

De sluwe vleierei van het schijn-schone leven

Paul van Ostaijen en zijn houding ten opzichte van popcultuur

Masterscriptie Nederlandse Literatuur

Moderne Nederlandse letterkunde

Universiteit Utrecht

Begeleider: Prof. dr. Geert Buelens

Tweede lezer: Dr. Sven Vitse

Evelien Edelbroek (3150550)

evelien.edelbroek@gmail.com

10 december 2010

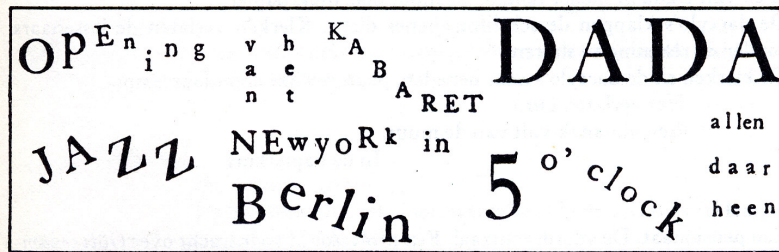
Voorpagina: 'Pentekening door den beroemden kunstschilder A. Oste' (1920)

Bron: Buelens & Wildemeersch 1996:79

Inhoudsopgave

Inleiding	3
1 Moderne kunst en massacultuur	6
1.1 De cultuur van het volk	6
1.2 De opkomst van massacultuur	7
1.3 En de kunst?	9
2 Het amusementspaleis	11
2.1 Vermaak voor de massa	11
2.2 ‘Music-Hall’: een collectieve roes	13
2.3 In beweging!	16
2.4 ‘Music Hall’: slechts nog de kater	19
2.5 “In de hoofdrol Asta Nielsen”	25
2.6 Nog meer cinema	28
2.7 Pleidooi voor podiumpoëzie	34
3 Populaire muziek	38
3.1 Symfonie van de straat	38
3.2 Verlangen naar een lexicon	41
3.3 Improvisatie of imitatie?	45
3.4 Muzikale vloedgolf	48
3.5 Soundtrack van het moderne leven	53
3.6 “... een jazz op de melodie van Frère Jacques”	63
3.7 Charlestons, wiegeliëdjes en een polonaise	68
4 Massamedia en commercie	75
4.1 Stelselmatigheid en macht	76
4.2 Een “reuzezaak” voor de media	80
4.3 Monsterlichtreklame	84
4.4 ‘Hommage’ aan de consumptiemaatschappij	89
Conclusie	95
Bibliografie	97

Inleiding



Dit pamflet is afkomstig uit het filmscript *De bankroet jazz* (1921) van Paul van Ostaijen.¹ Het ademt de moderne tijd, in het bijzonder de moderne stedelijke cultuur die in de vroege twintigste eeuw vorm kreeg in Europa. In het pamflet wijzen onder meer de hoofdsteden “New York” en “Berlin” op aandacht voor deze nieuwe stadscultuur. Het woord “JAZZ” verwijst eveneens rechtstreeks naar de moderne tijd. Deze muziek was in opkomst vanaf de jaren '10 van de twintigste eeuw en werd in zeer korte tijd een populair massaproduct. Het massaproduct als zodanig was in die tijd ook een nieuwigheid; voor het eerst werd het mogelijk om producten in grote hoeveelheden te vervaardigen én aan de man te brengen. Voor de promotie van producten werd gebruikgemaakt van media en commercie, zaken die niet alleen meegroeiden met de ontwikkelingen, maar deze ook mogelijk maakten en versnelden. Vernieuwingen op dit gebied weerspiegelen in de typografie die in het aanplakbiljet gebruikt is, maar ook puur in het feit dat een dergelijk biljet onderdeel uitmaakt van een literair werk. Verder, en niet in de minste plaats, krijgen actuele artistieke vernieuwingen een plaats in het pamflet: de aandacht van de lezer gaat onmiddellijk uit naar het visueel opvallende “Kabaret DADA”². Zo blijkt het pamflet een collage te zijn van veelsoortige moderne elementen. Gezien al deze referenties naar het moderne stadsleven is het veelzeggend dat de boodschap op het pamflet begint met het woord “Opening”; een nieuwe tijd staat op het punt te beginnen.

Paul van Ostaijen (1896-1928) behoorde tot de generatie die opgroeide met al deze vernieuwingen. Zijn maatschappijbeeld werd dan ook in belangrijke mate beïnvloed door de opkomende populaire cultuur (of: popcultuur) waar hij in Antwerpen mee in aanraking kwam. Het was een cultuur die hij goed leerde kennen: in de jaren rond de Eerste Wereldoorlog genoot hij met volle teugen van het uitgaansleven, waar hij als klerk op het stadhuis genoeg tijd voor had. (Borgers 1996: 89) Het entertainment kon, als uitgesproken modern fenomeen, rekenen op het enthousiasme van de jonge Van Ostaijen. Net als zijn generatiegenoten juichte hij het dynamische moderne leven namelijk

¹ Van Ostaijen 1979, *Verzameld werk*. Deel III, p.129. Verdere verwijzingen naar het *Verzameld werk* zijn samengesteld uit een Romeins cijfer voor het boekdeel en een Arabisch cijfer voor het paginanummer.

Er is lang aangenomen dat *De bankroet jazz* in 1919 is geschreven, maar recent onderzoek heeft erop gewezen dat de beide manuscripten voor het scenario waarschijnlijk in 1921 zijn geschreven. (Van Ostaijen 2009:109)

² De naam van de ‘onderneming’ die in het pamflet gepromoot wordt, ‘Kabaret Dada’, vormt waarschijnlijk een verwijzing naar het Cabaret Voltaire, een avant-gardistische beweging die in 1916 in Zürich ontstaan was. (Van Ostaijen 2009:115)

toe; het betekende een breuk met de gevestigde orde en de daarbij behorende traditionele verhoudingen, zowel op maatschappelijk als op literair gebied. De dynamiek die hij waarnam trachtte Van Ostaijen dan ook uit zijn literatuur te laten spreken. (Buelens 2001:65) Het zou nog wel enkele jaren duren voordat het de vorm zou krijgen van het getoonde pamflet; Van Ostaijens vroege poëzie is traditioneler van aard. Toch blijkt zijn aandacht voor de moderne popcultuur al duidelijk uit zijn debuutbundel uit 1916. In het titelgedicht van de bundel, 'Music-Hall', reflecteert Van Ostaijen op het moderne leven en op het entertainment in de music-halls, of variététheaters, van zijn tijd. Popcultuur werd een onderwerp dat in Van Ostaijens literatuur van belang zou blijven en steeds opnieuw om een positiebepaling zou vragen.

De invloedrijke massa- of popcultuur, die het stadsleven drastisch veranderde, stond in de vroege twintigste eeuw in de belangstelling van veel moderne kunstenaars in Europa. Zij beschouwden deze cultuur als essentiële uitdrukking van hun tijd en verwerkten elementen ervan in hun kunst. Dat betekende dat de zgn. 'hoge' kunst een relatie aanging met de 'lage' massacultuur, waarmee het ontstaan van de moderne kunst in gang werd gezet. (Varnedoe & Gopnik 1990:15) Ook waren er daarentegen kunstenaars die zich overwegend of geheel afzijdig hielden van het nieuwe cultuurfenomeen. Zij verafschuwden de banaliteit en de massale reproductie van de populaire cultuur, en maakten zich zorgen om het voortbestaan van de kunst in de moderne tijd. (Vaessens 1998:4) Groepen intellectuelen voelden zich bovendien bedreigd in hun sociale positie door de opkomst van 'de massa'. Zij trachtten hun positie en hun elitaire cultuur daarom af te schermen van de opkomende massa(cultuur) en namen hun toevlucht tot een romantisch volksconcept. (Storey 2003:2-3)

In Van Ostaijens literatuur komen deze verschillende houdingen ten opzichte van popcultuur samen. Als kunstenaar-intellectueel die alle maatschappelijke en artistieke veranderingen in de vroege twintigste eeuw van dichtbij meemaakte, koesterde hij aspiraties om de kunst te vernieuwen en te democratiseren, maar worstelde hij tevens met zijn eigen positie én die van de kunst in de samenleving. Vanuit dit streven zette hij zich scherp af tegen de bourgeoisie, die op economisch, sociaal en esthetisch gebied de touwtjes in handen had. De nieuwe massacultuur kon daarbij goed ingezet worden.

Van Ostaijens antiburgerlijke verzet was, zeker in de jaren rond de oorlog, verbonden aan zijn bekommernis om de positie van het Vlaamse volk en de Vlaamse taal, die in de Belgische samenleving in een ondergeschikte positie verkeerden. (Spinoy 1996a:669-670; 199b:483) De Duitse bezetting tijdens de oorlog leek het Vlaamse volk de bevrijding te brengen van de Franstalige overheersing, een mogelijkheid die Van Ostaijen en de andere flaminganten trachtten te benutten. Na de bevrijding werd Van Ostaijen daarom beschuldigd van collaboratie met de bezetter en vluchtte naar Berlijn. Daar veranderden zijn artistieke en sociale opvattingen ingrijpend.

Het blijkt dat Van Ostaijens literaire praktijk in belangrijke mate is beïnvloed door de opkomende massacultuur en de sociale ontwikkelingen die daarmee gepaard gingen. Zijn werk kan dan ook gezien worden als antwoord op de dilemma's waar de popcultuur hem voor stelde. In deze scriptie zal ik Van Ostaijens literatuur vanuit deze specifieke invalshoek beschouwen. Ik laat mij daarbij leiden door de volgende onderzoeksvragen: Hoe functioneren elementen van populaire cultuur in het werk van Paul van Ostaijen? Hoe kan, op basis daarvan, Van Ostaijens houding ten opzichte van deze cultuur begrepen worden? En welke ontwikkeling is daarin waarneembaar?

Mijn focus zal dus uitgaan naar de relatie tussen Van Ostaijens literatuur en de sociale en maatschappelijke werkelijkheid. Het gevolg is dat poëtische aspecten minder aandacht zullen krijgen dan doorgaans in de Van Ostaijenstudie het geval is. Dat kan als een manco worden ervaren, maar deze wijze van beschouwen vloeit voort uit de door mij gekozen vraagstelling. Nochtans zal ik de poëtische aspecten niet geheel veronachtzamen; waar nodig zal ik deze bij mijn analyse betrekken.

Bij de beantwoording van mijn vragen zal ik mij met name concentreren op Van Ostaijens poëzie: de gedichten in zijn vroege bundels *Music-Hall* (1916) en *Het Sienjaal* (1918), zijn Berlijnse poëzie in *De Feesten van Angst en Pijn* (1918-1921) en *Bezette Stad* (1921) en de gedichten die na Van Ostaijens overlijden bijeengebracht zijn in de *Nagelaten gedichten* (1928). Voor alle bundels geldt dat ik mij alleen zal concentreren op de voor mij (meest) relevante poëzie, waardoor het grootste deel van het oeuvre onbesproken zal blijven. Behalve de poëzie betrek ik ook een deel van Van Ostaijens proza bij mijn onderzoek: een gedeelte van zijn groteske verhalen en met name zijn filmscript *De bankroet jazz* (1921). Ten slotte zullen ook enkele van Van Ostaijens kritische beschouwingen de revue passeren.

Dit werkstuk is opgebouwd uit vier hoofdstukken. Het eerste is een theoretisch hoofdstuk. Aspecten als de relatie tussen volks- en massacultuur en die tussen populaire en elitaire cultuur staan daarin centraal en creëren een ruimer begripkader voor de interpretatie van Van Ostaijens literatuur. In de andere drie hoofdstukken zal ik thematisch te werk gaan. Van Ostaijens aandacht voor populaire cultuur concentreert zich namelijk overwegend op drie samenhangende, maar van elkaar te onderscheiden aspecten: massavermaak in de music-hall, populaire muziek en massamedia en commercie. In dit werkstuk zal ik deze thema's achtereenvolgens aan bod laten komen. Om het overzicht te bewaren zal ik per hoofdstuk de chronologie zoveel mogelijk aanhouden en, waar inzichtelijk, verbanden tussen bevindingen uit verschillende hoofdstukken aangeven. Het gevolg van mijn werkwijze is dat verschillende teksten meerdere keren ter sprake zullen komen (en andere zoals gezegd in het geheel niet, of slechts terzijde). Onvermijdelijk zal er hier en daar dan ook wat overlap ontstaan, maar als ik in mijn opzet slaag zal ik deze kunnen beperken en per thema of literair werk het beeld dat ontstaat steeds verder uitdiepen en aanvullen. Uiteindelijk zal zo een groot aantal teksten uit Van Ostaijens oeuvre aan bod komen, waaruit een geschakeerd beeld ontstaat van zijn houding ten opzichte van popcultuur. In de conclusie zal ik de lijnen uit de verschillende hoofdstukken samenvakken en in een samenhangend beeld presenteren.

1 Moderne kunst en massacultuur

1.1 De cultuur van het volk

Hoewel het concept ‘volkscultuur’ de suggestie wekt dat deze spontaan uit het volk ontstaan is, hebben groepen intellectuelen een belangrijke bijdrage geleverd aan de vorming van deze ‘traditie’. De cultuur van het ‘gewone volk’ (van oudsher een orale traditie) heeft altijd in de belangstelling gestaan van de sociale en politieke elite, maar deze aandacht intensiveerde sterk vanaf de late achttiende eeuw. Passend binnen het gedachtegoed van de romantiek (terug naar de natuur) en als onderdeel van het opkomend nationalisme in Europa ging men zich toen interesseren voor het authentieke volkskarakter, waarbij de volkscultuur werd gezien als belichaming van de aard en het wezen van een natie. De cultuur van ‘het volk’, met name een arsenaal aan volksliederen, werd daarom verzameld en gekoesterd. Dat had nog een tweede belangrijke reden: de middenklasse (de bourgeois) wilde haar eigen positie veilig stellen in een tijd van veranderende sociale omstandigheden. Onder invloed van industrialisatie, urbanisatie en het ontstaan van een industriële arbeidersklasse kwam de traditionele verhouding tussen dominante en ondergeschikte klassen namelijk onder vuur te staan. In deze context gingen intellectuelen als Johann Gottfried Herder onderscheid maken tussen stedelijk ‘gespuis’ en agrarisch ‘volk’. Het volk – ‘gezond’, respectvol, ondergeschikt, ongeletterd – betekende weinig bedreiging voor intellectuelen. De constructie van een volkscultuur werd door de elite zodoende gekoesterd als oplossing voor de sociale en culturele problemen van het industriële kapitalisme. (Storey 2003:2-3;14) John Storey, die deze ontwikkelingen beschrijft, stelt:

In this way, then, folk culture was very much a category of the learned, constructed by intellectuals, [...] and not a concept generated by the people defined as the folk. [...] The role of the actual folk – rural workers – was mainly symbolic. [T]hey were the mere carriers of something they did not really understand; the embodiment of a way of life that they themselves were increasingly powerless to sustain. (Storey 2003:1-2)

Het volk had, met andere woorden, weinig te maken met deze vorming van hun ‘eigen’ traditie – deze werd door intellectuelen in de achttiende en negentiende eeuw eerder ‘uitgevonden’ dan herontdekt. (Vgl. Hobsbawm 1983)

In het negentiende-eeuwse België, dat gedomineerd werd door de Franse elite en bijgevolg door de Franse taal, werd de ontdekking en verdediging van de volkscultuur door intellectuelen van de Vlaamse Beweging ingezet in de Vlaamse emancipatiestrijd. In Vlaanderen was toentertijd sprake van culturele achterstand, taalarmoede en analfabetisme (vgl. Buelens 2001:40), dus de volkscultuur was in hoge mate oraal en genoot geen hoge status. De aandacht voor de Vlaamse volksstraditie was een poging om hier verbetering in aan te brengen; getracht werd om de eigen ‘volksgeest’ op te wekken en zo bij te dragen tot de culturele verheffing en politieke bewustwording van het Vlaamse volk. (Top

1998:3539³) Bijgestaan door Duitse filologen en romantici werden sagen uit de volksmond opgetekend en volksliederen bijeengebracht en bestudeerd. Daarbij viel op dat informanten – de dragers van de volkscultuur – zich geneerden voor dit cultuurogoed dat zo gekoesterd werd door de intellectuele middenklasse. (Ibid.:3538) Opnieuw wordt dus duidelijk dat de volkscultuur niet zozeer door het volk zelf in ere werd gehouden en werd uitgedragen, maar eerder een constructie was die van ‘boven’ kwam. Bovendien werd de mondeling overgeleverde cultuur in dat proces omgezet in een opgetekende variant. Dat betekende dat er, ondanks de uiteenlopende (taal)achtergronden van Vlamingen uit verschillende regio’s, nu een culturele traditie werd ontworpen die in hoge mate vastgelegd en geformaliseerd was. De uniformiteit van de opkomende massacultuur ging evenwel een stuk verder.

1.2 De opkomst van massacultuur

De industriële revolutie, die plaatsvond vanaf het einde van de achttiende eeuw, had ingrijpende gevolgen voor de westerse wereld. Gevoed door wetenschappelijke en technische ontwikkelingen manifesteerde zich een snelle en effectieve verandering op alle terreinen van het maatschappelijk leven, zich kenmerkend door vooruitgang, groei, stelselmatigheid en nut. Zo ontstond een nieuwe manier van denken; de wereld werd maakbaar. (Van der Woud 2006) De economische groei waarvan sprake was, vergrootte de koopkracht van de bevolking. Om koopgedrag te bevorderen en te sturen, werd veel geld gestoken in de advertentie-industrie; deze ontstond in haar huidige, grootschalige vorm op de drempel van de twintigste eeuw – als onderdeel van de groeiende infrastructuur voor massacommunicatie en massamobiliteit. Dankzij deze ontwikkelingen kende de opkomende populaire cultuur (of: massacultuur) een steeds grotere verspreiding en werd zo een maatschappijbrede realiteit. (Ibid.:14; Danesi 2008:217-218⁴) Er komt een belangrijk verschil met volkscultuur naar voren: massacultuur is ontstaan als intrinsiek onderdeel van het kapitalisme en kan niet los gezien worden van haar financiële drijfveren. Wie over economische middelen beschikt, kan via massamedia grote groepen in de samenleving bereiken en zo de consumptie van cultuur beïnvloeden.⁵ Vanuit het perspectief van de consument kan gesteld worden dat popcultuur betaalbaar en goed verkrijgbaar is, dus voor veel mensen toegankelijk. De meest toegankelijke en populaire ‘producten’ zijn dan ook essentieel geweest voor de opkomst en verspreiding van popcultuur. In een vroeg stadium waren dat populaire tijdschriften en stuiverromans, later werden bioscopen een alomtegenwoordigheid en namen het stokje over. Ook jazzmuziek en swing, met hun jonge en hippe uitstraling, waren van groot belang voor het ontstaan van moderne popcultuur: ze werden cultureel dominante muziekstijlen en veroorzaakten daarmee grote veranderingen in de muziekindustrie. (Ibid.:7-12) Daarnaast wordt de

³ *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, lemma ‘Volkskunde’ (pp. 3537-3544).

⁴ Vgl. Varnedoe & Gopnik 1991:231. Volgens deze auteurs heeft reclame een unieke en zeer belangrijke rol gespeeld in het ontstaan van de moderne maatschappij.

⁵ Danesi ziet in de brede verspreiding door massamedia zelfs het cruciale onderscheid tussen volkscultuur en moderne popcultuur. (Danesi 2003:7)

oorsprong van popcultuur wel verbonden aan de opkomst van de variëteitshow (ook wel vaudeville genoemd), een voorstelling waarin verschillende vormen van vermaak werden gecombineerd, zoals circus, muziek, goochelarij, komedie en striptease. In deze shows, die rond 1900 zeer populair waren, draaide alles om vermaak. Machtige producenten en theatereigenaren maakten de variëteitshow door goede organisatie tot *big business*, waarin veel beroemdheden werden gecreëerd die het later maakten in andere media. (Ibid.:27-28)

Intellectuelen maakten zich zorgen over de opkomende massacultuur. Het genoemde onderscheid van Herder – agrarisch ‘volk’ tegenover stedelijk ‘gespuis’ – geeft aan dat het idyllische volk scherp werd afgezet tegen de industriële arbeidersklasse, de stedelijke ‘massa’. In het verlengde van deze constructie ging de culturele elite spreken van een gedegradeerde massacultuur: een commerciële en manipulatieve cultuur, die passief geconsumeerd werd. Deze cultuur werd door intellectuelen met argusogen bekeken; zij maakten zich zorgen over de geestelijke capaciteiten van de onderlaag van de bevolking. Gevreesd werd met name dat de moderne ‘stadsmuziek’ de oude volksliederen zou verdrijven en daarmee het oorspronkelijke karakter van het volk en van de natie. (Storey 2003:10-12) Het toppunt van de verderfelijke massacultuur en het symbool van de gedegradeerde toestand in de maatschappij was de music-hall, de plek waar doorgaans de vaudeville werd opgevoerd. Storey beschrijft het oordeel dat de elite velde over dit populaire vermaak:

Proof of a fall from grace was there for all to see in the urban-industrial worker’s unquenchable taste for the corrupt and corrupting songs of the music hall. [T]he working class would have to be forcefully schooled in folk song in the hope of softening their urban and industrial barbarism, especially as it was made manifest in their enjoyment of the songs of the music hall. [...] Music hall is presented as symptomatic of the supposedly degraded culture of the urban working class. (Ibid.:11)

Zoals blijkt waren intellectuelen van mening dat volkscultuur voor de arbeidersklasse nog heil kon brengen: gehoopt werd dat een strenge scholing in volksmuziek de hang naar populaire muziek zou verminderen. De eigen elitecultuur was daarentegen onbereikbaar, exclusief. Die afscherming lijkt een belangrijk instrument tot zelfbehoud te zijn. Intellectuelen vreesden namelijk niet slechts de gevolgen van massacultuur; ze zagen bedreiging in de massa *an sich*, omdat deze te veel sociale macht kreeg. Een van de denkers bij wie deze opvatting naar voren komt is Ortega y Gasset (*La Rebelión de las Masas*, 1930).⁶ Hij is van mening dat de middelmatige en ongeciviliseerde massamens geen ontzag meer heeft voor de minderheden die de maatschappij zouden moeten leiden. Dat is overigens niet slechts te wijten aan de grote massa, maar ook aan de middenklasse, die te weinig sturing biedt. Zo neemt de rebelse massa de macht over in het publieke domein en ontstaat een situatie die Ortega y

⁶ Titel van de Nederlandse vertaling: *De opstand der horden*. De opvattingen van Ortega y Gasset vallen eigenlijk buiten de tijdspanne van mijn onderzoek, aangezien Van Ostaijen in 1930 al overleden was. Toch maak ik kort melding van deze cultuurkritische opvatting, omdat ze inzicht geeft de bedreiging die intellectuelen, ook al in Van Ostaijens tijd, zagen in de steeds machtiger wordende ‘massa’.

Gasset omschrijft met de term 'hyperdemocratie'. Het gevolg is een wereld waarin uniformiteit en nivellering hoogtij vieren: "The mass crushes beneath it everything that is different, everything that is excellent, individual, qualified and select". (Geciteerd in Storey 2003:25) De middelmatigheid van de massa en van massacultuur wordt hier dus totaal verguisd.

Er is ook op een heel andere manier door kritische intellectuelen gereageerd op massacultuur. Vanuit marxistisch perspectief is namelijk gesteld dat de massa het slachtoffer is van de misleidende, manipulerende cultuurindustrie. De culturele producten van deze industrie zijn homogeen, dus in hoge mate voorspelbaar. Deze voortdurende reproductie van hetzelfde creëert geen situatie van anarchie (de bedreiging van de sociale orde waar Ortega y Gasset voor vreesde) maar juist een van onderdrukking. Verbeeldingskracht en spontaniteit worden de kop in gedrukt; individuen worden geremd in hun ontwikkeling en bijgevolg beroofd van hun onafhankelijkheid. (Ibid.:27-28) Deze visie en die van Ortega y Gasset staan in zekere zin lijnrecht tegenover elkaar, maar in beide gevallen wordt vanuit intellectueel standpunt neergekeken op de cultuur van de 'massa'.

1.3 En de kunst?

Massacultuur werd manifest in de moderne stad van het begin van de twintigste eeuw, vandaar dat ook wel gesproken wordt van moderne stadscultuur ("modern urban culture", Varnedoe & Gopnik 1990: 15). Deze stadscultuur was de achtergrond waartegen de moderne kunst zich ontwikkelde. Moderne kunstenaars, wier individuele verbeelding een toenemende mate van vrijheid kende, gingen gebruikmaken van de nieuwe cultuur die zich openbaarde in de wereld om hen heen, "to create a permanent circuit between high art and the low culture of the modern city". (Ibid.) Dit nieuwe cultuurfenomeen oefende een sterke aantrekkingskracht uit op moderne kunstenaars:

[H]igh moderns [...] regarded low cultural phenomena and entertainments unique to their times – the popular press, cinema, music hall, and the 'art' of advertising – as an inalienable part of modern life, hence *unavoidable subject matter* whose forms as well as content might be assimilated or reworked, playfully imitated or seriously criticized, in their own art. (DiBattista 1996:4-5, curs. van mij)

Uit het citaat wordt duidelijk dat massacultuur beschouwd werd als belangrijke uitdrukking van het tijdsgewricht en daarom door de kunst niet genegeerd kon worden. Ook blijkt dat de preoccupatie met massacultuur niet altijd een warm onthaal betekende; er was ook een kritische houding merkbaar. Kunstenaars waren zich namelijk evenzeer als de voornoemde intellectuelen bewust van de keerzijde van populaire cultuur. Deze cultuur, die behoort tot en afhankelijk is van het kapitalistische systeem, bevindt zich namelijk eerder op het terrein van de ondernemer dan op dat van het artistieke genie. Producten van de cultuurindustrie bestaan in grote getale (zijn homogeen en reproduceerbaar) en staan dus lijnrecht tegenover de kunst, aangezien kunstenaars streven naar een unieke en originele uitdrukking van schoonheid. Er waren dan ook kunstenaars die zich geheel afzijdig hielden van

massacultuur, die vreesden voor een marginalisering van de kunst nu commercialisering in opkomst was. Zij maakten autonome kunst, die zich afzijdig hield van de werkelijkheid. (Vgl. Vaessens 1998:4) Deze kunst, vaak gevangen onder de noemer van het modernisme, was intellectueel en ‘antipopulair’ van karakter. (Storey 2003:41-42)

Toch waren er dus ook moderne kunstenaars die zich juist wel bezighielden met de opkomende massacultuur – wellicht ondanks zichzelf aangetrokken tot de ‘nieuwigheid’ ervan. Zij incorporeerden en transformeerden deze cultuur in hun kunst. Zo ontstonden nieuwe poëtische talen, waarin de mogelijkheden van de populaire cultuur verwerkt waren. Varnedoe en Gopnik beschouwen de interactie tussen moderne kunst en populaire cultuur zelfs als “central to what made modern art modern” aan het begin van de twintigste eeuw. (Varnedoe & Gopnik 1990:19) Enkele kunstenaars die in een vroeg stadium van deze ontwikkelingen gebruik gingen maken van massacultuur, waren Pablo Picasso, Georges Braque en Juan Gris. Zij experimenteerden in hun schilderijen met collagetechniek en verwerkten er zaken in als verpakkingsmateriaal, advertenties en stukken uit de krant. Hun belangrijkste bronnen waren de dagbladen, die zelf drastisch aan het veranderen waren: de krant was niet langer puur informatief en zakelijk, maar bestond uit een mix van nieuws, speciale artikelen en commercie. Bovendien werden feuilletons in de krant opgenomen om lezers aan te trekken en te behouden. Zo werd de krant een populair medium met een grote afzetmarkt. (Ibid.:25) Het werk van Picasso c.s. appelleerde dus direct aan het moderne stadsleven: “In incorporating this material and imagery, the Cubists were using a new kind of artistic process as a way to embrace a specifically modern phenomenon.” (Ibid.:24) En niet alleen het moderne leven werd omarmd in deze kunst, ook de meerstemmigheid en anonimiteit die de collagetechniek met zich meebracht. Belangrijk is dat de terreinen van enerzijds kunst en anderzijds commercie en nut gescheiden bleven: het was een juxtapositie van elementen, waardoor het contrast ertussen scherp op de voorgrond trad. Daarmee distantieerde deze schilderkunst zich expliciet van utilitaire kunstvormen als *art nouveau*. (Ibid.:35-36) Hieruit blijkt dat deze kunst op dieperliggend niveau niet zozeer afwijkt van de modernistische kunst als men in eerste instantie zou denken.

Niet alleen artistiek gezien betekende de moderne kunst een afscheid van het voorgaande, het verwerken van popcultuur in de kunst kan ook meer maatschappelijk worden uitgelegd. Veel vormen van popcultuur worden in een vroeg stadium namelijk als schokkend of vulgair ervaren, dus er kan gesteld worden dat popcultuur ingaat tegen algemeen geaccepteerde waarden. Deze subversieve kracht maakt popcultuur aantrekkelijk voor bepaalde groepen mensen en veroorzaakt morele paniek onder ouderen en conservatieven. (Danesi 2008:55-58) Moderne kunst die gebruikmaakt van massacultuur kan daarom worden beschouwd als middel waarmee men zich af kan zetten tegen de vorige generatie, zowel op maatschappelijk als op artistiek gebied.

2 Het amusementspaleis

De music-hall was aan het begin van de twintigste eeuw een brandpunt van populair vermaak. Dit entertainment trok enorm veel bezoekers aan én een heel scala aan artiesten, zoals muzikanten, dansers, dierentemmers, jongleurs, clowns, acrobaten en illusionisten. Qua organisatie, entourage en toegankelijkheid kan de music-hall worden beschouwd als voorloper van de bioscoop. De amusementshal was ook even populair onder de bevolking als de latere cinema en had een grote aantrekkingskracht op de nieuwe stedelijke arbeidersklasse. De angstige reactie van de intellectuele elite hierop is in het vorige hoofdstuk kort ter sprake gekomen.

Van Ostaijen, die in de jaren rond de Eerste Wereldoorlog met volle overgave genoot van het Antwerpse uitgaansleven, bezocht samen met zijn vrienden vaak de ‘Wintergarten’, een music-hall aan de centraal gelegen Meir⁷. (Borgers 1996:89) Er was bij hem dus zeker geen sprake van een angstig afweren en denigreren van het vermaak voor de ‘massa’. Hij kende de amusementshal van binnenuit, deze plek wekte zijn enthousiasme. Tweemaal vertaalde zich dit zelfs expliciet in Van Ostaijens poëzie. In de zomer van 1915 schreef hij het gedicht ‘Music-Hall’ dat later in de gelijknamige bundel zou verschijnen. Tijdens zijn verblijf in Berlijn schreef hij voorts de sequentie ‘Music Hall’ als onderdeel van *Bezette Stad*. De music-hall keert ook terug in Van Ostaijens beschouwende werk. In dit hoofdstuk zal ik de twee gedichten en de betreffende beschouwingen bestuderen en nagaan welk inzicht deze teksten verschaffen in Van Ostaijens visie op massavermaak. Ik zal eveneens aandacht besteden aan de manier waarop de film – een gebruikelijk programma-onderdeel in de music-hall – in het werk terugkeert. Voorafgaand aan dit alles zal ik kort de oorsprong en het karakter van de music-hall bespreken⁸ en daarnaast de gangbare intellectuele visie erop nader onder de loep nemen.

2.1 Vermaak voor de massa

De opkomst van de music-hall kan gesitueerd worden rond de vorige eeuwwisseling. De ontwikkeling van deze vorm van vermaak verschilt per land, maar rond 1900 was de music-hall in de meeste Europese landen en in de Verenigde Staten een bekend en populair fenomeen. (Vgl. Storey:27; Feschotte 1965:12-29) De oorsprong van de music-hall is moeilijk reconstrueerbaar. Binnen de muren van dit amusementspaleis werd namelijk een gemengd programma opgevoerd (de genoemde variëteitshow oftewel vaudeville), waarvan de verschillende onderdelen elk hun eigen geschiedenis kennen. De diverse optredens waaruit de show bestond, kunnen grofweg worden opgedeeld in drie categorieën: muzikale optredens (zang en dans), toneelsketches (komedie, drama, pantomime) en

⁷ De Meir is een grote straat in de Antwerpse binnenstad.

⁸ Het is voor mij niet te achterhalen hoe de music-hall functioneerde in België. Mijn informatie (Feschotte 1965) besteedt aandacht aan het functioneren in Engeland, de VS, Italië, Duitsland en Frankrijk. Ik zal mij concentreren op de Franse situatie; vermoedelijk benadert die informatie de Belgische situatie het best.

circusacts (acrobatiek, illusionisme, menagerie⁹ etc.). Terwijl de optredens van de laatste categorie al eeuwen over de hele wereld bestonden, waren de muzikale gedeeltes relatief recent opgekomen. (Ibid.:9-10) Verschillende muziekstijlen werden ten gehore gebracht, zoals westernmuziek, negroïde spirituele muziek en jazz. De grootste vernieuwing die de music-hall bracht, was de combinatie van al de verschillende vormen van vermaak in één show. In de negentiende eeuw begon het genre als geheel vorm te krijgen met de onderneming van de ‘cafés chantans’ (‘pleasure gardens’, ‘music-rooms’) in Frankrijk, Engeland en de VS. In deze cafés ontstond de publieke gelegenheid om muzikale optredens bij te wonen. (Ibid.:11;27) Langzaam maar zeker werden de voorstellingen diverser doordat circusacts aan het programma werden toegevoegd. In Frankrijk speelden de etablissementen aan de Champs-Élysées een belangrijke rol in de verspreiding van het genre, dankzij de kwaliteit van hun goed opgebouwde programma’s. Ondernemers¹⁰ werden aangemoedigd door het succes van deze cafés en gingen halverwege de negentiende eeuw grotere ruimtes inrichten voor de vertoning van de vaudeville. Er ontstond een min of meer vaste opbouw van het programma: na enkele beginnummers verschenen bekende artiesten op het toneel met zang, dans en andere optredens. Onder hen bevonden zich de ‘sterren’ van die tijd. Doorgaans werd de voorstelling besloten met een stuk waarin komedie werd gecombineerd met muzikale elementen. (Ibid.:28) Zo kregen de variëteitshows een eigen karakter, waarmee ze internationale bekendheid verwierven. Hoewel de music-hall rond 1900 al een zeer geliefde vorm van vermaak was, beleefde de Parijse variant tussen 1919 en 1935 zijn hoogtijdagen. Daarna boette de music-hall in aan populariteit door de toenemende verspreiding van de bioscoop en de televisie. (Ibid.:29)

Zoals gezegd maakten groepen intellectuelen zich door de eeuwen heen zorgen over de massa en de gedegradeerde massacultuur. Ze maakten een duidelijk onderscheid tussen deze cultuur en de authentieke volkscultuur, en zagen met deze laatste variant ook het eigen volkskarakter verdwijnen. De music-hall symboliseerde voor hen de schadelijke massacultuur. Barry Faulk laat zien hoe intellectuelen in Engeland zich in de negentiende eeuw positioneerden ten opzichte van deze vorm van populair vermaak. Hij constateert een opmerkelijke wijziging in de perceptie van de music-hall aan het einde van de eeuw. Terwijl de voorlopers van de music-hall enkele decennia eerder voor morele paniek onder intellectuelen hadden gezorgd, werd de music-hall in de jaren tachtig en negentig van de negentiende eeuw echter opgenomen in de canons van de cultuur van de middenklasse. (Vgl. Faulk 2004:23-25) Populair vermaak werd door deze intellectuelen namelijk gezien als een oprechte uitdrukking van de volksgeest. De vulgariteit van de music-hall werd toegejuicht, omdat ze het natuurlijke resultaat zou zijn van de slechte smaak van ‘het volk’. (Ibid.:3) In de vergroting van het amusement naar een breed publiek echter, ging volgens intellectuelen het lokale karakter en daarmee de eigenlijke betekenis van de music-hall verloren. Zo ging de culturele elite een onderscheid maken

⁹ Menagerie: een verzameling van gedresseerde wilde dieren. (Van Dale 2010)

¹⁰ De hoogtijdagen van de commerciële music-hall vallen samen met de periode waarin de moderne professional opkwam. Deze zaken hebben elkaar wederzijds beïnvloed. (Faulk 2004:5)

tussen de originele Engelse cultuur – waartoe dus óók de ‘oprechte’ music-hall behoorde – en een commercieel gedegradeerde variant daarvan:

These writers¹¹ expressed and often maintained their fondness for the variety theater in its “purest”, most genuine – that is, most authentically proletarian – form. Through their accounts, these cultural professionals endeavored to conventionalize a distinction that was largely semantic between “mass culture”, tainted by its association with commerce, and untainted vernacular culture. Their testimonials on music hall endeavored to parse out authentic expression from more contaminated forms.

(Faulk 2004:3)

De elite zag in de commercialisering van het amusement dus een gevaar voor het volkskarakter; de music-hall als zodanig (i.e. in zijn oorspronkelijke vorm) verafschuwde zij niet. Integendeel, deze culturele vorm gaf uiting aan de eigen aard van het volk. Faulk stelt dat de culturele critici die hierover schreven, de music-hall gebruikten om zichzelf te positioneren “as guardians of taste and national welfare [and] were, at the same time, devotees of the spontaneous culture of ‘the people’.” (Faulk 2004:21)

Zo ontstaat er een gecompliceerd beeld van intellectuele visies op de music-hall. De elite, die een cultureel verval constateerde, ging volkscultuur en massacultuur van elkaar onderscheiden en authentieke culturele vormen promoten. De music-hall werd niet, zoals verwacht kan worden, per definitie weggezet als gedegradeerde massacultuur; binnen dit genre werden oprechte en commerciële varianten onderscheiden, waarbij de ‘oprechte’ varianten op goedkeuring van de elite konden rekenen. Zo schoof de music-hall in het Engeland van de vroege twintigste eeuw op van de ‘lage’ naar de dominante cultuur. (Ibid.:188) De situatie in Vlaanderen kan hiermee uiteraard niet gelijkgeschakeld worden en het zal ook duidelijk worden dat Van Ostaijen heel anders tegen de music-hall aankeek dan de Engelse elite. Toch verschaft deze achtergrond inzicht in intellectuele bekommernissen om massacultuur en het zal blijken dat er raakvlakken aan te wijzen zijn tussen de besproken visies en die van Paul van Ostaijen.

2.2 ‘*Music-Hall*’: een collectieve roes

Met het gedicht ‘*Music-Hall*’ opent Van Ostaijens gelijknamige debuutbundel uit 1916. Dit gedicht liet een verrassend nieuw geluid horen in de Vlaamse literaire wereld, alleen al door het feit dat massacultuur, populair vermaak, het onderwerp van een gedicht vormde. Net als andere Vlaamse jongeren van zijn tijd verwierp Van Ostaijen het decadentisme van de symbolisten uit het fin de siècle. Hij koos voor de moderne tijd, voor beweging. Hij streefde er dan ook naar om deze beweging in zijn werk uit te drukken, zoals duidelijk blijkt uit zijn eerste dichtbundel. (Vgl. Buelens 2001:65)

¹¹ Faulk schrijft over “such key figures as Max Beerbohm, Elizabeth Robins Pennel, and Arthur Symons”. (3) Deze auteurs publiceerden rond het einde van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw.

In het titelgedicht wordt het leven in de moderne stad – en het tempo daarvan – nadrukkelijk geëvoceerd. Het gedicht is gesitueerd in het nacht- en uitgaansleven, “het meest stedse aspect” van het stadsleven, om met Borgers te spreken. (Borgers 1996:89) Buelens stelt dan ook dat de Vlaamse letteren zich met ‘Music-Hall’ eindelijk bevinden “in *the age of the city*: de (groot-)stadscultuur met zijn bioscopen en danspaleizen, zijn mensenmassa’s en eenzaten”. (Ibid.:64-65) De music-hall, het moderne en populaire uitgaanscentrum, staat symbool voor de atmosfeer en de snelheid van het leven in de stad. De variétésshow die binnen wordt opgevoerd, wordt in het gedicht beschreven. Verschillende acts volgen elkaar in razend tempo op, met een dynamiek die ook tijdens de afzonderlijke optredens gehandhaafd blijft. Er heerst een levendige en opgewekte stemming, aan het begin van de avond vermengd met een verwachtingsvolle opwinding; men geniet van het vermaak dat het leven in de moderne stad biedt. Het gedicht toont evenwel óók – en in wezen *juist* – de sombere kant van dit leven: het individualisme en de eenzaamheid van de mens in de moderne maatschappij, de troosteloosheid en zorgelijkheid van het bestaan, de onzekerheid die mensen in zijn greep houdt. In het uitgaansleven vergeet men tijdelijk zijn zorgen, opgaand in de pracht en praal van de voorstelling. De music-hall wordt dan ook vanaf de eerste strofe gepresenteerd als vlucht uit de werkelijkheid:

Gelijk een zwakke vrouw d’armoe van heur lijf verbergt
Onder een ruisend froufrou van rokken en van kanten kleren
Zo dommelt de Music-Hall z’n lusteloos begeren
Weg in ’t schijnen en kwijnen van veel rode en groene lichten.
(I:7)

Er wordt direct een stemming opgeroepen van schone schijn, het meest expliciet door het ambigue “schijnen” in de vierde versregel en scherp aangezet door het vergelijkende beeld van een opgedofte, maar in wezen schamele vrouw. Dankzij het uiterlijk vertoon van geluiden en lichten weet de amusementshal publiek aan te trekken. Voorbijgangers worden nieuwsgierig bij het horen van de “elektrische bel” en bij het zien van “d’elektrische globe”, die “schijnt / Als ’n lichtbaken van blijheid”. Onzeker treden ze de nog zwarte zaal binnen. Dan slaat plots de stemming om:

Maar
Plotseling
Bont en klaar
Schijnen de lampen en stralen
Over de zaal
Hun schitterende, schetterende praal
[...]
Zó is de verlossing
Uit d’onzekere stemming,
Gouden verlichting
Te allen kant.
(I:9)

Niet alleen de zaal krijgt nu dus een ander karakter; de mensen voelen de verandering en verliezen hun twijfels. Een groot orkest, dat de optredens van de avond zal begeleiden, zet een dans in en terwijl kennissen elkaar begroeten, lopen kelners af en aan met bestellingen om de bedrijvigheid compleet te maken. Als de voorstelling op het punt staat te beginnen, verstommen alle geluiden: “Het zwijgen wordt de ene stem / Van dit één hart in zonderlinge klem / Van angstig wachten”. (I:10) De mensen in de zaal zijn blijkens dit citaat opgegaan in het grote geheel, een aspect dat later in het gedicht nadrukkelijker op de voorgrond zal treden.

Dan begint de show. Achtereenvolgens ziet het publiek danseressen, een spannende film, een “jongleur-ekwilibrist” die toeren uithaalt met onder meer vuurfakkels, en een Amerikaanse komische film. Zo wisselen verschillende stemmingen elkaar af – er is ruimte voor blijdschap en plezier, maar ook voor spanning, treurnis en pijn. Dankzij de komische film “Knalt als ’n overwinning / Door de Music-Hall wijding / Eén grote schaterlach, / Die scheurt de hijgende stemming / Tot één groot geluk”. (I:15) Zo besluit de avond in een ontlading van emoties, waardoor het uitgaansleven de functie van catharsis krijgt.¹² Alle aanwezigen in de zaal ondergaan deze loutering. In het grote geluk dat ontstaan is, vergeten ze tijdelijk de droefenis van hun eigen bestaan. Daarmee verschuift het ‘eigen bestaan’ geheel naar de achtergrond en maakt individualisme plaats voor een nieuw soort gemeenschapszin: “In de Music-Hall is er slechts één hart, / En één ziel. Eén kloppend hart, / Eén levende ziel”. (I:16) Samen met de mensen vormen alle aspecten en voorwerpen van de music-hall het “éne wezen” (ibid.) dat ontstaan is. De schijn van het massavermaak geeft dit alles zijn ‘gloed’ mee, waardoor schoonheid en innigheid ontstaat. Het amusementspaleis wordt dan ook bezongen om de schone illusie die het creëert, om de mogelijkheid die het biedt om de werkelijkheid tijdelijk te ontvluchten:

O, m’n Music-Hall wieg m’op uw geluiden,
Dat ik weer eens de ware wereld buiten
Treedt; dat ik weer eens wone
In illusie’s hogere regionen.

Dommel nu m’n eenzaam wezen heen
In de ziel die één, hier alleen
Kan leven; door haar éénheid
De compleetste innigheid.
(I:18)

Het massavermaak is in staat om de eenzaamheid van mensen voor even te verdrijven: “De op-zichzelf-teruggeworpen moderne mens probeert [...] de verdwijnende Gemeinshipsgeest terug te

¹² Danesi schrijft popcultuur als geheel een functie van catharsis toe. Hij beschouwt popcultuur als collectieve uitlaatklep voor het profane in de samenleving. (Vgl. Danesi 2008:269)

vinden in een wereld van gemeenschappelijk vermaak”. (Buelens 2001:65) Zoals in het bovenstaande fragment wordt benadrukt, kan het samenzijn alleen bestaan binnen de beslotenheid van de music-hall. Na afloop van de voorstelling vallen de toeschouwers terug in hun oude patroon – ze worden weer bevangen door gevoelens van onzekerheid en eenzaamheid:

Nu lopen weer al de mensen uit één,
Alsof ze nooit één geweest waren, voorheen.
Niet meer bij mekaar sluiten zij zich aan.
Nu zijn ze weer schamele mensen langs de baan:
Arme mensen, die alleen en sjofel staan,
Onzeker, verder gaan.
(I:21)

Vanaf het begin van het gedicht werd duidelijk gemaakt dat populair vermaak slechts schone schijn is, maar niet eerder werd de illusoire aard van het gemeenschapsgevoel zo sterk benadrukt. Het samenzijn van mensen wordt wel onderzocht en toegejuicht, maar de haalbaarheid hiervan wordt dus ook direct gerelativeerd. (Vgl. Buelens 2001:65)

In dit gedicht geeft Van Ostaijen zijn visie op de moderne maatschappij en op het massavermaak dat zich in deze maatschappij manifesteert. Uit het gedicht spreekt een drang naar beweging en vernieuwing, maar dit gemoed wordt overschaduwd door gevoelens van neerslachtigheid en somberheid. In de moderne stad staat de mens er alleen voor, de cohesie in de samenleving dreigt te verdwijnen. Daarom neemt men zijn toevlucht tot een wereld waar andere conventies gelden – de wereld van het massavermaak. Hier is nog harmonie mogelijk, hier gaat men op in een collectieve roes. (Vgl. Hadermann 1997:34) Het besef is evenwel groot dat popcultuur geen daadwerkelijke uitweg biedt, aangezien het samenzijn in de music-hall van artificiële en kortstondige aard is. Populair vermaak is dus niet in staat om het leven mooier te maken; de dagelijkse ellende komt zelfs des te schrijnender naar voren uit het contrast met deze zogenaamde weelde. In het titelgedicht van zijn tweede bundel *Het Sienjaal* levert Van Ostaijen een omschrijving aan die, hoewel in een andere context gebruikt, zeer van toepassing lijkt te zijn op deze visie: “O de sluwe vleierei van het schijn-schone leven!”, roept hij uit. (I:144)¹³

2.3 In beweging!

Uit Van Ostaijens ‘Music-Hall’ spreekt tweeslachtigheid: de moderne tijd wordt benaderd met een zekere scepsis, maar er klinkt ook een duidelijk enthousiasme voor het nieuwe door. Er blijkt vooral blijdschap om de *beweging* van het massavermaak: buiten zijn mensen eenzaam en lusteloos, maar in

¹³ Van Ostaijen spreekt over de verzoeken die de *Sienjaal*-dichter zal moeten doorstaan om een voorgangerspositie te kunnen bekleden in de samenleving. Deze uitspraak betreft de verleiding van het zinnelijke of lichamelijke leven.

de music-hall ontwakten ze, hier leven ze op. In zijn essay ‘Over dynamiek, enige nota’s’ (1917) maakt Van Ostaijen duidelijk welke waarde hij hecht aan beweging in het moderne stadsleven en in de kunst. Hij stelt in deze tekst vast dat de nieuwe tijd, onderhevig aan wetenschappelijke ontwikkelingen, een nieuwe kunstitdrukking vergt. Allerhande veranderingen maken dat de mens wordt geconfronteerd met een ander landschap, waar hij zich gemakkelijker en sneller doorheen gaat verplaatsen. Zo verandert de mens mee met zijn omgeving. Van Ostaijen stelt: “Andere schoonheid van het landschap, maar toch schoonheid; vooral kwestie van aanpassingsvermogen. Schoonheid der stad, voortgestuwd door andere levensmotieven. Kameleon-temperament, d.i. het dynamiese als inherente eigenschap.” (IV:21) Er ontstaat dus een nieuwe manier van denken en ervaren, waar de beweging een intrinsiek onderdeel van uitmaakt. De kunst, zich aanvankelijk afzonderend van het moderne leven en zich concentrerend op de ‘absolute schoonheid’ van de natuur, zal weldra ook meegaan met de veranderingen:

Schoonheid zoeken en deze ontdekken is een menselijke levensbehoefte. [...] Daarom zal de mens zich spoedig het nieuwe decorum als schoonheid aanpassen, de schoonheidsvereiste veranderen volgens dit decorum. Zo zal de moderne weldra een industrieel landschap tot schoonheid omzetten, want schoon zal worden b.v. de bedrijvigheid, het massaal-geweldige, het explosieve. Deze evolutie is het werk van de menselijke schoonheidsbehoefte. (Ibid.)¹⁴

Vanuit een behoefte aan schoonheid zal de kunst zich dus aanpassen aan de moderne tijd en het oude “kunsthulsel” (IV:22) vaarwel zeggen. Een essentieel kenmerk van de nieuwe kunst is voor Van Ostaijen de breuk met het objectivisme. Deze breuk zorgt er namelijk voor dat de kunst geen statische tegenhanger van de werkelijkheid meer hoeft te zijn. Zo wordt de weg vrijgemaakt voor een dynamische kunst die de essentiële eigenschap van de moderne tijd kan belichamen – “een document voor onze tijd zal eerst de kunst zijn als zij zich met de tijd gelijkwaardig dynamies beweegt”. (IV:23) Van belang daarbij is dat de beweging *in* de kunst zelf besloten zit; het dynamische is in de eerste plaats mentaal, niet fysiek. Van Ostaijen benadrukt dat niet volstaan kan worden met een statische weergave van een dynamisch gebeuren. Het laatste ziet hij zich voordoen bij Verhaeren en Marinetti, die de vaart van een auto resp. een vliegtuig trachten weer te geven door louter beschrijvingen. Daadwerkelijke dynamiek in de kunst vergt een technische verandering, waarbij de uiterlijke beweging in de kunst zelf wordt opgenomen. Voor de literatuur betekent dit dat de dynamiek “de gang van het vers [zal] moeten regelen”. (IV:27) De uiteenlopende indrukken die een auteur in het leven opdoet zal hij in zich moeten vergaren en samenballen tot een ‘lichaam’ van impressies, dat hij vervolgens omzet tot uitdrukking. De ontwikkeling van de expressie die hierop volgt, verloopt “geheel volgens een eigen bestaan” (IV:28), waardoor het vers een “dynamiese lenigheid” (ibid.) krijgt. De

¹⁴ In Van Ostaijens beschrijving van ‘het moderne’ is de music-hall duidelijk te herkennen: “schoon zal worden b.v. de bedrijvigheid, het massaal-geweldige, het explosieve”. (IV:21) Het citaat maakt de plaats van de music-hall in Van Ostaijens poëtisch repertoire dan ook inzichtelijk.

weergave in de literatuur zal dus niet langer mimetisch-realistisch zijn, maar zich kenmerken door associatie, synthese en subjectiviteit. (Vgl. Buelens 2001:68)

Van Ostaijen maakt in ‘Over dynamiek’ duidelijk dat van de moderne tijd niet de uiterlijke verschijningsvorm, maar de beweging in de kunst geëvoceerd zou moeten worden. De verwerping van het werk van Marinetti en Verhaeren maakt dat duidelijk: de verbeelding of beschrijving van moderne dynamiek levert nog geen artistieke equivalent. Van Ostaijen werkt dit punt verder uit in ‘Kanttekeningen bij diverse onderwerpen’ (1918). In deze tekst maakt hij het belangrijke punt dat dynamiek niet slechts toebehoort aan het moderne leven in de stad. De moderne kunst houdt zich dan ook niet exclusief bezig met moderne onderwerpen (auto’s, vliegtuigen, amusementspaleizen). Ze tracht het exclusivisme juist uit de kunst te bannen door een nieuw arsenaal aan onderwerpen aan te boren en toe te voegen aan het poëtisch repertoire. Door zich hiervoor uit te spreken plaatst Van Ostaijen zich duidelijk buiten de verstarde burgerlijke kunsttraditie met haar vaste thema’s. Het huidige ‘exclusivisme’ kan volgens Van Ostaijen uitgelegd worden als “een soort reflexbeweging” (IV:42): de moderne kunst (Van Ostaijen concentreert zich op de jonge dichtkunst) tracht de eerdere verwaarlozing van moderne onderwerpen goed te maken door hier tijdelijk extra aandacht aan te besteden. Als de moderne stof in de kunst geen uitzonderlijkheid meer is, zal de speciale aandacht hiervoor dan ook weer verdwijnen. Van groot belang is dat de stad, de plaats bij uitstek waar moderne zaken gesitueerd zijn, wel het essentiële decor, maar niet de essentiële gebeurtenis in de moderne poëzie is. “Boven dit alles: staddekor of buitendekor, realistisch of wonderbaarheid, staat het enige reusachtige wonder: het licht. Dit is de poëzie zelf en niet de wisselende zieletoestand van de geslachten.” (IV:44) De ware dichter is volgens Van Ostaijen juist te herkennen aan zijn vermogen om “het wonderbare in een stadlandschap” (ibid.) te ontdekken.

Van Ostaijen laat zien dat hij daar zelf prima toe in staat is. In het optimistisch gestemde gedicht ‘Fietstocht’ (dat in *Music-Hall* volgt op het titelgedicht) voert hij zijn fiets ten tonele als “hoopsimbool” (I:24) in de nieuwe ‘Lente’. Het jonge jaargetijde ontketent in hem de onbedwingbare drang om “zonder verwijlen / De Lente door te ijlen”. (I:22) Zijn fiets stelt hem daartoe in staat en wordt in de poëzie bezongen. Een gebruiksvoorwerp dient hier dus als onderwerp van een gedicht, maar zoals Van Ostaijen aangeeft in zijn ‘Kanttekeningen’: “[de fietstocht] 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.” (IV:42) Op zijn fiets kan de dichter ontsnappen aan de stad en de schoonheden van het land ontdekken; dat is waarom hij zoveel waarde hecht aan zijn fiets. De laatste strofe kan dit illustreren:

O, m’n fiets gij zijt,
Bron van al m’n blijheid;
O, m’n fiets gij zijt
Leven in der eeuwigheid.

Rijd, rijd
Aldoor;
Rijd, rijd
Aldoor;
Gewonnen verloren, gewonnen verloren,
De horizonnen zijn uit d'eeuwigheid.
(I:25)

Bij Van Ostaijen gaat een enthousiasme voor (de beweging van) de moderne tijd dus samen met een verwondering over de schoonheid van het land. Zoals Buelens stelt: “De synthese waar hij naar streefde omvatte alles: stad en land, beweging en stilstand, de fietser én de wandelaar.” (Buelens 2001:66)

Van Ostaijens synthesesdrang is nog sterker waarneembaar in zijn tweede poëziebundel, *Het Sienjaal* (1918). In deze bundel beschrijft Van Ostaijen het moderne stadsleven vanuit een overkoepelende visie. De afzonderlijke elementen van het leven in de stad gaan op in een omvattend en dynamisch geheel, wat resulteert in een harmonieuze beweging. Hoewel Van Ostaijen ook in deze bundel wijst op de valse illusies van het moderne leven, is zijn houding vitaal. Hij koestert in deze bundel zelfs maatschappelijke aspiraties: uit het lange titelgedicht blijkt een humanitair streven, waarbij de dichter een voorgangerpositie in de samenleving krijgt toegewezen.¹⁵ Zoals nog zal blijken verloor Van Ostaijen zijn idealisme na zijn vlucht naar Berlijn en kreeg zijn scepsis toen de overhand.

2.4 ‘Music Hall’: slechts nog de kater

‘Music Hall’ uit *Bezette Stad* is van een heel andere aard dan Van Ostaijens eerdere gedicht over het amusementspaleis. Beide gedichten werden onder zeer verschillende omstandigheden geschreven en de latere poëzie geeft blijk van veranderde maatschappelijke en poëtische inzichten. *Bezette Stad* (1921), de dichtbundel die Van Ostaijen naast *De Feesten van Angst en Pijn* in Berlijn schreef, kan worden beschouwd als een poëtisch verslag van de bezetting van Antwerpen tijdens de Eerste Wereldoorlog. Reynebeau heeft erop gewezen dat *Bezette Stad* ook ruimer geïnterpreteerd kan worden, hoewel het historisch een nauwgezet boek is. De bundel geeft volgens hem niet slechts uitdrukking aan de toestand in Antwerpen tijdens de oorlog, maar ook aan Van Ostaijens gevoel in Duitsland: verbannen uit zijn eigen land, eenzaam, in crisis, ‘bezet’. Bovendien wijst Reynebeau erop dat Van Ostaijen de ‘bezette stad’ geen onderwerp, maar een thema noemde. De bundel roept daarom de permanentie van oorlog en bezetting op, een toestand van voortdurende onvrijheid. (Reynebeau 1996:198-199)

¹⁵ Het humanitair-expressionisme zal in mijn verhaal zeer op de achtergrond blijven, aangezien de poëzie in *Het Sienjaal* relatief weinig verwijzingen naar massacultuur bevat.

Een academicus die de bundel op engere wijze heeft geïnterpreteerd, is Jef Bogman.¹⁶ Hij stelt dat Van Ostaijen in deze poëzie een beeld geeft van vier jaar bezetting, van de bedreiging en inname van de stad door de Duitse soldaten tot de uiteindelijke aftocht van het leger. Na de weergave van het gevecht om Antwerpen en de inname van de stad wordt in *Bezette Stad* de balans van het beleg opgemaakt, zo stelt Bogman. De stad ligt er uitgeput en verlaten bij nu het normale leven plots stagneert. De toestand in Antwerpen wordt uitgedrukt door de evocatie van anders zo levendige, maar nu verwaarloosde elementen van het stadsleven: bordelen verkeren in een troosteloze situatie en bioscopen staan leeg. Tekstflarden van reclame- en uithangborden drukken een scherp contrast uit met de vroegere bedrijvigheid in Antwerpen. Massacultuur is dus sterk vertegenwoordigd; waar normaal gesproken het uitbundigst geleefd wordt, is de leegte nu het duidelijkst voelbaar. Als de eerste ontredde in de ingenomen stad getoond is, volgt in de bundel een schets van het leven in de eerste jaren van de bezetting. (Vgl. Bogman 1991:82-89) Angst en stilstand houden het leven in de stad in hun greep. Mensen bevinden zich in een doelloze en uitzichtloze situatie, een toestand die op het concrete vlak verder in de hand gewerkt wordt door de verplicht geblindeerde ramen waarachter zij zich schuilhouden. Dan echter leeft de stad weer op, terwijl de bezetting nog altijd van kracht is. Dit gebeurt in het laatste gedeelte voor de aftocht: ‘De Kringen naar binnen’, bestaande uit het (vijfdelige) gedicht ‘Music Hall’, ‘Asta Nielsen’ – een zeer bekende filmactrice uit die tijd –, ‘Mobile’, ‘Bar’, ‘Folies Bar’ en ‘De Triestigheid ’s morgens’. ‘De Kringen naar binnen’ functioneert als omgekeerd oog van een orkaan: het uitgaansleven ontwaakt en betekent een beweging in de verder doodse stad. ‘Music Hall’ begint als volgt:

PLOTS

binnen de kring van haar moedeloosheid
 begon de stad te
 leven

(II:97)

Van Ostaijen plaatst massavermaak in het centrum van zijn tekst: het is de music-hall waar het leven weer begint.¹⁷ Dat doet denken aan ‘Music-Hall’ uit 1916; ook daar doorbrak het massavermaak de eenzaamheid en stilte van het dagelijks leven. Toch is er een veranderde toon merkbaar. Hadermann

¹⁶ Vergelijk ook de studies van Snoeck (1975; 1977). Hierin wordt getracht om passages uit *Bezette Stad* te ‘verklaren’ en toe te lichten. Snoeck is van mening dat geschiedkundige feiten nauwkeurig uit de bundel kunnen worden opgemaakt. De studies zijn niet erg kritisch, maar bevatten hier en daar wel bruikbaar bronnenonderzoek.

¹⁷ Bogman ontleent aan Snoeck (1975) de informatie dat de bioscopen de eerste publieke instellingen waren die een maand na het begin van de bezetting weer opengesteld werden in Antwerpen, tot groot genoegen van het publiek. (Bogman 1991:55)

stelt over de relatie tussen Van Ostaijens werk uit 1916 en dat uit de periode 1918-1921 dat bijna alle vroege thema's in de latere poëzie worden omgekeerd. Hij trekt een korte, maar treffende vergelijking tussen de verschillende gedichten over de music-hall:

Een tegenhanger van de eerste *Music-Hall*, waarin Van Ostaijen o.m. de film verheerlijkte als middel tot broederliefde en geloof in het goede, brengt het gelijknamige gedicht in *Bezette Stad*. De stad heeft er de bezetting a.h.w. aanvaard, en gaat binnen de haar opgelegde grenzen een artificieel leven leiden, nl. in de wereld van het spel, de vertoning, de bars, een wereld die hier opnieuw tot haar recht komt. Maar ditmaal is de stemming troosteloos. De toeschouwers – en vooral de dichter – koesteren geen illusies meer omtrent het “banale wonder”. (Hadermann 1997:52)

Toch staan de mensen in spanning te wachten als de deuren van de music-hall zich voor het eerst weer zullen openen. De opwinding stijgt – “Music hall een ballon die b a r s t e n gaat” (II:97) – en mondt binnen uit in een directe beweging: “Hop binnen Drama in volle gang”. (II:98) Ditmaal volgt geen verhalende beschrijving van het eerste programmaonderdeel – een muzikaal begeleide stomme film – maar een geheel van citaten en verwijzingen naar bestaande muziek. De op de film afgestemde muziek weerspiegelt het sentiment van het verhaal, zodat het verloop van de film eruit kan worden opgemaakt: “filmtoeschouwer let op de muziek en / je weet hoever de film is / leer het woordenboek van de filmmuziek / zonder magie / je hoeft niet naar de film te kijken / muziek vertelt precies”. (Ibid.) Wat voor de toeschouwer geldt, gaat evenzeer op voor Van Ostaijens lezer: (opera)muziek neemt hem mee met het sentiment van de film. Onder meer Luigini's 'Ballet Egyptien', het muziekstuk 'Pourquoi me Reveiller' uit de opera *Werther*, de aria 'Ris donc Paillasse' en Guisepppe Verdi's opera *La traviata* passeren de revue. Met sterk ironische ondertoon laat Van Ostaijen zien wat de verschillende muziekstukken uitdrukken, bijvoorbeeld:

Lente van de zieke jongeling
minnesmartrayon

Pourquoi me REVEILLER

souffle du AN
printemps

fatale liefde = Ris donc Paillasse

werkelijke liefde, opoffering } = mais
l'rijk + l'arm } le plus joli rêve

(II:99)

ontplooiing van het
 konflikt
 drama
 tragiek
 mimiek
 regie

SAMSON

en
 DALILA

orkesttriomf is het
 laaien { van de brand
 van de driften
 van de liefde b r a n d

(II:101)

In sommige gevallen wordt er een een-op-eenrelatie tussen muziek en emotie gesuggereerd, in andere schijnen er enkele opties te zijn, zoals in de laatste twee voorbeelden. Het redundante gebruik van accolades en is-tekens (=) versterkt de ironische toonzetting van de passage. Er wordt getoond dat vaste thema's (fatale liefde, laaiende driften etc.) worden uitgedrukt in om het even welke film en begeleid door steeds dezelfde muziek. Het is als een frame dat op elke willekeurige film past. Vandaar ook de reeds geciteerde uitspraak "je hoeft niet naar de film te kijken / muziek vertelt precies" – het vermaak is in hoge mate voorspelbaar. Zo wordt de film afgeschilderd als banale en onoriginale vorm van vermaak. Van Ostaijen maakt zich geen illusies: de film is clichématig, platvloers, "zonder magie". Bij dit alles moet echter niet uit het oog worden verloren dat Van Ostaijen de genoemde filmthema's en muziek hoogstwaarschijnlijk kende van zijn eigen bezoeken aan de music-hall; hij kende "het woordenboek van de filmmuziek" van buiten en zal mede daarom de nevelen van de betovering hebben zien optrekken. Zijn kritiek op de film is dan ook geen neerbuigend verwerpen van het medium, maar komt voort uit eigen ervaringen in de amusementshal. Van Ostaijen genoot van het vernieuwende en levendige massavermaak, maar betreurde het tegelijkertijd dat schoonheid er bedolven raakte onder clichés en herhalingen.

Enkele van de muziekstukken in 'Music Hall' hangen op interessante wijze met elkaar samen. Het 'Ballet Egyptien' (1875) van Alexandre Luigini verwierf namelijk vooral bekendheid toen het in 1886 werd opgevoerd als onderdeel van Guiseppe Verdi's *Aida* (1871). Zowel deze opera als diens *La traviata* (1853) wordt in het verloop van de tekst genoemd, evenals "de grote man GUISEPPE VERDI" *himself*.¹⁸ Er wordt dus niet 'lukraak' uit titels van muziekstukken geput; de verwijzingen staan onderling met elkaar in verband en creëren zo een web van betekenissen. Een prominente positie is daarbij weggelegd voor Verdi, "the preeminent late nineteenth-century representative of what was by then the oldest and most distinguished living tradition in European music, that of Italian opera".

¹⁸ Informatie over de werken van Verdi: vgl. Taruskin 2005: *dl. III* 563-565;595.

(Taruskin 2005: *dl. III* 563) Niet toevallig wordt deze muziek vermeld; opera en operette hadden een belangrijke invloed op de muziek die gebruikt werd ter begeleiding van stomme films. In deze genres bestonden namelijk al conventies voor het oproepen en vergroten van het dramatisch effect door het gebruik van bepaalde muziek. Er waren zelfs filmmakers die ervoor ijverden de muziek voor films te standaardiseren. (Vgl. Burkholder, Grout & Palisca 2005:767) Zij maakten er, met andere woorden, werk van om inderdaad de ‘frames’ te creëren die Van Ostaijen in zijn poëzie oproept en bekritiseert. Zijn houding is te begrijpen als reactie op deze praktijken, die films in toenemende mate tot reproduceerbaar en inspiratieloos product maakten. De muziek die daarvoor gebruikt werd, was bovendien uit een burgerlijke traditie die Van Ostaijen al voorin *Bezette Stad*¹⁹ afwijst; hij zet daar een “streep over alle stroopoperetten / similisentimentele liedjes”. (II:14) Het is tijd voor iets nieuws, zo lijkt deze poëzie te suggereren.

Daar wordt meteen werk van gemaakt in de volgende passage, de uiteindelijke ontknopning van de film. Hier komt het geheel tot een uitbarsting: “BOEM / PAUKESLAG / daar ligt alles / PLAT / O_____o”. (II:102) ‘Daar ligt alles’: alle waarden worden te grabbel gegooid, de naakte waarheid wordt getoond. Dan brengt een dubbel crescendo het einde:

weer razen violen celli bassen koperen triangel
trommels PAUKEN
razen rennen razen rennen razen RENNEN
STOP!
drama in volle slag hoeren slangen werpen zich op eerlike
mannen het gezin wankelt de fabriek wankelt
de eer wankelt ligt er
alle begrippen VALLEN
HALT!

(Ibid.)

In een uitdijende, nietsontziende beweging voltrekt zich het ineenstorten van de maatschappij: “eerlike mannen” (in algemene zin, maar waarschijnlijk ook in de betekenis van traditionele vertegenwoordigers²⁰), het gezin – ‘de hoeksteen van de samenleving’ – en de indertijd in belang toenemende industrie (“de fabriek”) gaan achtereenvolgens te gronde, tot uiteindelijk “alle begrippen VALLEN”. Deze afbraak, het streven naar het failliet, is een zeer belangrijk thema in *Bezette Stad* en

¹⁹ ‘Opdracht aan Mijnheer Zoënzo’ (II:7-19).

²⁰ Aansluitend op zijn afkeer van de burgerlijke samenleving moeten traditionele vertegenwoordigers als vorsten en priesters, maar ook doktoren, professoren en ambtsbekleders het vaak ontzien in Van Ostaijens werk. Dit gegeven zal in hoofdstuk 4 uitvoeriger aan bod komen.

ook in *De Feesten van Angst en Pijn*.²¹ Pas als er is afgerekend met de ontaarde toestand in de maatschappij kan de jonge generatie een nieuwe start maken, zonder last te hebben van de erfenis van het burgerdom. Dan kan men met een schone lei beginnen. In de ‘Opdracht’ bij *Bezette Stad* schrijft Van Ostaijen dan ook: “Pozitief is zich te overtuigen / van leegte / [...] / het besef van volle leegte”. (II:12) Aan het einde van de bundel spreekt hij opnieuw zijn hunkering naar het ‘nihil’ uit: “O ons verlangen / naar het kapotten van alle begrippen” (II:148), kort erop gevolgd door de uitroep “Geef mij iets dodend God want ik wil leven”. (II:150) Zonder de afbraak geen nieuw begin. Vanuit diezelfde overtuiging schrijft Van Ostaijen in ‘Vers 6’ in *De Feesten van Angst en Pijn*: “Ik wil bloot zijn / en beginnen”. (I:232) In ‘Music Hall’ is deze drang tot ‘nulworden’ dus ook zichtbaar. En niet alleen de maatschappij moet het daarbij ontgelden; “ook het voor de dichter zo cruciale vertrouwen in de taal als communicatiemiddel”. (Buelens 2001:128) Van Ostaijen geeft blijk van de overtuiging dat de taal en de begrippen ideologisch uitgehold zijn (ibid.:129): “woorden kunnen niet meer dragen”. (II:148) De bestaande concepten hebben hun zeggingskracht verloren, ze ‘vallen’. Wat op het eerste gezicht de beschrijving van een film lijkt te zijn, blijkt dus een passage waarin de dichter fundamentele kwesties aan de orde stelt.

De voorstelling gaat verder. Het orkest blijft prominent aanwezig tijdens de acrobatiek die in ‘Music Hall 3’ en ‘Music Hall 4’ volgt op de filmvertoning: tromgeroffel begeleidt de gevaarlijke toeren die worden uitgehaald. De krachten worden gebundeld om de spanning in de zaal op te voeren, waardoor één beweging ontstaat. “Trom en akrobaten Eén”. (II:103) De eenheid wordt mooi uitgedrukt: “tromgeroffel klimt langs ladders en valt van ladders”. (Ibid.) Ook het publiek in de zaal wordt meegesleurd in de beweging: “golft mee de zaal / rolt mee de zaal / klotst mee de zaal”. (II:104) Dat roept de vroege ‘Music-Hall’ in herinnering, waarin werd gesproken van “slechts één hart, / En één ziel. Eén kloppend hart, / Eén levende ziel” binnen de muren van het massavermaak. Toch is opnieuw een subtiele verandering merkbaar in de Berlijnse ‘Music Hall’. Zoals Hadermann opmerkt, “blijft [de dichter] weliswaar een ogenblik bewonderend naar het volmaakte, soepele nummer van de acrobaten kijken – maar onmiddellijk wordt zijn aandacht afgeleid door de domme komiek van het publiek”. (Hadermann 1997:52) Hadermann doelt op de zin “Dansen De KoffieKoppen Met De MenseKoppen Mee” (II:105), waarin Van Ostaijen het eenheidsgevoel tot in het absurde doortrekt.

Nu van het gemeenschapsgevoel weinig overblijft, biedt de music-hall ook niet langer een gevoel van extase. Integendeel, in ‘Music Hall 5’ ervaren de mensen de “kinemakoepel” als beklemmend “en de mensen wringen hun vuist en / spannen hun schoft / tegen / de kinemakoepel / de Vaste Vuist”. (II:106) De sfeer wordt grimmig en paniekerig: “de plakkatens / veranderen in / Dreigende Tormenten” en met de kreet “*les vaches les vaches!*” wordt de politie aangekondigd. (Ibid.) De opwaartse beweging van de wens “In illuzie’s hogere regionen” te leven (‘Music-Hall’ (1916),

²¹ Van Ostaijens proces van ontindividualisering in de poëzie heeft ook, en vooral, een belangrijke poëtische pendant. Het voert te ver om deze kwestie (het streven naar autonomie in de poëzie) aan bod te laten komen, dus zal ik mij voornamelijk richten op de maatschappelijke kant van de zaak. In het volgende hoofdstuk zal ik wel nader ingaan op de taalgevoelige invulling van het ‘failliet’.

I:18) krijgt hier zijn tegenvoeter in “kom kleine Jeanne / Coco / hoor je hart / je bloed / je wegzinken”.²² (II:106) Citaten van populaire muziek en film, resp. “*quand je suis grise*” (vert. als ik dronken ben) en “DE HAND WURGT”, omsluiten de woorden “het schommelen van de schuit / die vergaat / die verzinkt / die zinkt / gezonken”. (II:107) Zo wordt aan het einde van ‘Music Hall’ een zwaarmoedige sfeer opgeroepen. Het geheel besluit in een ontgoocheling:

Jeanne
ik
de anderen
schamele
schooiers
(Ibid.)

De beide gedichten over de amusementshal werpen een licht op Van Ostaijens houding ten opzichte van massavermaak. Het is duidelijk dat deze vorm van ontspanning een sterke aantrekkingskracht op hem uitoefende; dat lijkt in *Bezette Stad* niet anders te zijn dan in zijn eerdere werk. Niettemin wordt de music-hall in de latere bundel anders behandeld dan voorheen. Het lijkt erop dat Van Ostaijen in 1916 nog een relatief geluk zag in de wereld van het massavermaak. Hij bekeek de music-hall toen al kritisch en zag beperkingen in de schone schijn van het amusement, maar toch bood het volgens hem een tijdelijke ontsnapping uit de dagelijkse ellende. Het latere gedicht getuigt van een blijvende fascinatie voor de amusementshal, maar een gevoel van neerslachtige scepsis heeft hier de overhand gekregen. De betovering is verbroken: de clichématigheid en voorspelbaarheid van het vermaak komen aan de oppervlakte, eenlingen worden niet opgenomen in een nieuw gemeenschapsgevoel – ook niet tijdelijk – en de toeschouwers komen in opstand tegen de ‘kinemakoepel’. Van Ostaijen schijnt de massaliteit en commercie van popcultuur te betreuren, maar zijn blijvende aandacht voor de amusementshal toont dat deze blijft lonken.

2.5 “In de hoofdrol Asta Nielsen”

Een programmaonderdeel van het variété dat in Van Ostaijens beide gedichten terugkeert, is de film. Met name in het ‘Music Hall’ uit *Bezette Stad* gaat hier veel aandacht naar uit en wordt er een visie op het nieuwe medium naar voren gebracht. Dat zet zich voort in het gedicht dat op ‘Music Hall’ volgt: ‘Asta Nielsen’, over dé ster van de vroege Europese film. Het gedicht verschijnt na een tussenblad en vormt daarmee een afzonderlijk deel van ‘De Kringen naar binnen’, maar is tegelijkertijd

²² Volgens Borgers verwijst “Coco” naar cocaïne (Borgers 1996:323); ditmaal is dus sprake van een andere roes dan voorheen. “kleine Jeanne” zou een verwijzing kunnen zijn naar het werk van de avant-gardistische Amedeo Modigliani, die omstreeks 1908 verschillende portretten maakte van ‘La Petite Jeanne’. (Alexandre 1993:84-86)

onlosmakelijk verbonden met ‘Music Hall’; in het amusementspaleis werden de tientallen films²³ van de Deense actrice vertoond. Zo vult ‘Asta Nielsen’ het beeld aan dat reeds van Van Ostaijen en de music-hall ontstond. Daarbij treedt met name een hoge mate van ambivalentie ten aanzien van massacultuur op de voorgrond.

Wat voor de music-hall als geheel opgaat, geldt ook voor de stomme film: deze nieuwe vorm van vermaak werd door de culturele elite van de vroege twintigste eeuw met argwaan bekeken. Beschouwd vanuit het oogpunt van de kunstenaar-intellectueel doofde de cinema de fantasie uit door in te spelen op de goedkope smaak van de opkomende, dreigende massa. De oprukkende film kon daarom bij het publiek op een warm onthaal rekenen, terwijl het domein van de kunst zwaar onder druk stond. (Vgl. Vaessens 1998:163;169) Als onbetwiste superster van de stomme film was Asta Nielsen een belangrijke representant van het nieuwe medium, zodat verwacht kan worden dat ze bij kunstenaars niet erg in de smaak viel. Toch hebben verschillende artiesten in hun werk aandacht besteed aan de actrice, zoals Apollinaire, Pyke Koch, de met Van Ostaijen bevriende Paul Joostens – en dus Van Ostaijen zelf. (Ibid.:163-165) Daarom kan de belangrijke vraag worden gesteld naar de houding die Van Ostaijen hier inneemt ten opzichte van de cinema: zet zijn kritiek zich voort, of heeft de positieve aantrekkingskracht ditmaal de overhand? En welke rol speelt Asta Nielsen daarbij?

‘Asta Nielsen’ laat zich lezen als lofzang op de bekende actrice: in het acht pagina’s lange gedicht is het Asta vóór en Asta ná, en worden haar kwaliteiten uitvergroot tot religieuze proporties. Het begin van het gedicht zet meteen de toon:

ASTA NIELSEN
ASTA
astra
ster
koningin Onze lieve Vrouw
Onze lieve Vrouw van Denemarken
dragen wij u onder baldakijnen
brede HOSTIE
Gij
[...]
(II:111)

Associatief wordt de naam van de actrice in verband gebracht met haar status van beroemdheid (“ASTA / astra / ster”), waarna een religieuze context wordt opgeroepen. Dit kader blijft in de rest van het gedicht geactiveerd, vooral wanneer het lyrisch ik zich in een gebed tot Asta Nielsen richt: “bid

²³ Asta Nielsen (1881-1972) speelde in ruim tachtig films, met name in de jaren ’10 en ’20 van de twintigste eeuw. Ze acteerde voornamelijk in Duitse stomme films. Toen de geluidsfilm opkwam ging ze zich meer richten op toneel; haar kwaliteit om met gelaatsuitdrukkingen te acteren, ging verloren in de gesproken films. (Vgl. Buelens, *Asta Nielsen as an Icon for the European Avant-Garde*, in voorbereiding)

voor ons / arme kinemabezoekers / [...] / ASTA meer als alle sterren samen / b. v. o. die 't zonder sterren ook doen kunnen / asta meer als de zon / sinds het uitvinden van de elektriciteit / ASTA meer als de maan / sinds geliefdeparen enkel nog PANOPTICUM waar zijn". (II:113) Voortdurend wordt de religieuze context doorkruist door het aardse karakter van de music-hall, waar zaken als roem en elektriciteit de natuurkrachten weten te overtreffen. Het lijkt er dan ook op dat Van Ostaijen de door hem geëvoeerde godsdienstige noties in dit gedicht sterk ironiseert. Het gedicht krijgt daarmee een provocatief karakter: wat in de regel voor heilig wordt aangezien, wordt hier in verband gebracht met massavermaak en erotiek. Het laatste krijgt vorm in de concentratie van de ik op Asta's uiterlijk ("nog zie ik het wiegen van je heupen / schoon samen met het apparaatverplaatsen / en je mond / en je tanden bijten de slappe bloem", II:111) en in de aandacht die uitgaat naar de mannelijke verbeelding die Asta opwekt:

Gij zijt een goede vrouw
 voor weinig entrée
 ben je iedereen mits individuele fantasie
 dat noem ik de vooruitgang van de wetenschap
 de verveelvuldiging van de vrouw
 (II:116)

Zoals Vaessens treffend stelt: Asta Nielsen is hoer en maagd tegelijk, ze speelt een dubbelrol.²⁴ (Vaessens 1998:164) Het is dan ook geen eenduidig oordeel dat hier over de actrice wordt gevelde: ze wordt aanbeden ondanks – of misschien beter: dankzij – de platvloerse zinnelijkheid die ze belichaamt. Dat maakt de houding die hier wordt ingenomen ten opzichte van massavermaak in hoge mate ambivalent. Wordt hier een overdreven verafgoding van Asta Nielsen geïroniseerd en daarmee afstand genomen van de cinema, of dient de buitensporige lof om conservatieve instanties te hekelen en juist te pleiten voor vernieuwing? Meer inzicht in deze kwestie kan verkregen worden door Asta's reputatie in beschouwing te nemen. De vroege films en hun acteurs werden namelijk niet allemaal over één kam geschoren; er werd een onderscheid gemaakt tussen commerciële producties en kunstfilms. Films van de laatste categorie waren minder populair en toegankelijk dan de commerciële varianten, en in plaats van acteurs (filmsterren) werden hier artistieke mogelijkheden van het nieuwe medium op de voorgrond geplaatst. (Ibid.:170) Het waren uiteraard de commerciële films, waarin 'kunst' tot handelswaar werd gemaakt, die door kunstenaars verfoeid werden. Asta Nielsen had weliswaar naam gemaakt in de commerciële filmindustrie, maar haar positie was niet vanzelfsprekend. Ze schijnt namelijk een zekere artistieke uitgestraald te hebben, waardoor ze niet zonder meer met 'het commerciële' geassocieerd werd:

²⁴ Vaessens laat zien dat Asta Nielsen in het werk van tijdgenoten van Van Ostaijen (Apollinaire, Pyke Koch, Paul Joostens, Hans Schiebelhuth, Lilo Friedlaender) ook steeds de dubbelrol van hoer en maagd toebedeeld krijgt. (Vaessens 1998:163-165) Daaruit blijkt dat Van Ostaijen een actuele thematiek bespreekt.

Kan de film als industrie principieel niet met het romantische idee van de eenzaam scheppende kunstenaar verenigd worden, in Asta herkent men wél het artistieke type. Zij verpersoonlijkt wat er in het nieuwe amusementsmedium nog van de kunst is overgebleven. Ook voor de sceptici. [...] Kunstenaars uit de oudere disciplines prijzen Asta om haar volharding in traditionele, verheven waarden in de kunst. Ze is voor hen geen emancipatrice van de massacultuur, maar een bondgenoot, een medestrijder. (Ibid.:171)

Asta Nielsen stond dus niet te boek als kopstuk van de commerciële filmindustrie, maar als laatste strohalm van de kunst in het populaire vermaak van haar tijd. Hoewel Van Ostaijen zich in ‘Asta Nielsen’ op scherpe, veelal ironische wijze uitlaat omtrent de verafgoding van filmsterren én omtrent conservatieve symboliek, kan dus geconcludeerd worden dat zijn litanie in wezen oprecht is. Van Ostaijen was een liefhebber van populair vermaak; hij kende Asta Nielsen uit de music-hall die hij bezocht en zal haar werkelijk bewonderd hebben. In dit gedicht neemt hij opnieuw afstand van commercialisering en massaliteit, van de ‘verdingelijking’ van kunstobjecten, maar niet van de cinema als zodanig. De film, vernieuwend en vooruitstrevend, lijkt hem aan te trekken mits schoonheid gewaarborgd wordt. Het nieuwe medium levert bovendien een symboliek die past bij de moderne tijd. Asta Nielsen is Van Ostaijens muze; in haar verschijning ziet hij eeuwige waarden en vooruitgang verenigd. Ze is er het levend bewijs van dat de kunst in de moderne tijd nog niet ten dode is opgeschreven.

2.6 *Nog meer cinema*

Het is duidelijk dat Van Ostaijen zich voortdurend afzet tegen conservatisme: traditionele instanties hebben hem niets te vertellen over het leven in de moderne maatschappij. De music-hall, met zijn spannende voorstellingen en mooie actrices, vindt de jonge dichter veel enerverender. Van Ostaijen streeft naar vernieuwing, hij wil vooruit. Hij is zich nochtans zeer bewust van de keerzijde van de medaille: populair vermaak werkt nivellerend en vormt een serieuze bedreiging voor de kunst. Van Ostaijen is dan ook op zoek naar authenticiteit en schoonheid – tóch een continuüm – in de moderne massacultuur.

In Van Ostaijens eigen werk zijn deze zaken voortdurend met elkaar in wisselwerking. Zoals in dit hoofdstuk duidelijk is geworden, verschijnen nieuwe cultuurvormen veelvuldig in zijn literatuur door directe benoeming en evocatie. Bovendien, zo betoogt Bogman, laat Van Ostaijen “ook het formele principe waarop ze zijn gebaseerd in zijn tekst doordringen”. (Bogman 1991:55) Daarmee doelt Bogman op het feit dat verworvenheden van de moderne media technisch gezien in het werk worden toegepast. In deze paragraaf zal ik bestuderen wat dat inhoudt met betrekking tot het uitgaansleven, meer specifiek de cinema.²⁵

²⁵ Niet alleen technische procedés van de film zijn herkenbaar in Van Ostaijens werk, maar ook het formele principe van jazzmuziek. Daarnaast werkte Van Ostaijen veel met toentertijd nieuwe reclametechnieken en

Er kan worden vastgesteld dat Van Ostaijen van de film het principe van de montage heeft overgenomen. Zijn Berlijnse poëzie, met name de bundel *Bezette Stad*, bevat geen traditionele versregels, maar is opgebouwd uit afzonderlijke elementen die gemonteerd zijn tot een betekenisvolle tekst. De overgangen tussen de elementen zijn niet weggewerkt, in welk geval de lezer een min of meer hapklare tekst voorgeschoteld zou krijgen. Net zoals in de vroege stomme film zijn overgangen tussen de componenten juist duidelijk zichtbaar, zodat de lezer actief met het materiaal aan de slag moet. De stomme film kenmerkte zich door vrij statische beelden (zoomen behoorde bijvoorbeeld nog niet tot de mogelijkheden²⁶) die op elkaar volgden en zo een schoksgewijze verhaallijn presenteerden. De shots werden bovendien van tijd tot tijd onderbroken door tekstbeelden met belangrijke verteltekst of dialogen. Deze tekstbeelden vormden noodzakelijke schakels tussen de filmbeelden, aangezien de toeschouwer de acteurs wel zag praten, maar niet kon horen. Het geluid was weer een afzonderlijk element van de film; dit werd er apart bij verzorgd. Beeld en geluid werden wel op elkaar afgestemd – daar getuigt Van Ostaijens ‘Music Hall’ van – maar het was de toeschouwer die de verschillende componenten actief met elkaar moest combineren. Roepen we Van Ostaijens tekst in herinnering, dan krijgen we overigens het idee dat daar niet altijd evenveel denkvermogen en fantasie voor nodig was: “filmtoeschouwer let op de muziek en / je weet hoever de film is / [...] je hoeft niet naar de film te kijken / muziek vertelt precies”. (II:98)

Van Ostaijens eigen literatuur nodigt wél uit tot actieve betekenistoekenning. In zijn werk creëert hij middels de juxtapositie van afzonderlijke elementen een web van betekenissen. In de ‘Opdracht aan Mijnheer Zoënzó’ waar *Bezette Stad* mee opent, is dat duidelijk zichtbaar: allerhande citaten worden samengevoegd en met elkaar geconfronteerd. Samen evoceren ze een beeld van het Antwerpse nachtleven, dat net als in ‘Asta Nielsen’ doorspekt is met religieuze elementen. Het begin van de tekst activeert beide contexten: “U zal veel worden vergeven / want / gij hebt veel films gezien”. (II:9) Verschillende romantische misdaadfilms worden hierna genoemd: ‘Fantômas’ en ‘Zigomar’ (twee namen van series films), ‘Het Stalen Gevang’ en “de prachtfilm Chéri BiBi”. (Ibid.) Deze films waren gebaseerd op indertijd bekende feuilletons – op zichzelf behorend tot de popcultuur – en kenden een min of meer gelijk verhaalverloop. (Vgl. Bogman 1991:43-45) De filmtitels roepen aldus een sfeer van clichématigheid en naïviteit op. Evenmin als in ‘Asta Nielsen’ wordt hier echter snobistisch neergekeken op het scala aan films dat genoemd wordt; Van Ostaijen, die zelf ‘veel films gezien’ had, zal uit zijn eigen ervaringen hebben geput. Niet alleen films passeren de revue; in het vervolg van de ‘Opdracht’ schieten onder meer flarden van populaire liedjes en reclameboodschappen voorbij. Ondertussen wordt nadrukkelijk het ‘nihil’ geproclameerd (m.n. II:10-11), waaruit het eerder ter sprake gekomen verlangen naar het nulpunt opnieuw blijkt. Religie (vermengd met massacultuur) wordt daarbij niet ontzien: “God de Vader brengt het *laatste* bedrijf / regisseur aartsengel Michaël”. (II:9-10, curs. van mij) In het streven naar een nulpunt worden de schreeuwerige citaten, afkomstig uit

-discoursen. Deze beide zaken komen in de volgende hoofdstukken aan bod.

²⁶ Filmtechniek: vgl. Bogman 1991:56.

Van Ostaijen hield zich niet alleen bezig met de toepassing van filmische technieken in de literatuur, hij schreef zelf ook een filmscript. Uit dit scenario, *De bankroet jazz* (en een eerdere versie: *De jazz van het bankroet*), was het pamflet uit de inleiding afkomstig. Dit script is waarschijnlijk in 1921 geschreven – en is daarmee het eerste Nederlandstalige filmscript – maar werd tijdens Van Ostaijens leven niet gepubliceerd of verfilmd.³⁰ Het scenario bestaat uit vijf delen (58 scènes) en vertelt het denkbeeldige verhaal van het verwoeste Europa na de Eerste Wereldoorlog, waar een dadaïstische revolutie ontbrandt door middel van jazzmuziek. Vanuit Berlijn verspreidt de revolutie zich over het hele continent, waar met behulp van jazz een nieuwe wereldorde wordt gecreëerd. Mensen geven zich over aan de dans en gaan leven van ‘schatkistbons’, terwijl de schatkist leeg is. Het wordt een ‘dansen op de vulkaan’, tot uiteindelijk alle schatkistbonnen in brand vliegen. Dat betekent het complete bankroet van heel Europa. Toch vormt zich hierdoor geen woedende menigte; men danst gezamenlijk om het grote vreugdevuur dat ontstaan is, en het nieuwe nationale lied bezingt het bankroet. Opnieuw laat Van Ostaijens streven naar het failliet, naar het nulpunt dat de weg vrijmaakt voor een nieuwe start, zich herkennen.³¹

Van Ostaijen geeft in *De bankroet jazz* blijk van cinematografisch inzicht; hij besteedt veel aandacht aan de enscenering van het geheel en geeft talrijke technische aanwijzingen bij zijn tekst. Hij houdt zich met name bezig met het te gebruiken perspectief: “Men ziet schuin opgenomen de boulevard” (III:128); “Het huis DADA van buiten gezien. Kiek: de gevel van zeer nabij” (III:131); “Dit in kiek vogelvlucht” (III:133). Ook besteedt Van Ostaijen veel aandacht aan filmtechnieken als het hanteren van de filmrol en de camera:

Een schutting, aankondigingen. Komt een aanplakker, vlijt. Niet lang en men ziet het resultaat: een reeks plakATEN [...] De aanplakker verdwijnt links. Dadelijk van rechts de aanplakker nr. 2. Sneller werk: borstelen, stijfsel, kleven. [...] Links verdwijnen. Nu volgen snel en versnellend tempo – *vlug afdraaien van de filmrol*, – de derde, de vierde, de vijfde, de zesde aanplakker. [...] Het plakken [...] gebeurt in zulk tempo dat tot lezen nauweliks tijd. (III:137-138, curs. van mij)

Een kiek die achtereenvolgens de verschillende finansministeries toont, opgenomen als één straat door het verplaatsen van het apparaat in auto geplaatst. Niet separaat vues, maar kinetische ontwikkeling. (III:142)

Net als *Bezette Stad* bevat het filmscenario veel citaten, zoals liedteksten (“Wenn du glaubst der Mond geht unter”, III:128), reclameboodschappen (“een grote lichtreklam draaiend, afwisselend hel-donker.

³⁰ *De bankroet-jazz* (op deze wijze gespeld) is opgenomen als onderdeel van het ‘Nagelaten proza’ in het *Verzameld Werk III*. In 2009 is de tekst (evenals de eerdere versie *De jazz van het bankroet*) in facsimile en in kritische editie uitgegeven. Ook is het filmscript toen daadwerkelijk omgezet in een film (door Leo van Maaren en Frank Herrebout), waarvoor authentieke beelden uit vroege stomme films zijn gebruikt.

³¹ Uit de korte inhoudelijke beschrijving blijkt dat jazz en propaganda belangrijke thema’s zijn in *De bankroet jazz*. In de volgende hoofdstukken zal ik uitgebreider stilstaan bij deze aspecten van het filmscenario.

FUMEZ LES CIGARES NICOLETTE”, *ibid.*), krantenkoppen en aanplakbiljetten. Het script is zorgvuldig gecomponeerd en uit deze elementen opgebouwd. Er kan dan ook gesteld worden dat Van Ostaijen hier experimenteert met vorm en genre. Dat blijkt ook uit het feit dat de tekst soms eerder een leestekst lijkt te zijn dan een daadwerkelijk filmscript. Zo verschijnt op zeker moment de volgende passage:

Klavierleraressen verlaten één sprong Schumann.

Een neger skandeert. Beweging met bamboestok. Ritmische beweging van de schouders. Van heupen.

De jazzbegeleiding schreeuwt.

Tikketasje

tikketasje

(wat in Suaheli betekent: de heupen ritmies bewegen.)

(III:133)

De laatste verduidelijking is van andere orde dan de regieaanwijzingen uit de rest van de passage. Over het algemeen wordt aangegeven hoe het verhaal verloopt, hoe iets in beeld gebracht moet worden, of wat het orkest geacht wordt te doen. De onderste zin echter is slechts zinvol voor lezers van de tekst; het is geen zuivere regieaanwijzing. Ook de notatie komt los van het noodzakelijke niveau: witregels en typografie drukken nuances uit die niet rechtstreeks in een verfilming uit te drukken zouden zijn. In de bovenstaande passage is dat te zien aan “Tikketasje / tikketasje”. Een duidelijker voorbeeld staat lager op de pagina:

Vertraging van jazzritme. (En in het orkest zwijgt de bruitistische begeleiding.)

Traag slingeren

van de vijandige groepen.

Dit in kiek vogelvlucht.

Twee beesten

de

groepen

tegenover elkaar *TOT*

Met een kleine voorsprong op hetgeen op

het doek gebeurt

Orkest

PAUKEN

bArst homeriese lach.

(*Ibid.*)

Met name het woord ‘pauken’ springt eruit: het geeft aanwijzingen omtrent het volume van de muziekinstrumenten. Uiteraard zou dat van pas komen wanneer het scenario verfilmd zou worden, maar de visuele pendant voor de *lezer* (en, zoals zal blijken, de auditieve pendant voor de toehoorder) kan moeilijk genegeerd worden. Dat geldt ook voor de positionering van bijvoorbeeld de woorden “Twee beesten / de / groepen / tegenover elkaar”. Het is dan ook de vraag of Van Ostaijen deze tekst (technisch gezien) wel ter verfilming bedoeld heeft; wellicht ging het hem puur om het experiment en om de vernieuwende kracht van het medium. Hoe het ook zij, *De bankroet jazz* is er eens te meer het bewijs van dat Van Ostaijen erg enthousiast was over de dynamische, moderne massacultuur. Bij hem vinden we echter niet de thema’s die daar in de regel bij hoorden (de door hem geïroniseerde brandende verlangens, minnesmart etc.). Hij positioneert zich in deze unieke tekst te midden van de avant-garde (alleen al door zijn aandacht voor dada) en geeft zijn script zo een aanzienlijke meerwaarde.

Een belangrijke rol in het scenario is weggelegd voor Charlot, oftewel Charlie Chaplin. Hij is de man die, als “het ernstigste jongmens van de aardbal” (III:143), de nobele taak op zich neemt om Europa in naam van het heimelijk vluchtende ministerie van financiën te confronteren met het onvermijdelijke bankroet. Chaplin wordt typerend neergezet, waarbij herhaaldelijk een beroep wordt gedaan op zijn voorkomen in zijn eigen films: “In *illo tempore* [i.e. op dat moment] verschijnt Charley Chaplin op het doek. Hoed, wandelstok, schoenen, – knevel.”; “Charlots beroemd groeten.”; “Charlot zet z’n hoedje zoals het hoort.” (III:143-144) Het lijkt er daarom op dat Chaplin in het script niet wordt opgevoerd als acteur, maar als karakteristiek personage, als icoon. Het is de vraag wat Charlie Chaplin dan belichaamt en wat de betekenis van zijn figuur in *De bankroet jazz* is. Wordt hij door Van Ostaijen geïroniseerd, of is hij in het script in wezen ‘zichzelf’? En wordt hij oprecht gepresenteerd als heilbrenger in de ontstane hachelijke situatie? Daarover kan meer duidelijkheid verkregen worden als Chaplins reputatie onder avant-gardisten in ogenschouw wordt genomen.

Vanuit de internationale avant-garde ging namelijk veel bewondering uit naar Chaplin: Parijse avant-gardisten zagen in de acteur de grootste artiest van zijn tijd, Berlijnse dadaïsten waren gefascineerd door de wijze waarop deze acteur omsprong met de mogelijkheden die de film bood.³² (Simmons 2001:9) Kunstenaars waren van mening dat Chaplin het nieuwe massamedium gebruikte om zijn eigen lichaam en persoonlijkheid te modelleren; in de film zette hij een creatie van zichzelf neer. Deze actieve omgang met populaire cultuur sprak de dadaïsten aan: “This view of Chaplin as an artist who had constructed a new identity through the mass media which took control of popular culture rather than submitting to its authority fascinated the dadaists [...]”. (Ibid.) Op deze wijze problematiseerde Chaplin het burgerlijke onderscheid tussen kunst en kitsch; hij toonde dat populaire

³² In 1921, het jaar waarin Van Ostaijen *De bankroet jazz* schreef, verscheen de eerste Chaplinfilm in de Duitse cinema; tot op dat moment was Chaplin zo goed als onbekend bij het grote publiek in Duitsland. Toch was de Berlijnse avant-garde van zijn bestaan en impact op de hoogte dankzij kunstenaars uit andere grote Europese steden. (Vgl. Hanisch 1991:26; Simmons 2001:9) Dat verklaart de aandacht die ook in de vroege jaren twintig in Berlijn al naar de acteur uitging, waarvan Van Ostaijens filmscript een voorbeeld is.

cultuur en kunst elkaar niet per definitie uitsluiten. Daarom kan gesteld worden dat “Chaplin’s presence implied a resistance to the petty bourgeois world”. (Ibid.:33) Chaplin verzette zich ook tegen de burgerlijke samenleving door middel van de gedragingen van zijn personage. In zijn films is Charlie Chaplin de kleine man (“the Little Fellow”), de *underdog*. Hij is het slachtoffer van de burgerlijke samenleving en moet het keer op keer ontgelden. Tegelijkertijd doet hij pertinent *niet* wat de samenleving van hem verwacht; Charlie Chaplin is een antisociaal karakter, dat lijnrecht tegenover de kapitalistisch ingestelde bourgeois staat. De ironie waarmee zijn gevecht als onderdrukte tegen de onderdrukker gepaard gaat, toont een zekere respectloosheid en rebellie ten opzichte van de heersende klasse. (Vgl. Milton 1996:1;61; Hanisch 1991:26) Dat zal Van Ostaijen zeer hebben aangesproken, gezien zijn eigen diepgewortelde afkeer van de heersende bourgeois. Het contrast tussen de ‘burger’ en de ‘kleine man’ heeft Van Ostaijen dan ook nadrukkelijk gehandhaafd in zijn script: het corrupte ministerie van financiën laat Chaplin het vuile werk opknappen – met alle risico’s van dien – en neemt zelf de benen. De woede van de menigte die het ministerie vreest, treft Chaplin echter niet. Na een moment van woede om Chaplins onkunde op het gebied van financiën accepteert men de boodschap die hij verkondigt: “het onvermijdelike wordt snel begrepen”. (III:145) Chaplin kan de toestand niet kwalijk genomen worden, hij is zelf een slachtoffer van de situatie. Als buitenstaander kan hij de boodschap verkondigen waar de aanstichters van het bankroet nooit mee weg zouden komen. Zijn vedettestatus maakt bovendien dat hij geliefd is onder de mensen; het volk houdt van zijn idolen, het doodt ze niet. Uit deze rol van Chaplin binnen het scenario blijkt dat Van Ostaijen, ondanks de ontzuivering van Berlijn, gematigd idealistisch is gebleven. Het voorhoedegevecht van de *Sienjaal*-dichter is voorbij, maar, hoe weifelend ook, een kern van geloof in de daadkracht van de eenling, van de artiest, is nog waarneembaar.

2.7 Pleidooi voor podiumpoëzie

Het is duidelijk geworden dat *De bankroet jazz* meer is dan alleen een filmscript. Het bevat namelijk niet slechts een verhaallijn en regieaanwijzingen, maar ook visueel interessante passages. Ook *Bezette Stad* heeft een opvallende typografie: er is veel aandacht voor lettertype en -grootte, evenals voor de plaats van letters, woorden én het wit op de pagina. Op deze manier wordt op schrift de uitspraak van de poëzie benaderd: “de materialiteit van de letters (lettertype, puntgrootte...) wordt zoveel mogelijk in overeenstemming gebracht met de materialiteit van de woorden (klank).” (Buelens 2001:150) Daaruit blijkt dat de visueel opvallende typografie in de eerste plaats een auditieve functie had.³³ Het uitspreken van poëzie was voor Van Ostaijen cruciaal: “*Poëzie is enkel het gesproken woord.*” (IV:155). Hij dacht zelfs na over het opvoeren ervan: poëzie als cabaret, als betrof het een onderdeel

³³ De typografie van *Bezette Stad* had inderdaad in de eerste plaats een auditieve functie; er zijn ook passages aan te wijzen waarin de visuele pendant op zichzelf van belang is. Hierbij valt te denken aan reclameopschriften en affiches (bijvoorbeeld ‘Grote Zirkus van de H. Geest’, II:91) en aan passages die door hun optische simultaneïteit als complex niet leesbaar zijn (zoals het geval is in ‘Asta Nielsen’ en ‘Holle Haven’, II:109-118 resp. II:49-60). (Vgl. Roggeman 1996:96; Reynebeau 1996:193-195)

van het variété in de music-hall. Dichtkunst als populair vermaak? Met deze kwestie besluit dit hoofdstuk over het amusementspaleis.

Van Ostaijen heeft zijn gedachten omtrent dit onderwerp uiteen gezet in zijn ‘Open brief aan Jos. Léonard’ (1922). Zijn aandacht voor gesproken poëzie komt voort uit een fundamentele taal- en kunstopvatting: “De hoogste vorm van kunst [...] is de ekstaze. Ekstaze weer is: teruggrijpen naar het elementare. In den beginne was het lallen.” (IV:156) Het gesproken woord, uiterlijk dan wel innerlijk gezegd, laat de elementaire klank van het woord horen. Terwijl het geschreven woord een vastgelegde gedachte behelst, een bewust en daarom dood gegeven, kan het gesproken woord – “[s]pontaneit  ”, “open blik” (IV:158) – het onderbewuste in trilling brengen. De dichter moet daarom een vorm vinden waarin hij zijn woorden zo oorspronkelijk mogelijk over kan dragen op zijn lezer, een vorm “dewelke de qualiteit van het subconsciente [i.e. onderbewuste] affekt van het gesproken woord in het bewust geschrevene *enigermate* redt”. (Ibid.) Daartoe dient Van Ostaijens ritmische typografie in *Bezette Stad*: ze “beproeft te zijn deze reddende vorm”. (Ibid.) Op deze manier wordt dus zoveel mogelijk van het gesproken woord van de dichter overgedragen op de lezer: “Bruggen van dichter naar lezer”, zoals Van Ostaijen het elders³⁴ uitdrukt. De ritmische typografie is daarom “meer [...] dan een modernistische gadget” (Buelens 2001:153); ze tracht in de poëzie de innerlijke woordklank over te dragen en zo de mogelijkheid tot extase dichter bij de lezer te brengen.

Het boek *Bezette Stad* fungeert dus als een soort leeswijzer voor de poëzie in de bundel. Van Ostaijen vergelijkt het boek zelfs met de partituur van een muziekstuk (IV:155) – een veelzeggende vergelijking, aangezien een partituur geen daadwerkelijke functie heeft zonder de klank van de muziek. Behalve dat zo eens te meer op de secundaire aard van de geschreven tekst wordt gewezen, wordt hiermee een mogelijke massaculturele context geactiveerd; in het moderne uitgaansleven wordt immers volop muziek ten gehore gebracht. De sfeer van het uitgaansleven wordt even later inderdaad verder ingevuld, maar niet nadat eerst een geheel andere, namelijk premoderne, context is opgeroepen. In het kader van het functioneren van poëzie en de positie van de poëet vergelijkt Van Ostaijen de dichter namelijk met de *trouvère* en met de hofnar. Daarmee grijpt hij terug op de orale traditie in de literatuur: de twaalfde-eeuwse Franse *trouvère* was zowel scheppend als uitvoerend kunstenaar, en hoewel er liederen op schrift zijn gesteld was het (ongeleterde) volk ermee bekend dankzij de voordrachten die gehouden werden. (Van Bork e.a. 2002³⁵) Niet toevallig noemt Van Ostaijen ook de hofnar, die zich eveneens bezighield met de voordracht, met het verzorgen van optredens; zijn belangrijkste taak was zijn publiek te vermaken. Zijn clowneske verschijning stelde hem bovendien in staat om zijn hoogwaardige publiek in de maling te nemen. De nar stond, als vroege voorganger van Chaplin, in zekere zin buiten het sociale bestel en kon in die hoedanigheid straffeloos tegen de heersende opvattingen ingaan. Van Ostaijen wijst er dan ook op dat de dichter deze eigenschap zou

³⁴ ‘Sienjaal, in België het tijdschrift van de nieuwe kunst’ (IV:127); ‘Et voilà, een inleidend manifest’ (IV:133).

³⁵ Van Bork, Struik, Verkruisje & Vis (2002), *Letterkundig lexicon voor de neerlandistiek* (DBNL), lemma’s ‘troubadour’ en ‘trouvère’.

kunnen inzetten “als revanche op burgerlijke preferenties”. (IV:156) Van Ostaijen trekt de lijn van de orale beoefening van literatuur door naar zijn eigen tijd:

De dichter is trouvère. – Niets anders. Hofnar! [...] Trouvère! belachelike idee tans? misschien. Maar teoreties niet betwistbaar. De dichter *is* trouvère. Het kan niet minder dan een aksioom zijn. En waarom niet tans? Zijn er geen cabarets en music-halls? Hoofdzaak: het publiek niet te vervelen. (IV:156)

In deze korte passage proclameert Van Ostaijen de poëzie als populaire vorm van vermaak, voor iedereen toegankelijk in de music-hall. De dichtkunst moet het domein van de verheven kunsten verlaten, het dient geen elitaire aangelegenheid te zijn. De dichter moet zich naar het publiek toe bewegen en zorgen voor entertainment. Van Ostaijen heft hier het strakke onderscheid tussen kunst en vermaak op en neemt daarmee een antiburgerlijke houding in. Een paar pagina's verderop in het betoog is dat ook het geval, wanneer hij in meer detail ingaat op de mogelijkheid van podiumpoëzie. Van Ostaijen legt hier een aardig commercieel inzicht aan de dag, en haalt de dichter bovendien nadrukkelijk van zijn romantische voetstuk:

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 dichter, publiek stropijlt lemonsquash. [...] Boeken: een libretto-brosjuurtje voor de mensen die het per se willen hebben. (Extra voor de dichter als fotoverkoop voor akrobaten en couplets goedkope druk voor zangers). (IV:159)

Toch is het niet Van Ostaijens insteek om de poëzie op alle fronten gelijk te schakelen met het gebruikelijke vermaak in de music-hall. In zijn tekst ‘Modernistische dichters’ (1923)³⁶ gaat hij nog een keer op deze kwestie in en maakt duidelijk dat een denkbaar optreden in het cabaret de dichter geen doel, maar middel zou moeten zijn. Het gaat erom de interesse van het publiek op te wekken: “De sceptische man-van-de-wereld Van Ostaijen weet [...] 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”. (Buelens 2001:195) Om zijn poëzie onder de aandacht te brengen, zal de dichter zijn publiek dus steeds moeten verrassen. Daarin verschilt de dichter niet van de goochelaar, die net als hij “een attractienommer” opvoert en steeds met wat nieuws zal moeten komen om zijn publiek te boeien. De vakman, “de goeie goochelaar”, “vindt nieuwe goocheltoeren, – niet dat eeuwige hoen onder een cylinder – zodat het publiek, weer geïnteresseerd, roept: hei je van je leven!” (IV:163) Toch is er ook een belangrijk verschil tussen de goochel- en dichtkunst, namelijk een verschil in niveau. Terwijl de eerste namelijk “geen verklaring met zich meedraagt”, “behelst het gedicht-

³⁶ Deze tekst vormt Van Ostaijens bijdrage aan het in Vlaanderen woedende expressionismedebat en tevens zijn eerste essay sinds zijn ‘Open brief aan Jos. Léonard’. Van Ostaijen was in het expressionismedebat steeds op de achtergrond gebleven, maar kreeg met ‘Modernistische dichters’ uiteindelijk het laatste woord over de kwestie. (Vgl. Buelens 2001:192-209)

goochelaarij a-priori over het goochelen heen een standpunt: de wijze de dingen, ja de wijze de fenomenen te denken”. (IV:164) Van Ostaijen is dus van mening dat het moderne populaire vermaak de middelen biedt om het grote publiek te bereiken en dat ook de dichter hiervan kan profiteren. Hij kan deze middelen aanwenden om de aandacht op zijn poëzie te vestigen en zal zijn werk vervolgens met behoud van kwaliteit aan het publiek kunnen voordragen. Zo ziet de dichter mogelijkheden voor zichzelf en voor de kunst in een samenleving die in toenemende mate geregeerd wordt door massacultuur. Hoewel Van Ostaijen waarschijnlijk bewust een beetje overdrijft in zijn gelijkschakeling van poëzie en cabaret, is het duidelijk dat hij er niet voor terugdeinst om *out of the box* te denken. Hij distantieert zich van burgerlijke denkkaders en durft gewoontes in de beleving van kunst te moderniseren.

3 Populaire muziek

In het vorige hoofdstuk zijn enkele verwijzingen naar muziek de revue gepasseerd: titels van bekende operamuziek begeleidden in ‘Music Hall’ (*Bezette Stad*) het verloop van de film en in *De bankroet-jazz* stond jazzmuziek centraal in de nieuwe levensbeschouwing van het imaginaire Europa na de Eerste Wereldoorlog. Dit zijn slechts twee van de vele plaatsen in het werk van Van Ostaijen waar muziek geëvoceerd wordt. Van het vroege tot het latere werk komen muziek en dans in de poëzie voor, zoals het wrange ‘Liedje’ en het gedans van ‘Juffer Lola’ in *Music-Hall* (I:76;77), de ‘Liederen van het werkelijke leven’³⁷ in *Het Sienjaal* (I:85-109), dans en jazz in *De Feesten van Angst en Pijn*, allerhande citaten uit volks- en popmuziek in *Bezette Stad* en jazz, wiegeliedjes en verschillende volksdansen in de *Nagelaten gedichten*. Daarnaast zijn er gedichten waarin ritmiek en/of klankassociaties de loop van de poëzie bepalen, waardoor de muzikaliteit van de taal op de voorgrond treedt. Uit deze inventarisatie blijkt niet alleen een grote diversiteit aan muziekstijlen, maar ook aan manieren waarop muziek in de literatuur verwerkt is (of, in sommige gevallen, manieren waarop de literatuur muziek tracht te zijn³⁸). In dit hoofdstuk zal ik de verschillende verschijningsvormen van muziek en dans in Van Ostaijens literatuur nader beschouwen. Daarbij gaat mijn aandacht in het bijzonder uit naar populaire muziek: muziek die beschikbaar is voor en populair is onder grote groepen mensen. Het gaat enerzijds om commerciële muziek uit de massacultuur van het begin van de twintigste eeuw (popmuziek, jazz en aanverwante muziek- en dansstijlen), anderzijds om volksmuziek.

3.1 Symfonie van de straat

Rond het begin van de twintigste eeuw was populaire muziek alomtegenwoordig.³⁹ Deze muziek, die werd opgevoerd in music-halls, theaters en cafés, was nog overwegend van nationale aard, maar de internationale markt voor popmuziek groeide. Met name Amerikaanse nummers, zoals die van Tin Pan Alley, kenden een brede verspreiding en kregen bekendheid in Europa. Ook de ingrijpende veranderingen die Afro-Amerikaanse muziek in Amerika bracht, oefenden invloed uit op de ontwikkeling van de Europese muziek. De nieuwe populaire muziekstijlen die ontstonden – ragtime, jazz en blues – zullen later in dit hoofdstuk aan bod komen, evenals de doorwerking die deze muziek had in Europa. Een andere Europese ontwikkeling op muzikaal gebied betrof de klassieke traditie. In de vroege twintigste eeuw stond de muziek van vorige generaties in zeer hoog aanzien, waardoor

³⁷ ‘Liederen van het werkelijke leven’ is de eerste van drie afdelingen in *Het Sienjaal*. Het bevat de gedichten ‘Een Lied’, ‘Zomerregenlied’, ‘Avondlied’, ‘Het stille Lied’, ‘Wiegeliedje voor de Geliefde’, ‘Lied voor mezelf’ en voorts ‘Vincent van Gogh’ en ‘De Appel’.

³⁸ In de poëzie kan men wel streven naar een toestand waarin vorm en inhoud perfect samenvallen, zoals in de muziek, maar de betekenislaag van de woorden maakt het onmogelijk voor poëzie om daadwerkelijk muziek te zijn. (Vgl. Buelens 2008:89-90)

³⁹ Hoewel klassieke tradities als concertmuziek en opera nog het meest prestigieus waren (ook nog na de Eerste Wereldoorlog), genoot populaire muziek een grotere bekendheid. Ook was deze vorm van muziek winstgevender. (Burkholder, Grout & Palisca 2005:844)

levende componisten het op moesten nemen tegen hun reeds overleden voorgangers. Ze trachtten daarom iets nieuws te leveren en tegelijkertijd de traditie voort te zetten: “[t]hey combined individuality and innovation with emulation of the past”. (Burkholder, Grout & Palisca 2005:771) Als gevolg hiervan ontstond een enorme variëteit aan muziek, waarbij de unieke stijl van componisten belangrijk werd. (Ibid.:758-765;770-771)

In contrast met het voorgaande ontstond in deze periode ook avant-gardistische muziek, die geheel buiten de klassieke traditie stond en deze zelfs rechtstreeks op de proef stelde. Binnen deze beweging kan Erik Satie gesitueerd worden. Hij bekritiseerde conventionele ideeën over muziek en zette zich op scherpe, parodistische wijze af tegen de opvattingen en de muziek van zijn voorgangers. Met de titels van zijn stukken en de muzikale aanwijzingen waarvan hij deze vergezelde, verwees hij naar de muzikale traditie en hekelde deze. Ook trachtte hij de aandacht van zijn toehoorders op het heden te richten door fragmenten uit het dagelijks leven (jazzmuziek, een sirene, een fluitsignaal, een typemachine) in zijn muziek te incorporeren. In de regel maakte hij evenwel gebruik van traditionele instrumenten. (Ibid.: 796-797) De Italiaanse futuristische schilder Luigi Russolo ging verder dan Satie door juist hiermee te experimenteren. In zijn futuristische manifest *L'arte dei Rumori* (1913, vertaald als *The Art of Noises*,) betoogde hij dat de bekende muzikale geluiden afgezaagd waren geworden en dat de moderne, machinale wereld vroeg om een nieuw soort muziek *gebaseerd op* alledaagse geluiden. Hij schreef:

Everyone will recognize that every musical sound carries with it an incrustation of familiar and stale sense associations, which predispose the hearer to boredom, despite all the efforts of innovating musicians. We futurists have all deeply loved the music of the great composers. [...] But now we are satiated with them and derive much greater pleasure from ideally combining noises of street-cars, internal-combustion engines, automobiles, and busy crowds [...]. Every manifestation of life is accompanied by noise. Noise is therefore familiar to our ears and has the power to remind us immediately of life itself. (Russolo 1913 (vert.), geciteerd in Burkholder, Grout & Palisca 2005:798)

Om ‘the art of noises’ te kunnen realiseren, bouwde Russolo samen met andere futuristen zelfs speciale instrumenten waarmee alledaagse geluiden geïmiteerd konden worden. Zijn pleidooi voor een ‘kunst van het lawaai’ getuigt van een streven om *middenin* het leven staan, en om de ervaringen van het moderne leven in de muziek te laten weerklinken.

Een vergelijkbaar streven was waarneembaar onder de Vlaamse jongeren van het begin van de twintigste eeuw: voor hen “was het leven volop in beweging, en zij streefden ernaar die ook uit hun kunst te laten spreken”. (Buelens 2001:65) Van Ostaijens opvattingen hieromtrent bleken duidelijk uit zijn essay ‘Over dynamiek’ (1917), waarin hij betoogde dat de dynamiek van het moderne leven uitgedrukt zou moeten worden in de kunst. Om dat te bewerkstelligen waren technische veranderingen

nodig. Het expressionistische schrijven waarvoor hij zich uitsprak⁴⁰, lijkt Van Ostaijen in zijn bundel *Het Sienjaal* (1918) in praktijk te brengen. In het openingsgedicht 'Een Lied' is de expressionistische beweging duidelijk aanwezig: "sterke / ziel van buiten, geworden tot mijn ziel; / kracht, die weer buitenwaarts gaat". (I:87) In de rest van de bundel is de beweging van internaliseren en de hierop volgende uitgaande kracht vaak waarneembaar. In 'Avondlied' bijvoorbeeld klinkt "de grote éénklank" van het leven in de stad bij het invallen van de avond. De geluiden die 's avonds in de stad te horen zijn, blijven niet op zichzelf staan; ze gaan op in het geheel van klanken dat de "simfonie / van het noodlot" vormt. (I:92) Daaruit blijkt een sterke drang naar synthese, zoals die ook in 'Music-Hall' (1916) waarneembaar was. Afzonderlijke alledaagse geluiden staan aan de basis van de 'symfonie', maar worden pas functioneel in het harmonieuze geheel van "des avonds adem":

O geweldige fatum-simfonie! Een beweging, één ritme
in nochtans zo verscheiden elementen.
[...]
kranteventer, hond, tremsienjaal, zweepgeklets, autosireen,
alle klanken die schamel en verlaten staan
tegenover de grote éénklank, die niets minder is dan des avonds adem.
Klanken die afgezonderd staan, tot ze naar de simfoniese achtergrond gedreven,
verscheiden instrumentaal, in de grote éénheid opgaan.
Want slechts even,
dit is gedurende het eerste begrijpen,
schijnen deze: lichten, venter, auto, trem,
enkel zelfstandig in hun arme onversmeltbaarheid,
dan echter zijn zij niets meer, – doch des te groter, –
dan de slaginstrumenten: de explosies in de ontzaggelijke fatum-simfonie.
Even overheersen de pauken, de pauken: hoor de trem, hoor de trem,
jankt een hond, kletst een zweep; maar een klarinet doet ironiek:
(Tijl, Tijl, valt de bijl) merriegehinnik;
somber onderlijnen de bassen: huizen die zwart in de duistere hemel zinken;
weer even lichten de simbels, bliksem die flitst: een huis vol licht;
inniger worden de bassen, de avond die zwaarder zich toevouwt,
somberte zich sluit over de stad, alles verzinkt in duisternis,
in duisternis; de bassen vervallen in dood, in dood, dood;
nog leeft de simfonie in een even trillen van de violen: de kus van de geliefden;
dan sluiten de bassen, binden de eindigen van de doodskroon,
tans zonder begin, noch einde; noch licht, noch duisternis,
doodskroon... dood... kroon van dood.
(I:94)

⁴⁰ Zie 2.3, p. 19.

In deze poëzie nemen alledaagse geluiden een centrale plaats in als constructieve elementen van de avondsymfonie. De geluiden appelleren rechtstreeks aan het moderne stadsleven en maken dit in hun directheid tastbaar. Het ligt dan ook voor de hand de parallel te trekken met Satie, of zelfs met Russolo c.s., maar het is duidelijk dat Van Ostaijen geheel anders te werk gaat dan deze kunstenaars. Van Ostaijens werk is namelijk minder radicaal, het heeft m.i. geen provocatief karakter; traditionele muziek wordt niet op de proef gesteld door de geluiden van het stadsleven, maar blijft nadrukkelijk meeklinken in de poëzie. De symfonische achtergrond verrijkt de beleving van het stadsgebeuren en verleent de poëzie klankkleur. Zoals de verschillende instrumenten elk hun eigen functie hebben binnen een orkest, zo dragen alle elementen van het stadsleven bij aan de totale beleving ervan. Het symfonieorkest vormt dus in zekere zin een begripkader voor het ritme van het stadsleven, wat toont hoezeer Van Ostaijen nog vanuit een traditionele context werkt. Tegelijkertijd is het echter duidelijk dat alledaagse geluiden voor hem een esthetische waarde hebben – een vooruitstrevend aspect dat toont dat Van Ostaijen wel degelijk voor de *moderne* tijd kiest en daarin niet onder doet voor zijn buitenlandse collega's.

3.2 *Verlangen naar een lexicon*

De grote synthese die in 'Avondlied' nagestreefd wordt, getuigt van idealisme: de kunstenaar tracht, in weerwil van de realiteit, harmonie en samenzijn in de moderne maatschappij te verwezenlijken. De dichter maakt zich daarbij ondergeschikt aan de samenleving; hij levert inspanning om de zich eigengemaakte indrukken om te zetten in een naar buiten gerichte kracht. (Vgl. Buelens 2001:75-76) In het titelgedicht van dezelfde bundel, 'Het Sienjaal', benadrukt de dichter dat hij zichzelf daarvoor moet "verbannen uit wat ik ben, opdat ik duizendmaal meer zou kunnen zijn". (I:148) Zijn boodschap voor "[w]ie zich geroepen voelt het Sienjaal te geven" luidt dan ook: "Maakt u ruimer: het leven van al de dingen zult gij meeleven als uw eigen leven." (I:141;146) Van Ostaijen roept op tot begrip voor anderen, in het bijzonder over de landsgrenzen heen. Daarmee laat hij, aan het einde van de Eerste Wereldoorlog, een pacifistisch geluid horen.

Toen de oorlog eenmaal beëindigd was en Van Ostaijen naar Berlijn ging, liep zijn idealisme echter een flinke deuk op. Hij was in de Duitse hoofdstad getuige van de heftige revolutie die zich in het najaar van 1918 ontketende en zich tegen de gevestigde orde keerde. Het enorme geweld waarmee hij geconfronteerd werd, werkte ontzuiverend; Van Ostaijen merkte dat niemand op het 'Sienjaal' van de kunstenaar-intellectueel zat te wachten, en ondanks zijn afkeer van de bourgeoisie kon hij nog moeilijk met de om hervormingen strijdende massa sympathiseren. (Vgl. Spinoy 1996b:486-488) Van Ostaijens desillusie is in zijn Berlijnse gedichten terug te zien: *Bezette Stad* en *De Feesten van Angst en Pijn* drukken een toestand van crisis uit. Zoals in het vorige hoofdstuk al kort ter sprake kwam vormt deze poëzie de weerslag van Van Ostaijens streven naar nulworden. Zijn idealisme had hem geen heil gebracht, het had zelfs verblindend gewerkt en hem het zicht op de werkelijkheid ontnomen. (Vgl. Buelens 2001:127) Om verdere ontgoocheling en demotivatie te vermijden "leek hem maar één

uitweg: zich te ontdoen van alle wil om waarden na te streven". (Ibid.) Ik zal nu in meer detail op deze kwestie ingaan, omdat de talige pendant van Van Ostaijens streven naar het nulpunt van belang zal blijken te zijn voor zijn omgang met populaire muziek.

De gebeurtenissen tijdens en na de oorlog hadden Van Ostaijen ervan overtuigd dat de maatschappij zich in een ontaarde toestand bevond en afgebroken moest worden om weer oorspronkelijk te kunnen zijn. Deze opvatting spreekt duidelijk uit de eerder aangehaalde 'Opdracht aan Mijnheer Zoënzó' waarmee *Bezette Stad* begint. De in het vorige hoofdstuk getoonde collage, waarin Van Ostaijen een scala aan culturele betekenaars met elkaar confronteerde, toonde het toppunt van de gedegeneerde burgerlijke maatschappij (zie de afbeelding op p. 30). De ontlasting die op deze uitbarsting volgt, brengt een toestand van rust, waarin voorzichtig wordt gezinspeeld op een nieuw en puur begin:

Zullen zijn gevallen alle kathedralen
kannibalen
Hannibalen generalen
idealen
kolonels
bordels
misschien
zal er plaats zijn
voor een van-zelf-sprekende schoonheid
zuiver
ongeweten
(II:18)

In deze associatieve reeks, waarin klanken een belangrijke functie hebben, evoceert Van Ostaijen met een paar treffende woorden enkele belangrijke aspecten van het leven in de westerse maatschappij: de (katholieke) kerk, het leger, het uitgaansleven en het verleden.⁴¹ Zijn deceptie blijkt eens te meer uit het feit dat ook "idealen" een plaats hebben in dit rijtje. Daarvoor in de plaats hoopt Van Ostaijen nu op "een van-zelf-sprekende schoonheid", maar de behoedzaamheid waarmee hij dit brengt is veelzeggend.

Niet alleen de toestand in de maatschappij, maar ook de communicatieve kracht van de taal staat op het spel. "[A]lle begrippen VALLEN", zo stond er in 'Music Hall' (II:102); vanuit de overtuiging dat de taal zijn zeggingskracht was verloren, streefde Van Ostaijen ook op dit vlak naar een nieuwe start vanaf het nulpunt. Bij een natuurlijke schoonheid, "zuiver / ongeweten", past een authentieke, onvervuilde taal:

⁴¹ "Hannibalen" roept de context van oorlog op (wat wordt voortgezet door "generalen" en later door "kolonels"), maar zou ook kunnen verwijzen naar (de helden van) het verleden.

Nihil
weer vatten kernvorm
deze gewone woorden

gevangenisbrieven
gewone wondewoorden
eenvoudig stotteren van een mens naar liefde
(II:19)

Van Ostaijen pleit voor “gewone woorden”, die in hun eenvoud naar concrete zaken verwijzen. (Vgl. Buelens 2001:129) Het onderstaande fragment, afkomstig uit ‘Angst een dans’ (het slotgedicht van *De Feesten van Angst en Pijn*), toont hoe Van Ostaijens aandacht voor de “kernvorm” van het woord samengaat met zijn streven naar “werkelijke dingen”. Het paradoxale “blijde angst” uit de eerste regel geeft overigens inzicht in het dubbele gevoel dat het ‘ontworden’ oproept.

dansen zij in blijde angst naar het ontworden
van het verbuldig geworden
dansen zij uit de
vallende materie
dansen zij het WOORD toe
zijn zij ontworden werkelijke dingen
DING
OERVORM
WOORD

(I:148)

De directe zeggingskracht is het doel: “Onmiddelaar-zijn / is het toppunt van mijn verlangen een leksikon”. (II:150) Uit zijn ‘Open brief aan Jos. Leonard’, waarin Van Ostaijen zijn cabaretidee uiteenzette, bleek al dat hij veel waarde hechtte aan het gesproken, want oorspronkelijke en onbemiddelde, woord. De gesproken taal is spontaan en kan daarom “het onderbewuste in trilling brengen”. (IV:158) De ritmische typografie in *Bezette Stad* had daarom in de eerste plaats tot doel de klank van de poëzie op de lezer over te dragen.⁴² Van Ostaijens toelichting hierop is interessant met het oog op populaire muziek en de verwerking daarvan in zijn poëzie:

⁴² Zie 2.7, p. 35.

De lezer attent maken op de meer dan journalistiese betekenis van het woord. Op de stam. De klinker. Medeklinker. Het interval. Het zwijgen. Het ademen. Het ademhalen. Het spelwoord – aantrekkingskern, waar rond de atomen zich groeperen. Kristallisatie. De spanning van het oppervlakkige woord tot het dimensieloze. Kontrapunt. Frère Jacques. (Ibid.)

Van Ostaijen wil zijn lezer of toehoorder attenderen op de klanken en de ritmiek van de taal. In een poging zijn lezer zo oorspronkelijk mogelijk te benaderen, wil hij, met andere woorden, de *muzikaliteit* van de poëzie optimaal benutten en deze aan de lezer ‘openbaren’. En het gaat niet alleen om klank en ritmiek; ook de spanning die tussen woorden bestaat wordt van belang geacht. In verband daarmee spreekt Van Ostaijen van het ‘contrapunt’. In de muziek wordt met deze term verwezen naar het verband (of: de spanning) tussen meerdere partijen of stemmen in een muziekstuk: het ontstaat wanneer een melodie tegen de oorspronkelijke melodie wordt ingezet. Een contrapunt van melodieën kan ontstaan uit een improvisatie op een gegeven thema, zoals wel voorkomt in de jazz. (Vgl. Burkholder, Palisca & Grout 2005:854; Bogman 1991:58) Van contrapunt is ook sprake in het geval van een canon, een liedje dat te beschouwen is als eenvoudige vorm van ‘improvisatie’: zelfs wanneer niet afgeweken wordt van het thema, worden verschillende fasen van de melodie tegen elkaar ingezet, waarbij een gedeelte van de totale muzieklank is *afgeleid* van de strikte notatie. (Taruskin 2005: *dl. I* 330-331) Naar deze relatief eenvoudige contrapuntale muziekvorm verwijst Van Ostaijen met “Frère Jacques”.⁴³ Daarmee benadrukt hij nogmaals de connectie tussen taal en muziek, en lijkt hij bovendien aan te geven waar de door hem nagestreefde authenticiteit nog te vinden is: in het kinder- of volkslied.⁴⁴ Zoals de (Duitse) romantici volksliederen verzamelden en bestudeerden in hun zoektocht naar de eigen volksgeest, zo grijpt ook Van Ostaijen terug op de orale traditie in zijn streven naar oorspronkelijkheid.⁴⁵

Toch gaan volksliederen pas na Van Ostaijens terugkeer in Antwerpen een belangrijke plaats innemen in zijn werk. In Berlijn keert vooral een andere vorm van ‘algemeen toegankelijke’ muziek terug in zijn werk: de jazz. Hoe is Van Ostaijens aandacht voor de jazz dan te begrijpen? Liggen er in wezen dezelfde motieven aan ten grondslag, of betreft het toch twee verschillende interesses? Om

⁴³ Taruskin benadrukt de eenvoud van canons als ‘Frère Jacques’: “There is of course a large unwritten repertory of simple imitative pieces sung for amusement. Anyone reading this book probably has known at least a few since childhood: ‘Row, row, row your boat,’ or ‘Frère Jacques,’ or ‘Hi ho, nobody home.’ They are the simplest of all polyphonic pieces for a group of children to learn, because you only have to learn one melody to sing all the parts.” (Taruskin 2005:*dl. I* 331)

⁴⁴ Erik Spinoy betoogt in zijn artikel ‘Paul van Ostaijen en de massa’ (1996) dat Van Ostaijen na zijn Berlijnse gedichten een specifiek ‘volk’-concept is gaan hanteren. Gedesillusioneerd als hij was door de agressie van de massa, keerde Van Ostaijen zich van deze groep af en beschouwde het ‘volk’ als de “onbedorven antipode van de misleide, ontaalde massa”. (Spinoy 1996b:498) Hij richtte zich daarna op het domein van het volk, waartoe de volks- en kinderliederen behoren.

⁴⁵ In zijn ‘Open brief aan Jos. Léonard’ geeft Van Ostaijen een opsomming van de “[n]omenclatuur van het gesproken woord”, welke hij als volgt besluit: “de middeleeuwse poëzie in extenso, trouvère- en volkslied, misteriespelen”. (IV:157) Terwijl Van Ostaijen met “Frère Jacques” via een bekend liedje naar het kinder- of volkslied verwijst, spreekt hij dus ook in expliciete termen van de orale traditie. Brengen we Van Ostaijens ‘axioma’ van de dichter als trouvère in herinnering, dan treedt bovendien de functie van de dichter in dit geheel op de voorgrond.

meer over deze kwestie te kunnen zeggen, zal ik me in de volgende paragraaf richten op het karakter van jazzmuziek en aanverwante muziekstijlen aan het begin van de twintigste eeuw. In de daaropvolgende bespreking van jazz als thema bij Van Ostaijen zal het volks- of kinderlied geleidelijk aan weer terugkeren.

3.3 Improvisatie of imitatie?

Aan het einde van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw namen zwarte bands een belangrijke plaats in het sociale leven van veel grote Amerikaanse steden in. De muziekstijl die vanaf omstreeks 1890 populair was en door veel bands ten gehore werd gebracht, was ragtime. Muziek in deze stijl kenmerkte zich door een gesyncopeerd ritme (“ragged rhythm”) tegen een regelmatige bas. Dat houdt in dat een melodie niet *op*, maar net *na* de tel wordt ingezet, waardoor een ritmisch geheel ontstaat. De syncope heeft een traditionele achtergrond: “[it] apparently derived from the clapping *Juba* of American blacks, a survival of African drumming and hand clapping. The emphasis on offbeats in one rhythmic layer against steady beats in another reflects the complex cross-rhythms in African music.” (Burkholder, Grout & Palisca 2005:768) Ragtime was oorspronkelijk een manier van improviseren op bestaande muziekstukken, maar rond 1900 verschenen de eerste *rags* in notatie. Tot in de jaren '10 van de twintigste eeuw was ragtime populair, daarna raakte deze muziekstijl uit de mode. (Ibid.:768-769)

Vanaf dat moment zouden twee andere muziekstijlen met Afro-Amerikaanse wortels de populariteit van ragtime overtreffen: de blues en de jazz. De oorsprong van de blues is onduidelijk, maar waarschijnlijk is deze stijl geworteld in de Afro-Amerikaanse orale traditie. Ondersteund door muzikale effecten (vocaal en instrumentaal) uitte men in deze muziek zijn gevoelens van neerslachtigheid, teleurstelling en verdriet, soms met een wrangkomische ondertoon. De blues had een louterende werking: “Ultimately the blues are not about *having* the blues, but about *conquering* them through a kind of catharsis embodied in the music.” (Ibid.:852) De muziekvorm kan beschouwd worden als raamwerk voor improvisatie; er bestaan enkele vaste kenmerken, waarop allerlei variaties mogelijk zijn. De verzen in de blues zijn namelijk opgebouwd uit drie poëtische regels, waarvan de eerste twee identiek zijn en de derde, overeenkomend in eindrijm, de gedachte afmaakt. Ook voor de melodie bestaan vaste kenmerken, betreffende het harmonische patroon van de muziek.⁴⁶ Zo ontstaat een eenvoudige formule waarop artiesten naar believen kunnen improviseren, bijvoorbeeld door middel van syncopes, herhalingen of vraag-en-antwoordsequenties tussen zang en instrumenten. (Ibid.: 851-853; Taruskin 2005: *dl. IV* 605-606)

Jazz – aanvankelijk een combinatie van ragtime en dansmuziek, met elementen van de blues – was in opkomst vanaf de jaren '10 van de twintigste eeuw. Het belangrijkste verschil met ragtime was

⁴⁶ Vgl. Burkholder, Grout & Palisca 2005:852-853; Taruskin 2005:*dl. IV* 605-606.

de grote mate van improvisatie die in de jazz werd toegepast.⁴⁷ Jazzartiesten waren daardoor aan hun eigen stijl te herkennen. (Burkholder, Grout & Palisca:769-770) In de jaren '20 kreeg jazz meer bekendheid en dit zorgde ervoor dat Afro-Amerikaanse muziek een steeds grotere rol ging spelen in de muziekwereld. Het decennium kwam zelfs bekend te staan als *The Jazz Age*. De meest prominente jazzstijl in de periode direct na de Eerste Wereldoorlog was 'New Orleans jazz'.⁴⁸ Musici uit New Orleans, waaronder King Oliver en Louis Armstrong, ontwikkelden een eigen stijl, die ze in de vroege jaren '20 door Amerika verspreidden toen zich meer professionele mogelijkheden voordeden. Een belangrijk kenmerk van New Orleans jazz was de collectieve variatie: als groep werd, vertrekkend vanuit muzikale patronen van ragtime, blues of populaire muziek, geïmproviseerd op een gegeven thema (bijvoorbeeld door middel van syncopes en vraag-en-antwoordsequenties). Daaruit ontstond een contrapunt van melodieën, waarbij de improvisatie steeds verder los kwam van de oorspronkelijke melodie. (Ibid.:854-856)

Als onderdeel van de Afro-Amerikaanse cultuur speelde jazz een belangrijke rol op sociaal gebied. In de vroege twintigste eeuw leefden veel Afro-Amerikanen door toedoen van racisme in gesegregeerde wijken van grote steden. Daar ontwikkelde zich een negroïde stadscultuur, met muziek als belangrijke culturele drijfkracht. Zo kwam het dat jazz in de jaren '20 geassocieerd raakte met een geest van sociale bevrijding. (Ibid.:759;851) Het op de proef stellen van bestaande instanties werd zelfs een van de wezenlijke kenmerken van de muziekstijl: "The essence of 1920s jazz was syncopated rhythm, combined with novel vocal and instrumental sounds and an unbridled spirit that seemed to mock earlier social and musical properties." (Ibid.:854) Zo liet de jazz daadwerkelijk een nieuw geluid horen en had, gezien de spot op sociaal gebied, een antiburgerlijk karakter. Dat werd nog versterkt doordat deze muziek nadrukkelijk *niet* paste in de westerse, burgerlijke muziektraditie.

Deze aspecten kunnen Paul van Ostaijen aan de muziekstijl hebben aangesproken. Hij koos zelf voor de moderne tijd en streefde ernaar artistiek iets nieuws te leveren, zich distantiërend van traditionele voorgangers en instanties. Hij zette zich onder meer scherp af tegen de heersende burgerklasse en pleitte voor de ontvoogding van het (Vlaamse) volk. De sociale bevrijding van de onderdrukte klasse ging hem met andere woorden na aan het hart.⁴⁹ (Vgl. Spinoy 1996a; 1996b) Nemen we daarnaast in ogenschouw dat Van Ostaijen zich uitsprak voor authenticiteit en voor de directe zeggingskracht van eenvoudige woorden, dan zou de aandacht voor de jazz ook vanuit deze

⁴⁷ De nieuwe muziekstijl had aanvankelijk geen naam; men sprak van de "New Orleans style of ragtime". Rond 1916 ontstond de term 'jazz', gebruikt door bands uit New Orleans toen zij in andere steden gingen optreden. (Burkholder, Grout & Palisca 2005:770; Taruskin 2005:dl. IV 599)

⁴⁸ New Orleans jazz was in de jaren '20 een belangrijke jazzstijl, maar het is niet zo dat – zoals lang is aangenomen – New Orleans de enige plaats is waar de jazz is ontstaan. Onderzoek heeft uitgewezen dat ook in andere regio's vroege jazz heeft bestaan. (Burkholder, Grout & Palisca 2005:769)

⁴⁹ Spinoy betoogt dat Van Ostaijen zich met name bekommerde om de positie van de intellectueel in de samenleving. Hij toonde solidariteit met het door de Franstalige bourgeoisie gedomineerde Vlaamse volk, maar "achter het spreken in naam van gedomineerde groepen gaat een verdediging van de eigen klassenbelangen schuil." (Spinoy 1996a:671) Van Ostaijen kan dan een verborgen agenda hebben gehad, maar het antiburgerlijke karakter van de jazz zal hem hoe dan ook hebben aangesproken.

invalshoek begrepen kunnen worden. Jazz stond namelijk bekend als muziek die werkt met eenvoudige thema's en spontane improvisaties en die geworteld is in een orale traditie. Inmiddels is deze visie op de muziek ter discussie gesteld⁵⁰, maar feit blijft dat intellectuelen in Europa zich in de vroege twintigste eeuw bezig hielden met de vraag of jazz kon gelden als primitieve volksmuziek. Aangezien (Europese) jazz een hoog commercieel gehalte had, was dit ook toen al een discutabel punt. (Vgl. Taruskin 2005:dl. IV 610-613; Van Ostaijen 2009:113⁵¹) Het is dan ook de vraag hoe Van Ostaijen tegen deze zaken aankeek: verwerkte hij jazzmuziek in zijn literatuur vanwege de orale traditie en de (vermeende) spontaniteit van de muziek, ging het hem eerder om het antiburgerlijke karakter ervan, of zag hij jazz toch vooral als popmuziek? Het zal niet mogelijk zijn om deze vraag eenduidig te beantwoorden, maar het karakter van de Berlijnse jazz kan enig inzicht in deze kwestie verschaffen.

De export van muziek werd voornamelijk mogelijk dankzij technologische ontwikkelingen. Het grote publiek in Europa kwam dan ook deels dankzij geïmporteerde opnames in aanraking met jazz, maar ook bladmuziek heeft hieraan bijgedragen. Daarnaast zorgden reizende jazzensembles, onder meer van in het leger dienende Afro-Amerikaanse musici, voor de verspreiding van jazz in Europa. In de jaren '20 was de muziekstijl er al zo bekend, dat zich Europese jazzbands vormden. (Burkholder, Grout & Palisca 2005:858) De export van de muziek bracht grootschaligheid en commercialisering met zich mee. (Vgl. Taruskin 2005:dl. IV 611) Europese dansorkesten die omschakelden om mee te gaan met de hype hadden geen banden met de Afrikaanse volksmuziek die uiteindelijk ten grondslag lag aan de jazz. Ze imiteerden Amerikaanse opnames, waardoor niet langer sprake kon zijn van muziek met een improvisatorisch karakter.⁵² Willy Roggeman schetst een negatief beeld wanneer hij de toenmalige Europese jazz typeert:

[W]at was de Europese jazz anno 1920? Een karikuraal societyverschijnsel dat in de patronen van de amusementsmuziek werd ingeweven [...]. Het had met creatieve kunstexpressie niets van doen, de Europese jazz was een blauwdruk van de Amerikaanse, op spektakel gerichte blanke dixieland [...]. Jazz werd een excentrieke spektakeldraak, nep, onecht, een Broadway-product [...]. (Roggeman 1996: 88-89)

⁵⁰ Ter discussie staat de vraag of er wel zoiets heeft bestaan als 'authentieke jazz', en daarmee ook de vraag of er een onderscheid gemaakt kan worden tussen 'oorspronkelijke jazz' en gecommmercialiseerde varianten van de muziek. Hoewel er in jazz Afrikaanse invloeden waarneembaar zijn, lijkt deze muziek vanaf het ontstaan namelijk ook onderhevig te zijn geweest aan invloeden van westerse muziek. De jazz werd dan ook direct onderdeel van de westerse muziekindustrie die in opkomst was in dezelfde periode als jazzmuziek. (Vgl. Alyn 2005:1-12)

⁵¹ 'Van Ostaijen:2009' verwijst naar de nieuwe uitgave van *De bankroet jazz*. De informatie over Europese jazz anno 1920 is afkomstig uit het notenapparaat.

⁵² Directe improvisaties in de jazz gingen ook verloren door toedoen van technologische ontwikkelingen. Opnametechnieken maakten het namelijk mogelijk om de beste elementen uit een improvisatie te bewaren en toe te voegen aan het oeuvre van een artiest. Het momentgebonden karakter van de improvisatie verdween daarmee in zekere zin. (Vgl. Roggeman 1996:92)

Uit deze karakterisering van de Europese jazz blijkt dat de muziek in feite een blank massaproduct was; de blanke dixieland jazz (in de eerste plaats de bekende *Original Dixieland Jazz Band*, de *ODJB*) stond model voor de populaire amusementsmuziek die massaal geconsumeerd werd. Er zijn maar weinig Europeanen (in Amerika of in Europa) in aanraking geweest met wat men beschouwde als ‘authentieke jazz’.⁵³ Roggeman betoogt dat Van Ostaijen geen blijk geeft van bekendheid met dergelijke muziek.⁵⁴ (Ibid.: 90) Het zal dan ook de toenmalige Europese jazz, en zelfs meer specifiek: de Berlijnse variant, geweest zijn waar Van Ostaijen mee bekend was en waarvoor hij zich interesseerde. Deze Berlijnse jazz had een heel eigen karakter:

[D]e jazz hoorde bij de sortietjes in de pseudo-artistieke en caféliteratenmilieus [...]. Jazz was een extern gegeven, een klimaat dat hoorde bij de dadaïstische afbraak van de bourgeoise maatschappij [...]. Het model van dit soort jazz is stellig de *Original Dixieland Jazz Band* geweest [...]. [De bandleden waren] meesters in het chargeren, het uitdagen van de gevestigde en gangbare muzikale opvattingen. (Ibid.:90-91)

Roggeman betoogt dat de muzikanten van de *ODJB* het dadaïstische aspect van hun muziek naar voren schoven, met name in interviews. Ze presenteerden zichzelf als antimuzikaal, pleitend geen muziek te kunnen lezen en (dus) veelvuldig te improviseren. In feite was er helemaal geen sprake van improvisatie (alles was ingestudeerd), dus aan de artistieke waarde van het geheel kan getwijfeld worden. (Ibid.) Het antiburgerlijke, zelfs onzedelijke karakter van jazz lijkt evenwel gewaarborgd te zijn; dit aspect zal Van Ostaijen waarschijnlijk met name aan de Europese jazz hebben aangesproken. Deze aanname lijkt bevestigd te worden door zijn filmscript *De bankroet jazz*, waarin de jazz wordt gekoppeld aan een revolutionair elan. Dat wil overigens niet zeggen dat Van Ostaijen de spontaniteit en oorspronkelijkheid van deze muziek geheel terzijde schuift; later in dit hoofdstuk zal blijken dat hij de muziek ook in deze termen heeft verwerkt.

3.4 Muzikale vloedgolf

Hoewel *De bankroet jazz* een fictief verhaal vertelt over het Europa dat net uit de Eerste Wereldoorlog tevoorschijn is gekomen, bevat het filmscenario talloze verwijzingen naar de toenmalige

⁵³ Taruskin stelt dat enkele Europeanen – hij noemt onder meer de Franse componist Darius Milhaud en de Belgische zangeres Yvonne George – in nachtclubs in Harlem “genuine early American jazz at its source” hebben gehoord. Deze muziek had enorme impact op hen en beïnvloedde latere composities van Milhaud. (Taruskin 2005:dl. IV 602-604) Verder schrijft Roggeman dat in de vroege jaren '20 behalve commerciële jazzmuziek ook enkele “*authentieke jazzproducten*” Europa bereikten, zoals opnamen van King Oliver, Armstrong en Bessie Smith. (Roggeman 1996:90)

⁵⁴ Een passage uit een brief aan Stuckenberg (maart 1921) doet vermoeden dat van Ostaijen toch een verschil zag tussen originele en commerciële jazz. Van Ostaijen maakt in zijn brief namelijk onderscheid tussen de ontelbare Berlijnse ‘jazzbands’ en de “Original Jazz in der Scala”. (Van Ostaijen in Bulhof 1992:133-134) Op basis van Van Ostaijens beschrijving van deze “Original Jazz” concludeert Roggeman echter dat ook dit een geëuropeïseerde vorm van jazz moet zijn geweest. Roggeman wijst er bovendien op dat Van Ostaijen zelf ook een kritische houding ten opzichte van deze muziek laat blijken. (Roggeman 1996:101)

werkelijkheid. In het vorige hoofdstuk is dat gebleken uit de toegepaste cinematografische inzichten en uit de belangrijke verwijzing naar Charlie Chaplin. Ook muzikaal gezien was het script ‘bij de tijd’, aangezien de jazz pas enkele jaren in Europa te horen was toen Van Ostaijen *De bankroet jazz* schreef.⁵⁵ Hij heeft recente muzikale ontwikkelingen dus een centrale plaats toegekend in zijn werk.

In Van Ostaijens filmscript fungeert de jazz als de drijvende kracht van het ‘Kabaret Dada’, een onderneming die wordt opgericht in de Berlijnse arbeiderswijk Alt-Moabit en de ambitie heeft “de oplossing van ons, van het financiële probleem überhaupt” te zijn. (III:129) Het woord ‘oplossing’ duidt er niet alleen op dat er gezocht wordt naar een uitweg uit de huidige situatie, maar draagt ook de betekenis van ‘wegvagen’ in zich mee – dat is immers wat dada voor ogen had. Wat begint als een kleine onderneming, verspreidt zich binnen onafzienbare tijd over heel Europa. De financiële motieven zijn vanaf het begin nadrukkelijk aanwezig. Zo wordt het ‘Kabaret Dada’ een “[k]onsortium⁵⁶ ter uitbating van het dadaïsme” genoemd (III:129, curs. van mij) en de hele onderneming wordt mogelijk gemaakt dankzij één biljet “U.S.A. ONE DOLLAR” ter waarde van drie lastauto’s vol Poolse marken. De roes van het geld, gedreven door de schatkistbonnenpolitiek en uitmondend in het algehele bankroet, wordt echter voorafgegaan door een muzikale manie. (Vgl. Reynebeau in Van Ostaijen 2009:12-13) De jazz ligt namelijk aan de basis van de revolutie die ontketend wordt en waarmee het oude bestel omvergeworpen wordt. In de eerste vijf van de 58 scènes wordt deze ontwikkeling gekarakteriseerd door een muzikale ‘paradigmawisseling’: “De muziek breekt het sentimentele liedje en dadelik invallen met braziliaanse Matchiche.” (III:128) ‘Sentimentele muziek’⁵⁷ wordt aan de kant gezet; met de populaire ritmische dans kondigt zich een nieuwe muziek(beleving) en een nieuwe tijd aan.

Als het ‘Dadakabaret’ geopend is, stort men zich vol overgave op de muziek en de dans. Dagelijkse bezigheden worden verwaarloosd, werk blijft liggen:

Het ritme dringt door. [...] De dactylo’s klappen de schrijfmasjienes dicht. Klerken verlaten de lessenaars zonder de rekening te sluiten.

De klerken en dactylo’s naar beneden, paarsgewijze in jazztempo.

Het verlaten buro.

⁵⁵ De jazz bereikte Europa na het einde van de Eerste Wereldoorlog. Gedurende zijn driejarige verblijf in Berlijn heeft Van Ostaijen kennis gemaakt met deze muziek. In 1921 vertrok hij uit Berlijn naar België, waar hem een gevangenisstraf boven het hoofd hing in verband met zijn activistische verleden. Daarom dook hij vanaf eind mei onder bij Oskar Jaspers in Antwerpen. Daar werkte hij aan *De bankroet jazz*, waaraan hij mogelijk in Berlijn al begonnen was. (Reynebeau in Van Ostaijen 2009:10 en naar een uitspraak van Marc Reynebeau in de documentaire ‘Paul van Ostaijen en zijn exil in Duitsland (1918-1921)’ bij dezelfde uitgave van *De bankroet jazz*, 2009.)

⁵⁶ Een consortium is een “tijdelijke vereniging van kapitaalverschaffers om een bepaald project uit te voeren”, dus een bedrijfseconomisch samenwerkingsverband. (Van Dale 2010)

⁵⁷ In de eerste vier scènes verwijst Van Ostaijen naar het populaire lied ‘Wenn du denkst der Mond geht unter’ (1921) van Robert Steidl en naar een (Nederlands- en Franstalig) kinderliedje. (III:128; vgl. Van Ostaijen 2009:114)

Een almanak valt van de muur.

In de papierkorf.

(III:130)

Niet alleen het werk wordt vergeten, ook de tijd is blijkens dit citaat niet langer van belang. Toegestroomde mensen verbroederen in ‘de bar Dada’, tot deze te klein wordt en letterlijk uit zijn voegen barst. Dan verbreedt de jazz zijn terrein: “DE JAZZ OVERSPOELT DE STRAAT.” (III:131) In een expansieve beweging krijgt de “Dada-jazz revolutie” (III:133) eerst de hele straat, vervolgens (via de grote pleinen) heel Berlijn, dan behalve Duitsland ook België en uiteindelijk heel Europa aan het dansen. Jazzmuziek is alomtegenwoordig, de ‘jazzstorm’ kan zelfs niet worden beteugeld door de gewelddadige troepen van Gustav Noske. Dit reactionair-nationalistische *Freikorps* had in 1918 op agressieve wijze de revolutionaire betogingen in Berlijn neergeslagen; Van Ostaijens verwijzing naar deze gebeurtenis laat zich lezen als felle kritiek op het geweld waarmee dit repressieve staatsapparaat te werk ging. (Vgl. Reynebeau in Van Ostaijen 2009:7-9) Ditmaal loopt de confrontatie tussen de ‘Noskieten’ en het volk anders af: er vindt geen geweld plaats, de geluiden en bewegingen van de milities worden daarentegen opgenomen in de jazz: “Vrede op aarde. [...] Masjiengeweren als bruitistische begeleiding van jazz. De rijksweerbaarheid opgeslorpt in de dans. Zegevierende jazz.” (III:134) Van Ostaijen zinspeelt hier op het bruitisme, oftewel Russolo’s ‘art of noises’: de geluiden van geweren worden onderdeel van de jazz, ze worden *zelf* muziek.⁵⁸ Dat geldt ook voor het geluid van de kerkklokken, die na een korte krachtmeting meegaan in het ritme:

Klokken dragen de jazz over de stad. [...]

De hoofdkerk en vier kleinere kerken – een hen en kippen – Vijf torens. Vijf klokken. Eerst klepelt de grote, dan beantwoorden de vier kleine klokken.

Evangeliese kerk, Calvin, Luther, Katholieke, gnostiese, neo-gnostiese kerk: alle klokken klepelen jazz.

(III:135)

Net als in ‘Asta Nielsen’ moet het kerkelijke instituut het ontgelden. Het luiden van de kerkklokken, geïroniseerd door een laatdunkende vergelijking (“een hen en kippen”), is namelijk opgeslokt door de allesverslindende jazz. De kerk moet zijn meerdere erkennen in de moderne, massaculturele en onzedelijke jazzmuziek – de nieuwe religie. Na verloop van tijd gaat nog een conservatieve instantie voor de bijl: het hele staatsapparaat wordt in dienst gesteld van de muziek. De gemeente van Brussel bepaalt bijvoorbeeld dat alle huizen in de buurt van het centrum tot dancing moeten worden omgebouwd en de nationale bank wordt getransformeerd tot “grand dancing national”. Ook wordt het woord ‘jazz’ officieel erkend:

⁵⁸ Gesteld kan dus worden dat Van Ostaijen zich in zijn filmscript nadrukkelijker bij de avant-gardistische beweging in de muziek aansluit dan in 1918 (zie 2.1).

Een vergadering van de Académie française. Erkenning van het woord jazz.

Plechtigheid.

Le Maréchal.

L'archevêque.

Le président.

als peters van het jazzkind.

(III:141)

Ten slotte wordt er een gedenkteken opgedragen aan de “onbekende jazzdanser”. (Ibid.) Met deze hyperbool lijkt Van Ostaijen de (valse) plechtigheden van officiële instanties aan te kaarten.⁵⁹ Daarmee levert hij eens te meer kritiek op het in zijn ogen schijnheilige en bekrompen burgerdom. Op ironische wijze zet Van Ostaijen zijn commentaar op de burgerlijke samenleving voort met de introductie van de schatkistbonnenpolitiek. De minister van financiën besluit tot de afgifte van ongelimiteerde leningen van de staatskas, om “tot de realisering [te] komen van onze levensmaxiem: elk burger een rentenier”. (Ibid.:140) Het dansende volk ontpopt zich als willoze menigte, verblind door consumptiedwang. Aangezien niemand nog werkt en de staatskas leeg is, komt het uiteindelijke bankroet niet onverwacht.

Van Ostaijens uitlatingen over het *Freikorps*, de kerk en de staat maken duidelijk dat hij zich in *De bankroet jazz* kritisch uitsprekt over de maatschappij waarin hij leeft. Via de gebeurtenissen in het script rekt hij op veelal ironische wijze af met uiteenlopende zaken, zoals conservatisme en gewelddadigheid. De jazz vaagt alles weg; de door de muziek ontketende revolutie maakt een einde aan de wereld zoals men die kent. Wat de *Sienjaal*-dichter niet gelukt was, lijkt nu toch gerealiseerd te kunnen worden: alle mensen worden gemobiliseerd en verenigd in een nieuw soort harmonie – zelfs over de landsgrenzen heen. Met grootse woorden wordt de pacificerende kracht van de muziek dan ook verkondigd: “DE JAZZ VERZOENT DE VOLKEN”. (II:139) Zo bezien lijkt *De bankroet jazz* een “utopisch gestemde ode aan de dadaïstische anarchistische utopie” (Reynebeau in Van Ostaijen 2009:12) en de antiburgerlijke jazz lijkt op Van Ostaijens goedkeuring te kunnen rekenen. Toch blijkt ook jazz niet de oplossing. Hoewel de dansende en feestende menigte de keerzijde van het geheel aan het oog onttrekt, blijkt uiteindelijk ook deze revolutie alleen in negatieve termen definieerbaar: de afbraak is het doel. De revolutie mist een constructief plan; ze is niet het werk van kritische individuen, maar van een ontombare en anonieme massa. (Ibid.:13) Als er al motieven in het spel zijn, dan zijn deze van financiële aard. De artistieke drijfveer – die men bij zowel dada als jazz eigenlijk zou veronderstellen – is ver te zoeken. Hoewel jazz en dada een centrale plaats in het script innemen,

⁵⁹ Een vergelijkbare ‘plechtigheid’ kan gevonden worden in de groteske *De Trust der Vaderlandsliefde*. Een klein voorval (een indicent op straat waarbij een meisje valt) wordt in dat verhaal opgeblazen tot staatsramp, waarbij onder meer de ‘Nationale Liga tot opbeuring van het gevallen meisje’ wordt opgericht. (III:45)

distantieert Van Ostaijen zich dan ook van beide door de manier waarop ze tot het bankroet leiden.⁶⁰ Van Ostaijens kritiek op dada⁶¹ en jazz betrof een in wezen vergelijkbare kwestie:

Wat hij, vooral in brieven, zowel de Berlijnse jazzscène als het dadaïsme verweet, was hun gebrek aan niet alleen artistieke, maar zelfs morele beginselvastheid. Hij moppert er herhaaldelijk over dat ze alleen uit zijn op snel en goedkoop succes bij het publiek, zich door het geld laten corrumperen en niet langer kiezen voor kritiek, maar wel voor het amusement dat bij zoveel mogelijk mensen in de smaak moet vallen. (Ibid.:14-15)

Van Ostaijens houding ten opzichte van jazz vertoont ambivalentie, vergelijkbaar met zijn attitude ten opzichte van het massavermaak in de music-hall. Enerzijds spreekt de nieuwigheid van de muziek hem aan: jazz hoort bij de moderne tijd, het brengt leven in de brouwerij. Bovendien behoort de onzedelijke jazz nadrukkelijk *niet* tot de burgerlijke cultuur; de burgerij nam zelfs aanstoot aan deze muziek en de daarbij behorende dansvormen. In die zin betekende jazz een inbreuk op de bourgeoise cultuur. Anderzijds is Van Ostaijen zich bewust van de commerciële druk waarvoor de (Europese) jazzindustrie zwichtte. Jazz was goedkoop en massaal amusement, reproduceerbaar en kritiekloos. Zo was de jazz, hoewel misschien niet geliefd onder de burgerij, in feite onderdeel van het kapitalistische, burgerlijke systeem. Van Ostaijen betreurt het dan ook dat jazz, voor de zwarte bevolking van Amerika sociaal zo belangrijk, zijn kritische functie heeft verloren. De kunstenaar in hem mist bovendien artistieke en oorspronkelijkheid in de muziekluitdrukking.⁶²

Van Ostaijen wijst in *De bankroet jazz* overigens wel op de aard van ‘authentieke jazz’ en tegelijkertijd op de kloof die er bestaat tussen deze muziek en de gecommmercialiseerde variant. Wanneer in het script de jazz het leven op straat gaat beheersen, staat er namelijk: “Alle danskursusjazzpassen zijn verdwenen. Le lyrisme souverain. Ieder jazzt instinkt. Krachtinspanning van Centraal-Europa om te vernegeren.” (III:132) Van Ostaijen zinspeelt hiermee op het instinctmatige en doorvoelde karakter dat de negroïde jazz heet te hebben, maar waar de Europese jazzindustrie met zijn danskursussen schraal bij afsteekt. (Vgl. Van Ostaijen 2009:117)

⁶⁰ Zoals besproken in paragraaf 3.2 streefde Van Ostaijen in zijn Berlijnse werk naar het nulpunt (of: failliet), om een nieuwe start te kunnen maken. In die zin treffen dada en jazz in het filmscript doel: het oude bestel wordt omver geworpen, er blijft niets van over. De uiteindelijke brand zou zelfs beschouwd kunnen worden als ‘heilig vuur’, ware het niet dat dit brandt van schatkistbonnen. Het probleem zit dus voornamelijk in de manier waarop het bankroet wordt bereikt: de financiële motieven treden te nadrukkelijk op de voorgrond – een oprecht streven naar authenticiteit is er niet bij.

⁶¹ In *De bankroet jazz* levert Van Ostaijen ook in expliciete termen commentaar op het dadaïsme. In een collage van uitspraken over de beweging schrijft hij onder meer: “DADA ist keine künstlerische Angelegenheit, sondern die FORMEL der PLEITE / lobt Dada”. (III:132) Van Ostaijen benadrukt met deze uitspraak dat dada in zijn ogen een ‘formule’ is, geen kunst. Met ‘lobt Dada’ geeft hij aan dat dada volgens hem te veel op de smaak van het publiek inspeelt. Het is overigens niet zonder ironie dat Van Ostaijen hier gebruikmaakt van de collage, een veelgebruikte werkvorm van het dadaïsme. (Vgl. Varnedoe & Gopnik 1990:51-52)

⁶² Vgl. het op deze pagina gegeven citaat van Reynebeau in Van Ostaijen 2009.

In verband met de relatie tussen film en muziek gaat Van Ostaijen in *De bankroet jazz* op een interessante manier aan de slag met zijn materiaal. Muziek vervult in zijn script namelijk een andere rol dan in de meeste stomme films uit het begin van de twintigste eeuw. De muziek vormde doorgaans de externe begeleiding van een film, ter ondersteuning van de emoties in de film of bijvoorbeeld ter vergroting van het dramatisch effect. De conventies die daarvoor ontstonden bekritiseerde Van Ostaijen in *Bezette Stad* met zijn sceptische verwijzing naar “het woordenboek van de filmmuziek” en hij verwierp in deze dichtbundel ook de ter begeleiding veelgebruikte (burgerlijke!) operamuziek: “streep over alle stroopoperetten / similisentimentele liedjes”.⁶³ In *De bankroet jazz* wordt sentimentele muziek opnieuw ‘gebroken’ om plaats te maken voor de populaire, ritmische muziek van de moderne tijd. Vervolgens laat de jazz zich gelden en “overspoelt de straat” (III:131) als een alles verzwelgende vloedgolf. Alle geluiden die in de stad aanwezig zijn, gaan op in de muziek, ze worden onderdeel van de jazz. Dit betekent dat de muziek die bij Van Ostaijens film gespeeld zou moeten worden niet slechts een (conventionele) begeleiding voor de toeschouwer vormt; de muziek die gehoord wordt, is ook een reële klank *in de fictieve verhaalwereld van de film*. Terwijl klank en beeld in de stomme film doorgaans weliswaar op elkaar afgestemde, maar toch afzonderlijke elementen vormen, vindt bij Van Ostaijen een functionele integratie van deze filmaspecten plaats.

3.5 Soundtrack van het moderne leven

De bankroet jazz, waarin moderne muziek nadrukkelijk als motief op de voorgrond treedt, geeft inzicht in Van Ostaijens attitude ten opzichte van jazz. In zijn andere werk gaat de aandacht minder expliciet uit naar deze muziek, maar toch is Van Ostaijens affiniteit met jazz al eerder te bespeuren. Terwijl *De bankroet jazz* waarschijnlijk in 1921 is geschreven, vormt jazzmuziek namelijk al een terugkerend thema in de poëzie uit de periode 1918-1921: in *De Feesten van Angst en Pijn*, *Bezette Stad* en de *Nagelaten Gedichten* duikt het woord verschillende malen op.⁶⁴ Van Ostaijen is daarmee vermoedelijk de eerste geweest die het woord ‘jazz’ gebruikt heeft in de Nederlandstalige lyriek.⁶⁵ (Roggeman 1996:87) In deze paragraaf zal ik gedichten uit met name *De Feesten van Angst en Pijn* bestuderen en nagaan op welke manier muzikaliteit, in het bijzonder jazz, er een plaats in krijgt.

De Feesten van Angst en Pijn is de bundel waarin Van Ostaijen op persoonlijk vlak afstand neemt van zijn vroegere idealisme; deze poëzie vormt de uitdrukking van zijn desillusie en frustratie

⁶³ Zie hoofdstuk 2, p. 23.

⁶⁴ In *De Feesten van Angst en Pijn* wordt jazz benoemd in de gedichten ‘Metafysische Jazz’ en ‘Vers 5’ (I:21;229), in *Bezette Stad* staat eenmaal “Jazz-Band” en eenmaal “RAG / RAG TIME” (II:14;58) en de bundel *Nagelaten Gedichten* bevat de gedichten ‘Woord-jazz op Russies Gegeven’ en ‘Fiziese Jazz’ (II:166;182) en tevens ‘Oppervlakkige Charleston’ en ‘Boere-charleston’ (II:233;239). Het betreft hier alleen de expliciete vermelding van het woord ‘jazz’ en aanverwante muziek- en dansstijlen; de verwerking van formele principes van deze muziek in de poëtische methode is een ander verhaal. Deze kwestie zal in dit hoofdstuk ook ter sprake komen.

⁶⁵ Het *WNT* geeft aan dat het woord ‘jazz’ al vóór 1918 in een niet-zakelijke Nederlandstalige tekst is gebruikt, in de samenstelling ‘jazzmuzikant’ (J. Feith, *De avonturen van Flip en zijn speurhond*, 1912). Het blijft daarom mogelijk dat Van Ostaijen het woord als eerste in een poëtische tekst heeft gebruikt, al is dit voor mij niet met zekerheid na te gaan.

na het geweld waarmee hij in Berlijn geconfronteerd was. Van Ostaijens streven naar een nieuw begin maakt dat hij zich in zekere zin afkeert van de massa en van massacultuur. Vanuit de wil om pure, autonome poëzie te schrijven geeft hij zelfs het ‘ik’ op in een ontindividualiseringsproces. De persoonlijke beleving en het nihilisme in de bundel maken dat stedelijke elementen en invloeden uit de massacultuur op een andere wijze benaderd worden dan in Van Ostaijens eerdere bundels: “De grootstadsverlokkingen uit *Music-Hall* en *Het Sienjaal* krijgen plots een erg macabere ondertoon.” (Buelens 2001:97) Massaculturele elementen dragen dus een ander gevoel met zich mee dan voorheen, maar zijn niet uit de poëzie verdwenen.

Het valt op dat met name muziek en dans een belangrijke plaats innemen in *De Feesten van Angst en Pijn*. De titels van verschillende gedichten wijzen daar al op: ‘De Marsj van de hete Zomer’, ‘Barbaarse Dans’, ‘Fatalisties Liedje’, ‘Metafiziese Jazz’ en ‘Angst een dans’. Ook in andere gedichten uit de bundel is muziek een belangrijk thema, zoals in ‘De Moordenaars’, een vroeg Berlijns gedicht waarmee de bundel begint.⁶⁶ Muzikaliteit wordt in dit geval opgeroepen door ritmiek en muzikale aanwijzingen in de poëzie. Er wordt een sterk contrast gecreëerd tussen vermaak en ellende: een wijkkermis – een plaats voor populair vermaak – vormt de setting van een lugubere moord. De muzikale elementen die in de poëzie opduiken, voeren het tempo op en brengen nuances aan in de emotionele lading van het gedicht:

Best treft het mes een beschonken heer
 hij roelt de wonde
 de loutete snit van een viool
 Mit boos is hij dat hem het leven wordt genomen
 ZO IS het leven

(I:156)

Terwijl het stervende slachtoffer zich met zekere gelatenheid – en een onderliggende bitterheid – bij de ‘wetten’ van het leven neerlegt (“ZO IS het leven”), is het de viool die het verdriet om de dood weergeeft. Andere muzikale elementen bekrachtigen het gevoel in de poëzie en werken spanningversterkend: “allegretto / flikkert het mes / zij kennen de waarden van het leven” en “Fortissimo een schabletter⁶⁷ valt in trouwe ambtbechtiging / GEVAAR is zó / geschuivel”. (I:157) Door het gebruik van deze muziektermen heeft de poëzie kenmerken van een partituur. De muzikaliteit wordt behouden tot het eind van het gedicht, alwaar gas wordt teruggenomen en het ritme

⁶⁶ Van Ostaijen schreef ‘De Moordenaars’ in november 1918, kort na zijn aankomst in Berlijn. (Borgers 1996:196)

⁶⁷ Een ‘schabletter’ is een politieagent. (Lemeire 1970:1456)

Hoewel we hier te maken hebben met geschreven taal, gaat de poëzie (paradoxaal genoeg weer met dank aan het visuele aspect) meteen naar het *gehoor* van de lezer. Gebruikmakend van elementaire klanken en muzikale bouwstenen geeft Van Ostaijen zijn poëzie dus een directheid (of: onbemiddeldheid) die normaliter in taal niet haalbaar is. In ‘Vers 4’ gebeurt iets vergelijkbaars. De hier gebruikte woorden hebben meer vastomlijnde betekenis, maar associatieve reeksen en klankherhalingen maken ook deze poëzie ritmisch en klankrijk:

Lalla
 lallen
 Lalla
 lallen
 lallen
 let
 Ruilen
 ruist
 rechter ruisten rechter ruisten
 bal
 ballen
 ruisten ballen
 [...]
 ik
 gil
 gillen
 gulpen
 lallen
 vallen
 val
 spannen
 ik wordt gespannen

(I:224;227)

De abstractie van deze poëzie zorgt ervoor dat niet het inhoudelijke aspect op de voorgrond treedt, maar juist de klanken van de taal, de muzikaliteit. Zo kan de poëzie direct inwerken op de zintuigen. De lezer wordt, zoals Van Ostaijen een jaar later⁷⁰ in zijn ‘Open brief aan Jos. Léonard’ zou bepleiten, attent gemaakt “op de meer dan journalistiese betekenis van het woord”: stam, klinker, medeklinker, interval, zwijgen etc. (IV:158) Deze manier van schrijven, waarbij woorden op elkaar volgen door middel van dynamische (klank)associaties, geeft de poëzie een spontaan en improvisatorisch karakter. Hoewel in dit gedicht niet op een connectie met jazz wordt gewezen, lijkt er daarom in de toegepaste

⁷⁰ ‘Vers 4’ is gedateerd op 2-4-1921; de ‘Open brief aan Jos. Léonard’ komt uit 1922.

techniek toch een link met deze muziek te bestaan.⁷¹ In de jazz staan improvisaties immers ook centraal. Deze nemen doorgaans de vorm aan van kleinere en grotere variaties op een vooraf gegeven thema. (Vgl. Roggeman 1996:91-92) In ‘Vers 4’ lijkt van het laatste, een daadwerkelijke herwerking van thema’s, geen sprake te zijn. De poëzie heeft eerder een zoekend karakter: vertrekkend vanuit elementaire klanken ontstaat de rest van het gedicht door middel van klank- en beeldassociaties.

In het minder abstracte ‘Vers 2’ lijkt Van Ostaijen daarentegen wel te werken met (al dan niet getransformeerde) terugkerende elementen. Er wordt in dit gedicht een spanning gecreëerd tussen beweging (gaan) en stilstand (blijven), gedreven door overwegend erotische verlangens. De woorden en beelden die daarvoor gebruikt worden, keren soms letterlijk, soms in gewijzigde vorm terug. Uit de eerste woorden klinkt de grondtoon van het gedicht:

Aftobben
uit mergelen
wat blijft
wat vergaat
ritme van kamp en fletszijn
ben ik ten einde van deze worsteling
ik weet zo is 't begin

(I:208)

Het bestaan, voorgesteld als strijd, staat centraal. De aandacht wordt gevestigd op het “ritme” van het leven en op de essentiële vragen “wat blijft / wat vergaat”. Verderop in het gedicht keert deze materie in gewijzigde vorm terug: “is dit het ritme van mijn ganse gaan / en plots verstart staan daarin / de homo’s dansen flets gebaar / drift”. (I:209) Niet alleen wordt de spanning tussen beweging en stilstand opnieuw gecreëerd, ook keren de woorden ‘ritme’ en ‘flets’ letterlijk terug. In de laatstgenoemde passage resoneert bovendien een andere zinsnede uit het begin van het gedicht: “de bar dansen homo’s tot leven / lesbies lui-zijn bloothed van mijn borst”. (I:208) Het zinnelijke aspect dat hier op de

⁷¹ Het is de vraag of Van Ostaijens poëzie rechtstreeks met jazzmuziek vergeleken kan worden. Zoals Roggeman schrijft is “[h]et verschil tussen woordkunst en muziek [...] essentieel, niet accidenteel.” (Roggeman 1996:92) Muziek heeft namelijk niet de semantiek van een taalverschijnsel; het is een autonoom systeem dat niet gehinderd wordt door semantiekbarrières. Zodoende zijn een muzikaal thema (met een melodelijn, ritmiek en harmonie) en een talig thema (met woordbetekenissen) niet rechtstreeks vergelijkbaar. Muziek en taal maken binnen hun eigen tekensysteem evenwel beide het procedé van de improvisatie mogelijk en in beide gevallen is sprake van een spontane compositie. (Natuurlijk kan de dichter zijn werk herhaaldelijk aanpassen, maar dat geldt eveneens voor een musicus die opnames maakt.) Daarnaast zijn de musicus en de dichter beide afhankelijk van de grenzen die het betreffende tekensysteem hem oplegt. Hoewel Roggeman (ibid.:91-93) een directe vergelijking tussen poëzie en jazz afkeurt en Van Ostaijens a priori’s in dezen kritisch beziet (bijvoorbeeld over het ‘lallen’, vgl. hoofdstuk 2, p. 35), zal ik mij toch concentreren op analogieën die tussen deze muziek en zijn poëzie waarneembaar zijn. Het is voor mijn vraagstelling namelijk niet van belang of Van Ostaijens aannamen waar zijn, maar of ze iets leren over zijn omgang met populaire cultuur.

voorgond treedt, weerklinkt in de latere passages “vrouw lachen / de wondere geilheid van haar canaque-zijde / knieën / het wilde snijden van haar sikkelbeen / in mijn begeerte” en “doorheen mijn flauwe dagen / canaque-zijde sikkelbeen”.⁷² (I:209) In de laatste passage zijn weer woordherhalingen ten opzichte van de voorgaande zinsnede waarneembaar (“canaque-zijde” en “sikkelbeen”). De meest in het oog springende ‘herhaling’ in het gedicht betreft twee woordgroepen die kort op elkaar volgen. Ze vertonen een minieme variatie:

Destinée
hesitation *valse*

en

Destinée
hesitation *valse*

(Ibid.)

Het grootste verschil tussen deze passages betreft de schrijfrichting (stijgend dan wel dalend). De gebruikte (Franstalige) woorden en de springerige schrijfwijze keren de tweede maal echter letterlijk terug, waardoor de aandacht op deze woordgroepen wordt gevestigd. In “Destinée”, dat behalve ‘nootlot’ ook ‘leven’ kan betekenen, en “hesitation” oftewel ‘aarzeling’ weerklinken het levensritme en de hunkering die in de rest van het gedicht worden opgeroepen. In de combinatie van “hesitation” en “valse” kan bovendien de idiomatische uitdrukking ‘valse-hésitation’ gelezen worden, met als betekenis een ‘weifelende of besluiteloze houding’. (Van Dale 2010) Daarnaast sluit “Valse” aan bij het eerdere “dansen” en bij de ritmiek waar bij herhaling sprake van is. Hoewel ik deze woordgroep niet precies kan duiden, blijkt dat niet alleen een directe herhaling van elementen plaatsvindt, maar dat ook andere betekenissen uit het gedicht erin resoneren. Van Ostaijen roept in ‘Vers 2’ kortom op suggestieve wijze een beeld van strijd en verlangen op door speels te werken met herhalingen en variaties rondom een thema. Hoewel het hier, anders dan in de jazz, een overwegend inhoudelijke verwerking van elementen betreft, lijkt Van Ostaijen toch enkele procedés van de jazz toe te passen in zijn poëtische praktijk.

Deze aanname lijkt te worden bevestigd door het volgende gedicht in de bundel: ‘Metafیزیse Jazz’. Ditmaal verwijst Van Ostaijen met zijn titel namelijk rechtstreeks naar de van oorsprong Amerikaanse muziekstijl. En hoewel hij in dit gedicht enigszins anders te werk gaat dan in ‘Vers 2’, is

⁷² Het ‘sikkelbeen’ duikt ook elders in Van Ostaijens werk op: in ‘Vers 4’ (I:226-227) en in ‘Het bordeel van Ika Loch’ (III:34). In zijn ‘Zelfbiografie’ verwijst Van Ostaijen naar het voorkomen van dit woord in zijn literaire werk. (IV:5) Het sikkelbeen wordt steeds geassocieerd met erotische spanning. (Vgl. Borgers 1996:701)

er ook een duidelijke gelijkenis tussen de gedichten waarneembaar. Het belangrijkste verschil is dat ‘Metafiziese Jazz’ daadwerkelijk met jazzmuziek in verband wordt gebracht, niet alleen door de titel, maar ook door de aanwezigheid van verschillende instrumenten: violen, latten⁷³, banjo’s, trommels en een jazzband. Het kan opmerkelijk heten dat violen hier genoemd worden. De viool was namelijk niet alleen een gebruikelijk instrument in de vroege Europese jazz, maar hoorde zeker ook bij de burgerlijke muziektraditie uit de concertzaal. Het is daarom interessant wat Van Ostaijen met juist dit instrument doet: hij presenteert het als “Brak”⁷⁴ en “ge / broken”. (I:211) Terwijl dit ‘burgerlijke’, klassieke instrument in de poëzie verwerkt is, roept het dus juist connotaties op met een sub- of tegencultuur. (Vgl. Neef 2000:267)⁷⁵ Dat wordt versterkt door de aanwezigheid van straatgeluiden – autosirenes, “paardeklingelen” en “Ghettogeluid” – die de muziek verrijken. (I:211-212) Op basis van de titel en de vermelde instrumenten en geluiden kan dus gesteld worden dat Van Ostaijen in dit gedicht expliciet zijn bekendheid met jazz toont, terwijl in ‘Vers 2’ alleen in de werkwijze een connectie met deze muziek verondersteld kon worden. Het daar gebruikte procedé van de herhaling is ook in ‘Metafiziese Jazz’ toegepast: zoals in het vers de passage “Destinée / hesitation / Valse” terugkeerde, zo verschijnt in ‘Metafiziese Jazz’ viermaal de zinsnede “The Lord is my Life”. (Ibid.) Het zou een citaat uit een populair liedje kunnen zijn, maar wellicht ook moet deze zin in een religieuze context geplaatst worden – een kader van bovenzinnelijkheid is al in de titel geactiveerd. Zo krijgt metafysiek een plaats tegen de achtergrond van het moderne stadsleven. De volgende passage illustreert dit: “The Lord is my Life / autosirenen / trommels / paardeklingelen / Bois de Boulogne / Tiergarten / Made in Germany”.⁷⁶ (I:211) Op “The Lord is my Life” volgt in loutere opsomming een reeks aan culturele fenomenen – muziek, alledaagse geluiden, populair vermaak, massaconsumptie – waardoor net als in ‘De Moordenaars’ een context van straat- of subcultuur geactiveerd wordt. Zo vormen deze elementen tezamen de ‘soundtrack’ van het moderne leven. De beleving van metafysiek krijgt daarmee een nieuwe invulling; ze wordt in het moderne leven ‘ingebod’.

Het lijkt er opmerkelijk genoeg op dat dit laatste gedicht, dat toch als enige expliciet met jazz in verband wordt gebracht, in de techniek minder kenmerken van deze muziek vertoont dan ‘Vers 2’

⁷³ Met “latten” zal Van Ostaijen doelen op slagwerk. In een brief aan Stuckenberg valt dit woord namelijk in een opsomming van slaginstrumenten: “[...] Pauke, Tambour, Cimbales, Topfdeckel (wenn nur gegossenes Eisen: reiner klang.) Xylofon und *matt hölzernen Latten*.” (Van Ostaijen in Bulhof 1992:134, curs. van mij)

⁷⁴ Sonja Neef wijst erop dat Van Ostaijen met “Brak” wellicht een fonetische transcriptie is van “Braque”, de kunstenaar die in hoofdstuk 2 al kort genoemd werd in verband met de collagetechniek. Met deze link zou Van Ostaijen zijn poëzie in een breder kader van de avant-gardistische kunstbeweging plaatsen. (Vgl. Neef 2000:268)

⁷⁵ In zijn brief aan Stuckenberg geeft Van Ostaijen, sprekend over de geëuropeïsierte jazz, duidelijk zijn mening over de functie van verschillende instrumenten in een zgn. ‘jazzband’: “Setzen neben ihre Geige und ihr Klavier, ein paar Radaumacher. So das ist Original-Jazz Band, meinen sie. Die Jazz-Band Melodie tak/tak/tak hart wird dann durch die Berliner Geiger in Sirup metamorfisiert. Persönliche Note, sentiment, wass. Sie wissen doch Bescheid.” (Van Ostaijen in Bulhof 1992:133) Van Ostaijen maakt duidelijk dat in Europa te gemakkelijk over jazz wordt gedacht: aan de klassieke bezetting hoeven slechts “ein paar Radaumacher” toegevoegd te worden. Tegelijk wordt evenwel duidelijk dat voor Van Ostaijen het ritme (“tak/tak/tak”) van uitermost belang is in de jazz. Violen daarentegen maken de jazz kapot; met hun vloeiende klanken hebben ze ‘stroop’ tot gevolg. Deze opvatting komt overeen met het beeld dat kan worden afgeleid uit ‘Metafiziese Jazz’.

⁷⁶ Het ‘Bois de Boulogne’ is een groot park in Parijs.

en ‘Vers 4’. Er wordt gebruik gemaakt van het procedé van de herhaling en er zijn woordvelden aan te wijzen, maar de compositie van deze elementen maakt dat op zijn minst de *suggestie* van een improvisatie minder gewekt wordt dan in de andere poëzie.⁷⁷ Ook zijn er minder variaties op terugkerende thema’s aan te wijzen. Juist in deze ‘Metafysische Jazz’ wordt muzikaliteit voornamelijk opgeroepen door de woordkeuze (de benoeming van instrumenten). Van Ostaijens latere jazzgedichten⁷⁸, verschenen in de *Nagelaten gedichten*, lijken meer kenmerken te vertonen van het formele principe waarop deze muziek is gebaseerd.

In ‘Fiziese Jazz’, qua titel de tegenhanger van het zojuist besproken gedicht, wordt veel gewerkt met klank- en beeldassociaties. Terwijl de herhalingen en themavariaties in ‘Vers 2’ van overwegend inhoudelijke aard waren, d.w.z. waarbij beelden de kleinste sturende elementen waren, wordt in dit gedicht veel gewerkt met microassociaties op het niveau van de klank. Beelden en klanken, inhoudelijke en formele aspecten, bepalen daarom samen het verloop van het gedicht.⁷⁹ Zoals de titel doet vermoeden, treedt in ‘Fiziese Jazz’ het lichamelijke of zinnelijke aspect op de voorgrond. Veel woorden in het gedicht houden dan ook direct verband met het driftleven (“Koel-geil”, “begeerte”, “drift”) of met lichamelijkheid (“hersenen / longen kinderlijf”, “bleek overspannen geslacht”, “tong op melkwitte buiken”, “mannemerg”, “de navel / doorgebeten streng”). (II:182) Deze zaken staan niet alleen inhoudelijk met elkaar in verband; op basis van geleidelijke klankovergangen krijgen alle woorden een plaats in de loop van het gedicht. In de eerste versregel is al zichtbaar hoe dat in zijn werk gaat: “Koel-geil vreten Fratzen ijs”. (Ibid.) In deze regel is inhoudelijke en formele samenhang waarneembaar: “ijs” staat inhoudelijk in verband met zowel “Koel” als “vreten” en met “geil” is sprake van een overeenkomst in de [ei/ij]-klank. Daarnaast wordt samenhang gecreëerd door de klankgelijkenis [vr/fr] in de woorden “vreten” en “Fratzen”. In de rest van het gedicht blijven alliteraties en assonanties van belang, zoals blijkt uit de volgende passage:

Adem bitterbeeft het lijf in bed
 Voorbije drift
 drijft
 drijft spiegel
 drijven dorstig drijven dorst
 wijven torsen uitdagend

(Ibid.)

⁷⁷ Aangezien een dichter altijd beschikt over mogelijkheden tot correctie van zijn tekst, is het onmogelijk vast te stellen of een gedicht daadwerkelijk het resultaat is van een directe improvisatie, of dat het nog gecorrigeerd is. Daarom spreek ik van de *suggestie* van een improvisatie: gedichten kunnen in meerdere of mindere mate een zoekend of improvisatorisch karakter hebben, al naargelang de aanwezigheid van klank- en woordherhalingen, variaties, associatieve reeksen etc. ‘Metafysische Jazz’ bevat weinig van dergelijke kenmerken.

⁷⁸ Verschillende gedichten uit de *Nagelaten gedichten* zouden gekwalificeerd kunnen worden als ‘jazzgedicht’. Ik beperk me hier tot de twee gedichten die in de titel expliciet een ‘jazz’ genoemd worden: ‘Woord-jazz op Russies gegeven’ (II:164-165) en ‘Fiziese Jazz’ (II:182).

⁷⁹ Vergelijk Buelens’ analyse van het gedicht ‘Gnomedans’ (II:157-159). (Buelens 2001:101-104)

In de eerste regel zijn de i- en met name de b-klank verbindende elementen. De ij-klank van “lijf” blijft in de volgende regels terugkeren (“Voorbije”, “drijft”, “drijven”, “wijven”). In de overgang van de tweede naar de derde regel is sprake van morfologische versmelting: uit de combinatie van de ij-klank van “Voorbije” en het woord “drift” volgt in de derde regel “drijft”. Dit woord blijft terugkeren, onder meer in de regel “drijven dorstig drijven dorst”. In de laatste regel van de passage vloeit uit “drijven dorstig”, via een dubbele klankherhaling van de klinkers, de woordcombinatie “wijven torsen” voort. Inhoudelijk zijn de woorden “dorstig” en “dorst” weer verbonden met het woord “vreet”, dat op deze passage volgt; “wijven” staat in contrast met het eveneens volgende “mannemerg”. Zo blijkt dat klank- en beeldassociaties een belangrijke functie vervullen in dit gedicht. Het is moeilijk, en m.i. onmogelijk, om deze vormkenmerken in Van Ostaijens poëzie direct te verbinden met de formele principes waarop de jazz is gebaseerd. Toch lijkt het erop dat in de voortdurende aaneenschakeling van klanken, beelden en thema’s een overeenkomst bestaat met improvisaties in de jazz. Die kunnen immers gekarakteriseerd worden als reeksen van klanken die qua ritme, toonsoort en harmonische progressie op elkaar aansluiten en zo kleinere of grotere variaties op een beginthema bewerkstelligen.

In ‘Woord-jazz op Russies Gegeven’ wordt gewerkt met grotere terugkerende elementen:

Donkozakken Donkozakken
 Rogoschin lachen
 Rogoschin mes
 Rogoschin mes-lachen
 Wolga ————— Wolga
 amper bloed gutsen van de Filippovna
 [...]
 In de verte
 over de tarwe-Oekraïne
 over de tarwezee-Oekraïne
 over het begeerte-geel der zomeroekraïne
 dansen de Donkozakken Donkozakken
 dansen de gogolgnomen
 gogolgnomen gogolgnomen in zichzelf gelovig
 Wolga ————— Wolga
 (II:164)

Er vindt in dit gedicht veel woordherhaling plaats, vooral van Russische namen (“Wolga”, “Rogoschin”) en van samengestelde woorden (in “gogolgnomen” is de Russische auteur Gogol te herkennen, “Donkozakken” zijn Kozakken, leden van een traditionele Russische gemeenschap, uit de omgeving van de rivier de Don). Het valt op dat deze namen en termen thematisch en intertekstueel

veel samenhang vertonen⁸⁰, maar dat het gebruik ervan voor een belangrijk deel wordt geleid door de *klank* van de woorden. In deze passage blijkt dat vooral uit de samengestelde woorden (“don-kozakken”, “gogol-gnomen”); de samenstellingen versterken de aanwezige klankherhalingen in de poëzie. In het begin van het gedicht keren de o- en de a-klank veelvuldig terug, later in het fragment komt daar de g-klank bij.

Sommige woordherhalingen maken deel uit van korte reeksen aan variaties: “Rogoschin lachen / Rogoschin mes / Rogoschin mes-lachen” (later resonerend in “Rogoschin lacht een scheermes”) en “over de tarwe-Oekraïne / over de tarwezee-Oekraïne / over het begeerte-geel der zomeroekraïne”. Deze ketens nemen de vorm aan van improvisatorisch-zoekende sequenties, maar vertonen eveneens kenmerken van aanzwellende roffels in een muziekstuk. Nog duidelijker is daarvan sprake in het gedicht ‘Nachtelijke Optocht’ (eveneens afkomstig uit de *Nagelaten gedichten*):

[...]

Lichtende lampen

laaiende lampen

licht van laaiende lampen

dans van laaiende lampen

kadans van lichtende lampen

kadans van laaiende lampen

dans van de lucht in waaiende lampen

waaiende dans van de lucht in laaiende lampen

laaiende kadans in de waaiende lampedans

kadans van lampedans

licht van lampen

[...]

(II:162)

De versregel “Lichtende lampen” vormt het beginpunt van een improvisatie, waarbij het beginthema steeds verder wordt uitgewerkt. Door middel van herhaling, variatie en amplificatie (“lichtende lampen / laaiende lampen”)⁸¹ wordt toegewerkt naar de cursief gedrukte regel, die uiteindelijk als een soort conclusie wordt gepresenteerd. Het daarop volgende “kadans van lampedans” geeft in verkorte

⁸⁰ In ‘Woord-jazz op Russies Gegeven’ zijn verschillende intertekstuele verwijzingen aanwezig naar de negentiende-eeuwse Russische schrijvers Dostojevski en Gogol. “Smerdjakoff” en “Iwan / Karamasoff” (niet in het geciteerde fragment) zijn namelijk personages uit Dostojevski’s *De gebroeders Karamazov* (1881), “Rogoschin” en “Filippovna” uit zijn roman *De idioot* (1869). (Vgl. Borgers 1996:425) Deze titel lijkt in verband te staan met het woord “gogolgnomen”, aangezien “gogol” niet alleen naar de andere Russische schrijver verwijst, maar ook Frans is voor ‘idioot’ (zn). (*Van Dale* 2010)

⁸¹ In de *Nagelaten gedichten* zijn meer gedichten aan te wijzen waarin Van Ostaijen het procedé van de amplificatie toepast als onderdeel van improvisatorische reeksen. Een voorbeeld is ‘Oppervlakkige Charleston’, met de versregels “de negers hebben dikke lippen / de negers hebben dikke rode lippen” en “in Texas woont een dominee / in Texas woont een goeie dominee”. (II:233)

vorm nogmaals deze ‘slotsom’ weer en met “licht van lampen” wordt de begintoestand min of meer teruggebracht.

Het ziet ernaar uit dat diverse gedichten van Van Ostaijen in verband gebracht kunnen worden met jazzmuziek, in inhoudelijk dan wel formeel opzicht. In deze paragraaf heb ik een aantal van deze (en andere muzikale) gedichten besproken en geprobeerd te achterhalen hoe de verwantschap met jazz gekarakteriseerd kan worden. Het is gebleken dat Van Ostaijen slechts in enkele gedichten expliciet naar deze muziek verwijst en daarbij in wisselende mate een talige variant van de vormkenmerken van de jazz toepast. Deze vormkenmerken (die overigens niet exclusief toebehoren aan de jazz) lijken bovendien ook terug te keren in gedichten die inhoudelijk niet met de muziek in verband worden gebracht. In deze paragraaf zijn daarvan slechts enkele voorbeelden aan bod gekomen, maar daarvan zullen er nog enkele volgen in het verloop van dit (en het volgende) hoofdstuk. Daarbij zal onder meer duidelijk worden dat Van Ostaijen in zijn poëzie niet alleen heeft gewerkt met het improvisatorische karakter van jazz, maar ook met de ritmiek van deze muziek.

Het is de vraag hoe Van Ostaijens aandacht voor jazz in zijn poëtisch werk begrepen kan worden. Vanuit zijn streven naar authenticiteit trachtte hij, zeker vanaf Berlijn, in zijn poëzie immers afstand te doen van de massa en van schijnwaarden; dit lijkt onverzoenbaar met zijn aandacht voor de commerciële muziek die de Europese jazz anno 1920 was. In het vorige hoofdstuk is echter al gebleken dat Van Ostaijens attitude ten opzichte van massacultuur ambivalentie vertoont: zijn kritische houding gaat steeds gepaard met een enthousiasme voor de producten en de beweging van de moderne tijd. De toegepaste formele aspecten van de jazz maken deze dynamiek voelbaar in de poëzie. De uiterlijke kenmerken van het muziekenomeen (de commercialiteit, de mate van spektakel, de gebruikte instrumenten) blijven in de poëzie bovendien op de achtergrond, of zelfs achterwege. Daarnaast lijkt het antiburgerlijke karakter van de muziek, zo nadrukkelijk aanwezig in *De bankroet jazz*, opnieuw ingezet te worden. Het is gebleken dat volkscultuur in *De Feesten van Angst en Pijn* een belangrijke rol speelt. Herhaaldelijk wordt deze cultuur opgeroepen door stedelijke ruimtes (straat, wijkkermis, dierentuin etc.) en instrumenten (harmonika, orkestrion, gebroken violen) en afgezet tegen elementen van de burgerlijke cultuur. De evocatie van de moderne en onzedelijke jazzmuziek past binnen deze strategie. Van Ostaijens verwerking van jazz in zijn poëzie kan dan daarom ook begrepen worden als reactie op (de schijnwaarden van) de burgerlijke, kapitalistische samenleving.

3.6 “... een jazz op de melodie van Frère Jacques”

In *De Feesten van Angst en Pijn* is behalve in het gedicht ‘Metafysische Jazz’ nog eenmaal sprake van een expliciete verwijzing naar jazz. ‘Vers 5’ begint en eindigt namelijk met de volgende wens: “Ik zou willen een jazz op de melodie van / Frère Jacques”. (I:229) ‘Frère Jacques’ wordt, als beginpunt van een mijmering over de kindertijd, gepresenteerd als het ultieme kinderliedje en kan daarom worden

beschouwd als *pars pro toto* voor dit muziekgenre. Elders in Van Ostaijens werk worden jazz en ‘Frère Jacques’ opnieuw met elkaar in verband gebracht, namelijk in *De bankroet jazz*:

Als de kerk is opgenomen in de jazz, begint de jazz-muziek zachtjes slechts met banjo’s. Stijgende assimilering. Saksofoon. Bruitisten.

En de klokken. Frère-Jacques-melodie opgenomen in het jazzritme en het lawaai. Klokken verplaatsen de jazz in een meer omvattende eenheid.

(III:135)

In deze passage uit het filmscript wordt de alomtegenwoordigheid van jazz bewerkstelligd. Instrumenten, lawaai van de straat, kerkklokken – alles wordt opgenomen in de nieuwe muziek. Ook de melodie van ‘Frère Jacques’ wordt gemoderniseerd en past zo weer bij het nieuwe levensritme. Daarmee lijkt Van Ostaijen een stap te doen in de richting van “een jazz op de melodie van Frère Jacques”.

In de beide passages uit Van Ostaijens oeuvre worden dus twee muziekgenres met elkaar geconfronteerd, die op het eerste gezicht elkaars tegenpool vormen: het volks- of kinderlied en wereldse jazz. Terwijl deze zaken de tegenstrijdige associaties van oorspronkelijkheid resp. commercialiteit oproepen, staan de genres minder ver van elkaar af dan men geneigd zou zijn te denken. Van Ostaijen lijkt zich in zijn werk althans te beroepen op enkele overeenkomsten tussen de jazz en ‘Frère Jacques’. In deze paragraaf zal ik aandacht besteden aan het contrapunt, het antiburgerlijke karakter van de muziek en de (vermeende) authenticiteit ervan.

Eerder in dit hoofdstuk bleek al een raakvlak tussen de jazz en de canon in verband met het begrip ‘contrapunt’, oftewel het verband tussen meerdere partijen of stemmen in een muziekstuk.⁸² Een contrapunt ontstaat wanneer een melodie tegen de oorspronkelijke melodie wordt ingezet, met behoud van de harmonie. Dat is zowel het geval in een canon (verschillende fasen van een melodie worden tegen elkaar ingezet) als in de jazz (een of meerdere muzikanten improviseren op de oorspronkelijke melodie). Van Ostaijen maakt vaker gebruik van het begrip ‘contrapunt’, dat hij van de muziek afleidt. In een brief aan Peter Baeyens (22 mei 1920) is dat het geval. Van Ostaijen reageert op Baeyens’ inwendige strijd tussen ‘innerlijkheid’ en ‘uiterlijkheid’ en schrijft:

Deze kamp is even geweldig in mij. Ik heb de uiterlijkheid: [‘]Jazz, la Putain, gigolo’s, J’ai cru faire pipi dans mon pantalon, Nini tâche de vin’ nodig. Onder het gemis aan deze cultuur-manifestatie, onder dit

⁸² Van Ostaijen spreekt van het contrapunt in verband met ‘Frère Jacques’ in zijn ‘Open brief aan Jos. Léonard’. In paragraaf 2 (zie p. 44) heb ik de volgende passage uit deze brief geciteerd: “De lezer attent maken op de meer dan journalistiese betekenis van het woord. Op de stam. De klinker. Medeklinker. Het interval. Het zwijgen. Het ademhalen. Het spelwoord – aantrekkingskern, waar rond de atomen zich groeperen. Kristallisatie. De spanning van het oppervlakkige woord tot het dimensieloze. Kontrapunt. Frère Jacques.” (IV:158)

niet zijn van ras, temperament, traditie, heb ik hier bijna twee jaar geleden. Maar nu het verschil tussen ons: uiterlijkheid heb ik slechts nodig in *contrapuntale verhouding* tot mijn innerlijkheid. (Van Ostaijen in Borgers 1996:292, curs. van mij)

Het valt op dat Van Ostaijen verwijst naar het contrapunt kort nadat hij gesproken heeft over jazz; het lijkt erop dat het gebruik van de term is opgeroepen door het benoemen van de muziek. In het vervolg van de brief legt Van Ostaijen uit dat de onderling tegenstrijdige uiterlijkheid en innerlijkheid (door hem ook het ‘kwade’ en het ‘goede’ genoemd) beide voor hem van belang zijn; deze zaken moeten met elkaar harmoniëren. Net als in de muziek beduidt het contrapunt dus een toestand waarin tegenstrijdige elementen met elkaar balans zijn. Van Ostaijen voegt nog toe:

Ik kan niet mijzelf zijn, niet tot het innerlike geraken, zonder deze uiterlijkheid: parfum, dessous, zijde[n] kousen, bar enz. Uiterlijkheid is integrerend [-grerend] deel van mijn innerlijkheid. [...] Jazz is mij nodig gelijk brood en brood sluit niet uit dat men nog wat anders nodig heeft. Wij zijn het in veel punten eens. Enkel sta ik natuurlijk (voor mij) totaal ‘ablehnend’ [i.e. afwijzend, *Van Dale* 2010] tegenover deze directe kloof tussen uiterlijkheid en innerlijkheid. (Ibid.:293)

Dit is een zeer belangrijke passage in verband met Van Ostaijens houding, niet alleen ten opzichte van jazz, maar ten opzichte van popcultuur in het algemeen. Van Ostaijen geeft hier namelijk duidelijk aan dat uiterlijkheid en innerlijkheid voor hem onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn: zonder uiterlijkheden – de verlokkingen van de massacultuur – kan hij niet tot het innerlijke, of wezenlijke, geraken. Uiterlijkheden alleen kunnen echter ook niet volstaan: de ‘broodnodigheid’ van jazz impliceert paradoxaal genoeg dat “men nog wat anders nodig heeft”. Deze passage verklaart Van Ostaijens aanhoudende enthousiasme voor popcultuur, dat ondanks zijn kritische basishouding overeind blijft.

De besproken zaken – jazz, ‘Frère Jacques’, contrapunt – komen opnieuw samen in de ‘Opdracht’ van *Bezette Stad*. Te midden van de intussen bekende wirwar aan citaten, filmtitels, reclameteksten en titels van liedjes doet Van Ostaijen afstand van burgerlijke muziek⁸³ en vervolgt:

⁸³ Ik doel op de reeds geciteerde passage “streep over alle stroopoperetten / similisentimentele liedjes” (II:14).

enkel blijft nog staan contrapunt tot JAZZ-BAND
6 uur 's morgens grijze straat
FRERE JACQUES

FRERE JACQUES

frère Jacques

lève-toi

tines

sonne les ma

les matines

sonne

alles is leeg

frère Jacques

de laatste Pernod

Picon

(II:14)

Expliciet en uitvoeriger dan in *De bankroet jazz* werkt Van Ostaijen hier aan een ‘Frère Jacques’-jazz. De kenmerken van de canon en van de jazz komen in de passage beide naar voren en leveren een interessant resultaat op. De herhaling die hoort bij het oorspronkelijke kinderliedje (“Frère Jacques / Frère Jacques”) is aanwezig, maar de improvisatie van de jazz voegt hier nog een extra herhaling aan toe. Er is eveneens sprake van improvisatie met betrekking tot de tekst van het liedje. Terwijl de tweede regel van de oorspronkelijke tekst “dormez-vous? / dormez-vous?” luidt, verschijnt er hier (eenmaal) “lève-toi”. Daarmee krijgt de tekst een veel dringender karakter; het beleefde “vous” moet plaats maken voor “toi” en de vraag ‘slaapt u nog?’ wordt vervangen door het gebiedende ‘sta op’. Ook in de derde regel van het liedje is de beleefdheidsvorm verdwenen, door de verandering van (vous) “sonnez” in (tu) “sonne”.⁸⁴ Bij deze regel treedt het visuele aspect van de schrijfwijze op de voorgrond: om de versregel in zijn oorspronkelijke volgorde te kunnen lezen (“sonne / les matines / sonne les ma / tines”), moet van links naar rechts, en daarmee tegelijk van onder naar boven, gelezen worden. Het gevolg is dat de verschillende versregels niet alleen na elkaar, maar ook simultaan – contrapuntisch – gelezen kunnen worden. Net als in een canon valt de inzet van de eerste “FRERE JACQUES” dan samen met die van “sonne” en de derde “frère Jacques” begint gelijktijdig met “sonne les ma”. Niet alle inzetten ‘kloppen’ wat dat betreft met de oorspronkelijke canon. Hier laat het improvisatorische aspect van de jazz zich opnieuw herkennen. Er valt zelfs te denken aan de ritmische syncope van deze muziek: de inzet die niet op de tel plaatsvindt, maar net erna. Dat geeft de poëzie een zeer dynamisch karakter. Bovendien schept het de mogelijkheid voor Van Ostaijen om zijn eigen zwaartepunten in de poëzie aan te brengen.⁸⁵

⁸⁴ Er wordt dus getornd aan het aanzien van de broeder (frère Jacques), net zoals dat herhaaldelijk geldt voor de kerkelijke instantie als geheel (denk aan *De bankroet jazz* of ‘Asta Nielsen’).

⁸⁵ Het belang dat Van Ostaijen hechtte aan de vrijheid van de dichter om zijn eigen woorden en versvormen te kiezen, onafhankelijk van de geldende conventies, weerspiegelt in de syncope. Taruskin schrijft in verband met

In het jazzkarakter van de poëzie weerklinkt niet alleen de dynamiek, maar ook de meerstemmigheid van het moderne leven. Sonja Neef wijst erop dat meerstemmigheid duidelijk vorm krijgt in de bovenstaande passage uit Van Ostaijens werk. De woordgroep “Frère Jacques” komt er namelijk viermaal in voor, “in insgesamt vier verschiedenen Schrifttypen”; het gebruik van hoofdletters gaat via een cursief gedrukt lettertype over in “Normalschrift”. (Neef 2000:274) Neef stelt daarom: “Jede einzelne Schrift kann als Repräsentation einer eigenen Stimme gelesen werden.” (Ibid.) Bovendien is het contrapunt als zodanig een samengaan van stemmen en tegenstemmen. Neef schrijft in verband hiermee:

Insofern verstehe ich “Kontrapunkt” als Bezeichnung für eine polyphone Redeweise, in der das Verhältnis der Stimmen untereinander – wie die Vorsilbe “kontra” indiziert – zwar opponierend, zugleich aber harmonisch strukturiert ist. (Ibid.:276)

Net als Van Ostaijen in zijn uitlatingen omtrent innerlijkheid en uiterlijkheid wijst Neef met betrekking tot het contrapunt op de gelijktijdige aanwezigheid van contradictie en harmonie. De tegenstemmen in deze ‘gespreksvorm’ overschreeuwen elkaar niet, maar veroorzaken een vruchtbare discussie.

Het contrapunt vormt een grond van verwantschap tussen de canon en jazz. Toch berust Van Ostaijens confrontatie van deze muziekgenres niet alleen daarop; hij lijkt ook met andere overeenkomsten tussen de beide genres te werken. Een belangrijk aspect is het feit dat behalve jazz ook kinder- of volksmuziek niet tot de pompeuze burgerlijke ‘hoge’ cultuur behoort. De door Van Ostaijen geëvoceerde muziek hoort juist bij het domein van de volkscultuur (de straat, de wijkkermis, de bar, de music-hall). Van Ostaijen gaat in zijn poëzie dus niet alleen intermediaal te werk, maar overschrijdt – én bevraagt – bovendien herhaaldelijk de grenzen tussen ‘hoge’ en ‘lage’ cultuur. Daarmee levert hij kritiek op de burgerlijke samenleving en op de begrenzingen die zij in stand houdt.

Het antiburgerlijke karakter van volksmuziek en jazz bestaat er ook in dat deze muziek geen deel uitmaakt van de door Van Ostaijen gehate kleinburgerlijke kitschcultuur. Het feit dat deze muziek niet bekrompen en clichématig is, impliceert echter niet dat er per definitie sprake is van oprechte (kunst)expressie. Toch brengt dit gegeven een ander raakvlak tussen volksmuziek en jazz met zich mee; in het eerste hoofdstuk en in het begin van het huidige is namelijk gebleken dat culturele elites over de authenticiteit van beide genres hebben nagedacht. Vanaf de late achttiende eeuw werd het volkslied door intellectuelen uit de middenklasse beschouwd als culturele drager van de volksziel en als vindplaats van oorspronkelijkheid in een wereld die aan het veranderen was onder invloed van industrialisatie. Net als het onderscheid dat men ging maken tussen de ‘bedorven’ stedelijke massa en

de syncope namelijk het volgende: “The desire to give certain syllables a particular emphasis or a prolonged resonance, that is to say preoccupations of an expressive order.” (Taruskin 2005 *dl. IV*:602)

het 'pure' agrarische volk, betrof de (voorheen) orale 'traditie' die men optekende een creatie van de elite. Intellectuelen die zich in de vroege twintigste eeuw toededen op onderzoek naar het karakter van jazzmuziek, deden in feite hetzelfde als de romantici ruim een eeuw eerder. Terwijl Europese jazz in de regel van commerciële aard was, hielden zij zich namelijk bezig met de vraag of er 'authentieke jazz' bestond die in een orale traditie geworteld was, en of deze kon gelden als primitieve volksmuziek. De beide vormen van volksmuziek (de Europese en de Afro-Amerikaanse) werden vanuit een ethnocentrisch wereldbeeld beschouwd als producten van een vroeger stadium in de menselijke evolutie richting civilisatie. Deze muziek werd door de culturele elite daarom gekoesterd als toonbeeld van haar eigen afkomst. (Vgl. Storey 2003:6; Taruskin 2005 *dl. IV*:612-613)

Het is goed mogelijk dat Van Ostaijen zich ook van een dergelijke constructie bedient wanneer hij jazz en 'Frère Jacques' met elkaar combineert. Het volkse en primitieve karakter van de beide genres wordt hierdoor namelijk geactiveerd en versterkt, terwijl het commerciële van jazz en het gekunstelde van 'volksmuziek' tijdelijk naar de achtergrond lijken te verdwijnen.⁸⁶ Zo kan Van Ostaijen richting geven aan zijn belangstelling voor het gesproken woord en voor spontaniteit. Daarnaast verdwijnt zijn kritische houding ten opzichte van 'de massa' naar de achtergrond ten voordele van een positief getoonzet 'volk'-concept. (Vgl. Spinoy 1996a:671-672; 1996b:497-498) Dit onderscheid tussen massa en volk lijkt dus geworteld te zijn in het romantische project van de negentiende-eeuwse elite. Het is de vraag of Van Ostaijen zich, gezien zijn afkeer van de burgerlijke samenleving én gezien zijn keuze voor de moderne tijd en voor vernieuwing, bewust is van de traditie waar hij zich inschrijft. Deze vraag kan onmogelijk beantwoord worden, maar gesteld kan worden dat er op dit punt een fundamentele spanning waarneembaar is in zijn theoretische en literaire praktijk. In zijn latere gedichten (verschenen in de *Nagelaten gedichten*) heeft Van Ostaijen verder gewerkt in de lijn van zijn 'volk'-concept door verschillende poëtische wiegeliëdjes en volksdansen te schrijven.

3.7 *Charlestons, wiegeliëdjes en een polonaise*

Veel van Van Ostaijens latere gedichten worden in de titel in verband gebracht met, of zelfs gekarakteriseerd als, een muziek- of dansvorm. In paragraaf 3.5 zijn daarvan al twee voorbeelden de revue gepasseerd: 'Woord-jazz op Russies Gegeven' en 'Fiziese Jazz'. Ongeacht de inhoud van deze gedichten wordt door middel van de titels afstand genomen van de burgerlijke cultuur, of 'jazz' nu geïnterpreteerd moet worden als commerciële en onzedige, of juist als authentieke muziek. Hetzelfde

⁸⁶ 'Frere Jacques' wordt door Van Ostaijen gepresenteerd als kinder- of volksliedje dat fungeert in een orale context. Hoewel daarvan zeker sprake zal zijn geweest, is het echter mogelijk dat dit liedje pas in de negentiende eeuw is 'ontdekt' en een ruime bekendheid heeft gekregen. De melodie ervan is namelijk in 1811 voor het eerst in druk verschenen (in: *La Clé du Caveau, à l'usage de tous les Chansonniers français, des Amateurs, Auteurs, Acteurs du Vaudeville...*), de tekst en melodie samen voor het eerst in 1860 (in: *Recueil de Timbres de Vaudeville*). (Fuld 1985:237-238) Deze gebeurtenissen vallen in de periode dat de romantische zoektocht naar het verleden plaatsvond. De titels van de bundels, die beide verwijzen naar de vaudeville, geven bovendien aan dat deze muziek niet zozeer in een volkse traditie werd geplaatst, als wel in een context van populaire cultuur. Daarom kan de herkomst van het liedje (het al dan niet voortkomen uit een orale volksstraditie) ter discussie staan.

geldt voor de *Nagelaten gedichten* ‘Oppervlakkige Charleston’ (II:233-234) en ‘Boere-charleston’ (II:239).⁸⁷ De charleston, een onzedige Amerikaanse ‘negerdans’ die in de jaren ’20 van de vorige eeuw in de mode was (*WNT*), zal net als de jazz sterk in verband hebben gestaan met massacultuur en commercie – aspecten die niet weggefilterd zijn uit ‘Oppervlakkige Charleston’.⁸⁸ Dit gedicht wemelt van de Amerikaanse gemeenplaatsen (de ‘American Dream’, negers met “dikke rode lippen”, “een goeie dominee” uit Texas), waardoor een ‘oppervlakkig’ beeld van het herkomstland van de charleston geschetst wordt. Dat is anders in de ‘Boere-charleston’, waarin de (geconstrueerde) tegenpolen van ‘volk’ en ‘massa’ al in de titel met elkaar geconfronteerd worden. Ditmaal wordt de charleston niet in verband gebracht met de Amerikaanse, maar met de Vlaamse plattelandscultuur. “De tegenstelling tussen de mondaine charleston en het boeregezelschap met zijn vrij- en dranklustige muzikanten geeft aan het ogenschijnlijk folkloristisch karakter van dit gedicht een ironisch tintje, waardoor de hele opgeroepen scène in het groteske getrokken wordt.” (Borgers 1996:1064) In plaats van een jazzorkest klinkt in dit gedicht, passend bij de context, fanfaremuziek:

Tulpebollen bolle tulpen tulpetuilen
 rozetuilen
 boererozen boerewangen boerelongen
 boerelongen ballen wangen
 wangen ballen bekkens
 ballen bolle bekkens
 bugel en basson – o hop!
 wie heeft er de kleine bugel gezien
 wie heeft er de grote bugel gezien
 en wie Gaston met zijnen basson
 Marie-Katelijne Marie-Katerien
 (II:239)

In de eerste zeven regels lijkt een muzikale sequentie gecreëerd te worden, door middel van een thematische ontwikkeling vanuit “Tulpebollen” en met gebruik van klankrijm en metrum. (Vgl. Borgers 1996:1064) Allengs gaan specifieke instrumenten meeklinken: “bekkens / bugel en basson”. Terwijl in ‘Oppervlakkige Charleston’ sprake is van een saxofoon, een typisch jazzinstrument, zijn de hier genoemde basson (een fagot) en bugel (een koperen blaasinstrument) gebruikelijk in een harmonie- of fanfareorkest. (*WNT*) Dit volkse aspect is dus duidelijk aanwezig. Toch wordt niet

⁸⁷ Het betreft hier inderdaad twee van Van Ostaijens *latere* gedichten: ‘Oppervlakkige Charleston’ werd in 1927 gepubliceerd in *De gemeenschap*, ‘Boere-charleston’ in 1928 in *Avontuur*. (II:274-275)

⁸⁸ In ‘Oppervlakkige Charleston’ is sprake van “Batschari Zigaretten” en van “Sarotti” (een chocolademerk). Ook staat er “Je stuurt een telegram naar Chicago / de nacht is klaar / en morgen ben-je miljoenair / dan vin-je de methode / de maan als lichtreklam”. (II:233)

teruggerepen op een oude folkloristische traditie; het moderne aspect van de charleston wordt juist benadrukt:

want dit is geen pavane of geen sarabande meer
dat is geen gigue of geen allemande meer
en geen wals

dat is 'nen charleston
'nen boerecharleston
van Gaston op zijnen basson

(II:239)

In deze versregels wordt nadrukkelijk afstand genomen van ouderwetse Europese (volks)dansen als de statige zestiende-eeuwse pavane, de langzaam gedanste sarabande en de wals.⁸⁹ (*WNT*) Daarvoor in de plaats – en typografisch op de voorgrond geplaatst – komt een moderne en snelle Amerikaanse dans, die niettemin meteen een Vlaams tintje krijgt (“dat is ‘nen charleston / ‘nen boerecharleston”, curs. van mij). Het valt op dat de anekdotische en speelse aspecten, rondom “Gaston met zijnen basson”, belangrijk zijn in dit gedicht. Er wordt als het ware een klein verhaaltje verteld, waardoor deze ‘Boere-charleston’ veel weg heeft van een versje: “De kleine bugel zit in ‘nen rozetuil / bij Rozalie / de grote bugel zit in de sjees / bij Melanie / Marie-Kateljne Marie Katerien / En Gaston / die zit “In de Ton” / ik vraag u pardon”. (II:239) De elementen “In de Ton” en “pardon” kunnen zelfs, net als de verschillende verwijzingen naar ‘Frère Jacques’, afgeleid zijn uit bestaande kinderliedjes. (Vgl. Borgers 1996:1066)

In ‘Boere-charleston’ verwees Van Ostaijen naar verschillende andere Europese dansen, zoals de pavane en de allemande. Ook enkele van zijn eigen gedichten dragen de namen van oudere dansen: ‘Wals van kwart voor Middernacht’ (II:208), ‘Onbeduidende Polka’ (II:229) en ‘Polonaise’ (II:232). In ‘Polonaise’ – een polonaise is een oude, van oorsprong Poolse, langzame dans (*WNT*) – is opnieuw een bestaand volksliedje herkenbaar: het gedicht vertrekt vanuit de versregel “Ik zag Cecilia komen”.⁹⁰ In het vervolg van het gedicht komen daar nog elementen bij uit het sprookje van Hans en Grietje en uit een volksrijmpje over de maan en de sterren. (Vgl. Borgers 1996:828) Door al deze verwijzingen en door ritme en eindrijm heeft ‘Polonaise’ veel weg van een kinderversje. De wereld van het kind lijkt centraal te staan, net als in *Nagelaten gedichten* als ‘Marc groet ’s morgens de Dingen’ (II:199) en ‘Zeer kleine Speeldoos’ (II:209). De aandacht voor deze leefwereld sluit aan bij Van Ostaijens streven

⁸⁹ Van Ostaijen noemt in deze versregels enkele dansen uit verschillende Europese landen: de pavane is een oude statige Italiaanse dans, de sarabande een oude Spaanse volksdans, de gigue een oude, oorspronkelijk Engelse, snelle dans, de allemande een dans van Duitse oorsprong. De wals kent een Engelse en een Weense variant. (*Van Dale* 2006)

⁹⁰ Een bestaand liedje is “Ik zag Cecilia komen / langs eenen waterkant”. Afgezien van de eerste versregel “Ik zag Cecilia komen” zijn er in Van Ostaijens gedicht geen regels uit het liedje letterlijk terug te vinden. (*Nederlandse Liederenbank*) Van Ostaijen werkt dus met een bestaand thema en improviseert daarop in zijn poëzie.

om vanuit het nulpunt, met onbevooroordeelde blik en pure taal, de wereld tegemoet te treden. Toch lijkt er meer aan de hand te zijn. Uit de inhoud van het gedicht spreekt namelijk een sterke vertwijfeling die ver van de kinderlijke belevingswereld af staat. Dat wordt bewerkstelligd middels een kleine variatie tussen de begin- en eindregels van het gedicht. ‘Polonaise’ begint als volgt: “Ik zag Cecilia komen / op een zomernacht / twee oren om te horen / twee ogen om te zien / twee handen om te grijpen / en verre vingers tien”. (II:232) De laatste van deze versregels keren aan het slot terug, maar een kleine wijziging doet veel met de teneur van het gedicht: “Twee oren om te horen / twee ogen om te zien / Twee handen *in het lege* / en verre vingers tien”. (Ibid., curs. van mij) Het ogenschijnlijke (aftel)rijmpje krijgt hierdoor een andere lading; er spreekt ontgoocheling uit en verwoordt “één van Van Ostaijens grondthema’s, de ongrijpbaarheid van het in de sterren verdwenen wonder, de machteloosheid van het verlangen”. (Borgers 1996:828-829)

Zo blijkt dat Van Ostaijens gedichten helemaal niet zo onbevagen en eenvoudig zijn als de kinder- en volksliedjes die hij in zijn poëzie verwerkte – al deed hij het zelf wel graag zo voorkomen.⁹¹ Niet alleen zag hij het kinder- of volkslied als vindplaats van spontaniteit en authenticiteit, ook sloot zijn aandacht voor dit cultuurgoed aan bij zijn afweerreactie vanaf Berlijn, die hem zijn expressionistische *Sienjaal*-aspiraties, met de dichter in een voortrekkersrol, deed afzweren:

Van Ostaijen had [...] 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. [...] Zijn taak tegenover het publiek is dan ook eenvoudig: gedichten schrijven voor mensen die van gedichten houden. (Buelens 2001:273)

De dichter zou volgens Van Ostaijen geen poëzie moeten schrijven voor mensen met extra-artistieke wensen, of deze nu van expressionistische of van commerciële aard zijn. Vanuit deze opvatting leent het volkse discours zich goed voor poëzie die “zo onopvallend, impliciet en *naturel* lijkt, dat ze er is zonder dat je het merkt”. (Buelens 2008:93) De boodschap die Van Ostaijen in een gedicht als ‘Polonaise’ onder de oppervlakte meegeeft, dreigt daarmee over het hoofd gezien te worden. En dat is in het onderzoek naar Van Ostaijens literatuur inderdaad het geval geweest, zo stelt Buelens vast:

Zijn [Van Ostaijens] eigen technische bagage en zijn onophoudelijke poëtische propaganda zorgden ervoor dat de inhoud van zijn late gedichten jarenlang nauwelijks onderzocht werd. Conform zijn eigen

⁹¹ In zijn essay ‘Hollandse dichters of de zichtbare wegen van de genitief’ (gepubliceerd in 1924) pleit Van Ostaijen nadrukkelijk voor eenvoud in de poëzie, opdat de lezer tot een “onmiddellijk opnemen van het geheel” zal kunnen komen. (IV:206) Ter illustratie verwijst Van Ostaijen naar het kindergedicht ‘Rommelen, rommelen in de pot’ (evenals in zijn kritiek ‘Hubert Dubois’, IV:351) – het gedicht dat hij verwerkt heeft in zijn eigen ‘Oude Bekenden’ (II:210).

bewering als zou hij niets te zeggen hebben gehad als dichter⁹², werden zijn verzen beschouwd als afwisselend grappige en weemoedige *speeldoosjes*. Geruisloze muziek met metafysische inslag.

Wanneer de poëzie van Van Ostaijen los van zijn theoretische voorschriften beschouwd wordt, blijkt dat ze natuurlijk wel degelijk enig *geruis* veroorzaakt. (Ibid.:93-94)

De bovenstaande uitspraak wordt bevestigd door twee van Van Ostaijens ‘schijnbare kindergedichtjes’ die Buelens in *Van Ostaijen tot heden* aan een nadere beschouwing onderwerpt. Het eerste is ‘Gedichtje van Sint Niklaas’. Buelens laat zien dat Van Ostaijen in dit gedicht werkt met verwachtingspatronen bij de lezer en de doorbreking daarvan. Allereerst wordt de lezer namelijk verrast door in de serieuze poëziecontext een kinderlijk sinterklaasliedje aan te treffen (“Sint Niklaas / appelbaas / uit het land van Waas”, II:186) – “en zodra [de lezer] daardoor wordt meegesleept wordt hem een in die luchtige sfeer dubbel onverwachte *tristesse* of navrante commentaar ingelepeld”. (Buelens 2001:196) In dit gedicht gebeurt dat m.i. het meest nadrukkelijk wanneer de wereld van het kind als het ware wordt overgeheveld op die van de volwassene:

[...]

Breng de kleinen in hun schoentje
marsepein en een citroentje

(voor jouw ezel ligt het brood reeds klaar)

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)

Het is gebruikelijk om in sinterklaasliedjes te verwijzen naar het schoenzetten van kinderen. Van Ostaijen verwerkt dit motief in zijn gedicht, maar geeft het direct daarna een nieuwe invulling: “Breng de groten [...] zonder dat zij ’t gissen / laat het zachtjes glijden door de schouw – / een klein beetje moed / en / een zoen van jou”. Hier dringen zich plotseling de troosteloosheid en de (verborgen) eenzaamheid van het volwassen bestaan op. De opgeroepen context van het sinterklaasfeest en van kinderlijke naïviteit maakt dat deze strekking extra schrijnend uit het gedicht spreekt.

⁹² In zijn ‘Gebruiksaanwijzing der lyriek, paralipomena’ (gepubliceerd in 1927) geeft Van Ostaijen aan naar zuivere lyriek te streven: “Het onderwerp van het gedicht is het gedicht zelve.” (IV:377) Alle secundaire zaken, alles wat niet “zuiver-lyries” is, moet uit het gedicht geweerd worden. Van Ostaijen schrijft: “Dus let wel op: indien ik dicht dan is het, omdat ik daarop vertrouw, niets, maar absoluut niets te zeggen te hebben.” (Ibid.)

Een vergelijkbare interpretatie kan gegeven worden aan het gedicht ‘Berceuse presque nègre’, een van de ‘wiegeliedjes’ uit de *Nagelaten gedichten*.⁹³

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]

Buelens analyseert dit gedicht nauwkeurig en laat zien dat het weliswaar eenvoudig oogt, maar juist een reeks vragen oproept (waaraan doet de chimpansee niet mee? waarom maakt de hoeveelheid water de aap ziek? waarom is dit een *bijna* zwart wiegeliedje?). Deze vragen kunnen niet zonder meer beantwoord worden, maar interpretatie van het gedicht legt een mogelijke uitleg ervan bloot. In Buelens’ analyse staat het woord “is”, op de symmetrieas van het gedicht, centraal in de betekenistoekenning: de chimpansee *is*, hij bestaat, en wil die toestand behouden. Het niet te water gaan kan daarom uitgelegd worden als ultieme doodsangst, die gevoed wordt door een dwangmatig en overbewust anticiperen – want de angst komt voort uit een niet bevestigde mening (“*Meent de sjimpansee*”, curs. van mij). (Vgl. Buelens 2001:222-223) Op basis van deze interpretatie constateert Buelens “dat ook dit op het eerste gezicht wat onnozele kindergedicht een haast existentiële lading heeft.” (Ibid.:223)

Zo is herhaaldelijk een discrepantie waarneembaar tussen de vorm en de inhoud van Van Ostaijens ‘volkslyriek’. Achter woord- en klankspelletjes of kinderlijke naïviteit gaat niet zelden een verholde boodschap of teneur schuil, die, zo is gebleken, via doorbroken verwachtingspatronen extra schrijnend aan het licht komt. Buelens verbindt deze methode met Van Ostaijens ideeën rondom cabaret.⁹⁴ Vertrekkend vanuit de opvatting dat het (grote) publiek per definitie niet geïnteresseerd is in literatuur, heeft Van Ostaijen betoogd dat de dichter zijn publiek zal moeten vermaken om gehoord (of natuurlijk gelezen) te worden. Daar is originaliteit voor nodig, aangezien “de dichtkunst [...] niet meer vanzelfsprekend in de gratie van een door steeds nieuwe entertainmentsvormen en media verwend publiek [valt], maar ook en vooral dat het uiteindelijke succes van elke kunstenaar/kunstenmaker afhangt van zijn/haar vermogen om het publiek te *verrassen*.” (Ibid.:195) Om zijn toehoorder of lezer

⁹³ ‘Berceuse’ betekent ‘schommelstoel’ of – in deze context waarschijnlijker – ‘wiegeliedje’. (Van Dale 2010) ‘Berceuse presque nègre’ (letterlijk vertaald ‘Bijna zwart wiegeliedje’) is een van de drie berceuses in de *Nagelaten gedichten*. De andere twee zijn ‘Berceuse voor Volwassenen’ (II:235) en ‘Berceuse nr. 2’ (II:236). In Van Ostaijens vroege bundel *Het Sienjaal* komt overigens ook al een wiegeliedje voor: ‘Wiegeliedje voor de geliefde’ (I:108).

⁹⁴ Zie paragraaf 2.7, p. 34-37, over Van Ostaijens ‘Open brief aan Jos. Léonard’ (1922) en zijn essay ‘Modernistische dichters’ (1923).

te bereiken zal een dichter hem dus eerst moeten inpalmen (in dit geval met een aantrekkelijke dichtvorm) om hem vervolgens te kunnen overdonderen met zijn boodschap. De volkslyriek is de dichter dan ook geen ultiem doel, maar een bruikbaar middel. Een inzichtelijke passage in verband hiermee is te vinden in Van Ostaijens kritiek ‘Hubert Dubois’ (1926). Van Ostaijen betuigt zich in deze tekst een groot voorstander van een duidelijke, begrijpelijke dichtvorm, welke men kan ‘afkijken’ van de volkslyriek. De mededeling van de dichter (het “subjektiefste uitstromen”, IV:350) blijft echter vooropstaan; deze heeft de begrijpelijkheid nodig, maar mag er niet aan worden opgeofferd. Het resultaat is een hoogwaardige poëzie die profiteert van de volkse dichtkunst: “[...] men moet streven naar een poëzie die zou zijn de volkslyriek (de natuur) gemaakt door dichters van een trap hoger, dit zijn dichters wier bewustzijn om het esthetiese a-priori groter is dan dit van de volkspoëet.” (IV:351) Zo tracht Van Ostaijen, gebruikmakend van “gewone woorden”⁹⁵ (II:19), van “de taal van iedereen” (IV:398), een lyrische spontaneïteit te bereiken waarmee hij tot het onderbewuste van de lezer door kan dringen. (Vgl. Hadermann 1997:59)

Terwijl Van Ostaijen geen voorgangerspositie meer wenst te bekleden in de samenleving, is zijn rol dus toch nog niet uitgespeeld. Veel van zijn *Nagelaten gedichten* bezitten nog steeds een ontwrichtende strekking – en hebben inhoudelijk dus nog een aanzienlijke draagkracht – alleen is deze strekking zorgvuldig verpakt in een ‘luchtige’ en ‘eenvoudige’ vorm.⁹⁶ Hoewel Van Ostaijens ‘volk’-concept teruggevoerd kan worden op de theorievorming van de negentiende-eeuwse romantici, kan dan ook geconcludeerd worden dat hij in zijn werk geen bepaalde traditie van volkslyriek voortzet. In de vorm maakt hij gebruik van een bestaande traditie, maar slechts in dienst van zijn eigen, moderne poetica.

⁹⁵ Van Ostaijen pleit herhaaldelijk voor het gebruik van ‘gewone woorden’, zoals in ‘Armoede’ (‘Self-defence’): “Nog steeds haat ik het woord ‘dis’ en hou ik van het woord ‘tafel’ [...]” (IV:336) Ook het woord ‘vis’ fungeert als ‘gewoon woord’ en keert in die hoedanigheid herhaaldelijk terug in Van Ostaijens literaire en beschouwelijke werk: in ‘Vers 4’ (I:224), ‘Marc groet ’s morgens de Dingen’ (II:199) en ‘Hubert Dubois’ (IV:350).

⁹⁶ Zoals in het volgende hoofdstuk zal blijken, krijgt Van Ostaijens werkwijze in verschillende vroege *Nagelaten gedichten* een meer ironische invulling. In die gedichten is via een ingebouwde afstandelijkheid nog kritiek op het burgerdom waarneembaar.

4 Massamedia en commercie

In 1921 verscheen Van Ostaijens dichtbundel *Bezette Stad* bij uitgeverij Het Sienjaal in Antwerpen. De exemplaren van deze eerste uitgave van de bundel waren voorzien van een oranje reclamestrook, waarop het volgende te lezen viel:



(Buelens & Wildemeersch 1996:94)

Nog voordat het eigenlijke dichtwerk is begonnen, is hiermee de veelal ironische en kritische toon van de bundel gezet. Puur het feit dat Van Ostaijen zijn boek voorziet van een reclamestrook mag al ironisch heten; dit botst met de kritiek op kapitalisme en massacultuur die in *Bezette Stad* waarneembaar is. Het kunstwerk, voor Van Ostaijen de absolute tegenhanger van het consumptiegoed, was bovendien per definitie onverenigbaar met commercie. De tekst op de strook is dan ook een en al spot (“*clichés*⁹⁷ in zwart-rood naar manuscript”, “een boek *zonder* bijbelse schoonheid”, curs. van mij) en laat er geen twijfel over bestaan hoe Van Ostaijen aankijkt tegen de verkooptrucs waarop hij zich baseert. Zo bestaat zijn beschrijving van het beoogde lezerspubliek uit tweemaal twee uitersten (“een boek voor royalisten en republikeinen / voor dokters en analfabeten”), zodat hij in feite niemand uitsluit en dus iedere potentiële lezer van de reclamestrook aanspreekt. Ook ironiseert hij de goedkope manier waarop consumenten verleid worden een product te kopen, door melding te maken van een register van populaire (!) muziek en door de bundel te vergelijken met een ‘onmisbaar’ kookboek. Tot besluit gooit Van Ostaijen er nog een reclameleus tegenaan: “Wat ieder meisje weten moet”.

De kritische strekking van deze reclamestrook is zonder meer duidelijk. Toch weet Van Ostaijen zijn boodschap op een humoristische manier te brengen. De gevatte en scherpzinnige toon die

⁹⁷ Het woord ‘cliché’ heeft oorspronkelijk de betekenis van ‘drukplaat’, oftewel een middel dat gebruikt wordt in het boekdrukproces. Aangezien Van Ostaijen spreekt van ‘clichés naar manuscript’ is het aannemelijk dat hij het woord in de eerste plaats in deze oorspronkelijke betekenis gebruikt. Met het oog op de polemische context is het evenwel mogelijk dat hij ook speelt met de afgeleide betekenis van ‘gemeenplaats’.

hier waarneembaar is, doet denken aan Van Ostaijens benadering van massavermaak en popmuziek in bijvoorbeeld ‘Music Hall’ (*Bezette Stad*), ‘Asta Nielsen’ en *De bankroet jazz*. Ondanks zijn kritische houding kon populair vermaak echter ook op Van Ostaijens enthousiasme rekenen; hij koesterde de uiterlijkheden van het moderne leven evenzeer als hij ze bekritiseerde. In het geval van consumptie en commercie – zaken die de aandacht krijgen vanaf het Berlijnse werk – lijkt dat net even anders te zijn: de nauwe verbondenheid met het kapitalistische systeem lijkt een positieve benadering in de weg te staan. Toch filtert Van Ostaijen ook deze massaculturele elementen niet uit zijn werk weg. Er zijn, met name in de periode 1918-1921, zelfs veel affiches, posters en andere vormen van reclame en propaganda in zijn literatuur waarneembaar. Ook de massamedia in het algemeen krijgen veel aandacht, vooral in Van Ostaijens maatschappijkritische grotesken. In dit hoofdstuk zal ik deze aspecten bestuderen en nagaan hoe Van Ostaijens aandacht voor media en commercie begrepen kan worden. Om te beginnen zal ik me richten op zaken die hier onlosmakelijk mee verbonden zijn: Van Ostaijens maatschappijbeeld en zijn visie op de cultuurindustrie. Daarvoor zal ik enkele grotesken uit het door mij tot nog toe onbesproken proza bestuderen. Deze groteske verhalen geven namelijk veel inzicht in Van Ostaijens beeld van de massa én in zijn houding ten opzichte van machthebbers. Als dat aan bod is gekomen zullen *De bankroet jazz* en de poëzie vanaf Berlijn nog eenmaal terugkeren.

4.1 *Stelselmatigheid en macht*

Het literaire begrip ‘groteske’ heeft geen vastomlijnde betekenis. Ook toegepast op Van Ostaijens literatuur is het moeilijk om een definitie van dit genre te geven, al heeft Van Ostaijen de term zelf gebruikt, onder meer ter aanduiding van de prozateksten in zijn bundel *Vogelvrij* (1927). (III:363) Het voert te ver om de term hier in al zijn dimensies aan een beschouwing te onderwerpen (vgl. Hadermann 1997:155-175), dus zal ik hier vertrekken vanuit een zeer beknopte karakterisering van de groteske verhalen bij Van Ostaijen. Het betreft korte prozateksten waarin de mimetische conventies (vaak expliciet) losgelaten worden, waardoor verhaalwerelden ontstaan waarin de realistische illusie nadrukkelijk doorbroken wordt. Toch neemt Van Ostaijen in dit proza juist een maatschappijkritische houding in; rechtstreeks dan in de poëzie moet de burgerlijke samenleving het ontgelden. (Ibid.:159-163; Buelens 2001:107) In Van Ostaijens groteske verhaalwerelden is macht een belangrijk thema. De personages in de verschillende verhalen proberen koste wat kost orde en zekerheid aan te brengen in een wereld die gekenmerkt wordt door chaos. Een ver doorgevoerde redenering, berustend op een absurd dogma, is het middel dat daarvoor doorgaans wordt aangewend. Zoals zal blijken is de onkritische massa hier dikwijls de dupe van.

De macht van de logica krijgt veel aandacht in het afzonderlijk gepubliceerde verhaal *Het Bordeel van Ika Loch* (1926). Hoerenwaardin Ika Loch wordt daarin gepresenteerd als een vrouw die van alle spontaniteit en sensitiviteit gespeend is. Ze denkt in systemen, ze praat in clichés. Hoewel ze aan het hoofd van een bordeel staat, kan ze – door het ontbreken van haar eierstokken, zoals de vertelinstantie aan het eind van het verhaal quasiwetenschappelijk mededeelt (III:37-38) – niets van

het driftleven begrijpen. Haar bedrijfsvoering baseert ze dan ook op een vaststaande mechaniek, een klaarliggend patroon met voorspelbare uitkomsten. Vanuit een “voor het vak vreemde eigenschap” (III:31), haar autoritaire optreden tegenover haar clientèle, komt Ika Loch niet tegemoet aan de wensen van haar klanten, maar wijst hen op grond van een snelle uiterlijke keuring een van haar dames toe. Dat haar systematiek gebaseerd is op tegenstellingen (jonge meisjes voor “fijnsnoeperige ouderlingen”, zware vrouwen voor haar “jongelingskliënteel”, blonde dames voor donkere heren, III:32), doet eigenlijk niet ter zake; het gaat erom dat Ika Loch iedereen vanuit haar axioma categoriseert. En dat het bordeel op dit systeem kan draaien. Dat betekent niet dat de klanten zich zomaar tevreden stellen met de keuzes van Ika Loch, maar zij is onverbiddelijk en blijft bij haar eigen gelijk – “Natuurlijk kwam het niet in haar op: zij zou zich hebben vergist.” (III:34) Wanneer de situatie op zeker moment uitmondt in een kleine revolutie en alle klanten woedend vertrekken, verruilt Ika Loch haar schema simpelweg voor een nieuwe, zo goed als omgekeerde, systematiek; “ook [deze gebeurtenis] vermag haar niet tot meer gevoel voor nuances te brengen”. (Offermans 1983:114) En de klanten komen terug, zeker wanneer een in het bordeel gepleegde lustmoord voor goede reclame zorgt. De massa wordt dus zeer negatief voorgesteld: ze mag dan kortstondig in opstand komen, uiteindelijk laat ze zich, mede door haar sensatiezucht, toch weer onderdrukken en manipuleren door de heersende macht. Langzaam maar zeker komt er dan ook verandering in de houding van de bordeelbezoekers. Ze verwerpen hun eigen oordeel ten gunste van dat van Ika Loch:

Tans als voorheen ging Ika Loch voort de klanten niet naar hun wens te geven. Maar de klanten waren wijs geworden en noemden hun wens een oppervlakkige. Reeds oefenden zij zich daarin hun seksuele voorkeur niet langer te objectiveren. [...] Met andere woorden: dit meesterstuk had Ika Loch klaar gekregen de wezenlijke wens uit te schakelen, in het driftleven de drift te smachten; anderzijds een zelfs niet oppervlakkige, wel een niet existierende wens als existent op te dringen. (III:37)

De klanten laten zich dus imponeren door de logica van de hoerenwaardin. Daardoor leren ze niet hun eigen voorkeuren kennen, maar ze leren de rol te spelen die hun is toebedacht door Ika Loch. Het aanbod bepaalt hun wensen, “exact volgens het vigerende economische model dat de consumenten geen directe invloed op de productie toestaat”. (Offermans 1983:116) Zo kan het bordeel gekarakteriseerd worden als “ironisch miniatuurmodel van de moderne cultuurindustrie” (Offermans) of als karikatuur van de onttoverde moderne orde (Vaessens).⁹⁸ Van Ostaijen toont dat individuen ogenschijnlijk de ‘vrijheid’ hebben om hun eigen beslissingen te maken, maar in feite beheerst worden door het kapitalistische systeem. Toeval, persoonlijk oordeelvermogen, inspiratie (voor de kunstenaar uiteraard van het grootste belang): deze zaken worden niet geduld in een samenleving die in toenemende mate gedomineerd wordt door rationaliteit en stelselmatigheid.

⁹⁸ Offermans (1983), ‘Het bordeel als disciplineringsmachine. Een groteske van Van Ostaijnen als ironisch miniatuurmodel van de moderne cultuurindustrie’. Vaessens spreekt over Van Ostaijens groteske wereld in het algemeen. (Vaessens 1998:72)

Het euvel van de te ver doorgevoerde consequentie staat in meer grotesken centraal, bijvoorbeeld in ‘De stad der opbouwers’ (een verhaal in de bundel *Vogelvrij*⁹⁹). Dit verhaal gaat over de ‘vrije havenstad’ Creixcroll, waarin gehandeld wordt volgens een “antithetische opvatting”: het is de bevolking slechts toegestaan om te bouwen, afbraak is verboden. Een in de grond positieve doelstelling – een constructieve geest tot de norm verheffen – slaat door rechtlijnigheid om in zijn nadeel. Op zeker moment is de stad namelijk volgebouwd en dreigt er op veel plaatsen een serieus instortingsgevaar, maar afbraak blijft uit den boze: “Welke redenen men ook, om de afbraak te motiveren, zou doen gelden: a-priori zijn zij ongeldig. Het afbreken is, kategories, een laakbare daad.” (III:52) Dan ontstaat er een Anti-bouw-beweging, die de bouwmanie aan de kaak wil stellen. De leider van deze beweging wordt opgepakt en bij wijze van “een soort didakties feest” ter dood veroordeeld. (III:53) Dit mondt uit in een fiasco, aangezien men niet meer over een plein beschikt waar dit ‘feest’ plaats kan vinden. De Anti-bouw-beweging ziet zijn kans schoon om het volk op te hitsen: “Voor de eerste keer sedert eeuwen zullen jullie weer het radbraken als openbare ontspanning mogen genieten. En wat gebeurt er? Het feest gaat niet door omdat wij over geen plein beschikken. Indien jullie hem [de leider van de beweging] hadden gevolgd, dan hadden jullie tans een plein en bijgevolg dan hadden jullie hem tans heel sekuur kunnen radbraken.” (III:54) De situatie escaleert: het volk komt in opstand tegen het bewind en plaatst de ‘opruier’ aan het hoofd van de Senaat – wat mogelijk het tijdperk van een nieuwe rechtlijnigheid inluidt. Ook in dit verhaal ontstaat dus een patstelling tussen het volk en de machthebber (de Senaat van Creixcroll). Hoewel het volk de revolutie ditmaal doorzet, wordt ze opnieuw voorgesteld als blinde, niet-denkende massa, sensatiebelust en ontvankelijk voor propaganda. Dit negatieve beeld van de massa komt pas echt pijnlijk naar voren in *De Trust der Vaderlandsliefde* (waarover later meer). In deze groteske wordt het volk nauwkeurig misleid en ‘getemd’ door een langdurige politieke propaganda. Het komt uiteindelijk zo ver, dat het volk letterlijk verblind is geraakt: men is in de waan dat de beroemde ‘Neiffeltoren’ is gestolen. “De mensen staan vlak vóór de Neiffeltoren. Krantevrouwen roepen: de Neiffeltoren gestolen! Iedereen is het zo: de Neiffeltoren is gestolen. Grauw staat de Neiffeltoren in machteloze realiteit.” (III:28)

Uiteraard krijgt niet alleen de massa het te verduren in Van Ostaijens proza. Het volk is gemakkelijk te misleiden, maar de machthebbers zijn geen haar beter: *zij* manipuleren het volk zonder enige gewetenswroeging en *zij* baseren hun beleid op absurde dogma’s waar ze blindelings de consequenties uit trekken. In de groteske ‘De kaset’ (ondertitel: ‘een niet geheimzinnige geschiedenis rond een geheim’) is het volk de geleerde stand zelfs te slim af; de rollen zijn omgedraaid. Notaris Telleke, boegbeeld van de bourgeoisie, bewaart zijn kostbare spullen veilig in een ‘kaset’, een kleine brandkast met lettercode, die hij als pronkstuk op zijn bureau plaatst. Wantrouwig als hij is vertelt hij niemand de lettercombinatie, zodat zijn kostbaarheden goed beveiligd zijn. Hij is echter zo

⁹⁹ Ook de verhalen die nog zullen volgen (met uitzondering van *De Trust der Vaderlandsliefde*) behoren tot de bundel *Vogelvrij*. Terwijl deze bundel gepubliceerd werd in 1927 (en verscheen in 1928 en 1929), verschenen de afzonderlijke verhalen al grotendeels in verschillende dagbladen en tijdschriften tussen 1920 en 1923. (III:363-369)

onfortuinlijk de code zelf te vergeten. Toch verontrust hem dit niet; Telleke kalmeert zijn echtgenote: “Gij kunt u weliswaar met uw kleinodiën niet sieren; maar wij kunnen nu precies zoals vroeger gerust zijn, want de kleinodiën blijven in de kaset veilig bewaard.” (III:74) Ondanks het voornemen elke dag twintig lettercombinaties te proberen, ziet Telleke de inhoud van zijn brandkast nooit meer terug. De kluis wordt namelijk in zijn geheel gestolen. Telleke en zijn medenotabelen kunnen dit misdrijf simpelweg niet begrijpen, omdat ze zich blindstaren op hun eigen logica: “Kassetten uitplunderen zijn wij gewoon, maar kassetten meenemen is een anarchisties principe.” (III:75) Uiteindelijk moeten ze achtereenvolgens bij de meid en bij een boerenknecht te rade gaan om het ‘geheim’ achter de diefstal in te zien: “De boereknecht vertelde hoe hij het zich zoal voorstelde. De dief had de notaris horen boffen. Dan de diefstal. Een eenvoudig procédé. De dief zet zich langs de weg, breekt de kaset open en neemt de inhoud mee. ‘Inderdaad’, besloot de kommissaris, ‘zo zal het zijn. Het is ons eindelijk gelukt, de diefstal in zijn geheel te reconstrueren!’ ” (III:76) Op ironische wijze wordt de bourgeoisie in deze groteske dus op de hak genomen. Ze wordt met het grootste gemak overtroefd door de lagere stand (een dief, de meid en een boerenknecht), maar strijkt achteraf wel met de eer ‘de zaak’ opgelost te hebben. Enige mate van kritisch denkvermogen valt bij de burgerlijke stand niet te bespeuren.

Notaris Telleke keert terug in een andere groteske: ‘De overtuiging van notaris Telleke’. In deze korte prozaschets valt Telleke opnieuw ten prooi aan zijn eigen rechtlijnigheid. Vanuit de overtuiging dat de snelheid van een trein slechts voor ongelukken kan zorgen, springt hij uit het venster van een rijdende trein “om het miserabele noodlot te mijden” – uiteraard met fatale gevolgen. (III:77) Een vergelijkbaar lot is ‘de heer privatdocent K.’ beschoren in het gedicht ‘Malheur’. (*Nage-laten gedichten*, II:171) De privatdocent, een andere representant van de bourgeois bij Van Ostaijen, stort zich vanaf een berg in de diepte om zijn hoge hoed – “een waardevol kledingstuk voor een privatdocent onmisbaar / wat de heer K. begrijpt” (ibid.) – te behoeden voor een val in de afgrond. Het resultaat: “Ongedeerde hoge hoed R.I.P. privatdocent K.”. (Ibid.) Met de hoge hoed, “voor Van Ostaijen hét symbool van burgerlijke bekrompenheid” (Buelens 2001:274) wordt de bourgeoisie ook geïroniseerd in het gedicht ‘Alpejagerslied’. (II:240). In Van Ostaijens ‘Zelfbiografie’ vervult de “geklede jas” een vergelijkbare functie. (IV:5)

De bourgeoisie wordt in een tekst als ‘De kaset’ weliswaar te kijk gezet, maar in het groteske verhaal ‘Geschiedenis’ komt ze nog veel negatiever naar voren – waarbij overigens opnieuw sprake is van een hoge hoed. In deze korte tekst wordt de relatie tussen de machthebbers en het volk opnieuw ter discussie gesteld, maar ditmaal is sprake van interveniëring door de kritische intellectueel. In de groteske is sprake van “een man die zeer voornaam uitzag” – en die daardoor als vanzelfsprekend “de voorname heer” wordt – die snoepgoed koopt en de lege dozen aan de straatjeugd schenkt. “En”, zo voegt de vertelinstantie ironisch toe, “de voorname heer schonk genadig, want hij had twee pond zoet en zacht konfekt gegeten.” (III:55) De straatjongeren zijn blij met dit ‘zoethoudertje’, maar een ‘minder voorname’ heer komt voor hun belangen op door aan te merken dat de voorname heer beter het snoepgoed uit zou kunnen delen. Uit woede om deze uitlating hitst de laatstgenoemde (naar wie

klakkeloos geluisterd wordt) de straatjeugd op tegen de minder voorname heer, die vervolgens op gruwelijke wijze gedood wordt. De dagbladen doen verslag: “volksopruier door de verontwaardigde menigte gedood, – met een foto van de voorname en van de niet voorname heer.” (Ibid.) De dag erop schenkt de voorname heer de straatjeugd niet alleen de dozen, maar ook, onder luid gejuich, iedereen een praline. De slotpassage van het verhaal toont de walgelijke hypocrisie van de ‘voornamen’ heer: “De voorname heer zegde: Stil, mijn jongens, ik wil niet worden gefeest. Doe het goede stil is het spreekwoord. Daarop verwijderde hij zich stil en nam een kleine jongen mee. Om zijn sympathie te bewijzen, verkrachtte hij hem.” (Ibid.) In dit verhaal tekent zich een grondige afkeer van de bourgeoisie af en tevens een duidelijke angst voor de (gewelddadige, niet-denkende) massa. De intellectueel Van Ostaijen wordt gehinderd door een ambivalente houding ten opzichte van het volk: hij wil enerzijds voor de belangen van het volk opkomen, aangezien het zelf niet de tegenwoordigheid van geest heeft om zich te verzetten tegen de terreur van bovenaf, maar is anderzijds bang om ten prooi te vallen aan de niet te temmen agressie van de massa.¹⁰⁰ (Vgl. Spinoy 1996b:490-491)

4.2 Een “reuzenzaak” voor de media

Behalve de ontvankelijkheid van de massa voor manipulatie en propaganda toont ‘Geschiedenis’ ook de rol die de media hierin spelen. Dit aspect blijft weliswaar op de achtergrond, maar toch slaagt Van Ostaijen erin om met weinig woorden een kritische noot te plaatsen bij het vervormende en sensatiegerichte karakter van de dagbladen. In verschillende andere grotesken wordt uitvoeriger aandacht besteed aan media, massaverspreiding, reclame en propaganda. De rol van deze aspecten is meerdere malen zelfs cruciaal voor het verloop van het verhaal. Dat bleek bijvoorbeeld al in *Het Bordeel van Ika Loch*: de lustmoord in het bordeel zorgde voor goede reclame, waardoor de klandizie zich uitbreidde.

In het verhaal ‘Werk en spaar!’ en in de langere groteske *De Trust der Vaderlandsliefde* (1925) worden de media, met name de dagbladen, bewust ingezet voor propagandadoeleinden. In *De Trust* gebeurt dat bijzonder weloverwogen. Het verhaal draait om een politiek doel met economische en politiekrechtse motieven: het opwekken van de vaderlandsliefde en daarmee van de oorlogszucht onder het volk van het land Teutonia. Om het volk te overtuigen van de rechtvaardigheid van een oorlog – en het dus te bedriegen (III:17) – sluit men een deal met een politieke groepering in het buurland Fochanije. Voor het versterken van de positie van beide partijen wordt besloten om onder het volk een wederzijds gevoel van haat voor het buurland op te wekken. Om dat te bereiken worden kleine incidenten uitgelokt en vervolgens in de pers opgeblazen.¹⁰¹ Hier komt de propagandistische

¹⁰⁰ Spinoy verbindt deze angst (in navolging van Reynebeau) aan Van Ostaijens ervaring met de massa tijdens de gewelddadige revolutie van 1918 in Berlijn. (Vgl. Spinoy 1996b:491)

¹⁰¹ Een klein incident betreft een tien minuten durende opschudding bij een kiosk, die ontstaat wanneer een oude Fochaanse man geheel buiten zinnen kranten van het buurland verscheurt. Onder de verzamelde omstanders ontstaat een gevoel van verontwaardiging om de verkoop van deze “moffekrant”, maar de situatie loopt verder niet uit de hand. Een half etmaal later wordt in het buurland Teutonia evenwel de boodschap verkondigd dat

inzet van de media in het vizier: om het doel te bereiken zal men allereerst “[...] gedurende enkele maanden de dagbladen laten voorarbeiden. Atmosfeer scheppen.” (III:18) Het volk wordt dus moedwillig misleid, waarbij de – niet te vertrouwen – media tactisch worden ingezet.

Ook in ‘Werk en spaar!’ is sprake van een propagandistisch bericht. Dit bericht blijkt van groot belang te zijn voor de keuzes van het hoofdpersonage. De heer Everardus Breeske, geldinver van beroep, is hevig verliefd op een vrouw die boven zijn stand leeft en daarom onbereikbaar is. Breeske zint op een manier om toch met haar in contact te komen, al is het maar voor “één nacht hemelsgenot”. (III:71) Na een mislukte poging tot toenadering laat hij zich inspireren door een leus die hem via verschillende kanalen bereikt:

De oplossing van alle niet enkel financiële, maar ook door een voor-de-hand-liggende overdraging, van alle sociale problemen stond dáár [in de financiële bijdrage van de krant], zwart op wit, gedrukt: ‘*Werk en spaar*’. En ook werd dit magies woord door middel van aanslagborden, sandwichmen en mysties-statistische films, wereldkundig gemaakt. (Ibid.)

Breeske besluit alles aan zijn ideaal op te offeren. Hij volgt de leus en spaart zo een klein kapitaal bijeen, zodat hij één nacht met zijn beminde door zal kunnen brengen. Vijftien jaar lang leeft hij louter werkend en sparend, terwijl hij zich zijn doel voor ogen houdt: “Eens zal mijn tijd komen; de beloning van vlijt en werkzaamheid. Willen is kunnen, voilà.” (III:73) De wereld blijkt echter minder maakbaar dan Breeske het zich voorstelt; op de dag dat hij klaar is de liefde van zijn leven te ontmoeten, blijkt dat zij net is overleden. Zijn rationaliteit heeft tot niets geleid, zijn idealisme slechts tot ontgoocheling. Dat is wat de staatspropaganda, met haar dringende karakter, hem gebracht heeft. Bij de verspreiding van deze propaganda valt op dat gebruikgemaakt wordt van een zeer moderne media-infrastructuur, die, gelet op de borden langs de kant van de weg en bij “sandwichmen”, het straatbeeld is gaan bepalen. Ook in de krant, die primair toch een informatieve functie vervult, wordt het devies verkondigd.

Dit alles weerspiegelt de gang van zaken in de wereld van media en commercie, die in Europa – Parijs voorop – in de vroege twintigste eeuw ingrijpend aan het veranderen was.¹⁰² Aangezwengeld door de industrialisatie werd reclame steeds belangrijker en daarom ook op steeds grotere schaal geproduceerd. Er werd meer en meer geïnvesteerd in commercie, wat tot gevolg had dat deze hele onderneming professionaliseerde. Het visuele aspect (beelden, typografie, vormgeving) werd belangrijker; het ging meer variatie vertonen om consumenten op producten te attenderen (of om

vijftig gewapende mannen de kiosk hebben bestormd er alles kort en klein hebben geslagen. Deze actie zou uitgemond zijn in een massale anti-Teutoonse manifestatie van één uur en drie kwartier. (III-19-20) De uitvergroting van het incident en de sensatiezucht in de berichtgeving zijn kortom niet te miskennen.

¹⁰² De transformatie van media en journalistiek begon in feite al halverwege de negentiende eeuw, met als belangrijk jaartal 1836. De Parijse Émile de Girardin halveerde in dat jaar de prijs van zijn krant *La Presse* en liet deze grotendeels financieren door advertentieruimte te verkopen. Daarmee veranderde hij de aard van de nieuwsvoorziening, die nu een moderne en commerciële aanpak kende. (Varnedoe & Gopnik 1990:25)

propaganda te voeren). Advertenties werden op groot formaat gedrukt en natiebreed verspreid over muren en kiosken in allerlei steden. Zo werd commercie een intrinsiek onderdeel van de moderne samenleving, en raakte deze business onlosmakelijk verbonden met popcultuur. (Vgl. Danesi 2008:217; Varnedoe & Gopnik 1990:231-234) De journalistiek ging in deze ontwikkelingen mee. Kranten vercommercialiseerden: om hogere verkoopcijfers te halen werd de prijs van een krant voor de consument omlaag gebracht door de verkoop van advertentieruimte. Ook sensationele artikelen en feuilletons werden ingezet om lezers aan te trekken en aan de krant te binden, waardoor het medium populariseerde. Deze veranderingen maakten de krant tot een belangrijk massamedium met een heterogeen karakter, dat door zijn grote oplage de publieke opinie kon beïnvloeden. (Ibid.:25-30)

De veranderende aard van de krant is een terugkerend onderwerp in Van Ostaijens grotesken. Zo is in *De Trust der Vaderlandsliefde* met name de opiniërende functie van de dagbladen van groot belang: berichten in de media wekken in de buurlanden Teutonia en Fochanije een chauvinistische en wederzijds vijandige houding onder het volk op. (III:18-23) Verder is in het verhaal 'Glans en verval van een politiek man' zijdelings aandacht voor de vervechting van nieuws en commercie in de dagbladen – een ontwikkeling waar de hoofdpersoon, de heer Vischers, nog niet aan gewend blijkt te zijn. Hij laat zich namelijk compleet verrassen wanneer hij in grote letters het woord 'kannibalen' in de krant ziet staan. Terwijl hij verwacht met het overlidensbericht van een collega in Midden-Afrika te maken te hebben, blijkt het om een aankondiging te gaan van “<<BIJ DE KANNIBALEN>> *grote koloniale pronkfilm in 5 delen...>>*”. (III:78)

Het gewijzigde karakter van de dagbladen komt ook duidelijk voor het voetlicht in 'De verloren huissleutel', een groteske waarin een klein voorval immense gevolgen heeft.¹⁰³ Hasdrubal Paaltjes, een man die door veel vrouwen uit zijn stad hartstochtelijk bemind wordt, kan na een avond feesten zijn huis niet meer in. In beschonken toestand brengt hij de nacht daarom door bij een prostitué, waarbij hij “een soliede syfilis” oploopt. (III:82) Dat heeft grote gevolgen voor de ontwikkeling van zijn stad, want de immens populaire Paaltjes geeft de geslachtsziekte snel door. Binnen de kortste keren zijn alle inwoners van de stad (dan 'de vrijstad X' genoemd) besmet en ligt het normale leven er stil. Dit alles trekt overal ter wereld de aandacht:

Binnen een ogenblik was deze vrijstad een ongeëvenaarde beruchtheid beschoren. [...] Geen wonder dat de dagbladen meenden een reuzezaak lag daarin zoveel mogelijk nieuws uit de nieuwe vrijstad te brengen. Oorlog, sport, politiek en doodsberichten, alles werd door de nieuwe rubriek: <<het leven in de vrijstad X>> in de schaduw gesteld. Er verschenen psychologische werken. En er verschenen drie-cent-afleringen. Alles X. Men kon advertenties lezen: Joernalist gevraagd. Enkel zij die het leven in de

¹⁰³ In 'De verloren huissleutel' problematiseert Van Ostaijen in de eerste plaats op overtuigende wijze de mechanieken van (populaire) geschiedschrijving, zoals interpretatie, speculatie, mythologisering, *hineininterpretierung* en contrasterende visies. Daarmee plaatst hij opnieuw een kanttekening bij de consequenties van te rigide redeneringen.

vrijstad X naar beknopte telegrammen kunnen uitwerken, komen in aanmerking. Ofwel: Uitgever interesseert zich voor alle manuscripten betreffende de vrijstad X. (II:84)

De toestand in vrijstad X brengt kortom een geweldige hype op gang. De ellende ontketent een niet te miskennen sensatiezucht, die door alle mogelijke ondernemingen wordt uitgebuit. Kranten populariseren en geven hun nieuwe rubriek de voorrang boven elk ander nieuws, er verschijnen goedkope series van bulletins over de stad en uitgeverijen proberen er een slaatje uit te slaan. Zelfs de wetenschap gaat zich om de situatie bekommeren. In dit tekstgedeelte past Van Ostaijen het procedé van de overdrijving toe: inwoners over de *hele* wereld interesseren zich voor vrijstad X, dagbladen zien er een “*reuzezaak*” in om over te stad te berichten, *al* het nieuws wordt door de nieuwe rubriek in de schaduw gesteld et cetera. Een vergelijkbare passage kan gevonden worden in *De Trust der Vaderlandsliefde*. De politieke leiders van Teutonia en Fochanije bekokstoven een moord op twee leiders van de Fochaanse partij tijdens een reis door het buurland. De geplande actie wordt uitgevoerd, waarna de ongelukkige twee (een notaris en een zeepzieder) als martelaren worden herdacht:

De portretten van de twee op het veld van eer gesneuvelde nationaal-helden werden op miljoenen exemplaren verspreid. De zeepziedersweduwe was koninklijk haar betreunde gemaal indachtig: zij deed zijn beeltenis op alle zeepbroden weergeven. In een ommezien prijkte het standbeeld der twee Castor- en-Pollux-soortig in elke fochaanse stad van minstens 5000 inwoners. Je had ze op postzegels, op speelkaarten, – de zeepzieder was harten- en de notaris schoppen-koning, – op draaiorgels en ijsroomwagentjes. In de bioskopen werd een gegarandeerd natuurgetrouwe weergave van hun heldedaden en dood gedraaid. (III:22)

Ditmaal wordt voor massaverspreiding dus een heel arsenaal aan consumptiegoederen uit de populaire cultuur ingezet.¹⁰⁴ Het is duidelijk dat de hele situatie in zowel ‘De verloren huissleutel’ als *De Trust* in het absurde wordt getrokken, maar toch zegt Van Ostaijen daarmee iets over de werkelijkheid. Niet alleen omdat het bedoelde uit de amplificatie des te sterker naar voren komt, maar ook omdat Van Ostaijen daarmee enkele wezenlijke kenmerken van de kapitalistische maatschappij (waaronder de veranderende media) ironiseert: de schaalvergroting en de massaverspreiding, de popularisering en de sensatiezucht. Zo houdt hij zijn lezer op extreme wijze diens eigen samenleving voor, waardoor de overtrokkenheid hiervan pregnant duidelijk wordt. Van Ostaijen gaat dus een stap verder dan de massamedia die hij bekritiseert: hij overdrijft de overdrijving. Zo slaagt hij erin triomfantelijk boven deze aspecten van de burgerlijke maatschappij te staan.

¹⁰⁴ Vergelijkbaar met de massaverspreiding in deze passage is in ‘Het gevang in de hemel’ sprake van een postkaartuitgave van de propagandistisch ingezette nr. 200 (een ex-gedetineerde die ernaar verlangt in gevangenschap te leven). (III:44) Ook in ‘De kioskjuffrouw’ (*Diergaarde voor kinderen van nu*) wordt melding gemaakt van een “printkaart” als massaproduct. (III:110)

4.3 Monsterlichtreklaam

Wanneer Van Ostaijen in *De Trust der Vaderlandsliefde* het karakter van de dagbladen ironiseert, doet hij dat door nadrukkelijk het discours van deze bladen in te zetten. Hij imiteert en overdrijft de gebruikelijke journalistieke taal: “Heden middag om klokslag twaalf heeft een bende bestaande uit een vijftigtal leden der vaderlandse liga van Fochanije de dagbladkiosk bestormd, gelegen op de hoek der rue de Paris en der avenue des Pays-Bas, in het centrum der stad. [...]” (III:19) Dit is niet het enige discours dat Van Ostaijen in zijn verhaal verwerkt. Zo is er een geheim bericht in telegramstijl in zijn de tekst waarneembaar (“de vier meisjes gevonden twee te San Remo twee Kairo teruggestuurd franco grens verzoek aldaar in ontvangst te nemen tuv”, III:20) en een passage die leest als een spannende scène in een misdaadserie of als het script voor een misdaadfilm (“De kapelmeester zegt: bitte schön, Herr geheimer Obersanitätsrat. Druk op knop, al de trawanten staan recht. [...] Dan: flessen, telloren, chinese vazen, stoelen. En geschrei: rechtstaan.”, III:21). Dit is een ‘techniek’ die Van Ostaijen vaker inzet. Met name de karakteristieke taal – én de visuele aspecten – van commerciële en propagandistische berichten keren geregeld terug in de vorm van slogans, aanplakbiljetten, uithangborden en reclameaffiches. De reclamestrook waar dit hoofdstuk mee begon is hier een voorbeeld van. De meeste slagzinnen en posters staan in *Bezette Stad* en in *De bankroet jazz*, maar ook in *De Feesten van Angst en Pijn*¹⁰⁵ en in het proza zijn er enkele waarneembaar.

Het meest in het oog springende voorbeeld in het proza, het enige geval waarin het visuele aspect een rol speelt, betreft een cheque in ‘Het gevang in de hemel’. Deze groteske gaat over nr. 200, een ex-gedetineerde die zich na een jarenlange gevangenschap zo aan het gevangenisleven heeft aangepast, dat hij niets liever wil dan opnieuw opgesloten worden. Nadat hij een tijd in de staatspropaganda is ingezet als toonbeeld van moraliteit (en in die hoedanigheid op jaarmarkten en universiteiten tentoongesteld is), pleegt hij een moord om opnieuw tot de gevangenisstraf veroordeeld te worden. Dit betekent gezichtsverlies voor de staat en de kerkelijke instantie. Om een ontluikende revolutie te beteugelen wordt nr. 200 ter dood veroordeeld, waardoor hij niet in zijn opzet slaagt in het gevang te belanden. Tevergeefs verzet hij zich tegen het vonnis. Vlak voor hij onthoofd zal worden weet de ex-gedetineerde het nog op een akkoordje te gooien met de biechtvader. Als nr. 200 toegeeft dat hij de doodstraf meer dan verdiend heeft, en daarmee het eerherstel van ‘kerk, vorst en staat’ bewerkstelligt, kan hij zich van zijn vergrijp vrijkopen. De biechtvader zegt: “Indien ge mij plechtig belooft dit uit te roepen, dan schrijf ik u dadelik een sjek op een fauteuil in de hemel. Hier hebt ge mijn sjekboek.” (III:48) Wanneer nr. 200 aangeeft geen fauteuil, maar een gevang in de hemel te willen, levert de biechtvader een fraai staaltje productie ‘op maat’: “Een gevang in de hemel kunt ge ook hebben. Wij leveren alles. Ge moet u de hemel voorstellen een heel groot magazijn. [...] Ook een gevang kunt ge hebben als het u plezier doet. Met deze bon.” (Ibid.) De vader schrijft vervolgens een ‘fysies-metafysiese bon’ uit:

¹⁰⁵ Het enige (omkaderde) pamflet in *De Feesten van Angst en Pijn* is onderdeel van ‘Vers 5’: “HALT! Hier is te zien de laatste KATOLIEK”. (II:229)

Van Ostaijen heeft het discours van de moderne commercie en propaganda in de vorm nergens in zijn werk zo nauwkeurig nagevolgd als in dit paginagrote pamflet. (III:91¹⁰⁶) Behalve het formaat springen de opmaak en de typografie in de poster direct in het oog: de aanwezigheid van een kader, de verdeling van de woorden over de pagina, de inzet van verschillende lettergroottes- en diktes en van onderstrepingen en het gebruik van de kleur rood voor enkele woorden (“Godsdienst & Vorst & Staat!”, “Knock-about!!!” en het onderste “Geest”). Op deze manier speelt Van Ostaijen met middelen die ingezet kunnen worden om een tekst persuasief en aantrekkelijk te maken. Ook de gebruikte toon en woordkeuze zijn weloverwogen. Van Ostaijen zet ze in om het dringende karakter van propaganda en reclame te tonen: “Allen op post in de Zirkus van de h. Geest!! Allo allo!!” Ook plaatst hij een in wezen propagandistisch bericht ermee in een context van popcultuur : het (dubbelzinnige) ‘optreden’ van godsdienst, vorst en staat wordt gepresenteerd als circusnummer en extra aantrekkelijk gemaakt door zinsneden als “het wereldberoemde TRIO”, “luimige Knock-about!!!” (te vertalen als ‘geestige, onstuimige act’ of als ‘geestige slapstick’, Van Dale 2010) en “Sukses! Sukses! Lachsukses!!” Nu propaganda en commercie op elkaar worden betrokken, komt een gemeenschappelijke eigenschap sterk naar voren: de macht die vanuit het burgerlijke, kapitalistische systeem over het volk wordt uitgeoefend. Tegelijkertijd worden de machtige instanties “Godsdienst Vorst Staat” evenwel van hun troon gehaald; ze worden afgedaan als surrogaat, als lachertje, en dienen niet serieus genomen te worden.

Meer propagandistische pamfletten zijn te vinden in *De bankroet jazz*. Wanneer de jazz in het script het dagelijks leven is gaan beheersen, worden er van staatswege aanplakbiljetten verspreid waarmee de bevolking aangespoord wordt om geld te investeren in ‘schatkistbons’. Om dit aantrekkelijker te maken biedt de staat kortingspercentages: “[...] *De beste schuldenaar is de staat*. Plaatst geen geld in industrie. De Staat betaalt meer. Schatkistbons aan 6% vrij van alle belasting. 5% korting. *Men zegge het voort*.” (III:138) Hoewel Van Ostaijen in dit geval minder variatie aanbrengt in de typografie, springen door cursivering¹⁰⁷ ook ditmaal enkele tekstgedeelten in het oog. Het valt op dat Van Ostaijen zich verder bedient van opmerkelijk bondige zinnen, passend bij een bericht dat iedereen (snel) moet kunnen lezen. Het aanplakbiljet verdwijnt direct onder een volgend biljet, waarop de investering in schatkistbonnen nog aantrekkelijker wordt gemaakt: de bonnen zijn nu voor 6,5% vrij van belasting en intekenaars krijgen 10% korting. Dit tweede biljet is kleiner; een omvattende uitleg bij de investering ontbreekt en daarmee is de tekst bondiger geworden. Dit is een aspect dat Van Ostaijen in de eerstvolgende alinea ook benadrukt. De posters worden in het script niet meer in hun geheel weergegeven; er staat slechts dat achtereenvolgens zes aanplakkers verschijnen, die een nieuwe

¹⁰⁶ Rechtsboven de poster staat nog in kleine letters: “De Quakzalver op zijn Theater / roert hier lustig zijnen snater.” (III:91) Deze toevoeging benadrukt het oordeel dat uitgedragen wordt: de hoogaangeschreven burgerlijke instanties worden beticht van huichelarij en oplichterij. Ook wordt het volkse discours versterkt, met name door het gebruik van het woord ‘Quakzalver’.

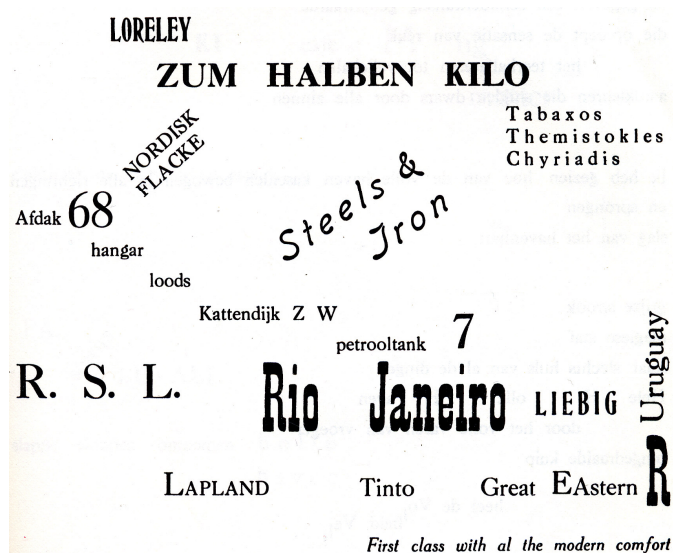
¹⁰⁷ De cursiveringen zijn aangebracht bij het verzamelen en uittypen van *De bankroet jazz*. Van Ostaijen heeft deze tekstgedeelten in het handschrift onderstreept, vergelijkbaar met de werkwijze in ‘Zirkus van de H. Geest’. (Van Ostaijen 2009:61)

poster over de voorgaande plakken. In razend tempo volgen de berichten elkaar op: “De tekst steeds bondiger en dringender met stijging van procent en korting. 8 %, 8½ %, 9 %, 9½ %. Het aanplakken, d.w.z. de stijgende aanbieding van de staat, gebeurt in zulk tempo dat tot lezen nauweliks tijd.” (Ibid.) Via deze praktijken laat Van Ostaijen in zijn script een staatsbestuur fungeren dat de economische toestand in een tijd van recessie compleet laat escaleren. Wanneer na een ‘geslaagde’ schatkistbonnenpolitiek al het geld op is en het bankroet van de staat onafwendbaar is, neemt het ministerie zelfs de benen en laat, zoals in hoofdstuk 2 ter sprake is gekomen, Charlie Chaplin met de problemen achter. Deze neemt de taak overigens op zich nadat hij weer een ander aanplakbiljet heeft zien hangen: “Ernstig jongmens gevraagd [...] Bezigheid: Gewichtige mededelingen aan het publiek”. (III:143) Deze taakomschrijving verdoezelt de ernst van de opdracht die Chaplin zal krijgen; Van Ostaijen toont de discrepantie tussen het beeld dat mensen wordt voorgehouden en de werkelijkheid.

Behalve het wanbestuur van het establishment kaart Van Ostaijen met zijn aanplakbiljetten ook de overtrokken situatie in de reclamewereld aan. Consumenten worden doodgegooid met advertenties en aanbiedingen (in dit geval “de stijgende aanbieding van de staat”) en zullen daar uiteindelijk het slachtoffer van worden. De tot nog toe besproken pamfletten bevatten meer referenties naar massaconsumptie en commercie (een cheque, een circusvoorstelling), maar ze maken ook steeds onderdeel uit van de staatspropaganda. In Van Ostaijens werk zijn behalve deze ook veel affiches en korte slogans waarneembaar die van puur commerciële aard zijn.

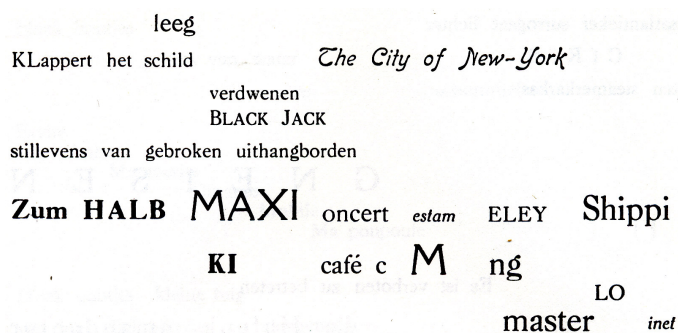
Slogans en merknamen verschijnen voornamelijk in enkele *Nagelaten gedichten*, maar ook in Van Ostaijens vroegere werk duiken ze zo nu en dan op. Wanneer in *De bankroet jazz* de jazz voor het eerst door de sentimentele muziek heen klinkt, gaat dit gepaard met een shot van een draaiende ‘monsterlichtreklame’ die het beeld van een boulevard domineert: “FUMEZ LES CIGARES NICOLETTE”. (III:128) Dit in de tekst verwerkte citaat, later gevolgd door de bierreclame “Echt Patzenhofer” (ibid.) en het automerk “Garbaty” (III:132), fungeert dus als ondubbelzinnige verwijzing naar de moderne tijd. Het reclameschild straalt hetzelfde uit als de moderne jazzmuziek: vernieuwing, dynamiek en commercie.

Ook in *Bezette Stad* functioneren slogans en merk- en firmanamen als referenties naar het moderne stadsleven. De meeste citaten uit de commerciële wereld kunnen gevonden worden in het gedicht ‘Holle Haven’. In dit tekstgedeelte, dat ruim vóór ‘De Kringen naar binnen’ verschijnt, toont Van Ostaijen op ontvullende wijze de stand van zaken in het bezette Antwerpen. De toestand in de haven wordt weergegeven door middel van opschriften op loodsen, uithangborden en reclameschilden. Van Ostaijen roept in eerste instantie de vroegere bedrijvigheid in de haven op:



(II:55)

Twee pagina's verderop in de bundel zijn de opschriften niet meer intact. De huidige toestand in de haven draagt de tekenen van vernieling; woordgroepen en zelfs afzonderlijke woorden zijn uiteen geschoten. "stillevens van gebroken uithangborden", zo karakteriseert Van Ostaijen de verzameling woordresten die hij presenteert (II:57):



(II:57)

De typografie maakt het mogelijk om de oorspronkelijke opschriften te reconstrueren en in enkele gevallen te herleiden tot de tekst op uithangborden uit de bovenste passage: "Shippi" "ng" "master", "LO" (R) "ELEY" en "Zum HALB" (EN) "KI" (LO).¹⁰⁸ Omdat dergelijke namen en zinnen normaal gesproken geassocieerd worden met bedrijvigheid en met het dagelijks leven in de stad, spreken de verlatenheid en doodsheid ten tijde van de bezetting des te schrijnender uit deze voorstellingswijze in 'Holle Haven'. (Vgl. Bogman 1991:73-77; Muls 1979:27) De uithangborden en reclameschilden drukken, als symbolen van de vooroorlogse situatie, dus een sterk gevoel van heimwee uit.

¹⁰⁸ Bogman (1990:73) betreft de letters "LO" op zowel 'Loreley' als 'Zum halben Kilo'. Gelet op de typografie lijkt het echter aannemelijker dat "LO" geen onderdeel uitmaakt van de laatste woordgroep.

Dat is anders in de ‘Opdracht’ van de bundel. Ook hier zijn verschillende reclameleuzen en merknamen waarneembaar¹⁰⁹ – net als titels van films en flarden popmuziek – maar er gaat geen gevoel van verlangen van uit. Zoals gesteld in hoofdstuk 2 toont Van Ostaijen in dit geval juist de buitensporige consumptie en commercie in de burgerlijke maatschappij. Allerhande citaten (waaronder ook een complete advertentie voor ‘Rimmel’s New Cosmetique’) worden zonder verdere omhaal naast elkaar geplaatst en creëren, doorkruist door woorden als ‘nihil’, ‘leegte’ en ‘verstikken’, een bijna apocalyptische stemming. De gebruikte montagetechniek en de parallel met kubistische schilderijen uit de vroege twintigste eeuw zijn reeds ter sprake geweest¹¹⁰; daar kan nu aan worden toegevoegd dat Van Ostaijen ook specifiek met betrekking tot media en commercie het discours van de moderne massacultuur inzet. Via overdrijving en ironie toont hij, zeker in een pamflet als ‘Zirkus van de H. Geest’, de aard en het effect van reclame, propaganda en sensationisme – aspecten die het dagelijks leven in toenemende mate beheersen. Toch kijkt Van Ostaijen, ondanks zijn kritiek op het manipulatieve kapitalisme, niet snobistisch neer op media en commercie. Slogans, posters en affiches fungeren in zijn werk als symbolen van de moderne tijd en hebben in die hoedanigheid een positieve connotatie. Van belang is daarbij evenwel dat kunst en popcultuur steeds hun eigen karakter behouden: deze zaken worden met elkaar geconfronteerd, maar resulteren niet in een product waarin het schone en het nuttige met elkaar worden gecombineerd.¹¹¹ Utilitaire kunst beschouwt Van Ostaijen als een *contradictio in terminis*; artistieke schoonheid en praktisch nut sluiten elkaar wederzijds uit.

4.4 ‘Hommage’ aan de consumptiemaatschappij

In het vorige hoofdstuk is gebleken dat Van Ostaijens kritiek op het burgerdom na *Bezette Stad* minder nadrukkelijk aanwezig is in zijn poëzie. Vanuit het streven nog enkel gedichten te schrijven voor poëziefhebbers maakte hij voor zijn latere *Nagelaten gedichten* in de vorm gebruik van volksliederen om een overigens schrijnende en ontwrichtende strekking te verpakken. Massacultuur is niet langer het onderwerp van deze poëzie. Dat is anders bij de vroegere gedichten die zijn opgenomen in deze bundel. Met name in enkele laat-Berlijnse gedichten wordt de lijn van de grotesken en *Bezette Stad* doorgetrokken en komt “[d]e gewillige manier waarop de mens zich laat manipuleren door media en commerciële instituten [...] aan bod”.¹¹² (Buelens 2001:273)

¹⁰⁹ “Du rouge pour les lèvres / D O R I N” (lippenstift, *Van Dale* 2010), “haar parfum fleurs Houbigant”, ‘Lonchamp’. (II:12;16;16) Parfum van het merk Houbigant keert overigens terug in het gedicht ‘De droom van het weesje’ (*Nagelaten gedichten*, II:175).

¹¹⁰ Zie paragraaf 2.6, p. 30.

¹¹¹ Bij de kubistische schilders Picasso, Braque en Gris is een vergelijkbare houding waarneembaar, zoals Varnedoe en Gopnik betogen: “Ignoring or avoiding the considerable part of their urban environment where ‘good taste’ and commercial utility were held to coexist compatibly or to merge, their collages and *papiers collés* set up instead miniature worlds in which the two domains of art and industry held their separate characters, and abutted each other without cushion.” (1990:33)

¹¹² De *Nagelaten gedichten* ‘Huldegedicht aan Singer’, ‘Gedicht’ (“Een schoon gezicht heeft de dagbladpostiche”), ‘De droom van het weesje’ en ‘Belgiese zondag’ schreef Van Ostaijen in Berlijn, na de zomer van 1920. ‘Poème’ heeft hij waarschijnlijk in 1924 geschreven. (Vgl. Borgers 1996:418;425;552)

in ‘De droom van het weesje’ staat deze problematiek centraal. In dit gedicht wordt op wrang-ironische wijze het verlangen van een over zijn moeder mijmerende wees vertolkt:

[...]
Laat ons hopen denk het weesje
een limousine en een vrouw in bont
zeer habillée
zoals ik ze ken uit la Vie parissienne
[...]
– Zoniet welk nut verlaten te zijn voorlopig wees
Wanneer je moeder tot je komt zonder limousine
zonder ford en zonder rode renard –
Dan blijf je beter wees
 alles of niets
[...]
(II:175)

Niet naar de liefde van de moeder wordt verlangd, maar veeleer naar de luxe en prestige van ‘het goede leven’. Zeer illustratief is ook de volgende korte passage: “Ik zal haar omhelzen / *hoofdzaak* dat ik mijn hoofd in haar pels kan leggen / zeggen: mama, gebruik jij Houbigant” (een parfümmerk). (Ibid., curs. van mij) Ook hier blijkt dus dat wezenlijke zaken worden dus opgeofferd aan uiterlijkheden en dat materialisme het denken van de moderne mens beheerst.

Van Ostaijens afkeer van massaconsumptie komt in het besproken ‘Gedicht’ en ‘De droom van het weesje’ op ironische wijze aan het licht. Dat is eveneens het geval in het bekende ‘Huldegedicht aan Singer’, maar ditmaal is de toon veel feller. Van Ostaijen laat in dit gedicht dan ook zijn verontwaardiging blijken over de aankoop van een Singer-naaimachine door zijn vriend en avant-gardistische weggenoot Floris Jespers. (Vgl. Spinoy 1996b:494) “Deze handeling moet Van Ostaijen als een absurditeit zijn voorgekomen”, zo schrijft Spinoy, want al laat de niet-denkende massa zich verblinden door nieuwe consumptiegoederen, “[d]e kunstenaar [...] geeft zich niet af met de sfeer van de commercie.” (Ibid.) Juist de kunstenaar zou moeten streven naar een authentiek, eenmalig en bezielend werk en zich verre moeten houden van het massaproduct, de absolute tegenhanger van de kunst. Spinoy wijst erop dat Van Ostaijen deze ongerijmdheid nadrukkelijk in zijn gedicht verwerkt door namen uit het geestelijke domein (waartoe de kunst behoort) te confronteren met de banale merknaam: “Singer en Sint Augustinus / Genoveva van Brabant / bezit ook een Singer / die Jungfrau von Orleans”. (Ibid.; II:168) Als tegenhanger van het geestelijke domein wordt in het gedicht het discours van de straat geëvoceerd. De schrijfstijl roept namelijk een sensatiebelust gesprek, of geroddel, op:

Hoort
 Hoort
 Floris Jespers heeft een Singernaaimasjien gekocht
 Wat
 Wat
 jawel
 Jespers Singer naaimasjien
 hoe zo
 jawel
 ik zeg het u
 Floris Jespers heeft een Singernaaimasjien gekocht
 Waarom
 waardoor
 wat wil hij
 [...]

(Ibid.)

In deze dichtregels zijn meerdere stemmen waarneembaar. Niet alleen suggereert de opeenvolging van vragen en antwoorden een ‘dialog’, ook impliceren de echo’s (“Hoort / Hoort”, “Wat / Wat”) dat sprake is van meer dan één gesprek, of tenminste van meer dan twee gesprekspartners. De aanwezigheid van vraag-en-antwoordsequenties kan als vormkenmerk overigens in verband worden gebracht met jazzmuziek, evenals het gesyncopeerde ritme dat ontstaat door het herhaaldelijk inspringen bij een nieuwe regel (bijvoorbeeld “hoe zo / jawel”, “Waarom”/ “waardoor”). (Vgl. Hadermann 1997:58) Opgezweept door de terugkerende leus “SINGERS NAAIMASJIEN IS DE BESTE” nemen de vragen af naarmate het gedicht vordert en komt daarvoor een steeds dringendere consumptie-eis in de plaats:

ik wil een naaimasjien
 iedereen heeft recht op een naaimasjien
 ik wil een Singer
 iedereen een Singer
 [...]

Ik wil een Singer
 wij willen een Singer
 wij eisen een Singer
 wat wij willen is ons recht
 (II:169-170)

De massale vraag naar het consumptieartikel neemt meer en meer de vorm van een collectieve betoging aan, waarbij het bezit van een Singer als algemeen recht, als levensbehoefte, wordt opgeëist. Zowel het product als de houding van de massa wordt daarmee geïroniseerd. Het gaat nog verder: “SINGERS NAAIMASJIEN IS DE BESTE / alle mensen zijn gelijk voor Singer”. (II:170) Hier begint de eis op een democratische leus te lijken, maar dat is schijn. De ‘gelijkheid’ die men wenst heeft namelijk betrekking op een kapitalistisch product, dat de mensen slechts afleidt van wezenlijke zaken en nivellering tot gevolg heeft. Van Ostaijen lijkt hier dan ook, evenals in *De bankroet jazz*, op sceptische wijze te reflecteren op zijn eigen idealistische verleden. De ironie wordt tot een hoogtepunt gebracht met de leus “Panem et Singerem”, een uitdrukking waarmee Van Ostaijen zinspeelt op de Latijnse frase *Panem et circenses* van Juvenalis, oftewel ‘brood en spelen’. Met deze uitdrukking omschreef Juvenalis de aard van het Romeinse volk in de keizertijd; het zou niets anders verlangd hebben dan deze twee ‘basisbehoeften’.¹¹⁴ Met “Panem et Singerem” plaatst Van Ostaijen zijn gedicht in een geestelijke en tegelijkertijd satirische traditie. Bovendien sluit hij aan bij een massaculturele context, aangezien de ‘spelen’ er waren ter vermaak van het volk – én het middel waarmee de Romeinse keizer, “de despotische heerser bij uitstek”, het volk zoet kon houden. (Spinoy 1996b:495) Ook het manipulatieve karakter van de consumptiemaatschappij wordt daarmee dus benadrukt, net als het gemak waarmee de massa misleid kan worden.

In het ‘Huldegedicht’ zijn ook twee korte passages met kritische reflectie opgenomen. Na het eerste voorkomen van de reclameleus voor Singer staat er namelijk sceptisch: “de beste / waarom / hoe kan dat / wie weet / alles is schijn”. (Vgl. Buelens 2001:226) Terwijl dergelijke bedenkingen hierna voor langere tijd verdwijnen, is op het eind van het gedicht nog een korte opleving waarneembaar. Na een sequentie waarin “Panem et Singerem” steeds nadrukkelijker wordt geproclameerd, klinkt plotseling een tegenstem:

Waarom
 hoe zo
 wat wil hij¹¹⁵
 wat zal hij
 [...]
 gelijk heeft hij jawel
 jawel
 jawel
 waarom
 wie zegt dat

¹¹⁴ *Satirae* 10, 80. (Van Dale 2010)

¹¹⁵ Met ‘hij’ wordt waarschijnlijk terugverwezen naar de eerder in het gedicht genoemde Hans Sachs: “Hans Sachs heeft recht op een Singer”. (II:169) Deze naam verwijst vermoedelijk naar het artistieke domein. (Vgl. Buelens & Wildemeersch 1996:91)

waar is het bewijs

jawel hij heeft gelijk

(II:170)

Tot tweemaal toe laat de kritische stem zich horen: ‘waarom?’ Deze tegenstem kan echter niet op tegen de dreunende propaganda en laat zich uiteindelijk wegdrücken met het finale “*jawel hij heeft gelijk*”. Dan laait het “Panem et Singerem” weer op en mondt nog eenmaal uit in “SINGERS NAAIMASJIEN IS DE BESTE”. (Ibid.) De succesvolle eliminatie van de afwijkende mening vormt de ultieme bevestiging van de macht van de commercie.

In het ‘Huldegedicht aan Singer’ is sprake van het ‘recht’ dat men zou hebben op consumeren. Ook in het veel latere ‘Alpejagerslied’ (1927) laat Van Ostaijen dit woord vallen in een ironische context. Terwijl in het ‘Huldegedicht’ “een protest van bezitlozen” werd gesuggereerd, wordt in het latere gedicht daarentegen “het recht der bezitters spottend onderstreept”. (Borgers 1996:1067) De ‘alpejagers’ blijken namelijk twee deftige, burgerlijke heren te zijn, die elkaar passeren op een hellende straat – “dat is de ene heer daalt / en de andere heer klimt”. (II:240) De triviale en weinig enerverende gebeurtenis van de begroeting wordt tot in detail beschreven, waardoor de heren meer ‘gewicht’ toegedicht krijgen dan zij feitelijk verdienen. Veel aandacht gaat uit naar het ‘waardesymbool’ van de beide heren, hun hoge hoed: “de ene heer neemt zijn hoge hoed in de rechterhand / de andere heer neemt zijn hoge hoed in de linkerhand / [...] / dan gaan beide heren / elk met zijn hoge hoed zijn eigen hoge hoed zijn bloedeigen hoge hoed / elkaar voorbij / vlak vóór de deur / van de winkel / van Hinderickx en Winderickx / van de beroemde hoedemakers”. (Ibid.) Nadat ze elkaar gepasseerd zijn zetten de heren hun hoge hoed weer op het hoofd, waarna het gedicht besluit met: “dat is hun recht / dat is het recht van deze beide heren”. Hiermee wijst Van Ostaijen eens te meer op de bekrompenheid van het burgerlijke bestaan. Zijn mening over de bourgeois blijkt daarmee dus ongewijzigd afkeurend te zijn. De toon in zijn poëzie is daarentegen gewijzigd ten opzichte van zijn vroegere werk: voor de rechtstreekse bekritisering is een droogkomische toon in de plaats gekomen.

Van Ostaijen kiest in zijn latere poëzie dus niet langer de aanval, maar neemt een afstandelijkere houding aan. Hij verpakt de strekking van zijn latere gedichten in een speelse vorm (de ‘schijnbare kindergedichtjes’), maar blijft kritisch. Zo ontwikkelt Van Ostaijen onder de oppervlakte, dat wil zeggen ondanks zijn accentuering van het esthetische aspect van zijn poëzie, “een discours waarin hij voor de dichter wel degelijk een belangrijke taak voorziet. Juist doordat hij zichzelf zo expliciet buiten de sociale orde zet, geeft de dichter een belangrijk signaal.” (Buelens 2001:273) Zo blijkt de late Van Ostaijen het staatkundige bestel te verstoren en de bourgeois te slim af te zijn – “De goochelaar-dichter maakt een buiging en verdwijnt.” (IV:163)

Conclusie

In deze scriptie heb ik de literatuur van Paul van Ostaijen bestudeerd vanuit een specifieke invalshoek: zijn houding ten opzichte van popcultuur. Net als andere kunstenaars en intellectuelen werd hij aan het begin van de twintigste eeuw geconfronteerd met een nieuwe, algemeen toegankelijke cultuur die het stadsleven ingrijpend veranderde. Niet alleen deze cultuur van de massa, maar ook de massa als sociale groep kreeg steeds meer voet aan de grond in de moderne maatschappij. Zo kwamen de traditionele artistieke en sociale verhoudingen onder vuur te staan; de bourgeoisie zag zich bedreigd in haar machtspositie en de kunst dreigde door de opkomst van de commerciële popcultuur gemarginaliseerd te raken. Tegelijkertijd bracht de populaire cultuur evenwel een bevrijding voor de kunst, aangezien traditionele denkkaders rigoures ter discussie gesteld werden. De veranderende omstandigheden vroegen dus om een nieuwe positiebepaling.

Dit complexe proces van positionering is duidelijk zichtbaar bij Van Ostaijen. Uit zijn literaire ontwikkeling blijkt een voortdurend zoeken naar antwoorden op de problemen die de veranderende samenleving hem stelt. Daarbij is steeds veel aandacht waarneembaar voor de positie van de kunst en die van de kunstenaar-intellectueel in de moderne samenleving. Enerzijds tracht hij de verworvenheden van de moderne tijd daarom in te zetten in zijn strijd tegen de burgerlijke macht, terwijl hij zijn kunst anderzijds scherp afzet tegen de kapitalistische en nivellerende massacultuur.

Deze tweeslachtige houding is al zichtbaar in zijn vroege bundels *Music-Hall* en *Het Sienjaal*. Van Ostaijen besteedt in deze bundels namelijk expliciet aandacht aan het moderne stadsleven, een thema dat in de 'exclusieve' burgerlijke kunsttraditie nooit een plek zou krijgen. In zijn kritisch werk betoogt hij dat schoonheid niet afhankelijk is van de onderwerpkeuze in een gedicht, maar van de dichterlijke geest die het gekozen materiaal tot poëzie omvormt. Ook aspecten van de moderne maatschappij kunnen daarom tot onderwerp worden gemaakt van een gedicht. In dit vroege stadium van zijn ontwikkeling brengt hij deze opvatting het duidelijkst in de praktijk in het gedicht 'Music-Hall'. Hierin lapt Van Ostaijen de burgerlijke tradities aan zijn laars door het moderne amusement centraal te stellen. De dichter beweegt naar de maatschappij toe, zoals hij dat jaren later nog zal doen wanneer hij zich uit zal spreken voor podiumpoëzie. Tegelijkertijd bewerkstelligt Van Ostaijen al in zijn vroege poëzie een afgrenzing van het 'banale vermaak' van de massacultuur. Hij reflecteert er in een gedicht als 'Music-Hall' namelijk kritisch op en benadrukt dat vermaak slechts 'schone schijn' is: de nieuwigheid en dynamiek ervan zijn aantrekkelijk en brengen een vlucht uit de troosteloze werkelijkheid, maar uiteindelijk blijkt deze roes maar van tijdelijke aard te zijn.

De ambivalentie die zich aftekent blijft terugkeren in Van Ostaijens literaire praktijk, al lijken zijn aanvankelijke optimisme en nieuwsgierigheid na verloop van tijd af te nemen. In 1920 heeft hij deze kwestie zelf onder woorden gebracht door te wijzen op zijn inwendige strijd tussen

‘innerlijkheid’ en ‘uiterlijkheid’. Hij heeft te kennen gegeven dat deze zaken voor hem onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn en met elkaar moeten harmoniëren. Alleen met behulp van de zgn. uiterlijkheden – de verlokkingen van de massacultuur – zegt Van Ostaijen tot het innerlijke, of wezenlijke, te kunnen geraken. Zijn aandacht voor popcultuur en zijn verzet tegen de burgerlijke samenleving gaan zo steeds hand in hand.

Toch lijkt Van Ostaijen de ‘uiterlijkheden’ van de moderne maatschappij in toenemende mate ter discussie te stellen. Beroofd van zijn vroegere idealisme en optimisme rekent hij in zijn Berlijnse werk af met de schijnwaarden in de kapitalistische, burgerlijke samenleving. Duidelijker dan voorheen komt de keerzijde van massacultuur aan de oppervlakte. Deze cultuur blijkt namelijk in hoge mate onverzoenbaar te zijn met de kunst. Vooral de verbondenheid met het kapitalistische systeem en de ongebreidelde reproductie van massagoederen wekken dan ook Van Ostaijens kritiek. Ook reageert hij negatief op de sensatiezucht en het manipulatieve karakter van de moderne media en commercie. In verband hiermee krijgt behalve de bourgeoisie ook het onderdrukte volk het te verduren in Van Ostaijens poëzie en grotesken: het laat zich gemakkelijk misleiden en is niet in staat tot kritisch denken. Als Van Ostaijen zich positief uitsprekt over massacultuur, dan betreft het tekenen van artistieke en kritisch denken die er hier en daar uit opklinken: de daadkracht van een eenling als Charlie Chaplin of de artistieke van Asta Nielsen in de verder commerciële filmindustrie.

Van Ostaijen maakt in zijn werk nadrukkelijk gebruik van de pragmatische en esthetische mogelijkheden van de cultuurfenomenen die hij ter discussie stelt: hij zet de montagetechniek van de film, het contrapunt van de jazz en het specifieke discours van media en commercie in zijn literatuur in. Op deze manier confronteert hij de uiteenlopende aspecten en ‘talen’ van de burgerlijke maatschappij met elkaar én met de kunst. Hij toont daarmee de schijnheiligheid en banaliteit van deze maatschappij met haar eigen middelen; deze worden tegen zichzelf gekeerd.

Ook gaat Van Ostaijen op meervoudige wijze werken met het karakter van jazzmuziek. Enerzijds zet hij het antiburgerlijke aspect van deze muziek in om traditionele noties op de proef te stellen, anderzijds gaat hij vanuit een diep geworteld streven naar authenticiteit aan de slag met de vermeende oorspronkelijkheid en volksheid van de muziek. Aangezien jazzmuziek was ingeweven in de commerciële kanalen van de massacultuur bedient Van Ostaijen zich daarbij van een intellectuele constructie, zeker wanneer hij de brug slaat naar Europese volksmuziek. Daarmee is er opmerkelijk genoeg een (al dan niet bewuste) doorwerking zichtbaar van de romantische traditie van de negentiende-eeuwse elite. In zijn literaire praktijk zet Van Ostaijen echter geen welbepaalde traditie van volkslyriek voort. In zijn latere poëzie maakt hij gebruik van kinder- en volksliedjes, maar dat geldt slechts voor de vorm van zijn gedichten. Van Ostaijen wil in zijn poëzie nog slechts esthetische doeleinden nastreven, dus benadrukt hij in zijn kritisch werk het speelse en begrijpelijke karakter van deze late lyriek. Ook neemt hij een afstandelijke houding in ten opzichte van de bourgeois. Nadere beschouwing van zijn poëzie legt evenwel een grote inhoudelijke draagkracht bloot en eveneens een aanhoudende afkeer van de burgerlijke samenleving.

Bibliografie

- Alexandre, Noël, *The unknown Modigliani. Drawings from the collection of Paul Alexandre*. New York 1993.
- Bogman, J.H., *De stad als tekst: over de compositie van Paul van Ostayen's Bezette Stad*. Rotterdam 1991.
- Borgers, Gerrit, *Paul van Ostaijen. Een documentatie*. Amsterdam 1996. [dbnl, 7 december 2010]
- Bork, G.J. van, H. Struik, P.J. Verkruijsse en G.J. Vis (red.), *Letterkundig lexicon voor de neerlandistiek*. Z.p. 2002. [dbnl, 26 juli 2010]
- Buelens, Geert, 'Aspiring towards the condition of music'. In: *Oneigenlijk gebruik. Over de betekenis van poëzie*. Nijmegen 2008, pp. 89-101.
- Buelens, Geert, 'Asta Nielsen as an Icon for the European Avant-Garde'. In: Tania Ørum et al. (ed.), *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries*. (In voorbereiding.)
- Buelens, Geert, *Van Ostaijen tot heden. Zijn invloed op de Vlaamse poëzie*. Nijmegen 2001.
- Buelens, Geert en Georges Wildemeersch, *Paul van Ostaijen, 1896-1928: wegwijzers naar de werkelijkheid*. Gent 1996.
- Bulhof, Francis, *Eine Künstlerfreundschaft. Der Briefwechsel zwischen Fritz Stuckenberg und Paul van Ostaijen 1919-1927*. Oldenburg 1992.
- Burkholder, J. Peter, Donald Jay Grout en Claude V. Palisca, *A History of Western Music*. New York / London 2005.
- Danesi, Marcel, *Popular culture: introductory perspectives*. Lanham 2008.
- Faulk, Barry J., *Music Hall & Modernity. The Late-Victorian Discovery of Popular Culture*. Ohio 2004.
- Feschotte, Jacques, *Histoire du music-hall*. Parijs 1965.
- Fuld, James J., *The book of world-famous music: classical, popular and folk*. New York 1985.
- Hadermann, Paul, *Het vuur in de verte. Paul van Ostaijens kunstopvattingen in het licht van de Europese avant-garde*. Rotterdam 1970.
- Hadermann, Paul, *Paul van Ostaijen en de kunst van zijn tijd, 1896-1996*. Gent 1997.
- Hanisch, Michael, 'The Chaplin reception in Germany'. In: Adolphe Nysenholc (ed.), *Charlie Chaplin. His Reflection in Modern Times*. New York 1991, pp. 25-34.
- Hobsbawm, Eric, 'Introduction: Inventing Traditions' en 'Mass-Producing Traditions: Europe, 1870-1914'. In: Eric Hobsbawm en Terence Ranger (ed.), *The Invention of Tradition*. Cambridge 1983, pp. 1-14; 263-307.
- Lemeire, Hubert, *De taal van Stijn Streuvels. Deel 2. Verklarend woordenboek op de taal van Stijn Streuvels*. Z.p. 1970. [dbnl, 17 oktober 2010]

- Milton, Joyce, *Tramp. The life of Charlie Chaplin*. New York 1996.
- Muls, Jozef, 'Paul van Ostaijen en de stad'. In: *Bzzlletin*, nr. 66 (1979), pp. 23-29.
- Nederlandse Liederenbank* (versie 2.0). Meertens Instituut 2008. [<http://www.liederenbank.nl/index.php?lan=nl>, 9 november 2010]
- Neef, Sonja, *Kalligramme. Zur Medialität einer Schrift. Anhand von Paul van Ostaijens De feesten van angst en pijn*. Amsterdam 2000.
- Offermans, Cyrille, 'Het bordeel als disciplineringsmachine. Een groteske van Van Ostaijen als ironisch miniatuurmodel van de moderne cultuurindustrie'. In: *De kracht van het ongrijpbare: essays over literatuur en maatschappij*. Amsterdam 1983, pp. 107-122.
- Ostaijen, Paul van, *Verzameld werk. Poëzie. Music-Hall, Het Sienjaal, De Feesten van Angst en Pijn*. Den Haag 1952.
- Ostaijen, Paul van, *Verzameld werk. Poëzie. Bezette Stad en Nagelaten gedichten*. Amsterdam 1979.
- Ostaijen, Paul van, *Verzameld werk. Proza. Grotesken en ander proza*. Amsterdam 1979.
- Ostaijen, Paul van, *Verzameld werk. Proza. Besprekingen en Beschouwingen*. Amsterdam 1979.
- Ostaijen, Paul van, *De bankroet jazz*. Utrecht 2009.
- Reynebeau, Marc, 'Nomenklatuur van verlaten dingen. Literatuur.' In: *Dichter in Berlijn. De ballingschap van Paul van Ostaijen (1918-1921)*. Groot-Bijgaarden 1996, pp. 175-205).
- Roggeman, Willy, 'Muzikale, mystieke e.a. ezelsbruggen bij Van Ostaijen'. In: *Yang*, jrg. 32, nr. 1, 15 maart 1996, pp. 87-101.
- Shipton, Alyn, 'Introduction: Rethinking Jazz History'. In: *A New History of Jazz*. London 2005, pp. 1-12.
- Simmons, Sherwin, 'Chaplin Smiles on the Wall: Berlin Dada and Wish-Images of Popular Culture'. In: *New German Critique*, nr. 84 (2001), pp. 3-34.
- Snoeck, Robert, *Paul van Ostaijen en zijn Bezette Stad (literaire en zakelijke toelichtingen). Deel 2. Bedreigde Stad*. Z.p. 1977.
- Spinoy, Erik, "'Bourgeoisie", "massa" en "volk". Een kader voor de (re)constructie van Van Ostaijens ontwikkeling'. In: *Ons Erfdeel*, jrg. 39, nr. 5 (1996a), pp. 662-672.
- Spinoy, Erik, 'De wegen van de intellectueel. Paul van Ostaijen en de massa'. In: *Onze Alma Mater. Leuvense bijdragen*, jrg. 50, nr. 4 (1996b), pp. 482-501.
- Storey, John, *Inventing popular culture: from folklore to globalization*. Cornwall 2003.
- Taruskin, Richard, *The Oxford history of western music. I. The earliest notations to the sixteenth century. III. The nineteenth century. IV. The early twentieth century*. Oxford 2005.
- Top, Stefaan, lemma 'Volkskunde'. In: *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging*. Tiel 1998, pp. 3537-3544.

Vaessens, Thomas, *Circus Dubio & Schroom. Nijhoff, Van Ostaijen en de mentaliteit van het modernisme*. Amsterdam 1998.

Van Dale Groot woordenboek hedendaags Nederlands. Utrecht / Antwerpen 2006.

Van Dale Onlinewoordenboeken. Van Dale Online professioneel, Dikke Van Dale Online. Van Dale Uitgevers 2010.

Varnedoe, Kirk en Adam Gopnik, *High and low: modern art, popular culture*. New York 1990.

Woud, Auke van der, *Een nieuwe wereld. Het ontstaan van het moderne Nederland*. Amsterdam 2006.

Woordenboek der Nederlandse Taal (WNT). Instituut voor de Nederlandse Lexicologie 2007-2010.
[<http://gtb.inl.nl/?owner=WNT>, 14 november 2010]