alleen maar een concreet dichter. Erik Slagter noemde hem terecht een dichter die evolueerde “van het woord dat men leest naar het kijk- en hoorwoord.” [Slagter 1973:333]

56. Het slotwoord “reben” kan dan weer gelezen worden als een verwijzing naar een andere subcategorie – de bluesongs over drank (Reben = wijnrank, in het Duits).

57. Ook dit was in de jaren zestig en zeventig een ‘stroming’, die *Typewriter literature* werd genoemd en waarin, onder meer, de met De Vree gelieerde Dom Sylvester Houédard zich verdienstelijk maakte. Diens variant werd door de Schotse dichter Edwin Morgan overigens *typetracts* genoemd. [Kostelanez 1993:103] Zie ook: [idem:221-222]. En voor een voorbeeld van Houédards werk in deze stijl: [De Vree 1968b:90].

58. Vergelijk: “Het is dan ook zonder meer duidelijk dat Paul de Vree met het volgen van de concrete richting van de poëzie een evidente (r)evolutie van inhoud en structuur van de poëzie voor ogen staat.” [Luiting 1971:30]

59. De Vree heeft het overigens over beide partijen in het conflict: het kruis in de tekst verwijst uiteraard naar de christelijke godsdienst en onder aan het gedicht ironiseert hij met een simpel woordspel de vermeende vredelievendheid van de boeddhisten: “tam boeddha / BOEDDHA tamboert”. [De Vree 1979:312] 55% van de Vietnamezen nu is Boeddhistisch. [Encarta 1998]

60. Voor speculaties over het waarom van die ‘fout’/‘aanpassing’, zie: [Uytersprot 1972:53] en [Snoeck 1977:11-12].

61. Ook Renaat Ramon (?1936) maakte een reeks visuele gedichten. In een interview met Hendrik Carette wees hij erop dat het visuele werk van De Vree “in dure bibliothele edities” verscheen en het dus “zelfbedrog” was te geloven dat de kloof met de lezer hierdoor kon worden gedicht. [in Carette 1987:40] Wat Ramons eigen werk betreft, verwijst Carette naar Mallarmé en Apollinaire [idem:39] en wat Nederlandstalige auteurs betreft naar Minne, Insingel, Gils, Wauters en Marsman. [idem:49] Van Ostajien wordt niet vermeld. In het Van Ostajiennummer van *NVT/Gierik* schreef Ramon een erg oppervlakkige bijdrage over de relatie woord/beeld bij de dichter. Volgens Ramon hield Van Ostajien op een experimenteel dichter te zijn, toen hij de beeldende elementen uit zijn poëzie – “de metaforische zowel als de typografische” [Ramon 1995-1996:93] – verwierp ten voordele van de klankaspecten van het gedicht. Een twijfelachtig criterium (dat Van Ostajien ook in zijn late gedichten wel degelijk beelden gebruikte, heb ik hier al vaak beweerd (cf. supra noot 30 & 5.4)), maar het kan misschien mee helpen verklaren waarom Van Ostajien niet werd genoemd als een bepalend dichter voor de concrete/beeld-dichter Ramon. Het hierbij afgedrukte gedicht komt uit [Ramon 1987:85]. De politieke laag van dit gedicht is duidelijk: is het fascisme (in casu: de SS) een relict/fossiel uit het verleden of niet?

fossiel?

§ 6.2

1. In de boekversie *nieuw-realistische poëzie in vlaanderen* waren ook nog Hedwig Verlinde en Eugène van Itterbeek opgenomen. [Deflo1972]

2. Gils zelf distantieerde zich overigens openlijk van de eenzijdig, nieuw-realistische incarnatie van zijn vroegere blad, “de zg. Nieuwe Datum in de poëzie. Dit doktrinair

Noten | Hoofdstuk 6

geregimenteerd gedoe was niks voor mij, druiste regelrecht in tegen de oorspronkelijke instelling van *Gard Sivik*, en ik betreur dan ook dat zijn kortzichtige dogma's onder deze noemer werden uitgebazuind." [Gils 1989:155] In een Engelstalig overzicht van de Vlaamse poëzie stelt Eugène van Isterbeek Gils uitdrukkelijk voor als "not so much a successor to the experimentalists as a predecessor of the recent anti-lyrical trends in Dutch-language poetry." [in De Geest&Evenepoel 1992:78] Ook Herman de Coninck verwijst al vroeg naar Gils. [De Coninck 1970a:139]

3. Dat bevestigde de dichter overigens zelf in een interview met Willem M. Roggeman: "bedoelde tendens was reeds in mijn vroegste poëzie aanwezig, zij het meer sporadisch." [in Roggeman 1984]

4. Zoals te horen op de LP *Herinneringsplaat Poëzie in het Paleis* (cf. 6.2).

5. Dat beseft T'Sjoen zelf overigens ook, wanneer hij even later schrijft: "Toch trachtte Gils nog steeds de muzikale waarde van een verdichte taal te rijmen met een uitgesproken maatschappijkritische inhoud." [T'Sjoen 1994:779] Gils gaf zelf bovendien aan dat hij vooral geboeid werd "door de sonore mogelijkheden van het Engels" en dat hij daarom "gedichten in die taal" begon te schrijven. [Gils 1985:784] Ook dat impliceert dat zijn reguliere Nederlandstalige productie minder op die sonoriteit gefixeerd is.

6. In dat opzicht doet Gils' werk uiteraard aan dat van Burskens en Wauters denken (cf. 3.2 & 5.3): idiomatiche uitdrukkingen worden letterlijk genomen en in al hun absurdisme ontmaskerd ("ik / weiger / eieren // voor mijn geld" heet het in 'Goed gek' [Gils 1977:63] of bieden inspiratie voor een al even onmogelijk verhaaltje ("ik raak niet doorheen / haar oog // daarom viel ik maar / in de schaduw van de naald / in slaap" ['Het oog van de naald', idem:77])). Net als bij Burskens zijn het de semantische en idiomatiche mogelijkheden die het verloop van het gedicht mee bepalen. Een laat voorbeeld is dit 'Glasraam' uit *Sindromen* (1990): "wie in glazen woorden / wonen wil / hoeft zich niet te verbazen // over eventueel gegoog / in zijn verbale glazen". [Gils 1990:41] In dit gedicht vallen overigens ook het gebruik van alliteraties, binnen- en eindrijm op. Zó a-lyrisch is Gils toch niet dat hij van deze middelen geen gebruik zou maken.

7. Impliciet geeft Gils dat ook zelf aan in hetzelfde interview. Een tijdlang blijkt hij de literatuur (en meer bepaald het proza) beschouwd te hebben als een realiteitsvervangende en dus escapistische bezigheid: "Als de realiteit je niet voldoet, kan het een oplossing zijn dat je vlucht in een zelf geschapen realiteit. Maar is dat niet de motivering van vele kunstenaars?" [in Roggeman 1975:267] Een late echo van deze opvatting staat in de bundel *Een vingerring*: "wat is Kunst? / Kunst is ook: // stervensbegeleiding / op langere termijn". ['Eén definitie uit vele', Gils 1983:113]

8. Nog over de genre-indeling: "Verbosonie wordt tot de concrete poëzie gerekend, die twee dingen omvat: enerzijds de visuele poëzie, gedichten die je moet zien, zoals destijds ook Apollinaire er al heeft gemaakt; anderzijds de auditieve poëzie. Persoonlijk hecht ik meer belang aan laatstgenoemde. De andere lijkt me nog een voortzetting van de typografische traditie in de poëzie, tot in het absurde doorgedreven." [in Roggeman 1975:272]

9. Als student Germaanse Filologie schreef De Coninck overigens de volgende pastiche op een Van Ostaïjenklassieker:

'Zjef groet smorgens de dingen'

dag por por por
prrrt weg is de por
prrrt prrrt
de por op de vespa [De Coninck 1998b:21]

10. Zie: "Door die concrete verwijzingen werd ik ook nog eens ingelijfd bij de nieuw-realisten. Daar had ik eigenlijk niets mee te maken. [...] Ook in de democratiseringsjiver van de nieuw-realisten heb ik me nooit kunnen vinden. [...] In 1970 stond het nieuw-realisme eigenlijk even ver van me af als het postexperimentalisme waarmee ik begonnen was." [in Verbeke 1998] Alvast wat de thematische democratisering betrof, sprak Jooris in 1970 heel andere taal: "Een betonmuur, een Kuifjesalbum, een voetbalveld, een tuinslang, Lenin, oorlog, natuur, een vogelkooi, de stad, een wielervedstrijd behoren alle tot ons leefmilieu en zijn als dusdanig tot kunst te verwerken. Een democratische en tevens relativiserende houding t.a.v. de gegevens en het materiaal zouden we kunnen zeggen." [Jooris 1970:86]

11. Wellicht baseert Evenepoel zich hier op een uitspraak van Jooris zelf in een interview. Hij beaamt de door Leus gesignaleerde invloed van Snoek: "Ik beschouwde Snoek als een jonge god en zijn gedichten spraken mij in die beginjaren veel meer aan dan die van Claus. [...] En via Snoek heb ik ook Hans Lodeizen en Lucebert leren kennen." [in Leus 1992:5] In dit interview vermeldt Jooris overigens nog twee bundeltjes die aan gitaar voorafgingen: *Het begin der lente* en *Angst om Achilles*. [in idem:4]

12. Brems brengt ook een andere uitspraak van Van Ostaïjen in verband met Jooris: "Jooris doet niets anders dan waarmaken wat altijd al de bekommernis van de dichters is geweest: hij geeft stem aan wat geen stem heeft, zoals Lucebert schreef; of met Van Ostaïjen: 'dichtkunst – als alle kunst – is gesensibiliseerde stof'." [Brems 1981:107] Ook het traject dat Jooris aflegde vergelijkt Brems met Van Ostaïjen: "Van Ostaïjen schreef het al: 'het is een lange weg naar de passievolle berg van het blote schouwen'. Zo ook voor Jooris." [Brems 1983b:593]

13. In zijn eerste opstel over Karel van den Oever (1926) heeft hij het ook nog over "de grondeloze diepte van het woord 'vis'." [IV:301]

14. Vergelijk: "Ik houd het met deze opvatting die de gedichten als een object opstelt". [IV:330]

15. Dat is overigens ook Jooris' bedoeling: "Kijk, die stoeltjes van Rietveld daar. Zij vertellen niets rechtstreeks over de frustraties, droevige toestanden en dergelijke van de maker, maar toch reveleren zij duidelijk veel over zijn mentaliteit. Zijn keuze voor eenvoudige planken, kratten... Die keuze voor het nederige, het onopvallende zit erin verwerkt. Zo wil ik ook in de manier waarop ik woorden kies en bij elkaar plaats een mentaliteit duidelijk maken." [in Billiet 1982]

16. Zie ook: "Dat zijn mensen die stuk voor stuk zeer verschillend zijn, maar een gemeenschappelijke achtergrond hebben en die men, door hun vastberaden opstelling tegenover de overheersende plattelandsliteratuur, de Antwerpse dandies is gaan noemen." [Conrad in Cartens 1985:12]

17. Vergelijk: "H.-F. Jaspers vecht aanhoudend, is vitalist en rebel uit droefgeestigheid, een gesteldheid die sommige Antwerpse dichters eigen is (ik denk hier aan Paul van Ostaïjen

en, M. Gilliams, H.C. Pernath).” [De Vree 1968a:327, cursivering gb]

18. In de film *Dada Tristesse* (1985) doet Conrad ongeveer hetzelfde met de stervende Paul Neuhuys. Zie: [Cartens 1985:13].

19. Vlak voor de instortende toren en de eindgeneriek toont Conrad het donkere interieur van Olympes huis: terwijl de regisseur haar iets in het oor fluistert en de cameraploeg rond haar verzameld is, zit de bejaarde vrouw met een reisdeken over haar benen in een ligstoel.

20. Een bijna letterlijke variant van deze anekdote staat ook in Neuhuys’ *Mémoires à dada*: “Jespers m’avait alors présenté son ami Van Ostajien à Knokke à l’heure des bains. Très cérémonieux, Van Ostajien avait l’air d’être en smoking dans son costume de bain et je me rappelle qu’au moment où nous nous serrions la main, une vague nous renversa tous les deux à la grande joie de Flor qui, de nous trois, savait certes le mieux nager.” [Neuhuys 1996:133]

21. Waarbij Olympe de apocriefe roddel herhaalt dat Van Ostajien de franskiljonse kardinaal in het gezicht zou hebben gespuwd; Victor – die sluw “de plaat had gepoetst” volgens Olympe – kan of wil dat niet bevestigen, want hij stond, zo vertelt hij in de film, enkele meters verder en heeft het niet zien gebeuren.

22. Zaza komt voor in het gedicht ‘Bar’ in *Bezette Stad*: “zan- niken / hoeren / het liedje / mee pour / faire zizi zozo/ avec / ZAZA”. [I:124]

23. Voor de reactie van vader Floris op dit gedicht, zie [Borgers 1971:542].

24. Zie voor alle gegevens omtrent Van Ostajiens laatste dagen en de begrafenis [Borgers 1971:1035-1042]. Uit een in deze context geciteerde brief van Oscar Jespers aan René Victor en diens vrouw kan overigens eveneens worden afgeleid dat Victor niet echt met zijn hoofd bij Van Ostajien was geweest, die laatste dagen (“het komt mij voor dat Fik niet genoeg inziet hoe ernstig en haastig de oplossing voor P. moet gevonden worden. Ik had u zaterdag of zondag verwacht: niets. [...] Fik moet dus al is het tussen twee trenen komen om dit te regelen met mij” [idem:1038]). De regeling waarover Jespers het hier heeft, betrof de financiële steun voor Van Ostajien waardoor die niet, doodziek, terug zou moeten keren naar Antwerpen en in het kuuroord zou kunnen blijven. Op dat moment was Van Ostajien echter al overleden...

25. Van Ostajien zelf liet zich overigens enkel negatief uit over deze film, die hij rangschikte onder het romantische expressionisme [IV:264,270].

26. Deze interpretatie komt overigens niet voor in de tamelijk uitputtende opsomming van betekenissen die ‘pink’ in verschillende talen, culturen en literaturen heeft, zoals die wordt megedeeld in [Jespers 1975:12-16].

27. Henri-Floris Jespers ziet overigens wél punk in Conrads werke, zij het dan in een combinatie die geen enkele raspunk zou aandurven: “Camp, kitsj, glittercultuur, uitdagende pop en punk hebben ongetwijfeld hun aandeel in Conrads sensibeleit.” [Jespers 1980:3]

28. Jan de Roek bracht deze bundel, overigens zonder veel argumenten, in verband met de vroege Van Ostajien: “Cezar en Jezabel is overigens nog doordrongen van een nog ietwat naïef humanitair levensgevoel en een kinderlijk verlangen naar zuiverheid dat hij thans heeft afgezworen, zoals ook Van Ostajien zou doen na *Het Sienjaar*.” [De Roek

1980b:193] Los van de vraag of Van Ostajien dat verlangen echt heeft afgezworen (door het in zijn kritieken en gedichten te thematiseren subliemeerde hij het wellicht veeleer), is deze wat abrupte toevoeging interessant; eigenlijk suggereert De Roek hier immers dat Conrad op *de goede weg* is, hij volgt immers het pad van Van Ostajien.

29. Hier wordt uiteraard veeleer naar de als ‘nieuw-realistisch’ gelanceerde Nederlandse inbreng in *gard-sivik* verwezen (Armando, Vaandrager, Sleutelaar, Verhagen). Gils en co bleven hier grotendeels buiten of distantieerden zich er zelfs van (cf. supra).

30. Het consequent mis-spellen van Snoeks naam als “Snoeck’s” in ‘t *Pallietkerke* laat vermoeden dat ze de dichter wilden associëren met de uitgever van de in Vlaanderen bekende Snoecks almanak.

31. In het ‘manifest’ drukken de auteurs het later ook zo uit: “Deze gedichten zijn geen op zichzelf overbodige begeleiders van een pointe: zij zijn de georchestreerde zegging van een precies in deze zegging wordende essentie.” [Adams&Bartosik 1975]

32. Voor een bespreking van de andere reacties én een korte historiek van het door Jan de Roek tot een belangrijk blad gemaakte tijdschrift *Impuls*, zie [Brems&De Geest 1991:56-58].

33. Zie ook vele van Nolens’ gedichten die geschreven zijn als een brief: ‘Brief toevallig in versvorm geschreven’ [Nolens 1991:162], ‘Je schrijft me dat ik niet schrijf – Vier brieven aan mijn vriend [...]’ [idem:220-225], ‘Exit – Brief aan een dode, een verhaal in verzen’ [idem:264-288], ‘Brief’ [idem:335]. Zie ook: [Brems 1991:156-157].

Hoofdstuk 7

§ 7.1

1. Zie over de Van Ostajienstudie in de jaren tachtig [Buelens&Spinoy 1996b:1160].

2. Voor wat het waard is: Van Ostajien wordt 26 keer vermeld in de index, Van de Woestijne 25, Teirlinck 24, Vermeulen 19, Claus 18 en Buysse 17 keer.

3. Zelf redeneert en leest hij overigens ook lang niet altijd even secuur. Zo klopt het niet dat Speliers “weigert over [Favereys] inhoud te praten”. [De Coninck 1987:56] Speliers heeft het in ‘Een Forumvreemde dichter’ wel degelijk over (de onmogelijkheid tot) communicatie [Speliers 1994:90] en het andere hoofdstuk in Favereys werk, bestaan-dood. [idem:91] Hij citeert ook uit een interview met Faverey waarin die expliciet de centrale plaats aangeeft van de dood in zijn werk. [idem:93]

4. In de zeer precieze context van het essay, kan dit citaat zelfs gelezen worden als een direct commentaar op wat Van Ostajien vlak voordien schreef over “theosofische dichters” voor wie het er niet op aankomt in “hun lyriek in alle punten de opvattingen en de lering der Blavatsky” te eerbiedigen. [IV:363] Meteen hierna volgt de door Speliers geciteerde zin over het formele en het metafysische. Met andere woorden: de lezer kan alleen maar geraakt worden door het metafysische van een gedicht van een theosoof (in de betekenis die daar binnen de theosofie aan gegeven wordt), indien de vorm van het gedicht dat mogelijk maakt.

5. De beslissing namelijk in het kunstwerk de subjectieve

Noten | Hoofdstuk 7

samenhang der dingen te laten primeren op de objectieve (en dus het realisme te laten voor wat het is).

6. In zijn volgende essaybundel, *De tong van de dichter*, neemt Speliers het programmatische artikel 'Poëzie als prothese. Waarom ik formalist ben' op en daarin, zo bleek hier al eerder (cf. 6.1) nuanceert de auteur zijn 'pure' formalisme door te stellen dat hij formalist is "omdat ik zo van inhoud hou." [Speliers 1992:22]

7. SIC; bedoelt Speliers, als *Forum*-tegenstander, niet: vervent?

8. Nog enkele voorbeelden: "Wie ernstig de poëzie bestudeert zal zien dat het mogelijk is om [...] een objectieve basis onder onze subjectieve opvattingen te schuiven." [Speliers 1984:125] Het bontst maakt hij het in zijn opstel over de verhouding Van Ostaijen-Du Perron. Hij laat er ook hier geen misverstand over bestaan: "Want de vriendschap tussen Van Ostaijen en Du Perron was een misverstand." [idem:65] Hij zal verder dan ook consequent "vriend" tussen aanhalingstekens plaatsen.

9. De enige mij bekende concrete gevallen van bewust 'kinderlijke' poëzie zijn precies 'Marc groet 's morgens de dingen' en Hanlo's 'Oote oote boe' – gedichten die, o ironie, perfect in Speliers' transformatiepoëtica passen.

10. Zie hierover: [Buelens 1998:24]. Voor evolutie en vooruitgang, zie: "Global, long-term progress, amounting to the view that things in the biosphere are, in general, getting better and better and better, was denied by Darwin, and although it is often imagined by onlookers to be an implication of evolution, it is simply a mistake". [Dennett 1995:299]

11. Vergelijk met Maarten Doorman die met Hans Belling vaststelt dat "ook de kunstgeschiedenis er niet meer in slaagt een model van vooruitgang te handhaven. Voor zover de huidige kunsten en beschouwingen daarover zich nog met de vooruitgangsnooties inlaten, is dat in de eerste plaats destructief. Menervaart dan de noodzaak met het verleden te breken en een nieuwe richting in te slaan. Deze revolutionaire gezindheid laat geen ruimte meer aan de continuïteit en lineariteit die door vooruitgangsbegrippen worden verondersteld." [Doorman 1994:210]

12. Het lijkt me symptomatisch dat Speliers in een essay dat in 1983 in *De Vlaamse Gids* werd voorgepubliceerd, spreekt over de "Franse structuralist Derrida". [Speliers 1984:111, cursivering gb] Terwijl het deconstructiedenken van Derrida juist post-structuralistisch is, aangezien het probeert geponeerde tegenstellingen op te heffen, zit Speliers duidelijk vast in die tegenstellingen.

13. Niet iedereen zag dat overigens zo. Cyrille Offermans, bijvoorbeeld, die zichzelf nochtans omschrijft als iemand met "een zwak" voor Hamelink [Offermans 1986:170], had het over "die onmogelijke *Vuurproeven*" en het "potsierlijk, snoeverige, barbaristisch Teutoonse taalgebruik" van zijn proza waarin hij geen ironie maar veeleer "grimmige ernst en onoverhellen agressie" meende te ontwaren. [ibidem]

14. Het is een van de talrijke paradoxen in dit ongrijpbare boek, dat Hamelink zelf ook over Hölderlin schrijft in termen als "[z]ijn communicatie geldt niet meer de mensen in mensentaal" [Hamelink 1985:125] of het heeft over Hölderlins "waarlijk souvereine tweede poëzie" en het "zegbare Eeuwige". [idem:126]

15. En die suggestie is er bij Flaubert natuurlijk ook. Bij de slotmonoloog van het hoofdpersonage in *La tentation de Saint Antoine* staat er uitdrukkelijk als 'regieaanwijzing': "IJL".

Meteen na zijn slotwoorden "materie zijn!", wordt er in de laatste auctoriele tussenkomst melding gemaakt van het vrij maken van de hemel; hierdoor is het stralend "gelaat van Christus" zichtbaar geworden. Echter, het is niet omdat je God kunt zien, dat je hem ook echt 'bereikt', laat staan 'wordt'. Het besef van die eeuwige breuk geeft Flaubert aan met de allerlaatste zin van zijn boek: "Antonius maakt een kruisteken en begint weer te bidden." [Flaubert 1997:174] Verder dan contemplatie kan de mens niet komen.

16. Noteer dat Hamelink hier "raszuiver" gebruikt, en niet "rasecht". Dit past enerzijds in zijn 'ketterse zuiverheid'-discours, maar was anderzijds voor een lezer als Offermans waarschijnlijk een reden te meer om Hamelinks retoriek hooglijk problematisch te vinden.

17. Zie onder andere: Michel de Certeau, *L'Annonciation mystique* (1976) en zijn hoofdwerk *La Fable mystique 1. XVIe-XVIIe siècle* [De Certeau 1982]; het essay van Jacques Derrida over Silesius, de verschillende teksten van Jean-François Lyotard over het sublieme, waaronder *Leçons sur L'Analytique du sublime*, en de verschillende bijdragen in de bundel *Du sublime* (1988) van onder andere Courtine, Lacoue-Labarthe, Rogozinski en Lyotard. [Courtine 1988]

18. Veel minder instemming weerklinkt wanneer Speliers "de weg naar de autonomie die hij [Van Ostaijen, gb] voor zichzelf markeerde erg eng want té personalistisch" noemt. Dit lijkt mij – gezien zijn eigen positie, de toon van zijn boek en de aard van de argumenten die hij hanteert (tegen de anekdotisch dichtende tijdgenoten, bijvoorbeeld) – een schoolvoorbeeld van pot en ketel. Want waarom was Van Ostaijens "weg" té "personalistisch"? "Als miskend dichter gebruikte hij zijn poëtica als een middel tot zelfdefensie; psychologisch was ze een reactie tegen overschatte tijdgenoten die hem te anekdotisch voorkwamen". [Speliers 1984:42-43]

19. Ik citeer even iets uitgebreider uit de 'Gebruiksaanwijzing' om de context van deze bekende frase te kunnen duiden: "De logiceit van het gedicht is alleen te meten aan de logiceit van de organiese ontwikkeling tussen aanvang en slot. Zoals de organen tot het organisme zijn de woorden bepalend en zelf-bepaald. Het gedicht heeft geen subjeet, het is zelve subjeet. Het Ik blijft het hoogste goed, doch niet het Ik van de dichter, maar wel het Ik van het gedicht." [IV:377] Dit is dus een van die vele uitspraken waarmee Van Ostaijen zich distancieert van zijn al dan niet expressionistische tijdgenoten die hun 'ikje' uitstortten in hun poëzie. Hij verlegt het accent van de Ik van die toevallige dichter, naar het Ik van het gedicht. Met andere woorden: naar de innerlijke consistentie van een bepaalde compositie. Dat dit niet noodzakelijk impliceert dat het gedicht hiermee afstand neemt van die Ik die het schreef, heb ik eerder proberen aan te tonen (cf 2.5).

20. Dat blijkt indirect ook uit een opmerking van Benno Barnard in zijn inleiding tot de bloemlezing *Twist met ons* (1987) waarin hij – uiteraard voor eigen rekening maar niet door de betreffende dichters 'gecorrigeerd' – stelt dat hij "de hele Hedwig Speliers" cadeau doet "voor *De hertog* en ik van Charles Ducal". [Barnard 1987:11] En over de algemene poëtische toestand begin jaren tachtig, beweerde Erik Spinoy in een interview in 1987 dat "het centrum van de poëtische activiteit op het moment zo goed als leeg staat in Vlaanderen. Wat blijft er over van de experimentelen, de post-experimentelen, de nieuw-realisten, de neo-romanti-

ci? Bitter weinig, zou ik denken.” [in Evenepoel 1987:7] Dat zou later, wat die laatste twee categorieën betreft, een wat naïeve inschatting blijken (cf. infra), maar het geeft alvast aan dat de “nieuwe generatie in Vlaanderen” [Vandevoorde 1988:63] zich niet uitdrukkelijk in de voetsporen van directe voorgangers wou positioneren.

21. Hertmans gaf ook expliciet aan waarom hij zich tegen ‘scholen’ en ‘labels’ kante; niet alleen omwille van het romantische *Einzelgänger*-imago dat hij, in navolging van Gilliams, koesterde (“Ik hoor niet bij de nieuwe generatie, ik wil nergens bijhoren, als schrijver moet je je eigen weg gaan.” [in Alleene 1987]), maar ook omdat ze vaak alleen maar vooroordeelbevestigend werken (“Als je wil discrimineren, is er niets efficiënter dan etikettes plakken. [...] De isolering [door het toekennen van zo’n etiket, gb] van auteurs die afwijken van het modale beeld, komt in feite neer op een steriel makende onschendbaarheid.” [Hertmans 1988:9-10])

22. Ik citeerde dit al eerder in 2.5: “Hoe dit mij gebeurde: dat ik doelloos door de straten liep en dat plots in de schijn van veel licht, schitterden deze drie bioskoopwoorden: ‘de blijde dood’. Zij hadden een zeldzaam ontsluitende kracht toen ik ze naprevelde; hoe ik verder ging in deze woorden, vreemd en vertrouwd, zij waren twee gezellen die elkaar gevonden hadden, ik weet niet of het onverwacht was dan wel of het geschreven stond dat eens zij elkaar moesten treffen, en hoe het adjektief aanleunde tegen het naamwoord, hoe dit daardoor lichter werd, hoe ik trachtte daaronder iets te vinden dat zou hebben uitgedrukt de diepte van deze resonans, maar hoe ik niet weg kwam van de schittering heen van deze twee woorden.” [IV:375] Dezelfde gevoelens konden ook door niet-verbale tekenen worden opgewekt, zo getuigt hij, naar aanleiding van de lectuur van een boek van Gide, in een brief aan Du Perron in 1927 (ook dit werd al in noot 15 bij 4.2 geciteerd): “Buiten veel andere dingen, heeft het mij geleerd dat er nog mensen zijn, o.a. Gide, die deze nerveuse sensibele hebben, over dewelke ik mij lang geschaamd heb, dat is te wenen b.v. alleen om een naam, om het zien van een op bepaalde wijze gegroepeerde reeks objecten, om een zin, die geen speciaal sentimentele inhoud heeft, maar die een wens, een aanbod scherp uitdrukt, in de bioskoop b.v. ook bij het zien van een hand die, vergroot, rond een slot beweegt enz. Gide spreekt daarover. Ik dacht dat dat erg ziekelijk was.” [in Borgers 1971:880]

23. Vandaar ook dat hij zijn eerste bundel, *Ademzuil*, radicaal herschreef. In een interview vertelde Hertmans later: “Die heel korte gedichtjes daarin vergelijk ik vaak met haute-cuisinesausjes: je begint met een halve liter en je eindigt met twee soeplepels. Het waren in het begin lange gedichten, ik heb ze ingekort omdat ik vond dat ze te direct waren en daardoor niet interessant.” [in Vandenbroucke 1995:13]

24. Vergelijk: “Das Idealgedicht [voor Mallarmé, gb] wäre ‘das schweigende Gedicht, aus lauter Weiß’. In solchen Sätzen kehrt mystisches Denken wieder, für das aus der Erfahrung des Übersteigenden die Insuffizienz der Sprache folgt.” [Friedrich 1956:118]

25. Enkel door ascëit – door in het schilderij of gedicht gebruik te maken van geïsoleerde, “in zichzelf reeds gave gedeelten”, “lichamen of woorden” – kan dit “fantasma” van het eerste zien “zichtbaar of hoorbaar” gemaakt worden. [IV:277] Vandaar dus dat de woorden in het orga-

nisch-expressionistische gedicht vaak apart – alleen of in kleine groepen – een versregel vormen: precies het “trillen van deze isoleringen tegenover elkaar” maakt het wonder bijna mogelijk. In een overdadige volzin, daarentegen, lopen de elementen slechts in elkaars weg en wordt enkel een pathetisch effect bereikt (cf. 2.2.2.2 & 2.3). Deze kwestie komt verder onder meer nog aan bod in ‘Modernistische dichters’ – naar aanleiding van een uiteenzetting over hoe de dichter zijn publiek moet verrassen als was hij een gochelaar (cf. 2.3): “Poëzie is eeuwig, maar een gedicht wordt uit momentele spanning: het verlangen de dingen voor de eerste maal te zien. De dichter zet steeds het ei van Columbus recht (dat is poëzie). Zijn boniment verandert (dat is het gedicht). Het boniment is daar om het publiek opnieuw te prikkelen, opdat zijn belangstelling voor dit ei van Columbus nooit verzwakke.” [IV:164]

26. Een interpretatie die Hertmans overigens zelf ook suggereerde in een interview, in één van die momenten waarop ook hij in zekere zin een leeswijzer meegaf: “Ik verbaas me dat mensen over ‘ademzuil’ bijvoorbeeld nooit het evidente opmerkten: dat een zuil vol adem een mens is.” [in Vandenbroucke 1995:14] Overigens is het feit dat Hertmans een astmapatiënt is hier ook niet zonder belang.

27. Hierover liet Hertmans zich meermaals expliciet uit. Zo in zijn uitgesproken poëtische essay ‘Vitale melancholie’: “Men moet dan ook de beeldspraak letterlijk nemen, of men verraadt de lyriek: figuurlijk spreken is de zaak van politiciërs en diplomaten, de dichter drukt zich letterlijk uit, vooral in zijn krankzinnigste metaforen.” [Hertmans 1989a:172]. Naar aanleiding van het hiaat en de chiffrés in het werk van Celan sluit Hertmans zich expliciet aan bij Derrida die in *Schibboleth* aangaf dat die niet metaforisch maar letterlijk moeten worden genomen. [Hertmans 1989b:87] En recenter schreef hij in een korte inleiding bij enkele vertalingen van Stevens die hij maakte voor *De Gids*: “hoezeer we ook kunnen spreken over metaforen in zijn werk, laten we niet vergeten dat het enige wat hem eigenlijk echt dierbaar was, het letterlijke was. Elke dichter die weet waarmee hij bezig is, is altijd letterlijk, ook en vooral in zijn moeilijkste en meest abstract ogende beelden.” [Hertmans 1997b:297]

28. Zie over het verticale in de moderne choreografie en hoe die verband kan houden met de erfenis van Rilke en Celan [Hertmans 1988a:46-47].

29. Wat ik inhoudelijk over Van Ostaijens ‘Jong landschap’ zeg, is allemaal in meer of mindere mate gebaseerd op wat er eerder over dit gedicht is geschreven. Zie onder meer [Borgers 1971:832-835], die ook verwijst naar analyses van onder meer Oversteegen en Vandenhaute; diens tekst uit de vroege jaren zestig werd later herdrukt als [Vandenhaute 1979]; latere interpretaties zijn te vinden in [Brems 1996a] en [Spinoy 1996c]. Spinoy’s tekst is een reactie op Brems (cf. infra), maar werd – zoals zowat alle andere teksten in het Van Ostaijennummer van *Kunst & Cultuur* – zonder overleg met de auteur door de eindredactie ‘herschreven’. Ik baseer me hier vooral op de meest uitgebreide lectuur, [Brems 1996a]. Hij leest ‘Jong landschap’ als liefdesgedicht [idem:148], landschapsbeschrijving, al dan niet van een kunstwerk [idem:149-150], een poëticaal gedicht [idem:150-151], en suggereert, vanuit de titel, ook een antropomorfe lectuur (landschap als metaforische beschrijving van het vrouwelijk lichaam). [idem:152]

Noten | Hoofdstuk 7

30. De “vruchten” uit regel drie versterken deze interpretatie nog.
31. Door Borgers, bijvoorbeeld, die – in het spoor van Vandenhoute – de eerste strofe las als “het gedicht”, de tweede als een beschouwing over “het dichten” en de derde als een bedenking van/over “de dichter”. [Borgers 1971:833]
32. Dit gebeurde overigens bewust. In Ruimte stelt hij, naar aanleiding van de Bachbewerkingen van Webern, dat “de essentie van de moderne ascese er niet zozeer één is van melodische lijnen, dan wel van sonore momenten”. [Hertmans 1981a:91] In zijn vroege poëzie is het hem dan ook vooral om die momenten te doen. Later sprak hij over zijn debuut als een bundel vol “gereduceerde taalkernen”. [Hertmans 1989a:170] Ook deze tendens is in verband te brengen met Van Ostajen (meer bepaald wat de aseïtisme-theorie betreft zoals hij die naar aanleiding van August Stramm uiteenzette, cf. 2.3), maar lijkt me – los van de musicologische theorie en praktijk – toch vooral beïnvloed door Celan (cf [ibidem]).
33. Zie: “Het postmodernisme is een ultramaniërisme.. Het is de perfecte antipode van het soort neo-klassiek dat zich beroept op orde, maatgevoel, helderheid, metrum, structuur, etc. (zijn patroon: Nijhoff, zijn motto: ‘Het leven ordenen!’, zijn gedragscode: bescheidenheid”. [Van Bastelaere 1989-1990:59] Met uitzondering van “bescheidenheid” kunnen al deze kwalificaties overigens ook toegepast worden op Barnard zelf.
34. Er verscheen slechts één jaargang, maar het duurde twee jaar voor die volledig klaar was. Ik baseer me voor de data (ook in mijn bibliografie) op de onvolprezen bibliografie van tijdschriften, door Hilda van Assche. Zij geeft wellicht de data waarop ze de nummers heeft ontvangen.
35. Die “typische experimentele vorm” wordt onder meer gekarakteriseerd door het “vrijvers, geen interpunctie, geen hoofdletters...” [Van Bastelaere&Spinoy 1982:10]
36. Plath noemde Spinoy overigens “de favoriet en schutsengel van deze redactie”. [Spinoy 1983a:20] Van Bastelaere schreef in het blad een essay over haar. [Van Bastelaere 1982b]
37. Zie ook [Spinoy 1994:181]
38. Zie: “In het geval van Biesheuvel valt er aan referenties naar de biografie echter niet te ontkomen, en wel omdat datgene wat zijn werk structureert en tot één groot geheel maakt, precies zijn eigen leven is, de objectieve feiten uit de biografie dus, maar ook en eigenlijk zelfs vooral de wijze waarop hij ze beleeft.” [Spinoy 1983b:20]
39. Dat deed ik zelf ook, naar aanleiding van Van Ostajen, Bursens en Gilliams in 2.2.2.1, 3.2, 4.1 & 6.2.
40. Eén van de gedichten in Spinoy's bundel *Susette* heet overigens ‘Aurora in de herfst’ (cf. infra). [Spinoy 1990a:19]
41. En het is ook ‘echt’ zo gelopen. In een interview vertelt Spinoy: “niet lang voor ik naar Wenen vertrok, heb ik Van Ostajen's recensie van een boek van Tolnay [sic] over Breughels tekeningen gelezen. Van Ostajen zet er zijn eigen visie op Breughel uiteen. Dat én de schitterende collectie Breughels in het Kunsthistorisch Museum in Wenen hebben het hem gedaan.” [in Evenepoel 1987:6]
42. Van Ostajen heeft het in dit verband over “de natuur en het mensenleven, d.i. de rede en de redelessness, de kosmische samenhang tegenover de anorganiek van het menselijke poppespel”. [IV:345]
43. Vergelijk: “In mijn bundel schep ik een eigen wereld,

een illusie met een zeer beperkte geldingskracht.” [Spinoy in Evenepoel 1987:7]

44. Overigens lijkt het grote gebergte in de achtergrond van het schilderij inderdaad op een vingernagel.

45. Het betreft het gedicht ‘De buigzaamheid van verdriet’: “Misschien is ook poëzie zo iets, een hart / hebben waarmee je na een turbulente jeugd / van de dokter nog altijd af en toe eens moet / huilen. Melancholie. De uitzichtloze tevredenheid / van achter een begrafenisstoet aanlopen, / en denken, héhé, straks lekkere boterkoeken.” [De Coninck 1998a:185] Van Bastelaere en Spinoy verwerken het zinnetje ook in hun interview met Van Bruggen. Nadat ze Van Bruggen (geïnterviewd in de Cogels-Osylei in Berchem, vlak bij het huis van De Coninck) iets onheus over De Coninck laten zeggen, suggereren ze dat de dichter zich na dit zinnetje (Van Bruggen: “Nou, de C. schrijft een prijzenswaardige vorm van kleinkunst, ja”) heeft opgehangen: “Enkele huizen verder hangt De Coninck in de koptelefoon van zijn afzuisterapparaat te bengelen. De voeten los van de grond. Het heeft niet mogen zijn. Maar straks... lekkere boterkoeken.” [Van Bastelaere & Spinoy 1982:12]

46. Dit citaat komt ook voor op de binnenkant van de achterflap van het laatste nummer van het tijdschrift *R.I.P.* (De “J.D.” die als bron staat aangegeven komt dus van Joy Division, en niet van Jaques Derrida.) Het staat gedrukt onder de afbeelding van een engel-met-geblindeerde ogen: ook deze engel kan dus de aanblik van de absolute zuiverheid niet verdragen. Dit is een vroege behandeling van wat later gethematiseerd zal worden als ‘het sublieme’.

47. In zijn proefschrift becommentarieert Spinoy deze passage als een parabel over vrijheid tout court. [Spinoy 1994:245]

48. Van Bastelaere's bundel *Diep* in Amerika werd geweigerd door de Arbeiderspers. Het ‘Zeven Poëtica’s’-nummer werd in *Dietsche Warande & Belfort* bepaald onheus gerecenseerd, en in 1993 gebeurde hetzelfde (zo vonden Spinoy en Vandevoorde) met *Fraatsen* van Spinoy (in *De Morgen*). Dat laatste feit gaf aanleiding tot de zogenaamde Nieuwe Pastoorsrel. Onder meer Herman de Coninck vond dat Spinoy en co zich als Pastoors gedroegen door telkens opnieuw exclusieve poëtische uitspraken te doen. Waarop de Pastoors in kwestie zich graag als herders voor de kudde presenterden en aan schaaft De Coninck duidelijk probeerden te maken dat elke poëtica exclusief is, ook die van hem. Zie voor de DWB-reactie op ‘Zeven Poëtica’s’ [Buelens 1999:633].

49. Zie [Spinoy&Buelens 1996a].

50. Ook hier komt Spinoy's standpunt – tot in de verwoording toe – bijna letterlijk overeen met dat van Van Ostajen, die het onderscheid maakte tussen onpersoonlijke erkenning van het werk en persoonlijk succes. (Zie ook: noot 44 in 2.5). Zie verder over de relatie tussen de ware dichter en het publiek (bij Van Ostajen) [Spinoy 1994:555-557].

51. Dat impliceert uiteraard niet dat er in *Susette* geen ‘verheven’ passages zouden staan. Bijvoorbeeld: “Een vreemde wind verhieft zich van / haar lippen, die bloeiden in gezang. / En plots was angst een rozenbed. / Was pijn verdiend en nodig.” [Spinoy 1990a:23] *Lust & Unlust* zijn hier verenigd (cf. infra). Het gedicht ‘Melancholia’ verwijst dan weer naar een ander concept dat met de problematiek van het sublieme verwant is (cf. infra); het bevat een vermelding van het schilderij ‘Momenten van een dag’ van Claude Lorrain – een schilderij dat het personage Hölderlin blijkbaar een subliem gemis openbaart: hij “[v]erstult opeens en lang / bij Claude

Lorrains Momenten van een dag, / 'Zie, hoe het lichtspel haast beweegt, / zoals bij Brueghel het jaar verdraait / in cirkelvorm, niet wetend dat wij zijn.' [idem:32] Die commentaar kan gelezen worden als een echo van wat Van Ostajen in zijn Bruegeessay schreef: "[...] de formele beelding te zoeken, die ons in werkelijkheid deze zatgegeten boeren toont als blote ballast op de aarde, op de draaiende schijf, die overigens in haar eeuwige rotatiebeweging deze belachelijk-tijdelijke ballast, al schijnt hij nog zo zwaar, weldra zal hebben afgeschoven, zodat alleen nog zelfheerlijk haar eigen rotatie overblijft". [IV:343]

52. Meer nog: Lyotard ontwikkelde zijn theorie eigenlijk aan de hand van/naar aanleiding van juist de abstracte schilderkunst.

53. Veel van mijn analyses van Bursensgedichten uit de jaren twintig en dertig gaan in dezelfde richting. Ik noemde het effect daar unheimlich (cf. 3.2).

54. De wellicht beste illustratie van dit gegeven dook twee jaar na het voltooiën van het proefschrift op. Van Ostajen, humanitair-expressionist, zou meegewerkt hebben aan het uitdenken van een repressieve, activistische rijkswachtheid (cf. 2.2.2.1 & 8).

55. Vergelijk: "oorlog aan het geheel, we moeten getuigen van het onpresenteerbare, de verschillen verscherpen". [Lyotard 1987:25]

56. Al is ook dat weer relatief, want op de wellicht door de auteur zelf geschreven (of in het andere geval: geautoriseerde) flaptekst van Susette wordt, net als in het poëtica-opstel, expliciet melding gemaakt van zijn verlangen naar minder ernst en meer *esprit* in de dichtkunst. [Spinoy 1990a]

57. In het proefschrift zijn er heel duidelijk momenten waarop die 'overdracht' plaatsvindt. Zo besluit Spinoy zijn omstandige analyse van 'Facture Baroque' met: "[...] bovendien beantwoordt het formeel aan Lyotards beschrijving van het 'postmoderne', 'verheven' kunstwerk." [Spinoy 1994:596] Anderzijds wijst Spinoy er – met Lyotard – op dat het niet de bedoeling is om 'modern' en 'postmodern' in dit opzicht te gebruiken om bepaalde, elkaar opvolgende periodes in de kunst te beschrijven. Het zou hier uiteindelijk een kwestie van klemtoon/accents betreffen, waarbij het moderne werk veeleer het melancholische en het postmoderne veeleer het novatio-aspect zal beklemtonen, maar de beide zijn altijd aanwezig. [Spinoy 1994:169-171/Lyotard 1987:21-23]

58. Zie voor het hele verhaal: [Spinoy 1994:256-264].

59. In 1993 verscheen ook een cyclus van vier Spinoygedichten in het Vlaanderennummer van *Maatstaf*. Ook hier worden relatief verheven omstandigheden geïroniseerd. Deze keer echter niet door nuchtere opmerkingen, maar door Vlaamse/dialectische passages in te voegen: "Gij moet niet zagen, dus". [Spinoy 1993b:181], "Ferm ding, fameux / Schone machinerie." [idem:182] Het eerste gedicht (met het woord "camionet") verwijst via de titel – 'L'auto de la mort' – naar *Bezette Stad*. [idem:179]

60. In een interview zei Spinoy over de ironie in zijn gedichten: "Wat ik in verzen zeg, zou ik wel willen menen, maar tegelijk kan ik dat niet meer. Ironie is het logische gevolg." [in Evenepoel 1987:7]

61. Vergelijk met wat Van Bastelaere hierover schreef in 'Rifbouw': "Poëtische bespiegelingen zijn dus altijd reflecties a posteriori. Wie aan een a priori poëtica wil gehoorzamen, kan zich net zo goed met honing insmeren en, als een

Sebastiaan der bijen, aan een paal laten binden onder een hoge, balsturige zon." [Van Bastelaere 1989-1990:61] En een uitspraak uit een interview: "Al die theorie valt tijdens het schrijven weg, helemaal." [in Neefjes 1996]

62. Zie: "De beste poëzie van Claus is zijn vroegste werk. Dat is heel erg lyrisch, gedreven, geschreven vanuit een noodzaak". [Reyniers&Van de Perre 1990]

63. Na dit 'afscheid' volgden overigens nog wel enkele bibliotheekbundels van Verhelst.

64. Zie hierover noot 2 van paragraaf 2.3 & [Borgers 1971:1011-1017].

§ 7.2

1. Dit is uiteraard gedeeltelijk een kip-of-ei-discussie: wordt de kunst wereldvreemder omdat ze zich tóch al uitgestoten voelt door het grote publiek, of is het eerder juist de wereldvreemdheid die tot de uitstoting leidt? Zie hierover ook [Buelens 1997b].

2. Van Ostajen bedoelde dit niet letterlijk: "Het gesproken woord. Onbelangrijk of dit woord innerlijk of uiterlijk wordt gesproken." [IV:156]

Hoofdstuk 8

1. Van Ostajen werd geschorst op de gemeenteraad van 3 februari 1919 wegens een vermoeden van activisme en overduidelijk werkverzuim. [Borgers 1971:213] Op 31 augustus 1925 vraagt de stad hem of hij – indien de tuchtstraf zou worden herzien – een (her-)benoeming bij de stad zou aanvragen. [idem:605-606] Van Ostajen antwoordt dat hij dit enkel zou doen indien de financiële voorwaarden niet te negatief zouden zijn. [idem:606] Op 21 december deelt de stad hem die voorwaarden mee [idem:659] en op 8 januari 1926 vraagt hij de herbenoeming aan. [idem:661] Op 9 februari beslist het college van Burgemeester en Schepenen hem in dienst te nemen zodra er vacatures zijn voor klerken en op 16 oktober vraagt Van Ostajen dat hij op dezelfde manier behandeld zou worden als andere activisten die van amnestie konden genieten. [idem:720] Op 18 november bevestigt de stad haar voornemen hem aan te stellen "zodra zich daartoe de gelegenheid zal aanbieden". [in idem:725] Nadien hoorde de auteur niets meer van de stad.

2. In 1942 herdacht ook Volk en Staat Van Ostajen door het afdrukken van deze tekst uit *Diergaarde voor kinderen van nu* (cf. 3.5).

3. Zo reageerde hij scherp op een slecht gedocumenteerd artikel over de IJzerbedevaart in *Vrij Nederland*: "In de ogen van Nederlanders staan er jaarlijks duizenden Vlaamse NSB'ers aan de voet van de IJzertoren die openlijk terugverlangen naar de dagen van Hitler. Hoe leg je uit, aan wie dat mordicus geloofd, dat er ook een tijd is geweest dat zelfs Vlaamse communisten deelnamen aan de IJzerbedevaart? Hoe leg je uit de de IJzerbedevaart een traditie heeft van pacifisme, die verder teruggaat dan de antiraketten-Hollanditis van de jaren tachtig, tijdens welke jaren er op de IJzerweide trouwens eveneens gepleit werd tegen de NAVO-raketten?" [Lanoye 1994:22]

4. Zie: "En één van de vele deelfacetten van Van Ostajen is ook dat dandy-achtige, het ongegeneerde gebruik van een

Noten | Conclusie

imago in het begin van zijn schrijverschap.” [Lanoye in Schaevers 1996:21]

5. Anton van Wilderode over dit (zijn lievelings)gedicht: “een weergalozige ‘inleving’, menselijk mededogen, vereenzelviging zelfs die zeldzaam zijn. Géén woordenspel, maar essentie. Het niets-woorden van een mens die de dichter toevallig op straat heeft gezien. Hij kijkt niet nàar, maar in hem.” [Van Wilderode 1988] En Hugo Claus: “Men kan dit gedicht zien als een uitgepuurd *tableau de genre*, als een psychiatrisch document, als een neerschrijven van wanhoop, ontreddering en berusting, het is dit alles maar ook nog meer, het is het feit waarin alle mogelijke facetten van een gedicht zijn opgeslorpt, het onvervangbaar gebeuren van het gedicht zelf.” [Claus 2000:110]

6. Spinoy heeft het zelfs – met de woorden van Van Bastelaere – over een “actieve verdringing”. [Spinoy 1996f:497]. In gedichten als ‘Huldegedicht aan Singer’, “Een schoon gezicht heeft de dagblad-postiche”, ‘Belgische zondag’, ‘Avond strand orgel’, ‘Banlieu’, ‘Rijke Armoede van de Treklarmonika’ en ‘Oppervlakkige Charleston’ zijn echter wel degelijk verwijzingen naar massacultuur (kranten, wielervedstrijden, operettes, circus, jaarmarkt, orgel...) te vinden.

7. De redactie vroeg om “een poëtische reactie op het werk van Van Ostaijen”. [Brems 1995:678]

8. Er zijn ook nog andere, biografische details die naar Van Ostaijen verwijzen: “de piepende adem van een borstlijder / op een terminaal, midwinters terras” [Van Bastelaere 1995b:679], “uit Miavoye-Anthée vandaan”. [idem:681]

9. Van Ostaijen heeft, mutatis mutandis, dezelfde kritiek op de Hollandse Genitiefdichters in [V:201ev].

10. Waarmee natuurlijk niet gezegd is dat er in het werk van Van Bastelaere helemaal geen metaforen voorkomen. Ze functioneren bij hem echter op een andere manier dan in de traditionele poëzie. Zie over “botsende metaforen” en “Vorm en politiek” in *Vijfjaar* van Van Bastelaere [De Boeck 1994:126-133].

11. Spinoy gebruikt die term uiteraard ironisch; het is hem precies te doen om het doorbreken van het eenheidsbeeld Van B=Spinoy=Vandevoerde. Niet alleen vloekt elk eenheidsbeeld met de, zoals gezegd, op het verschil toegespitste houding van de postmodernen, toen deze teksten verschenen (eind 1995, begin 1996) was de genoemde Drievaldigheid ook officieel gesplit. Dat ze samen in Parmentier stonden kun je in dat opzicht vergelijken met de plaat *Let it be* van The Beatles, die ook werd opgenomen toen de groep de facto niet meer bestond.

12. In 1985 verklaarde Van Herreweghen overigens in *De Standaard*: “Maar wie mij het sterkt heeft beïnvloed, is Paul van Ostaijen geweest. Ik vind hem nog altijd een sterke theoreticus, in ‘Self defence’, in ‘Gebruiksaanwijzing der Lyriek’. Je moet hem herlezen, méér dan Rilke. Van Ostaijen zag, net als Brémond, de poëzie als een lagere vorm van mystieke extase. [...] Dat heeft mij altijd aangetrokken en aangestaan. En dan was er zijn houding tegenover het beeld. Dat beeld in de zin van vergelijking [...] dat wees hij radikaal af. [...] Dat vind ik ook.” [in Durnez 1985]

13. Het citaat komt uit een brief aan Du Perron. Van Ostaijen schrijft hem: “Ik ben geen partijganger van de persoonlijke vrijheid in de orthografie. [...] bij jou is het gebruik van de Kolléwijnse weer een soort verzet tegen het gezag, tegen het geadmitteerde, tegen de gemeenplaats, de routine, enz. – Je vergist je: die mijnheer Kolléwijn stel ik

me als een vervelende oude vent voor, alleen moet ik toegeven dat men zijn orthografie gebruiken kan.” [in Borgers 1971:880] Dat Van Ostaijen “een progressieve spelling” hanteerde werd in 1996 ook als argument gebruikt om zijn actualiteitswaarde te benadrukken door Kris van de Poel in *Den Brabo*. [in Bert De Bruyn 1996:7]

14. Een jaar later volgde daar ook nog een bundel Groteskén.

15. De tentoonstelling werd vervangen door de expo over Van Ostaijen en de gebroeders Jaspers. Zie hiervoor [Buelens 1997a:13-14].

16. Zie: [Jaspers 1990] & [Jaspers 1995-1996] & [Jaspers 1997b].

17. Zo stelt hij dat een gedicht als ‘Boere-charleston’ erg lijkt op ‘Hornpipe’ en ‘Country Dance’ van Edith Sitwell (een dichteres die Van Ostaijen bijna zeker niet gekend heeft) aangezien ze “putten uit dezelfde modernistische traditie. Het citeren en monteren van de actualiteit is een van de procédés van het modernisme.” [Claes 1996:26-27] Dat laatste is zeker waar – en dat blijkt uiteraard ook uit *Bezette Stad* – maar het heeft helemaal niets te maken met ‘Boere-charleston’ noch ‘Country Dance’. Sitwells gedichten lijken overigens meer gemeen te hebben met *Alice in Wonderland* dan met de “modernistische traditie” die in de Angelsaksische poëzie van dat moment vooral verbonden wordt met Eliot, Pound, Yeats (en verder terug Poe en Whitman). Met Van Ostaijens late gedichten hebben ze vooral het kinderlijke woordspel gemeen, maar daar heeft Claes het niet over.

18. Wat hij over Van Ostaijen schrijft is overigens niet altijd even secuur. Zo bestond er nooit een tijdschrift *Et voilà* (Coppiteters verwacht dit met de titel van een opstel van Van Ostaijen) [Coppiteters 1993b:91], is het lang niet zeker dat Van Ostaijen “sterk beïnvloed” was door de Stijl-beweging [idem:92] en is het beslist niet zo dat hij “zo positief stond [...] tegenover het tijdschrift *Ruimte*”. [idem:93]

19. Helemaal onwaar is dat niet, maar naar het eind van zijn leven deed hij toch wel uitspraken waaruit afgeleid kan worden dat er van loyaliteit tegenover de Belgische staat geen sprake meer was. Zie hierover: [Reynebeau 1996d:12]

20. Meer waarderende verwijzingen naar Van Ostaijen in dit boek: [Hellemans 1994:111, 119, 120, 121, 134 & 144].

21. Een van de andere gedichten van Holvoet-Hanssen heet overigens ‘The Sleeping Giant’, een verwijzing wellicht naar de in het Canadese Ontario gelegen “rock formation called Sleeping Giant that played a prominent role in Indian legends.” [Britannica 1999]

Conclusie

1. Hiermee heb ik waarschijnlijk zelf gedaan wat Joosten zich voornam, de bewering – die onder meer ook voorkomt in [Spinoy 1992] – te ontcrachten als zou Van Ostaijen in de jaren dertig “totaal vergeten” zijn geweest. [Joosten 1996:416]

2. Zie voor Claus [Wildemeersch&Debergh 1999:passim], voor Lanoye [Heene 1999].

3. Ze baseerden zich daarbij op de samenvatting die Reynebeau geeft van De Schutters tekst, in [Reynebeau 1989:5]. De Schutter beweert overigens ook dat Van Ostaijen van plan was zijn laatste bundel “Het Laatste Boek van Schmolff” te noemen. [De Schutter 1988, romein gb]

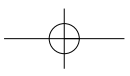
4. Jonckheere heeft het over Cami, Wauters en Bontridder

die volgens hem teren op “de faam van één bundeltje” [Jonckeere&Van Ruysbeek 1956:84], maar hij vergeet dat Van Ostaijen na 1921 ook zeven jaar lang geen bundel liet verschijnen (cf. 5,5).

5. Door zijn formulering “het eerste citaat, dat van Van Ostaijen” suggereert Ghysaert dat het andere citaat (over de dichter die “niets, maar absoluut niets te zeggen” heeft) van Spinoy, of in ieder geval niet van Van Ostaijen zou zijn. In Van Ostaijens ‘Gebruiksaanwijzing der Lyriek’ staat echter: “[I]ndien ik dicht dan is het, omdat ik daarop vertrouwd, niets, maar absoluut niets te zeggen te hebben. De gewoonste rederijker en de kleinste kollegejongen hebben meer te vertellen dan ik.” [IV:377]

6. Dat blijkt onder meer uit Brems’ *Een zangwedstrijd* (waarin ook zijn essay over Vlaamse poëzieopvattingen is opgenomen [Brems 1993]) en zijn opstel over de Vlaams-Nederlandse verhoudingen [Brems 1996b].

7. Een opmerkelijke – en vooral De Conincks badinerende essayistiek zeer typerende – opmerking in dit verband is de volgende: “Dit is geen polemische bloemlezing, waarin één poëzie-opvatting andere probeert te verdringen. Er staan nogal wat gedichten in die zo’n poëzieprogramma aan de man willen brengen. Dat mag. Zo’n poëzieprogramma is te vergelijken met de pep-talk waarmee een voetbaltrainer zijn elftal het veld instuurt. Als ze winnen is het oké. Wij hebben honderd overwinningen gebloebleesd.” [Brems&De Coninck 1994:13] Alle vergelijkingen lopen een beetje mank, maar deze is zonder meer kreupel. Bij een voetbalwedstrijd is het duidelijk wie wint: het team dat het vaakst een doelpunt scoort. Deze vergelijking suggereert dat het mogelijk is vast te stellen welk gedicht goed is (‘gewonnen heeft’), terwijl de samenstellers natuurlijk wéten dat dit onmogelijk is.



Bibliografie

1. Werken van Paul van Ostaijen

- I: Paul van Ostaijen, *Verzameld werk. Poëzie*. Music-Hall, Het Sienjaal, *De Feesten van Angst en Pijn*, Bert Bakker, Amsterdam, 1979, 303 pp.
- II: Paul van Ostaijen, *Verzameld werk. Poëzie. Bezette Stad en Nagelaten Gedichten*, Bert Bakker, Amsterdam, 1979, 280 pp.
- III: Paul van Ostaijen, *Verzameld werk. Proza. Grotesken en ander Proza*, Bert Bakker, Amsterdam, 1979, 398 pp.
- IV: Paul van Ostaijen, *Verzameld werk. Proza. Besprekingen en Beschouwingen*, Bert Bakker, Amsterdam, 1979, 568 pp.
- Van Ostaijen 1920: Paul van Ostaijen, 'In Memoriam Herman van den Reeck'. In: *Ruimte*, jrg. 1, nr. 8-9, 1920, p. 100 (ook in I:219)
- Van Ostaijen 1942: Paul van Ostaijen, 'Van dag tot dag. De Belg'. In: *Volk en Staat*, 15 juli 1942 (ook in III:310-311).
- Van Ostaijen 1976: Paul van Ostaijen, *Feasts of fear and agony*, (translated by Hidde Van Ameyden van Duym), *New Directions*, [New York], [1976], 76 pp.
- Van Ostaijen 1990: Paul van Ostaijen, *Bezette Stad* (originiaal houtsneden en tekeningen van Oskar Jespers), [= reprint], Van Hezik-Fonds 90, Rotterdam, [1990], [ongepagineerd].

2. Boeken en artikels over Paul van Ostaijen

- Van Aelst 1946a: Paul van Aelst, 'Paul van Ostaijen, de weinig gekende?'. In: *Zondagspost*, jrg. 2, nr. 7, 1946, p. 2.
- Van Aelst 1946b: Paul van Aelst, 'Klein pleidooi voor Paul van Ostaijen'. In: *Vooruit*, 14 maart 1946.
- Andreus 1990: Hans Andreus, 'De laagste extase'. In: id., *Verzameld proza*, Bert Bakker, Amsterdam, 1990, pp. 743-746.
- Anoniem 1942: [Anoniem], 'Sympathieke reactie'. In: *Volk en Staat*, 28 juli 1942.
- Anoniem 1944a: [Anoniem], 'Kalenderblaadje. Vrijdag 17 maart. De figuur van den dag'. In: *De Gazet*, 17 maart 1944.
- Anoniem 1944b: [Anoniem], 'Wij herdenken heden...'. In: *Het Vlaamsche Land*, 17 maart 1944.
- Anoniem 1950b: [Anoniem], 'Jeugdtheater. Eerste middag van de Poëzie. Paul van Ostaijen'. In: *Gazet van Antwerpen*, 21 november 1950.
- Anoniem 1951: [Anoniem], 'Paul van Ostaijen'. In: *Het Handelsblad*, 8-9 december 1951.
- Anoniem 1996: [Anoniem], '11 juli met Van Ostaijen'. In: *Gazet van Antwerpen*, 11 juli 1996.
- Antonis 1996: Eric Antonis, 'Paul van Ostaijen 100'. In: Geert Buelens en Caroline Terryn (red.), *Paul van Ostaijen 100*, [Pandora], Antwerpen, 1996, p. 3.
- Antwerpen 1997: [Stad Antwerpen, Culturele Promotie], 'Persknipsels Paul van Ostaijen 100. Nederland & Andere landen', Antwerpen, [1997], [ongepagineerd].
- Van Bastelaere 1996a: Dirk van Bastelaere, "'Ik kan geen vrouwefoto's verzamelen". Over de afwezigheid van fotografie'. In: Geert Buelens en Erik Spinoy (red.), *De stem der Loreley. Over Paul van Ostaijen*, Bert Bakker, Amsterdam, 1996, pp. 260-269.

- Beekman 1970: E.M. Beekman, *Homeopathy of the Absurd. The Grotesque in Paul van Ostaijen's Creative Prose*, Martinus Nijhoff, Den Haag, 1970, 196 pp.
- Beekman 1981: E.M. Beekman, 'The Universal Hue: Paul van Ostaijen's lyrisme à thème'. In: *Dutch Crossing*, 13, March 1981, pp. 42-60.
- Bellemans 1937: Dr. A. Bellemans, 'Paul van Ostaijen, zoals hij was en is' [recensie van studies van Burssens 1933 en De Ryck 1935]. In: *Boekengids*, 1937, nr. 6.
- Bellemans 1939: Dr. A.T.W. Bellemans, *Poëtië van Paul van Ostaijen*, De Nederlandsche Boekhandel, Antwerpen, 60 pp.
- Berckelaers 1921b: [Fernant] B[erckelaers], 'Boeken: Paul van Ostaijen - Bezette Stad'. In: *Het Overzicht*, jrg. 1, nr. 1, 15 juni 1921, pp. 11-12.
- Bloem 1980: Rein Bloem, 'De witte wegen van de verwondering. Paul van Ostaijen, de beeldende kunst en de Nederlandse poëzie'. In: *Vrij Nederland*, 23 februari 1980.
- Bogman 1991: Jef Bogman, *De stad als tekst. Over de compositie van Paul van Ostaïjens Bezette Stad*, Van Hezik-Fonds 90, Rotterdam, [1991], 180 pp.
- Bogman 1996: Jef Bogman, 'Alle worden is ontworden. Schrijfwijze, klank, kleur en mystiek in Paul van Ostaïjens *De Feesten van Angst en Pijn*'. In: Geert Buelens en Erik Spinoy (red.), *De stem der Loreley. Over Paul van Ostaïjen*, Bert Bakker, Amsterdam, 1996, pp. 114-128.
- Boon 1946: [anoniem, Louis Paul Boon?], 'Brief van Paul van Ostaïjen uit Miavoye'. In: *De Roode Vaan*, 2 maart 1946.
- Boon 1953a: L. P. Boon, 'De Bende van de Stronk of Paul van Ostaïjen als romanschrijver'. In: *Tijd en Mens*, 17, jrg. 4, nr. 1, december 1953, pp. 13-18 (ook in Boon 1999:289-294).
- Borgers 1955: Gerrit Borgers, 'Inleiding voor het geëerd publiek'. In: Paul van Ostaïjen, *Music-Hall. Een programma vol charlestons, grotesken, polonaises en dressuurnummers*, (samengesteld en ingeleid door Gerrit Borgers), Ooievaarpocket 17, Daamen N.V., Den Haag / De Sikkell, Antwerpen, pp. 5-23.
- Borgers 1971: Gerrit Borgers, *Paul van Ostaïjen. Een documentatie*, Bert Bakker, Den Haag / Amsterdam, 1971, 1996², (2 vol.), 1176 pp., 1191 pp.²
- Borgers 1973: Gerrit Borgers, 'Inleiding'. In: Paul van Ostaïjen, 'Het landhuis in het dorp' en 'De jongen'. Twee hoofdstukken van een onvoltooide autobiografische roman (uitgegeven en ingeleid door Gerrit Borgers), Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum, 's Gravenhage, 1973, pp. 7-28.
- Borgers 1975a: Gerrit Borgers, *Kroniek van Paul van Ostaïjen 1896-1928*, Scheltens & Giltay, Den Haag / Orion, Brugge, 1975, 154 pp.
- Borgers 1975b: Gerrit Borgers, 'Jaarrede'. In: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden 1973-1974*, Leiden, 1975, p. 13.
- Boyens 1979: José Boyens, 'Paul van Ostaïjen en Theo van Doesburg. Twee verwante theoretici die niet nader naar elkaar wensten te komen'. In: *De Gids*, jrg. 142, nr. 3 en 4, 1979, pp. 193-201 en pp. 258-268.
- Boyens 1995: José Boyens, *De genesis van Bezette Stad*, Pandora, Antwerpen, 1995, 214 pp.
- Br. 1934: Br. [Jan Broekman of Jan Brans?], 'Paul van Ostaïjen en de Vlaamse Letterkundigen'. In: *De Dietsche Gedachte*, nr. 11, mei 1934, pp. 136-139.

Bibliografie

- Brems 1996a: Hugo Brems, 'Jong landschap'. In: Geert Buelens en Erik Spinoy (red.), *De stem der Loreley. Over Paul van Ostaïjen*, Bert Bakker, Amsterdam, 1996, pp. 147-162.
- Brulez 1947: Raymond Brulez, 'Van Ostaïjen en Apollinaire'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 31, nr. 4, april 1947, p. 254.
- Brunclair 1921c: F [= Victor J. Brunclair], [over Bezette Stad]. In: *De Ploeg*, 28 april 1921.
- Brunclair 1928: Victor J. Brunclair, 'In Memoriam Paul van Ostaïjen'. In: Jozef Muls e.a., *Paul van Ostaïjen*, Standaard, Antwerpen/Brussel/Leuven, pp. 11-35.
- Brunclair 1929b: Victor J. Brunclair, 'Paul van Ostaïjen en de kritiek'. In: *Den Gulden Winckel*, jrg. 28, nr. 10, oktober 1929, pp. 285&288.
- De Bruyn 1996: Bert De Bruyn 1996, 'Van Ostaïjen 100'. In: *Den Brabo*, februari 1996, pp. 5-13.
- Buckinx 1931d: Pieter G. Buckinx, 'Nederlandse poëzie. Paul van Ostaïjen. De dichter en de kritikus'. In: *De Tijdstroom*, jrg. 2, nr. 1, oktober 1931, pp. 35-40.
- Buckinx 1932: Pieter G. Buckinx, 'Twee jonge doden. 1. Paul van Ostaïjen'. In: *De Tijdstroom*, jrg. 3, nr. 2, november 1932, pp. 78-80.
- Buckinx 1939: Pieter G. Buckinx, 'Dr. A.T.W. Bellemans, De poëतिक van Paul van Ostaïjen'. In: *Vormen*, jrg. 3, 1939, pp. 395-396.
- Buckinx 1941a: Pieter G. Buckinx, 'Paul van Ostaïjen, de avonturier'. In: *Het Nieuws van den Dag*, 5 maart 1941.
- Buelens 1996a: Geert Buelens, 'Heden avond optreden van de N.V. Van Ostaïjen. Voorbeschouwing bij een herdenkingsjaar'. In: *De Morgen*, 5 januari 1996, pp. 21-22.
- Buelens 1996b: Geert Buelens, 'Wat is dan uwe hoop die gij nauwelijks durft zeggen. Oorlog, nihilisme en modernisme in Bezette Stad'. In: Geert Buelens en Erik Spinoy (red.), *De stem der Loreley. Over Paul van Ostaïjen*, Bert Bakker, Amsterdam, 1996, pp. 129-146.
- Buelens 1996c: Geert Buelens, 'Alle dijken breken'. In: *Kunst & Cultuur*, jrg. 29, nr. 2, februari 1996, pp. 13-14.
- Buelens 1996d: Geert Buelens, 'De kringen naar buiten. Paul van Ostaïjen en zijn vrienden kunstenaars'. In: *Paul van Ostaïjen in beeld. Grafiek en tekeningen van tijdgenoten*, Publicaties Museum Plantin Moretus / Prentenkabinet 34, Stad Antwerpen, 1996, pp. 33-45.
- Buelens 1997a: Geert Buelens, "'De beste / hoe kan dat / wie weet / alles is schijn'. Paul van Ostaïjen een jaar lang herdacht." In: *Cultureel Jaarboek van de stad Antwerpen*, Antwerpen, 1997, pp. 9-16.
- Buelens 1998: Geert Buelens, 'Paul van Ostaïjen avant-garde modernist?' In: *Handelingen der Koninklijke Zuid-Nederlandse Maatschappij voor Taal- en Letterkunde en Geschiedenis*, jrg. 51, 1998, blz. 23-40.
- Buelens&Lanoye 1996: Geert Buelens en Tom Lanoye, 'Inleiding'. In: *Paul van Ostaïjen, De poes voldeed. Essays en kritieken*, (samengesteld en ingeleid door Geert Buelens en Tom Lanoye), Ooievaar, Amsterdam, 1996, pp. 7-9.
- Buelens&Spinoy 1996a: Geert Buelens en Erik Spinoy, 'Ter inleiding'. In: Geert Buelens en Erik Spinoy (red.), *De stem der Loreley. Over Paul van Ostaïjen*, Bert Bakker, Amsterdam, 1996, pp. 7-21.
- Buelens&Spinoy 1996b: Geert Buelens en Erik Spinoy, 'Nawoord'. In: Gerrit Borgers, *Paul van Ostaïjen. Een documentatie*, Bert Bakker, Amsterdam, 1996², pp. 1152-1166.
- Buelens&Terryin 1996: Geert Buelens en Caroline Terryin (red.), *Paul van Ostaïjen 100*, [Pandora], Antwerpen, 1996, 49 pp.
- Buelens&Wildemeersch 1996: Geert Buelens en Georges Wildemeersch + Dirk Aerts en Marc Somers, *Paul van Ostaïjen 1896-1928. Wegwijzers naar de werkelijkheid*, (catalogus bij de tentoonstelling in het AMVC 23 februari – 1 juni 1996), SDZ/Pandora, [z.p.], 1996, 198 pp.
- Bulhof 1992: Francis Bulhof, *Eine Künstlerfreundschaft. Der Briefwechsel zwischen Fritz Stuckenberg und Paul van Ostaïjen 1919-1927*, Holzberg Verlag, Oldenburg, [1992], 175 pp.
- Burssens 1933: Gaston Burssens, *Paul van Ostaïjen zoals hij was en is*, Avontuur, Antwerpen, 1933 [= reprint bij Reflex, Utrecht, 1978 en 1979²], 94 pp.
- Burssens 1950: G. Burssens, 'Paul van Ostaïjen'. In: R.F. Lissens (red.), *De Vlaamse literatuur sedert Gezelle, V.E.V.-Berichten*, Antwerpen, augustus 1950, pp. 37-40.
- Burssens 1954: Gaston Burssens, 'Van Ostaïjen en het "Système D".' In: *taptoe*, nr. 4, 1954, [ongepagineerd].
- Burssens 1956: Gaston Burssens, *Paul van Ostaïjen. De dichter, Ministerie van Nationale Opvoeding en Cultuur/Manteau*, Brussel, 1956, 40 pp.
- Carette 1996: Hendrik Carette, 'Paul van Ostaïjen en kein Ende'. In: *Meervoud*, maart 1996, p. 26.
- Zie ook: Willekens, Carette&Pay onder drie.
- Claes 1996: Paul Claes, 'Melopee voor een meeloper'. In: *De Brakke Hond*, jrg.11, nr. 50, lente 1996, pp. 26-28.
- Coenen 1979: Frans Coenen, 'Dadaïsme'. In: *Bzzlletin*, 66, mei 1979, pp. 51-55. [recensie Bezette Stad, eerder verschenen in *Groot Nederland*, 1921, V].
- De Coninck 1990: Herman de Coninck, 'Drie splinternieuwe klassieken. Van Ostaïjen, Gezelle en Van de Woestijne'. In: *De Morgen*, 16 februari 1990.
- Cuyt 1996: Martine Cuyt, 'Wil de echte Van Ostaïjen opstaan? KNS op Zolder'. In: *Gazet van Antwerpen*, 16 februari 1996.
- Desayere 1962: willy desayere, 'moderne poëzie: paul van ostaïjen'. In: *Ruimten*, jrg. 1, nr. 2, 1962, pp. 10-13.
- D'Haese 1943: Jan D'Haese, 'Paul van Ostaïjen'. In: *Vooruit*, 28 maart 1943.
- Dorleijn 1996: G.J. Dorleijn, "'Daarginds kent men u door Coster!'" Paul van Ostaïjen in het Nederlandse literaire veld'. In: Patrick Peeters en Erik Spinoy (red.), *Het vouwbeen van de lezer. Over literaturopvattingen*, Uitgeverij Peeters / Paul van Ostaïjen-instituut, Leuven, [1996], pp. 52-70.
- Eeckels 1941: Guido Eeckels, 'Les lettres flamandes. Paul van Ostaïjen'. In: *Le nouveau journal*, 11 april 1941.
- Eemans 1956: Marc Eemans, 'Bij Paul van Ostaïjen in de leer'. In: *De Periscoop*, jrg. 7, nr. 1, 1 november 1956.
- Eemans 1974: Marc Eemans, 'Quelques notes rectificatives et réflexions en marge de la thèse de doctorat de Gerrit Borgers sur Paul van Ostaïjen'. In: *Espaces, Documents XXe Siècle, numéro spécial de la revue trimestrielle*, Paul van Ostaïjen. Poète expressionniste et dadaïste flamand, Editions Henry Fagne, Bruxelles, nr. 3-4, 1974, pp. 71-78.
- Foppe 1979: Han Foppe, 'Je woedende brief heb ik ontvangen. Over brieven van Bob van Negchten aan Paul van Ostaïjen'. In: *Bzzlletin*, 66, mei 1979, pp. 30-38.

- Francken 1928: Fritz Francken, 'Paul van Ostajien voor en na de oorlog'. In: Jozef Muls e.a., *Paul van Ostajien, Standaard, Antwerpen/Brussel/Leuven*, pp. 37-39.
- Gijsen 1935: Marnix Gijsen, 'Kroniek der poëzie. De Ryck, Paul, Van Ostajien. Fascinerend dichter'. In: *De Standaard*, 28 september 1935.
- Gijsen 1953: Marnix Gijsen, 'Van Ostajien miskend? Het begin van een legende'. In: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, jrg. 7, nr. 3, 1953, pp. 335-336.
- Gilliams 1935: Maurice Gilliams, 'Gedichten, Paul van Ostajien'. In: *Contact. De Boekuil. Maandschrift voor boeken-vrienden*, november-december 1935, nr. 11-12, pp. 4-5.
- Gilliams 1951: Maurice Gilliams, 'Een bezoek aan het prinsengraf'. In: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, jrg. 6, september 1951, pp. 7-64.
- Gilliams 1952: Maurice Gilliams, 'De man voor het venster'. In: Jozef Muls e.a., *Paul van Ostajien, De Sikkeld/ Daamen N.V./Van Oorschot, [z.p.]*, pp. 60-65 (herdruk van de notities over Van Ostajien in [Gilliams 1943:16-23]).
- Gysen 1957b: René Gysen, 'Eén van vóór 1950'. In: *gard-sivik 7*, jrg. 2, begin 1957, pp. 35-38.
- Gysen 1957c: René Gysen, 'Paul van Ostajien in leven origineel denker, dichter en stadsbediende'. In: *Sodipa. Maandblad voor het personeel van de stad Antwerpen*, jrg. 5, nr. 4, april 1957, pp. 89-91.
- Hadermann 1965: Paul Hadermann, *De kringen naar binnen. De dichtelijke wereld van Paul van Ostajien*, Ontwikkeling, Antwerpen, 1965, 230 pp.
- Hadermann 1970: Paul Hadermann, *Het vuur in de verte: Paul van Ostajiens kunstopvattingen in het licht van de Europese avant-garde*, Ontwikkeling, Antwerpen, 1970, 1973², 348 pp.
- Hadermann 1974: Paul Hadermann, 'A propos d'un débat littéraire'. In: *Espaces, Documents XXe Siècle, numéro spécial de la revue trimestrielle, Paul van Ostajien. Poète expressionniste et dadaïste flamand*, Editions Henry Fagne, Bruxelles, nr. 3-4, 1974, pp. 29-32.
- Hadermann 1976: Paul Hadermann, 'Paul van Ostajien and Der Sturm'. In: Francis Bulhof (red.), *Nijhoff, Van Ostajien, 'De Stijl'. Modernism in the Netherlands and Belgium in the First Quarter of the 20th Century*, Martinus Nijhoff, Den Haag, 1976, pp. 37-57.
- Hadermann 1979a: Paul Hadermann, 'Van Ostajien et Apollinaire'. In: *Septentrion*, jrg. 8, nr. 1, maart-april 1979, pp. 39-50.
- Hadermann 1979b: Paul Hadermann, 'De schrijvende schoonheid van het sikkelbeen. Naar aanleiding van "Vers 4" van Paul van Ostajien'. In: *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, 1979, nr. 2, pp. 258-277.
- Hadermann 1981: Paul Hadermann, 'Paul van Ostajiens grotesk panopticum'. In: *Ons Erfdeel*, 24, maart-april 1981, 215-232.
- Hadermann 1995: Paul Hadermann, 'Van Ostajien en Bruegel als Alpenjagers'. In: *Forum der Letteren*, jrg. 36, nr. 3, 1995, pp. 180-192.
- Hadermann 1995-1996: Paul Hadermann, 'Het dionysische in Paul van Ostajiens poëzie'. In: *NVT. Gierik*, jrg. 13, nr. 4 - jrg 14, nr. 1, nr. 49-50, december 1995-maart 1996, pp. 56-65.
- Hadermann 1996a: Paul Hadermann, 'Vanitas en Loreley. Bij enkele 'barokke' gedichten van Paul van Ostajien'. In: Geert Buelens en Erik Spinooy (red.), *De stem der Loreley. Over Paul van Ostajien*, Bert Bakker, Amsterdam, 1996, pp. 163-183.
- Hadermann 1996b: Paul Hadermann, 'Over de structuur van De Feesten van Angst en Pijn'. In: Patrick Peeters en Erik Spinooy (red.), *Het vouwbeen van de lezer. Over literaturopvattingen*, Uitgeverij Peeters / Paul van Ostajien-instituut, Leuven, [1996], pp. 9-18.
- Hadermann 1997a: Paul Hadermann, "'En je sienjaal een saksofoon'. Bankroet en jazz bij Van Ostajien'. In: *Spiegel der Letteren*, jrg. 39, nr. 2, 1997, pp. 115-123.
- Hadermann 1997b: Paul Hadermann, 'De Japanse feesten van Floris Jespers en Paul van Ostajien'. In: Fr. van Elmbt en Ph. Hiligsmann (red.), *Het talig wezen. Opstellen aangeboden aan Professor dr. Louis Gillet ter gelegenheid van zijn afscheid als hoogleraar aan de Université de Liège, L., Liège, [1997]*, pp. 69-79.
- Den Haerynck 1996: Jean-Paul den Haerynck, 'Op den duur plakt het masker op het vel. Ironie, woordkunst en spel in Van Ostajiens dichtbundels Music-Hall en Het Sienjaal'. In: Geert Buelens en Erik Spinooy (red.), *De stem der Loreley. Over Paul van Ostajien*, Bert Bakker, Amsterdam, 1996, pp. 98-113.
- De Haes 1996: Dirk de Haes, 'Paul van Ostajien in 1916: "Elke jongere is een activist!"'. In: *Meervoud*, maart 1996, pp. 4-5.
- Herreman 1929: R. Herreman, 'Een overwonnen standpunt'. In: *Vandaag. Vlaamse Halfmaandelijksche kroniek* jrg. 1, nr. 4, 1 april 1929, p. 82.
- Herreman 1933b: De Boekuil [= Herreman], 'Paul van Ostajien. III'. In: *Vooruit*, 17 mei 1933.
- Herreman 1935b: De Boekuil [= Herreman], 'Een studie over Paul van Ostajien'. In: *Vooruit*, 24 augustus 1935.
- Herreman 1936: De Boekuil [= Herreman], 'Vroolijk dispuut om Paul van Ostajien'. In: *Vooruit*, 17 januari 1936.
- Herreman 1946a: Anonim [R. Herreman?], 'In Memoriam Paul van Ostajien'. In: *Vooruit*, 21 februari 1946.
- Herreman 1947a: De Boekuil [= Herreman], 'Pro en Contra Van Ostajien' & 'Originaliteit'. In: *Vooruit*, 13 & 15 april 1947. [in de tekst verwijst het getal na het dubbelpunt naar de datum]
- Herreman 1951: De Boekuil [= Herreman], 'Paul van Ostajien'. In: *Vooruit*, 4 september 1951.
- Herreman 1952a: De Boekuil [= Herreman], 'Paul van Ostajien'. In: *Vooruit*, 11 september 1952.
- Herreman 1952b: De Boekuil [= Herreman], 'Paul van Ostajien 1-7 + voorlopig slot'. In: *Vooruit*, 4-9, 11 & 13 november 1952. [in de tekst verwijst het getal na het dubbelpunt naar de datum]
- Van Herreweghen 1952: Hubert van Herreweghen, 'Paul van Ostajien. Professor in de lyriek, of: een kind dat leerde spreken'. In: *Nieuwe Gids*, 14 december 1952.
- Van Hove 1996: Jan Van Hove, 'Getekend: Paul van Ostajien'. In: *De Standaard*, 28/29 december 1996, p. 1 + id., 'De verloren beelden van Paul van Ostajien. Vondst van foto's en tekeningen in nalatenschap René Victor'. In: *De Standaard*, 28/29 december 1996, p. 33.
- Humbbeeck 1996: Kris Humbbeeck, 'Paul van Ostajien. Vlees wordt woord'. In: *Poëziekrant*, jrg. 20, nr. 3, mei-augustus 1996, pp. 14-19.

Bibliografie

- Insingel 1998: Mark Insingel, "Ich will nackt sein und anfangen". Über den Radikalismus Paul van Ostaijens'. In: Lut Missinne en Loek Geeraedts (red.), *Paul van Ostaijen, Die Avantgarde und Berlin*, Niederlande-Studien, Kleinere Schriften, Heft 4, Münster, 1998, pp. 91-111.
- Jacobs 1996: Peter Jacobs, 'Paul van Ostaijen. Kosmopolitisch, Vlaams en Antwerps. Tom Lanoye over de sleutelfiguur Paul van Ostaijen'. In: *Het Nieuwsblad*, 22 februari 1996.
- Janssen 1953: Em. Janssen S.J., 'Paul van Ostaijen. Dichterschap, tijd en temperament. Bij de uitgave van verzamelde werken'. In: *De Vlaamse Linie*, 23 januari 1953.
- Jespers 1940: Mark Jespers, 'Stilte rond Van Ostaijen'. In: *De Goedendag*, jrg. 47, april 1940, pp. 3-7.
- Jespers 1967: Henri-Floris Jespers, 'Notities om en rond Paul van Ostaijen.' In: *Paul de Vree en Henri-Floris Jespers, Paul van Ostaijen, Galgeboekje 14, De Galge, Brugge, 1967*, pp. 145-211.
- Jespers 1995-1996: Henri-Floris Jespers, "Poëties erken ik alleen Burssens als mijn kameraad". In: *NVT. Gierik*, jrg. 13, nr. 4 - jrg 14, nr. 1, nr. 49-50, december 1995-maart 1996, pp. 122-149.
- Jespers 1996: Henri-Floris Jespers, 'Zeven snaren, Van Ostaijen ter ere'. In: *De Brakke Hond*, jrg.11, nr. 50, lente 1996, pp 35-39.
- Jespers 1997a: Henri-Floris Jespers, 'De "Geranien-Erlebnis" en de terugkeer tot het landelijke'. In: *Spiegel der Letteren*, jrg. 39, nr. 2, 1997, pp 131-146.
- Jonckheere 1953: Karel Jonckheere, 'Derwaarts van het woord. Paul van Ostaijen'. In: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, nr. 7, 1953, pp. 1292-1301.
- De Jong 1997c: Oek de Jong, 'Een man die in de toekomst springt'. In: id., *Een man die in de toekomst springt, Meulenhoff, Amsterdam, 1997*, pp. 126-142.
- Joostens 1928: Paul Joostens, 'Paul van Ostaijen herdacht'. In: *Jozef Muls e.a., Paul van Ostaijen, Standaard, Antwerpen/Brussel/Leuven, pp. 40-41.*
- Kötz 1996: Kathrin Kötz, 'Paul van Ostaijen? Nooit van gehoord! Paul van Ostaijen en de Duitse literatuur'. In: *Geert Buelens en Erik Spinoy (red.), De stem der Loreley. Over Paul van Ostaijen, Bert Bakker, Amsterdam, 1996*, pp. 239-252.
- Lanoye 1996: Tom Lanoye, 'Inleiding'. In: *Paul van Ostaijen, Het bordeel van Ika Loch. Grotseke verhalen, (samengesteld en ingeleid door Tom Lanoye), Ooievaar, Amsterdam, 1996*, pp. 7-9.
- Lanoye 2001: Tom Lanoye, 'vanostaijenstandbeeldonthullingsspeech'. In: id., *Woorden met vleugels. Toespraken, Prometheus, Amsterdam, 2001*, pp. 41-49.
- Zie ook: Buelens&Lanoye.
- Lissens 1953b: R.F. Lissens, 'Het boek van de maand. Nogmaals Paul van Ostaijen'. In: *De Periscoop*, 1 februari 1953.
- H.D.M. 1940: H.D.M. [= De Maeyer], 'Paul van Ostaijen en het mysterie der poëzie'. In: *Het Nieuws van den Dag*, 7 november 1940.
- Minne 1934: Richard Minne, 'De betekenis van Paul van Ostaijen in de ontwikkeling der Vlaamse literatuur. Naar aanleiding van een studie van G. Burssens'. In: *Vooruit*, 18 maart 1934, p. 5.
- Moens 1928: Wies Moens, 'Paul van Ostaijen voor en na den oorlog.' In: *Vlaamse Arbeid*, jrg. 23, nr. 3-4, 1928, pp. 175-178.
- Muls 1928: Jozef Muls, 'Paul van Ostaijen en de stad'. In: *Vlaamse Arbeid*, jrg. 23, nr. 3-4, 1928, pp. 129-138.
- Muls 1946: Jozef Muls, 'De 50e verjaardag van Paul van Ostaijens geboortedag'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 46, nr. 2, februari 1946, pp. 131-134.
- Muls 1952: Jozef Muls e.a., *Paul van Ostaijen, De Sikkeld/Daamen N.V./Van Oorschoot, [z.p.]*, 96 pp.
- Musschoot 1994a: Anne Marie Musschoot, 'Poësie pure. Een confrontatie Karel van de Woestijne-Paul van Ostaijen'. In: *Yves T'Sjoen en Hans Vandevoorde (red.), Op voet van gelijkheid. Opstellen van Anne Marie Musschoot, Studia Germanica Gandensia*, nr. 36, Gent, 1994, pp. 137-153.
- Mysjkin 1995: Jan H. Mysjkin, 'Paul van Ostaijen ou le Dada pour cochons'. In: *Java*, nr. 13, Été 1995, pp. 11-12.
- Nijhoff 1965: Martinus Nijhoff, 'Moderne dichters. Paul van Ostaijen'. In: *De veerkantige criticus, Vlaamse Pockets* nr. 160, Uitgeverij Heidelberg, Hasselt, 1965, pp. 79-90.
- Note 1996: Joris Note, 'Allons travailler'. In: *De Brakke Hond*, jrg.11, nr. 50, lente 1996, pp. 33-35.
- Offermans 1983: Cyrille Offermans, 'Het bordeel als disciplineringsmachine. Een grotseke van Van Ostaijen als ironisch miniatuurmodel van de moderne cultuurindustrie'. In: id., *De kracht van het ongrijpbare: essays over literatuur en maatschappij*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1983, pp. 107-122.
- Offermans 1985: Cyrille Offermans, 'Heerlijk zwansen. Over de grotseken van Paul van Ostaijen'. In: id., *De mensen zijn mooier dan ze denken*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1985, pp. 205-225.
- Offermans 1996a: Cyrille Offermans, 'Tegengif. Van Ostaijens poëtica in het spoor van de Europese avantgarde'. In: *Geert Buelens en Erik Spinoy (red.), De stem der Loreley. Over Paul van Ostaijen, Bert Bakker, Amsterdam, 1996*, pp. 39-57.
- Van Passen 1979: Robert van Passen, 'Zo was Paul van Ostaijen'. In: *Bzzlletin*, 66, mei 1979, pp. 12-13.
- Du Perron 1928: E. du Perron, 'In Memoriam'. In: *Den Gulden Winckel*, jrg. 27, nr. 5, mei 1928, pp. 119-120.
- Du Perron 1929: E. du Perron, 'Bijdrage nummer zoveel'. In: *Vandaag. Vlaamse Halfmaandelijkse kroniek*, jrg. 1, nr. 4, 1 april 1929, pp. 80-81.
- Polis 1996a: Harold Polis, 'Mensen met zwijnekoppen. Het Paul van Ostaijen-jaar (1)'. In: *Blaazuit*, 6 maart 1996.
- Polis 1996b: Harold Polis, 'De paradox van het etiket. Het Paul van Ostaijen-jaar (2)'. In: *Blaazuit*, 2 mei 1996.
- Prins 1983: Johanna Prins, 'Unreal Cities: Eliot - Van Ostaijen. A Study of Modernist Nihilism in T.S. Eliot's *The Waste Land* and Paul van Ostaijen's *Occupied City*'. In: *Dutch Crossing*, 21, December 1983, pp. 58-82.
- Ramon 1995-1996: Renaat Ramon, 'Gebeuren zonder gebeurtenis. Enkele notities over de relatie woord/beeld in de poëzie van Paul van Ostaijen'. In: *NVT. Gierik*, jrg. 13, nr. 4 - jrg 14, nr. 1, nr. 49-50, december 1995-maart 1996, pp. 92-99.
- Rapier 1951: Karel Rapier, 'Terug naar Het Eerste Boek van Schmoll'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 35, nr. 4, april 1951, pp. 255-256.

Boeken en artikels over Paul van Ostijaen

- Reniers 1995-1996: Annie Reniers, 'Paul van Ostajen en het probleem van de beeldspraak: 'Landschap' en 'Vrolijk landschap'. In: *NVT. Gierik*, jrg. 13, nr. 4 - jrg 14, nr. 1, nr. 49-50, december 1995-maart 1996, pp. 66-69.
- Reynaert 1996: Jo Reynaert, 'Een geringe wig van klaarte in de donkerdiepstraat. Paul van Ostajen en het mystieke'. In: Geert Buelens en Erik Spinoy (red.), *De stem der Loreley. Over Paul van Ostajen*, Bert Bakker, Amsterdam, 1996, pp. 184-201.
- Reynebeau 1989: Marc Reynebeau, 'Inleiding'. In: Paul van Ostajen, *Witte hoeven achter de zoom*, Poëziecentrum, Gent, 1989, pp. 5-31.
- Reynebeau 1996a: Marc Reynebeau, *Dichter in Berlijn. De ballingschap van Paul van Ostajen (1918-1921)*, Globe/de Prom, [Groot-Bijgaarden/Baarn], [1996], 264 pp.
- Reynebeau 1996b: Marc Reynebeau, 'Eerste prijs in alle vakken van de kunst. Beelden uit het leven van Paul van Ostajen'. In: Geert Buelens en Erik Spinoy (red.), *De stem der Loreley. Over Paul van Ostajen*, Bert Bakker, Amsterdam, 1996, pp. 22-38.
- Reynebeau 1996c: Marc Reynebeau, '"Het zal wel tot een stootje komen." De correspondentie tussen Paul van Ostajen en Paul Kenis'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 80, nr. 1, januari-februari 1996, pp. 30-45.
- Reynebeau 1996d: Marc Reynebeau, 'Harlekijn op aswoensdag'. In: *Kunst & Cultuur*, jrg. 29, nr. 2, februari 1996, pp. 7-12.
- Reynebeau 1996e: M. R. [= Marc Reynebeau], 'Kijk, Paul van Ostajen'. In: *Knack*, 18 september 1996.
- Reynebeau 1996f: Marc Reynebeau, 'Een dichter bij de rijkswacht'. In: *Knack*, 27 november 1996.
- Reynebeau 1997: Marc Reynebeau, 'Geschapen als activistisch mannequin. Het politieke avontuur van Paul van Ostajen in de Eerste Wereldoorlog'. In: *Spiegel der Letteren*, jrg. 39, nr. 2, 1997, pp. 161-181.
- De Ridder 1928: André de Ridder, 'Paul van Ostajen als kunstkenner'. In: Jozef Muls e.a., *Paul van Ostajen*, Standaard, Antwerpen/Bruessel/Leuven, pp. 51-53.
- De Roey 1995-1996: Ilya de Roey, 'Guillaume Apollinaire en Paul van Ostajen: anders en eender'. In: *NVT. Gierik*, jrg. 13, nr. 4 - jrg 14, nr. 1, nr. 49-50, december 1995-maart 1996, pp. 70-91.
- Roggeman 1996a: Willy Roggeman, 'Muzikale, mystieke e.a. ezelsbruggen bij Van Ostajen'. In: *Yang*, jrg. 32, nr. 1, 15 maart 1996, pp. 87-101.
- Rombauts 1928-1929: Wim [= Willem] Rombauts, 'Paul van Ostajen en zijn werk'. In: *Opbouwen*, jrg. 1, 1928-1929, pp. 272-276.
- Rombauts 1929a: Willem Rombauts, 'Paul van Ostajen en de openbare rust'. In: *Vandaag. Vlaamse Halfmaandelijksche kroniek*, jrg. 1, nr. 4, 1 april 1929, p. 83.
- De Roover 1958: Adriaan de Roover, *Paul van Ostajen*, Ontmoetingen 1, Desclée de Brouwer, [z.p.], [1958], 60 pp.
- Van Rooy 1995-1996: Wim van Rooy, 'Paul van Ostajen: zeer zeker een eersteklas standwerker'. In: *NVT. Gierik*, jrg. 13, nr. 4 - jrg 14, nr. 1, nr. 49-50, december 1995-maart 1996, pp. 163-167.
- Rutten 1946: M. Rutten, 'Paul van Ostajen of beveiliging van het essentiële'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 30, nr. 9, september 1946, pp. 612-620 (ook in Rutten 1957:38-48).
- Rutten 1953c: M. Rutten, 'Van Ostajen-Burssens-Claus'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 37, nr. 7, juli 1953, pp. 433-443 (ook in Rutten 1957:179-192).
- Van Ruysbeek 1966: Erik van Ruysbeek, 'Paul van Ostajen en het wezen der poëzie'. In: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, jrg. 19, nr. 3, maart 1966, pp. 268-281.
- Van Ruysbeek 1979: Erik van Ruysbeek, 'Van Ostajen-Lucebert en de metafysika'. In: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, jrg. 32, nr. 2, februari 1979, pp. 174-176.
- De Ryck 1935b: Paul de Ryck, *Van Ostajen. Fascinerend dichter*, [Varior], [St-Amdansberg], 1935, 57 pp.
- De Ryck 1951: Paul de Ryck, *Bezinning over Van Ostajen*, De Vissende Kat, Gent, [1951], 45 pp.
- MLS 1996: MLS, 'De jacht op Van Ostajen is open'. In: *De Morgen*, 28 februari 1996.
- Schaevers 1996: Mark Schaevers, 'Van Ostajen: "Als u maar weet dat ik ertegen ben"'. Paul van Ostajen 100 en manie van het jaar'. In: *Humo*, 13 februari 1996, pp. 20-21.
- De Schutter 1988: Freddy de Schutter, 'Van Ostajen was het keerpunt'. In: *De Standaard*, 4 juni 1988.
- De Smedt 1916: O[skar] d[E] S[medt], 'Boeketafel'. [over Music-Hall] In: *De Goedendag*, jrg. 22, nr. 8, juni 1916, pp. 142-146.
- Snoeck 1975: Robert Snoeck, *Paul van Ostajen en zijn Bezette Stad (litteraire en zakelijke toelichtingen)*. Deel 1. *De opdracht*, [z.p.], 72 pp.
- Snoeck 1977: Robert Snoeck, *Paul van Ostajen en zijn Bezette Stad (litteraire en zakelijke toelichtingen)*. Deel 2. *Bedeijde Stad*, [z.p.], 79 pp.
- Snoeck 1987: Robert Snoeck, *Paul van Ostajen en zijn gedicht Gnomedans (proeve van analyse)*, [z.p.], (Uitgever R. Snoeck), 1987, 174 + 106 pp.
- Speliers 1993: Hedwig Speliers, 'Strontlekkere sigaren. De Van Ostajen van Thomas Vaessens. Vorm versus inhoud of autonomie versus utopie'. In: *Kruispunt*, nr. 152, juni 1993, pp. 52-55.
- Spinoy 1986c: Erik Spinoy, 'De feesten van gal en pen. Paul van Ostajen in conflict met Urbain van de Voorde'. In: *Kreatief*, jrg. 20, 1986, pp. 81-92.
- Spinoy 1990b: Erik Spinoy, 'Nagelaten gedichten'. In: *Lexicon van literaire werken*, februari 1990, pp. 1-11.
- Spinoy 1992: Erik Spinoy, 'Paul van Ostajen. De derde reus'. In: Dirk De Geest en Marc van Vaeck (red.), *Brekende spiegels. Beeldveranderingen in de Nederlandse literatuur*, Peeters, Leuven, 1992, pp. 143-159.
- Spinoy 1994: *Twee handen in het lege*. Paul van Ostajen en de esthetica van het verhevene (Kant, Lyotard), Leuven, 1994 (onuitgegeven proefschrift), 658 pp.
- Spinoy 1995a: Erik Spinoy, 'Logica en esthetica. Notities bij 'Het bordeel van Ika Loch' van Paul van Ostajen'. In: *Spiegel der Letteren*, jrg. 37, nr. 2-3, 1995, pp. 89-128.
- Spinoy 1996a: Erik Spinoy, 'De wildste bloei van overgave en genade. Over Gezelle en Van Ostajen. Naar aanleiding van J.J.M. Westenbroeks *Gezelle, de dichter*'. In: *Gezelliana*, 1996, nr. 1, pp. 1-42.
- Spinoy 1996b: Erik Spinoy, 'Leidsman van de "on-serieuze escouade". De aktualiteit van Paul van Ostajen'. In: *De Standaard der Letteren*. Boekenmagazine (themanummer: 100 jaar Paul van Ostajen), donderdag 22 februari 1996, pp. 4-5.

Bibliografie

- Spinoy 1996c: Erik Spinoy, 'Het meisje dat ik Ursula noem'. In: *Kunst & Cultuur*, jrg. 29, nr. 2, februari 1996, pp. 17-20.
- Spinoy 1996d: Erik Spinoy, 'Et in Arcadia ego. Een gebruiksaanwijzing bij 'Polderlandse arkadia' en 'Onbeduidende polka'. In: Jan Bosteels, Just Enschedé en Janneke Vonkema (red.), *Mekka. Jaarboek voor lezers* 1996, Nijgh & Van Ditmar, Amsterdam / Dedalus, Antwerpen, 1996, pp. 83-93.
- Spinoy 1996e: Erik Spinoy, "'Bourgeoisie", "massa" en "volk". Een kader voor de (re)constructie van Van Ostajien's ontwikkeling'. In: *Ons Erfdeel*, jrg 39, nr. 5, november-december 1996, pp. 662-672.
- Spinoy 1996f: Erik Spinoy, 'De wegen van de intellectueel. Paul van Ostajien en de massa'. In: *Onze Alma Mater. Leuvense bijdragen*, jrg. 50, nr. 4, november 1996, pp. 482-501.
- Spinoy 1996g: Erik Spinoy, 'Kritische filosofie en politiek bij de late Van Ostajien. Over de groteske "De Trust der Vaderlandsliefde"'. In: Geert Buelens en Erik Spinoy (red.), *De stem der Loreley. Over Paul van Ostajien*, Bert Bakker, Amsterdam, 1996, pp. 210-238.
- Spinoy 1996h: Erik Spinoy, 'Van Ostajien als literatuurcriticus: 'conceptie en techniek'.'. In: Patrick Peeters en Erik Spinoy (red.), *Het vouwbeen van de lezer. Over literatuuropvattingen*, Uitgeverij Peeters / Paul van Ostajien-instituut, Leuven, [1996], pp. 35-49.
- Spinoy 1997: Erik Spinoy, "'Meedogenloze schoonheid". De laatste gedichten van Paul van Ostajien en Hans Faverey.' In: *Spiegel der Letteren*, jrg. 39, nr. 2, 1997, pp. 183-203.
- Zie ook: Buelens&Spinoy.
- Strietman 1985: Elsa Strietman, 'Occupied City: Ostajien's Antwerp and the impact of the First World War'. In: Edward Timms en David Kelley (eds.), *Unreal City: Urban Experience in Modern European Literature and Art*, Manchester University Press, Manchester, 1985, pp. 128-143.
- F.T. 1944: F.T., 'Paul van Ostajien en de kunstkritiek'. In: *Volk en Staat*, 22 februari 1944.
- Van Tichelen 1917: [Geo] v[an] T[j]chelen, 'Over Music-Hall van Paul van Ostajien'. In: *Aula*, jrg. 1, nr. 11, 15 juni 1917, pp. 197-198.
- Tommissen 1953b: Piet Tommissen, 'Korte inleiding tot het wezen van Paul van Ostajien'. In: *Sint-Victors Galm. Tijdschrift van de Koninklijke Oudleerlingenbond Sint-Victorscollege Turnhout*, jrg. 35, nr. 4, augustus 1953, pp. 25-29.
- Toussaint van Boelaere 1946: F.V. Toussaint van Boelaere, 'Paul van Ostajien en Prof. Mr. Dr. Jozef Muls'. In: *De Faun*, jrg. 2, nr. 5, april 1946, pp. 119-120.
- Toussaint van Boelaere 1947: T.V.B. [= F. Toussaint van Boelaere], 'Vermeylen en Van Ostajien'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 31, nr. 6, juni 1947, p. 378.
- Tralbaut 1956: Mark Edo Tralbaut, *Van Gogh-reflekties op Van Ostajien*, C. Govaerts, Deurne, [1956], 137 pp.
- T'Sjoen 1995a: Yves T'Sjoen, "'3 op 5 keer Richard Minne". De verwijdering tussen E. du Perron en Paul van Ostajien: de Avontuur-enquête in december 1927'. In: *Kreatief*, jrg. 29, nr. 1, april 1995, pp. 5-30.
- Uytersprot 1972: Herman Uytersprot, *Over Paul van Ostajien*, Willemsfonds, Gent, 1972, 165 pp.
- Vaessens 1996a: Thomas Vaessens, 'De lichte waanzin van het onmogelijke. Kleine poëtografie van een pretentieuze dichter'. In: Geert Buelens en Erik Spinoy (red.), *De stem der Loreley. Over Paul van Ostajien*, Bert Bakker, Amsterdam, 1996, pp. 58-80.
- Vaessens 1996b: Thomas Vaessens, 'De ontsluitende kracht van het woord. Van Ostajien's poëtische metafoeriek - Literatuur en moderniteit'. In: Patrick Peeters en Erik Spinoy (red.), *Het vouwbeen van de lezer. Over literatuuropvattingen*, Uitgeverij Peeters / Paul van Ostajien-instituut, Leuven, [1996], pp. 19-33.
- Vaessens 1998: Thomas Vaessens, *Circus Dubio & Schroom. Nijhoff, Van Ostajien en de mentaliteit van het modernisme*, De Arbeiderspers, Amsterdam/Antwerpen, [1998], 267 pp.
- Vandenhaute 1979: Gerard Vandenhaute, 'Paul van Ostajien's "Jong Landschap". Een gedicht dat farmacotoxicologische reminiscenties bevat'. In: *Bzzlletin*, 66, mei 1979, pp. 97-100.
- Veenstra 1953: J.H.W. Veenstra, 'Paul van Ostajien krijgt betekenis. "Ruitentikker" in Vlaamse literatuur'. In: *Haags Dagblad*, 5 januari 1953.
- Vercammen 1933: Jan Vercammen, 'Paul van Ostajien, Diegaard voor kinderen van nu'. In: *De Tijdstroom*, jrg. 3, nr. 7, april 1933, p. 237.
- Verhulst 1918: Luc [= Raf Verhulst], 'Iets voor iedereen dag. Het Sienjaar door Paul van Ostajien'. In: *Het Vlaamse Nieuws*, 17 oktober 1918, pp. 1-2.
- Versluys 1996: Kristiaan Versluys, 'Van music-halls tot maanstraalstraten. De stadspoëzie van Paul van Ostajien'. In: Geert Buelens en Erik Spinoy (red.), *De stem der Loreley. Over Paul van Ostajien*, Bert Bakker, Amsterdam, 1996, pp. 81-97.
- Vertommen 1936: Karel Vertommen, 'Nieuwe boeken. Paul van Ostajien, Gedichten'. In: *Volk*, jrg. 1, nr. 6, Paschen 1936, p. 198.
- Van de Voorde 1928: Urbain van de Voorde, 'Paul van Ostajien'. In: *De Stem*, jrg. 8, nr. 12, december 1928, pp. 856-861.
- De Vree 1953a: Paul de Vree, 'Apport en grenzen van Van Ostajien's poëतिक'. In: *De Tafelronde*, jrg. 1, nr. 2, februari 1953, pp. 97-103.
- De Vree 1953d: Paul de Vree, 'Paul van Ostajien en de plastische kunsten. Notities bij nog ongepubliceerde brieven van Paul van Ostajien'. In: *De Tafelronde*, jrg. 1, nr. 7, juli 1953, pp. 357-372.
- De Vree 1958a: Paul de Vree, 'Paul van Ostajien in de school van de literaire kubisten'. In: *De Tafelronde*, jrg. 5, nr. 1, september 1958, pp. 27-36.
- De Vree 1966: Paul de Vree, 'Paul van Ostajien's berlijniale' & 'Paul van Ostajien en De Driehoek'. In: *De Tafelronde*, jrg. 11, nr. 1, januari 1966, pp. 2-26 & 31-37.
- De Vree 1967: Paul de Vree, 'Paul van Ostajien en het dadaïsme'. In: Paul de Vree en Henri-Floris Jespers, *Paul van Ostajien, Galgeboekje 14*, De Galge, Brugge, 1967, pp. 5-143.
- Walravens 1953c: Jan Walravens, 'Van Ostajien en de paradox van '53'. In: *Tijd en Mens* 17, jrg. 4, nr. 1, december 1953, pp. 3-7.
- Walravens 1954a: J. Walravens, 'Een naam die terugkeert... Van Ostajien. De voornaamste figuur van het Vlaams expressionisme'. In: *Het Laatste Nieuws*, 21 april 1954.

- Wauters 1953: Marcel Wauters, 'Het Eerste Boek van Schmol'. In: *Tijd en Mens* 17, jrg. 4, nr. 1, december 1953, pp. 8-12.
- Wenseleers 1967: Luc Wenseleers, 'Paul van Ostaïjen en zijn lyriek'. In: *Tijdschrift voor levende talen*, jrg. 33, nr. 1, 1967, pp. 39-53.
- Wenseleers 1972: Luk Wenseleers, *De poëzie is niet meer van gisteren. Paul van Ostaïjen, Martinus Nijhoff en het nieuw-realisme*, A.W. Sijthoff, Leiden, [1972], 175 pp.
- Westerlinck 1953b: Albert Westerlinck, 'Een visie op Paul van Ostaïjen. Van het maniërisme naar een zuiverheid'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, 1953, pp. 215-235 + 286-304 (ook in Westerlinck 1965:169-228).
- Wildemeersch 1996b: Georges Wildemeersch, 'Verteller in narrenpak'. In: Geert Buelens en Erik Spinoy (red.), *De stem der Loreley. Over Paul van Ostaïjen*, Bert Bakker, Amsterdam, 1996, pp. 202-209.
- Zie ook: Buelens&Wildemeersch.
- De Wispelaere 1996: Paul de Wispelaere, 'Paul van Ostaïjen als wegbereider'. In: Geert Buelens en Erik Spinoy (red.), *De stem der Loreley. Over Paul van Ostaïjen*, Bert Bakker, Amsterdam, 1996, pp. 270-275.
- 3. Context: literair, theoretisch en historisch**
- Aafjes 1989: Bertus Aafjes, 'Over Het Verleden van Columbus (Maurice Gilliams)'. In: id., *De dichter van de sarcophag en andere opstellen*, de Prom Bibliofoel, [Baarn], [1989], pp. 53-61.
- Abicht 1976: Ludo Abicht, 'Tussen Le Mur van Sartre en die Mauer van Ulbricht: over de ideologie van Jan Walravens'. In: Luk de Vos (red.), m.m.v. Erik De Smedt, Jean-Marie Maes en Hedwig Speliers, *Van Walravens weg*, Restant Uitgaven, Gent, 1976, pp. 115-128.
- Abrams 1958: M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp; Romantic Theory and the Critical Tradition*, W.W. Norton & Company, New York, 1958, 406 pp.
- Van Acker 1975: Georges Van Acker, [antwoord op 'Proeve tot een Impuls-manifest']. In: *Impuls*, jrg. 6, nr. 1, 1975, [ongepagineerd].
- Acket 1926: J. Mathijs Acket, Jacques Perk, S.L. van Looy, Amsterdam, 1926, 36 pp.
- Adams 1970: Wilfried Adams, Graafschap. Gedichten 1968-1969. In: *Ruimten*, nr. 23-24, 1970, 55 pp.
- Adams 1972: Wilfried Adams, *Dagwaarts een woord*, Yang Poëzie Reeks 33, Gent, 1972, 60 pp.
- Adams 1976: Wilfried Adams, 'Mijn gegeven woord van Hugues C. Pernath. Een syntaktische benadering'. In: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, jrg. 29, nr. 6-7, juli-september 1976, pp. 468-480.
- Adams 1977: Wilfried Adams, 'Pentapoësis'. In: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, jrg. 30, juli-augustus 1977, p. 477.
- Adams 1988: Wilfried Adams, *Dicta Dura*, Hadewijch, [Schoten], 45 pp.
- Adams&Bartosik 1975: Wilfried Adams en Michel Bartosik, 'Proeve tot een Impuls-manifest'. In: *Impuls*, jrg. 6, nr. 1, 1975, [ongepagineerd].
- Adé 1975: Georges Adé, 'In Memoriam Hugues Pernath PP'. In: *De Nieuwe*, 12 juni 1975, p. 21.
- Adé 1988: Georges Adé, *Uit het schrijfboek van een japneus. Essays*, Manteau, Antwerpen / Amsterdam, [1988], 119 pp.
- Adriaens 1983: Luc [= Luk] Adriaens, 'Maurice Gilliams'. In: *Kritisch Literatuur Lexicon*, mei 1983, pp. 1-16 + a-d.
- Adriaens-Pannier 1992: Anne Adriaens-Pannier, 'Tijd- en strijdschriften van de avant-garde in België 1917-1929'. In: *Avant-Garde in België 1917-1929*, Gemeentekrediet, Antwerpen/Brussel, 1992, pp. 163-223.
- Adriaenssens 1947: F. Adriaenssens, 'Dit alles en andere dingen meer'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 31, nr. 8, augustus 1947, pp. 467-469.
- Aerts 1955: Pieter Aerts, 'Werkelijkheidsboogje'. In: *De Kunst-Meridiaan*, jrg. 4, nr. 3, 1955, p. 106.
- Van Aken 1946: Piet Van Aken, 'Naweeën van een jury'. In: *De Faun*, maart 1946, pp. 61-64.
- Van den Aker 1924: Willem van den Aker, *Wijding. Muziek der sferen*, [L. Braeckmans], [Brecht], 1924, 53 pp.
- Van den Aker 1933a: Willem van den Aker, *Het gelaat der straten*, Steenlandt, Kortrijk, [1933], 46 pp.
- Van den Aker 1933b: Willem van den Aker, 'Poëzie. Modernistische lyriek'. In: *De Tijdstroom*, jrg. 3, nr. 8, mei 1933, pp. 246-260.
- Van den Aker 1933c: Willem van den Aker, 'Het Vlaamse Proza in groei(kramp)'. In: *De Tijdstroom*, jrg. 4, november 1933, pp. 79-84.
- Van den Akker 1985a: W.J. van den Akker, *Een dichter schreit niet. Aspecten van M. Nijhoffs versexterne poëtica*, Veen Uitgevers, Utrecht, [1985], 289 pp.
- Van den Akker 1985b: W.J. van den Akker, *Een dichter schreit niet. Aspecten van M. Nijhoffs versexterne poëtica. Deel ii Aantekeningen*, Veen Uitgevers, Utrecht, [1985], 169 pp.
- Van den Akker&Dorleijn 1991: W.J. van den Akker en G.J. Dorleijn, 'Poëtica en literatuurgeschiedschrijving'. In: *De nieuwe taalgids*, jrg. 84, nr. 6, 1991, pp. 508-526.
- Van den Akker&Dorleijn 1996: Wiljan van den Akker en Gillis Dorleijn, 'Over de geschiedschrijving van de moderne Nederlandse poëzie. Problemen, getallen en suggesties'. In: *Nederlandse Letterkunde*, jrg. 1, nr. 1, 1996, pp. 2-29.
- Van den Akker&Dorleijn 1997: Wiljan van den Akker en Gillis Dorleijn, *Dameskoor 'Het zingend verdertje' of de geschiedschrijving van de moderne Nederlandse poëzie*, (Lezing tijdens de alumnidag van de Vakgroep Nederlands aan de Universiteit Utrecht op 5 april 1997), Vakgroep Nederlands, Universiteit Utrecht, Adam Simons-reeks 2, 1997, 37 pp.
- Van den Akker&Dorleijn 1999: Wiljan van den Akker en Gillis Dorleijn, 'Consensus en conflict. Over de literatuurgeschiedschrijving van Nederland en Vlaanderen'. In: *Nederlandse letterkunde*, jrg. 4, nr. 2, mei 1999, pp. 191-210.
- Albe: zie Golfslag-redactie.
- Alleene 1987: Carlos Alleene, 'Stefan Hertmans. "Ik creëer onmogelijke personages"' [interview met Stefan Hertmans]. In: *Het Volk*, 5 maart 1987.
- Alstein 1975: Alstein, [antwoord op 'Proeve tot een Impuls-manifest']. In: *Impuls*, jrg. 6, nr. 1, 1975, [ongepagineerd].
- AMVC 1981: Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven, *Aspecten van de jaren twintig*, AMVC, Antwerpen, [1981], 32 pp.
- Anbeek 1990: Ton Anbeek, *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885 en 1985*, De Arbeiderspers, Amsterdam, 1990, 314 pp.

Bibliografie

- Anbeek 1996: Ton Anbeek, 'Het Vlaamse verschil'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 141, nr. 2, april 1996, pp. 199-210.
- Ankersmit 1983: F.R. Ankersmit, 'Nawoord'. In: Friedrich Nietzsche, *Over het nut en nadeel van geschiedenis voor het leven. Tweede traktaat tegen de keer*, (met een nawoord van Dr. F.R. Ankersmit), [vertaald door het Vertalerscollectief Historische Uitgeverij Groningen], Historische Uitgeverij, Groningen, [1983], pp. 141-165.
- Anoniem 1922: [Anoniem], 'De moderne mensch en de poëzie. Een enquête van "The Chapbook"'. In: *Ter Waarheid*, jrg. 2, nr. 8, pp. 172-173 (overdruk uit *De Telegraaf*).
- Anoniem 1942: [Anoniem], [recensie van Gaston Bursens] *De Eeuw van Perikles*. In: *Nieuw Vlaanderen*, 2 mei 1942.
- Anoniem 1945: [Anoniem], 'Bij het proces van het Arbeidsambt. Dr. Paul de Ryck vertrouwensman van den slavendrijver Hendriks redakteur van *De Nieuwe Standaard*'. In: *De Roode Vaan*, 27 november 1945.
- Anoniem 1949a: [Anoniem], 'Victor J. Brunclair. Vlaams Dichter, in een Duits Concentratiekamp omgekomen, zou vandaag 50 jaar zijn geworden.' In: *Vooruit/Volksgezant*, 18 oktober 1949.
- Anoniem 1949b: [Anoniem], 'Bij de kunst(en)makers'. In: *'t Pallieterke*, jrg. 5, nr. 42, 20 oktober 1949.
- Anoniem 1950a: [Anoniem], 'Paul van Ostaïjen, de jongste dichter van Nederland. Een merkwaardige lezing van Maurice Gilliams'. In: *De Standaard*, 17 februari 1950.
- Anoniem 1956: [Anoniem], 'Bij de literaturluuders'. In: *'t Pallieterke*, jrg. 12, 9 februari 1956.
- Anoniem 1957a: [Anoniem], 'Bij de literaturluuders. Vlaams Nationalisme experimenteel gezien'. In: *'t Pallieterke*, jrg. 13, nr. 35, 29 augustus 1957.
- Anoniem 1957b: [Anoniem], 'Vlaanderen eert 'Eva' niet – Nederland prijst Boon. H. Roland Holstprijs uitgelekt'. In: *Het Vrije Volk*, 22 november 1957.
- Anoniem 1958: [Anoniem], 'Remy C. Van De Kerckhove tragisch verongelukt te Duffel. Bekend Vlaams dichter en verdienstelijk partijgenoot'. In: *Vooruit*, 4 januari 1958.
- Anoniem 1960: [Anoniem], 'Een krabmachine om rugjeuk te bestrijden en triomf van de toegepaste electronica. Uitvindings salon in Antwerpse Gard-Sivik'. In: *Het Handelsblad*, 14 oktober 1960.
- Anoniem 1969: [Anoniem], 'In Memoriam René Gysen'. In: *De Rode Vaan*, 13 maart 1969.
- Anthierens 1959: Johan [= Johan Anthierens], 'Paul Snoek: "in de toekomst weiger ik de ark-prijs. ik publiceer nooit meer in vlaamse tijdschriften. de literaire critici zijn konijnenboeren. ik ben de grootste na-oorlogse dichter'. In: *De Periscoop*, 1 juni 1959, p. 19.
- Anthierens 1992: Johan Anthierens, Willem Elsschot. *Het Ridderspoor*, Meulenhoff, [Amsterdam] / Kritikak, [Leuven], [1992], 202 pp.
- Anthonissen 1968: Pierre Anthonissen, 'Gedichten'. In: *Labris*, jrg. 6, nr. 3, 1 mei 1968, pp. 84-86.
- Zie ook: Labris-suite.
- Apollinaire 1993a: Guillaume Apollinaire, *Alcools. Suivi de Le Bestiaire (illustré par Raoul Dufy) et de Vitam impendere amoris*, NRF, Gallimard, [Paris], [1993], 190 pp.
- Apollinaire 1993b: Guillaume Apollinaire, *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, (préface de Michel Butor), NRF, Gallimard, [Paris], [1993], 188 pp.
- Appel: zie Claus&Appel.
- Aristoteles 1995: Aristoteles, *Poëtica* (vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien door N. van der Ben en J.M. Bremer), Athenaeum - Polak & Van Gennep, Amsterdam, 1995³, 215 pp.
- Arnet 1932: Man Arnet, 'Nachtmelodie'. In: *De Tijdstream*, jrg. 2, nr. 6, maart 1932, p. 263.
- Artaud 1976: Antonin Artaud, *Œuvres complètes. I. Préambule – Adresse au pape – Adresse au Dalai-Lama – Correspondance avec Jacques Rivière – L'ombilic des Limbes – Le pèse-nerfs suivi des Fragments d'un journal d'enfer – L'art et la mort – Premières poèmes (1913-1923) – Premières Proses – Tric Trac du Ciel – Bilboquet – Poèmes (1924-1935)*, (Nouvelle édition revue et augmentée), NRF, Gallimard, [z.p.], [1976], 322 pp.
- Artaud 1978: Antonin Artaud, *Œuvres complètes. XIV. Supplés et supplications*, NRF, Gallimard, [z.p.], 1978, 310 pp.
- Ashbery 1962: John Ashbery, 'Reverdy en Amérique'. In: *Mercure de France*, (numéro Reverdy), nr. 344, janvier-février 1962, pp. 111-112.
- Ashbery 1991: John Ashbery, *Reported Sightings*. *Art Chronicles 1957-1987*, (edited by David Bergman), Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1991, 417 pp.
- Van Assche 1969: Hilda van Assche, *Bibliografie van de Vlaamse tijdschriften*, reeks 1, deel 12, Rob. Roemans-Stichting, Antwerpen / Heideland-Orbis, Hasselt, 1969, 180 pp.
- Van Assche 1977: Hilda van Assche, 'Firmijn vander Loo, Proeve van bibliografie van en over de dichter Maurice Gilliams'. In: *Spiegel der Letteren*, jrg. 19, nr. 1, juni 1977, pp. 81-92.
- Auwers 1976: Fernand Auwers, 'Ga maar eens dood'. In: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, jrg. 29, nr. 6-7, juli-september 1976, pp. 544-546.
- Bachmann 1991: Ingeborg Bachmann, *Frankfurter colleges. Problemen van de hedendaagse literatuur*, (uit het Duits vertaald door Paul Beers), Amber, Amsterdam, 1991, 128 pp.
- Balakian 1947: Anna Balakian, *The Literary Origins of Surrealism. A New Mysticism in French Poetry*, King's Crown, New York, 1947, 159 pp.
- Bardemeyer 1916: Geert Bardemeyer [= Victor Brunclair], 'Sonnet'. In: *De Goedendag*, jrg. 22, nr. 5, maart 1916, p. 64.
- Zie ook: Brunclair.
- Barnard 1987: Benno Barnard, 'Woord vooraf. Klein gastcollege'. In: Dirk van Bastelaere, Bernard Dewulf, Charles Ducal en Erik Spinoy, *Twist met ons, Den Gulden Engel, Wommelgem*, [1987], pp. 9-13.
- Barnard 1991: Benno Barnard, 'Noten' [= 6 voetnoten bij een herdruk van 'Klein gastcollege']. In: Hugo Brems en Dirk De Geest (red.), *Opener dan dicht is toe. Poëzie in Vlaanderen 1965-1990*, Acco, Leuven/Amersfoort, [1991], pp. 218-220.
- Barnett 1995: Vivian Endicott Barnett, *Vasily Kandinsky. A Colorful Life. The Collection of the Lehnbachhaus, Munich*, (edited by Helmut Friedel. With an Essay by Rudolf H. Wackernagel), DuMont, [Cologne], [1995], 664 pp.
- Barron 1988: Stephanie Barron, 'Introduction'. In: id. (red.), *German Expressionism 1915-1925. The Second Generation*, Prestel, [Munich], [1988], pp. 11-37.
- Bartosik 1976: Michel Bartosik, *De verzamelaar der eenzaamheid. Gedichten 1969-1975*, Pink Editions & Productions, Antwerpen, 1976, 49 pp.

Context: literair, theoretisch en historisch

- Bartosik 1980: Michel Bartosik, 'Hugues C. Pernath'. In: *Kritisch Literatuur Lexicon*, mei 1980, pp. 1-12.
- Bartosik 1997: Michel Bartosik, 'Roger M.J. de Neef: "Mijn gedichten zijn mijn identiteitspapieren".' In: *Poëziekrant*, jrg. 21, nr. 3-4, mei-augustus 1997, pp.13-17.
- Zie ook: Adams&Bartosik 1975
- Van Bastelaere 1982a: Dirk van Bastelaere, 'New Order'. In: *R.I.P. Driemaandelijks Tijdschrift voor Literatuur en Stijl*, jrg. 1, nr. 1, maart 1982, pp. 34-39.
- Van Bastelaere 1982b: Dirk van Bastelaere, 'The Big Strip Tease'. In: *R.I.P. Driemaandelijks Tijdschrift voor Literatuur en Stijl*, jrg. 1, nr. 2, 1982, pp. 13-23.
- Van Bastelaere 1983: Dirk van Bastelaere, 'Stilering en dialectiek. Over Leopold M. Van den Brande, Leonard Nolens en dies meer'. In: *R.I.P. Driemaandelijks Tijdschrift voor Literatuur en Stijl*, jrg. 1, nr. 4, november 1983, pp. 45-51.
- Van Bastelaere 1984: Dirk van Bastelaere, *Vijf jaar, Soethoudt&Co nv*, [Antwerpen], [1984], 54 pp.
- Van Bastelaere 1986: Dirk van Bastelaere, 'Het Batmangevoel'. In: *Kreatief*, jrg. 20, nr. 45, december 1986, pp. 120-127.
- Van Bastelaere 1988a: Dirk van Bastelaere, *Pornschlegel en andere gedichten*, De Arbeiderspers, Amsterdam, 1988, 83 pp.
- Van Bastelaere 1988b: Dirk van Bastelaere, [Dankwoord bij de uitreiking van de Hugues C. Pernathprijs 1988]. In: *De Brakke Hond*, jrg. 5, nr. 20, december 1988, pp. 35-38.
- Van Bastelaere 1989-1990: Dirk van Bastelaere, 'Rifbouw (een klein abc)'. In: *Yang*, jrg. 25, jubileumnummer, nr. 144, 1989-1990, pp. 56-62.
- Van Bastelaere 1991a: Dirk van Bastelaere, 'Groeten uit de straffkolonie'. In: Hugo Brems en Dirk De Geest (red.), *Opener dan dicht is toe. Poëzie in Vlaanderen 1965-1990*, Acco, Leuven/Amersfoort, [1991], pp. 221-226.
- Van Bastelaere 1991b: Dirk van Bastelaere, 'De circusdirecteur als censor'. In: Paul Buekenhout (red.), *Nieuwe Namen. Over 21 nieuwkomers in de Vlaamse literatuur periode 80-90*, Paleis vzw, [Brussel], [1991], pp. 49-52.
- Van Bastelaere 1993a: Dirk van Bastelaere, 'Een nieuw boek, een nieuwe coupe. Dirk van Bastelaere sprak met Tom Lanoye'. In: *Yang*, jrg. 29, nr.1, februari 1993, pp. 17-28.
- Van Bastelaere 1993b: Dirk van Bastelaere, 'Het onnoemelijke. Over Gertrude Steins Tender Buttons en het sublieme'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 77, nr. 3, juni 1993, pp. 3-12.
- Van Bastelaere 1993c: Dirk van Bastelaere, 'Nederlandse negers'. In: *Knack-cahier. Boeken. Het uur van de schrijver*, (gratis bijlage bij het weekblad Knack), nr. 43, 27 oktober 1993, pp. 24-25.
- Van Bastelaere 1994: Dirk van Bastelaere, *Diep in Amerika. Gedichten 1989-1991*, Atlas, Amsterdam/Antwerpen, 52 pp.
- Van Bastelaere 1995a: Dirk van Bastelaere, 'De infrastructuurstrijd. Literaire tijdschriften in Vlaanderen na het verdwijnen van het Nieuw Vlaams Tijdschrift'. In: *Yang*, jrg. 31, nr. 1, maart 1995, pp. 4-19.
- Van Bastelaere 1995b: Dirk van Bastelaere, 'Pelargonium'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 140, nr. 6, december 1995, pp. 679-681.
- Van Bastelaere 1996b: Dirk van Bastelaere, 'Een haring in de salon. Over ideologie en conformisme in de poëzie van Herman Leenders'. In: *Parmentier*, jrg. 7, nr. 1, 1996, pp. 19-32.
- Van Bastelaere 1997: Dirk van Bastelaere, 'Wwwhhoosoosh'. In: Peter Ghyssaert (red.), *Turkooizen schiepve van verschil. Twaalf jonge Vlaamse dichters*, (Gekoen en ingeeld door Peter Ghyssaert), Prometheus, Amsterdam, 1997, pp. 97-120.
- Van Bastelaere&Spinoy 1982: [Dirk van Bastelaere en Erik Spinoy], 'Een massief interview met Nic van Bruggen'. In: *R.I.P. Driemaandelijks Tijdschrift voor Literatuur en Stijl*, jrg. 1, nr. 1, maart 1982, pp. 9-20.
- Van Bastelaere&Spinoy 1983: [Dirk van Bastelaere en Erik Spinoy], 'De Horzel in de Bek gekeken. i.e.p. op de thee bij Hugo B.'. In: *R.I.P. Driemaandelijks Tijdschrift voor Literatuur en Stijl*, jrg. 1, nr. 3, januari 1983, pp. 2-16.
- De Batselier: zie Coppieters&De Batselier.
- Baudelaire 1965: Charles Baudelaire, *Critique d'Art, Bibliothèque de Cluny, (Texte établi et présenté par Claude Pichois)*, Librairie Armand Colin, Paris, [1965], 532 pp.
- Baudouin 1997: Frans Baudouin, 'Herinneringen aan Maurice Gilliams'. In: *Vlaanderen (Maurice Gilliamsnummer)*, jrg. 46, nr. 4, september-oktober 1997, pp. 262-266.
- Van Beeck 1943: Nic van Beeck, *De blanke tuin. Kleine voorjaarsuite. Vier Balladen*. Hartslag, Manteau, Brussel, 1943, 54 pp.
- Van Beeck 1946: Nic van Beeck, 'Jongeren aan het woord. Poging tot diagnose'. In: *Zondagspost*, 10 februari 1946, p. 2.
- Van Beeck 1947a: Nic van Beeck, *Preludium*, (versierd met vier pentekeningen van Jan Vaerten), Manteau, Brussel, 1947, 71 pp.
- Van Beeck 1947b: Nic van Beeck, 'De jongere Vlaamse poëzie - De wellust der mediocriteit'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 31, nr. 7, juli 1947, pp. 405-406.
- Beekman 1990: K. Beekman, 'Mark Insingel'. In: *Kritisch Literatuur Lexicon*, november 1990, 10 pp.
- Van Beethoven 1919: Frank van Beethoven (= Frank van den Wijngaert), 'Het Individualisme en het allerprilste Humanisme'. In: *Staatsgevaarlijk*, jrg. 1, nr. 2 & nr. 3, 1919, pp. 29-31 & 44-45.
- Zie ook: Frank van den Wijngaert.
- Beijert 1994: Ruth Beijert, 'Denkend aan Gezelle. Gezelle in Van onzen tijd: rooms, mystiek en toch modern'. In: Jos Joosten en Jan de Roder (red.), *Betrokken buitenstaander. Opstellen voor Kees Fens ter gelegenheid van zijn afscheid als hoogleraar moderne Nederlandse letterkunde aan de Katholieke Universiteit Nijmegen*, Anthos, [Baarn], [1994], pp. 24-37.
- Beijert 1997: Ruth Beijert, *Van Tachtiger tot Modernist. Het Gezellebeeld in de Nederlandse kritiek 1897-1940*, [Uitgeverij Passage], [Groningen], [1997], 270 pp.
- Bekes 1991: Peter Bekes (red.), *Gedichte des Expressionismus*, Philipp Reclam jun., Stuttgart, [1991], 88 pp.
- Bekkering&Gelderblom 1997: Harry Bekkering en A.J. Gelderblom, *Veelstemmig akkoord. Naar een nieuwe literatuurgeschiedenis*, Voorzeten 52, Nederlandse Taalunie, 1997, 122 pp.
- De Belder 1968: Hein de Belder, 'De bedding verdiepend' [interview met Maurice Gilliams]. In: *De Standaard der Letteren*, 18 maart 1968.

Bibliografie

- De Bens 1973: Els De Bens, *De Belgische dagbladers onder Duitse censuur (1940-1944)*, De Nederlandsche Boekhandel, Antwerpen/Utrecht, [1973], 564 pp.
- Berckelaers 1921a: Fernant Berckelaers, 'Anti Nietzsches'. In: *Het Overzicht*, jrg. 1, nr. 1, 15 juni 1921, pp. 3-4.
- Berckelaers 1921c: Fernant Berckelaers, 'Tijdschriften. 't Fonteintje'. In: *Het Overzicht*, jrg. 1, nr. 7-8, oktober 1921, p. 68.
- Berckelaers 1924: Fernant Berckelaers, 'Boekbesprekingen. 't Fonteintje'. In: *Het Overzicht*, nr. 20, januari 1924, p. 140.
- Zie ook: Seuphor.
- Ten Berge 1988: H.C. ten Berge, *De verdediging van de poëzie en andere essays*, Martinus Nijhoff, Vereniging voor Onderwijs, Kunst en Wetenschap, [Leiden], 1988, 109 pp.
- Bergius&Riha 1991: Hanne Bergius en Karl Riha (red.), *Dada Berlin. Texte, Manifeste, Aktionen*, Philipp Reclam jun., Stuttgart, [1991], 184 pp.
- Van Berlaer-Hellemans 1975: Dina van Berlaer-Hellemans, *De poëzie van Richard Minne in het licht van de ironie*, Uitgeverij Heidelberg-Orbis N.V., Hasselt, [1975], 299 pp.
- Bern 1961a: bob bern, monnik tee. woorden om zacht te verbranden, paradox press, st niklaas / hilversum, [1961], [ongepagineerd].
- Bern 1961b: bob bern, walkie -talkie 1. notities over poëzie, paradox press, st niklaas / hilversum, [1961], 8 pp.
- Bern 1962: bob bern, jaden boek jaspis, space press, antwerp, [1962], [ongepagineerd].
- Bern 1965: Bobb Bern, *Alchimie een toverboek*, Die Poorte, Antwerpen, [1965], 53 pp.
- Bern 1989: Bobb Bern, 'De vrede stiltte van een slagveld, bedenkingen bij een periode'. In: Hugo Brems en Dirk De Geest (red.), 'Barbaar in mijn mond'. *Poëzie in Vlaanderen 1955-1965*, Acco, Leuven, 1989, pp. 141-144.
- Bern 1997: bob BERN, *Wonde L*, De Kleren van de Keizer 29, [De Groote Beer], [Antwerpen], [1997], [ongepagineerd].
- Bernlef 1980: J. Bernlef, 'De man achter het venster. Voor Maurice Gilliams'. In: *Raster* (Maurice Gilliams-nummer), nr. 16, 1980, pp. 27-30.
- Bernlef&Schippers 1965: J. Bernlef en K. Schippers, 'Maurice Gilliams'. In: *Wat zij bedoelen*, (interviewbundel), Querido, Amsterdam, 1965, pp. 103-117.
- Bertens&D'Haen 1988: Hans Bertens en Theo D'Haen, *Het postmodernisme in de literatuur*, Synthese, [De Arbeiderspers], Amsterdam, 1988, 196 pp.
- Beurskens 1994: Huub Beurskens, 'En de mensch? Of over de vanzelfsprekendheid dat vijanden van mijn vijanden mijn vrienden moeten zijn'. In: *Parmentier*, jrg. 5, nr. 3, herfst 1994, pp. 28-32.
- Bierkens 1967: Jozef Bierkens, 'Jozef Bierkens interviewt Edmond Devoghelaere'. In: *Labris*, jrg. 5, nr. 4, 1 juli 1967, pp. 97-105.
- Zie ook: Kazan.
- Bijbel 1978: *De Bijbel*, (uit de grondtekst vertaald. Willibrord vertaling), Katholieke Bijbelstichting, Bostel / Uitgeverij Emmaus Brugge in samenwerking met de Vlaamse Bijbelstichting, 1978, 1789 pp.
- Billiet 1978: Daniel Billiet, "'Ik ben een van de eerste romantici". Interview met Paul Snoek'. In: *Poëziëkrant*, jrg. 2, nr. 6, november-december 1978, pp. 1-2.
- Billiet 1982: Daniel Billiet, 'Verminderen en toch groeien. Roland Jooris over zijn dichtbundel *Akker*'. In: *Knack*, 22 december 1982.
- Bittremieux 1947: C. Bittremieux, 'Post van de Helicon' (over Maurits de Doncker, Herfststruchten; Remy de Muynck, *Odyssee 1940*; Hugo Claus, *Kleine Reeks*; Maurice Roelants, *Pygmalion*). In: *De Spectator*, 31 augustus 1947.
- De Block 1996: Lut de Block, 'Het schrift wijzigt niet'. In: *Knack*, 28 februari 1996, pp. 78-83.
- Bloem 1996: Rein Bloem, 'De mythe van moeilijk'. In: *Parmentier*, jrg. 7, nr. 2, 1996, pp. 92-95.
- Bloom 1973: Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford University Press, New York, 1973, 157 pp.
- De Bock 1921: Eug. De Bock, 'Repliek'. In: *Ruimte*, jrg. 2, nr. 8, oktober 1921, pp. 105-110.
- De Boeck 1994: Christoph De Boeck, *Linnen, pornobladen, roomvla. Over (dis)continuïteit: een lezing van de poëzie van Dirk van Bastelaere*, ongepubliceerde licentiaatsverhandeling, UIAntwerpen, Wilrijk, 1995, 281 pp.
- Boeckaert 1945a: R.B. [= Remi Boeckaert], 'Inleiding'. In: *Arsenaal. Tijdschrift voor letterkunde*, jrg. 1, nr. 1, januari 1945, pp. 1-3.
- Boeckaert 1945b: Remi Boeckaert, 'Bij de poëzie van Marnix van Gavere'. In: *Arsenaal. Tijdschrift voor letterkunde*, jrg. 1, nr. 5-6, mei-juni 1945, pp. 193-212.
- Boeckaert 1945c: Remi Boeckaert, '[In Memoriam Victor J. Brunclair]'. In: *Arsenaal. Tijdschrift voor letterkunde*, jrg. 1, nr. 12, december 1945, pp. 502-503.
- Boeckaert 1947: Remi Boeckaert, 'Wij willen blijven! In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 31, nr. 7, juli 1947, pp. 399-401.
- Den Boeft 1994: Jan den Boeft, e.a. (red.), *Denken over dichten. Dertig eeuwen poëtische reflectie*, Amsterdam University Press, [Amsterdam], [1994], 214 pp.
- Boelaert 1989: Ivo Boelaert, *Programmauitleggingen in de Vlaamse literaire tijdschriften, 1955-1965*, *Kahiers over de geschiedenis van de Vlaamse poëzie sinds 1945* nr. 3, Houtekiet, Antwerpen, 1989, 54 pp.
- Du Bois 1953a: karel du bois, 'twee gedichten'. In: *taptoe*, jrg. 1, nr. 1, 1953, [ongepagineerd].
- Du Bois 1953b: karel du bois, "de honden blaffen de nacht aan flarden" & "de treinen doorploegen de aarde". In: *taptoe*, nr. 2, november 1953, p. 1.
- Du Bois 1954: karel du bois, "witte vrouwen zonder sekse spoken". In: *taptoe*, nr. 3, 1954, [ongepagineerd].
- Bontridder 1953: Albert Bontridder, 'Bouwen voor de eeuwigheid'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 37, nr. 9, september 1953, pp. 569-574.
- Bontridder 1954: 'Beste Vrienden van *taptoe*'. In: *taptoe*, nr. 4, 1954, [ongepagineerd].
- Bontridder 1957: Albert Bontridder, 'De Ark 1957: Albert Bontridder. Wat de laureaat antwoordde'. In: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, jrg. 11, 1957, pp. 528-530.
- Bontridder 1973: Albert Bontridder, *Gedichten 1942-1972*, Gemini Literaire Paperback 23, Standaard Uitgeverij, Antwerpen / P.N. Van Kampen en zoon, Baarn, 1973, 397 pp.
- Bontridder 1974: Albert Bontridder, 'Angst en geweld. Kroniek van straks en nooit'. In: *Kentering*, jrg. 14, nr. 1, augustus 1974, pp. 18-21 + nr. 3, december 1974, pp. 28-35.

Context: literair, theoretisch en historisch

- Bontridder 1979: Albert Bontridder, *Huizen vieren haat, Elsevier*, Amsterdam / Manteau, Antwerpen, 1979, 47 pp.
- Bontridder 1981a: Albert Bontridder, *Inleiding tot de poëzie van Marcel Wauters*, [Stadsbestuur Aalst], [Aalst], [1981], 47 pp.
- Bontridder 1981b: Albert Bontridder, 'Bert Kooijman of de weg naar de heilige onthechting'. In: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, jrg. 34, nr. 3, mei-juni 1981, pp. 412-423.
- Bontridder 1984: Albert Bontridder, *Een oog te veel*, Manteau, Antwerpen, [1984], [ongepagineerd].
- Boon 1947: L.P. Boon, 'Kweddelen'. In: *Parool*, 18 mei 1947 (ook in: Boon 1982:55-57).
- Boon 1951: Louis-Paul [sic] Boon, 'Het geval Wauters'. In: *Nieuw Vlaamsch Tijdschrift*, jrg. 5, mei 1951, pp. 984-996 (ook in Boon 1999:188-198)
- Boon 1953b: Louis-Paul [sic] Boon, 'Antwoord aan Raymond Brulez'. In: *Tijd en Mens* 17, jrg. 4, nr. 1, december 1953, pp. 58-61.
- Boon 1953c: Louis-Paul [sic] Boon, 'De moord op het woord'. In: *Tijd en Mens* 17, jrg. 4, nr. 1, december 1953, pp. 61-62.
- Boon 1954a: L.P.B. [= Louis Paul Boon], [antwoord op Brulez' Wederantwoord aan Louis-Paul Boon']. In: *Tijd en Mens*, jrg. 4, nr. 4, mei 1954, pp. 207-208.
- Boon 1954b: L. P. Boon, 'De kleine Eva uit de Kromme Bijlstraat'. In: *Tijd en Mens*, jrg. 5, nr. 1-2, oktober 1954, pp. 10-54 (ook in Boon 1990:179-210).
- Boon 1954c: L.P. Boon, 'Moderne Vlaamse Poëzie'. In: *taptoe*, nr. 4, 1954, [ongepagineerd].
- Boon 1955: L. P. Boon, 'over Bontridder'. In: Albert Bontridder, *Dood hout*, C.P.J. van der Peet, Amsterdam, [1955], pp. 4-5.
- Boon 1964: Louis Paul Boon, 'Remy C. van de Kerckhove'. In: *Remy C. van de Kerckhove, Gedichten*, (verzameld en ingeleid door Louis-Paul Boon), Poëtisch Erfdeel der Nederlanden 21, Uitgeverij Heidelberg, Hasselt, [1964], pp. 5-11.
- Boon 1986: Louis Paul Boon, *Mijn kleine oorlog*, (met een inleidend woord van Willem Elsschot en een nawoord van Bert Vanheste), Querido, Amsterdam, 1986 - naar de eerste druk), 140 pp.
- Boon 1990: Louis Paul Boon, *Menuet en andere verhalen*, Grote ABC nr. 220, De Arbeiderspers/Em. Querido's Uitgeverij, Amsterdam, [1990⁸], 250 pp.
- Boon 1992: Louis Paul Boon, *Ook de afbreker bouwt op*, (bezorgd door G.J. van Bork), Grote ABC nr. 407, De Arbeiderspers/Em. Querido's Uitgeverij, Amsterdam, [1982], 135 pp.
- Boon 1994a: Louis Paul Boon, *Het literatuur- en kunstkritische werk I. De Rode Vaan*, (bezorgd door D. De Geest, E. Bruinisma, K. Humbeek en L. Missinne, m.m.v. K. Geldof, O. de Graef, J. van Hooreweder), Boon-studies 2, L.P. Boon-documentatiecentrum, Universitaire Instelling Antwerpen, [1994], 1+486 pp.
- Boon 1994b: Louis Paul Boon, *Het literatuur- en kunstkritische werk II. Front*, (bezorgd door E. Bruinisma en K. Humbeek, m.m.v. D. De Geest en P. de Wispelaere), Boon-studies 3, L.P. Boon-documentatiecentrum, Universitaire Instelling Antwerpen, [1994], xlvii+505 pp.
- Boon 1994c: Louis Paul Boon, *De Kapellekensbaan: of de 1ste illegale roman van Boontje*, Boon-werkuutgave 1, (tekstbezorging en nawoord Kris Humbeek en Bart Vanegeren), De Arbeiderspers, Amsterdam, 1994, 404 pp.
- Boon 1995: Louis Paul Boon, *Het literatuur- en kunstkritische werk III. De Vlaamse Gids*, (bezorgd door Ernst Bruinisma), Boon-studies 4, L.P. Boon-documentatiecentrum, Universitaire Instelling Antwerpen, [1995], lxxii+276 pp.
- Boon 1997: Louis Paul Boon, *Het literatuur- en kunstkritische werk IV. Vooruit*, (bezorgd door K. Humbeek, E. Bruinisma, K. Haagdoorens, J. Dierinck en B. Nuyens m.m.v. D. De Geest, A.M. Musschoot en Y. T'Sjoen), Boon-studies 5-6-7, L.P. Boon-documentatiecentrum, Universitaire Instelling Antwerpen, [1997], (3 vol.), ccviii+1870 pp.
- Boon 1999: Louis Paul Boon, *Het recht van vervormen*, (samengesteld door Ernst Bruinisma en Kris Humbeek), *Klassieken uit Vlaanderen deel 7*, Manteau, Antwerpen, [1999], 383 pp.
- Boon&Roggeman 1989: Louis Paul Boon en Maurice Roggeman, *Brieven aan Morris. Gevolgd door 'Herinneringen' van Maurice (Maurice) Roggeman* [bezorgd en ingeleid door Jos Muyres en Bert Vanheste], Gerards & Schreurs, Maastricht, 1989, 150 pp.
- Borgers 1972: Gerrit Borgers, 'Adieu zei ie adieu de poëzie / je hebt gelijk zei ik welnee zei ie'. In: Karel Jonckheere e.a., *Sleutelbos op Gaston Burssens, Brito-Editie*, Antwerpen, 1972, pp. 87-91.
- Borgers 1975c: Gerrit Borgers, 'De insecten zijn de denkers der aarde'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 59, nr. 2, maart-april 1975, pp. 18-22.
- Bousset 1979: Hugo Bousset, 'Gust Gils: de afgeschampte demiuurg'. In: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, jrg. 32, nr. 10, december 1979, pp. 763-766.
- Bousset 1982a: Hugo Bousset, *Schrijven aan een opus. Gesprekken met 9 Vlaamse auteurs*, Manteau, Antwerpen/Amsterdam, 1982, 207 pp.
- Bousset 1982b: Hugo Bousset, 'Gust Gils'. In: *Kritisch Literatuur Lexicon*, februari 1982 (aanvulling februari 1996), 8 pp.
- Bousset 1990: Hugo Bousset, *Grenzen verleggen. De Vlaamse prozaliteratuur 1970-1986. II. Profielen*, Houtekiet, Antwerpen / Baarn, [1990], 212 pp.
- Bousset 1995: Hugo Bousset, 'Gust Gils: "Prinsiepes moeten overboord"'. In: *Ons Erfdeel*, jrg. 38, nr. 3, mei-juni 1995, pp. 435-437.
- Boyens 1982: José Boyens, *Oscar Jespers. Zijn beeldhouwwerk met een overzicht van de tekeningen. De activiteiten van een Vlaamse kunstenaar gedurende een halve eeuw: van 1912 tot 1968. Met een volledig geïllustreerde kritische en gedocumenteerde catalogus van de beeldhouwwerken*, Stichting Mercator-Plantijn v.z.w., Antwerpen, [1982], 421 pp.
- Boyens 1992: Piet Boyens, 'Moderne kunst in ballingschap 1914-1921'. In: Robert Hozev (red.), *Moderne kunst in België 1900-1945*, Mercatorfonds, [Antwerpen], [1992], pp. 51-93.
- Van den Brande 1969-1970: Leopold M. van den Brande, 'Remy C. van de Kerckhove, een gestalte in de nacht van de Europese nacht'. In: *Morgen* (Remy C. van de Kerckhove-nummer), nr. 18-19, 1969-1970, pp. 32-40.
- Van den Brande 1971: Leopold M. van den Brande, [De techniek der poëtische creatie]. In: *Heibel*, jrg. 7, nr. 6, 1971, pp. 14-29.

Bibliografie

- Brandt Corstius&Jonckheere 1961: J.C. Brandt Corstius en Karel Jonckheere, *De literatuur van de Nederlanden in de moderne tijd*, J.M. Meulenhoff, Amsterdam / Diogenes P.V.B.A. Neirinck, Antwerpen, 1961², 177 pp.
- Bremond 1926: Henri Bremond, *Prière et Poésie*, Bernard Grasset, Paris, 1926, 221 pp.
- Brems 1975a: Hugo Brems, 'De abstracte lyriek van Dirk Christiaens'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 120, nr. 5, juni 1975, pp. 374-376.
- Brems 1975b: Hugo Brems, 'Hugo Claus en zijn temmer'. In: *Spiegel der Letteren*, jrg. 17, nr. 2, 1975, pp.113- 127.
- Brems 1976: Hugo Brems, *Lichamelijkheid in de experimentele poëzie. Bijdrage tot de karakterisering en de literair-historische situering van de moderne Nederlandse poëzie 1950-1960*, Heideiland-Orbis, Hasselt, 1976, 264 pp.
- Brems 1978: Hugo Brems, 'P.E.P. en P.P.' In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 123, nr. 5, juni 1978, pp. 367- 377.
- Brems 1981: Hugo Brems, *Al wie omziet. Opstellen over Nederlandse Poëzie 1960-1980*, Elsevier, Manteau / Antwerpen, Amsterdam, 1981, 181 pp.
- Brems 1983a: Hugo Brems, 'De poëzie in Vlaanderen na 1916'. In: Anne Marie Musschoot e.a. (red), *Literatuur. De twintigste eeuw, Culturele Geschiedenis van Vlaanderen*, deel 9, Baart, Deurne, 1983, pp. 86-116.
- Brems 1983b: Hugo Brems, 'Komma'. In: *Ons Erfdeel*, jrg. 26, nr. 4, september-oktober 1983, pp. 593-594.
- Brems 1985: Hugo Brems, 'Westerlinck als criticus van de Vlaamse jongerenpoëzie'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 130, nr. 4-5, april-mei 1985, pp. 329-338.
- Brems 1986a: Hugo Brems, *De rentmeester van het paradijs. Over poëzie*, Manteau, Antwerpen, [1986], 135 pp.
- Brems 1986b: Hugo Brems, 'Ben Cami'. In: *Kritisch Literatuur Lexicon*, augustus 1986, pp. 1-9 + 3.
- Brems 1986c: Hugo Brems, 'Het geval Reninca. Poëzieopvattingen in Vlaanderen 1945-1953'. In: *Spiegel der Letteren*, jrg. 28, nr. 1-2, 1985, pp. 35-48.
- Brems 1988: Hugo Brems, *Analyse van een malaise. Het jongerenprobleem in de Vlaamse poëzie, 1945-1950*, *Kahiers over de geschiedenis van de Vlaamse poëzie sinds 1945* nr. 2, Houtekiet, Antwerpen, 62 pp.
- Brems 1991: Hugo Brems, *De dichter is een koe. Over poëzie*, De Arbeiderspers, Amsterdam, 1991, 180 pp.
- Brems 1993: Hugo Brems, 'Vlaamse literatuur. Poëzieopvattingen in Vlaanderen'. In: *Maatstaf*, jrg. 41, nr. 10- 11-12, oktober-november-december 1993 ['De vitaliteit van de Vlaamse literatuur'], pp. 21-31.
- Brems 1995: Hugo Brems, 'Lang zullen ze leven'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 140, nr. 6, december 1995, pp. 677-678.
- Brems 1996b: Hugo Brems, 'Het centrum als periferie als centrum'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 141, nr. 2, april 1996, pp. 211-218.
- Brems&De Coninck 1994: Hugo Brems en Herman de Coninck (red.), *De 100 beste gedichten van deze eeuw. Een soevereine bloemlezing samengesteld door Hugo Brems en Herman de Coninck*, De Arbeiderspers, Amsterdam, 1994, 131 pp.
- Brems&Dams 1987: Hugo Brems en Erik Dams, *Poëzie en non-book. Kahiers over de geschiedenis van de Vlaamse poëzie sinds 1945* nr. 1, Houtekiet, Antwerpen, [1987], 59 pp.
- Brems&De Geest 1988: Hugo Brems en Dirk De Geest (red.), 'Wij bloeien maar bloeien vergeefs'. *Poëzie in Vlaanderen 1945-1955*, Acco, Leuven/Amersfoort, 1988, 238 pp.
- Brems&De Geest 1989: Hugo Brems en Dirk De Geest (red.), 'Barbaar in mijn mond'. *Poëzie in Vlaanderen 1955-1965*, Acco, Leuven, 1989, 191 pp.
- Brems&De Geest 1990a: Hugo Brems en Dirk De Geest, 'Normen en waarden in het Vlaamse literaire systeem 1945-1949'. In: Frank Joostens (red.), *Het Esthetisch Belang. Nieuwe ontwikkelingen in de literatuursociologie*, Tilburg University Press, [Tilburg], 1990, pp. 81-90.
- Brems&De Geest 1990b: Hugo Brems en Dirk De Geest, 'Ontstaan en profilering van de experimentele poëzie in Vlaanderen'. In: Frank Joostens (red.), *Het Esthetisch Belang. Nieuwe ontwikkelingen in de literatuursociologie*, Tilburg University Press, [Tilburg], 1990, pp. 100-108.
- Brems&De Geest 1991: Hugo Brems en Dirk De Geest (red.), *Opener dan dicht is toe. Poëzie in Vlaanderen 1965-1990*, Acco, Leuven/Amersfoort, [1991], 267 pp.
- Brems, Brems&De Geest 1999: Elke Brems, Hugo Brems en Dirk de Geest, *Van Hooger Leven tot DeVlag: literatuuropvattingen in Vlaanderen (1920-1940)*, Peeters, Leuven, 1999, 241 p.
- Van den Bremt 1970: stefaan van den bremt, [nieuw-realistische poëzie in Vlaanderen]. In: *Kreatief*, jrg. 4, nr. 3, oktober 1970 (nieuw-realistische poëzie in vlaanderen. een dokumentatie), pp. 150-151.
- Breton 1995: André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, [z.p.], [1995], 173 pp.
- Brijs 1999: Stefan Brijs, 'Remy C. van de Kerckhove, dichter aan de zijlijn'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 144, nr. 5, oktober 1999, pp. 641-647.
- Britannica 1999: *Encyclopaedia Britannica* CD-rom.
- Brokken 1980: Jan Brokken, [interview met Hans Faverey]. In: *Haagse Post*, 24 mei 1980.
- Bronzwaer, Fokkema&Ibsch 1977: W.J.M. Bronzwaer, D.W. Fokkema en Elrud Kunne-Ibsch (red.), *Tekstboek algemene literatuurwetenschap. Moderne ontwikkelingen in de literatuurwetenschap geïllustreerd in een bloemlezing uit Nederlandse en buitenlandse publikaties*, Ambo, Baarn, [1977], 356 pp.
- Brooke-Rose 1971: Christine Brooke-Rose, *A ZBC of Ezra Pound*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, [1971], 297 pp.
- Brouwers 1975: Toon Brouwers, [antwoord op 'Proeve tot een Impuls-manifest']. In: *Impuls*, jrg. 6, nr. 1, 1975, [ongepagineerd].
- Brouwers 1984: Jeroen Brouwers, *De laatste deur. Essays over zelfmoord in de Nederlandstalige letteren*, *Synopsis*, [De Arbeiderspers], [Amsterdam], [1984]³, 533 pp.
- Brouwers 1995: Jeroen Brouwers, "Als een lomp aan de nagel des tijds". *Verzameld proza van Joris Vriamont opnieuw uitgegeven*. In: *De Morgen*, 27 januari 1995, pp. 25-26.
- Bruggen 1945: G. [= Geo] Bruggen, "Wij zijn de jeugd naar hart, de jeugd naar dagen" & "Wij hebben doel en middel nauw gewogen". In: *De Faun*, jrg. 1, nr. 22, 2 november 1945, pp. 256-257.
- Van Bruggen 1962: Nic van Bruggen, *Een kogel*, Paradox Press, Sint-Niklaas, 1962, [ongepagineerd].

- Van Bruggen 1975: Nic van Bruggen pp, *Uit het dagboek van een Pink Poet*, (met een voorwoord van Henri-Floris Jespers), Walter Soethoudt, [Antwerpen], [1975], 74 pp.
- Van Bruggen 1986: Nic van Bruggen, 'De Genesis van mijn Schrijven'. In: *Kreatief*, jrg. 20, nr. 4-5, december 1986, pp. 131-135.
- Van Bruggen 1989: Nic van Bruggen, 'Herinneringen aan 7 nummers Frontaal'. In: Hugo Brems en Dirk De Geest (red.), *'Barbaar in mijn mond'. Poëzie in Vlaanderen 1955-1965*, Acco, Leuven, 1989, pp. 145-147.
- Bruinsma 1998: Ernst Bruinsma, Louis Paul Boon en het modernisme in Vlaanderen, *Boon-Studies* 8, L.P. Boon-documentatiecentrum, Universiteit Antwerpen, 1998, 189 pp.
- Brulez 1946: Raymond Brulez, 'Gilliams' bespiegelingen. Maurice Gilliams: *De man voor het venster*'. In: *Critisch Bulletin*, jrg. 13, november 1946, pp. 493-495.
- Brulez 1950a: Raymond Brulez, 'Leerrijke confrontaties'. In: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, jrg. 5, oktober 1950, pp. 197-199.
- Brulez 1950b: Raymond Brulez, 'Poëtische sodomietelij'. In: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, jrg. 5, oktober 1950, pp. 223-224.
- Brulez 1954: Raymond Brulez, 'Wederantwoord aan Louis-Paul Boon'. In: *Tijd en Mens*, jrg. 4, nr. 4, mei 1954, p. 207.
- Brulez 1958: Raymond Brulez, 'Remy C. van de Kerckhove. De laatste bundel van een groots dichter. Verwantschap met de modernisten van 1920'. In: *Het Laatste Nieuws*, 8 januari 1958.
- Brunclair 1920a: Victor J. Brunclair, 'Drie gedichten'. In: *Ruimte*, jrg. 1, nr. 1-2, pp. 10-12.
- Brunclair 1920b: Victor J. Brunclair, 'T.S.F.' & 'De vliegenier'. In: *Ruimte*, jrg. 1, nr. 6-7, p. 74.
- Brunclair 1921a: Victor J. Brunclair, 'Jongere kunst. Overwegingen bij kunstmanifestaties van heden'. In: *Vlaamse Arbeid*, jrg. 11, nr. 1-2, januari 1921, pp. 59-64.
- Brunclair 1921b: Victor J. Brunclair, 'Jongere kunst. Pegasus op stal.' In: *Vlaamse Arbeid*, jrg. 11, nr. 3-4, april 1921, pp. 127-129.
- Brunclair 1921d: Victor J. Brunclair, 'Jongere kunst. Distinguos'. In: *Vlaamse Arbeid*, jrg. 11, nr. 8, september 1921, pp. 274-276.
- Brunclair 1921e: Victor J. Brunclair, 'Down'. In: *Het Overzicht*, jrg. 1, nr. 7-8, oktober 1921, p. 65.
- Brunclair 1922a: Victor J. Brunclair, 'Over moderne Literatuur'. In: *Vlaamse Arbeid*, jrg. 11, 1922, pp. 212-222 en pp. 246-261.
- Brunclair 1922b: Victor J. Brunclair, 'De Baar'. In: *De Goedendag*, jrg. 27, nr. 5, juli 1922, p. 1.
- Brunclair 1923a: Victor J. Brunclair, 'Avenlanders. Moderne poëzie IV'. In: *De Stem*, jrg. 3, nr. 3, maart 1923, pp. 266-278.
- Brunclair 1923b: Victor J. Brunclair, 'Weg met de Regenschermen! Voor Urbain van de Voorde. Antwoord op zijn Stem-artikel'. In: *Vlaamse Arbeid*, jrg. 13, nr. 9-10, september-oktober 1923, pp. 359-371.
- Brunclair 1924: Victor J. Brunclair, 'Van het Fonteinje dat een Hekla werd'. In: *Vlaamse Arbeid*, jrg. 14, nr. 1-2, januari-februari 1924, pp. 61-64.
- Brunclair 1925: Victor J. Brunclair, 'De windzijde van het Vlaams Ekspressionism.'. In: *Vlaamse Arbeid*, jrg. 15, nr. 2, februari 1925, pp. 58-61.
- Brunclair 1926a: Victor J. Brunclair, *De dwaze rondschouw. Verzen*, Uitgeverij Regenboog, Antwerpen, 1926, 61 pp.
- Brunclair 1926b: Victor J. Brunclair, 'Paul van Ostajen'. In: *Vlaamse Arbeid*, jrg. 16, nr. 6-7, juni-juli 1926, p. 205.
- Brunclair 1929a: Victor J. Brunclair, 'Klein glossarium'. In: *Vlaamse Arbeid*, jrg. 19, nr. 1, 1929, pp. 11-15.
- Brunclair 1936a: Victor J. Brunclair, *Sluiereffecten. Verzen*, Uitgeverij Mercurius, Antwerpen, 1936, 80 pp.
- Brunclair 1936b: V.J.B. [= Victor J. Brunclair], 'Kantteekeningen der Vlaamse letteren'. In: *Getuigenis*, jrg. 1, nr. 1, september 1936, pp. 29-30.
- Brunclair 1936c: Victor J. Brunclair, 'Ik stap in de stad'. In: *Getuigenis*, jrg. 1, nr. 2-3, oktober-november 1936, p. 39.
- Brunclair 1936d: V.J.B. [= Victor J. Brunclair], 'Letterkunde. Wat is post-expressionisme'. In: *Getuigenis*, jrg. 1, nr. 2-3, oktober-november 1936, pp. 60-61.
- Brunclair 1937a: Victor J. Brunclair, *Het heilige handvest, De Vos-Van Kleef*, Antwerpen, 1937, 72 pp.
- Brunclair 1937b: Victor J. Brunclair, *Camera Lucida*, Uitgeverij Eenhoorn, Mechelen, 1937, 29 pp.
- Brunclair 1941: Victor J. Brunclair, *Openbare spreekkel*, [Brabo], [Antwerpen], [1941], [ongepagineerd].
- Zie ook: Bardemeyer.
- Zie ook: Fikkens.
- Buckinx 1926: Pieter G. Buckinx, *De tredmolen. Gerythmeerde Verbeeldingen*, [z.p.], [1926], 62 pp.
- Buckinx 1927: Pieter G. Buckinx, *De Doortocht*, Uitgave Zon, Brussel, 1927, 39 pp.
- Buckinx 1929: Pieter G. Buckinx, *Wachtuuren*, Steenlandt, Kortrijk, [1929], 46 pp.
- Buckinx 1930: P.G. [= Pieter G. Buckinx], 'Nederlandse poëzie naar aanleiding van: De Duistere Bloei door René Verbeeck'. In: *De Tijdstroom*, jrg. 1, nr. 2, november 1930, pp. 56-57.
- Buckinx 1931a: Pieter G. Buckinx, 'Terug naar het individualisme!'. In: *De Tijdstroom*, jrg. 1, nr. 5, februari 1931, pp. 147-150.
- Buckinx 1931b: Pieter G. Buckinx, 'Nederlandse poëzie. Tien jaren Nederlandse poëzie naar aanleiding van Prisma'. In: *De Tijdstroom*, jrg. 1, nr. 5, februari 1931, pp. 153-154.
- Buckinx 1931c: Pieter G. Buckinx, 'De Vorm. Het Probleem van de Vorm weer actueel; of de rol van de Veiligheidspolitie bij een partijtje Vogelpik'. In: *Hooger Leven*, jrg. 5, nr. 38, 27 september 1931, p. 1551.
- Buckinx 1933a: Pieter G. Buckinx, 'Kleine sportkroniek. Het verraad des kosteren'. In: *De Tijdstroom*, jrg. 3, nr. 12, september 1933, pp. 473-477.
- Buckinx 1933b: Pieter G. Buckinx, 'Paul Verbruggen'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 33, nr. 10, oktober 1933, pp. 686-691.
- Buckinx 1937: P.G.B. [= Pieter G. Buckinx], 'Kritische Nota's. Poëzie. Bert Decorte. Germinal'. In: *Vormen*, jrg. 2, nr. 3-4, oktober 1937, p. 118.
- Buckinx 1938: Pieter G. Buckinx, 'Na-oorlogsche poëzie in Vlaanderen'. In: *De Vlag*, jrg. 2, nr. 6-7-8, november-december 1938, pp. 210-223.
- Buckinx 1941b: Pieter G. Buckinx, 'Een Kwarteeuw Vlaamse Poëzie. Dichters zonder Tijdschrift'. In: *Het Nieuws van den Dag*, 7 augustus 1941.
- Buckinx 1946: Pieter G. Buckinx, 'De Spiegel onzer Poëzie. Is er stilstand of achteruitgang?'. In: *De Standaard*, 16-17 februari 1946.

Bibliografie

- Buckinx 1952a: Pieter G. Buckinx, 'Vlaamse Avant Garde-Poëzie'. In: *Het Nieuws van den Dag*, 28 mei 1952.
- Buckinx 1952b: Pieter G. Buckinx, 'Kroniek der poëzie. De experimentele poëzie'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, 1952, pp. 422-430.
- Buckinx 1953a: Pieter G. Buckinx, 'Nederlandse letteren. Nieuwe poëzie in Nederland'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, pp. 313-317.
- Buckinx 1953b: Pieter G. Buckinx, 'Vlaamse modernistische poëzie'. In: 't *Vrije Volksblad*, 15 juli 1953.
- Buckinx 1956: Pieter G. Buckinx, *de moderne vlaamse poëzie*, Katholieke Vlaamse Hogeschooluitbreiding, jrg. L., nr. 1, verhandeling 444, Standaard-Boekhandel, Antwerpen/Brussel/Gent/Leuven, 48 pp.
- Buckinx 1968: Pieter G. Buckinx, 'Paul Verbruggen'. In: Paul Verbruggen, *Zoek de zonkant*, Poëtisch erfdeel der Nederlanden nr. 64, Uitgeverij Heidelberg, Hasselt, [1968], pp. 5-10.
- Buckinx 1969: Pieter G. Buckinx, *Het ligt voor de hand*, Open Kaart, Desclée-De Brouwer, Brugge/Utrecht, [1969], 119 pp.
- Buckinx 1982: Pieter G. Buckinx, *Verzamelde gedichten*, (inleiding door Rudolf Van de Perre), De Gulden Veder, Orion, Colibrant, Beveren, [1982], 295 pp.
- Zie ook: De Tijdstroom-redactie.
Zie ook: Vormen-redactie.
- Buelens 1997b: Geert Buelens, 'Gevalen van de wereld. Tegen de zelfgenoegzaamheid van poëzie'. In: *Yang*, jrg. 33, nr. 3, september 1997, blz. 262-269.
- Buelens 1999: Geert Buelens, 'Walravens in Vegas'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 144, nr. 5, oktober 1999, pp. 626-633.
- Buelens 2000: Geert Buelens, 'Vooraf. "Enkele zorgvuldig geselecteerde meningen over censuur"'. In: Geert Buelens, Bert Bultinck, Pieter De Buysser en Dirk Mertens (red.), *De militanten van de limiet. Over censuur en vrije meningsuiting*, Van Halewyck / Yang, Leuven, 2000, pp. 7-11.
- Bürger 1995: Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde. Mit einem Nachwort zur 2. Auflage*, Suhrkamp, [Frankfurt am Main], [1995], 147 pp.
- Buffet 1999: Gabriëlle Buffet, 'Inleiding'. In: Francis Picabia, *jesus christus quibus*, (Vertaling en nawoord Jan H. Mysjkin), Vantilt, [Nijmegen], [1999], pp. 7-9.
- Buijnsters 1964: P.J. Buijnsters, 'Het Maria-Leven van Maurice Gilliams. Een poging tot interpretatie'. In: *Spiegel der Letteren*, jrg. 8, nr. 3, 1964, pp. 184-201.
- Van den Bunder 1947a: Achiel van den Bunder, 'Gaston Burssens, de eenzame'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 31, nr. 6, juni 1947, pp. 368-369.
- Van den Bunder 1947b: Achiel van den Bunder, 'Het jongerenvraagstuk, beschouwd door een dilettant'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 31, nr. 8, augustus 1947, pp. 476-478.
- Burssens 1956: Gaston Burssens, *Het neusje van de inktvis*, (gekeurd door Karel Jonckheere en Halbo C. Kool), A.A.M. Stols-uitgever, 's-Gravenhage, 1956, 299 pp.
- Burssens 1957: Gaston Burssens, 'De Ark 1957: Albert Bontridder. 1. Voorstelling aan de pers, plus een beetje critiek'. In: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, jrg. 11, pp. 522-526 (ook in Burssens 1981:463-468).
- Burssens 1958: Gaston Burssens, 'Twee brieven als inleiding'. In: Marcel Wauters, *Apoteek, De Sikkell*, Antwerpen, 1958, pp. 5-8 (ook in Burssens 1981:469-471).
- Burssens 1970: Gaston Burssens, *Verzamelde dichtbundels*, (verzorgd en uitgeleid door Gerrit Borgers en Karel Jonckheere), Bert Bakker, Den Haag, 1970, 848 pp., (2 vol.).
- Burssens 1981: Gaston Burssens, *Verzamelde proza*, (verzamelde en bibliografisch begeleid door Luc Pay), Elsevier Manteau, Antwerpen & Amsterdam, 1981, 680 pp.
- Burssens 1988: Gaston Burssens, *Dagboek*, (geregidged, toegelicht en geannoteerd door Luc Pay), Hadewych, Schoten, 1988, 298 pp.
- Butor 1993: Michel Butor, 'Préface'. In: Guillaume Apollinaire, *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, (préface de Michel Butor), NRF, Gallimard, [Paris], [1993], pp. 7-17.
- Buyck 1994: Paul Buyck, [Flaptekst]. In: Gust Gils, *Mijn plichtvergeten werk. Retrospektieve keuze*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1994.
- Buyck 1995: Jean F. Buyck, Paul Joostens. *De cruciale jaren. Brieven aan Jos Leonard 1919-1925*, Pandora, Antwerpen, 1995, 325 pp.
- Buyle 1941: F. B. [= Frans Buyle], 'Poëziekroniek. Een eenzaam wachter bij het verlaten bastion.' [over De eeuw van Perikles van Gaston Burssens]. In: *Het Vlaamse Land*, 21-22 december 1941.
- Buyle 1942a: Frans Buyle, 'Poëziekroniek. Twee uitersten'. In: *Het Vlaamse Land*, 17-18 mei 1942.
- Buyle 1942b: Frans Buyle, 'Over mensen en boeken. Expressionist in 'n bordpapieren wapenrusting. De exclusiviteiten des heren Victor J. Brunclair'. In: *Het Vlaamse Land*, 4 juni 1942.
- Buyle 1943: Frans Buyle, 'Poëziekroniek. De tragiek van het noodlot'. [over *Elegie* van Gaston Burssens]. In: *Het Vlaamse Land*, 29-30 augustus 1943.
- Buyle 1964: Frans Buyle, *Aanvaard bezit*, Poëtisch erfdeel der Nederlanden nr. 29, Uitgeverij Heidelberg, Hasselt, [1964], 76 pp.
- Zie ook: Verbrugge.
- Caeymaex 1936: Dr. Joris Caeymaex, pr., '13.489. Burssens, Gaston, French en andere Cancan'. In: *Boekengids*, Katholiek Centrum voor Lectuurinformatie en Bibliotheekvoorziening, nr. 7-8, [Antwerpen], 1936.
- Caeymaex 1943: Dr. Joris Caeymaex, pr., '22.656. Burssens, Gaston, De Eeuw van Perikles'. In: *Boekengids*, Katholiek Centrum voor Lectuurinformatie en Bibliotheekvoorziening, [Antwerpen], 1943.
- Calinescu 1977: Matei Calinescu, *Faces of Modernity. Avantgarde, decadence, kitsch*, Indiana University Press, Bloomington, 1977, 335 pp.
- Calis 1964: Piet Calis, *Gesprekken met dichters*, Bert Bakker / Daamen N.V., Den Haag, 1964, 220 pp.
- Cami 1950: Ben Cami, *In de tijd verloren*, [eigen beheer], [Aalst], [1950], 40 pp.
- Cami 1954a: Ben Cami, *Het land Nod*, C.P.J. van der Peet, Amsterdam / De Sikkell, Antwerpen, 1954, 38 pp.
- Cami 1954b: Ben Cami, 'Waarde vrienden'. In: *taptoe*, nr. 4, 1954 [ongepagineerd].
- Cami 1958: Ben Cami, *Roos uit modder*, A.A.M. Stols, 's-Gravenhage, [1958], 49 pp.
- Cami 1984: Ben Cami, *Gedichten 1954-1983*, Manteau, Antwerpen, [1984], 172 pp.

Context: literair, theoretisch en historisch

- Cami 1988: Ben Cami, *Ik ben hier vreemd*, Kritak, Leuven / Meulenhoff, Amsterdam, 39 pp.
- Van Cappellen: zie Vanderlinden&Van Cappellen.
- Carette 1987: Hendrik Carette, 'Veertien vragen aan de dichter Renaat Ramon'. In: Emiel Willekens, Hendrik Carette en Luc Pay, *Weerwoord. Over Renaat Ramon*, Poëziecentrum, [Gent], [1987], pp. 29-64.
- Cartens 1995: Daan Cartens, 'Inleiding'. In: Patrick Conrad, *Bloemlezing uit de poëzie van Patrick Conrad*, Dichters van Nu 6, (samengesteld door Daan Cartens), Poëziecentrum, [Gent], [1995], pp. 5-38.
- Van Cauwelaert 1931: Aug. van Cauwelaert, 'Poëzie-Kronijk'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 31, nr. 3, maart 1931, pp. 206-210.
- Van Cauwelaert 1933: Aug. van Cauwelaert, 'Maurice Gilliams: I. Het Maria-Leven – II. Oefeningen [sic] in het Luchtledige'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 33, nr. 9, september 1933, pp. 641-642.
- Celan 1955: Paul Celan, 'Vor einer Kerze'. In: *De Tafelronde*, jrg. 2, nr. 7, maart 1955, pp. 289-290.
- Celen 1955: Vital Celen, *Schets van de ontwikkeling der moderne poëzie*, Colibrant, [Drongen], [1955], 84 pp.
- Cendrars 1991: Blaise Cendrars, *Poésies complètes: 1912-1924. Du monde entier. Suivi de Dix-neuf poèmes élastiques, La guerre au Luxembourg, Sonnets dénaturés, Poèmes nègres, Documentaires*, (préface de Paul Morand), NRF, Gallimard, [Paris], [1991] 188 pp.
- De Certeau 1982: Michel de Certeau, *La Fable mystique, 1. XVIIe-XVIIIe siècle*, Gallimard, [Paris], [1982], 411 pp.
- De Ceulaer z.j.a: J. De Ceulaer, *Te gast bij Vlaamse auteurs*, eerste reeks, De Garve, Antwerpen, [z.j.], 96 pp.
- De Ceulaer z.j.b: J. De Ceulaer, *Te gast bij Vlaamse auteurs*, derde reeks, De Garve, Antwerpen, [z.j.], 93 pp.
- De Ceulaer 1964: J. De Ceulaer, *Te gast bij Vlaamse auteurs*, vierde reeks, De Garve, Antwerpen, 1964, 111 pp.
- De Ceulaer 1969: José De Ceulaer, *Te gast bij Vlaamse auteurs*, vijfde reeks, De Garve, Antwerpen, [1969], 94 pp.
- Chrispeels 1918: Karel Chrispeels, 'Verzen van Gaston Burssens'. In: *Aula*, jrg. 2, nr. 11-12, 15 juni 1918, p. 213.
- Christiaens 1972: Dirk Christiaens, *Damascus. 50 gedichten. 1965-1970*, Noorderlicht, Orion / Desclée De Brouwer, [z.p.], [1972], 60 pp.
- Christiaens 1986: Dirk Christiaens, *3-Handig*, [H], [Antwerpen], [1986], 35 pp.
- Claes 1985: Paul Claes, *De mot zit in de mythe. Hugo Claus en de oudheid*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1985², 359 pp.
- Claes 1986: Paul Claes, 'Nawoord'. In: Hugo Claus, *De Oostakkerse gedichten*, De Bezige Bij Poëziepocket 1, De Bezige Bij, Amsterdam, [1986¹²], pp. 65-71.
- Claes 1987a: Paul Claes, *Claus Quadrifons. Vier gezichten van een dichter*, Leidse Opstellen nr. 6, Dimensie, Leiden, 1987, 53 pp.
- Claes 1987b: Paul Claes, 'Claes en de kritiek'. In: – *Pl. Tijdschrift voor poëzie. Revue de poésie. Poetry Review*, jrg. 6, nr. 2, juni 1987, pp. 44-47 (gedeeltelijk herdrukt in: Wildemeersch&Debergh 1999:73-75).
- Claes 1992a: Paul Claes, *Echo's echo's. De kunst van de allusie*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1992², 210 pp.
- Claes 1992b: Paul Claes, *Het laatste boek. Verhalen*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1992, 135 pp.
- Claes 1994a: Paul Claes, *Mimicry*, Kritak, Leuven, 1994, 87 pp.
- Claes 1994b: Paul Claes, 'Claus ontsloten'. In: Georges Wildemeersch (red.), *Het teken van de ram 1. Jaarboek voor de Claus-studie*, Kritak, Leuven / De Bezige Bij, Amsterdam, 1994, pp. 175-186.
- Claes 1995: Paul Claes, *Raadsels van Rilke. Een nieuwe lezing van de Neue Gedichte*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1995, 158 pp.
- Claes 1998: Paul Claes, 'Arthur Rimbaud 1854-1891' & 'Aantekeningen'. In: Arthur Rimbaud, *Gedichten*, (vertaald door Paul Claes), Athenaeum-Polak & Van Gennepe, Amsterdam, 1998, pp. 5-29 & 191-240.
- Claus 1947: Hugo Claus, *Kleine reeks*, Aurora, Moeskroon, [1947], 31 pp.
- Claus 1948: H. C. [= Hugo Claus], *Registreren*, Uitgaven Carillon, Oostende, [1948], [onpagineerd].
- Claus 1951: Hugo Claus, 'Bijvoorbeeld'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 35, nr. 1, januari 1951, pp. 62-63.
- Claus 1952: Hugo Claus, *tancredo infrasonico*, A.A.M. Stols, 's-Gravenhage, 37 pp.
- Claus 1953a: Hugo Claus, *Een huis dat tussen nacht en morgen staat. Gedichten*, De Sikkel, Antwerpen / Daamen N.V., 's-Gravenhage, 1953, 71 pp. [Zie ook: Roelens&Vanhoutte 1998]
- Claus 1953b: Hugo Claus, 'Aan Van Ostajien'. In: *Tijd en Mens* 17, jrg. 4, nr. 1, december 1953, pp. 1-2.
- Claus 1953c: Hugo Claus, 'Nota's voor een Oostakkerse Cantate'. In: *Tijd en Mens* 17, jrg. 4, nr. 1, december 1953, pp. 19-57.
- Claus 1954: Hugo Claus, 'Over een woord'. In: *taptoe*, jrg. 1, nr. 4, [onpagineerd].
- Claus 1965a: Hugo Claus, *Gedichten (1948-1963)*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1965, 349 pp.
- Claus 1965b: Hugo Claus, 'Negentienhonderd vijfenzeftig'. In: *De Standaard*, 31 december 1965.
- Claus 1967: Hugo Claus, 'Open brief aan Jan Walravens'. In: Hugo Claus, Albert Bontridder, Ben Cami, Marcel Wauters, Paul Snoek, *Waar is de eerste morgen? 3*, Maerlant pocket 9, Manteau, Brussel/Den Haag, [1967], pp. 27-29.
- Claus 1969-1970: Hugo Claus, 'Over Remy C. van de Kerckhove'. In: *Morgen* (Remy C. van de Kerckhove-nummer), nr. 18-19, 1969-1970, pp. 28-29.
- Claus 1980: Hugo Claus, *Ontmoetingen met Corneille en Karel Appel*, (inleiding en samenstelling Erik Slagter), Elsevier Manteau, Antwerpen / Amsterdam, 1980, 72 pp.
- Claus 1983: Hugo Claus, *Het verdriet van België*, De Bezige Bij, Amsterdam, 774 pp.
- Claus 1986: Hugo Claus, *De Oostakkerse gedichten*, (Nawoord Paul Claes), Bezige Bij Poëziepocket 1, Bezige Bij, Amsterdam, [1986¹²], 71 pp.
- Claus 1993: Hugo Claus, *De sporen*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1993, 92 pp.
- Claus 1994a: Hugo Claus, *Gedichten 1948-1993*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1994, 1111 pp.
- Claus 1994b: Hugo Claus, 'Ongebundelde gedichten'. In: Georges Wildemeersch (red.), *Het teken van de ram 1. Jaarboek voor de Claus-studie*, Kritak, Leuven / De Bezige Bij, Amsterdam, 1994, pp. 15-47.
- Claus 1996: Hugo Claus, 'Ongepubliceerd werk. 1. Gedichten'. In: Georges Wildemeersch (red.), *Het teken van de ram 2. Jaarboek voor de Claus-studie*, Kritak, Leuven / De Bezige Bij, Amsterdam, 1996, pp. 15-37.

Bibliografie

- Claus 1999: Hugo Claus, *Wreed geluk*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1999, 119 pp.
- Claus 2000: Hugo Claus, 'Ongepubliceerd en ongebondeld werk'. In: Georges Wildemeersch (red.), *Het teken van de ram 3. Bijdragen tot de Claus-studie*, De Bezige Bij, Amsterdam, 2000, pp. 15-120.
- Claus&Appel 1979: Hugo Claus en Karel Appel, *De Blijde en Onvoorziene Week*, reprint door Reflex, Utrecht, 1979 [1950¹], pp. 27-41.
- Claus&Corneille 1955: Hugo Claus en Corneille, *Paal en perk. Gedichten van Hugo Claus bij tekeningen van Corneille*, Bert Bakker/Daamen, Den Haag & De Sikkel, Antwerpen, [1955], [ongepagineerd] 28 pp.
- Closet 1949: Fr. Closset, *Die van 't Fonteintje*, (bloemlezing samengesteld, ingeleid en voorzien van aantekeningen en een bibliografie door Fr. Closset), Museoin – Nederlandse Reeks nr. 3, A. Manteau, Brussel, 191 pp.
- Cocteau 1945: Jean Cocteau, *Poèmes*, Henri Kaeser Éditeur, Lausanne, 1945, 205 pp.
- Cocteau 1995: Jean Cocteau, *Romans/Poésies/Poésie Critique/Théâtre/Cinéma*, (présentation et notes de Bernard Benech, dessins de Jean Cocteau et Giorgio de Chirico), Classiques modernes, La Pochothèque, Le Livre de Poche, [z.p.], [1995], 1406 pp.
- De Coninck 1970a: Herman de Coninck, [nieuw-realistische poëzie in Vlaanderen]. In: *Kreatief*, jrg. 4, nr. 3, oktober 1970 (nieuw-realistische poëzie in vlaanderen. een dokumentatie), pp. 139-140.
- De Coninck 1970b: Herman de Coninck, 'Het parlandisme'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 115, nr. 10, december 1970, pp. 738-748.
- De Coninck 1976: Herman de Coninck, 'Humo sprak met Paul Snoek'. In: *Humo*, 29 april 1976, pp. 28-37.
- De Coninck 1987: Herman de Coninck, *Over Marieke van de bakker, Houtekiet/Hadewijch, Schoten*, [1987], 213 pp.
- De Coninck 1992a: Herman de Coninck, 'Een stamboom in de herfst'. In: Karel Jonckheere, *Niemand moet me helpen sterven (maar eenieder mag me leren leven)*, (een bloemlezing door Herman de Coninck), Houtekiet, Antwerpen/Baarn, 1992, pp. 7-17
- De Coninck 1992b: Herman de Coninck, 'Leonard Nolens en de Kerk van de lezenden'. In: *Nieuw Wereldtijdschrift*, jrg. 9, nr. 2, maart-april 1992, p. 46-53.
- De Coninck 1998a: Herman de Coninck, *De gedichten. Deel 1. Gebundelde en nagelaten gedichten*, (Samengesteld en verantwoord door Hugo Brems), De Arbeiderspers, Amsterdam, [1998], 479 pp.
- De Coninck 1998b: Herman de Coninck, *De gedichten. Deel 2. Verspreide gedichten en vertalingen*, (Samengesteld en verantwoord door Hugo Brems), De Arbeiderspers, Amsterdam, [1998], 206 pp.
- Conrad 1968: Patrick Conrad, 'De eenzame en onvoorziene dood van Baby Yar (1)'. In: *De Tafelronde*, jrg. 13, nr. 1-2, april 1968, pp. 42-53.
- Conrad 1973: Patrick Conrad pp, *Conrad life on stage. Gedichten 1963-1973*, Grote Marnixpocket 85, Manteau, Brussel & Den Haag, [1973], 222 pp.
- Conrad 1976: Patrick Conrad, *Hugues C. Pernath*, Monografieën over Vlaamse Letterkunde 54, De Nederlandsche Boekhandel, Antwerpen / Amsterdam, [1976], 40 pp.
- Conrad 1985: Patrick Conrad, *De vernieling. Gedichten 1973-1983*, Manteau, Antwerpen, [1985], 125 pp.
- Conrad 1995: Patrick Conrad, *Bloemlezing uit de poëzie van Patrick Conrad*, Dichters van Nu 6, (samengesteld door Daan Cartens), Poëziecentrum, [Gent], [1995], 159 pp.
- Cools 1948: Frans Cools, 'Boekbeprekingen. Oogst'. In: *Arsenaal. Tijdschrift voor letterkunde*, jrg. 4, nr. 5, september-oktober 1948, pp. 41-43.
- Coppieters 1993a: Maurits Coppieters, *De Republiek van de Menselijkheid. 1920. Het Jaar van de Klaproos deel 2*. In: *Kruispunt* 150, jrg. 34, maart 1993, 182 pp.
- Coppieters 1993b: Maurits Coppieters, *Van DE PROFUNDIS naar OPSTANDING. 1920. Het Jaar van de Klaproos deel 3*. In: *Kruispunt* 151, jrg. 34, maart 1993, 152 pp.
- Coppieters 1999: Maurits Coppieters, *Het Vuur in de Verte. Over hoop en permanente revolutie*, Icarus, [Antwerpen], [1999], 276 pp.
- Coppieters&De Batselier 1996: Maurits Coppieters en Norbert De Batselier, *Het Sienjaal. Radicaal- democratisch project*, Icarus, [Antwerpen], [1996], 214 pp.
- Corban 1956a: Claude Corban, *piedra del rayo*, Spatbord, Roeselare, 1956, 30 pp.
- Corban 1956b: Claude Corban, 'Gedichten 1, 2, 9 & 10 uit de bundel Een sabiah fluit'. In: *De Tafelronde*, jrg. 3, nr. 2, mei 1956, pp. 77-78.
- Corban 1957a: Claude Corban, 'Securitrine' & 'Wintertoko'. In: *De Tafelronde*, jrg. 3, nr. 5-6, februari 1957, pp. 198-204.
- Corban 1957b: Claude Corban, *securitrine*, De Sikkel, Antwerpen / Bert Bakker / Daamen, Den Haag, 1957, 30 pp.
- Cork 1994: Richard Cork, *A Bitter Truth. Avant-Garde Art and the Great War*, Yale University Press, New Haven/London, 1994, 336 pp.
- Corneille: zie Claus&Corneille.
- Coster 1922: Dirk Coster, 'Vlaamse poëzie'. In: *Ter Waarheid*, jrg. 2, nr. 6, 1922, pp. 126-128. [op 17 juni 1922 al verschenen in NRC]
- Coster 1923: Dirk Coster, 'Aantekeningen. Onze publicaties over de poëzie. Een voorlopige toelichting'. In: *De Stem*, jrg. 3, nr. 2, februari 1923, pp. 172-174.
- Zie ook: Stem-redactie.
- Coster 1924: 'Inleiding tot de Nieuwe Nederlandsche dichtkunst'. In: id. (red.), *Nieuwe geluiden. Een keuze uit de poëzie van na den oorlog*, (bijeengebracht en ingeleid door Dirk Coster), N.V. Van Lochem Slaterus' Uitgevers Maatschappij, Arnhem, 1924, pp. v-liv.
- Courtine 1988: Jean-François Courtine e.a., *Du sublime*, Belin, Paris, 1988, 259 pp.
- Couttenier 1993: Piet Couttenier, 'medio juni 1858: Te Roeselare verschijnt de anonieme brochure Kerkhofbloemen. Guido Gezelle en de romantische poëzie.' In: Schenkenveld-Van der Dussen e.a., *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis*, Martinus Nijhoff Uitgevers, Groningen, 1993, pp. 479-484.
- Craeybeckx 1976: Lode Craeybeckx, 'Grafrede'. In: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, jrg. 29, nr. 6-7, juli-september 1976, pp. 455-456.
- Craeybeckx 1997: Jan Craeybeckx, 'Van de Eerste Wereldoorlog tot de grote economische depressie' & 'Van de grote depressie tot de Tweede Wereldoorlog'. In: Els Witte met medewerking van Jan Craeybeckx en Alain Meynen, *Politieke geschiedenis van België van 1830 tot heden*, VUB press, [Brussel] / Standaard Uitgeverij, [Antwerpen], [1997]⁶, pp. 152-190 & 191-229.

Context: literair, theoretisch en historisch

- De Crescenzo 1994: Luciano de Crescenzo, *Geschiedenis van de Griekse filosofie. Van de presocraten tot de neoplatonici*, Oeivaar Pockethouse, Amsterdam, 1994., 434 pp
- De Crits 1999: Frank de Crits, 'Albert Bontridder en de hoon'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 144, nr. 5, oktober 1999, pp. 655-661.
- D. 1961: D., 'Op de punt van de pen. Lumumba, de Snoecks enz.' In: 't Pallieterke, jrg. 17, nr. 18, 4 mei 1961.
- Daane 1999: Marco Daane, 'De cultus van het naakte woord. 't Fonteintje, rococo in Vlaanderen'. In: *Spiegel der Letteren*, jrg. 41, nr. 1, 1999, pp. 1-46.
- Daisne 1944: Johan Daisne, 'Op de drempel van een nieuw jaar. Het eeuwige wonder der poëzie'. In: *Klaverdrie*, jrg. 7, 1944, pp. 574-579.
- Daisne 1954a: Johan Daisne, 'Open brief van Johan Daisne aan de redactie'. In: *taptoe*, nr. 3, 1954, 2 pp. [ongepagineerd].
- Daisne 1954b: Johan Daisne, 'Voor een studente'. In: *taptoe*, nr. 3, 1954, [ongepagineerd].
- Daisne 1954c: Johan Daisne, 'aan de redactie van taptoe'. In: *taptoe*, nr. 5, 1954, 2 pp. [ongepagineerd].
- Daisne 1962: Johan Daisne, *Ik heb u alles gegeven... Een bloemlezing uit zijn dichtwerk, Poëtisch erfdeel der Nederlanden nr. 8*, Uitgeverij Heideband, Hasselt, [1962], 76 pp.
- Van Dale 1989: Van Dale. *Groot Woordenboek der Nederlandse Taal*, Martinus Nijhoff, 's Gravenhage, 1989^{II}, (3 vol.), 3730 pp.
- Dandrey 1995: Patrick Dandrey, *La Fontaine ou les métamorphoses d'Orphée, Découvertes Gallimard Littérature*, [Paris], [1995], 112 pp.
- Dangin 1957: Mark Dangin, 'Gelijjklopende aspecten in het werk van Gaston Burssens en Richard Minne'. In: *De Tafelronde*, jrg. 4, nr. 1, april 1957, pp. 11-17.
- Décaudin 1983: Michel Décaudin (red.), *Anthologie de la poésie française du XX^e siècle. De Paul Claudel à René Char.* (Préface de Claude Roy, Édition de Michel Décaudin), Gallimard, [Paris], [1983], 486 pp.
- De Decker 1971: Jacques de Decker, *Over Claus' toneel*, Galgeboekje 52, De Galge, Antwerpen, 1971, 149 pp.
- Decorte 1937: Bert Decorte, *Germinal*, [Uitg. Uilenspiegel], [Hoogstraten], [1937], 73 pp.
- Decorte 1971: Bert Decorte, Kortom, Uitgeverij Orion / N.V. Desclée De Brouwer, [z.p.], [1971], 188 pp.
- Decorte 1972: Bert Decorte, 'Toch'. In: Karel Jonckheere e.a., *Slutelbos op Gaston Burssens*, Brito-Editie, Antwerpen, 1972, pp. 96-99.
- Decorte 1974: Bert Decorte, *Verzamelde Gedichten*, De Gulden Veder, Uitgeverij Orion, Brugge, [1974], 317 pp.
- Decorte 1988: Bert Decorte, 'Waarde projectopzetters'. In: Hugo Brems en Dirk De Geest (red.), 'Wij bloeien maar bloeien vergeefs'. *Poëzie in Vlaanderen 1945-1955*, Acco, Leuven/Amersfoort, 1988, pp. 196-197.
- Deelder 1994: Jules Deelder, *Renaissance. Gedichten '44-'94*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1994, 591 pp.
- Deflo 1972: Lionel Deflo, *nieuw-realistische poëzie in vlaanderen*, De bladen voor de poëzie, Orion, Desclée de Brouwer, [z.p.], [1972], 147 pp.
- Deflo 1997: Lionel Deflo, 'Roland Jooris'. In: *Kritisch Literatuur Lexicon*, augustus 1997, 10 pp.
- Defoort 1991: Eric Defoort, *Al mijn illusies bloeien*, Houtekiet, Antwerpen-Baarn, [1991], 207 pp.
- Dekandelaere 1946: Karel Dekandelaere, 'Kroniek der Poëzie'. In: *Arsenaal. Tijdschrift voor letterkunde*, jrg. 2, nr. 1, januari 1946, pp. 25-26.
- Delbaere 1950: Pieter Delbaere, 'Waarom dit nummer?' In: R.F. Lissens (red.), *De Vlaamse literatuur sedert Gezelle*, V.E.V.-Berichten, Antwerpen, augustus 1950, p. 7.
- Demeds 1931: André Demeds, 'Over de inhoud der poëzie'. In: *Hooger Leven*, jrg. 5, nr. 36, 6 september 1931, p. 1431.
- Demeds 1941: André Demeds, *De Vlaamsche poëzie tusschen 1918 en 1941*, Pro Arte, Diest, 1941, 364 pp.
- Demeds 1945a: André Demeds, *De Vlaamsche poëzie sinds 1918. Ie Deel: studie*, Pro Arte, Diest, 1945, 260 pp. ['bijgewerkte uitgave' van Demeds 1941]
- Demeds 1945b: André Demeds, *De Vlaamsche poëzie sinds 1918. Iie Deel: bloemlezing*, Pro Arte, Diest, 1945, 283 pp.
- Demeds 1947: André Demeds, 'Hugo Claus, Kleine Reeks'. In: [?], [1947?], [Archief Hugo Claus Studie- en Documentatiecentrum, UIA].
- Demeds 1950: A. Demeds, 'De Poëzie van 1900 tot Heden'. In: R.F. Lissens (red.), *De Vlaamse literatuur sedert Gezelle*, V.E.V.-Berichten, Antwerpen, augustus 1950, pp. 46-55.
- Demeds 1967: André Demeds, Johan Daisne, *Ontmoetingen nr. 41, Literaire Monografieën*, N.V. Desclée de Brouwer, [Brugge], [1967²], 77 pp.
- Demeds 1969: A. Demeds, 'moderne vlaamse dichtkunst. victor j. brunclair en het organisch expressionisme'. In: *De Periscope*, juli-augustus 1969.
- Demeds 1977: André Demeds, 't Fonteintje'. In: *Kultureel Jaarboek voor de provincie Oost-Vlaanderen*, Deel I, Oost-vlaamse Literaire Monografieën 3, Provinciebestuur Oost-Vlaanderen, Gent, 1977, pp. 1-47.
- Demeds 1978: AD [= André Demeds?], 'Experimenteel'. In: *De Standaard*, 1978 [AMVC, knipsels Köhler, K 741 / K].
- Zie ook: De Tijdstroom-redactie.
- Demets 1991: Paul Demets, "'Claus is de meest verguisde auteur van Vlaanderen.'" Veto sprak met Paul Claes en Dirk De Geest'. In: *Veto*, jrg. 17, nr. 23, 11 maart 1991, p. 8.
- Demets&Moens 1990: Paul Demets en Stefan Moens, "'Dekadent beschouw ik als een compliment'". De levenswijsheden van Erik Spinoy'. In: *Veto*, jrg. 17, nr. 7, 5 november 1990, p. 7.
- Denissen 1963a: Frans Denissen, *Concerto voor tamtam*, De Bladen voor de Poëzie, jrg. 10, nr. 8, Lier, maart 1963, 30 pp.
- Denissen 1963b: Frans Denissen, 'gedicht'. In: *Labris*, jrg. 1, nr. 3, april 1963, p. 28.
- Denissen 1966: Frans Denissen, *Uit adem gesneden*, De Bladen voor de Poëzie, jrg. 13, nr. 6, Lier, februari 1966, 29 pp.
- Denissen 1968: Frans Denissen, 'drie gedichten'. In: *Labris*, jrg.6, nr. 3, 1 mei 1968, pp. 81-83
- Zie ook: labris-suite.
- Denissen&Van de Poel 1993: Frans Denissen en Chris van de Poel, 'Vertalen als lectuur. Mon Nys. Interview'. In: *Yang*, jrg. 29, nr. 4-5, 1993, pp. 32-38.
- Dennett 1995: Daniel C. Dennett, *Darwin's Dangerous Idea. Evolution and The Meanings of Life*, Allen Lane / The Penguin Press, [Harmondsworth], [1995], 587 pp.

Bibliografie

- Depreuw 1985: Dirk Depreuw, 'Gust Gils is Goed Gek'. In: *De Morgen*, 16 november 1985.
- D'Haen 1951: C. [= Christine] D'Haen, 'Remy C. van de Kerckhove, Een kleine ruïnmuziek'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, 1951, nr. 9, pp. 574-575.
- D'Haen 1962: Christine D'Haen, 'Enkele principiële beschouwingen over de dichtkunst'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 46, nr. 4, 1962, pp. 225-237.
- D'Haen 1983: Christine D'Haen, *Onyx*, Athenaeum-Polak & Van Gennep, Amsterdam, 1983, 175 pp.
- D'Haen 1988: Christine D'Haen, [getuigenis]. In: Hugo Brems en Dirk De Geest (red.), 'Wij bloeien maar bloeien vergeefs'. *Poëzie in Vlaanderen 1945-1955*, Acco, Leuven/Amersfoort, 1988, pp. 198-200.
- D'Haen 1992: Christine D'Haen, *Duizend-en-drie*, Kritikak, [Leuven] / Meulenhoff, [Amsterdam], [1992], 92 pp.
- D'Haen (Theo): zie Bertens&D'Haen.
- D'Haese 1954: Maurice D'Haese, 'Beste vrienden'. In: *tap-toe*, nr. 4, 1954, 4 pp. [ongepagineerd].
- Dhoeve 1949: Andries Dhoeve, *In den spiegel*, Dionysos, Brussel, 1949, 46 pp.
- Dhoeve 1953a: Andries Dhoeve, 'Traditie of experiment in de poëzie'. In: *De Tafelronde*, jrg. 1, nr. 9-10, oktober 1953, pp. 504-509.
- Dhoeve 1953b: Andries Dhoeve, 'Najaar' & 'Dit is mijn waarheid'. In: *De Tafelronde*, jrg. 1, nr. 9-10, oktober 1953, pp. 509-510.
- Dhoeve 1955: Andries Dhoeve, 'Pleidooi voor een dialectische poëzie'. In: *De Tafelronde*, jrg. 2, nr. 10, december 1955, pp. 357-359.
- Dhoeve 1956a: Andries Dhoeve, 'Mondriaan', 'Existenz' & 'De geleerden'. In: *De Tafelronde*, jrg. 3, nr. 3, augustus 1956, pp. 121-122.
- Dhoeve 1956b: Andries Dhoeve, 'Uit de teerlingkoker'. In: *De Tafelronde*, jrg. 3, nr. 3, augustus 1956, pp. 123-126.
- Dhoeve 1978: Andries Dhoeve, *Gedichten 1945-1965*, Het Oude Land van Edingen en Omliggende, Herne, 1978, 160 pp.
- Dieltjens 1963: L. Dieltjens, 'notisie 13. Frans Denissen, concerto voor tamtam'. In: *Labris*, jrg. 1, nr. 4, juli 1963, p. 60.
- Dietrich 1959: Peter Dietrich, *Mood indigo* (met een portret en vijf linosneden door Richard Foncke). *De Bladen voor de Poëzie*, jrg. 6, nr. 8, 30 pp.
- Dietrich 1960: Peter Dietrich, 'Elektronisch' & 'Nulpuntuur'. In: *De Tafelronde*, jrg. 6, nr. 3-4, april-juni 1960, pp. 112-113.
- Dietz 1975: Ludwig Dietz, Franz Kafka, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1975, 117 pp.
- Van Dijck&Somers 1997: Leen van Dijck en Marc Somers, 'De briefwisseling tussen Maurice Gilliams en Emmanuel de Bom. Een smaakmaker'. In: *Vlaanderen*, (Maurice Gilliams-nummer), jrg. 46, nr. 4, september-oktober 1997, pp. 294-303.
- D'Oliveira z.j.: E. d'Oliveira, *De mannen van tachtig aan het woord; gesprekken met Nederlandse letterkundigen, Maatschappij voor goede en goedkope lectuur*, Amsterdam, [z.j.]², 270 pp.
- Donckers 1956: Mark Donckers, *Panorama*, *De Bladen voor de Poëzie*, jrg. 3, nr. 9, 1956, 27 pp.
- Donckers 1957: Mark Donckers, *ons derde land*, *De Bladen voor de Poëzie*, jrg. 4, nr. 9, 1957, 29 pp.
- Zie ook: Insingel.
- Doorman 1994: Maarten Doorman, *Steeds mooier: over voortgang in de kunst*, Bert Bakker, Amsterdam, 1994, 303 pp.
- Van Doorslaer 1994: Rudi van Doorslaer, Willem vanden Eynde en Ronny Gobyn, 'Kroniek'. In: *De Jaren '30 in België. De massa in verleiding*, ASLK/Ludion, [z. p.], [1994], pp. 229-308.
- Dorleijn 1989: G.J. Dorleijn, *Terug naar de auteur. Over M. Nijhoff*, de Prom Bibliofoel, Baarn, [1989], 68 pp.
- Dorleijn 1999: Gillis Dorleijn, 'Blower en wailer. Over Jazz & Poetry'. In: Hans Groenewegen (red.), *Licht is de wind der duïstemis. Over Lucebert*, Historische Uitgeverij, [Groningen], 1999, pp. 238-277.
- Zie ook: Van den Akker&Dorleijn.
- Drijkoningen 1982: F. Drijkoningen, 'Inleiding'. In: F. Drijkoningen e.a. (red.), *Historische avantgarde, Huis aan de drie grachten*, 1982, pp. 11-48.
- Droste 1980: Magdalena Droste e.a., *Georg Muche. Das künstlerische Werk 1912-1927*, Bauhaus-Archiv, Berlin, 1980, 160 pp.
- Droste 1994: Magdalena Droste - Bauhaus Archief, *Bauhaus 1919-1933*, (vertaald door Antoon Berentsen), Taschen/Librero, [Keulen], [1994], 256 pp.
- Drucker 1994: Johanna Drucker, *The Visible Word. Experimental Typography and Modern Art, 1903-1923*, The University of Chicago Press, Chicago & London, [1994], 298 pp.
- Drummond de Andrade 1992: Carlos Drummond de Andrade, *Gedichten*, (Keuze, vertaling en nawoord van August Willemsen), De Arbeiderspers, Amsterdam, 1992², 274 pp.
- Dubois 1953: Pierre H. Dubois, 'Elementen van de Vlaamse poëzie. Van traditie tot experiment'. In: *Het Vaderland*, 7 maart 1953.
- Dubois 1980: Pierre H. Dubois, 'Waarheid is sterker dan illusie. Over Maurice Gilliams'. In: *Ons Erfdeel*, jrg. 23, nr. 4, 1980, pp. 500-508.
- Düchting 1990: Hajo Düchting, *Wassily Kandinsky 1866-1944. Revolutie in de schilderkunst*, (vertaald door Jan Wynsen), Taschen/Librero, [Keulen], [1990], 96 pp.
- Dütting 1984: Hans Dütting (red.), *Over Hugo Claus. Via bestaande modellen. Beschouwingen over het werk van Hugo Claus*, de Prom, [Baarn] / Hadewych, [Schoten], [1984], 268 pp.
- Dupuis 1988: M. Dupuis, 'De vernieuwing van de roman-kunst'. In: M. Rutten en J. Weisgerber (red.), *Van Arm Vlaanderen tot De voorstad groeit. De opbloei van de Vlaamse literatuur van Teirlinck-Stijns tot L.P. Boon (1888-1946)*, Standaard Uitgeverij, Antwerpen, 1988, pp. 441-497.
- Durant 1954: Rudo Durant, *De eikenhouten stap op de grens van de stilte*, *De Bladen voor de Poëzie* (nieuwe reeks), [Lier], nr. 2, 1954, 16 pp.
- Durant 1955: Rudo Durant, 'Gedichten'. In: *De Tafelronde*, jrg. 2, nr. 10, december 1955, pp. 365-366.
- Durant 1956a: Rudo Durant, *Valschermspringer van het woord. Gedichten*, (met verlichtingen van Piet Serneels), *De Bladen voor de Poëzie*, jrg. 3, nr. 10, 1956, 29 pp.
- Durant 1956b: Rudo Durant, 'Barium'. In: *De Tafelronde*, jrg. 3, nr. 1, maart 1956, pp. 27-28.
- Durant 1956c: Rudo Durant, 'Bij Lucebert in Oost-Berlijn'. In: *De Tafelronde*, jrg. 3, nr. 1, maart 1956, pp. 55-56.

Context: literair, theoretisch en historisch

- Durant 1956d: Rudo Durant, 'Berlijn: Oost', 'Berlijn: Ruimte' & 'Berlijn: West'. In: *De Tafelronde*, jrg. 3, nr. 3, augustus 1956, pp. 129-130.
- Durant 1956e: Rudo Durant, 'Poëziekronek. Marc Braet, Marcel Leemans, Clem Schouwenars'. In: *De Tafelronde*, jrg. 3, nr. 3, augustus 1956, pp. 137-140.
- Durant 1956f: Rudo Durant, 'De worp naar het ongenoemde. N.a.v. 2 x over poëzie'. In: *De Tafelronde*, jrg. 3, nr. 3, augustus 1956, pp. 140-142.
- Durant 1958a: Rudo Durant, 'In de dagen wonen'. In: *Gedicht en Grafiek 1958*. *De Tafelronde*, jrg. 4, nr. 6, mei 1958, p. 8.
- Durant 1958b: Rudo Durant, 'Autostrade' & 'Japans avondlied'. In: *De Tafelronde*, jrg. 5, nr. 2, december 1958, pp. 9-11.
- Durnez 1975: Gaston Durnez, 'Denkend aan Pernath'. In: *De Standaard*, 27 juni 1975.
- Durnez 1985: Gaston Durnez, "Poëzie danst de menselijke situatie." Prijs De Standaard toegekend aan dichter Hubert van Herreweghen.' In: *De Standaard*, 13 oktober 1985.
- Eeckhout 1927: Joris Eeckhout, *Litteraire Actualiteiten. Zuivere Poëzie – Expressionisme – Romantisme, Standaard Boekhandel N.V., Brussel, [1927]*, 105 pp.
- Eeckhout 1937: Joris Eeckhout, *Litteraire Profielen VII, N.V. Drukkerij L. Vanmelle, Gent, 1937*, 169 pp.
- Eelen 1982: Marc Eelen, 'Curtis & Herzog'. In: *R.I.P. Driemaandelijks Tijdschrift voor Literatuur en Stijl*, jrg. 1, nr. 1, maart 1982, pp. 4-8.
- Eemans 1930: Marc. Eemans, *Vergeten te worden. 10 lijnvormen beïnvloed door 10 woordvormen*, Hermes, [1930], [ongepagineerd].
- Eemans 1941: Marc. Eemans, *Het Bestendig Verbond*, (met een inleidend woord van Urbain van de Voorde), Uitgeverij De Phalanx, Brussel, [1941], 89 pp.
- Eemans 1984: Marc. Eemans, *De Laatste Surrealist, Kunst & Kapitaal, Antwerpen, [1984]*, 127 pp.
- Eemans 1989: Marc. Eemans, 'Vergeten te worden' (volledige overdruk van de oorspronkelijke, gelijknamige bundel uit 1930). In: Laurens Vancrevel (red.), *Spiegel van de surrealistische poëzie in het Nederlands*, Meulenhoff, Amsterdam, [1989], 111-114.
- Eksteins 1990: Modris Eksteins, *Lenteriten. De Eerste Wereldoorlog en het ontstaan van de nieuwe tijd*, De Haan, [Houten], [1990], 426 pp.
- Van Elden 1942: Gerard van Elden, 'Waarde Lezer(es)'. In: *Podium. Bloemlezing uit het werk van Jongeren*, jrg. 1, nr. 1, november 1942, pp. 2-3.
- Elger 1994: Dietmar Elger, *Expressionisme. Een revolutie in de Duitse kunst*, (vertaald door Auke Leistra), Taschen/Librero, [Keulen], [1994], 256 pp.
- Elias 1972a: H.J. Elias, *25 jaar Vlaamse Beweging 1914/1939. Derde deel. De verovering van de grote taalwetten en het groeiend radikalisme in Vlaanderen. December 1928/mei 1936*, De Nederlandsche Boekhandel, Anwerpen/Utrecht, 1972², 212 pp.
- Elias 1972b: H.J. Elias, *25 jaar Vlaamse Beweging 1914/1939. Vierde deel. De Vlaamse Beweging in de crisis van het regime. Mei 1936/september 1939*, De Nederlandsche Boekhandel, Anwerpen/Utrecht, 1972², 275 pp.
- Eliot 1953: T.S. Eliot, *Selected Prose*, (edited by John Hayward), Penguin Books, Melbourne/London/Baltimore, [1953], 251 pp.
- Eliot 1970: T.S. Eliot, 'Introduction to Ezra Pound, *Selected Poems*'. In: J.P. Sullivan (red.), *Ezra Pound: A Critical Anthology*, Penguin, Hammondsworth, 1970, p. 101-109.
- Eliot 1977: T.S. Eliot, *Collected Poems 1909-1962*, Faber and Faber, London, [1977], 238 pp.
- Van Elmbt&Hiliggsmann 1997: Fr. van Elmbt en Ph. Hiliggsmann (red.), *Het talig wezen. Opstellen aangeboden aan Professor dr. Louis Gillet ter gelegenheid van zijn afscheid als hoogleraar aan de Université de Liège, L., Liège, [1997]*, 222 pp.
- Elshout 1989: Ron Elshout, 'Juwelen van pijn. Notities over poëzie van Stefan Hertmans'. In: *Bzzlletin*, jrg. 18, nr. 164, maart 1989, pp. 32-41.
- Encarta 1998: Microsoft Encarta 98 Encyclopedia – CD-rom.
- Engelman 1953: Jan Engelman, 'Poëzie met toelichtingen. Het verleidelijke Parijs. Systeemdwang'. In: *De Tijd*, 7 maart 1953.
- Enzincinck 1966: Willem Enzincinck, 'Praten met Paul De Vree'. In: *De Standaard*, 6 augustus 1966.
- Van Erkelens 1990: Rob van Erkelens, 'Inleiding'. In: Georg Trakl, *Gedichten*, (Keuze uit zijn poëzie met inleiding en commentaren door Rob van Erkelens en vertalingen door Frans Roumen), Ambo Tweektalige Editie, [Baarn], [1990], pp. 9-49.
- Van Essche 1960: Leon van Essche, *XIII kankerremedies, Sinteze*, Hoboken, 1960, [ongepagineerd].
- Van Essche 1962: Leon van Essche, *magad jen, Labirintreeks 1*, Labris, Lier, 1962, [ongepagineerd].
- Van Essche 1963: Leon van Essche, 'gedicht'. In: *Labris*, jrg. 1, nr. 4, juni 1963, p. 4.
- Esslin 1976: Martin Esslin, 'Modernist Drama: Wedekind to Brecht'. In: Malcolm Bradbury en James McFarlane (red.), *Modernism. 1890-1930*, Penguin, [Hammonds-worth], [1976], pp. 527-560.
- Evenepoel 1987: Stefaan Evenepoel, 'De jagers in de sneeuw. Het poëziedebuut van Erik Spinoy'. In: *De Poëziekrant*, jrg. 11, nr. 4, juli-augustus 1987, pp. 6-7.
- Evenepoel 1997: Stefaan Evenepoel, 'Dwaarsdraads. Over de poëzie van Roland Jooris'. In: Roland Jooris, *Dichters van Nu 9*, (samengesteld door Stefaan Evenepoel), Poëziecentrum, Gent, [1997], pp. 7-59.
- Zie ook: *De Geest&Evenepoel 1992*.
- F: zie Brunclair, onder 2.
- Faverey 1993: Hans Faverey, *Verzamelde gedichten, De Bezige Bij, Amsterdam, 1993*, 746 pp.
- Feather 1977: Leonard Feather, *Inside Jazz*. (Originally published as *Inside Be-bop*). With a New Introduction, Da Capo Press, New York, 1977, [1949], 103 pp.
- Felstiner 1995: John Felstiner, *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*, Yale University Press, New Haven & London, [1995], 344 pp.
- Fiamengo 1930: Fiamengo, [zonder titel] (recensie *Het Koele Land* van Willem Rombauts). In: *Lenteweelde*, 11 mei 1930.
- Fikkens 1916: J. Fikkens [= Victor J. Brunclair], 'Eendracht'. In: *De Goedendag*, jrg. 22, nr. 6, april 1916, pp. 83-85.
- Flamend 1984: Jan Flamend, "De zekerheid dat ik ga sterven weerhoudt er mij ook niet van te blijven leven" (interview met Mark Insingel). In: *Kreatief*, jrg. 18, nr. 5, december 1984, pp. 3-10.

Bibliografie

- Flaubert 1997: Gustave Flaubert, *De verzoeking van de heilige Antonius*, (vertaald en van een nawoord voorzien door Hans van Pinxteren), Athenaeum-Polak & Van Gennep, Amsterdam, 1997², 197 pp.
- Fleuren-van Hal 1986: Dorine Fleuren-van Hal, *Forum 1931-1935*, Monografieën literaire tijdschriften, Martinus Nijhoff, Leiden, 1986, 107 pp.
- Florquin 1969: Joos Florquin, *Ten huize van...*, vijfde reeks, Davidsfonds, Leuven, [1969], 344 pp.
- Florquin 1977: Joos Florquin, *Ten huize van...* 13, Orion, Desclée De Brouwer, Brugge / Davidsfonds, Leuven, [1977], 378 pp.
- Foppe 1974: Han Foppe, 'Wat gebeurt er in De roerloze vechter'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 58, nr. 7, juli 1974, pp. 38-43.
- Fordham 1991: John Fordham, *Jazz on CD. The Essential Guide*, Kyle Cathie, [London], [1991], 392 pp.
- Fossaert 1997: Luc Fossaert, 'Nooit meer dichten'. In: *Exit. Cultuurmagazine Brugge*, nr. 28, april 1997, p. 2.
- Friedrich 1956: Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, (Erweiterte Neuausgabe), Rowohlt, [Hamburg], [1956], 320 pp.
- Fritzische 1996: Peter Fritzische, 'Nazi Modern'. In: *MODERNISM/modernity*, jrg. 3, nr. 1, januari 1996, pp. 1-21.
- gard-sivik-redactie 1955a: [Tone Brulin, Gust Gils, Hugues C. Pernath, Paul Snoek en Simon Vanloo], 'Verantwoording'. In: *gard-sivik 1*, jrg. 1, maart 1955, p. 2.
- gard-sivik-redactie 1955b: [Tone Brulin, Gust Gils, Hugues C. Pernath, Paul Snoek en Simon Vanloo], 'Gesloten brief aan Boontje'. In: *gard-sivik 2*, jrg. 1, juni 1955, pp. 33-35.
- gard-sivik-redactie 1956: [Tone Brulin, Gust Gils, Hugues C. Pernath, Paul Snoek, Walter Korun, Karel du Bois], 'Zwijgen is goud (bekende volksdeun in een nieuwe bewerking van Boontje)'. In: *gard-sivik 5*, jrg. 2, zomer 1956, p. 31.
- gard-sivik-redactie 1959: [Tone Brulin, Gust Gils, Hugues C. Pernath, Walter Korun, René Gysen, Hans Sleutelaar, Cornelis Bastiaan Vaandrager], 'snobisme pas mort'. In: *gard-sivik 13*, jrg. 4, nr. 1, juli-augustus 1959, pp. 28-29.
- Van Gavere 1971: Marnix van Gavere, *Voorbij de tijd*, Poëtisch erfdeel der Nederlanden nr. 74, Uitgeverij Heidelberg-Orbis, Hasselt, [1971], 75 pp.
- Geerts 1973: Leo Geerts, 'Gust Gils: de nachtmerries van een meesterdromer'. In: Kees Fens, H.U. Jessurun d' Oliveira en J. J. Oversteegen (red.), *Literair Lustrum 2. Een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1966-1971*, Athenaeum-Polak & Van Gennep, Amsterdam, 1973, pp. 140-150.
- Geerts 1988: Kris Geerts, 'Aandacht voor... Kurt Köhler. Automatische katten en mechanische kikvorsen'. In: *Vlaanderen*, nr. 219, januari-februari 1988, pp. 61-62.
- De Geest 1985: Dirk De Geest, 'Een kruising van de zachtste dieren op aarde. De poëzie van Ben Cami'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 130, nr. 7, september 1985, pp. 525-534.
- De Geest 1991: Dirk De Geest, 'Remy C. van de Kerckhove'. In: *Kritisch Literatuur Lexicon*, mei 1991, pp. 1-9 + 2.
- De Geest 1993: Dirk De Geest, '5 april 1989: Hugo Claus viert zijn zestigste verjaardag. Poëzie, poëzie-opvattingen en publieke belangstelling in Vlaanderen'. In: Schenkenveld-Van der Dussen e.a., *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis*, Martinus Nijhoff Uitgevers, Groningen, 1993, pp. 867-872.
- De Geest 1994: Dirk De Geest, '"t Schor geroep, dat in uw keel bleef hangen". Claus' poëtische debuut herlezen'. In: Georges Wildemeersch (red.), *Het teken van de ram 1. Jaarboek voor de Claus-studie*, Kritak, Leuven / De Bezige Bij, Amsterdam, 1994, pp. 93-111.
- De Geest 1995: Dirk De Geest, 'Herdenken, herschrijven. De studie van de "literaire collaboratie" in Vlaanderen'. In: *Ons Erfdeel*, jrg. 38, nr. 5, november-december 1995, pp. 713-724.
- De Geest 1996: Dirk De Geest, 'Hugo Claus als experimenteel dichter'. In: Georges Wildemeersch (red.), *Het teken van de ram 2. Jaarboek voor de Claus-studie*, Kritak, Leuven / De Bezige Bij, Amsterdam, 1996, pp. 185-207.
- De Geest 1997: Dirk De Geest, Eveline Vanfraussen, Marnix Beyen, Ilse Mestdagh, *Collaboratie of cultuur? Een Vlaams tijdschrift in bezettingstijd (1941-1944)*, Meulenhoff/Kritak/SOMA, [Antwerpen/Amsterdam], [1997], 360 pp.
- De Geest 1999: Dirk De Geest, 'Voor twaalf lezers en een snurkende recensent? Over de studie van Claus' poëzie'. In: Georges Wildemeersch en Gwennie Debergh (red.), *Hugo Claus. 'Wat bekomert zich de leeuw om de vlooiën in zijn vacht'. Vijftig jaar beschouwing in citaten, tekeningen en overzichten*, Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus / Peeters, [Leuven], 1999, pp. 8-23.
- De Geest, Aron&Martin 1998: Dirk De Geest, Paul Aron en Dirk Martin, *Hun kleine oorlog. De invloed van de Tweede Wereldoorlog op het literaire leven in België*, (onder redactie van genoemden en met medewerking van Pierre Halen en Antoon Vanden Braembussche), Peeters/Soma, [Leuven], 1998, 339 pp.
- De Geest&Evenepoel 1992: Dirk De Geest en Stefaan Evenepoel, 'Nieuw-realistische poëzie in Vlaanderen. Ontstaan, doorbraak en profilering van een literaire beweging'. In: *Spiegel der Letteren*, jrg. 34, nr. 1, 1992, pp. 3-88.
- De Geest&Peeters 1995: Dirk De Geest en Patrick Peeters, 'Zo zal ik zingen, zacht / en zonder zang. Een confrontatie met het werk van Hugues C. Pernath'. In: Hugues C. Pernath, *Bloemlezing uit de poëzie van Hugues C. Pernath*, Dichters van Nu 5, (samengesteld door Dirk De Geest en Patrick Peeters), Poëziecentrum, [Gent], [1995], pp. 5-58.
- Zie ook: Brems&De Geest.
- Zie ook: Brems, Brems&De Geest.
- Gerbrandy 1999: Piet Gerbrandy, 'De tijd der eenzijdige bewegingen heeft nooit bestaan'. In: *De Revisor*, jrg. 26, nr. 6, december 1999, pp. 74-78.
- Gerdels 1948: Frank Gerdels, 'Los van de traditie'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 32, nr. 2, februari 1948, pp. 90-101.
- Zie ook: Lindekens.
- Getuigenis-redactie 1936: De Redactie, 'Getuigenis 1936'. In: *Getuigenis*, jrg. 1, nr. 1, september 1936, p. 1.
- Geys 1996: Rita Geys, 'De bibliotheek van... Adriaan De Roover'. In: *De Standaard der Letteren. Boekenmagazine*

Context: literair, theoretisch en historisch

- (themanummer: 100 jaar Paul van Ostaïjen), donderdag 22 februari 1996, p. 24.
- Gezelle 1980a: Guido Gezelle, *Verzameld Dichtwerk*, Deel 1, Uitgeverij De Nederlandsche Boekhandel, Antwerpen/Amsterdam, 1980, 464 pp.
- Gezelle 1980b: Guido Gezelle, *Verzameld Dichtwerk*, Deel 2, Uitgeverij De Nederlandsche Boekhandel, Antwerpen/Amsterdam, 1980, 440 pp.
- Gezelle 1981: Guido Gezelle, *Verzameld Dichtwerk*, Deel 3, Uitgeverij De Nederlandsche Boekhandel, Antwerpen/Amsterdam, 1981, 592 pp.
- Gezelle 1987: Guido Gezelle, *Verzameld Dichtwerk*, Deel 7, Uitgeverij De Nederlandsche Boekhandel, Antwerpen/Amsterdam, 1987, 480 pp.
- Ghyssaert 1994: Peter Ghyssaert, 'Brief aan Jan Kostwinder'. In: *Post Perdu*, nr. 3, oktober 1994, pp. 42-49.
- Ghyssaert 1997: Peter Ghyssaert, 'Woord vooraf'. In: Peter Ghyssaert (red.), *Turkooizen schepje van verschil. Twaalf jonge Vlaamse dichters*, (Gekozen en ingeleid door Peter Ghyssaert), Prometheus, Amsterdam, 1997, pp. 7-8.
- Gijsen 1920a: Marnix Gijsen, *Karel van de Woestijne*, (Vlamingen van Beteekenis. IV), De Sikkell, Antwerpen / Em. Querido, Amsterdam, [1920], 28 pp.
- Gijsen 1920b: Marnix Gijsen, 'Lof-litanie van den H. Franciscus van Assisié'. In: *Ruimte*, jrg. 1, nr. 4-5, 1920, pp. 57-60.
- Gijsen 1920c: Marnix Gijsen, 'Tijdzang voor Herman van den Reeck'. In: *Ruimte*, jrg. 1, nr. 8-9, 1920, pp. 106-107.
- Gijsen 1920d: Marnix Gijsen, 'Literatuur in het bezet gebied. De ontwikkelingsgang der jongste letteren'. In: *Vlaamsche Arbeid*, jrg. 10, nr. 8-9, juni-juli 1920, pp. 277-287.
- Gijsen 1925: Marnix Gijsen, *Het huis. Verzen. Waarin is opgenomen de derde druk van De Lof-litanie van Sint Franciscus van Assisi, De Gemeenschap, Utrecht / De Sikkell, Antwerpen, 1925*, 66 pp.
- Gijsen 1930: Marnix Gijsen, 'Gaston Burssens, Klemmen voor zangvogels'. In: *Morgenpost*, 25 april 1930.
- Gijsen 1933: Marnix Gijsen, 'Kroniek'. In: *De Boekenkast*, nieuwe reeks, jrg. 1, nr. 4, 1 juli 1933, p. 49.
- Gijsen 1940: Marnix Gijsen, *De literatuur in Zuid-Nederland sedert 1830*, N.V. Standaard-Boekhandel, [z.p.], 1940, 159 pp.
- Gijsen 1977a: Marnix Gijsen, *Verzameld werk*, deel 5, Meulenhoff, Amsterdam / Nijgh & Van Ditmar, 's Gravenhage, Rotterdam, 1977, 968 pp.
- Gijsen 1977b: Marnix Gijsen, *Verzameld werk*, deel 6, Meulenhoff, Amsterdam / Nijgh & Van Ditmar, 's Gravenhage, Rotterdam, 1977, 981 pp.
- Gijsen 1980: Marnix Gijsen, 'Onze Academie op nieuwe banen'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 125, nr. 4, mei 1980, pp. 308-309.
- Gillet 1988: L. Gillet, 'Antimodernistische strekkingen 1921-1948'. In: M. Rutten en J. Weisgerber (red.), *Van Arm Vlaanderen tot De voorstad groeit. De opbloei van de Vlaamse literatuur van Teirlinck-Stijns tot L.P. Boon (1888-1946)*, Standaard, Antwerpen, 1988, pp. 395-440.
- Gilliaerts 1987: Paul Gilliaerts, 'Erik van Ruysbeek'. In: *Kritisch Literatuur Lexicon*, november 1987, 10 pp.
- Gilliams 1925: Maurice Gilliams, *De Dichter en zijn Schaduw gevolgd van Een Jong Reiziger*, [privé-druk], [Antwerpen], 1925, 111 pp.
- Gilliams 1928: Maurice Gilliams, *Eenzame Vroegte*, [privé-druk], [Antwerpen], 1928, [ongepagineerd, 64 pp.].
- Gilliams 1929: Maurice Gilliams, *De Flesch in Zee*, [privé-druk], [Antwerpen], [1929], [ongepagineerd, 48 pp.].
- Gilliams 1933: Maurice Gilliams, *Het Verleden van Columbus*, [privé-druk], [Antwerpen], [1933], [ongepagineerd, 96 pp.].
- Gilliams 1934: Maurice Gilliams, 'Over Karel Van de Woestijne'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 34, nr. 10, oktober 1934, pp. 685-686.
- Gilliams 1936a: Maurice Gilliams, 'French en Ander [sic] Cancan. Verzen door Gaston Burssens'. In: *Contact. De Boek-uil. Maandschrift voor boekenvrienden*, maart 1936, nr. 2, pp. 1-2.
- Gilliams 1936b: Maurice Gilliams, 'Oase 36. Keus uit werken van jongeren'. In: *Contact. De Boek-uil. Maandschrift voor boekenvrienden*, maart-april 1936, nr. 3-4, pp. 1-2.
- Gilliams 1936c: Maurice Gilliams, 'Karel van de Woestijne en de zee'. In: *1ste Internationaal Congres van de zee, Oostende, 11-14 september. Verslagen*, Brussel, 1936, pp. 426-430.
- Gilliams 1940: Maurice Gilliams, 'Bij wijze van inleiding tot het Guido Gezelle-uur'. In: *Een middag met Gezelle*, Antwerpsche Kamer van Letterkunde, Comité der Antwerpsche Propagandawerken, 1940, [ongepagineerd, 4 pp.].
- Gilliams 1943: Maurice Gilliams, *De man voor het venster. Aanteekeningen*, J.M. Meulenhoff U. M., Amsterdam, 1943, 278 pp.
- Gilliams 1981: Maurice Gilliams, *Vita Brevis. Een Portret-Album*, (bezorgd door J.L. de Belder), Orion/Colibrant, Beveren, [1981], 162 pp.
- Gilliams 1984: Maurice Gilliams, *Vita brevis. Verzameld werk*, Meulenhoff, Amsterdam, 1984, 1152 pp.
- Gilliams 1993: Maurice Gilliams, *Verzamelde gedichten*, (met een nawoord van Stefan Hertmans), Meulenhoff, Amsterdam / Poëziecentrum, Gent, 1993, 125 pp.
- Gilliams 1997: Maurice Gilliams, *Journal van de Dichter*, (samengesteld en uitgeleid door Martien J.G. de Jong en ingeleid door Paul de Wispelaere), Klassieken uit Vlaanderen deel 3, Manteau, Antwerpen, 1997, 313 pp.
- Zie ook: Van Merckem.
- Gils 1953: Gust Gils, *Partituur voor vlinderbloemigen*, [eigen beheer], Antwerpen, 1953 51 pp.
- Gils 1954: Gust Gils, *Zeer verlaten reiziger*, [eigen beheer], Antwerpen, 1954, 47 pp.
- Gils 1955: Gust Gils, 'rapporten uit het museum voor kleine kurioziteiten'. In: *gard-sivik* 4, december 1955, pp. 34-39.
- Gils 1956a: Gust Gils, 'Plaats voor de jongeren: Hugues c. Pernath: een gesloten deur'. In: *Vooruit*, 14 januari 1956.
- Gils 1956b: Gust Gils, 'Teorema voor personage'. In: *gard-sivik* 5, jrg. 2, zomer 1956, pp. 22-25.
- Gils 1956c: g.g. [= Gust Gils], 'Publisiteit en machiavellisme'. In: *gard-sivik* 5, jrg. 2, zomer 1956, pp. 33-36.
- Gils 1957: Gust Gils, *Ziehier een dame*, De Beuk, Amsterdam, 1957, 37 pp.
- Gils 1960: Gust Gils, 'antwoord aan een stem genaamd Sleutelaar'. In: *gard-sivik* 19, jrg. 5, juli-augustus 1960, pp. 42-43.

Bibliografie

- Gils 1962a: Gust Gils, *gewapend oog*, De Ceder 40, Meulenhoff, Amsterdam, 1962, 56 pp.
- Gils 1962b: Gust Gils, *Drie partituren*, Literaire Pocketserie no 96, De Bezige Bij, Amsterdam / Ontwikkeling, Antwerpen, 1962, 110 pp.
- Gils 1964: Gust Gils, *Verbanningen. Paraproza*, De Bezige Bij, Amsterdam / Ontwikkeling, Antwerpen, 1964, 174 pp.
- Gils 1965: Gust Gils, *Een plaats onder de maan*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1965, 98 pp.
- Gils 1967: gust gils, *manuskript gevonden tijdens achtervolging. gedichten 1962-1966*, De Bezige Bij, Amsterdam / Contact, Antwerpen, 1967, 103 pp.
- Gils 1969: Gust Gils, *levend voorwerp*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1969, 94 pp.
- Gils 1970: Gust Gils, 'al het goud van uw sahara: rené gysen en de poëzie'. In: Komma-redactie [Gust Gils e.a.], *Over René Gysen*, Nieuwe Nijgh Boeken 29, Nijgh & Van Ditmar, 's Gravenhage/Rotterdam, [1970], pp. 55-65.
- Gils 1972: gust gils, *afschuwelijke roze yoghurtman. gedichten 1969-1971*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1972, 115 pp.
- Gils 1977: Gust Gils, *Een handvol ingewanden*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1977, 132 pp.
- Gils 1983: Gust Gils, *Een vingerknip*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1983, 116 pp.
- Gils 1985: Gust Gils, 'Wat muziek voor mij als auteur betekent (in 1 notedop)'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 130, nr. 10, december 1985, p. 784.
- Gils 1989: Gust Gils, 'Het tijdschrift *Gard Sivik* (van onze oudredakteur ter plaatse)'. In: Hugo Brems en Dirk De Geest (red.), *'Barbaar in mijn mond'*. Poëzie in Vlaanderen 1955-1965, Acco, Leuven, 1989, pp. 155-156.
- Gils 1990: Gust Gils, *Syndromen*, (Nawoord Leo Geerts), Bezige Bij Poëziepocket 18, De Bezige Bij, Amsterdam, 1990, 46 pp.
- Gils 1992: Gust Gils, *Stem buiten beeld. Gedichten*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1992, 91 pp.
- Gils 1993: Gust Gils, *Mijn plichtvergeten werk. Retrospektieve keuze*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1994, 103 pp.
- Gobbers 1988: Walter Gobbers, 'Literatuur en kunst in de greep van machine en snelheid. De impact van het Futurisme in België'. In: *Spiegel der Letteren*, jrg. 30, nr. 1, 1988, pp. 1-66.
- Gobbers 1993: Walter Gobbers, 'December 1838: Hendrik Conscience De leeuw van Vlaanderen verschijnt'. In: Schenkenveld-Van der Dussen e.a., *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis*, Martinus Nijhoff Uitgevers, Groningen, 1993, pp. 449-454.
- Goedegebuure 1981a: Jaap Goedegebuure, *Op zoek naar een bezielend verband. Eerste deel. De literaire en maatschappelijke opvattingen van H. Marsman in de context van zijn tijd*, G.A. Van Oorschot, Amsterdam, 1981, 428 pp.
- Goedegebuure 1981b: Jaap Goedegebuure, *Op zoek naar een bezielend verband. Tweede deel. Documenten, brieven en verspreide publicaties van H. Marsman*, G.A. Van Oorschot, Amsterdam, 1981, 402 pp.
- Van Gogh 1980: Vincent van Gogh, *Een leven in brieven*, (keuze, inleiding en toelichtingen Jan Hulsker), Meulenhoff, Amsterdam, [1980], 585 pp.
- Golfslag-redactie 1946: Golfslag-redactie [bij monde van Manu Ruys], 'Ter Verantwoording'. In: *Golfslag*, jrg. 1, nr. 1, 1946, pp. 2-4.
- Golfslag-redactie 1947: Golfslag-redactie [= Albe, Adriaan de Roover, Hendrik Storm (Paul de Vree), Lambert Stiers (Paul Lebeau) en Manu Ruys], 'Voor welk rassemblement?'. In: *Golfslag*, jrg. 2, nr. 1, 1947, p. 1.
- Golfslag-redactie 1948: Golfslag-redactie [= Albe, Adriaan de Roover, Hendrik Storm (Paul de Vree), Ivo Michiels en Manu Ruys], 'Bij wijze van manifest'. In: *Golfslag*, jrg. 3, nr. 1, 1948, pp. 1-10.
- Gomperts 1959: H.A. Gomperts, *De schok der herkenning. Acht causerieën over de invloed van invloed in de literatuur*, G.A. Van Oorschot, Amsterdam, 1959, 185 pp.
- Gomperts 1963: H.A. Gomperts, *De geheime tuin*, G.A. Van Oorschot, Amsterdam, 1963, 213 pp.
- Gomperts 1981: H.A. Gomperts, 'Aantekening bij de vijfde druk'. In: id., *De schok der herkenning. Acht causerieën over de invloed van invloed in de literatuur*, Meulenhoff, Amsterdam, [1981], pp. 8-12.
- Goria 1959: Goria [= Freddy de Vree], '3 Monks'. In: *De Tafelronde*, jrg. 6, nr. 1, oktober 1959, pp. 27-31.
- Van Gorp 1986: Van Gorp e.a., *Lexicon van literaire termen*, Wolters, Leuven, 1986, 454 pp.
- Goyens de Heusch 1992: Serge Goyens de Heusch, 'Het surrealisme'. In: Robert Hoozee (red.), *Moderne kunst in België 1900-1945*, Mercatorfonds, [Antwerpen], [1992], pp. 271-324.
- Grauls 1923: A.W. Grauls, *Het jonge Vlaanderen. Bloemlezing uit het werk der jongere Vlaamse dichters*, (samengesteld door A.W. Grauls, met een inleiding van Jozef Muls), De Ronde Tafel, Antwerpen, 1923, 131 pp.
- Grauls 1925: A.W. Grauls, *Het roode raam*, Ruquoy, Delagarde & Van Uffelen, Antwerpen, 1925, 39 pp.
- Grauls 1928: A.W. Grauls, 'Paul van Ostaijen'. In: *Vlaamische Arbeid*, jrg. 23, nr. 3-4, 1928, p. 173.
- Grauls 1964: A.W. Grauls, *Cantabile. Poëtisch erfdeel der Nederlanden nr. 31*, Uitgeverij Heidelberg, Hasselt, [1964], 76 pp.
- Groenewegen 1999: Hans Groenewegen (red.), *Licht is de wind der duisternis. Over Lucebert*, Historische Uitgeverij, [Groningen], 1999, 376 pp.
- Grub 1935: Geert Grub, *alkaloiden. lieve en stoute verzen*, Uitgave Dienen, Kapellen, 1935, 48 pp.
- Zie ook: Geert Pijnenburg.
- Guenther 1988: Peter W. Guenther, 'A Survey of Artists' Groups: Their Rise, Rhetoric, and Demise'. In: Stephanie Barron (red.), *German Expressionism 1915-1925. The Second Generation*, Prestel, [Munich], [1988], pp. 98-115.
- Gutwirth 1987: Marcel Gutwirth, *Un merveilleux sans éclat: La Fontaine ou la poésie exilée*, Librairie Droz, Genève, 1987, 255 pp.
- Gysen 1955: René Gysen, 'Die aan de overkant'. In: *gard-sivik* 3, jrg. 1, nr. 3, september 1955, pp. 28-37.
- Gysen 1956a: René Gysen 'Plaats voor de jongeren. Manifest'. In: *Vooruit*, 4 februari 1956.
- Gysen 1956b: r.g. [= René Gysen], 'spreken is zilver'. In: *gard-sivik* 5, jrg. 2, zomer 1956, p. 32-33.
- Gysen 1956c: René Gysen, 'De poëzie begon in 1950'. In: *gard-sivik* 6, jrg. 2, einde 1956, pp. 27-37.
- Gysen 1956d: r.g. [= René Gysen], 'Praat voor de vaak over Vlaanderen'. In: *gard-sivik* 6, jrg. 2, einde 1956, p. 39.
- Gysen 1957a: René Gysen, '11 juli'. In: *gard-sivik* 7, jrg. 2, begin 1957, p. 30.

- Gysen 1957d: r.g. [= René Gysen], 'Waar staat *gard-sivik*? In: *gard-sivik* 8, jrg. 2, juni 1957, pp. 33-35.
- Gysen 1957e: r.g. [= René Gysen], 'Rood dat te groen is'. In: *gard-sivik* 8, jrg. 2, juni 1957, pp. 37-38.
- Gysen 1957f: R. Gysen, 'Experimentele poëzie in Vlaanderen. Gust Gils een personage?' In: *Vooruit*, 8 juni 1957.
- Gysen 1957-1958: René Gysen, '30 jaar na Paul van Ostaïjen. Experimentele poëzie in Vlaanderen'. In: *De Geus*, december 1957-maart 1958, pp. 14-15.
- Gysen 1958: René Gysen, 'een stem in de wind'. In: *gard-sivik* 11, jrg. 3, nr. 3, najaar 1958, p. 43.
- Gysen 1959: René Gysen, 'Hugues C. Pernath, dichter en dandy'. In: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, jrg. 13, nr. 5, 1959, pp. 547-564.
- Gysen 1960a: René Gysen, 'kongo... protest!' In: *gard-sivik* 19, jrg. 5, juli-augustus 1960, pp. 36-38.
- Gysen 1960b: René Gysen, 'waar is de eerste morgen?' In: *gard-sivik* 19, jrg. 5, juli-augustus 1960, pp. 43-46.
- Gysen 1960c: René Gysen, 'Jargon? Denkmethode? Taalwetenschap?' In: *gard-sivik* 21, jrg. 5, nr. 3, november-december 1960, pp. 41-43.
- Gysen 1960d: René Gysen, 'Open brief aan Sleutelaar'. In: *gard-sivik* 21, jrg. 5, nr. 3, november-december 1960, pp. 50-52.
- Gysen 1970: René Gysen, 'brieffragmenten'. In: *Kommandredactie* [Gust Gils e.a.], *Over René Gysen*, Nieuwe Nijgh Boeken 29, Nijgh & Van Ditmar, 's Gravenhage/Rotterdam, [1970], pp. 72-98.
- Gysen&Sleutelaar 1960: René Gysen en Hans Sleutelaar (red.), *met andere woorden. Jonge dichters uit Noord en Zuid*, (samengesteld en ingeleid door René Gysen en Hans Sleutelaar), Bert Bakker / Daamen N.V., Den Haag, 1960, 127 pp.
- Gysen, Leus, Weverberg&De Wispelaere 1969: René Gysen, Herwig Leus, Julien Weverbergh en Paul de Wispelaere, 'Interview met Hugo Raes'. In: Rein Bloem, R.A. Cornets de Groot, René Gysen, Herwig Leus, Julien Weverbergh en Paul de Wispelaere, in *gesprek met Hugo Raes*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1969, pp. 11-54.
- Hadermann 1957-1958: P. [= Paul] Hadermann, 'Kentering in het Vlaamse Essay'. In: *De Geus*, december 1957-maart 1958, pp. 10-13.
- Hadermann 1988: Paul Hadermann, 'De modernistische doorbraak'. In: M. Rutten en J. Weisgerber (red.), *Van Arm Vlaanderen tot De voorstad groeit. De opbloei van de Vlaamse literatuur van Teirlindck-Stijns tot L.P. Boon* (1888-1946), Standaard, Antwerpen, 1988, pp. 271-364.
- De Haes 1942: Jozef [= Jos] de Haes, 'Vrije tribune. Aan de medewerkers van Podium'. In: *Podium. Bloemlezing uit het werk van Jongeren*, jrg. 1, nr. 2, december 1942, pp. 31-32.
- De Haes 1943a: J. De Haes, 'Het Nieuw!'. In: *Podium. Bloemlezing uit het werk van Jongeren*, jrg. 1, nr. 6, september 1943, pp. 91-93.
- De Haes 1943b: J. De Haes, 'Kroniek der Poëzie'. In: *Podium. Bloemlezing uit het werk van Jongeren*, jrg. 2, nr. 1, 1943, pp. 13-16.
- De Haes 1953: Jos de Haes, 'Vlaamse poëzie. Marcel Brauns, S.J., *De Eeuwige Mens* - Hugo Claus, *Tancredo infrasonic*'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, nr. 1, januari 1953, pp. 37-40.
- De Haes 1955a: Jos de Haes, 'Kroniek van de Vlaamse poëzie'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 100, 1955, pp. 163-167.
- De Haes 1955b: Jos de Haes, 'Kroniek van de Vlaamse poëzie. Cami in Het Land Nod'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 100, 1955, pp. 275-279.
- De Haes 1956: Jos de Haes, Richard Minne, *Monografieën over Vlaamse Letterkunde* nr. 4, Manteau, Brussel, 1956, 39 pp.
- De Haes 1975: Jos de Haes, 'Over eigen gedichten'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 120, nr. 4, mei 1975, pp. 275-284.
- De Haes 1986: Jos de Haes, *Verzamelde gedichten* (met een voorwoord van Ad Zuiderent), Manteau, Antwerpen, [1986²], 169 pp.
- Haesaert 1988: Clara Haesaert, 'Voor persoonlijk gebruik...' In: Hugo Brems en Dirk De Geest (red.), 'Wij bloeien maar bloeien vergeefs'. *Poëzie in Vlaanderen 1945-1955*, Acco, Leuven/Amersfoort, 1988, pp. 201-203.
- Haesaert 1993: Clara Haesaert, *Levenslang het vermoeden. Gedichten van 1953 tot 1993*, (Bloemlezing uit de poëzie van Clara Haesaert samengesteld en ingeleid door Mark Maes), Poëziecentrum, Gent, [1993], 163 pp.
- Haest 1971: Juliaan Haest, *De dichter René Verbeeck*, Campusreeks nr. 12, Campus KVH, Antwerpen, Saef-tinge pbva, Blankenberge, 1971, 99 pp.
- Haex 1999: Peter Haex, 'Man van de dag. Gust Gils. "Ik ben er als de kippen bij als het maar absurd is"'. In: *Gazet van Antwerpen*, 29 september 1999.
- Van der Hallen 1935: Ernest van der Hallen, 'Verantwoording'. In: *Volk*, jrg. 1, nr. 1, november 1935, pp. 2-4.
- Hamburger 1969: Michael Hamburger, *The Truth of Poetry: Tensions in Modern Poetry from Baudelaire to the 1960s*, Penguin, Harmondsworth, 1969, 341 pp.
- Hamelink 1985: Jacques Hamelink, *Vuurproeven. Introducties tot mijn heterodoxie*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1985, 171 pp.
- Hamelink 1989: Jacques Hamelink, *De droom van de poëzie*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1989², 90 pp.
- Hazeu z.j.: Wim Hazeu, *Het literair pseudoniemen boek, De Harmonie*, Amsterdam, [z.j.] 116 + 100 pp.
- Van Hecke, F, 1909-1910: Firmin van Hecke, 'De gedichten'. In: *De Boomgaard*, jrg. 1, 1909-1910, pp. 514-517.
- Van Hecke, G, 1909-1910: Gust van Hecke, 'Liedjes van de heen-gegane'. In: *De Boomgaard*, jrg. 1, 1909-1910, pp. 523-532.
- Van Hecke 1920: Johan Meylander [= Paul Gustave Van Hecke], 'De klucht der vergissingen'. In: *Het Roode Zeil*, jrg. 1, nr. 6-7, pp. 254-263.
- Heene 1999: Steven Heene, 'De stijlbreuk als kunstvorm. Tom Lanoye over theater en literatuur'. In: *De Morgen*, 13 maart 1999, p. 30.
- Hegenscheidt 1894: Alfred Hegenscheidt, 'Rythmus'. In: *Van Nu en Straks*, nr. 8-10, oktober 1894, pp. 12-19.
- Hellems 1994: Frank Hellems, *Tegen de begijnhofliteratuur. Voor een literatuur van de intensiteit*, Epo, [Berchem], [1994], 166 pp.
- Hensen 1947: Herwig Hensen, *Over de Dichtkunst. Essay, Uitgeversmaatschappij A. Manteau N.V.*, Brussel, [1947], 83 pp.

Bibliografie

- Hermans 1970: Theo Hermans, *Brunclair: een blik op de literaire opvattingen en het werk van Victor J. Brunclair (1899-1944)*, ongepubliceerde licentiaatsverhandeling, RUGent, 1970, 128 pp.
- Herreman 1924a: R.H. [= Raymond Herreman], 'Officieele en private critiek: I. Rond een verslag'. In: 't Fonteintje, jrg. 3, nr. 1, januari 1924, pp. 37-54.
- Herreman 1924b: Reimond [= Raymond] Herreman, 'De jongste Vlaamse letterkunde, steeds het romantisme. Eerste artikel.' In: 't Fonteintje, jrg. 3, nr. 2, maart 1924, pp. 103-112.
- Herreman 1924c: Reimond [= Raymond] Herreman, 'De jongste Vlaamse letterkunde. – Tweede Artikel: De beeldstormerij tot beginsel verheven'. In: 't Fonteintje, jrg. 3, nr. 3, mei 1924, pp. 147-160.
- Herreman 1925a: R. Herreman, 'Het literaire slagveld'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 13, nr. 7, april 1925, pp. 289-292.
- Herreman 1925b: Reimond [= Raymond] Herreman, 'Richard Minne'. In: *Den Gulden Winckel*, jrg. 24, nr. 8, 20 augustus 1925, pp. 174-177.
- Herreman 1928: Raymond Herreman, 'Kroniek der Poëzie. Richard Minne, Jan Greshoff, E. du Perron'. In: *Den Gulden Winckel*, jrg. 27, nr. 1, 20 januari 1928, pp. 22-25.
- Herreman 1931: Reimond [= Raymond] Herreman, *De roos van Jericho*. Verzen, A.A.M. Stols, Brussel & Maastricht, 1931, 138 pp.
- Herreman 1933a: De Boekuil [= Herreman], 'Self-Defense'. In: *Vooruit*, 16 mei 1933.
- Herreman 1935a: De Boekuil [= Herreman], 'Nog Oase'. In: *Vooruit*, 5 maart 1935.
- Herreman 1937: De Boekuil [= Herreman], 'Germinal'. In: *Vooruit*, 24 juli 1937.
- Herreman 1946b: De Boekuil [= Herreman], 'Van Ostaijen-Burssens' & 'Gaston Burssens'. In: *Vooruit*, 13 & 14 maart 1946. [in de tekst verwijst het getal na het dubbelpunt naar de datum]
- Herreman 1947b: De Boekuil [= Herreman], 'Hugo Claus'. In: *Vooruit*, 19 juni 1947.
- Herreman 1950a: De Boekuil [= Herreman], 'Burssens en de Jongeren'. In: *Vooruit*, 21 februari 1950.
- Herreman 1950b: De Boekuil [= Herreman], 'Remy van de Kerckhove'. In: *Vooruit*, 21 mei 1950.
- Herreman 1950c: De Boekuil [= Herreman], 'Experimentele poëzie'. In: *Vooruit*, 23 mei 1950.
- Herreman 1953: De Boekuil [= Herreman], 'Tijd en Mens'. In: *Vooruit*, 15 december 1953.
- Herreman 1961: R. Herreman, 'Joris Vriamont'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 45, nr. 5, 1961, p. 352-353.
- Herreman 1988: Raymond Herreman, *Vergeet niet te leven. Klein handboek van het geluk. Eerste deel: van de lichamelijke genietingen, (met een woord vooraf door Jean Weisgerber)*, Manteau, Antwerpen/Amsterdam, 1988, 256 pp.
- Van Herreweghen 1948: Hubert van Herreweghen, 'Het Gedicht'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 32, nr. 9, september 1948, p. 544.
- Van Herreweghen 1950: H. van Herreweghen, 'Getuigenis 1950: De Poëzie'. In: R.F. Lissens (red.), *De Vlaamse literatuur sedert Gezelle*, V.E.V.-Berichten, Antwerpen, augustus 1950, pp. 83-85.
- Van Herreweghen 1958: Hubert van Herreweghen, 'Gedichten voor een Kariatide. De laatste bundel van Remy C. van de Kerckhove'. In: *De Nieuwe Gids*, 11 januari 1958.
- Van Herreweghen 1995: 'Lavei'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 140, nr. 6, december 1995, p. 688.
- Van Herreweghen & Spillebeen 1990: Hubert van Herreweghen en Willy Spillebeen (red.), *Het nachtegalenbosje. Poëzie uit Vlaanderen en Nederland 1880-1916*, Davidsfonds, Leuven, [1990], 216 pp.
- Van Herreweghen & Spillebeen 1997: Hubert van Herreweghen en Willy Spillebeen (red.), *Soms tussen tulpen. Poëzie uit Vlaanderen en Nederland 1916-1945*, Davidsfonds/Clauwaert, [Leuven], [1997], 280 pp.
- Hertmans 1981a: Stefan Hertmans, Ruimte, E. Van Hyfte, Ertvelde, 1981, 168 pp.
- Hertmans 1981b: Stefan Hertmans, 'Bruine pitten muziek'. In: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, jrg. 34, nr. 2, 1981, pp. 239-247.
- Hertmans 1983: Stefan Hertmans, "'Einklamerung" bij Mark Insingel'. In: *Restant*, jrg. 11, nr. 4, 1983, pp. 271-280.
- Hertmans 1984: Stefan Hertmans, *Ademzuil, Grijm, Schellebelle*, 1984, 91 pp.
- Hertmans 1985: Stefan Hertmans, 'De Cahiers van de Waterkuis (1933-1938)'. In: *Kultureel Jaarboek voor de provincie Oost-Vlaanderen, Deel VII, Oostvlaamse Literaire Monografieën 37*, Provinciebestuur Oost-Vlaanderen, Gent, 1985, pp. 67-96.
- Hertmans 1986: Stefan Hertmans, *Melksteen, Poëziecentrum*, [Gent], [1986], 60 pp.
- Hertmans 1988a: Stefan Hertmans, *Oorverdovende steen. Essays over literatuur, Manteau, Antwerpen-Amsterdam*, 1988, 172 pp.
- Hertmans 1988b: Stefan Hertmans, *Bezoeken. Gedichten, Meulenhoff, Amsterdam/Kritak, Leuven*, [1988], 68 pp.
- Hertmans 1989a: Stefan Hertmans, *Sneeuwdoosjes. Essays over literatuur, Meulenhoff, Amsterdam / Kritak, Leuven*, [1989], 175 pp.
- Hertmans 1989b: Stefan Hertmans, 'De glottis als afgrond. Over het haat in Paul Celans lyriek'. In: *Yang*, jrg. 25, juli-december 1989, nr. 3-4, pp. 84-90.
- Hertmans 1990: Stefan Hertmans, *Het Narrenschip, Poëziecentrum, Gent*, [1990], 63 pp.
- Hertmans 1991a: Stefan Hertmans, *Verwensingen, Meulenhoff, Amsterdam / Kritak, Leuven*, [1991], 45 pp.
- Hertmans 1991b: Stefan Hertmans, [zonder titel]. In: Paul Buekenhout (red.), *Nieuwe Namen. Over 21 nieuwkomers in de Vlaamse literatuur periode 80-90*, Paleis vzw, [Brussel], [1991], p. 56.
- Hertmans 1992a: Stefan Hertmans, *Kopnaad. Een tekst voor vier stemmen, Meulenhoff, Amsterdam/Kritak, Leuven*, [1992], 78 pp.
- Hertmans 1992b: Stefan Hertmans, *Het kasteel bestaat niet meer. Over Maurice Gilliams, Stichting Vita Brevis, Antwerpen/Poëziecentrum, Gent*, [1992], 24 pp.
- Hertmans 1993a: Stefan Hertmans, 'Een fles in zee'. In: Maurice Gilliams, *Verzamelde gedichten, (met een nawoord van Stefan Hertmans)*, Meulenhoff, Amsterdam/Poëziecentrum, Gent, 1993, pp. 115-125.
- Hertmans 1993b: Stefan Hertmans, '[Antwoord van Hertmans]'. In: *De Brakke Hond*, jrg. 10, nr. 40, 1993, pp. 157-168.

Context: literair, theoretisch en historisch

- Hertmans 1995: Stefan Hertmans, *Fuga's en pimpelmezen. Over actualiteit, kunst en kritiek*, Meulenhoff, Amsterdam / Kritak, Leuven, [1995], 206 pp.
- Hertmans 1997a: Stefan Hertmans, 'Schaamteloos frumelen aan het sublieme. De 'Zelfportretten van de dood' van Peter Verhelst'. In: *De Gids*, jrg. 160, nr. 1, januari 1997, pp. 22-34.
- Hertmans 1997b: Stefan Hertmans, 'Verschuivingen. Over Wallace Stevens'. In: *De Gids*, jrg. 160, nr. 4, april 1997, pp. 296-298.
- Van Heugten: zie onder Van Uiter & Van Tilborg & Van Heugten
- Hobsbawm 1995: Eric Hobsbawm, *Age of Extremes. The Short Twentieth Century 1914-1991*, Michael Joseph, London, 1995, 627 pp.
- Hochmann 1989: Elaine S. Hochmann, *Architects of Fortune. Mies van der Rohe and the Third Reich*, Weidenfeld & Nicolson, New York, [1989], 382 pp.
- Hodeir 1954: André Hodeir, *Hommes et Problèmes du Jazz. Suivi de La Religion du Jazz*, Portulan (Flammarion), Paris, [1954], 412 pp.
- Van der Hoeven 1957: Jan van der Hoeven, *Projektieschrijven. Gedichten, De Bladen voor de Poëzie*, jrg. 4, nr. 10, mei 1957, 30 pp.
- Van der Hoeven 1959: Jan van der Hoeven, *Te woord staan, Ontwikkeling*, Antwerpen, 1959, 40 pp.
- Van der Hoeven 1961: Jan van der hoeven, *lecina je land. gedichten met spanje in*, Ontwikkeling, Antwerpen, [1961], 39 pp.
- Holvoet-Hanssen 1998: Peter Holvoet-Hanssen, *Dwangbuis van Houdini*, Prometheus, Amsterdam, 1998, 56 pp.
- Horemans 1941: Karel Horemans, [zonder titel in AMVC-map met Bursensknipsels]. In: *Volk en Staat*, 28-29 december 1941.
- Horemans 1942: Karel Horemans, [zonder titel in AMVC-map met Brunclairknipsels]. In: *Volk en Staat*, 7 april 1942.
- Van Houtte 1996: Roger Van Houtte, 'Burgemeester Dettië neemt Van Ostaijen als Vlaams voorbeeld'. In: *Gazet van Antwerpen*, 12 juli 1996.
- Humbeek 1994a: Kris Humbeek, 'Krak krak boem. Kleine Apocalyps (II)'. In: E. Bruinsma, K. Humbeek en H. Polis (red.), *De Kantieke Schoolmeester*, nr. 6-7, 1994, pp. 91-384.
- Humbeek 1994b: Kris Humbeek, 'Moestachken laat weten. Nut en nadeel van een biografische lectuur'. In: E. Bruinsma, K. Humbeek en H. Polis (red.), *De Kantieke Schoolmeester*, nr. 6-7, 1994, pp. 652-681.
- Humbeek 1997: Kris Humbeek, 'Voorwoord'. In: Louis Paul Boon, *Het literatuur- en kunstkritische werk IV. Vooruit*, (bezorgd door K. Humbeek, E. Bruinsma, K. Haagdorens, J. Dierinck en B. Nuyens m.m.v. D. De Geest, A.M. Musschoot en Y. T'Sjoen), Boon-studies 5-6-7, L.P. Boon-documentatiecentrum, Universitaire Instelling Antwerpen, [1997], pp. v-clxvi.
- Humbeek 1999: Kris Humbeek, *Onder de giftige rook van Chipka*. Louis Paul Boon en de fabrieksstad Aalst, (samenstelling en research Kristoff Tilkin), Ludion/Querido, [Gent / Amsterdam], [1999], 311 pp.
- Humbeek & Vanegeren 1993: Kris Humbeek en Bart Vanegeren, *Louis Paul Boon, een schilder ontspoord*, Boon-museum/L.P. Boon Documentatiecentrum, Aalst/Antwerpen, 1993, 112 pp.
- Humbeek & Wildemeersch 1992: Kris Humbeek en Georges Wildemeersch, 'Paul de Wispelaere als criticus en hoogleraar. Een gesprek'. In: Paul de Wispelaere, *Tekst en context. Artikelen over moderne Nederlandse en buitenlandse literatuur*, (Gebundeld en aangebonden ter gelegenheid van zijn afscheid door het Departement Germaanse Filologie van de Universitaire Instelling Antwerpen), UI Antwerpen, [1992], pp. 7-24.
- Huysse & Dhondt 1991: Luc Huysse en Steven Dhondt (met Paul Depuydt, Kris Hoflack, Ingrid Vanhoren), *Onverwerkt verleden. Collaboratie en repressie in België 1942-1952*, Kritak, [Leuven], [1991], 312 pp.
- Idema 1992: W.L. Idema, *Spiegel van de klassieke Chinese poëzie van het Boek der Oden tot de Qing-dynastie*, (gekozen, vertaald en toegelicht door W.L. Idema), Meulenhoff, Amsterdam, [1992⁴], 663 pp.
- Insingel 1963: Mark Insingel, *Drijfthout, Colibrant*, [Drongen], [1963], 50 pp.
- Insingel 1966: Mark Insingel, *Een Kooi van Licht, Colibrant*, [Drongen], [1966], 76 pp.
- Insingel 1970: Mark Insingel, *Modellen, De Ceder*, [Meulenhoff], [Amsterdam], 1970, 39 pp.
- Insingel 1978: Mark Insingel, *Het is zo niet zo is het, Jimmink*, Amsterdam, [1978], 48 pp.
- Insingel 1981: Mark Insingel, *Woorden zijn Oorden*, In de Knipscheer, Haarlem, [1981], 118 pp.
- Insingel 1985: Mark Insingel, 'Hoe ik het muzikaal bekijk'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 130, nr. 10, december 1985, pp. 788-790.
- Insingel 1990: Mark Insingel, *In elkanders Armen. Verzamelde gedichten*, In de Knipscheer, [Haarlem], [1990], 223 pp.
- Insingel 1995: Mark Insingel, 'Ik wil bloot zijn en beginnen'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 140, nr. 6, december 1995, p. 689.
- Insingel 1996: Mark Insingel, *Eenzaam lichaam. Roman*, In de Knipscheer, [Haarlem], [1996], 121 pp.
- Insingel 1997: Mark Insingel, 'De keien in de zon - Over Maurice Gilliams gedichten'. In: *Vlaanderen*, (Maurice Gilliams-nummer), jrg. 46, nr. 4, september-oktober 1997, pp. 270-274.
- Zie ook: Donckers.
- Van Itterbeek 1971: Eugène van Itterbeek, 'Internationale impulsen in de Nederlandse literatuur. Jan Walravens en het existentialisme'. In: Martien J.G. de Jong, Ludo Simons, Adriaan van der Veen en Paul de Wispelaere, *Kritisch Akkoord 1971. Een keuze uit in 1970 verschenen essays in Noord- en Zuidnederlandse tijdschriften*, Paris-Manteau, [Amsterdam/Brussel], 1971, pp. 55-69 (eerder verschenen in *Ons Erfdeel*, jrg. 14, nr. 1, 1970, pp. 65-72).
- Jameson 1991: Frederic Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, [1991], [1994⁵], 438 pp.
- Janssens 1980: Marcel Janssens, 'Het geval Herman van den Reeck in de Vlaamse expressionistische poëzie'. In: id., *Woorden en waarden. Essays over literatuur*, Orion, Brugge / B. Gottmer, Nijmegen, [1980], pp. 186-206.
- Janssens 1984: Marcel Janssens, 'Vlaanderen en de avant-garde'. In: id., *de maat van drie. essays over literatuur*, davidsfonds, Leuven, 1984, pp. 22-40.
- Janssens 1986: Marcel Janssens, *het Naakte en het Roze. Literaire kritieken*, Houtekiet, [Antwerpen], [1986], 247 pp.

Bibliografie

- Janssens 1994: Marcel Janssens, 'Charlie Parker in de Nederlandse literatuur'. In: id., *Met groter L. Van Couperus tot Claus, Davidsfonds / Clauwaert*, [Leuven], [1994], pp. 289-301.
- Jespers 1975: Henri-Floris Jespers, 'Prolegomena tot de Pinkleer'. In: Nic van Bruggen pp, *Uit het dagboek van een Pink Poet*, (met een voorwoord van Henri-Floris Jespers), Walter Soethoudt, [Antwerpen], [1975], pp. 10-16.
- Jespers 1976: Henri-Floris Jespers pp, 'Schrijven en twijfelen'. In: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, jrg. 29, nr. 6-7, juli-september 1976, pp. 548-553.
- Jespers 1980: Henri-Floris Jespers, 'P. Conrad'. In: *Kritisch Literatuur Lexicon*, december 1980, 9 pp.
- Jespers 1981: Henri-Floris Jespers pp, *De Wetten van de Verdrukking. Gedichten* (met een frontispice van Patrick Conrad pp), Contraminereeks, Corrie Zelen, Maasbree 1981.
- Jespers 1982: Henri-Floris Jespers, *Het bed van Procrustes. Schetsen en verkenningen*, Soethoudt, Antwerpen, [1978], 1982², 250 pp.
- Jespers 1983: Henri-Floris Jespers, *De boog van Ulysses*, Soethoudt, Antwerpen, 1983, 204 pp.
- Jespers 1990: Henri-Floris Jespers, 'Het cultureel leven tijdens de bezetting. Documentaire kanttekeningen' (I en slot). In: *Diogenes*, jrg. 6, nr. 5-6, augustus, 1989-1990, pp. 86-106 & jrg. 7, nr. 1-2, november 1990-1991, pp. 50-60.
- Jespers 1997b: Henri-Floris Jespers, 'Klemmen voor zangvogels. Henri-Floris Jespers over Gaston BursSENS'. In: *Revolver*, jrg. 24., nr. 2, 99 pp.
- Jonckheere 1945: Karel Jonckheere, 'Wij, ouderen'. In: *De Faun*, jrg. 1, nr. 4, 20 februari 1945, pp. 38-41.
- Jonckheere 1954: Karel Jonckheere, 'Derwaarts van het woord (II)'. In: *Nieuw Vlaam Tijdschrift*, jrg. 8, 1954, pp. 778-796.
- Jonckheere 1956: Karel Jonckheere, 'Gaston BursSENS'. In: Gaston BursSENS, *Het nieuwe van de inktvis*, (gekeurd door Karel Jonckheere en Halbo C. Kool), A.A.M. Stols-uitgever, 's-Gravenhage, 1956, pp. 5-34.
- Jonckheere 1963: Karel Jonckheere, 'Inleiding'. In: Hugues C. Pernath, *Instrumentarium voor een winter. Gedichten 1955-1960*, (ingeleid door Karel Jonckheere), De Bezige Bij, Amsterdam / Ontwikkeling, Antwerpen, pp. 7-10.
- Jonckheere 1968: Karel Jonckheere, *De vogels hebben het gezien*, Open Kaart, Desclée de Brouwer, Brugge / Utrecht, [1968], 243 pp.
- Jonckheere 1973: Karel Jonckheere, *Poëtische inventaris*, Paris, Manteau / Amsterdam & Brussel, 1973, 565 pp.
- Jonckheere 1986: Karel Jonckheere, *Vraag me geen leugens*, Manteau, Antwerpen, [1986], 293 pp.
- Jonckheere&Van Ruysbeek 1956: Karel Jonckheere en Erik van Ruysbeek, *Poëzie en experiment. Dialoog in briefvorm over oud en nieuw in de dichtkunst*, S.M. Ontwikkeling, Antwerpen / J.M. Meulenhoff, Amsterdam, 1956², 105 pp.
- De Jong 1969: Martien J.G. de Jong, 'De "eenzame" van Richard Minne. (Een andere interpretatie)'. In: *Spiegel der Letteren*, jrg. 11, nr. 2, 1969, pp. 143-146.
- De Jong 1984: Martien J.G. de Jong, Maurice Gilliams. Een essay, Meulenhoff, Amsterdam, [1984], 342 pp.
- De Jong 1997a: Martien J.G. de Jong, 'Diotima of Marietje: de literaire tactiek van een dagboekschrijver'. In: *Vlaanderen*, (Maurice Gilliams-nummer), jrg. 46, nr. 4, september-oktober 1997, pp. 275-279.
- De Jong 1997b: Martien J.G. de Jong, 'Het "Journal van de dichter"' & 'Tekstverantwoording'. In: Maurice Gilliams, *Journal van de Dichter*, (samengesteld en uitgeleid door Martien J.G. de Jong en ingeleid door Paul de Wispelaere), Klassieken uit Vlaanderen deel 3, Manteau, Antwerpen, 1997, pp. 297-308 & 309-313.
- Jonkers 1956: H.J. [= Han Jonkers], Hugo Claus, agressief en fel dichter. Zijn Oostakkerse gedichten bewogen en groots'. In: *Eindhovens Dagblad*, 8 september 1956.
- Jooris 1956: roland jooris, *gitaar. tien chansons*, (illustraties van jef wauters), uitgeave in eigen beheer, [z.p.], pasen 1956, [ongepagineerd].
- Jooris 1957: roland jooris, *bluebird*, uitgave in eigen beheer, [z.p.], oogstmaand 1957, [ongepagineerd].
- Jooris 1970: roland jooris, [nieuw-realistische poëzie in Vlaanderen]. In: *Kreatief*, jrg. 4, nr. 3, oktober 1970 (nieuw-realistische poëzie in vlaanderen. een documentatie), pp. 85-86.
- Jooris 1971: Roland Jooris, *Laarne, Yang Poëzie Reeks 24*, Gent, 1971, 51 pp.
- Jooris 1974: Roland Jooris, *het museum van de zomer, Yang Poëzie Reeks 42*, Gent, 1974, 55 pp.
- Jooris 1978: Roland Jooris, *Gedichten 1958-1978*, Lotus, Antwerpen, [1978], 117 pp.
- Jooris 1992: Roland Jooris, *Geshilderd of geschreven*, Triangel 1, Yang vzw, Gent, 1992, 125 pp.
- Jooris 1997: Roland Jooris, *Dichters van Nu 9. Bloemlezing uit het werk van Roland Jooris*, (samengesteld door Stefaan Evenepoel), Poëziecentrum, Gent, [1997], 223 pp.
- Joos 1986: Johan Joos, Steilte, Bert Bakker, Amsterdam, 1986, [ongepagineerd].
- Joos 1989: Johan Joos, *Stil de grain jaune*, Bert Bakker, Amsterdam, 1989, 40 pp.
- Joosten 1991: Jos Joosten, 'Marcel Wauters'. In: *Kritisch Literatuur Lexicon*, mei 1991, 9 + 2 pp.
- Joosten 1994: Jos Joosten, 'Momentopname van twee gezichten. Hugo Claus, Jan Walravens en hun nooit verschenen tijdschrift Janus'. In: Georges Wilde-meersch (red.), *Het teken van de ram 1. Jaarboek voor de Claus-studie*, Kritak, Leuven / De Bezige Bij, Amsterdam, 1994, pp. 113-134.
- Joosten 1996: Jos Joosten, *Feit en tussenkomst. Geschiedenis en opvattingen van Tijd en Mens (1949-1955)*, Uitgeverij Vantilt, Nijmegen, 1996, 528 pp.
- Joosten 1997: Jos Joosten, 'Denken en dichten'. In: Hedwig Speliers, *Ongehoord. Een keuze uit de gedichten 1957-1997*, (samengesteld door Jean-Marie Maes), Meulenhoff, Amsterdam / Manteau, Antwerpen, [1997], pp. 7-24.
- Joosten 1999: Jos Joosten, 'Een geslaagde mislukking. 50 jaar Tijd en Mens: instituut of voorhoede?' In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 144, nr. 5, oktober 1999, pp. 561-575.
- Joosten&Muyres 1997: Jos Joosten en Jos Muyres, *Dromen en geruchten. Over Boon en Claus*, Vantilt, Nijmegen, 1997, 192 pp.
- Joosten&de Roder 1994: Jos Joosten en Jan de Roder (red.), *Betrokken buitenstaander. Opstellen voor Kees Fens ter gelegenheid van zijn afscheid als hoogleraar moderne Nederlandse*

- letterkunde aan de Katholieke Universiteit Nijmegen, Anthos, [Baarn], [1994], 196 pp.
- Joris: zie Rothenberg&Joris.
- Joyce 1992: James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Wordsworth Classics, [Hertfordshire], [1992], 253 pp.
- Juryrapport 1981: [Juryrapport, rapporteur B.F. van Vlierden], 'Prijis der Nederlandse Letteren voor Maurice Gilliams. Rapport'. In: Maurice Gilliams, *Vita Brevis. Een Portret-Album*, (bezorgd door J.L. de Belder), Orion/Colibrant, Beveren, [1981], pp. 106-111.
- K. 1948: J. K., 'De "Antwerpse Kunstgemeenschap"'. In: *De Antwerpse Gids*, 3 juni 1948.
- K. 1961: W. K., 'Willem Rombauts, dichter van Het Koele Land. Van Ostaijen-bewonderaar nummer 1. Herinneringen bij een overlijden'. In: *De Standaard*, 10 juli 1961.
- Kalbfleisch 1953: H. Kalbfleisch, 'Zelf in 't "oetje"'. Open brief aan de heer De Roover'. In: *De Tafelronde*, jrg. 1, nr. 4, april 1953, pp. 253-254.
- Kandinsky 1993: Wassily Kandinsky, *Spiritualiteit en abstractie in de kunst*, (vertaling door Charles Wentinck van *Über das Geistige in der Kunst*), Drempelreeks, [Vrij Geestesleven], [Zeist], [1993], 136 pp.
- Karin 1931a: Ric. Karin, 'Het proces der Vlaamse Jongeren of een speelsch steekspel. Als men in Opbouwen... afbreekt...'. In: *De Tijdstroom*, jrg. 1, nr. 8, mei 1931, pp. 249-251.
- Karin 1931b: Ric. Karin, [zonder titel]. In: *De Tijdstroom*, jrg. 2, nr. 1, oktober 1931, pp. 33-34.
- Kazan 1961a: Max Kazan, *Blues onderzee. EEN kwestie van klierpijn zweethonger tederheidsdrijven*, [z.u.], [Balen-Neet], [1961], [ongepagineerd].
- Kazan 1961b: Max Kazan, *Navelverbonden*, Paradox Press, Sint-Niklaas, 1961, [ongepagineerd].
- Kazan 1963a: Max Kazan, *bliksem tandradbanen blizzards, Labirint - Labris, (Lier)*, 1963, [ongepagineerd].
- Kazan 1963b: Max Kazan, '2 x Marcel van Maele'. In: *Labris*, jrg. 1, nr. 3, april 1963, pp. 46-52.
- Kazan 1963c: Max Kazan, 'vera(antwoording)'. In: *Labris*, jrg. 1, nr.4, juli 1963, p. 3.
- Kazan z.j.: Max Kazan, *Aiserkul, labirint-uitgaven 5*, [z.p.], [z.j.], 30 pp.
- Kazan 1989: Max Kazan, [Getuigenis]. In: Hugo Brems en Dirk De Geest (red.), *'Barbaar in mijn mond'. Poëzie in Vlaanderen 1955-1965*, Acco, Leuven, 1989, pp. 162-166.
- Zie ook: Bierkens.
- Zie ook: labris-suite.
- Kemp 1967: Bernard Kemp, 'Boontje komt om zijn loontje'. In: *De Standaard*, 11 november 1967.
- Kemp 1980: Bernard Kemp, 'De kleine Eva. Nymphet & heilig bruidje'. In: *Maatstaf*, jrg. 28, nr. 5-6, 1980, pp. 131-141.
- Zie ook: Van Vlierden.
- Kenis 1909-1910: Paul Kenis, 'De gedichten: René de Clercq - Toortsen'. In: *De Boomgaard*, jrg. 1, 1909-1910, pp. 379-383.
- Kenis 1920: Paul Kenis, 'De jonge Vlaamse dichters'. In: *Het Rode Zeil*, jrg. 1, nr. 2-3, pp. 81-95.
- Kenis 1930: Paul Kenis, *Een overzicht van de Vlaamse letterkunde na 'Van nu en straks'*, Wereldbibliotheek, Amsterdam, 1930, 366 pp.
- Van de Kerckhove 1947a: Remy C. van de Kerckhove, 'Twee liederen voor dode dichters. Lied voor Paul van Ostaijen. Lied voor Guido Gezelle'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 31, nr. 6, juni 1946, p. 354.
- Van de Kerckhove 1947b: Remy C. van de Kerckhove, 'Onbelangrijke inventaris'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 31, nr. 7, juli 1947, pp. 412-414.
- Van de Kerckhove 1954: Remy C. van de Kerckhove, 'Beste vrienden'. In: *taptoe*, nr. 4, 1954, 2 pp. [ongepagineerd].
- Van de Kerckhove 1969-1970: Remy C. van de Kerckhove, 'Verklaring'. In: *Morgen* (Remy C. van de Kerckhove-nummer), nr. 18-19, 1969-1970, pp. 5-7 (eerder verschenen in *Pan*, jrg. 1, nr. 1, 1952, pp. 17-22).
- Van de Kerckhove 1974: Remy C. van de Kerckhove, *Verzamelde gedichten*, Manteau, Brussel & Den Haag, [1974], 264 pp.
- Kettman 1953: George Kettman, 'Verloren zoon'. In: *De Tafelronde*, jrg. 1, nr. 7, juli 1953, p. 373.
- De Kever 1946: Jowan de Kever, 'Normen'. In: *Golfslag*, jrg. 1, nr. 5, hooimaand 1946, pp. 146-147.
- Van Keymeulen 1945: P. van Keymeulen, 'Wij, jongeren...'. In: *De Faun*, jrg. 1, nr. 1, 5 januari 1945, pp. 1-3.
- Van Keymeulen 1947a: Paul van Keymeulen, 'Standpunten en twisten. Over onze jongere literatuur'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 31, nr. 6, juni 1947, pp. 370-375.
- Van Keymeulen 1956: Paul van Keymeulen, '56/262. Boon, Louis Paul, De kleine Eva uit de Kromme Bijlstraat'. In: *Lektuurgids*, bibliografisch tijdschrift, jrg. 3, nr. 4, april 1956, p. 111.
- Klabund 1978: Klabund, *Der himmlische Vagant*, (Eine Auswahl aus dem Werk. Herausgegeben und mit einem Vorwort von Marianne Kesting), Kiepenheuer & Witsch, [Köln], [1978], 619 pp.
- Klein 1957: Ben Klein, 'M. Wauters - R.C. van de Kerckhove. Een parallel. Of het verschil van onderscheid'. In: *Vooruit*, 23 november 1957.
- Klein 1958a: ben klein, *dalai-lama, het kahier*, antwerpen, 1958, 40 pp.
- Klein 1958b: b klein, 'Gesprekken met burgers en dilettanten'. In: *Het Kahier*, nr. 11, 1958, pp. 5-17 (ook in Klein 1961a:3-15).
- Klein 1961a: B. Klein, 8 x Klein. *Teksten over 'Reine Poesie'*, International Press Fuhnberger, Stockholm, 1961, 49 pp.
- Klein 1961b: Ben Klein, *Belicht Paul de Vree, Vlaamse Dichters van Nu Monografieënreeks II*, Nationaal Centrum voor Moderne Kunst, [Antwerpen], 1961, 21 pp.
- Klein 1963: B. Klein, *Combinaat mijn foto*, Phemius, Antwerpen, 1963, 65 pp.
- Klein 1989: Ben E. Klein, 'Destijds... De avant-garde! (1955-'65)'. In: Hugo Brems en Dirk De Geest (red.), *'Barbaar in mijn mond'. Poëzie in Vlaanderen 1955-1965*, Acco, Leuven, 1989, pp. 167-170.
- Koepnick 1999: Lutz P. Koepnick, 'Fascist Aesthetics Revisited'. In: *MODERNISM/modernity*, jrg. 6, nr. 1, january 1999, pp. 51-73.
- Köhler 1978a: Kurt Köhler, *Balthazar Krull's Hart zingt Maneschyn, [Lotus]*, [Antwerpen], [1978²], 95 pp.
- Köhler 1978b: Kurt Köhler, *vade mecum voor de jonge zelfmoordenaar, Lotus*, [Antwerpen], [1978²], 124 pp.

Bibliografie

- Kolberg 1996: Gerhard Kolberg, u.a., *Die Expressionisten – vom Aufbruch bis zur Verfemung*, Museum Ludwig Köln (1. Juni 1996-25. August 1996), Verlag Gerd Hatje, [Ostfildern-Ruit bei Stuttgart], 1996, 340 pp.
- Komma-redactie 1970: [Gust Gils e.a.], *Over René Gysen*, Nieuwe Nijgh Boeken 29, Nijgh & Van Ditmar, 's Gravenhage/Rotterdam, [1970], 162 pp.
- Komrij 1996: Gerrit Komrij (red.), *De Nederlandse poëzie van de negentiende en twintigste eeuw in 1000 en enige gedichten*, Bert Bakker, Amsterdam, 1996, 1465 pp.
- Kooijman 1967-1968: Bert Kooijman, 'Aantekeningen bij 'April in Paris' van Hugo Claus'. In: *Spiegel der Letteren*, jrg. 10, nr. 4, 1967-1968, pp. 243-257.
- Kooijman 1979: Bert Kooijman, "'Aan Van Ostaijen" van Hugo Claus'. In: *Mandragora*, jrg. 7, nr. 3, 1979, pp. 8-24.
- Kooijman 1984: Bert Kooijman, Hugo Claus, (Volledig herziene en uitgebreide uitgave), Manteau, Antwerpen, [1984], 116 pp.
- Kooijman 1991: Bert Kooijman, *De wereld van een tekst. Dood hout van Albert Bontridder*, (onuitgegeven proefschrift), UIAntwerpen, 1991, 465 pp. (= deel 1)
- Korun 1953a: K. [Walter Korun], 'taptoe'. In: *taptoe*, jrg. 1, nr. 1, 1953.
- Korun 1953b: walter korun, 'avondgebed'. In: *taptoe*, jrg. 1, nr. 1, 1953.
- Korun 1955: walter korun, 'that saturday-afternoon as i was walking to myself'. In: *De Kunst-Meridiaan*, jrg. 4, nr. 3, 1955, pp. 81-88.
- Korun 1956: w.k. [= Walter Korun], 'Paul de Vree, een vrij man over een 'publicitaire' avond'. In: *gard-sivik 5*, jrg. 2, zomer 1956, pp. 37-39.
- Kostelanetz 1982: Richard Kostelanetz (red.), *The Avant-Garde Tradition in Literature*, (edited, with an introduction by Richard Carlin, Geof Huth, Gerald Janacek et al., Dictionary of the Avant-Gardes, a cappella books, [New York], [1993], 246 pp.
- Kostelanetz 1993: Richard Kostelanetz with contributions by Richard Carlin, Geof Huth, Gerald Janacek et al., *Dictionary of the Avant-Gardes*, a cappella books, [New York], [1993], 246 pp.
- Kuijken 1999: Belle Kuijken, 'De voeten van Chaplin'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 144, nr. 5, oktober 1999, pp. 648-654.
- Labris-suite 1964: Max Kazan, Ivo Vroom, Mark van den Hoof, Frans Denissen, Pierre Anthonissen en Hugo Neefs, 'Labris-suite'. In: *Labris*, jrg. 2, nr. 4, juli 1964, pp. 5-30.
- Lacôte&Haldas 1952: René Lacôte en Georges Haldas, *Tristan Tzara. Choix de textes, bibliographie, dessins, portraits, fac-similés, poèmes inédits*, Poètes d'aujourd'hui 32, Editions Pierre Seghers, [z.p.], [1952], 228 pp.
- Laermans 1991: Rudi Laermans, 'Het moeilijke midden tussen ethiek en esthetiek. Albert Westerlinck en de katholieke literatuur in Vlaanderen, 1945-1965'. In: *Ons Erfdeel*, jrg. 34, nr. 4, september-oktober 1991, pp. 501-510.
- Laermans 1997: Rudi Laermans, 'Het vreemde verleden van de historische herinnering'. In: *Cultureel Jaarboek Antwerpen*, Stad Antwerpen, [1997], pp. 24-28.
- Laermans 1998: Rudi Laermans, 'Willy Kessels, held zonder grootse daden?' In: *De Witte Raaf*, jrg. 11, nr. 71, januari-februari 1998, pp. 16-17.
- Lammens 1931a: Roger Lammens, 'De grote droom' en 'Vers'. In: *De Tijdstroom*, jrg. 1, nr. 5, februari 1931, p. 146.
- Lammens 1931b: Roger Lammens, 'Paul Verbruggen'. In: *De Tijdstroom*, jrg. 1, nr. 10, juli 1931, pp. 310-311.
- Lampo 1951: Hubert Lampo, 'Remy C. Van de Kerckhove, Een kleine ruïnemuziek'. In: *Volksgezant*, 27 september 1951.
- Lanckrock 1945: [Rik Lanckrock], 'Laat ons even praten.' In: *Arsenaal. Tijdschrift voor letterkunde*, jrg. 1, nr. 5-6, mei-juni 1945, pp. 268-269.
- Lanckrock 1947: Rik Lanckrock, 'Litterair standpunt'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 31, nr. 8, augustus 1947, pp. 470-473.
- Lanckrock 1948a: Rik Lanckrock, 'Luc van Brabant en het litterair Cynisme'. In: *Arsenaal. Tijdschrift voor letterkunde*, jrg. 4, nr. 3, mei-juni 1948, pp. 1-8.
- Lanckrock 1948b: Rik Lanckrock, 'Luc van Brabant en het litterair Cynisme (vervolg)'. In: *Arsenaal. Tijdschrift voor letterkunde*, jrg. 4, nr. 4, juli-oogst 1948, pp. 1-9.
- Van Langendonck 1894: Prosper van Langendonck, 'Herleving der Vlaamse poëzij'. In: *Van Nu en Straks*, reeks I, nr 6-7, pp. 26-37.
- Van Langendonck 1918: Prosper van Langendonck, *Verzen*. (Met inleiding door Dr. Jaak Boonen), Maatschappij voor goede en goedkope lectuur, Amsterdam, 1918, 116 pp.
- Lanoye 1983: Tom Lanoye, *Rozegeur en maneschijn*. Helse kritieken, Kritak, [Leuven], [1983], 118 pp.
- Lanoye 1984a: Tom Lanoye, *Bagger*, Kritak, [Leuven], [1984], 51 pp.
- Lanoye 1984b: Tom Lanoye, *In de piste*, Bert Bakker, Amsterdam, 1984, 60 pp.
- Lanoye 1990: Tom Lanoye, *Hanestaart*, Bert Bakker, Amsterdam, 1990, 60 pp.
- Lanoye 1991: Tom Lanoye, [zonder titel]. In: Paul Buekenhout (red.), *Nieuwe Namen. Over 21 nieuwkomers in de Vlaamse literatuur periode 80-90*, Paleis vzw, [Brussel], [1991], p. 64.
- Lanoye 1992a: Tom Lanoye, *Vroeger was ik beter*, Bert Bakker, Amsterdam, 1992, 204 pp.
- Lanoye 1992b: Tom Lanoye, *Doën!*, Prometheus, Amsterdam, 1992, 221 pp.
- Lanoye 1994: Tom Lanoye, *Maten en gewichten*, Prometheus, Amsterdam, 1994, 238 pp.
- Largot 1964: serge largot, *de heilige schuur*, lepel, antwerpen, 1964, [ongepagineerd].
- Leen 1992: Frederik Leen, 'In cirkels en kringen. Kunstenaarsgroeperingen en -bonden van de voorhoede in België 1917-1929'. In: *Avant-Garde in België 1917-1929*, Gemeentekrediet, Antwerpen/Brussel, 1992, pp. 11-57
- Leescomité 1954: Het Leescomité [van De Bladen voor de Poëzie], 'Voorwoord'. In: *Rudo Durant, De eikenhouten stap op de grens van de stilte*, De Bladen voor de Poëzie (nieuwe reeks), [Lier], nr. 2, 1954, p. 3.
- Lefcollectief 1982: [Collectief: Asejev, Arvatov, Brik, Koesjnet, Majakovski, Tretjakov, Tsjoezjak], 'Waarvoor Lef Strijdt. 1923'. In: *F. Driekoningen e.a. (red.), Historische avantgarde*, Huis aan de drie grachten, 1982, pp. 143-150.
- Lemoine 1986: Serge Lemoine, *Dada*, Fernand Hazan, Paris, 1986, 120 pp.

Context: literair, theoretisch en historisch

- Leppmann 1990: Wolfgang Leppmann, Rainer Maria Rilke. *Zijn leven en werk*, (vertaald door Theodor Duquesnoy), Balans, [Amsterdam], 1990, 420 pp.
- Leus 1972: Herwig Leus, 'In gesprek met Albert Bont-
ridder'. In: *Kentering*, jrg. 13, nr. 1, 1972, pp. 16-27.
- Leus 1983: Herwig Leus (red.), *Ik ben steeds op doorreis. De
wonderlijke avonturen van Paul Snoek in Vlaanderen*, in
Rusland en overal elders ter wereld, Manteau, Antwerpen,
[1983], 281 pp.
- Leus 1991: Herwig Leus, 'Inleiding'. In: Paul Snoek, *Dichters
van nu 2*, (Een keuze uit de poëzie van Paul Snoek
samengesteld en ingeleid door Herwig Leus),
Poëziecentrum, Gent, [1991], pp. 5-64.
- Leus 1992: Herwig Leus, 'Roland Jooris "Ik ben een zeer
monogaam dichter"'. In: *Poëziekrant*, jrg. 16, nr. 2,
maart-april 1992, pp. 4-13.
- Zie ook: Gysen, Leus, Weverberg&De Wispelaere 1969.
- Li Bo 1991: Li Bo, *De naam van de maan*, (vertaald en toege-
licht door Willy Vande Walle en Mon Nys), *Kritak
Klassiek* nr. 13, *Kritak*, Leuven, 1991, 113 pp.
- Liedel 1954: Frank Liedel, 'Van Grabbelton naar Tricolor'.
In: *De Tafelronde*, jrg. 2, nr. 3-4, 1954, pp. 153-157.
- Lindekens 1951: Ben Lindekens, 'Ondanks alles'. In: *De
Derde Ruiters. Neo-expressionisties tijdschrift*, jrg. 1, nr. 1,
augustus-september 1951, pp. 1-5.
- Zie ook: Gerdels.
- Lissens 1950: R.F. Lissens (red.), *De Vlaamse literatuur sedert
Gezelle, V.E.V.-Berichten*, Antwerpen, augustus 1950,
95 pp.
- Lissens 1953a: R.F. Lissens, *De Vlaamse Letterkunde van 1780
tot heden*, Elsevier, Amsterdam/Brussel, [1953], 242
pp.
- Lissens 1964: R.F. Lissens, *Confrontaties, Vlaamse Pockets
nr. 150*, Uitgeverij Heideveld, Hasselt, 1964, 128 pp.
- Literom 1998: *Literom*. Artikelen over literatuur vanaf
1900, NBLC uitgeverij, 1998, CD-rom.
- Vander Loo: Firmijn vander Loo, *Proeve van Bibliografie van
en over de dichter Maurice Gilliams, Colibrant*, (Deurle-
aan-de-Leie), 1976, 175 pp.
- Lucebert 1966: Lucebert, *gedichten 1948-1963*, (verzameld
door Simon Vinkenoog, met tekeningen van
Lucebert), *De Bezige Bij*, Amsterdam, 1966², 327 pp.
- Lütticken 1997: Sven Lütticken, 'Incarnaties van de avant-
garde. *The Return of the Real* van Hal Foster'. In: *De Witte
Raaf*, jrg. 11, nr. 66, maart-april 1997, p. 15.
- Lütticken 1999: Sven Lütticken, 'Prijs en waarde. De
moderne kunst onder vuur'. In: *De Witte Raaf*, jrg. 14,
nr. 78, maart-april 1999, pp. 23-25.
- Luiting 1971: Ton Luiting, *Paul de Vree, Ontmoetingen nr.
93*, Literaire Monografieën, Uitgeverij Orion, N.V.
Desclée de Brouwer, [z.p.], [1971], 46 pp.
- Lyotard 1987: Jean-François Lyotard, *Het postmoderne uitge-
legd aan onze kinderen*, (met een nawoord van Dick
Veerman), *Kok Agora*, [Kampen], [1987], 149 pp.
- Van Maele 1963: Marcel van Maele, 'ver antwoord (ing). In:
Labris, jrg. 1, nr. 3, april 1963, p. 3.
- Van Maele 1972: Marcel van Maele, *Gedichten 1956-1970*,
Willemsfonds, [Antwerpen], [1972], 166 pp.
- Van Maele 1998: Marcel van Maele, *Met de hand geschreven.
Een afrekening, Paradox Press*, Antwerpen, [1998],
[ongepagineerd].
- Magerman 1947: Adriaan Magerman, 'Manifest'. In:
*Nieuwe Stemmen. Maandschrift voor Katholieke Jongere
Intellectuelen. Orgaan van 'De Nieuwe Gemeenschap'*, jrg. 4,
nr. 1, oktober 1947, pp. 1-2.
- Magerman 1948: Adriaan Magerman, 'Een wanklinkende
stem'. In: *Nieuwe Stemmen. Maandschrift voor Katholieke
Jongere Intellectuelen. Orgaan van 'De Katholieke - Jongeren
- Gemeenschap'*, jrg. 4, nr. 4, januari 1948, pp. 73-78.
- Mallarmé 1994: Stéphane Mallarmé, *Igitur. Divigations. Un
coup de dés*, (Préface d'Yves Bonnefoy), Gallimard,
[Paris], [1994], 443 pp.
- Marc 1987: Franz Marc, *Brieven van het front*, (vertaald door
Pim Lukkenauer), *Drempelreeks, [Vrij Geestesleven]*,
[Zeist], [1987], 140 pp.
- Mariani 1990: Paul Mariani, William Carlos Williams. *A New
World Naked*, W.W. Norton & Company, New York/
London, [1990], 874 pp.
- Marsman 1992: H. Marsman, *Verzamelde gedichten*, (Met een
nawoord van Jaap Goedegebuure), Querido, Amster-
dam, 1992²⁰, 195 pp.
- Zie ook: Roland Holst&Marsman.
- Zie ook: Goedegebuure 1981b.
- Matthysen 1989: Hugo Matthysen, *Misdaad, seks & verse vis*,
Dedalus, Antwerpen, 1989, 128 pp.
- McFarlane 1976: James McFarlane, 'The Mind of Moder-
nism'. In: Malcolm Bradbury en James McFarlane
(red.), *Modernism. 1890-1930*, Penguin, [Harmonds-
worth], [1976], pp. 71-93.
- McGann 1983: Jerome J. McGann, *The Romantic Ideology. A
Critical Investigation*, The University of Chicago Press,
Chicago/London, 172 pp.
- McGann 1988: Jerome McGann, 'Contemporary Poetry,
Alternate Routes'. In: id: *Social Values and Poetic Acts. The
Historical Judgment of Literary Work*, Harvard University
Press, Cambridge, Massachusetts / London, England,
1988, pp. 197-220.
- McGann 1993: Jerome McGann, *Black Riders. The Visible
Language of Modernism*, Princeton University Press,
Princeton, New Jersey, [1993], 196 pp.
- Van Mechelen 1977: Johan van Mechelen, 'Paul de Ryck'.
In: *Kultureel Jaarboek voor de provincie Oost-Vlaanderen*,
Deel I, Oostvlaamse Literaire Monografieën 3,
Provinciebestuur Oost-Vlaanderen, Gent, 1977, pp.
83-111.
- Mens en Muze-redactie 1947: De Redactie [= Ivo Michiels,
Paul de Vree, Adriaan de Roover], 'Onze poëtische
verklaring'. In: Ivo Michiels, *Daar tegenover*, (Mens en
Muze nr. 1), *De Brug*, [Antwerpen], [1947], pp. 5-9.
- Van Merckem 1917a: Floris van Merckem [= Maurice
Gilliams], *Dichtoefeningen*, F. Gilliams-Lambrechts,
Antwerpen, 1917, xiii + 70 pp.
- Van Merckem 1917b: Floris van Merckem [= Maurice
Gilliams], *Dit is van dat Monnikken. Berijmde kinderle-
gende*, F. Gilliams, Antwerpen, 1917, 43 pp.
- Zie ook: Gilliams.
- Meridiaan-redactie 1951: [Clara Haesaert, Hugo Walschap,
Jan van den Weghe en Maurice Wyckaert], 'Voor per-
soonlijk gebruik'. In: *De Meridiaan. Tweemaandelijks tijd-
schrift voor kunst en letteren*, jrg. 1, nr. 1, mei-juni 1951, p. 1.
- Meuleman 1999: Bart Meuleman, 'Het jaar tien. Televisie
en politiek in Vlaanderen'. In: *De Witte Raaf*, jrg. 14, nr.
78, maart-april 1999, pp. 17-18.

Bibliografie

- Meyboom 1921a: W. Meyboom, 'Traditie of pseudo-moder-niteit'. In: *Vlaamsche Arbeid*, jrg. 11, nr. 1-2, januari 1921, pp. 41-43.
- Meyboom 1921b: W. Meyboom, 'De Vlaamsche Gedachte. Intermezzo'. In: *Vlaamsche Arbeid*, jrg. 11, nr. 8, september 1921, pp. 276-278.
- Meylander: zie Van Hecke.
- Michiels 1946a: Ivo Michiels, 'De poëzie op nieuwe banen?' In: *Golfslag*, jrg. 1, nr. 4, zomermaand 1946, pp. 106-108.
- Michiels 1946b: Ivo Michiels, 'Levensoptimisme'. In: *Golfslag*, jrg. 1, nr. 7-8, herfstmaand-zaaimaand 1946, pp. 212-214.
- Michiels 1947a: Ivo Michiels, *Daar tegenover*, (Mens en Muze nr. 1), De Brug, [Antwerpen], [1947], 21 pp.
- Michiels 1947b: Ivo Michiels, 'Sartre, Caldwell en het ras-senvraagstuk'. In: *Golfslag*, jrg. 2, nr. 2, 1947, pp. 82-87.
- Zie ook: Mens en Muze-redactie.
Zie ook: Golfslag-redactie.
- Minne 1921: Richard Minne, 'Nihil', 'Inscriptie voor een meisjesboek' en 'Gebed voor de galg'. In: 't Fonteintje, jrg. 1, nr. 1, juni 1921, pp. 10-14.
- Minne 1923a: Richard Minne, 'Ode aan den eenzame'. In: 't Fonteintje, jrg. 2, nr. 3, [z.d.], p. 69.
- Minne 1923b: Richard Minne, 'Aan Tristan Derème'. In: 't Fonteintje, jrg. 2, nr. 5-6, [z.d.], pp. 179-180.
- Minne 1924: R.M. [= Richard Minne], 'Officieele en priva-te critiek: I. Rond een verslag'. In: 't Fonteintje, jrg. 3, nr. 1, januari 1924, pp. 33-37.
- Minne 1955: Richard Minne, *In den zoeten inval en andere gedichten*, G.A. Van Oorschot, Amsterdam, 1955, 180 pp.
- Minne 1988: Richard Minne, *Wolfjizers en schietgeweren. Een nieuwe verzameling verzen van Richard Minne, de dichter van In den Zoeten Inval; verder enige verhalen, benevens een serie epistelen over de nood en de nijdheden, de hoop en de zoetheit, de wijsheid en de argeelosheden van de dichter en de mens; dit alles bijeengegaaard door R. Herremans en M. Roelants, met een inleiding en een bloemlezing en met een voorbericht van Gaston Durmez, Manteau, Antwerpen/Amsterdam, [1988], 280 pp.*
- Missinne 1994: Lut Missinne, *Kunst en leven, een wankel even-wicht. Ethiek en esthetiek: prozaopvattingen in Vlaamse tijdschriften en weekbladen tijdens het interbellum (1927-1940)*, Acco, Leuven-Amersfoort, 1994, 382 pp.
- Zie ook: Vandevoorde en Missinne.
- Moens 1918a: A[lois] [= Wies] Moens, 'Bibliografie. Het Kindeken Jesus in Vlaanderen door Felix Timmermans'. In: *Aula*, jrg. 2, nr. 5, 15 januari 1918, p. 100.
- Moens 1918b: A[lois] [= Wies] Moens, 'Letterkundige Kroniek. Nóg over het Jongste werk van Felix Timmermans. Pallieter'. In: *Aula*, jrg. 2, nr. 10, 15 mei 1918, pp. 180-183.
- Moens 1922a: Wies Moens, 'Vlaamse poëzie uit een andere gezichtshoek'. In: *Ter Waarheid*, jrg. 2, nr. 7, 1922, pp. 148-149.
- Moens 1922b: Wies Moens, 'Else Lasker-Schüler'. In: *Ter Waarheid*, jrg. 2, nr. 7, 1922, pp. 149-151.
- Moens 1922c: Wies Moens, 'Het nieuwe dichten'. In: *De Stem*, jrg. 2, nr. 10, 1 oktober 1922, pp. 868-881.
- Moens 1922d: Wies Moens, [antwoord op 'Ons Referen-dum over de huidige malaise in de Vlaamsche Letter-kunde']. In: *Vlaamsche Arbeid*, jrg. 12, nr. 12, december 1922, pp. 439-442.
- Moens 1923a: Wies Moens, 'Boekbespreking. Karel van den Oever, *Het Open Luik*'. In: *De Stem*, jrg. 3, nr. 1, janua-ri 1923, pp. 86-89.
- Moens 1935: Wies Moens, *Golfslag*, De Sikkel, Antwerpen, 1935, 54 pp.
- Moens 1941a: Wies Moens, *Poëzie 1919-1925*, De Sikkel, Antwerpen, 1941², 93 pp.
- Moens 1941b: Wies Moens, *Nederlandsche Letterkunde van volksch standpunt gezien*, Wieck Op, Brugge, 1941², 47 pp.
- Moens 1974: Wies Moens, *Gedichten 1918-1974*, [Privé-uit-gave], [z.p.], [1974], 296 pp.
- Moens 1982: Wies Moens, *Celbrievens*, (inleidende teksten: in memoriam door Anton van Wilderode, Arthur de Bruyne, Eric Verstraete, verlicht met acht houtsneden van Frank-Ivo Van Damme), Uitgeverij Danthe N.V., Sint-Niklaas, [1982], 132 pp.
- Moens 1996: Wies Moens, *Memoires*, (met een historische en literaire inleiding door Olaf Moens en Yves T'Sjoen), Meulenhoff, Amsterdam / Kritik, Antwer-pen, 1996, 354 pp.
- Moens&T'Sjoen 1996: Olaf Moens en Yves T'Sjoen, 'Een historische en literaire inleiding'. In: Wies Moens, *Memoires*, Meulenhoff, Amsterdam / Kritik, Antwer-pen, 1996, pp. 9-77.
- De Mont 1890: Pol de Mont, 'Pro Domo: Een en ander over de jongste richting in onze Nederlandsche dicht-kunst'. In: id., *Losse Schetsen uit de letterkundige geschiede-nis van onzen tijd. Derde bundel. Nederland*, W. Klock, Hasselt, 1890, pp. 189-250.
- Monteyne 1926a: Lode Monteyne, 'Vlaamsche Kroniek. Moderne poëzie...'. In: *De Vlaamsche Gids*, jrg. 14, nr. 4, januari 1926, pp. 181-186.
- Monteyne 1937: Lode Monteyne, 'Victor J. Brunclair'. In: *De Nieuwe Gazet*, 21 januari 1937.
- Monteyne 1938a: Lode Monteyne, 'De jongste werken van Victor J. Brunclair. De Dichter en Essayist'. In: *De Dag*, 3 april 1938.
- Monteyne 1938b: Lode Monteyne, 'De jongste werken van Victor J. Brunclair. Zijn jongste bundel *Camera Lucida* – De dichter tegenover zijn theorieën'. In: *De Dag*, 7 april 1938.
- Van de Moortel 1937: R. Van de Moortel, 'Rond een proces voor eerherstel. De Tijdstroomgeneratie'. In: *De Standaard*, 30 oktober 1937.
- Mossop 1971: D.J. Mossop, *Pure Poetry: Studies in French Poetic Theory and Practice 1746-1945*, Clarendon, Oxford, 1971, 264 pp.
- Muche 1961: Georg Muche, *Blickpunkt. Sturm, Dada, Bau-haus, Gegenwart*, Langen, Müller, München, 1961, 234 pp.
- Mukařovský 1977: Jan Mukařovský, 'De kunst als semio-tisch feit'. In: W.J.M. Bronzwaer, D.W. Fokkema en Elrud Kunne-Ibsch (red.), *Tekstboek algemene literatuur-wetenschap. Moderne ontwikkelingen in de literatuurwetenschap geïllustreerd in een bloemlezing uit Nederlandse en bui-tenlandse publikaties*, Ambo, Baarn, [1997], pp. 89-95.

Context: literair, theoretisch en historisch

- Mulder 1991: Reinjan Mulder, 'Wij lopen met een kerkhof op onze rug. Dichter Leonard Nolens over het verlangen naar eeuwigheid.' In: *NRC Handelsblad*, 13 december 1991.
- Muls 1920: Jozef Muls, 'De dichters'. In: *Vlaamse Arbeid*, jrg. 10, nr. 3, januari 1920, pp. 127-131.
- Muls 1922: namens *Vlaamse Arbeid* [= Jozef Muls], 'Ons Referendum over de huidige malaise in de Vlaamse Letterkunde'. In: *Vlaamse Arbeid*, jrg. 12, nr. 12, december 1922, p. 439.
- Muls 1926: Jozef Muls, *Driejaarlijkse Wedstrijd in de Nederlandse Letterkunde (Xcē tijdvak 1918-1920). Verslag van den keurraad*, (Overdruk uit de *Verslagen en Mededelingen der Koninklijke Vlaamse Academie*, jaargang 1926), Samenwerkende Maatschappij 'Volksdrukkerij', Gent, 1926, 47 pp.
- Muls 1930: Jozef Muls, 'Nederlandsche poëzie. Vijf jonge dichters' (over Eksode van Jan Vercammen, Jasmijnen van André Demedts, Paul Rogghé's *Uit 's Levens Koorts*, Pieter G. Buckinx' *Wachturen en Maurits de Donckers Geloofder vuren-as*). In: *Vlaamse Arbeid*, jrg. 20, 1930, pp. 342-345.
- Murez 1954: Jos Murez, 'Klassieke of moderne gedichten?' In: *taptoe*, nr. 4, 1954, 2 pp. [ongepagineerd].
- Mussche 1921: Achilles Mussche, 'Boeken-recensie. De haard der ziel, door Urbain van de Voorde.' In: *Ter Waarheid*, jrg. 1, nr. 7, 1921, pp. 367-369.
- Mussche 1922: Achilles Mussche, 'Nabetracting'. In: *Ter Waarheid*, jrg. 2, nr. 6, 1922, pp. 128-129.
- Mussche 1971: Achilles Mussche, *Onvoltooid symfonie, Poëtisch erfdeel der Nederlanden nr. 75*, Uitgeverij Heidelberg-Orbis N.V., Hasselt, [1971], 79 pp.
- Musschoot 1982: Anne Marie Musschoot, 'Inleiding'. In: *Van Nu en Straks 1893-1901. Een vrij voorhoede- orgaan gewijd aan de kunst van Nu, nieuwsgierig naar de kunst-nog-in-wording – die van Straks*, (Bloemlezing, ingeleid en toegelicht door Anne Marie Musschoot met een woord vooraf door Prof. dr. A van Elslander), Martinus Nijhoff, 's-Gravenhage, 1982 (in de reeks: Nijhoffs Nederlandse Klassieken), pp. xi-xxxviii.
- Musschoot 1983: Anne Marie Musschoot, 'De Beweging van "Van Nu en Straks"'. In: Anne Marie Musschoot e.a. (red), *Literatuur. De twintigste eeuw, Culturele Geschiedenis van Vlaanderen*, deel 9, Baart, Deurne, 1983, pp. 9-41.
- Musschoot 1988: Anne Marie Musschoot, 'Verloop van Van Nu en Straks 1903-1916'. In: M. Rutten en J. Weisgerber (red.), *Van Arm Vlaanderen tot De voorstad groeit. De opbloei van de Vlaamse literatuur van Teirlinck-Stijns tot L.P. Boon (1888-1946)*, Standaard Uitgeverij, Antwerpen, 1988, pp. 226-267.
- Musschoot 1994b: Anne Marie Musschoot, "'In de enge cel van 't middelmatig lot". Op zoek naar de poetica van Jan van Nijlen'. In: Yves T'Sjoen en Hans Vandevoorde (red.), *Op voet van gelijkheid. Opstellen van Anne Marie Musschoot*, *Studia Germanica Gandensia*, nr. 36, Gent, 1994, pp. 155-173.
- Mysjkin 1985: Jan H. Mysjkin, *Vormbeeldige gedichten*, (met een nawoord van Ivo Michiels), Grijm, Schellebelle, 1985, 70 pp.
- Mysjkin 1990: Jan H. Mysjkin, *Spel van spiegels. Sonnetten in beweging. Waarin opgenomen een briefwisseling met Pol Hoste*, Poëziecentrum, Gent, [1990], 118 pp.
- Mysjkin 1994a: Jan H. Mysjkin, *Verlangen, explosie [Blind geheugen, inskripsies]*, [Poëziecentrum], [Gent], [1994], 35 pp.
- Mysjkin 1994b: Jan H. Mysjkin, 'Hoezeer ik jullie haat. Bij "Enthymesis" van Arno Schmidt'. In: *Yang*, jrg. 30, nr. 5, december 1994, pp. 31-35.
- Naegels 1999: NTA [= Tom Naegels], 'Gust Gils en de geest van Paul van Ostajen'. In: *De Nieuwe Gazet*, 6 oktober 1999.
- Nahon 1932: Alice Nahon, *En haar gedichten. Keur uit haar werk*, (besproken in het verband van een karakterschets door Dr. C. Tazelaar), A.W. Sijthoff's Uitg. Mij N.V., Leiden / De Nederlandse Boekhandel, Antwerpen, [1932^{2de} vermeerderde uitgave], 42 pp.
- De Neef 1967: Roger de Neef, *Winterrunen*, Manteau, Brussel / Den Haag, [1967], 55 pp.
- De Neef 1971: Roger de Neef, [De techniek der poëtische creatie]. In: *Heibel*, jrg. 7, nr. 6, 1971, pp. 7-14.
- De Neef 1977: Roger de Neef, 'Pentapoësis'. In: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, jrg. 30, juli-augustus 1977, pp. 478-479.
- De Neef 1996: Roger M.J. de Neef, *Empty Bed Blues. Jazz- & bluesgedichten*, Poëziecentrum, Gent, [1996], 135 pp.
- Neefjes 1996: Anemiek Neefjes, "'De vertrouwde omgang met taal betekent vervalsing. Wat wil de schrijver? 4: Dirk van Bastelaere'. In: *Vrij Nederland*, 18 mei 1996.
- Neefs 1960: Hugo Neefs, *Korus voor de goden*, [z.u.], [z.p.], [1962], [ongepagineerd].
- Neefs 1962: Hugo Neefs, 'Akkomodatie als inleiding'. In: *Labris*, jrg. 1, nr. 1, 1962, pp. 3-4.
- Neefs 1963a: Hugo Neefs, 'Marcel van Maele of het ritueel van de toverman'. In: *Labris*, jrg. 1, nr. 3, april 1963, pp. 53-56.
- Neefs 1963b: Hugo Neefs, 'magadajen (leon van essche)'. In: *Labris*, jrg. 1, nr. 4, juni 1963, pp. 7-19.
- Nelissen 1956: Ivo Nelissen, 'De stad van Kra Magnon'. In: *De Tafelronde*, jrg. 3, nr. 2, mei 1956, pp. 60-68.
- Nettl 1989: J.P. Nettl, *Rosa Luxemburg* (abridged edition), Schocken Books, New York, [1989], 559 pp.
- Neuhuys 1996: Paul Neuhuys, *Mémoires à dada, Les Évadés de l'Oubli, Le Cri Edition*, [Bruxelles], [1996].
- NEVB 1998: *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, Lannoo, [Tielt], [1998], (3 vol.), 3799 pp. (of CD-rom).
- Nicholls 1995: Peter Nicholls, *Modernisms. A Literary Guide*, [Macmillan], [London], [1995], 368 pp.
- Nietzsche 1983: Friedrich Nietzsche, *Over het nut en nadeel van geschiedenis voor het leven. Tweede traktaat tegen de keer*, (met een nawoord van Dr. F.R. Ankersmit), [vertaald door het Vertalerscollectief Historische Uitgeverij Groningen], Historische Uitgeverij, Groningen, [1983], 170 pp.
- Nietzsche 1992: Friedrich Nietzsche, *De vrolijke wetenschap ('La gaya scienza')*, (vertaald door Pé Hawinkels), De Arbeiderspers, Amsterdam, 1992⁴, 270 pp.
- Nijhoff 1990: Martinus Nijhoff, *Verzamelde gedichten*, (tekstverzorging W.J. van den Akker en G.J. Dorleijn), Bert Bakker, Amsterdam, 1990, 485 pp.
- Van Nijlen 1924: Jan van Nijlen (red.), *De dichters van 't Fonteintje Karel Leroux – Reimond Herreman – Richard Minne – Maurice Roelants. Een keur uit hun gedichten* (inleiding door Jan van Nijlen), De Schatkamer nr. 6, Boosten & Stols, Maastricht, 1924, 128 pp.

Bibliografie

- Van Nijlen 1964: Jan van Nijlen, *Verzamelde gedichten 1903-1964*, G.A. Van Oorschoot, Amsterdam, [1964], 412 pp.
- Nolens 1969: Leon Nolens, *Orpheushanden*, kunsten & letteren, Antwerpen, 1969, [ongepagineerd].
- Nolens 1973: Leonard Nolens, *De muzale minnaar*, Uitgeverij Sonnevill, Brugge, 1973, 38 pp.
- Nolens 1989: Leonard Nolens, *Stukken van mensen*. *Dagboek 1979-1982*, Querido, Amsterdam, 1989, 195 pp.
- Nolens 1991: Leonard Nolens, *Hart tegen Hart*. *Gedichten 1975-1990*, Querido, Amsterdam, 1991, 483 pp.
- Nolens 1993: Leonard Nolens, *Blijvend vertrek*. *Dagboek 1983-1989*, Querido, Amsterdam, 1993, 204 pp.
- Nolens 1995: Leonard Nolens, *De vrek van Missenburg*. *Dagboek 1990-1993*, Querido, Amsterdam, 1995, 208 pp.
- Noomen&Tans 1993: W. Noomen en J.A.G. Tans, *Frans lettekunde*, Atrium, [z.p.], 1993⁵, 392 pp.
- Note 2000: Joris Note, 'Op de juiste wijze krom'. In: *De Standaard der Letteren*, 10 februari, 2000, p. 13.
- Nuyens 1998: Bart Nuyens, *Louis Paul Boon en de (stille) film*, Boon-Studies 9, L.P. Boon- documentatiecentrum, Universiteit Antwerpen, 1998, 119 pp.
- Obiak 1957a: Marcel Obiak, 'Gedichten'. In: *De Tafelronde*, jrg. 4, nr. 1, april 1957, pp. 2-3.
- Obiak 1957b: Marcel Obiak, 'Gedichten'. In: *De Tafelronde*, jrg. 4, nr. 4-5, december 1957, pp. 125-126.
- Obiak 1958a: Marcel Obiak, [Gedichten]. In: *Gedicht en Grafiek 1958*. *De Tafelronde*, jrg. 4, nr. 6, mei 1958, pp. 19-22.
- Obiak 1958b: Marcel Obiak, 'Rendez-vous met de stilte'. In: *De Tafelronde*, jrg. 5, nr. 2, december 1958, pp. 28-31.
- Obiak 1959a: Marcel Obiak, *Kontrasten*, Colibrant, [Drongen], [1959], 61 pp.
- Obiak 1959b: Marcel Obiak, 'Scherzo'. In: *Gedicht en Grafiek 1959*. *De Tafelronde*, jrg. 5, nr. 5-6, 1959, pp. 39-40.
- Obiak 1960: Marcel Obiak, 'Uit: Het Boek Bach'. In: *De Tafelronde*, jrg. 6, nr. 3-4, april-juni 1960, pp. 110-111.
- Van den Oever 1920: Karel van den Oever, 'Na vijf jaren (letterkundig overzicht)'. In: *Vlaamse Arbeid*, jrg. 10, nr. 6-7, april-mei 1920, pp. 264-270.
- Van den Oever 1921: Karel van den Oever, 'Kronieken. Nederlandsche letterkunde. "Karel van de Woestijne", door Marnix Gijsen'. In: *Vlaamse Arbeid*, jrg. 11, nr. 1-2, januari 1921, pp. 39-41.
- Van den Oever 1922a: Karel van den Oever, 'Aanteekeningen. U. Van de voorde'. In: *Vlaamse Arbeid*, jrg. 12, juli-augustus 1922, p. 321.
- Van den Oever 1922b: Karel van den Oever, 'Aanteekening. Een wederwoord'. In: *Vlaamse Arbeid*, jrg. 12, nr. 11, november 1922, pp. 435-436.
- Van den Oever 1985a: Karel van den Oever, *Verzameld werk 1*, (inleiding: Prof. Dr. R.F. Lissens; biografie: Dr. F. Verachtert), Kempische Boekhandel, Retie, 1985, 624 pp.
- Van den Oever 1985b: Karel van den Oever, *Verzameld werk 2*, Kempische Boekhandel, Retie, 1985, 644 pp.
- Van Offel 1910: Edmond van Offel, 'Kanttekeningen: De Mode'. In: *De Boomgaard*, jrg. 2, 1911, p. 442.
- Offermans 1986: Cyriel Offermans, 'Buiten alle verhoudingen. "Ander proza" in beweging'. In: Tom van Deel, Nicolaas Matsier, Cyriel Offermans (red.), *Het literair klimaat 1970-1985*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1986, pp. 147-170.
- Offermans 1996b: Cyriel Offermans, 'Dag lieve vis. Notities over filosofie als levenskunst'. In: id., *Dag lieve vis*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1996, pp. 217-242.
- On 1959: walteron [= Walter On], *de tramkreet van on*, [eigen beheer], [Antwerpen], [1959], 51 pp.
- Opdebeeck 1920: Gabriël Opdebeeck, 'Over Feuillets d' Art, Vlaamse Beweging, Latijnsche Beschaving en nog zo wat'. In: *Het Roode Zeil*, jrg. 1, 1920, pp. 125-129.
- Oukhow 1976: Michel Oukhow pp, 'In opdracht'. In: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, jrg. 29, nr. 6-7, juli-september 1976, pp. 506-515.
- Ouwens 1973: Kees Ouwens, *Intieme Handelingen*, Athenaeum-Polak & Van Gennep, Amsterdam, 1973, 48 pp.
- Oversteegen 1970: J.J. Oversteegen, *Vorm of vent*. *Opvattingen over de aard van het literaire werk in de Nederlandse kritiek tussen de twee wereldoorlogen*, Athenaeum-Polak & Van Gennep, Amsterdam, 1970².
- Oversteegen 1982: J.J. Oversteegen, *Beperkingen*. *Methodologische recepten en andere vooronderstellingen en vooroordelen in de moderne literatuurwetenschap*, H&S HES uitgevers, Utrecht, 1982, 247 pp.
- A.D.P. 1936: A.D.P., 'Gaston Burssens, French en andere Cancan'. In: *De Schelde*, 25 januari 1936.
- Pannekoek 1926: G.H. Pannekoek Jr., 'Al pratende met... Wies Moens'. In: *Den Gulden Winckel*, jrg. 25, nr. 1, 20 januari 1926, pp. 1-5.
- Parez 1947: E. Parez, 'Het generatie-gevoel bij de jongeren'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 31, nr. 7, juli 1947, pp. 402-404.
- Parloor 1945: Bert Parloor, 'James Joyce (1882-1941). De aanbieder van het alledaagsche leven'. In: *De Faun*, jrg. 1, nr. 22, 2 november 1945, pp. 256.
- Van Passel 1958: Fr. van Passel, *Het tijdschrift Ruimte (1920-1921) als brandpunt van het humanitair expressionisme*, De Sikkel, Antwerpen, 1958, 162 pp.
- Pater 1990: Walter Pater, *Essays on Literature and Art*, (edited by Jennifer Uglow), J.M. Dent & Sons Ltd, London, Everymans' Library, [1990], 175 pp.
- Pavese 1985: Cesare Pavese, *Leven als ambacht*. *Dagboek 1935-1950*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1985², 420 pp.
- Pay 1977: Luc Pay, 'Pink Poets and Pink Poetry visited'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 61, nr. 5, september-oktober 1977, pp. 33-41.
- Pay 1978: Luc Pay, 'Een gesprek met Patrick Conrad: 'La fête perpétuelle''. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 123, nr. 6, juli-augustus 1978, pp. 424-437.
- Zie ook: Willekens, Carette&Pay.
- Paz 1990a: Octavio Paz, *De kinderen van het slijk*. *Van de romantiek tot de avant-garde*. *Essay*, Meulenhoff, Amsterdam, [1990²], 198 pp.
- Paz 1990b: Octavio Paz, *De boeg en de lier*. *Het gedicht*. *De poëtische openbaring*. *Poëzie en geschiedenis*, Meulenhoff, Amsterdam, [1990²], 278 pp.
- Peel 1960: Adriaan Peel, 'Oefeningen bij een purgeermiddel'. In: *De Tafelronde*, jrg. 6, nr. 2, januari 1960, pp. 89-91.
- Peel 1962: adriaan peel, *maandichten*, padmasambhave press, darjeeling - kalimpong, 1962, [ongepagineerd].

Context: literair, theoretisch en historisch

- Peel 1963: Adriaan Peel, *Leerboek voor Botanica. Deel 1*, [z.u.], [Antwerpen], 1963, [ongepagineerd].
- Peel 1964: adriaan peel, *De Schaal. de rituele reinheid*, [lepel], [antwerpen], 1964, [ongepagineerd], [niet in de handel].
- Peel 1965: adriaan peel, *sonnetten en madrigalen*, lepel, antwerpen, 1965, [ongepagineerd].
- Peel 1973: adriaan peel, *gastronautikon*, (met linsneden van eddy ausloos), *Contramine*, Antwerpen, 1973, [ongepagineerd].
- Peeters 1925: Jozef Peeters, 'Driehoek-manifest voor schilderkunst'. In: *De Driehoek*, jrg. 1, nr. 7, oktober 1925.
- Peeters 1996: Patrick Peeters, "Meer zeggen is gevaarlijk". De "morgen" van Jan Walravens en Markies de Sade'. In: Patrick Peeters en Erik Spinoy (red.), *Het vrouwen van de lezer. Over literatuuropvattingen*, Uitgeverij Peeters / Paul van Ostaijen-instituut, Leuven, [1996], pp. 87-107.
- Zie ook: De Geest&Peeters.
- Perkins 1992: David Perkins, *Is Literary History Possible?*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1992, 192 pp.
- Pernath 1959: Hugues C. Pernath, *de adem ik*, Ontwikkeling, Antwerpen, [1959], 48 pp.
- Pernath 1960: Hugues C. Pernath, *het masker man*, Ontwikkeling, Antwerpen / De Bezige Bij, Amsterdam, [1960], 60 pp.
- Pernath 1961: Hugues C. Pernath, [Dankwoord], In: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, jrg. 14, 1961, pp. 1177-1178.
- Pernath 1963: Hugues C. Pernath, *Instrumentarium voor een winter. Gedichten 1955-1960*, *Litteraire Pocket* 108, (ingeleid door Karel Jonckheere), De Bezige Bij, Amsterdam / Ontwikkeling, Antwerpen, 103 pp.
- Pernath 1966: Hugues C. Pernath, *Mijn gegeven woord. Gedichten*, *Litteraire Reuzenpocket* 168, De Bezige Bij, Amsterdam / Contact, Antwerpen, 1966, 94 pp.
- Pernath 1980: Hugues C. Pernath, *Verzameld werk*, (bijeengebracht door Henri-Floris Jaspers pp), Pink Editions & Productions, Antwerpen, 1980, 409 pp.
- Pernath 1986a: Hugues C. Pernath, *Instrumentarium voor een winter. Gedichten 1955-1960*, (ingeleid door Karel Jonckheere), De Vries, Antwerpen / Brouwers, Amsterdam, [1986], 103 pp. [= fotografische reprint van Pernath 1963]
- Pernath 1986b: Hugues C. Pernath, *Mijn gegeven woord. Gedichten*, De Vries, Antwerpen / Brouwers, Amsterdam, [1986], 94 pp. [= fotografische reprint van Pernath 1966]
- Pernath 1995: Hugues C. Pernath, *Bloemlezing uit de poëzie van Hugues C. Pernath*, *Dichters van Nu* 5, (samengesteld door Dirk De Geest en Patrick Peeters), Poëziecentrum, [Gent], [1995], 251 pp.
- Van de Perre 1982: Rudolf Van de Perre, 'Uit het oerland van de dromen... Over de poëzie van Pieter G. Buckinx'. In: Pieter G. Buckinx, *Verzamelde gedichten*, (inleiding door Rudolf Van de Perre), Orion, Colibrant, Beveren, [1982], pp. 5-16.
- Van de Perre (Els): zie Reyniers&Van de Perre.
- Du Perron 1977: Eddy du Perron, *Brieven I*, G.A. Van Oorschot, Amsterdam, 1977, 480 pp.
- Du Perron 1978: Eddy du Perron, *Brieven III*, G.A. Van Oorschot, Amsterdam, 1978, 538 pp.
- Persyn 1922: Jules Persyn, [antwoord op 'Ons Referendum over de huidige malaise in de Vlaamse Letterkunde']. In: *Vlaamse Arbeid*, jrg. 12, nr. 12, december 1922, pp. 442-443.
- Pessoa 1987: Fernando Pessoa, *Gedichten*, (keuze, vertaling en nawoord van August Willemsen), De Arbeiderspers, Amsterdam, 1987³, 264 pp.
- Pessoa 1997: Fernando Pessoa, *De anarchistische bankier & ander proza*, (keuze, vertaling en nawoord August Willemsen), Meulenhoff, Amsterdam, 1997³, 206 pp.
- Pijnenburg 1921a: Geert Pijnenburg, 'Voor wie vond is de keus niet moeilijk'. In: *Het Overzicht*, jrg. 1, nr. 2, 1 juli 1921, p. 15.
- Pijnenburg 1921b: Geert Pijnenburg, 'Borms-lofzang'. In: *Het Overzicht*, jrg. 1, nr. 2, 1 juli 1921, pp. 19-20.
- Zie ook: Geert Grub.
- Pil 1992: Eric Pil, 'Verschuivingen binnen de avant-garde. Evoluties in de plastische kunsten in België 1917-1929'. In: *Avant-Garde in België 1917-1929*, Gemeentekrediet, Antwerpen/Brussel, 1992, pp. 59-91.
- De Pillecijn 1942: Dr. Filip de Pillecijn, "'Westland'". In: *Westland*, jrg. 1, nr. 1, juni 1942, pp. 3-4.
- Pinthus 1995: Kurt Pinthus (red.), *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*, (mit Biographien und Bibliographien neu herausgegeben von Kurt Pinthus), Rowohlt, [Hamburg], [1995], 384 pp.
- Piryns 1989: Piet Piryns, "'Claus is zo overrompend aanwezig dat het lezen van zijn boeken erdoor bemoeilijkt wordt". Vijftien Vlaamse schrijvers over hunjarige collega: "Een superspits. Een duizendpoot. Even oud als de regen." In: *Vrij Nederland*, jrg. 50, 8 april 1989, p. 5.
- Plato 1995a: Plato, *Sokrates' leven en dood. Feest Symposium. Euthyfron. Sokrates' verdediging. Kriton. Faïdon*, (vertaald door Gerard Koolschijn), Athenaeum-Polak & Van Gennep, Amsterdam, 1995, 229 pp.
- Plato 1995b: Plato, *Constitutie. Politia*, (vertaald door Gerard Koolschijn), Athenaeum-Polak & Van Gennep, Amsterdam, 1995⁵, 294 pp.
- Poe 1989: Edgar Allen Poe, 'The Philosophy of Composition'. In: Nina Baym et. al. (red.), *The Norton Anthology of American Literature*, Norton & Company, New York / London, 1989³, pp. 1459-1467.
- Poggioli 1968: Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde* (translated from the Italian by Gerald Fitzgerald), The Belknap Press of Harvard University, Cambridge, Massachusetts / London, England, [1968], 250 pp.
- Polfliet 1948: Marcel Polfliet (red.), *Oogst. Bloemlezing*, Uitgeverij Ph. Draps, Wommel, 1948, 78 pp.
- Polizzotti 1995: Mark Polizzotti, *Revolution of the Mind. The Life of André Breton*, Bloomsbury, [London], [1995], 754 pp.
- Ponge 1991: Francis Ponge, *Proëmia*, (vertaling Piet Meeuse), De Bezige Bij, 1991, 142 pp.
- Van der Poorten 1947: Firmin van der Poorten, 'Een getuigenis omtrent de jongste dichtersgeneratie in Vlaanderen'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 31, nr. 7, juli 1947, pp. 415-419.
- De Poortere 1941: A. de Poortere, W. van Beselaere, Wies Moens e.a., *Prosper de Troyer, Pro Arte, Diest*, 1941, 79 pp.

Bibliografie

- Porteman 1993: Karel Porteman, '1701-1702: Michiel de Swaen schrijft een klacht na een bezoek aan Holland'. In: Schenkenveld-Van der Dussen e.a., *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis*, Martinus Nijhoff Uitgevers, Groningen, 1993, pp. 303-308.
- Possemiers 1953: Paul Possemiers, 'Failliet', 'Oriëntatie' & 'Stoeterij'. In: *De Tafelronde*, jrg. 1, nr. 8, augustus-september 1953, p. 433.
- Possemiers 1957: Paul Possemiers, 'Uitverkoren'. In: *De Tafelronde*, jrg. 4, 1957, p. 119.
- Possemiers 1959: Paul Possemiers, *Inwijding. Geselecteerde Gedichten 1953-1958*, De Sikkel, Antwerpen, 31 pp.
- Possemiers 1960: Paul Possemiers, *Enigmatisch*, De Bladen voor de Poëzie, jrg. 8, nr. 5, 1960, 23 pp.
- Possemiers 1962: Paul Possemiers, *Isolatie*, De Bladen voor de Poëzie, jrg. 10, nr. 1, 1962, 25 pp.
- Zie ook: Vanloo.
- Pound 1961: Ezra Pound, *ABC of Reading*, Faber and Faber, London, [1961], 206 pp.
- Pound 1970: Ezra Pound, *The Spirit of Romance*, Peter Owen, London, 1970³, 248 pp.
- Pound 1973: Ezra Pound, *Collected Shorter Poems*, Faber and Faber, London, 1973³, 297 pp.
- Pound 1995: Ezra Pound, *The Cantos of Ezra Pound*, New Directions, [New York], [1995¹³], 824 pp.
- Prentenkabinet 1996: Paul van Ostaijen in beeld. Grafiek en tekeningen van tijdgenoten, Publicaties Museum Plantin Morretus/Prentenkabinet 34, Stad Antwerpen, 1996, 144 pp.
- De Preter 2000: Jeroen de Preter, 'Poëzie voor mens en hond. Peter Holvoet-Hanssen over Strombolichio: "bewust aberant en dissonant"'. In: *De Morgen Boeken*, nr. 11, 12 januari 2000, pp. 16-17.
- De Prins 1954: Pieter de Prins, 'Aan Johan Daisne'. In: *taptoe*, nr. 4, 1954, 3pp. [ongepagineerd].
- Quasters 1944a: Lode Quasters, 'De onvindbare formule'. In: *Westland*, jrg. 2, nr. 7, juni-juli 1944, pp. 419-423.
- Quasters 1944b: Lode Quasters, 'Let op uw zaak'. In: *Westland*, jrg. 2, nr. 8, augustus 1944, p. 449.
- R 1936: K.R., 'Sluiereffecten door V.J. Brunclair'. In: *De Dag*, 6 juli 1936.
- Raat 1997: Gerard Raat, 'Een veredelde kruiswoordpuzzel. Over De Geruchten van Hugo Claus'. In: Jos Joosten en Jos Muyres, *Dromen en geruchten. Over Boon en Claus, Vantilt*, Nijmegen, 1997, pp. 167-179.
- Raes 1954: Hugo Raes, *jagen en gejaagd worden*, [De Nevelvlek], [Antwerpen], [1954], 39 pp.
- Raes 1956: Hugo Raes, 'Une jeune auteur de génie'. In: *Synthèses*, jrg. 11, nr. 123, 1956, pp. 135-143.
- Raes 1957: Hugo Raes, *afro-europees*, (grafiek Mark Verstockt), De Sikkel, Antwerpen, 1957, 41 pp.
- Ramon 1987: Renaat Ramon, *Noodweer*, Poëziecentrum, [Gent], [1987], 101 pp.
- Rapier 1945: Karel Rapier, 'Berceuse voor een zwerfer'. In: *Nieuw Gewas*, jrg. 1, p. 55.
- Rapier 1946: Karel Rapier, 'Avond'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 30, 1946, p. 360.
- Rapier 1947a: Karel Rapier, 'Ultramarijn'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 31, nr. 6, juni 1947, p. 377.
- Rapier 1947b: Karel Rapier, 'Een cache-pit in vieux rose'. In: *Klaverendrie*, jrg. 10, 1947, p. 830.
- Raymond 1940: Marcel Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, Corti, Paris, 1940, 366 pp.
- Reddingius 1913: Joannes Reddingius, 'Oude klok'. In: id., *Regenboog. Jeugd-verzen*, Wereldbibliotheek, Maatschappij voor goede en goedkope lectuur, Amsterdam, [1913], p. 9.
- Reijnders 1968: Karel Reijnders (red.), *Couperus bij Van Deyssel. Een chronische konfrontatie in beschouwingen, brieven en notities*, (uitgegeven en toegelicht door Karel Reijnders), Athenaeum-Polak & Van Gennep, Amsterdam, 1968, 667 pp.
- Reniers 1963: Annie Reniers, 'Heidegger en de poëzie'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 47, nr. 4, 1963, pp. 241-246.
- Reugebrink 1999: Marc Reugebrink, 'De schaapskooi van de post-literatuur'. In: *Parmentier*, jrg. 9, nr. 2, najaar 1999, pp. 14-28.
- Reverdy 1995: Pierre Reverdy, *De leien van het dak*, (vertaling en voorwoord Rein Bloem), Perdu, [Amsterdam], [1995], 168 pp.
- Reverdy 1996: Pierre Reverdy, *Plupart du temps. 1915-1922*, (préface d'Hubert Juin), NRF, Gallimard, [Paris], [1996], 404 pp.
- Reynebeau 1994a: Marc Reynebeau, 'Cultuur. Mensen zonder eigenschappen'. In: *De Jaren '30 in België. De massa in verleiding*, ASLK/Ludion, [z. p.], [1994], pp. 13-73.
- Reynebeau 1994b: Marc Reynebeau, 'Langs het hoogriet'. In: *Knack*, 13 juli 1994, p. 77.
- Reynebeau 1995: Marc Reynebeau, *Het klauwen van de leeuw. De Vlaamse identiteit van de 12de tot de 21ste eeuw*, Uitgeverij Van Halewyck, Leuven, 1995, 306 pp.
- Reynebeau 1999: Marc Reynebeau, *De eeuw van België*, (beeldredactie: Hendrik Olivier; woord vooraf: Jean Stengers), Lannoo, [Tielt], [1999], 224 pp.
- Reynebeau & Piryns 1994: Marc Reynebeau en Piet Piryns, 'Verzen met een stalgeur. De honderd lievelingsgedichten van Hugo Brems en Herman de Coninck. Een gesprek over het kiekeken van de Vlaamse poëzie'. In: *Knack*, 16 maart 1994, pp. 110-112.
- Reyniers & Van de Perre 1990: Johan Reyniers en Els Van de Perre, "'De visie van Brems op poëzie is kleinburgerlijk". Dirk van Bastelaere en Saint-Amour'. In: *Veto*, jrg. 16, nr. 19, 12 februari 1990, p. 7.
- De Ridder 1913: André de Ridder, *De Nieuwe Literatuur*, V. Reseler, Antwerpen, [1913], 23 pp.
- De Ridder 1922: André de Ridder, [antwoord op 'Ons Referendum over de huidige malaise in de Vlaamse Letterkunde']. In: *Vlaamse Arbeid*, jrg. 12, nr. 12, december 1922, pp. 443-449.
- De Ridder 1923: André de Ridder, *La littérature flamande contemporaine (1890-1923)*, L. Opdebeeck, Anvers / Edouard Champion, Paris, 1923, 223 pp.
- Zie ook: Van Roosbroeck & De Ridder.
- Riels 1949a: Steven Riels [= Paul de Vree], 'Een verheugende litteraire gebeurtenis' [over Het Vonnis van Ivo Michiels]. In: *Golfslag*, jrg. 3, nr. 2-3, pp. 86-90.
- Riels 1949b: Steven Riels [= Paul de Vree], 'Adriaan de Roover, Kassandra'. In: *Golfslag*, jrg. 3, nr. 4, 1949, pp. 131-134.
- Zie ook: De Vree.
- Riha: zie onder Bergius & Riha
- Rilke z.j.: Rainer Maria Rilke, *Briefe an einen jungen Dichter*, Insel-Bücherei Nr. 406, Leipzig, z.j., 54 pp.
- Rilke 1978: Rainer Maria Rilke, *Ausgewählte Gedichte*, Suhrkamp Verlag, [Frankfurt am Main], [1978], 210 pp.

- Rimbaud 1984: Arthur Rimbaud, *Poésies complètes*, (Preface, commentaire et notes par Daniel Leuwens), Le Livre de Poche, [Paris], [1984], 285 pp.
- Rimbaud 1990: Arthur Rimbaud, *Lettres de la vie littéraire d'Arthur Rimbaud*, (Réunies et annotées par Jean-Marie Carré), Gallimard, [z.p.], [1990], 124 pp.
- Rimbaud 1998: Arthur Rimbaud, *Gedichten*, (vertaald door Paul Claes), Athenaeum-Polak & Van Gennepe, Amsterdam, 1998, 246 pp.
- R.I.P.-redactie 1982: [Dirk van Bastelaere, Marc Eelen en Erik Spinoy], 'Proloog'. In: R.I.P. Driemaandelijk Tijdschrift voor Literatuur en Stijl, jrg. 1, nr. 1, maart 1982, p. 1.
- Roberts-Jones 1997: Philippe en Françoise Roberts-Jones, Pieter Bruegel de Oudere, Snoeck-Ducaju / Pandora, [Gent], [1997], 351 pp.
- Rodenbach 1930: Albrecht Rodenbach, *Gedichten. Tweede deel*, (Herziene uitgave bezorgd en volledig door Ferdinand Rodenbach en ingeleid door Cyriel Verschaeve), Lannoo, Tiel, 1930, 176 pp.
- Rodenko 1955: Paul Rodenko, *Nieuwe griffels, schone lieën. Van Gorter tot Lucere . Van Gezelle tot Hugo Claus. Een bloemlezing uit de poëzie der avantgarde*, (samengesteld en ingeleid door Paul Rodenko), Daamen, Den Haag / De Sikkel, Antwerpen, [1955], 192 pp.
- Rodenko 1956: Paul Rodenko, *Tussen de regels. Wandelen en spoorzoeken in de moderne poëzie*, Bert Bakker/Daamen, Den Haag / De Sikkel, Antwerpen, 1956, 206 pp.
- Rodenko 1974: Paul Rodenko (red.), *Met twee maten. De kern van vijftig jaar poëzie, geïsoleerd en experimenteel gesplitst*, Bert Bakker, Den Haag, 1974³, 247 pp.
- Rodenko 1992: Paul Rodenko, *Verzamelde essays en kritieken 4. Verspreide kritieken*, (bezorgd door Koen Hilberdink), Meulenhoff, Amsterdam, [1992], 408 pp.
- De Roder 1995: J.H. de Roder, 'De schok van het telaat'. In: *Parmentier*, jrg. 6, nr. 13, voorjaar-zomer 1995, pp. 10-17.
- De Roek 1980a: Jan de Roek, *Verzamelde gedichten*, Pink Editions & Productions, Antwerpen, 1980, 199 pp.
- De Roek 1980b: Jan de Roek, *Verzamelde essays*, Pink Editions & Productions, Antwerpen, 1980, 301 pp.
- Roelants 1924: M.R. [= Maurice Roelants], 'Il. Open brief aan Richard Minne'. In: 'Fonteinje', jrg. 3, nr. 1, januari 1924, pp. 55-64.
- Roelants 1956: Maurice Roelants, *Schrijvers, wat is er van de mens? Eerste deel van een verzameling schriften. Over kritische normen dansen schermen en lezen verder herinneringen aan schrijvers die duurzame pieteit verdienen jubilea gelegenhedskritiek en propoosten van bewondering voor wat juist en echt is in vers en proza mitsgaders enige afwijzingen*, Uitgeversmaatschappij A. Manteau N.V., Brussel, [1956], 256 pp.
- Roelens&Vanhoutte 1998: Peter Roelens en Edward Vanhoutte (red.), *Een huis dat tussen nacht en morgen staat. Varianten bij Hugo Claus*, (overdruk uit *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, jrg. 108, afl. 1, 1998), 134 pp.
- De Roey 1964: Johan de Roey, Hugo Claus. Een poreuze man van steen, Idolen en symbolen 20, Lannoo, Tiel- Den Haag, 1964, 237 pp.
- Roggeman (Maurice): zie Boon&Roggeman
- Roggeman 1954: Willy Roggeman, 'Nuages (tempo: blues)', 'Landschap (vier aspecten)' & 'Gewonde vogel van je oog'. In: *Tijd en Mens* 21-22, jrg. 5, nr. 2, oktober 1954, pp. 3-9.
- Roggeman 1962: Willy Roggeman, 'Nieuwe gedichten van Jos Vandelooy en Gust Gils'. In: *Vooruit*, 12 juli 1962.
- Roggeman 1963: Willy Roggeman, 'Schierbeek, Pernath en Gils'. In: *Vooruit*, 11 juni 1963.
- Roggeman 1965: Willy Roggeman, *Jazzologie 1940-1965. Deel 1 & Deel 2*, Galgeboekje 7, Opus Finitum 10, De Galge, Brugge, 1965, 249 pp.
- Roggeman 1966: Willy Roggeman, *Nardis. Gedichten 1953-1964*, Opus Finitum 7, Nieuwe Nijgh Boeken 12, Nijgh & Van Ditmar, [z.p.], [1966], 110 pp.
- Roggeman 1969: Willy Roggeman, *Free en andere jazz-essays*, Opus Finitum 14, Nijgh & Van Ditmar, 's-Gravenhage-Rotterdam, 1969, 216 pp.
- Roggeman 1970a: Willy Roggeman, *De ringen van de kinkhoorn*, Opus Finitum 11, Nieuwe Nijgh Boeken 30, Nijgh & Van Ditmar, 's-Gravenhage-Rotterdam, 1970, 185 pp.
- Roggeman 1970b: Willem M. Roggeman, 'Gust Gils verdedigt verbosonische poëzie. "Exploration II" in de Koninklijke Bibliotheek'. In: *Het Laatste Nieuws*, 6 februari 1970.
- Roggeman 1971: Willy Roggeman, *Homoïostase*, Opus Finitum 12, Nieuwe Nijgh Boeken 38, Nijgh & Van Ditmar, 's-Gravenhage-Rotterdam, 1971, 185 pp.
- Roggeman 1973: Willy Roggeman, *Indras. Gedichten 1966-1967*, Opus Finitum 13, Nijgh & Van Ditmar, 's-Gravenhage-Rotterdam, 1973, 106 pp.
- Roggeman 1975a: Willem M. Roggeman, *Beroepsgeheim. Gesprekken met schrijvers*, Nijgh & Van Ditmar, 's-Gravenhage/Rotterdam, [1975], 324 pp.
- Roggeman 1975b: Willem M. Roggeman, 'Gesprek met Ben Cami'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 59, nr. 2, 1975, pp. 4-13.
- Roggeman 1977a: Willy Roggeman, *Een gedicht. 'Tweespraak in de herfst' door Maurice Gilliams. Analyse en synthese*, ongepubliceerd proefschrift, UIAntwerpen, Wilrijk, 1977, 411 pp.
- Roggeman 1977b: Willem M. Roggeman, 'Gesprek met Annie Reniers'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 61, nr. 5, september-oktober 1977, pp. 5-13.
- Roggeman 1981: Willem M. Roggeman, 'Gesprek met Herwig Hensen'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 65, nr. 1, januari-februari 1981, pp. 7-18.
- Roggeman 1983: Willem M. Roggeman, *Beroepsgeheim 4. Gesprekken met schrijvers*, Soethoudt & Co, Antwerpen, 1983, 218 pp.
- Roggeman 1984: Willem M. Roggeman, 'Ik heb het gevoel dat mijn beste werk nog moet komen' [interview met Gust Gils]. In: *De Nieuwe Gazet*, 18-19 augustus 1984.
- Roggeman 1986: Willem M. Roggeman, *Beroepsgeheim 5. Gesprekken met schrijvers*, Facet, Antwerpen, 1986, 187 pp.
- Roggeman 1996b: Willy Roggeman, *Postumiteiten*. In: *Yang*, jrg. 32, nr. 4, 15 september 1996, 117 pp.
- Roland Holst&Marsman 1999: A. Roland Holst en H. Marsman, *Tussen twee generaties. Briefwisseling A. Roland Holst en H. Marsman (1922-1940)*, (bezorgd door H.T.M. van Vliet), *Achter het boek 34*, [Letterkundig Museum], [Amsterdam], [1999], 425 pp.

Bibliografie

- Rombauts 1929b: Willem Rombauts, *Het Koele Land*, Uitgeverij Regenboog, Antwerpen/Amsterdam, 1929, 26 pp.
- Rombauts 1931: Willem Rombauts, 'Open brief aan den heer Hendrik Karin'. In: *De Tijdstroom*, jrg. 1, nr. 10, juli 1931, pp. 301-303.
- Rombauts 1933: Willem Rombauts, 'Dooltocht', 'Sonatine', 'Jonge droom' en 'De nanacht'. In: *De Tijdstroom*, Poëties Bericht (speciaal poëzienummer), jrg. 3, nr. 5-6, pp. 60-63.
- Rombouts&Valvekens 1976: Tony Rombouts en An Valvekens, 'Praten met Pernath'. In: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, jrg. 29, nr. 6-7, juli-september 1976, pp. 554-564.
- Van Roosbroeck&De Ridder 1909-1910: Gust van Roosbroeck en André de Ridder, 'Over de Jong-Weensche dichters'. In: *De Boomgaard*, jrg. 1, 1909-1910, pp. 674-684.
- De Roover 1946: Adriaan de Roover, 'Ethiek'. In: *Golfslag*, jrg. 1, nr. 3, bloemaand 1946, pp. 75-76.
- De Roover 1947a: Adriaan de Roover, 'Poëziechroniek. Minne en Dainsie'. In: *Golfslag*, jrg. 1, nr. 11-12, loun- en sprokkelmaand 1947, pp. 378-381.
- De Roover 1947b: A.d.R. [= Adriaan de Roover], 'Wat wil die Jongere?'. In: *Golfslag*, jrg. 2, nr. 1, pp. 46-47.
- De Roover 1947c: Adriaan De Roover, 'Poëziechroniek. Salvus Titulis door Mozes Mok'. In: *Golfslag*, jrg. 2, nr. 3, pp. 134-135.
- De Roover 1947d: A.d.R. [= Adriaan de Roover], 'De Vlaamsche Gids en de jongeren'. In: *Golfslag*, jrg. 2, nr. 5, 1947, p. 243.
- De Roover 1947e: Adriaan de Roover, 'De telescoop draait... Terug naar de Schrijftafel'. In: *Golfslag*, jrg. 2, nr. 8, 1947, pp. 347-350.
- De Roover 1948a: Adriaan de Roover, *Kassandra*, (Mens en Muze nr. 3), De Brug, Antwerpen, [1948], 40 pp.
- De Roover 1948b: Adriaan de Roover, 'Belangrijk en onbelangrijk II' (over verzenbundels van R.C. van de Kerckhove, Erik van Ruysbeek, Marcel Polfliet, Johan van Mechelen, Adriaan Magerman, Albert De Swaef, Karel Vertommen, Bert Peleman). In: *Golfslag*, jrg. 3, nr. 1, 1948, pp. 33-40.
- De Roover 1953a: Adriaan de Roover, 'De vierde man. N.a.v. Een bezoek aan het Prinsengraf door Maurice Gilliams'. In: *De Tafelronde*, jrg. 1, nr. 1, januari 1953, pp. 52-56.
- De Roover 1953b: Adriaan de Roover, 'Het Ootje van Oote'. In: *De Tafelronde*, jrg. 1, nr. 1, januari 1953, p. 64.
- De Roover 1953c: Adriaan de Roover, 'De Juwelier'. In: *De Tafelronde*, jrg. 1, nr. 2, februari 1953, pp. 80-89.
- De Roover 1953d: Adriaan de Roover, 'Mijnheer Kalbfleisch'. In: *De Tafelronde*, jrg. 1, nr. 4, april 1953, pp. 254-256.
- De Roover 1953e: Adriaan de Roover, 'Uit de ban der dictators II'. In: *De Tafelronde*, jrg. 1, nr. 5-6, mei-juni 1953, pp. 312-316.
- De Roover 1953f: Adriaan de Roover, 'Traditie of experiment in de poëzie'. In: *De Tafelronde*, jrg. 1, nr. 9-10, oktober 1953, pp. 515-518 (ook in *De Roover 1955a:7-12*).
- De Roover 1954a: Adriaan de Roover, 'Het geval Van de Voorde'. In: *De Tafelronde*, jrg. 2, nr. 1, april 1954, pp. 54-55.
- De Roover 1954b: Adriaan de Roover, 'De dichter De Vree n.a.v. *Appassionata*'. In: *De Tafelronde*, jrg. 2, nr. 2, mei 1954, pp. 77-88.
- De Roover 1955a: Adriaan de Roover, *notities bij het werk van Georg Trakl*, (met bibliografie samengesteld door Piet Tommissen), *Verhandelingen Katholieke Vlaamse Hogeschooluitbreiding*, jrg. 49, nr. 4, *Verhandeling 441*, Standaard-Boekhandel, Antwerpen, Brussel, Gent, Leuven, 1955, 67 pp.
- De Roover 1955b: Adriaan de Roover, *2 x over poëzie*, *De Bladen voor de poëzie*, jrg. 3, nr. 2-3, augustus 1955, Lier, 46 pp.
- De Roover 1955c: Adriaan de Roover, 'Vital Celen en de moderne poëzie'. In: *De Tafelronde*, jrg. 2, nr. 10, december 1955, pp. 372-374.
- De Roover 1956a: Adriaan de Roover, 'De gedaante van De Haes. (N.a.v. *Gedaanten* door Jos de Haes)'. In: *De Tafelronde*, jrg. 3, nr. 1, maart 1956, pp. 29-31.
- De Roover 1956b: Adriaan de Roover, 'Het resultaat van Buckinx'. In: *De Tafelronde*, jrg. 3, nr. 2, mei 1956, pp. 89-91.
- De Roover 1956c: Adriaan de Roover, 'De burgerwacht waakt'. In: *De Tafelronde*, jrg. 3, nr. 4, november 1956, pp. 191-192.
- De Roover 1957a: Adriaan de Roover, 'Vlaamse experimentelen'. In: *De Tafelronde*, jrg. 4, nr. 2-3, september 1957, pp. 87-95.
- De Roover 1957b: Adriaan de Roover, 'Vlaamse experimentelen (II)'. In: *De Tafelronde*, jrg. 4, nr. 4-5, december 1957, pp. 149-154.
- De Roover 1959: Adriaan de Roover, 'ten geleide'. In: *Gedicht en Grafiek 1959*. *De Tafelronde*, jrg. 5, nr. 5-6, 1959, pp. 5-6.
- De Roover 1988a: Adriaan de Roover, 'De woelige jaren van *Golfslag*'. In: Hugo Brems en Dirk De Geest (red.), 'Wij bloeien maar bloeien vergeefs'. *Poëzie in Vlaanderen 1945-1955*, Acco, Leuven/Amersfoort, 1988, pp. 215-221.
- De Roover 1988b: Adriaan de Roover, 'Jazz en poëzie'. In: Hugo Brems en Dirk De Geest (red.), 'Wij bloeien maar bloeien vergeefs'. *Poëzie in Vlaanderen 1945-1955*, Acco, Leuven/Amersfoort, 1988, pp. 222-225.
- De Roover 1989: Adriaan de Roover, 'De *Tafelronde* was vierkant'. In: Hugo Brems en Dirk De Geest (red.), 'Barbaar in mijn mond'. *Poëzie in Vlaanderen 1955-1965*, Acco, Leuven, 1989, pp. 175-181.
- De Roover 1998: Adriaan de Roover, *gedichten 1953-1998*, Demian, [Antwerpen], [1998], 277 pp.
- Zie ook: Mens en Muze-redactie.
Zie ook: *Golfslag*-redactie.
- Roters 1988: Eberhard Roters, 'Prewar, Wartime, and Postwar: Expressionism in Berlin from 1912 to the Early 1920s'. In: Stephanie Barron (red.), *German Expressionism 1915-1925. The Second Generation*, Prestel, [Munich], [1988], pp. 38-55.
- Rothenberg&Joris 1995: Jerome Rothenberg en Pierre Joris (red.), *Poems for the Millennium. The University of California Book of Modern & Postmodern Poetry. Volume One. From Fin-de-Siècle to Negritude*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, [1995], 814 pp.
- Rothenberg&Joris 1998: Jerome Rothenberg en Pierre Joris (red.), *Poems for the Millennium. The University of California Book of Modern & Postmodern Poetry. Volume Two. From Postwar to Millennium*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, [1998], 871 pp.

- Le Roy 1965: Pol le Roy, *Een hand, een ster, Poëtisch Erfdeel der Nederlanden* 42, Heidelberg, Hasselt, [1965], 77 pp.
- Rutten 1928: Mathieu J.H. Rutten, 'Sello', 'Woord & Wederwoord', 'Blauwe tuin'. In: *Vlaamse Arbeid*, 1928, nr. 6 bis, pp. 317-318.
- Rutten 1936a: M. Rutten, 'Vogels van diverse plumage'. [over o.m. Karel Vertommen, Geert Grub en Jan Verammen]. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 24, pp. 185-188.
- Rutten 1936b: M. Rutten, 'Kroniek der Nederlandsche Poëzie. Uitingen van een kwarteeuw Vlaamse poëzie'. [over Elsschots *Verzen van Vroeger*, herdrukken van Firmin Van Hecke, Van de Woestijne en Van Ostaïjen, Burssens' *French en Andere Cancan*, Buckinx' *De Dans der Kristallen*, Gilliams' *Het Verleden van Columbus*, *Het tweede Land van Jan Verammen en Ontvangenis van Julia Tulkens*]. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 24, nr. 10, juli 1936, pp. 465-476.
- Rutten 1941: M. Rutten, *Altengrabow*, *De Bladen voor de Poëzie*, jrg. 5, nr. 2, februari 1941, 15 pp.
- Rutten 1943: Math. Rutten, *De esthetische opvattingen van Karel van de Woestijne*, *Faculté de Philosophie et Lettres, Liège / Librairie E. Droz, Paris, 1943*, 295 pp.
- Rutten 1949: M. Rutten, 'De dichtkunst op het spoor'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 33, nr. 7, juli 1949, pp. 429-438 & jrg. 33, nr. 8, augustus 1949, pp. 479-485 (ook in Rutten 1967:7-20 & 21-30).
- Rutten 1952a: M. Rutten, 'Moderne poëzie for ever!' In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 36, nr. 1, januari 1952, pp. 47-56 (ook in Rutten 1967:60-73).
- Rutten 1952b: M. Rutten, 'Avant-garde of traditie'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 36, nr. 8, augustus 1952, pp. 483-493 (ook in Rutten 1957:165-178).
- Rutten 1953a: M. Rutten, 'Kroniek in klein bestek'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 37, nr. 3, maart 1953, pp. 178-185.
- Rutten 1953b: M. Rutten, 'Vormcrisis, poëziecrisis'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 37, nr. 5, mei 1953, pp. 297-307 (ook in Rutten 1967:74-88).
- Rutten 1953d: M. Rutten, 'Sloping van de muur'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 37, nr. 11, november 1953, pp. 685-697 (ook in Rutten 1957:193-208).
- Rutten 1954: M. Rutten, 'Opstandigheid, nutteloze arend'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 38, nr. 2, februari 1954, pp. 99-113 (ook in Rutten 1957:209-226).
- Rutten 1956: M. Rutten, 'Orpheus in dit Atupal'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 40, nr. 1, januari 1956, pp. 44-59 (ook in Rutten 1957:290-310).
- Rutten 1957: M. Rutten, *Nederlandse dichtkunst van Kloos tot Claus. Kronieken*, Heidelberg, Hasselt, 1957, 317 pp.
- Rutten 1967: M. Rutten, *Nederlandse dichtkunst. Achterberg en Burssens voorbij. Kronieken. Tweede bundel*, Heidelberg, Hasselt, 1967, 418 pp.
- Rutten 1972: M. Rutten, 'Gaston Burssens. Pseudonimiteit als autobiografie'. In: Karel Jonckheere e.a., *Sluutelbos op Gaston Burssens*, Brito-Editie, Antwerpen, 1972, pp. 114-124.
- Rutten 1988: M. Rutten, 'Voorgeschiedenis van Van Nu en Straks'. In: M. Rutten en J. Weisgerber (red.), *Van Arm Vlaanderen tot De voorstad groeit. De opbloei van de Vlaamse literatuur van Teirlinck-Stijns tot L.P. Boon (1888-1946)*, Standaard Uitgeverij, Antwerpen, 1988, pp. 11-77.
- Ruys 1946a: Manu Ruys, '1 mei'. In: *Golfslag*, jrg. 1, nr. 3, bloeiimaand 1946, pp. 65-67.
- Ruys 1946b: Manu Ruys, 'Panoramatisch onderzoek'. In: *Golfslag*, jrg. 1, nr. 10, wintermaand 1946, pp. 293-295.
- Ruys 1948: Manu Ruys, 'Aan de vroede Vaderen der Vlaamse Beweging'. In: *Golfslag*, jrg. 2, nr. 6-7, 1948, pp. 255-258.
- Zie ook: Golfslag-redactie.
- Van Ruysbeek 1947a: Erik van Ruysbeek, 'Boekbespreking. Het schoone geheim van de [sic] poëzie (Beluisterd, niet ontluisterd) door Albert Westerlinck'. In: *Arsenaal. Tijdschrift voor letterkunde*, jrg. 3, nr. 1, januari 1947, pp. 37-40.
- Van Ruysbeek 1947b: Erik van Ruysbeek, 'Karel Jonckheere als dichter'. In: *Arsenaal. Tijdschrift voor letterkunde*, jrg. 3, nr. 7, juli 1947, pp. 7-37.
- Van Ruysbeek 1947c: Erik van Ruysbeek, 'Boekbespreking. Herwig Hensen – Over de dichtkunst'. In: *Arsenaal. Tijdschrift voor letterkunde*, jrg. 3, nr. 8-9, augustus-september 1947, p. 209.
- Van Ruysbeek 1948a: Erik van Ruysbeek, 'Uit mijn dagboek'. In: *Arsenaal. Tijdschrift voor letterkunde*, jrg. 4, nr. 1, januari 1948, pp. 8-17.
- Van Ruysbeek 1948b: Erik van Ruysbeek, 'Jan Jacob Slauerhoff (1898-1936)'. In: *Arsenaal. Tijdschrift voor letterkunde*, jrg. 4, nr. 6, november-december 1948, pp. 1-6.
- Van Ruysbeek 1949a: Erik van Ruysbeek, 'Kroniek van de Poëzie. Verzamelde Werken. I. Herman Gorter & II. Adriaan Roland Holst'. In: *Arsenaal. Tijdschrift voor letterkunde*, jrg. 4, nr. 3, mei-juni 1949, pp. 8-15.
- Van Ruysbeek 1949b: Erik van Ruysbeek, 'F.W. Van Heerikhuizen. In het kielzog van de Romantiek. Studies over Nieuwe Nederlandse Poëzie'. In: *Arsenaal. Tijdschrift voor letterkunde*, jrg. 4, nr. 3, mei-juni 1949, pp. 42-43.
- Van Ruysbeek 1949c: Erik van Ruysbeek, 'Uit mijn dagboek'. In: *Arsenaal. Tijdschrift voor letterkunde*, jrg. 4, nr. 4, juli-oogst 1949, pp. 33-39.
- Van Ruysbeek 1950: Erik van Ruysbeek, 'Eng expressionisme'. In: *Vooruit*, 5 mei 1950.
- Van Ruysbeek 1951: Erik van Ruysbeek, 'Nog de Avant Garde-poëzie'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 35, nr. 12, december 1951, pp. 755-760.
- Van Ruysbeek 1952: Erik van Ruysbeek, 'een seconde na de dood'. In: *De Meridiaan*, jrg. 1, nr. 6, maart-april 1952, [ongepagineerd].
- Van Ruysbeek 1953: Erik van Ruysbeek, 'Meningen. Het Bos en de Bomen'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 37, nr. 2, februari 1953, pp. 119-124.
- Van Ruysbeek 1954: Erik van Ruysbeek, [zonder titel]. In: *taptoe*, nr. 4, 1954, 2 pp. [ongepagineerd].
- Van Ruysbeek 1955: Erik van Ruysbeek, *Verzen*, [De Meridiaan], [St.-Lambrechts Woluwe], [1955], [ongepagineerd].
- Van Ruysbeek 1957: Erik van Ruysbeek, *Grondslagen voor een poëzie van morgen*, [z.u.], [z.p.], [1957], 32 pp (eerder verschenen in *De Meridiaan*, jrg. 5, nr. 3, 1956).
- Van Ruysbeek 1963: Erik van Ruysbeek, *Van de aarde die ook hemel is*, Diogenes, Antwerpen, 1963, 66 pp.
- Van Ruysbeek 1967: Erik van Ruysbeek, 'Inleiding'. In: Hugo Claus, Albert Bontridder, Ben Cami, Marcel Wauters, Paul Snoek, *Waar is de eerste morgen?* 3, Maerlant pocket 9, Manteau, Brussel/Den Haag, [1967], pp. 6-24.

Bibliografie

- Van Ruysbeek 1976: Erik van Ruysbeek, *Van golf tot zee, Poëtisch erfdeel der Nederlanden* 94, Uitgeverij Heidelberg-Orbis N.V., Hasselt, [1976], 77 pp.
- Van Ruysbeek 1995: Erik van Ruysbeek, *Gedichten, Nederlandse Reeks, Leuvense Cahiers* 148, Europees Poëziecentrum 'De Zeven Slapers', [Leuven], 1995, 373 pp.
- Zie ook: Jonckheere & Van Ruysbeek.
- De Ryck 1934: Paul de Ryck, *Boutade, Cahiers van de Waterkluis, Eerste Reeks, Zevende Schrift, Varior, St-Amandsberg*, [1934], 14 pp.
- De Ryck 1935a: Paul de Ryck (red.), *Oase. Keus uit Werk van Jongeren*, (samengesteld en ingeleid door Paul de Ryck), Varior, Sint-Amandsberg, [1935], 77 pp.
- De Ryck 1940: Paul de Ryck (red.), *De Jonge Vlaamse Lyriek, Die Poorte, Oude-God/Antwerpen*, [1940], 214 pp.
- De Ryck 1943: Paul de Ryck, *Dichters getuigen. Een kwarteeuw Vlaamse Lyriek (1918-1943)*, Moderne Uitgeverij, Hoogstraten, [1943], 87 pp.
- Zie ook: Vrijbos.
- Van Ryssel 1970: Daniël van Ryssel, [nieuw-realistische poëzie in Vlaanderen]. In: *Kreatief*, jrg. 4, nr. 3, oktober 1970 (nieuw-realistische poëzie in vlaanderen. een dokumentatie), pp. 96-97.
- Zie ook: Vangansbeke, Vanriet en Van Ryssel.
- S. 1978: S., 'Waarom Stan Soetewey niet verder schreef'. In: *'t Pallieterke*, 13 juli 1978.
- Sanderzoen 1946: A.H. Karel Sanderzoen, 'Losse gedachten over kunstenaar en poëzie (vervolg)'. In: *Arsenaal. Tijdschrift voor letterkunde*, jrg. 2, nr. 8, augustus 1946, pp. 239-246.
- De Schaeppdrijver 1997: Sophie de Schaeppdrijver, *De Grootte Oorlog. Het koninkrijk België tijdens de Eerste Wereldoorlog, Atlas, Amsterdam/Antwerpen*, [1997], 366 pp.
- Schaevers 2000: Mark Schaevers, 'Hedwig Speliers en de Duitse connecties van Streuvels. "Met zijn hart hield hij van Vlaanderen, met zijn portefeuille van Duitsland"'. In: *De Standaard der Letteren*, 24 februari 2000, pp. 2-4.
- Scheer 1966: Lieve Scheer, *De poëtische wereld van Paul Snoek. Proeve van close-reading, Maerlantpocket* 1, Manteau, Brussel/Den Haag, [1966], 101 pp.
- Schepens 1948: Jan Schepens, 'Daisne's Trap van steen en wolven of dr. G.M. overschrijdt de ideale Maat'. In: *Arsenaal. Tijdschrift voor letterkunde*, jrg. 4, nr. 1, januari-februari 1948, pp. 1-7.
- Schepens 1949: Jan Schepens, 'Vlaamse Letteren. Maurice Gilliams of het temperatuurverschil'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 33, nr. 10, oktober 1949, pp. 615-620.
- Schepens 1955: Jan Schepens, 'Zang- en fluitoefeningen'. In: *Tijd en Mens*, nr. 23, jrg. 5, nr. 3, juni 1955, pp. 111-113.
- Schepens 1967: Jan Schepens, 'Alles hangt aan elkaar...'. In: *Komma*, jrg. 4, nr. 1, pp. 72-80.
- Schippers: zie Bernlef & Schippers.
- Schoofs 1947: Henri Schoofs, 'Over de poëzie van de jongeren'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 31, nr. 8, augustus 1947, pp. 473-476.
- Schoolmeesters 1984: Jan Schoolmeesters, 'Albert Bontroider'. In: *Kritisch Literatuur Lexicon*, augustus 1984, 11 pp.
- Schoolmeesters 1989: Jan Schoolmeesters, 'Adriaan de Roover'. In: *Kritisch Literatuur Lexicon*, februari 1989, 8 pp.
- Schoolmeesters 1992a: Jan Schoolmeesters, 'Boekbespreking. Hugo Brems & Dirk De Geest, *Opener dan dicht is toe*'. In: *Spiegel der Letteren*, jrg. 34, nr. 1, 1992, pp. 89-97.
- Schoolmeesters 1992b: Jan Schoolmeesters, 'Nic van Bruggen'. In: *Kritisch Literatuur Lexicon*, november 1992, 11 pp.
- Schoolmeesters 1996: Jan Schoolmeesters, 'Literatuuropvattingen en de receptie van de poëzie van Jos de Haes'. In: Patrick Peeters en Erik Spinoy (red.), *Het vouwbeen van de lezer. Over literaturopvattingen*, Uitgeverij Peeters / Paul van Ostaijen-instituut, Leuven, [1996], pp. 109-123.
- Schrickx 1946: Wim Schrickx, 'Het expressionisme of de actualiteit van een verleden'. In: *De Faun*, jrg. 2, 1946, pp. 140-142.
- Schuster 1977: Ingrid Schuster, *China und Japan in der deutschen Literatur 1890-1925*, Francke Verlag, Bern und München, [1977], 251 pp.
- Scott 1976: Clive Scott, 'The Prose Poem and Free Verse'. In: Malcolm Bradbury en James McFarlane (red.), *Modernism. 1890-1930*, Penguin, [Harmondsworth], [1976], pp. 349-368.
- Sergen 1998: Karel Sergen, 'Wilfried Adams: "Mijn gedichten zijn zo nauwkeurig mogelijke omschrijvingen"'. In: *Poëziekrant*, jrg. 22, nr. 6, november-december 1998, pp. 45-47.
- Seuphor 1923: Michel Seuphor, 'Te Parijs in Trombe'. In: *Het Overzicht*, nr. 16, mei-junie 1923, pp. 73-75.
- Zie ook: Berckelaers.
- Shelley 1986: Percy Bysshe Shelley, 'A Defence of Poetry'. In: M.H. Abrams (red.), *The Norton Anthology of English Literature. Volume 2*, W.W. Norton & Company, New York/London, 1986, pp. 778-792.
- Sheppard 1976: Richard Sheppard, 'German Expressionist Poetry'. In: Malcolm Bradbury en James McFarlane (red.), *Modernism. 1890-1930*, Penguin, [Harmondsworth], [1976], pp. 383-392.
- Short 1976: Robert Short, 'Dada and Surrealism'. In: Malcolm Bradbury en James McFarlane (red.), *Modernism. 1890-1930*, Penguin, [Harmondsworth], [1976], pp. 292-308.
- Simonart 1999: Serge Simonart, 'Humo sprak met Arno (50). "Ik ben nog altijd breekbaar"'. In: *Humo*, 3076/34, 17 augustus 1999, pp. 156-161.
- Slagter 1973: Erik Slagter, 'Paul de Vree: van lees- naar kijken hoorpoëzie'. In: Kees Fens, H.U. Jessurun d' Oliveira en J. J. Oversteegen (red.), *Literair Lustrum* 2. Een overzicht van vijfjaar Nederlandse literatuur 1966-1971, Athenaeum-Polak & Van Gennep, Amsterdam, 1973, pp. 333-343.
- Slagter 1984: Erik Slagter, 'Er staat niet wat er ontstaat. Tekens in het werk van Mark Insingel'. In: *Kreatief*, jrg. 18, nr. 5, december 1984, pp. 11-20.
- Sluutelaar: zie Gysen & Sluutelaar.
- De Smedt 1917: Mark [= Oskar de Smedt], 'Aktuele beschouwingen'. In: *De Goedendag*, jrg. 23, nr. 5, maart 1917, pp. 67-72.

Context: literair, theoretisch en historisch

- De Smet 1985: Marc De Smet, 'Droom en doem. Vlaamse poëzie 1960-1985'. In: *Yang*, (themanummer), jrg. 21, nr. 124-125-126, december 1985, 152 pp.
- Smeyers 1993: J. Smeyers, '2 januari 1779: In Gent verschijnt het eerste Nederlandstalige weekblad'. In: Schenkenveld-Van der Dussen e.a., *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis*, Martinus Nijhoff Uitgevers, Groningen, 1993, pp. 351-354.
- Van Snick 1940: Herman van Snick, *Abecedarium*. Verzen, N.V. Van Ditmar, Antwerpen/Amsterdam, [1940], 68 pp.
- Van Snick 1945: Herman van Snick, *Reportage 1930-1945*. Verzen, De Sikkel, Antwerpen, 1945, 45 pp.
- Van Snick 1949: Herman van Snick, *Balladen van hier beneen*, De Sikkel, Antwerpen, 1949, 37 pp.
- Snoek 1956a: Paul Snoek, 'Plaats voor de jongeren'. In: *Vooruit*, 21 januari 1956.
- Snoek 1956b: Paul Snoek, 'Eerlijkheidshalve'. In: *gard-sivik* 5, jrg. 2, zomer 1956, pp. 32-33.
- Snoek 1962: Paul Snoek, 'De Waarheid van de Dichter'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 107, nr. 9, november 1962, pp. 611-612.
- Snoek 1974: [Paul Snoek e.a.], *Paul Snoek. Profiel. Autobiografie. Bibliografie. Beschouwingen. Foto's & documenten, Profielreeks*, Manteau, Brussel & Den Haag, 1974, 40 pp.
- Snoek 1982: Paul Snoek, *Verzamelde gedichten*, (samenstelling, verantwoording, bibliografische begeleiding, varianten, register en nawoord door Herwig Leus), Manteau, Antwerpen, [1982²], 782 pp.
- Snoek 1991: Paul Snoek, *Dichters van nu 2*, (Een keuze uit de poëzie van Paul Snoek samengesteld en ingeleid door Herwig Leus), Poëziecentrum, Gent, [1991], 219 pp.
- Sörensen 1962: Freddy Sörensen, 'trap op'. In: *Ruimten*, jrg. 1, nr. 2, 1962, pp. 8-9.
- Soetaert 1984: R. Soetaert, 'Gust Gils, voor wie van zwanen houdt'. In: *De Morgen*, 13 december 1984.
- Sötemann 1985: A.L. Sötemann, *Over poëtica en poëzie*, Wolters-Noordhoff, Groningen, 1985, 260 pp.
- Somers 1991: Marc Somers, 'The Antwerp Twenties: Modernism in Literature'. In: F. Suykens e.a., *Antwerp. The New Spring*, Ortelius Series, [MIM], [Antwerp], [1991], pp. 318-421.
- Zie ook: Van Dijk&Somers.
- Sondag 1954: Rud Sondag, [zonder titel]. In: *taptoe*, nr. 6, 1954, 6 pp. [ongepagineerd].
- Van der Speeten 1984: Geert van der Speeten, 'Insingeliana: kring(loop)literatuur'. In: *Kreatief*, jrg. 18, nr. 5, december 1984, pp. 21-29.
- Van der Speeten 1985: Geert Vanderspeeten, 'Musematics: de lyriek van Mark Insingels talige mathematica'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 130, nr. 10, december 1985, pp. 761-766.
- Speliers 1965: Hedwig Speliers, *Wij, galspuwers. Een bundel polemieken*, Galgeboekje 3, De Galge, Brugge, 1965, 168 pp.
- Speliers 1975-1976: Hedwig Speliers, 'De ongeleefde lijnen van ons lichaam of Het metaforische denken'. In: *Restant*, jrg. 4, nr. 4, september 1975, pp. 118-133 + jrg. 4, nr. 5-6, januari 1976, pp. 169-203.
- Speliers 1976a: Hedwig Speliers, 'Het Zuid-Nederlandse poëthoretische denken, continuïteit- & discontinuïteitscurven'. In: Luk de Vos (red.), *m.m.v. Erik De Smedt, Jean-Marie Maes en Hedwig Speliers, Van Walravens weg*, Restant Uitgaven, Gent, 1976, pp. 177-229.
- Speliers 1976b: Hedwig Speliers, 'De doolhof van de eenvoud. De vermoedelijke poëtica van H. C. Pernath'. In: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, jrg. 29, nr. 6-7, juli-september 1976, pp. 488-502.
- Speliers 1977: Hedwig Speliers, *De mens van Paracelsus*, Manteau, Brussel & Den Haag, 1977, 64 pp.
- Speliers 1983: Hedwig Speliers, *Het heraldieke dier*, Manteau, Antwerpen, [1983], 32 pp.
- Speliers 1984: Hedwig Speliers, *Met verpauperde pen. Essays over de verarmings-verschijnselen in onze poëzie*, Manteau, Antwerpen, [1984], 150 pp.
- Speliers 1990: Hedwig Speliers, *Magica Materia*, Poëziecentrum, Gent, [1990], 49 pp.
- Speliers 1992: Hedwig Speliers, *De tong van de dichter. Een modellenpoëtica*, Kruispunt, [z.p.], [1992], 215 pp.
- Speliers 1997: Hedwig Speliers, *Ongehoord. Een keuze uit de gedichten 1957-1997*, (samengesteld door Jean-Marie Maes), Meulenhoff, Amsterdam / Manteau, Antwerpen, [1997], 224 pp.
- Spillebeen 1966: Willy Spillebeen, *Jos de Haes*, Ontmoetingen nr. 66, Literaire Monografieën, Desclée de Brouwer, [Brugge], [1966], 70 pp.
- Spillebeen 1974: Willy Spillebeen, 'Gust Gils, levend voorwerp of de problematiek van de depersonalisatie'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 58, nr. 7, juli 1974, pp. 32-37.
- Spillebeen 1975: Willy Spillebeen, 'De dichter Ben Cami'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 59, nr. 2, 1975, pp. 24-32.
- Zie ook: Van Herreweghen&Spillebeen.
- Spinoy 1983a: Erik Spinoy, 'Le Génie Enfant. Poëzie tout court en van T. Roethke'. In: *R.I.P. Driemaandelijks Tijdschrift voor Literatuur en Stijl*, jrg. 1, nr. 3, januari 1983, pp. 19-39.
- Spinoy 1983b: Erik Spinoy, "'Stemmen roepen tegen elkaar in.'" J.M.A. Biesheuvel centripetaal en -fugaal'. In: *R.I.P. Driemaandelijks Tijdschrift voor Literatuur en Stijl*, jrg. 1, nr. 4, november 1983, pp. 17-39.
- Spinoy 1986a: Erik Spinoy, *De jagers in de sneeuw*, Manteau, Antwerpen, [1986], 58 pp.
- Spinoy 1986c: Erik Spinoy, 'De leerjaren'. In: *Kreatief*, jrg. 20, nr. 4-5, december 1986, pp. 111-116.
- Spinoy 1989-1990: Erik Spinoy, 'Een dag op het land'. In: *Yang*, jrg. 25, jubileumnummer, nr. 144, 1989-1990, pp. 45-52.
- Spinoy 1990a: Erik Spinoy, *Susette. Gedichten*, De Arbeiderspers, Amsterdam, [1990], 60 pp.
- Spinoy 1991: Erik Spinoy, 'Op mijn poëtiëk getrap'. In: Paul Buekenhout (red.), *Nieuwe Namen. Over 21 nieuwkomers in de Vlaamse literatuur periode 80-90*, Paleis vzw, [Brussel], [1991], pp. 65-67.
- Spinoy 1993a: Erik Spinoy, *Fratsen. Gedichten*, De Arbeiderspers, Amsterdam, [1993], 57 pp.
- Spinoy 1993b: Erik Spinoy, 'Gij'. In: *Maatstaf*, jrg. 41, nr. 10-11-12, oktober-november-december 1993 ['De vitaliteit van de Vlaamse literatuur'], pp. 179-182.
- Spinoy 1995b: Erik Spinoy, 'Tussen moderniteit en reactionair katholicisme. Joris Van Severen en het eerste nummer van *Ter Waarheid*'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 140, nr. 6, december 1995, pp. 700-714.

Bibliografie

- Spinoy 1995c: Erik Spinoy, 'Het is nooit goed. Marginalia bij *De pasvorm van de goede smaak* van Marc Reynebeau'. In: *Yang*, jrg. 31, nr. 3-4, september 1995, pp. 111-121.
- Spinoy 1996h: Erik Spinoy, 'Gezichtsbedrog'. In: *Parmentier*, jrg. 7, nr. 1, 1996, pp. 33-36.
- Spinoy 1998: Erik Spinoy, 'De binnenstaander. Geenzijds geenzijds goed en kwaad'. In: *De Standaard der Letteren*, donderdag 22 januari 1998, p. 6.
- Zie ook: Van Bastelaere&Spinoy.
- Zie ook: RIP-redactie.
- Stassaert 1975: Lucienne Stassaert, [antwoord op 'Proeve tot een Impuls-manifest']. In: *Impuls*, jrg. 6, nr. 1, 1975, [ongepagineerd].
- Steiner 1975: George Steiner, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, London/New York/Toronto, 507 pp.
- Stem-redactie 1922: [Dirk Coster en Just Havelaar], 'Bij den ingang van den derden jaargang'. In: *De Stem*, jrg. 2, nr. 11, 1 november 1922, pp. 1057-1064.
- Stevens 1951: Wallace Stevens, *The Necessary Angel. Essays on Reality and the Imagination*, Random House, New York, [1951], 176 pp.
- Stevens 1990: Wallace Stevens, *Collected Poems*, Faber and Faber, London/Boston, 1990, 534 pp.
- Störig 1985a: Hans-Joachim Störig, *Geschiedenis van de filosofie. Deel 1*, Het Spectrum, Utrecht/Antwerpen, [1985¹⁸], 341 pp.
- Störig 1985b: Hans-Joachim Störig, *Geschiedenis van de filosofie. Deel 2*, Het Spectrum, Utrecht/Antwerpen, [1985¹⁸], 352 pp.
- Stokvis 1994: Willemijn Stokvis, COBRA. *De Internationale van Experimentele Kunstenaars*, Librero, [Hedel], [1994], 128 pp.
- Storm 1946: Hendrik Storm [= Paul de Vree], 'De Vlaamse Auteurs en de Oorlog'. In: *Golfslag*, jrg. 1, nr. 5, hooimaand 1946, pp. 143-145.
- Storm 1947: Hendrik Storm [= Paul de Vree], 'Het Antwerps litterair klimaat'. In: *Golfslag*, jrg. 2, nr. 1, 1947, pp. 19-20.
- Zie ook: De Vree.
- Stroobants 1985: Jos Stroobants (red.), *Klaverendrie. Een terugblik. Essays van Marcel Coole, Pierre H. Dubois en Eugène Van Itterbeek*, Leuvense Cahiers nr. 52, Leuvense Schrijversaktie, [Leuven], 1985, 109 pp.
- Sullivan 1970: J.P. Sullivan (red.), Ezra Pound. *Penguin Critical Anthology*, Penguin, Harmondsworth, 1970, 413 pp.
- Suls 1949: Erik Suls, 'Groene kwatrijnen'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 33, nr. 8, augustus 1949, pp. 486-487.
- Tafelronde-redactie 1953: [Paul de Vree], 'Inleidend woord'. In: *De Tafelronde*, jrg. 1, nr. 1, januari 1953, pp. 4-5.
- Teirlinck 1961: Herman Teirlinck, 'De Arkprijs 1961'. In: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, jrg. 14, pp. 1172-1174.
- T'Hooff 1981: Jotie T'Hooff, *Verzamelde gedichten*, Elsevier Manteau, [z.p.], [1981], 343 pp.
- Tijd en Mens-redactie 1949: *Tijd en Mens* [= Jan Walravens], [Manifest]. In: *Tijd en Mens*, jrg. 1, nr. 1, september-oktober 1949, p. 1.
- Tijdstroom-redactie 1930: [Pieter G. Buckinx, André Demedts, Lode Lapasse, Franz Van Bogaert, René Verbeeck, Jan Vercammen], 'Verantwoording'. In: *De Tijdstroom*, jrg. 1, nr. 1, oktober 1930, p. 1.
- Van Tilborg: zie onder Van Uitert&Van Tilborg&Van Heugten.
- Todts 1988: Herwig Todts, *Henri De Braekeleer 1840-1888*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, [1988], 224 pp.
- Tommissen 1953a: Piet Tommissen, 'Sartre als apologet van het literair salaudisme'. In: *De Tafelronde*, jrg. 1, nr. 3, maart 1953, pp. 191-192.
- Tommissen 1955a: P.T. [= Piet Tommissen], 'Paul Celan'. In: *De Tafelronde*, jrg. 2, nr. 7, maart 1955, p. 289.
- Tommissen 1955b: Piet Tommissen, 'Voorlopige Trakbiografie'. In: *Adriaan de Roover, notities bij het werk van Georg Trakl*, (met bibliografie samengesteld door Piet Tommissen), Verhandelingen Katholieke Vlaamse Hogeschooluitbreiding, jrg. 49, nr. 4, Verhandeling 441, Standaard-Boekhandel, Antwerpen, Brussel, Gent, Leuven, 1955, pp. 53-65.
- Tommissen 1984: Piet Tommissen, 'Over Marc. Eemans'. In: *Marc. Eemans, De Laatste Surrealist, Kunst & Kapitaal*, Antwerpen, [1984], pp. 5-11.
- Toussaint van Boelaere 1936: F.V. Toussaint van Boelaere, *De Vlaamse Letterkunde sinds 1914*, Brussel, 1936 (Programmabrochures van het N.I.R. Nederlandsche reeks, nr. 8), 32 pp.
- Trakl 1990: Georg Trakl, *Gedichten*, (Keuze uit zijn poëzie met inleiding en commentaren door Rob van Erkelens en vertalingen door Frans Roumen), Ambo Tweetalige Editie, [Baarn], [1990], 140 pp.
- T'Sjoen 1994: Yves T'Sjoen, 'Gargantueske luchtballen'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 139, nr. 6, december 1994, pp. 776-784.
- T'Sjoen 1995b: Yves T'Sjoen, "'De overdadigheid dier geneugten". Joris Vriamont en Richard Minne, 'cavaliers seuls' in Vlaanderen". In: *Maatstaf*, jrg. 43, nr. 5, mei 1995, pp. 5-26.
- T'Sjoen 1995c: Yves T'Sjoen, "'Jonge heertjes met oudjesgefleem". De ironie van Richard Minne in het aanslepende publieke debat over 'Fonteinje en Ruimte'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 140, nr. 6, december 1995, pp. 715-730.
- T'Sjoen 1998: Yves T'Sjoen, 'Pieter G. Buckinx, Voorbestemd voor de stilte' (recensie van Buckinxbloemlezing Bloemens van mijn droom). In: *Poëziekrant*, jrg. 22, nr. 6, november-december 1998, pp. 66-67.
- Zie ook: Moens&T'Sjoen.
- Tzara 1982: Tristan Tzara, 'Dadamifest'. In: *F. Drijkoningen e.a. (red.), Historische avantgarde*, Huis aan de drie grachten, 1982, pp. 170-178.
- Van Uitert&Van Tilborg&Van Heugten 1990: Evert van Uitert, Louis van Tilborgh en Sjaar van Heugten, *Vincent van Gogh. Schilderijen*, (Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam, 30 maart-29 juli 1990), Arnoldo Mondadori Arte, [Milaan]/De Luca Edizioni d'Arte, [Rome], [1990], 292 pp.
- Uytterhoeven 1978: Mark Uytterhoeven, *Gaston BursSENS' Elegie. Postume verzen*, ongepubliceerde licentiaatsverhandeling, Rijksuniversiteit, Gent, 1978, 140 pp.
- Valvekens: zie Rombouts&Valvekens.
- Vanacker 1991: Daniel Vanacker, *Het activistisch avontuur*, Stichting Mens en Cultuur, Gent, 1991, 424 pp.
- Vaerewijck 1955: Willy Vaerewijck, 'Een merkwaardig verjaardagscadeau. Gaston BursSENS' Ode'. In: *Volksgazet*, 5 mei 1955.

Context: literair, theoretisch en historisch

- Vandamme 1967: Jan Vandamme, 'Gilliams en het onbe-
woonbaar kasteel van Elias'. In: *Komma*, jrg. 4, nr. 1,
pp. 1-17.
- Vandenbroucke 1993: Johan Vandenbroucke, 'Een naakt
hart' [interview met Leonard Nolens]. In: *Knack*, 3
maart 1993.
- Vandenbroucke 1995: Johan Vandenbroucke, 'Stefan
Hertmans. De andere helft van de foto' [interview met
Hertmans]. In: *Poëziekrant*, jrg. 1.9, nr. 6, november-
december 1995, pp. 12-16.
- Vandenbroucke 1996: Johan Vandenbroucke, 'Het is een
botsing' [interview met Gust Gils]. In: *Knack*, Extra-
Boekenbijlage bij nr. 43, pp. 4-6.
- Vanderlinden&Van Cappellen 1987: Sonja Vanderlinden en
Christine Van Cappellen, "'Boeken als metaforen voor
een individuele zelfstandigheid'" Gesprek met Mark
Insingel in Louvain-la-Neuve'. In: *Literatuur*, jrg. 4, nr.
4, juli-augustus 1987, pp. 212-216.
- Vandevoorde 1988: Hans Vandevoorde, 'Een nieuwe confi-
guratie in de poëzie. De jonge generatie in Vlaanden-
ren'. In: *Yang*, jrg. 24, nr. 3, juli-september 1988, pp.
63-69.
- Vandevoorde 1990: Hans Vandevoorde, "'Uw hart van
schrijfmachine is". De poëzie van Jan H. Myjskin:
morrelen aan de sloten van de taal'. In: *Knack*, 14
november 1990.
- Vandevoorde 1993: Hans Vandevoorde, 'Vissen van Satur-
nus'. In: *Knack*, 15 september 1993.
- Vandevoorde 1994: Hans Vandevoorde, 'Erik Spinoy'. In:
Kritisch Literatuur Lexicon, mei 1994, 12 pp.
- Vandevoorde 1996: Hans Vandevoorde, 'Dé marges'. In:
Parmentier, jrg. 7, nr. 1, 1996, pp. 1-3.
- Vandevoorde 1998: Hans Vandevoorde, 'Dante D'Haen'. In:
Ons Erfdeel, jrg. 41, nr. 5, november-december 1998,
pp. 661-669.
- Vandevoorde&Missinne 1997: Hans Vandevoorde en Lut
Missinne, "'Het oude kind dat wijlt". Gilliams en Van
de Woestijne'. In: *Vlaanderen*, (Maurice Gilliams-num-
mer), jrg. 46, nr. 4, september-oktober 1997, pp. 280-
284.
- Vanegeren 1992: Bart Vanegeren, 'Ook straks en altijd zal
het gaan hart tegen hart'. In: *Poëziekrant*, jrg. 16, nr. 6,
november-december 1992, pp. 4-11.
- Vanegeren 1999: Bart Vanegeren, 'De mijlpalen (7) van
Hugo Claus (70). "Niemand kwetst mij ongestraft. Ik
ben een rancuneus, wraakzuchtig ventje".'. In: *Humo*,
nr. 3057, 6 april 1999, pp. 14-20.
- Zie ook: Humbeek&Vanegeren.
- Vanfraussen 1998: Eveline Vanfraussen, [recensie van:
Karel Wauters (red.), *Verhalen voor Vlaanderen. Aspecten
van het Vlaamse fictionele proza tot aan de Tweede Wereld-
oorlog*]. In: *Spiegel der Letteren*, jrg. 40, nr. 1-2, 1998, pp.
144-147.
- Vangansbeke, Vanriet & Van Ryssel 1968: Julien Vangans-
beke, Jan Vanriet, Daniel Van Ryssel, *Triple Sec*, Yang,
[z.p.], [1968], 64 pp.
- Vanheste 1992: Bert Vanheste, 'Existentialistische litera-
tuur. Een absurd probleem of een niet zo zinvolle
oplossing'. In: *Literatuur*, jrg. 9, nr. 3, mei-juni 1992,
pp. 144-150.
- Vanheste 1996: Bert Vanheste, 'Van de eenheidsworst, ver-
los ons, Ton'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 141, nr.
2, april 1996, pp. 229-232.
- Vanhoutte: zie Roelens&Vanhoutte.
- Vanloo 1955: Simon Vanloo, 'winterlandschap, ijl en tra-
gisch', 'celebration' & 'spleen'. In: *gard-sivik 1*, jrg. 1,
maart 1955, pp. 27-29.
- Zie ook: Possemiërs.
- Vanriet: zie Vangansbeke, Vanriet & Van Ryssel.
- Vansina 1935: Dirk Vansina, 'Wat nu?'. In: *Volk*, jrg. 1, nr. 1,
november 1935, pp. 5-6.
- Vansina 1937: Dirk Vansina, 'Noodkreet'. In: *Volk*, jrg. 3,
nr. 1, oktober 1937, omslag.
- Vansina 1941: Dirk Vansina, *Het wezen der kunst*, Wiek Op,
Brugge, 1941, 47 pp.
- Johan Vendel 1920: Johan Vendel, 'Ondergang'. In:
Opstanding. Orgaan der Vlaamse Clarté-groepen, jrg. 1,
nr. 2-3, 25 juni 1920, pp. 8-10.
- Veraghtert 1994: Karel Veraghtert, 'Productie en consump-
tie. Verbijstering, wanhoop, twijfel'. In: *De Jaren '30 in
België. De massa in verleiding*, ASLK/Ludion, [z. p.],
[1994], pp. 139-153.
- Verbeek 1930: René Verbeek, *De donkere bloei. Verzen*,
Uitgave Eug. Van Beckhoven, Moll, 1930, 44 pp.
- Verbeek 1938: René Verbeek, 'Kleine tribune. Kant-
teekeningen bij een bloemlezing'. In: *Vormen*, jrg. 3,
nr. 1, mei 1938, pp. 26-28.
- Verbeek 1942: René Verbeek, 'Onze Oorlogsyriek'. In:
Westland, jrg. 1, nr. 2, juli-oogst 1942, pp.153-162.
- Verbeek 1960: René Verbeek, *De dichter H. Marsman*,
Vlaamse Pockets 32, Uitgeverij Heideland, Hasselt,
[1960²], 157 pp.
- Verbeek 1974: René Verbeek, *Verzamelde gedichten*, De
Gulden Veder, Orion, Brugge, [1974], 301 pp.
- Zie ook: De Tijdstrom-redactie.
- Zie ook: Vormen-redactie.
- Verbeek 1966: Gerard Verbeek, Marnix Gijzen, Ontmoeting-
en nr. 64, *Literaire Monografieën*, N.V. Desclée de
Brouwer, [Brugge], [1966], 67 pp.
- Verbeke 1932: Karel Verbeke, 'Poëmata'. In: *De Tijdstrom*,
jrg. 2, nr. 9, juni 1932, pp. 385-387.
- Verbeken 1998: Pascal Verbeken, 'Het debuut. De buiten-
staander. Bluebird van Roland Jooris'. In: *De Standaard
der Letteren*, 26 maart 1998, p. 20.
- Verbrugge 1935: J. Verbrugge [= Frans Buyle], 'Zelfmoord
des zeemans'. In: *Forum*, jrg. 4, nr. 7, juli 1935, p. 679.
- Zie ook: Buyle.
- Verbruggen 1919: Paul Verbruggen, *Verzen*, De Sikkell,
Antwerpen / Em. Querido, Amsterdam, [1919], 35 pp.
- Verbruggen 1932: Paul Verbruggen, *Gedichten*, De Sikkell,
Antwerpen, 1932, 30 pp.
- Verbruggen 1933: Paul Verbruggen, *Levenswijding*, De
Sikkell, Antwerpen, [1933], 55 pp.
- Verbruggen 1934: Paul Verbruggen, 'Ik weet het huis'. In:
Forum, jrg. 3, nr. 3, 1934, p. 260.
- Verbruggen 1938: Paul Verbruggen, *Aspekten*, De Sikkell,
Antwerpen, 1938, 25 pp.
- Verbruggen 1955: Paul Verbruggen, *Heer en knecht*, De
Sikkell, Antwerpen, 1955, 55 pp.
- Verbruggen 1968: Paul Verbruggen, *Zoek de zonkant*, (verza-
meld en ingeleid door Pieter G. Buckinx), Poëtisch
erfdeel der Nederlanden nr. 64, Uitgeverij Heideland,
Hasselt, [1968], 80 pp.
- Vercammen 1931a: Jan Vercammen, *Reven. Verzen*,
Steenlandt, Kortrijk, 1931, 49 pp.

Bibliografie

- Vercammen 1931b: Jan Vercammen, 'De derde haal van het loze vissertje'. In: *Hooger Leven*, jrg. 5, nr. 41, 11 oktober 1931, pp. 1631-1632.
- Vercammen 1934: Jan Vercammen, *Credo*, L.V. Tijl Uitgeverij, Deurne-Antwerpen, [1934], 42 pp.
- Vercammen 1976: Jan Vercammen, *Verzamelde gedichten*, De Gulden Veder, Orion, Brugge, [1976], 390 pp.
- Zie ook: De Tijdstroom-redactie.
- Verhelst 1992: Peter Verhelst, *Master*, Prometheus, Amsterdam, 1992, 58 pp.
- Verhelst 1996: Peter Verhelst, *Verhemelte*, Prometheus, Amsterdam, 1996, 51 pp.
- Verhelst 1997: Peter Verhelst, 'Ja (Proza). Nee (over poëzie)'. In: *De Revisor*, 1997, nr. 5-6, pp. 126-130.
- Vermeylen 1894: August Vermeylen, 'De Kunst in de vrije Gemeenschap (vervolg en slot)'. In: *Van Nu en Straks*, nr. 8-10, oktober 1894, pp. 2-9.
- Vermeylen 1896: August Vermeylen, 'Kritiek der Vlaamse Beweging'. In: *Van Nu en Straks*, Nieuwe Reeks, jrg. 1, nr. 1, januari 1896, pp. 1-34.
- Vermeylen 1900: August Vermeylen, 'Vlaamse en Europeesche Beweging'. In: *Van Nu en Straks*, Nieuwe Reeks, jrg. 4, nr. 5-6, november 1900, pp. 299-310.
- Vermeylen 1923: August Vermeylen, *Van Gezelle tot Timmermans*, Elsevier, Amsterdam, 1923, 127 pp.
- Vermeylen 1928: August Vermeylen, *Van Gezelle tot Timmermans*, Elsevier, Amsterdam, 1928², 127 pp.
- Vermeylen 1963: August Vermeylen, *De Vlaamse letteren van Gezelle tot heden*, Vlaamse Pockets nr. 75, Uitgeverij Heidelberg, Hasselt, [1963], 172 pp.
- Verschaffel 1993: Bart Verschaffel, 'Postmoderniteit. Over de dood van de Kunst en de alomtegenwoordigheid van schoonheid.'. In: F. de Wachter (red.), *Over nut en nadeel van het postmodernisme voor het leven*, Pelckmans, Kapellen, 1993, pp. 97-116.
- Verschaffel 1995: Bart Verschaffel, 'Het heimelijke van Henri De Braekeleer'. In: id., *Figuren / Essays*, Vlees en Beton 28-29/1995, aa 50/Van Halewyck/De Balie, [Leuven/Amsterdam], pp. 144-177.
- Verschaffel 1997: Bart Verschaffel, 'De beeldruimte van het stilleven (van Cotán tot Coorte)'. In: *De Witte Raaf*, jrg. 11, nr. 67, mei-juni 1997, pp. 6-9.
- Verschoore 1978: Nicole Verschoore, 'Curiosum uit de Antwerpse jaren dertig'. In: *Het Laatste Nieuws*, 6 juli 1978.
- Verstraete 1973: Erik Verstraete, *Wies Moens*, Ontmoetingen nr. 101, Literaire Monografieën, Uitgeverij Orion, N.V. Desclée de Brouwer, [Brugge], [1973], 69 pp.
- Verstraete 1982: Eric Verstraete, 'De Celbrieven: zeldzaam menselijk, Vlaams en evangelisch getuigenis als uniek literair document'. In: *Wies Moens*, *Celbrieven*, (inleidende teksten: in memoriam door Anton van Wilderode, Arthur de Bruyne, Eric Verstraete, verlicht met acht houtsneden van Frank-Ivo van Damme), Uitgeverij Danthe N.V., Sint-Niklaas, [1982], pp. xi-xlvii.
- Vertommen 1934: Karel Vertommen, *Neuriën*, S.M. Sint Norbertus-Boekhandel, Tongerlo (Antwerpen), [1934], 47 pp.
- Vertommen 1953: Karel Vertommen, 'Traditie of experiment in de poëzie'. In: *De Tafelronde*, jrg. 1, nr. 9-10, oktober 1953, pp. 511-513.
- Bart Vervaeck 1991: Bart Vervaeck, 'Stefan Hertmans'. In: *Kritisch Literatuur Lexicon*, augustus 1991, 10 pp.
- Vervliet 1988: Raymond Vervliet, 'Van Nu en Straks 1893-1901'. In: M. Rutten en J. Weisgerber (red.), *Van Arm Vlaanderen tot De voorstad groeit. De oopbloei van de Vlaamse literatuur van Terlinck-Stijns tot L.P. Boon (1888-1946)*, Standaard Uitgeverij, Antwerpen, 1988, pp. 78-225.
- Vervliet 1993: Raymond Vervliet, '21 augustus 1893: August Vermeylen vertrekt naar Amsterdam om een aantal Nederlandse schrijvers te bezoeken'. In: *Schenkelveld-Van der Dussen e.a., Nederlandse Literatuur, een geschiedenis*, Martinus Nijhoff Uitgevers, Groningen, 1993, pp. 549-556.
- Vestdijk 1936: S. [= Simon] Vestdijk, 'Vlaamse Letteren. Gaston Burskens, *French en andere cancan*'. In: *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 18 februari 1936.
- Van de Vijver 1990: Herman Van de Vijver, *Het cultureel leven tijdens de bezetting, België in de Tweede Wereldoorlog 8*, DNB/Uitgeverij Pelckmans, Kapellen, [1990], 100 pp.
- Viessers 1993: Ronnie Viessers, 'De (Sovjet-)Russische film in de jaren '20'. In: Marc Bekaert (red.), *Capita selecta uit de filmgeschiedenis – de stille film*, Camera Lucida/Centrum voor Beeldcultuur, Antwerpen, 1993, pp. 101-112.
- Van Vlierden 1974: B.F. van Vlierden, *Van In't Wonderjaar tot De verwondering. Een poëtica van de Vlaamse roman*, De Nederlandsche Boekhandel, Antwerpen, 1969, [1974²], 276 pp.
- Van Vlierden 1980: B.F. van Vlierden, 'Guido Gezelles Kleengedichtjes'. In: Guido Gezelle, *Verzamelde Dichtwerk*, Deel 2, Uitgeverij De Nederlandsche Boekhandel, Antwerpen/Amsterdam, 1980, pp. 149-174.
- Zie ook: Kemp.
- Vonck 1995: Marianne Vonck, *Westland*, ongepubliceerde licentiaatsverhandeling, UIAntwerpen, Wilrijk, 1995, 137+28+16+vi pp.
- Van de Voorde 1922: Urbain van de Voorde, 'De eeuwige lyriek'. In: *De Stem*, jrg. 2, nr. 11, 1 november 1922, pp. 967-979.
- Van de Voorde 1923a: Urbain van de Voorde, 'Rythme en beeld'. In: *De Stem*, jrg. 3, nr. 2, februari 1923, pp. 112-132.
- Van de Voorde 1923b: Urbain van de Voorde, 'Godsvrede'. In: *De Stem*, jrg. 3, nr. 5, mei 1923, pp. 429-443.
- Van de Voorde 1930: Urbain van de Voorde e.a., *Letterkundige Almanak voor Vlaanderen 1930*, (redactie Urbain van de Voorde, Marnix Gijsen, Achilles Mussche, August van Cauwelaert, Firmin van Hecke), Kompas, Mechelen, 1930, 208 pp.
- Van de Voorde 1931: Urbain van de Voorde, *Modern, al te modern. Critiek der Vlaamse poëzie 1923-1930*, Steenlandt, Kortrijk, 1931, 177 pp.
- Van de Voorde 1936: Urbain van de Voorde, *Het pact van Faustus*, nr. 5 van *Boekengilde Die Poorte*, jaargang 1935-1936, Oude God-Antwerpen, [1936], 174 pp.
- Van de Voorde 1941: Urbain van de Voorde, 'Marc Eemans en de metafysische dichtkunst'. In: Marc Eemans, *Het Bestendig Verbond*, (met een inleidend woord van Urbain van de Voorde), Uitgeverij De Phalanx, Brussel, [1941], pp. v-xvi.
- Van de Voorde 1942: Urbain van de Voorde, *Keerend getij. Critiek der Vlaamse poëzie 1931-1941*, Snoeck Ducaju en zoon, Gent, 1942, 284 pp.

- Van de Voorde 1943: Urb. van de Voorde, *Frankrijks dubbele ziel*, Regenboogreeks nr. 2, Cultura, Brugge, [1943], 85 pp.
- Van de Voorde 1951: U.V. [Urbain van de Voorde], [zonder titel]. In: *De Standaard*, 16 december 1951.
- Van de Voorde 1952: U. Van de Voorde, 'Maurice Gilliams. Een Bezoek aan het Prinsengraf'. In: *De Standaard*, 19 juli 1952.
- Van de Voorde 1953: U. van de Voorde, 'Nederlandse letteren. Jan Vercammen, Verbroken Zegel – A. van Wilderode, *Het Land der Wensen* – Hugo Claus, *Tancredo Infrasonie*'. In: *De Standaard*; 31 januari 1953.
- Van de Voorde 1956: U. van de Voorde, 'Vlaamse dichters. Paul Verbruggen, *Heer en Knecht* – Daan Boens, *Nocturnen* – Albe, *Het tijdloze verbond* – Hugo Claus, *De Oostakkerse gedichten & Paal en Perk* – Jan Walravens, *waar is de eerste morgen?* *De jonge experimentele poëzie in Vlaanderen*'. In: *De Standaard*, 4 februari 1956.
- Vormen-redactie 1936: [Pieter G. Buckinx, Paul De Vree, René Verbeeck], ['Verantwoording']. In: *Vormen*, jrg. 1, nr. 1, april 1936, p. 1.
- De Vos 1976: Luk de Vos (red.), m.m.v. Erik De Smedt, Jean-Marie Maes en Hedwig Speliers, *Van Walravens weg*, Restant Uitgaven, Gent, 1976, 299 pp.
- De Vos 1993: Marjoleine de Vos, "'Ik wil een gevoel van onbehagen behouden'. Erik Spinoy over 'Isis en haar goddelijke vriendinnen'." In: *NRC Handelsblad*, 12 november 1993.
- De Vree 1936: Paul de Vree, 'Een standpunt langsheen de tijdschriften'. In: *Elckerlyc*, 13 juni 1936, pp. 18-19.
- De Vree 1937: P.D.V. [= Paul De Vree], 'Kleine tribune. Bij wijze van self-defense'. In: *Vormen*, jrg. 2, nr. 3-4, oktober 1937, pp. 113-117.
- De Vree 1942: Paul De Vree, *Nieuwe verzen & Kwatrijnen*, De Bladen voor de Poëzie, jrg. 6, nr. 3, juli 1942, 13 pp.
- De Vree 1947: Paul De Vree, *Maurice Gilliams. Essay*, (Mens en Muze nr. 2), De Brug, [Antwerpen], [1947], 63 pp.
- De Vree 1953b: Paul de Vree, 'Het experiment Schierbeek'. In: *De Tafelronde*, jrg. 1, nr. 2, februari 1953, pp. 118-120
- De Vree 1953c: Paul de Vree, 'De stem van Artaud'. In: *De Tafelronde*, jrg. 1, nr. 5-6, mei-juni 1953, pp. 316-317.
- De Vree 1953e: Paul de Vree, 'Grens-situatie' & 'terrena troubahi'. In: *De Tafelronde*, jrg. 1, nr. 8, augustus-september 1953, pp. 434-435.
- De Vree 1953f: Paul de Vree, 'Traditie of experiment in de poëzie'. In: *De Tafelronde*, jrg. 1, nr. 9-10, oktober 1953, pp. 521-526.
- De Vree 1953g: Paul de Vree, 'Leika', 'Spielelei', 'Ogenblik' & 'Veronika'. In: *De Tafelronde*, jrg. 1, nr. 9-10, oktober 1953, pp. 526-528.
- De Vree 1954: Paul de Vree, 'Netto-gewicht. Ulevellen 1953'. In: *De Tafelronde*, jrg. 2, nr. 1, april 1954, p. 53.
- De Vree 1955a: Paul de Vree, 'Apollinaire par lui-même'. In: *De Tafelronde*, jrg. 2, nr. 7, maart 1955, p. 321.
- De Vree 1955b: Paul de Vree, 'De Troyeriana'. In: *De Tafelronde*, jrg. 2, nr. 10, december 1955, pp. 378-379.
- De Vree 1956a: Paul de Vree, 'En waarom geen estheticisme?' In: *De Tafelronde*, jrg. 3, nr. 2, mei 1956, pp. 74-76.
- De Vree 1956b: Paul de Vree, 'Adriaan de Roovers Trakl-studie'. In: *De Tafelronde*, jrg. 3, nr. 3, augustus 1956, pp. 142-144.
- De Vree 1956c: Paul de Vree, 'Staliniseert *gard-sivik* de experimentele kunst?' In: *Het Handelsblad*, 30 oktober 1956.
- De Vree 1957a: Paul de Vree, 'Tien jaar apartheidsliteratuur'. In: *De Tafelronde*, jrg. 4, nr. 1, april 1957, pp. 23-39.
- De Vree 1957b: Paul de Vree, 'Enige flash-backs en close ups in verband met onze apartheidsliteratuur'. In: *De Tafelronde*, jrg. 4, nr. 2-3, september 1957, pp. 75-81.
- De Vree 1958b: Paul de Vree, 'De hedendaagse Vlaamse literatuur begint in 1921' In: *De Tafelronde*, jrg. 5, nr. 2, december 1958, p. 39.
- De Vree 1959: Paul de Vree, *Throw in*. *Kritische bijdrage tot duiding der Vlaamse 55-ers*, Otosilbeneeks 4, *De Tafelronde*, Antwerpen, 1959, 80 pp.
- De Vree 1961: Paul de Vree, *Belicht Ben Klein*, Vlaamse Dichters van Nu Monografieënreeks 1, Nationaal Centrum voor Moderne Kunst, [Antwerpen], 1961, 19 pp.
- De Vree 1962: Paul de Vree, 'De avant-garde: plastisch-poëtisch'. In: *De Tafelronde*, jrg. 7, nr. 4, 1962, pp. 122-158.
- De Vree 1963a: Paul de Vree, 'De historiek van *De Tafelronde*'. In: *Diagram voor progressieve literatuur*, jrg. 1, nr. 2, april 1963, pp. 30-44.
- De Vree 1963b: Paul de Vree, 'Over de structuur van de moderne poëzie'. In: *Ruimten*, jrg. 2, nr. 5, 1963, pp. 4-9.
- De Vree 1964: Paul de Vree, *Maurice Gilliams, Ontmoetingen 55*, Desclée de Brouwer, [Brugge], [1964], 64 pp.
- De Vree 1965a: Paul de Vree, *Vlaamse avant-garde* (1921-1964), *De Bladen voor de Poëzie*, jrg. 12, nr. 9-10, 1965, 63 pp.
- De Vree 1965b: Paul de Vree, *h.eros.hima*, *Poëtisch Erfdeel der Nederlanden 39*, Heidelberg, Hasselt, [1965], 76 pp.
- De Vree 1968a: Paul de Vree, *onder experimenteel vuur. transit. documenta. vade mecum voor de vlaamse experimentele poëzie 1953-1967*, De Galge, Brugge/Antwerpen, 1968, 344 pp.
- De Vree 1968b: Paul de Vree, *Poëzie in fusie De Bladen voor de Poëzie*, Lier, [1968], 127 pp.
- De Vree 1968c: Paul de Vree, [Inleiding tot] 'De eenzame en onvoorziene dood van Baby Yar (1)'. In: *De Tafelronde*, jrg. 13, nr. 1-2, april 1968, p. 41.
- De Vree 1974: Paul de Vree, *René Verbeeck*, *Monografieën over Vlaamse Letterkunde*, Ministerie van Nationale Opvoeding en Nederlandse Cultuur, Uitgeverij Helios, Antwerpen, 44 pp.
- De Vree 1977: Paul de Vree, *Paul Snoek*, *Monografieën over Vlaamse letterkunde, De Nederlandsche Boekhandel*, Antwerpen / Amsterdam, [1977], 44 pp.
- De Vree 1979: Paul de Vree, *Verzamelde gedichten*, *De Gulden Veder*, Uitgeverij B. Gottmer, Nijmegen / Uitgeverij Orion, Brugge, [1979], 374 pp.
- De Vree 1982: Paul de Vree, 'Visual Poetry'. In: Richard Kostelanetz (red.), *The Avant-Garde Tradition in Literature*, (edited, with an introduction by Richard Kostelanetz), Prometheus Books, New York, [1982], pp. 344-347.
- Zie ook: Riels.
- Zie ook: Storm.
- Zie ook: Vormen-redactie.
- Zie ook: Mens en Muze-redactie.
- Zie ook: Golfslag-redactie.
- Zie ook: Tafelronde-redactie.
- De Vree (Freddy): zie Gorla.

Bibliografie

- Vriamont 1926: Joris Vriamont, *Sebbedee*, Stols, 's Gravenhage, 1926, 39 pp.
- Vriamont 1994: Joris Vriamont, *De exploten van Tabarijn*, Kritak, Leuven, 1994, 149 pp.
- Van Vriesland 1986: Victor E. van Vriesland (red.), *Spiegel van de Nederlandse poëzie van de Middeleeuwen tot en met de Tachtigers*, Meulenhoff, Amsterdam, 1986⁸, 972 pp.
- Vrijbos 1936: Bart Vrijbos [= Paul de Ryck], *Carrefour*, Het Roer, Gent, 1936, 45 pp.
- Zie ook: De Ryck.
- Vroom 1997: Ivo Vroom, *Verzamelde Gedichten*, [Stichting Labris], [z.p.], [1997], [ongepagineerd].
- Zie ook: labris-suite.
- Vuegen 1999: Christine Vuegen, 'Een zacht bad van zwavelzuur. Luc Tuymans in het Bonnefantenmuseum in Maastricht'. In: *De Morgen*, 10 juni 1999, p. 33.
- De Vynck 1945: W. de Vynck, 'Voor hen die medelijden hebben'. In: *De Faun*, jrg. 1, nr. 23-24, december 1945, pp. 286-287.
- De Waard 1999: Elly de Waard, 'De tijd der eenzijdige bewegingen is voorbij'. In: *De Revisor*, jrg. 26, nr. 5, oktober 1999, pp. 5-25.
- Vande Walle&Nys 1991: Willy Vande Walle en Mon Nys, 'Epioloog'. In: Li Bo, *De naam van de maan*, (vertaald en toegelicht door Willy Vande Walle en Mon Nys), *Kritak Klassiek* nr. 13, Kritak, Leuven, 1991, pp. 81-110.
- Walravens 1945: Jan Walravens, 'Jongeren aan het woord. Een overbodig Oordeel'. In: *Zondagspost*, jrg. 1, nr. 32, 12 augustus 1945, p. 5.
- Walravens 1947a: Jan Walravens, 'Jonge Vlaamse dichters. Werk van Willy Biliët, Paul Berkenman, Hugo Claus en Gerard van Elden'. In: *Het Laatste Nieuws*, 9 juni 1947.
- Walravens 1947b: Jan Walravens, 'Nood'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 31, nr. 7, juli 1947, pp. 407-411.
- Walravens 1947c: Jan Walravens, 'De jonge poëzie in Vlaanderen'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 31, nr. 11, november 1947, pp. 661-669.
- Walravens 1950: Jan Walravens, 'Drie woorden vooraf'. In: Remy C. van de Kerckhove, *De schim van Memling*, De Sikkel, Antwerpen, 1950, [ongepagineerd], [pp. 1-5].
- Walravens 1951a: Jan Walravens, 'Tijdsontwrichting en liefde. Nieuwe verzen van Remy C. Van de Kerckhove. Een kleine Ruïnemuziek'. In: *Het Laatste Nieuws*, 25 juli 1951.
- Walravens 1951b: Jan Walravens, 'Phenomenologie van de moderne poëzie'. In: *Tijd en Mens*, jrg. 2, nr. 8, november-december 1951, pp. 295-320.
- Walravens 1952a: Jan Walravens, 'Nieuw werk van Hugo Claus'. In: *NRC*, 12 januari 1952.
- Walravens 1952b: Jan Walravens, 'Mislukt in de morgen. Een essay over de betekenis van Sade'. In: *Tijd en Mens*, jrg. 3, nr. 1, april 1952, pp. 33-59.
- Walravens 1952c: Jan Walravens, 'Ambassadeurs van de Stilte'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 36, nr. 9, september 1952, pp. 560-564.
- Walravens 1953a: Jan Walravens, 'Opstandigheid, verrukkelijke arend'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 37, nr. 10, oktober 1953, pp. 614-629.
- Walravens 1953b: Jan Walravens, 'Poësie moderne de langue flamande en Belgique'. In: *taptoe*, nr. 2, november 1953, [ongepagineerd].
- Walravens 1954b: Jan Walravens, 'L'exploration dans les lettres flamandes'. In: *Tijd en Mens*, jrg. 5, nr. 1-2, oktober 1954, pp. 92-96.
- Jan Walravens 1954c: Jan Walravens, ["Daisne contra de experimentele poëzie, is dat mogelijk?"] In: *taptoe*, nr. 4, 1954, [ongepagineerd].
- Walravens 1955a: Jan Walravens (red.), *waar is de eerste morgen? De jonge experimentele poëzie in Vlaanderen*, A. Manteau, Brussel, 1955, 95 pp.
- Walravens 1955b: Jan Walravens, '4 scherven van 1 inleiding'. In: Jan Walravens (red.), *waar is de eerste morgen? De jonge experimentele poëzie in Vlaanderen*, A. Manteau, Brussel, 1955, pp. 13-21.
- Walravens 1956a: Jan Walravens, 'Met Woorden als Messen. Claus in Oostakker'. In: *Het Laatste Nieuws*, 1 februari 1956.
- Walravens 1956b: Jan Walravens, 'Aan frisse bronnen. De poëzie van Paul Snoek: de natuur anders gezien'. In: *Het Laatste Nieuws*, 2 mei 1956.
- Walravens 1956c: Jan Walravens, 'Hugo Claus keert terug naar het eigen avontuur. De Oostakkerse gedichten, keerpunt in onze moderne poëzie'. In: *Algemeen Handelsblad*, 9 juni 1956.
- Walravens 1956d: Jan Walravens, 'Nieuwe Boontjes op de boekenplank'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 40, nr. 7, juli 1956, pp. 447-448.
- Walravens 1958: Jan Walravens, 'Boon op een nieuw pad. Grimmige sprookjes en De Paradijsvogel'. In: *Het Laatste Nieuws*, 28 maart 1958.
- Walravens 1960a: Jan Walravens, Gaston Bursens, Ministerie van Nationale Opvoeding en Cultuur/Manteau, Brussel, [1960], 47 pp.
- Walravens 1960b: Jan Walravens (red.), *waar is de eerste morgen? de levende experimentele poëzie in Vlaanderen*, (samengesteld en ingeleid door Jan Walravens), A. Manteau, Brussel/Den Haag, [1960-], 233 pp.
- Walravens 1963: Jan Walravens, 'In Vlaanderen is het experimentele uur voorbij'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 108, 1963, pp. 505-508.
- Walravens 1964: Jan Walravens, 'Gust Gils en Willy Roggeman'. In: *Het Laatste Nieuws*, 25 juni 1964.
- Walravens 1965a: Jan Walravens, Jan Biorix, *Galgeboekje 1*, De Galge, Brugge, 1965, 216 pp.
- Walravens 1965b: Jan Walravens, 'Gaston Bursens: Van Paul van Ostaïjen naar Hugues C. Pernath'. In: *De Vlaamse Gids*, 1965, p. 200.
- Walravens 1988: Jan Walravens, 'Hugo Claus'. In: Hugo Brems en Dirk De Geest (red.), *Wij bloeien maar bloeien vergeefs*. Poëzie in Vlaanderen 1945-1955, Acco, Leuven/Amersfoort, 1988, pp. 230-233.
- Walravens 1994: Jan Walravens, "'Schrijft gij die gedichten niet wat te gemakkelijk". Brieven aan Hugo Claus (1948-1955)'. (Bezorgd, ingeleid en geannoteerd door Marc Reynebeau). In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 78, nr. 2, 1994, pp. 11-37.
- Zie ook: *Tijd en Mens*-redactie 1949.
- Walrecht 1975: Albert Walrecht, [antwoord op 'Proeve tot een Impuls-manifest']. In: *Impuls*, jrg. 6, nr. 1, 1975, [ongepagineerd].
- Walschap 1931: Gerard Walschap, 'Het probleem van den versvorm weer actueel?'. In: *Hooger Leven*, jrg. 5, nr. 34, 23 augustus 1931, pp. 1348-1350.

- Walschap 1943: Gerard Walschap, *Voorpostgevechten*, Snoeck-Ducaju & Zoon, Gent, 1943, 148 pp.
- Walschap 1952: Bruno Walschap, 'Ten Geleide'. In: *De Meridiaan*, jrg. 1, nr. 6, maart-april 1952, 4 pp. [ongepagineerd].
- Walschap 1998: Gerard Walschap, *Brieven 1921-1950* (verzamelde en toegelicht door Carla Walschap en Bruno Walschap met medewerking van Harold Polis), Nijgh & Van Ditmar, Amsterdam, 1998, 1462 pp.
- Warren 1994: Hans Warren (red.), *Spiegel van de moderne Nederlandse poëzie*, Meulenhoff, Amsterdam / Kritik, Leuven, 1994², 573 pp.
- Wauters 1950: Marcel Wauters, *er is geen begin en geen einde, tijd en mens*, [z.p.], 1950, 49 pp.
- Wauters 1954: Marcel Wauters, 'Waarde vrienden'. In: *taptoe*, nr. 4, 1954, 2 pp [ongepagineerd].
- Wauters 1958: Marcel Wauters, *Apoteek*, De Sikkel, Antwerpen, 1958, 79 pp.
- Wauters 1960: Marcel Wauters, *anker en zon. album*, S.M. Ontwikkeling, Antwerpen, [1960], 96 pp.
- Wauters 1967: Marcel Wauters, *nota's voor een portret/wit tegenbericht*, leo drieghe, Wetteren, 1967, 66 pp.
- Wauters 1969-1970: Marcel Wouters [sic], 'Over Remy C. van de Kerckhove'. In: *Morgen* (Remy C. van de Kerckhove-nummer), nr. 18-19, 1969-1970, pp. 27-28 (later herwerkt opgenomen in Wauters 1974).
- Wauters 1974: Marcel Wauters, *Remy C. van de Kerckhove*, Ministerie van Nationale Opvoeding en Nederlandse Cultuur/Helios, Antwerpen, 1956, 44 pp.
- Wauters 1980: Marcel Wauters, *Vergeeld dossier*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1980, 125 pp.
- Wauters 1992: Marcel Wauters, 'De poëzie van Louis Paul Boon'. In: K. Humbeek en B. Vanegeren (red.), *De Kantieke Schoolmeester*, jrg. 2, nr. 1-2, 1992, pp. 397-405.
- Van den Weghe 1951: Jan van den Weghe, 'Streng voorbehoud'. In: *De Meridiaan*, jrg. 1, nr. 1, mei-juni 1951, pp. 18-29.
- Weisgerber 1956: Jean Weisgerber, *De Vlaamse Literatuur op onbegane wegen. Het experiment van 'De Boomgaard' 1909-1920*, C. de Vries-Brouwers, Antwerpen, [1956], 148 pp.
- Weisgerber 1962-1963a: Jean Weisgerber, 'Hugo Claus tussen avant-garde en traditie'. In: *Kroniek van Kunst en Cultuur*, jrg. 22, nr. 1, 1962-1963, pp. 53-63.
- Weisgerber 1962-1963b: Jean Weisgerber, 'De poëzie van Hugo Claus'. In: *Tijdschrift van de Vrije Universiteit Brussel*, jrg. 5, nr. 2, 1962-1963, pp. 105-130.
- Weisgerber 1970: Jean Weisgerber, *Hugo Claus. Experiment en traditie*, Literaire verkenningen, A.W. Sijthoff, Leiden, 1970, 148 pp.
- Welding 1989: Pete Welding, [liner notes] Bij: Miles Davis, *Birth of the Cool*, Capitol Jazz, 1989 [ongepagineerd, 6 pp.]
- Wenseleers 1961: Lucien [Luc] Wenseleers, 'Het verschijnsel "Moderne poëzie"'. In: *Ruimten*, jrg. 1, nr. 1, 1961, pp. 9-14.
- Wenseleers 1963: Lucien [Luc] Wenseleers, 'Gesprek met Hugo Claus'. In: *Ruimten*, jrg. 2, nr. 5, 1963, pp. 9-13.
- Wesselo 1973: J.J. Wesselo, 'Willy Roggeman: Fenomenologie van de drek'. In: Kees Fens, H.U. Jessurun d' Oliveira en J. J. Oversteegen (red.), *Literair Lustrum 2. Een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1966-1971*, Athenaeum-Polak & Van Genneep, Amsterdam, 1973, pp. 251-260.
- Westerlinck 1942: Albert Westerlinck, *Luister naar die stem. Studiën en critieken*, De Kinkhoorn, Brugge, [1942], 273 pp.
- Westerlinck 1946: Albert Westerlinck, *Het Schoone Geheim der Poëzie. Beluisterd niet onfluisterd*, Uitgeversmij Standaard-Boekhandel, Antwerpen/Brussel/Gent/Leuven, [1946], 372 pp.
- Westerlinck 1947a: Alb. W. [= Albert Westerlinck], 'Wat presteren de jongsten?' In: *Dietsche Warande & Belfort*, 1947, nr. 8, pp. 509-510.
- Westerlinck 1947b: Alb. W. [= Albert Westerlinck], 'Rond een "poëtische" verklaring'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, 1947, nr. 8, pp. 510-514.
- Westerlinck 1947c: Alb. W. [= Albert Westerlinck], 'Ivo Michiels, Daar tegenover'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, 1947, nr. 9, pp. 580-581.
- Westerlinck 1948: Alb. W. [= Albert Westerlinck], 'Dichtwerk van Vlaamse jongeren. Nic van Beeck: Preludium. Remi Boeckart: Het Verzuurde Hart. Willy Biliët: Uit Hart en Geest'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, 1948, nr. 3, pp. 188-191.
- Westerlinck 1951: Alb. W. [= Albert Westerlinck], 'Jan Walravens, Phenomenologie van de Moderne Poëzie'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, 1951, nr. 9, pp. 572-573.
- Westerlinck 1952: Albert Westerlinck, 'Essay van Maurice Gilliams over Paul van Ostajen'. In: *De Nieuwe Eeuw*, 21 juni 1952.
- Westerlinck 1953a: Albert Westerlinck, 'Vlaamse poëzie in 1953. Een overzicht der jongeren'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, 1953, pp. 442-448.
- Westerlinck 1953c: Albert Westerlinck, 'De nieuwe verschijning van Elias'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, 1953, pp. 614-618.
- Westerlinck 1965: Albert Westerlinck, *Wandlend al peinzend*, Uitgeverij Heideland, Hasselt, 1965², 270 pp.
- Weverbergh 1969: Weverbergh, [zonder titel]. In: *Het Laatste Nieuws*, 6 maart 1969.
- Zie ook: Gysen, Leus, Weverbergh & De Wispelaere 1969.
- Van der Weyden 1931: Anton Van der Weyden, *Hekeldichten (Jazzrythmie)*, Uitgeverij Regenboog, Borgerhout Antwerpen, [1931], 32 pp.
- Whitman 1917: Walt Whitman, *Grashalmen (Leaves of Grass)*, (vertaald door Maurits Wagenvoort; met portret van den dichter), Wereldbibliotheek, Maatschappij voor goede en goedkoope lectuur, Amsterdam, 1917, 106 pp.
- Whitman 1983: Walt Whitman, *Leaves of Grass. The 1892 edition*, (with an introduction by Justin Kaplan), Bantam Books, New York/Toronto/London/Sydney/Auckland, [1983], 470 pp.
- Von Wiese 1988: Stephan von Wiese, 'A Tempest Sweeping This World. Expressionism as an International Movement'. In: Stephanie Barron (red.), *German Expressionism 1915-1925. The Second Generation*, Prestel, [Munich], [1988], pp. 116-123.
- Van den Wijngaert 1920: Frank van den Wijngaert, 'La littérature flamande moderne'. In: *Lumière*, jrg. 2, nr. 2, september 1920, pp. 25-27.
- Van den Wijngaert 1921: Frank van den Wijngaert, *Beljdenis. Humanistische verzen*, (met zes houtgravures door Joris Minne), Lumière, Antwerpen, 1921², 80 pp.

Bibliografie

- Van den Wijngaert 1929: Frank van den Wijngaert, *Kaleidoscoop*, (houtsnedes van Hans Orłowski), Bibliotheekvereniging Tijl, Oude God Antwerpen, 1929, 46 pp.
- Zie ook: Van Beethoven.
- Van den Wijngaert 1994: Mark van den Wijngaert, 'De jaren '30 in perspectief'. In: *De Jaren '30 in België. De massa in verleiding*, ASLK/Ludion, [z.p.], [1994], pp. 225-228.
- Wild 1997: David A. Wild, [liner notes]. Bij: John Coltrane, *The Complete 1961 Village Vanguard Recordings*, Impulse!, 1997, 46 pp.
- Wildemeersch 1970: Georges Wildemeersch, 'Louis Paul Boon. De kleine Eva uit de Kromme Bijlstraat: No man's land tussen sociaal en literair engagement'. In: Karel Jonckheere, Alfred Kossmann, Adriaan van der Veer en Paul de Wispelaere, *Kritisch Akkoord 1970. Een keuze uit in 1969 verschenen essays in Noord- en Zuidnederlandse tijdschriften*, Manteau, [Brussel], 1970, pp. 110-132 (eerder verschenen in *Kreatief*, jrg. 3, nr. 3, 1969, pp. 86-94).
- Wildemeersch 1973a: Georges Wildemeersch, Hugo Claus of *Oedipos in het paradijs*, (triagnose van een mythe: deel 2), J. Sonnevillie, Brugge / Nijgh en van Ditmar, 's Gravenhage, 1973, 323 pp.
- Wildemeersch 1973b: Georges Wildemeersch, 'Inleiding tot de poëzie van Marcel van Maelle'. In: *Ons Erfdeel*, jrg. 16, nr. 3, mei-juni 1973, pp. 111-113.
- Wildemeersch 1975: Georges Wildemeersch, 'Bontridders verzameld dichtwerk'. In: *Ons Erfdeel*, jrg. 18, nr. 1, januari-februari 1975, pp. 109-111.
- Wildemeersch 1979: Georges Wildemeersch, Willy Roggeman. Een monument te harer ere, Elsevier Manteau, Brussel/Amsterdam, 1979, 45 pp.
- Wildemeersch 1980: Georges Wildemeersch, 'Hugo Claus, Gedichten 1969-1978'. In: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, jrg. 32, nr. 2, maart-april 1980, pp. 288-294.
- Wildemeersch 1983: Georges Wildemeersch, 'Willy Roggeman'. In: *Kritisch Literatuur Lexicon*, februari 1983, 10 pp + A-D
- Wildemeersch 1988: Georges Wildemeersch, 'Naar een nieuwe poëziegeschiedenis'. In: *Ons Erfdeel*, jrg. 31, nr. 4, september-oktober 1988, pp. 591-592.
- Wildemeersch 1994: Georges Wildemeersch, 'Verantwoording' & 'Kroniek 1929-1950'. In: Georges Wildemeersch (red.), *Het teken van de ram 1. Jaarboek voor de Claus-studie*, Kritak, Leuven / De Bezige Bij, Amsterdam, 1994, pp. 11-13 & 49-73.
- Wildemeersch 1996a: Georges Wildemeersch, 'Kroniek 1950-1955'. In: Georges Wildemeersch (red.), *Het teken van de ram 2. Jaarboek voor de Claus-studie*, Kritak, [Antwerpen] / De Bezige Bij, [Amsterdam], [1994], pp. 123-171.
- Wildemeersch 1999: Georges Wildemeersch, 'Hugo Claus en Tijd en Mens: wat voorafging (1947-1949)'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 144, nr. 5, oktober 1999, pp. 581-594.
- Wildemeersch 2000: Georges Wildemeersch (red.), *Het teken van de ram 3. Bijdragen tot de Claus-studie*, De Bezige Bij, Amsterdam, 2000, 290 pp.
- Wildemeersch&Debergh 1999: Georges Wildemeersch en Gwennie Debergh (red.), Hugo Claus. 'Wat bekommert zich de leeuw om de vlooiën in zijn nacht'. Vijftig jaar beschouwing in citaten, tekeningen en overzichten, Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus / Peeters, [Leuven], 1999, 158 pp.
- Zie ook: Humbeek&Wildemeersch.
- Van Wilderode 1988: Anton van Wilderode, 'Het mooiste gedicht'. In: *Humo's Boekenbijlage*, november 1988, p. xiii.
- Willaert 1996: Frank Willaert, 'Een minnares als meesters. Een inleiding'. In: *Hadewijch, Visionen*, (vertaald door Imme Dros, met een inleiding en een teksteditie door Frank Willaert), Prometheus/Bert Bakker, Amsterdam, 1996, pp. 9-26.
- Willekens, Carette&Pay 1987: Emiel Willekens, Hendrik Carette en Luc Pay, *Weerwoord. Over Renaat Ramon*, Poëziecentrum, [Gent], [1987], 69 pp.
- Williams 1961: Martin Williams, [liner notes] Bij: The Ornette Coleman Double Quartet, *Free Jazz. A Collective Improvisation*, Atlantic 1364, 1961.
- Winkler Prins 1979: *Grote Winkler Prins Encyclopedie in 25 delen*, Elsevier, Amsterdam/Brussel, [1979].
- Winkler Prins 1986: *Winkler Prins Lexicon van de Nederlandse Letterkunde. Auteurs, anonieme werken, periodieken*, Elsevier, Amsterdam/Brussel, 1986², 478 pp.
- De Wispelaere 1954: P. De Wispelaere, 'Tijd en Mens 17. Bedenkingen bij het lezen ervan'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 54, nr. 3, 1954, pp. 184-186.
- De Wispelaere 1956: Paul de Wispelaere, 'Literaire Steekspelen'. In: *De Tafelronde*, jrg. 3, nr. 2, mei 1956, pp. 80-85.
- De Wispelaere 1957: Paul de Wispelaere, 'Peilingen in Van Nijlens thematiek'. In: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, jrg. 11, nr. 4, april 1957, pp. 373-395.
- De Wispelaere 1960: Paul de Wispelaere, Victor J. Brunclair 1899-1944, Ministerie van Nationale Opvoeding en Cultuur/Manteau, Brussel, 1960, 47 pp.
- De Wispelaere 1965: Paul de Wispelaere, 'Tussen moerbeien en visgraat'. In: *Komma*, jrg. 1, nr. 1, 1965, pp. 8-13.
- De Wispelaere 1970: Paul de Wispelaere, *Paul-tegenpaul 1969-1970*, Nijgh & Van Ditmar, 's Gravenhage / Rotterdam, 1970, 172 pp.
- De Wispelaere 1974: Paul de Wispelaere, *Van Stem tot Anti-Stem. Een historisch beeld van het tijdschrift De Stem als brandpunt van humanistische en vitalistische stromingen in de Nederlandse literatuur tussen de twee wereldoorlogen*, Universitaire Instelling Antwerpen, 1974, (onuitgegeven proefschrift), (3 vol.), 649 pp.
- De Wispelaere 1992a: Paul de Wispelaere, *Het verkoold alfabet. Dagboek 1990-1991*, Privé-Domein nr. 179, De Arbeiderspers, Amsterdam, 1992, 299 pp.
- De Wispelaere 1992b: Paul de Wispelaere, *Tekst en context. Artikelen over moderne Nederlandse en buitenlandse literatuur*, (Gebundeld en aangeboden ter gelegenheid van zijn afscheid door het Departement Germaanse Filologie van de Universitaire Instelling Antwerpen), UIAntwerpen, [1992], 492 pp.
- Zie ook: Gysen, Leus, Weverberg&De Wispelaere 1969.
- Witte 1997: Els Witte met medewerking van Jan Craeybeckx en Alain Meynen, *Politieke geschiedenis van België van 1830 tot heden*, VUB press, [Brussel] / Standaard Uitgeverij, [Antwerpen], [1997]⁶, 478 pp.
- Van de Woestijne 1897: Karel van de Woestijne, 'Moe Lied'. In: *Van Nu en Straks, Nieuwe Reeks*, jrg. 2, nr. 1, februari 1897, p. 55.
- Van de Woestijne 1900: Karel van de Woestijne, 'Wijdingssonnet ter Gedachtenisse en Eere mijns vaders'. In: *Van Nu en Straks, Nieuwe Reeks*, jrg. 4, nr. 4, juli 1900, p. 194.

- Van de Woestijne 1948: Karel van de Woestijne, *Verzameld werk. Eerste deel. Lyrische poëzie*, Manteau, Brussel, [1948], 858 pp.
- Van de Woestijne 1949a: Karel van de Woestijne, *Verzameld werk. Tweede deel. Epische poëzie. Fragmenten. Ilias-vertaling*, Manteau, Brussel, [1949], 924 pp.
- Van de Woestijne 1949b: Karel van de Woestijne, *Verzameld werk. Vierde deel. Beschouwingen over literatuur en kunst*, Manteau, Brussel, [1949], 964 pp.
- Van de Woestijne 1949c: Karel van de Woestijne, *Verzameld werk. Vijfde deel. Beschouwingen over literatuur*, Manteau, Brussel, [1949], 934 pp.
- Van de Woestijne 1950: Karel van de Woestijne, *Verzameld werk. Zesde deel. Beschouwingen over literatuur. Het dagelijksch brood I. Keur uit de brieven in dagbladen 1906-1929*, Manteau, Brussel, [1950], 862 pp.
- Wordsworth 1974: William Wordsworth, 'Preface to Lyrical Ballads (1800)'. In: id., *The Prose Works of William Wordsworth*, (W.J.B. Owen & Jane Worthington Smyser red.), Vol. I, Clarendon Press, Oxford, 1974, 415 pp.
- Yeats 1992: William Butler Yeats, *The Poems*, (Daniel Albright red.), Everyman's Library 103, [London], [1992], 868 pp.
- Yeats 1997: W.B. Yeats, *A Critical Edition of the Major Works*, (Edward Larrissy red.), The Oxford Authors, Oxford University Press, Oxford, 1997, 572 pp.
- Yip 1969: Wai-lim Yip, *Ezra Pound's Cathay*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1969, 259 pp.
- Yperman 1955: Chris Yperman, '10 november, voor Robbe'. In: *gard-sivik* 4, december 1955, pp. 23-25.
- Yperman 1956a: Chirs Yperman, *Un Mendrugo de Pan*. (overdruk uit: *De Meridiaan*, jrg. 4, nr. 6, 1956, pp. 178-191).
- Yperman 1956b: Chris Yperman, 'zeer lieve groet voor d.d.l.'. In: *gard-sivik* 6, einde 1956, pp. 17-24.
- Žižek 1998: Slavoj Žižek, *Pleidooi voor intolerantie*, (Vertaling Jan Willem Reitsma), Boom, Amsterdam, [1998], 111 pp.
- Van Zoest 1982: Aart van Zoest, 'Semiotische analyse van een "model" van Mark Insingel'. In: *Bzzlletin*, jrg. 10, nr. 93, februari 1982, pp. 88-91.
- Zuiderent 1986: Ad Zuiderent, 'Jos de Haes, een Nederlands dichter?' In: Jos de Haes, *Verzamelde gedichten* (met een voorwoord van Ad Zuiderent), Manteau, Antwerpen, [1986²], pp. 5-13.

4. Tijdschriften

- Arsenaal
 Aula
 Avontuur
 Boekengids
 De Boomgaard
 De Brakke Hond
 Contact
 De Derde Ruiters
 DeVlag
 Diagram
 Dietsche Warande & Belfort
 Dimensie
 Diogenes
- De Driehoek
 Elckerlyc
 De Faun
 't Fonteintje
 Forum
 gard-sivik
 De Gids
 De Goedendag
 Golfslag
 Den Gulden Winckel
 Heibel
 Hooger Leven
 Impuls
 Het Kahier
 De Kantiecke Schoolmeester
 Kentering
 Klaver(en)drie
 Komma
 Kruispunt
 Labris
 Lektuurgids
 Lumière
 Maatstaf
 De Meridiaan
 Morgen
 Nieuwe Stemmen
 Nieuw Gewas
 Nieuw Tweemaandelijks Tijdschrift
 Nieuw Vlaams(ch) Tijdschrift
 Nieuw Wereld Tijdschrift
 Opstanding
 Het Overschiet
 Parmentier
 Parool
 Podium
 Poëziekrant
 Pogen
 Restant
 Revolver
 R.I.P.
 Het Roodde Zeil
 Ruimte
 Ruimten
 Spiegel der Letteren
 Staatsgevaarlijk
 De Stem
 De Tafelronde
 taptoe
 Ter Waarheid
 Tijd en Mens
 Van Nu en Straks
 Vlaamsche Arbeid
 De Vlaams(ch)e Gids
 Vlaanderen
 Volk
 Vormen
 Westland
 De Witte Raaf
 Yang
 Zondagspost

Bibliografie

5. Audiovisueel materiaal

- Langspeelplaat *Poëzie in het paleis*. 'Herinneringsplaat'. Georganiseerd door het Kunst & Cultuurverbond, Brussel, 8 september 1966.
- Ieder mens die sterft is een museum dat brandt* – documentaire over Van Ostaijen van Patrick Conrad, 1982.
- Het Magiese Woord* – documentaire van Guido De Bruyn over Van Ostaijen- BRTN TV 2 1996.
- 'Histories' – Televisiedocumentaire over Jotie T'Hooff (Canvas, 2 maart 1999).

6. Ongepubliceerde bronnen

- Brieven, manuscripten, typoscripten en ongepubliceerde documenten van of over Victor J. Brunclair, Wies Moens, Paul Verbruggen, Kurt Köhler, Karel Rapier, Paul de Ryck, Louis Paul Boon en Hugo Claus uit het Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven, Antwerpen.
- Documenten van, over en aan Louis Paul Boon: L.P. Boon – Documentatiecentrum, UIAntwerpen.
- Documenten van, over en aan Hugo Claus: Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus, UIAntwerpen.
- Getuigenissen over *Tijd en Mens*: privé-archief Wilde-meersch, Driekapellen.

Titelregister Van Ostaijen

Dit register bevat alle in de tekst vermelde werken van Paul van Ostaijen: gedichten, bundels, prozateksten, kritieken en essays. Ongetitelde boekbesprekingen zijn opgenomen op de naam van de besproken auteur (een stuk over bv. Paul Neuhuys staat onder P). Cursief gedrukte cijfers verwijzen naar een volledig geciteerd gedicht. Bij teksten die 'Gedicht' heten, wordt ook de eerste regel vermeld.

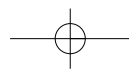
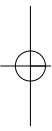
Aan Cendrars 153
 Aan een Moeder 77, 78, 1139, 1154
 Aftocht, De 128, 156, 239, 498, 1096, 1141, 1143, 1155
 Alice Nahon 261, 321, 1083
 Alpejagerslied 274, 275, 384, 403, 596, 606, 769, 878, 959, 1047, 1104, 1148, 1160, 1178
 Angst 733, 1106-7, 1135, 1137
 Archaische Pastorale 307
 Armoede 1103
 Asta Nielsen 348, 706, 814, 1185
 Auto de la mort, L' 153, 154, 1140, 1219
 Avond 64
 Avondgeluiden 275, 291, 314, 609, 661, 684, 719, 739, 761, 769, 813, 997, 1153, 1183, 1188
 Avondlast 64
 Avondlied 76, 79-80, 97, 281, 1049, 1139, 1153
 Avond Strand Orgel 1152, 1177, 1220
 Avond Winter Straten 310, 521, 1148
 Avontuur 218, 268, 1029
 Babel 74, 80, 96, 101, 104, 173, 266, 1133, 1135, 1188
 Banlieue 640, 1220
 Bar 1215
 Barbaarse Dans 400, 1135
 Bedreigde Stad 130, 496, 949, 951, 952, 1211
 Belg, De 1082, 1174
 Belgiese zondag 274, 1220
 Beloften van Havere 1132
 Bende van de Stronk, De 323, 373, 665-6, 677-8, 817, 1161, 1170, 1195
 Berceuse Nr. 2 221, 291, 639, 780, 783, 1035, 1110, 1111, 1160, 1202, 1203-4, 1211
 Berceuse presque nègre 196, 221, 222-3, 239, 301, 369, 475, 639, 769, 795, 1101, 1152, 1177
 Berceuse voor Volwassenen 221, 275, 453, 596, 639, 723
 Beroep van dichter of qui s'accuse s'excuse, Het 1149
 Bezette Stad 28, 72, 107, 109, 128-130, 139, 149-158, 159, 168, 169, 170, 193, 200, 205, 215, 233, 235, 238, 239, 250, 253, 257, 258, 273, 281, 283, 284, 321, 323, 339, 342, 345, 348, 349, 350, 353, 388, 414, 415, 417, 418, 426, 436, 449, 485, 488, 493, 494-8, 500, 511, 514, 516, 530, 544, 561, 565, 571, 584, 593, 598, 601, 619, 620, 624, 631, 632, 633, 635, 642, 664, 665, 678-86, 687, 689, 706, 707, 711, 730, 742, 753, 764, 768, 769, 785, 788, 792, 793, 814, 831, 859, 861, 881, 888, 910, 912, 916, 918, 936, 942, 944, 945, 949, 951, 952, 959, 983, 984, 985, 987, 989, 1007, 1027, 1040, 1056, 1064, 1065, 1068, 1072, 1074, 1080, 1083, 1084, 1096, 1099, 1100, 1119, 1133, 1135, 1140, 1141, 1142, 1145, 1146, 1147, 1151, 1152, 1153, 1154, 1155, 1161, 1163-4, 1170, 1171, 1175, 1180, 1181, 1183, 1185, 1186, 1187, 1194, 1196, 1199, 1207, 1211, 1212, 1215, 1219, 1220

Boerebedrog en realiteitszin 959, 1046
 Boere-charleston 275, 403, 467, 525, 657, 661, 765, 796, 797, 798, 799, 945, 1130, 1155, 1160, 1175, 1220
 Bordeel van Ika Loch, Het 247, 403, 1048, 1195
 Bordeel van Ika Loch, Het (Lanoye, red.) 1083
 Breugel 69, 230, 249, 256-7, 479, 480, 540, 541, 662, 977, 978, 1034, 1037-41, 1051, 1083, 1151-2, 1179, 1218
 Brieven uit Miawoye 371, 373, 525, 526, 549, 575, 1154, 1161
 Bulla 130
 Cirkulaire voor Avontuur zie Avontuur
 De Profundis 275, 322, 739, 1148, 1172
 Derde Grotteske 107, 1145
 Diergaarde voor kinderen van nu 373, 382, 639, 677, 1054, 1080, 1153, 1161, 1174, 1219
 Dorp, Het 259, 291, 313, 322, 328, 370, 519, 573, 719, 769, 780, 783, 813, 1097, 1120, 1152, 1153, 1160, 1180, 1183, 1202, 1205, 1211
 Droom van het weesje, De 273
 Eenzame Stad 152-3
 Eerlike wapenstilstand 1132
 Eerste boek van Schmol, Het 224, 275, 286, 321, 342, 343, 344, 347, 370, 373, 381, 393, 423, 436, 451, 459, 469, 494, 500, 553, 585, 611, 628, 633, 634, 635, 641, 644, 651, 660-1, 678, 684, 699, 714, 749, 760, 764, 768, 785, 789, 820, 893, 897, 899, 919, 1159, 1172, 1182, 1212, 1220
 Eind goed alles goed. Kanttekeningen bij een kluchtspel vol vergissingen 159
 Eksklusivisme 1138
 Ekspressionisme in Vlaanderen 81, 83-4, 108, 192, 203, 204, 250, 537, 1083, 1132, 1135, 1136, 1138, 1192
 Else Lasker-Schüler 69, 96, 147
 Et voilà. Een inleidend manifest 151-2, 159, 203, 204, 739, 1032, 1142, 1146, 1149, 1220
 Ezel, De 1054
 Facture Baroque 131, 270, 313, 314, 315, 322, 328, 336, 370, 595, 769, 868, 918, 997, 1048, 1062, 1120, 1219
 Fatalisties Liedje 498, 1154, 1180
 Februarië 79, 173, 281-3, 351, 831, 1153, 1198
 Feesten van Angst en Pijn, De 72, 107, 125-8, 321, 374, 400, 424, 436, 498-9, 565, 594, 601, 602, 603, 604, 730, 733, 756, 764, 768, 790, 792, 804, 907, 916, 941, 959, 976, 979, 984, 987, 989, 1074, 1076, 1077, 1078, 1083, 1106, 1119, 1137, 1145, 1154, 1159, 1185, 1186, 1187, 1190, 1196, 1203
 Fietstocht 66, 70, 1082
 Fیزیة Jazz 239, 291, 1145
 F. Jespers schildert een haven 414, 1170
 Folies Bar 156, 205, 495, 497, 498, 689, 881, 1181
 Fragmenten 54-5, 90
 Fritz Stuckenber 100-01, 107, 120, 259
 Gaston Bursens 229-232, 1158
 Gebruiksaanwijzing der Lyriek 230, 238, 242, 272-276, 368, 524, 577, 647, 648, 653, 697, 753, 780, 815, 856, 995-6, 1012, 1015, 1017, 1084, 1091, 1124, 1149, 1155, 1156, 1158, 1170, 1171, 1175, 1179, 1181, 1195, 1200, 1205, 1208, 1216, 1220, 1221
 Gedicht (Duizend duizelkussen tuimelen) 1145, 1148
 Gedicht (Een schoon gezicht heeft de dagblad-postiche) 273, 1220
 Gedicht (En elke nieuwe stad) 719
 Gedicht (In mijn land hebben de mensen ketenen aan de handen) 1138

Register

- Gedicht (Is het Lichtmis licht mist) 765
 Gedicht (Leg uw hoofd zo in mijn arm) 313, 355, 380, 1062-3
 Gedicht (Mijn ogen zijn omfloersde tamboerijnen) 682-5, 1148, 1190, 1211
 Gedicht (Nog sloeg niet om uw luide lijf) 1148, 1160, 1211
 Gedicht (Tristitia post) 130
 Gedicht (Zon brandt de rozelaar) 201, 205, 1145
 Gedicht (Zo ook gaat de geliefde) 638, 661, 920, 1090, 1130, 1180, 1194-5, 1202
 Gedichten (BursSENS&Du Perron, red.) 257, 305, 373, 423, 424, 436, 451, 474, 594, 1104, 1180, 1182, 1186
 Gedichtje van Sint Niklaas 196-7, 226, 227, 467, 1152
 Geologie 131, 249, 251, 270, 1097, 1120, 1148, 1202
 Gerard van Duyn, *De verlaten stad* 140
 Gevang in de Hemel, *Het 959*
 Gnomedans 101-4, 107, 120, 200, 747, 1135
 Golgotha 1154
 Grotesken (Duitse editie) 1220
 Grote Zirkus van de H. Geest 888, 959
 Guido Gezelle 255, 314, 457, 653, 716, 765, 1047, 1202, 1211
 Gulden Sporen Negentienhonderd Zestien 77, 1154
 Haar Ogen of de goed gebruikte Wensvorm 100, 364, 400, 644, 719, 1106, 1148
 Heinrich Campendonk (Frans, eerste versie) 1033
 Heinrich Campendonk (Duits, tweede versie) 248, 1141
 Heinrich Campendonk (Frans, derde versie) 199, 1087, 1145, 1153
 Henri Bruning en Albert Kuyle 1048
 Herfst 1 65
 Herfst 2 65
 Herfstlandschap 293-4, 328, 424-5, 606, 633, 769, 870, 914, 1177, 1209
 Herinnering 71
 Hollandse dichters of de zichtbare wegen van de genitief 236-7, 238, 1220
 Hubert Dubois 248, 249, 271, 577, 1158, 1179
 Huldegedicht aan Singer 107, 200, 226, 270, 273, 435, 521, 525, 593, 624, 953, 1000, 1138, 1220
 Hugo von Hofmannsthal 56
 Ik sta nu eenmaal voorbij de grens 493
 In memoriam Herman van den Reeck 130, 131-2, 136, 142, 1135, 1138
 Intermezzo 36, 667
 James Ensor 80, 96, 147-8,
 Japans feest 119, 125, 130
 J. Mathijs Acket, *Jacques Perk* 21-2, 35
 Jongen, *De* 64, 105
 Jong Landschap 313, 314, 330, 453, 851, 980, 998, 1024-6, 1120, 1166, 1180, 1208, 1211, 1217-8
 Jonge Lente 1082
 Jos. Henskens, *Voor de mensen* 242
 Jus primae noctis 106
 Kanttekeningen bij diverse onderwerpen 68-70, 229, 753, 976, 1146, 1192-3
 Karel van den Oever (I) 264-65, 1214
 Karel van den Oever (II) 264-65, 823, 1011-2
 Karel van de Woestijne 268-70, 319, 1158, 1179
 Kleine proza's 678
 Koffiehuis 80, 142-3, 1136
 Koorts 80, 96, 117, 173, 245
 Krities Proza 369, 373
 Kudde van Claire of de maagdelijke bommelarster, *De* 107, 1136
 Kunst van heden 64
 Laat ons stappen over de lijken 71
 Land Mei 765, 1202
 Landhuis in het dorp, *Het* 105, 1136
 Land Rust 130-1, 498, 748, 957,
 Landschap 400, 918, 1108, 1177
 Leven 107
 Lied, *Een* 1139, 1191
 Liedje 99
 Liedje van twee Sinten, *Het* 1148, 1152
 Lied voor mezelf 80, 125, 223, 1134, 1139, 1154
 Literatuurkenner verder aan het woord, *De* 254
 Loreley 355, 573,
 Malheur 107, 1148
 Man met de zwijnekop, *De* 1080
 Marcel Schwob 579, 757
 Marc groot 's morgens de Dingen 14, 196, 239, 257, 259, 291, 322, 369-70, 435, 459, 474, 480, 528, 576, 597, 730, 769, 897, 957, 976, 978, 984, 1033, 1051, 1077, 1097, 1100, 1152, 1160, 1177, 1185, 1206, 1216
 Marnix Gijsen 261-3, 322, 1155
 Marsj van de hete Zomer, *De* 129-130, 601, 762, 907, 976, 1135, 1137, 1203
 Marsman of vijftig procent 411
 Maskers 97, 804
 Maurice Gilliams 261, 447-449, 1153, 1175
 Maurits De Doncker, *Menschelijk inzicht* 243
 Meisje 959, 1133
 Meloepje 28, 149, 219, 233, 314, 336, 350, 390, 505, 525, 595, 596, 606, 632, 633, 664, 668, 676, 684, 699, 719, 868, 878, 898, 899, 904, 919, 979, 980, 987, 1004, 1009, 1065, 1095, 1097, 1098-9, 1120, 1130, 1151, 1157, 1176, 1195, 1200
 Merkwaaardige aanval 917
 Modernistische dichters 160, 192-208, 217, 229, 237, 240, 241-2, 275, 299, 483, 579, 645, 647, 648, 653, 659, 753, 757, 821, 922, 1075, 1140, 1145, 1146, 1155, 1158, 1161, 1170, 1207, 1217
 Moordenaars, *De* 97-8, 601, 602, 804
 Music-Hall (bundel) 15, 54, 64-66, 70, 71, 90, 97, 99, 114, 115, 116, 117, 140, 142, 152, 157, 169, 170, 235, 238, 263, 264, 266, 279, 280, 293, 302, 342, 363, 392, 436, 472, 492, 545, 570, 584, 657, 664, 729, 755-6, 763, 768, 958, 959, 989, 1119, 1133, 1141, 1142, 1143, 1151, 1153, 1159, 1163, 1180, 1183
 Music-Hall (gedicht in gelijknamige bundel) 65, 958, 959
 Music-Hall (gedicht in *Bezette Stad*) 233, 415, 633
 Music-Hall (bloemlezing/pocket, Borgers red.) 1207
 Mythos 242, 252, 313, 328, 345, 641, 719, 1148, 1156, 1163, 1164, 1177
 Nachtelike Optocht 130, 200, 314, 593, 793, 912, 924, 1120, 1135, 1145, 1177
 Nagelaten Gedichten 22, 28, 107, 220, 259, 272, 273, 291, 311, 313, 327, 336, 347, 376, 424, 501, 661, 682, 769, 812, 819, 945, 1037, 1049, 1056, 1062, 1085, 1086, 1116, 1119, 1153, 1160
 Nieuwe Weg 1131
 Nieuwe Liefde 85, 173, 1136
 Noceur 755

- Nogmaals poëzie 240, 994
 Ogen 259-260, 1148, 1160, 121
 Onbewuste Avond 272, 291, 313, 336, 813, 1049, 1066-7, 1148, 1153, 1160, 1180
 Opdracht aan Mijnheer Zoënzoo 128, 153, 1064, 1155
 Open brief aan de Heer Kamiel Huysmans 109-110, 193
 Open brief aan Jos. Léonard 151, 156, 195, 198, 204, 240, 275, 461, 747, 976, 1072, 1073, 1083, 1142, 1145, 1146, 1155, 1158, 1171, 1212
 Oppervlakkige Charleston 270, 349-50, 765, 791, 1172, 1220
 Oscar Jespers 151, 321
 Oude Bekenden 221, 250, 302, 467, 736, 1152
 Oude Man, De 275, 355, 370, 613-4, 684, 769, 1085-6, 1152, 1160, 1183, 1202, 1203, 1211, 1220
 Over dynamiek 67-68, 74, 80, 83, 102, 205, 435, 587, 739, 753, 1108-9, 1132, 1140, 1142, 1155, 1159, 1209
 Overtuiging van notaris Telleke, De 222, 417, 1164
 Paul-Gustave van Hecke 240-1, 368, 648, 1094, 1207
 Paul Neuhuys, *Le zèbre handicapé* 253
 Paul Verbruggen 243-5, 328, 1153
 Pierre Mac Orlan 119
 Plakkage 90
 Plakkage (Nr.2) 90
 Poème 273, 414, 985
 Poësie (Reichert, red.) 1093
 Poes voldeed, De (Buelens&Lanoye, red.) 1083
 Polderlandse Arkadia 224, 336, 1067, 1148, 1164
 Polonaise 196, 302, 314, 467, 596, 606, 769, 878, 894, 1148, 1163, 1191
 Prière Impromptue 1 22, 125, 126, 1137
 Prière Impromptue 2 22, 125, 126, 194, 1137
 Prière Impromptue 3 22, 126-7, 1137, 1145
 Proeve van parallellen tussen moderne beeldende kunst en moderne dichtkunst 246, 248, 332, 739, 1083, 1139, 1146, 1148, 1151, 1153, 1204
 Quelques notes sur la situation artistique en Flandre 220, 229, 1150
 Renouveau lyrique en Belgique, *Le* 254, 403, 1103, 1154
 Richtingen in de moderne Vlaamse poëzie 260
 Ridderstijd 90, 302
 Rijke Armoede van de Treklarmonika 302, 1103, 1152, 1172, 1220
 Rond het Vlaamse probleem 191, 1135
 Samuel Falkland verboden of prefekten-vrijheidsliefde in de XXe eeuw 58
 Self-defence 240, 254, 373, 424, 590, 651, 666, 670, 849, 1046, 1103, 1150, 1151, 1153, 1175, 1190, 1194, 1220
 Sienjaal, *Het* (bundel) 22, 28, 68, 74-80, 84-6, 87, 88, 96, 97, 101, 102, 113, 114, 115, 117, 125, 131, 132, 137, 138, 140, 142, 146, 147-8, 157, 159, 165, 169, 170, 173, 191, 194, 215, 217, 223, 235, 238, 245, 250, 257, 263, 264, 266, 280, 281, 284, 289, 290, 302, 303, 313, 321, 325, 334, 343, 345, 349, 351, 360, 362, 363, 381, 392, 412, 424, 436, 449, 450, 456, 487, 493, 494, 512, 513, 572, 575, 576, 577, 616, 621, 627, 660, 698, 730, 739, 756, 757, 768, 814, 831, 846, 891, 915, 958, 959, 984, 989, 1049, 1105, 1113, 1119, 1133, 1136, 1138, 1139, 1140, 1141, 1143, 1147, 1152, 1153, 1154, 1155, 1156, 1159, 1163, 1180, 1190, 1191, 1215
 Sienjaal, *Het* (gedicht) 75, 76, 84-5, 115, 133, 134, 135, 137, 147, 281, 362, 544, 1108
 Sienjaal. In België het tijdschrift van de nieuwe kunst 149-50, 158, 163-4, 192, 208, 236, 240, 268, 646, 739, 935, 995, 1088, 1142, 1146, 1192
 Sous les Ponts de Paris 497-8, 1180
 Souvenir 270-1, 272, 1148, 1203, 1211
 Spleen pour rire 719, 739, 1090
 Stad der opbouwers, *De* 665
 Stemming 64
 Stille Lied, *Het* 79, 1130, 1139, 1153
 Stilleven 293, 358, 868, 1148
 Ter Lasne (Malgrétout), *Vingt-deux poèmes belges* 240
 Thématique 247
 Triestigheid 's morgens, *De* 154-5, 1056, 1140
 Trust der Vaderlandsliefde, *De* 403, 426, 1084
 Tussen vuur en water 1171
 Twee landelijke gedichten voor Heinrich Campendonk 130
 Twist met Grete 90
 Valavond 90, 765, 813, 1148, 1202
 Van een meevallerje, dat een malheur was 1178
 Verlangen, *Het* 1133
 Vers ("Heel licht is het geluk") 86, 173, 303, 1180
 Vers 2 126
 Vers 3 126, 1135
 Vers 4 126, 128, 601, 1135, 1173
 Vers 5 126, 793, 1015, 1137
 Vers 6 126, 128, 129, 499, 684, 959, 1078, 1094, 1137
 Verzameld gedichten 1121
 Verzameld Werk 101, 485, 486, 686, 710, 762, 765, 766, 785, 787, 1129, 1194, 1195, 1207, 1209
 Vier proza's 1129
 Vincent van Gogh 22, 76, 489, 513
 Vlaamsche ziel, *De* 1132
 Vlerken 400, 783, 1180
 Vogelvrij 277
 Voorwoord bij zes lino's van Floris Jespers 96, 118-9, 1135
 Vrolijk Landschap 521, 1155, 1177
 Vreugde 1133
 Waarachtige voetbalkamp 665
 Wals van kwart voor Middernacht 591, 719, 1177
 Wat is er met Picasso 127-8, 159, 203, 1142, 1161
 Weg, *De zie Gedicht* (Zo ook gaat de geliefde)
 Werk van Paul Joostens, *Het* 80, 127, 230, 1136
 Wiegelielje voor de geliefde 1133, 1139
 Wies Moens en ik 258-9, 270, 346, 659, 785, 918, 980, 1012, 1145, 1152, 1153, 1166, 1190
 Willy Koninck, *Pêl-mêl* 241
 Winter 200-1, 205, 728, 1087-8, 1145, 1148
 Woordjazz op Russies Gegeven 291, 914
 Zaaityd 77, 1154
 Zaak Mercier, *De* 95
 Zeer kleine Speeldoos 239, 314, 322, 707, 765, 769, 780, 783, 897, 1130, 1152, 1191
 Zelfbiografie 218, 416, 1171
 Zelfmoord des Zeemans 274, 428, 630, 878, 974, 1111, 1148
 Zijn eigen leven leven 58, 95
 Zomerregenlied 349, 1139
 Zondagruiter, *De* 127
 Zo ook gaat de geliefde zie *Gedicht*
 Zon brandt rozelaar zie *Gedicht*



Register

In dit register zijn opgenomen: alle in de tekst vermelde personen, periodieken en muziekgroepen, titels van boeken, films, LP's/CD's en die gedichten die in de tekst volledig worden geciteerd (of die apart in boekvorm zijn uitgegeven). Met uitzondering van de Pink Poets worden kunstenaarsgroeperingen niet opgenomen. Ook politieke partijen en omroepverenigingen worden niet vermeld. De gedichten worden (alfabetisch) vermeld onder de bundel waarin ze zijn opgenomen. Gedichttitels die meteen onder de auteursnaam staan, zijn door de auteur nooit in deze versie in een bundel opgenomen óf zijn opgenomen in een bundel die in de tekst nergens wordt vermeld. Ook essays worden enkel opgenomen indien ze apart in boekvorm zijn uitgegeven. Wanneer op een bepaalde bladzijde ook informatie is opgenomen over een auteur los van een op die bladzijde al genoemde bundel of gedicht, krijgt ook de auteursnaam een vermelding.

7 Arts 403
 Aafjes, Bertus 17, 463, 548, 664, 776, 1176
 Aanval, De 414
 Abicht, Ludo 892, 961, 962, 1055, 1186, 1210
 Ableman, Paul 1020
 Abrams, M.H. 30, 34, 1129
 Achterberg, Gerrit 17, 387, 524, 535, 567, 664, 666, 667, 668, 669, 699, 700, 751, 811, 899, 1016, 1042, 1093, 1168, 1188
 Acke, Richard 1165
 Acker, George van 1000
 Acket, J. Mathijs
 Jacques Perk 21-2, 35-6
 Adams, Wilfried 852, 995-8, 1000, 1001, 1004, 1115, 1215
 "Geen hel ellendiger" 998
 Dagwaarts een woord 998
 Graafschap 997
 "In de" 997-8
 Adé, Georges 855, 982, 991, 1005
 Adorno, Theodor W. 17, 401
 Adriaens, Luk 1179, 1181
 Adriaens-Pannier, Anne 125, 177, 1137
 Adriaenssens, F. 549-50
 Aelst, Paul van 525
 Aerts, Ernest 867
 (zie ook: Largot, Serge)
 Aerts, José 771, 885
 (zie ook: Westerlinck, Albert)
 Aerts, Pieter 808, 810
 Aken, Piet van 526, 665
 Aker, Willem van den 359, 1139, 1169, 1170
 Gelaat der straten, Het 351-2
 'Temptatie' 352
 Wijding. Muziek der sferen 140-1, 1153
 Akker, Wiljan van den 17, 18, 23, 35, 1129, 1130
 Dichter schreit niet, Een 30, 31-3
 Aktion, Die 75
 Alain 368, 437, 898, 899, 1104, 1211
 Alain-Fournier (Henri Alban Fournier) 60
 Albe 430, 698, 879, 1163, 1165, 1209
 Praeludium 360
 Verzamelde gedichten 360

Albert I 108, 109
 Alexander de Grote 1109
 Algemeen Handelsblad 211
 Alkema, Wobbe 1150
 Alleene, Carlos 1217
 Alphen, Hieronymus van 301
 Alstein 1000
 An alle Künstler 1134
 Anarchistische Abendunterhaltung, Die 1083
 Anbeek, Ton 16, 296, 955, 1129, 1209
 Andersen, Hans Christian 1111
 Andreus, Hans 19, 596-7, 690, 691, 812, 1116, 1129, 1197
 Andries, Daniël 992
 Ankersmit, F.R. 29
 Antenneke, Het 805
 Anthierens, Johan 992, 1201
 Anthonissen, Jules 1197
 Anthonissen, Pierre 907-12
 Antonis, Eric 1081-2
 Antonius van Padua 146, 570
 Apollinaire, Guillaume 39, 68, 102, 150, 151, 205, 250, 253, 254, 393, 495, 621, 644, 647, 665, 690, 704, 705, 711, 715, 737, 738, 739, 854, 870, 943, 1098, 1140, 1141, 1149, 1150, 1154, 1192, 1197, 1209, 1213, 1214
 Alcools 587
 Calligrammes 153-6, 170, 324, 571, 587, 655, 707, 944, 1140, 1194, 1201
 Mamelles de Tirésias, Les 248
 Parade 248
 Appel 1030
 Appel, Karel 594
 Aragon, Louis 246, 253, 402, 404, 644, 1150
 Arc, Jeanne d' 94, 792, 793, 1062-3
 Arcimboldo 695
 Arendt, Hannah 521
 Ariga 120
 Ariosto, Ludovico 880
 Aristoteles 555, 952, 1183
 Armando 1215
 Arnet, Man 350, 367, 1164
 Arno 1081
 Aron, Paul 1173
 Arp, Hans 94, 741, 1209
 Arsenal 533, 546, 547, 549-50, 557, 565, 566, 573, 614, 772, 1186, 1189
 Artaud, Antonin 578-81, 644, 656, 752, 861, 875, 893, 1076, 1116, 1188, 1197
 Suppôts et suppliations 579
 Arthur (Koning) 574, 1077, 1110
 Asangha 865
 Ashbery, John 1115, 1117, 1151, 1168
 Assche, Hilda van 1176, 1179, 1206, 1210, 1218
 Assche, Leo van 749
 (zie ook: Liedel, Frank)
 Atonaal zie: Vinkenoog, Simon
 Auden, W.H. 828, 890, 958
 Aula 88, 114, 1136
 Auwera, Fernand 853, 856
 Avenue littéraire 973
 Avermaete, Roger 115, 1137
 Avontuur 16, 218, 220, 260, 268, 277, 305, 318, 345, 402, 403, 418, 664, 1029, 1155, 1160, 1170, 1171, 1192

Register

- Ayler, Albert 759, 908, 1104
 Baal 871
 Bach, Johann Sebastian 492, 749, 1104, 1122, 1218
 Bachmann, Ingeborg
 Frankfurter Vorlesungen 785
 Bachtin, Michail 1100
 Baekelmans, Lode 48, 288, 560, 885, 1147, 1156, 1181
 Baert, René 1168
 Manifeste de l'Humanisme (met Marc Eemans) 403, 1168
 Baeyens, Peter 74, 115, 130, 146, 156, 984, 1135, 1140, 1150, 1151, 1188
 Baillon, André 1137
 Bakunin, Michail 984
 Ball, Hugo 63, 94, 291, 602, 707, 741, 903, 904, 1064, 1156
 Balming 689
 Balthus (Balthasar Klossowski de Rola) 1085
 Baraka, Amiri 958
 (zie ook: Jones, LeRoï)
 Barbaix 1118
 Barbarber 875, 955, 963, 1012
 Barbusse, Henri 115, 1139
 Bardemeyer, Geert 113
 (zie ook: Brunclair, Victor J.)
 Bardot, Brigitte 971
 Barends, Steven 698
 Barlach, Ernst 1132
 Barman, Tom 1083
 Barnard, Benno 1027-8, 1034, 1041, 1042, 1216, 1218
 Barnett, Vivian Endicot 247, 1133
 Barron, Stephanie 93, 1134
 Barthes, Roland 939, 1027, 1212
 Bartók, Bela 1122
 Bartosik, Michel 982, 991, 995-6, 998-1000, 1001, 1004, 1104, 1215
 Verzamelnaam der eenzaamheid, De 999-1000
 'Woorden' 999-1000
 Bastelaere, Dirk van 23-4, 987, 990, 991, 1006, 1007, 1028-30, 1042-44, 1045, 1046, 1057-62, 1075, 1079, 1084, 1086-9, 1118-9, 1123-4, 1125, 1218, 1219, 1220
 Diep in Amerika 1060, 1218
 Pornschlegel en andere gedichten 1058-60
 'Darwin' 1059-60
 Twist met ons (met Spinoy, Ducal & Dewulf) 1027-8, 1042, 1049, 1216
 Vijfjaar 1042-44, 1220
 'Het verzonken land' 1043-4
 Bataille, Georges 621, 622, 627, 656, 1191
 Batselier, Norbert De
 Sienjaal, Het (met Coppiters) 1083, 1105-7
 Baudelaire, Charles 55, 71, 146, 171, 180, 437, 519, 702, 711, 787, 853, 854, 917, 987, 1017, 1129, 1130, 1188
 Peintre de la vie moderne, Le 853
 Baudouin, Frans 1178
 Baur, F.R. 1181, 1200
 Bean (Mister) 837
 Beatles, The 807, 865, 888, 973, 987
 Let it be 1220
 Yellow Submarine 987
 Becher, Johannes R. 90, 206
 An Europa 73-4
 Verbrüderung 73-4, 1153
 Beckett, Samuel 656, 688, 942, 1021
 Beckmann, Max 91, 1134
 Beeck, Nic van 537, 538, 547, 549, 550, 552, 555
 Blanke tuin, De 538
 Preludium 553-4
 Beekman, E.M. 1136, 1145, 1195
 Beekman, K. 1212, 1213
 Beers, Jan van 880
 Beethoven, Frank van 116
 (zie ook: Wijngaert, Frank van den)
 Beethoven, Ludwig van 489, 689, 1132, 1180
 Bégin, Albert 644
 Behne, Adolf 93, 1138
 Beijert, Ruth 35, 1129, 1130
 Bekes, Peter 72, 73
 Bekkering, Harry 16
 Belder, Hein de 1175, 1177
 Bellemans, A.T.W. 1161
 Poëtiëk van Paul van Ostayen 388, 434, 733, 1161, 1167, 1202
 Belleman van het Davidsfonds, De 1171
 Belling, Hans 1216
 Benjamin, Walter 1115
 Benn, Gottfried 455, 606, 741, 750, 898, 899, 900, 942, 1019, 1021
 Morgue 73
 Roman des Phänotyp 1211
 Benoit, Peter 49
 Bens, Els De 433, 436, 1174
 Berardinelli, Alfonso 1212
 Berchmans, Johannes 570
 Berckelaers, Fernant 139, 157, 211-2, 213, 216, 239, 418, 1148
 (zie ook: Seuphor, Michel)
 Berge, H.C. ten 1129, 1176
 Berge, Claude van den 1033, 1074
 Bergh, Herman van den 301
 Berghen, René 560, 1166
 Bergius, Hanne 94, 95, 1135
 Bergson, Henri 437, 548, 1032
 Berlaer-Hellemans, Dina van zie: Hellemans, Dina
 Bern, Bobb 870-4, 1112
 Alchimie een toverboek 874
 jaden boek jaspis 873-4
 monnik tee. woorden om zacht te verbranden 871-2
 "alleen" 872
 walkie-talkie 1. notities over poëzie 871, 872-3
 Bernaerts (uitgever) 1169
 Bernlef, J. 449, 459, 469, 471, 506, 955, 962, 1175, 1177, 1178, 1181
 Bernstein, Charles 1061
 Berryman, John 1031
 Bertken, Suster 894
 Bethge, Hans
 Chinesische Flöte, Die 1137
 Beuckelaers, François 1096
 Beurskens, Huub 17, 1169, 1172
 Bierkens, Jozef 887, 902, 903
 (zie ook: Kazan, Max)
 Biesheuvel, J.M.A. 1030-1, 1042, 1054, 1218
 Bijbel, De 145, 664
 Genesis 104, 129
 Johannesevangelie 833

- Lucasevangelie 1208
 Mattheusevangelie 414
 Nieuwe Testament 1104
 Psalmen 327, 1156
 Bijns, Anna 981
 Billiet, Daniel 817
 Binnendijk, D.A.M.
 Prisma (red.) 366
 Birgel, Willy 583
 Bittremieux, Clem 584, 671
 Blake, William 455, 500, 664, 958, 1021
 Marriage of Heaven and Hell, The 150
 Blanchot, Maurice 25, 653
 Blavatsky (Madame) 1109, 1215
 Blijstra, Roel 664
 Block, Lut de 1101
 Bloem, J.C. 17
 Bloem, Rein 1051, 1129, 1151
 Bloom, Harold
 Anxiety of Influence, The 23-4, 1065, 1130
 Blümner, Rudolf 753
 Boccioni, Umberto 60, 1142
 Bock, Eugène de 112-3, 114, 115, 146, 147, 157, 166, 268, 424, 1143, 1144, 1160-1, 1182
 Boeck, Christoph De 1044
 Boeck, Felix de 1185
 Boeckaert, Remi 538, 539-41, 546-7, 563
 Boeft, Jan den 81
 Boekengids 324, 1162, 1166, 1171
 Boekenkast, De 356
 Boelaert, Ivo 862, 867, 871
 Böll, Heinrich 709
 Boendale, Jan van
 Leken Spieghele, Der 81
 Boenders, Frans 958
 Boens, Daan 593
 Bogaerts, T. 1161
 Bogman, Jef 128, 624, 766, 952, 1140, 1196
 Stad als tekst, De 1100
 Bois, Karel du 759, 801-2, 803-4, 809, 811
 Bok 895
 Bom, Emmanuel de 319, 482, 560, 1180, 1181
 Boney M 287
 Bonset, IK 31, 187, 204, 247, 944, 1099, 1130
 Bontridder, Albert 568, 587, 612, 619-28, 631, 632, 654, 656, 660, 667, 669, 671, 694, 712, 772, 787, 801, 803, 804, 818, 825, 827, 879, 889-92, 895, 901, 1042, 1189, 1191, 1209, 1210, 1220
 Dood hout 620, 623-5
 Gedichten 1942-72 621
 Hoog water 619, 620, 622-3, 625
 Huizen vieren haat 1191
 Ook de nacht is een zon 620
 Open einde 620
 Zelfverbranding 620, 891
 Book of Kells, *The* 1197
 Boomgaard, De 39-40, 53-6, 64, 75, 114, 124, 166, 177, 212, 305, 319, 545, 588, 884, 1131, 1141, 1143
 Boon, Louis Paul 19, 220, 226, 227, 228, 353, 511-7, 525-6, 530, 540, 549, 551, 554, 558, 568, 569-70, 572, 612, 614, 620-1, 623, 624-5, 628, 632, 665-6, 667, 670-1, 677-86, 687-9, 691, 692, 693, 716, 761, 796, 800, 802, 803, 804, 807, 813, 824, 843, 848, 862, 879-80, 884, 885, 895, 899, 912, 949, 1007, 1082, 1120, 1173, 1183, 1184, 1186, 1192, 1195-6, 1197, 1198, 1199, 1201, 1205, 1206, 1207, 1209, 1212
 Abel Gholaerts 1173
 Kapellekensbaan, De 506, 640, 677, 692, 1183
 Kleine Eva uit de Kromme Bijlstraat, De 678-86, 1195-6
 Menuet en andere verhalen 686
 Mijn kleine oorlog 415, 681, 687, 1104
 Uitleenbibliotheek 1195
 Vergeten straat 1183
 Verzamelde gedichten 686
 Verzen (typoscript) 513, 515, 1183
 Voorstad groeit, De 1183
 Zomer te Ter-Muren 677, 1183
 Bordello, James 1073
 Borgers, Gerrit 17, 20, 28, 43, 54, 66, 86, 93, 95, 96, 100, 101, 105, 106, 107, 108, 109, 113, 115, 130, 131, 146, 147, 148, 149, 152, 156, 192, 246, 247, 259, 260, 262, 264, 268, 320, 345, 346, 389, 401, 402, 418, 502, 613, 666, 667, 763, 854, 1082, 1084, 1129, 1131, 1132, 1133, 1134, 1135, 1137, 1138, 1139, 1140, 1141, 1142, 1143, 1145, 1147, 1150, 1151, 1152, 1154, 1156, 1158, 1159, 1161, 1166, 1171, 1181, 1182, 1184, 1185, 1188, 1190, 1191, 1192, 1201, 1208, 1217, 1218, 1219
 Kroniek van Paul van Ostaijen 984, 985
 Paul van Ostaijen. Een documentatie 943, 1085
 Borms, August 87, 139, 418, 419, 741
 Botteghe Oscure 1199
 Boulez, Hilda 1204
 Boulez, Jules 1204
 Bourgeois, Pierre 125
 Bourgeois, Victor 125
 Bousset, Hugo 936, 939, 1032, 1033, 1074, 1088, 1207, 1212, 1213
 Boutens, P.C. 528
 Carmina 116
 Vergeten liedjes 116
 Bouwen 530
 Boyens, José 158, 209, 1130, 1140, 1142, 1182, 1192
 Boyens, Piet 110
 Braak, Menno ter 295, 340, 690, 1012, 1130, 1157
 Brabant, Luc van 401, 542, 1163
 Brabo, Den 1220
 Braekeleer, Henri De 476, 479-82, 1179
 Brakke Hond, *De* 1096, 1109, 1195
 Brande, Leopold M. van den 978-9
 Hoog-tij 978
 Brande, Luc van den 1109
 Brando, Marlon 875
 Brandt Corstius, J.C. 1167, 1170
 Braque, Georges 739, 1099, 1135
 Braun, Werner von 845
 Brauns, Marcel 568, 1209
 Brecht, Berthold 642, 724, 1030
 Bredero 502
 Breker, Arno 583
 Brel, Jacques 1109
 Bremond, Henri 321, 437, 522, 542, 701, 1158, 1167, 1183, 1220
 Poésie pure, La 1158
 Prière et poésie 299, 1158

Register

- Brems, Elke 1173
 Brems, Hugo 15, 17, 364, 365, 383, 489, 530, 533, 537, 547, 551, 554, 557, 616, 622, 691, 694, 782, 810, 879, 916, 976, 979-80, 981, 1005-6, 1025, 1028, 1030, 1034, 1079, 1120, 1124-5, 1129, 1144, 1159, 1170, 1173, 1183, 1184, 1185, 1186, 1188, 1189, 1191, 1192, 1198, 1200, 1208, 1209, 1211, 1214-5, 1217, 1220, 1221
 Beste 100 gedichten van deze eeuw, *De* (met De Coninck, red.) 1124-5, 1162, 1221
 Dichters van nu (red.) 1124
 Lichamelijkheid in de experimentele poëzie 1203
 Wij bloeien maar bloeien vergeefs (met De Geest, red.) 1188
 Zangwedstrijd, *Een* 1221
 Brems, Stefaan van den 955, 962, 963
 Breton, André 205, 246, 252, 253, 321, 402, 403, 406, 556, 582, 644, 648, 650, 701, 702, 737, 818, 1150, 1151, 1168, 1201, 1209
 Champs magnétiques, *Les* (met Soupault) 246, 248
 Immaculée Conception, *L'* (met Eluard) 404
 Second manifeste du surréalisme 402
 Bruegel zie: Bruegel, Pieter
 Breydel, Jan 45
 Brijs, Stefan 1188
 Broeck, Walter van den 828
 Broeckaert, Herman 61
 Brokken, Jan 19
 Brooke-Rose, Christine 1135, 1136
 Brouwers, Jeroen 178, 210, 1146
 Laatste deur, *De* 414
 Brouwers, Toon 1000
 Browning, Robert 180
 Bruaene, Geert Van 403
 Brubeck, Dave 945, 990
 Bruegel, Pieter 14, 69, 230, 249, 256-6, 269, 273, 479, 480, 540, 541, 662, 828, 977, 978, 1034, 1037-41, 1051, 1083, 1151-2, 1179, 1218, 1219
 Bruggen, Geo 529, 530
 Bruggen, Nic van 744, 871, 893, 943, 981, 982, 983, 990-1, 995, 1028, 1030, 1209, 1218
 Kogel, *Een* 990
 Uit het Dagboek van een Pink Poet 988
 Bruinsma, Ernst 385-6, 387, 556, 560, 688, 691, 692, 709, 732, 948-9, 953, 1166, 1167, 1173, 1186, 1187, 1197, 1198-9, 1202, 1207
 Brulez, Lucien 261, 448
 Brulez, Raymond 386, 546, 548, 663-5, 687, 800, 1098, 1167, 1182, 1185, 1196, 1204
 Brulin, Tone 612, 725, 796, 799, 812, 817, 1189
 Brunclair, Victor J. 19, 26, 74, 113-4, 146-9, 152, 156, 157, 159, 161-4, 166, 167-71, 173, 183, 185-92, 208, 209, 211, 212, 214, 216, 217, 235, 236, 237, 268, 277-304, 314, 332, 335, 342, 344, 348, 349, 351, 360, 366, 373, 418, 419, 421, 427, 431-2, 533, 541, 543, 545, 552, 561, 583, 619, 633, 666, 668, 679, 706, 707, 748, 809, 945, 1116, 1125, 1136, 1137, 1139, 1142, 1143-4, 1147, 1148, 1149, 1153, 1154-9, 1161, 1165, 1166, 1167, 1171, 1173, 1174, 1178, 1181, 1182, 1185, 1195, 1202
 'Ik stap in de Stad' 288-9, 730
 'Paul van Ostaijen' 286-8
 Boer die dacht te sterven, *De* (typoscript) 431
 Camera lucida 292-5, 301, 1157
 'Hoge vaas' 292-3, 1157
 Dwaze rondschouw, *De* 280-4, 285, 286, 363, 622, 1156
 Heilige handvest, *Het* 295-301, 304, 432, 1157
 Openbare spreekkel 301-4
 'Marine' 301-2
 Sluiereffecten 284, 290-2, 293, 1155, 1156, 1178
 'Berceuse' 290-1, 301
 Zwarte markt (typoscript) 431
 (zie ook: Bardemeyer, Geert; zie ook: Fikkens, J.)
 Bruning, Henri 246, 880, 1048
 Brusselmans, Herman 1048
 Brusselmans, Jean 760
 Bruyn, Bert De 1220
 Bruyn, Frans de 886
 Bruyn, Guido De
 Magiese woord, *Het* 1083
 Buber, Martin 1144
 Buckinx, Pieter G. 348, 349, 360, 361-4, 366, 367-71, 372, 373-8, 380, 382, 383, 384, 393, 405, 420, 421, 427, 429, 434-5, 436, 438, 470, 487, 510, 536, 537-8, 541, 542, 546, 562, 563, 566, 575, 589, 614, 619, 633, 634, 656, 660, 690, 703, 705, 708, 725, 729, 748, 761, 764, 879 925, 1115, 1117, 1125, 1164, 1166, 1167, 1171, 1172, 1190, 1197, 1209
 Dans der Kristallen, *De* 372, 373, 375-8, 384, 427
 "Als zo uw ogen toegaan aan de nacht" 376-7
 'Kleine suite II' 377-8
 "Zo wonderlijk, zo vreemd heb ik u nooit bemind" 375
 Doortocht, *De* 361-3, 1164
 Droomvuur 1166
 Gebroken droom 361
 Het licht voor de hand 370, 371
 Ina 361
 moderne vlaamse poëzie, *de* 371, 788-9, 1165
 Tredmolen, *De* 361
 Verzamelde gedichten 361, 372, 691
 Vleugelen van Icarus, *De* 553, 1166
 Wachtuuren 361, 363-4, 374
 Buddingh', Cees 963, 969
 Buelens, Geert 16, 54, 58, 107, 110, 153, 158, 274, 696, 765, 961, 1118, 1133, 1135, 1141, 1145, 1149, 1151, 1152, 1154, 1159, 1161, 1171, 1178, 1181, 1183, 1192, 1196, 1209, 1215, 1216, 1218, 1219, 1220
 Poes voldeed, *De* (met Lanoye, red.) 1083
 Stem der Loreley, *De* (met Spinoy, red.) 1084
 Bürger, Peter 401
 Theorie der Avantgarde 1168, 1183
 Buffet, Gabrielle 1119
 Buijnsters, P.J. 464, 465
 Bulhof, Francis 20, 93, 95, 193, 246, 1093, 1138, 1141, 1192
 Bunder, Achiel van den 551-2
 Buning, Weremeus 1185
 Buñuel, Luis 315, 1030
 Chien andalou, *Un* 315
 Burne-Jones, Edward Coley 1145
 Burssens, Gaston 13, 16, 19, 26, 31, 33, 59, 147, 173, 214, 217, 226, 247, 263, 264, 268, 277, 284, 285, 301, 302, 303, 305-339, 341, 348, 360, 366, 367, 373, 376, 384, 387, 395, 397, 398, 399, 402, 403, 418, 421, 423, 424, 427, 431, 441, 442, 453, 474, 477, 478, 486, 487, 510, 518, 533, 545, 551, 556, 568-9, 594, 602, 604, 613, 619-20, 624, 630, 634, 639-44, 647, 650, 651, 653, 661, 663-77, 686, 699, 702, 713, 719, 755, 772, 787, 803, 804, 809, 813, 816, 823, 825, 826, 830, 833, 840, 849, 855, 881,

- 885, 886, 897, 983, 991, 1010, 1026, 1056, 1079, 1093, 1096, 1098, 1104, 1109, 1115, 1116, 1117, 1118, 1120, 1122, 1124, 1130, 1137, 1139, 1142, 1144, 1149, 1153, 1154, 1155, 1156, 1158, 1159-62, 1163, 1165, 1166, 1167, 1168, 1171, 1172, 1174, 1178, 1182, 1185, 1186, 1188, 1189, 1192, 1193, 1195, 1196, 1203, 1205, 1208, 1214, 1218, 1219
12 *Nigger-Songs* 338-9, 663, 666
Adieu 339, 674-6
"O Heer, mijn grote vriend en ik" 675-6
Dagboek 58, 320, 663, 1162
Eeuw van Perikles, De 332-6, 1162
'Vervolg van een gesprek' 333-4
Elegie 337-8, 339, 663, 855, 1161, 1162
Enzovoort 233, 306-10, 312, 326, 394, 1159
'Allegretto' 308-9, 311
'Ballade' 307
'Jubileum' 307-8
'Schemering' 310
'Serenade' 309-10
French en andere Cancan 323-32, 342, 639, 1028, 1162
'Berceuse I' 331
'Broosheid' 330-1, 573
'Cancan' 325
'De Krekkel en de Mier' 329-30
'De profundis' 327-8, 330
'French cancan' 326
'Verdamping' 328-9, 330
Gedichten (met Du Perron, red.) 257, 305, 373, 423, 424, 436, 451, 474, 594, 1104, 1180, 1182, 1186
Klemmen voor zangvogels 231, 233, 293, 310-18, 327, 331, 340
'Begocheling' [sic] 311
'Maanlandschap' 315
'Niet grote angst' 315-6
'Van het podium' 312-4
Liederen uit de Stad en uit de Sel 124, 141-6, 1161
Neusje van de inktvis, Het 231
Ode 339, 673-4
Paul van Ostaïjen (red.) 670, 885, 1202
Paul van Ostaïjen zoals hij was en is 318-23, 335, 668
Pegasos van Troja 339, 662, 669, 670, 671-3
"Zoals een vis in 't water van de weelde" 672-3
Piano 209, 229-34, 257, 293, 306, 310, 317, 323, 328, 1159
'Rosa Luxemburg' 231-3
Postume verzen 339, 676-7
Verzen 88-91, 121, 164, 305, 339, 570, 1134, 1141, 1159
Yadefluit, De 91, 118, 121-4, 142, 339, 1099, 1137
'De keizerin' 121-2
'Eeuwig' 123
Burssens, Madeleine 336-8, 675
Burssens, Yvette 673, 675
Buschmann, J.E. 323
Butor, Michel 1140
Buyck, Paul 1207
Buyens, Frans 856
Buyle, Frans 304, 337-8, 354, 438, 1162, 1164
Aanvaard bezit 1164
Steen der wijzen, De 1164
(zie ook: *Verbrugge, J.*)
Buyse, Cyriel 53, 61, 389, 1118, 1143, 1161, 1215
Byas, Don 1211
Bzzlettin 1180
Caeymaex, Joris 324, 327, 1162
Cahier, Het 856
(zie ook: *Kahier, Het*)
Ça ira 107, 124, 983, 1137
Calinescu, Matei 401, 824, 1199
Calis, Piet 599, 829, 851, 854, 894, 895
Cami, Ben 568, 612-9, 656, 787, 801, 803, 804, 825, 879, 1125, 1189, 1191, 1220
Gedichten 1954-83 618
In de tijd verloren 614
'De blinde knaap' 613-4
Land Nod, Het 614-6
Roos uit modder 616-9
"Zij, met hun geduld van sperwers" 617
Campendonk, Heinrich 101, 130, 199, 246, 247, 248, 1033, 1087, 1093, 1141, 1153
Campert, Remco 812, 828, 963, 972
Campos, Augusto de 944
Campos, Haraldo de 944
Camus, Albert 658, 737
Cantré, Jozef 106, 1145
Cappellen, Christine van 941, 1212, 1213
Cardijn, Jozef (kardinaal) 74
Carette, Hendrik 1107, 1213
Carolus 64, 118
Carpaccio, Carlo 1045
Carrà, Carlo 1087
Carroll, Lewis
Alice in Wonderland 1220
Through the Looking-Glass 965
Cartens, Daan 982, 983, 1214, 1215
Carter, Howard 487
Graf van Tut-Anch-Amon, Het (met Mace) 486, 1087
Casteels, Maurice 247
Cauwelaert, August van 161, 245, 463, 464, 485, 1158, 1161, 1177, 1182, 1185
Cauwelaert, Frans van 1182
Celan, Paul 25, 532, 661, 709-10, 999, 1019, 1020, 1021, 1027, 1199, 1217, 1218
Mohn und Gedächtnis 710, 1199
Sand aus den Urnen, Der 1199
Von Schwelle zu Schwelle 710, 1199
Celen, Vital 859
Schets van de ontwikkeling der moderne poëzie 711-2, 1199, 1201
Céline, Louis Ferdinand 737, 741, 1030
Cendrars, Blaise 150, 153, 239, 250, 253, 495, 655, 739, 943, 958, 1064, 1150
Prose du transsibérien 153, 205, 1140
Certeau, Michel de 1016, 1176
Fable mystique, La 1021, 1216
Ceulaer, José de 397, 1176, 1185
Cezanne, Paul 646, 1132
Chagall, Marc 247, 432, 1104, 1133
Chaplin, Charlie 293
Char, René 577, 619, 650, 651, 701, 780, 811
Chardin, Teilhard de 957
Chirico, Giorgio de 247, 1133
Chlebnikov, Velimir 401
Chomsky, Noam 922, 939
Chopin, Frédéric 356

Register

- Chopin, Henri 711, 969
 Chrispeels, Karel 88-9, 91
 Christiaens, A.G. 1165, 1209
 Christiaens, Dirk 978, 979-81, 986, 1125
 3-Handig 981
 "een boog bovenaan" 981
 A fonds perdu 981
 Damascus 980-1
 'Kinderlied' 980-1
 'Montagnes Russe' 980
 'Winter' 980
 Christiaens, Jan 856, 871
 Claes, Ernest 410, 430, 885, 1147, 1181
 Claes, Paul 609, 611, 1098-9, 1130, 1149, 1188, 1190, 1191, 1195, 1210, 1220
 Laatste boek, Het 25, 1098
 Mimicry 347, 1098
 Raadsels van Rilke 1139
 Claudel, Paul 112, 210, 693, 737
 Claus, Dirk 871
 Claus, Hugo 23-4, 31, 72, 99, 365, 506, 568, 578-86, 587-612, 619, 644, 650, 655, 656, 659, 660, 662, 669, 671, 678-9, 685, 691, 693, 694, 695, 716, 772, 779, 788, 796, 803, 804, 805-7, 808, 819, 824, 825, 828, 833, 850, 862, 875, 876, 879, 881, 888-9, 892-5, 899, 943, 961, 962, 963, 995, 1000, 1031, 1046, 1047, 1082, 1093, 1098, 1116, 1117, 1118, 1119, 1120, 1124, 1188-91, 1192, 1195, 1197, 1205, 1209-10, 1214, 1215, 1220
 'Aan Van Ostaijen' 588-90, 1189-90
 'Liedje voor Hans Andreus' 596-7
 Blijde en Onvoorziene Week, De 594-5
 Geruchten, De 1196
 Gevefde ruiter, Een 894, 961, 1190
 Graf van Pernath, Het 1002, 1156
 Hondsdagen, De 810, 1199
 Huis dat tussen nacht en morgen staat, Een 591-4, 600, 602, 605-6, 669, 807, 1190, 1192, 1195
 'Oefeningen 6' 592-3
 Kleine Reeks 567, 582, 584, 586, 590, 1189
 Oostakkerse gedichten, De 605, 607-12, 620, 622, 717, 731, 779, 894, 993, 1025, 1188, 1190
 "Is de morgen meer genadig dan" 609-10
 Over het werk van Corneille 599
 Paal en Perk 595-6, 1190
 'Bericht' 595-6
 Registreren 567, 578-82, 586, 589, 591, 605
 'Nu nog een gedicht voor de temmer' 580-2
 Sporen, De 1189, 1190
 Stenen krekel, De (typoscript) 596, 1190
 tancredo infrasonic 590, 599, 600-4, 605, 606, 787, 807, 889, 1190, 1197
 'a.' ("Genoeg zeg ik tegen het huis") 600-2
 Teken van de hamster, Het 251, 590, 894, 986, 1195
 Verdriet van België, Het 582-4, 1188-9
 Wangebeden, De 1188
 Weerzinwekkend bezoek, Een 1188
 Wreed geluk 1119, 1189, 1190
 Zonder vorm van proces 593
 (zie ook: Streiner, Thea)
 Clément, Emma 87, 130, 193, 200, 1132
 Clercq, René de 88, 89, 197, 303, 348, 391, 520, 738, 1147, 1151
 Noodhoorn. Vaderlandsche Liederen, De 77
 Toortsen 55
 Closset, Fr. 761
 Cockx, Jan 110, 139
 Cocteau, Jean 115, 175-6, 195, 253, 254, 300, 321, 653, 674, 754, 885, 897, 990, 1150, 1151, 1158, 1193
 Coq et l'harlequin (Notes autour de la musique), Le 1151
 Poésies 1917-1920 1151
 Coenen, Frans 168, 1195
 Coleman, Ornette 759, 908-9, 1203, 1211
 Free Jazz 909
 Coltrane, John 910, 912, 1211
 Ascension 901
 Live at the Village Vanguard 902
 Columbus, Christoffel 231, 452, 466, 1217
 ? Concrete Poetry ? 1213
 Coninck, Herman de 15, 17, 369, 398, 817, 955, 958, 962, 971-4, 978, 992, 994, 995, 1009-10, 1013, 1019, 1042-3, 1046, 1124-5, 1208, 1214, 1215, 1218, 1221
 'Zjef groet smorgens de dingen' 1214
 Beste 100 gedichten van deze eeuw, De (met Brems, red.) 1124-5, 1162, 1221
 Lenige liefde, De 972, 974
 Coninck, Pieter de 45
 Conrad, Patrick 875, 981, 982, 983-8, 991, 995, 1125, 1208, 1214, 1215
 Cezar en Jezabel 986, 1215
 Dada Tristesse 1215
 Ieder mens die sterft is een museum dat brandt 983-5, 987
 Ik lig in de dalai-lama 986
 Life on stage 986
 Mascara 985
 Mercantile marine engineering 986, 987
 Rose mon chameau 987
 Tranen van Mary Pickford, De 985
 Conscience, Hendrik 17, 46, 164, 420, 542, 545, 741, 1171
 Contact 474, 1177, 1178
 Coole, Marcel 401, 568
 Escalade 879
 Cools, Frans 542-3, 544, 563
 Coopman, Theophile
 Geschiedenis der Vlaamse Letterkunde (met Scharpé) 784
 Coppi, Fausto 956-7
 Coppieters, Maurits 1104-7, 1137, 1138, 1220
 Jaar van de Klaproos, Het 1105
 Sienjaal, Het (met De Batselier) 1083, 1105-7
 Vuur in de verte, Het 1106-7
 Corban 714-20, 1197, 1200
 piedra del rayo 714-7, 718
 "Het woord wentelt letternaakt op de dorsvloer" 715-6
 Sabiah Fluit, Een 719
 securitine 717-19
 "Het sneeuwt" 718-9
 (zie ook: Korban)
 Corbière, Tristan 1162
 Corbusier, Le 586
 Cordier, Rie de 387
 Cork, Richard 1132, 1133, 1134
 Corneille 595, 599, 624
 Cornelis, Jef 871
 Cornette, Arthur 305, 1159, 1178
 Costello, Elvis 704

- Coster, Dirk 16, 28, 162, 172-3, 180, 184, 185, 192, 198, 448, 1012, 1129, 1130, 1139, 1143, 1144, 1156, 1158, 1200
Nieuwe geluiden (red.) 28, 172
- Courtine, Jean-François
Du sublime 1216
- Couteele, Floris 511, 1165
- Couttenier, Piet 43, 1138
- Couvreur 209
- Craeybeckx, Jan 108, 109, 110, 1169
- Craeybeckx, Lode 886, 991, 1182
- Crescenzo, Luciano de 629, 1192
- Criterion 1176, 1182
- Critisch Bulletin 663, 664
- Crits, Frank de 1191
- Croce, Benedetto 437
- Crystals, The 912
- cummings, e.e. 878, 958, 1189
- Curtis, Ian 1028, 1042, 1044
- Cuyt, Martine 1083, 1084
- Czepko von Reigersfeld, Daniel 1137
- Daane, Marco 1147, 1148
- Daele, A. van den 765, 1184, 1186
- Däubler, Theodor 168, 183, 248, 455
- Daisne, Johan 19, 387, 398, 401, 527-8, 535, 537, 542, 551, 559, 561, 568, 587, 598, 703, 802-5, 807, 973, 1123, 1187
Trap van steen en wolken, De 1185
- Daman, Marcel
Mai 33 353
- Damme, Frank-Ivo Van 1139
- Dams, Erik 1209
- Dandrey, Patrick 1162
- Dangin, Mark 1149
- D'Annunzio, Gabriele 1157
- Dante 484, 501, 771, 772, 880, 883, 893, 935, 1021
- Darwin, Charles 59, 80-1, 82, 300, 368, 523, 706, 922, 1013, 1029, 1059-60, 1133, 1136, 1216
- Daumal, René 582
- David, Catherine 1165
- Davidson, Michael 1061
- Davis, Miles 758, 759, 897-8, 1211
Birth of the Cool, The 759, 1210
- Day Lewis, Cecil 750
- Dean, James 875, 903, 992
- Debergh, Gwennie 1220
- Debussy, Claude 706
- Décaudin, Michel 579, 580
- Decker, Jacques 1188
- Declair, Dirk 870
- Declair, Jan 871
- Decorte, Bert 360, 391-7, 427, 470, 537, 552, 568, 650, 651, 671, 892, 1117, 1167, 1188
Germinal 391, 392-6, 569, 572, 584, 1167
"hoe verzadigd het licht dezer vensters vult de straat" 394
"van borsten zwellend en bezwijmend" 393-4
Kortom 393, 394, 1167
Orfeus gaat voorbij 397
'Venus bij de bron' 397
Verzamelde Gedichten 394, 1167
- Deelder, Jules 281, 892
- Deflo, Lionel 962, 963, 1096
nieuw-realistische poëzie in vlaanderen (red.) 1213
- Defoort, Eric 139, 1148
- Dehmel, Richard 180
- Dekandelaere, Karel 542, 1185
- Delaunay, Georges 587, 739, 943
- Delbaere 568
- Deleuze, Gilles 1065
- Delvaux, Paul 729
- Demedts André 354, 358, 359, 361, 364, 366, 368, 378, 381, 382, 410, 411, 426, 429, 430, 464, 487, 510, 542, 550, 568, 584, 690, 1125, 1147, 1157, 1163, 1165, 1166, 1167, 1170, 1171, 1172, 1177, 1178, 1187, 1209
Vlaamse poëzie sinds 1918, De 157-8, 341, 349, 399-400, 495, 585, 1170
- Demedts, Gabriele 880, 1209
- Demets, Paul 24, 1049, 1131
- Denissen, Frans 122, 907-14, 1211
concerto voor tamtam 912-4
Uit adem gesneden 914
- Dennett, Daniel C. 1133, 1216
- Depreuw, Dirk 1207
- Dérain, André 1132
- Derde Ruitser, De 612, 655, 760, 796-9, 1204
- Derème, Tristan 215
- Derrida, Jacques 1016, 1047, 1216, 1218
Schibboleth 1217
- Desayere, Willy 958
- Descartes, René 1159
- Detiège, Leona 1082, 1107
- dEUS 1083
- Deus Ex Machina 1030, 1112
- DeVlag 372, 420, 422, 1171
- Devoghelaere, Edmond 887, 902, 907
- Dewitte, F. 622
- Dewulf, Bernard
Twist met ons (met Van Bastelaere, Ducal & Spinoy) 1027-8, 1042, 1049, 1216
- Dewulf, Daniël 1185
- D'Haene, Christine 795, 796, 879-84, 919, 1209-10
Duizend-en-drie 880-1
Gedichten 879
Ik ben genoemd meisje en vrouw (red.) 880
- D'Haene, Frederic 1045
- D'Haese, Jan 435-6
- D'Haese, Maurice 804, 1189
- Dhoeve, Andries 13, 671, 699, 701-4, 1198
In den spiegel 703
- Dhondt, Steven 1184
- Diaghilev, Sergej 133
- Diagram 720, 895
- Dichters van Morgen 875
- Dickinson, Emily 1065
- Diels, Hendrik 1182
- Diels, Joris 1182
- Dieltjens, L. 913
- Dienen 418
- Dietbrand 341, 372, 406, 420, 427, 557, 571, 1164, 1173
- Dietrich, Peter 729, 758
Mood Indigo 729
- Dietsche Warande & Belfort 53, 159, 178, 184, 341, 372, 384, 387, 464, 475, 548, 558, 615-6, 701, 740, 795, 811, 871, 879, 884, 972, 1087, 1090, 1095, 1097, 1112, 1129, 1131, 1161, 1171, 1176, 1177, 1184, 1185, 1186, 1202, 1208, 1218

Register

- Dietsland -Europa 430, 709
 Dietz, Ludwig 1132
 Dijk, Leen van 482, 1180
 Dijkvogel, Frans 1209
 (zie ook: Walravens, Jan)
 Dimitroff, Georgi 419-20
 Diogenes 674
 Dix, Otto 91, 614, 1133, 1134
 Doedelzak, De 364
 Doesburg, Theo van 31, 125, 181, 925, 944, 1141, 1201
 Klassiek-Barok-Modern 124
 (zie ook: Bonset, IK)
 Dolphy, Eric 1203
 Doncker, Maurits de 243, 1163, 1165
 Donckers, Mark 925-6
 ons derde land 925-6
 "ik schenk een lელი" 925-6
 Panorama 925
 (zie ook: Insingel, Mark)
 Donkersloot, A.N. 1159
 Donne, John 25
 Dooren, Edmond van 110, 139
 Doorman, Maarten 18, 1216
 Doorn, J. van 1210
 Doorslaer, Rudi van 1169
 Doren, Else van 788
 Dorleijn, Gillis 17, 18, 33, 35, 909, 1129, 1130, 1190
 Terug naar de auteur 30-1
 Dos Passos, John 741
 Dostojevski, Fjodor 176
 Demonen 652
 Dotremont, Christian 521, 587, 1065
 Drieghe, Leo 974
 Driehoek, De 239, 247, 403, 744, 943, 983
 Drijkoningen, F. 401, 1168
 Drojine, N.A. zie: Christiaens, A.G.
 Droste, Magdalena 1138
 Drucker, Johanna 150, 156
 Drummond de Andrade, Carlos 478
 Dubois, Hubert 249, 271, 577, 1158
 Pour atteindre à la mort 248, 1179
 Dubois, Pierre H. 672, 895, 1176, 1184
 Ducal, Charles 1041
 Hertog en ik, De 1216
 Twist met ons (met Van Bastelaere, Spinoy & Dewulf)
 1027-8, 1042, 1049, 1216
 Duchamp, Marcel 60, 651, 875, 956, 973, 1049
 Duchamp-Villon, Raymond 60
 Dūchtig, Hajo 1134
 Dütting, Hans 1190
 Dufrière, François 753
 Duhamel, Georges 1132
 Note sur la Technique Poétique (met Vildrac) 1132
 Duinkerken, Anton van 17, 1187
 Duncan, Robert 903
 Dupuis, M. 1170
 Durant, Rudo 13, 720-25, 809-10, 1197, 1200, 1201
 'Barium' 724
 Eikenhouten stap op de grens van de stilte, De 720-1
 Ex spiritus tenebris 720
 Valscherspringer van het woord 721, 722-4
 'Flatwoning' 723-4
 "In de straten van het laagland" 722
 Duras, Marguerite 749
 Durnez, Gaston 654, 855, 1220
 Dutroux, Marc 1104, 1106
 Duyn, Gerard van 242, 246
 Verlaten stad, De 140
 Duysan, Jozef 1182
 Dylan, Bob 807
 Ebert, Friedrich 92
 Eckhardt, Johannes (Meister) 1015
 Eddington, Sir Arthur Stanley 819
 Edschmid, Kasimir 95
 Eeckels, Constant 61
 Eeckels, Guido 433-4, 611
 Eeckhout, Joris 346, 388, 469, 470, 1178, 1202
 Litteraire aktualiteiten 1158
 Eeden, Frederik van 54
 Eelen, Marc 1028, 1029, 1030
 Eemans, Marc. 401, 402-7, 737, 744, 1168-9, 1201
 Bestendig Verbond, Het 406-7
 Laatste Surrealist, De 406
 Manifeste de l'Humanisme (met René Baert) 403, 1168
 Vergeten te worden 404-5, 407
 "Ik pluk tranen" 404-5
 Ehrenburg, Ilja 1137
 Ehrenstein, Albert 124
 Eichhorn, Emil 92
 Eindhovens dagblad 611
 Einstein, Albert 293, 942, 944, 1009, 1111, 1112
 Einstein, Carl 814
 Bebuquin 1211
 Eisenstein, Sergej 121, 1134
 Staroje i nouje 85
 Ekelöf, Gunnar
 Molen-elegie 251
 Ekkissen, Adolf
 Chinesische Gedichte 1137
 Eksteins, Modris 60, 63, 111, 133, 209, 1146
 Elckerlyc 1156, 1161
 Elden, Gerard van 533, 552, 553, 554
 Elger, Dietmar 1133
 Elias, H.J. 1169, 1172
 Eliot, T.S. 25, 122, 183, 207, 477, 524, 601, 612, 616, 620,
 644, 645, 648, 650, 656, 693, 701, 858, 881, 882, 990,
 997, 1031, 1034, 1129, 1135, 1144, 1146, 1166, 1189, 1191,
 1201, 1220
 Four Quartets 763
 Waste Land, The 133, 395, 519
 Ellington, Duke 627, 729, 758
 Elsevier 1209
 Elshout, Ron 1026
 Elskamp, Max 958
 Elsschot, Willem 386, 542, 548, 556, 560, 612, 656, 703,
 741, 823, 885, 1164, 1185
 Lijmen 1104
 Verzen van Vroeger 359
 Eluard, Paul 210, 402, 404, 582, 647, 650, 651, 701, 746,
 1209
 Immaculée Conception, L' (met Breton) 404
 Poésie ininterrompue 621
 Engelman, Jan 386, 486, 518, 566, 593, 601, 668, 1163,
 1166, 1180, 1185, 1209

- Ensor, James 43, 80, 96, 97, 147, 497-8, 651, 1132, 1138
 Enzensberger, Hans Magnus 958
 Mausoleum 1003
 Untergang der Titanic 1003
 Enzinck, Willem 944, 954
 Erkelens, Rob van 1202
 Ernst, Max 246, 247
 Ertz. Letterkundige almanak 1171
 Essche, Leon van 744, 759, 902, 904-6, 914
 XIII kankerremedies 904-6
 'Melopia - 59' 904-6
 Magadejen 904
 Essche, Maurice van 124
 Esslin, Martin 1150
 Etman, A.J.A. zie: Arnet, Man
 Evans, Bill 1203
 Evenepoel, Stefaan 957, 962, 974, 975, 978, 979, 1039, 1040, 1041, 1042, 1214, 1217, 1218, 1219
 Fahlström, Öyvind 944
 Fassbinder, Rainer Werner 1030
 Faulkner, William 548
 Fawn, De 529, 530, 533, 535-7, 538, 546, 549, 555, 557, 561, 1184, 1186, 1189
 Faverey, Hans 19, 316, 504, 661, 923, 958, 973, 1116, 1129, 1215
 Chryssanten, roeiers 1018
 "Staannde op een rots" 1017-8
 Ontbrokene, Het 1160
 Feather, Leonard 603, 1190
 Inside Be-bob 1210
 Feininger, Lyonel 95, 135, 1134
 Feininger, John 709, 710, 1199
 Fenollosa, Ernest 120
 Fiamengo 347, 348
 Fikkens, J. 113-4
 (zie ook: Brunclair, Victor)
 Fitzgerald, F. Scott 741
 Flamand, Jan 940, 941, 1212, 1213
 Flaubert, Gustave 1014
 Tentation de Saint-Antoine, La 1216
 Fleuren-van Hal, Dorine 353, 1164
 Flint, F.S. 1144
 Florizoone, Gery 1209
 Florquin, Joos 398, 449, 451, 453, 454, 466, 467, 469, 507, 565, 707, 732, 733, 742, 1167, 1168, 1175, 1176, 1177, 1178, 1180, 1182, 1187, 1198, 1202
 Fontaine, Janine 803
 Fontana, Luciano 943
 Fonteintje, 't 17, 31, 165, 167, 208, 211-8, 226, 228, 235, 278, 305, 340, 341, 384, 390, 423, 533, 548, 552, 556, 584, 588, 763, 805, 975, 1129, 1145, 1147, 1148, 1186, 1195
 Fonteyne, Ast 1170
 Poppe, Han 1135, 1171, 1207
 Fordham, John 759
 Forum 318, 340, 342, 353, 354, 391, 522, 546, 690, 699, 857, 919, 1009, 1010, 1012, 1014, 1148, 1151, 1157, 1160-1, 1163, 1164, 1197, 1215, 1216
 Fossaert, Luc 1062
 Foster, Hal 1130
 Foucault, Michel
 Mots et les choses, Les 922
 Fra Angelico 1175
 Fraenen, Yves Van der 1181
 France, Anatole 1138
 Franciscus van Assisi 75, 124, 133, 134, 149, 489, 725, 844, 953
 Franck, L. 1182
 Francken, Fritz 169
 Frazer, Sir James George
 Golden Bough, The 437
 Frère-Orban 558
 Freud, Sigmund 24, 99, 437, 560, 657, 831, 1180, 1188
 Totem und Tabu 1034
 Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, Der 1053
 Friedländer, Salomo 1137
 Friedrich, Caspar David 1053
 Friedrich, Hugo
 Struktur der modernen Lyrik, Die 86, 101, 625, 711, 896, 957, 1007, 1021, 1129, 1176, 1199, 1217
 Fritzsche, Peter 1169
 Front 558, 569, 1184, 1186, 1195
 Frontaal 825, 871, 990, 1209
 Frost, Robert 1031
 Frye, Northrop 1213
 Galle, Leo 1161
gard-sivik 20, 34, 712, 713, 720, 725, 726, 727, 728, 742, 743, 744, 757-758, 760, 809, 810, 811, 812, 817-20, 821, 822, 823, 825, 835, 837, 839, 847, 871, 874, 878, 895, 899, 903, 963, 982, 986, 991, 1189, 1199, 1201, 1205, 1206, 1207, 1215
 Gates, Bill 1096
 Gaudier-Brzeska, Henri 60
 Gavere, Marnix van 538, 539-41, 1165, 1185
 Oude en nieuwe gedichten 540
 " Een afgrond moet er zijn " 540-1
 (zie ook: Pauwels, F.M.)
 Gazet, De 436
 Gazet van Antwerpen 98, 1096
 Gedicht en Grafiek zie: De Roover of Paul deVree
 Geerdijn, A. 1165
 Geerts, Kris 1170
 Geerts, Leo 965
 Geest, Dirk de 24, 412, 427, 430-1, 432, 530, 581, 616, 619, 622, 691, 694, 800, 810, 853, 879, 916, 957, 962, 974, 976, 978, 979, 1028, 1129, 1171, 1173, 1183, 1184, 1186, 1189, 1190, 1200, 1208, 1215
 Wij bloeien maar bloeien vergeefs (met Brems, red.) 1188
 Gelderblom, A.J. 16
 Gemeenschap, De 318, 1143, 1164
 Genechten, Bob (Robert) van 1134, 1182
 Genet, Jean 709, 1199
 George, Stefan 56, 709
 Gerbrandy, Piet 1129
 Gerdels, Frank 554-6, 561, 798
 (zie ook: Lindkens, Ben)
 Getij, Het 174, 1142, 1158
 Getuigenis 288-9, 419, 432, 1156, 1157, 1171
 Getz, Stan 897
 Geus, De 821, 1206
 Gevaert, Lieven 1182
 Geys, Rita 13, 1091
 Geyter, Julius de 98
 Gezelle, Caesar 61, 1132, 1151
 Gezelle, Guido 14, 19, 31, 35, 36, 40-3, 46, 49, 51, 52-3,

Register

- 64, 66, 71, 88, 117, 118, 180, 197, 217, 218, 219, 226-7, 254-6, 257, 268-9, 314, 342, 348, 351, 365, 378, 383, 391, 393, 405, 424, 436, 443, 453, 457, 466-7, 473, 474, 484, 487, 489, 490, 492, 494, 502, 506, 519, 527, 528, 535, 536, 537, 541, 543, 545, 546, 575, 604, 605, 610, 612, 619, 621, 653, 654, 655, 663, 690, 711, 712, 713, 716, 731, 732, 741, 744, 751, 752, 754, 762, 765, 767, 770, 774, 778, 783, 784, 788, 809, 811, 842, 853, 879, 885, 894, 964, 977, 1000, 1002, 1047, 1116, 1124, 1129, 1130, 1131, 1135, 1149, 1151, 1153, 1155, 1156, 1172, 1176, 1180, 1185, 1202, 1203, 1204
- Gedichten, Gezangen en Gebeden 41
Kerkhofblommen 41
Kleengedichtjes 41-2, 53, 221, 254, 268, 424, 467, 503, 783
'Kleengedichtje 22' 467
Tijdkrans 98-9, 227
"De eerde doomt, de biezen leken" 227
Vlaamsche Dichtoefeningen 41
Ghyssaert, Peter 1123-4, 1125, 1221
Giacometti, Alberto 614, 1165
Gide, André 262, 896, 1154, 1179, 1217
Gids, De 305, 1159, 1178, 1217
Gijsen, Marnix 20, 28, 132-4, 135, 136, 137, 140, 141, 146, 162, 166, 167, 171, 183, 214, 215, 217, 229, 242, 265, 267, 310, 311, 324, 340, 342-3, 349, 350, 352, 354, 356, 359, 360, 367, 368, 369, 375, 379, 387, 388, 389, 391, 398, 399, 427-30, 445, 450, 458, 463, 487, 488, 509-11, 546, 550, 551, 561, 616, 668, 670, 750, 761, 784, 801, 805, 881, 924, 1117, 1125, 1131, 1133, 1138, 1139, 1141, 1142, 1148, 1151, 1152, 1153, 1154, 1155, 1158, 1160, 1161, 1163, 1164, 1166, 1167, 1170, 1172, 1173, 1176, 1180, 1181, 1183, 1188, 1205
- Boek van Joachim van Babylon, Het 1152
Breviarium der Vlaamsche Lyriek (red.) 386, 583
Huis, Het 28, 229, 261-3, 322, 1138, 1152, 1153
Karel van de Woestijne 124, 160-1, 427
Leerjaren van Jan-Albert Goris, De 263-4
Literatuur in Zuid-Nederland sedert 1830, De 1153, 1173, 1186
Lofbazuin, De 264
Loflitanie van Sint-Franciscus van Assisi 124, 133-4, 149, 159, 161, 164, 210, 264, 489, 1153
Uitvaart der Negentigers, De 164
Vlaamse verzen van deze tijd (met Herreman, red.) 342
(zie ook: Goris, Jan-Albert)
- Gilbert, Jean
Puppchen 951
Gilis, Herman 984
Gillespie, Dizzy 627, 831, 912
Gillet, Louis 364-5, 381, 383, 398, 400, 1166, 1168, 1170
Gilliaerts, Paul 782
Gilliam, Terry 987
Gilliams, Maurice 17, 19, 24, 25, 26, 36, 151, 285, 369, 384, 386, 387, 389, 402, 441-507, 514, 519, 522, 528, 532, 534, 540, 555, 560, 576, 586, 608, 610, 634, 635, 637, 648, 656, 660, 663, 665, 676, 700, 701, 732, 741, 748, 763, 833, 849, 851, 853, 854, 855, 869, 881, 882, 901, 913, 927, 930, 939, 941, 957, 958, 960, 974, 982, 997, 1001, 1002, 1019, 1020, 1021, 1027, 1043, 1046, 1049, 1084, 1096, 1115, 1118, 1136, 1150, 1153, 1162, 1167, 1175-82, 1184, 1185, 1187, 1201, 1203, 1208, 1212, 1213, 1215, 1217, 1218
X.gedichten 503
Bezoek aan het Prinsengraf, Een 485-502, 689-90, 732, 762, 766, 1087, 1176, 1180-2, 1199, 1202
Bronnen der slapeloosheid 503, 504-6
"Kon hij maar behoorlijk schrijven" 504-6
Dichter en zijn schaduw gevolgd van een jong reiziger, De 261, 444-7, 449-52, 458
'Avondstuk' 451-2
"Het vluchtig wiel van zinnen, zonde" 446
'Morgenstond' 451
'Wandelaar' 450-1
"Zucht in de pers maalt kruim'ge vrucht" 446-7
Eenzame Vroegte 458-9, 463, 1177, 1178
'Vertelsel' 459
Elegiën 444
Elias 144, 444, 449, 450, 470, 476, 506, 926, 992
Flesch in Zee, De 458-62, 1177, 1178
'Tristitia ante' 459-61, 464, 1178
Gregoria 479
Inleiding tot de Idee Henri De Braekeleer 479-82, 1179-80
In Memoriam Paul van Ostayen [sic] 1180
Kunst der Fuga, De 453, 454, 457, 488, 503, 1176, 1179, 1180
Man voor het Venster, De 457, 465, 471, 472-4, 475, 484, 485, 489, 1178, 1180, 1181
Maria-Leven, Het 463-5, 1178
Middag met Gezelle, Een 1180
Oefentocht in het luchtledige 471, 1178
Verleden van Columbus, Het 452-3, 459, 463, 465-9, 1176, 1178
'Avondlied' 452-3, 1178
'Deuntje' 466-8
'Droomgeheim' 465-6
'Herfst' 477-9
Verzamelde gedichten 453
Vita Brevis 444, 449, 452, 453, 456, 466, 475, 479, 485, 500, 1175, 1176, 1177, 1179, 1180, 1181
Vita Brevis. Een Portret-Album 453
Vlaamsche Lyriek 1830-1890 482
(zie ook: Mercken, Floris van)
- Gils, Gust 19, 713, 718, 725, 728, 742, 743, 760, 801, 809, 810, 812, 816, 817, 819, 825, 826-47, 850, 852, 865, 877, 878, 884, 886, 956, 957, 960, 963-71, 976, 986, 995, 1010, 1069-72, 1092-3, 1115, 1120, 1197, 1201, 1205, 1207-8, 1213-4, 1215
'De schaar erin' 969
afschuwelijke roze yogurttman 968, 970
"alle mensen" 968
"je bent helemaal alleen" 966-7
'tweede zwarte haikoe van toen' 968
'wat zwijgen is' 971
Anoniem 20^e eeuw 840-2
"een wildernis van wekenlang ijskoud zoeken" 841-2
Drie partituren 1208
Handvol ingewanden, Een 969, 971
'Badkamertaferelen 2' 969
'Tot algemene verbazing' 971
levend voorwerp 966, 967
"even the shortest" 967
"Los" 967
'Satori' 966
'woestegroef' 967
Manuskript gevonden tijdens achtervolging 964-5
'Weerkunde' 964-5

- Onzachte landing 1069-70
 'Traumaturg' 1070
 Partituur voor vlinderbloemigen 826-833
 '3 opeenvolgende gedichten' 832-3
 'gedicht voor vroeg' 833
 "ha HA" 830-32
 'hiëroglphe' 832
 "hoe schoon nietwaar het land des zondags" 827-8
 'Landelijk' 829-30
 "waar gij in de morgen brakend tegen de hagen leunt"
 826-7
 Plaats onder de maan, Een 844-7
 'epizode van de vroeggestrande ruimtevaart' 844-7
 Sindromen 1214
 'Glasraam' 1214
 Stem buiten beeld 1092-3
 'De boezem van de eeuwigheid' 1092-3
 teorema voor personage 837-8
 Vingerknip, Een 1214
 'Eén definitie uit vele' 1214
 Zanger met zuurstofmasker 1071-2
 'De bellen van de belletrie' 1071-2
 Zeer verlaten reiziger 833-5, 838, 963-4
 'gelegenheidsgedicht' 834-5
 "het leven zoals ik soms" 834
 'kortstondige waarneming' 963-4
 ziehier een dame 838-9, 840
 "iemand klimt op een stapel kisten" 838-9
 "ik stel mij voor een toekomstige optocht" 840
 Ginsberg, Allen 861, 1000
 Giotto 202
 Glaser, Curt
 Kunst Ostasiens, Die 1136
 Glass, Philip 936
 Glesener, Edmond 340
 Gobbers, Walter 1131, 1132
 Goebbels, Joseph 693, 1173
 Goedegebuure, Jaap 365, 1159, 1165
 Goedendag, De 66, 67, 89, 113, 131, 169, 435, 1139
 Goemans, Camille 1168
 Göring, Hermann 410
 Goethals, Lucien 970
 Goethals, Pieter 892
 Goethe, Johann Wolfgang van 71, 148, 149, 183, 484, 501,
 519, 527, 689, 772, 804, 899, 1158, 1181
 Faust 1162
 Goeyvaerts, Karel 955, 970
 Gogh, Vincent van 76, 118, 343, 489, 513, 771, 1049, 1132
 Gogh, Wil van 118
 Gogol, Nikolaj Vasilevitsj 202
 Gofslag 533, 556-65, 598, 689, 690, 691, 694, 704, 705,
 734, 740, 741, 742, 743, 982, 1186, 1187, 1189, 1201
 Goll, Claire 1199
 Goll, Yvan 1199
 Gomperts, H.A.
 Schok der herkenning, De 26, 1048, 1130
 Goring, Eugen 944
 Goncourt, Edmond de 119
 Goncourt, Jules de 119
 Góngora, Luis de 880, 881
 Gontard, Susette 1049
 Goria 1190, 1202
 (zie ook: Vree, Freddy de)
 Goris, Jan-Albert 263-4, 801, 1138
 (zie ook: Gijzen, Marnix)
 Gorp, Hendrik van 29
 Gorter, Herman 30, 51-2, 54, 70, 86, 116, 152, 254, 386,
 387, 448, 518, 566, 567, 699, 700, 703, 776, 857, 880,
 955, 1209
 School der poëzie, De 52
 Verzen 52
 Goyens de Heusch, Serge 247, 403, 1168
 Graer, Willy De 352
 'Goede Nacht!' 352
 Grauls, A.W. 343-5, 350, 359, 1163
 'Nachtelijk landschap' 344-5
 Cantabile 1163
 Jonge Vlaanderen, Het (red.) 284, 343
 Oosterse lyriek 344
 Roode raam, Het 1163
 Graves, Robert 1144
 Gray, Wardell 1197
 Greene, Graham 737
 Gregory (Lady Gregory) 62
 Gremlins, The 104
 Greshoff, Jan 228, 305, 386
 Grignard, Ferre 982
 Gris, Juan 739
 Grondslag, De 332, 384, 431
 Groot Nederland 1176, 1195
 Gropius, Walter 135, 809
 Grosse, Ernst
 Ostasiatische Tuschmalerei, Die 1136
 Grosz, George 583
 Grub, Geert 401, 418-20, 1171
 Alkaliden 418-20
 (zie ook: Pijnenburg, Geert)
 Grünbein, Durs 1064
 Grünewald (Gothardt-Neithart, Mathis) 498
 Gruwez, Luuk 1046, 1125
 Guattari, Felix 1065
 Gudrun 430
 Guenther, Peter W. 94
 Guillaume, Paul 814
 Gulden Winckel, Den 284, 305, 1155, 1156, 1160
 Guth, Alan
 Uitdijend heelaal, Het 1113
 Gutwirth, Marcel 1162
 Gyselen, Blanka 1165, 1178
 Gysen, René 24, 760, 808, 817-26, 835, 837, 839, 840,
 843, 853, 871, 875, 877-9, 884, 886, 895, 915, 1206-7
 '11 juli' 818
 met andere woorden (met Sleutelaar, red.) 826, 875, 877-9,
 1207, 1209
 Haags dagblad 799
 Hadermann, Paul 36, 65, 72, 83, 137, 172, 231, 233, 234,
 263, 311, 325, 326, 329, 333, 358, 402, 404, 405, 407,
 539, 590, 783-4, 854-5, 918, 1120, 1130, 1131, 1132, 1134,
 1135, 1136, 1137-8, 1138, 1139, 1140, 1141, 1143, 1145, 1146,
 1149, 1150, 1151-2, 1154, 1160, 1167, 1168, 1169, 1170, 1171,
 1173, 1181, 1192, 1206, 1209
 Kringen naar binnen, De 783-4, 854-5, 958
 Vuur in de verte, Het 855
 Hadewijch 127, 378, 403, 407, 453, 483, 484, 503, 537,

Register

- 703, 771, 1014, 1158
 Haerynck, Jean-Paul den 1045
 Haes, Dirk de 1107
 Haes, Jos de 533-5, 600, 615, 616, 673, 674, 751, 775, 787, 855, 1149, 1184-5, 1195
 Andere wezen, Het 534
 Azuren holte 879
 Gedaanten 751
 Verzamelde gedichten 534
 Haesaert, Clara 774, 775, 1203
 'De Man' 775
 Haesaerts, Paul 1195
 Haest, Juliaan 1166
 Haex, Peter 1207
 Haldas, Georges 153
 Hallen, Ernest van der 368, 369, 372, 422-3, 1161, 1171, 1172
 Hallen, Oskar van der 698, 705, 1171
 Hamburger, Michael 1199
 Hamelink, Jacques 19, 1020, 1129
 Droom van de poëzie, De 1013
 Vuurproeven 1013-6, 1018, 1216
 Hammenecker, Jan 61, 1147
 Hamsun, Knut 429
 Handelsblad, *Het* 742
 Handke, Peter 1045
 Hanlo, Jan 690, 824, 969, 1209, 1210, 1216
 Hans, Abraham 738
 Harmsen van der Beek, Fritzi ten 892
 Harrison, George 973
 Hasenclever, Walter 95
 Hassan, Ihab 1057
 Havelaar, Just 1129, 1143
 Hawkins, Coleman 759, 897, 1210, 1211
 Hayman, David 1213
 Hazeu, Wim 354
 Heartfield, John 94
 Hecke, Firmin van 53, 54, 161, 340, 384, 811, 1131
 Lazarus 786-7
 Verzen 61
 Hecke, Paul-Gustave van 53, 54, 124-5, 146, 162, 240, 268, 368, 648, 1094, 1131, 1141, 1151, 1185, 1207
 (zie ook: *Meylander, Johan*)
 Heckel, Erich 95
 hee, Miriam van 1125
 Heene, Steven 1073, 1084, 1220
 Heerikhuizen, F.W. 567
 Hegel, Friedrich 423, 484, 528
 Hegenscheidt, Alfred 47, 179, 183, 386, 1143
 Heibel 979, 1005
 Heidegger, Martin 406, 437, 916, 918, 1014, 1108
 Heijermans, Herman
 Falklandjes 58
 Heine, Heinrich 1163
 Heissenbüttel, Helmut 939
 Heksenketel 1184, 1205
 Helderenberg, Gery 1165, 1209
 Helikon 318, 1163, 1164
 Hellemans, Dina 212, 213, 219, 223, 224, 1147, 1149
 Hellemans, Frank 1108-9, 1220
 Tegen de begijnhofliteratuur 1108
 Helman, Albert 402
 Hemeldonck, Emiel van 885
 Hemingway, Ernest 741
 Hensen, Herwig 470, 487, 524, 541, 542, 554, 565, 566, 568, 598, 605, 648, 665, 819, 1167, 1177-8, 1183-4
 Oefeningen naar binnen 1177-8
 Over de dichtkunst 521-3
 Henskens, Jos 242
 Herbert, Tony 532, 1184
 Herckenrath, Adolf 61
 Herder, Johann Gottfried 437
 Heremans, J.F.J. 41-2
 Hergé 976
 Hermans, Theo 1157
 Hermans, Ward 169, 408
 Hermans, Willem Frederik 667
 Hermes 1168
 Hermes Trismegistus 903
 Herremans, Raymond 17, 34, 61-2, 115, 165, 169, 211, 213, 214, 216, 217, 218, 219, 319, 348, 352, 367, 388, 389, 391, 423, 525, 532, 533, 546, 548, 584, 585, 587, 598, 604, 628, 646, 648, 662, 665, 671, 762-4, 793, 803, 879, 881, 885, 1010, 1123, 1147, 1148, 1149, 1154, 1156, 1159, 1163, 1165, 1181, 1183, 1184, 1191, 1195, 1197, 1203, 1204
 Eros (met Roelants) 62
 Roes van Jericho, De 340-1
 Vergeet niet te leven 219
 Vlaamse verzen van deze tijd (met Gijssen, red.) 342
 Herreweghen, Hubert van 430, 510, 531-2, 568, 569, 751, 764-5, 800, 879, 1010, 1090-1, 1163, 1182-3, 1187, 1204, 1220
 'Het gedicht' 531-2
 'Lavei' 1090-1
 Nachtgalenbosje, Het (met Spillebeen, red.) 1132
 Hertling, Graaf von 66
 Hertmans, Stefan 17, 19, 353, 460, 468, 1001, 1007, 1009, 1010, 1013-27, 1043, 1045-6, 1063, 1084, 1118, 1124, 1125, 1177, 1178-9, 1212, 1217-8
 Ademzuil 1022-6, 1217
 'danser 1' 1023
 'jong landschap' 1024-6
 Melksteen 1026-7
 'alfabet' 1026-7
 Narrenschip, Het 1045
 Oorverdovende steen 1009
 Ruimte 1019-21, 1218
 Sneeuudoosjes 1027, 1045
 Herzfelde, Wieland 94
 Herzog, Werner 1030
Het Daghet 1187
 Heugten, Sjaara van 118, 1136
 Heym, Georg 144, 443, 449, 455
 Umbra vitae. Nachgelassene Gedichte 73
 Hikmet, Nazim 958
 Hildebrand 293
 Hiller, Kurt 75, 134, 135, 1116
 Hindemith, Paul 1045
 Hitler, Adolf 409, 417, 427, 428, 550, 559, 687, 793, 817, 992, 1169, 1196
 Hobsbawm, Eric 79, 92
 Ho-Chi-Minh 890
 Hochman, Elaine S. 1169
 Hoddis, Jakob van 72, 144, 449, 1133

- Hodeirs, André
Homes et problèmes du jazz 901, 1211
- Hölderlin, Friedrich 183, 453, 455, 458, 484, 498, 519, 646, 654, 711, 712, 771, 811, 894, 1014, 1045, 1049, 1177, 1178, 1181, 1182, 1188, 1203, 1216, 1218
- Hoeven, Jan van der 744-7, 923, 1197, 1202
 Elementair 747
lecina je land. gedichten met spanje in 746-7
Projektieschrijven 744-5
Te woord staan 745-6
 'De zee' 746
 "Noem alle maanden" 745
- Hoffman, Hans 1138
- Hofmannsthal, Hugo von 56, 124
Brief des Lord Chandos 56
- Hohoff, Curt 710, 1199
- Hokusai 118, 175
Hollandsch Weekblad 1179
- Holvoet-Hanssen, Peter 1109-13, 1118, 1220
Dwangbuis van Houdini 1109-13
Santander, ontboezemingen in het vossenuel 1112
- Holz, Arno 124
- Homerus 527, 572, 893, 935, 1021
Odyssea 25
- Hoof, Mark van den 907-12
- Hooff, P.C. 667
- Hoogenbemt, Albert van 426, 526, 546, 1139, 1187
- Hoogenbroeck, Hilde van 1210
- Hoogenbroeck, Josette van 1210
- Hooger Leven 361, 368, 369, 382, 391, 548, 1171, 1176
- Hoornik, Ed. 855
- Hoos 871
- Hopkins, Gerard Manley 880
- Horemans, Karel 333, 1155, 1162
- Hoste, Huib 345
- Hoste, Pol 1068
- Houédard, Dom Sylvester 1213
- Houkasaï zie: Hokusai
- House Temperley 1208
- Houtte, Roger Van 1107
- Houwink, Roel 237, 260
- Hove, Jan Van 1143
- Hübner, F.M. 95
- Huelsenbeck, Richard 94, 95, 157, 1064, 1065, 1135
- Hüsgen, Lucas 1010, 1089
- Hugo, Victor 646, 741
- Huidobro, Vicente 903
- Huizinga, Johan
In de schaduwen van morgen 296
- Hullebroeck, Emiel 432
- Hulstaert, Bob 1082
- Humbeec, Kris 14, 439, 512, 665, 666, 896, 1080, 1121, 1171, 1173, 1183, 1185, 1195, 1197, 1200, 1207
- Humbeec, P. van 558
- Hume, David 27
- Humo 1079, 1082
- Huxley, Aldous 559
- Huyse, Luc 1184
- Huysmans, Camiel 109-110, 1182
- Huyssen, Andreas 401
- Idema, W.L. 1136, 1137
- Impuls 15, 34, 36, 918, 955, 995-6, 998, 1000, 1001, 1042, 1047, 1215
- Indestege, Luc 359, 387, 885, 1163, 1165, 1181
- Indiana Jones 1110
- Ingres, Jean-Auguste-Dominique 807
- Insingel, Mark 887, 925-42, 1059, 1061, 1093-5, 1115, 1121, 1175, 1178, 1212-3
Drijf hout 926-8
 "Door woorden betreden" 927-8
Druiven die te hoog hangen, De 1094
Het is zo niet zo is het 940-2
 'Ik is niet het juiste woord' 941-2
In elkanders armen. Verzamelde gedichten 925, 1094, 1095
Jij noemt stom wat taal is 1094
Kooi van licht, Een 926, 928-30, 937
 "In samenscholingen" 928-9
 "Scherpe nagels" 929-30
Meisje in de tram, Een 1213
Mijn Territorium 1212
Modellen 936-8, 940
 "ik kom er/ik kom er niet" 936
Perpetuum mobile 925, 930-5, 936, 940
 "begin veroorzaakt einde" 933
 "de cirkel is het doel van de lijn" 934-5
 "en de rots te water" 932-3
 'ik' 931
 'men' 931
Posters 938-9, 940
Woorden zijn Oorden 1212
 (zie ook: Donckers, Mark)
- Internationale Nieuwe Scène, De
Bezette Stad 1096
Mistero Buffo 1096
- Isou, Isidore 587
- Itten, Johannes 1138
- Itterbeek, Eugène van 1186, 1213, 1214
- Ivens, Joris
Misère au Borinage (met Henri Storck) 409
- Jacob, Antoon 87
- Jacob, Max 321, 644, 693, 739
- Jacobs, Peter 1083
- Jameson, Frederic 1049
- Jammes, Francis 343, 344, 1134
- Janacek, Leos
Intieme brieven 1020
- Jandl, Ernst 939, 1065-6
- Janko, Marcel 157, 1065
- Janssen, Emiel 765, 766
- Janssens, Joris 1164
- Janssens, Marcel 140, 1139, 1190, 1207
- Janus 586
- Jan van het Kruis (Sint) zie: Johannes van het Kruis
- Jarrett, Keith 1045
- Jarry, Alfred 836, 958, 1197, 1198
- Jasinski 1162
- Jaspers, Karl 406
- Jaurès, Jean 233
- Java 1064
- Jean Paul 455, 646
- Jens, Walter 942
- Jespers, Floris 96, 106, 110, 118-9, 146, 147, 293, 321, 676, 953, 983, 984, 1135, 1142, 1160, 1182, 1215, 1220

Register

- Jespers, Henri-Floris 340, 407, 469, 470, 662, 671, 676, 852, 885, 886, 958, 982, 983, 988-90, 991, 1095-6, 1132, 1134, 1146, 1160, 1167, 1169, 1173, 1182, 1195, 1208, 1210, 1214-5, 1220
Hartelijk uw Paul van Ostaïjen 1083, 1084, 1095
Paul van Ostaïjen (met De Vree) 942, 989-90
- Jespers, Mark 435
- Jespers, Olympe 983, 984, 1215
- Jespers, Oscar 106, 109, 110, 151, 156, 209, 260, 321, 510, 983, 984, 1136, 1140, 1142, 1182, 1201, 1215, 1220
- Jeugd & Cultuur 930
- Jezus Christus 75, 78, 96, 132, 135, 381, 423, 461, 464, 465, 571, 583, 585, 623, 676, 736, 764, 802, 827, 833, 850, 948, 1054, 1055, 1187, 1204, 1208, 1216
- Johannes van het Kruis 484, 1032
- Johnson, Lyndon B. 890
- Jonckheere, Floris 1168
- Jonckheere, Karel 90, 231, 338, 360, 398-401, 470, 527, 536, 542, 546, 549, 566, 598, 751, 775-80, 828, 829, 831, 833, 840, 848-9, 850, 855, 879, 885, 886, 1010, 1123, 1137, 1162, 1167, 1168, 1170, 1192, 1203, 1220-1
Poëzie en experiment (met Van Ruysbeek) 776-80
Profefluucht 399
Vogels hebben het gezien, De 1168
- Jones, LeRoi 958
(zie ook: Baraka, Amiri)
- Jong Dietschland 53, 320, 368, 420, 484, 571, 1161
- Jong, Martien de 219, 455, 461, 472, 479, 1175, 1176, 1177, 1179, 1181
- Jong, Oek de 17, 1119
Man die in de toekomst springt, Een 1129
- Jonkers, Han 610, 611
- Jooris, Roland 19-20, 962, 974-8, 1074, 1096-8, 1118, 1149, 1214
'Lijnen' 977
'Kaal' 977-8
'(Dag visserke-vis)' 1097-8
Angst om Achilleus 1214
Begin der lente, Het 1214
bluebird 974-5
'het woonhuis klee 1' 975
Geschilderd of geschreven 978
gitaar 974, 1214
Laarne 975-6
Uithoek 1096
- Joois, Johan 1069, 1076-9
Gedichten 1076
Steilte 1076-7
"als zij" 1076
"Kraplak karmijnen landschap" 1078
'Retrospektief' 1076
Stil de graine jaune 1079
- Joosten, Jos 35, 365, 367, 371, 372, 533, 539, 547, 549, 554, 556, 578, 586, 591, 612, 642, 643, 644, 652, 654, 662, 679, 691, 692, 796, 797, 809, 920, 1048, 1129, 1164, 1166, 1167, 1184, 1186, 1189, 1192, 1193, 1197, 1198, 1199, 1204, 1220
- Joostens, Paul 80, 110, 113, 127, 130, 157, 230, 958, 983, 1136, 1182
- Joplin, Janis 984
- Joris, Pierre 63, 67, 85, 150, 396, 530, 532, 579, 587, 1061, 1132, 1141, 1156, 1199
- Jorn, Asger 587
- Jouve, Pierre-Jean 650
- Joyce, James 104, 519, 529, 548, 737, 741, 935, 1021, 1122
Finnegans Wake 529, 904
Portrait of the Artist as a Young Man, A 105
Ulysses 25, 911, 1098
- Joy Division 1028, 1031, 1042, 1043, 1218
- Juan de la Cruz zie: Johannes van het Kruis
- Jünger, Ernst 709, 741
- Jung, Carl-Gustav 818, 1033
- Kabinett des Dr. Caligari, Das zie: Wiene, Robert
- Kafka, Franz 25-6, 66-7, 548, 582, 612, 642, 656, 666, 785, 826, 836, 896, 958, 1030, 1104, 1132, 1208
Betrachtung 1132
Heizer, Der 1132
Schloss, Das 1132
Urteil, Das 1132
Verwandlung, Die 1132
- Kahier, Het 743, 744, 760, 825, 855-7, 864, 868, 869, 870, 903, 1189, 1202
- Kahn, Gustave 1099
- Kakkewieten, De 1122
- Kalbfleisch, H. 690
- Kamagurka 39, 1084
- Kandinsky, Wassily 93, 94, 95, 104, 151, 203, 247, 456, 903, 918, 1133-4, 1197
Punkt und Linie zu Fläche 247
Über das Geistige in der Kunst 81, 82-4, 298, 917
- Kant, Immanuel 199, 234, 261, 315, 326, 448, 513, 653, 734, 943, 984, 1050-2, 1056, 1145, 1153, 1157, 1160
- Karel de Stoute 986
- Karin, Ric 346, 348, 1164
- Kazan, Max 711, 744, 759, 902, 903, 904, 907-12, 914
Bliksm Tandradbanen Blizzards 1203
(zie ook: Bierkens, Jozef)
- Kazantzakis, Nikos 737
- Keats, John 455
- Kemp, Bernard 680, 682, 686, 1195-6
(zie ook: Vlierden, Bernard Frans van)
- Kemp, Pierre 699, 700
- Kenis, Paul 53, 55-6, 152, 306, 388, 420, 463, 761, 1138, 1139, 1141, 1144, 1153, 1155, 1161, 1177, 1195
De Vlaamsche Letterkunde na Van Nu en Straks 319, 784
- Kerckhove, Remy C. van de 36, 529, 549, 552, 568, 569-78, 586, 587, 612, 638, 645, 655-6, 660, 684, 712, 760, 761, 772, 785, 789-801, 803, 804, 810, 818, 819, 825, 826, 827, 879, 978-9, 1055, 1120, 1184, 1186, 1188, 1189, 1191, 1204, 1205
Andere weg, De 571-2
Gebed voor de kraaien 487, 567, 569, 572-8, 1188
'Lied voor Paul van Ostaïjen' 549, 575-7
Gedichten voor een kariatide 800
Kleine ruïnmuziek, Een 656, 793-6, 1204
'Art poétique 2' 794-5
Nachtelijke razzia 570-1
'Kruis van passie' 571
Schim van Memling, De 656, 789-93, 1204
'De schim van Memling' 789-90
'Stalingrad' 791-2
'Verrukking' 790-91
Veronica 799, 1204
Verzamelde gedichten 798, 1188

- Kerensky, Alexander 1141
 Kerouac, Jack 903, 914
 Kessels, Willy 409, 1139, 1169, 1172
 Kettman, George 698
 Keur, De 559
 Keymeulen, Paul van 387, 530, 535-6, 539, 545, 546, 563, 575, 678
 Khayam, Omar 180
 Kiepura, Jan 293
 King, Martin Luther 961-62, 1211
 Kissinger, Henry 953-4
 Kitaj, R.B. 1045
 Klabund 91, 118, 121-4, 1099, 1116
 Li-tai-pe 1137
 'Die Kaiserin' 122
 Klant, J.J. 486, 1180
 Klaver(en)drie 3 400-1, 513, 527, 535, 573, 582, 760, 803, 879, 1168, 1184
 Klee, Paul 498, 629, 658, 704, 705, 706, 737, 760, 809, 879, 945, 975, 1104, 1122
 Klein, Ben 760, 855-65, 868, 869, 870, 871, 956-7, 960, 1055, 1198, 1202, 1209
 8 x Klein 858
 Combinat mijn foto 862-4
 'Gamelang' 864
 'Jet' 863
 dalai-lama 859-62
 'blind trajekt' 859-60
 Embryonaal (met Peel) 865
 Nieuwe Poesie 956-7
 'Op de mond op 1 been' 956-7
 Tumours and other beriberis 865
 (zie ook: Wispelaere, Frans de)
 Klein, César 93, 1134
 Kloos, Willem 17, 43, 54, 61, 197, 385, 387, 437, 448, 528, 530, 732, 811, 990, 1130, 1185
 Knack 1101
 Köhler, Kurt 19, 401, 414-7, 418, 1079, 1170-1
 Balthazar Krull's Hart zingt Maneschyn 1170
 vade mecum voor de jonge zelfmoordenaar 414-7
 (zie ook: Soetewey, Stan)
 Koepnick, Lutz P. 1169
 Koestler (Köstler), Arthur 559
 Kötz, Kathrin 1093
 Kokoschka, Oskar 1133
 Kolbe, Georg 583
 Kolberg, Gerhard 1133, 1134
 Kolléwijn, Anthonie Marius 1092, 1220
 Komma 34, 895-6, 899, 1207
 Komrij, Gerrit 359, 1010, 1016-7
 Nederlandse poëzie van de negentiende en twintigste eeuw in 1000 en enige gedichten, De (red.) 1132, 1163
 Konincks, Willy
 Pêle mêle 241
 Konitz, Lee 758-9, 1210
 Konrast 871, 907
 Kooijman, Bert 578, 589, 590, 1189-90, 1191, 1192
 Kooten, Kees van 242
 Kopland, Rutger 17
 Korban 13, 714, 720
 (zie ook: Corban)
 Korun, Walter 742, 801-2, 803, 809, 810, 811, 878, 1201, 1205
 Kostelanetz, Richard 944
 Avant-Garde Tradition in Literature, The (red.) 1213
 Kouwenaar, Gerrit 30, 1021, 1116, 1129
 Vijf 5-tigers (red.) 751
 Kreatief 955, 963-4
 Kregting, Marc 1089
 Kristal. Letterkundig Jaarboek 1176
 Kroner, Kurt 66, 1132
 Kruispunt 1030
 Kuijken, Belle 633, 641, 643, 1192
 Kuijper, Jan 1129
 Kunstblatt, das 159, 248
 Kunst & Cultuur 1096, 1217
 Kunst-Meridiaan, De 810, 1205
 (zie ook: Meridiaan, De)
 Kurriss, Anne 1100
 Kurth, Julius
 Chinesische Farbendruck, Der 1136
 Japanische Holzschnitte 1136
 Japanische Lyrik 1136
 Sharaku 1136
 Kusters, Wiel 1129
 Kuyle, Albert 246, 1048
 Kuypers, Julien 761
 Laatste Nieuws, Het 207, 584, 1159, 1170, 1194
 Labris 34, 724, 744, 759, 883, 887, 902-12, 913, 914, 992, 995, 1065, 1190
 Lacôte, René 153
 Lacoue-Labarthe, Philippe 1216
 Laenen, Jean 255
 Laermans, Rudi 141, 518, 521, 616, 729, 767, 1115, 1116, 1139, 1169, 1183
 Laey, Omer Karel de 61, 1132
 LaFaro, Scott 1203
 La Fontaine, Jean de 301, 329
 Laforge, Jules 112, 180, 1129
 Lamarck, Jean-Baptiste 78, 413
 Lamartine, Alphonse de 453, 646
 Lambrechts, Lambrecht 48
 Lammens, Roger 350, 367, 1164
 Lampo, Hubert 561, 795-6
 Lanckrock, Rik 542, 550, 562, 575, 1185
 Landru, Henri Désiré 157, 1073
 Langendonck, Prosper van 43, 44, 45-6, 47, 53, 61, 348, 458, 536, 605, 656, 701, 880, 1131
 Verzen 456, 458, 482, 484
 Lanoye, Tom 19, 20, 36, 828, 1048, 1069, 1072-6, 1077, 1079-80, 1082-4, 1091, 1092, 1115, 1117, 1118, 1119, 1219-20
 Bordeel van Ika Loch (red.) 1083
 Celibaat 1082
 Gespleten en beschten 1082
 Hanestaart 1075-6
 'Programma' 1075-6
 In de piste 1074
 Maar nog zo goed als nieuw 1074
 "Die tampons, zegt ze preuts" 1073
 'Je kan er niet eens close-reading op toepassen' 1073-4
 Maten en gewichten 1082
 Poes voldeed, De (met Buelens, red.) 1083
 Ten Oorlog 1073, 1083, 1093

Register

- Lao Tse 1104
 Larbaud, Valéry 210
 Largot, Serge 862, 867-9, 943
 heilige schuur, de 867-9
 'ik heet anna' 867-8
 'soms' 868
 'zelfmoordgedicht' 868-9
 (zie ook: Aerts, Ernest)
 Laske-Schüler, Else 69, 72, 75, 96, 137, 147, 168, 174, 183, 205, 254
 Lasoen, Patricia 962
 Last, Jef 415
 Laura zie: Noves, Laura de
 Lautréamont, Comte de (Isidore Ducasse) 252, 317, 714, 1197
 Chants de Maldoror, *Les* 403
 Lauwaert, Guido 1095
 Lawrence, D.H. 396
 Lebeau, Paul 560, 689, 698, 701, 705
 Lecomte, Marcel 1168
 Lector 1179
 Lectuurrepertorium 90
 Leen, Frederik 110
 Leenders, Herman 1088, 1125
 Lemoine, Serge 63, 94
 Lenin, Vladimir Iljitsj 233, 403, 417, 559, 792, 793, 1214
 Lennep, Jacob van 61
 Lennon, John 973
 Lens, Remi 1167
 Léonard, Jos 110, 113, 116, 151, 193, 195, 198, 204, 275, 461, 747, 976, 976, 1072, 1083, 1142, 1143, 1146, 1155, 1158, 1171, 1182, 1212
 Leopold, J.H. 30, 386, 458, 484, 502, 506, 703, 1166, 1176-7
 Verzamelde Verzen 1177
 Leopold II 56
 Leopold III 793
 Lepel 867, 869
 Leppmann, Wolfgang 82, 396
 Leroux, Karel 161, 165, 211, 1147
 Letterkundige Almanak voor Vlaanderen 1930 345, 348
 Leus, Herwig 621, 623, 725, 808, 812, 813, 816, 892, 981, 992, 1098, 1205, 1214
 Lewis, John 914
 Lewis, Wyndham 1133
 Li Bai, Li Bo zie: Li-Tai-Pe
 Lichtenstein, Alfred 60, 144
 Liebknecht, Karl 64, 92-3, 156, 984
 Liedel, Frank 749-50, 1198
 (zie ook: Assche, Leo van)
 Lier, Peter van 1089
 Limburgsch Studentenblaadje voor Oorlogstijd 77
 Lindekens, Ben 554, 796, 798, 1204
 (zie ook: Gerdels, Frank)
 Lishout, Pliet van 606, 608
 Lissens, R.F. 359, 364, 373, 378, 420, 764, 789, 887, 1131, 1139, 1144, 1153, 1159-60, 1166, 1167, 1170, 1172, 1195, 1204
 Vlaamse Letterkunde van 1780 tot heden, *De* 784-5, 1189
 Li Taibai zie: Li-tai-pe
 Li-tai-pe 120-3, 146, 527, 1136
 'Alleen gezeten voor de Jingting-berg' 123
 'Treurend op de jadentrap' 121
 Lodeizen, Hans 812, 855, 955, 974, 1205, 1214
 Logau, Friedrich von 1137
 London, Jack 584
 Loo, Firmin vander 444, 466, 485, 1176, 1178, 1179, 1180
 Loos, Ed. 58
 Lorca, Federico 701, 702
 Lorrain, Claude 1218-9
 Loveling, Virginie 197, 348, 1151
 Lowell, Robert 1031
 Lucebert 572, 573, 661, 669, 693, 713, 715, 721, 724, 728, 808, 812, 824, 850, 875-6, 878, 899, 909, 913, 955, 969, 1051, 1093, 1129, 1202, 1203, 1214
 Ludwig, Emil 559
 Ludwig van Beieren 603
 Lüticken, Sven 1125, 1130
 Luhmann, Niklas 1115
 Luiting, Ton 732, 1213
 Lumière 115, 983, 1135, 1137
 Lumumba, Patrice 991
 Lutgardis (Zuster) 788
 Luxemburg, Rosa 63-4, 74, 92-3, 231, 984
 Lyotard, Jean-François 315, 401, 1016, 1034, 1050-2, 1057, 1061, 1160, 1179
 Leçons sur l'Analytique du sublime 1216, 1219
 Maas, Loe 1202
 Maatstaf 1219
 Mace, A.C. 487
 Graf van Tut-Anch-Amon, *Het* (met Carter) 486, 1087
 Mac Gee, Willie 623, 624
 Madder, Leo 1083
 Maegt, Johan De 1159
 Maele, Marcel van 711, 744, 759, 871, 902, 904, 914-7
 Met de hand geschreven 916-7
 Pamflet 1: Poëtische nota's over het bewustzijn 915-6
 Rood en Groen 823, 915
 Soetjia 914
 Maerlant, Jacob van 88
 Maes, Karel 125
 Maeterlinck, Maurice 83, 778, 1134
 Maeyer, De 435
 Magdeburg, Mechtild van 1194
 Magerman, Adriaan 558, 1186
 Magritte, René 125, 247, 316, 317, 402, 1047, 1122, 1139, 1160
 Maharadja 865
 Mahler, Gustav 1178
 Lied von der Erde, *Das* 1136
 Majakovski, Vladimir 574, 792, 793, 1137
 Malaparte, Curzio 548
 Malchus 833
 Malevich, Kasimir 401, 651, 1133
 Mallarmé, Stéphane 25, 43, 112, 149, 151, 181, 250, 298, 486, 494, 495, 519, 523, 553, 565, 566, 621, 644, 658, 664, 706, 711, 712, 714, 732, 753, 757, 776, 779, 857, 930, 944, 1014, 1021, 1027, 1032, 1109, 1136, 1139, 1150, 1200, 1201, 1213, 1217
 Livre, *Le* 846
 Propos sur la poésie 566
 Coup de dés, *Un* 44, 150, 168, 1140
 Malraux, André 577, 737
 Mambour, August 247
 Man, Paul de 1047, 1145

- Man, W. de 348-9
(zie ook: Moortel, Maurits van de)
- Mandelstam, Osip 1137
- Mander, Carel van 894
- Manet, Edouard 119
- Mann, Klaus 1188
- Mann, Thomas 559, 693, 1021, 1188
- Man Ray 247, 1122, 1133
- Mao Tse-tung 960
- Marc, Franz 60, 498, 1133
- Marest, Aimé de 341, 533, 1163
Brandglas, Het 340, 341-2
- Maria 171, 570, 610
- Mariani, Paul 529
- Marie 247, 316
- Marieken van Nieuwemegen 1181
- Marinetti, F.T. 63, 66, 67, 70, 115, 125, 150, 151, 156, 157, 401, 495, 693, 788, 1064, 1132, 1157
Futuristisch Manifest 56, 401, 1135
- Marlier, Georges 107, 124, 943, 1151, 1201
- Marsman, H. 19, 124, 278, 305, 365-6, 374, 378, 379, 380, 386, 398, 411, 547, 556, 668, 781, 791, 925, 928, 1012, 1141, 1152, 1157, 1159, 1165, 1166, 1167, 1168, 1182, 1187, 1200, 1202, 1209, 1213
Verzen 171, 237
- Martin, Dirk 1173
- Marx (Brothers) 1109
- Marx, Karl 489, 792, 793, 960, 1133
- Masereel, Frans 210
- Masson, André 737
- Masters, Edgar Lee
De doden van Spoon-river 1181
- Matisse, Henri 706
- Matthijs, Marcel 1166
- Matthysen, Hugo 123
- Max, Adolphe 793
- McCarthy, Joseph 802
- McCartney, Paul 973
- McFarlane, James 59, 60
- McGann, Jerome 151, 1061, 1131
- McLuhan, Marshall 939
- Mechelen, Johan van 532, 1167, 1184
- Meerbergen, Rudolf van 612, 796
- Meervoud 1107
- Meidner, Ludwig 73, 1133, 1134
- Melis, Jan 359
- Mennes, Paul 1108
- Mercier, Désiré Joseph (kardinaal) 95, 109, 418, 984, 1064, 1134, 1201
- Merckem, Floris van 443-4, 1175, 1176
Dichtoefeningen 443, 1175
Dit is van dat Monniksken 444
(zie ook: Gilliams, Maurice)
- Meredith, George 434
- Meridiaan, De 720, 760, 774-5, 780, 781, 804, 805, 810, 847, 1189
(zie ook: Kunst-Meridiaan, De)
- Merlyn 488
- Mérode, Willem de 237
- Mertens, Anthony 1154
- Mesens, E.L.T. 247, 1211
met andere woorden zie: Gysen of Sleutelaar
- Meuleman, Bart 1186
- Meulen, Paul van der 77
- Meyboom, Willem 165, 1141, 1143
- Meyere, Victor de 61
- Meyland, Frank 534
- Meylander, Johan 124, 168, 169, 171, 1141
(zie ook: Hecke, P.G. van)
- Meyrink, Gustav 83, 108
- Michaux, Henri 582, 705, 1115, 1117, 1122, 1168, 1209
- Michel, Anton 387
- Michiels, Gerard 537
- Michiels, Ivo 19, 557, 558, 561, 562, 563, 564, 575, 689, 692, 698, 701, 943, 1065, 1186, 1198, 1199
Daar tegenover 562
'Tijdstroom' 562-3
- Mierlo, Jozef van 1181
- Mies van der Rohe, Ludwig 410, 1169
- Milo, Jean 1168
- Milton, John 501, 880, 883, 1021
Lycidas 884
- Mingus, Charles 1203
- Minne, George 46
- Minne, Richard 17, 20, 31, 161, 165, 209, 211, 213-4, 215, 217-28, 229, 233, 234, 260, 277-8, 341, 377, 525, 542, 548, 556, 559, 703, 789, 858, 881, 962, 975-6, 1010, 1116, 1147, 1148, 1149, 1156, 1178, 1185, 1213
"De zee is idioot" 221, 223
'Fantasie op occarina' 223-6
'Marine' 220-1
'Nihil' 212-3
'Ode aan den eenzame' 218, 219
- Miro, Juan 1099, 1104
- Mishalle, Luc 1069
- Missine, Lut 34, 35, 320, 365, 366, 372, 421, 445, 464, 475, 487, 488, 492, 560, 1156, 1161, 1164, 1165, 1166, 1170, 1171, 1175, 1178, 1180, 1182
- Moboetoe Sese Seko 888
- Modern Jazz Quartet 864, 914
- Moens, Olaf 114, 134, 431, 1139
- Moens, Stefan 1049
- Moens, Wies 28, 59, 70-1, 114-5, 134-9, 140, 141, 146, 162, 165, 166, 169, 170, 171, 172, 173-6, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186-7, 188, 192, 194, 195, 196-7, 198, 199, 201, 205, 206, 208, 214, 215, 217, 229, 235, 242, 243, 257-8, 260, 270, 278, 301, 322, 341, 344, 348, 351, 353, 360, 361, 367, 368, 372, 373, 381, 392, 396, 399, 401, 406, 411-3, 419, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 430, 431, 435, 439, 445, 455, 469, 470, 500, 515, 529, 532, 546, 548, 550, 557, 561, 563, 564, 572, 583, 593, 598, 616, 621, 689, 668, 678, 694, 731, 738, 778, 785, 799, 800, 805, 811, 880, 881, 899, 913, 918, 980, 1012, 1048, 1116, 1129, 1132, 1138, 1144, 1146, 1147, 1152, 1153, 1154, 1156, 1158, 1163, 1165, 1166, 1168, 1169-70, 1171, 1172, 1173, 1186, 1187, 1200, 1204, 1211
Boodschap, De 115, 124, 135, 137, 138, 159, 385, 1139, 1152, 1153, 1167
Celbrieven 124, 134, 138, 174, 187, 1139, 1152
Gedichten 1918-1974 1170, 1172
Golfslag 424, 1152, 1170, 1171-2
"Een volk marcheert. Eén man strijdt per spits" 413
Landing 197, 257, 1152
Memoires 71, 427

Register

- Nederlandsche Letterkunde van Volksch Standpunt Gezien 412-3, 420
 Opgangen 1152
 Spoor, Het 413
 Tocht, De 124, 135, 137, 361, 616, 1152
 Vierkant, Het 412, 1172
- Mok, Maurits
 Salvis Titulus 1186-7
- Molzahn, Johannes
 Manifest des absoluten Expressionismus 94
- Mondriaan, Piet 651, 703, 943, 1099, 1133, 1150, 1169, 1172
- Monk, Thelonious 758, 875, 948, 970, 1202-3
- Monroe, Marilyn 986
- Mont, Pol de 44, 45, 53, 169, 177, 214, 443, 1131, 1151
 Losse Schetsen 1131
- Montaigne, Michel de 17, 322
- Monteyne, Lode 238-9, 240, 288, 293, 295, 388, 432, 1147, 1154, 1157, 1159, 1181
- Montherlant, Henri de 737
- Monty Python's Flying Circus 987, 1132
- Moore, Henry 737
- Moortel, Maurits van de 539, 1153, 1164
 Uit de grond 348-9, 350
 (zie ook: Man, W. de)
- Moortel, R. Van de 1166
- Morandi, Giorgio 760
- Morgan, Edwin 1213
- Morgen 978, 979
- Morgen, De 1081, 1218
- Morgenstern, Christian 324, 1162
- Morgner, Wilhem 60
- Mori 120
- Mortier, R.V. (pater) 402, 1168
- Mossop, D.J. 1199
- Mouw, Johan Andreas dèr 386
- Mozart, Wolfgang Amadeus 356, 926, 1175, 1177
- Mozes 548, 574, 1122
- Muche, Georg 93-4, 125, 1093, 1138-9, 1142, 1192
- Muir, Edwin 612
- Mukarovsky, Jan 1013, 1033
- Mulder, Reinjan 993
- Mulligan, Gerry 1210
- Muls, Jozef 53, 117-8, 177, 213-4, 304, 319-20, 335, 340, 381, 389, 431, 461, 469, 470, 763, 1137, 1147, 1152, 1161, 1167, 1173, 1181, 1182, 1184, 1193
 Paul van Ostaijen (red.) 278, 485-6, 1180
- Multatuli 1130
- Murez, Jos 805
- Mussche, Achilles 171-2, 173, 174, 179, 184, 185, 188, 197, 198, 199, 206, 208, 229, 235, 243, 264, 270, 301, 322, 340, 351, 359, 360, 367, 455, 546, 579, 593, 616, 668, 731, 899, 1144, 1146, 1152, 1153, 1154, 1159, 1161, 1166, 1200, 1204
 Koraal van de dood 1152
 Twee vaderlanden, De 1144, 1146, 1152
- Musschoot, Anne Marie 47, 384, 1131, 1132, 1149, 1153
- Mussolini, Benito 401, 428, 550, 559, 1169, 1209
- Muze-n-Express 854
- Mynona 1093, 1137
 (zie ook: Friedländer, Salomo)
- Mysjkin, Jan H. 709, 923, 1007, 1064-8, 1213
 Spel van Spiegels. Sonnetten in beweging 1065-7, 1068
- '(Arcadies Polderland') 1067
 'Avondlijk Onbewuste' 1066
 '(jandls gondel)' 1066
 Verlangen, explosie [Blind geheugen, inskripties] 1067-8
 "in de huid van mijn taal, of: mijn talige huid" 1067
 Vormbeeldige gedichten 1065, 1068
- Naegels, Tom 1207
- Nahon, Alice 139, 216, 242, 261, 303, 338, 348, 351, 520, 526, 674, 777, 778, 817, 877, 880, 923, 1083, 1117, 1122, 1148, 1151, 1156, 1210
 Op zachte vooizekens 258
 Vondelingskens 258
- Napoleon I (Bonaparte) 305
- Napoleon III 741
- Nasser, Gamal Abdel 981
- Nederlandsche Dicht- en Kunsthalle 45
- Neef, Roger de 15, 978, 1004-5, 1104
 Empty Bed Blues 1104
 Winterrunen 1004-5
 'Melopee' 1004-5
- Neefjes, Annemiek 1061, 1219
- Neefs, Hugo 744, 902, 904, 907-12
- Nelissen, Ivo 19, 712
- Neruda, Pablo 958, 963, 1000
- Nerval, Gérard de 455, 711, 866, 1139, 1188
- Nervie, La 220, 229
- Nettl, J.P. 64, 92, 93
- Neue Jugend 94
- Neuhuys, Paul 124, 958, 983-4, 985, 1215
 Mémoires à dada 1215
 Zèbre handicapé, Le 253, 1149
- Neumann, Alfred 1188
- Neumann, Robert
 Struensee 583
- New Order 1028
- Nicholls, Peter 587, 1150, 1151, 1199
- Nielsen, Asta 348, 706, 814, 943, 985, 1185
- Nietzsche, Friedrich 23, 26-7, 59, 89, 139, 366, 417, 437, 484, 489, 521, 522, 554, 606, 657, 818, 819, 820, 918, 1032, 1102, 1130, 1177, 1181, 1183, 1211
- Nieuwe Gazet, De 1179
- Nieuwe Gids, De (Ned.) 43, 1141, 1142
- Nieuwe Gids, De (Vl.) 1182
- nieuwe griffels schone leien zie: Rodenko, Paul
- Nieuwe Rotterdamse Courant 111, 159, 164, 166, 168, 172, 177, 184, 211, 548, 1136, 1159
- Nieuwe Standaard, De 532
 (zie ook: Standaard, De)
- Nieuwe Stemmen 533, 537, 547, 550, 551, 555, 558, 561, 765, 811, 1184, 1186, 1187, 1189
- Nieuwe Stijl, De 875, 963, 974
- Nieuwe Tijd, De 159
- Nieuw Gewas 551
- Nieuw Leven 53
- Nieuwsblad, Het 532
- Nieuws van den Dag, Het 349, 434, 435, 1174
- Nieuw Tweemaandelijks Tijdschrift, Het 871
- Nieuw Vlaams Tijdschrift 485, 486, 509, 546, 559, 591, 612, 664, 720, 751, 771, 783, 828, 848, 871, 879, 886, 1131, 1143, 1181, 1186, 1196, 1197, 1205
- Nieuw Vlaanderen 420
- Nieuw Zuid 1044

- Nijhoff, Martinus 19, 30, 32, 71, 72, 270, 295-6, 305, 360, 387, 396, 450, 455, 456, 457, 486, 503, 616, 763, 787, 959, 998, 1027, 1129, 1130, 1133, 1159, 1180, 1191, 1218
Wandelaar, De 459, 1133
- Nijinsky, Vaslav 1045
- Nijlen, Jan van 161, 229, 359, 384, 386, 568, 612, 732, 1116, 1149
Aangezicht der Aarde, Het 1147
Dichters van 't Fonteintje, De (red.) 228-9, 235
Geheimschrift 384
Naar 't geluk 61
- Njet 823, 871
- Nolens, Leonard 15, 771, 882, 955, 992-5, 999, 1000-3, 1080, 1124, 1176, 1208, 1215
'Manifest 1' 1000-1
Muzeale minnaar, De 993
Orpheushanden 992-3
Stukken van mensen 500, 1003
Verdwijn met mate 1156
- Noordstar, J.C. 1161
- Noordzij, Jan 1207
- Nooteboom, Cees
Rituelen 1136
- Noske, Gustav 93, 1141
- Note, Joris 879, 1090, 1108-9
- Nouveau Journal, Le 433, 611
- Novalis 183, 437, 455, 646, 711, 712, 1176
- Noves, Laura de 832
- Nul 871
- Nuyens, Bart 1195
- NVT/Gierik 13, 1096, 1108, 1213
- Nys, Mon 121, 122, 123, 1136
- Obiak, Marcel 34, 744, 747-9, 781
'Berceuse' 748-9
'Velm' 748
Kontrasten 747-8
"Gnomen dragen vuurvrachten over de nachtgrens" 748
"Paarden hijgden angst" 747
Myriorama 749
- Oever, Karel van den 20, 53, 61, 159, 161, 162, 165, 177, 183, 197, 217, 242, 264-7, 343, 359, 512, 583, 778, 781, 823, 880, 881, 913, 952, 1011, 1141, 1142, 1144, 1146-7, 1153, 1154, 1158, 1166, 1168, 1178, 1198, 1214
Heilige berg, De 266
Inwendig leven van Paul, Het 1142, 1146
Open luik, Het 180, 1146
Schaduw der vleugelen 265
- Offel, Edmond van 39-40, 56, 61, 884, 1132
- Offermans, Cyrille 17, 1048, 1129, 1145, 1192, 1216
Dag lieve vis 1129
- Okakura, Kakuzo
Buch vom Tee, Das 1136
- Oliveira, E. d' 1131
- Olson, Charles 1213
- On, Walter 13, 1200
de tramkreet van on 730-1
- Ons Vaderland 115, 1147
- Ontwaking 53
- Opbouwen 345, 346, 368, 1164
- Opdebeeck, Gabriël 124, 168
- Opstanding (1920-1921) 125, 319, 1141
- Opstanding (1949-1953) 709
- Orléans, Charles d' 894
- Ostaijen, Constant van 113
- Ostaijen, Hubertina van 1132
- Ostaijen, Pieter-Floris van 77, 1132
- Ouwens, Kees 76, 973
- Oversteegen, J.J. 19, 34, 1130, 1157, 1208, 1209, 1217
Vorm of vent 35
- Overzicht, Het 28, 139, 184, 211, 212, 216, 221, 239, 240, 253, 284, 418, 744, 983, 1145, 1147, 1149
- Overzier, Ellie 591, 875
- Paaltjens, Piet 1042
- Padberg, H. 1158
- Palach, Jan 891
- Pallieteker, 't 991, 1170, 1174, 1186, 1206, 1215
- Pannekoek, G.H. 257
- Pansaers, Clément 983
- Papini, Giovanni 66
- Parez, Emiel 546, 547
Vlaamsche Poëzie 1920-1940 546, 1186
- Parker, Charlie 603-4, 692, 758, 875, 896, 901, 912, 1190, 1197, 1210
- Parloor, Bert 529
- Parmenides 629
- Parmentier 1085, 1088, 1089, 1220
- Parnasse contemporain, Le 45
- Parool 665, 1184
- Pas, Wilfried 1082
- Pascal, Blaise 484
- Passel, Fr. van 113, 114, 116, 136, 137, 166, 263, 539, 1136, 1138, 1164
- Passen, Robert van 1165
- Pater, Walter 151, 820, 970, 1140
- Patroelje 812
- Patten, Brian 963
- Paulus (Sint) 77, 895
- Pauwels, F.M. 162, 539
Gedichten 539
(zie ook: Gavere, Marnix van)
- Pavese, Cesare 519, 702
- Pays réel, Le 406
- Paz, Octavio 25, 250, 401, 661, 702, 1002, 1199
De kinderen van het slijk 693-4, 711, 1017
- Pechstein, Max 93, 1134
- Peel, Adriaan 698, 865-7, 869
Embryonaal (met Klein) 865
Leerboek voor botanica. Deel 1. 866
maandichten 865-6
"perseïde raast neer" 865-6
Schaal. De rituele eenheid, De 866
"wijl bleek het meisje haren kamt" 866
sonnetten en madrigalen 866
"De doedoe roert zijn ballatrom" 866
- Peeters, Jan 1156
- Peeters, Jozef 110, 125, 247, 737, 744, 981, 983, 1150, 1201
- Peeters, Maurits L. 387
- Peeters, Patrick 653, 853, 1193, 1194, 1208
- Péguy, Charles 60
- Peleman, Bert 430, 1165, 1186, 1187, 1209
Zandloper en Zeis 1187
- Pelgrim 420
- Pennoen, Het 709
- Periscoop, De 671, 785, 1204, 1209

Register

- Perk, Jacques 21-2, 35, 991
 Perkens, Duco 229
 (zie ook: Perron, Eddy du)
 Perkins, David 37
 Perloff, Marjorie 401
 Permeke, Constant 1078, 1079
 Permyns, Martin 237
 Pernath, Hugues C. 725, 760, 812, 817, 819, 848-55, 875, 878, 886, 892, 923, 982, 983, 991, 995, 999, 1002, 1062, 1125, 1208-9, 1210, 1215
 Adem ik, De 850-1
 "De handen van mijn handen" 850-1
 Instrumentarium voor een winter 848, 853
 Mijn gegeven woord 852, 853, 875, 1210
 Uur marat, Het 849-50
 Perre, Els van de 1058, 1219
 Perre, Rudolf van de 361, 376, 378
 Perron, Eddy du 16, 19, 209, 240, 260, 268, 284, 285, 295, 305, 318, 340, 343, 345, 346, 391, 402, 486, 547, 556, 666, 670, 690, 699, 1010, 1130, 1148, 1149, 1150, 1154, 1155, 1157, 1159, 1160-1, 1163, 1166, 1171, 1179, 1180, 1182, 1186, 1192, 1216, 1217, 1220
 Brieven aan de Jongelingschap 556
 Cahiers van een lezer 556, 1180
 Gedichten (met Burssens, red.) 257, 305, 373, 423, 424, 436, 451, 474, 594, 1104, 1180, 1182, 1186
 Persyn, Julius 53, 159, 178, 388, 1147, 1164
 Aesthetische verantwoordingen 437
 Pessoa, Fernando 25, 55, 72, 329, 994, 1131
 Petitjean, R. 1182
 Petrarca 832, 1122
 Petrus 570, 833
 Picabia, Francis 205, 246, 1143
 Jésus-Christ Rastaquouère 1119
 Picard, L. 1131
 Picasso, Pablo 106, 127-8, 203, 456, 519, 706, 737, 739, 760, 802, 807, 814, 1133, 1135, 1142, 1161
 Pichette, Henri 1197
 Pickford, Mary 985
 Picon, Gaetan 644
 Pijnenburg, Geert 139-40, 419, 1137, 1170, 1171
 Apostel, verzen aan en over Dr. August Borms 418
 (zie ook: Grub, Geert)
 Pil, Eric 64, 110-1, 124, 125, 1150
 Pillecijn, Filip de 430, 738, 1171, 1174, 1185
 Pink Poets 20, 36, 955, 981-92, 1028-30, 1042, 1047, 1095-6
 Pinthus, Kurt 72, 1133
 Menschheidsdämmerung 72, 73, 246, 449, 493, 1175, 1181
 Pirandello, Luigi 1009
 Piryms, Piet 24, 1125
 Pissarro, Camille 43
 Plaetse, Anton van der 1174
 Planck, Max 819
 Plas, Michiel van der 879
 Platen, August von 806
 Plath, Sylvia 1028, 1031, 1042, 1218
 Plato 50, 107, 108, 154, 207, 258, 271, 273, 283, 313, 357, 370, 374, 485, 513, 649, 661, 957, 984, 1011, 1013, 1103, 1121, 1135, 1150
 Faidon 106
 Pleysier, Leo 828
 Plotinus 1153
 Podium (Vlaanderen) 533-4, 1184
 Podium (Nederland) 612, 613, 666, 806, 935, 1189, 1205
 Poe, Edgar Allen 71, 83, 108, 702, 711, 1130, 1134, 1135, 1136, 1220
 Philosophy of Composition, The 157
 Poel, Chris van de 122
 Poel, Kris van de 1220
 Poésie chinoise, La 1137
 Poesjkin, Alexander 880
 Poetry 1132
 Poëziekrant 1009
 Pogen 192, 198, 211
 Poggioli, Renato 62, 401
 Polet, Sybren 661, 878
 Polfliet, Marcel 539, 542, 543, 565
 Oogst 543-5
 Polis, Harold 1081, 1089
 Polizzotti, Mark 246, 402, 1150
 Pollock, Jackson 521, 875, 1099
 Ponge, Francis 658, 763, 863, 1021, 1194
 Poorten, Firmin van der 547, 550
 Poortere, A. de 125
 Popper, Karl 924
 Porteman, Karel 1131
 Possemiers, Paul 13, 701, 725-9, 810, 812, 817, 1200, 1201
 Enigmatisch 728
 'Stoeterij' 725, 728
 Inwijding 725, 726-7
 '1940' 726-7
 'Uitverkoren' 727-8
 Isolatie 728-9
 (zie ook: Vanloo, Simon)
 Potgieter, E.J. 161
 Poulenc, Francis 210
 Pound, Ezra 118, 119-24, 157, 536, 572, 612, 620, 693, 741, 862, 863, 894, 895, 955, 966, 1098, 1122, 1132-3, 1135, 1136, 1144, 1189, 1220
 'In a Station of the Metro' 119, 1136
 ABC of Reading 1209
 Cantos, The 251, 519, 895, 1144
 Cathay 120-1, 1136-7
 'The Jewel Stairs' Grievance' 120
 Powell, Bud 758
 Praetere, Jules de 46
 Praz, Mario 1135
 Premsela, Martin zie: Permyns, Martin
 Presley, Elvis 875
 Preter, Jeroen De 1112
 Prévert, Jacques 958
 Prince 1049
 Prins, Pieter De 775, 804-5
 Proust, Marcel 437, 741, 935, 1021
 Punt 5 871
 Putte, Jeanne van de 880
 Pythagoras 863, 1209
 Quasters, Lode 437
 Quéant, Olivier 1177
 Querido, Israël
 De oude wereld 583
 Querschnitt, Der 583
 Raat, Gerard 1196
 Rabelais, François 690

- Racine, Jean 778
- Raes, Hugo 720, 808-9, 856
afro-europes 808
jagen en gejaagd worden 808
- Rais, Gilles de 1062-3
- Ramon, Renaat 1121, 1213
'fossiel' 1213
- Rapier, Karel 760-1, 1203
'Een cache-pot in vieux rose' 761
- Raveel, Roger 580, 585, 586, 975, 1188, 1189
- Ravel, Maurice 210
- Raymond, Marcel 644, 1199
- Rechtuit 58
- Reddingius, Joannes 54
- Reeck, Herman van den 130, 131-6, 139-43, 209, 278, 289, 306, 418, 511, 571, 891, 1105, 1135, 1138, 1139, 1142
- Regenboog 1147
- Reich, Steve 936, 939
- Reichert, Klaus 1093
- Reijnders, Karel
Couperus bij Van Deyssel 1130
- Reiter für Deutschland 583
- Rembrandt 357, 489
- Reniers, Annie 916-8, 1108, 1211
- Reninca 537, 568, 703
- Rens, Lieven 751
- Restif de le Bretonne, Nicolas-Anne-Edmé 1139
- Reugebrink, Marc 1045, 1130
- Reve, Gerard Kornelis van het 892, 921
- Reverdy, Pierre 250-3, 605, 651, 656, 693, 739, 750, 1150-1
Ardoises du toit, *Les* 1150
'Réclame' 251-2
Peau de l'homme, La 1150
Self défense 1150
- Revis, M. 415
- Revisor, De 1041
- Reynebeau, Marc 20, 87, 92, 93, 97, 105, 152, 545, 884, 1052, 1083, 1107-8, 1125, 1131, 1132, 1134, 1135, 1141, 1161, 1164, 1169, 1171, 1172, 1210, 1220
Klauwen van de leeuw, *Het* 1107
- Reyniers, Johan 1058, 1219
- Rheims, Bettina 1085
- Ridder, André de 53, 56, 124, 137, 177, 178, 278, 388, 420, 1144, 1185, 1195
Littérature flamande contemporaine, *La* 235
Nieuwe Literatuur, *De* 75
- Riefenstahl, Leni 139
- Riels, Steven 562, 704, 1187
(zie ook: Vree, Paul de)
- Rietveld, Gerrit 1214
- Riha, Karl 94, 95, 1135
- Rilke, Rainer Maria 56, 135, 148, 261, 293, 378, 437, 484, 493, 498, 506, 523, 524, 536, 537, 553, 656, 711, 741, 863, 896, 899, 926, 957, 1019, 1022, 1032, 1039, 1040, 1042, 1049, 1102, 1104, 1136, 1165, 1217, 1220
Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, *Die* 1022
Briefe an einen jungen Dichter 82
Duineser Elegien 251, 396, 462, 1037, 1043
Marienleben 185
Neue Gedichte 56, 82, 462, 899, 1034, 1139
Stunden-Buch, *Das* 82, 176
- Rimbaud, Arthur 181, 259, 298, 391, 393, 395, 396, 397, 519, 532, 536, 598, 647, 711, 712, 771, 774, 778, 779, 811, 843, 903, 979, 1032, 1037, 1167
Illuminations 396
- Rimsky-Korsakov, Nicolai
Sheherazade 112
- R.I.P. 990, 1027-30, 1031, 1034, 1042, 1044, 1218
- Ritts, Herb 139
- Robberechts, Daniël 19, 938, 1068, 1084
- Roberts-Jones, Philippe & Françoise 1038
- Roche, Denis
Impair ou La vie bariolée, *L'* 1065
- Rodenbach, Albrecht 43, 45, 53, 88, 197, 420, 511, 537, 545, 894, 1131
- Rodenko, Paul 17, 611, 667, 752, 878, 1190, 1205
nieuwe griffels schone leien (red.) 41, 751, 807, 876, 877, 1209
- Roder, J.H. de 1130
- Rodin, Auguste 437
- Rodman, Selden
100 American Poems 1189
- Roek, Jan de 918, 958, 988, 995, 1191, 1215
- Roelants, Maurice 61, 161, 165, 169, 189, 211, 213, 215, 216, 268, 305, 319, 340, 548, 598, 671, 802, 1147, 1148, 1154, 1160, 1185, 1186
Eros (met Herreman) 62
- Roelens, Peter 592, 1190
- Roethke, Theodore 1031-4, 1035, 1042, 1049, 1053, 1054
- Roey, Ilya de 1140
- Roey, Johan de 1190
- Roggeman, Maurice 512, 513, 514, 515, 1183
- Roggeman, Willem M. 614, 616, 618, 621, 916, 918, 921, 925, 932, 958, 964, 965, 966, 969, 970, 995, 1059, 1183, 1191, 1211, 1214
- Roggeman, Willy 19, 26, 505, 612, 631, 669, 717, 817, 877, 887, 895-901, 960, 970, 1001, 1010, 1020, 1021, 1030, 1045, 1046, 1068, 1100-4, 1115, 1118, 1121, 1123, 1176, 1179, 1181, 1182, 1190, 1191, 1198, 1202, 1207, 1210-1
Free en andere jazz-essays 1211
Homoïostase 901
Indras 901, 1211
Jazzologie 897, 1211
Lithopedia 1202
Nardis 899-900, 1211
'Poëtica' 899-900
Opus Finitum 895, 1100, 1210
Postumiteiten 1100
Usque ad finem 1101
- Rogghé, Paul 1165
- Rogozinski, Jacob 1216
- Roland Holst, Adriaan 124, 387, 855, 1166
- Roland Holst, Henriette 51, 164, 528, 686, 880
- Romains, Jules 65, 283, 1116, 1188
- Rombauts, Willem 345-8, 350, 360, 374, 426, 1163-4, 1166
Koele Land, *Het* 347-8, 1163
- Rombouts, Tony 854, 869
- Rompuy, Eric van 1186
- Rompuy, Herman van 1186
- Ronsard, Pierre de 779
- Ronde, Theo de 761
- Ro(o)de Vaan, *De* 511, 514, 525, 532, 558, 886, 1184
- Roode Zeil, *Het* 124, 146, 147, 161, 162, 166, 168, 268, 319, 423, 561, 588, 1141, 1142, 1144

Register

- Roosbroeck, Gust van 53, 56
 Roose, George 87, 1108
 Rooses, Max 44, 53, 214, 1131
 Roover, Adriaan de 13, 26, 31, 36, 557, 558, 559, 560-1, 562, 563, 564, 598, 687, 689-98, 701, 706, 711-2, 713-4, 715, 719, 720, 721, 724, 730, 735, 743, 749-59, 788, 789, 809, 812, 839, 860, 864, 869, 870, 912, 943, 1068, 1091-2, 1125, 1186, 1187, 1190, 1197, 1198, 1199-1200, 1201, 1202, 1205, 1208
 2 x over poëzie 699-700, 720, 749, 751-3
 gedichten 1953-1998 691, 1092
 Gedicht en Grafiek (met De Vree, red.) 744, 758, 865, 875, 1202
 Kassandra 563, 564
 notities bij het werk van georg trakl 750-1, 1202
 Paul van Ostajen 13, 388, 755-7, 885
 testuliegen 754-5, 758
 'Lee Konitz' 758-9
 "Mijn vingers rillen als stemvorken" 754-5
 vrede gedichten 1203
 woordschurff 690, 691, 694, 695-8, 699, 713, 749, 750, 812, 839
 "aan de zomen van hun slapeloze meren" 695-6
 "wat achter het vierkant der raamogen leeft" 697-8
 Rooy, Wim van 13, 703, 716, 720, 725
 Rosseels, Maria 560
 Rossetti, Dante Gabriel 150, 1145
 Rote Fahne 92
 Roters, Eberhard 93, 1133
 Rothenberg, Jerome 63, 67, 85, 150, 396, 530, 532, 579, 587, 1061, 1132, 1141, 1156, 1199
 Rothko, Mark 1122
 Roussel, Raymond 836, 935, 958
 Roy, Pol le 430, 886, 916, 1210
 Rudelsheim, Marten 87
 Ruimte 17, 31, 113, 114, 124, 131, 132, 133, 146, 147, 149, 159, 160, 161, 162, 165, 166, 174, 189, 191, 211, 226, 236, 263, 279, 284, 290, 340, 342, 349, 386, 427, 533, 539, 548, 550, 557, 561, 562, 564, 598, 671, 704, 705, 756, 758, 798, 824, 846, 912, 1129, 1131, 1144, 1145, 1148, 1156, 1164, 1166, 1172, 1173, 1186, 1220
 Ruimten 893, 895, 955, 957-9, 962
 Rutebœuf 664, 854
 Rutten, Mathieu 24, 29, 44, 304, 323, 332, 336, 343, 348, 350, 373-4, 376, 424-5, 463, 464, 509, 523-4, 526-7, 597, 604-5, 606, 619, 625, 659, 672, 673, 676, 721, 760, 764, 785-8, 807, 811, 832, 838, 989, 1120, 1131, 1153, 1164, 1188, 1190, 1191, 1192, 1194, 1200, 1202, 1204, 1205, 1207
 Altengrabow 343
 Nederlandse Dichtkunst van Kloos tot Claus 788
 Ruusbroec 75, 88, 299
 Ruys, Manu 556, 557, 558-9, 1187
 Ruysbeek, Eric van 36, 398, 565-7, 760, 771-84, 805, 809, 825, 916, 1123, 1125, 1130, 1192, 1203-4, 1221
 Grondslagen voor een poëzie van morgen 780-1, 783
 Kleine alchemie, Een 783
 Poëzie en experiment (met Jonckheere) 776-80
 Verzen 781-2, 1203
 "Dijen dijen welgeteld stijgen in de walm der kussen" 781-2
 Waar is de eerste morgen? (red.) 1203
 Ruyslinck, Ward 1186
 Ryck, Paul de 352, 360, 387-391, 400, 410-1, 412, 426, 510, 532, 551, 755, 1130, 1164, 1167, 1184, 1187, 1190, 1203
 Bezinning over Van Ostajen 761-2
 Boutade 389-90
 Dichters Getuigen (red.) 387, 390
 Diepe kerf, De 1167
 Elf voor de poëzie (red.) 387
 Jonge Vlaamsche Lyriek, De (red.) 387, 410-1
 Oase 1935 (red.) 352, 387
 Oase 1936 (red.) 352, 387
 Van Ostajen. Fascinerend Dichter 388-9, 755
 (zie ook: Standaert, Peter)
 (zie ook: Vrijbos, Bart)
 Ryssel, Daniel van 961-2
 Triple Sec (met Vangansbeke & Vanriet) 961-2
 'vandaag vier april' 961-2
 Sabbe, Maurits 254, 388, 1143, 1147
 Sachs, Hans 1138
 Sade, Markies de 653, 752, 1193
 Saenredam, Pieter 1096
 Said, Edward 118
 Salmon, André 739
 San, Herman van 612, 796
 Sanderozen, Karel 542, 1185
 Sartre, Jean-Paul 548, 587, 615, 619, 656, 658, 688, 696, 733, 823
 Satie, Erik 646, 1049, 1151
 Sauwen, Arnold 443, 454, 482, 483, 1175, 1179
 Scève, Maurice 664
 Schaedrijver, Sophie de 59, 75, 77, 87, 109, 110, 160, 1131, 1134, 1144
 Schaevers, Mark 918, 1082, 1083, 1220
 Scharpé, L.
 Geschiedenis der Vlaamsche Letterkunde (met Coopman) 784
 Schaukal, Richard von 1131
 Scheer, Lieve 814
 Scheerbart, Paul 753, 896, 969, 1093
 Lesabendio 1211
 Scheidemann, Philipp 1141
 Schelde, de 140, 323, 1154, 1155
 Schelling, F.W. 437, 1028
 Schepens, Jan 62, 545, 809, 1179, 1181, 1185, 1205
 Schierbeek, Bert 690, 712, 1129
 Schietekat, Edmond 701, 811, 812, 1201
 (zie ook: Snoek, Paul)
 Schiltz, Hugo 990
 Schippers, K. 449, 459, 471, 955, 1129, 1175, 1177, 1178
 'The Beatles' 973
 Schmalzigaug, Jules 64
 Schmidt, Arno 709, 1064, 1065
 Schmidt-Rottluff, Karl 95, 206
 Schönberg, Arnold 519, 658, 993, 1122, 1133, 1178, 1181
 Schoofs, Henri 550-1, 555, 561
 Schoolmeesters, Jan 627, 1183, 1185, 1191
 Schoonhoven, Etienne 568
 Paul van Ostajen. Introduction à sa poétique 1188, 1202
 Schopenhauer, Arthur 437
 Schouten, Han 1089
 Schreyer, Lothar 1138
 Schrikk, Wim 536-7, 538, 555, 561
 Schuster, Ingrid 119, 1136
 Schutter, Freddy De 1121-2, 1220

- Schwitters, Kurt 63, 753, 1064, 1118
 Schwob, Marcel 579, 757
 Scientia 549
 Scott, Clive 396
 Segers, Gerd 865, 962
 Segers, Hercules 958
 Sêlection 125, 177, 199
 Selfkicker, Johnny the zie: Doorn, J. van
 Sergen, Karel 998
 Servaes, Albert 432
 Servotte, Herman 1034
 Servranckx, Victor 110, 125
 Seuphor, Michel 139, 157, 239-40, 943, 981, 983, 1201
 Te Parijs in Trombe 239-40
 (zie ook: Berckelaers, Fernant)
 Severen, Joris van 171, 409, 571-2, 1170, 1209
 Sexton, Anna 1031
 Shakespeare, William 25, 248, 313, 567, 615, 893, 894, 1083, 1132, 1205
 Hamlet 1192
 Romeo and Juliet 309
 Shelley, Percy Bysshe 283-4, 553, 891, 1189
 Defence of Poetry, A 81
 Sheppard, Richard 144
 Short, Robert 93, 94
 Sienjaal 125, 149, 151, 158, 159, 163, 192, 208, 236, 240, 935, 1032, 1192
 Silesius, Angelus 1137, 1194, 1216
 Silliman, Ron 1061
 Simonart, Serge 1081
 Sintze 871
 Sint Victors Galm 710
 Sirius 564, 692
 (zie ook: Voorde, Urbain van de)
 Sitwell, Edith 1220
 'S Jongers, Emile 869
 Slagter, Erik 939, 952, 1213
 Slauerhoff, Jan Jacob 317, 536, 566
 Sleutelaar, Hans 824, 837, 840, 1215
 met andere woorden (met Gysen, red.) 826, 875, 877-9, 1207, 1209
 Small, Millie 912
 Smedt, Oskar de 66-7, 72, 169, 1132, 1182, 1190
 Smekens, Paul 110
 Smet, Marc de 879, 919, 956, 998, 1185, 1207
 Smeyers, Jos 1131
 Snick, Herman van 525-6, 530, 620
 Aanhef 353
 Abecedarium 515
 Reportage Europa 1930-1945 353, 515-7
 Snoeck, Robert 153, 951, 1135, 1213
 Snoek, Paul 691, 701, 713, 725, 754, 760, 809, 810, 811-7, 819, 825, 850, 871, 877, 893, 974, 991-2, 995, 1002, 1125, 1198, 1201, 1205, 1214, 1215
 Archipel 812-6, 1205
 Heilige gedichten, De 816-7
 Ik rook een vredespijp 816
 Welkom in mijn onderwereld 817
 (zie ook: Schietekat, Edmond)
 Sodipa 821
 Sörensen, Freddy 957-8
 Soetaert, Ronald 1207
 Sötemann, A.L. 29-30, 35, 661
 Over poetica en poëzie 1130
 Soetewey, Stan 414, 1170
 (zie ook: Köhler, Kurt)
 Sokel, Walter H. 1213
 Somers, Marc 115, 482, 679, 1137, 1163, 1180
 Sondag, Rud 809
 Sontag, Susan
 Against Interpretation 25-6
 Soupault, Philippe 205, 216, 246, 1150, 1167
 Champs magnétiques, Les (met Breton) 246, 248
 Spaak, Paul-Henri 558
 Spectator, De 584
 Spector, Phil 912
 Speeten, Geert van der 1212, 1213
 Speliers, Hedwig 19, 353, 648, 660, 852, 886, 887, 918-25, 960, 972, 978, 1009-19, 1042, 1074, 1117, 1125, 1126, 1130, 1192, 1194, 1202, 1205, 1210, 1211, 1215-6
 Als een oude Germaanse eik 918
 Astronaut, De 921
 Bruggehoofd, Een 919-21
 Die Verrekte Gelijkthebber 921
 Dreyfus in het dorp 921
 Mens van Paracelsus, De 922-3
 "Tunnel van telkens" 922-3
 Met verpauperde pen 921, 923, 1009, 1012, 1013, 1016
 Ten zuiden van 921
 Tong van de dichter, De 923, 1216
 Wij, galspuwers 919
 Spiegel der Letteren 1096
 Spillebeen, Willy 616, 966, 967, 1163, 1185, 1191
 Nachtegalenbosje, Het (met Van Herreweghen, red.) 1132
 Spillemaeckers, Werner 744, 982, 991
 Spinoy, Erik 13, 16, 25, 26, 31, 79, 127, 171, 200, 202, 203, 255, 256, 274, 334, 448, 650, 990, 991, 1006, 1007, 1025, 1028-42, 1043, 1044, 1045, 1046-56, 1058, 1063, 1084-6, 1089, 1106, 1115, 1117, 1118, 1120, 1123-4, 1133, 1134, 1135, 1137, 1145-6, 1149, 1151, 1152, 1160, 1163, 1167, 1172-3, 1176, 1189, 1193, 1195, 1200, 1209, 1215, 1216, 1217, 1218-9, 1220, 1221
 'Bettina Rheims 2' 1085-6
 Fratsen 15, 1031, 1049, 1052-6, 1086, 1218
 'De triestigheid 's avonds' 1056
 'Griekse gedachten' 1054-6
 Jagers in de sneeuw, De 1034-41
 "Een terugkeer" 1038-40
 "Hij zoekt niet meer. Hij heeft" 1035-6
 Paul van Ostajen en het Russische futurisme-formalisme (eindverhandeling) 1032
 Stem der Loreley, De (met Buelens, red.) 1084
 Susette 1048-9, 1218-9
 Twee handen in het lege (proefschrift) 1034, 1050-3, 1056
 Twist met ons (met Van Bastelaere, Ducal & Dewulf) 1027-8, 1042, 1049, 1216
 Spinoza, Baruch 52, 567
 Staatsgevaarlik 116, 418, 419, 1137, 1202
 Stadler, Ernst 60
 Stalin, Jozef 417, 432, 802
 Standaard, De 324, 345, 537, 686, 692, 693, 888, 944, 1084, 1091, 1121, 1166, 1170, 1180, 1181, 1186, 1220
 (zie ook: Nieuwe Standaard, De)
 Standaard der Letteren, De 13

Register

- Standaert, Peter 532
(zie ook: Ryck, Paul de)
Standpunte 667
Stanislavsky, Konstantin 82
Starr, Ringo 973
Star Trek 100
Stassaert, Lucienne 978, 1000
Stassijns, Koen 1125
Stein, Gertrude 111
Tender Buttons 1057, 1060, 1061
Steiner, George 25
After Babel 1136-7
Stem, De 16, 28, 162, 174, 180, 181, 184, 185, 186, 187, 192, 1129, 1139, 1143, 1158, 1200
Stevens, Wallace 523, 583, 661, 958, 1022, 1031, 1035-6, 1039, 1042, 1045, 1049, 1188-9, 1217
Auroras of Autumn, The 1035
Harmonium 1188
Man with the Blue Guitar, The 148
Necessary Angel, The 1036
Stijl, De 187
Störrig, Hans-Joachim 952
Stols, A.M.M. 318
Storck, Henri
Misère au Borinage (met Ivens) 409
Storm, Hendrik 560, 561, 1186
Kruisweg en andere gedichten 565
(zie ook: Vree, Paul de)
Stramm, August 60, 74, 152, 168, 204, 205, 252, 253, 351, 449, 451, 455, 456, 495, 496, 690, 699, 700, 726, 751, 768, 829, 1093, 1116, 1138, 1150, 1180, 1181, 1218
Straten, Henri van 679
Strauss, Johan 761
Stravinsky, Igor 786
Petrouchka 498
Sacre du Printemps, Le 111, 133
Streiner, Thea 806
(zie ook: Claus, Hugo)
Streuvels, Stijn 48, 53, 61, 389, 430, 610, 885, 921, 1143, 1147, 1161, 1181
Strindberg, August 88
Stroobants, Jos 1184
Stroom, De 113
Stuckenberg, Fritz 93, 100-1, 107, 125, 130, 193, 246, 247, 259, 1093, 1138, 1192
Stuijp 869, 871
Sturm, Der 56, 75, 93, 182, 1133, 1138, 1164
Suarès, André
Portrait d'Ibsen, Le 75
Sullivan, J.P. 1133
Suls, Erik 543-5
'Bikini Beguine' 543-5
Suykerbuyk, Herman 1186
Swarth, Hélène 880
Sweelinck, Jan 467
Tafelronde, De 34, 687-759, 760, 796, 810, 811, 812, 814, 839, 857, 861, 864, 865, 867, 869, 870, 871, 903, 942, 943, 981, 982, 987, 1189, 1197-1202, 1205, 1210
Tagore, Rabindranath 180, 381, 448, 449, 1146
taptoe 713, 760, 801-5, 809, 810, 811, 822, 871, 1189, 1191, 1205
Tasso, Torquato 880
Taylor, Cecil 908
Tazelaar, C. 1151
Tchicai, John 901
Teirlinck, Herman 61, 132, 169, 319, 389, 400, 486, 545, 546, 588, 664, 850, 885, 1142, 1143, 1161, 1181, 1185, 1186, 1197, 1215
Ivoren aapje, Het 1138
Johan Doxa 48
Mijnheer Serjanszoon 48
Telegraaf, De 1144
Tennyson, Alfred 883
Teresa van Avilla 1032
Ter-Lasne
Vingt-deux poèmes belges 240
Ter Waarheid 171, 172, 173, 174, 184, 211, 1144
Teylingen, H. van 973
Thomas, Dylan 556, 656
Thompson, Lucky 1203
T'Hooft, Jotie 1076, 1077-8, 1118
Verzamelde gedichten 1077-8
'Morte d'Arthur' 1077
Thorak, Josef 583
Thorn Prikker, Johan 1145
Tichelen, Geo van 93, 100, 1132, 1133, 1134, 1135
Tijd en Mens 17, 34, 35, 365, 371, 489, 529, 567, 586-686, 687, 688, 692, 693, 698, 705, 712, 714, 720, 721, 730, 731-2, 740, 758, 760, 764, 786, 796, 797, 799, 800, 804, 806, 809, 810, 812, 817, 818, 824, 825, 839, 879, 889, 895, 899, 953, 1125, 1131, 1185, 1187, 1189, 1191, 1192, 1193, 1197, 1198, 1203, 1204, 1205, 1207, 1209
Tijdstroom, De 342, 346, 350, 351, 360, 364-7, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 380, 381, 382, 383, 386, 394, 400, 421, 426, 427, 429, 438, 500, 533, 535, 537, 539, 550, 562, 564, 660, 690-1, 701, 729, 788, 1164, 1165, 1166, 1170, 1171, 1172, 1176, 1187
Tilborg, Louis van 118, 1136
Tillemans, Walter 982
Tillo, Liesbeth van 880
Timmermans, Felix 53, 114-5, 213, 410, 430, 432, 532, 568, 610, 923, 1142, 1143, 1171
In de Zeer Schone Uren van Symfonia 1147
Tinguely, Jean 947
Tirmont, E. 1101
Titiaan 1085
Todts, Herwig 482, 1179
Tolnai, Karl 256, 978, 1051, 1151-2, 1218
Tolstoj, Lev Nikolajevitsj 176
Tommissen, Piet 403, 709-11, 1168, 1199, 1201, 1208
Toorop, Jan 1145
Toorts, de 159, 1138
Topp, Arno 94, 125, 1136, 1192
Toulet, P.J. 213
Toussaint van Boelaere, F.V. 211, 319, 320, 340, 392, 486, 487, 510, 532, 546, 708, 761, 1137, 1143, 1161, 1180, 1182, 1184, 1195
Vlaamsche Letterkunde sinds 1914, De 1163, 1170
Zilveren Vruchtenschaal, De 1161
Trakl, Georg 74, 449, 455, 750-1, 999, 1019, 1045
Tralbaut, Mark Edo 418, 1135, 1137
Van Gogh-reflekties op Van Ostaijen 1202
Tristano, Lennie 979
Trotski, Leonid 403

- Troyer, Prosper de 110, 125, 247, 737-8, 854, 1163, 1166, 1182, 1201
- T'Sjoen, Yves 20, 114, 134, 220, 221, 228, 376, 377, 378, 431, 968, 1139, 1147, 1148, 1207, 1208, 1214
- Tulkens, Julia 1209
- Tuymans, Luc 1165
- Twin Peaks 311
- Tytgat, Edgar 375
- Tzara, Tristan 63, 94, 153, 157, 205, 246, 711, 741, 1065, 1122, 1143, 1146, 1197
- Uitert, Evert van 118, 1136
- Uleenspiegel 295, 432, 1174
- Ungaretti, Giuseppe 1021
- Uytterhoeven, Mark 1162, 1166, 1182
- Uyttersprot, Herman 24, 249, 896, 958, 1100, 1120, 1132, 1137, 1150, 1171, 1172, 1213
- Paul van Ostaïjen en zijn proza 896
- Uit Paul van Ostaïjens lyriek 896
- Vaandrager, Cornelis Bastiaan 824, 1215
- Vaerewijck, Willy 674
- Vaessens, Thomas 360, 1130, 1153, 1154, 1175
- Valéry, Paul 210, 437, 524, 711, 750, 858-9, 896, 898, 899, 985, 1042, 1049, 1104, 1129, 1211
- Valori Plastici 159
- Valvekens, An 854
- Vanacker, Daniël 1134
- Vancrevel, Laurens
- Spiegel van de surrealistische poëzie in het Nederlands 1168-9
- Vandaag 277, 305, 319, 345, 346, 1154, 1155, 1161
- Vandamme, Jan 449
- Vandenbroucke, Johan 15, 964, 1022, 1070, 1092, 1093, 1208, 1217
- Vandenhaute, Gerard 1208, 1217, 1218
- Vanderlinden, Sonja 941, 1212, 1213
- Vandervelde, Emile 1141
- Vandevelde, Ludwig 1045
- Vandevoorde, Hans 445, 475, 487, 488, 492, 881, 884, 1045, 1064, 1066, 1067, 1068, 1089, 1175, 1178, 1180, 1182, 1210, 1217, 1220
- Vanegeren, Bart 512, 585, 588, 1183, 1188
- Vanfraussen, Eveline 17-8
- Vangansbeke Julien 961-2
- Triple Sec (met Van Ryssel & Vanriet) 961-2
- Vanheste, Bert 16, 1129, 1186
- Vanhoutte, Edward 592, 1190
- Vanloo, Simon 725-7, 810, 812, 817, 1201
- 'Celebration' 726-7
- (zie ook: Possemiers, Paul)
- Van Nu en Straks 39, 43-8, 53, 56, 59, 61, 62, 65, 114, 132, 160, 164, 166, 167, 177, 179, 180, 185, 189, 190, 216, 217, 228, 257, 298, 319, 386, 391, 427, 434, 486, 520, 536, 539, 545, 546, 548, 551, 555, 570, 577, 598, 734, 771, 795, 818, 824, 857, 1007, 1131, 1141, 1142, 1143, 1144, 1148, 1161, 1186
- Vanriet Jan 961-962, 963
- Triple Sec (met Van Ryssel & Vangansbeke) 961-2
- Vansina, Dirk 197, 372, 423, 437, 1171, 1172, 1173
- Wezen der Kunst, Het 437
- Vantongerloo, Georges 125
- Vanzype, Gustave 1179
- Variétés 277
- Vasabandhu 865
- Veenstra, J.H.W. 789, 799
- Veerdegem, (Armand?) van 1131
- Velde, Henri van de 43
- Principes d'une esthétique nouvelle 437
- Velde, Wannes van de 871
- Vendel, Johan 1141
- Venster, Het 1164
- Verachtert, F. 1142
- Veraghtert, Karel 1169
- Verbeeck, René 360, 366, 372, 378-81, 383, 422, 427, 429, 430, 438-9, 550, 562, 655, 690, 695, 708, 715, 717, 914, 925, 1117, 1164, 1165, 1166, 1167, 1171, 1187, 1197, 1211
- Donkere Bloei, De 378-80, 1165, 1166
- "Laat me uw voorhoofd kussen" 379-80
- "O nacht kus nu haar ogen toe" 378-9
- Duistere Bloei, De 367 (zie ook: De Donkere Bloei)
- Dwaze Bruid, De 381
- Oriëntering 360, 367, 378
- Verzamelde gedichten 360, 691
- Verbeek, Gerard 1153
- Verbeke, Karel 350-1, 367
- Verbeken, Pascal 975, 976, 977, 1214
- Verbrugge, J.
- 'Zelfmoord des zeemans' 353-4, 1164
- (zie ook: Buyle, Frans)
- Verbruggen, Paul 34, 74, 249, 328, 341, 348, 351, 353, 354-9, 360, 375, 376, 379, 380, 390, 402, 450, 451, 470, 541, 668, 671, 719, 725, 747, 805, 833, 936, 1056, 1125, 1142, 1144, 1148, 1153, 1164, 1165, 1166, 1182
- Als een goed hovenier 358
- Aspekten 358
- Gedichten 354-8
- "Er is iets om de dingen heen" 357-8
- "Laat uw hoofd hier langs mijn schouder" 354-5, 356
- "Zoek" 355-6
- Heer en knecht 359, 1200
- Verzen 116-8, 164, 1141
- 'Dichterschap' 117
- 'Ik vraag niet meer...' 116-7
- Voorhof, De 243-5, 354, 1021, 1168
- 'Nederlaag' 244
- Winter laat niet los, De 358
- Vercammen, Jan 360, 366, 381-3, 690, 787, 1165, 1166, 1187, 1209
- Crede 360, 382
- Eksode 360, 381
- Reven 360, 381-2
- Verzamelde Gedichten 360, 381, 691
- Vercauteren, A. 788
- Vernocken, Ferdinand 341, 421, 430, 439, 530, 1150, 1165, 1171
- Vergilius 880, 883, 935
- Verhaeren, Emile 67, 148, 171, 365, 449, 778, 1132, 1134
- Campagnes hallucinées, Les 44
- Villages illusoirs, Les 44
- Villes tentaculaires, Les 44, 281
- Verhaevert, Roland 817
- Verhagen, Hans 1215
- Verhelst, Peter 148, 1007, 1045, 1062-4, 1124, 1219
- Master 1062
- 'Gilles (26-11-1440)' 1062-3
- Verhemelte 1064

Register

- Verheyen, Jef 864, 943, 952
 Verhofstadt, Guy
 Burgermanifest 1105
 Verhulst, Raf 87-8, 1133, 1134
 Verlaine, Paul 180, 326, 1151
 Verlinde, Hedwig 1213
 Vermeulen 1147
 Vermeylen, August 40, 43, 47-8, 56, 57, 61, 75, 81-2, 179, 183, 191, 319, 320, 359, 386, 388, 389, 420, 434, 437, 463, 470, 473, 486, 487, 510, 536, 545, 546, 548, 555, 556, 570, 588, 664, 701, 761, 778, 784, 885, 1107, 1131, 1136, 1143, 1148, 1151, 1153, 1161, 1167, 1182, 1185, 1187, 1195, 1204, 1215
 Van Gezelle tot Timmermans 235, 319, 1142-3, 1159, 1170
 Wandelende Jood, De 48, 58, 556
 Verriest, Hugo 43, 53, 197, 391, 1151
 Verschaeve, Cyriel 53, 61, 197, 391, 535, 541, 542, 568, 578, 583, 738, 1132, 1147, 1173
 Kristelijke kunst 437
 St. Thomas als dichter 437
 Zeesymphonien 251
 Verschaffel, Bart 357, 481-2, 1079, 1168
 Zoölogie. Over (post-)moderne dieren (red.) 1080
 Versluys, Kristiaan 146, 1143
 Verstockt, Marc 1197
 Verstraete, Eric (Erik) 424, 1139, 1152
 Verstraeten, Werner 858
 Vertommen, Karel 341, 360, 372, 401, 423-5, 430, 435, 689, 698, 700, 701, 705, 812, 1209
 Gemeenschapskunst en het programmatische streven der naoorlogse katholieke jongeren 423
 Neuriën 424-5
 'Kruispunt' 424-5
 Vertov, Dziga
 Man met de camera, De 1145
 Vervaeck, Bart 1045
 Vervliet, Raymond 1131
 Verwey, Albert 43, 299, 368, 437
 Verwilghen, Marc 1105
 Verworn, Gustav 1133
 Verzet om de Waarheid 530, 537
 Vestdijk, Simon 323-4, 328, 332, 667, 701, 1130, 1162
 Victor, René 983, 984, 985, 1133, 1182, 1215
 Vijf 5-tigers zie: Kouwenaar, Gerrit
 Vijver, Herman van de 437, 1173, 1174, 1184
 Vildrac, Charles 1132
 Note sur la Technique Poétique (met Duhamel) 1132
 Villon, François 180, 397, 664, 779
 Villon, Jacques 1133
 Vinkenoog, Simon 701, 803, 824, 878, 1202
 Atonaal (red.) 751
 Vissers, Ronnie 1134
 Vivaldi, Antonio 703
 Vlaamsche Arbeid 28, 53, 121, 123, 159, 160, 161, 162, 165, 167, 177, 184, 190, 192, 196, 213, 236, 237, 239, 240, 267, 277, 278, 283, 286, 312, 318, 343, 418, 521, 536, 548, 1116, 1131, 1137, 1138, 1141, 1142, 1144, 1145, 1155, 1161, 1168, 1182
 Vlaams(ch)e Gids, De 53, 184, 214, 226, 238, 341, 372, 387, 388, 464, 523, 524, 531, 533, 545-7, 549, 551, 552, 554, 558, 561, 598, 604, 612, 655, 664, 685, 751, 760, 772, 788, 796, 871, 881, 1044, 1144, 1186, 1195, 1200, 1204, 1205, 1216
 Vlaamsche Land, Het 304, 436, 1162
 Vlaamsche Nieuws, Het 88
 Vlaamsch Leven 1176
 Vlaamse Linie 765
 Vlaanderen (1903-1907) 48, 51, 53, 548, 1131, 1185
 Vlaanderen (1966-) 1175
 Vlek, Hans 973
 Vlierden, Bernard Frans van 41, 42, 1171, 1207
 Van In 't Wonderjaar tot De Verwondering 1170
 (zie ook: Bernard Kemp)
 Vliet, Eddy van 983, 995, 1010, 1046, 1125
 Vocht, Jozef de 61
 Voetlicht 1171
 Vogels, Mieke 1082
 Voght, Joz. De 1166
 Vogue, La 1099
 Volk 341, 372, 419, 420, 421, 422-3, 427, 429, 484, 557, 563, 571, 598, 704, 1172
 Volk aan den Arbeid 406
 Volk en Kultuur 412, 431, 432-3
 Volk en Staat 333, 433, 583, 689, 1162, 1174, 1219
 Volksgazet 674, 795, 1174
 Voltaire 559
 Vonck, Edwin 806
 Vonck, Marianne 438
 Vondel, Joost van den 443, 501, 528, 1066
 Voorde, Urbain van de 28, 171, 172, 173, 174, 178-92, 194, 197, 198, 199, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 210, 217, 236, 237, 238, 239, 257, 268, 320, 323, 324-5, 326, 340, 342, 352, 353, 356, 359, 364, 367, 379, 380, 385, 388, 391, 392, 396, 406, 407, 417, 421, 428, 429, 430, 437, 463, 483, 510, 517, 520, 523, 527, 542, 564, 602, 611, 645, 647, 648, 692-3, 708, 731-2, 775, 802, 882, 912, 921, 1117, 1125, 1129, 1144, 1146, 1147, 1155, 1157, 1158, 1159, 1162, 1163, 1165, 1171-2, 1173, 1177-8, 1197, 1199, 1200, 1202, 1203, 1204
 Frankrijks dubbele ziel 1173
 Gezelle's eros 1162
 Haard der ziel, De 171
 Keerend getij 364, 407, 428, 1163
 Pact van Faustus, Het 295-301, 1157, 1159, 1173
 (zie ook: Sirius)
 Vooruit 228, 389, 435, 525, 620, 665, 666, 686, 772, 789, 793, 796, 802, 813, 879, 885, 1174, 1184, 1188, 1195, 1196, 1197, 1206, 1207
 Vormen 360, 365, 371-3, 375, 378, 380, 383, 384, 385, 386, 387, 394, 426, 427, 429, 533, 535, 537, 539, 542, 550, 551, 553, 560, 562, 563, 690, 701, 704, 709, 729, 787, 944, 1166, 1187, 1197
 Vorwärts 92
 Vos, Herman 87, 162, 1182
 Vos, Marjoleine de 1054
 Vos, Renaat de 788, 1209
 Vree, Freddy de 711, 744, 1202
 (zie ook: Gorla)
 Vree, Paul de 13, 31, 36, 360, 372, 381, 383-7, 427, 429, 430, 438, 439, 485, 557, 560, 562, 564-5, 598, 687, 688, 689, 690, 691, 694, 698, 699, 701, 704-9, 711, 712, 713, 714, 717, 725, 728, 729, 730, 732-43, 746, 747, 753-4, 756, 757, 812, 839-40, 854, 857, 859, 860, 862, 864, 865, 867, 869-70, 871, 886, 887, 904, 907, 939, 942-54, 955, 958, 970, 986, 987, 989, 991, 1004, 1042, 1100, 1115, 1120,

- 1125, 1130, 1140, 1155-6, 1161, 1166, 1173, 1179, 1180, 1184, 1186, 1187, 1189, 1197-1203, 1209, 1213, 1214-5
 Appassionato 694, 707, 1197
 'terrena troubahti' 707-8, 1198
 Atmosfeer 385
 Blanke waaien, Het 1198
 Contestal Mill 951
 Egelronde 1198
 'Spielerei' 736
 'Veronica' 712, 736
 Explosieven 949
 Gedicht en Grafiek (met De Roover, red.) 744, 758, 865, 875, 1202
 h.eros.hima 707
 Maskers 951-2
 Maurice Gilliams 732
 onder experimenteel vuur 703, 870, 1209
 Paul van Ostaijen (met Henri-Floris Jespers) 942
 Poëzie in fusie 944, 1213
 Poëzien 948
 'Revolutie' 948
 Tussen Twijfel en Traan 733
 'Dichterschap' 733
 Verzamelde gedichten 707, 945, 949, 953, 1201
 'Dien Bien Diem' 949-50
 'Kissingen' 953-4
 Vlaamse avant-garde 383-4, 1197
 Zimprovisaties 944-5, 949
 'April am rhein' 945-7
 "het is overal even triestig als het regent" 947
 (zie ook: Storm, Hendrik)
 (zie ook: Riels, Steven)
 Vriamont, Joris 210-1, 264, 1146-7
 Exploten van tabarijn, De 1146
 Sebbede 210, 211, 213, 1146, 1147
 Vriesland, Victor van 98
 Vrijbos, Bart
 Carrefour 390-91
 'Nachtelijke vaart' 390
 (zie ook: Ryck, Paul de)
 Vrije bladen, De 365, 1159
 Vrij Nederland 1219
 Vroom, Ivo 34, 906-12, 1121
 Vuylsteke, Julius 98
 Vylde, Paul de 872
 Vynck, W. de 536
 waar is de eerste morgen? zie: Walravens, Jan
 Waard, Elly de 1129
 Wagner, Richard 253, 407, 491, 492, 498, 1150, 1157
 Waldrop, Rosmarie 1213
 Walgrave, Alois 61
 Walle, Willy vande 121, 122, 123, 1136
 Walravens, Jan 17, 24, 36, 337, 365, 489, 547-9, 550, 552-4, 568, 578, 584, 585, 586, 602, 605, 608-9, 611, 619, 627, 634, 635, 638, 644-62, 671, 678, 685-6, 691, 693, 705, 712-3, 731, 732, 744, 752, 773, 775, 787, 788, 791, 796, 800, 801, 803, 804, 806, 810-1, 812, 813, 818, 819, 823, 825-6, 841, 848, 878, 884-5, 886, 892-3, 897, 919, 921-2, 953, 957, 1120, 1165, 1185, 1186, 1188, 1189, 1191, 1192-5, 1200, 1204, 1205, 1206, 1207, 1210, 1211
 Phenomenologie van de Moderne Poëzie 644-52, 1194
 waar is de eerste morgen? (red.) 20, 713, 720, 751, 807, 809, 810, 825, 877, 884, 895, 899, 1189, 1201, 1205
 (zie ook: Dijkvogel, Frans)
 Walrecht, Albert 1000
 Walschap, Gerard 360, 361, 368, 391, 392, 393, 395, 409, 410, 430, 546, 548, 556, 765, 766, 827, 885, 1118, 1173, 1174, 1180, 1181, 1184, 1185, 1187
 Brieven 1921-1950 1180
 Celibaat 1082
 Walschap, Hugo 774, 775, 1189, 1203
 Warhol, Andy 1049, 1130
 Warmond, Ellen 877
 Warren, Hans 359, 1163
 Wassermann, Jakob 1188
 Wauters, Marcel 13, 568, 575, 587, 628-44, 656, 667, 679, 686, 731, 800, 803, 804, 810, 826, 828, 860, 879, 1120, 1188, 1189, 1191-2, 1208, 1213, 1214, 1220
 Anker en zoon 642-4
 Apoteek 639-42, 1192
 "de nader bije dingen van het klein bestel" 641-2
 "het brakke water staat stil" 642
 "het meisje: wat denkt ge van de watervallen van coo" 642
 "het ontwaken van de pijn van het opnieuw" 640-1
 er is geen begin en geen einde 628-35, 1192
 "Brussel place Louise 5 uur" 631-2
 "De lange landweg" 632-3
 "De man met de grote snor en de pijp" 629
 "Ik ben bang" 630
 "Niemand weet juister" 630-1
 "Weer" 633-4
 nota's voor een portret 635-7
 "hij die zijn gebaren smeet" 636
 "hij die zijn geheimen uitstalde en in hun banaliteit" 636-7
 Weber, Bruce 139
 Weber, Max 1115
 Webern, Anton (von) 748, 781, 1218
 Weghe, Jan van den 774-5
 Weisgerber, Albert 60
 Weisgerber, Jean 40, 53, 55, 578, 918, 1131, 1188, 1190, 1191
 Aspecten van de Vlaamse roman 1927-1960 1170
 Weiss, Peter 958
 Weissen Blätter, Die 67, 72, 1132
 Welding, Piet 1210
 Wely, Jos. van 237
 Wenseleers, Luk (Luc) 20, 893, 895, 957-60, 962, 963, 1133, 1210
 Adam & Eva & de Stad (red.) 958
 Poëzie is niet meer van gisteren (red.) 958-60
 Were Di 430
 Wereldwijd 1055
 Werfel, Franz 72, 74, 95, 113, 168, 449, 455, 1175
 Welfreund, Der 72, 1153
 Westen, Het 1185
 Westerlinck, Albert 17, 24, 367, 380-1, 385, 386, 523, 524, 527, 529, 532, 542, 551, 553, 564, 566, 568, 616, 648, 661, 671, 699, 701, 708, 731, 740, 762, 764, 765-71, 783, 811, 879, 885, 919, 972, 1003, 1120, 1125, 1152, 1165, 1166, 1183, 1184, 1186, 1187, 1193, 1201, 1208
 Innerlijke wereld van Guido Gezelle, De 767
 Psychologische figuur van Karel van de Woestijne als dichter, De 767

Register

- Schoone Geheim der Poëzie, Het 517-21, 565, 765-6, 769, 772
 Wandelen al peinzend 1203
 (zie ook: Aerts, José)
- Westland 406, 429, 437-9, 557, 560, 1174
 West-Vlaanderen 921
 Weverbergh, Julien 808, 886, 895, 1077, 1207
 Weyden, Anton Van der
 Hekeldichten (Jazzrythmie) 349-50, 1164
 White, Hayden 1115
 Whitehead, Alfred North 819
 Whitman, Walt 46, 85, 91, 143, 176, 259, 365, 381, 448, 449, 655, 1134, 1220
 Leaves of Grass 85
 Wiele, Jef van de 372, 435, 1173
 Wiene, Robert
 Kabinett des Dr. Caligari, Das 206, 985
 Wieringen, D. van 1129
 Wiese, Stephan von 94
 Wijngaert, Frank van den 115-6, 214, 217, 229, 348, 350, 679, 1137, 1142, 1154, 1185
 Beljiedenis 115
 Boksmatch 679
 Kaleidoscoop 348, 679, 1152
 (zie ook: Beethoven, Frank van)
- Wijngaert, Mark van den 1169
 Wild, David A. 902
 Wilde, Oscar 146
 De profundis 1131
 Wildemeersch, Georges 54, 58, 578, 580, 582, 583, 586, 594, 595, 600, 603, 604, 605, 606, 610, 620, 678, 682, 684, 765, 896, 899, 915, 916, 1118, 1133, 1136, 1141, 1149, 1154, 1159, 1161, 1171, 1178, 1184, 1185, 1188, 1189, 1190, 1191, 1195, 1196, 1200, 1205, 1209, 1210, 1220
 Willy Roggeman. Een monument te harer ere 897
 Wilderode, Anton van 430, 537, 568, 811, 842, 1034, 1124, 1205, 1220
 Moerbeitoppen ruischten, De 1205
 Wilhelm II 92
 Willaert, Frank 1137
 Willems, Jan-Frans 818
 Williams, Martin 909
 Williams, William Carlos 529, 536, 958, 963, 1189
 Wispelaere, Frans de 856
 (zie ook: Klein, Ben)
- Wispelaere, Paul de 162, 181, 188, 189, 192, 280, 285, 287, 292, 384, 731-2, 744, 808, 895, 896, 899, 939, 1009, 1049, 1100, 1136, 1141, 1142, 1143, 1144, 1155, 1156, 1185, 1186, 1191, 1193, 1200
 Paul-tegenpaul 1185
 Verkoelde alfabet, Het 1185
 Witte, Els 109, 209, 558, 689
 Wittgenstein, Ludwig 970
 Witvliet, Leendert 1129
 Wizard of Oz, The 597
 Woestijne, Gustave van de 498
 Woestijne, Karel van de 14, 17, 19, 20, 31, 40, 46-53, 54, 57-8, 59, 61, 62, 64, 68, 70, 71, 88, 99, 111-2, 114, 132, 146, 159, 160-1, 164-6, 168, 169, 171, 177, 180, 185, 189, 190, 194, 203, 208, 211, 213, 216, 217, 218, 219, 220, 235-8, 265, 268-72, 300, 303, 305, 319, 340, 343, 348, 355, 365, 375, 380, 384, 386, 387, 393, 394, 398-9, 400, 402, 405, 423, 431, 442, 443, 444, 445, 447, 453, 462, 463, 473, 475-7, 483, 484, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 494, 498, 506, 509, 512, 519, 520, 522, 523, 524, 526, 527, 528, 535, 541, 546, 548, 568, 585, 586, 605, 610, 612, 614, 621, 648, 656, 663, 664, 690, 703, 731, 732, 741, 761, 762, 767, 778, 779, 784, 785, 787, 811, 853, 871, 885, 946, 990, 1002, 1010, 1116, 1117, 1124, 1131, 1133, 1135, 1136, 1138, 1142, 1143, 1145, 1147, 1149, 1153, 1158, 1159, 1161, 1163, 1166, 1175, 1176, 1177, 1179, 1182, 1184, 1185, 1186, 1203, 1215
 Modderen man, De 124, 160, 197, 512, 1200
 Nagelaten gedichten 500, 501, 1175, 1182
 Vader-huis, Het 46, 61, 164, 398
 Wat is poëzie? 437
 Zon in den rug 268-70
 'Het kind Helena (8)' 269-70
 Wolfenstein, Alfred 74, 95
 Wordsworth, William 49, 50, 68, 175
 Worringer, Wilhelm
 Abstraktion und Einfühlung 1138
 Formprobleme der Gothik 1138
 Wouters, Rik 85
 Wright, Frank Lloyd 586
 Wyckaert, Maurice 774
 Xenakis, Iannis 939
 Yang 15, 17, 34, 955, 962, 1041, 1044, 1045, 1046, 1061, 1064, 1079, 1085, 1100, 1101, 1109, 1112, 1131
 Yeats, William Butler 62, 484, 524, 1220
 Yip, Wai-lim 120-1, 122
 Young, Lester 692, 1197
 Yperman, Chris 847-8
 Zaharoff, Sir Basil 419
 Zaprunder, Abraham 987
 Zech, Paul 1181
 Zelig 304
 Zeno 629, 1192
 Zetterman, Eugène 98
 Zielens, Lode 560, 1179
 Žižek, Slavoj 1169
 Zoest, Aart van 1213
 Zola, Emile 61
 Zondagspost 525, 533, 538, 547, 1184, 1185
 Zuiderent, Ad 535, 1041
 Zukofsky, Louis
 'A' 519
 Zwart Korps, Het 689
 Zwartjes, Reginald 868
 Zweep, De 547
 Zweig, Stefan 56, 1188

Nawoord bij de derde druk

In geval van nood: typografisch verantwoord roepen

Uiteraard is het niet echt van belang te weten hoeveel dichters Paul van Ostaijen precies beïnvloed heeft. De dichtkunst is geen wedstrijd en relaties tussen dichters zijn sowieso niet objectief en uitputtend in kaart te brengen. De omvang van *Van Ostaijen tot heden* suggereert niettemin dat zijn invloed niet gering was. Belangrijker vind ik de suggestie dat er over de moderne Vlaamse poëzie zo veel te zeggen valt. Dat er naast het kransje onbetwiste topdichters (Van Ostaijen-Gilliams-De Haes-Claus-Pernath-Nolens-Van Bastelaere) niet alleen hele scharen verdienstelijke en minor poets actief waren en zijn, maar dat er in elke generatie opnieuw op interessante wijze over het wezen van de poëzie is nagedacht en gediscussieerd. Van Ostaijen was voor mijn verhaal in dat opzicht zowel een soort patroonheilige (de vader van het moderne gedicht) als een heuristisch middel. Ik gebruikte zijn evoluerende poëtische visies als even zovele zoeklichten om in de diepste krochten van de Vlaamse literatuur dichters op te duikelen die een alternatieve poëziegeschiedenis konden stofferen. Samen vertellen ze uiteraard niet het hele verhaal (hele verhalen zijn altijd fictie), maar bieden ze een hopelijk bevrijdende staalkaart aan: u dacht te weten wat poëzie is, wel, Zo Kan Het Ook.

Het wellicht belangrijkste uitgangspunt van het boek is dat sinds de Eerste Wereldoorlog nagenoeg elke Vlaamse dichtende generatie zich op een of andere, veelal drastisch verschillende manier door Van Ostaijen liet inspireren. Daarbij kozen ze telkens dat aspect uit des dichters rijkelijk gevarieerde oeuvre dat op dat moment van belang was in hun eigen vernieuwingspogingen. Zo legitimeerden concrete dichters in de jaren vijftig en zestig hun visuele experimenten door te verwijzen naar de ritmische typografie van *Bezette Stad* (1921). De Vlaamse postmodernisten voerden een denkende dichter op (Erik Spinoy, Dirk van Bastelaere...) of een podiumbeest *avant la lettre* (Tom Lanoye). Het werk van Van Ostaijen functioneerde dus als gezagsargument in literaire debatten: wat ik nu doe, lijkt misschien een beetje gek maar is het eigenlijk niet, want Van Ostaijen deed dit lang geleden al en kijk eens hoe officieel erkend en gelauwerd hij vandaag is. Hij experimenteerde met typografie, onderbouwde zijn poëtica filosofisch, speelde met klanken, verkoos het gesproken woord boven het gedrukte, paarde talent aan lef en verstand aan eigenzinnigheid. Door Van Ostaijen als lichtend voorbeeld te noemen, hoopten nieuwe dichters alvast een voorschot op hun eigen canonisering te nemen. Niet altijd is dat gelukt – groot is het aantal dichters dat pas in *Van Ostaijen tot heden* voor het eerst substantieel aandacht kreeg – maar dikwijls wel. En in al die gevallen bleek Van Ostaijen een rolmodel, inspirator of afzetspunt.

Heel vaak wordt Van Ostaijen overigens niet met bevrijdende manoeuvres in verband gebracht. Hij heet doctrinair te zijn, een onverbiddelijk criticus van zijn eigen en andermans productie, nauwelijks in staat tot waarderende woorden. Dat beeld is niet zonder grond, maar het is toch eenzijdig. Van Ostaijen bewees dat intellectuele gestrengheid en discipline van het grootste belang zijn om een kritische praktijk uit te bouwen, maar als zijn kritieken vandaag

Nawoord bij de derde druk

nog altijd dichters inspireren, heeft dat zeker zo veel te maken met de ironie die zijn opstellen van zuurstof voorzag.

De rafels van de literatuurgeschiedenis

Als literatuurgeschiedenis loste Van Ostaijen tot heden doelbewust een schot voor de boeg: bij gebrek aan algemene, laat staan officiële Vlaamse poëziegeschiedenis trok het boek één mogelijke lijn door de veelheid aan materiaal waarmee elke historicus zich geconfronteerd weet. Het criterium om opgenomen te worden was dat de dichter een of andere band met Van Ostaijen moest hebben. Geen enkele Vlaamse dichter – ook niet de wellicht in bredere volksslagen gelezen Guido Gezelle – bekleedt zo'n lange tijd zo'n centrale positie in het literaire veld als hij. Heel erg veel dichters kwamen bijgevolg aan bod. Maar dit criterium had natuurlijk ook een onbetwistbare *vertekenende* werking. Welke normale literatuurgeschiedenis zou ooit twee bladzijden spenderen aan de nobele onbekende Karel Rapier (760-761), terwijl Luuk Gruwez en Eddy van Vliet het met enkele vermeldingen moeten stellen? Waarom bijna dertig bladzijden wijden aan Victor J. Brunclair en slechts enkele regels aan Anton van Wilderode? Dat literatuurgeschiedenissen altijd iets arbitrairs hebben, wordt op deze wijze wel erg pijnlijk gedemonstreerd. Maar in dat verlies zat, denk ik, ook de winst: door zonder onderscheid aandacht te besteden aan alle Van Ostaijana, exploreerde het boek met overtuiging de marges van het literaire bestel. Eindagsvliegen telden daarbij principieel niet minder mee dan Nobelprijskandidaten. Het verhaal mocht naast zijn alomtegenwoordige protagonist dan al enkele bekende hoofd- en nevenpersonages tellen (BursSENS, Gilliams, Claus en Spinoy in de eerste categorie; Gils, Roggeman en Lanoye in de tweede), de breedte van het literaire veld blijkt vooral uit de schier eindeloze stoet figuranten die nauwelijks iemand ooit een blik waardig had gekeurd. Sommige daarvan – Kurt Köhler, Anton van der Weyden – noopten intussen tot verder onderzoek, waarbij hun link met Van Ostaijen niet meer dan een detail is gebleken in een historie die op symptomatische wijze de verwevenheid van de (vaak extremistische fracties van de) Vlaamse Beweging en de Vlaamse literatuur demonstreert.

Die innige band tussen de moderne Vlaamse literatuur en de politiek verklaart tevens waarom dit boek niet ook de Nederlandse Van Ostaijenreceptie behandelde. Uiteraard is Van Ostaijen ook in Nederland een belangrijk dichter – alleen al aan de Universiteit van Amsterdam werken op dit moment drie nederlandse die op zijn werk zijn gepromoveerd –, maar zijn positie is er niet dezelfde als in Vlaanderen. In een later artikel heb ik niet eens alleen maar badinerend gesuggereerd dat dit boek 1585 in plaats van 1302 bladzijden geteld zou hebben als ik er ook de noordelijke literatuur bij had betrokken. Het zou, met andere woorden, onvermijdelijk een verhaal hebben opgeleverd waarin de kloof tussen Noord en Zuid (1585/de val van Antwerpen) op elke bladzijde zou meeresoneren. (Van Ostaijens inbreng en positie in allerlei debatten over net die kloof is inmiddels op overtuigende wijze geduid in *De weifelende ezel* van Joris Janssens.)

Het volumineuze karakter van deze studie kon overigens niet voorkomen dat

ook Van Ostaijen tot heden zijn blinde vlekken kent. Zo bleek ik erin geslaagd om twee secundaire artikelen over het hoofd te zien die mijn belangrijkste thesen hadden kunnen ondersteunen. [Reynebeau 1990; Goedegebuure 1992] En ik miste hier en daar een verwijzing of veelzeggend verband. Zowel Willem Meyboom (165-166) als Floris Coutelee (511, 1165) komen voor in het register, maar mij was ontgaan dat de overtuigde verdediger van de jonge, activistische poëzie uit *Het Sienjaal* en de scherpzinnige flamingante auteur van het *Dagboek van een arrivist* (1931) een en dezelfde persoon betroffen.

Niet als excuus, maar wel als gedeeltelijke verklaring kan aangevoerd worden dat dit boek is geschreven toen Google niet of nauwelijks bestond en ook de digitalisering van allerlei databanken en catalogi lang niet zo ver gevorderd was als vandaag. Typerend verschil: het internet is uiteraard wel gebruikt tijdens het maken van het boek, maar in de bijna vijftig bladzijden tellende bibliografie komt geen enkele URL voor; de bibliografie van mijn boek *On-eigenlijk gebruik* (2008) staat vol internetadressen.

Levensbeschouwing: religie en politiek

Van Ostaijen tot heden verscheen in mei 2001. Met andere woorden: voor de aanslagen van 11 september. Het is nog te vroeg om de wending te duiden die onze cultuur en geschiedenis op die dag ondergingen, maar in het geesteswetenschappelijke onderzoek zijn sindsdien wel accenten gelegd die nieuwe inzichten genereren, ook voor de studie van de moderne literatuur. Zo heeft bijvoorbeeld Ed Jonker vastgesteld dat zich na de *linguistic* en *cultural turn* nu een 'ethische wende' voltrekt. Of dit, zoals hij suggereert, meteen impliceert dat hiermee het postmodernisme naar de schroothoop van de geschiedenis is verwezen, moet nog blijken. Maar dat alvast de aandacht voor levensbeschouwelijke en religieuze aspecten centraler is komen te staan, lijkt me duidelijk. Dit zijn aspecten die ook in de Van Ostaijenreceptie veelal onderbelicht zijn gebleven. Over de politieke denkbeelden van de grote autonomistische dichter bestaat relatief veel literatuur, maar zijn positie binnen de katholieke zuil noch zijn eigen omgang met de katholieke intellectuele en literaire traditie kregen veel aandacht.

Die blinde vlek verklaart misschien ook waarom in *Van Ostaijen tot heden* geen aandacht wordt geschonken aan de nochtans opmerkelijke bloemlezing *Moderne Vlaamsche Religieuze Lyriek*, aan het begin van de Tweede Wereldoorlog samengesteld door de Leuvense hoogleraar Paul Sobry, de Nederlandse katholieke bekeerling en *Gemeenschap*-redacteur A.J.D. van Oosten en de Nederlandse protestants-christelijke dichter Jan H. Eekhout. Deze bloemlezing "met toestemming eerbiedig opgedragen aan Zijne Majesteit Koning Leopold De Derde van België" opent met een lofdicht van Eekhout op de koning ("De daad der liefde is de grootste daad/De diepste nood wijkt voor haar kuische kracht./Gij hebt haar aan uw volk en land volbracht/En biedt het lot thans open uw ge-laat"), wat gezien het NSB-lidmaatschap van Eekhout [Groeneveld 2001:226] en de sliert hierna als religieus gepresenteerde dichters op zijn zachtst gezegd merkwaardig mag heten. In naam van een tegelijkertijd aristocratisch, 'volks' en autoritair Belgisch politiek project worden hier niet alleen uiterst rechtse

Nawoord bij de derde druk

Vlaams-nationalistische dichters als Wies Moens, Bert Peleman, Karel Verdommen en Cyriel Verschaeve voor de kar gespannen, maar ook gelovige noch reactionaire auteurs als Richard Minne, Raymond Herreman, Johan Daisne en de in 1928 overleden Van Ostaijen. Gezien de steun die er vooral bij de Vlaamse, katholieke publieke opinie bestond voor Leopold aan het begin van de oorlog [Van den Wijngaert 2001] is zo'n eerbetoon aan de later zo contro-versiële koning op zich niet verwonderlijk, maar of alle hier opgevoerde auteurs het hiermee eens waren, is zeer de vraag. De Van Ostaijen-gedichten die werden opgenomen ('Golgotha', 'Lied voor mezelf' en 'Francis Jammes') misstaan overigens niet in deze bloemlezing religieuze lyriek; ze zouden een aanknopingspunt kunnen zijn voor een beschouwing over de man die zich elders in zijn werk presenteert als 'de laatste katoliek'.

Deze Belgicistische bloemlezing zou ook kunnen leiden tot overwegingen over de positie die Van Ostaijen innam in staatkundige discussies. In de aanloop naar de federale verkiezingen en de daarop volgende formatiecrisis van 2007 poneerde de polemist Johan Sanctorum dat de dichter "een overtuigd Vlaams separatist" was geweest en hij voegde eraan toe – zich beroepend op een wel erg selectieve lectuur van Van Ostaijen tot heden – dat Van Ostaijen bijgevolg op dat vlak geen blijvende invloed had kunnen uitoefenen op linkse schrijvers en intellectuelen aanzien die aanleunen "bij het Belgisch establishment" en ze Van Ostaijen "sowieso verbrand [achten] wegens zijn activistisch verleden." De bewering dat Van Ostaijen ook vandaag "separatist" zou zijn, laat ik graag voor rekening van Sanctorum. Dat hij als activist "verbrand" was voor links, lijkt me alvast door de Van Ostaijen-receptie van onder meer Claus, Boon en Lanoye tegengesproken te worden. Maar bovenal bewijst Sanctorums betoog – dat verscheen onder de titel 'Moeten we dringend Van Ostaijen gaan herlezen?' – dat de basisthese van mijn slothoofdstuk ook meer dan tien jaar na het Van Ostaijenjaar actueel blijft: Ieder zijn Van Ostaijen! Ook vandaag voedt de dichter controverses en is hij de inzet van zowel politieke als poëtische steekspelen.

Medium, media, fragmentatie

Onder invloed van het gewijzigde geopolitieke en religieuze klimaat is de afgelopen jaren de aandacht voor literatuur en engagement opvallend toegenomen. In beperkte, veelal overigens postmoderne kringen was die kwestie altijd al aan de orde geweest (zie onder meer hoofdstukken 7 en 8), maar nu drong ze ook door tot de mainstream. Van Ostaijens meest politieke dichtwerk – *Het Sienjaal* en de Berlijnse bundels – kon op vernieuwde aandacht rekenen, niet alleen bij critici, maar ook bij jonge dichters.

Elke generatie heeft zo zijn favoriete Van Ostaijen-bundel of -periode. In de hoogtijdagen van het Vlaamse expressionisme – vlak na de Eerste Wereldoorlog – was vooral de dichter van *Het Sienjaal* (1918) geliefd: lange, meeslepende, Whitmanianse verzen waarin de verbroedering des mensen werd bezongen en een christelijke opofferingsretoriek werd voorgehouden. Toen deze passies luwden en een volgende lichtung in de vroege jaren dertig de verstillig opzocht, bleken de etherische muziekdoosjes uit de allerlaatste periode van Van Ostaijen inspirerend. Opvallend is dat het werk uit de Berlijnse

jaren (1918-1921) pas laat erkenning kreeg. Zelfs Van Ostaijens trouwste verdediger, de dichter Gaston Burssens, gaf in zijn monografie *Paul van Ostaijens zoals hij was en is* (1933) aan dat *Bezette Stad* voor hem niet veel meer dan een curiosum was. Pas na de Tweede Wereldoorlog zochten dichters naar varianten van Van Ostaijens uiterst expressieve typografische experimenten. Sindsdien is de faam van *Bezette Stad* en de uit dezelfde periode daterende veelkleurige manuscriptbundel *De Feesten van Angst en Pijn* alleen maar toegenomen. Opvallend is dat dit werk vooral bij academici en in de populaire cultuur veel weerklank vond. In proefschriften en op T-shirts worden “Boem Paukeslag” en “ik wil bloot zijn en beginnen” geanalyseerd, dan wel aan den volke getoond. Ze inspireren makers van affiches, worden geparodieerd en te pas en te onpas geciteerd. Heel vreemd is dat niet: gereduceerd tot visueel attractieve oneliners passen ze perfect binnen onze opzichtige mediacultuur. En academisch beschouwd vormt dit werk een ideale kluiw voor semiotici en andere geïnteresseerden in de vandaag veelbestudeerde wisselwerking tussen verbale en visuele betekenisystemen. *Mediation, intermediation, remediation...* bij Van Ostaijens kun je altijd terecht. Het Berlijnse werk garandeert Van Ostaijens ook een vaste plaats in boeken en tentoonstellingen over boekgeschiedenis, typografie en avant-garde. Ook in het buitenland neemt de aandacht voor dat werk toe en twee aangekondigde Engelse vertalingen kunnen zijn positie op de markt van de internationale avant-garde alleen versterken. Bij de vooraanstaande avant-garde-uitgeverij Green Integer in Californië is *The First Book of Schmol* aangekondigd, een keuze uit de gedichten die de dichter tussen 1920 en 1928 maakte. *Bezette Stad* zal als *Occupied City* integraal online verschijnen in het prominente Australische tijdschrift *Jacket*, het resultaat van een collectieve vertaling door Britse experimentele dichters.

Frappant is echter dat de Nederlandstalige dichters zelf zich de afgelopen decennia veel minder door het Berlijnse werk lieten inspireren. In de vroege jaren zeventig bloeide de visuele poëzie in onze contreien stilaan dood. In de nog altijd maatgevende bloemlezingen van Hans Warren en Gerrit Komrij is ze opvallend afwezig; zelfs K. Schippers' rehabilitatie in 1975 van De Stijl-icoon Theo van Doesburg als dichter kon in dit opzicht geen verschil maken. Het representatieve Nederlandstalige gedicht ziet eruit alsof de historische avant-garde nooit heeft bestaan en alsof het regelmatige kwatrijn nog altijd de maat der dingen aangeeft. Toen de Maximalen het wit in de poëzie bestreden, vielen ze niet terug op Van Ostaijens (wat ook niet zo vreemd is, aangezien hij als geen ander dat wit liet spreken, cf. de studie van Yra van Dijk), maar op de weidse gebaren en wereldomvattende waaghalsmetaforiek van Lucebert. Later probeerde Serge van Duijnhoven de Experimentele Parnassus te bestijgen, maar met Van Ostaijens durf en brille hadden zijn op beats en sterrenhemels geprojecteerde karamellenverzen weinig of niets te maken. Pas de laatste jaren zijn er innoverende dichters in Noord en Zuid (Astrid Lampe, Tonnus Oosterhoff, Erik Spinoy, Henk van der Waal, Peter Holvoet-Hanssen, Paul Bogaert, Eva Cox, Xavier Roelens...) voor wie het visuele aspect opnieuw op een vanzelfsprekende en veelal interessante manier deel is gaan uitmaken van het gedicht. Niet in de eerste plaats de maatschappelijk-historische betrokkenheid van *Bezette Stad* of de persoonlijke crisisbezwering van *De Feesten* zijn voor hen van belang, maar de mogelijkheden die de bladspiegel biedt om complexe, elkaar nuancerende of

Nawoord bij de derde druk

zelfs tegensprekende betekenislagen tot stand te brengen. Het vrijelijk exploreren van expressievormen is altijd al een kenmerk van vernieuwende poëzie geweest en Van Ostaijen is daar in onze gewesten de meest inspirerende voorloper van geweest, al betekent dit uiteraard niet dat hij voor al deze dichters een concreet model was.

Niet alleen de spelende taalvirtuoso of crossculturele sampler spreekt de huidige dichtersgeneratie aan, maar ook de dichter die gefragmenteerde zinsbouw en typografische uithalen gebruikt om op maatschappelijk betrokken manier wanhoop en angst uit te drukken en aan cultuurkritiek te doen. *Bezette Stad* was immers veel meer dan het “boek met een register van al de beroemde liedjes der tien laatste jaren / kortom: onmisbaar gelijk een kookboek / ‘Wat ieder meisje weten moet’”, dat de auteur er zelf van maakte op de oranje buikband. Het was een uiterst scherpzinnige cultuuranalyse van het Avondland tijdens en na de Eerste Wereldoorlog. Het cynisme van de dolgedraaide politici, de nationalistische offerretoriek van de respectieve propagandamachines, de domme gemeenplaatsen die het publieke discours uitmaakten tijdens de Grote Oorlog, allemaal zijn ze een doelwit voor Van Ostaijens verbale precisiebombardement. De wereld van vandaag is natuurlijk een andere dan die van negentig jaar geleden, maar de door angst en doorlopende dreiging gevoede paranoia en het politieke en culturele zwart-witdenken kennen we sinds 9/11 maar al te goed.

Bezette Stad als model om te schrijven over (bijna) oorlogservaringen – helemaal nieuw is het niet. De Vlaamse dichter en ereafdelingvoetballer Remy C. van de Kerckhove gebruikte typografische en klanksjablonen uit Van Ostaijens WO I-boek om zijn eigen WO II-trauma’s uit te schreeuwen. In de herfst van 1944 had hij zich als vrijwilliger bij het Amerikaanse leger aangesloten en hij maakte als soldaat de bevrijding mee van enkele Duitse concentratiekampen, waaronder Dachau. Vooral het enkel in tijdschriftvorm gepubliceerde lange gedicht ‘Het Erfdeel’ (1946) en zijn bundel *De schim van Memling* (1950) dragen hiervan de sporen. Ook in het post-9/11-proza valt op hoe typografische experimenten worden ingezet om extreme ervaringen uit te drukken. In de recente romans *Zwerm* van Peter Verhelst en (nog veel uitdrukkelijker) Jonathan Safran Foers *Extremely Loud & Incredibly Close* worden de grenzen van het zeggbare opgezocht op een manier die in poëzie al meer dan een eeuw gemeengoed is en ook in roemrucht proza als Laurence Sterne’s *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (1759-1767) voorgangers kent.

Die vernieuwde typografische interesse spiegelt een kernervaring van de *condition postmoderne*: fragmentatie. Van Ostaijen inspireert hier op drie manieren: de typografie geeft die verbrokkeling visueel weer, de sampletechniek doet hetzelfde structureel en de supersnelle registerwisseling reflecteert dit wat het taalgebruik betreft. Dat laatste is in de hedendaagse (jongeren)cultuur een volstrekte evidentie, maar in de poëzie is het dat nog lang niet altijd in die mate. Het zuiver-lyrische gedicht (overigens ook een Van Ostaijencategorie, zie zijn late essays en kritieken, hfdst 2.5) shopt niet in verschillende registers, maar bestaat uit woorden die samen subtielerwijs resoneren. In zijn Berlijnse periode introduceerde Van Ostaijen in het Nederlandstalige gedicht echter iets wat in de taalkunde later *code-switching* werd genoemd: afhankelijk van je bedoelingen, je gemoed, de klankmogelijkheden en connotaties van bepaalde woorden

en de snelheid waarmee uitdrukkingen uit verschillende talen zich in je hoofd aandienen, spring je al sprekend of schrijvend van de ene taal op de andere. Van Ostaijen gebruikte zo Nederlands, Frans, Duits, Engels, Latijn en Antwerps door elkaar; in hedendaagse gedichten klinken naast Nederlands ook dialecten, Fries, Frans, Spaans, Arabisch en Engels. Die mix maakt ze in hoge mate van deze tijd.

Dat geldt ook voor het veelvuldige gesample in de hedendaagse poëzie, waarbij ook Van Ostaijen zelf wel eens wordt aangehaald. Respect betonen aan een artistieke voorganger gebeurt in deze tijd door zijn of haar werk genadeloos aan flarden te scheuren en de brokstukken al dan niet parodiërend in je eigen creatie te verwerken. In opdracht van de Amsterdamse literaire stichting Perdu, Loods 6 en Solar Initiative werden in de zomer van 2005 twaalf ontwerpers en dichters gevraagd te reageren op het werk van Van Ostaijen. Vooral *De Feesten van Angst en Pijn*, maar ook *Bezette Stad* en de meest muzikale *der Nagelaten Gedichten* leverden dichters als Els Moors, Koen Bauwens en Rozalie Hirs taal-materiaal dat naar hartelust bewerkt en in een andere context geplaatst kon worden. Een bijzondere variant van dit procédé zijn de pastiches. Onder meer 'Vers 6' ("Ik kan geen postzegels verzamelen"), 'Melopee', 'Marc groet 's morgens de dingen' en de bekendste passage ("Boem Paukeslag") uit *Bezette Stad* werden er gevarieerd en geparodieerd. In een cultuur waarin sampling en spoofs in muziek en literatuur vaste prik zijn geworden, bieden deze klassiekers de kans om naast humor ook autobiografische elementen het gedicht in te smokkelen, zonder dat het resultaat meteen exhibitionistisch zou zijn. Van Ostaijen fungeert hier als een geliefd aanspeelpunt dat de jonge schrijvers een *poetic license* geeft om te rappen en te spelen, te roepen en te tieren, woede te ventileren en angsten te bezweren, te biechten en te schmieren, te spreken en te zingen, te denken en te dichten. Dat ze door dit alles te combineren vele van Van Ostaijens late poëtische dogma's schenden, weten ze veelal niet. En als ze het wel weten, kan het hun niets schelen. Van Ostaijen is *materiaal*. Daar doe je mee wat je uitkomt. Theoretische gestrengheid lijkt aan deze dichters veelal niet zo besteed, het concept 'zuivere lyriek' nog veel minder. Van die late Van Ostaijen blijven wel het muziekje en de humor over, maar ontindividualisering en autonomie lijken helemaal uit. Taalplezier en zelfexpressie, intensiteit en ontregeling – daar draait het om.

In een nogal problematisch profetisch moment in het eerste hoofdstuk van *Van Ostaijen tot heden* poneerde ik dat er "in de eenentwintigste eeuw een nieuwe dichtersgeneratie eens te meer een ander aspect van Van Ostaijens werk zou claimen". De poëzieproductie van de afgelopen jaren lijkt mij gelijk te geven. Ook wat betreft het vervolg van mijn zin, waarin ik aangaf onmogelijk te kunnen voorspellen welke Van Ostaijen aan het begin van de nieuwe eeuw interessant zou worden gevonden. Maar eigenlijk zat ik toen niet op te letten, want de meeste aspecten die nu al dan niet uitvergroot het jongste Van Ostaijenbeeld bepalen, waren toen al duidelijk in onze cultuur aanwezig. Wat vandaag aanspreekt in het werk van de Antwerpse schrijver is de manier waarop hij het gedicht openbreekt door zijn eigen dogma's te bepalen, hoe hij vormgeving gebruikte om op onontkoombare wijze een inhoudelijk punt te maken, hoe hij vol toewijding en ernst humoristisch is, hoe hij op streng-intellectuele manier sentiment en intimiteit toelaat, hoe hij het cynisme en nihilisme bestrijdt door

Nawoord bij de derde druk

deze gekwetste perversies van humor en hoop in zijn teksten tot een grotesk toppunt te voeren, hoe hij de waarde van het leven bevestigt door het arbitraire waardepatroon van zijn tijd te demonstreren, hoe hij wanhopig verlangt naar een zuivering en dat alleen maar kan doen in een desintegrerende pool van citaten en banaliteiten, hoe hij de Nederlandstalige cultuur vernieuwt door open te staan voor alles wat vreemd en anders is, hoe hij een artistiek monument bouwt zonder angst voor populaire cultuur, hoe hij – kortom – als eeuwig jonge dichter altijd onze tijdgenoot is.

Bibliografie

- Jaroslav Andel, *Avant-Garde Page Design 1900-1950*, Delano Greenidge Editions, New York, 2002.
- Jef Bogman, *Professoren hier is de laatste gnostiker. Paul van Ostaijen tussen schilderkunst en mystiek*, Vantilt, Nijmegen, 2002.
- Maurice Bronselaer e.a. (red.), *Zichtbaar zeldzaam. Hoogtepunten uit de Antwerpse stadsbibliotheek / Highlights from Antwerp's City Library, Stad Antwerpen, Antwerpen / Toohcsmi uitgevers, Gent, 2005.*
- Sascha Bru, "'Voorlopig denk ik: ik ben een kunstenaar'. Het discours van de avant-gardist Paul van Ostaijen tussen 1916 en 1921'. In: *Spiegel der Letteren*, jrg. 44, nr. 4, 2002, pp. 332-366.
- Geert Buelens, 'Het boek als kunstwerk en pamflet: Van Ostaijens Bezette Stad als artistiek, typografisch en politiek experiment.' In: Jan Pauwels (red.), *Gheprint tAntwerpen: het boek in Antwerpen van de vijftiende tot de twintigste eeuw*, Pelckmans, Kapellen, 2004, pp. 121-137.
- Geert Buelens; 'The same poet, but a different field: Paul van Ostaijen in Flemish and Dutch Poetry'. In: Leopold Declodet e.a. (red.), *Rezeption, Interaktion und Integration. Niederländische und Deutschsprachige Literatur im Kontext*, Praessens, Wien, 2004, pp. 175-192.
- Gaston Burssens, *Paul van Ostaijen zoals hij was en is, Avontuur*, Antwerpen, 1933 [=reprint bij Reflex, Utrecht, 1978 en 1979²].
- Yra van Dijk, *Leegte die ademt. Het typografisch wit in de moderne poëzie*, Vantilt, Nijmegen, 2006.
- Jaap Goedegebuure, 'Van Ostaijen tussen noord en zuid'. In: *Spektator. Tijdschrift voor Neerlandistiek*, vol. 21, nr. 3, 1992, pp. 207-225.
- Gerard Groeneveld, *Zwaard van de geest. Het bruine boek in Nederland 1921-1945*, Vantilt, Nijmegen, 2001.
- Joris Janssens, *De weiflende ezel. Over Vlaamse identiteit en Nederlandse poëzie, 1893-1925*, Vantilt, Nijmegen, 2006.
- Robert Flynn Johnson, *Artists' Books in the Modern Era 1870-2000. The Reva and David Logan Collection of Illustrated Books*, Fine Arts Museum of San Francisco, 2003.
- Ed Jonker, *De geesteswetenschappelijke carrousel. Een nieuwe ronde in het debat over wetenschap, cultuur en politiek*, Amsterdam University Press, 2006.
- Kurt Köhler, *Verzameld proza* (bezorgd en voorzien van een nawoord door Matthijs de Ridder en Liesbeth Vantorre), LPB, Antwerpen, 2008 (ter perse).
- Sonja Neef, *Kalligramme. Zur Medialität einer Schrift. Anhand von Paul van Ostaijens De Feesten van Angst en Pijn*, Asca, Amsterdam, 2000.
- Paul van Ostaijen, *De Feesten van Angst en Pijn* (facsimile van het originele handschrift, met nawoord door Geert Buelens), Vantilt, Nijmegen, 2006.
- Marc Reynebeau, 'Vooruit, dan maar zonder supporters. Een kwarteeuw actualiteit van Paul Van Ostaijen'. In: *De Brakke Hond*, jrg. 7, 1990, pp. 151-163
- Matthijs de Ridder, 'Kurt Köhler.' In: *ZL: literair-historisch tijdschrift*, jrg. 3, nr.1, 2003, pp. 16-33.
- Johan Sanctorum, 'Moeten we dringend Van Ostaijen gaan herlezen? Hoe slechtverteerde fastfood leidt tot een pleidooi voor meer poëzie'. In: *Forum: tweemaandelijks tijdschrift van het Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium van Antwerpen*, jrg 14, nr. 4, maart-april 2007, pp. 19-25. (Zie ook: <http://visionairbelgie.wordpress.com/2006/12/25/moeten-we-dringend-van-ostaijen-gaan-herlezen/>)
- Paul Sobry, A.J.D. van Oosten, Jan H. Eekhout (red.), *Moderne Vlaamse Religieuze Lyriek, De Tijdstroom*, Lochem, [ca. 1940-1941].
- Mark van den Wijngaert, 'De publieke opinie over Leopold III'. In: Mark van den Wijngaert, Michel Dumoulin en Vincent Dujardin (red.), *Een koningsdrama. De biografie van Leopold III*, Manteau, Antwerpen, 2001, pp. 136-145.
- De website van het project waarbij illustrators aan de slag gingen met nieuwe Nederlandse gedichten die een hommage vormden aan Van Ostaijen: <http://www.loods6.nl/dichtaanhetij/>

