

VAN OSTAIJEN ALS LITERATUURCRITICUS:
'CONCEPTIE' EN 'TECHNIEK'

Erik SPINOY
K.U.Leuven

Zoals bekend is Van Ostaijen zich eigenlijk pas relatief laat op min of meer systematische wijze op de literatuurkritiek gaan toelekken. De meeste van zijn grote teksten tot en met de Berlijnse tijd, d.i. tot 1921, hebben betrekking op de modernistische beweging als zodanig en op individuele plastische kunstenaars uit die beweging. Denken we in dit verband maar aan 'Ekspressionisme in Vlaanderen', de manifest-tekst 'Et voilà', 'Wat is er met Picasso' en de opstellen over Paul Joostens, de gebroeders Jaspers en Campendonk. In de eerste twee jaar na de terugkeer uit Berlijn blijkt Van Ostaijen met een 'crisis' te worstelen, die — onder meer als gevolg van het slechte onthaal dat *Bezette Stad* te beurt was gevallen — gepaard gaat met fundamentele twijfels aan het nut van zijn kunstenaarschap.¹ In die tijd zou hij nauwelijks nog iets schrijven: het filmscenario 'De bankroet-jazz', een enkel gedicht ('Winter') en de apologetische 'Open brief aan Jos. Léonard'. Alleen deze laatste tekst zou hij ook meteen publiceren.

Uit die impasse lijkt hij in 1923 echter stilaan los te komen. In de loop van dat jaar publiceert hij een aantal gedichten en grotesken en gaat hij in op het verzoek van Jozef Muls om voor diens tijdschrift *Vlaamsche Arbeid* de kroniek Nederlandse letterkunde te verzorgen. Zoals Borgers (1971:504) aangeeft, wilde Van Ostaijen met zijn eerste literair-kritische tekst voor Muls' blad duidelijk zijn positie bepalen in de contemporaine discussie over de literatuur én de fundamentele principes en concepten toelichten die hij in zijn kritieken wilde gaan hanteren. Dit resulteerde in het lange opstel 'Modernistische dichters', in juni 1923 geschreven en in *Vlaamsche Arbeid* gepubliceerd in de herfst van dat jaar.²

De concrete aanleiding tot het schrijven van 'Modernistische dichters' was „de polemiek over moderne dichtkunst, die in De Stem tot ontwikkeling was gekomen” (Borgers 1971:525).³ Van Ostaijens belangrijkste opponent daarbij was de traditionalistische katholieke criticus Urbain van de Voorde. Het is echter niet in de eerste plaats deze polemiek die me hier interesseert. Veeleer wil ik ingaan op de door Van Ostaijen voorgestelde kritische principes en concepten. Onvermijdelijk zal Van Ostaijens bepaling van zijn eigen positie daarbij natuurlijk wel ter sprake komen. Ter afsluiting van mijn bijdrage wil ik nog kort aantonen dat Van Ostaijen in zijn latere kritische praktijk inderdaad consequent met de besproken concepten opereert.

1. *De 'conceptie'*

Wie over kunst reflecteert, stelt Van Ostaijen in 'Modernistische dichters', moet op twee fundamentele vragen antwoorden: de vraag naar de conceptie, en die naar de techniek. Alleen zo kan men erin slagen om een meer dan oppervlakkig inzicht in de karakteristieken van een kunstwerk, een oeuvre of een kunstrichting te verwerven. Een kritiek die niet aan deze eisen voldoet, moet in Van Ostaijens ogen dan ook worden afgewezen. Zo verzet hij zich in 'Modernistische dichters' resoluut tegen Van de Voordes voorstelling van de jongere dichters in Vlaanderen als „een solidaire nieuwe generatie” (IV:161),⁴ omdat die voorstelling volgens hem niet gebaseerd is op een onderzoek van de conceptie en de techniek van deze dichters.

Dit uitgangspunt is overigens niet nieuw in Van Ostaijens kritische opvattingen. Al in het *Sienjaal*-prospectus (1921) had hij over de kunstkritiek geschreven: „De kritiek heeft slechts op twee vragen te antwoorden. De vraag naar het vizioenaire in het werk (de spiritualistische inhoud) en deze naar de gelijkwaardige technische realisering van deze vizie in het kunstwerk” (IV:127-128). Deze eisen blijkt hij twee jaar later dus ook onverkort aan de literatuurkritiek te stellen. In het licht van een onderzoek naar de apriori's van Van Ostaijens praktijk als literatuurcriticus is het dan ook van het grootste belang om precieze antwoorden te formuleren op vragen als: wat bedoelt Van Ostaijen precies met 'conceptie' en 'techniek'? Hoe ziet hij de relatie tussen beide? Waaraan hecht hij bij het vellen van een oordeel het grootste belang? En: hoe omschrijft hij zijn eigen conceptie en de daarbij passende techniek?

Als synoniem voor 'conceptie' gebruikt Van Ostaijen in 'Modernistische dichters' een hele waaier aan termen, zoals: „het standpunt in de fenomenaliteit” (IV:161), de „opvatting” (IV:161), de „aperceptie” (IV:162), „de lyriese ontroering” (IV:162-163), de „voorstelling” (IV:163), het „standpunt” (IV:163, 164 en 167), „la manière de penser les choses” (IV:163),⁵ „de wijze de dingen, ja de wijze de fenomenen te denken” (IV:164),⁶ „het visioenaire” (IV:171), en de „visie” (IV:171). Wat hij met al die termen bedoelt, valt goeddeels af te leiden uit enkele concrete besprekingen van een 'conceptie'.

Zo constateert hij, nog steeds in 'Modernistische dichters', bij zijn humanitair expressionistische generatiegenoten: „een mateloos uitbuiten van het élan, een voorkeur voor zulke gebeurtenissen die, omdat zij gewoon zijn, nederig worden gewaand; een voorliefde voor het souvenir niet als fenomeen maar om zijn pathetische nederigheid” (IV:162). Elders typeert hij de conceptie van de 'rechtse' expressionisten in Duitsland als volgt: „in de psychiese oorzaak een hang naar het pathetische (leidenschafliche)” (IV:176), „pathetische menselijkheid” (IV:176) en een zonder reserve of „distant” (IV:176) opgaan in de verschijnselen — de „lokaalfeiten” (IV:176). En, hierbij aansluitend:

Tegenover de fenomenen staan deze schilders en dichters zó dat hun sympathie — (in oorspronkelijke betekenis) — met de fenomenen hoofdzaak is; deze fenomenen echter zijn reeds — noodzakelijk subjektieve visie — in de stroom aller dingen der deze kunstenaars eigen pathetiek gevat (IV:176).

Uit de manier waarop Van Ostaijen hier en elders met de conceptie-notie opereert, kan worden opgemaakt dat hij onder 'conceptie' datgene verstaat wat het 'eigene' van een kunstenaar of kunstrichting uitmaakt en aan de technische realisering van het kunstwerk voorafgaat. Elementen van een 'conceptie' kunnen zijn: een algemene gevoelsambiance (bijvoorbeeld „een hang naar het pathetische”), een symptomatisch terugkerende selectie en appreciatie („een voorkeur voor...”, „een voorliefde voor...”) van bepaalde fenomenen, het verzonken blijven in dan wel een zich verheffen boven de fenomenaliteit. De 'conceptie' kan op grond hiervan dan ook wellicht het beste worden omschreven als een soort van algemene „geestelijke houding”⁷ die het kunstenaar-subject in zijn relatie tot zijn *Umwelt* karakteriseert.

In deze betekenis blijkt Van Ostaijen zijn conceptiebegrif ook in latere opstellen te gebruiken. Dat wordt treffend geïllustreerd door zijn in 1926 verschenen bespreking van Karel van de Woestijnes gedichtenbundel *Zon in den rug*. In dat artikel blijkt Van Ostaijen als kenmerkend voor Van de Woestijnes „voorstelling” (IV:358) te beschouwen: het uitdrukken van „een *persoonlijk noodlot*” (IV:358), een eenzijdige oriëntering op en een overweldigd- worden door de wereld van de zinnen en een bittere melancholie om het eigen onvermogen deze wereld te overstijgen: „De aardse aarde is deze dichter reeds te zwaar, haar fenomenen overmannen hem zo dat hij niet meer over hare atmosfeer uit kan. Daarom ook is zijn melancholie bitter, (...) omdat zij langs geen enkele zijde van de aarde weg kan” (IV:358). Deze oriëntering bepaalt volgens Van Ostaijen ook Van de Woestijnes „keuze onder de fenomenen” (IV:358), die gekenmerkt wordt door een „aksentuering van het stoffelijke” (IV:360).

2. *Van Ostaijens 'conceptie'*

Het Van de Woestijne-opstel is des te interessanter omdat Van Ostaijen er impliciet uitsluitel geeft over zijn eigen conceptie, die kennelijk als radicaal tegengesteld moet worden gedacht aan die van Van de Woestijne. Nadat hij Van de Woestijnes conceptie als „sensualisties gedetermineerd” (IV:357) heeft omschreven, situeert hij haar op een soort van 'conceptie-scala':

Indien men een utopies volmaakte wereldvoorstelling, die met de wereldwaarheid op alle punten zou koïncideren, zich als een cirkel voorstelt, dan zou elke individuele voorstelling tot gene utopies volmaakte staan, als tot de cirkel een tussen twee stralen van die cirkel uitgesneden sektor. De stralen die b.v. de sektor „Mechtild von Magdeburg” bepalen liggen ver van deze die „Karel v.d. Woestijne” begrenzen. (IV:357)

Als Van Ostaijens conceptie tegengesteld is aan die van Van de Woestijne, dan moet ze logischerwijze in de buurt liggen van die van Mechtild von Magdeburg. De 'sensualistische' Van de Woestijne zit opgesloten in de wereld van de zinnen. De mystica Mechtild von Magdeburg, daarentegen, probeert vanuit die wereld op te stijgen naar het bovenzinnelijke. Kennelijk beschouwt Van Ostaijen een vergelijkbaar 'anti-sensualistisch' streven als wezenlijk voor zijn eigen conceptie.

Uit het Van de Woestijne-opstel laat zich nog een tweede kenmerk van Van Ostaijens conceptie afleiden. Over Van de Woestijnes gedicht 'De vrouw Helena' merkt Van Ostaijen op dat hier niet het „noodlot van de soort in het midden staat, maar wel een *persoonlijk noodlot*” (IV:358). Van Ostaijen, van zijn kant, is juist vooral in dat „noodlot van de soort” geïnteresseerd. Zijn conceptie moet dan ook berusten op een streven naar het maximaal uit de voorstelling elimineren van het empirische subject, het individu, met alles wat daarbij hoort aan individuele psychologie en sentimenten. Daarnaast moet ook het kunstenaar-subject zoveel mogelijk abstractie maken van zichzelf als individu — als *fenomeen*. Net als zijn 'anti-sensualisme' wordt ook Van Ostaijens 'anti-individualisme' gemotiveerd door een ruimer streven om zich boven de fenomenaliteit te verheffen.

Beide, het 'anti-sensualisme' en het 'anti-individualisme', zijn zonder enige moeite ook in 'Modernistische dichters' terug te vinden, tot in de titels van afzonderlijke fragmenten toe: tot de langste afdelingen van 'Modernistische dichters' behoren 'Sensualisme' en 'Individualisme in de kunst', die — zoals op grond van het voorgaande verwacht kon worden — een scherpe afwijzing van beide 'ismen' formuleren. Van Ostaijens conceptie heeft dus kennelijk al in 'Modernistische dichters' grotendeels een definitieve vorm gekregen.

Als Van Ostaijen Van de Voordes conceptie als verouderd („20-jaar-te-laat” (IV:166))⁸ afwijst, dan motiveert hij dat oordeel in de eerste plaats door te wijzen op Van de Voordes 'sensualisme'. Het gevolg van dat 'sensualisme' is dat de centrale problematiek van Van de Voordes conceptie, die van „de mens die strijdt met zijn zinnen” (IV:166), in zijn poëzie te „persoonlijk voorgesteld” (IV:166) wordt. De problematiek van 'de strijd met de zinnen' als zodanig wijst Van Ostaijen dus significant genoeg niet af. Maar de voorstelling ervan is naar zijn smaak te veel verbonden met het 'toevallige' empirische individu Van de Voorde, dat enkel *binnen* de fenomenaliteit 'met zijn zinnen' kan 'strijden' en er bijgevolg toe veroordeeld is om in de fenomenale orde gevangen te blijven.

Het zijn precies die verzonkenheid in de zinnelijke wereld en het onbegrip voor een streven om daaraan te ontstijgen die Van Ostaijen bij Van de Voorde bekritiseert. Van de Voordes conceptie, schrijft Van Ostaijen in 'Sensualisme', blijft te veel een standpunt *in* de fenomenaliteit: „Men mag (...) niet bij monde van de zinnelijkheid spreken; anders gezegd de conceptie van de dichter mag niet te reduceren zijn tot een lyries equivalent van sensualistische levensbeschouwing” (IV:166-167). De 'goede' conceptie impliceert een standpunt *tegenover* of boven de fenomenaliteit, gecombineerd met het lucide besef dat wat wij kennen *maar* fenomenen zijn („het weten om de fenomenaliteit der dingen” (IV:168)), en niet de dingen zoals ze 'wezenlijk' zijn: „Alles is *mij* fenomeen en enkel als fenomeen gegeven: de objecten van de zogezeide buitenwereld niet meer dan ervaringen met een psychies-subjek-

tief karakter" (IV:168). Van Ostaijens conceptie veronderstelt dan ook een radicale afstandelijkheid tegenover de wereld van de zinnen als zodanig.

Zoals we eerder aangaven, moet Van Ostaijens 'anti-sensualisme' gerelateerd worden aan een algemeen streven om zich boven de wereld van de verschijnselen te verheffen — een streven, kortom, naar het bovenzinnelijke, naar het overschrijden van de „zinnekim" (II:219). Hetzelfde geldt voor zijn 'anti-individualisme'. Dit vloeit immers voort uit zijn streven naar de eliminatie van de mens als individu — als 'toevallig', empirisch verschijnsel — en is dus eveneens een verbijzonderde vorm van het streven naar het metafysische. Het genoemde streven is natuurlijk Van Ostaijens beroemde streven naar 'ontindividualisering', dat uiteindelijk tot een volstreekte anonimiteit moet leiden. Van Ostaijen beseft weliswaar dat een absolute ontindividualisering voor mensen niet bereikbaar is. De 'goede' conceptie wordt naar zijn inzicht echter ten minste door het *streven* ernaar gekenmerkt. Een auteur bij wie Van Ostaijen dat streven onderkent is Gogol, „het meest schitterende voorbeeld van een anonieme kunst" (IV:170) dat de negentiende eeuw heeft voortgebracht:

Bij Gogol (...) is de anonimiteit hoogste ideaal; zij is bewust: op al deze fenomenen wordt de specifieke voorstelling van het onpersoonlike toegepast. Het bewustzijn heeft reeds daarvoor gezorgd de elementen te zuiveren die én in het bewustzijn én in het onderbewustzijn de personaliteit vormen (IV:170-171).

Ook bij Gogol blijft de volstreekte anonimiteit een onbereikbaar „hoogste ideaal". Het streven ernaar resulteert in het maximaal elimineren van alles wat deel uitmaakt van „de personaliteit", maar kan nooit zo radicaal worden doorgevoerd dat het het subject compleet kan 'ontindividualiseren'. Toch is dit het hoogste waar mensen toe in staat zijn:

Gogol maakt van een persoon een pop; een pop is natuurlijk nog steeds een pop en — hoe grof ook — draagt zij nog het signet van de snijder; maar voor ons, mensen, is het reeds vrij goed een pop te kunnen maken. Er blijft steeds individuele voorkeur bestaan, hoe gering ook, en hoe sterk de tendens ook was deze te weren. (IV:171)⁹

Het individuele element („het signet van de snijder", de „individuele voorkeur") laat zich dus nooit helemaal uitschakelen. Belangrijk is echter dat wordt *geprobeerd* om het te elimineren en dat de conceptie bijgevolg ten minste naar de *tendens* anti-individualistisch is.

Gesteld dat een subject erin zou slagen zich geheel en al boven de fenomenaliteit te verheffen, dan treedt het toe tot het bovenzinnelijke domein en verwerft het volmaakte kennis — kennis van de dingen zoals *ze an sich* zijn. Zoals gezegd is dit streefdoel voor mensen niet bereikbaar. „Elke ons gegeven reinheid is bekleet", schrijft Van Ostaijen in de 'Open brief aan Jos. Léonard'. Wel acht hij het mogelijk om die 'bevlekking' minimaal te houden. Als wij proberen onszelf zo 'anoniem' mogelijk te maken, dan zullen onze voorstellingen een algemeen, synthetisch karakter

aannemen en daardoor in elk geval 'wezenlijker' zijn dan individuele voorstellingen. Dit brengt Van Ostaijen tot het concept van het 'fantasma': een synthetisch voorstellingsbeeld dat het wezen, de (aan de platonische idee herinnerende) oervorm van het ding, benadert.¹⁰ Opnieuw verwijst Van Ostaijen daarbij naar het voorbeeld van Gogol, die er precies door zijn streven naar 'anonimiteit' in slaagt om de dingen van hun 'toevallige' gedaante te ontdoen. Dit resulteert in 'fantasmatische' voorstellingen, die weliswaar niet samenvallen met het oerbeeld van de dingen, maar er toch meer op 'lijken' — en dus 'wezenlijker' zijn — dan individuele voorstellingen. Zoals we hebben gezien gebruikt Van Ostaijen in dit verband het beeld van een pop: ook die verschilt radicaal van het origineel waarop ze gemodelleerd is, maar vertoont er niettemin duidelijke overeenkomsten mee. Meer kunnen we niet bereiken: „voor ons, mensen, is het reeds vrij goed een pop te kunnen maken” (IV:171).

Een andere consequentie van het streven naar het bovenzinnelijke dat Van Ostaijen als kenmerkend voor zijn conceptie beschouwt, is een scherpe afwijzing van de categorieën:

Bij de links-expressionisten (...) gaat het tegen de kategorie zelve. De hoogste wens: zich zover mogelijk van de drukkende schaduw der kategorieën, voornamelijk van deze der kausaliteit, te verwijderen. Natuurlijk is ook dit een onbereikbare grens. (IV:176)

Van Ostaijen rekent zichzelf duidelijk tot de 'links-expressionisten' en spreekt hier bij implicatie dus ook over zijn eigen 'conceptie'. Wat bedoelt hij dan als hij stelt dat het hem erom begonnen is zich te bevrijden van de dwang van de categorieën? Van Ostaijen beroept zich hier, zoals hij dat ook elders in 'Modernistische dichters' doet, op Kants kennisleer. Onder categorieën verstaat Kant de grondbegrippen die het verstand in staat stellen om zintuiglijke gewaarwordingen met begrippen te verbinden en zo tot kennis van de verschijnselen te komen. Daarbuiten is er voor de categorieën geen enkel legitiem gebruik. Wat buiten de wereld van de zinnen ligt, is „durch keine Kategorien zu erkennen”.¹¹ In het licht van zijn verdediging van het streven naar het bovenzinnelijke is het dan ook maar logisch dat Van Ostaijen van „de drukkende schaduw der kategorieën” spreekt en dat hij zich aan de dwang ervan wenst te onttrekken.¹²

Van Ostaijens verzet tegen de categorieën houdt ten nauwste verband met zijn contestatie van de arrogantie van het verstand en het logisch-causale denken. Logica en (gezond) verstand hebben enkel geldingskracht in de wereld van de verschijnselen. In een poëzie die streeft naar het overstijgen van die wereld, hebben ze geen rol te spelen. Vandaar een uitspraak als deze:

Ik tref bij de heer Van de Voorde aan deze eigenschap die aan de antipode van het dichterschap ligt en bon sens heet; niet enkel deze eigenschap tref ik aan, maar ook het korrelaat waaronder de bon sens al diegene die wanen hem te bezitten neerbukt: de gouden kalf-aanbidding van de bon sens. (IV:180)¹³

3. De 'techniek'

De conceptie alleen brengt nog geen kunstwerk tot stand. Daarvoor is het gebruik van technische middelen vereist, die het in een bepaalde kunst ter beschikking staande materiaal vorm geven. Dit belet uiteraard niet dat conceptie en techniek nauw met elkaar verbonden (horen te) zijn: „de vraag naar de conceptie (...) en naar de techniek, — wat voor 9/10 reeds een pleonasme (is)” (IV:163). De vraag is hoe we ons dat verband moeten voorstellen.

Kort samengevat lijken Van Ostaijens ideeën over de relatie tussen conceptie en techniek hierop neer te komen: als de kunstenaar zijn conceptie in een kunstwerk tot uitdrukking wil brengen, ligt het voor de hand dat de technische middelen die hij selecteert voor het maken van het kunstwerk, met die conceptie in verband staan. De keuze van de middelen is met andere woorden normaliter 'gemotiveerd' door de conceptie. Verder ontwikkelt het kunstwerk zich echter autonoom. Doordat de conceptie de techniek motiveert, is het doorgaans mogelijk om aan de gebruikte artistieke technieken de onderliggende conceptie te herkennen. Zo heeft Van Ostaijen het in verband met de dichters van zijn eigen generatie over „hun zeer diverse techniek die duidelijk deze conceptie illustreert” (IV:161, cursivering van mij). En verderop, in 'Over expressionistische techniek', heeft hij het over „de vertaling in het formele” van „de psychiese oorzaak” (IV:176, cursivering van mij).¹⁴

De keuze van de metaforen 'illustratie' en 'vertaling' is revelerend voor de manier waarop Van Ostaijen zich de relatie tussen conceptie en techniek voorstelt. Zoals een vertaling en een illustratie kan de technische realisering weliswaar op zichzelf worden gezien, maar ontleent ze tegelijk haar bestaansreden (haar 'motivatie') aan een extern moment, en wordt ze ook alleen maar in haar relatie met dat externe moment begrepen zoals ze bedoeld is. De (afwezige) conceptie is aangegeven op de technische realisering, die echter zelf maar tot stand komt als gevolg van de behoefte, de noodzaak om de conceptie tot uitdrukking te brengen.

Als het gebruikte technische arsenaal volledig door de conceptie wordt gemotiveerd, dan is deze laatste 'gemechaniseerd', 'uitdrukking geworden', waardoor meteen de voorwaarde is vervuld om van een 'geslaagd' kunstwerk te spreken:

Van een schilderij van Gleizes, van een gedicht van August Stramm kan ik zeggen dat het visioinaire gans uitdrukking werd, dat het visioinaire in dezelfde zin werd gemechaniseerd als dit bij Gogol het geval is. (IV:171)

Door de vraag te stellen of de technische realisering van een kunstwerk adequaat is voor de conceptie ervan, krijgt Van Ostaijen de beschikking over een 'onpersoonlijk' criterium om een kunstwerk al dan niet geslaagd te noemen en wordt hij bijgevolg ook in de mogelijkheid gesteld om een oordeel uit te spreken over een kunstwerk met een conceptie die niet de zijne is. Zo schrijft Van Ostaijen in de 'Open brief aan Jos. Léonard': „Een benaderend objectief oordeel heeft slechts

waarde wanneer het is van iemand die zijn standpunt heeft dans la mêlée. Dan zeggen: „dit kunstwerk breekt hier met mijn opvatting, maar welke kwaliteit”, zulks kan klank hebben” (IV:148).

Het duidelijkste voorbeeld van een door een welbepaalde conceptie gemotiveerde techniek dat Van Ostaijen in 'Modernistische dichters' geeft, is dat van het humanitair expressionisme. Zijn onderzoek van dit expressionisme brengt hem in 'Over expressionistische techniek' tot de volgende vaststellingen: „in de psychische oorzaak een hang naar het pathetische (leidenschaftliche) waarvan *de vertaling in het formele* is de barok van de tekening. (...) Verder *manifesteert zich* deze pathetische menselijkheid daardoor barok dat op de formele samenhang niet een aksent wordt gelegd” (IV:176, cursivering van mij). Het humanitair expressionistische pathos, de „psychische oorzaak”, is dus niet zelf in het kunstwerk aanwezig, maar manifesteert zich wel in de voorkeur voor bepaalde technieken. Vandaar: „Het pathetische is maatstaf geworden aller dingen; niet enkel als motorische kracht, maar ook als formele uitdrukkingswijze” (IV:176).

4. *Van Ostaijens techniek*

Vanzelfsprekend rijst in dit verband de vraag op welke technische middelen de kunstenaar met de door Van Ostaijen geprefereerde conceptie een beroep doet. Vreemd genoeg gaat Van Ostaijen in 'Modernistische dichters' nauwelijks op deze vraag in — op één uitzondering na. De enige techniek die Van Ostaijen hier expliciet met zijn eigen conceptie in verband brengt, is de techniek van de associatie.

De associatie komt al in het begin van 'Modernistische dichters' ter sprake. Van Ostaijen gebruikt de term daar als antoniem van het 'beeld', waarmee hij de traditionele vergelijking lijkt te bedoelen: „er bestaat wel degelijk een technies verschil waar sommige dichters bij een zware beeldspraak blijven, andere de associatie verkiezen” (IV:163). Van Ostaijens afwijzing van het beeld wordt gemotiveerd door zijn conceptie. Zo constateert hij dat de beeldspraak in de poëzie van Moens en Mussche „als een verduideliking is bedoeld (immers de „vernietiging Dada”, het a-priori alogiese zullen beide dichters wel verwerpen)” (IV:162). Zoals hieruit kan worden opgemaakt, hangt Van Ostaijens voorkeur voor de associatie ten nauwste samen met zijn verzet tegen de logica. In 'Over expressionistische techniek' komt hij op de tegenstelling beeldspraak/associatie nog eens terug. Ook daar blijkt hij het beeld te verstandelijk, te 'logisch' te vinden: het „legt uit” (IV:177), waarbij het tweede lid als enige functie heeft „het eerste lid te verklaren” (IV:177). Het is dan ook normaal dat Van Ostaijens voorkeur uitgaat naar dichters bij wie „het gebruik van het beeld uiterst gering” (IV:177) is, en die in de plaats daarvan de associatie gebruiken: „In de plaats van het beeld stellen wij de associatie. Het gebeurt dat gans het gedicht slechts één ketting is van associatief verbonden werkelijkheden” (IV:177).¹⁵ Wat Van Ostaijen aan de associatie zo bevalt, is dat ze een

andere causaliteit in het gedicht installeert dan die van de logica en de natuurwetten — een causaliteit die voor het verstand radicaal transcendent blijft en derhalve als een manifestatie van het 'bovenzinnelijke' kan worden beschouwd.

In mijn doctorale dissertatie heb ik, in aansluiting hierbij, onderzocht of en in hoeverre het verhelderend kan zijn ook de andere aspecten van zijn poëtische techniek die Van Ostaijen in latere opstellen ter sprake brengt, te relateren aan de conceptie die hen 'motiveert'. Ik denk in dit verband aan zijn voorkeur voor een zich spontaan en esoterisch opbouwend gedicht en, daaraan verbonden, voor zekere primitivistische tendensen in de taalhantering, aan de afwijzing van vooraf vastliggende compositionele elementen (metrum, rijmschema, verslengte,...), aan de zware nadruk op de muzikaliteit van de taal, aan het streven naar „de volledige armoede van het onderwerp” (IV:377) en aan zijn blijvende afwijzing van de technische arsenalen van naturalisme, impressionisme en humanitair expressionisme. Het zou me uiteraard te ver leiden om dat hier uitgebreid te illustreren, maar met betrekking tot elk van die gevallen is het mogelijk om een — vaak door Van Ostaijen zelf geëxpliciteerd — verband te leggen met Van Ostaijens conceptie, en dus ook met het die conceptie kenmerkende streven naar het bovenzinnelijke of met een verbijzonderde vorm daarvan: het 'anti-sensualisme', het 'anti-individualisme', het verzet tegen de dominantie van het verstand en de logica in de poëzie, en het streven naar synthetische, 'fantasmatische' voorstellingen.¹⁶

5. *Van Ostaijens praktijk als literatuurcriticus*

De principes die Van Ostaijen in 'Modernistische dichters' uiteenzet, blijkt hij in zijn kritieken zeer consequent toe te passen. Systematisch onderzoekt hij de specifieke 'voorstelling' van de besproken auteur, om vervolgens na te gaan hoe deze voorstelling technisch wordt gerealiseerd.¹⁷ Deze werkwijze stelt hem in staat om een min of meer objectief oordeel te formuleren. Dat wil zeggen dat hij weliswaar zijn sympathie voor auteurs met een vergelijkbare conceptie als de zijne niet onder stoelen of banken steekt, maar dat dit niet uitsluit dat hij ook andere auteurs positief beoordeelt.

De vraag waar Van Ostaijen als criticus van uitgaat, is dus of er bij de te beoordelen kunstenaar sprake is van een zich met onmiskenbare noodzaak in het kunstwerk manifesterende conceptie. Het antwoord op deze vraag is in hoge mate bepalend voor zijn uiteindelijke oordeel over het te bespreken werk. Zo spreekt Van Ostaijen zijn waardering uit voor Auguste Mambour omdat diens werk blijk geeft van „een voorstelling die van hem is” (IV:303) en voor Henri Bruning omdat „de Bruning'se vizie (...) scherp” is (IV:320). Telkens wanneer hij in een van zijn recensies tot de conclusie komt dat in het besproken werk geen duidelijke conceptie kan worden teruggevonden, geeft dat besluit aanleiding tot een negatief oordeel. Zo veroordeelt Van Ostaijen *Poèmes* van Paul-Gustave van Hecke (IV:240), *Liederen voor Maria* van August van Cauwelaert (IV:283-284), *Schaduw der vleugelen*

van Karel van den Oever (IV:299) en *Seinen* van Albert Kuyle (IV:323) omdat er geen duidelijke en sterke 'voorstelling' uit spreekt. Ook Floris Jaspers moet het om deze reden ontgelden: „Il n'y a rien de décidé dans l'attitude qui précède l'œuvre" (IV:238-239). Hoe belangrijk Van Ostaijen de conceptie wel vindt, blijkt uit het feit dat hij een werk dat hij in technisch opzicht min of meer mislukt vindt, meer dan eens toch overwegend positief beoordeelt omdat er een overtuigende conceptie uit spreekt. Dat is bijvoorbeeld het geval in zijn bespreking van Gilliams, wiens debuut in technisch opzicht „vreselijke onvolkomenheden" (IV:291)¹⁸ vertoont, maar tegelijk ook blijkt geeft van een opmerkelijke „noodzakelijkheid" (IV:291)¹⁹ naar de conceptie. Het is dankzij de overtuigingskracht van zijn conceptie dat Gilliams „spijs alles een dichter is" (IV:292).²⁰

Dit onderzoek naar de conceptie wordt door Van Ostaijen doorgaans consequent verbonden aan een onderzoek naar de techniek, die aan de conceptie een „onmiddellbare uitdrukking" (IV:194) dient te verlenen.²¹ Bijgevolg hangt het antwoord op de vraag of een kunstwerk in het algemeen en een literair werk in het bijzonder al dan niet geslaagd mag heten, af van drie vragen: getuigt het voorliggende werk van een dwingende voorstelling? Getuigt het van technische bekwaamheid? Vormen de gebruikte middelen een adequate 'lokalisatie' van de conceptie?

Wie enigszins vertrouwd raakt met de late kritische geschriften komt al snel tot het inzicht dat de tweede vraag in Van Ostaijens ogen de minst belangrijke is. Zo ontbreekt het Floris Jaspers, zoals we hebben gezien, in Van Ostaijens ogen aan een duidelijke voorstelling: „il n'y a pas de représentation homogène chez Jaspers. Son œuvre ne révèle aucune contemplation spécifique" (IV:235). Die vaststelling belet hem niet om Jaspers' technische virtuositeit en zijn geweldige beheersing van het vak te erkennen: „Floris Jaspers est un peintre né. La part de Dieu est indéniablement présente en cet artiste" (IV:233-234). Toch is hij heel wat kritischer voor Jaspers en andere 'virtuozen'²² dan voor een Gilliams, bij wie hij een waarachtige voorstelling vindt, die echter op een lamentele wijze wordt uitgedrukt. Bij Jaspers leidt het gebrek aan een „voorstelling die van hem is" tot een zielloos en modieus experimenteren met de 'lokalisaties' van de voorstellingen van andere kunstenaars en bijgevolg tot — weliswaar erg knap — epigonenwerk: „chaque expérimentation qu'il tente n'est que l'application de deux ou trois autres (...) vues ailleurs" (IV:234).²³ De techniek moet met andere woorden een „source" (IV:236) hebben — een motivatie, die het gebruik ervan een dwingende noodzakelijkheid geeft. Dit is wat Jaspers uit het oog verliest. Bijgevolg houdt hij „le processus pour le moteur du processus, les mouvements liturgiques pour la transsubstantiation même" (IV:238). Om dezelfde redenen kan Van Ostaijen weinig enthousiasme opbrengen voor Marsmans *Penthesileia*, dat weliswaar technisch knap is, maar onvoldoende „innerlijke realiteit" heeft: „Iemand die de techniek van Marsman bezit, kan altijd, zonder innerlijke realiteit, iets als *Penthesileia*" (IV:398).²⁴ Hoe belangrijk Van Ostaijen de

„innerlike realiteit” van het kunstwerk vindt, blijkt voorts ook uit deze opmerking aan het eind van de ‘Gebruiksaanwijzing der lyriek’: „Niet het geschrevene gedicht heeft belang — het is een pis-aller, maar wel het niet geschrevene, de gansheid van de dichter als voorstellend subjekt. Men moet het geschrevene gedicht slechts betrachten en fonctien van het niet geschrevene geheel” (IV:379).

Omgekeerd is het natuurlijk wel zo dat gedichten moeilijk geslaagd kunnen heten wanneer ze, bij alle ‘stevigheid’ van de voorstelling, blijken te geven van technische onbekwaamheid of, erger nog, gebrek aan „formeel zorg” (IV:383). Zo schrijft Van Ostaijen over Van den Oever: „de kunst werd, in de expressionistische waan dat alleen de intentie en de drang gelden, verwaarloosd” (IV:363).²⁵ En ook elders in zijn literaire kritieken trekt Van Ostaijen geregeld ten aanval tegen het „boerebedrog” (IV:334) van een literaire kritiek die gedichten beoordeelt volgens ‘extra-lyrische’ principes, in de trant van: „Karelje is een goed dichter, want hij heeft het geloof in de mensheid” (IV:334).²⁶ Als de vorm van het kunstwerk voor Van Ostaijen zo belangrijk is, dan is dat echter niet omdat hij een formalist *pur sang* zou zijn, maar omdat de vorm de voorstelling op een adequate wijze moet ‘lokaliseren’. De voorstelling moet ‘vertaald’ worden in het formele. Zoals Van Ostaijen in ‘Marnix Gijsen’ schrijft: de vorm is weliswaar „slechts een moulering” (IV:383), maar dat mag ons niet uit het oog laten verliezen dat deze „moulering” belangrijk en wezenlijk is omdat „gedichten nooit een origineel tonen maar alleen deze moulering” (IV:383).²⁷ Daarom moet de kunstenaar er niet alleen over waken dat hij tot een homogene voorstelling komt en, technisch gesproken, zijn vak kent, hij moet er ook voor zorgen dat de middelen die hij gebruikt een zo dwingend mogelijke ‘vertaling’ vormen van de voorstelling.

Zo’n geslaagde ‘vertaling in het formele’ is bij een dichter als Van den Oever op generlei wijze terug te vinden. Weliswaar waardeert Van Ostaijen bij Van den Oever dat die „zich inspannt een kosmisch standpunt in te nemen” (IV:366), maar Van den Oevers gedichten mislukken omdat zij geen doeltreffende ‘lokalisatie’ vormen van dat standpunt: „hij gelukt er niet in een lyrisch organisme te scheppen dat door zijn eigen leven bij de lezer de mogelijkheid van het kosmische aanvoelen prikkelt” (IV:366).²⁸ De door Van den Oever gehanteerde technische middelen worden niet ten diepste door zijn voorstelling gemotiveerd, waardoor zijn ‘expressionistische’ techniek artificieel, uiterlijk en wezenlijk „ornamenteel” (IV:300-302, *passim*) blijft — een euvel dat Van Ostaijen overigens ook bij andere Vlaamse en Nederlandse expressionisten vaststelt.²⁹

Van de Woestijne, daarentegen, is voor Van Ostaijen een voorbeeld van hoe het wél moet, ook al wijken Van de Woestijnes voorstelling en techniek radicaal van de zijne af. Als Van de Woestijne volgens Van Ostaijen „op dit moment de sterkste is onder de vlaamse dichters” (IV:361), dan is dat precies omdat hij de hem kenmerkende voorstelling op een bijzonder overtuigende wijze formeel realiseert:

Van de Woestijne is „de enige vlaamse dichter in wiens werk wil en realisering zich tot op zo hoog een punt harmonies verhouden.”³⁰

De relatie tussen voorstelling en technische realisering moet in Van Ostaijens ogen zo direct en onopzettelijk mogelijk zijn.³¹ Wordt de techniek op een al te beredeneerde en nadrukkelijke wijze gehanteerd, dan rijst het gevaar dat ze tot een „uiterlike stilistiek” (IV:265) verwordt. De voorstelling moet ‘vlees en bloed’ zijn geworden in de auteur en op een spontane en noodzakelijke manier de keuze van de middelen bepalen, waardoor de vorm dan „door zichzelf en gans van zelf” (IV:367)³² de voorstelling uitdrukt. Is dat het geval, dan spreekt Van Ostaijen van „formele eerlijkheid” (IV:364),³³ „d.i. de noodzakelijkheid van de relatie tussen de intentie en de uitdrukking” (IV:364). Het is enkel en alleen op grond van *déze* ‘eerlijkheid’, en niet op grond van een ‘eerlijkheid’ begrepen als belijdenis, als een min of meer lineaire uitdrukking van de schrijver-‘personaliteit’, dat een literair werk positief gewaardeerd mag worden.

Noten

¹ Over die ‘crisis’, cf. Spinoy (1994:189-193).

² ‘Modernistische dichters’ verscheen om precies te zijn in twee afleveringen in, respectievelijk, het september-oktober- en het november-december-nummer van *Vlaamsche Arbeid*. Cf. hierbij (IV:541) en Borgers (1971:504).

³ Over deze polemiek, cf. verder ook Borgers (1971:494-495, 501 en 504) en Hadermann (1970:97).

⁴ Voor Van de Voordes bewering, cf. Borgers (1971:523).

⁵ Het citaat is van Cocteau.

⁶ En ook: „de interpretatie van dit onderwerp, de wijze de dingen te denken” (IV:166).

⁷ Door Van Ostaijen in de inleiding tot zijn Kafka-vertaling ‘Tot overwegen voor hereruiters’ gebruikte term ter aanduiding van Kafka’s ‘conceptie’ (III:371). De term komt ook voor in het in 1924 geschreven opstel ‘Dichters’ (IV:213).

⁸ Van Ostaijen ontleent deze omschrijving aan de in 1921 verschenen recensie van Achilles Mussche over Van de Voordes debuutbundel *De haard der ziel*. Cf. in dit verband Borgers (1971:495 en 525).

⁹ Ook in ‘Gemeenschapskunst’ laat Van Ostaijen zich in deze zin uit (IV:174). Over de geciteerde passage, cf. ook Bogman (1991:139-140). Interessant is in dit verband dat in de groteske ‘Intermezzo’, die als een commentaar van Van Ostaijen op zijn eigen grotesken kan worden gelezen, het personage nr. 200 uit ‘Het gevang in de hemel’ opnieuw ten tonele verschijnt en daar zeer nadrukkelijk als een „popmens”, „menspop” en „pop” wordt

omschreven: „Dan *schijnt* het alsof deze popromp bij middel harer poparmen haar popkop neemt en deze weer op haar popromp plaatst. Ook *schijnt* zij, — of hij, ingeval popmens in plaats van menspop, — de mond te openen” (III:261). Van Ostaijen lijkt hier dan ook te suggereren dat hij in zijn grotesken, net als Gogol in zijn proza, „onpersoonlike” poppen ten tonele voert.

¹⁰ Over Van Ostaijens fantasma-concept, cf. verder Hadermann (1970:275-277), Blokhuys (1979) en Spinoy (1994:222, 337, 388-392 en 497).

¹¹ Immanuel Kant (1981 (1781/1787):A 256/B 312). Cf. ook Immanuel Kant (1981 (1781/1787):A 139/B 178, A 240-241/B 300 en A 696/B 724).

¹² Tot deze conclusie komt ook Hadermann (1970:274): „Aan deze wens ligt Kants „reine Vernunft” ten grondslag, die de mens tevergeefs uit de wereld der fenomenen en categorieën naar het „noumenon” doet streven.” Voor een uitgebreide bespreking van de verhouding Van Ostaijen - Kant, cf. Spinoy (1994).

¹³ Vergelijk in dit verband ook de slotlinea van de 'Open brief aan Jos. Léonard': „niet om mij te verdedigen tegen de repliek, ik zou inkonsekwent zijn, schrijf ik dit. Dit verwijf neem ik dankbaar op, postulerend de moed tot de inkonsekvens. Voor de dichter, is konsekvens invasie van het denken in het gebied van de aanschouwing” (IV:160). Cf. voorts ook 'Eind goed alles goed' (IV:147).

¹⁴ De 'vertalingen'-metafoer wordt door Van Ostaijen ook in de 'Heinrich Campendonk'-opstellen gebruikt. Cf. (IV:137, 152 en 185).

¹⁵ Overigens kan het gebruik van de associatie wél aanleiding geven tot *metaforen*, zoals behalve uit Van Ostaijens late artistieke praxis ook uit een uitlating als deze valt op te maken: „Met een beeld als het door de heer v.d.V. van Wies Moens geciteerde: „hun gelaat *als een Japans landschap*” kan ik me natuurlijk niet verzoenen, veel meer het staat aan de antipode van wat mijn bedoeling is: de positieve uitdrukking. Ik zeg: „Wat *ben* je een prachtig ween-automaat.”” (IV:178) Tegen dergelijk metaforisch taalgebruik lijkt Van Ostaijen niets te hebben, omdat het 'spontaan', in de zin van 'niet-verstandelijk', tot stand is gekomen.

¹⁶ Cf. hierover Spinoy (1994:368-376, 398-404 en 521-544).

¹⁷ Cf. in dit verband onder meer 'Oscar Jespers' (IV:218), 'August van Cauwelaert' (IV:283), 'Karel van den Oever I' (IV:299), 'Auguste Mambour' (IV:303), 'Henri Bruning en Albert Kuyle' (IV:316), 'Karel van de Woestijne' (IV:358), 'Marnix Gijsen' (IV:382) en 'Marsman of vijftig procent' (IV:393).

¹⁸ Verderop stelt Van Ostaijen dat Gilliams in *De dichter en zijn schaduw* „slecht met zijn Pegasus weet om te gaan” (IV:292), waardoor er „vaak iets potsierliks (blijft) in het heerlijkste gebaar van deze dichter” (IV:292). Cf. tenslotte ook (IV:293).

¹⁹ Verderop heeft Van Ostaijen het over „de innerlike noodzakelijkheid” (IV:292), „de lyriese drang” (IV:292), de „werkelijke drang” (IV:292), ja „de fiziose drang” (IV:293, 294) die naar zijn gevoel uit Gilliams' gedichten spreekt.

²⁰ In dezelfde lijn ligt een eerdere opmerking in een bespreking van een prozawerk van Max Jacob, waar Van Ostaijen stelt dat alleen al Jacobs „denkwijze” zijn werk „poëties” maakt (IV:198).

²¹ Die twee 'momenten' vindt Van Ostaijen bijvoorbeeld bij Oscar Jespers: er is enerzijds de „vergeesteliking” die het „ambachtelijke moment” motiveert; anderzijds is dit laatste autonoom, doordat bij Jespers aan het materiaal „een medeleidende rol wordt toegedacht” (IV:230).

²² Cf. bijvoorbeeld zijn bespreking van Johan Theunisz' *Het klare dagen*, dat volgens Van Ostaijen al te zeer van „knapheid” (IV:208) en „(h)andigheid” (IV:208) getuigt. Van Ostaijen besluit zijn bespreking dan ook ironisch met: „Een verblijf van een jaar onder

analfabeten zou hem zeer ten goede kunnen zijn" (IV:209). In 'Oscar Jespers' toont Van Ostaijen zich kritisch over Jespers' vroege werk, omdat het al te veel neigt naar „handige gipskneërij" (IV:221) en een „toegeven aan het briljante van een impressionistische vak-kennis" (IV:222).

²³ Verderop verwijt Van Ostaijen Jespers dat hij de traditie al te zeer „par le côté métier" (IV:239) bekijkt. In 'Gaston Burssens' omschrijft Van Ostaijen de epigoon als een kunstenaar die niet „de geest" (IV:261) van andermans werk weet te assimileren, maar enkel „het formele schema, vaak zelfs de soort van requisieten" (IV:261). Zo'n epigoon is A.W. Grauls, omdat die zich eveneens „zonder innerlik-verwerken" (IV:252) op bestaande modellen inspireert.

²⁴ Eerder in dit Marsman-opstel had Van Ostaijen „de jonge hollandse formalisten" (IV:393) verweten dat bij hen „de ontroering te gering" (IV:393) is. Cf. in dit verband verder ook 'Henri Bruning en Albert Kuyle', waar hij aan Kuyle een „oppervlakkige formalistiek" (IV:323) verwijt.

²⁵ Eerder had hij Van den Oever al verweten dat hij „technies te zwak is, een zeer arm kunstenaar van het woord" (IV:301). Ook bij vele andere Vlaamse en „hollandse" expressionisten constateert Van Ostaijen een dergelijke „hypertrofie van de wil en een atrofie van het technische kunnen" (IV:397). Cf. in dit verband verder ook (IV:247, 255, 383n, 385-386 en 393) en Offermans (1983:141).

²⁶ Cf. hierbij verder ook (IV:384).

²⁷ Cf. ook verder (IV:383-384). Vergelijk hiermee, in 'Self-defence': „Nee, de vorm heeft an sich geen belang, d.w.z. de vorm heiligt niet het gedicht. Maar de vorm hoort alleen de drager te zijn" (IV:329). In overeenstemming hiermee vaart hij in 'Karel van den Oever II' uit tegen „de verderfelijke thesis van een inhoud naast de vorm" (IV:367).

²⁸ Hetzelfde oordeel had Van Ostaijen eerder al gevelde in 'Karel van den Oever I': „hij is niet een dichter. Wel heeft hij bijzondere ervaringen mee te delen. Indien hij zich niet vergiste bij de keuze der middelen, zou hij bijgevolg een beduidend schrijver kunnen zijn" (IV:302).

²⁹ Cf. hiervoor o.m. 'Vlaamse dichtkunst II' (IV:252-255) en 'Henri Bruning en Albert Kuyle' (IV:319-323).

³⁰ Aan deze conclusie was, zoals we hebben gezien, een nauwgezet onderzoek voorafgegaan naar de 'sensualistische' voorstelling van Van de Woestijne en de daardoor gemotiveerde 'stoffelijke' taalbehandeling (cf. IV:357 e.v.). Instructief voor Van Ostaijens opvattingen over de verhouding van voorstelling en lokalisatie zijn ook de vergelijking die hij maakt tussen Huysmans en Maupassant in 'Proeve van parallellen tussen moderne beeldende kunst en moderne dichtkunst' (IV:265) en de argumentatie die hij opbouwt ter motivatie van zijn waardering voor Marsman (IV:393), en in het bijzonder voor diens *Seinen* (IV:397).

³¹ Die „vanzelfsprekende verhouding van voorstelling en veruiterliking" (IV:265) vindt hij onder meer bij Maupassant. En bij een gedicht van Burssens merkt hij waarderend op dat de „afstand tussen visie en uitdrukking" (IV:274) er zo klein mogelijk is gehouden. Cf. verder ook (IV:299 en 398).

³² Cf. ook 'Karel van den Oever I', waar hij stelt dat het gedicht de vrucht moet zijn „van een organiese groei uit de ontroering" (IV:301).

³³ Zie, nogmaals, 'Karel van den Oever I': „de uitdrukking zelve (is) steeds onoprecht ... ik neem stelling tegenover de eerlijkheid van Van den Oever voor zover ik, op grond van zijn formele wereld, het volstreckte recht en een reële grondslag heb daaraan te twijfelen. Zijn uitdrukking is onoprecht" (IV:300-301).

Literatuuropgave

- Blokhuis, Alie (1979), 'De fantasmatische wereld van Paul van Ostaijen'. In: *Bzzlletin*, jg. 7, nr. 66, mei 1979, pp. 39-50.
- Bogman, Jef (1991), *De stad als tekst. Over de compositie van Paul van Ostaijens „Bezette stad”*. Rotterdam 1991, Van Hezik-Fonds 90.
- Borgers, Gerrit (1971), *Paul van Ostaijen. Een documentatie*. Den Haag 1971, Bert Bakker.
- Hadermann, Paul (1970), *Het vuur in de verte. Paul van Ostaijens kunstopvattingen in het licht van de Europese avant-garde*. Antwerpen 1970, Ontwikkeling.
- Kant, Immanuel (1981), *Kritik der reinen Vernunft*. Werkausgabe III-IV. Tiende druk. Hrsgg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main 1981, Suhrkamp.
- Offermans, Cyrille (1983), 'Tegengif. Van Ostaijens poëtica in het spoor van de Europese avantgarde'. In: Cyrille Offermans, *De kracht van het ongreepbare: essays over literatuur en maatschappij*. Amsterdam 1983, De Bezige Bij, pp. 125-148.
- Spinoy, Erik (1994), *Twee handen in het lege. Paul van Ostaijen en de esthetica van het verbevene (Kant, Lyotard)*. Leuven 1994, doctorale dissertatie.