

Nawoord

ERIK SPINOY

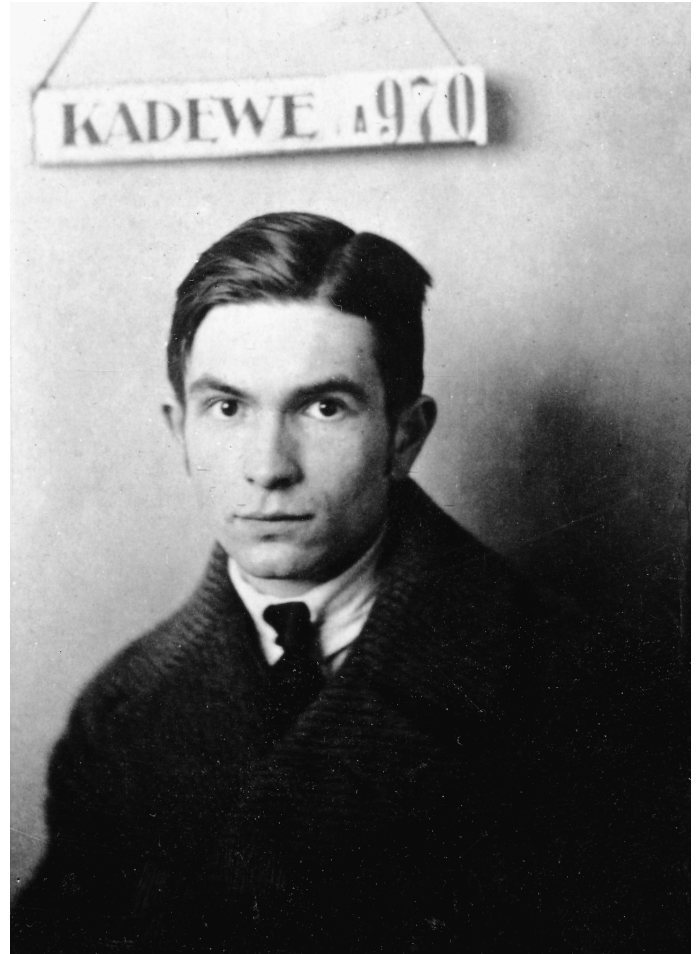
Eind oktober 1918 verruilde Paul van Ostaijen (1896-1928) zijn geboortestad Antwerpen voor Berlijn, waar hij tot in mei 1921 zou blijven wonen. De redenen voor zijn vertrek waren politiek: Van Ostaijen was tijdens de oorlog een Vlaams activist en derhalve een collaborateur met de Duitse bezetter. Hij had dus alle redenen om te vrezen voor represailles van de overheid én de bevolking na het vertrek van de Duitsers.

Van Ostaijen was zeer productief in Berlijn: hij schreef er de gedichtenbundels *De Feesten van Angst en Pijn* en *Bezette stad*, groteske prozaverhalen, politieke stukken en kunstkritieken, en voerde er ook een uitgebreide en belangwekkende correspondentie.

Bezette stad blikt terug op de gebeurtenissen in Antwerpen tussen 1913 en 1918, maar doet dat geruime tijd na die gebeurtenissen en vanuit de metropool Berlijn. Voor een goed begrip van de bundel is het dan ook belangrijk rekening te houden met twee contexten: die waarin hij is geschreven en die waarop hij terugblikt. In dit nawoord zullen we beide belichten. Eerst gaan we echter in op de ontstaansgeschiedenis van de bundel en op de bijzondere vorm ervan.

Ontstaan en publicatiegeschiedenis

Bezette stad is in relatief korte tijd tot stand gekomen. Eind juli 1920 ontstond met 'Bedreigde stad' het eerste gedicht, in de weken hierna zag al een groot deel van de andere gedichten het licht. De werktitel *Obus in*



Pasfoto voor de vreemdelingenpolitie, opgenomen in het Kaufhaus des Westens te Berlijn, 1918. Collectie Stad Antwerpen, Letterenhuis

de stad werd al snel ingeruild voor *Bezette stad*. In februari 1921 was het manuscript compleet.

Tijdens het schrijven nam het belang toe van wat Van Ostaijen zijn 'ritmiese typografie' noemde, de vormgeving die er mede voor gezorgd heeft dat de



Van links naar rechts: Paul van Ostaijen, Floris Jespers en Oscar Jespers in het atelier van Floris Jespers, 1918. Collectie Stad Antwerpen, Letterenhuis

bundel als een hoogtepunt van de Nederlandstalige avant-gardepoëzie wordt beschouwd. Door die typografie was de stap van manuscript naar boek geen evidente, temeer omdat *Bezette stad* in Antwerpen werd gedrukt en Van Ostaijen de supervisie van het publicatieproces bijgevolg grotendeels moest uitbesteden aan zijn Antwerpse achterban. Aanvankelijk wilde hij hiervoor een beroep doen op de schilder Floris Jespers, maar de verhoudingen met hem raakten in deze tijd gespannen. Daarom riep hij uiteindelijk de hulp in van Floris' oudere broer, de beeldhouwer Oscar Jespers.

Het was een gelukkige keuze. Oscar bleek een solide vriend, die zich bijzonder dienstbaar opstelde en Van Ostaijens intenties zo getrouw mogelijk probeerde te realiseren. Tegelijk schroomde hij niet de dichter waar nodig tegen te spreken en hem vanuit zijn onderlegdheid als beeldend kunstenaar van advies te dienen.

Tijdens een bezoek van Oscar aan Berlijn in september 1920 werd overeengekomen dat *Bezette stad* zou worden gepubliceerd door uitgeverij Het Sienjaal, die eerder Van Ostaijens gedichtenbundel *Het Sienjaal* (1918) had uitgegeven en in essentie een kleinschalig initiatief was van Van Ostaijens kleine Antwerpse kunstenaarsnetwerk. Bij zijn vertrek uit Berlijn nam Jespers al een eerste deel van het handschrift mee.

Het hoge tempo waarmee Van Ostaijen aan *Bezette stad* was begonnen, bleek hij niet te kunnen volhou-

den. Het slotgedicht, 'De Aftocht', zou Jespers uiteindelijk eind februari 1921 bereiken. Ondertussen had die niet stilgezeten: hij had een omslagontwerp gemaakt en houtsneden voor het binnenwerk, de papiersoort en het lettertype uitgezocht, en zelf letters vervaardigd waar de drukker niet over beschikte. Dat deed hij in schriftelijk overleg met Van Ostaijen, maar hij trad ook herhaaldelijk eigenmachtig op. Een bekend voorbeeld daarvan is zijn beslissing om het woord 'Zeppelin' uit het gelijknamige gedicht ook de vorm van een zeppelin te geven. Voorts zijn, naast een aantal mineure afwijkingen ten opzichte van het manuscript, de finale compositie van de tekst en het achterwege laten van de paginering aan hem toe te schrijven. Jespers wordt dan ook terecht omschreven als de man die aan *Bezette stad* een gezicht gaf.

Jespers deed zelfs meer. Van Ostaijen kende in Berlijn momenten van euforische creativiteit, maar ook episodes van writer's block. Dat patroon tekent zich ook tijdens het schrijven van *Bezette stad* af: na zijn vliegende start verzandde Van Ostaijen eind 1920 in twijfels en ontmoediging. Jespers wendde al zijn overtuigingskracht aan om de dichter ertoe te bewegen zijn boek af te maken. Hij besloot ook geen drukproeven naar Berlijn door te sturen en, met de hulp van Van Ostaijens jeugdvriend René Victor, de correcties voor eigen rekening te nemen om zo het productieproces te versnellen.

Het uitgeven van een voor die tijd technisch bijzonder geavanceerde bundel als *Bezette stad* was natuurlijk een kostbare aangelegenheid. Van Ostaijen had het niet breed, en ook bij Jespers heerste geen weelde. Gelukkig bleek Van Ostaijens oudere broer Constant ('Stan'), die goed geld verdiende bij een Brusselse bank, bereid de drukkersfactuur te verrekenen.

Zo verscheen *Bezette stad* uiteindelijk rond 1 april 1921, op 500 gewone en 40 luxe-exemplaren.¹

Compositie en vorm

Van Ostaijen beschouwde *Bezette stad* al heel vroeg als een totaalconcept. De rode draad die de individuele teksten met elkaar verbindt, is in eerste instantie een chronologisch-narratieve: Van Ostaijen evocert zijn persoonlijke ervaring van de periode 1913-1918 in Antwerpen. De 'Opdracht aan Mijnheer Zoënzó' roept de vooravond van de Grote Oorlog op, 'Bedreigde Stad' en 'De Obus over de Stad' gaan over de Duitse inval in België en de verovering van Antwerpen, de hierop volgende gedichten over de desolaatheid van het leven tijdens de eerste jaren van de bezetting. Vanaf de 'Music-Hall'-reeks gaat de aandacht naar de heropleving van het uitgaansleven. 'De Aftocht' roept de terugtrekking op van het Duitse leger en de restauratie van de 'Belgische' orde.

Binnen dit kader opereert Van Ostaijen echter vaak met associatieve verbanden: scènes en beelden worden sprongsgewijs met elkaar verbonden, als door de montage in een film; woorden of zinsstukken triggeren associatieve kettingen. Sprongsgewijs wil ook zeggen: in een hoog tempo. Dat is in overeenstemming met een algemene tendens tot gecondenseerd formuleren. Zinnen zijn vaak elliptisch, de syntaxis wordt waar nodig verwrongen. Behalve door de film lijkt *Bezette stad* in formeel opzicht geïnspireerd te zijn door de jazz, die Van Ostaijen in Berlijn leerde kennen en waarover hij bijzonder enthousiast was. Het vaak springerige ritme van de jazz lijkt in *Bezette stad* een echo te vinden, en het typerende improviseren op basis van contrapunt en syncope wordt er als constructieprincipe gehanteerd.²

Bij een eerste lectuur frappeert de ogenschijnlijke onpersoonlijkheid van *Bezette stad*. Dit is geen confessionele bundel. Af en toe verschijnt een 'ik' (of een 'wij'), maar dat doet zelden directe uitspraken over zijn opvattingen, gemoedstoestand en existentiële situatie.

Verwijzingen daarnaar blijven doorgaans impliciet en veronderstellen daarom een sensibele lectuur – en idealiter een goede kennis van Van Ostaijens eerdere werk en van de historische context. Ontsluierend voor het standpunt van de dichter is in de eerste plaats de selectie uit en voorstelling van de fenomenen en gebeurtenissen die in de gedichten verschijnen. De evocatie van de bezette stad fungeert zodoende vaak als ‘correlaat’ van wat in het lyrisch ik omgaat.³

Opvallend is bijvoorbeeld hoeveel aandacht er in dit boek over de Grote Oorlog gaat naar het amusementsleven in Antwerpen, en ook hoe anders Van Ostaijen zich ertoe verhoudt dan in zijn debuut *Music-Hall* (1916), waarvan de titel dat moderne vermaak meteen centraal stelt. Wordt het in Van Ostaijens eersteling nog geprezen omdat het een (weliswaar kortstondige) troost biedt voor de tristesse van het werkelijke leven, in *Bezette stad* blijven de toeschouwers in de musichall ‘schamele / schooiers’ (*‘Music Hall’*, 5). En het escapistische karakter van het geboden vertier, dat in het vroege gedicht op de koop toe wordt genomen, lijkt in *Bezette stad* als een fundamenteel probleem te worden ervaren. Dat suggereert bijvoorbeeld de overbekende ‘BOEM / PAUKESLAG’-bladzijde uit de ‘Music Hall’-reeks. Het ‘razen rennen’ van het ontketende musichallorkest wordt er opgeroepen in termen van een omverwerping van de gevestigde orde:

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!

Het venijn van dit fragment zit in de staart: de toehoorder van de orkestmuziek kan zich laten meeslepen door een euforisch stemmende ervaring van ontregeling en bevrijding, maar aan het eind klinkt er een nuchter ‘HALT!’ De vrijheidsdroom spat uit elkaar

zodra het orkest ophoudt met spelen, er verandert niets aan de reële verhoudingen.

Zo opereert Van Ostaijen vaak in *Bezette stad*: het denken en voelen van de sprekende instantie moet uit de tekst worden afgeleid door een receptieve lezer bij wie bovendien vaak veel voorkennis wordt verondersteld. Vaak, maar niet altijd: in een aantal gevallen berust het effect van de tekst vooral op de suggestieve kracht van de opgeroepen voorstelling. Zo komen in *Bezette stad* geregeld scènes voor waarin beelden uit de stad uitgroeien tot visioenen, zoals aan het beklemmende slot van ‘Stad Stilleven’:

Boven in de VIolette hemel
donker violET
fosforesceert
GE1e
HAND
Vijf heel duidelijke
5 VIngers

Vaak vloeit de impact van de tekst ook voort uit de taalhantering. Klank en ritme worden dan met maximale pregnantie tot inzet gebracht, zoals in deze regels uit de ‘Opdracht’, waar de demoralisering onder de bevolking letterlijk ver-klankt wordt:

de treinen hebben het matte ritme van moeë mensen

In dit citaat komt nog een ander middel voor dat Van Ostaijen vaak gebruikt in *Bezette stad*: het overdragen van menselijke emoties en eigenschappen op (objecten uit) de omgevende wereld, in dit geval dus ‘de

treinen'. Voorts exploiteert Van Ostaijen maximaal de gevoelswaarde van woorden, zoals in deze scène uit 'De Aftocht':

lubriek klapperen vaandels
officiers bieden hun seks aan de ekstatische menigte een remonstrans
pastoors sprenkelen wijwater
lubriek Te Deum van
hinnikende loopse wijven

Van Ostaijen stelt de patriottische triomf hier duidelijk in een bijzonder negatief daglicht, zij het dan niet door haar direct af te wijzen, maar door haar te associëren met ongeremde seksualiteit en verdierlijking en door het gebruik van doorgaans als pejoratief en vulgair ervaren woorden als 'lubriek' en 'loopse wijven'. Een directe metafoor verbindt het geslachtsdeel van de officieren daarbij blasfemisch met een monstrans, het vaatwerk dat in de katholieke liturgie gebruikt wordt voor het tonen van de hostie.

De voorkeur voor een indirecte uitdrukking laat zich verbinden met de poëtica van de latere Van Ostaijen, die nu vastere contouren begint aan te nemen. Van Ostaijen wil dat zijn poëzie uitsluitend geeft over zijn 'wijze de fenomenen te denken' (Van Ostaijen 1979 iv: 164), maar dan niet door een direct uitspreken daarvan. Het ideale gedicht is een 'objective correlative' (Eliot), dat wil zeggen een 'autonome' creatie die door haar visionaire kracht en doelmatige formele organisatie een impact heeft op lezers die het individuele overstijgt en zo een gemeenschap in het gevoel weet te stichten. *Bezette stad* is echter nog geen voorbeeld van de 'zuivere lyriek' die Van Ostaijen na de Berlijnse tijd beoogt: taalhantering en visionaire beelden spelen er wel al een cruciale rol, maar meer dan in de laatste poëzie maakt Van Ostaijen hier nog gebruik van verwijzingen naar de historische werkelijkheid en (in de ruimste zin) intertekstuele allusies.

Van Ostaijens streven naar een zo pregnant mogelijke taalhantering is niet los te zien van het meest in het

oog springende kenmerk van *Bezette stad*: de typografie, die immers bedoeld is om de impact van de tekst op de lezer te maximaliseren. In de praktijk betekent dit dat Van Ostaijen de bladspiegel componeert, met het oog op het creëren van spanningsvolle verhoudingen tussen de woorden, zinsstukken en tekstblokken op de pagina. Het wit tussen al die elementen neemt de rol van de interpunctie over. Daarnaast worden effecten nagestreefd door het gebruik van letters van verschillende corpsen, cursief en vet, spatiëring tussen en vaak ook in woorden, afwijkende lettertypes, het plaatsen van tekst op manieren die afwijkt van de gebruikelijke horizontale met een linker kantlijn, enzovoort. Dit alles moet van de gedrukte tekst een soort 'partituur' (Van Ostaijen 1979 iv: 155) maken, een hulpmiddel om de tekst zo te realiseren dat hij een maximaal effect sorteert.

Berlijn (1918-1921)

Vlak voor zijn vertrek naar Berlijn had Van Ostaijen met *Het Sienjaal* zijn tweede bundel gepubliceerd, en was daarmee in een klap de jonge ster van het Vlaams humanitair expressionisme geworden. Bij aankomst in Berlijn ging hij meteen op zoek naar de werkelijkheid achter de expressionistische namen die hij uit zijn lectuur had leren kennen. Daarbij raakte hij gewonnen voor de door *Der Sturm* (tijdschrift, theater, galerie en uitgeverij) gepropageerde variant van het expressionisme, die de klemtoon vooral op de vorm en de constructie van het kunstwerk legde, veeleer dan op het pathetische engagement dat kenmerkend is voor het humanitair expressionisme.

Ook raakte Van Ostaijen in Berlijn bevriend met een aantal Duitse schilders die in het wijde veld van het expressionisme tot de kubistisch-constructivistische tendens moeten worden gesitueerd (Stuckenberg, Feininger, Muche) of bij wie de visionaire kwaliteit

opvalt (Campendonk). Beide elementen zijn zoals we hebben gezien aanwezig in *Bezette stad*: het construeren van een vorm die de kijker/lezer direct moet aanspreken, maar ook het oproepen van visioenen die de empirie in een andere dimensie tillen. Het onderliggende streven is telkens hetzelfde: het spirituele tot uitdrukking brengen in de wereld van de objecten.

Meer nog dan met het expressionisme wordt *Bezette Stad* verbonden met het dadaïsme. Van Ostaijen speelde zelf geen rol in de beweging, maar hij had wel contacten met dadaïsten (onder anderen met Walter Mehring en Salomo Friedlaender) en was goed op de hoogte van de dadaïstische activiteiten en productie. Dada in Berlijn kende overigens zijn hoogtepunt op het moment dat *Bezette stad* ontstond. Zo vond de ‘Erste Internationale Dada Messe’ plaats in de zomer van 1920, precies op het moment dat Van Ostaijen zijn eerste teksten voor de bundel schreef. Die behoort (naast het pas na ‘Berlijn’ afgewerkte filmscenario *De bankroet jazz*) dan ook tot Van Ostaijens meest dadaïstische geschriften.

De invloed van het dadaïsme is in de eerste plaats formeel. De typografie van *Bezette stad* is mede geïnspireerd door dadaïstische experimenten, al zet Van Ostaijen ze op een meer doordachte manier in dan de dadaïsten. Verder werkt Van Ostaijen op dadaïstische wijze met montage en collage, en maakt daarbij veelvuldig gebruik van ‘textes trouvés’: liedjes- en reclame-teksten, filmtitels, krantenkoppen, opschriften op uithangborden, etiketten, affiches, enzovoort. De meeste van die teksten komen uit de media, de reclame en het amusementsleven, waarmee Van Ostaijen net als de dadaïsten de hiërarchie tussen (hoge) kunst en (lage) massacultuur provocerend onderuithaalt. Dat laatste sluit goed aan bij de nihilistische geest van het dadaïsme. Dat wil immers korte metten maken met de gevestigde orde, en overigens ook met de naïef-idealistische *Schöngesterei* die volgens de dadaïsten nog al te zeer

aanwezig was in het expressionisme. Duidelijke sporen hiervan zijn de bekende ‘nihilistische’ bladzijden uit de ‘Opdracht’ en ‘De Aftocht’.

Nihil in alle richtingen
 nihil in alle geslachten
 nihil in alle talen en
 alle dialecten
 NIHIL in alle lettertekens

draaiend
 nihil

nihil in Andreaskruis

Tegelijk laten juist die bladzijden zien dat de brutale agressie van het Berlijnse dadaïsme in *Bezette stad* vaak getemperd wordt door idealistisch verlangen. Die ambivalentie spreekt onder meer uit de passage in ‘De Aftocht’ over ‘ons verlangen / naar het kapotten van alle begrippen / alle hoop / alle idioterijen’. Het verlangen geldt de vernietiging van de hele gevestigde orde, maar ook van het humanitaire idealisme (‘alle hoop’) waarvan Van Ostaijen zich in *Het Sienjaal* nog zo’n harts-tochtelijk pleitbezorger had getoond. Die vernietiging wordt echter nagestreefd vanuit het verlangen naar een fundamenteel nieuwe wereld, al zijn er grote twijfels bij de realiseerbaarheid daarvan, zoals ook blijkt uit de bekende slotregels van *Bezette stad*: ‘misschien wordt eens / de nood zo groot / alle dijken breken.’

De vraag is overigens aan wélke Van Ostaijen die slotregels toe te schrijven zijn. Projecteert Van Ostaijen zich hier terug naar oktober-november 1918, en dus naar een in die tijd te situeren worsteling tussen hoop en twijfel, terwijl de Van Ostaijen die deze regels schrijft geen enkele illusie meer koestert? Of spreekt hier integendeel de (nog immer twijfelende) Van Ostaijen van 1921? Dat *Bezette stad* hier niet altijd helder over is, mag symptomatisch heten voor Van Ostaijens ambivalenties in dezen tijdens de Berlijnse periode.

Duidelijk is wel dat hij al kort na aankomst in Berlijn een allergie ontwikkelt voor het grote humanitaire gebaar. Die afkeer komt ook tot uitdrukking in *Bezette stad*, dat Van Ostaijen dan ook later ‘een vergif, als tegengif gebruikt’ (Van Ostaijen 1979 IV: 330) zal noemen. Typerend in dit opzicht is de schimpscheut in ‘De Aftocht’ aan het adres van de ‘idealistische’ Amerikaanse president Wilson:

Wilson panopticumheld
ideologie van vegetarische restaurants
de mens is goed enz. enz.
je weet wel

Deze regels klinken als een echo van een brief uit april 1919 waarin Van Ostaijen aankondigt dat hij groteske verhalen is gaan schrijven: ‘Schrijf een novelle waarin ik de mensen probeer voor de aap te houden. Positieve kritiek: bral. [...] De mensen zijn niet waard gekritiseerd te worden. Enkel stof voor burleske novellen.’⁴ Idealen koesteren, lijkt Van Ostaijen hier te willen zeggen, heeft geen enkele zin. Mensheid en samenleving verdienen het om brutaal en cynisch, zonder hoop op beterschap in hun hemd gezet te worden.

Dit is echter niet het hele verhaal. In september 1920 schrijft Van Ostaijen dan weer: ‘Note pour des révolutionnaires en herbe: ne savent-ils pas qu’un ton satirique est d’un effet plus direct en politique et en face des masses qu’une démonstration logique?’ (Borgers 1971: 384) Deze passage, uit de tijd waarin hij volop aan *Bezette stad* schreef, suggereert dat (in het bijzonder groteske, satirische) teksten wel degelijk een politiek-maatschappelijke impact kunnen hebben en de mensen ten goede kunnen veranderen.⁵

De Berlijnse Van Ostaijen was dus erg zoekende in dezen, en dat valt ook af te leiden uit *Bezette stad*. Net als het groteske proza dat Van Ostaijen sinds 1919 schrijft, is de bundel vaak ongemeen agressief, maar

die agressie lijkt niet altijd goed te weten of ze nu een instrument is van de goede zaak, dan wel een cynische provocatie zonder meer. Deze ambivalentie spreekt trouwens ook uit het Wilson-citaat. Dat is niet alléén een uiting van scepsis ten aanzien van de goedheid van de mensen. Het formuleert ook een concrete kritiek op de Amerikaanse president, die vooral is ingegeven door desillusie over het door Wilsons ‘veertienpuntenplan’ in het vooruitzicht gestelde recht voor elke natie ‘[to] determine its own institutions’.⁶ Tijdens de vredesonderhandelingen in Versailles in 1919 bleek van Vlaamse zelfbeschikking niet eens gerept te worden. Wellicht om die reden spreekt Van Ostaijen eerder in ‘De Aftocht’ schamper over ‘14 punten / 14 knoppen’.⁷

Dit brengt ons bij een ander element dat in geen inleiding tot *Bezette stad* mag ontbreken: de invloed van de Berlijnse ervaring op de politiek-ideologische te-
neur van de bundel. Amper enkele dagen na Van Ostaijens aankomst in Berlijn brak daar de Novemberrevolutie uit. Net als de meeste dadaïsten sympathiseerde Van Ostaijen met de communisten van de Spartakusbund, en in het bijzonder met hun leider Karl Liebknecht. Hij beschouwde zichzelf in deze tijd ook als een communist, al bleef zijn daadwerkelijke engagement grotendeels beperkt tot het schrijven van politieke stukken, waarin hij moeizaam probeerde zijn Vlaamse engagement te laten rijmen met zijn communistische sympathieën.

Begin 1919 werd Liebknecht samen met Rosa Luxemburg vermoord door leden van de rechts-radicalen vrijkorpsen, die met het geregelde leger de revolutie bestreden. Die moord was het begin van het einde van de revolutie in Duitsland, en droeg in niet geringe mate bij tot Van Ostaijens toenemende politieke desillusie. Liebknecht verschijnt min of meer anachronistisch in ‘De Aftocht’, waarbij het woord ‘KNAL!’ vooruit lijkt te wijzen naar de moord op de leider van de Spartakisten. In ‘Goed Nieuws’ valt dan

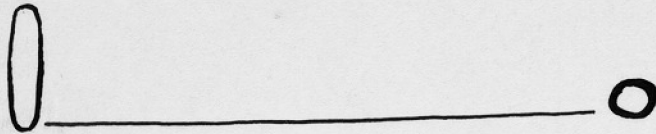
BOEM

99

PAUKESLAG

daar ligt alles

PLAT



¹⁰ ¹² ¹⁴ ¹⁶ ²⁴ ³⁶
 waar razen riolen celli bassen koperen triangel
 trommels ³⁶ PAUKEN
¹² ¹⁴ ¹⁶ ²⁴ ³⁶ ^{36K.}
 razen rennen razen rennen razen REMMEN

STOP!

¹⁶
 drama in volle slag hoeren slangen werpen zich op eerlike
 mannen het gezin wankelt de fabriek wankelt
 de eer wankelt ³⁶ ligt er
 alle begrippen ^{36K.} VALLEN

HALT!

weer de naam van Kurt Eisner, een voorman van de Beierse revolutie, die in februari 1919 eveneens werd vermoord. De Berlijnse politieke context van *Bezette stad* is er dus een waarin de revolutie meedogenloos is onderdrukt door reactionaire krachten.

Op het groot gedrukte 'LIEBKNECHT' volgt de elliptische zin: 'wie weet echoëert / arbeiders en soldaten'. Ook dit zijn ambivalente, meerduidige regels. Men zou eruit kunnen afleiden dat Van Ostaijen in 1921 nog hoopt dat de boodschap van Liebknecht zal aanslaan bij de massa – maar ook dat die hoop ondertussen tot het verleden behoort. Toen Van Ostaijen 'De Aftocht' schreef, wist hij immers al hoe het Liebknecht en de revolutie was vergaan. De Berlijnse Van Ostaijen worstelde erg met de kwestie van de vatbaarheid van de massa's voor de revolutionaire boodschap. De verwijzing naar Liebknecht in *Bezette stad* herinnert aan de in Berlijn geschreven groteske 'Geschiedenis', waarin een 'voornamen heer' snoep koopt en opeet, en 'de straatjeugd' alleen 'de lege dozen' schenkt. (Van Ostaijen 1979 III: 55) Wanneer een 'minder voornamen heer' hem aanmaant de snoep te verdelen, hitst de 'voornamen heer' de straatjeugd tegen hem op en wordt hij gruwelijk gelyncht. De Berlijnse Van Ostaijen zal zich in Liebknecht en de 'minder voornamen heer' hebben herkend, dat wil zeggen in de positie van de geëngageerde intellectueel die zich inzet voor het welzijn van de massa. Die heeft echter geen oog voor haar 'objectieve belangen' en laat zich door de heersende klasse tegen hem opruien. Dat is het volstreekte tegendeel van wat Van Ostaijen zichzelf aan het einde van *Het Sienjaal* voorspiegelt: de idealistische 'sienjaal'-gever wordt daar uiteindelijk gevolgd door de hele mensheid, hier keert de misleide massa zich juist tegen hem.

De 'lege dozen' waarmee de straatjeugd zich laat paaieren kunnen overigens als een metafoor worden gezien voor het in *Bezette stad* alomtegenwoordige populaire vermaak, dat hier zoals we al aangaven herhaalde-

lijk als 'opium voor het volk' wordt voorgesteld. Ook dit kan een spoor zijn van Berlijnse invloed: de Duitse linkerzijde keek doorgaans erg negatief naar het moderne entertainment, omdat het geacht werd de massa's te pacificeren en van de politieke strijd af te houden.

Antwerpen (1913-1918)

Bezette stad draagt dus duidelijke sporen van Van Ostaijens Berlijnse ervaringen. Daarnaast is de bundel echter ook een terugblik op de eigen keuzes en aspiraties in de jaren 1913-1918. Dit is het meest veronachtzaamde aspect van de tekst, en dat is ook niet zo vreemd. Het begrijpen of zelfs opmerken ervan veronderstelt de nodige kennis van Van Ostaijens biografie, van de historische context en van de rol die hij daarin heeft gespeeld. Soms is Van Ostaijens boodschap zonder veel moeite uit de strekking van de tekst af te leiden, maar vaak ook is ze slechts gecodeerd aanwezig en daardoor niet of maar partieel te vatten door wie niet over die kennis beschikt. Daardoor dreigt een goed deel van de betekenis die *Bezette stad* in zijn eigen tijd had verloren te gaan.

Voor een goed begrip is het belangrijk te beseffen wie Van Ostaijen in 1913-1918 was, of beter: hoe meervoudig samengesteld zijn identiteit was. Zo was hij, onder meer, een Nederlandstalige jongeman uit de kleine burgerij (de zoon van een rijk geworden loodgieter) in een stad die gedomineerd werd door een Franstalige burgerlijke elite; een katholiek van huis uit, die in een snel seculariserende omgeving spoedig afstand nam van de geïnstitutionaliseerde religie; een leerling van het gedeeltelijk vernederlandsste middelbaar onderwijs in Vlaanderen, meer bepaald van het Antwerpse atheneum, dat een brandhaard was van flamingantisch engagement; vanaf 1914 een bediende aan het Antwerps stadhuis, waar een vergelijkbaar

‘Vlaams’ netwerk aanwezig was; een flamingant die in de traditie van het tijdschrift *Van Nu en Straks* de nieuwste internationale intellectuele, artistieke en literaire trends probeerde te assimileren en bij het ‘Vlaamse volk’ bekend te maken; een ambitieuze kleinburger die wilde laten zien dat hij het ten minste even goed kon doen als de traditionele elites en zich al gauw ontpopte als een briljant jong intellectueel en kenner van moderne kunst en literatuur; een tijdens de oorlog snel radicaliserend aanhanger van het activisme, een door de Duitse bezetter gemanipuleerde stroming binnen het Vlaams-nationalisme die collaboreerde in de hoop op meer Vlaamse autonomie en tijdens de oorlog in toenemende mate ‘anti-Belgisch’ werd; een enthousiast consument van modern amusement, waarvan in Antwerpen een rijk aanbod voorhanden was; een gretig consument tout court en ook wel een merkensnob; een inwoner van een bloeiende kosmopolitische havenstad die door de oorlog abrupt werd stilgelegd en van de buitenwereld afgesneden; een lid van de jonge generatie die in heel Europa in opstand kwam tegen de vader, wat vaak te maken had met een opleidingskloof – in Van Ostaijens concrete geval: de kloof tussen de met de handen werkende vader en de zonen met ‘intellectuele beroepen’ (Borgers 1971: 29); behorend tot een generatie die zich ook in een ruimere zin verzette tegen de ‘vader’: tegen de gevestigde orde van burgerlijke (Franstalige) Belgische patriotten; een geëngageerde figuur in de idealistische jeugdbeweging in Antwerpen; enzovoort...

Dit zijn allemaal aspecten van wie Van Ostaijen toen was. Die aspecten zijn overigens vaak met elkaar verbonden door wat de discourstheorie ‘equivalentiekettingen’ noemt: er waren nogal wat oud-leerlingen van het Antwerps atheneum en bedienden van het Antwerps stadhuis onder de jonge activisten, ze gaven blijk van een grote intellectuele en artistiek-literaire interesse en ze genoten volop van het aanbod aan vermaak in de havenstad. Een goed inzicht in deze com-

plexe identiteit is zeer verrijkend voor een hernieuwde lectuur van *Bezette stad*.

Het is binnen het bestek van dit nawoord natuurlijk niet mogelijk dit uitgebreid te illustreren aan de hand van de tekst. Ik beperk me noodgedwongen tot een enkel voorbeeld. In ‘Lege Bioskoop’ roept Van Ostaijen een filmvoorstelling op die door zo goed als niemand wordt bijgewoond. Een niet-geïnformeerde lectruur ziet in deze tekst vooral een sfeervolle evocatie van het desolate Antwerpen tijdens de eerste jaren van de bezetting. Kennis van de context geeft ‘Lege Bioskoop’ aanzienlijk meer reliëf. Uit historisch onderzoek blijkt dat de Duitsers het snel heropenen van de bioscopen erg stimuleerden, omdat het hun regime een schijn van legitimiteit hielp te geven, omdat ze hoopten ermee in het gevlucht te komen bij de bevolking en omdat ze er inkomsten uit konden peuren. De patriottische lokale besturen waren er juist erg tegen gekant, omdat ze de bezetter niet ter wille wensten te zijn en omdat de ‘patriottische code’ voorschreef dat mensen zich in deze benarde tijden niet onbekommerd gingen amuseren. Dit maakte al dan niet naar de bioscoop gaan tot een politieke daad: wie wél ging was geen goed vaderlander. In het begin van de oorlog durfden velen zich dan ook niet in een bioscoop te vertonen. De sprekende ik is er wél, wat suggereert dat hij lak heeft aan de patriottische code.

Dit laat zich in verband brengen met Van Ostaijens positie tijdens de oorlog. Zoals Sophie de Schaepdrijver (2018: 144) aangeeft, had de Belgische ‘patriottische cultuur’ tijdens de oorlog ‘no space for able-bodied young men living as civilians in the occupied country’. Jonge mannen als Van Ostaijen dienden idealiter het bezette gebied te ontvluchten en vrijwillig dienst te nemen in het Belgisch leger. Als ze dat niet deden, moesten ze zich ten minste zo onzichtbaar mogelijk maken. Een aantal onder hen reageerde hierop door deze wel zeer repressieve code demonstratief en meervoudig te schen-

den. Van Ostaijens gedrag tijdens de oorlog kan in dat licht worden gezien: hij bleef in het land en was daar bovendien bijzonder zichtbaar. Hij publiceerde twee gedichtenbundels en een stroom politieke en kunstkritische teksten,⁸ hij engageerde zich volop in het (uiteraard onpatriottische) activisme en in de jeugdbeweging, en hij nam manifest deel aan het Antwerpse amusementsleven, hoewel (of juist omdat) dat ‘onbetaamelijk’ was. Dat gedrag werd wel degelijk opgemerkt in patriottische kringen, getuige de dreigbrief die tijdens de oorlog bij de Van Ostaijens in de bus viel⁹ en Van Ostaijens uitlating in een brief uit 1920: ‘Nun bin ich sehr bekannt in Antwerpen.’ (Bulhof 1992: 93)

‘Lege Bioskoop’ stuurt ons nog andere te decoderen berichten. Zo zijn de geciteerde filmtitels (van vermoedelijk Franse films) in het Nederlands, wat allicht een allusie is op de Duitse *Flamenpolitik*, die ook het amusementsleven probeerde te vernederlandsen. Het ‘Ge knikt’ suggereert dat de (ongetwijfeld goed op Van Ostaijens zelf lijkende) ‘Ge’ de vertoonde films herkent en dat ze dus niet nieuw zijn. Dit verwijst naar de filmschaarste aan het begin van de oorlog, die ertoe leidde dat bioscopen noodgedwongen oudere films programmeerden. Het suggereert ook dat de ‘Ge’ een connaisseur is, die over een nieuw soort culturele competentie beschikt en daarmee (zoals ook elders in *Bezette stad* gebeurt) de traditionele burgerlijke opvattingen van wat cultureel ‘waardevol’ is fundamenteel uitdaagt. Het ‘Belleville’ in een van de filmtitels verwijst naar een Parijse volkswijk die associaties oproep met sociale onrust, misdaad en prostitutie, en geregeld als een object van fascinatie werd opgevoerd in de Franse media en populaire cultuur. Dit stemt overeen met de frequente associaties in *Bezette stad* van eigentijds amusement met een grondige ontregeling van de sociale orde waarover we hiervoor al spraken. Men kan zich voorstellen dat Van Ostaijens zich erg tot dit ‘gevaarlijke’ aspect van de amusementscultuur aangetrokken moet hebben gevoeld.

Zoals men uit het zo-even besproken voorbeeld kan afleiden, is *Bezette stad* vaak verbluffend realistisch. Heel veel gegevens in de tekst gaan terug op verifieerbare feiten, wat echter niet betekent dat Van Ostaijens ze ook objectief oproept. De bundel laat zich lezen als een getuigenis in retrospectief van hoe iemand zijn positie in het bezette Antwerpen heeft ervaren, en als een apologie van zijn optreden en keuzes. Die apologie is andermaal vaak indirect, dat wil zeggen: ze moet worden afgeleid uit de selectie en representatie van de gethematiseerde gebeurtenissen en fenomenen. Vaak zijn juist de lacunes daarbij veelzeggend. Zo gingen de Duitse troepen bij de inval in 1914 bepaald wreedaardig te werk, wat tot internationale verontwaardiging leidde (‘Poor Little Belgium’). Het Duitse bezettingsregime behandelde België vervolgens als een meedogenloos te exploiteren wingeest. Deze gegevens blijven significant onderbelicht in *Bezette stad*. Vermoedelijk waren het voor de activist en dus feitelijke collaborateur Van Ostaijens ongemakkelijke waarheden, die hij in het kader van zijn zelfverdediging strategisch wegmoffelde.

Belgisch-burgerlijke instituties, die hij als ‘communist’ en gefrustreerd ex-activist verafschuwde, worden dan weer als extreem weerzinwekkend en moreel corrupt voorgesteld. Favoriete schietschijven zijn natuurlijk ‘Godsdienst & Vorst & Staat’, dat wil zeggen de pijlers van de oude patriottische orde, die het in gedichten als de ‘Opdracht aan Mijnheer Zoënzó’, ‘Goed Nieuws’, ‘Grote Zirkus van de H. Geest’ en ‘De Aftocht’ (zie de hiervoor geciteerde passage over de triomferende ‘officiërs’) zwaar moeten ontgelden.

Receptie en publieke reactie

In 1921 verschijnen een tiental besprekingen van *Bezette stad* in Vlaamse en Nederlandse bladen. In deze

reacties gaat de aandacht vooral uit naar de vorm van de tekst, en met name naar de typografie. Het oordeel valt doorgaans gereserveerd tot negatief uit. Traditionele critici als Frans Coenen ervaren *Bezette stad* als een 'boek geducht van vreemdigheid' (1921: 535), dat buiten het bestek van de legitieme literatuur valt. Concurrenten als Theo van Doesburg, die een monopolie claimde op het dadaïsme, en Michel Seuphor, die met Van Ostaijen een Antwerpse territoriumstrijd uitvocht, zetten Van Ostaijen weg als een epigoon van de internationale avant-garde. De meest waarderende reactie komt van Hendrik Marsman, die het vernieuwende karakter van de bundel zeer waardeert, maar erkent dat deze hem voor een goed deel vreemd blijft.

Jos Léonard spreekt in zijn recensie waardering uit voor Van Ostaijens talent, maar tekent bezwaar aan tegen de ritmische typografie, die in zijn ogen buiten het domein van de poëzie valt. Van Ostaijen reageert hier in 1922 op met een 'Open brief', waarin hij beklemtoon dat de ritmische typografie niets met beeldende kunst te maken heeft, maar erop gericht is de impact, 'het subconsciente affekt van het gesproken woord in het bewust geschrevene' (Van Ostaijen 1979 iv: 158) maximaal te bewaren.

De initiële receptie en Van Ostaijens eigen ontwikkeling na *Bezette stad* hebben er mede voor gezorgd dat de bundel in het grootste deel van de twintigste eeuw vooral als een prominent voorbeeld van formele vernieuwing werd gezien. Dat beeld werd versterkt doordat op de vorm gerichte literatuuropvattingen lange tijd de literatuur, de literatuurtheorie en de literatuurgeschiedschrijving domineerden. Binnen dit paradigma werd *Bezette stad* dan ook als 'vooral een talige werkelijkheid' (Van Stralen 2009: 119) opgevat. Dat heeft de canonieke status van auteur en bundel overigens veel goeds gedaan. Parallel met de opkomst van een nieuwe generatie 'experimentele' dichters

groeide na de Tweede Wereldoorlog de consensus dat Van Ostaijen een van de belangrijkste Nederlandstalige vertegenwoordigers is van de historische avant-garde, die in die tijd zelf ook steeds meer waardering krijgt. Die reputatie heeft hij voor een belangrijk deel te danken aan *Bezette stad*.

Pas vanaf het eind van de twintigste eeuw begon de aandacht naar de betekenis en de context van de bundel te verschuiven. Een eerste, nog ambivalent teken daarvan was het proefschrift van Jef Bogman (1991), die *Bezette stad* in de eerste plaats herlas als een tekst die in dialoog gaat met een aantal interteksten, maar toch ook aandacht besteedde aan historische achtergronden. Veel directer historiserend is het werk van Marc Reynebeau, Geert Buelens en Matthijs de Ridder. Zelf ben ik sinds enkele jaren bezig met onderzoek naar de context van *Bezette stad*, met bijzondere aandacht voor de belangrijke rol van de amusementscultuur. De resultaten van dat onderzoek komen op een aan *Bezette stad* gewijde website, waarin de tekst wordt voorzien van annotaties in de vorm van hyperlinks.

Vooralsnog is deze historiserende wending aan het grote publiek voorbijgegaan. *Bezette stad* staat ook nu nog vooral bekend vanwege de opvallende vorm, en ook om de bijtende satire en groteske humor. De nuances van de boodschap blijven daarbij vaak onopgemerkt. Een goede illustratie hiervan is de receptie van de al besproken 'BOEM / PAUKESLAG'-bladzijde uit de 'Music Hall'-reeks, die door velen vooral als een exuberant vrolijke en formeel baldadige tekst wordt waargenomen. Naast deze bladzijde heeft een hele reeks andere fragmenten uit *Bezette stad* een klassieke status gekregen.

Bezette stad ondergaat daarmee het lot van de meeste andere canonieke teksten: bijzonder bekend, zelden echt gelezen en begrepen. De uitdaging bestaat erin door het canonieke pantser heen te breken en te laten zien hoe Van Ostaijen in deze tekst hartstochtelijk in dialoog gaat met de eigen tijd, in artistiek en

literair, maar ook in politiek en intellectueel opzicht, en daarbij even moeizaam als rusteloos de eigen identiteit definieert en herdefinieert. Dit maakt hem weliswaar meer dan voorheen tot een historische figuur, maar dan toch een die met ons verbonden is: net als hij toen zijn ook wij nu genoodzaakt de dialoog aan te gaan met onze eigen tijd en daarbij, onzeker vaak en op de tast, onze positie te bepalen.

Noten

- 1 Voor een goed beeld van de publicatiegeschiedenis van *Bezette stad* zie Boyens (1995).
- 2 Zie hierover D'haen (1989: 497) en Bogman (1991: 59).
- 3 Zie in dit verband Sauwen (1974: 14).
- 4 Borgers (1971: 221). Het defaitisme dat uit deze passage spreekt, valt wellicht te verbinden met Van Ostaijens (2015: 48) elders geformuleerde overtuiging dat Duitsland in april 1919 een 'politieke malaise' kent.
- 5 Dat is in overeenstemming met de vaststelling van Geert Buelens (1996a: 13; 1996b: 136) dat Van Ostaijen in 1920 erg bezig is met 'politieke actie', die er dan vooral op gericht moet zijn de 'massa' op te voeden tot kritische zin.
- 6 Daartoe aangemoedigd door de Duitse *Flamenpolitik* probeerden de activisten Wilsons opvattingen aan te grijpen om hun zaak voor Vlaamse zelfbeschikking bij de internationale gemeenschap te bepleiten. Zie in dit verband: Pieter van Hees, 'Activisme'. <https://nevb.be/wiki/Activisme>.
- 7 Dat het Van Ostaijen inderdaad vooral hierom begonnen was, wordt ook gesuggereerd door de enige andere vindplaats van de naam Wilson in het *Verzameld werk*: in een recensie uit 1923 noemt hij de uitdrukking 'onvervreemdbaar recht' 'Wilsoniaans'. (Van Ostaijen 1979 IV: 514)
- 8 Ook zichtbaar literair en cultureel actief zijn tijdens de oorlog werd als onpatriottisch beschouwd. Dat Van Ostaijen tijdens de oorlog juist erg bedrijvig was in deze domeinen is dus allerminst neutraal, te meer omdat zijn bundels verschenen bij drukkers die geaffilieerd waren met het activisme en zijn stukken in activistische bladen, die alleen met Duitse financiële steun konden overleven. (Zie in dit verband o.a. Bru (2009: 93)).
- 9 Zie hierover 's Heeren (2003) en De Ridder & Blommaert (2012: 5).

Aangehaalde literatuur

- Bogman, Jef, *De stad als tekst. Over de compositie van Paul van Ostaijens Bezette stad*. Van Hezik-Fonds 90, Rotterdam [1991].
- Borgers, Gerrit, *Paul van Ostaijen. Een documentatie*. Bert Bakker, Den Haag 1971.
- Boyens, José, *De genesis van Bezette stad: Ik spreek met de mannen en regel alles wel. Brieven van Oscar Jespers aan Paul van Ostaijen over het ontstaan van Bezette stad en de Antwerpse groepering van het Sienjaal*. Pandora, Antwerpen 1995.

- Bru, Sascha, 'The Paper State: Paul van Ostaijen, Expressionism and Constitutional Heterotopia'. In: idem, *Democracy, Law and the Modernist Avant-Gardes. Writing in the State of Exception*, pp. 87-134. Edinburgh University Press, Edinburgh 2009.
- Buelens, Geert, 'Alle dijken breken'. In: *Kunst & Cultuur* 29 (1996) nr. 2, pp. 13-14.
- Buelens, Geert, 'Wat is dan uwe hoop die gij nauwelijks durft zeggen. Oorlog, nihilisme en modernisme in *Bezette stad*'. In: idem & Erik Spinoy (red.), *De stem der Loreley*, pp. 129-146. Bert Bakker, Amsterdam 1996.
- Bulhof, Francis, *Eine Künstlerfreundschaft. Der Briefwechsel zwischen Fritz Stuckenberg und Paul van Ostaijen 1919-1927*. Holzberg Verlag, Oldenburg 1992.
- Coenen, Frans, 'Dadaïsme'. In: *Groot Nederland* 19 (1921) nr. 11, pp. 535-543.
- D'haen, Theo, 'Paul van Ostaijen's Modernism. A Pain that Encompasses all of Man's Consciousness'. In: *Neophilologus* 73 (1989), pp. 481-500.
- 's Heeren, Diane, 'Brieven voor papa Van Ostaijen en andere curiosa'. In: *Zuurvrij* (2003) nr. 5, pp. 9-12.
- Van Ostaijen, Paul, *Verzameld werk. I-IV*. Bert Bakker, Amsterdam 1979.
- Van Ostaijen Paul, 'Brief uit Duitsland'. In: *Zacht Lawijd* 14 (2015) nr. 4, pp. 48-59.
- De Ridder, Matthijs, "'Ik ben een Vlaming, zuchtte de man". Ironie in de Vlaamse beweging; een schets'. In: *Dietsche Warande en Belfort* 151 (2006) 5-6, pp. 804-813.
- De Ridder, Matthijs & An Blommaert (red.), *Uwen lekkeren zoon heeft ook het geluk gehad van te kunnen fluiten en uittejouwen. Brieven over Paul van Ostaijen*. Genootschap Van Ostaijen, Antwerpen 2012.
- Sauwen, Rik, 'Paul van Ostaijen et l'esprit Dada'. In: Marc Eemans (red.), *Paul van Ostaijen, Poète et dadaïste flamand*, pp. 9-21. Henry Fagne, Bruxelles 1974.
- De Schaepeprijver, Sophie, 'No Country for Young Men: Patriotism and its Paradoxes in German-occupied Belgium, 1914-1918'. In: Richard Butterwick-Pawlikowski, Quincy Cloet en Alex Dowdall (red.), *Breaking Empires, Making Nations. The First World War and the Reforging of Europe*, pp. 124-153. The College of Europe at Natolin, Warsaw 2018.
- Van Stralen, Hans, "'Vreemde woorden dansen op de plakborden". Over *Bezette stad* van Paul van Ostaijen'. In: *De uil van Minerva* 22 (2007-2009) 2-3, pp. 119-124.

Website *Bezette stad*

Meer informatie over de biografische, literaire, artistieke, algemeen historische en cultuurhistorische achtergronden van *Bezette stad* vindt de lezer op de website die in het voorjaar van 2021, ter gelegenheid van de honderdste verjaardag van de bundel, online gaat en waar de tekst van de bundel in de komende jaren van verklarende hyperlinks voorzien zal worden: <http://web.philo.ulg.ac.be/bezettestad>. Op deze site zal ook een completere literatuurlijst beschikbaar worden gemaakt.