

## Paul van Ostaijen.



Paul van Ostaijen (foto AMVC).

Nog voor het einde van het eerste jaar van haar bestaan heeft het Paul van Ostaijengenootschap door een werkgroep een tentoonstelling laten inrichten die anderhalve maand in de stad van de dichter aan iedereen de gelegenheid bood om kennis te maken met zijn leven en enkele aspecten van zijn werk. De groepering van het materiaal naar zes opeenvolgende perioden wijst op het prevaleren van de biografische gegevens op de literaire. Ook de samenstellers zullen dit voor Van Ostaijen, die tenslotte het gedicht, niet de dichter belangrijk vond, als een noodzakelijk kwaad beschouwd hebben. Wat er overigens van het creatieve werk aanwezig was in handschrift of fotokopie, eiste van de bezoeker een grote kennis van zaken en wie die had, moet wel hebben staan watertanden naar meer. Hij zou de kast hebben willen openbreken om te zien of het intrigerende woord „circulez” uit het *Huldedicht aan Singer* meer dan twee keer onderaan of nagenoeg onderaan de bladzijden van de autograaf voorkwam.

Terecht zijn ekstra-literaire levensbeponderheden zoals de vrouwen in zijn leven, gegevens waarmee Burssens zo hinderlijk zwaaide zonder ze te tonen, niet gehonoreerd. Historische gegevens over de periode 1914-1921 die veelal verklarend kunnen werken voor dat deel van de poëzie dat nog tijdens Van Ostaijens leven gebundeld is, kon men nog niet tonen omdat hun functie nog onvoldoende bestudeerd is. Zo leerde de tentoonstelling wel dat Herman van den

Reeck aan wiens dood Paul van Ostaijen een gedicht wijdde, met de dichter gekorrespondeerd heeft, maar er was niets over de oorlogstoestand in Antwerpen (*Bezette Stad*) en Van Ostaijens verhouding tot de Spartakusrevolutie en haar leiders.

Leopold van Ostaijen werd in 1896 in Antwerpen geboren als nakomertje in het gezin van een uit Noord-Brabant afkomstige eigenaar van een loodgietersbedrijf. Zijn moeder kwam uit Belgisch Limburg. Na de lagere school bleek hij een even moeilijke als Vlaamsgezinde leerling die veel scholen maar weinig klassen doorliep, tot hij vlak voor de oorlog uitbrak een aanstelling op het stadhuis kreeg. Evenals op school ging het werk met zin en naar zijn zin, d.w.z. creatief en kritisch schrijven, buiten zijn kantoortak en sportjournalistiek om. Toch heeft Antwerpen als metropool en met een bibliotheek, waar ekspressionistische tijdschriften als *Der Sturm*, *Die Aktion* en *Die Weisze Blätter* lagen, veel voor zijn ontwikkeling als dichter betekend.

De geestelijke en formele vernieuwingsdrang die alle stromingen in die jaren gemeen hadden, uitte zich zowel in de plastische kunsten (en de meeste van Pauls vrienden waren beeldende kunstenaars) als in de literatuur en bracht beide dichter dan ooit bijeen, zodat de dubbele belangstelling die Paul van Ostaijen zijn hele leven behield, nooit een verdeelde belangstelling was.

Naast artikelen over beeldende kunst en (nooit heruitgegeven) activistische publicaties, schreef hij gedichten over de nog ongerichte verlangens en verliefdheden die hem bezighielden, o.a. de *Verzen voor de Prinses van Ji-Ji* (het gelijknamige schilderij was op de tentoonstelling aanwezig). Vele daarvan vinden we in zijn eerste bundel *Music-Hall* (1916), waarin de meest recente gedichten zijn evolutie naar het unaniem weerspiegelen. De *Roover* (*Paul van Ostaijen* in de serie „Ontmoetingen”) die dit debuut impressionistisch vindt, heeft dan ook half gelijk en half ongelijk, juist zoals Borgers (bloemlezing *Music-Hall*, inleiding) die dit ontkent en de bundel unanimistisch noemt. We treffen zowel de invloed van Whitmans leerling Jules Romains aan in een pogen om deel te nemen aan de kollektiviteit, als individualistische poëzie die aan Gorter doet denken. De gemeenschapservaring was Van Ostaijens wens, het Introverte was zijn natuur. Hoe strijdig ook, hij beleed ze beide. In *Het Sienjaal* (1918) heeft de levensenergie richting gekregen: de humanitair-ekspressionistische idealen, die Van Ostaijen verwoordt in relatief veel zelfverzekerder verzen. Eén van de twee aspecten uit *Music-*

*Hall* is gaan overheersen, zijn wensdroom, niet zijn aanleg. Uit de voedingsbodem van het unanimisme kwam het geloof in een nieuwe samenleving waarin de grenzen tussen de mensen, tussen de kunstvormen, en tussen kunst en leven opgeheven zouden zijn.

De driedelige bundel is kompositorisch zwak omdat het inhoudelijke domineert en die inhoud, een vage toekomstverwachting, niet gekoncretiseerd wordt, de universele broederschap niet bezwerend althans in het gedicht al aanwezig gesteld wordt. Het zuiverende lijden dat tot eenheid zal leiden is het overkoepelende thema, waarin Van Gogh, Christus en de kunstenaar als motieven fungeren. Van Ostaijen vertolkt niet de etiek van de nieuwe samenleving, maar het mysterie van de Verrijzenis van de maatschappij, gesitueerd in Vlaanderen, geprojecteerd op de stad.

Maar de beelden die hij vond bij Else Lasker-Schüler, bij Kurt Hiller en Franz Werfel rijgen zich aaneen tot een jukstapositie, zonder dat ze een syntese, zijn syntese bereiken. Een gebrek aan eenheid dat formeel blijkt uit het weifelen tussen het eenwoorders naar het voorbeeld van August Stramm en het psalmodiërende vrije vers waarmee Walt Whitman hem voorging.

De oplage van *Het Sienjaal* werd in beslag genomen terwijl de dichter uitweek naar Berlijn om de gevangenschap te ontgaan dat hij opliep wegens een demonstratie tegen de franskiljonse kardinaal Mercier.

In de stad van de verloren oorlog schreef hij in 1920 *Bezette Stad*, waarin hij het oorlogsjaar 1914 evokeert. De bundel zet de demokratisering van beelden ontleend aan de stad en de techniek voort in de demokratisering van het woord die zijn zuivere lyriek voorbereidt, maar het meest treft de reactie. Paul van Ostaijen rekende hier af met de irreële idealen en met de poëzie waarin hij die dromen bekend had. Het failliet van het romantisch expressionisme krijgt gestalte in de ondergang van Antwerpen en in zijn persoonlijke ontreding gebruikt hij de thema's van het dadaïsme. Berlijn was door Hülsenbeck een der centra van Dada geworden. Maar de suggestie van het Nihil, van de zinloosheid, is zelf nog niet zinloos - al zijn veel verwijzingen zo plaats- en tijdgebonden dat we de zin nog niet altijd zien -, want wat Van Ostaijen ook van Dada overnam (het genre van de groteske bijvoorbeeld), niet de écriture automatique. De werkwijze van Stramm bleek hem te vruchtbaar dan dat hij het gedicht van het toeval zou laten hangen. Vanuit het woord slingeren betekenaar, betekenis en typografie zich niet willekeurig maar via associaties over de bladzijden, als arabes-

ken. De typografie maakt de bundel a.h.w. driedimensionaal. Ze is soms creatief naar het voorbeeld van Marinetti en wil dan de sensatie van de klank versterken, soms imitatief op de wijze van Apollinaire die de dingen tekent met letters.

*Feesten van Angst en Pijn* (1921; postuum als handschrift in het Verzameld Werk gepubliceerd) toont ons dat hij de typografische methode van Apollinaire als niet organisch heeft afgezworen, terwijl ook kleuren een functie krijgen. Nadat Van Ostaijen in *Bezette Stad* afgerekend had met de vroegere waarden door ze te ontmaskeren en te profaneren, gaf hij zich nu rekenschap van zijn eigen absurde situatie. De wraak van de failliete idealen krijgt in dit handschrift gestalte in de pijn om het debakel en de angst voor de leegte die hij zelf wenste. De gedichten gaan niet over hun feest maar zijn het ritme van hun feest. Angst en pijn voeren een barbaarse dans uit in het koortsachtige werk van de dichter die niet in de roes, niet in zinnelijke levensdrift, niet in het onderbewuste kan wegvluchten.

Met het humanitair-expressionistische tijdschrift *Ruimte*, ruim drie jaar na *Het Sienjaal* in Vlaanderen van start gegaan, voelde Van Ostaijen zich niet meer verwant. Zijn bijdragen beperken zich tot prozastukken.

Uit de poëzie die hij na zijn terugkeer in België schreef, had hij *Het Eerste Boek* van Schmoll willen selekteren. In het licht van zijn theoretische bespiegelingen mag men veronderstellen dat van wat nu de *Nagelaten Gedichten* zijn, de satirische poëzie er niet, de meeste van de gedichten die enkel willen bekoren ofwel vanuit een thema het absolute, het onuitsprekelijke, willen benaderen er wel in opgenomen zouden zijn.

In zulke bijna mystieke lyriek die naar het metafysische reikt, fungeert het woord niet als symbool, noemt niet een fenomeen, maar is zichzelf: een eenheid van betekenis en klankvorm die poëtische lading krijgt in het samentreffen met andere woorden. Bij een dergelijk kontrasterend contact ontdoen de woorden elkaar van de klichéfunktie die ze in de omgangstaal hebben en worden nieuw, expressievorm voor een inhoud die niet te noemen is maar zich laat ervaren in het wit tussen de woorden.

In de praktijk ontwikkelt zo'n poëme pure zich al improviserend uit een basiszin. Het bewustzijn van de dichter controleert de associatieve echo's van de temazin in het onderbewuste, zodat de hele persoonlijkheid als een moederdier deelneemt aan het creatieve proces, waarin het gedicht in wezen zichzelf verder dicht vóór de navelstreng wordt doorgebeten. De annotaties van Paul van Ostaijen inzake dit organisch ekspres-

sionisme hebben zich parallel met zijn uitspraken over beeldende kunst ontwikkeld van een vage definitie van het ideo-plastische naar een absolute stellingname. De realisering van deze bevindingen in zijn poëzie lijkt op een trap die, tussen twee leuninggen in, deze volgt.

Het uitbannen van de boodschap uit het gedicht betekent niet dat Paul van Ostaijen zijn engagement opgaf. Dat verwoordde hij los van de lyriek in zijn *grotesken* waarvan de meeste verschenen zijn in *Verzameld Werk III*. V.W. IV bevat zijn kritisch proza, een poëtiëk die treft door het gevoel voor wat werkelijk lyrisch is. En dat bezat hij blijkens zijn opmerkingen over eenheid van klank en betekenis; het prevaleren van de vorm bij het dichten; de geringe omvang van het lyrische gedicht; de buiten-rationele, directe werking; en blijkens ook zijn praktijk: de stemming als thema, de vervloeiende voegwoorden en herhalingen, de verwantschap met de muziek.

In 1928 stierf de dichter, en met hem de vele plannen die hij nog wilde uitvoeren, in de Ardennen aan de tuberculose die tevoren al drie gezinsleden had opgeëist. Zijn associatieve werkwijze, het primaat van het onderbewustzijn en zijn Europese oriëntatie zijn nu algemeen verworvenheden geworden, vooral bij de Vlaamse en Nederlandse Vijftigers, met als enig verschil dat bij dezen poëtiëk en poëzie niet meer gescheiden zijn, een gelijksoortige na-oorlogse integratie als Fens opmerkte voor roman en essay.

Niet de dichter, maar het gedicht. De eerste is driemaal ter aarde besteld. Het werk zal niet meer bijgezet worden door wie het eenmaal heeft opgegraven. Het veertig jaar na zijn dood opgerichte genootschap zal het tot een taak rekenen dat dit ook voor Paul van Ostaijens scheppend proza gaat gelden.

Jan Franken, Breda

## Poëzie en proza van Kees Ouwens.

Kees Ouwens debuteerde kort geleden met de dichtbundel *Arcadia*, die reeds na zeer korte tijd werd gevolgd door de roman *De strategie*. De titels dekken de twee tegengestelde polen in Ouwens' werk: een wat vage romantiek tegenover uiterste zakelijkheid. Beide boeken bewegen zich tussen deze twee polen.

De bundel *Arcadia* wordt beheerst door een aanvankelijk wat vaag verlangen, dat vrij snel de gestalte van een ideale vrouwenfiguur aanneemt. Dit verlangen wordt over het algemeen verwoord in een lichtelijk archaisch getinte taal, die een tweeledig effect sorteert: enerzijds vormt deze dichter-

lijke taal een formele indicatie voor de aanwezigheid van het verlangen, maar tegelijk wordt dat romantische verlangen erdoor geïroniseerd. Ironisch werkt ook de toepassing van een plotseling doodnuchter en alledaags geworden taal vlak na zulke bijna ouderwets dichterlijke regels:

„Ik wendde het hoofd naar de verten  
waar, plotseling, zij mij verscheen, teer en  
gewichtloos,  
haar lippen bewogen, maar spraken niet  
en met de ogen volgde zij mijn hand  
waarvan ik zoëven nog de nagels had geknipt  
en schoongemaakt...”

Het verlangen, dat geprojecteerd wordt op een ideale vrouwenfiguur, is niet te bevredigen. Zelfs een schijnbare vervulling zou nog geen bevrediging schenken. Het besef daarvan werpt de „ik” van deze poëzie terug op zichzelf. Waar het verlangen in seksuele symbolen is weergegeven wordt dan vanzelf het beeld van de masturbatie opgeroepen.

De omslagtekst van *De strategie* houdt zich voornamelijk bezig met het verklaren van de titel. Het is waar dat de hoofdpersoon zich inderdaad een onvermoeibaar strateeg toont en in zijn contact met anderen voortdurend de positie en houding van zijn tegenspelers analyseert, om vervolgens de houding vast te stellen die hij zelf daartegenover heeft aan te nemen. Alle omstandigheden en mogelijkheden worden daarbij overwogen en zeer zorgvuldig bezien. De reacties van deze figuur komen dan wel meestal te laat.

Hiermee is echter nog lang niet alles over het boek gezegd, want het is in de verste verte niet zo'n zakelijke roman als de titel wellicht suggereert. Want ook hier is het verlangen naar „het vrouwelijk wezen” hoofdmotief.

Het verhaal op zichzelf is snel verteld. De „ik” van het verhaal wordt eerst geschetst in zijn - nogal gefrustreerde - houding ten opzichte van zijn moeder. Later begeeft hij zich naar buiten en ontmoet in een bosrijke omgeving een jongetje, dat hem „de naakte meid” belooft te tonen. Vermoedend het ideaal van het vrouwelijk wezen op het spoor te zijn en binnen bereik te hebben, maakt de „ik” een lange en merkwaardige wandeling met de jongen. Deze introduceert hem uiteindelijk bij zijn moeder, die „de naakte meid” een beetje naar de achtergrond dringt. Zij verlaagt zich daarna echter in de ogen van de „ik”, die dan overigens ook het gewenste ideaal niet te zien krijgt, als deze al (binnen de romanwerkelijkheid) zou hebben bestaan. De vervulling van het verlangen - de vrijage met de moe-