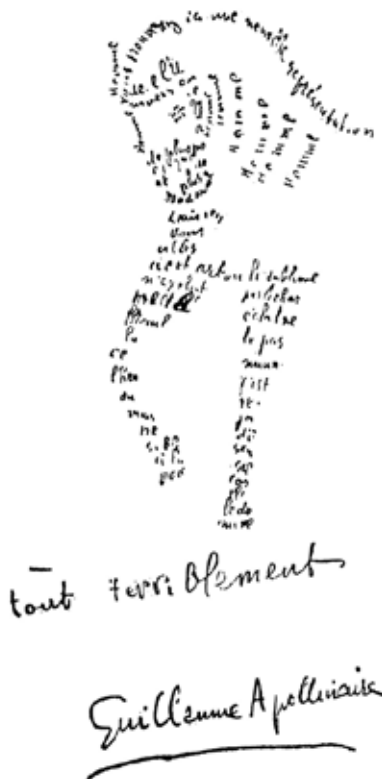


# OP DE RAND VAN HET WOORD

OVER HET 'ON/HEILIGE' IN DE POËTICA VAN  
HUGO BALL, PAUL VAN OSTAIJEN EN LUCEBERT

*Marc De Kesel en Frank G. Bosman (red.)*

OPEN  
PRESS  
TiU



OP DE RAND VAN  
HET WOORD

OVER HET 'ON/HEILIGE' IN DE POËTICA  
VAN HUGO BALL, PAUL VAN OSTAIJEN  
EN LUCEBERT

---

*Marc De Kesel en Frank G. Bosman (red.)*

# INHOUD

---

<b>Dansen op de rand</b>	6
Bij wijze van voorwoord <i>Marc De Kesel &amp; Frank G. Bosman</i>	
<b>BALL</b>	
<b>1. Woordbeeld</b>	16
Hugo Balls christelijke val over de rand van het dada-woord <i>Marc De Kesel</i>	
<b>2. Gadji Beri Bimba: een klankgedicht</b>	38
Over de woordspiritualiteit van Hugo Ball <i>Frank G. Bosman</i>	
<b>LUCEBERT</b>	
<b>3. Lucebert lezen na de onthullingen</b>	68
De consequenties van nieuwe biografische informatie over Bertus Swaanswijk voor de interpretatietraditie van het werk van Lucebert <i>Sander Bax</i>	
<b>4. Niet met verlossing als poetslap</b>	90
Lucebert in de schaduw van Auschwitz <i>Theo Salemink</i>	
<b>VAN OSTAIJEN</b>	
<b>5. 'Maar de duivel is voor mij de weg tot God'</b>	124
Paul van Ostaijen: de laatste katholiek <i>Matthijs de Ridder</i>	
<b>6. 'Alle worden wordt ontworden in het Zijnde Woord'</b>	148
Over De Feesten van Angst en Pijn van Paul van Ostaijen <i>Linde De Potter</i>	
<b>Personalia</b>	178
<b>Colofon</b>	180
<b>OP DE RAND VAN HET WOORD</b>	<b>5</b>

# DANSEN OP DE RAND

## BIJ WIJZE VAN VOORWOORD

---

*Marc De Kesel & Frank G. Bosman*

‘Op de rand van het woord’. Hoezo? Heeft een woord dan een rand? Heeft, om er maar meteen een te noemen, het woord ‘rand’ een rand? Beslist. Net als alle woorden heeft ook dit een rand. De rand is dáár waar het woord op het punt staat buiten zichzelf te treden en een domein binnen te gaan dat niet langer van de orde van het ‘woord’ is, maar – inderdaad – eraan grenst. De ‘rand van het woord’ is de *grens* ervan, de grens van de taal.

Toegegeven, taal is grenzeloos, elk woord roept een nieuw op en geen woord is het laatste, ook dat woord niet dat schreeuwt, zingt of huilt dat het het laatste is. Maar de grens van het taal ligt niet enkel in een onbereikbaar punt. Die grens ligt tegelijk ook dichterbij, zo je wil, *onder* elk woord. Een woord zegt iets, en dat ‘iets’ ligt in het domein waar het aan grenst. Dat ‘iets’ ligt *over* de rand. Over de rand van het woord ligt datgene waarover het woord iets zegt. Daar ligt de werkelijkheid.

Het lijkt simpel, maar houd hetgeen met dat laatste woord, ‘werkelijkheid’, precies gezegd zou zijn, toch nog maar even in beraad of – beter misschien – in

suspense. Want over de rand van het woord ligt de werkelijkheid die dat woord gezegd wil hebben. Gezegd wil hebben. Of het dat effectief ook doet, is een andere zaak, maar het is in ieder geval de pretentie van elk woord om dat te doen, om zijn eigen grens over te gaan en aan te sluiten bij de wereld buiten, buiten het woord, bij de ‘werkelijkheid’, om daar precies te zeggen wat het over die werkelijkheid gezegd wil hebben.

Over de grens, de rand van het woord: daarover gaat deze essaybundel. Jazeker. Maar dat wil vooral zeggen dat hij niet gaat over wat *over die rand heen* ligt, over de werkelijkheid aan de andere kant van die rand. De voorliggende essaybundel gaat enkel en alleen over de rand. Exacter, over woorden die, terwijl ze ermee bezig zijn, de oversteek naar de realiteit *toch niet* maken. Maar niet omdat ze dat niet zouden willen, maar omdat ze even *op* die grens, *in* die overgang en haar zone, willen verwijlen. Omdat ze over die overgang, over die rand verwonderd zijn. Of omdat ze er vragen bij hebben. Of omdat ze precies willen weten wat *op* die grens en *in* die overgang gebeurt, wat daar op het spel staat. Of ook om andere, frivole redenen: omdat ze dat leuk vinden, zich amuseren, dertel haasje-over spelen heen en weer over de rand.

Want dat is wat poëzie doet. Spelen met woorden. Woorden laten spelen *op* hun rand. Woorden dingen laten zeggen, maar dan om het gezegde steeds weer ook op de woorden terug te plooiën, om onze aandacht terug te leiden naar de woorden als zodanig, de woorden *vóór* ze hun overstap naar betekenis en werkelijkheid gemaakt hebben, de woorden spelend *op* hun rand.

‘Op de rand van het woord’, de essaybundel die hier voorligt, verzamelt zes essays over poëzie, over het spel van woorden *op* die rand. Zes essays over drie dichters, twee per dichter, dichters die elk op hun manier het label ‘meesterjongleur met woorden’ verdienen: de Duitse dadaïst Hugo Ball, de Vlaamse avant-gardist Paul van Ostaïjen en de Nederlandse experimentele poëet Lucebert. Alle drie gooien en houden ze de woorden van hun taal zo in de lucht dat de rand ervan gaat oplichten – zo fel en scherp dat we niet langer zomaar lezen wat er staat. En dit omdat ook wij als lezer *op* de rand van het woord teruggeworpen worden. Omdat we in die grenszone horen hoe de woorden het over zichzelf hebben en ook zij er niet helemaal uitkomen.

Is het woord dan überhaupt in staat ‘eruit te komen’. Zijn er tijden geweest dat de woorden hun rand onder controle hadden, dat ze de zaken aan hun grens op orde hadden? Of dat zo is weet ik niet, maar uit het werk van de drie hier besproken woordjongleurs blijkt dat dit probleem – en dus die vraag – een lange traditie kent. Die traditie mag dan zo oud zijn als het westerse denken (denk aan Plato’s *Cratylus*), in het oeuvre van de drie moderne dichters zindert de manier door waarop onze van christendom doordrongen traditie met dat probleem is omgesprongen.

Geheel verwonderlijk is dat niet. Onze cultuur gaat terug op het christelijk monotheïstisch narratief dat alles wat is, voor geschapen houdt, en wel geschapen door ‘het Woord’. ‘Toen de aarde nog woest en leeg was’, *‘sprak’* Jahwe God, zo luidt het in de eerste verzen van Genesis. En het Johannesevangelie herhaalt dit, nu volgestouwd met filosofische (stoïsche en andere) ladingen: ‘in den beginne was het Woord’.

Ook dat hoofdletterde Woord had een ‘rand’, en ook die lag, onbereikbaar, in het oneindige. Maar – en hier ligt het verschil met ons ‘moderne’ woord – dat Bijbelse, evangelische, filosofische Woord was tegelijk de Spreker van dat Woord. Hij was *de* Oneindige, God, die heer en meester was over alles wat een rand had, omdat hij heer en meester was van alles wat *vóór* én voorbij elke rand lag. Als dat Woord *sprak*, was ook datgene wat het had gezegd. Het domein dat aan gene zijde van onze menselijke woorden lag, was het domein dat door het goddelijke Woord ontstaan was. Gods Woord was zonder meer de werkelijkheid.

En daarom was ook ons woord dat. Althans min of meer, en vooral ‘min’ omdat we nu eenmaal eindige, door zonde gekende stervelingen zijn. Maar in principe – in beginsel of, zoals het in Genesis staat, ‘in den beginne’ – had ons woord, omdat ook dat geschapen was door *het* Woord, aan dat Woord deel. Daarom gingen wij ervan uit dat het grensverkeer tussen taal en werkelijkheid naar behoren – lees naar waarheid – was geregeld. Dat met andere woorden ons woord in staat was de waarheid te zeggen.

Tot die God stierf. En met Hem zijn Woord. Niet dat Hij echt dood was – goden

zijn nu eenmaal onsterfelijk. En evenmin was zijn Woord van de planeet gewist. Hij en zijn Woord bleven nog leven in de hoofden van wie erin geloofden, in de kerken, de preken, de ceremonies, en alle gebaren en woorden die Hem performant aan de orde stelden. Maar voortaan stonden Hij noch zijn Woord garant voor onze verhouding met de werkelijkheid, voor de grensovergang tussen onze woorden en de werkelijkheid die ze genoemd wilden hebben. Onze woorden waren nu *alleen nog* van ons, ook de woorden waarin vrome lieden hun geloof in God en zijn Woord bekenden. Woorden waren voortaan geheel de onze, vrij als we stonden *tegenover* de werkelijkheid.

En vrij waren we. Niets bond ons nog aan de werkelijkheid. Zo ongebonden werden we dat we in staat bleken om vier jaar lang 'feesten van angst en pijn' te organiseren waarin we, tegenover elkaar opgesteld in loopgraven, elkaar be-stookten met alles wat we aan dodelijks konden uitvinden. En amper een paar decennia na dit festijn van ongeziene ongebondenheid waren we zo vrij om nog vrijer te zijn en een heel ras uit hun huizen en getto's te plukken om ze vakkundig met kogels of met gas van de planeet te doen verdwijnen.

Dat eerste 'feest', Wereldoorlog Een, is de achtergrond van twee van de in deze bundel besproken dichters, Hugo Ball en Paul van Ostaijen. Ball nam zich de vrijheid om de macabere vrijheid die de Europese naties zich namen om elkaar de dood in te jagen, terug te plooiën op de vrijheid van het woord. Het zinloze van de Grote Oorlog klonk door in het letterlijk zinloze van de woorden die hij even letterlijk alle vrijheid gaf en die nonsensicale klankgedichten werden.

Op een andere manier, maar geheel in de lijn van Balls dada, bevrijdde Paul van Ostaijen de woorden van hun ingesleten burgerlijke keurslijf om ze zijn 'Feesten van Angst en Pijn' te laten zingen, een bundel die hij grotendeels ongepubliceerd liet, maar waarvan die andere bundel, 'Bezette Stad', op zijn manier ook een impressie gaf.

De derde dichter, Lucebert, heeft die andere catastrofe als achtergrond, Wereldoorlog Twee, meer bepaald de Shoah, de collectieve moord van het nazi-regime op de Europese Joden. Is na de Shoah nog zoiets als kunst, als poëzie, mogelijk? Zoals Theodor Adorno's beroemde adagium het zegt: 'Nach Ausch-

witz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch.' Ook Lucebert plooit daarom het woord op zichzelf terug om zo de randen en de grenzen ervan te ondervragen. Is er een woord dat in staat is de wreedheid van die 'werkelijkheid' gezegd te krijgen?

In Luceberts poëzie vind je geen pasklaar antwoord op die vraag. Net zomin vind je het antwoord op de wreedheid van moderne vrijheid bij de twee andere dichters, Ball en Van Ostaijen. De poëzie van alle drie de dichters beweegt zich niet verder dan de woorden waarmee ze die vraag stellen. Hun poëzie blijft ste-ken 'in' of 'op de rand van het woord'.

Het valt echter wel op dat alle drie de dichters, zich ophoudend in de grens-zone van het woord, de verwijzing niet schuwen naar de manier waarop die grenszone vóór de moderniteit werd geduid. Integendeel, hun poëtische wor-steling 'op de rand van het woord' worstelt tegelijk met het Woord dat voor-heen heer en meester over die rand was. Op het moment dat hij het meest af-stand doet van het goddelijk Woord, het *moment suprême* van zijn dadaïsme, vindt Ball dat Woord terug, zo zal blijken uit de beide essays over zijn werk. Lucebert zal het in en via zijn poëzie niet terugvinden, maar in zijn aftasten van de rand van het woord is de reminiscentie aan dat oude Woord nooit af-wezig. En zelfs al is ook voor Van Ostaijen God dood, die God en zijn Woord blijven spoken in zijn poëzie. Denk maar aan de definitie van poëzie die hij ergens als volgt formuleert:

Poëzie is niet: gedachte, geest, fraaie zinnen, is noch doctoraal, noch dada. Zij is eenvoudig een in het metafysische geankerd spel met woorden'.<sup>1</sup>

Of dat zo 'eenvoudig' is als Van Ostaijen hier beweert? Wie ook maar even een bad in diens poëzie heeft genomen, weet dat dit allesbehalve het geval is. Ook zijn poëzie, net zoals die van Ball en Lucebert, beweegt zich 'op de rand van het woord'. Elk op hun manier gaan de hier verzamelde essays in op die 'beweging', op die worsteling die altijd ook een poëtische dans is, pirouettes makend 'op de rand van het woord'. Elk van de essays tracht te achterhalen wat precies de inzet en inhoud van elk van die pirouettes is. Meedansend met dichters op de

<sup>1</sup> Geciteerd in: Gerrit Borgers, *Paul van Ostaijen. Een documentatie*, Amsterdam: Bert Bakker (1996), 582.

rand van hun woorden: het maakt van elk van de essays een promenade in hun taaltuin op zoek naar waar het moderne poëzie om te doen is.

## Over deze bundel

Deze bundel is onderverdeeld in drie delen, waarin steeds twee auteurs zich buigen over de randstaltelijke poëzie van Ball, Van Ostaijen en Lucebert. Zowel Marc De Kesel als Frank Bosman focussen zich op Balls klankgedichten, waarvan ‘gadji beri bimba’ (1916) ongetwijfeld (literair) de bekendste en (biografisch) de belangrijkste is, maar ook op diens ‘katholieke essay’ getiteld *Byzantinisches Christentum* (1923). Balls leven speelt zich af in de spanning tussen Dada en Catholica, waarbij beiden elkaars elementen in zich dragen. De Kesel schrijft: ‘De ervaring die Ball in het Dada-jaar 1916 te beurt viel toen hij als cabaret-poëet de anarchistische kracht van het woord mocht ervaren, heeft zich in enkele jaren tijd vertaald in de promotie – in naam van datzelfde woord – van een gevestigde woord-autoriteit met een eeuwenoude traditie: de kerk.’ Bosman werkt precies dit tweede verder uit, daar waar Ball in zijn Byzantiumboek zijn eerdere dadaïstische klankgedichten laat meeresoneren in zijn eigenwijze interpretatie van de oude *Pistis Sophia*: ‘Wat overblijft is de intrigerende en onweerlegbare connectie tussen de dadaïstische klankgedichten van ‘Cabaret Voltaire’ en de *nomina barbara*-gebeden van *Byzantinisches Christentum*.’

Over Lucebert buigen zich Sander Bax en Theo Salemink, en over de vraag hoe over diens literaire nalatenschap geoordeeld moet worden in het licht van de onthullingen van Wim Hazeu. Hazeu publiceerde in 2018 een nieuwe biografie, die de jonge kunstenaar beschuldigde tijdens zijn *Arbeitseinsatz* in Apollensdorf gecharmeerd te zijn geweest van nazisme en antisemitisme. In ‘gesprek’ met Oegema en De Feijter, twee bekende eerdere Lucebert-interpretatoren, beargumenteert Bax dat de onthulling van Hazeu niet anders ‘dan grote consequenties kan hebben voor hoe we Luceberts werk vanaf nu zullen lezen.’ Salemink is, op methodische gronden, milder in zijn oordeel: ‘Zijn gedichten tonen een open wond als het gaat om Auschwitz en Hiroshima en om het ‘al-lerkwaadste kwaad’, ook om zijn eigen rol daarin.’

Niet alleen in de gevallen Ball en Lucebert moet hun verhouding tot het katholicisme worden verdisconteerd in hun dicht-en-op-de-rand, dat geldt ook bij uitstek voor Van Ostaijen. Matthijs de Ridder en Linde De Potter schrijven hier beiden over. De Ridder onderscheidt hierin vijf ‘modi van religiositeit in het leven en werk’ van de dichter: cultureel, institutioneel, spiritueel, literair en (cultuur)politiek. Van Ostaijens omgang met de Catholica schiep ook ruimte voor andere katholieke dichters zich met de nieuwe poëzie bezig te gaan houden: immers, voor hen was het streven naar een breuk met de traditie ‘heel wat beter verteerbaar in de vorm van het verlangen naar het Koninkrijk Gods dan in de vorm van een socialistische revolutie.’ De Potter focust op de poëzie van ‘De Feesten van Angst en Pijn’, waarbij de positionering van de woorden op het papier en ten opzichte van elkaar net zo belangrijk is als de woorden zelf: ‘Dit soort poëzie verlangt een lezer die niet louter de leeservaring wil ondergaan, maar actief de tekst mee wil realiseren.’

**HUGO BALL**

# 1. WOORDBEELD

## HUGO BALLS CHRISTELIJKE VAL OVER DE RAND VAN EEN DADAWOORD

Marc De Kesel

*Und so mag die Logoslehre der Kirche  
den Abschluß bilden.<sup>2</sup>*

‘Die Kunst ist tot’. Met die kreet vatten Georg Grosz en John Heartfield op de *Erste Internationale Dada-Messe* in 1922 de kern samen van wat vanuit het *Cabaret Voltaire* in 1916 de wereld in was geschreeuwd.<sup>3</sup> Het is onder die vlag dat Dada in de jaren vijftig voor de hedendaagse kunst een referentie van eerste orde werd. Toch staat op die vlag slechts de helft van het verhaal, zo merkt Hugo van den Berg terecht op in zijn monumentale studie *Dada: een geschiedenis*. Dit blijkt al uit de woorden die op Grosz’ en Heartfields slagzin volgen. ‘Die Kunst ist tot / Es lebe die neue / Maschinenkunst / Tatlins’. Los van de concrete inhoud,<sup>4</sup> staat er: ‘de kunst is dood, leve de kunst’. Wil die zich vernieuwen, moet ze daarvoor eerst plaats vrijmaken, en dit betekent ook altijd: de oude, bestaande kunst

<sup>2</sup> Hugo Ball, *Der Künstler und die Zeitkrankheit: Augewählte Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch (1988), 147.

<sup>3</sup> Hubert van den Berg, *Dada, een geschiedenis*, Nijmegen: Vantilt (2016), 122.

<sup>4</sup> ‘Dat Vladimir Tatlin geen machinekunst maakte, is bijzaak’, voegt Van den Berg er tussen haakjes bij wijze van understatement aan toe.

van haar plaats verdrijven. Het unieke aan Dada is misschien enkel de extreme felheid waarmee daar werk van werd gemaakt. Daarin kent Dada binnen de geschiedenis van de beeldende kunst maar weinig gelijken.

Het is bekend dat de tijd waartegen Dada ageerde ook om een felle respons vroeg. Europa was verward in een gruwelijk uitzichtloze *danse macabre* aan weerskanten van een bloedgeul die liep van de Noordzee tot de Jura en van de Oostzee tot de Zwarte Zee. Op zo'n nooit geziene ontwrichting van mens en cultuur kon alleen extreem worden gerepliceerd. Dada's *artistieke* destructiedrift wilde schoon schip maken met de *reële* destructiedrift die door Europa woedde. En dat deed Dada uit liefde voor kunst en cultuur. Ze vond het haar taak die te zuiveren van de traumatische wurggreep waarin de samenleving hen aan het verstikken was. Dada viel die cultuur aan en vuurde explosieven af op haar grondvesten, maar vooral ook om op de ontstane *tabula rasa* een nieuwe cultuur alle kansen te geven. En wie of wat kon dat beter doen dan de kunst, het segment van de cultuur waar niemand in het tot slagveld gereduceerde Europa nog tijd noch zin voor had en dat zich, met Dada, helemaal van die cultuur had bevrijd? De dood van de kunst – Dada – wordt de schoot voor een nieuwe kunst, een nieuwe cultuur.

Toch zegt de ruimte die voor nieuwe kunst wordt vrijgemaakt uit zichzelf nog niet *welke* kunst daar zal verschijnen. Bovendien is het nog maar de vraag of daar überhaupt wel kunst hoeft te verschijnen. Van den Berg heeft gelijk als hij stelt dat Dada niet alleen maar destructief is. Maar daarmee is nog niet gezegd dat het constructieve waar Dada zwanger van is, kunst betreft. De meerderheid van hen die Dada in 1916 groot hebben gemaakt dachten daar wel zo over, maar niet zonder meer iedereen en al zeker niet allemaal in dezelfde mate.

Denk bijvoorbeeld aan de jongeman die in de eerste weken van dat jaar het *Cabaret Voltaire* in het leven riep en aan wie Dada zijn naam te danken heeft. Hugo Ball heeft het destructieve van Dada voluit artistiek beleefd, maar juist die artistieke beleving dreef hem weg van de kunst. In de beeldenstorm die hij tijdens zijn optredens in het *Cabaret* neerzette, ervoer hij zijn 'nieuwe' kunst quasi meteen als een afscheid van de kunst. Het dagboek dat Ball over die jaren

bijhield, gaf hij de titel 'De vlucht uit de tijd'.<sup>5</sup> Die 'vlucht' betreft niet enkel de catastrofale tijd waarin Europa dan hopeloos aan het wegzinken is. Hij beschrijft er ook zijn vlucht weg van de *kunst*. Zijn dadaïstische destructie van de oude kunst brengt hem, in plaats van naar een nieuwe kunst, naar zijn oude religie.

Het is bekend dat Ball zijn meest markante Dada-optreden beschrijft in religieuze termen. En dat dit voor hem niet louter een kwestie van metaforiek is, blijkt al snel uit het feit dat hij letterlijk de kunst – inclusief Dada – de rug toekeert en zich helemaal door zijn hernieuwde religieuze interesse laat inpalmen. Hij gaat daarbij niet op zoek naar een of ander nieuwe, dadaïstisch geïnspireerde religie, maar keert terug naar de oude religie die hij ooit heeft afgezworen en die hij nu bij voorkeur apprecieert in haar ouderwetse, archaische uitingen.<sup>6</sup> En toch wendt hij zich niet tot de religie om daar iets anders te vinden dan wat hij in Dada zoekt. In zijn ogen maakt die ouderwetse religie juist datgene waar, waar precies zijn dadaïstische capriolen op uit waren.

In wat volgt, ga ik nader in op het breukmoment in Balls leven dat hem helemaal van het artistieke pad afbrengt. Dit zal heus wel te maken hebben met allerlei existentiële en andere persoonlijke lotgevallen, maar die laat ik buiten beschouwing. Mijn vraag is abstracter en algemener. Wat in zijn dadaïstische destructie van de kunst maakt het mogelijk dat hij op die basis niet voor een nieuwe kunst maar een oude religie kiest? Of ook: wat heeft een radicaal dadaïstische daad in zich om compatibel te zijn met een terugkeer naar het eerder afgezworen christendom? En wanneer daar inderdaad iets compatibels te ontwaren is, wat zegt dit vervolgens over de moderne kunst, meer bepaald over de moderniteit die de kunst zich in dat tijdsgewricht aanmat.

5 Hugo Ball, *De vlucht uit de tijd*, vertaling Hans Driesen, Nijmegen: Vantilt (2016); Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, Zürich: Limmat Verlag (1992).

6 Het is waar dat Ball zich soms uitlaat als ziet hij uit naar een 'nieuw' katholicisme. Zie bijvoorbeeld een notitie van 9 augustus 1920: 'Er bestaat maar één macht die is opgewassen tegen de ontbindende traditie, namelijk het katholicisme. Maar niet het katholicisme van voor de oorlog en van de jaren van de oorlog, maar een nieuw, verdiept, een integraal katholicisme, dat zich niet laat intimideren; dat de belangen minacht; dat de satan kent en de rechten verdedigt, koste wat het kost.' (Ball 2016: 281; 1992: 273) Maar dit neemt niet weg dat Balls katholicisme van een erg conservatieve soort is, zo blijkt uit zijn latere werk. Denk bijvoorbeeld aan 'Die Sprache Gottes', de inleiding op het derde deel ('Symeon der Stylit') in zijn *Byzantinisches Christentum* uit 1923; in: Hugo Ball, *Byzantinisches Christentum. Drei Heiligenleben*, Herausgegeben von Bernd Wacker (*Sämtliche Werke und Briefe, Band 7*, Herausgegeben von Hugo-Ball-Gesellschaft, Primasens), Göttingen: Wallstein Verlag, (2011), 223-225.

## ‘... de wereld met een nieuw fenomeen te verrijken’

Het moment suprême van Balls ommekeer is ons bekend van een vaak geciteerde passage uit zijn dagboek *De vlucht uit de tijd*. Het betreft een notitie van 23 juni 1916, de avond waarop hij in het *Cabaret Voltaire* voor het eerst zijn volstrekt nonsensicale klankgedichten voordraagt, verschijnend op het podium in het ‘kubistische kostuum’ dat via een iconisch geworden foto tot het cultureel erfgoed van de twintigste eeuw is gaan behoren. Het moment van de omslag situeert zich aan het eind van het optreden, meer bepaald wanneer de voordrachtskunstenaar controle verliest over zijn performance en iets religieus de regie lijkt over te nemen.

Maar hoe moest ik er een eind aan breien? Ineens merkte ik dat mijn stem – er bleef haar niets anders over – de oeroude cadans van de priesterlijke lamentatie aannam, de stijl van de kerkzang, zoals die door de katholieke kerk in het Morgen- en het Avondland weeklaagt. Ik weet niet hoe ik op die muziek kwam, maar ik begon mijn klinkerreeksen als een soort recitatieven in een kerkstijl te zingen, en ik probeerde niet alleen ernstig te blijven, maar me ook die ernst af te dwingen. Een moment lang kwam het me voor alsof in mijn kubistisch masker een bleek, verstoord jongensgezicht opdook; dat deels geschrokken, deels nieuwsgierige gezicht van een tienjarige knul, die in de rouwmissen en hoogmissen van de parochie van zijn geboortestad bevend en gretig aan de lippen van de priester hangt. Toen ging, zoals ik had opgedragen, het elektrische licht uit, en werd ik met zweet overdekt van het podium gedragen, als een magische bisschop de diepte in.<sup>7</sup>

Het had een onschuldig voorval kunnen zijn. Een kunstenaar die zich al in zijn jeugd van de religie van zijn ouders had afgekeerd, wordt op een onbewaakt moment even door het plots opduiken van verdrongen herinneringen verrast. Bij Ball hangt dit voorval echter samen met een heus kantelmoment in zijn leven. Na dit moment zal hij het nieuwe dat hij in zijn avant-gardekunst zag, enkel nog in het christendom vinden dat hij decennia voordien achter zich had gelaten. Althans, zo schrijft hij onder de datum van 23 juni 1916 in een dagboek

<sup>7</sup> Ball, *Vlucht*: 105; *Flucht*: 106. Voor context en duiding bij Balls voorgedragen klankgedicht tijdens dat optreden, zie de bijdrage van Frank Bosman, ‘Gadji, Beri, Bamba. Een klankgebed’.

dat hij pas elf jaar later laat verschijnen – lang na zijn in 1920 reeds geofficialiseerde bekering tot het katholicisme dus.

Het is duidelijk dat *Hineininterpretierung* in die uitgave een grote rol heeft gespeeld en dat we er het beste vanuit kunnen gaan dat het op die bewuste avond van 23 juni niet precies zo is gegaan zoals Ball schrijft. Toch maakt dit Balls ommekeer er niet minder drastisch om. Het dagboek mag ons dan hoogstwaarschijnlijk geen exacte dag-na-dag-gegevens van die omslag leveren, het gunt ons niettemin een blik op de globale betekenis die Ball eraan heeft toegekend. Wat volgt biedt een lectuur van een aantal passages waarin die omslag inhoudelijk gethematiseerd wordt.

Drie maanden voordien, op 8 april, beschrijft Ball in vrij theoretische termen de grondhouding die aan Dada ten grondslag ligt. In de versie zoals die gepubliceerd is, beschrijft hij die houding onder meer in termen van ‘geloof’:

De volmaakte scepsis [vollendete Skepsis] maakt ook de volmaakte vrijheid [vollendete Freiheit] mogelijk. Indien over de innerlijke eigenschappen van een voorwerp niets bepaalds meer gedacht [geblaubt] kan, moet of mag worden, is het aan zijn beschouwer overgeleverd en komt het er alleen maar op aan of de herschikking van de elementen die de kunstenaar, de geleerde of de theoloog erop toepast erkenning mag krijgen. Deze erkenning is synoniem met het feit dat de vertolker erin geslaagd is de wereld met een nieuw fenomeen te verrijken [die Welt um ein neues Phänomen zu bereichern]. Je kunt bijna stellen dat als het geloof [Glaube] in een ding of een zaak wegvalt, dit ding en deze zaak terugkeren in de chaos en verbeurd worden verklaard. Maar misschien is de resoluut en met alle krachten tot stand gebrachte chaos noodzakelijk – en dus de volmaakte onttrekking van het geloof –, voordat een grondige wederopbouw van een veranderende geloofsbasis kan plaatsvinden. Het elementaire, demonische dringt zich dan als eerste op de voorgrond; de oude namen en woorden vervallen. Want het geloof is de maat van alle dingen, door middel van het woord en de benoeming.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Ball, *Vlucht*: 88; *Flucht*: 89.

Wie dit fragment aandachtig leest, vindt erin een rake beschrijving van de verknoping tussen destructie en constructie, zoals Dada die centraal stelt. Maar eerder dan Balls worsteling met die verknoping, schuift dit fragment een antwoord en oplossing naar voren, en is de manier waarop het probleem aan de orde wordt gesteld daar helemaal door getekend.

‘Vollendete Skepsis’ – ‘volmaakte, voltooide, tot zijn eindpunt volgehouden scepsis’ – is de term voor de destructie die de kunstenaar zich permitteert. In de ogen van de dichter die Ball altijd is gebleven, is dit een *semantische* destructie: een loskoppelen van de woorden van hun inhoud, een scheiding tussen de dingen en hun betekenis. Pas zoiets geeft ‘vollendete Freiheit’, ‘volmaakte vrijheid’, voegt hij eraan toe – en niet de Ersatz van het ‘valse vrijheidsbegrip’ waar hij het op de vorige pagina over had, de burgerlijke vrijheid van de ‘piëtistische kazernes’ die Duitsland is en die heel Europa in de oorlogschans heeft gestort.<sup>9</sup> De poëtische – en daarom volmaakte – scepsis maakt de dingen vrij van hun betekenis en hun geijkte context. Die scepsis kijkt tegen de dingen aan zonder ‘over de innerlijke eigenschappen van een voorwerp’ iets ‘bepaalds’ te ‘denken’, te ‘geloven’. Alles valt uiteen, niets heeft nog betekenis, en het is aan de mens om dit *als een feit* te onderkennen. Die moet zich de vrijheid nemen om de dingen in hún vrijheid – hún ongebondenheid – op hem af te laten komen. Die destructie en die vrijheid, zo stelt Ball, vormen op zich een feit, ze ‘verrijken de wereld met een nieuw fenomeen’.

Zit hier al niet het constructieve? De destructie zelf, het loskoppelen van woord en betekenis, ding en zin – de weigering in de band tussen woord en ding te geloven – dit ongeloof: is zoiets op zich niet al een ‘ding’, een feit, een fenomeen en wel iets nieuws, iets dat aan het bestaande wordt toegevoegd dankzij de creativiteit van de kunstenaar? Die ‘resoluut en met alle krachten tot stand gebrachte chaos’, zo lezen we verder, is de voorwaarde voor ‘een grondige wederopbouw’. Maar is die chaos op zich al niet iets positiefs, constructiefs?

<sup>9</sup> Zie de notitie van 6 april, twee dagen eerder: ‘Twee erfelijke kwalen hebben het Duitse wezen te gronde gericht: een vals vrijheidsbegrip en de piëtistische kazernes’ (Ball, *Vlucht*, 87; *Flucht*, 89). Hij werkt die ideeën uit in het eerste theoretische boek dat hij na zijn Dada-periode laat verschijnen, *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*; zie Hugo Ball, *Die Folgen der Reformation, Zur Kritik der deutschen Intelligenz*, Herausgegeben von Hans Dieter Zimmermann (*Sämtliche Werke und Briefe, Band 5*, herausgegeben von Hugo-Ball-Gesellschaft, Primasens), Göttingen: Wallstein Verlag (2011), 135-391.

Het is niet zo dat Ball dit niet zegt, maar hij zegt het niet voluit, hij kruidt het met een ‘bijna’ en een ‘misschien’ (‘Je kunt *bijna* stellen dat als het geloof in een ding of een zaak wegvalt’; ‘maar *misschien* is de [...] chaos noodzakelijk’). Hij noemt die ‘volmaakte scepsis’ wel een nieuw gecreëerd ‘fenomeen’, maar houdt die tegelijk aan de kant van de destructie. En dit kan hij omdat hij de hele problematiek aan de orde stelt in een religieus register. Het is vanuit het ‘geloof’ dat hij dit destructieve fenomeen ‘demonisch’ kan noemen en het vervolgens als een ‘veranderde geloofsbasis’ kan duiden, maar dan wel nadat het ‘demonische’ overwonnen is.

### ‘Demonisch’

Na een witregel gaat de tekst door op het ‘demonische’ en typeert Ball met die term ‘de kunst van onze tijd’:

De kunst van onze tijd heeft in haar toverachtigheid, die het resultaat is van de volmaakte scepsis, in de eerste plaats niet met God, maar met de demon te maken; zij is zelf demonisch. Maar alle scepsis en alle sceptische filosofie, die dit resultaat hebben voorbereid, zijn het evenzeer, dat wil zeggen demonisch.<sup>10</sup>

Het ‘niets’ dat Dada als feit en fenomeen in de wereld bracht, de ontbinding die de woorden van hun betekenis en de dingen van hun innerlijke eigenschappen losweken, dat ‘niets’ noemt Ball het ‘demonische’. Het is het ‘elementale’, de wereld ontbonden in zijn elementen – elementen die daarom ophouden componenten te zijn.

‘Demonisch’ is een term die vaak zal vallen in Balls geschriften van medio jaren twintig. In *Der Künstler und die Zeitkrankheit* (1926) bijvoorbeeld duidt hij de term als religieuze benaming voor iets wat de psychoanalyse het onbewus-

<sup>10</sup> Ball *Vlucht*, 88-89; *Flucht*, 90-91.

te domein van verdrongen driften en wensen noemt.<sup>11</sup> In het register van het religieuze vocabularium dat Ball daar hanteert, staat de term voor de goden en voor het gehele domein waar de heidense, niet-christelijke religies zich toe bekennen.

En het is, zoals hij schrijft in de zo-even geciteerde notitie van 8 april, de taak van het ‘geloof’ dit demonische te ontzenuwen of uit te drijven en er de waarheid voor in de plaats te stellen. Het instrument waarmee dit moet gebeuren, aldus Ball in diezelfde notitie, is het ‘woord’. ‘Het elementaire, demonische dringt zich [...] op de voorgrond’; ‘de oude namen en woorden vervallen’, ze verliezen hun betekenis, schitteren als betoverende chaos. En als het aan het ‘geloof’ is om de dingen terug hun ‘maat’ te geven, dan doet het dit ‘door middel van het woord en de benoeming’.

De ‘resoluut en met alle krachten tot stand gebrachte’ chaos van de algehele ontbinding: dit is wat Dada heeft bewerkstelligd. Maar Dada is er niet geweest om in die chaos te blijven steken, maar om die ongedaan te maken. En zo iets vermag alleen ‘woord’ en ‘benoeming’. Geen wonder dus dat het hoogtepunt van Balls Dada-engagement uitgerkend poëtisch is. Het is van de orde van het woord. Maar hoe kan een dadaïstisch woord, een woord dat zijn eigen ontbinding en zinloosheid bewerkstelligt, tegelijk het woord zijn dat de ontbinding remedieert en zin en betekenis herstelt? Alsof de chaos alleen met chaos te genezen is, en het woord als enige de krachten in zich heeft die daarvoor vereist zijn.

Ziehier de basale vraag die aan de basis van Balls dagboek – en aan dat van zijn hele oeuvre – ligt. Het lijkt Balls intuïtie te zijn dat het woord de plaats is waar de chaos én zijn voltooiing én zijn verlossing kan vinden. De chaos die buiten, in de wereld van loopgraven en massaslachtingen, zijn apotheose uitzingt, krijgt op de planken van het *Cabaret Voltaire* in het woord van de kunstenaar

<sup>11</sup> ‘Vergleicht man die Psychoanalyse mit der Dämonologie der Kirche, so ist die Libido vom Teufel und die Neurose von der Besessenheit nicht sehr verschieden, nur daß die Kirche ganz anders an der Persönlichkeit festhält. Die Existenz einer dämonischen Welt ist ausdrückliche Glaubenslehre (Trid. sess. V can. I und sess. VI ep. 1).’ Ball, *Künstler*, 135 (in de afkortingen tussen haakjes verwijst Ball naar de verslagen van het Concilie van Trente). In dit essay verwijst hij ook instemmend naar Gods ‘Woord’ als enige remedie tegen deze ‘demonologie’ en citeert Marcus 16: 17: ‘»In meinem (des Logos) Namen«, sagte der Gottessohn, »werdet ihr Dämonen vertreiben.«’ Ball, *Künstler*, 148.

zijn volle vorm. Daar vinden de ‘skepsis’ en de ‘vrijheid’ die de wereld in een staat van ontbinding brengen, hun ‘*vollendete*’ gestalte. Maar die *Vollendung* is tegelijk het keerpunt dat het ontbondene opnieuw aaneenbindt. En de gestalte van die *Vollendung* is eveneens van de orde van het woord. Hoe vat Ball dat op?

## ‘Woordbeeld’

Enkele pagina’s vóór de beschrijving van zijn ervaring als ‘magische bisschop’ op 23 juni 1916, lezen we in Balls ‘dagboek’ een reflectie die duidelijk op die ervaring lijkt te anticiperen – naar alle waarschijnlijkheid omdat de oorspronkelijke notities naderhand in die zin zijn herschreven. Het betreft de dagboeknotities van 15 juni. Ball is duidelijk bezig met het statuut van Dada. Hij vergelijkt het met wat de romantici deden. Is Dada meer of anders dan wat zij deden, vraagt hij zich af. En hij aarzelt niet om prompt voor dat ‘meer’ of ‘andere’ suggestief naar (religieuze) ‘ascese’ en naar ‘Kerk’ te verwijzen (inderdaad een indicatie dat de notitie van die dag hoogstwaarschijnlijk naderhand behoorlijk is bewerkt):

Ik weet niet of we, al onze inspanningen ten spijt, verder zullen komen dan Wilde en Baudelaire; of we ondanks alles toch romantici blijven. Er zullen andere wegen zijn om het wonder te bereiken, ook andere wegen dan de tegenspraak – de ascese bijvoorbeeld, de Kerk. Maar zijn de wegen niet volledig versperd? We moeten vrezen dat altijd alleen onze vergissingen nieuw zijn.<sup>12</sup>

Doet Dada iets nieuws, iets dat er nog niet was? Het negatieve antwoord klinkt al door in die vraag. Waar Ball in de eerder geciteerde notitie nog stelde dat het vernietigende van Dada op zich een nieuw fenomeen aan de wereld toevoegde, rangschikt hij dit nieuwe hier blijkbaar onder de categorie van de vergissingen.

Onder dezelfde datum volgt, na een witregel, een tweede notitie. Die sluit wellicht dichter aan bij wat hij die dag effectief heeft geschreven. Met een kompaan van hem, Richard Huelsenbeck, heeft hij het die dag over het schrijven

<sup>12</sup> Ball, *Vlucht*, 98-99; *Flucht*, 100.

van gedichten gehad. Is dichten – zo had hij gesuggereerd – iets anders dan gebruikte woorden spellen, iets als het opstellen van ‘een alfabetische lijst met [je] meest uitsproken sterrenbeelden en zinsdelen’? En dan lezen we:

Als je nauwkeurig wil zijn, moet je toegeven dat twee derde van de prachtige klagende woorden, waarvoor geen mens ongevoelig is, afkomstig is uit oeroude tovertteksten. Het gebruik van ‘zegels’, van vliegende woorden en klankfiguren, vervuld van magie, is kenmerkend voor onze gemeenschappelijke manier van schrijven. Dergelijke woordbeelden [Wortbilder] – tenminste als ze geslaagd zijn – prenten zich onweerstaanbaar en met hypnotische kracht in ons geheugen, en even onweerstaanbaar en gesmeerd duiken ze later weer op uit dat geheugen.<sup>13</sup>

Huelsenbecks en Balls dadaïstische manier van poëzie schrijven ent zich op woorden die zich als ‘zegels’ in het geheugen prenten en er op elk moment weer uit kunnen opduiken. Woorden als ‘klankfiguren, vervuld met magie’, ‘afkomstig uit oeroude tovertteksten’.

Is het zo gek om in Balls ‘dagboek’ een week later te lezen hoe hij, op het podium van het *Cabaret Voltaire* in zijn kubistische kostuum louter ‘klankfiguren’ debiterend, onverwachts met niets minder dan zijn eigen poëtica wordt geconfronteerd?

De bedoeling van zijn act was nochtans helemaal anders. Hij had pure klanken geconstrueerd en die als heuse gedichten aan de man gebracht. Maar die klanken bleken ‘woorden’, woorden als ‘zegels’, ‘vervuld met magie’, een magie die door een plots opdoemende herinnering werd gevoed en die zijn zelf-geconstrueerde ‘klankfiguren’ zaken deed zeggen die al eeuwenlang vastlagen in de gezangen van de katholieke ritus. Zijn klankgedichten bleken ‘woordbeelden’ te zijn die zich ‘onweerstaanbaar en met hypnotische kracht in [zijn] geheugen’ hadden geprent en ‘gesmeerd [...] uit dat geheugen’ weer opdoken.

Algemener gesteld: in zijn dadaïstische poëzie wilde Ball aan de ontbinding van de wereld – het woord losgekomen van zijn betekenis, het ding losgerukt van

<sup>13</sup> Ball, *Vlucht*, 99; *Flucht*, 100.

zijn innerlijke eigenschap – de voorstelling geven die deze verdiende.<sup>14</sup> Maar die voorstelling liet klanken horen die een band hadden met hetgeen de werkelijkheid sinds mensenheugenis samenhoudt. Het was de klank van de katholieke ritus – van iets in die ritus dat zich als een ‘woordbeeld’ aan hem opdrong.

‘Woordbeeld’: dit is het centrale woord waar Balls vertoog rond draait. De ontbinding van en door het woord, waarvan Dada de ultieme versie biedt, wordt geheeld door een samengaan van woord en beeld in een ‘woordbeeld’. Die term, zo zal blijken, stelt Ball in staat om de dadaïstische kunstgeste haar essentie te ontnemen en over te hevelen naar de katholieke religie.

### ‘Plasticiteit van het woord’

Ball had dit idee al bij zijn lezer geïntroduceerd, en wel op de vorige pagina, in een notitie onder de datum van twee dagen eerder (13 juni) – een notitie die voor de lezer op dat moment van het dagboek moeilijk anders dan enigmatisch kan overkomen, al was het maar omdat de vraag waarop ze antwoord moet bieden achterwege blijft; een notitie ook waarvan men zich moeilijk kan indenken dat ze niet pas bij de eindredactie medio jaren twintig is toegevoegd. Ball schrijft:

Woord en beeld zijn een en hetzelfde. Schilders en schrijvers horen bij elkaar. Christus is beeld en woord. Het woord en het beeld zijn gekruisigd.<sup>15</sup>

Het ‘woordbeeld’ bij uitstek is dus Christus. Het is bekend dat Balls artistieke pad uiteindelijk bij die figuur zal uitkomen. Zijn dagboeknotities redigerend, lijkt die eindconclusie hier tussen eerdere notities geslopen te zijn. Hij schat wellicht in dat dit zijn eindrekening aannemelijker zal maken.

Maar waarom precies is Christus een ‘woordbeeld’. En, vraag die daaraan voorafgaat: wat bedoelt Ball met de term ‘beeld’, die hij met ‘woord associeert’

<sup>14</sup> Ook het gebruik van maskers tijdens de performances van het *Cabaret Voltaire* interpreteert Ball in die zin: ‘Wat ons allemaal aan de maskers fascineert, is dat ze geen menselijke maar meer dan levensgrote karakters en hartstochten vertegenwoordigen. De gruwel van onze tijd, de verlamme achtergrond der dingen is zichtbaar gemaakt.’ (Ball, *Vlucht*, 96; *Flucht*, 97)

<sup>15</sup> Ball, *Vlucht*, 98; *Flucht*, 99.

Woord en beeld hebben iets met elkaar. Waar het woord eerst leeg gemaakt wordt, zoals in Dada gebeurd is, kan het vervolgens worden ‘opgeladen’, en voor dat opgeladen woord reserveert hij de term ‘beeld’. Dit lezen we in een notitie onder de datum van 18 juni – enkele dagen dus vóór zijn fameuze ervaring als ‘magische bisschop’:

We hebben de plasticiteit van het woord inmiddels zo ver doorgedreven dat het resultaat nauwelijks meer overtroffen kan worden. (...) – ooit zal de taal ons voor onze ijver erkentelijk zijn, ook al kan die niet bogen op gevolgen die meteen zichtbaar zijn. We hebben het woord opgeladen met kracht en energie, die ons het begrip ‘woord’ (*logos*) uit de evangelies weer lieten ontdekken als een magisch en complex beeld.<sup>16</sup>

Ball evoceert vervolgens de manier waarop de futuristische dichter Marinetti met woorden tekeering. Die lijkt bijzonder sterk op de wijze waarop het er bij Dada aan toegaat en toch is er volgens Ball een cruciaal verschil. De dagboeknotitie gaat als volgt verder:

Met het prijsgeven van de zin omwille van het woord, nam de kring rond Marinetti met zijn ‘Parole in liberta’ resoluut een aanvang. Ze maakten het woord los uit het kader van de zin, dat er gedachteloos en automatisch aan opgedrongen was (het wereldbeeld), ze voedden het uitgeteerde woord van de grote stad met licht en lucht, en gaven het warmte, beweging en zijn van oorsprong onbekommerde vrijheid terug. Maar wíj gingen een stap verder. Wij probeerden het geïsoleerde woord de volheid van een bezwering, de gloed van een gesternte te verlenen. En ziedaar [Und seltsam]: het met magie gevulde woord [Vokabel] bezwoer en baarde een *nieuwe* zin, die door geen conventionele betekenis was bepaald en vastgelegd. Tegelijkertijd honderd gedachten aanslaand, zonder die met naam en toenaam te vermelden, liet deze zin het primitief spelende, maar weer verzonken irrationele wezen van de luisteraar opklinken; hij wekte de diepste lagen van het geheugen tot leven en versterkte ze. Onze pogingen raakten aan de gebieden van filosofie en het leven, waarvan onze ach zo rationele, wijsneuzige omgeving in de verste verte niet kon dromen.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Ball, *Vlucht*, 199-101; *Flucht*, 101-102.

<sup>17</sup> Ball, *Vlucht*, 101; *Flucht*, 102; Ball cursiveert.

Nee, Dada is niet louter destructief. Het vernietigt niet enkel het bestaande ‘wereldbeeld’, de ‘zin’ waaraan de heersende cultuur zich optrekt. Dit is wat Marinetti’s futurisme deed. Dada isoleert het woord van zijn gangbare zin, maar geeft het tegelijk ‘de volheid van een bezwering, de gloed van een gesternte’. Wat dit laatste betekent is niet duidelijk, maar we leren wel dat het een ‘*nieuwe* zin’ sticht. En die lijkt van het soort dat Ball een paar dagen later zal overvallen als hij in het *Cabaret Voltaire* voor het eerst zijn klankgedichten voordraagt: een ‘zin’ die ‘nieuw’ is omdat hij uit een onachterhaalbaar herinneringsveld komt (uit ‘de diepste lagen van het geheugen’), omdat hij irrationeel is in vergelijking met de gesetelde ratio waarin de burger zich ophoudt. Een zin die met het ‘wezen’ van de mens te maken heeft, die het ‘irrationele wezen van de luisteraar doet opklinken’.

Op 23 juni zal die ‘luisteraar’ vooral ook diegene zijn die dit ‘geïsoleerde woord’ uitsprekt en de ‘volheid van de[ze] bezwering’ rechtstreeks aan den lijve ondervindt. Dit soort ‘woord’ dat ‘de gebieden van de filosofie en het leven’ raakt, is een ‘magisch en complex beeld’ en is aan het werk in het ‘begrip “woord” (*logos*) uit de evangelies’. Het heeft er alle schijn van dat Dada louter woorden produceert – woorden losgeweekt van elke betekenis en zin. Maar in werkelijkheid laten die losgeweekte, uit hun bestaande zincontext weggerukte woorden een ongekennde, onheuglijk oude en (*daarom*) nieuwe zin zien. Kortom, Dada produceert niet louter woorden, maar ‘woordbeelden’.

### ‘Door het woord dus, niet door het beeld’

De dagboeknotitie van 7 mei 1917 bestaat uit een tweetal reflecties over woord en beeld. Eén ervan citeert en becommentarieert een passage uit Nostradamus.

‘Allem was im Himmel und auf Erden  
in der mystischen Milch verborgen kreist –  
Der Substanz wird von dem Worte werden  
Leib und Seele und ein allmächtiger Geist.’  
(*Nostradamus*)

Door het woord dus, niet door het beeld. Alleen wat genoemd wordt, bestaat en heeft een wezen. Het woord is de abstractie van het beeld, en dus zou het abstracte toch absoluut zijn. Maar er bestaan woorden die tegelijkertijd beelden zijn. God is voorgesteld als de Gekruisigde. Het woord is vlees, is beeld geworden: en toch is het God gebleven.<sup>18</sup>

Pas hier, halverwege het ‘dagboek’ krijgt de lezer enige inzage in het conceptuele onderscheid dat Ball maakt tussen woord en beeld. ‘Het woord is de abstractie van het beeld’, schrijft hij, maar de context wil vooral duidelijk maken dat het abstracte woord de meerdere van het beeld is. Het concrete is het beeld en is in die hoedanigheid slechts een afgeleide van het woord. ‘Afgeleide’ is overigens wat zwak uitgedrukt. Het woord *creëert* het beeld.

Het vers van Nostradamus heeft het christelijke scheppingsnarratief als achtergrond. Het woord staat hier voor datgene waarmee God alles heeft geschapen. De ‘substantie’ van ‘alles wat in de hemel en op aarde / in mystieke melk verborgen wentelt’, is ‘lichaam en ziel en [...] almachtige geest’ geworden. En dit is het werk van het woord. ‘Door het woord dus, en niet door het beeld’, benadrukt Ball. Het woord heeft het lichamelijke én het onlichamelijke geschapen, dus ook de ‘ziel’ en de ‘geest’, hoe ‘almachtig’ die laatste op zich ook mag zijn.

Ook het geestelijke is de mindere van het woord. Wanneer Ball de dag na zijn ervaring als ‘magische bisschop’ in zijn dagboek nog eens uitlegt dat zijn klankgedichten op radicale wijze afstand doen van elke betekenis, schrijft hij dat zijn poëzie daarom ook niet ingaat op de ‘aangeboden rijkdommen van de geest’ en voegt eraan toe: ‘– nee, wat zeg ik? – van het beeld.’<sup>19</sup> Geest en beeld zijn voor hem duidelijk van dezelfde, ‘lagere’ soort in vergelijking met het woord.

Het beeld is geestelijk of, anders, het geestelijke is van de orde van het beeld en daarom niet oorspronkelijk, niet de schepper van alles wat is. Dat is het woord

18 Ball, *Vlucht*, 164; *Flucht*, 160. De Nederlandse editie biedt ook een vertaling van het citaat uit Nostradamus: ‘Alles wat in de hemel en op aarde / in mystieke melk verborgen wentelt – / Deze substantie zal door het woord veranderen / in lichaam en ziel en in almachtige geest.’ (Ball, *Vlucht*, 317)

19 ‘Je wilt het poëtisch effect niet langer bereiken met middelen die uiteindelijk niets anders zijn dan door-dachte ingevingen of arrangementen van heimelijk aangeboden rijkdommen van de geest – nee, wat zeg ik? – van het beeld [verstohlen angebotener Geist-, nein Bildreichigkeiten].’ Ball, *Vlucht*, 106; *Flucht*, 107; notitie van 24 juni 1916.

wel. ‘Alleen wat genoemd wordt bestaat, en heeft een wezen’. Bestaan en wezen zijn geschapen door het woord.

Hier raken we de christelijke kern van Balls Dada. In zijn dadaïstische experimenten heeft hij het woord losgemaakt van elke betekenis, elk beeld – inclusief de meest spirituele betekenis, het meest geestelijke beeld. Hij heeft het woord in zijn beeldloze, zinloze naaktheid neergezet en tot een loutere klankfiguur herleid. Echter, wat hij daar heeft ontdekt, is niet de soevereine zinloosheid van het naakte woord, maar de creatieve kracht ervan, de kracht van het naakte, geheel ontmantelde woord om een beeld, een ‘*nieuwe zin*’ te genereren.<sup>20</sup>

Om die creatieve kracht van het woord te denken, ontwaart Ball in het christelijk narratief uitstekende schemata. Er is niet alleen het idee van de *creatio ex nihilo*, er is ook dat van de incarnatie. Dat het woord het vermag om uit het niets te creëren accentueert het christendom nog eens extra met het statuut dat Christus wordt aangemeten. Christus is God én mens, schepper én scep-sel tegelijk. In Balls termen: hij is tegelijk woord en beeld.

Het woord is ‘absoluut’, zo stelt hij in de hierboven geciteerde passage. En aangezien het woord, in vergelijking met het concrete beeld, abstract is, concludeert hij dat het absolute dus het abstracte is. Balls probleem is dan dat je dit inzicht wel aan de orde kunt stellen in de abstracte, louter klanken producerende poëzie van een dadaïstisch gedicht, maar dat je dan blijft steken in de frivoliteit van Marinetti’s futurisme. Je bevestigt alleen maar de ontbinding waarin de wereld verkeert. Het christelijke narratief biedt hier een uitweg. Het kan immers vatten dat ‘er woorden bestaan die tegelijk beelden zijn’, woorden die *als woorden, als abstracties* toch concreet zijn en zin genereren.

## ‘Christus’

Zo’n woord is Christus, de *Logos* uit de eerste regels van het Johannesevangelie. ‘God is voorgesteld als de Gekruisigde’, schrijft Ball verder. God, het Woord zelve, is ‘beeld’, het beeld ‘als de Gekruisigde’. Balls uitleg blijft geheel binnen

20 Denk aan het aangehaalde citaat uit de notitie van 18 juni 1916: p.28.

het christelijke narratief: 'Het woord is vlees, is beeld geworden: en toch is het God gebleven.' Hij had die uitleg al eens eerder genoteerd, zij het dan zonder aan te geven waar die precies op sloeg. Het is de reeds geciteerde passage uit de notitie van 13 juni 1916:

Woord en beeld zijn een en hetzelfde. Schilders en schrijvers horen bij elkaar. Christus is beeld en woord. Het woord en het beeld zijn gekruisigd.<sup>21</sup>

'Woord en beeld zijn een en hetzelfde', jawel, maar nu begrijpen we dat dit zo is omdat het woord de regie voert. Het is het woord dat beeld wordt en daarom het beeld kan redden van de ontbinding waarin het terecht is gekomen. Het woord wordt 'vlees', 'beeld' en blijft toch God. In niet-christelijke termen: het dadaïstische nonsensicaal klankgedicht sticht zin, en toch blijft het zuivere, nonsensicale klank. Het geheel abstracte woord dat zich radicaal aan de wereld onttrekt, is tegelijk door en door concreet zonder op te houden abstract te zijn. Of nog, gesteld in de termen van de titel die Ball zijn dagboek meegaf: het woord dat helemaal uit de tijd is weggevlucht, is tegelijk het woord van alledag zonder evenwel op te houden tijdloos te zijn.

Dit is het beeld van Christus 'als de Gekruisigde': het beeld van het woord dat zichzelf 'kruisigt', dit wil zeggen dat zijn zuiverheid opgeeft en zich laat besmetten door een per definitie alledaagse, banale betekenis, terwijl het precies in die condities tegelijk het zuivere woord blijft. Dit vertolkt volgens Ball de kern van waar het in Dada om te doen is. De ontbinding waarin de cultuur zichzelf gestort heeft, moet op radicale wijze beaamd worden in de kunst. De kunst moet zich daarom zelf aan ontbinding prijsgeven. Poëzie mag er enkel nog in bestaan de woorden van hun betekenis te scheiden. Maar in de kunst kan die ontbinding tegelijk een aanknopingspunt vinden die woord en betekenis opnieuw op elkaar betreft en hun de kans biedt een nieuwe band met elkaar aan te gaan, een 'nieuwe zin' te stichten. Dit is wat Dada moet doen: de ontbinding die cultuur en kunst treft als een trap gebruiken om af te dalen tot bij de nulgraad aan betekenis, tot bij het woord dat niets meer zegt. Slechts vanuit dit pure woord kan de cultuur opnieuw worden opgebouwd.

<sup>21</sup> Ball, *Vlucht*, 98; *Flucht*, 99.

Ball gaat hier in discussie met de lijn in de moderne kunst die de oplossing voor de crisis via het beeld zoekt. Volgens die opvatting moet kunst naar het 'beeld der beelden' zoeken, naar een 'oerbeeld' van waaruit alle beelden geheroriënteerd kunnen worden. De zo-even besproken passage is de tweede in een reeks van twee reflecties die de dagboeknotitie van 7 mei 1917 uitmaken. Die passage antwoordt op de eerste reflectie die uitlegt waarom de uitweg van de crisis niet aan de kant van het beeld te situeren valt.

Het beeld der beelden, het oerbeeld zoeken. Is het de zuivere symmetrie? God als de eeuwige landmeter? De maten zijn bij de Egyptenaren aan de sterren ontleend; de aardse typografie is een kopie van de hemelse typografie. Maar onze kunst, bijvoorbeeld de abstracte kunst, gaat die ook zo te werk? Zijn onze beelden niet willekeurig, en leven ze van meer dan van de herinnering aan andere beelden? En in de taal: waar halen we de autoritaire, de stijlvormende reeksen voorstellingen vandaan? Wat constitueert onze geest? Waaruit putten we het geloof, de vorm? Stelen we niet uit alle magische religies de elementen bij elkaar? Zijn we geen magische eclecticici?<sup>22</sup>

Hoe sympathiek Ball ook tegenover bepaalde tijdgenoten staat die de bestaansredenen en de 'drive' van de moderne kunst in het 'geestelijke' zoeken en daarvoor ruggensteun vinden bij de toen alom bloeiende theosofische en andere occulte of esoterische wetenschappen, hij kiest niet hun kant. Als puntje bij paaltje komt, is kunst voor hem niet gefundeerd in een 'oerbeeld' dat mens en wereld, micro- en macrokosmos met elkaar verbindt. Als het aan hem ligt, vindt de beeldende kunst haar moderne missie niet in het zoeken naar een aansluiting bij de beeldmatige grondstructuren die aan de basis van de realiteit liggen en die mens en wereld doen delen in eenzelfde 'oerbeeld'. Kunst, ook beeldende kunst, is gefundeerd in het woord. 'Alleen wat genoemd wordt, bestaat en heeft een wezen.'

In artistiek opzicht heeft Ball behoorlijk wat affiniteit met Kandinsky. In het Münchense kunstwereldje van net voor de oorlog trekt hij lange tijd met hem op; zijn klankgedichten verraden Kandinsky's inspiratie; en op 7 april 1917

<sup>22</sup> Ball, *Vlucht*, 163; *Flucht*, 165.

houdt hij een lovende lezing over dit stichtende lid van *Der blaue Reiter*.<sup>23</sup> Maar de ‘geestelijke’ kunst die Kandinsky op het oog heeft en die zich gewillig laat voeden door theosofie en esoterie, staat ver af van het primaat van het woord dat Ball in zijn dadaïstische kunst propageert. Balls kunstopvatting ligt dicht bij zoiets als het *Zwarte Vierkant* van Malevich (1915), voor zoverre dit vierkant geïnterpreteerd wordt als de absolute nulgraad van het beeld, als een absolute negatie die juist in die hoedanigheid het potentieel van een nieuwe, beeldende vormelijkheid in zich draagt.

Maar bij Ball leidt de ontdekking van en de confrontatie met deze absolute nulgraad niet tot een pleidooi of engagement voor een nieuwe kunst. Te zeer is hij overtuigd van het primaat van het woord over het beeld. En dat men vanuit de nulgraad van dit woord, vanuit zijn absolute ontbinding en de zuivere klank die dit geeft, toch tot ‘iets’, tot een ‘beeld’ en een ‘zin’ kan komen, vermag hij niet te denken zonder daarin meteen de grondstructuur van het christendom te herkennen. De werkelijkheid is niet geconstrueerd vanuit een grondschema, een oerbeeld waaraan het menselijke en het goddelijke – natuur en bovennatuur, materie en geest – samen deelhebben en waarin de door het heersend materialisme verstikte kunst een uitweg uit haar crisis kan vinden. De werkelijkheid grondt niet in zo’n ‘oerbeeld’. Als die er al zijn, zijn die oerbeelden net als alles gefundeerd in het ‘niets’ waaruit ze zijn geschapen. En de scheppende instantie die uit dat niets de dingen tot bestaan roept, is het woord.

Daarin schuilt de basale intuïtie van Balls poëtica: alleen de taal kan de ontbinding die in onze (ook voor hem al te materialistisch geworden) cultuur haar macabere hoogtij viert een halt toeroepen, en wel omdat ze die tot haar *Vollendung* en zodoende tot haar waarheid weet te brengen. Pas daar, in het zuivere, radicaal ‘ontbonden’ woord, kan het woord opnieuw scheppend zijn.

<sup>23</sup> Ball, *Künstler*, 41-53. Opgenomen in Hugo Ball, *Flight of the Time: A Dada Diary*, introduction and notes by John Elderfield, translation by Ann Raimés, Berkely / Los Angeles: University of California Press (1996), 222-234. Helemaal aan het eind maakt Ball melding van Kandinsky’s dichtbundel *Klänge* (gepubliceerd in 1913) en in de allerlaatste zinnen van die lezing laat hij zich daarover ontvallen: ‘Nirgendwo, auch bei den Futuristen nicht, hat man eine ähnlich kühne Purifikation der Sprache versucht. Und Kandinsky ist auch den letzten Schritt noch weitergegangen. Er hat im ›Gelben Klang‹ als Erster den abstraktesten Lautausdruck, der nur aus harmonisierten Vokalen und Konsonanten besteht, gefunden und angewandt.’ (Ball, *Künstler*, 53; *Flight*, 234). Op de tweede publieksavond van *Cabaret Voltaire*, 6 februari 1916, werd trouwens voorgelezen uit Kandinsky’s *Klänge*. Zonder de bundel bij naam te noemen, verwijst Ball ernaar in zijn dagboeknotitie van die dag (Ball, *Vlucht*, 76; *Flucht*, 79).

Maar dat woord, zo ontdekt Ball tot zijn verbazing, is het woord dat aan de basis ligt van de oude religieuze cultuur die hij in zijn jeugd achter zich had gelaten. Dat woord ligt niet alleen aan de basis van die religie (zoals het aan de basis van alles wat bestaat ligt), dat woord wordt door deze religie ook in die functie gethematiseerd. Dit is zonder meer de kern van het christendom en zowel zijn doctrine als zijn cultus zingen de lof voor dat scheppende woord. Het idee van de Godmens, van de Eeuwige die sterfelijk is geworden, van het boven zijn en niet-zijn verheven ‘niets’ dat de grond is van alles wat is, zonder op te houden dit smetteloze ‘niets’ te zijn: hierover gaat de kern van het christendom. Incarnatie heet dat. Die term verwijst naar Christus die, in Balls termen, het ‘woordbeeld’ bij uitstek is: het woord dat tegelijk zijn tegendeel is, zich daarin verloren heeft, en toch zuiver woord blijft. Christus is voor Ball de waarheid, ook van de dadaïstische poëzie. Hij is het woord teruggebracht tot zijn nulgraad. En juist in die hoedanigheid is hij het woord dat inhoud kan geven aan de nieuwe cultuur die de impasse van de materialistische negatie – de loopgravenoorlog – ongedaan kan maken.

Tegelijk is Christus voor Ball echter het woord dat Dada tot een vergissing, want onnodig en overtoellig maakt. De cultuur rond dit woord is er immers al; die bestaat al sinds eeuwen en heeft meerdere materialistische en andere stormen doorstaan. Alleen ziet niemand dit en ziet ook hij, Ball, dit niet. Tot uitgerekend zijn dadaïstisch experiment hem de ogen opent. De ontbinding van de hele cultuur in de nonsens van zijn klankgedichten maakt hem duidelijk dat die nonsens niets anders is dan het woord zoals het christendom dat al eeuwen belijdt en beleeft.

### ‘Autoriteit’

Dit alles klinkt positiever dan het is. Op die manier wordt immers het bij uitstek creatieve woord dat Ball in het christendom ontdekt, meteen ook het woord dat zijn eigen creativiteit in de kiem smoort. In zijn dagboek doet hij het voorkomen dat hij, op het moment dat hij Dada goed en wel op de rails zet, Dada al verlaten heeft. In de realiteit zal het wel niet zo’n vaart gelopen hebben, maar het was relatief toch snel een feit. In 1920 treedt hij officieel opnieuw toe tot het katholicisme, legt hij nog wel de laatste hand aan zijn Dada-roman *Tenderenda*

der *Phantast*<sup>24</sup> en heeft hij (ook omdat hij een baan vond in de journalistiek) een cultuurkritisch boek afgewerkt,<sup>25</sup> maar vanaf dan vult zijn preoccupatie met het christendom de facto zijn bestaan: als object van studie, als devotio-nale praktijk en als doctrinaire boodschap. Ook al laat hij zich soms ontvallen dat het om een vernieuwd christendom gaat,<sup>26</sup> wat hem aantrekt is precies het omgekeerde: het honkvaste van een traditie die juist alle vernieuwing afblokt. Tenslotte blijkt voor Ball het in het christendom herontdekte ‘Woord’ te staan voor wat juist geen vernieuwing verdraagt.

In de dagboeknotitie van 23 juli 1920 heeft hij het over ‘rebellie’ –nota bene iets waarin hij op zijn manier exemplarisch is geweest, niet alleen als dadaïst, maar ook als auteur van *Michael Bakunin: ein Brevier* (waaraan hij in zijn dada-tijd was begonnen, maar die pas in 2010 postuum is gepubliceerd).<sup>27</sup> Uit die notitie wordt duidelijk dat die rebellie niet in zichzelf kan blijven steken, dat ze zichzelf moet opheffen in een toestand die tot geen rebellie meer noopt – net zoals Dada zich moet opheffen en uitmonden in een toestand die het zonder zoiets als Dada kan stellen. Wat dat in politiek opzicht betekent, verwoordt Ball in die notitie op een bijzonder krasse wijze – en het laat ook zien hoe in zijn ogen alleen een rabiaat conservatisme voor hem het ware gevolg kan zijn van het dadaïstisch experiment.

Zolang de staat de superieure autoriteit van een onfeilbare Kerk niet erkent en zijn burgers niet dwingt tot zo’n Kerk te behoren dan wel het land te verlaten, zolang moet men rekening houden met een latente toestand van rebellie. Want het valt niet in te zien waarom de totaliteit tegen de geestelijke autoriteit mag rebelleren, terwijl het individu dat niet mag tegen de algemene vergadering van de belangen.<sup>28</sup>

24 De roman zal onuitgegeven blijven tot 1967. Hugo Ball, *Tenderenda der Phantast*, Zürich: Die Arche (1967); *Tenderenda de Fantast*, vertaling, nawoord en aantekeningen door Jan H. Myskin, Nijmegen: Uitgeverij Vantilt (2000).

25 Zur Kritik der deutschen Intelligenz (1919); in: Hugo Ball, *Die Folgen der Reformation*, 6-134.

26 Zie de dagboeknotitie van 9 augustus 1920 die in voetnoot 5 al werd geciteerd.

27 Hugo Ball, *Michael Bakunin: ein Brevier*, herauagegeven von Hans Burkhard Schlichtung unter mitarbeit von Gisela Erbslöh (*Sämliche Werke und Briefe, Band 4*, herausgegeben von Hugo-Ball-Gesellschaft, Primasens), Göttingen: Wallstein Verlag (2010). In zijn bespreking van Balls ‘dagboek’ op de internetsite *De Reactor* haalt Joris Note een notitie aan waar uitdrukkelijk de band tussen anarchisme en christendom wordt gelegd: ‘In een passage uit *De vlucht* die in de Nederlandse vertaling spoorloos verdwenen is (16-6-1915) lezen we: “Als leer van de eenheid en solidariteit van de hele mensheid is het anarchisme een geloof in het algemene natuurlijke kindschap Gods” [...]’ (<https://www.dereactor.org/teksten/voor-en-tijdens-en-na-en-voorbij-dada>). Voor het citaat, zie Ball, *Flucht*, 31.

28 Ball, *Vlucht*, 278; *Flucht*, 270.

Of Ball met dit citaat met zoveel woorden stelt dat hij een autoritaire staat voorstaat, kan hier misschien nog in het midden gelaten worden. Maar hypothetisch speelt hij in ieder geval met het idee van een staat die bij machte is de anarchie en rebellie die ‘latent’ onder haar burgers heerst, definitief te bedwingen. En daartoe is die staat in staat door toedoen van iets onfeilbaars, iets wat bij haar burgers voorgoed de ‘skepsis’ zou smoren waar hij het in zijn dagboeknotities van 1916 over had en waarmee hij toen bezig was toen hij over Bakoe-nin, anarchisme en rebellie schreef. Dat onfeilbare is ook hier het ‘Woord’, het ‘Woord’ waarvan hij de creatieve potentie in zijn Dadatijd heeft ontdekt. Alleen is het nu niet meer het ‘Woord’ dat van alle inhoud is leeggemaakt en op dadaïstische wijze openstaat voor het radicaal nieuwe. Dat woord is nu de volheid zelf: een woord dat, ook wanneer het als leeg functioneert, desondanks – of, exacter, precies daardoor – zijn volheid als een ‘zegel’, als een ‘klankfiguur’ of een ‘woordbeeld’, in de mens geplant houdt.

De ervaring die Ball in het Dada-jaar 1916 te beurt viel toen hij als cabaret-poet de anarchistische kracht van het woord mocht ervaren, heeft zich in enkele jaren tijd vertaald in de promotie – in naam van datzelfde woord – van een gevestigde woord-autoriteit met een eeuwenoude traditie: de kerk. Wanneer hij in 1922 notities maakt voor het voorwoord van zijn *Byzantinisches Christentum*, houdt hij dat tegen het licht van een boek dat hij drie jaar eerder publiceerde, *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*. Waar hij in dat laatstgenoemde boek nog over ‘rebellie’ en ‘politiek’ schreef, heeft zich dat in het eerstgenoemde vertaald in ‘theologie’:

De roes van een theologie [Ein berauschte Theologie], een godsleer, waarin ik alle hogere waarden tracht samen te brengen en te gronden, komt er uitbundig tot uitdrukking. Zij komt tot uitdrukking in orthodoxe gestalten. In gezaghebbende [autoritäre] gestalten. Ik zou het betreuren wanneer de kerkelijke interpretatie van de behandelde vragen, ook in de geringste mate, foutief of onnauwkeurig zou blijken. Ik zou mijn best doen om dit euvel bij de eerst gelegenheid naar vermogen goed te maken.<sup>29</sup>

29 Ball, *Künstler*, 300; ik vertaal, MDK.

## 2. GADJI BERI BIMBA: EEN KLANKGEBED

OVER DE WOORDSPIRITUALITEIT

VAN HUGO BALL

*Frank G. Bosman*

De dichter en literator Hugo Ball (1886-1927) is bij het grote (internationale) publiek waarschijnlijk een grote onbekende, maar binnen de kunstgeschiedenis en de (Duitse) letteren staat hij bekend als de grondlegger van de internationale dada-beweging.<sup>30</sup> In 1916 richtte Ball 'Cabaret Voltaire' op in Zürich (Zwitserland) samen met andere bekende dadaïsten van het eerste uur, zoals Richard Huelsenbeck (1892-1974), Hans Richter (1888-1976), Hans Arp (1886-1966) en Tristan Tzara (1896-1963).<sup>31</sup> De groep kwam samen in het café *Holländische Meierei* aan de Spiegelgasse 1, dat eigendom was van, zoals de naam al suggereert, de Nederlander Jan Ephraim.<sup>32</sup> De oprichting van het Cabaret en daarmee Dada krijgen daardoor een interessant Nederlands tintje.<sup>33</sup> Het was in dit café dat Hugo Ball zijn beroemdste literaire product heeft uitgesproken op een gedenk-

<sup>30</sup> Gerhardt Steinke, *The life and work of Hugo Ball, founder of dadaism*, Den Haag: Mouton (1967).

<sup>31</sup> Richard Huelsenbeck, 'Dada lives!', in: R. Motherwell (red.), *The Dada painters and poets. An anthology*, New York: Bknap Press of Harvard University Press (1951), p. 277-282.

<sup>32</sup> John Elderfield, 'Introduction', in: Hugo Ball, *Flight out of time*, Berkeley: University of California Press (1974), xxii.

<sup>33</sup> Frank Bosman, *De klanken van Byzantium. De klanktheologie van Hugo Ball's 'Byzantinisches Christentum'*, dissertatie uitgegeven in eigen beheer, Tilburg University, 29 januari 2014. In handelseditie uitgegeven als: Frank Bosman en Theo Salemink, *Hugo Ball*, Bergambacht: zvm (2016).

waardige vrijdagavond, 23 juni 1916.<sup>34</sup>

gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori  
gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa laulitalomini  
gadji beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu sassala bim

...

‘Verzen zonder woorden of klankgedichten,’ noemt Ball ze zelf.<sup>35</sup> Het zijn klanken die niets en alles tegelijk lijken te betekenen. Ball legt hun betekenis zelf uit in zijn dagboekantekeningen van 18 juni, vijf dagen voor de uitvoering van ‘gadji beri bimba’:

Wij probeerden het geïsoleerde woord de volheid van een bezwering, de gloed van een gesternte te verlenen. En ziedaar: het met magie gevulde woord bezwoer en baarde een *nieuwe* zin, die door geen enkele conventionele betekenis van bepaald en vastgelegd. Tegelijkertijd honderd gedachten aanslaand, zonder die met naam en toenaam te vermelden[.]<sup>36</sup>

‘gadji beri bimba’ is de naam van de bekendste van zijn zes klankgedichten en fungeert ook als titel voor het geheel van de gedichten.<sup>37</sup> Het optreden markeert zo ongeveer – en hoogst paradoxaal – Balls afscheid van Dada: in juli 1916, nog geen maand na het bewuste optreden, verhuist hij met zijn vriendin, latere vrouw en literair executeur testamentair Emmy Hennings naar Tessin (ook in Zwitserland). In 1919 bekeert hij zich, samen met Hennings die protestants was opgevoed, tot het rooms-katholicisme dat hij tijdens zijn studie filosofie in München en Heidelberg had afgelegd (een zogenaamde *reconversio*). Het is in deze periode dat hij zijn drie grote katholieke essays schrijft: *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* (1919), *Byzantinisches Christentum* (1923) en *Die Folgen der Reformation* (1924).

Verborgen in het tweede deel van het Byzantiumboek, het deel over Dionysius – ooit de eerste-eeuwse heilige Areopagiet, nu Pseudo-Dionysius genoemd –

34 Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit* [= *Hugo Ball Sämtliche Werke und Briefe* 3], geredigeerd en becommentarieert door Ernst Teubner, Eckhard Faul en Bernd Wacker, Göttingen: Wallstein Verlag (2018), 90-91.

35 Hugo Ball, *De vlucht uit de tijd*, vertaald door Hand Driessen, Nijmegen: Van Tilt (2016), 104; vgl. Ball, *Flucht*, 90.

36 Ball, *Vlucht*, 101; vgl. Ball, *Flucht*, 87.

37 Philip Mann, *Hugo Ball. An intellectual biography*, London: University of London (1987), 87.

ligt een voetnoot verborgen, nummer 23 om precies te zijn. In deze voetnoot citeert en parafraseert Ball een passage uit het derde of vierde eeuwse Koptische geschrift *Pistis Sophia* in de Duitse vertaling van Carl Schmidt.<sup>38</sup> De verzezen Christus staat, aldus Ball en Schmidt, aan een altaar en richt een gebed tot zijn goddelijke vader:

Verhoor mij, mijn vader, jij vader van alle vaderschap, jij oneindig licht aeä iao aoi oia psinoter ternops nopsiter zugura pagura netmomaoth nepsio-maoth marachachta tobarabbau tarnachachau zorokotora ieoü Sabaath.<sup>39</sup>

Ball identificeert Christus’ klankgebed als *Zauberklänge und –worte* (‘toverklanken en -woorden’). Zeven jaar eerder, op 15 juni 1916, acht dagen voor de beroemde ‘gadji’-uitvoering in Zürich, omschreef Ball het procedé van de klankgedichten in vergelijkbare termen:

Als je nauwkeurig wilt zijn, moet je toegeven dat twee derde van de prachtig klagende woorden [*wunderbar klagende Worte*], waarvoor geen mens ongevoelig is, afkomstig is uit oeroude toverteksten [*uralten Zaubertexten*]. Het gebruik van “zegels”, van vliegende woorden en klankfiguren, vervuld van magie, is kenmerkend voor onze gemeenschappelijke manier van schrijven.<sup>40</sup>

De relatie tussen Balls eerdere dadaïstische klankgedichten en diens latere katholieke essays is volgens mij te vinden in de wederzijds relatie tussen ‘gadji beri bimba’ en voetnoot 23 van het Dionysius-gedeelte in *Byzantinisches Christentum*. Die relatie tussen Balls dadaïstische en katholieke levensfase heeft onderzoekers al vanaf het begin voor raadsels gesteld: hoe kon een anarchistische woordmagiër zich zo verliezen in de harde en lichaamsvijandige ascese van de katholieke monniken? Ball licht een tipje van de sluier op – en koppelt daarmee – bijna expliciet – ‘gadji’ en dada aan Dionysius en *Byzantinisches Christentum*.

38 Carl Schmidt, *Koptisch-Gnostische Schriften. Band 1. Die Pistis Sophia; Die beiden Bücher des Jeü; unbekanntes altgnostisches Werk*, Leipzig: J.C. Hinrichs’sche Buchhandlung (1905), 243-244.

39 ‘Erhöre mich, mein Vater, du Vater aller Vaterschaft, du unendliches Licht.’ Hugo Ball, *Byzantinisches Christentum. Drei Heiligenleben* [= *Hugo Ball Sämtliche Werke und Briefe* 7], geredigeerd en becommentarieert door Bernd Wacker, Göttingen: Wallstein Verlag (2011), 133n23. Vertalingen uit *Byzantinisches Christentum* zijn van mijn eigen hand.

40 Ball, *Vlucht*, 99; vgl. Ball, *Flucht*, 86.

Op 18 juni 1921 – hij is dan bezig met zijn Byzantiumboek – schrijft hij in zijn dagboek:

Toen ik het woord ‘dada’ tegenkwam, werd ik twee keer toegesproken door Dionysius. D.A. – D.A. (...) Destijds bedreef ik letter- en woordalchemie [*Buchstaben- und Wort-Alchimie*].<sup>41</sup>

Vroege biografen-annex-hagiografen zagen Balls dagen met dada als een val in zondigheid tussen zijn roomse jeugd en *reconversio*. René Courtois, bijvoorbeeld, beschouwt Balls kennismaking met de werken van Nietzsche als een beslissend (en negatief) moment in diens leven.

Helemaal niet voorbereid op een dergelijke ontmoeting, moest de jonge knaap bezwijken onder de verleiding van de grote schrijver. Meer en meer verloor Hugo het geloof van zijn kinderjaren en verwaarloosde hij iedere godsdienstige praktijk.<sup>42</sup>

Andere biografen waren – omgekeerd – meer geïnteresseerd in Balls dadaïstische werken en lijken Balls *reconversio* juist te beschouwen als het eind van Balls literaire genie.<sup>43</sup> Mede-dadaïst van het eerste uur Huelsenbeck is ook kritisch: ‘Voor onze ogen veranderde Ball in een mysticus’.<sup>44</sup> En het is duidelijk dat hij dit niet als een positieve verandering beschouwt, die hij bovendien toeschrijft aan de invloed van Emmy Hennings. Weer andere proberen beide delen van Balls biografie te synthetiseren, waaronder ikzelf, maar met wisselend succes.<sup>45</sup> In dit hoofdstuk probeer ik (opnieuw) een antwoord te geven op de vraag naar continuïteit in Balls leven tussen dada en catholica. En ik zal dat doen door, heel specifiek, een vergelijking te maken tussen ‘gadji beri bimba’ en de *Pistis Sophia*-voetnoot in *Byzantinisches Christentum*. Ik begin met een introductie van Balls klankgedichten, in het bijzonder ‘gadji beri bimba’. Daarna doe ik hetzelfde

41 Ball, *Vlucht*, 305; vgl. Ball, *Flucht*, 254.

42 René Courtois, *Hugo Ball, 1886-1929. Leerling van Nietzsche*, vertaald uit het Frans door Fl. Kielbaey S.J., Brussel (1956), 3; vgl. Eugen Egger, *Hugo Ball. Ein Weg aus dem Chaos*, Olten: Walter (1951).

43 Steinke, *The life and work*; Peter Uwe Hohendahl, ‘Hugo Ball’, in: Wolfgang Rothe (red.), *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien*, Bern: Francke (1969), 740-752; Elderfield, ‘Introduction’; Erdmute White, *The magic bishop. Hugo Ball, Dada poet*, Columbia: Camden Houde (1998).

44 Richard Huelsenbeck, *Mit Witz, Licht und Grütze. Auf den Spuren des Dadaismus*, Wiesbaden: Limes (1957), 36.

45 Zie bijvoorbeeld: Bernd Wacker (red.), *Dionysius DADA Areopagita. Hugo Ball und die Kritik der Moderne*, Paderborn: Schöningh (1996); Mann, *Hugo Ball*.

de met *Byzantinisches Christentum* en voetnoot 23 in het genoemde hoofdstuk over Pseudo-Dionysius.

In wat volgt, maak ik veelvuldig gebruik van Balls gepubliceerde dagboek *Die Flucht aus der Zeit*, postuum uitgegeven door Emmy Hennings in 1927. Deze bron is echter niet zonder problemen. De gepubliceerde versie van zijn dagboeken is door Ball zelf nog voor zijn dood geredigeerd, maar de aard van de redactie is onduidelijk, mede omdat er geen originele dagboek aantekeningen bewaard lijken te zijn gebleven.<sup>46</sup> Ook is het onduidelijk of en in hoeverre Hennings tussen de dood van haar man en de uitgave van zijn dagboek nog aan het manuscript heeft gewerkt.<sup>47</sup> Het is daarom ook uiterst ingewikkeld om de Ball van 1916 te scheiden van die uit 1927, hetgeen consequenties heeft voor enkele (deel)conclusies. Ik zal daar ter plekke op in gaan.

## ‘Gadji beri bimba’ (1916)

Hugo Ball werd in 1886 geboren in een vroom katholiek gezin in de Duitse stad Pirmasens. Van 1906 en 1910 studeerde hij filosofie aan de universiteiten van München en Heidelberg met een specialisatie in de filosofie van Nietzsche. Siegfried Streicher, die later samen met Ball bij het radicale blad *Die Freie Zeitung* werkte, zei hierover het volgende:

Ball kwam volledig voort uit de geestelijke essentie van Nietzsche. En hij heeft deze oorsprong nooit kunnen ontkennen, zelfs niet toen hij degene die *Ecce Homo* schreef [Nietzsche, fgb], geestelijk al lang overwonnen had, tot heiligen bad en de duivel begon uit te drijven met eeuwenoude magische formules [*uralten magischen Formeln*].<sup>48</sup>

46 Ball liet in zijn testament opnemen dat de oorspronkelijke aantekeningen na zijn dood moesten worden verbrand, maar dit lijkt niet gedaan te zijn. Er leken plannen te zijn om de oorspronkelijke aantekeningen uit te brengen, maar tot nu toe zijn deze nog nergens opgedoken. Zie: J. Schütt, ‘Balls “Zweites Tagebuch”, ein Hinweis’, in: Bernd Wacker (red.), *Dionysius DADA Areopagita. Hugo Ball und die Kritik der Moderne*, Paderborn: Schöningh (1996), 265-274; Steike, *Life and work*, 10; en Elderfield, *Flight*, xliii.

47 In haar voorwoord van de 1946-editie van *Flucht* citeert Hennings een brief van haar man aan een anonieme Benedictijnse monnik, waarin hij lijkt te suggereren dat hij zijn oorspronkelijke aantekeningen aan het herwerken is, zonder echter details te geven. Zie: Emmy Hennings, ‘Vorwort’, in: Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, Luzern: Josef Stocker (1946), vii-xxix; ook opgenomen in: Ball, *Flucht* (2011), 322.

48 Siegfried Streicher, *Begegnungen*, Basel: Gebr. J. & F. Hess (1933), 80. Vertaling is van mijn hand. Vgl. Philip Mann, *Hugo Ball*, die Balls leven ook beschouwt als een voortdurend veranderende verhouding met het werk van de grote Duitse filosoof.

Echter, vlak voor zijn afstuderen brak hij zijn studies af om zich op een toneel-carrière te storten. Tijdens zijn periode bij de *Münchner Kammerspiele* (1913) ontmoette hij Emmy Hennings (1885-1948), zijn latere vrouw, en de jonge anarchistische dichter Hans Leybold (1892-1914) met wie hij later het blad *Revolution* oprichtte. Bij het uitbreken van *Der Grosse Krieg* in 1914 was Ball enthousiast: het ingedutte Duitse volk zou zijn rechtvaardige plek in de Europese geschiedenis innemen. Een privétrip naar de gruwelijkheden van de Vlaamse slachtvelden genas hem echter direct en definitief van zijn oorlogshonger. Later dat jaar vluchtte hij met Hennings naar het neutrale Zwitserland. In 1915 werkten Ball en Hennings bij het *Maxim*-gezelschap. Met financiële hulp van Käthe Brodnitz (1884-1971), zelf geen onsuccesvol auteur, openden Emmy en Hugo op 5 februari 1916 het ‘Cabaret Voltaire’ te Zürich, zoals ik hierboven al beschreef. ‘Cabaret Voltaire’ was een soort literair café waar kunstenaars hun nieuwe literaire experimenten presenteerden.

De achtergrond van de Eerste Wereldoorlog is essentieel om ‘Cabaret Voltaire’ en dada te verstaan. Ian Beckett noemt het dadaïsme van Huelsenbeck en Ball ‘het meest radicale antwoord’ op de oorlog überhaupt: ‘het dadaïsme kwam op als een manier om het realisme van de oorlog te portretteren.’<sup>49</sup> Noch dada noch ‘Cabaret Voltaire’ hadden een aanwijsbaar filosofisch of literair credo. Het was een ongecontroleerde ‘aanval op de culturele, politieke en sociale krachten die de oorlog mogelijk maakten.’<sup>50</sup> De dadaïsten bestreden te vuur en te zwaard ‘het humanistische geloof in de suprematie van de rede, de efficiëntie van het rationele ego en de essentiële goedheid van de menselijke natuur.’<sup>51</sup> Philip Mann suggereert dat met name Balls klankgedichten een soort alles-of-niets-gevecht betekenden tegen de decadentie van de burgerlijke maatschappij.<sup>52</sup>

Zoals eerder gezegd hebben zowel ‘Cabaret Voltaire’ als Hugo Ball hun vereeuwiging in de kunstgeschiedenis te danken aan de klankgedichten van de dichter uit Pirmasens. Hij schreef er in totaal zes: ‘Wolken’, ‘Katzen und Pfauen’, ‘Totenklage’, ‘gadji beri bimba’, ‘Karawane’ en ‘Seepferdchen und Flugfische’,

49 Ian Beckett, *The Great War 1914-1918*, 2<sup>e</sup> druk, London: Routledge (2007), 632.

50 Charles O’Connor, *The Great War and the Death of God Cultural Breakdown, Retreat from Reason, and Rise of Neo-Darwinian Materialism in the Aftermath of World War I*, Washington: New Academia Publishing (2014), [ebook].

51 Richard Sheppard, *Modernism. Dada. Postmodernism*, Evanston: Northwestern University Press (2000), 178-179.

52 Mann, *Hugo Ball*, 87.

waarbij de titel van het vierde gedicht gelijk ook dient als titel voor het collectief.<sup>53</sup> White karakteriseert de *Lautgedichte* als:

...a synthesis of all languages, each variation a note within the resonant universe (...) [a]ncient and modern languages mingle, scriptural words, stock phrases from puppet theater, Swiss dialect, and magic formulae, to name only a few.<sup>54</sup>

Op 23 juni 1916 draagt Ball de meest iconische van zijn gedichten voor, ‘gadji beri bimba’. Voor hij begint, maakt hij van de gelegenheid gebruik enige ‘programmatische punten’ uiteen te zetten: hij wijst de ‘door journalistiek verdorven en onmogelijk gemaakte taal’ vierkant af en bepleit een poëtische terugtrekking ‘in de innerlijkste alchemie van het woord [*innerste Alchimie des Wortes*]’.<sup>55</sup> Ball weigert, zo schrijft hij in zijn dagboek een dag later, ‘uit tweede hand te dichten’, alleen ‘gloednieuw’ uitgevonden woorden zijn goed genoeg. Balls beschrijving van de performance in *Flucht* is lang en uitgebreid, maar zeer illustratief.<sup>56</sup> We gaan deze paragraaf voor paragraaf af, waarbij de nummers tussen blokhaken door mij zijn toegevoegd ten behoeve van een latere analyse. Eerst introduceert Ball zijn nieuwe literaire inventie kort en krachtig:

[1] Ik heb een nieuw soort gedichten uitgevonden, ‘verzen zonder woorden’ of klankgedichten [*‘Verse ohne Worte’ oder Lautgedichten*], waarin de balans van de woorden uitsluitend op grond van de aard van de beginreeksen afgewogen en verdeeld worden. Het eerste van deze gedichten heb ik deze avond voorgelezen.

Ball spreekt echter niet ‘slechts’ de tekst van ‘gadji’ uit, hij maakt er een hele performance van, inclusief kostuum, rekwisieten en gebaren.

[2] Daarvoor had ik een special kostuum geconstrueerd. Mijn benen stonden in een pilaar van blauw glanzend karton, die tot aan mijn heup reikte, zodat ik er tot daar als een obelisk uitzag. Daarop droeg ik een reusachtige,

53 White, *Magic bishop*, 103.

54 White, *Magic bishop*, 112; vgl. Rudolf Kuenzli, ‘The semiotics of Dada poetry’, in: Stephen Foster en Rudolf Kuenzli (red.), *Dada spectrum. The dialects of revolt*, Madison: Coda Press (1979), 52-70.

55 Ball, *Vlucht*, 105-106; vgl. Ball, *Flucht*, 91.

56 Ball, *Vlucht*, 104-105; vgl. Ball, *Flucht*, 90-91.

uit gelijmd papier geknpte mantelkraag, die vanbinnen met scharlaken stof en vanbuiten met goud was beplakt, en die bij mijn hals zodanig bijeen werd gehouden dat ik hem door het optillen en laten zakken van de ellebogen als een vleugel kon bewegen. Daarbij had een cilinderachtige, hoge, blauwwitte gestreepte sjamanenhoed op.

Het woord 'sjamaan' is significant: het roept associaties op met (fascinatie voor) magie, medicijnmannen en exotisch-primitieve beschavingen, inclusief orientalistische en kolonialistische connotaties.<sup>57</sup> En die fascinatie werd binnen Balls groep breed gedragen. Zo produceerde Marcel Janco maskers, die door de leden van 'Cabaret Voltaire' op het podium werden gedragen: 'gekartelde stroken beschilderd karton en andere vergankelijke materialen,' die doen denken aan 'de geschematiseerde platheid van Afrikaanse maskers' en 'primitieve spontaniteit'.<sup>58</sup> Uit Huelsenbecks koker kwamen de zogenaamde *chants nègres*, 'gezongen op hectische pseudo-Afrikaanse trommels en dans'.<sup>59</sup> Christopher Middleton betoogt dat ook in Balls klankgedichten en dan met name in 'gadji' dergelijke 'Afrikaanse' invloeden zijn te traceren: 'verschillende Bantoe en Swahili woorden komen voor in "gadji", maar Ball had niet verder kunnen gaan in het verscheuren van hun semantische relaties, zelfs als hij geweten had wat hun betekenis was.<sup>60</sup> We pakken Balls beschrijving van zijn performance weer op:

[3] Ik had aan alle drie de kanten van het podium in de richting van het publiek muzieklessenaars neergezet en stelde daarop mijn met rood potlood geschreven manuscript tentoon, waarbij ik nu eens uit de ene, dan weer uit de andere muzieklessenaar celebreerde [*zelebrierend*]. Daar Tzara op de hoogte was van mijn voorbereidingen, was het een echte kleine première. Iedereen was benieuwd. Dus liet ik me, omdat ik in mijn hoedanigheid van pilaar niet kon lopen, in het donker het platform opdragen en begon langzaam en plechtig:

- 57 Michael Taussig, *Shamanism, colonialism, and the wild man. A study in terror and healing*, Chicago: The University of Chicago Press (1987).  
58 Theresa Papanikolas, *Anarchism and the Advent of Paris Dada. Art and criticism, 1914-1924*, Londen: Routledge (2010), 90; vgl. Rebecca Schneider, *The explicit body in performance*, Londen: Routledge (1997), 142; Tom Sandqvist, *Dada East. The Romanians of Cabaret Voltaire*, Cambridge: MIT Press (2006), 32.  
59 Ann Stephen, 'Blackfellows and modernists. Not just black and white', in: Mary Ann Gillies, Helen Sword en Steven Yao (red.), *Pacific rim modernisms*, Londen: University of Toronto Press (2009), 51-172(153).  
60 Christopher Middleton, 'The Rise of Primitivism and Its Relevance to the Poetry of Expressionism and Dada', in: P.F. Ganz (red.), *The Discontinuous Tradition*, Oxford: Clarendon Press (1971), 182-203(199).

Het woord dat hier opvalt is *zelebrierend*, 'celebrerend'. Het roept religieuze associaties op, specifiek aan de rooms-katholieke liturgie, waarin van een priester gezegd wordt dat hij de heilige mis of eucharistieviering *celebreert*. Het Duitse woord *zelebrieren* komt, net als het Nederlandse woord 'celebreren' van het Latijnse *celebrare*. Hoewel het woord in beide talen breder dan de eucharistieviering wordt gebruikt, is het altijd een woord dat rituele of ceremoniële connecties heeft.

Ball stelt zichzelf hier – impliciet en wellicht met terugwerkende kracht – voor als een rooms-katholiek priester, die voorgaat in de eucharistieviering. Het podium van de *Holländische Meierei* wordt een priesterkoor, de lessenaars een altaar met daarop het manuscript van 'gadji' dat tot een missaal wordt, waarin de gebeden en gebaren van de katholieke eredienst tot in detail staan beschreven. De première van het gedicht wordt een eerste mis van een pasgewijde priester, een noviet, die voor het eerst het 'heilig misoffer' mag gaan opdragen. Wie de Dionysius-voetnoot al eerder heeft gelezen, herkent deze setting onmiddellijk. Ik ga hier later expliciet op in.

gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori  
gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa laulitalomini  
gadji beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu sassala bim  
gadjama tuffm i zimzalla binban gligla wowolimai bin beri ban  
o katalominai rhinozerossola hopsamen laulitalomini hoooo  
gadjama rhinozerossola hopsamen  
bluku terullala blaulala loooo

zimzim urullala zimzim urullala zimzim zanzibar zimzalla zam  
elifantolim brussala bulomen brussala bulomen tromtata  
velo da bang bang affalo purzamai affalo purzamai lengado tor  
gadjama bimbalo glandridi glassala zingtata pimpalo ögrögööö  
viola laxato viola zimbrabim viola uli paluji malooo

tuffm im zimbrabim negramai bumbalo negramai bumbalo tuffm i zim  
gadjama bimbala oo beri gadjama gaga di gadjama affalo pinx  
gaga di bumbalo bumbalo gadjamen

gaga di bling blong  
gaga blung

‘Gadji beri bimba’ bestaat uit drie strofen van acht en tweemaal vijf regels van verschillende lengte en verschillende aantallen lettergrepen. Philip Mann noemt ‘gadji’ de ‘meest extreme’ van Balls zes klankgedichten.<sup>61</sup> Net als Christopher Middleton hoort hij ‘Afrikaanse geluiden’ in frases als *tuffm I zimzalla binban gligla, zimzim urullala or bumbalo negramai bumbalo tuffm I zim*, maar ook geluiden die hem Grieks of Latijns in de oren klinken zoals *laula lonni cadori, galassassa laulitalomini or katalominai*. White ziet of, beter gezegd, hoort associaties met (kerk)klokken (*bimba*) en het eiland Zanzibar in Tanzania (*zanzibar zimzalla zam*).<sup>62</sup> ‘Gadji’ is hermetischer dan de andere klankgedichten waardoor weinig zinnigs te zeggen valt over de inhoud van het gedicht zelf. Het is, in die zin, het perfecte klankgedicht en daarmee terecht een soort *pars pro toto* voor het corpus van de zes gedichten. Wat Ball meemaakte tijdens het uitspreken van het gedicht lezen we in het vervolg van zijn dagboek:

[4] De accenten werden zwaarder, de expressie nam toe in de verscherping van de medeklinkers. Ik merkte heel snel dat mijn expressiemiddelen, mits ik ernstig wilde blijven (en dat wilde ik, koste wat kost), niet opgewassen zou zijn tegen de staatsie van mijn enscenering. In het publiek zag ik Brupbacher, Jelmoli, Laban, mevrouw Wigman. Ik was bang voor een blamage en vermande mij. Ik had nu op de muziklessenaar rechts ‘Labada’s lied aan de wolken’ en links ‘Olifantenkaravanen’ afgewerkt, en ging weer bij de middelste muziklessenaar staan, ijverig met de vleugels slaand. De zware klinkerreeksen en het slepende ritme van de olifanten hadden me net een laatste, nog sterkere impuls toegestaan. Maar hoe moest ik er een eind aan breien? Ineens merkte ik dat mijn stem – er bleef haar niets ander over – de oeroude cadans van de priesterlijke lamentatie [*die uralten Kadenz der priestlichen Lamentation*] aannam, die stijl van kerkzang [*Stil des Messgesangs*], zoals die door de katholieke kerk van het Morgen- en Avondland weeklaagt.

<sup>61</sup> Mann, *Hugo Ball*, 91.

<sup>62</sup> White, *Magic bishop*, 103.

Ball beschrijft verschillende gasten bij naam, wiens aanwezigheid hij kennelijk belangrijk vindt en voor wie hij zich geen afgang wil permitteren. De eerste is Fritz Brupacher (1874-1945), de Zwitserse socialist, auteur en hoofdredacteur van het blad *Der Revoluzzer*, waarin Ball eerder zijn ‘Totentanz 1916’ had gepubliceerd.<sup>63</sup> De tweede is Hans Jelmoli (1877-1936), een Zwitserse componist, pianist en muziekcensent.<sup>64</sup> Rudolf von Laban (1879-1958) was een Hongaarse choreograaf en danspedagoog met zijn toenmalige leerling Mary Wigman (1886-1973). Wigman was één van de pioniers van de expressionistische dans. Von Laban was lid van de Ordo Templi Orientis, een maçonnieke organisatie vergelijkbaar met de klassiek Vrijmetselarij.<sup>65</sup> ‘Labadas Gesang an die Wolken’ en ‘Elefantenkarawane’ zijn twee andere klankgedichten van Ball.

Na het uitvoeren van de drie klankgedichten merkt de dichter dat hij, ongemerkt en ongewild, zijn eigen stem gaat laten klinken als ‘de oeroude cadans van de priesterlijke lamentatie’. Ball bedoelt hiermee de Latijnse gebeden die de priester (voor)bidt tijdens de eerder geëvoeerde eucharistieviering (*zelebrierend*). Met name het ‘Kyrie’-gebed en de Schuldbelijdenis (*Confiteor*) komen hiervoor in aanmerking en dan specifiek het *mea culpa, mea culpa, mea maxima culpa* (‘door mijn schuld, door mij schuld, door mijn grote schuld’) uit de tweede. Het is zowel klagend van inhoud als ritmisch van toon. De *Stil des Messgesangs*, dat ik in deze context toch liever zou willen vertalen als de ‘stijl van het misgezag’ in plaats van in die van ‘kerkgezag’, lijkt mij een verwijzing naar het Gregoriaans, de bekende Latijnse gezangen van de rooms-katholieke liturgische vieringen. Het Gregoriaans kenmerkt zich door eenstemmigheid, afwezigheid van begeleidende instrumenten, hun vrije ritme en hun gebondenheid aan de modaliteit van de kerktoonsoorten.

Het gaat in beide gevallen om (op Gregoriaanse wijze) gezongen en/of gereciteerde Latijnse gebeden en gezangen. Beide elementen – Gregoriaans en Latijn – hebben een zekere ‘magische’ kwaliteit, die hen dicht bij de klanken van Balls *Lautgedichte* brengt. Voor een groot deel van de geschiedenis van het (West-) Europese christendom was de taal van de Bijbel het Latijn, de Vulgaat. Voor de

<sup>63</sup> Hugo Ball, ‘Totentanz 1916’, in: *Der Revoluzzer Sozialistische Zeitung*, Zurich (1916).

<sup>64</sup> Frieder von Ammon, *Fülle des Lauts. Aufführung und Musik in der deutschsprachigen Lyrik seit 1945*. Das Werk Ernst Jandls in seinen Kontexten, Stuttgart: J.B. Metzler (2018), 206.

<sup>65</sup> Mary Anne Santos Newhall, ‘Wigman (1886-1973)’, in: Franc Chamberlain en Bernadette Sweeney (red.), *The Routledge companion to performance practitioners*, deel 1, Londen: Routledge (2021), 173-229(186).

ongeleterden – de meerderheid in historisch, christelijk Europa – was het Latijn geen middel tot het communiceren van feitelijke informatie (wat wel gold voor wetenschappers en clerici), maar de taal van toverspreuken en magische rituelen.<sup>66</sup> We zien sporen daarvan in de Nederlandse taal met haar standaardtoverformule ‘hocus pocus’. Deze frase lijkt toch erg op het *hoc est enim corpus meum* (‘want dit is mijn lichaam’), de formule van de consecratie, het moment in de rooms-katholieke eucharistieviering waarop – volgens haar eigen theologie – het brood in de handen van de priester verandert in het Lichaam van Christus. Een dergelijke handeling moet voor een niet-ingewijde wel magie schijnen.<sup>67</sup>

Balls dadaïstische klankgedicht smelt, in zijn eigen beleving, in klank en stijl samen met het katholiek Gregoriaans, waarmee hij verandert van een ‘primitieve’ sjamaan in een katholiek priester, die niet langer gekkigheid (klucht) maakt, maar een mis celebreert. ‘Wat wij [van ‘Cabaret Voltaire’] celebreren [zelebrieren] is een klucht en een dodenmis [Totenmesse] tegelijk,’ schrijft Ball drie maanden eerder in zijn dagboek, op 12 maart 1916.<sup>68</sup> Ball gaat precies in dit register verder:

[5] Ik weet niet hoe ik op die muziek kwam, maar ik begon mijn klinkerreeksen als een soort recitatieven in een kerkstijl [*meine Vokalreihen rezitativartig im Kirchenstile*] te zingen, en ik probeerde niet alleen ernstig te blijven, maar me ook die ernst af te dwingen. Een moment lang kwam het me voor alsof in mijn kubistisch masker een bleek, verstoord jongensgezicht opdook; dat deels geschrokken, deels nieuwsgierige gezicht van een tienjarige knul, die in de rouwmissen en hoogmissen van de parochie van zijn geboortestad [*in den Totenmessen und Hochämtern seiner Heimatspfarrei*] bevend en gretig aan de lippen van de priester hangt. Toen ging, zoals ik had opgedragen, het elektrische licht uit, en werd ik met zweet overdekt van het podium gedragen, als een magische bisschop [*magischer Bischof*] de diepte in.

Ball bevestigt onze eerdere typering van zijn performance als neigend naar de stijl van het Gregoriaans. Hij spreekt over ‘recitatieven’, een van de genres in

66 David New, *The text of the Bible. Its past though history and to the people*, Jefferson: MacFarland (2013), 43.

67 Bas Jongenelen, *De duivel in de Nederlandse literatuur*, Antwerpen: Gompel & Svacina (2022), 108.

68 Ball, *Vlucht*, 83; vgl. Ball, *Flucht*, 73

het Gregoriaans. Dat blijkt Ball als een *flashback* te ervaren: hij ziet zichzelf als tienjarige jongen in de kerk van zijn ouders in Pirmasens kijken en luisteren naar het ritueel van de katholieke eucharistieviering, uitgevoerd en uitgesproken door de pastoor van zijn parochie. Hij noemt specifiek twee soorten eucharistievieringen: de hoogmis (*Hochamt*) en de dodenmis (*Totenmesse*). De eerste is een bijzonder plechtige versie van de ‘standaard’ eucharistieviering, de tweede een eucharistie die gevierd bij gelegenheid van iemands begrafenis.

Balls eigen performance neemt elementen van die twee bijzondere vieringen aan: het is zowel hoogtepunt van zijn dadaïstisch experimenten als het rituele afscheid ervan. Zijn performance, die onbedoeld en ongewild in een liturgische klaagzang eindigde, had een slopend effect op Balls geestelijke gezondheid. ‘De hypnotische kracht die hij over zijn publiek had willen uitoefenen greep hem aan met zenuwenslopend geweld.’<sup>69</sup> De dadaïstische kunstenaar werd spreker en toegesprokene tegelijk: hij was een willoos toehoorder van zijn eigen poëzie en poëtische kracht geworden.

### ‘Credo in unum Deum’ (1919)

Zoals gezegd markeert de performance op 23 juni 1916 min of meer Balls afscheid van ‘Cabaret Voltaire’ en dada. In juli trokken Ball en Hennings zich terug op het Zwitserse platteland. In januari 1917 keerde hij kort terug in Zürich voor de opening van ‘Galerie Dada’, maar vertrok in mei weer naar Tessin. Dada was dood voor Ball.<sup>70</sup>

De periode van 1917 tot 1919 betekende een radicale en definitieve terugkeer (*reconversio*) naar het rooms-katholicisme van zijn kindertijd. Voor Emmy Hennings betekende dezelfde periode een *conversie* van protestantisme naar catholicisme. Het catholicisme van Ball en Hennings werd in de jaren tien en twintig van de 20<sup>ste</sup> eeuw gekenmerkt door ultramontanisme, integralisme en *renouveau catholique*. Het ultramontanisme (*ultra montano*, ‘over de bergen’, de Alpen), prominent in de katholieke kerk van de 19<sup>de</sup> eeuw tot het Tweede

69 Steinke, *The life and work*, 177.

70 Adam Jolles, ‘Artists into curators. Dada and surrealist exhibition practices’, in: David Hopkins (red.), *A companion to dada and surrealism*, Malden: Wiley Blackwell (2016), 211-224 (214).

Vaticaanse Concilie, benadrukte de centrale positie van het pauschap binnen de rooms-katholieke traditie en het daarbij behorende centrale leergezag: het benadrukte de pauselijke onfeilbaarheid, was antiliberaal en antisocialistisch, centralistisch en streng tegen staatsinmenging in kerkelijke zaken.<sup>71</sup>

Binnen deze context bekeert Ball zich terug tot het geloof van zijn jeugd. Op 7 december 1919 treffen we een interessante passage aan in *Flucht*. Wederom citeer ik de passage in zijn geheel.

Deze avond begon ik opeens het Credo te zingen, zoals het telkens gedurende de afgelopen weken bij me opkomt.

Credo in unum deum,	[Ik geloof in één God,]
Patrem omnipotentem,	[Almachtige Vader,]
Factorem coeli et terrae,	[Schepper van hemel en aarde,]
Visibilium et invisibilium...	[Van wat zichtbaar en onzichtbaar is...]

De woorden brengen me in een roes. De kinderwereld staat op. Er wordt in mij gestreden en gewoed. Ik buig me diep, ik vrees niet opgewassen te zijn tegen dit leven, deze overdaad. Dat zou ik vroeger niet hebben gedacht. Kunnen geloven, kunnen geloven. Misschien moet je alles geloven: wat iemand ingegeven is te geloven en wat van iemand geëist wordt te geloven. En moet je om uit jezelf te kunnen geloven, dagelijks ongelofelijker dingen eisen.

Et in unam sanctam	[En [ik geloof] in één heilige]
Catholicam et apostolicam	[Katholieke en apostolische]
Ecclesiam...	[Kerk...]

Wat is dat toch voor een wonderbaarlijk gezang! Alle klinkers [Vokalen] geven elkaar hier, in de kerk, een schitterend, eeuwig rendez-vous [Stelldichein].<sup>72</sup>

71 J.M. Gres-Gayer, 'Ultramontanisme', in: Thomas Carson en Joann Cerrito (red.), *New Catholic encyclopedia*, deel 14, tweede druk, Detroit: Thomson Gale (2003), 283-286.

72 Ball, *Vlucht*, 264; vgl. Ball, *Flucht*, 220-221.

Het gezang waar Ball over spreekt, is het zogenaamde Niceno-Constantinopolitanum, ook wel de 'Grote Geloofsbelijdenis' genoemd (als tegenover een andere kortere versie van het christelijk credo, die het *Symbolum Apostolicum* of de 'Apostolische geloofsbelijdenis' wordt genoemd). Het credo dat Ball citeert, dankt zijn naam aan de oecumenische concilies van Nicea (325) en Constantinopel (381) waar de christelijke concilievaders voor de eerste keer in de geschiedenis de fundamentele doctrines van hun geloof formuleerden.<sup>73</sup> Dit credo is opgedeeld in drie delen, die elk gekoppeld zijn aan een van de drie personen van de Triniteit, te beginnen met de Vader (Balls eerste citaat), gevolgd door de Zoon (die Ball niet noemt) en de Geest, waaronder ook de theologische identiteit van de christelijke kerk valt (Balls tweede citaat).<sup>74</sup> De karakteristieken van deze kerk zijn: één, heilig, katholiek en apostolisch. Binnen het traditionele, ultramontaanse katholicisme van Ball slaan al deze kwaliteiten exclusief op de rooms-katholieke kerk.<sup>75</sup>

Interessant is om de aandacht te richten op Balls eigen kwalificatie van dit 'wonderbaarlijk gezang'. In plaats van grote theologische overdenkingen of mystieke ervaringen aangaande de in het credo opgesomde geloofsinhoud van de rooms-katholieke kerk of aangaande de God waarover dit credo pretendeert iets te zeggen te hebben, schrijft hij: 'alle klinkers' [Vokalen] komen er in voor en komen erin bij elkaar als in een 'eeuwig rendez-vous' [Stelldichein]. Letterlijk heeft Ball gelijk: alle klinkers (van het Latijnse alfabet) komen in de tekst van het credo voor: a, e, i, u en o. Het lijkt Ball niet te gaan om de inhoud van het credo, maar wat de ervaring van het (al dan niet Gregoriaans gezongen) gebed veroorzaakt door en in zijn klankigheid.

In zijn recensie voor *Stimmen der Zeit*, gepubliceerd op 8 mei 1927, zijn het precies de hierboven besproken twee passages uit *Flucht* die de Jezuïet Erich Przywara (1889-1972) citeert voor zijn karakterisering van Balls katholicisme.<sup>76</sup> Verwijzend naar Balls beschrijving van zijn performance op 23 juni 1916, schrijft

73 J.N.D. Kelly, *Early Christian creeds*, derde druk, London: Routledge (2014).

74 Marcel Sarot, 'Belijdenis en katholiciteit. Fundamenteel-theologische kanttekeningen bij een voortgaand gesprek,' inaugurele rede uitgesproken op 26 april 2013, Tilburg: Prisma Print (2013).

75 Stephen Hipp, *The one church of Christ. Understanding Vatican II*, Steubenville: Emmaus Academic (2018).

76 Erich Przywara, 'Integraler Katholizismus?', in: *Stimmen der Zeit* 113 (1927), 115-121; opgenomen in: Ball, *Flucht*, 341-349. Vgl. Thomas O'Meara, *Erich Przywara, S.J. His theology and his world*, Notre Dame: University of Notre Dame Press (2002).

hij: 'De extaticus van het dadaïsme verval midden onder het reciteren in de tonen van de liturgie [*Töne der Liturgie*].<sup>77</sup> Hij gaat verder:

Deze onbewuste verbinding wordt nu echter volledig bewust doordat Ball expliciet zowel vanuit het beeld- als het woordprincipe van het dadaïsme zijn nieuwe katholicisme ondersteunt. (...) Het is geen wonder dat zelfs de dadaïstische klankmystiek [*Klangmystik*] uiteindelijk overgaat in [de poëzie van] *Latin Mystique*, en de bovenstaande scène uit het leven van de dadaïsten een tegenhanger vindt in het leven van de katholieken.<sup>78</sup>

Dan citeert de recensent de hierboven al reeds besproken passage uit *Flucht* over het *credo* dat alle klinkers bevat. Voor Przywara is de overgang van de 'dadaïstische klankmystiek' naar het *credo* eigenlijk maar een kleine stap. De Jezuïet ziet overeenkomsten tussen de middeleeuwse Latijnse poëzie van het *Latin mystique*, het Kerklatin van het katholieke *credo* en de klankgedichten van 'Cabaret Voltaire'. Przywara verwijst ook naar *Byzantinisches Christentum*, dat hij al in 1923 voor hetzelfde tijdschrift had gerecenseerd en noemt Dionysius de Areopagiet hier met name als 'het symbool van de meest integrale vlucht uit de tijd', een woordspeling op de titel van Balls uitgegeven dagboek (dat op dat moment nog niet verschenen was).<sup>79</sup> De koppeling tussen Dionysius en dada is niet van Przywara zelf, maar komt ook uit Balls *Flucht*. Op 18 juni 1921 schrijft hij:

Toen ik het woord 'dada' tegenkwam, werd ik twee keer toegesproken door Dionysius. D.A. – D.A. (over deze mystieke geboorte schreef Huelsenbeck; ook ik zelf in vroegere notities). Destijds bedreef ik letter- en woordalchemie [*Buchstaben- und Wort-Alchimie*].<sup>80</sup>

Het is een zeer condense passage. In de eerste plaats betogen Teubner, Faul en Wacker in hun commentaar op deze passage dat in Balls exemplaar van Richard Reitzensteins *Des Athanasius Werk über das Leben des Antonius* (1914) tweemaal de

77 Opgenomen in: Ball, *Flucht*, 342.

78 *Latin Mystique. Les poètes de l'antiphonaire et la symbolique au moyen-âge* is een werk van de Franse schrijver en essayist Remy de Gourmont (1892).

79 Opgenomen in: Ball, *Flucht*, 344. Przywara, 'Ringens um Gott', *Stimmen der Zeit* 107, (1923-1924), 347-352(250).

80 Ball, *Vlucht*, 305; vgl. Ball, *Flucht*, 254.

afkorting 'D.A.' handgeschreven is.<sup>81</sup> Reitzenteins schrijft in dit boek over de *vita* van Athanasius van Alexandrië (251-356) over de woestijnvader Antonius Abt (251-356), aan wie Ball een uiteindelijk niet-gepubliceerd deel van *Byzantinisches Christentum* zou wijden met de titel 'Antonius der Aegypter'.<sup>82</sup>

De vraag over de precieze en oorspronkelijke betekenis van het woord 'dada' is nog steeds onderwerp van wetenschappelijk debat, maar vindt waarschijnlijk zijn oorsprong in de Franse uitdrukking *être sur son dada*, dat in het Nederlands zo iets betekent als 'je stokpaardje berijden'. Ook de associatie met een brabbende baby wordt wel genoemd.<sup>83</sup> Dadaïsten spelen vanuit hun eigen artistieke aard met alles, dus ook met hun eigen ontstaansverhaal: verwarring zaaien was één van hun oogmerken.

In ieder geval vinden we de associatie tussen de heilige Dionysius als mystieke naamgever van de beweging exclusief bij Ball. Het vormt, in dat geval, wel een brug tussen Balls dadaïstisch werk, waarover Ball in *Flucht* zo uitgebreid schrijft, en zijn latere katholieke werk. Om het nog preciezer te formuleren: 18 juni 1921 betekent een zo goed als expliciete verbinding tussen de 'letter- en woordalchemie', dat zijn Balls klankgedichten, met name 'gadji beri bimba', en de mystieke woord- en klanktheologie, die *Byzantinisches Christentum* zo specifiek kenmerkt.

De termen 'letter- en woordalchemie' (*Buchstaben- und Wort-Alchimie*) gebruikt Ball eerder in zijn dagboek en wel op 24 juni 1916. Hij mijmert door over zijn klankgedichten:

Je moet je terugtrekken in de innerlijkste alchemie van het woord [*die innerste Alchiimie des Wortes*], en uiteindelijk ook het woord nog prijsgeven: op die manier bewaar je voor de poëzie haar heiligste domein.<sup>84</sup>

81 Opgenomen in: Ball, *Flucht*, 578-579.

82 Opgenomen in: Ball, *Flucht*, 273-288.

83 Merriam-Webster, *The Merriam-Webster new book of word histories*, Springfield: Merriam-Webster publishers (1991), 130; Sarah Hegenbart en Mara-Johanna Kölmel, 'Introduction. From dada tricks to post-truth politics', in: idem (red.), *Dada data. Contemporary art practice in the era of post-truth politics*, Londen: Bloomsbury (2023), 1-20(3).

84 Ball, *Vlucht*, 105-106; vgl. Ball, *Flucht*, 91.

‘Destijds bedreef ik letter- en woordalchemie,’ zegt Ball in 1921 over zijn klankgedichten in 1916. Na zijn *reconversio* is hij klaar voor een nieuwe stap in zijn ontwikkeling, de stap naar de woordmystiek van *Byzantinisches Christentum* en die van de *Pistis Sophia*.

### ‘Byzantinisches Christentum’ (1923)

*Byzantinisches Christentum* (1923) is in meerdere opzichten een vreemd document. Het bevat drie delen: over Johannes Climacus (c. 579-649) en zijn monastiek handboek *Scala Paradisi* (‘Paradijsladder’), over Dionysius de Areopagiet en over Simeon de Styliet (390-459), een ‘pilaarheilige’, die 30 jaar op de top van een zuil zat te mediteren. Het boek is de middelste van Balls drie ‘katholieke boeken’, tussen *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* (1919) en *Folgen der Reformation* (1924). Het werk kent geen (gepubliceerd) voorwoord, geen inleiding, geen verantwoording voor de selectie van de drie heiligen, geen synthese, geen conclusie en geen epiloog. In een niet-gepubliceerd ‘ontwerp van een voorwoord’ geeft Ball wel een kleine indicatie hoe de drie ‘heiligen’ (Dionysius is nooit officieel gecanoniseerd, maar dat lijkt Ball te negeren) met elkaar verband houden:

Hier leg ik aan de jonge Duitse republiek drie heiligengestalten voor, als een analyse van religieuze, geestelijke en morele vraagstukken. Deze analyse komt niet voort uit kerkelijke vooroordelen, maar uit vrije kennis en overtuiging. In de typische gestalten van een monnik, een priester en een engel illustreer ik drie niveaus van morele en geestelijke verheffing. Er wordt een rangorde gepresenteerd, die dient als maatstaf voor de beoordeling van het geestelijke ... [hier breekt het manuscript af]<sup>85</sup>

Van alle werken van Ball heeft dit werk wellicht de minste aandacht gekregen in het latere wetenschappelijk onderzoek. Te katholiek voor de kunsthistorici en literatuuronderzoekers, te onorthodox voor katholieke theologen en kerkhistorici. Thomas Ruster gebruikt hier terecht het woord *stiefmütterlich* (‘stiefmoederlijk’) voor.<sup>86</sup>

<sup>85</sup> Dit voorwoord is later postume gepubliceerd en opgenomen in: Ball, *Byzantinisches Christentum*, 269-272.

<sup>86</sup> Thomas Ruster, ‘Hugo Balls “Byzantinisches Christentum”’, in: Bernd Wacker (red.), *Dionysius DADA Areopagita. Hugo Ball und die Kritik der Moderne*, Paderborn: Schöningh (1996), 183-206.

Bernd Wacker heeft de ontstaansgeschiedenis van *Byzantinisches Christentum* tot in detail uitgeplozen, althans voor zover die zich laat reconstrueren.<sup>87</sup> De eerste keer dat de titel opduikt in Balls geschriften is in 1921: een brief aan Joseph Englert met daarin een eerste schets van het gedeelte over (het uiteindelijk niet opgenomen) Antonius.<sup>88</sup> Het lijkt erop dat Johannes, Dionysius en Simeon oorspronkelijk onderdeel waren van een langere rij ‘mystici’: Gregorius de Grote, Franciscus van Assisi, Ignatius van Loyola, Hildegard van Bingen, Mechtild van Magdeburg, Suso, Benno (van Meissen of van Metz, dat is onduidelijk) en Notker Balbulus. In 1920 en 1921 werkte Ball aan de delen over Simeon, Dionysius, Climacus (in deze volgorde). Ergens in 1921 of 1922 besloot Ball zijn ambities terug te schroeven van vijftien naar drie, waarschijnlijk omdat Ball en Hennings grote geldzorgen hadden.

Voor dit hoofdstuk focussen we ons op het (meest omvangrijke) tweede deel van *Byzantinisches Christentum*, over Dionysius, waarin Ball vooral een discussie aangaat met (zijn eigen interpretatie van) de historische gnostische esoterie. De gnostisch-esoterische traditie postuleert een radicaal-dualistische ontologie en kosmologie. In die traditie wordt alles wat bestaat gecategoriseerd in tegengestelde paren: licht versus duisternis, god versus mens, hemel versus aarde, geest versus materie, man versus vrouw, enzovoorts.<sup>89</sup> Dit in tegenstelling tot de hermetisch-esoterische traditie die juist een ontologisch en kosmologisch holisme aanhangt. Historische voorbeelden zijn de volgelingen van Valentinianus, Marcion en Mani, maar ook de middeleeuwse Katharen uit Noord-Italië en Zuid-Frankrijk.

Ball heeft in *Byzantinisches Christentum* een nogal duale waardering voor de historische gnostiek.<sup>90</sup> Enerzijds verwerpt hij deze krachtig als antithetische aan het orthodoxe christendom – iets dat hij wel moet schrijven wil hij serieus genomen worden als een ‘echte’ katholiek. Anderzijds is hij duidelijk gefascineerd door het gnostisch dualisme en kan hij zich niet bedwingen om de strenge en (in moderne ogen zeker) lichaamsvijandige ascese van Johannes Climacus en Simeon Stylitus daarmee te verbinden. Philip Mann meent dan ook dat dat Balls

<sup>87</sup> Opgenomen in: Ball, *Byzantinisches Christentum*, 499 e.v.

<sup>88</sup> Hugo Ball, *Briefe 1904–1927*, deel 1, Göttingen: Wallstein Verlag (2003), 333.

<sup>89</sup> Roelof van den Broek, ‘Gnosticism I: Gnostic religion’ en ‘Gnosticism II: Gnostic literature’, beiden in:

Wouter Hanegraaff (red.), *Dictionary of Gnosis & Western Esotericism*, Leiden: Brill (2006), 403-416 en 417-432.

<sup>90</sup> Bosman en Salemink, *Hugo Ball*, 141.

keuze voor Dionysius ‘zeer subjectief is en uiteindelijk verbonden met zijn pogingen om zijn eigen “ketterijen” te verzoenen met het orthodoxe geloof.’<sup>91</sup>

Ondanks al zijn pogingen om een ‘goede’ katholiek te zijn, werd zijn *Byzantinisches Christentum* (meestal) uiterst kritisch besproken door de recensenten – ook door Przywara, die later lovende woorden over zou hebben voor *Flucht* (zie hierboven).<sup>92</sup> Przywara veroordeelt expliciet Balls dualistische neigingen, net zoals overigens de beroemde Duitse theoloog Romano Guardini (1885-1986) en diens net iets minder bekende landgenoot en filosoof Alois Dempf (1891-1982) deden.<sup>93</sup> Mann concludeert dan ook – met een merkbaar understatement – dat *Byzantinisches Christentum* ‘weinig deed om Ball te bevestigen als een orthodox katholiek auteur.’<sup>94</sup>

Voetnoot 23 in kwestie bevindt zich in het hart van het ‘Dionysius’-gedeelte, dat weer in het midden van *Byzantinisches Christentum* staat, namelijk in de derde paragraaf van dat deel, getiteld ‘De gnostische magie’. Hierin veroordeelt Ball eerst de gnostiek als ‘dichter bij de oude filosofie dan bij het kerkelijk christendom, maar ook als de ‘openbaring van een magische wetenschap’ [*einemagische Wissenschaft*]. Hij gaat door:

De boodschap (...) omvat het alle toverspreuken en geheime namen [*Zauberformeln und geheimen Namen*] die het vlees niet laten heersen over de geest en die leiden tot de val van de demonen. Alle krachtige zegels [*Siegel*] die de tegenstander op afstand houden of overwinnen. Die formules van oude wijsheid [*Jene Formeln uralter Weisheit*], waarin een verheffende kracht boven de natuur huist. [voetnoot 23] Deze extatische, hymnische Gnosis is het gebedsdeel van de eredienst [*der Gebetsbestandteil des Gottesdienstes*].<sup>95</sup>

Het woord ‘eredienst’ (*Gottesdienst*) suggereert de context van een katholieke eucharistieviering. Een eucharistieviering bestaat uit verschillende onderdelen, waaronder het ‘Kyrie’, de Schuldbelijdenis en de Geloofsbelijdenis, waar-

91 Mann, *Hugo Ball*, 154.

92 Bosman, De klanken van Byzantium, 108-117.

93 Przywara, ‘Ringten um Gott’; Alois Dempf, ‘Das Verhängnis der deutschen Kultur’, in: *Hochland* 22/11, (1925), 477-480, opgenomen in: Ball, *Byzantinisches Christentum*; 315-319; Romano Guardini, ‘Heilige Gestalt. Von Büchern und mehr als von Büchern’, in: *Die Schildgenossen* 4 (1923/24), 256-63, opgenomen in: Ball, *Byzantinisches Christentum*, 299-301.

94 Mann, *Hugo Ball*, 157.

95 Ball, *Byzantinisches Christentum*, 133.

over ik al eerder schreef: lezingen uit de Bijbel, gezangen en gebeden. Het is dit gebedsonderdeel van de eucharistische liturgie dat Ball identificeert met de “krachtige zegels”, die gnostische ‘formules van oude wijsheid’. Bij die “zegels” plaatst Ball een lange voetnoot.

Ball parafraseert en citeert in die voetnoot 23 het vierde boek van de *Pistis Sophia* in de Duitse vertaling van Schmidt uit 1905. De *Pistis Sophia* (letterlijk ‘wijsheid van het geloof’) is een gnostisch evangelie uit de derde of vierde eeuw met als enig overlevend manuscript een Koptische tekst uit de vierde eeuw.<sup>96</sup> De *Pistis* focussen op de verrezen Christus, die zijn leerlingen jarenlang onderwijst in de geheimen van zijn onzichtbare God-Vader. Traditionele narratieven over Jezus’ aardse leven ontbreken geheel. Ball haakt in zijn voetnoot aan bij het begrip ‘zegels’ en geeft toe dat de betekenis ervan ‘moeilijk te doorgronden’ is, maar dat dit tegelijk ‘juist hun doel’ is. Het zijn ‘primitieve energieformules’ [*primitive Energieformeln*]. Als bron vermeldt Ball een boek uit 1892 van Carl Schmidt over de *Pistis Sophia* en twee ander gnostische geschriften.<sup>97</sup>

Vervolgens citeert, paragrafeert en becommentarieert Ball een passage uit het vierde boek van de *Pistis Sophia*. In het schema (#1) hieronder heb ik – ter vergelijking – opgenomen: de Duitse tekst van *Byzantinisches Christentum* uit 1923 met een eigen Nederlandse vertaling (twee rechterkolommen) en de Duitse vertaling van de *Pistis* door Schmidt uit 1905 met wederom een eigen Nederlandse vertaling (twee linker kolommen).<sup>98</sup> Het is onduidelijk of Ball een eigen vertaling van het Koptisch gemaakt heeft (er zijn geen aanwijzingen dat hij die taal beheerste), maar waarschijnlijker is dat hij zich gebaseerd heeft op bestaande vertalingen, zoals die van Schmidt. Zoals Wacker in zijn commentaar op het Byzantiumboek aangeeft, citeert Ball voor de *nomina barbara* bovendien impliciet de versie van Wilhelm Anz uit 1897 (zij het met de nodige slordigheid), die ook in het schema is opgenomen.<sup>99</sup> De blokhaken zijn van mijn hand om de latere discussie beter te kunnen structureren.

96 Wilhelm Schneemelcher (red.), *New Testament apocrypha*, deel 1, Louisville: Westminster John Knox Press (1991), 361-369.

97 Carl Schmidt, *Gnostische Schriften in koptischer Sprache aus dem Codex Brucianus*, Leipzig: J.C. Hinrichs'sche Buchhandlung (1892), 326.

98 Schmidt, *Koptisch-Gnostische Schriften*, 243-244.

99 Wilhelm Anz, *Zur Frage nach dem Ursprung des Gnostizismus. Ein religionsgeschichtlicher Versuch*, Leipzig: August Pries (1897), 8. Nota bene: Ball laat ‘iuð’ weg, translitereert alle θ met ‘t’ in plaats van ‘th en translitereert θαρναχαχαυ met ‘tharnachachaυ’ in plaats van ‘tharnachachau’.

## Schema 1

Schmidt, <i>Pistis Sophia</i> (1905).	Nederlandse vertaling van Schmidt (FGB).	Ball, <i>Byzantinisches Christentum</i> (1923).	Nederlandse vertaling van Ball (FGB).
[1]		Im IV. Buche der ‚Pistis Sophia‘ findet sich folgende Schilderung eines gottesdienstlichen Aktes:	In het vierde boek van de <i>Pistis Sophia</i> staat de volgende schets van een godsdienstige handeling:
[2] Es stand Jesus vor dem Opfer, und er stellte die Jünger hinter sich, alle bekleidet mit leinenen Gewändern,	Jezus stond voor het offer, en hij plaatste de leerlingen achter zich, allen gekleed in linnen gewaden,	Jesus steht am Altar, um ihn herum seine Jünger in weißen Gewändern.	Jezus staat aan het altaar met om hem heen zijn leerlingen in witte gewaden.
[3] und in ihren Händen war die Zahl des Namens des Vaters des Lichtschatzes,	en in hun handen was het getal van de naam van de Vader van de Lichtschat,		
[4]		Eine große Offenbarung bereitet sich vor.	Een grote openbaring bereidt zich voor.
[5] und er rief also, indem er sagte:	en hij riep aldus, zeggende:	Jesus ruft seinen Gott an:	Jezus roept zijn God aan:
[6], Erhöre mich, Vater, Du Vater aller Vaterschaft, Du unendliches Licht...‘	‘Hoor mij aan, Vader, Gij Vader van alle vaderschap, Gij oneindig Licht...’	‘Erhöre mich, mein Vater, du Vater aller Vaterschaft, du unendliches Licht.’	‘Verhoor mij, mijn vader, jij vader van alle vaderschap, jij oneindig licht.’
[7]		Dan bricht er in folgende Zauberklänge und –worte aus:	Dan barst hij in de volgende toverklanken en –woorden uit:

## Schema 2

Anz, <i>Zur Frage</i> (1897) onder verwijzing naar Schmidt (1892).	“Latijnse” transliteratie van Anz (Wacker).	<i>Byzantinisches Christentum</i> (cont.)
[8] αειιουω ιαω αοι οια ψινωθερ θερνωψ νωψιτερ ζαγουρη παγουρη νεθμομαωθ νεψιομαωθ μαραχαχθα θωβαραββαυ θαρναχαχαν ζοροκοθορα ιευ σαβαωθ	aeäiuð iað aõi ðia psinôther thernôps nôpsiter zagurâ pagurâ nethmomaôth nepsiomaôth marachachtha thôbarabbau tharnachachan zorokothora ieû sabaôth	aeä iao aoi oia psinoter ternops <sup>100</sup> nopsiter zugura pagura netmomaoth nepsiomaoth marachachta tobarabba tarnachachau zorokotora ieou sabaoth

*Bijlschrift: Schematisch overzicht van de verschillende teksten die een rol spelen in voetnoot 23 van het ‘Dionysius’-deel uit Byzantinisches Christentum, inclusief Nederlandse vertalingen.*

Ball schetst de betreffende scène uit de *Pistis* als een *gottesdienstlichen Aktes*, waardoor de context van de katholieke liturgie wederom wordt geëvoceerd [1]. Daarna parafraseert hij de *Pistis*: hij laat Jezus *am Altar* staan in plaats van *vor dem Opfer*, waardoor hij de historisch afstand tussen het vroeg-christelijk ritueel en de rooms-katholieke eucharistieviering anderhalf millennium later anachronistisch oplost [2a]. Daarnaast geeft hij Jezus’ leerlingen ‘witte gewaden’ in plaats van linnen, waardoor een vergelijkbare ‘oplossing’ ontstaat tussen de gewaden van Jezus en zijn leerlingen enerzijds en die van de priesterlijke gewaden (kazuifels) van Balls contemporaine katholieke kerk [2b].

Vervolgens slaat Ball een gedeelte uit de *Pistis* over [3] en interpoleert een commentaar waarin hij het vervolg introduceert als ‘een grote openbaring’ [4]. Wat volgt is de introductie tot Jezus’ gebed [5] en het eerste gedeelte van dat gebed: ‘Verhoor mij, mijn vader, jij vader van alle vaderschap, jij oneindig licht’ [6].

<sup>100</sup> The ‘θερνωψι’-varianties zijn gebaseerd op de lettergrepen ψι, νο, en θερ. Zie: Erin Evans, *The Books of Jeu and the Pistis Sophia as handbooks to eternity. Exploring the Gnostic mysteries of the ineffable*, Leiden: Brill (2015), 118-119.

Vervolgens volgt weer een (belangrijke!) interpolatie van Ball: Jezus ‘barst in de volgende toverklanken en –woorden uit [*Zauberklänge und –worte*]’ [7]. De inhoud van het feitelijk gebed bestaat uit een serie van zeventien zogenaamde *nomina* (of *onomata*) *barbara* (‘vreemde namen’) of *voces magicae* (‘magische woorden’), een verschijnsel dat we aantreffen in zowel (proto)kabbalistische als gnostische geschriften [8]. Dit zijn, zoals Zlatko Pleše definieert:

...the Semitic-sounding names borrowed from magical incantations of the period and displaying many characteristics of religious glossolalia: the high frequency of vowels, the utterance of incomprehensible sounds such as mumbling, gurgling or groaning, and the alliterative combination of syllables reminiscent of the abecedaria and writing exercises in the Hellenistic primary schools.<sup>101</sup>

H.S. Versnel definieert dit soort *nomina barbara* als ‘magische uitspraken, geluiden zonder intrinsieke betekenis’ en als een ‘uitdrukking, die zeker een betekenis heeft, maar tegelijk onzinnig is’ in de strikt semantische zin van het woord.<sup>102</sup> Versnells beschrijving leest als die van de klankgedichten van ‘Cabaret Voltaire’ in plaats van de *nomina* uit de *Pistis*. Ball gaat zelf zo ver om, in het tweede deel van dezelfde voetnoot, de *nomina* te identificeren als *Lautgebilde* (‘klankbeelden’): ‘goden- en engelennamen worden in een woord- en klinkealchemie [*Wort- und Vokal-Alchimie*] getrokken.’ Deze *Lautgebilde* van de *Pistis* roepen associaties op met de *Lautgedichten* van ‘Cabaret Voltaire’, waarover Ball in *Flucht* schrijft als ‘letter- en woordalchemie’ (*Buchstaben- und Wort-Alchimie*). Diezelfde ‘alchemie’ duikt ook op in de *Credo*-passage in *Flucht* uit 1921, waar hij precies dezelfde woorden gebruikt.

<sup>101</sup> Zlatko Pleše, *Poetics of the Gnostic universe. Narrative and cosmology in the Apocryphon of John*, Leiden: Brill (2006), 125n57; vgl. Mariano Troiano, ‘Rituels et énoncés barbares dans la Pistis Sophia’, in: Gérard Freyburger en Laurent Pernot (red.), *Langage des dieux, langage des démons, langage des hommes dans l’Antiquité*, Turnhout: Brepolis (2017), 79-96(84-89).

<sup>102</sup> H.S. Versnel, ‘The poetics of the magical charm. An essay in the power of words’, in: Paul Mirecki en Marvin Meyer (red.), *Magic and ritual in the Ancient World*, Leiden: Brill (2002), 105-158.

## Van dada naar catholica (en terug?)

Balls reis van dada naar catholica is een complexe en kent de nodige tussenstations. Het eerste station zijn de *Lautgedichten* van ‘Cabaret Voltaire’ in 1916, waar Ball gekleed in een ‘sjamanenhoed’ zijn ‘gadji beri bima’ ‘celebreert’ als een ‘magische bisschop’. De *performance* leidt tot een soort mystieke extase waarbij de dichter de ervaring heeft dat zijn eigen voordracht steeds meer gaat lijken op de Gregoriaans gezongen liederen en gebeden van de rooms-katholieke kerk. Deze ‘mystieke’ taal kende hij al van jongs af aan toen hij nog met zijn ouders in de parochiekerk van Primasens de eucharistie vierde.

Het tweede station – een tussenstation – is het *Credo* van 1919. Ball hoort de Grote Geloofsbelijdenis weer zingen, zoals hij dat zo vaak had gehoord in zijn jeugd. Maar het gaat hem niet zozeer om de dogmatische samenvatting van zijn hervonden geloof, maar om de klanken die het in het Latijnse, op Gregoriaanse wijze gezongen *Credo* voortbrengt. Het is een moment van overgave in geloof: ‘kunnen geloven’ verzucht de voormalige dadaïst, ‘misschien moet je alles geloven.’ Het is een *leap of faith*, een sprong in het duister, ‘dagelijks ongelofelijker dingen eisen’ van jezelf.

Het derde station zijn de *nomina barbara* uit de *Pistis Sophia* die door Ball in voetnoot 23 van het ‘Dionysius’-gedeelte van zijn Byzantiumboek worden geïnterpreteerd als een klankgebed. Jezus staat aan het altaar en richt zich tot zijn hemelse vader; Ball komt woorden tekort om dit moment te omschrijven: het gaat hier om ‘toverspreuken en geheime namen’ (*Zauberformeln und geheimen Namen*), om ‘krachtige zegels (*schlagkräftigen Siegel*)’, ‘formules van oude wijsheid’ (*Formeln uralter Weisheit*) en ‘primitieve energieformules’ (*primitive Energieformeln*). Wij zijn getuigen, aldus Ball, van een ‘godsdiensstige handeling’ (*Schilderung eines gottesdienstlichen Aktes*), een ‘grote openbaring’ (*große Offenbarung*), die bestaat uit ‘toverklanken en –woorden’ (*Zauberklänge und –Worte*).

Deze weg kan echter twee kanten op worden gemaakt: van verleden naar heden en weer terug, van dada naar catholica, maar ook andersom. De eerste mogelijkheid houdt in dat Ball altijd al een religieus en spiritueel gevoelig mens is

geweest, zij het dat die dimensie van zijn karakter in zijn dadaïstische periode wat naar de achtergrond is geraakt. Balls *performance* van 'gadji beri bimba' in 1916 deed hem de spirituele grondslag van zijn kunstproject inzien, een inzicht dat met een grote psychologische dreun gepaard ging, zo erg zelfs dat hij niet lang erna het dada-project – in ieder geval nominaal – vaarwel zei en zich op een devoot katholiek leven ging werpen (met wisselend succes zoals we eerder zagen). De *nomina* die Ball in zijn Byzantiumboek van 1924 citeert zijn dan de expliciet religieuze versie van wat eerder impliciet aanwezig was: de hypnotische, mystieke, 'alchemistische' kwaliteiten van louter klanken. Zo is het gegaan als we de aantekeningen van *Flucht* nemen voor wat zij zelf zeggen te zijn: de weerslag van Balls ervaringen zoals hij die had en neerschreef in de jaren 1916, 1919 en 1921.

De weg kan echter ook omgekeerd worden gedacht, van catholica naar dada. Dan is de breuk tussen 'Cabaret Voltaire' en Byzantium wellicht van een nog dieper kaliber. Het deed Ball een radicale omslag in zijn leven maken: van een anarchistische dadaïst werd hij een ascetisch katholiek. En in de radicaliteit van zijn hervonden geloof trachtte de oud-klankkunstenaar zijn voormalige 'zondige' leven ter herinterpreteren in termen die meer passend zouden zijn bij zijn nieuwe ascetische theologie. De maatschappij-ontwrichtende, anarchistische, spottende en zelfs ronduit blasfemische kunst van 'Cabaret Voltaire' wordt dan retrospectivistisch omgedacht in een soort proto- of cryptoklanktheologie zoals hij die later in *Byzantinisches Christentum* zou uitwerken. De katholieke Ball kijkt dan terug op de dadaïstische Ball om te concluderen dat die laatste eigenlijk altijd al de eerste geweest is. Zo is het gegaan als we het in 1927 uitgekomen *Flucht* beschouwen als precies dat: een katholieke herwerking van oorspronkelijke aantekeningen, die nu verloren zijn, aangaande herinterpreteerde ervaringen, die meer zeggen over de Ball van de jaren twintig dan die van daarvoor.

De waarheid is wellicht voor altijd verdwenen in de mist van de geschiedenis. Wat overblijft is de intrigerende en onweerlegbare connectie tussen de dadaïstische klankgedichten van 'Cabaret Voltaire' en de *nomina barbara*-gebeden van *Byzantinisches Christentum*, de één gereciteerd door een op het podium van de *Holländische Meierei* staande sjamaan, de ander door een bij een altaar staande

verrezen Zoon van God. Tweemaal stoten ze onbegrijpelijke klanken uit omdat alleen daar het mysterie mee aan te duiden valt. En of het nu gaat om de Ball van 1916, 1919, 1921, 1924 of 1927: er was tenminste een versie van de oude klankdichter die dada en catholica bij elkaar kon denken zonder één van beide helemaal op te geven. De *Pistis* en 'gadji beri bima' worden beiden klankgebeden. Het opent de mogelijkheid de *Pistis Sophia* te zien als een historische voorloper van de dadaïstische klankkunsten en, omgekeerd, de klankgedichten te denken als twintigste-eeuwse iteraties van de mystieke klanktaal van de christelijke gnostiek.

LUCEBERT

# 3. LUCEBERT LEZEN NA DE ONTHULLINGEN

DE CONSEQUENTIES VAN DE NIEUWE  
BIOGRAFISCHE INFORMATIE OVER BERTUS  
SWAANSWIJK VOOR DE INTERPRETATIE-  
TRADITIE VAN HET WERK VAN LUCEBERT

*Sander Bax*

In 2018 verscheen de biografie die Wim Hazeu schreef over dichter Lucebert. Uit een tot dan toe onbekende briefwisseling uit de jaren veertig bleek dat de jonge Bertus Swaanswijk ten tijde van zijn verblijf in het Duitse Apollensdorf in de ban was van oorlogsenthouziasme. In de brieven staan nazistische en antisemitische uitspraken.<sup>103</sup> Deze nieuwe gegevens contrasteerden nogal sterk met het beeld dat er van de dichter Lucebert bestond. In vroege gedichten als ‘Verdediging der 50-tigers’, ‘School der poëzie’ en ‘Minnebrief aan onze gemartelde bruid Indonesia’ had hij de reputatie gevestigd van een dichter die niet alleen een artistieke en poëtische revolutie nastreefde, maar ook een politieke. In de literatuurhistorische en in de gemediatiseerde beeldvorming kwam Lucebert – de ‘keizer der vijftigers’ immers – te boek te staan als een van de schrijvers die de weg voorbereidden voor de culturele revolutie van de jaren zestig. Het beeld van Lucebert veranderde door deze onthullingen. Van een zelfbewuste voorloper van de revolutie werd hij plotseling tot een dichter die een leven lang gezwegen had over een fout oorlogsverleden.

<sup>103</sup> Wim Hazeu, *Lucebert Biografie*, Amsterdam: Uitgeverij De Bezige Bij, (2018).

Een van de vragen die in deze discussie steeds naar voren kwam, was of we zijn gedichten (de eerste dateren van kort na de oorlogservaringen) nu anders moeten lezen. In de antwoorden op die vraag kwamen we een radicaal autonomen denken tegen ('de gedichten staan los van de maker, dus we hoeven niets te veranderen'), maar ook voorstellen om het werk terug te brengen tot het leven en op zoek te gaan naar expliciete sporen van reflectie en verontschuldiging. In *Trouw* meldde Thomas Vaessens dat hij de gedichten van Lucebert door dit nieuwsfeit niet anders zal gaan lezen:

Ik ga geen letter anders lezen dan ik heb gedaan. Zijn gedichten gaan over de verschrikkingen van autoriteit en machtsmisbruik, zijn hele leven vocht hij tegen retoriek en tegen de gezwollen taal van de machthebbers. Lucebert was een zachtaardige man.<sup>104</sup>

Andere lezers zeggen dat we het werk nu helemaal anders moeten gaan lezen. Hans Renders zegt daarover in *Het Parool*: 'Elke versregel van Lucebert zal voortaan met argwaan worden gelezen.'<sup>105</sup>

Beide reacties reduceren de complexiteit van het probleem hoe om te gaan met de consequenties van de nieuwe biografische informatie voor de interpretatie van Luceberts werk nogal. De moedige en eerlijke tekst van Lucebert-kenner Jan Oegema maakt het gewicht van die consequenties veel beter inzichtelijk:

Dagen loop ik met tranen achter de ogen, ook al springt de ene na de andere autoriteit voor Lucebert in de bres. De snelle bijval overtuigt me niet, ik zoek naar tegenargumenten en terwijl die opdoemen, begrijp ik hoezeer bewonderaars hun best doen de schrik eronder te houden. Dat het eigenlijke besef nog moet komen.<sup>106</sup>

Later in de tekst heeft hij het over zwijgen als antwoord en over vergeving, om te besluiten met: 'Ik ben mijn Lucebert kwijt, ik zal hem moeten achterlaten tot ik hem op een dag ongetwijfeld weer tegenkom.'<sup>107</sup>

104 Iris Pronk, 'Lucebert blijft een groot dichter en kunstenaar', in: *Trouw*, (8-2-2018).  
105 Marjolijn de Cocq, 'Jonge Lucebert dweept met nazisme', in: *Het Parool*, (8-2-2018).  
106 Jan Oegema, 'Het bedorven voer van leugen', in: *De Groene Amsterdammer*, (14-3-2018).  
107 Ibid.

De vraag naar hoe we het werk van Lucebert moet lezen 'na de onthullingen' heeft ook mij sinds 2018 beziggehouden. In een paar publicaties heb ik nagedacht over de route die we zouden kunnen afleggen om tot een antwoord te komen. De eerste stap die ik daarbij gezet heb, is een analyse maken van wat er eigenlijk in die brieven gebeurt. Kunnen we in die brieven sporen van antisemitisme vinden? Ik deed dat in eerste instantie op basis van een analyse van de briefcitaten die te lezen waren in de biografie.<sup>108</sup> De bevindingen uit die beschouwing (die ik hieronder kort zal reproduceren) zouden aangevuld moeten worden met informatie uit de brieven zelf, die nu beschikbaar zijn in het Literatuurmuseum. Een tweede stap was het lezen van enkele vroege gedichten uit de nalatenschap vanuit de vraag of de sporen die in de brieven te vinden zijn ook daarin terugkomen.<sup>109</sup> In een derde, nog niet gepubliceerde beschouwing, bestudeerde ik de interpretatietraditie van Luceberts werk om de vraag te stellen (en die vraag zal ook in deze beschouwing aan de orde zijn) in hoeverre de bestaande interpretaties van Luceberts werk herzien zouden moeten worden op basis van de nieuwe biografische informatie. In deze beschouwing zal ik daar nader op ingaan door twee interpretaties van Luceberts gedicht 'as alles' nader te beschouwen.

## De brieven van Bertus Swaanswijk

De kwestie-Lucebert heeft betrekking op een aantal biografische feiten en op een aantal tekstuele feiten. In deze paragraaf zet ik de zaken even kort op een rij. Voor een uitgebreidere verkenning van het probleem verwijs ik naar mijn eerdere publicaties hierover.

Op 15 mei 1940 trokken de eerste Duitsers Amsterdam binnen en in februari 1941 was Amsterdam het decor van de Februaristaking. De jonge Bertus Swaanswijk en zijn vrienden waren getuige van beide ingrijpende gebeurtenissen. Hofman citeert Swaanswijk's reactie op de inval van de Duisters: 'Die

108 Sander Bax, 'Lucebert opnieuw lezen, maar hoe?', in: Fong Au, Y., en Avermaete, T. van (red.), *Door de schaduwen bestormd. Reflecties op de controverse rond de oorlogsjaren van Lucebert*, Zaandam (2019), 121-146.  
109 Sander Bax, 'De mannenfantasieën van Lucebert: De vroege poëzie van Bertus Swaanswijk/Lucebert gelezen in het licht van de biografische informatie over Swaanswijk's oorlogsjaren', in: *Nederlandse letterkunde* 24, (2019), 183-210.

geweldservaring heeft toen grote indruk op mij gemaakt.<sup>110</sup> In de vroege jaren veertig leerde Lucebert bij Cinéfoto van fotograaf Henning aan het Spui een zekere Tiny Koppijn kennen.<sup>111</sup> Zij was een van de vriendinnen met wie hij in deze periode regelmatig filosofeerde over het leven (en met wie hij toen al over Duitse cultuur sprak).<sup>112</sup> De brieven die hij met haar wisselde, kwamen in 2017 in handen van biograaf Hazeu en vormden de aanleiding tot de herziening van het beeld van Lucebert.

Ergens in 1942 bezoekt Swaanswijk met Wim Kraaijkamp en Hans van der Zant een propagandabijeenkomst van het Nationaal-Socialistisch Studentenfront aan de Weteringsschans 106.<sup>113</sup> Vanaf april 1942 werd de *Arbeitseinsatz* van kracht voor veel meer Nederlanders dan alleen werklozen die weigerden passende arbeid in Duitsland te aanvaarden. Vanaf 1943 werden jongens in jaar-classes opgeroepen. In december 1942 gaf Wim Kraaijkamp als eerste van de vriendengroep gehoor aan deze oproep. Op 4 januari 1943 vertrok hij. Op 30 maart 1943 meldde Hans van der Zant (17 jaar oud) zich aan bij het *Meldungsstelle* van het SS-Ersatzkommando op de Dam. Van der Zant heeft later (als Hans Andreus) verteld dat Swaanswijk met hem mee naar binnen was gegaan, maar weer weg was gelopen.<sup>114</sup> Hans vertelde zijn ouders niets (waarschijnlijk onder invloed van Hans' grootouders van moederskant die lid waren van de NSB) en pas in het voorjaar van 1944 zou het zijn ouders lukken hem terug te halen.

Op 29 mei 1943 werd Swaanswijk's jaargroep opgeroepen. Zijn twee vrienden waren al vertrokken. Swaanswijk zelf zou al op 28 mei een paspoortaanvraag hebben gedaan. Hij vertelde het aan Jens Christian Jensen:

Toen werd er een bevel tot registratie uitgevaardigd. Nu kon ik hetzij onderduiken hetzij weggaan. Onderduiken was natuurlijk toch een beetje moeilijk, ik zou bij mijn broer hebben kunnen onderduiken...Die kantoorclerk van een broer was communist. Ik weet niet of hij lid was van de partij, maar

110 Peter Hofman, *Lichtschikkend en zingend. De jonge Lucebert*, Amsterdam: Uitgeverij De Bezige Bij (2004), 60.

111 Hazeu, *Lucebert*, 55.

112 Hazeu, *Lucebert*, 56.

113 Hofman, *Lichtschikkend en zingend*, 77; Hazeu, *Lucebert*, 70,71; Jan van der Vegt, *Vierspan: Over biografieën en het schrijven ervan*, Baarn: Uitgeverij Prominent (2017), 103; Hazeu, *Lucebert*, 79. Gebaseerd op wat Paul Veldkamp (voormalig buurjongen van Van der Zant) tegen Andreus-biograaf Van de Vegt gezegd zou hebben.

114 Van der Vegt heeft dat uitvoerig onderzocht, zonder ooit helemaal duidelijkheid te krijgen: Van der Vegt, *Vierspan*, 96-126; Hazeu, *Lucebert*, 74.

hij sympathiseerde ermee en hij stond in verbinding met het ondergronds verzet. Maar ik haatte hem...(lacht), en thuis had ik constant ruzie met mijn vader. Ik dacht: ik ga ervandoor. Wat kan me gebeuren? Het avontuur – het huis uit.<sup>115</sup>

Hazeu citeert broer Henk Swaanswijk die vooral Bertus' zucht naar avontuur en zijn liefde voor de Duitse cultuur en literatuur als reden noemt voor zijn vertrek. De biograaf voegt daar aan toe dat Swaanswijk zich wilde losmaken van het ouderlijk huis en de burgerlijkheid daarvan. Maar tegelijk merkt hij op dat Swaanswijk zich ook sterk geïdentificeerd moet hebben met de bezetter en dat hij geïnfecteerd moet zijn geraakt door de antibolsjewistische propaganda.<sup>116</sup>

Swaanswijk vertrok op vrijdag 4 juni 1943 met de trein richting Magdeburg. Hij wordt geregistreerd als 'Zeichner / Kontorist'. Vanuit Magdeburg reisde hij door naar Wittenberg. Daar moesten hij en zijn medereizigers zich bij het *Arbeitsamt* melden. Van daaruit vertrok Swaanswijk op maandag naar Apollensdorf. Daar werkte men in opdracht van de WASAG (Westfälisch Anhaltische Sprengstoff Actien Gesellschaften). Er werd onderzoek gedaan naar springstoflading voor de V1's. De Nederlanders verbleven in een Lager naast een groot barakkenkamp met krijgsgevangenen uit Oost-Europa en Rusland. De krijgsgevangenen werkten in de fabriek, de (ongeveer veertig) Nederlanders hadden kantoorbaantjes. Ze hadden redelijk wat vrijheid om steden te bezoeken en om te lezen.<sup>117</sup>

Aanvankelijk had Swaanswijk het vrij goed op het kantoor, waar men hem liet schrijven. In die periode ontwikkelde hij het beeld van zichzelf als 'godvergeten kluisenaar' of als 'een ridder in lompen, vechtend tegen m'n eigen windmolens, zo vroom, als diende ik de heilige graal.'<sup>118</sup> In het voorjaar van 1944 werd het regime zwaarder voor Swaanswijk. 'Dat was voor mij een verschrikkelijke tijd, te zwaar voor mij – veel te zwaar.'<sup>119</sup> Omdat hij las in plaats van werkte, werd hij gestraft en moest hij in een bunker met stof (waarschijnlijk jodium) werken. In die bunker werden mensen geplaatst die saboteerden of die iets tegen het regime

115 Hofman, *Lichtschikkend en zingend*, 81.

116 Hazeu, *Lucebert* 79-80.

117 Hofman, *Lichtschikkend en zingend*, 83; Hazeu, *Lucebert*, 85, 89-90.

118 Hazeu, *Lucebert*, 101, 98.

119 Hofman, *Lichtschikkend en zingend*, 86.

gedaan zouden hebben.<sup>120</sup> Meestal overleefden de arbeiders dit werk niet lang, maar Swaanswijk werd door enkele aanwezige Nederlanders gered en overgeplaatst naar een afdeling waar hij onderhoudswerkzaamheden moest verrichten.<sup>121</sup> Van Grootheest zegt over die periode: ‘Na die ervaringen was het volgens mij wel afgelopen met zijn idealistische ideeën over de Duitse cultuur.’<sup>122</sup>

Als gezegd zijn het de brieven die hij aan Koppijn stuurt, waarin we de controversiële uitspraken van de jonge Swaanswijk tegenkomen. Vanuit Duitsland schrijft hij bijvoorbeeld: ‘Ik ben gelukkig: ’t volk, ’t leven hier is hard, maar dat is zo goed, zo goed voor mij! Men krijgt hier houding en respect voor jezelf en de weinigen die zo zijn als jij.’<sup>123</sup> Hij eindigt de brief met een aansporing:

Beloof je me te allen tijde stand te houden, nooit af te laten het goede en het à te schone te zoeken. Wij zijn heidenen, wij zijn daarom verplicht in schoonheid te leven! vergeet ’t niet. Wat ik onderweg al niet heb moeten horen over de Duitsers en over Hitler onze Führer. Doch niets kan mij erschüttern. Sieg Heil und Heil Hitler.<sup>124</sup>

Swaanswijk schrijft haar vele brieven, waaruit Hazeu veelvuldig citeert, maar die vooralsnog niet openbaar gemaakt zijn voor andere onderzoekers. In deze beschouwing zal ik een van de meest akelige citaten als illustratie geven:

De Joodse sjacherige zwetsaard heeft ons Nederduitsers erg, erg besmet, in plaats van een rustig kalm, langs stille grachten wandelende en in middags onbeschenen kamers peinzende stam, zijn we een klap en kletsvolkje, een grote groep machtjoden geworden en ook in plaats van dappere helder idealisten en vechters gelijk met de joden laf en alleen beducht en belust op materiële goederen, niets geen ideaal, geen religie, geen hoop en verlangen. Van de 40 hollandse jongens is er maar een die niet vuilpraat, die van echte muziek houdt en de negercultuur haat.<sup>125</sup>

120 Hazeu, *Lucebert*, 105.

121 Ibid.

122 Hofman, *Lichtschikkend en zingend*, 87.

123 Hazeu, *Lucebert*, 81.

124 Hazeu, *Lucebert*, 82.

125 Hazeu, *Lucebert*, 87.

Dit citaat mag illustreren dat in deze brieven onmiskenbaar expliciet antisemitisme te vinden is. Er is wel geopperd dat Swaanswijk die uitlatingen zou kunnen hebben gedaan om de censor, zijn medearbeiders of Tiny Koppijn te behagen.<sup>126</sup> Dat lijkt weersproken te kunnen worden door het gegeven dat we in deze brieven ook meer impliciete motieven tegenkomen die soms verbonden worden met fascistisch of antisemitisch denken.<sup>127</sup> Swaanswijk spreekt negatief over ziekte, zwakte, vuil, ‘afval en rotheid’ en plaatst daartegenover de wil om zich te ‘reinigen’. Dat zuivere wordt verbonden met de Duitse (en ook: Hollandse) cultuur en met een geïdealiseerd vrouwbeeld. Niet alleen Swaanswijk's expliciet geuite opvattingen over een nieuwe gemeenschap en een nieuwe mens sluiten aan bij de taal van fascisme en nazisme, ook zijn verheven gedachten over het kunstenaarschap, zijn vrouwbeeld en zijn uitspraken over zijn eigen lichaam lijken aan te sluiten bij het patroon van het fascistische of nazistische denken.

Wat betekent dit alles nu voor de vraag hoe we de poëzie van de dichter Lucebert vanaf nu zouden moeten lezen? We weten dat in die gedichten niet ineens allerlei expliciete sporen van (reflectie op) de nazitijd te vinden zijn. Maar als de nazi-ideologie of de fascistische ideologie vaak tegelijk voorkomen met allerlei andere impliciete motieven, dan kan het de moeite waard zijn om in kaart te brengen of en hoe die impliciete motieven zich in het oeuvre van Lucebert hebben ontwikkeld. Deze methode zou het wellicht mogelijk kunnen maken om zinnige, biografisch-interpretatieve uitspraken te doen over hoe het motievencomplex dat geassocieerd kan worden met de fascistische of nazistische identiteit evolueerde toen Bertus Swaanswijk veranderde in Lucebert. In een eerder artikel ben ik deze zoektocht begonnen door twee vroege gedichten van Lucebert te lezen.<sup>128</sup> Ik zet de zoektocht nu verder, maar ik doe dat door eerst een omweg te nemen. Ik zal niet zelf een gedicht van Lucebert opnieuw lezen, maar ik zal een analyse maken van de manier waarop Anja de Feijter en Jan Oegema het gedicht ‘as alles’ gelezen hebben en vervolgens de vraag stellen welke

126 Graa Boomsma, ‘En, heb je mijn moffenbriefje gelezen?’, in: *De Groene Amsterdammer*, (31-3-2021).

127 In Bax, ‘Lucebert opnieuw lezen’, en Bax, ‘De mannenfantasieën’, leg ik die verbinding via het theoretische werk van de Duitse cultuurwetenschapper Klaus Theweleit die in zijn studie *Männerphantasien* psychische constellaties ontsluit die gevonden kunnen worden bij soldaten van het Vrijkorps. Deze psychische constellaties bestaan onder meer uit veelzeggende, en steeds terugkerende man- en vrouwbeelden, opvattingen over het lichaam en de gemeenschap, en de rol van hoge cultuur: Klaus Theweleit, *Männerfantasie: Een ingekorte vertaling*, Eindhoven (1986).

128 Bax, ‘De mannenfantasieën’.



Voor ik hier conclusies aan kan verbinden, is het van belang om te kijken in welke context de interpretaties van ‘as alles’ geconstrueerd zijn. In 1994 promoveerde Anja de Feijter op het proefschrift *Luceberts “Apocrief/De analphabetische naam”*. *Het historisch debuut in het licht van de intertekst van Joodse mystiek en Hölderlin*. Het proefschrift wortelt in de theorievorming over poëzie-analyse van Roman Jakobson (het betekenis geven aan formele elementen; de poëtische functie) en in het werk van Michael Riffaterre over intertekstualiteit. Vanuit een combinatie van die twee benaderingswijzen wil De Feijter ‘de wortels van Luceberts poetica blootleggen.’<sup>130</sup> Om die fundamenten op het spoor te komen, analyseert De Feijter het oudste werk van Lucebert, d.w.z. de twee afdelingen ‘apocrief’ en ‘de analphabetische naam’ uit de bundel *apocrief/de analphabetische naam* (1952) en de afdeling ‘ongebundelde gedichten 1949-1951’ uit *verzamelde gedichten* (1974) – meestal verschenen in de tijdschriften *Braak* en *Podium*.

De Feijter stelt dat het vroege werk (en de vroege poëtica) van Lucebert sterk gevormd wordt door de interteksten van de joodse mystiek (de kabbala) en van de Duitse dichters Hölderlin en Rilke. Aanleiding voor het construeren van dit betekenskader is het feit dat Lucebert in een aantal gedichten uit de bundel expliciet naar Hölderlin of naar personages en citaten uit zijn werk verwijst. In enkele van de ongepubliceerde gedichten komen expliciet begrippen uit de kabbala voor (zoals in het gedicht ‘as alles’ dat we al tegenkwamen). Ook in interviews heeft Lucebert gewezen op deze invloeden.<sup>131</sup>

In de gedichten ‘as alles’ en ‘vaalt’ ziet De Feijter commentaar op ‘het kwaad van Jodenvervolgving en nationalisme’.<sup>132</sup> Ze benoemt allerlei verwijzingen naar joodse personages, ze verwijst naar de eerdergenoemde rol van Wilhelm Reich, en bespreekt hier het al eerder besproken antwoord van Lucebert in een brief die hij haar schreef, waarin hij zegt dat het woord ‘Naphtali’ vertaald kan worden als *Mein Kampf*. Ze concludeert dat Lucebert in ‘as alles’ God als de schepper van het Joodse volk presenteert, dat het gedicht een groot historisch bereik heeft, en dat het woord ‘as’ hier een vrij specifieke betekenis moet hebben.

130 Anja de Feijter, “Apocrief/De analphabetische naam”: Het historisch debuut in het licht van de intertekst van Joodse mystiek en Hölderlin, Amsterdam: De Bezige Bij (1994), 1.

131 De Feijter, *Apocrief*, 29-35.

132 De Feijter, *Apocrief*, 198.

Gezien het feit dat in ‘as alles’ de geschiedenis van het Joodse volk wordt doorgetrokken naar de eigen tijd, is een specifieke betekenis van *as*, het woord waarmee het als een klok slaande gedicht begint én eindigt, onontkoombaar. Naast de ter verbranding verzamelde kruimels brood, die geïmpliceerd zijn door de afbeelding die Lucebert voor het omslag van *Het boek ik* van Bert Schierbeek heeft gebruikt, komt *as* uit ‘as alles’ te staan als de afvalstof die rest van de Joodse slachtoffers van het nazi-bewind, die in de gaskamers werden vermoord en vervolgens verbrand.<sup>133</sup>

Daarmee roept het gedicht de vraag op naar wat de rol van God is bij de meest recente vervolging van het joodse volk. Na de analyse van ‘vaalt’ vult De Feijter de conclusie nog verder aan:

De dichter maakt gebruik van de kabbalistische symboliek van het kwaad om de Tweede Wereldoorlog aan de orde te stellen. Hierdoor schept hij de nodige historische afstand tot zijn onderwerp, die hij tegelijk ondergraaft, in ‘as alles’ door de geschiedenis dóór te trekken tot in het heden, in ‘vaalt’ door het indringende beeld van een plein vol lijken, in ‘vrolijk babylon waarin ik’ door de verholde zinspelende op een slogan die het nationaal-socialistische gedachtengoed heeft samengevat. Tegelijk geeft de exploitatie van kabbalistische symboliek aan, in welke richting de verantwoordelijkheid voor het lot van de Joden onder het nazi-bewind gezocht wordt. In alle drie de gedichten wordt de wortel van het kwaad gezien in de uitverkiezing van het Joodse volk.<sup>134</sup>

In de analyse van De Feijter spelen verschillende biografische aannames een rol. Centraal element in deze interpretatie is het verbinden van de interteksten van kabbala en Hölderlin aan het doen van uitspraken over de Tweede Wereldoorlog. Deze aanname wordt gebaseerd op (a.) tekstpassages in de gedichten, (b.) het gegeven dat Swaanswijk in Apollensdorf, tijdens de Tweede Wereldoorlog, veel Hölderlin las en (c.) een brief van de dichter aan de interpreter waarin deze verbinding bevestigd wordt. Het valt op dat De Feijter in passages die over deze kwestie handelen vooral veel nadruk legt op de intentie van de dichter: de

133 De Feijter, *Apocrief*, 213.

134 De Feijter, *Apocrief*, 217.

dichter maakt in haar oog bewust gebruik van de symboliek uit de kabbala om uitspraken te doen over de jodenvervolging en over de rol van God daarbij. Na de bespreking van én de kabbala én Hölderlin formuleert De Feijter als conclusie dat voor Lucebert ‘het dichtelijke spreken stelling dient te nemen tegen het spreken van God.’<sup>135</sup> Ze vervolgt: ‘Hij heeft God als zodanig van zijn plaats willen verdringen, om een taal te scheppen die als de analphabetische taal van alle belichaming Gods was bevrijd.’<sup>136</sup> Op deze manier fundeert ze haar eigen interpretatie van Luceberts gebruik van intertekstualiteit op een veronderstelde intentie van de dichter die gebaseerd op enkele biografische bronnen (en een belangrijke brief).

In de studie *Lucebert, mysticus* neemt Jan Oegema een nog compacter corpus onder de loep dan De Feijter. De kern van zijn proefschrift wordt gevormd door analyses van wat hij de roepingsgedichten noemt: ‘de schoonheid van een meisje’ (hs 1 en 4), ‘ik tracht op poëtische wijze’ (hs. 4), ‘wij zijn gezichten’ (hs. 5) en ‘nu na twee volle ogen vlammen’ (hs. 6), aangevuld met interpretaties van drie andere gedichten ‘er is ik’ (hs. 2), ‘van een oud-nar’ (hs. 7) en ‘verjaarde profeet’ (hs. 7). Daarbij functioneert de ‘Open Brief aan Bertus Aafjes’ (hs. 3) als interpretatieve sleutel.

De kern van zijn boek is de conclusie dat Lucebert in de eerste vier gedichten van de reeks ‘de analphabetische naam’ (geschreven in 1949 en 1950) een godservaring verwoordt. Op basis van uitspraken uit de ‘Open brief aan Bertus Aafjes’ besluit Oegema om de gedichten ‘wij zijn gezichten’ en ‘nu na twee volle ogen vlammen’ te lezen als gedichten die een godsbegrip verwoorden dat geïnspireerd is door de theologische opvattingen van Pseudo-Dionysios. Oegema interpreteert de reeks dan ook in een ‘mystiek-theologisch’ licht.

Kernelementen van Oegema’s interpretatie zijn: hij ziet het begrip ‘analphabetische naam’ anders dan De Feijter niet als een poëticaal begrip, maar als een begrip waarmee Lucebert duidt op ‘een puur innerlijke vorm van spreken’.<sup>137</sup> Hij verbindt die gedachte met zijn interpretatie van de cryptische tekst uit de

<sup>135</sup> De Feijter, *Apocrief*, 363.

<sup>136</sup> De Feijter, *Apocrief*, 364.

<sup>137</sup> Jan Oegema, *Lucebert, mysticus: Over de roepingsgedichten en de ‘Open Brief aan Bertus Aafjes’*, Nijmegen: VU University Press (1999), 18.

‘Open Brief aan Bertus Aafjes’ die Lucebert op 4 juli 1953 in *De Groene Amsterdammer* publiceerde. Het brengt Oegema tot de these dat Lucebert in zijn roepingsgedichten een godservaring verwoordt. Ziet De Feijter dit concept nog als een ‘spreken tegen God’, voor Oegema is het geen poëticaal concept, maar een concept dat een mysticus hanteert. Oegema brengt alles samen in het volgende citaat:

Lucebert kan men vanuit vele perspectieven benaderen, om de eenvoudige reden dat hij, op zoek naar het raadsel van zijn mystieke ervaringen, vele perspectieven heeft uitgeprobeerd en onderzocht. Hij heeft zich georiënteerd op de kabbala, de middeleeuwse mystiek, het gnosticisme, de bijbel, het vroege christendom, de Duitse filosofie, Dante, Rilke, Hölderlin, Hans Arp, Hugo Ball – alles wat maar voorhanden was. Uit zijn lectuur putte hij de stof waarmee hij zijn mystieke werkelijkheid onder woorden kon brengen en vormgeven, telkens veranderend van stemming en standpunt.<sup>138</sup>

In 2003 publiceert Oegema de studie *Een vreemd geluk* waarin hij ‘de publieke religie rond Auschwitz’ analyseert. Hij laat in dat boek zien dat in de publieke beeldvorming rondom de Tweede Wereldoorlog en in het bijzonder rondom de shoah in Nederland een religieuze dimensie is aan te wijzen. Het gaat om een geloof met rituele momenten, een geloof met kettters en met eigen mystici. In dat verband noemt hij de namen van Etty Hillesum en Titus Brandsma. Oegema presenteert ook dichter Lucebert als een mysticus in de context van de publieke religie rond Auschwitz.

Welke redenen heeft hij daarvoor? Oegema wijst erop dat er een lange interpretatietraditie is waarin het (vroege) werk van Lucebert gelezen wordt in de context van de (joodse) mystiek. In al die gevallen werd Luceberts mystiek heel expliciet als niet-religieus geduid. Ook werd Luceberts mystiek in die studies nog niet in verband gebracht met de oorlog. In deze beschouwing reflecteert Oegema op het werk dat De Feijter in haar proefschrift gedaan heeft en op zijn eigen proefschrift uit 1999, omdat in beide boeken voor het eerst zo expliciet de link met de Tweede Wereldoorlog werd gelegd. De Feijter ziet Luceberts omgang met de joodse mystiek, zoals we hiervoor gezien hebben, als iets waarmee

<sup>138</sup> Oegema, *Lucebert, mysticus*, 24.

hij ‘voor zichzelf de mogelijkheid [had] geschapen zich uit te spreken over het drama van de Tweede Wereldoorlog.’<sup>139</sup> Oegema liet zelf zien dat Lucebert naast de joodse ook de christelijke mystiek incorporeerde en benadrukte minder zijn omgang met teksten als wel de verwoording van mystieke ervaringen. Hij verbindt die ervaringen met Luceberts reflectie op de shoah.

Voor Oegema is duidelijk dat de spirituele dimensie van Luceberts werk voortkomt uit een reflectie op de Tweede Wereldoorlog en op oorlog in het algemeen. In zijn essay uit 2003 verwoordt hij dat op een manier die laat zien dat ook zijn interpretatiewijze gefundeerd is op *biografische aannames* over wat de dichter denkt over de Tweede Wereldoorlog. In dit geval zijn die aannames vooral gebaseerd op interview-uitspraken van Lucebert, maar komen ook voort uit de interpretatie van de gedichten.

Oorlog staat voor hem niet alleen voor Auschwitz en Sobibor, het staat ook voor Hiroshima, Nederlands-Indië, de Goelag, Vietnam. Oorlog is voor hem de benaming van een machtswellust die de mensheid aanhoudend verdeelt in een kleine klik van tirannen, een grijze groep van meelopers en indrukwekkende schare onderdrukten. Oorlog is epidemisch: hij verplaatst zich vleksgewijs over de aarde. Oorlog maakt niemand wijzer: de slachtoffers van nu zijn de agressors van morgen (de Nederlandse regering bewees het met de marteling van haar bruid Indonesia). Oorlog is per definitie het werk van rechts, ook al verschuilt hij zich achter het mombakkes van links.<sup>140</sup>

Oegema merkt op Lucebert lang beschouwd is als een ‘bevrijder’. Hij citeert een lezing van Jan Vrijman die zegt: ‘Met de komst van Lucebert is voor veel mensen van mijn generatie De Bevrijding pas echt begonnen.’<sup>141</sup>

In zijn essay uit 2003 richt Oegema zich op de tweede poëtische periode in het oeuvre van Lucebert, die vanaf 1981 nieuwe bundels publiceerde: *Oogsten in de dwaaltuin* (1981), *De moerasruiter uit het paradijs* (1983), *Troost de hysterische robot* (1989), *Van de roerloze woelgeest* (1993) en *Van de maltentige losbol* (1994). Oegema wijst erop dat Lucebert in interviews en in de poëzie zelf kritisch reflecteert

139 Oegema, *Een vreemd geluk*, 307.

140 Oegema, *Een vreemd geluk*, 295-296.

141 Oegema, *Een vreemd geluk*, 297.

op het onvermogen van de geëngageerde poëzie. In de receptie van de latere Lucebert echter herkent hij een verlangen naar de jonge Lucebert, de Lucebert van de mythe. Oegema illustreert dat door de titel van een portret door Aleid Truijens te citeren: ‘Keizer, zwerver, losbol, mysticus’.<sup>142</sup>

Oegema benadrukt dit omdat in zijn eigen studie juist de jaren rondom 1981 worden aangewezen als de jaren waarin ‘de publieke religie rond Auschwitz op meer nadrukkelijke wijze een religie wordt’.<sup>143</sup> Lucebert gold al vanaf de jaren zestig als ‘een onkreukbaar voorbeeld van politieke correctheid’ en hij deed ook actief mee aan protestacties die door de tegenbeweging georganiseerd werden.

Van meet af aan had hij zijn afschuw over de jodenvervolging en -vernietiging kenbaar gemaakt en toen dat onderwerp door het proces rond Eichmann en de emotionele ontvangst van Pressers *Ondergang* steeds grotere maatschappelijke relevantie kreeg, werd Lucebert als vanzelf een baken en bondgenoot in de verontwaardigde strijd tegen het verdringen en vergeten.<sup>144</sup>

Oegema wijst erop dat Lucebert geen opvallende rol speelde in de publieke religie rond Auschwitz; hij werd vooral gezien als ‘de bleke jongeling in de zwarte coltrui die ooit de lyriek tot moeder der politiek had verklaard’.<sup>145</sup> Dat engagement was bovendien eerder universeel dan specifiek.

De shoah mag een belangrijk thema in zijn werk zijn, hij is daarin zeker niet allesoverheersend; Lucebert is zeker geen Nederlandse Celan. Lucebert heeft zich solidair betoond óók met het joodse volk – met nadruk op óók. Toen de publieke religie rond Auschwitz het pleit in haar voordeel had beslecht, had hij zijn bewijs van goed gedrag allang geleverd – zijn hart zat op de goede plek.<sup>146</sup>

Vanaf de jaren tachtig werd Luceberts poëzie bovendien veelvuldig gelezen in de context van de mystiek – met als discussiepunt de vraag of die mystiek

142 Oegema, *Een vreemd geluk*, 300.

143 Ibid.

144 Ibid.

145 Oegema, *Een vreemd geluk*, 302.

146 Oegema, *Een vreemd geluk*, 303.

nu wel of niet religieus geduid zou moeten worden. In het vervolg van de beschouwing wil Oegema nog een keer aannemelijk maken dat de relatie tussen Lucebert, de oorlog en de mystiek ‘klip en klaar aan te wijzen [is] in zijn teksten.’<sup>147</sup> Hij doet dat door de interpretatie van het gedicht ‘as alles’ die ik eerder dit stuk heb geparafraseerd.

Ook in het construeren van deze interpretatie speelt de auteur zelf een grote rol, omdat ook Oegema de informatie uit de brief meeneemt in zijn overwegingen. Dat leidt tot de volgende conclusie: ‘De visie die Lucebert met “as alles” wil overbrengen is volgens mij deze: door een bepaald volk tot het zijne te verklaren heeft God het willens en wetens vogelvrij verklaard.’<sup>148</sup> Oegema plaatst Lucebert vervolgens in een literaire traditie met Herzberg, Steiner en Primo Levi.<sup>149</sup> Het gedicht ‘as alles’ is een van de gedichten waarin De Feijter en Oegema Luceberts lectuur van de kabbala menen terug te zien. Ook hier legt Oegema een directe verbinding met de oorlog:

Lucebert verdiepte zich in de inderdaad “apocrievie” traditie van de kabbala als daad van solidariteit met het joodse volk; het lijkt erop alsof hij op die manier wilde meehelpen aan het instandhouden van een cultureel erfgoed dat Hitler het liefst met wortel en tak had uitgerooid. De kabbala schonk hem bovendien mythen en metaforen waarmee hij in zijn poëzie, en soms ook in zijn beeldend werk, zijn woede en ontzetting over de decimering van de Europese joden een taal kon geven en productief kon maken.<sup>150</sup>

Het zijn dus zijn ervaringen als mysticus en zijn ideeën over de shoah die Lucebert tot de kabbala dreven. Oegema noemt dat het ‘grote idee’ uit De Feijters proefschrift: dat Lucebert zich uit medeleven met de omgekomen joden zo zeer in de kabbala verdiepte dat hij zelf bijna een kabbalist werd. Oegema sluit zijn essay af met een reflectie op het moment – voorjaar 1997 – toen hij zelf de passage schreef waarin hij probeerde te zeggen wat ‘de kernvraag voor de jonge Lucebert was’.<sup>151</sup>

147 Oegema, Een vreemd geluk, 308.

148 Oegema, Een vreemd geluk, 312.

149 Oegema, Een vreemd geluk, 313.

150 Oegema, Een vreemd geluk, 314.

151 Oegema, Een vreemd geluk, 316.

Ik had een eerste stap gezet op weg naar verheldering van Luceberts mystieke religiositeit, waarvan de innerlijke spanningen en tegenspraken in hoge mate leken voort te komen uit zijn afschuw, zijn walging over de Tweede Wereldoorlog en de shoah. Na Apollensdorf, waar hij in 1943 in het kader van de Arbeitseinsatz moest meedraaien in een springstoffenfabriek, en na Auschwitz, waarover hij had gelezen in *Der SS-Staat* van Eugen Kogon, voerde Lucebert de godsdienst naar een grens waar ervaring en rede amper nog met elkaar waren te verzoenen.<sup>152</sup>

In de formule van de lichamelijke taal hield hij de dingen nog bij elkaar, maar vanaf zijn tweede bundel laat hij de christelijke en kabbalistische mystiek meer los en ontwikkelt hij een eigen beeldtaal en mythologie. Zijn ‘aanzelend theïstische religiositeit’ verandert dan in een ‘resoluut atheïstische’.<sup>153</sup> ‘Met de oorlog en de shoah in het achterhoofd doorleefde en voltrok Lucebert op nog jonge leeftijd en op geheel eigen kracht het faillissement van het christendom, zonder evenwel zijn religieuze natuur te verloochenen.’<sup>154</sup>

Net als in het proefschrift van Anja de Feijter zien we ook in het proefschrift van Oegema een belangrijke rol weggelegd voor door de interpreter vooronderstelde gevoelens, gedachten en intenties van de auteur. Oegema reflecteert daar in zijn terugblik op in de context van een andere passage uit zijn proefschrift, die gaat over de periode waarvan Lucebert in interviews heeft gezegd dat hij door Amsterdam zwierf en ’s nachts op bankjes in het Vondelpark sliep.

Hij was zo ziek van de oorlog, van de uitholling en de criminalisering van de taal en van het onveranderde cynisme in politiek en maatschappij dat hij weigerde aan deze in alle opzichten misdadige samenleving mee te doen en zich bij voorkeur terugtrok in de veilige burcht van zijn innerlijk (de “zacht ovale veste van vreugde”, noemt hij het ergens. Hij stond buiten het leven, verfoeide de menselijke taal en cultiveerde een puur innerlijk spreken dat hij later zou aanduiden met de *an*-alfabetische naam, een spreken *buiten* de orde van het alfabet. Met die geheimtaal was hij een engel onder de engelen

152 Oegema, Een vreemd geluk, 317.

153 Oegema, Een vreemd geluk, 318.

154 Ibid.

en leefde hij het leven van een engel.<sup>155</sup>

Het kwam niet in Oegema op, stelt hij achteraf vast, om Luceberts voorstelling van zaken in twijfel te trekken. Er was weinig biografische informatie beschikbaar. Dat veranderde met de biografie van Peter Hofman, die liet zien dat Lucebert in deze jaren een stuk socialer leefde dan hij het in zijn zelfpresentatie (onder andere in de Open Brief aan Bertus Aafjes) voorstelde. Het geromantiseerde beeld van Luceberts jeugd werd door Oegema overgenomen als biografisch feit in zijn interpretatie.

Lucebert deed wat vele kunstenaars doen: uitvergroten en dramatiseren. Zo creëerde hij voor zichzelf de mythe van de zwerver en zwever, de engel die onthechting zoekt en zuiverheid koestert. Ik op mijn beurt heb die mythe (door Lucebert overigens in veel gedichten uitgebeeld) tot leidmotief gemaakt in een studie van 352 bladzijden, vol ontzag voor het engagement en het historisch bewustzijn dat Lucebert al vroeg aan de dag legde.<sup>156</sup>

Voor Oegema is dit laatste een voorbeeld van een stelling die hij eerder in het essay al naar voren had gebracht. Aan zijn interpretaties en aan die van De Feijter ligt een element van geloven ten grondslag:

Dwars door ons o zo wetenschappelijke portret van de mysticus Lucebert schemerde de gestalte van een heilige, die ons beiden met grote eerbied en bewondering vervulde en die we kennelijk hard nodig hadden. Voor die mysticus en heilige een monument te bouwen – het was onze bijdrage aan een religie die onder dwingende verwijzing naar de moord op de joden medemenselijkheid, persoonlijk engagement en respect voor minderheden als hoogste waarden propageert.<sup>157</sup>

Oegema betoont zich in deze terugblik zelfkritisch ten aanzien van de manier waarop Lucebert de beeldvorming over zijn leven en schrijverschap in de jaren veertig en vijftig heeft 'gedramatiseerd'. Hij geeft toe die beeldvorming te veel als biografische waarheid te hebben aangenomen. In 2018 werd hij opnieuw

<sup>155</sup> Oegema, Een vreemd geluk, 320.

<sup>156</sup> Oegema, Een vreemd geluk, 322.

<sup>157</sup> Oegema, Een vreemd geluk, 307.

met zo'n inzicht geconfronteerd, zoals we in het begin van deze beschouwing hebben kunnen lezen. Ook ten aanzien van Luceberts reflecties op de Tweede Wereldoorlog en in de interpretaties van 'as alles' hebben biografische aannames en vooronderstellingen een rol gespeeld. Precies vanwege het belang voor de interpretatie van die vooronderstellingen, kan het niet anders dan dat de nieuwe biografische informatie uit 2018 maakt dat die interpretaties tegen het licht gehouden zouden moeten worden.

## Conclusie

In de 'interpretatieve consensus' wordt Luceberts (intertekstuele) verwerking van de kabbalistische, mystieke en religieuze traditie vaak benadrukt. Die verwerking wordt steeds verbonden met een reflectie op de Tweede Wereldoorlog en de shoah. In de interpretaties van De Feijter en Oegema spelen biografische gegevens een rol, soms biografische gegevens waarover men beschikt, soms ook biografische gegevens waarover men niet beschikt (en in die gevallen gaat het dus om biografische aannames). Vanuit die gegevens worden vaak aannames geconstrueerd over wat Swaanswijk/Lucebert daarbij gevoeld en ervaren moet hebben en worden aannames geconstrueerd over de gedachten en intenties die hij daarbij had. In het geval van het gedicht 'as alles' wordt op basis van die biografische aannames en vooronderstellingen bijvoorbeeld vastgesteld dat het gedicht 'het kwaad van de Tweede Wereldoorlog' aan de orde stelt. Lucebert doet dat in een gedicht waarin hij laat zien hoe God door het Joodse volk uit te verkiezen het latere antisemitische kwaad als het ware zelf heeft mogelijk gemaakt. God wordt verbonden met Hitler, het verbond tussen God en zijn volk is een 'mefistofelisch tijdverdrif'.

De publieke mythe van Lucebert heeft bovendien een grote invloed op de manier waarop die aannames en vooronderstellingen ingevuld worden. In het geval van de interpretaties van 'as alles' zien we dat terug in de niet ter discussie gesteld vooronderstelling dat Lucebert een gedicht schrijft dat het kwaad ter discussie wil stellen. In die vooronderstelling resoneert het positieve, publieke beeld van de maatschappijkritische Lucebert. Oegema merkt bijvoorbeeld op dat Lucebert zich solidair verklaart met het joodse volk en dat hij schrijft uit

medelijden. Deze aannamen komen onder druk te staan als dat publieke beeld kantelt. De wetenschap dat Bertus Swaanswijk zelf onderdeel is geweest van dat systeem van het kwaad, het lezen van de antisemitische briefcitaten botst op zo'n moment genadeloos op de interpretatietraditie. We kunnen niet anders dan die kennis dan ook meenemen in onze analyse en interpretatie van wat Lucebert in het gedicht 'as alles' doet. Tot welke interpretatie dat dan precies leidt, is voor een volgende stap in de interpretatietraditie van Luceberts werk (en leven).

Ik kom tot de conclusie dat de gedachte dat we Luceberts gedichten simpelweg op dezelfde manier kunnen blijven lezen als voorheen (auteur en werk zijn immers gescheiden) niet in lijn is met de realiteit van de interpretatietraditie; daarin immers spelen allerlei aannames en vooronderstellingen over biografische gegevens een rol. Dat leidt tot de conclusie dat de nieuwe biografische informatie uit 2018 niet anders dan grote consequenties kan hebben voor hoe we Luceberts werk vanaf nu zullen lezen. De conclusies van toonaangevende interpretatieve studies moeten we opnieuw tegen het licht houden nu er nieuwe feiten boven tafel zijn gekomen.

Dit betekent wat mij betreft nadrukkelijk niet dat de inzichten die De Feijter en Oegema in hun werk hebben opgedaan er ineens niet meer toe doen. Het betekent vooral dat het grote kader waarbinnen aan die inzichten een betekenis wordt gegeven moet worden bijgesteld. In beide gevallen zal dat ertoe leiden dat de conclusies van het onderzoek een andere klank en een andere kleur krijgen. Als de nieuwe feiten ons de gedachte ingeven dat de ervaringen van Lucebert/Swaanswijk mogelijk anders zijn geweest dan verondersteld, en dat ook zijn opvattingen en intenties wellicht anders waren dan wij altijd dachten, dan zal de verwerking van feiten, gevoelens/ervaringen en intenties in het literaire werk ook anders moeten hebben plaatsgevonden.

Als het bovenstaande zou leiden tot een sceptische houding ten opzichte van het interpretatieve werk dat De Feijter en Oegema ('zie je wel, het is allemaal maar subjectieve interpretatie!'), dan is dat precies het tegenovergestelde van wat ik wil betogen. Ik hoop vooral te hebben laten zien hoe complex, ingewikkeld en dialogisch zowel het interpreteren van een oeuvre (de literaire inter-

pretatie) als het interpreteren van een leven (de biografie) is en hoe zeer beide activiteiten – in de theorievorming vaak lijnrecht tegenover elkaar gesteld – in de praktijk van het onderzoek soms in elkaar over kunnen lopen.

# 4. NIET MET VERLOSSING ALS POETSLAP

LUCEBERT IN DE SCHADUW VAN AUSCHWITZ

*Theo Salemink*

Lucebert, door Ilja Pfeijfer de grootste dichter van Nederland sinds Vondel genoemd, heeft tot zijn dood in 1994 steeds weer geschreven over het 'kwaadste kwaad', over Auschwitz, Hiroshima, over de kampen en over Pinochet en andere moderne dictators. Hij werd lang gezien als een profeet die het 'vergeten' van burgerlijk Nederland aanklaagde, hij was de felle experimentele dichter en schilder, hij was het 'geweten' van de Nederlandse cultuur. Sinds de biografie van Wim Hazeu uit 2018 moeten we ons echter de vraag stellen: maakt het uit dat deze grote dichter in zijn jonge jaren 'fout' was in de oorlog. De biografie riep een fel debat op in de Nederlandse pers, er werd gesproken over een inktzwarte geschiedenis (*NRC Handelsblad* 15-02-2018), over een belastend oorlogsverleden (*Trouw* 10-02-2018; *NRC Handelsblad* 8-02-2018), over de nazisympathieën van de jonge Lucebert (*de Volkskrant* 8-02-2018; 12-02-2018; *NRC Handelsblad* 12-02-2018; 15-02-2018), over het zwijgen van Lucebert (*de Volkskrant* 8-02-2018; *De Groene Amsterdammer* 15-03-2018) over het antisemitisme van Lucebert (*NRC Handelsblad* 8-02-2018; *Trouw* 8-02-2018), dat hij erg onder de indruk van Hitler was (*NRC Handelsblad* 8-02-2018), over het geheim van

Lucebert (*NRC Handelsblad* 8-02-2018). Een jaar later brengen twee redacteuren het hele debat rond deze zaak samen in het boek *Door de schaduwen bestemd* (2019). Maar levert een storm van moralisme een betere kennis van de dichter en zijn gedichten op? Op deze kwesties kom ik - deo volente - terug in de samen met Frank Bosman te schrijven monografie *In de schaduw van Auschwitz. Lucebert*.

In deze bijdrage bekijk ik zijn gedichten, bijvoorbeeld 'vaalt' uit de bundel *apocrief/analphabetische naam* (1952), waarmee mijn analyse opent, als autonome taallichamen die 'uit zichzelf werken' (*ex opere operato*). Dit sluit aan bij het commentaar op het overlijden van Lucebert in de dagboeken van Cees Nooteboom op 14 mei 1994: 'Lucebert gestorven. De transcendentie in de taal: Hadewijch, Vondel, Lucebert – de taal maakt de dichter die de taal maakt.'<sup>158</sup> De taal is groter dan degene die haar formuleert. Maar ook: de taal maakt de persoon die haar formuleert. In de beperkte ruimte van deze bijdrage kan ik niet het hele corpus onder de loep nemen, maar ik richt me, om te beginnen, op twee gedichten uit de eerste bundel van Lucebert uit 1952: 'vaalt' en 'het vlees is woord geworden'.

### De tekst van 'vaalt'

Laten we een stap terugdoen en voorlopig afzien van het 'foute' verleden van Lucebert en van zijn emotionele schok na de oorlog toen hij boeken over Auschwitz en andere kampen las. Ik noem dat *methodisch veinzen*: doen alsof we niets weten van achtergrond en schrijver. Stel, we vinden een los vel papier. Vergeeld. Met vlekken. Op het papier staat een tekst. Aan de opmaak te zien: een gedicht in het Nederlands. De tekst draagt de titel: 'vaalt'. De strofen van dit gedicht zijn door mij genummerd tussen blokhaken voor gemakkelijke referenties.

[1] hij zei mij veeg vrij  
dit excrementenplein  
en ik in de zonneschijn  
nam vork en spade op

<sup>158</sup> Cees Nooteboom, *De danser en de monnik: Dagboeken 1970-1995*, Amsterdam: Uitgeverij Koppertnik (2023), 407.

[2] een meisje van de flikfabriek  
in flarden nam ik op mijn riek  
en wierp haar klappend in een kar  
van het gemeente-energiebedrijf

[3] een blauw en strakgespannen lijf  
met blazen grauw op rug en buik  
was te gewichtig in gebruik  
en scheurde langs de tanden af

[4] er waren er met geen gelaat  
wat draden waar eens waren neus en oog  
soms daarin draaiend als een rups  
geel van het maal een smalle lach

[5] een vlagje van papier stak int gebit  
van een bij wenken steen geworden kind  
ik ritsste met nationale vingers  
de natie uit de lippen van dit kind

[6] want heel de natie is verblindend kwaad  
dat van de kwaadsten maakt een bindend prooi  
nu zijn wij allen aangeraakt  
en met het allerkwaadste kwaad getooid<sup>159</sup>

We bevinden ons op een plein, een publieke ruimte. Het is zonnig. Het plein ligt vol met lijken, die excrementen - uitwerpselen - genoemd worden. Is het een executieplein? Heeft de executie al langer geleden plaats gevonden? Sommige lichamen zijn in een verregaande staat van ontbinding, hun gelaat niet meer herkenbaar, maden in de holtes van oog en neus [4]. Over hen wordt in algemene zin gesproken: 'er waren er...' [4]. Het gedicht zoomt ook in op concrete lijken, op het lichaam van een meisje [2] en van een kind [5]. Wie dat zijn en wat hun naam is, wordt niet gezegd. Binnen dit decor worden door een verteller een aantal personages opgevoerd. Dat begint meteen in de eerste regel [1]

<sup>159</sup> Lucebert, *Verzamelde gedichten*, Amsterdam: De Bezige Bij (2002), 25.

met een 'hij' die een bevel geeft. Wie die hij is wordt niet nader gespecificeerd. Hij is in ieder geval een man met macht. Hij geeft bevelen. Na twee woorden verdwijnt hij weer uit het gedicht, zo lijkt. Hij laat het smerige werk over aan een 'ik'. Die geeft hij bevel om het excrementenplein 'vrij' te vegen. En die 'ik' gehoorzaamt. Of de 'ik' een vrouw of een man is, blijft onbeslist. De 'ik' neemt vork, spade en riek en ruimt de lijken op. De zon schijnt terwijl hij of zij dit smerige werk doet. Wie is die ik? De verleiding is groot om de ik binnen het gedicht te identificeren met de schrijver buiten het gedicht. Dan zou het hier gaan om een autobiografisch uitspraak over de dichter die meegeholpen zou hebben aan het smerige werk van het opruimen van lijken en dus schuldig is aan het kwaad dat daar op het plein gebeurt. Maar we weten nog niet wie de dichter is. Laten we die stap nog niet zetten. De 'ik' is een personage in het gedicht, niet in het reële leven. En deze 'ik' vertelt een verhaal. Een verhaal over wat hij of zij gedaan heeft en wat anderen gedaan hebben. Ik nam vork en spade en een riek en wierp allereerst het lichaam van een meisje in de kar van het gemeente-energiebedrijf, zegt zij/hij. Het lichaam scheurde langs de tanden van de riek af, slechts in flarden komt het lichaam terecht in de kar. Dan komt de 'ik' bij een kind, een kind dat bij het wenken steen geworden is. Wenken om hulp? De 'ik' beperkt zich niet tot het opruimen van het lijk van dit kind, zij/hij doet nog iets anders. Het kind blijkt een vlagje in het gebit te hebben, een symbool van nationale identiteit. Vraag is wie dat vlaggetje in het gebit van het kind gestoken heeft? Is dat misschien de 'hij' die aan het begin optreedt als de man met macht die bevelen geeft? Of is dat het meisje zelf geweest? Blijkbaar heeft deze man, de 'hij', de 'ik' ook opdracht gegeven om die vlag uit het gebit van het meisje te verwijderen, te ritsen zoals je rode bessen ritst. De 'ik' gehoorzaamt en gebruikt voor deze handeling haar/zijn 'nationale vingers'. Nationalisme blijkt nu de verbindende ideologie van alle personages in het gedicht. De lijken zijn slachtoffers van dit nationalisme, de 'ik' heeft het nationalisme tot in haar/zijn vingertoppen opgenomen en eigen gemaakt. De 'hij', de machtige man, gebruikt het nationalisme om de mensen te 'verblinden' (ideologie), te 'binden' en tot 'prooi' van het kwaad te maken. Blijkbaar is het nationalisme de motor achter het vermoorden van al die mensen op het excrementenplein. Het gevolg is dat 'wij allen', alle onderdanen van de natie - behalve het meisje en de andere lijken? - aangeraakt zijn door en getooid met het kwaad, en wel het 'allerkwaadste kwaad'.

## Volgende stap: titel

Laten we aandacht besteden aan de titel van het gedicht: 'vaalt'. 'Vaalt' is een ouder Nederlands woord voor vuilnishoop of afvalberg. Op de tweede plaats is 'vaalt' ook een letterlijk verwijzing naar een *mesthoop* bij een boerderij. Dat kan blijken uit de gereedschappen die de tekst hier opvoert: bezem (vegen)[1], spade, vork en riek [1,2,3].

De titel kan op de achtergrond ook een associatie oproepen met de kleur 'vaal' (grijs), die op haar beurt de associaties oproept – mede op basis van de inhoud van het gedicht – met het *vaalgrijze paard uit de Apocalyps* (6:7-8), dat vereenzelvigd wordt met de Dood. Ik laat de voor de hand liggende associatie tussen de apocalyptische ruiter en het naziregime voorlopig voor wat het is.

De vierde interpretatie van 'vaalt' is een verwijzing naar het Nederlandse werkwoord 'falen'. Het gaat dan om de derde persoon enkelvoud: hij 'vaalt'/'faalt'. 'Valen' is geen bestaand woord in het Nederlands, maar de klankovereenkomst met 'falen' is opvallend. De vraag is dan wie er precies faalt. Het antwoord ligt voor de hand. Het falen kan slaan op de 'ik', de 'hij' en zelfs de 'wij' in het gedicht, niet op de slachtoffers, op het kind, het meisje. In ieder geval wordt er een oordeel over het handelen van de karakters in het gedicht uitgesproken, en nog wel sterk negatief van aard. De exacte aard van het falen blijft – op dit niveau – nog onbeantwoord. Wel is duidelijk dat het een ernstig falen is dat te maken heeft met het allerkwaadste kwaad. En falen en kwaad impliceren schuld en verantwoordelijkheid.

## Jaartal 1952

Vanwege van de beperkte ruimte kan ik niet ingaan op andere onderdelen van het gedicht, bijvoorbeeld de betekenis van 'de meisjes van de flikfabriek' of 'gemeente-energiebedrijf'.<sup>160</sup> Ik sta wel stil bij het jaartal waarin de tekst is gepubliceerd: 1952. Dit jaartal maakt verschil voor de lezer van toen. Stel dat het gedicht stamde uit 1918, uit het einde van de Eerste Wereldoorlog. De lezer van

<sup>160</sup> Zie de nog te verschijnen studie: *In de schaduw van Auschwitz: Lucebert*, van Theo Saleminck en Frank Bosman.

toen zal dan het gedicht over de lijken op het plein en over de natiestaat als bron van deze moorden verbonden hebben met de slachtvelden van de Eerste Wereldoorlog, met een oorlog waarin mensen op de 'vaalt' van de geschiedenis terechtkomen. De 'hij' die aan het begin de bevelen uitdeelt zou dan geassocieerd kunnen worden met de Keizer van Duitsland of de generaals uit de leger-top en het nationalisme zou dan gaan over de het Duitse nationalisme dat in staat was in 1914 ook de kritische intellectuelen te 'verblinden' en allen te tooien met de mantel van het 'allerkwaadste kwaad'. Maar stel dat het gedicht niet in 1918 geschreven is, maar in 1938. In het jaar van de pogrom, de Kristalnacht in nazi-Duitsland. Dan is de 'hij' wellicht Hitler, die de nationaalsocialistische staat gebruikt om allen medeplichtig te maken en die de joden tot slachtoffers van een pogrom maakt. Auschwitz bestaat nog niet. Dan zijn de lijken op het plein, het lijk van het kind, Joodse lijken, omgekomen tijdens die pogrom van 1938. Maar stel dat het geschreven is in 2022. Dan kan het slaan op de moordpartij van het Russische leger in het Oekraïense dorp Boetja, vlakbij Kiev. Of in 2023. Dan kan het slaan op de doden van Gaza.

Maar het gedicht is niet in 1918, niet in 1938 noch in 2022 of 2023 gepubliceerd, maar in 1952. De lezer van dat moment zal het gedicht verbonden hebben met de Tweede Wereldoorlog en met Auschwitz. De lezer van 1952 heeft immers weet van de gebeurtenissen in Auschwitz, van de jodenvervolging en de gaskamers. Door de Neurenbergse processen zijn veel details bekend geworden, al zal het nog tot de jaren zestig duren voordat de genocide op de joden een publieke rol gaat spelen in het collectieve geheugen van Nederland. De lezer van toen, zelfs als zij/hij niets wist over de schrijver, zal het gedicht 'vaalt' daarom zeker geplaatst hebben tegen de achtergrond van de gruwelen van Auschwitz en andere kampen. Door deze context zal de lezer van toen het excrementenplein uit 'vaalt' gezien hebben als een vernietigingskamp, de opgeraapte lijken als de Joodse slachtoffers van het naziregime. Auschwitz verschijnt als 'het allerkwaadste kwaad'. Het vaalgrijze paard wordt ineens een symbool van de apocalyptische en dodelijke naziterreur.

## De lezer van toen en de lezer van nu

We voegen weer een nieuwe informatie toe. De schrijver van dit gedicht *vaalt* is de Nederlandse dichter Lucebert, alias Lubertus Jacobus Swaanswijk. Wat weet de lezer van 1952 van deze dichter? Ze weten wellicht dat hij een icoon van de nieuwe, revolutionaire kunstbeweging in Nederland is, dat hij opzien baarde als 'Keizer der Vijftigers' in een performance in het Stedelijk Museum, dat hij dadaïstische verzen voorlas in het Stedelijk Museum in Amsterdam (november 1949), en dat hij samen met Remco Campert en Rudy Kousbroek het tijdschrift *Braak* (mei 1950) opgericht heeft, en dat hij in maart 1951 opnieuw dadaïstische gedichten in het Stedelijk Museum voorleest. En dat hij jong is, excentriek en experimenteel. Hoe hij zich later zal ontwikkelen kunnen zij niet weten. Misschien hebben ze gehoord dat hij in 1948 een radicaal antikoloniaal gedicht gepubliceerd heeft: *minnebrief aan onze gemartelde bruid Indonesië*. Veel meer zal de doorsnee lezer van toen niet geweten hebben. Ze waren zeker niet op de hoogte van de persoonlijke voorgeschiedenis van Lucebert, van zijn 'fout' gedrag in de oorlog. De lezer van toen zal daarom in dit gedicht een vlammend protest tegen de verschrikking van het Tweede Wereldoorlog gezien hebben. Hij of zij zal vinden dat de dichter van dit gedicht aan de 'goede kant van de geschiedenis' staat, vanzelfsprekend gekeerd tegen het naziregime, in het bezit van het morele gelijk om een dergelijke aanklacht, ook mede namens het Nederlandse collectief, uit te spreken en tegelijk een vorm van collectieve zelfkritiek onder woorden te brengen: wij allen zijn aangeraakt door het allerkwaadste kwaad.

Sinds de biografie van Peter Hofman over de jonge Lucebert (2004) en vooral de grote biografie van Wim Hazeu (2018) weten we veel meer over de geschiedenis van de jonge dichter Lucebert die 'vaalt' schreef en dat verandert de situatie voor de huidige lezer grondig. Lucebert bleek, zoals gezegd, als jonge halfgeletterde adolescent 'fout' in de oorlog. Hij zweeg daarover.

De lezer van nu kan niet doen alsof hij deze informatie niet kent. Hij moet er iets mee. Is het zoals Graa Boomsma in *De Groene Amsterdammer* (2021, nr. 13) schrijft:

Zijn [Lucebert, ts] naoorlogse poëzie volgde op een noodzakelijke afbraak van zijn 'oorlogsego' en wérd daardoor iets geheel nieuws. Elk nieuw gedicht moest dus een inbraak zijn in hoofd en hart van de lezer, die al te geconditioneerd was in taal en letteren en al te goedgelovig en machtsgetrouw in het leven. De ware dichter was een 'voorzichtige losbol' die met ongekende woordkracht de macht uitdaagde, te kijk zette en ondermijnde. Dat was de 'oorlog' die Lucebert in en met de poëzie voerde.

In deze benadering zouden gedichten als *vaalt* niet enkel oproepen tot collectieve bezinning zijn, maar ook een poëtische manier om zijn eigen verleden te 'verwerken' en het eigen oorlogsego te vervangen door een vredeseego. Maar waarom bleef Lucebert dan zwijgen, tot aan zijn dood, over zijn verleden in de oorlog?

## Joodse God

Dit gedicht 'vaalt' gaat over het kwaad, het 'allerkwaadste kwaad'. Daarmee wordt het kwaad als een 'radicaal kwaad' aangeduid, een absoluut kwaad dat als een autonome substantie in de kosmos en in de mens bestaat. Dat kwaad heeft binnen het gedicht de gestalte van modern 'nationalisme'. Er zijn minstens twee literatuurwetenschappers die dit kwaad van het nationalisme in het gedicht 'vaalt', dat op het excrementenplein (Auschwitz) zichtbaar wordt, in verband brengen met een 'Joodse God' en met het fenomeen dat deze God een 'eigen volk' heeft uitverkoren. Als dat waar is dan zouden slachtoffers op het plein, de joodse slachtoffers, ook het kleine kind, hun lot te wijten hebben aan hun 'eigen' God die de joodse identiteit veroorzaakt heeft. Hoe pijnlijk is die analyse, zo kort na Auschwitz.

Deze visie treffen we aan bij de literatuurwetenschappers Anja de Feijter en Jan Oegema. Anja de Feijter promoveerde in 1994, kort voor de dood van Lucebert, op een proefschrift over de vroege Lucebert.<sup>161</sup> Lucebert was nog aanwezig bij haar promotie. Zij gaat uitvoerig in op de bundel *apocrief/de analphabetische*

161 Anja de Feijter, "Apocrief/De analphabetische naam": Het historisch debuut van Lucebert, Amsterdam: De Bezige Bij (1994).

*naam* en noemt die het historische debuut van de dichter. Zij meent een grote ontdekking te doen. De Joodse kabbala vormt de ruggengraat van deze bundel. Ook in 'vaalt' ontwaart zij deze kabbalistische invloeden. Dat levert een bijzondere interpretatie op. De dichter, zegt ze, maakt gebruik van de 'kabbalistische symboliek van het kwaad om de Tweede Wereldoorlog aan de orde te stellen'.

In 'vaalt', zo stelt zij, maakt de dichter zichtbaar dat de 'wortel van het kwaad' in Auschwitz ligt bij het feit dat God een 'eigen' volk kiest, een 'uitverkiezing van het Joodse volk' door God.<sup>162</sup> Nog scherper: 'in 'vaalt' [wordt] de uitroeiing van de Joodse bevolking van Europa voorgesteld als een volkerenmoord waarvoor in laatste instantie God verantwoordelijk is'.<sup>163</sup> Een Job-achtige aanklacht, die hier door een moderne literatuurwetenschapper gedaan wordt. God heeft namelijk, zegt ze, het begrip 'natie' geschapen en de Joden tot een 'eigen natie' gemaakt. Dat zou de wortel van de genocide op de joden zijn.<sup>164</sup>

Zij meent deze tendens ook waar te nemen in andere gedichten uit die periode: 'meditatie op een mondvul builenbal', 'as alles' en 'vrolijk babylon waarin ik'. Lucebert wijst dit nationalisme, als bron van het allerkwaadste kwaad en voortgekomen uit de Joodse uitverkiezing, radicaal van de hand, zegt De Feijter. Hij is juist, net als de hele avant-garde, zegt ze, internationaal georiënteerd, hij is 'een pleitbezorger van een internationalisme' zonder God, zoals in 'gedicht voor de komende oorlog'. Tegenover de natie plaatst de dichter de woorden 'wereld' en 'aarde'.<sup>165</sup>

## As alles

Er is een tweede gedicht, uit dezelfde tijd als 'vaalt', dat in verband gebracht is met de theologie over de uitverkiezing van het Joodse volk als bron voor het moderne nationalisme en als bron van Auschwitz. Het gedicht stamt uit februari 1951 en werd gepubliceerd in het tijdschrift *Braak* nr. 6. Het draagt geen titel. Net als in 'vaalt' gaat het om een ruimte waar afval opgestapeld ligt. De slotzin

162 Anja de Feijter, "Apocrief/De analphabetische naam", 217.

163 Anja de Feijter, "Apocrief/De analphabetische naam", 217-218.

164 Anja de Feijter, "Apocrief/De analphabetische naam", 216.

165 Anja de Feijter, "Apocrief/De analphabetische naam", 219.

luidt ‘en alles is as’ en verwijst naar de compacte eerste regel, ‘as alles’.

Jan Oegema, die bekend geworden is met zijn these (1999) dat Lucebert een mysticus is volgens het patroon van de christelijke traditie<sup>166</sup>, heeft dit gedicht uitputtend besproken. Hij baseert zich op het proefschrift van Anja de Feijter uit 1994, die weer verwijst naar een analyse van Aldert Walrecht uit 1969. Zij spreken over de formele kenmerken van het gedicht, maar ook over de filosofische inhoud. Oegema scherpt de hypothese van Anja de Feijter over de rol van God in het kwaad van Auschwitz aan. Hij spreekt nu niet over ‘God’ in het algemeen, maar over de ‘God der joden’, en ‘de God van Israël’. Hij baseert zich hierbij vooral op een analyse van het gedicht ‘as alles’. Oegema maakt er een massieve these van.

De geschiedenis van het joodse volk als heilsgeschiedenis van een uitverkoren volk zet hij van a tot z op haar kop: ze wordt een demonische grap, een spel van een God wiens vertrouwde masker hij [Lucebert, ts] met een resoluut gebaar afrukt. De God der joden blijkt een sadist te zijn, een heerschappij dat zich vermaakt met het misleiden en uiteindelijk kapotmaken van een volk dat hij van meet af aan zand in de ogen heeft gestrooid. Deze God is het oudste broertje van Hitler, zegt hij, iets wat Lucebert al suggereerde in dat andere vroege shoah-gedicht, ‘meditatie op een mond vol builenbal’. (309).

Dat deze ‘God der Joden’ een broertje van Hitler is moet zeer pijnlijk zijn voor toenmalige joodse lezers.

Hij komt tot een scherpe conclusie. Opnieuw een letterlijk citaat om het misverstand van parafrase te voorkomen.

Laat ik volstaan met te zeggen dat Lucebert in de tweede strofe [van het gedicht ‘as alles’, ts] zijn aanklacht tegen de God van Israël aanscherpt met een beroep op de kabbala, waarin diezelfde God bij voorkeur als ‘noemer’, dat wil zeggen als naamgever en taalschepper wordt voorgesteld. Op zijn beurt presenteert Lucebert God als een taaldictator die puur voor eigen genoegen

een schouwtoneel inricht waarin alleen de taal van de macht scheppende kracht bezit en alleen zijn sinistere evenbeelden het voor het zeggen hebben. Volgens conservatief parool houden zij iedere verandering ten goede tegen en waken zij ervoor dat de aarde blijft wat ze altijd is geweest, namelijk een permanente hel. Het woord ‘auslade’, dat uitnodigt tot uitbreidingen als *Ausladeplatz*, *Ausladestelle* en *Auladerampe* (= perron, platform) laat in dit verband weinig aan de verbeelding over. (313)

Ik betwijfel deze lezing. Juist vanuit een tekstinterne lezing, op basis van methodisch veinzen, zoals boven gedaan, zijn er weinig aanwijzingen om deze kabbalistische lezing te onderbouwen. Wordt in ‘vaalt’ gezegd dat het nationalisme voortgekomen is uit de Joodse uitverkiezing tot een eigen volk? Is de ‘natie’ tussen de lippen van het kind dat vermoord is in Auschwitz (‘excrementenplein’) dezelfde natie als de natie die ons allen verblind heeft en getooid met het allerkwaadste kwaad? Waarom zou bij een jong Joods slachtoffer van dit geweld van Auschwitz in haar mond dezelfde natie bestaan hebben als in de mond van de ‘daders’, de nationaalsocialistische staat?

Als we heel precies kijken tekent zich een andere lezing af. Die natie in de mond van het kind blijkt twee regels eerder [5] een ‘vlagje van papier’ te zijn. Een vlag staat in onze cultuur natuurlijk voor natie en nationalisme, maar waarom van papier? Een nationale vlag is niet van papier, maar van stof. Wellicht verschijnt hier een tweede begrip van ‘natie’, namelijk de natie van het slachtoffer, en wel een Joods kind. Dit nationalisme is van een andere aard dan het heersende nationalisme van de nazi’s, het is van papier, d.w.z. van een boek. De identiteit van de Joden in de lange geschiedenis van Europa is de geschiedenis van een volk van het boek, of zelfs van een volk die het boek als een ‘draagbaar vaderland’ meedragen in de diaspora. Deze nationale identiteit van de Joden, in dit geval het kind op het excrementenplein, is van een andere substantie dan de nationalistische identiteit van de daders van Auschwitz. Het is niet de nationale identiteit van ras, bloed en bodem, noch die van een natiestaat, maar een identiteit van de geest, van het woord, van papier. Kwetsbaar tegenover het geweld van dat andere nationalisme, dat van de nazi’s en Auschwitz.

<sup>166</sup> Jan Oegema, *Lucebert, mysticus: Over de roepingsgedichten en de ‘Open Brief aan Bertus Aafjes’*, Nijmegen: VU University Press (1999).

In het gedicht 'vaalt' wordt überhaupt niet over God gesproken, zeker niet over een God der Joden noch over het jodendom. En ook de 'hij' die opdracht geeft aan een 'ik' om de lijken te verwijderen, bevat geen expliciete verwijzing naar een Hij met een hoofdletter, naar God. De enige verbinding met de kabbala zou kunnen liggen in het woord 'excrementenplein': lijken als excrementen. Maar waarom zouden deze excrementen begrepen moeten worden als 'afvalproducten' van God? De tekst zegt daar niets over. Het lijkt eerder te gaan over de vraag wie deze gruwelijke moord op 'een meisje' en een 'steengeworden kind' veroorzaakt heeft en wie bevel geeft om ze op te ruimen? En waarom de 'ik' van het gedicht zonder verzet het bevel opvolgt. Niet God is de dader, zegt het gedicht, maar 'wij allen' die getooid zijn met het allerkwaadste kwaad, wij mensen, ook de 'ik' van het gedicht.

## Tweelinggedicht

We zetten een volgende stap. Het gedicht 'vaalt' heeft Lucebert in de bundel waarin het verscheen onmiddellijk geplaatst naast een ander gedicht met als titel 'het vlees is woord geworden'. Een tweelinggedicht, dat licht werpt op de worsteling met het kwaad in 'vaalt' en op de vraag naar schuld en verlossing. Laten we beginnen met de blote tekst.

[het vlees is woord geworden]

[1] nu komen ook de kooien van de poëzie  
weer open voor het gedierte van miró  
een vlo een lekkerkerker en een julikever  
raken met hun tentakels in de taal

[2] oh droomkaster gevoelig vatikaan  
nu dwalen de devoten veel in uw terrarium  
en kikkerstar ademend op avondmis  
een aeralang – duister als bankgebouwen  
onder de onweerlucht – ruisend van inflatiegerucht

[3a] maar snachts ontwaken de kanonnen hunner tongen  
en kwakend gaan de granaten van hun kreten  
over het ijsskoude woud  
kinderen op hun ogen koud  
en schamel hurken om de stulpen van hun lippen  
[3b] daar knettert het geraamte van de kerststal al  
er is een heiland in met door zijn lijf  
vijf kogelrechters voor een nagelval

[4] de tranen van de dood  
de maden van kristal<sup>167</sup>

De opening van dat gedicht klinkt als een klarenstoot. Nu, in deze dagen, gaan de 'kooien van de poëzie' weer open voor 'het gedierte van Miró', schrijft hij. Het gedierte van Miró verwijst naar de vreemde wezens die de schilderijen van de bekende surrealistische schilder Joan Miró (1893-1983) bevolken. De dichter geeft er eigen namen aan: een vlo, een lekkerkerker en een julikever. Miró staat symbool voor een fundamentele revolutie die in de avant-garde, zowel bij schilders als bij dichters, plaats gevonden heeft in de 20<sup>ste</sup> eeuw. De historische avant-garde was een utopische beweging met haar visioen van 'das Geistige in der Kunst' (Wassily Kandinsky, 1912). Deze artistieke beweging wilde een 'nieuwe mens' en een 'nieuwe maatschappij' realiseren via de kunst, via een schilderij, een gedicht, een roman of een muziekstuk, en niet via politieke experimenten of kerkelijke rituelen. Dat maakte de avant-garde tot een utopische beweging *sui generis*, een beweging die een nieuwe vorm van spiritualiteit nastreefde in een seculiere, geestloze, materialistische tijd. Deze spiritualiteit was beïnvloed door christelijke tradities, oosterse religies, theosofie, antroposofie en esoterie, en door het denken van Nietzsche, Marx en Freud. Te midden van en soms verweven met andere utopische bewegingen wilde zij in de chaos van de eerste helft van de 20<sup>ste</sup> eeuw een autonome en nieuwe 'geestelijke' zinging ontwerpen.<sup>168</sup> De verteller constateert dat tot dan toe in Nederland de 'kooien van de poëzie' niet opengestaan zijn voor deze nieuwe utopische beweging en haar nieuwe taal. Integendeel, de poëzie bleef een gesloten kooi. Maar

<sup>167</sup> Lucebert, *verzamelde gedichten*, 24.

<sup>168</sup> Frank Bosman en Theo Salemink (red.), *Avant-garde en religie. Over het spirituele in de moderne kunst 1905–1955*, Van Gruting: Amsterdam (2009), 1.

nu, kort na WO II en na Auschwitz, verandert de situatie, zegt de anonieme verteller in het gedicht. Nu openen de kooien van de poëzie zich en de 'dieren van Miró' dringen 'met hun tentakels' in de taal binnen. Let wel: in de taal die door Auschwitz en Hiroshima en Koude Oorlog innerlijk vernield was.

Wat doet die nieuwe taal? Spottend roept de verteller het beeld van de oude wereld en de oude poëzie op. Ooit was de religie het 'droomkadaster' van de mensheid. God leefde nog, was niet vermoord noch een vondeling. Hij spreekt over het Vaticaan als voorbeeld van zo'n droomkadaster, een bewaarplaats met eigendomsbewijzen, in dit geval van dromen, de geestelijke bezittingen van de mensheid. Maar dan verandert het decor en is er sprake van een terrarium [2]. Een terrarium is een doorzichtige bak, waarin reptielen, insecten, planten e.d. in een kunstmatige omgeving leven, afgesloten van de omgeving. Terrarium wijst op een aardse, dierlijk deel van het Vaticaan, van de religieuze geschiedenis, waar niet de 'hemelse wezens' verblijven, engelen bijvoorbeeld, maar waar dieren als insecten en reptielen rondscharrelen. In dat aardse, dierlijke deel van het 'droomkadaster' dwalen 'devoten'. Wie zijn dat? Oegema en ikzelf hebben dat geduid als 'progressieve katholieken' die een andere koers voor de kerk willen. Marije Groos geeft in haar proefschrift *Een hard en waakzaam woord* (2016)<sup>169</sup> een andere uitleg. Zij meent dat de 'devoten' in het terrarium van het Vaticaan de nieuwe dichters zijn die met hun woorden als granaten de kerk aan puin schieten. In dit gedicht, zegt zij, 'wordt dus niet alleen de katholieke kerk geheld, maar ook – en daarin verschil ik van mening met Oegema en Salemink – wordt de nieuwe poëzie aangekondigd, die de wandaden van de hedendaagse mens onthult en de lezers zal verontrusten'.<sup>170</sup> Zij heeft gelijk.

Wat doen die nieuwe dichters? Opnieuw verandert het decor. [3a] We zijn nu op een slagveld. De 'devoten' ontwaken in de nacht en schieten 'met hun tongen' - met hun woorden en gedichten - granaten af. Hun woorden en hun 'kreten', hun 'helse gedichten' zijn granaten. Geen gewone taal, maar 'kreten'. Niet bij daglicht, maar stiekem in het donker. Deze kreten vliegen over 'het ijskoude woud'. Woud staat voor de lange traditie van de romantische gedichten. Woud is de oernatuur die nog dicht bij het paradijs staat. Woud is een sterk beeld

<sup>169</sup> Marije Groos, *Een hard en waakzaam woord: Engagement in de literaire tijdschrift van de 'lange jaren vijftig'* (1950-1963), Hilversum: Verloren (2016), 357-361.

<sup>170</sup> Marije Groos, *Een hard en waakzaam woord*, 361.

uit de grote Romantische traditie. En schreef Henriette Roland Holst niet de bundel *De Vrouw in het woud* (1912)? En is bij Novalis, de jong gestorven Duitse dichter Friedrich von Hardenberg (1772-1801), bekend vanwege zijn 'blauwe bloemen', mystieke zinnebeelden van een moderne zoektocht naar het sublieme, het 'woud' niet een oord van onschuld? Maar dit woud van de romantici is ijskoud geworden, het leven is geweken, zegt de verteller. De oude taal beschut niet meer. In dat woud leefden ooit kinderen, nu hurken ze schamel 'om de stulpen van hun lippen' en op hun ogen ligt de kou. De mond van de kinderen - het woord van de oude dichter - is schamel geworden. De ogen van de kinderen, hun vermogen om te zien, zijn onder de kou verdwenen.

Maar dan neemt het gedicht opnieuw een wending. Op dat slagveld bevindt zich een stal, een kerststal. De stal wordt in brand geschoten. En in die stal bevindt zich een 'heiland' die geraakt is door vijf kogels. Tranen van de dood [4]. De granaten van de nieuwe dichters, de nieuwe devoten, schieten het symbool van de oude, christelijke wereld in brand. De kerststal waar ooit de heiland geboren is. Een kind in een kribbe. Kind, heiland, verlossing van het kwaad op komst. Het beeld van een kerststal staat niet alleen voor de kerken, maar voor heel de lange traditie van zoeken naar verlossing vanuit een metafysisch perspectief. Dit oude verhaal ondergaat in dit gedicht een radicale transformatie, een *inversie*. Het wordt op de kop gezet. De metafoor inversie verwijst niet naar een taalkundig, maar naar een meteorologisch fenomeen. In de bergen heb ik het vaak gezien. De normale verdeling van luchtlagen: warm beneden en koude hogerop wordt omgekeerd. In het dal hangen de koude wolken. Daarboven schijnt de warme zon. De wereld staat op z'n kop. Deze omkering van luchtlagen als beeld pas ik toe op de omkering die Lucebert toepast ten opzichte van de christelijke betekenislagen. De kerststal was ooit het begin van de menswording van God (incarnatie). Pas na 33 jaar, na een leven van profetie en lijden, sterft Christus aan het kruis om na drie dagen te verrijzen en de mensheid te verlossen van de erfzonde. Nu in dit gedicht sterft hij als kind reeds in de kerststal, voordat hij aan zijn verlossing van de mensheid kan beginnen. God is dood.

De dichter versterkt het beeld dat de christelijke visie op 'verlossing' na Auschwitz niet meer een antwoord op het moderne kwaad is door er bij opname in de bundel *apocrief/analphabetische naam* in 1952 een titel aan toe te voe-

gen: 'het vlees is woord geworden'. Die titel stond er nog niet boven toen de eerste versie van het gedicht in 1948 in het tijdschrift *Braak* gepubliceerd werd. Waarom deze titel en wat betekent die? Waarom die inversie (omkering) van de oude dogmatische formule?

De toegevoegde titel 'het vlees is woord geworden' is onmiskenbaar een verwijzing naar het begin van het evangelie van Johannes. Bij Johannes is er geen sprake van verhaal over de kerststal en de geboorte van Jezus in Bethlehem, maar van een filosofisch begin dat aansluit bij de logosfilosofie van het neoplatonisme en van Philo van Alexandrië. In de Statenvertaling klinkt het zo:

In den beginne was het Woord,  
en het Woord was bij God,  
en het Woord was God.  
Dit was in den beginne bij God.  
Alle dingen zijn door hetzelfde gemaakt,  
en zonder hetzelfde is geen ding gemaakt, dat gemaakt is.  
In hetzelfde was het leven, en het leven was het licht der mensen.  
En het licht schijnt in de duisternis, en de duisternis heeft hetzelfde niet begrepen.  
[Statenvertaling, Uitgave Nederlands Bijbelgenootschap 1905, Joh. 1: 1-7]

Kern van het christendom was de overtuiging dat dit Woord (Logos), de tweede persoon van God, vleesgeworden is (in-carnatie) in Jezus van Nazareth.

En het Woord is vleesch geworden,  
En heeft onder ons gewoond  
(en wij hebben zijn heerlijkheid aanschouwd,  
eene heerlijkheid als des Eeniggeborenen van den Vader)  
vol van genade en waarheid.  
[Statenvertaling, Joh. 1:14]

In de *Nieuwe Bijbelvertaling* uit 2004 is de verwijzing van Lucebert minder goed te traceren. Daar staat: 'En het Woord is mens geworden in plaats' van 'het Woord is vlees geworden'.

De christelijke overtuiging was dat door deze afdaling van de Logos in het vlees en door de vrijwillige aanvaarding van het kwaad en haar geweld op het kruis, martelwerktuig van de Romeinse bezetters, dat deze Jezus van Nazareth de wereld 'verloste' van het oorspronkelijke, radicale Kwaad dat sinds de schepping van de mens in de geschiedenis bestaan heeft (zondeval/erfzonde). Maar Lucebert meent nu dat door de schok van Auschwitz en Hiroshima deze overgeleverde vorm van zingeving aan de kosmos en aan het persoonlijk leven in stukken is gebroken, dat het niet meer functioneert, al is deze overtuiging in de ogen van de officiële kerk ook 'ketters' en 'apocrief'. Hij keert de oude dogmatische formulering om. Niet het Woord wordt vlees, maar het vlees wordt woord. Dat betekent enerzijds dat dit nieuwe woord aards is, van 'vlees' en niet meer metafysisch. Tegelijk is het ook een inversie. De hogere luchtlaag wordt vervangen door de lagere, maar de lagere luchtlaag wordt de hogere. Dat nieuwe woord van Lucebert, dat hij soms een 'hels' woord noemt, bezit nog steeds het verlangen om op seculiere wijze de mens troost te bieden, zelfs verlossing, maar dan, zoals hij in zijn laatste gedicht vlak voor zijn dood in 1994 zegt: 'niet met verlossing als poetslap'. Een aardse, helse taal die naar het hoger rijkt, maar niet op de wijze van een poetslap.

### **'meditatie op een mond vol builenbal' (1950)**

Deze inversie van het christelijk idioom, in relatie tot het kwaad van Auschwitz, komt in de vroege periode van Lucebert vaker voor. Bijvoorbeeld in het gedicht 'meditatie op een mond vol builenbal', dat uit 1950 stamt, maar pas veel later opgenomen is in *ongebundelde gedichten* uit 1974. Dit is een sleuteltekst om de methode van inversie te analyseren.

De personages in het gedicht zijn gesitueerd in een kosmische ruimte, waarin het begin van alles plaats vindt. Een soort oerknal. Er treden meerder personen op in dit decor. Aan het begin en einde gaat het om God, die een 'gat' is. God als alef, oftewel het Niets? De alef is een Hebreeuwse letter die niet kan worden uitgesproken. Daartussen in staan zes strofen. Daar betreden 'zij' het toneel. Handelen de personen in meervoud. Het is niet meer de god die een 'gat' is, maar het zijn 'zij'. Wie dat zijn wordt niet nader aangeduid. Wel wat zij doen. Zij - en

niet de God van Genesis: ook hier al een inversie - scheppen op een ongewone manier Adam en Eva: zij kappen het gezicht van de man in een bepaalde vorm, veranderen zijn mond en stembanden, zodat de man 'honds huilt'. De 'mens' wordt zo 'de mond gemaakt'. De stem van de mens is door het kappen van 'zijn' monddood, in ieder geval 'honds'. Niets menselijks meer. Met de vrouw gaan ze al evenzo te werk. Ook haar keel wordt gesneden tot een klokhuis, het overblijfsel van een appel - denk aan Eva en de appel -, niet meer de volle vrucht van een stem. Het gevolg: 'niet te verstaan is haar stem'. Maar daarmee is de taak van 'zij' niet klaar. Zij verstrekken de mens kogels, geen 'kelken', geen heilige dingen, maar dodelijke dingen. De nakomelingen gaan schichtig heen en weer en ook in hun monden klinkt geen verstaanbare stem meer, maar zij 'slaan kolken in hun mond'. Zij houden hun hand 'flikkerend hoog' en de vingers van de vrouw folteren ze.

En dan treedt er een *direction shift* op. Niet langer god noch 'zij', noch 'een stem', maar een 'ik' verschijnt op het toneel. 'Zij' hebben een kuil gekneed, als evenbeeld wellicht van God die een 'gat' is, en op de rand van die kuil, van dat gat, van die leegte knielt een 'ik'. De associatie met een executie op de rand van een kuil is hoorbaar. Hier is de 'ik' anders dan in 'vaalt' niet dader of mededader, maar eerder slachtoffer.

zie zij hebben een kuil gekneed en ik kniel neer  
tussen duizend geknakte tongen kaal en onteerd  
nu nog beluisteren papillen smakeloos lot  
in den beginne was er een gat  
en het gat was bij god  
en het gat was god  
[Lucebert, verzamelde gedichten, 419]

De 'ik' knielt dus op de rand van de kuil. Maar deze 'ik' is niet alleen. Deze 'ik' knielt tussen 'duizend geknakte tongen', 'onteerde tongen'. Wat over blijft is enkel nog het 'beluisteren' van een 'smakeloos lot'. Ook het zintuig van de smaak is net als de taal uitgeschakeld. Geknakte tongen, smakeloos lot. En dan opnieuw: deze kuil met dit smakeloze lot, waar de 'ik' met duizenden anderen in zal vallen wordt verbonden met de God van het begin van het gedicht die een

gat blijkt te zijn, een 'gat' dat nu 'kuil' heet. Een werkplaats van de beulen, waar de slachtoffers 'onteed' worden, ontdaan van eer, zoals een vrouw van haar eer beroofd wordt. Zegt het gedicht.

Tot twee keer toe, aan het begin en aan het einde, middels een inclusio, schrijft de dichter dezelfde regels:

in den beginne was er een gat  
en het gat was bij god  
en het gat was god

De lezer van toen weet natuurlijk dat dit een verwijzing is naar het begin van het christelijk evangelie van Johannes is:

In den beginne was het Woord,  
en het Woord was bij God,  
en het Woord was God

En hierachter verschijnt het begin van het Joodse boek Genesis.

De dichter verandert het decor van Johannes en vervangt God door 'gat'. Maar de evangelist Johannes had zelf ook al aan een verandering van het decor doorgevoerd. Niet langer gebruikt hij het beeld uit Genesis van een woeste fysieke aarde, die door Gods Geest bewerkt wordt tot een paradijs voor mens en dier en wel door het woord van God, het spreken van God. Johannes daarentegen roept een metafysische ruimte op, verankerd in de filosofie van de Stoa, waarin God geïdentificeerd wordt als de 'Logos/Het Woord'. En de Logos/Woord scheidt de werkelijkheid door het 'licht' dat in haar is. Dit licht van de Logos schijnt in de duisternis en de duisternis overwon het niet. Pas in een latere fase wordt het Woord mens, zegt hij: *et homo factus est*. Dat is Jezus die de Zoon van God genoemd wordt en die de wereld zal 'verlossen' van de zondeval in het paradijs, volgens de christelijke interpretatie die past bij Augustinus.

En het is precies deze metafysische visie op de Logos als bron van alles die dit gedicht vervangt door een visie op God als 'gat', een 'leegte'. Een inversie van

zowel het Genesisverhaal als van het begin van het evangelie van Johannes. De logos daalt van de hemel naar de aarde, verandert van vorm en betekenis en wordt uiteindelijk een 'gat', en dat blijkt een 'kuil' te zijn waarin duizend slachtoffers lig. Een inversie die verwant is aan de inversie van 'het vlees is woord geworden' in het voorafgaande. Ook daar wordt het idee van een 'verlossing' door de menswording van God verworpen. Er is geen metafysische 'verlossing' zoals ook de schepping niet 'goed' was en god een 'gat'. Maar ook in dit gedicht een ideologische dramatisering door de ernst en zwaarte van het oude scheppingsverhaal, hoezeer ook op de kop gezet en inhoudelijk verworpen, mee te laten wegen in de schepping van een nieuw, aards scheppingsverhaal.

### **'De wreedheid van Tajiri' (1959).**

In zijn vroege periode (1952-1959) heeft Lucebert niet alleen in gedichten nagedacht over het kwaad 'in de schaduw van Auschwitz', maar ook in prozateksten. Op 1 augustus 1959 spreekt Lucebert tijdens de opening van een tentoonstelling van Shinkichi Tajiri in de kantine van steendrukkerij De Jong & Co te Hilversum. Hij noemt zijn toespraak *De wreedheid van Tajiri*.<sup>171</sup> De tentoonstelling is niet meer dan een aanleiding om na te denken, nu in proza, over de wreedheid van Auschwitz. Hij benadrukt dat deze wreedheid nieuw is, anders dan de wreedheid uit de tijden daarvoor. In Auschwitz gaat het om een wreedheid uit de 'illusievolle sfeer van het kadaster en het apparaat'. Eenzelfde lijn van verbeelding als we in het gedicht 'de beulen' - in de bundel *alfabel* (1955) - tegenkomen, waar sprake is van 'genummerde kamers'. Hij gebruikt nu in zijn prozatekst *De wreedheid van Tajiri* van 1959 niet het christelijk idioom van 'Beëlzebub', zoals in zijn gedicht 'dood van de vliegengod' uit hetzelfde jaar. Nu gebruikt hij het idioom van de sociale wetenschappen: kadaster en industriële apparaten.

Zelfs Dante Alighieri komt langs: de tweede binnencirkel van de zevende omgang van diens *Inferno*. Bureaucratische wreedheid, zonder 'aanzien des persoons', die ontardt in het 'Vernichtungslager', zegt hij. Daar bevindt zich, zegt Lucebert, een grote machine die stervelingen – 'rechtvaardigen' - tot 'astablet-

ten' samenperst. 'Rechtvaardigen' verwijzen naar een oude Joodse legende, die vertelt dat in elke generatie zesendertig rechtvaardigen geboren worden die het lijden van de wereld op zich nemen. Astabletten verwijst naar het eerdere gedicht *alles is as*. Deze wreedheid van Auschwitz is een 'infernum voor rechtschapenen'. Het kwaad heeft geen gezicht meer, is geen persoon, 'elke trap met de laars is een geschop uit het niets' en met het gas wordt in badhokken het leven 'weggewassen' op een klinische manier. Vroeger was het nog zo dat elke zonderling, de boosaardige heks, de verdachte alchemist, de gevaarlijke ketter wel van kwaad verdacht werd, maar ze bleven in de ogen van hun vervolgers toch 'raadselachtige wezens' met bovenmenselijke krachten.

Maar nu in Auschwitz wordt 'de jood, de communist, de neger' omgevormd tot een 'ding', een 'lastig ding', een obstakel dat snel en geruisloos geëxecuteerd moet worden. De moderne heksenjacht van Auschwitz is een grondige dehumanisering, een 'Verdinglichung' van de mensen, zegt hij. Dat is een verwijzing naar Karl Marx. En dan maakt Lucebert een onverwachte sprong. Moderne kunstenaars, zo schrijft hij, worden verweten dat ook zij, bewust of onbewust, deze dehumanisering van Auschwitz in de hand werken. Moderne kunstenaars zouden technieken toepassen, zoals montage, deformatie en abstractie, die 'in dienst zouden staan van totalitaire politieke machten en ideologieën'.

Als je goed luistert, klinkt hier ook het oude debat met Bertus Aafjes uit 1953 door. Aafjes zei toen dat de SS in de gedichten van Lucebert marcheert en dat zijn gedichten totalitair en animalisch zijn. Toen, in 1953, publiceerde Lucebert een 'Open Brief' tegen Aafjes. Nu in 1959 windt Lucebert zich opnieuw op. Als Picasso *Guernica* schildert en de realiteit van de oorlog en bombardementen 'deformeert' en 'demonteert', dan is dat toch geen 'verheerlijking' van de misdaad, schrijft hij. Integendeel. Het is een artistieke demontage en deformingering om de misdaad aan te klagen. Dit verwijst naar de poging van Lucebert tussen 1952-1959 om een nieuwe barbaarse taal te maken, als antwoord op Auschwitz.

<sup>171</sup> Lucebert, *Kalm aan kinderen, er komt nog wat bij*, Amsterdam en Antwerpen: De Prom (2004), 52-55.

## Barbaarse taal als nieuwe verlossing

De jonge Lucebert werd geconfronteerd met de vraag: Kun je of mag je na Auschwitz nog gedichten schrijven, schilderijen maken, kunst produceren om zo het 'allerkwaadste kwaad' zichtbaar te maken? De filosoof Adorno schreef in 1949: 'Een gedicht schrijven na Auschwitz is barbaars'.<sup>172</sup> Lucebert kende dat woord van Adorno. Twee jaar voor zijn dood kijkt Lucebert, in het programma *De Avonden* van de VPRO-radio, terug op zijn leven als dichter en schilder. Het is 1 maart 1992. Hij parafraseert de filosoof: 'Na Auschwitz is dichten een onmogelijkheid'.<sup>173</sup> Adorno gebruikte overigens het woord 'barbaars', niet het woord 'onmogelijk'. Twaalf jaar eerder, in 1980, formuleerde Lucebert het in een interview met Jan Brokken als volgt: 'Volwassen geworden begreep ik dat deze tijd in vele opzichten barbaars en aan schoonheid vijandig is en dat lieflijke poëzie alleen maar leugens en bedrog kan zijn. Die poëzie wordt dan ook alleen gemaakt door fascistten'.<sup>174</sup> Liefelijke poëzie wordt alleen gemaakt door fascistten. Kort en bondig. Heeft Lucebert een antwoord gevonden op deze uitdaging? Heeft hij een taal gevonden die de het woord van Adorno serieus neemt? Een taal die niet 'lieflijk' was?

Lucebert meent een tijdlang dat hij een antwoord gevonden heeft. Lucebert gaf, zagen we, aan een bestaand gedicht bij opname in de bundel in 1952 de titel: 'het vlees is woord geworden'. Ik noemde het een inversie van het oude, dogmatische narratief, dat God/Logos mens werd. Nu is het de aardse werkelijkheid die 'logos' wordt, woord wordt. Dit duidt op de poging van Lucebert om met een nieuwe, aardse taal een nieuwe verlossing te realiseren. Lucebert legt zich in zijn vroege fase tussen 1952 en 1959 niet neer bij deze godloos geworden wereld, bij het koude en lege heelal, hij voert een andere logos ten tonele, een aardse, lichamelijke logos, de gebroken taal van een dichter, van de avant-garde. Een vreemd woord, vervuild, vernield, verbogen, ongrammaticaal, analfabetisch, lichamenlijk. Een woord dat uit vlees is voortgekomen, niet uit de hemel, een nieuwe, vreemde, hermetische taal als antwoord op en tegenweer tegen het 'allerkwaadste kwaad' na Auschwitz. In zijn eerste, experimentele fase vanaf

172 Theodor W. Adorno, 'Kulturkritik und Gesellschaft', in: *Gesammelte Schriften, Band 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I: Prismen. Ohne Leitbild*, Frankfurt am Main: Suhrkamp (1977), 30.

173 H.J.A. Hofland en Tom Rooduijn, *Dwars door puinstof heen. Grondleggers van de naoorlogse literatuur*, Amsterdam: Uitgeverij Bas Lubberhuizen (1997), 124.

174 Geciteerd in: Oegema, *Lucebert, mysticus*, 145.

1952 meent hij een antwoord gevonden te hebben op het dilemma van Adorno. Hij wil een nieuwe taal scheppen als een 'barbaars antwoord' op het 'barbaarse kwaad' van Auschwitz en Hiroshima en alle moderne gestalten van het kwaad. Hij noemt die taal ook wel een 'helse taal' of een 'dada-taal'.<sup>175</sup> Een taal die zingt, maar tegelijk een wartaal is, vaak zonder letterlijke betekenis, verwrongen, gedemonteerd. Een experimentele taal als antwoord. Zoals bijvoorbeeld het slot van de 'lente-suite voor lilith' in deelbundel *apocrief* waarin ook 'vaalt' en 'het vlees is woord geworden' gepubliceerd werd:

[...]  
lilith  
die is lief die liebe suite van delibes

wie blijft  
wie  
die  
wie is die  
lilith  
wie is lilith  
lilith  
die is lief die liebe suite van delibes

HA  
daar dragen de orgels haar achterna  
ka ka  
kyrië eleison kyrië eleison  
JA  
zon zon zo zij is de lila kieuw de leliezon<sup>176</sup>

Maar het nieuwe gedicht is niet enkel 'wartaal' of 'helse taal' of 'dadataal', het is nog meer. De oude muziek van de kerken, de orgels, 'dragen haar achterna' de glorie van een oud loflied: 'kyrië eleison kyrië eleison'. Alsof de oude liederen deze nieuwe taal na Auschwitz lof toezwaaien. En dan eindigt deze derde

175 Lucebert, *Op mijn rug rust de wind. Drie voordrachten uit 1949. Bezorgd door Peter Hofman. Met een essay van Jan Oegema*, Uitgave Huis Clos 2011, 30-47.

176 Lucebert, *verzamelde gedichten*, 48.

dans, een liefdeslied op het nieuwe gedicht, met de drievoudige uitroep: ‘zon zon zon’, maar ook ‘zij is de lila kieuw de leliezon’. De dichter zei eerder dat hij leliën uit ‘poelen’ opdregt. Niet de zon van een metafysisch firmament, maar de leliezon die uit de poelen gedregd is, door de macht van het woord en de zang. Maar wat betekent lila kieuw? Lila is de kleur van rouw: paars. Lila is ook de kleur van de anemonen, die eerder in het gedicht verbonden zijn met demonen. Kieuw is het orgaan van de vis om zuurstof, leven, op te nemen. Zuurstof uit de dood (lila)? Lelies uit de poelen van duisternis. Ook hier weer die methode van inversie. Lilith werd traditioneel beschouwd als een gevaarlijke vrouw die het kwaad bracht in de wereld. Hier niet. Hier is zij het gedicht zelf dat een lied op de overwinning op de ‘duisternis’ is.

### Crisis van de taal

Maar dan in 1953 ontdekt hij scheuren in zijn groots project van een nieuwe taal als antwoord op Auschwitz. De bekende dichter Bertus Aafjes schrijft dan, ik noemde het al, dat hij in de gedichten van Lucebert de laarzen van de SS hoort marcheren. Hij verwijst naar dichtregels als:

met al mijn geleidelijke ogenblikken  
verbijt ik begin en einde  
phalliese A uterale o  
ah & oh  
zij zijn mijn ja en nee<sup>177</sup>

Aafjes wist niets van het foute verleden van Lucebert. Lucebert moet geschokt geweest zijn. Hij reageert als door een wesp gestoken via een Open Brief. Een groot theologisch vertoog over de dichter, de taal en het kwaad. Vanaf dat jaar groeit de twijfel over de slaagkans van zijn project van een nieuwe taal. Stap voor stap, tot in 1959 het einde komt.

<sup>177</sup> Lucebert, *Verzamelde gedichten*, 87.

### Het einde (1959)

In 1959 publiceert Lucebert de bundel *val voor vliegengod* (1959). Deze bundel is voorzien van een surrealistische prozatekst, getiteld ‘voorwoord voor val voor vliegengod’, waarin hij met een knipoog en tegelijk cynisme terugkijkt op zijn eigen levensloop tot dan en waarin hij de diepe crisis van zijn nieuwe taal verwoord. Niet alleen toont hij het radicale kwaad in zijn moderne gestalte van bureaucratische en industriële vernietiging van mensen, maar hij treurt ook over de teloorgang van zijn eigen antwoord op die vernietiging, nl. de teloorgang van de nieuwe taal.

De echte dichters en profeten, zegt Lucebert, is het lachen vergaan. En als echte dichters noemt hij Abraham en Job, Kierkegaard en Blake. Maar de mensen willen er niets van weten, zij blijven achter op ‘de stinkende mesthoop die ze van hun leven gemaakt hebben’. Mesthoop kan verwijzen naar het beeld van een ‘vaalt’ in het eerdere geanalyseerde gedicht *vaalt*. Zwartgallig en cynisch is Lucebert in 1959 over de mensen en hun bereidheid naar gedichten te luisteren. Het project van een nieuwe taal, waarmee in de schaduw van Auschwitz en Hiroshima Lucebert rond 1950 begonnen is, loopt mank. Zijn gedichten zetten de wereld niet meer in vuur en vlam. Onder dit gesternte publiceert Lucebert de bundel *val voor vliegengod*. Hij weet nog niet dat het voorlopig zijn laatste bundel is. En hij heeft ook weinig hoop dat deze bundel in 1959 wel gehoord zal worden. Desondanks publiceert hij. En het laatste gedicht *dood van de vliegengod* beschrijft het kwaad van Auschwitz en andere dictators via het christelijk idioom van de duivel, Beëlzebub met zijn tienduizend trawanten.

En dan in 1959 stopt hij met het publiceren van programmatische dichtbundels. Enkel gelegenheidswerk verschijnt nog. Hij zwijgt gedurende 22 jaar. In plaats van dichten schildert hij en bestrijdt de demonen van zijn tijd en van zijn eigen geest met schilderijen.

## Opnieuw gedichten vanaf 1981

En, ineens, in de jaren tachtig begint hij weer dichtbundels te publiceren met programmatische titels als *oogsten in de dwaaltuin*, *moerasruiter uit het paradijs*, en *troost de hysterische robot*. Gedichten vol ethiek en emotie, maar ook nog met een ‘kleine hoop’ en getekend door een ‘groot verlangen’. Maar deze tweede fase is niet zonder meer een voortzetting van zijn project van een nieuwe, barbaarse taal als antwoord op de barbaarse tijden, van het lied van lilithe bijvoorbeeld, van zijn dada-taal. Die utopische droom van een nieuwe taal als antwoord op Auschwitz lijkt niet terug te keren in zijn laatste fase, na 20 jaar zwijgen. Maar het is wel taal. Hij schrijft gedichten, hoe pessimistisch en zwart ook. Blijkbaar is taal nodig als ‘weerstand’ tegen de overmacht van het kwaad en van de ‘kwade taal’. Het zijn gedichten die een ethische aanklacht tegen het kwaad van Auschwitz zijn. Soms doordrenkt met een linkse complottheorie: er is een elite van machtigen, rijken, rechters en prelaten die op aarde het allerkwaadste kwaad verspreiden. Wat hij wel onverminderd voortzet is zijn methode van *inversie*: hij gebruikt de taal van christendom, gnosis, kaballa, maar zet deze op hun kop: het hogere wordt het lagere en het lagere het hoge, maar dan in een getransformeerde vorm. Hij gebruikt apocalyptische beelden: ‘de boze’ die door de wereld rijdt, maar zonder de wederkomst van de Verlosser die de wereld oordeelt en verlossing van de rechtvaardigen brengt. Hij gebruikt de taal van de apostel Paulus die over geloof, hoop en liefde spreekt in een wereld vol kwaad. Maar Lucebert zet in zijn gedicht ‘het laatste uur’ uit de bundel *van de maltentige losbol* (1994) ook Paulus op zijn kop:

als bonbons kleven de woorden geloof liefde aan de hemel  
maar hoogst bedachtzaam laden de beulen de pistolen  
en hun messen kerven al een hart in het hart  
gewurgd loopt hoop over naar de vijand<sup>178</sup>

In de jaren negentig, vlak voor zijn dood, groeit zijn cultuurpessimisme, zijn gedichten tonen een uitzichtloze wereld, de ‘boze’ rijdt op zijn merrie door de wereld, vergezeld door rechters, priesters en machtigen. Tegenwoordig zouden we zeggen - we herhalen het nogmaals - dat hij gelooft in een linkse com-

<sup>178</sup> Lucebert, *Verzamelde gedichten*, 819.

plottheorie: een complot van alle machtigen op aarde die de machtelozen bedreigen. En dan zijn laatste zin van zijn laatste gedicht: ‘niet met verlossing als poetslap’. Het kwaad overwint.

De suprematie van het kwaad komt misschien nog wel het sterkst tot uiting in het gedicht *het laatste avondmaal*, opgenomen in zijn laatste bundel *van de roerloze woelgeest* (1993).

[...]  
het grote graf is gesloten  
het laatste zand erover het zand aangestampt  
er tussendoor even de laatste dia genomen  
rode dia dag die de laatste dag  
zo rood kleurde dat het leek dat de hemel  
vol bloed lag zweet en bloed  
bloed en zweet droop op de tafel  
het avondmaal smaakte naar bloed en zweet  
midden op tafel stond naast het brandende broodrooster  
de laatste beker leeg als een onthoofd lichaam  
azijn de laatste waan van wijn  
het laatste van het laatste lag  
voor het oprapen maar niets meer smaakt<sup>179</sup>

Verwijzing naar de katholieke eucharistie met het lichaam en bloed van Christus, dat de mensen verlost. Maar hier is alles anders. Het is niet een kerk waar het laatste avondmaal gevierd wordt, maar het is gesitueerd in een ‘massagraf’, ‘het laatste graf’. Het brood van Christus wordt verbrand in een broodrooster, de beker is als een onthoofd lichaam, de wijn wordt azijn. Inversie: de grote metaforen van het verleden die spreken over een verlossing van het kwaad worden op hun kop gezet. Geen verlossing, maar een massagraf. Totale inversie. De metafysische laag is naar beneden gezakt, maar het lage zal nooit meer omhoogstijgen, en, hoe seculier ook, verlossing of troost en steun bieden.

<sup>179</sup> Lucebert, *Verzamelde gedichten*, 783.

En de bundel eindigt met een gedicht 'de nederlaag'. De dichter betreedt een 'ijzerrijk schraal en beenderdor', uit de laatste zonnestraal valt een vogel dood. Hij spreekt over de doodseskaders, die de 'bedevaart van bedelaars en hoopvolle filosofen verstoren en uiteenrijten'. En zijn laatste regels van deze bij leven nog gepubliceerde bundel klinkt zonder hoop, zelfs zonder hoop op een taal die door de kieren van het kwaad het licht beschrijft: de wereld is 'zonder taal'.

zodat een ieder dwaalt in eeuwig onbehagen  
zonder dageraad zonder lenteboden zonder liefde  
zonder morgenrood zonder jaargetijden zonder taal<sup>180</sup>

Kortom. Lucebert klaagt het radicale kwaad van Auschwitz en daarna aan, probeert in eerste instantie een 'barbaarse taal' te ontwikkelen, een breuk met de 'mooie' traditie van de Europese cultuur, een dada-taal, maar stelt vast dat dit project van een barbaarse taal mislukt. En als hij in de jaren tachtig en negentig opnieuw dicht over Auschwitz en het kwaad is zijn ethische verontwaardiging groot, zijn cynisme snijdend, zet hij de uit de traditie van christendom en burgerlijke cultuur gevonden beelden op hun kop (inversie), maar lijkt geen antwoord meer te hebben op het dictum van Adorno: dichten na Auschwitz is barbaars. Is dat alles? Bieden deze beenderdorre, latere gedichten geen enkel antwoord op Auschwitz? In ieder geval stelt hij: de wereld is 'zonder taal' geworden.

## Troost

Lucebert geeft in 1989 een dichtbundel de titel *troost de hysterische robot*. Ooit noemde hij zijn gedichten 'amuletten'. Bieden gedichten troost, zoals ooit de oude godsdiensten troost boden en de H. Geest de 'trooster' genoemd werd? Biedt deze 'taalbraak' van Lucebert daadwerkelijk troost aan de hysterische robot, die wij in de moderne maatschappij zijn? Het gaat ons niet om een antwoord op het biografisch niveau van de dichter. Dat is te particulier en te intiem om met analytische woorden te doordringen. Wij weten dat niet. Wij kunnen dat niet weten. Bij gebrek aan bronnen, maar vooral omdat deze vraag

<sup>180</sup> Lucebert, *Verzamelde gedichten*, 791.

naar het hart zich per definitie onttrekt aan een rationele beschouwing van buitenaf. Alleen God kent deze diepe roerselen, zei men vroeger, maar ook dat antwoord is problematisch geworden omdat God na Auschwitz met een woord van Celan een 'Niemand' geworden is die eerder onze hulp nodig heeft, onze gebeden dan andersom.

Misschien is troost een verkeerd woord. Wolfgang Emmerich vertelt over de laatste jaren van Celan, vol angst en depressie, opnames in psychiatrische inrichtingen en wanen. De bundels *Lichtzwang*, *Schneepart en Zeitgehöft* zijn een 'onthutsend getuigenis', zegt hij, van de diep gewonde en getekende auteur Paul Celan. Maar ze zijn tegelijk een 'document van verzet', van 'weerstand bieden' via de taal van de poëzie, juist karig en grauw. Een weerstand tegenover de 'duizend duisternissen en doodbrengende Ratio'.<sup>181</sup> De ratio van de moderniteit, de dialectiek van de Verlichting die bij Celan ultiem zichtbaar werd in Auschwitz. De kale, grauwe taal van de dichter wil weerstand bieden aan, in woorden van Lucebert, de 'besmetting door het onverdraaglijke: Auschwitz, Hiroshima en genocide'.

Weerstand en niet troost, dat is het woord wellicht, waar het om gaat. Religie kan troost geven, filosofie inzicht, wetenschap kennis, politiek tegenmacht, slechte kunst geeft legitimatie of schone schijn, maar echte kunst, in dit geval gedichten, kunnen mentale weerstand beiden aan de schimmel van het kwaad die zich volgens Hannah Arendt op gezette tijden over de wereld kan verspreiden. Dat betekent niet dat deze taaldaad, zo moedig en zo treurig, Celan gered heeft van een zelfgekozen dood in de Seine. Het betekent ook niet dat de gedichten van Lucebert aan het einde van zijn leven overstromen van vreugde en hoop. Integendeel. Maar hun 'taaldaden' hebben eerder een maatschappelijk dan een persoonlijk doel. Zij bieden weerstand tegen de besmetting van het onverdragelijke in onze wereld, in onze politiek, in onze cultuur. Weerstand tegen de aantasting van de mens in Auschwitz en Hiroshima, in Vietnam en Chili, in Gaza of Jemen. Zij proberen de mens te redden uit de singuliere daad van het Kwade, de Boze, nu god het niet meer kan. Niet het kosmische kwade, niet de metafysisch gefundeerde zondeval, maar het kwaad *hic et nunc*, midden in de moderne wereld opgedoken. Heidegger zag de godverlatenheid van deze

<sup>181</sup> Wolfgang Emmerich, *Paul Celan*, Hamburg: Reinbek (1999), 161.

moderne wereld, zag de ‘zijnsverlatenheid’ van de moderne mens, maar hij zag niet de vernietiging van de mens in Auschwitz. Hij was onbekommerd lid van de NSDAP en schreef over het Zijn dat door de daden van kunstenaars en filosofen zou ‘oplichten’ in lege plekken in het grote woud van de tijd. Die metafysica was niet besteed aan Celan en Lucebert. Zij zagen de alledaagse mens. Ecce homo. In hun grauwe, helse taal, zo bitter en onthutsend, zo moeilijk toegankelijk voor het gewone oor van de gewone mens, gaat het om de mens te midden van de totale ontredde. En indirect om hen zelf midden in die ontredde. Of zoals Lucebert zei: ‘al brandt diep het grote verdriet / te vernietigen is niets en niemand’. En dan vlamt misschien, af en toe ‘de schoonheid van de niemandsroos’ in de ‘heksenketel’ van de tijd. De totale inversie wordt toch weer doorbroken. De koude lagen blijven niet meer eeuwig in het dal van de wereld hangen, zoals de koude wolken in de bergen, maar op een wonderlijke wijze steekt een roos, een niemandsroos, aldus Celan, zijn of haar kop weer op, al is het in een heksenketel. Of zoals Cees Nootboom schrijft in zijn dagboek: ‘De wereld als gangbare illusie, zonder zin, maar bezworen in zinnen.’<sup>182</sup>

182 Cees Nootboom, *De danser en de monnik: Dagboeken 1970-1995*, Amsterdam: Uitgeverij Koppert (2023), 428.

PAUL VAN OSTAIJEN

# 5. ‘MAAR DE DUIVEL IS VOOR MIJ DE WEG TOT GOD’

PAUL VAN OSTAIJEN: DE LAATSTE KATHOLIEK

*Matthijs de Ridder*

‘Vergeet niet dat ik katholiek ben’, schreef Paul van Ostaijen op 22 mei 1920 aan zijn vriend Peter Benoit Baeyens. De opmerking kwam schijnbaar uit het niets. Al een paar brieven lang weidden de twee uit over de geneugten van het moderne leven, van de literatuur (het liefst uitdagend, maar geen ‘fraseninternasionalisme’), via muziek (barliedjes), tot de eeuwige dans van begeren in nachtclub en kabberdoes. Het was bijna alsof ze, zoals tijdens de Eerste Wereldoorlog, weer door het Antwerpse havenkwartier slenterden, op zoek naar drank, drugs en vrouwen.

Voor Baeyens had een reputatie hoog te houden als schuinsmarcheerder en drinkebroer. Van Ostaijen stond daar veel voorzichtiger in. Tijdens de oorlog had hij zich graag op sleeptouw laten nemen in de onderbuik van de havenstad. En aangezien in zijn hoofd ondertussen het plan rijpte voor zijn nieuwe bundel *Bezette stad* (1921), wilde hij dat deel van de ervaring van de Eerste Wereldoorlog graag weer opzoeken. Zich helemaal overgeven aan het losbandige leven had hij echter nooit gekund. Van Ostaijen bewonderde zijn vriend bij momenten

om het mateloze hedonisme, waarin hij een teken van de tijd zag. Tegelijkertijd was één ding voor hem zonneklaar: ‘men moet aan God zijn of aan de duivel; daartussen is niets. Maar de duivel is voor mij (was voor Baudelaire, St. Antonius, Wilde) de weg tot God.’ Hoezeer Van Ostaijen er ook naar hunkerde om de negentiende eeuw definitief achter zich te laten en zich vol overtuiging in de ontluikende *roaring twenties* te werpen, een leven van ijdelheid, wellust en onkuisheid was niets voor hem.

‘Denk aan het eenvoudige katholieke schema’, hield hij zijn vriend in dezelfde brief voor, ‘vlees = slecht; ziel = goed.’<sup>183</sup>

Dat Van Ostaijen zich verplicht voelde om Baeyens eraan te herinneren dat hij meer dan alleen de obligate katholieke opvoeding had genoten, is veelzeggend. De moderne kunst – en bij uitbreiding het moderne leven – was niet alleen voor de losbandige Baeyens een terrein waar God niet automatisch iets te zoeken had. Ook Van Ostaijen vermoedde dat hij zich op glad ijs begaf op het moment dat hij – dé moderne dichter bij uitstek – zich verhiel tot het geloof. Twee maanden later, toen hij volop bezig was aan *Bezette stad* en hij dezelfde Peter Baeyens periodiek op de hoogte hield van zijn vorderingen, meldde Van Ostaijen dat hem het gedicht ‘Sous les ponts de Paris’ ontvallen was. ‘Van dit gedicht ben ik nog niet zeker of het blijven zal of aftrappen môt’, schreef hij in het particuliere Antwerps dat ze onderling gebruikten. ‘Het is een half misties gedicht, handelt over Kristus. Toch ligt er weer veel bezette stad in en daarom weet ik niet wat ik dôn moet.’<sup>184</sup>

Weer kwamen de avant-garde en het geloof met elkaar in botsing. Had Christus immers wel iets te zoeken in *Bezette stad*? Die vraag was meer dan alleen strategisch van aard. Van Ostaijen had zijn boek opgevat als *het* literaire vormexperiment. Onder de indruk van de opeenvolgende vernieuwingsideeën die zijn collega avant-gardisten sinds het *Futuristisch manifest* (1909) over Europa hadden uitgestort, maar tegelijkertijd ook overtuigd van het feit dat het avant-gardistische experiment zijn ultieme doel nog niet had bereikt, schoof hij *Bezette stad* naar voren als een synthese van de uiteenlopende -ismen én

183 Van Ostaijen aan Peter Baeyens, 22 mei 1920. In: Gerrit Borgers, *Paul van Ostaijen. Een documentatie*, Den Haag: Bert Bakker (1971), 293-294.

184 Van Ostaijen aan Peter Baeyens op 20 augustus 1920. In: Borgers, *Paul van Ostaijen*, 349.

als een nieuwe impuls voor de artistieke vernieuwing. In dit boek kwam alles samen: het grote gebaar van het expressionisme, de snelheid en het geweld van het futurisme, de gelijktijdigheid van het kubisme, de montage van de film, de scherts van dada – en dat alles in een meeslepende vertelling over de belevenissen van een jongeman die de Eerste Wereldoorlog meemaakt in het bezette Antwerpen.

Van Ostaijens ambities waren groot. Zijn twijfel of God een plaats had in dit magnum opus was even berekenend als integer. Op het moment dat men nog volop bezig was om zich te bevrijden van het juk van de lange negentiende eeuw, zag de dichter namelijk scherp dat God weleens een van de voornaamste slachtoffers zou kunnen worden van deze radicale breuk met het verleden. Alle ondemocratische heersers moesten het ontgelden – keizers, koningen, dominees en papen voorop. Dat God, zoals Nietzsche al in 1882 had beweerd, er definitief het bijtje bij had neergelegd, was in deze context geen onlogische conclusie. Van Ostaijen voelde de aanwezigheid van God in zijn hypermoderne poëzie wankelen. Voor hem bleek de gevolgtrekking dat God daadwerkelijk dood was echter allesbehalve voor de hand te liggen. Die vaststelling zou de vraag op kunnen werpen hoe rigoureuze de breuk (zijn breuk) met de traditie bijgevolg was. Van Ostaijens twijfel werd namelijk ingegeven door de vaststelling dat God nog lang niet uit zijn denken was verdwenen. Het ontstaan van ‘Sous les ponts de Paris’, dat overigens wel degelijk een plaats zou krijgen in *Bezette stad*, geeft aan dat de rol van het geloof voor hem ook in de kunst nog niet was uitgespeeld.<sup>185</sup>

De vraag is alleen: op welke manier speelt het geloof een rol in de radicaal vernieuwende poëzie van Van Ostaijen? Het mag dan al onvoorzichtig zijn om de avant-garde te benaderen als een seculiere beweging. Even weinig productief is het om het avantgardistische streven naar radicale verandering te relativiseren tot het punt waarop men eigenlijk nog vooral continuïteit ontwaart. Het roer moest wel degelijk om, zowel in het materiële als in het geestelijke leven. Om

185 Kanttekeningen bij de seculariserende omgang met Van Ostaijens werk werden voor het eerst geplaatst door: Geert Buelens, “De laatste katholiek”: Paul van Ostaijen en het katholieke reveil rond de Eerste Wereldoorlog’, in: J. Baetens e.a. (red.), *Arrière-garde. Modernisme(n) in de Europese letterkunde*, Amsterdam: Rozenberg (2008), 49-68. Jan Oegema verkende het mystieke deel van Van Ostaijens oeuvre daadwerkelijk als religieuze poëzie, overigens zonder daarbij de interne tegenstrijdigheden uit het oog te verliezen: Jan Oegema, *Ziek van de zee. Paul van Ostaijen en de mystiek*, Rimborg: Huis Clos (2009).

de plaats van het geloof in het moderne geestelijke leven wat nauwkeuriger te kunnen bepalen, onderscheid ik in wat volgt daarom vijf modi van religiositeit in het leven en het werk van Paul van Ostaijen.<sup>186</sup>

## De culturele modus

Paul van Ostaijen had in zijn brief aan Peter Baeyens niet overdreven. Hij was van huis uit katholiek. Zeer katholiek zelfs. De zondagse kerkgang werd nooit overgeslagen. Volgens de overlevering zat Van Ostaijens moeder zelfs iedere ochtend om zes uur in de mis. Daar kwam nog bij dat zijn ouders zich met enig enthousiasme in het spel van de intergenerationele sociale mobiliteit geworpen hadden. Als brave burgers die zich hadden weten op te werken van simpele handwerkslieden tot goeude middenstanders wilden zij niets liever dan dat hun nakomelingen een nog beter bestaan tegemoet zouden gaan. Hun kinderen moesten gaan studeren om een respectabele functie in de maatschappij te kunnen gaan bekleden. Om deze droom op het juiste spoor te zetten, werd hun oudste zoon, Pieter-Floris, alvast uitverkoren om priester te worden.

De katholieke identiteit was in dit gezin vol sociale ambities niet iets waar achteloos mee werd omgesprongen. Tijdens zijn schooljaren werd Van Ostaijen haast dagelijks met zijn katholieke afkomst geconfronteerd, deels omdat zijn eigen ouders daar de nadruk op legden en deels omdat de omstandigheden dit dicteerden. De geschiedenisboeken leren weliswaar dat de schoolstrijd in België aan het eind van de negentiende eeuw was beslecht, maar dat zegt weinig over de verhouding tussen de verschillende bevolkingsgroepen in het Antwerpen van rond de eeuwwisseling. Op landelijk niveau hadden de katholieken en de liberalen de strijdbijl inderdaad begraven. De liberalen hadden het voor elkaar gekregen dat leraren in ieder geval een minimum aan vooropleiding moesten hebben genoten. De katholieken hadden ervoor gezorgd dat de verplichting om in iedere gemeente in minimaal één school gratis en ‘onzijdig’

<sup>186</sup> Deze tekst is het resultaat van een verdere uitwerking van ideeën die hun oorsprong vinden in twee boeken en een artikel: Matthijs de Ridder, *Boem paukeslag. Op strooptocht door Paul van Ostaijens Bezette stad*, Kalmthout: Pelckmans (2021); Matthijs de Ridder, *Paul van Ostaijen. De dichter die de wereld wilde veranderen*, Kalmthout/Amsterdam: Querido Facto en Pelckmans (2023); Matthijs de Ridder, “Te midden protestantse feldwebels en professoren.” Het averechtse katholicisme van Paul van Ostaijen, in: Ewald Peters en Dennis Van Mol (eds.), *De Pelgrim. Kunst en zingeving in een onttoverde wereld (1924-1931)*, s.l.: Hannibal (2023), 23-33.

onderwijs aan te bieden, ongedaan was gemaakt. Voortaan mochten de plaatselijke overheden zelf beslissen of het onderwijs door de kerk werd aangeboden, of door de gemeenschap werd georganiseerd. De klassieke dorpsscholen waren op deze manier gered, maar in Antwerpen – een grote stad met een sterke katholieke aanwezigheid, maar waar de Liberale Partij met enkele kleine onderbrekingen al meer dan een halve eeuw aan de macht was – betekende dit dat de schoolstrijd voor onbepaalde tijd werd verlengd. Onder aanvoering van de lokale katholieke partij en *Het Handelsblad*, de krant die in het gezin Van Ostaijen gretig werd gelezen, flakkerde de schoolstrijd in Antwerpen nog regelmatig hevig op. Jaarlijks werden er bovendien grote sommen geld opgehaald om de verderfelijke invloed van het ‘goddeloze onderwijs’ tegen te gaan.

Van Ostaijen was zich terdege bewust van de culturele strijd die zijn geboortestad praktisch in tweeën deelde. Meer nog: hij ging langzaam beseffen dat hij zelf een pion was in deze strijd. Het was bijvoorbeeld allesbehalve betekenisloos dat zijn ouders hem na zijn basisvorming naar het Sint-Jan Berchmanscollege hadden gestuurd. Deze school stond onder de directe bescherming van de aartsbisschop en was niet toevallig gevestigd in een pand recht tegenover de ingang van de Handelsbeurs. De modelinstelling die de katholieke leiders van de toekomst moest gaan opleiden, was opzichtig in het straatbeeld geplaatst als een moreel tegenwicht tegen de liberale tempel van economische macht.

Als de Antwerpenaren deze symboliek nog niet hadden afgelezen van het stadsplan, dan zorgde kardinaal Mercier er eind 1907 bij een bezoek aan zijn college wel voor dat niemand de boodschap ontging. In een volle feestzaal – waar de elfjarige Van Ostaijen ook ergens een plekje moet hebben gevonden – verzekerde hij de aanwezigen dat de enige ‘redding’ voor de in zijn ogen ontspoorde maatschappij in de ‘christene volksschool’ lag. Het kind moest in stelling worden gebracht tegen de om zich heen slaande goddeloosheid. Want ‘zij die nu niet biddend naar het kruis opzien, zullen er later vloekend de vuist naar opsteken’.

In deze context was een katholieke opvoeding verre van vrijblijvend. De verantwoordelijkheid om de mensheid te behoeden voor de verdoemenis drukte op de iele schouders van deze schoolkinderen. Om dat punt extra te onderstrepen

klonk het bij het vertrek van de kardinaal uit de feestzaal van het Sint-Jan Berchmanscollege uit honderden kelen op de melodie van 'De Vlaamse Leeuw':

Zij zullen haar niet hebben  
de schone ziel van 't kind.<sup>187</sup>

## De institutionele modus

Het leven van de jonge Paul van Ostaijen speelde zich af in een katholieke omgeving, waarvan de contouren duidelijk gemarkeerd werden. Dit gebeurde echter in een tijd waarin een deel van de Antwerpenaren zich niet alleen zorgen maakten over de ruimte die zij als levensbeschouwelijke groepering konden claimen. Een gevolg van de sociale ambitie die ouders als Hendrik en Maria van Ostaijen ertoe had bewogen om hun kinderen te laten studeren, was dat er ook in bredere zin veel meer behoefte was aan geestelijk voedsel. De kinderen van ouders die vrij recent waren togetreden tot de middenklasse hadden in veel gevallen een Nederlandstalige achtergrond en vertoonden, anders dan mensen die de ambitie koesterden om door te stoten naar de bourgeoisie, weinig behoefte om te verfransen. Zij gingen nadrukkelijk op zoek naar goede Nederlandstalige cultuur en stuitten in die zoektocht onvermijdelijk op obstakels, die ook door de katholieke kerk in stand werden gehouden.

Dezelfde kardinaal Mercier die zich in 1907 had opgeworpen voor de ziel van het kind, was er een jaar eerder niet in geslaagd om de bisschoppen ervan te overtuigen om de rol van het Nederlands in het middelbare onderwijs te vergroten. Hoewel het Nederlands in het tweetalige België in principe evenveel rechten had als het Frans, speelde die taal in de praktijk tweede viool. In het katholieke secundaire onderwijs moesten er 'approximativement' acht lessen in het Nederlands gegeven worden. Dat aantal werd echter lang niet overal gehaald. Zeker niet in de hogere jaren.

<sup>187</sup> Dit lied is lang in Van Ostaijens geheugen blijven hangen. In juni 1919 citeert hij het in een brief aan Geo van Tichelen, in een passage waarin hij een aantal voorbeelden van dom en plat nationalisme hekelt: Brief van Paul van Ostaijen aan Geo van Tichelen, 22 juni 1919. In: Borgers, *Paul van Ostaijen*, 226. Zie voor het verslag van de viering: Anoniem, 'Het miljoenfeest van den Vlaamsch Kathol. Schoolpenning', in: *Het Handelsblad*, (25,26-11-1907).

Als reactie ontstonden juist bij het begin van Van Ostaijens middelbare schoolcarrière op veel colleges kleine culturele verenigingen van leerlingen die elkaar, veelal op zondagochtend na de mis, bijpraatten over de boeken die niet of nauwelijks aan bod kwamen in het reguliere curriculum. In zijn eerste jaar op het Sint-Jan Berchmanscollege werd de Sint-Jansafdeling opgericht, die een jaar later onder impuls van Van Ostaijen aansluiting kreeg bij de overkoepelende katholieke leerlingenorganisatie Eigen Taal Eigen Zeden. In juni 1909 trad Van Ostaijen aan als voorzitter, of in de eigen terminologie: 'deken' van de Sint-Jansafdeling, waar hij vervolgens menige voordracht zou houden.

De werking van dit soort verenigingen was tamelijk onschuldig. Toch was het bestaan ervan een aanklacht tegen de veronachtzaming van de groeiende Vlaamse middenklasse. Voor Van Ostaijen persoonlijk luidde zijn engagement voor de Sint-Jansafdeling een bewogen periode in. Gefascineerd door de literatuur en andere cultuuruitingen die normaalgesproken buiten zijn bereik bleven, richtte hij al zijn aandacht op de Sint-Jansafdeling. Zijn cijfers kelderden en in de zomer van 1909 besloten zijn ouders om hem naar een andere school te sturen. Niet dat de ambities voor hun zoon plots waren veranderd. Het Onze-Lieve-Vrouwecollege was zo mogelijk nog een grotere elite-instelling dan het Sint-Jan Berchmanscollege. Deze jezuïeteninstelling was de plek waar de lokale adel schoolging. Dit was niet meteen de culturele omgeving waarnaar Van Ostaijen op zoek was. Tussen zijn klasgenoten met dubbele en driedubbele achternamen, leerde de vroegrijpe literatuurlijfhebber bovendien het instituut kerk te scheiden van het geloof.

Toen Van Ostaijen tien jaar later een poging deed om een autobiografische roman te schrijven, zette hij het contrast tussen de religie en de kerk zwaar aan door op het OLVC één pater te onderscheiden 'waarvan hij veel hield'. Deze 'pratende jezuïet' had zijn tijd op het OLVC wat dragelijker gemaakt, maar hij was tegelijkertijd vooral 'de volledige negatie van de theoretische vooruitzettingen der orde'. De Sociëteit van Jezus als geheel was in Van Ostaijens ogen namelijk 'een organisatie van onbetwifelbare kwaadwilligheid'.<sup>188</sup>

<sup>188</sup> Paul van Ostaijen, *Verzameld werk. Proza. Grotesken en ander Proza*, Amsterdam: Bert Bakker (1979), 331-332.

Voor een jonge dichter in spe, die naarstig op zoek was naar nieuwe invloeden en nieuwe ideeën, vormden de jaren 1909-1911 misschien wel de slechtst denkbare periode om naar een jezuïetenschool te worden gestuurd. De katholieke kerk had op dat moment net een kruistocht gelanceerd tegen wat met een vage term ‘modernisme’ werd genoemd. Daar werden in grote lijnen alle vormen van theologie, wetenschap én kunst onder verstaan die ook maar een beetje twijfel toelieten als het ging om de strikte interpretatie van het scheppingsverhaal, of de onfeilbaarheid van de leerstellingen van de kerk. Paus Pius X had er in 1907 de encycliek *Pascendi Domini gregis* aan gewijd, in België prompt gevolgd door het herderlijke schrijven *Le modernisme* (1908) van kardinaal Mercier. Ook de top van de Sociëteit van Jezus sloot zich aan bij het idee dat het geloof veel centraler moest worden geleid. Zo werd de Ierse schriftgeleerde George Tyrell in 1908 uit de orde gezet omdat hij had geargumenteed dat het geloof in grote mate uit het individu moest komen en niet van bovenaf moest worden opgelegd.

Ook op het OLVC ging de strijd tegen de vrijdenkerij niet ongemerkt voorbij. Aan het begin van het schooljaar 1910-1911 vroegen de leraren zich hardop af of ze gezien het ‘doel’ van hun onderwijs en de bijzondere ‘noden van de tijd’ – waarmee het om zich heen slaande relativisme werd bedoeld – niet eens kritisch naar het kunstonderwijs moesten kijken. Vooral de jaarlijkse toneelvoorstelling werd tegen het licht gehouden. Die voorstellingen waren ‘niet onmisbaar voor de vorming van onze leerlingen’, zo concludeerde de leraren. Bovendien waren ze het erover eens dat ‘de ongemakken die je in de praktijk nooit kunt vermijden niet opwegen tegen de minieme voordelen die men eruit denkt te kunnen halen’. Toneel kon met andere woorden best aangenaam zijn, maar het bracht een ongebreidelde vrije expressie met zich mee, waaruit niets goeds kon voortkomen. Misschien kon de school er daarom maar beter helemaal mee stoppen.<sup>189</sup>

In hun ijver was het lerarencorps wel erg voortvarend te werk gegaan. De jaarlijkse toneelvoorstelling werd uiteindelijk niet geschrapt, maar de notulen van de lerarenvergadering zijn tekenend voor de krampachtige houding die werd aangenomen tegenover kunst en literatuur. Die verstrenging vond uitgerekend

189 Verslagen lerarenvergaderingen, Archief Onze-Lieve-Vrouwecollege, KADOC, Leuven, 18638.

plaats in het jaar waarin Paul van Ostaijen, samen met medeleerlingen Floris Couteele, Robert van Passen, Willem de Vriendt en zijn halve naamgenoot Felix van Ostaeijen een clandestien leesclubje was begonnen. Op het binnenplein van de school wisselden ze ‘moderne’ boeken uit. Van Ostaijen had in die periode onder meer het werk van de niet-gelovige schrijver Herman Teirlinck ontdekt en dweeptte, zoals wel meer jongeren van zijn generatie, met *De kleine Johannes* van Frederik van Eeden, die bij de leraren op het college als een gevaarlijke socialist te boek stond. Van Ostaijen durfde het bovendien aan om zijn leraren te vragen waarom ze verplicht de suffe boeken van katholieke schrijvers als René Bazin moesten lezen, als er ook spannende katholieke schrijvers bestonden als J.-K. Huysmans.

Dat moest natuurlijk een keer fout lopen. Wat de doorslag gaf – het verspreiden van ‘verboden boeken’ of de felle discussies met zijn leraren – is niet helemaal duidelijk, maar in de loop van het schooljaar 1910-1911 werd het de andere leerlingen verboden om nog langer met Van Ostaijen om te gaan. De pauzes bracht hij vanaf dat moment moederziel alleen door. Slechts af en toe was er een klasgenoot dapper genoeg om hem in het geniep een hand te komen geven.

De breuk met de *Compagnie* was totaal en zou ook nooit meer gerepareerd worden. In Van Ostaijens ogen waren de paters-jezuïeten en hij ‘antipoden’.<sup>190</sup> Maar de antipode Paul van Ostaijen was geen ongelovige geworden. Hij was er, zo jong als hij was, alleen achter gekomen dat hij er een fundamenteel andere interpretatie van de Bijbel op na hield.

Dit wordt duidelijk als Van Ostaijen in het autobiografische hoofdstuk ‘De jongen’ vertelt over een discussie die ontstaat tijdens een literatuurles. ‘De Jezuïeten hadden in een franse bloemlezing het verhaal van Tolstoï ingelast’, begint hij. ‘Iemand zei tot een jongeling: “Gij benijdt zij die bezitten, doch hebt gij geen kloeke armen, flinke benen en een boven alles gezond lijf?”’

Welk verhaal van Tolstoj Van Ostaijen hier aanhaalt, is moeilijk vast te stellen. Hij citeerde vaak uit zijn hoofd en zelden helemaal correct. De bloemlezing waarop hij doelt, bevatte wellicht een passage uit *Mijn kleine evangelie*, Tolstojs

190 Van Ostaijen, *Verzameld werk. Proza. Grotesken en ander Proza*, 332.

vrije hertelling van de evangeliën. Daarin besteedt de Russische schrijver veel aandacht aan de onderrichtingen van Jezus, waarin deze zijn leerlingen regelmatig voorhoudt dat ze moeten accepteren wat ze toekomt en niet afgunstig moeten zijn op zij die meer hebben. Dat is op zich een wijze les, die in afzondering echter gemakkelijk kan worden uitgelegd als een rechtvaardiging van de ongelijkheid in de wereld. En dat is volgens Van Ostaijen precies wat er op deze elite-instelling gebeurde. De leraar houdt zijn leerlingen voor dat het uit den boze is om jaloers te zijn op de rijken, omdat iedereen prima in staat is om een eigen bestaan op te bouwen. In het verhaal reageert Van Ostaijens alter-ego, Cor, als gebeten:

Hij antwoordde: ‘Te veronderstellen is dat hij die bezit, eveneens gezond is. Lichamelijk ongelukkigen kan men wellicht meer bij de minderen dan bij de bezitters vinden. De man die tien uur in een fabriek staat merkt mogelijk niet zó spoedig dat hij maagpijn heeft als een andere.’ Maar dat was geen grondverschil. Men begreep overigens niet wat Tolstoi bedoelde. Cor werd voor een dag uit de school ontslagen.<sup>191</sup>

Natuurlijk heeft niet iedereen dezelfde kansen in het leven, fulmineert Van Ostaijen. Daar kwam nog bij dat de suggestie dat eenieder, ongeacht de sociale omstandigheden, zijn eigen boontjes maar moest zien te doppen, een totale omkering was van wat Tolstoj had willen zeggen. Uiteraard predikte de Russische auteur nederigheid, maar hij raakte pas echt goed op dreef op het moment dat hij het verhaal van de rijke jongeling hertelde. Die rijke jongeling wilde zogenaamd alles doen om zich in dienst te stellen van de Heer, maar droop verslagen af toen Jezus hem voorhield dat hij dan afstand moest doen van al zijn bezittingen. ‘Een kameel zal nog eerder door het oog van de naald gaan, dan dat hij die zijn hoop heeft gevestigd op zijn rijkdom ooit de wil van de Vader zal eerbiedigen,’ luidt Tolstoj's felle variant van Lucas 18:25 in *Mijn kleine evangelie*.

De zuivere boodschap van de Bijbel was volgens Van Ostaijen bij de Sociëteit van Jezus niet in goede handen. Maar Van Ostaijen trekt opmerkelijk genoeg nog niet meteen de conclusie dat dit noodzakelijk ook geldt voor het instituut kerk. Als hij in hetzelfde autobiografische fragment de vroege dood van zijn

<sup>191</sup> Ibid.

broer Pieter-Floris verwerkt, die in 1910 overleed aan TBC, laat hij juist zien dat het Huis van God een helende werking kan hebben:

Want de kristelijke goedheid was iedereen genaakbaar en eenvoudig in een kerk, in een kapel, waar God in het tabernakel huisde. Een kleine kloosterkapel die zuiverheid was. En zuiver brandden al de kaarsen nabij het huis van God. En hing een lucht van goedheid die boven woorden van verzoening was verheven.<sup>192</sup>

Een kerk, of een kapel kon wel degelijk een plek van zuiverheid zijn, waar eenieder zijn ego bij het binnengaan achterliet en onderdeel werd van het mystieke lichaam. Maar ook die sensatie blijkt al snel bijzonder zeldzaam. De kerk-gangers waren er door de band genomen niet om zich nietig te voelen in het aanschijn van God, maar om gezien te worden door de goegemeente:

Het was de kerk van de bourgeoise tijd. Mensen die ter kerk komen uit plichtsbetrachting. [...] Het volksgebed klonk als gepraat van oude wijven. De voorzanger had de welklinkende stem van een gewaardeerde cantor liturgicus. Zanger die mogelijk 's avonds op een gezellig feestje van de door de H. Katholieke kerk meest gerespecteerde demimondaine, het 'Ave Maria' van Gounod zong. De wierook had een reuk van gewoonte, niet van heiligheid.<sup>193</sup>

De vrome wereld die vanachter de lessenaar, vanaf de kansel en in mindere mate aan de keukentafel werd gepropageerd, bestond in Van Ostaijens ervaring niet. En wie het tegendeel beweerde, had daar doorgaans een duidelijk moreel of economisch motief voor. Maar zoals zo vaak was er één uitzondering die de regel bevestigde: zijn bloedeigen broer. Pieter-Floris had in de weken voor zijn dood tot in het absurde laten zien wat het betekent om volkomen onbaatzuchtig te leven en je bestaan volledig in het teken te stellen van God. In de vele uren die hij alleen met zijn broer op hun kamer had doorgebracht, had Van Ostaijen geen moment een spoor van angst, woede, of spijt ontwaard. Zolang zijn geest maar zuiver was, had zijn broer overal vrede mee. Pieter-Floris ging zelfs zover dat hij zijn lichaam als een belemmering zag voor zijn hemelse staat van zijn.

<sup>192</sup> Van Ostaijen, *Verzameld werk. Proza. Grottesken en ander Proza*, 343-344.

<sup>193</sup> Van Ostaijen, *Verzameld werk. Proza. Grottesken en ander Proza*, 345.

Waar het lichaam voor Van Ostaijen nog steeds een voorwaarde was voor het leven, was het voor zijn broer een 'last' geworden die 'niet te dragen was'.<sup>194</sup>

Ook later twijfelde Van Ostaijen niet aan de mogelijkheid om een zekere zuiverheid te benaderen. Hij hoefde maar aan zijn broer te denken om te weten dat werkelijke onbaatzuchtigheid in uitzonderlijke gevallen mogelijk was. Het voorbeeld van zijn broer stak alleen zo schril af tegen de leugenachtigheid die hij verder om zich heen zag, dat hij nauwelijks onderscheid kon maken tussen de betreurde en God. Voor zijn alter ego Cor waren zij zozeer 'één', klinkt het in 'De jongen',

dat hij zeggen kon: God was gestorven en de dode is eeuwig. Van God-de-dode is er tot de mensen het laatste oordeel. De dode staat naast God. God en hij zijn eeuwig; God en hij zijn slechts de gedachte eeuwigheid.<sup>195</sup>

De godgelijke broer stelt de rest van de mensheid voor een onmogelijke opgave. Hoe zeker waren zij immers dat zij op de dag des oordeels aan de goede kant van de Schepper zouden mogen plaatsnemen? Terwijl in het verhaal op de achtergrond het *dies irae* van de dodenmis klinkt, lijkt niemand in de kerk zich daar echt druk om te maken. De pastoor heeft meer oog voor de voorgeschreven handelingen ('Toen de priester de patena op de lippen van Cor drukte, – bijna met geweld scheen het hem') dan voor de rituele betekenis ervan. En de rest laat het requiem over zich heen komen zonder écht de confrontatie met het laatste oordeel aan te gaan:

De orgeltonen veranderden zich nog niet tot bazuinen. De kerken vielen niet. De meesten zelfs hadden hun kerk nog niet gebouwd: de kerk die is de woning Gods en God die ons kerk is.<sup>196</sup>

In zijn afrekening met het in zijn ogen leugenachtige instituut kerk en de onverschillige geloofsgemeenschap van zijn jeugd spaarde Van Ostaijen ook zichzelf niet. Hij zou evenmin een kans hebben als het eindoordeel eenmaal zou klinken. Want waar zijn broer 'had geleefd naar de wet van God', was hij die

<sup>194</sup> Van Ostaijen, *Verzameld werk. Proza. Grotesken en ander Proza*, 348.

<sup>195</sup> Van Ostaijen, *Verzameld werk. Proza. Grotesken en ander Proza*, 350.

<sup>196</sup> Van Ostaijen, *Verzameld werk. Proza. Grotesken en ander Proza*, 349.

wet zelf al lang weer vergeten, waardoor zijn broer en hij op de 'dag van de verrijzenis van het vlees' van elkaar gescheiden zouden blijven. Naar een excuus zocht hij niet. Of het moest zijn dat hij, ondanks die ene heldere vlam, 'Gods vuur' niet voelde branden. Niet in zichzelf en al helemaal niet in de kerkgemeenschap. 'Het lichaam van de mensen is koud en het vuur is nog zó verwijderd dat het niet te meten is wanneer het vuur de tijdelijke huls van de mensen zal verbruikt hebben.'<sup>197</sup> Het was misschien een teken van zwakte, maar in een omgeving waarin zo weinig goddelijke inspiratie te vinden was, was hij niet bereid tot het offer dat Pieter-Floris had gebracht.

## De spirituele modus

Het religieuze leven was voor Van Ostaijen een aangelegenheid vol mitsen en maren geworden. Er waren goede jezuïeten, maar de orde op zich deugde niet. De kerk kon een plek van bezinning zijn, maar haar concrete verschijningsvorm functioneerde zij niet. En het was mogelijk om je leven te wijden aan God, maar het vergde zoveel opofferingsgezindheid dat het slechts weinigen was gegeven, ook Van Ostaijen zelf niet.

In deze laatste denkbeweging gebeurt er iets bijzonders. Hier verbindt Van Ostaijen de institutionele religieuze modus met de spirituele modus. Dat hij de katholieke kerk een hypocriete organisatie vond, is immers nog niet zo opmerkelijk. Een blik op de beroemde pagina uit *Bezette stad* waarop hij korte metten maakt met het 'wereldberoemde trio Godsdienst & Vorst & Staat' zegt wat dat betreft genoeg. Dat hij zijn eigen vermogen om zich te onderwerpen aan God daarvan afhankelijk maakt, is wel opmerkelijk. Ondanks een zeer particuliere toespeling op de dood van God (door zijn vrome broer met de Almachtige te vereenzelvigen), zweert Van Ostaijen ook in de meest terneergeslagen passages van 'De jongen' het geloof nergens af. Als hij de dienaren van God aanvalt, dan doet hij dit omdat zij volgens hem de boodschap van de Bijbel niet goed hebben begrepen. Als hij de kerk verwerpt dan gebeurt dit omdat zij zich niet gedraagt als het Huis van God. Ondanks het besef dat het de feilbare mensen zijn die het religieuze leven ontregelen, ziet Van Ostaijen echter geen weg om de

<sup>197</sup> Van Ostaijen, *Verzameld werk. Proza. Grotesken en ander Proza*, 350.

instituten heen. Ook al twijfelt hij niet aan het bestaan van God, het is voor zijn alter ego Cor nauwelijks te aanvaarden dat zijn broer zijn aardse bestaan geen enkele waarde toedicht. En hoewel diezelfde Cor een zekere afgunst voelt voor de standvastige manier waarop zijn moeder in het leven staat, ziet hij niets in haar overtuiging dat het leven ‘enkel betekenis’ heeft ‘door het hiernamaals’.<sup>198</sup>

Het hier en nu is voor Van Ostaijen te belangrijk om zich volledig over te kunnen geven aan het hemelse. Dit besef groeit al vroeg in zijn werk en zal altijd aanwijsbaar blijven. Hoe groot het verlangen naar de mystiek bij momenten ook is, God is in zijn poëzie nooit het allerhoogste. Dat heeft opmerkelijk genoeg veel te maken met het sociale onrecht dat in zijn interpretatie keer op keer wordt blootgelegd door het falen van de instituten. Heel in het kort: de jezuïeten leggen de Bijbel uit in het voordeel van de rijken, de kerk is in handen van de bourgeoisie en ondertussen blijven de goedbedoelende stumpers met lege handen achter. Meer nog: mede in naam van God wordt de onderklasse ‘gekretiniseerd’, met opzet dom gehouden, om door de bovenlaag te kunnen worden uitgebuit.<sup>199</sup> Zolang er zulke duidelijke misstanden zijn in het ondermaanse, ziet Van Ostaijen geen reden om zich volledig over te geven aan het goddelijke, althans niet volgens de gangbare orthodoxie.

De retoriek van de totale overgave aan God blijft bij Van Ostaijen namelijk wel bestaan. De dichter had daar in vrij letterlijke zin zelfs zijn naam aan verbonden. Paul van Ostaijen was op 22 februari 1896 geboren als Leopoldus Andreas – een opmerkelijke naam in een familie vol Pieters, Florentijnen en Kornelissen. Wellicht wilden zijn ouders hun dankbaarheid tonen voor het feit dat zij dit nakomertje nog mochten verwelkomen. Waarschijnlijker is het echter dat zij de traditie die voorschrijft dat elke zevende zoon in een gezin automatisch het petekind wordt van de koning verkeerd hadden begrepen. De kleine Pol was namelijk wel het zevende kind van Hendrik en Maria van Ostaijen, maar niet de zevende zoon. Hij werd hoe dan ook vernoemd naar koning Leopold II.

Die vergissing zou Van Ostaijen jaren achtervolgen. Als jonge flamingant die zich steeds meer ging storen aan de opmaak van zijn land, was hij zich voort-

198 Van Ostaijen, *Verzameld werk. Proza. Grotesken en ander Proza*, 357.

199 Van Ostaijen, *Verzameld werk. Proza. Grotesken en ander Proza*, 334.

durend van zijn naam bewust. In zijn jeugd kende iedereen hem als Pol, totdat hij in april 1916 besloot om op zijn debuutbundel *Music-Hall*, de naam *Paul van Ostaijen* te laten drukken. Hij koos niet simpelweg voor een pseudoniem, maar voerde een heuse naamsverandering door. Van de ene dag op de andere eiste hij van iedereen dat ze hem aanspraken met Paul. Het was niet alleen de klankovereenkomst die Van Ostaijen had doen kiezen voor Paul. In *Het sienjaal* (1918) zou hij zijn naam in het gedicht ‘Zaaitijd’ in verband brengen met de Bijbelse Paulus, die op weg naar Damascus van zijn paard gebliksemd werd, de stem van Jezus hoorde en de rest van zijn leven in dienst van zijn verlosser stelde. Ook die gebeurtenis ging met een naamsverandering gepaard: de christenvervolger Saulus werd de apostel Paulus. En daar stopte de parallel niet. In ditzelfde gedicht stelt Van Ostaijen dat Paulus zijn generatie de weg toont:

Langs de bloedweg Damaskus van ons geslacht toont hij de weg, en het licht langs die heirbaan is zo overstelpend, dat wij niet anders kunnen dan de staf nemen en gaan.<sup>200</sup>

Van Ostaijen speelt hier in de eerste plaats een literair spel. Hij roept zijn generatie niet op om ten strijde te trekken voor Jezus. De strijd waarvoor zijn ‘geslacht’ zich gesteld wist, draaide om de intellectuele bevrijding van het individu uit de vastgeroeste denkpatronen, zowel in de maatschappij en de kerk als in de kunst.

Toch was de verwijzing niet helemaal gratuit. Het verhaal van Paulus sprak Van Ostaijen wel degelijk aan om de spirituele inhoud, al gaf hij er een veel bredere, wereldse uitleg aan. Om werkelijk deel uit te kunnen maken van de nieuwe generatie was in het avant-gardistische denken van Van Ostaijen meer nodig dan alleen wat ‘Dilettantismus’. De jonge idealisten moesten bereid zijn afstand te doen van alle zekerheden in het leven. Ze moesten bovendien bereid zijn hun ideeën te blijven verdedigen, ook al werden ze voortdurend uitgelachen en uitgescholden voor ‘fumisten’ en ‘jonge dwazen’. ‘Volharding is hoofdzaak’, stelde Van Ostaijen. Aan zwakkelingen die zomaar wat ‘mode-opinies’ verkondigden had hij totaal geen boodschap.<sup>201</sup>

200 Paul van Ostaijen, *Verzameld werk. Poëzie. Music-Hall, Het Sienjaal, De Feesten van Angst en Pijn*, Amsterdam: Bert Bakker (1979), 137.

201 Paul van Ostaijen, *Verzameld werk. Proza. Besprekingen en Beschouwingen*, Amsterdam: Bert Bakker (1979), 505.

Van Ostaijen schreef deze regels in 1917, in een artikel naar aanleiding van een tentoonstelling van Paul Joostens. Hij reageerde in dit stuk op de voorspelbare kritiek van oudere critici, die zich smalend hadden uitgelaten over de nieuwlichterij van deze moderne schilder. Wat konden al die schijnbaar willekeurige kleurvlakken en lijnen nu helemaal betekenen? Was er dan niets meer heilig?

Van Ostaijen wist deze ongeïnformeerde kritiek gemakkelijk te pareren. De moderne kunst was er immers niet op uit om de werkelijkheid getrouw weer te geven. Expressionistische schilders als Joostens werkten aan een geheel nieuwe esthetiek voor een wereld die nog grotendeels moest ontstaan. Zij zetten niet zomaar wat lijnen en kleuren op het doek, maar maakten deel uit van een beweging die ijverde voor een totaal nieuw bestaan. Dat dit niet zomaar een bevielging was, maakte Van Ostaijen duidelijk door totale overgave te eisen van de leden van het nieuwe geslacht:

‘Zich offeren’ dit is de wet door dewelke de God in ons bevrijd wordt:  
Abraham die zijn arme Izaak slachten zou om zich in de waanzin  
van de kindermoord te bevrijden;  
Kristus, de tocht van Nazareth, het stille dorp, de vlucht van Getsemani;  
en de arme profeet van Paturâges, mijn teergeliefde Vincent van Gogh.  
Dit is de eerste opdracht dus: het lichaam te dwingen  
onder de kracht elke verzoeking, die de aandacht van het Ik wil leiden,  
te verwijderen.<sup>202</sup>

Deze passage komt uit het lange titelgedicht van *Het sienjaal* (1918), waarin heilige ernst en blasfemie kriskras door elkaar lopen. Van Ostaijen onderwerpt zich hier aan een serieus zelfonderzoek. Wie was hij immers om zijn generatie het ‘sienjaal’ te willen geven om hem te volgen naar het Beloofde Land? Van Ostaijen wikt zijn verantwoordelijkheid serieus, maar wijkt in zijn wilde overwegingen vervolgens ver af van de christelijke orthodoxie. Het is bijvoorbeeld opmerkelijk dat Van Ostaijen geen wezenlijk verschil ziet tussen profeten, verlossers en kunstenaars: Abraham = Christus = Vincent van Gogh. De conclusie is duidelijk: in de ideale verschijningsvorm is een dichter of een schilder niet alleen een briljante kunstenaar, maar ook een ziener, iemand die het publiek de

202 Van Ostaijen, *Verzameld werk. Poëzie. Music-Hall, Het Sienjaal, De Feesten van Angst en Pijn*, 144.

contouren kan laten zien van een wereld die nog niet bestaat. Het Bijbelse fundament is daarbij alles behalve bijkomstig, maar de context maakt duidelijk dat Van Ostaijen niet zozeer doelt op het Koninkrijk Gods, maar op het Nieuwe Europa.

Net als zijn geloof plaatste Van Ostaijen zijn poëzie nadrukkelijk in de actuele werkelijkheid. Behalve voor de wereldse uitwerking van de Bijbelse beelden die hij gebruikte, had dit grote consequenties voor de ‘God’ die hij opvoert. Deze God is namelijk verre van een Almachtige Schepper. Als het toekomstige Europa ergens geen behoefte aan had, dan was het wel aan nog zo’n strenge heerser die de mensen van bovenaf de wet kwam opleggen. Nee, de God waarover Van Ostaijen het heeft, is veeleer een idee dat tot ontwikkeling moet komen in de mensen zelf. En de ‘Heer’ is ook niet noodzakelijk een heer. ‘De God die zal herrijzen uit het brandende braambos van vreugde’ is in ‘Het sienjaal’ een ‘hermafrodite die bevrucht en baart’.<sup>203</sup>

Van Ostaijen kan bepaald geen dogmatisme verweten worden. Ook in zijn latere gedichten met een duidelijke religieuze ondertoon, ging hij bijzonder vrijpostig om met de traditie en de Schrift. In ‘Vers 5’ uit *De feesten van angst en pijn* schreeuwt hij het weliswaar van de daken dat hij ‘de laatste katoliek’ is, maar in de daaropvolgende regels noemt hij zich een ‘heresiark’ (ketter) en een nakomeling van een bonte stoet geëxcommuniceerde mystici, om uiteindelijk met een sigaret tussen de lippen ter communie te gaan en de hostie niet devoot op zijn tong te laten smelten, maar te ‘nuttigen’.<sup>204</sup> De zoektocht naar God verloopt in de vaak bijna wanhopige gedichten uit *De feesten van angst en pijn* sowieso uiterst moeizaam. Die queeste is een ware worsteling, zoals in ‘Fatalisties liedje’, of een bange rondedans, zoals in ‘Angst een dans’. En als de lyrische ik in ‘Prière impromptue 3’ dan toch op de hoogvlakte van God aankomt, moet hij constateren dat hij nog niet klaar is voor de volmaaktheid die er heerst. Dat doet hij met het bedenkelijke compliment dat God ‘waardeloos’ (vrij van waarden) is, een kwaliteit waar de ik niet aan kan tippen – aangezien deze ik ‘slechts waardeloos’ is ‘omdat ik nog waarden ken’.<sup>205</sup>

203 Ibid.

204 Van Ostaijen, *Verzameld werk. Poëzie. Music-Hall, Het Sienjaal, De Feesten van Angst en Pijn*, 229-230.

205 Van Ostaijen, *Verzameld werk. Poëzie. Music-Hall, Het Sienjaal, De Feesten van Angst en Pijn*, 233-234.

De vraag welke rol religie speelt in de poëzie van Van Ostaijen is in deze tekst gaandeweg steeds verder van zijn persoonlijke beleving weggedreven. Ook aan de hand van de bovenstaande bloemlezing van blasfemische uitspraken, is het onmogelijk te bepalen hoe (on)gelovig Van Ostaijen precies was. De dichter was naar zijn eigen getuigenis katholiek. Op zijn manier was hij zelfs vroom, als we zijn vriendin, Emma Clement, mogen geloven.<sup>206</sup> Maar als er uit het voorgaande iets duidelijk wordt dan is het dat het complex van religieuze elementen in de poëzie van Van Ostaijen slechts zeer ten dele verwijst naar een persoonlijk beleden geloof. Daar diende de poëzie in zijn opvatting simpelweg niet voor. Poëzie was geen religie en de dichter was misschien een profeet, maar die profeet werkte niet in de eerste plaats voor God, althans niet voor een God die een onvermoede lezer uit Van Ostaijens kubistische herschepping van Hem/Haar/X zou kunnen herkennen.

Precies daar schuilt een deel van de sleutel. In zijn streven om in de kunst het hele bestaan kritisch tegen het licht te houden nam Van Ostaijen ook het geloof mee. Hij nam daarmee een eigenzinnige plek in in het katholiek reveil dat zich vanuit Frankrijk over Europa verspreidde.<sup>207</sup> Die eigenzinnigheid school met name in het feit dat Van Ostaijen zich, anders dan bijvoorbeeld Erik Satie en Jean Cocteau, niet tot het katholicisme hoefde te bekeren, noch de behoefte voelde zijn geloof militant te belijden. Het katholicisme stond niet onder druk, wist Van Ostaijen. Van Léon Bloy had hij bovendien geleerd dat een traditie pas echt stevig in haar schoenen stond als zij fundamentele kritiek kon verdragen.

‘Qui sait, après tout, si la forme la plus active de l’adoration n’est pas le blasphème par amour’, citeerde hij Bloy in een brief aan Peter Baeyens, ‘qui serait la prière de l’abandonné.’ Kwezels als Kardinaal Mercier en saaie pieten als René Bazin, daar moest Van Ostaijen niets van hebben. ‘Maar’, voegde hij Baeyens toe, ‘jij schijnt de echte autre France niet te kennen. (Latiniteit = katholicisme.) De katolieken, de anarcho katolieken, van Saint Juste en Robespierre tot Suarès, Apollinaire en last but not least Blaise Cendrars’.<sup>208</sup> Dit waren de mensen die zich niet lieten vastleggen door leerstellingen. Zij waren allemaal duidelijk

206 Aantekening Gerrit Borgers bij een gesprek met Emma Clement, 29 mei 1961, Letterenhuis, Antwerpen, B74177 H(2).

207 Zie: Buelens, ‘De laatste katholiek’, 59.

208 Van Ostaijen aan Peter Baeyens, 22 mei 1920 in: Borgers, *Paul van Ostaijen*, 293-294.

gevormd door de Kerk van Rome, maar laptten de dogma’s van diezelfde kerk met het grootste genoegen aan hun laars. Zij namen de vrijheid om hun eigen gedachten te vormen, zonder het verlangen naar het hogere te verliezen. Dat was waar het voor Van Ostaijen niet alleen naast maar ook in het moderne kunstenaarschap op aankwam. Je kon prima dansen met de duivel, zolang je maar op weg bleef naar God, wie of wat dat dan ook mocht zijn.

## De literaire modus

Blijft natuurlijk de vraag hoe het zit met Van Ostaijens twijfel over het aanwenden van Bijbelse motieven en religieuze beelden in zijn moderne poëzie. Die was niet alleen bedoeld voor Peter Baeyens. Zoals wel vaker in deze correspondentie gebruikte Van Ostaijen zijn goddeloze vriend niet zozeer als klankbord, maar veeleer als afzetblok. Hij nam de ongelovigheid van Baeyens als aanleiding om zichzelf uit te leggen hoe het zat. Van Ostaijen stelde zich voor als een averechtse katholiek die weliswaar geen zondig leven ambieerde, maar zich ook weinig gelegen liet liggen aan de voorgeschreven kuisheid, of aan het gebod van gehoorzaamheid. Wat hem betrof bepaalde niet de kardinaal hoe hij de Bijbel moest lezen. Hij luisterde liever naar Tolstoj, Bloy of Cendrars. En als hem eens een gedicht ontviel als ‘Sous les ponts de Paris’, waarin Jezus zijn opwachting maakt als zinnebeeld voor alle stumpers die buiten hun wil om zijn meegesleept in een door keizers en koningen veroorzaakte slachting, dan hoefde hij zich daar uiteraard niet voor te schamen. Er zat niet alleen ‘veel bezette stad in’, het gedicht maakte ook logisch gebruik van het arsenaal aan motieven dat Van Ostaijen al vanaf de openingswoorden had geïntroduceerd:

U zal veel worden vergeven  
want  
gij hebt veel films gezien<sup>209</sup>

Van Ostaijen alludeert hier op het evangelie van Lucas (Lucas 7:47). Daarin zegt Jezus over een zondige vrouw die zich vol liefde over Hem had ontfermd:

209 Paul van Ostaijen, *Verzameld werk. Poëzie. Bezette Stad en Nagelaten Gedichten*, Amsterdam: Bert Bakker (1979), 9; *Verzamelde gedichten*, Amsterdam: Bert Bakker (1987), 261.

‘Haar zonden zijn haar vergeven, die vele waren; want zij heeft veel liefgehad.’ Ook hier druipt de ironie weer van de bladzijde, zeker als je je bedenkt dat de woorden ‘U’ en ‘gij’ in deze regels aanvankelijk verwezen naar Peter Baeyens. ‘Opdracht aan Peter Baeyens’ heette het openingsgedicht van *Bezette stad* oorspronkelijk, maar Van Ostaijen veranderde de titel uiteindelijk in ‘Opdracht aan Mijnheer Zoënzo’. En deze Zoënzo – een pars pro toto van een generatie nihilisten, zo blijkt uit het vervolg van de tekst die tijdens de oorlog het lef hebben gehad zich een totaal andere wereld voor te stellen – krijgt hier met een verzoenend gebaar absolutie.

Meteen is de toon gezet. *Bezette stad* is een provocerend boek over een catastrofale tijd die slechts slachtoffers kent, een tijd waarin de dames en heren Zoënzo zich teweer hebben gesteld tegen de machthebbers die een oorlog op hun geweten hadden, maar waarin tegelijkertijd ook hen flink wat te verwijten was (anders hoefde er immers niets vergeven te worden). Baeyens en Van Ostaijen zouden zich beiden nog moeten verantwoorden voor hun activisme, oftewel hun bereidheid om in hun streven naar maatschappelijke verandering de hulp van de bezetter te aanvaarden. Baeyens was mede-uitgever geweest van de *Antwerpsche Courant*. Van Ostaijen had tijdens de bezetting in deze en tal van andere tijdschriften gepubliceerd. Uiteraard zouden hun die zonden niet zomaar worden vergeven, en al helemaal niet vanwege het feit dat ze dit met een filmische inspiratie zouden hebben gedaan. Dit was en bleef echter de inzet van het hele avant-gardistische project. De wereld moest hoe dan ook op de schop. Dat zou iedereen uiteindelijk wel inzien, toch?

Het antwoord op die impliciet gestelde vraag was tegelijkertijd ja en nee. Van Ostaijen bleef ervan overtuigd dat zijn generatie geen andere keuze had dan iedere mogelijkheid aan te grijpen om de maatschappij van koers te doen veranderen, maar hij snapte ook wel dat hem van hogerhand niets vergeven zou worden. Op een goddelijke interventie hoopte hij al helemaal niet. *Bezette stad* is bovendien geen apologie, maar een doorwrochte literaire constructie waarin het Europa van de Eerste Wereldoorlog wordt neergezet als een wereld in een eindtijd.

*Bezette stad* krijgt pas echt betekenis als je oog krijgt voor het complexe web van Bijbelse verwijzingen. De ruimte ontbreekt hier om het boek aan een diepgra-

vende lectuur te onderwerpen, maar het loont de moeite om te wijzen op een tweetal motieven, die beide verband houden met de Openbaring van Johannes, oftewel de Apocalyps.<sup>210</sup>

Vanaf het moment dat in ‘Opdracht aan Mijnheer Zoënzo’ de alpha en omega worden geïntroduceerd, fungeert de Openbaring van Johannes in *Bezette stad* als een subtekst. God gebruikt de eerste en laatste letter van het Griekse alfabet om zich in de Openbaring bij Johannes te introduceren als ‘de eerste en de laatste’ en ‘de Almachtige’ (Openbaring 1:8-9). In ‘Opdracht aan Mijnheer Zoënzo’ probeert Van Ostaijen de onvermijdelijke volgorde der dingen baldadig om te draaien om zo op een speelse manier tot een nieuw verhaal te komen. Maar in het vervolg van de bundel is het speelse er snel vanaf. In ‘Bedreigde stad’ is de oorlog al uitgebroken en raakt de dichter er snel van doordrongen dat de weg naar ‘een nieuwe hemel en een nieuwe aarde’ aan de apocalyptische logica van Johannes zal moeten beantwoorden. En dus moet alles eerst kapot.

*Bezette stad* laat zich in zijn geheel in het licht van deze apocalyptische logica lezen. Het boek vertelt het relaas van een wereld in verval. Het beeld van een in scherven geslagen bestaan wordt nog onderstreept door de aan flarden gereten typografie. Die letterzetting staat het Van Ostaijen ook toe om zijn tekst te larderen met talloze omega’s, omicrons, nullen, kringen, ovalen, opengesperde ogen, schreeuwende monden en andere cirkels die naar het einde der tijden verwijzen.

Daar voegt Van Ostaijen nog een tweede motief aan toe. Het wemelt in *Bezette stad* namelijk van de koepels. Soms is alleen de vorm aanwezig en beschrijven regels een halve cirkel. Op andere plekken worden de koepels in het stadsbeeld aangewezen en nemen ze de vorm aan van de metalen overkappingen van droogdokken, of van ‘omgedraaide ketels’, ‘redoutekoepels’ die als ‘reuzehelmen’ in het veld liggen, of, verderop in de bundel, in de gedichtenreeks ‘Music-Hall’, van de lichtdoorlatende koepels van de variététheaters en cinema’s.

Al die gewelven gaan een dialoog aan met de cirkels, nullen en O’s. Dat doen ze niet omdat ze vagelijk lijken op de afgesloten cirkel van de omega. Ze verwijzen zelfs veeleer naar het begin van de Bijbel, meer bepaald naar het firmament, de

<sup>210</sup> Zie voor een uitgebreide analyse van *Bezette stad*: De Ridder, *Boem paukeslag*.

'hemelkoepel' die God volgens Genesis op de tweede dag tussen de watermassa's aanbracht en waaraan hij later de zon, de maan en de sterren bevestigde (Genesis 1:6-8). Helemaal aan het eind van de Bijbel, in Openbaring, wordt het firmament, samen met de gehele schepping, vernietigd, wat in *Bezette stad* met name in het gedicht 'Verlaten forten' een duidelijke echo krijgt.

Voor het zondige leven op aarde had dit eigenlijk de definitieve ondergang moeten zijn, maar in zijn symbolische weergave van het bestaan tijdens de bezetting komt Van Ostaijen tot de merkwaardige constatering dat niet iedereen lijkt door te hebben dat er een totale vernietiging heeft plaatsgevonden. Dwalend door het postapocalyptische Antwerpen merkt de dichter op dat de handel, de industrie en de burgerij allerhande tijdelijke firmamenten overeind houden, waaronder ze nog even menen te kunnen schuilen.

## De (cultuur) politieke modus

Van Ostaijens radicaalste vormvernieuwing blijkt bij een zorgvuldige lectuur stevig verankerd in een christelijke beeldtaal. Niet dat de tekst voor wie deze sleutel gevonden heeft zijn geheimen automatisch prijsgeeft. *Bezette stad* is een open tekst die een uiterst actieve leeshouding vergt. Dat is aantrekkelijk voor wie het literaire avontuur wil aangaan. Wie een passieve houding aanneemt, komt echter voor moeilijkheden te staan. Want wat betekenen al die rondvliegende woorden precies? Zelfs Van Ostaijens tijdgenoten, die het gros van de populaire, politieke én religieuze referenties moeiteloos moeten hebben begrepen, hadden het vaak moeilijk om de eindtijdvertelling die het boek in essentie is, te kunnen zien.

Toch had de retorische strategie die Van Ostaijen in *Bezette stad* toepaste zijn dienst al bewezen. Ook in *Het sienjaal* had hij zijn boodschap van de noodzaak van een radicale maatschappelijke verandering in opmerkelijk Bijbelse termen gevat. Destijds met succes. Het lijkt vreemd dat een dichter die met verwijzingen naar de 'Internationale' en grensoverschrijdende volkenverbroedering duidelijk maakt in welke richting hij de maatschappelijke verandering zocht, zijn vocabulaire grotendeels uit de Bijbel haalde. Maar juist in deze politieke

modus is dat zeer verklaarbaar. *Het sienjaal* verscheen in oktober 1918, vlak voor het einde van de Eerste Wereldoorlog, op een moment waarop Van Ostaijen niet de enige was die veronderstelde dat het wapengekletter naadloos zou overgaan in een algehele revolutie. Het moest nu gebeuren en dus viel Van Ostaijen ten prooi aan de paradox die Jacques Derrida beschreef in *Spectres de Marx*:

Il faut aiguïser le paradoxe: plus le nouveau fait irruption dans la crise révolutionnaire, plus l'époque est à la crise, plus elle est 'out of joint', plus on a besoin de convoquer l'ancien, de lui 'emprunter'.<sup>211</sup>

Hoe meer 'nieuws' er verschijnt in een revolutionaire crisis, hoe meer de periode zelf in een crisis verzeilt en hoe meer men het verleden moet oproepen. Hoe meer men in ieder geval moet terugvallen op in theorie reeds voorbijgestreefde praktijken. Hoe meer men ze moet lenen.

Het nieuwe kan alleen in de oude taal worden verkondigd. Dat is de reden waarom *Het sienjaal* zoveel beter aansloeg dan *Bezette stad*. De Bijbelse redeneertrant zorgde er in *Het sienjaal* voor dat lezers en collega-dichters zich een voorstelling konden maken bij het streven naar een totaal nieuwe maatschappij omdat Van Ostaijen het voorstelde als de reis naar het Beloofde Land. Een bijkomend voordeel was dat Van Ostaijen liet zien dat de nieuwlichterij die nadrukkelijk met de traditie wilde breken, niet volkomen goddeloos hoefde te zijn. Voor kunstenaars die zich veel hechter verbonden voelden met de katholieke kerk dan Van Ostaijen schiep dat mogelijkheden. Het avant-gardistische streven naar een breuk met de traditie was voor velen namelijk heel wat beter verteerbaar in de vorm van het verlangen naar het Koninkrijk Gods dan in de vorm van een socialistische revolutie.

Van Ostaijens toekomstgezangen uit *Het sienjaal* bleken zo invloedrijk dat collega's als Wies Moens, Marnix Gijsen en de vroege Gaston Burssens, tot grote frustratie van de dichter zelf, ook na de oorlog vormelijk in het humanitair-expressionisme van *Het sienjaal* bleven hangen. Van Ostaijen kon er nauwelijks een compliment in ontwaren. Creatieve stilstand was voor hem de werkelijke doodzonde. Kunst moest in zijn ogen altijd op zoek blijven naar nieuwe vormen en naar andere, nog gevaarlijker routes op weg naar God.

<sup>211</sup> Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris: Galilée (1993), 178.

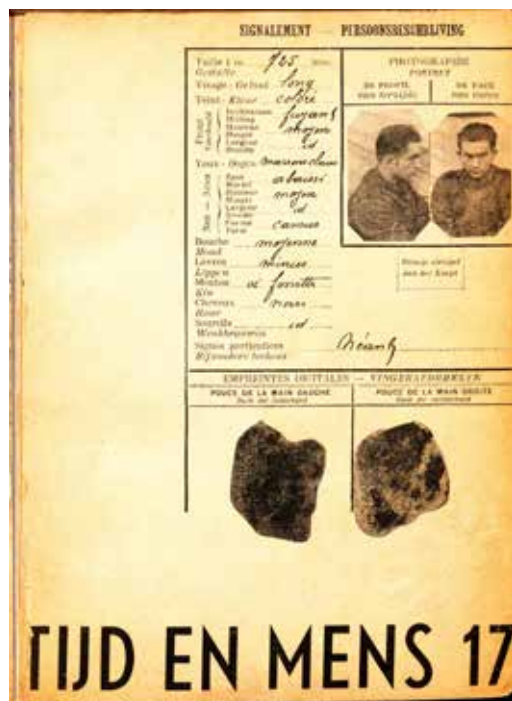
# 6. ALLE WORDEN WORDT ONTWORDEN IN HET ZIJNDE WOORD

OVER DE FEESTEN VAN ANGST EN PIJN VAN  
PAUL VAN OSTAIJEN

*Linde De Potter*

Lezers die in het najaar van 1953 nummer 17 van *Tijd en Mens* in handen kregen, moesten wellicht even de wenkbrauwen fronsen. Op de cover van dit legendarische tijdschrift stond dit keer geen Cobrakunstwerk of hedendaagse fotografie, maar een persoonsbeschrijving van een jonge soldaat, met portretfoto's, vingerafdrukken en allerhande details over zijn fysieke voorkomen.

De kerel in militair uniform was echter niet de eerste de beste: wie goed kijkt, herkent in de jongeling met de helderbruine ogen en smalle lippen immers de jonge Paul van Ostaijen. Met het zeventiende nummer van *Tijd en Mens* bracht de jonge generatie literaire vernieuwers in Vlaanderen (Hugo Claus, Louis Paul Boon, Marcel Wauters) hulde aan haar experimentele voorganger en inspiratiebron. Het nummer opent met een intrigerend gedicht van de jonge Claus, getiteld 'Aan Van Ostaijen':



Soms wordt de herfstelijke, de brakke, de bronstige avond  
 Wordt de kamer in mijn hoofd een tuin  
 Waarin een jongeling gaat en feest houdt  
 Als ik luister.  
 Die als een jonge berk werd geveld,  
 Die brandend was in het kalken huis van  
 Broederschap en Mensenliefde en er het klokkenhuis der tamme  
 Rijmen at,  
 Die zijn wit land niet vond, zijn fosforen Rijn niet vond,  
 Hij was een kind der haven, een verrukte jager,  
 Een kaper in deze laagte,  
 Een schuimer van deze zandige zee,<sup>212</sup>  
 Een heldere, waarbij mijn hart de harde maten der heilige  
 Ellende slaat.  
 [...]

212 Hugo Claus, 'Aan Van Ostaijen', in: *Tijd en Mens. Tijdschrift van de nieuwe generatie* 4,1 (= nr. 17), (1953), 1.

Dit vroege gedicht van Claus (dat overigens nooit gebundeld zal worden), roept haast meteen Van Ostaijens bijzondere dichtbundel *De Feesten van Angst en Pijn* (1921)<sup>213</sup> in herinnering. Daarin viert de jonge dichter 'feest' in een zeer klankrijke, ritmische poëzie (het hart slaat 'de harde maten') die getekend is door 'heilige ellende'.<sup>214</sup> Van Ostaijen was op dat moment in zijn schrijverschap een balling in Berlijn, een jongeman die op persoonlijk gebied nooit zijn eigen plek ('zijn wit land', 'zijn fosforen Rijn') vond en ook in de poëzie een outsider bleef, maar die poëzie tegelijkertijd wel radicaal vernieuwde. Deze 'verrukte jager' (hier klinkt ongetwijfeld het latere 'Alpejagerslied' mee) brak ook met de humanitair-expressionistische poëtica uit zijn vroege werk ('het kalken huis van / Broederschap en Mensenliefde') en zocht naar een nieuwe zuivere lyriek, weg van de 'tamme rijmen'. 'Als een jonge berk geveld' refereert uiteraard aan het onfortuinlijke einde van Van Ostaijen, die berooid stierf aan tbc in een Waals sanatorium.

Dat Claus het over 'luisteren' heeft, is natuurlijk niet toevallig, want de Vlaamse Vijftigers hadden heel goed gezien dat Van Ostaijens werk niet alleen op het gebied van de poëtische techniek, de syntaxis, grammatica en visuele vormgeving erg vernieuwend was, maar dat het experimentele karakter ook school in dynamische spel met woord(beeld) ('de boten der onrust') en klank ('de merel'), wat tot uiting komt in de 'ritmiese typografie' die Van Ostaijen ontwikkelde in de twee bundels die hij kort na de Tweede Wereldoorlog in Berlijn concipieerde: *Bezette stad* en *De Feesten van Angst en Pijn*. Dat er sprake is van heilige ellende zal de lezer van *De Feesten van Angst en Pijn* evenmin verwonderen, want in zijn zoektocht naar een nieuwe lyriek zal de dichter nadrukkelijk langs en over de randen van het religieuze schuren. Hoewel Van Ostaijen weinig affiniteit had met het kerkelijke instituut<sup>215</sup> – in *Bezette stad* voert hij de instelling op in het 'Grote Zirkus van de H. Geest': 'heden avond optreden van Godsdienst & Vorst & Staat' – spreekt uit *De Feesten van Angst en Pijn* immers een diep gevoel van

213 Paul Van Ostaijen, *De Feesten van Angst en Pijn*, Nijmegen: Vantilt (2006). De bundel bevat geen paginanummers. Citaten uit deze bundel krijgen in het vervolg daarom geen afzonderlijke bronvermelding; alle andere citaten wel.

214 De 'tuin' herinnert woordelijk en qua sfeer aan het gedicht 'Land Avond' in *De Feesten van Angst en Pijn*, dat aanvangt met de verzen 'Toeslaande Tuinslot / gulpen van lampelicht legt / toversteden op vlakke weide'.

215 Van Ostaijens Berlijnse ballingschap was mee het gevolg van een veroordeling vanwege een demonstratie tegen de anti-flamingantische kardinaal Mercier (zie o.a.: Matthijs de Ridder, *Paul van Ostaijen. De dichter die de wereld wilde veranderen*, Kalmthout/Amsterdam: Querido Facto en Pelckmans (2023), 57 e.v.).

religiositeit. De bundel refereert ook veelvuldig aan de Bijbel.<sup>216</sup> Die twee elementen, Van Ostaijens poëtische zoektocht naar een nieuw soort taal en poëzie in *De Feesten van Angst en Pijn* en de wisselwerking met het religieuze die daarin een cruciale rol speelt, wil ik in deze bijdrage onderzoeken.

## **De Feesten van Angst en Pijn, een unicum**

*De Feesten van Angst en Pijn* is in veel opzichten een bijzondere bundel te noemen. De dichtbundel werd nooit gepubliceerd tijdens Van Ostaijens leven en is dus louter in handschrift, als manuscript dus, overgeleverd: het is een unicum. Eveneens bijzonder is de bladspiegel, die zoals gezegd het gevolg is van de 'ritmische typografie' (als zou je in het geval van *De Feesten van Angst en Pijn* deze typografie misschien preciezer omschrijven als 'ritmische kalligrafie'). In 'Open brief aan Jos. Léonard', die Van Ostaijen in 1922 publiceert in *Het Getij*, licht de dichter zelf toe wat dat behelst:

Het boek staat in verhouding tot de poëzie als de geschreven partituur tot de instrumentale uitvoering. [...] *Poëzie is enkel het gesproken woord*. Een gedicht is slechts denkbaar in zijn realisering: te worden gezegd. Of beter: zich te zeggen. [...] Onbelangrijk of dit woord innerlijk of uiterlijk wordt gesproken. Maar minstens wordt het woord innerlijk gezegd. Het woord is par définitie-on gesproken. Het geschreven woord is topografie. Ritmische typografie nu: het beste topografische systeem, gevormd naar de noodzakelijkheid van het land: woordklank.<sup>217</sup>

Nog uitzonderlijker is het feit dat we hier te maken hebben met een zeskleurig manuscript. In tegenstelling tot voor *Bezette stad*, dat enkele clichés in rode inkt bevat, had Van Ostaijen voor *De Feesten van Angst en Pijn* ook een heel kleurenspectrum in gedachten. De tekst is gekalligrafeerd in zwart, paars, rood,

216 Om maar enkele voorbeelden te geven: de bundel bevat drie 'geïmproviseerde gebeden' ('Prière impromptue' 1, 2, 3) en ook een titel als 'Vers' (zo zijn er zes) herinnert in feite aan de Bijbel. Voorts echoën allerlei Bijbelse motieven, zoals de slang/Lilith/verleidster, de boom van goed en kwaad, de tegenstelling tussen de duisternis en het goddelijke licht en het concept van de 'vleesgeworden logos' uit het Johannesevangelie. Dat was overigens ook al het geval in de vroege bundels *Music-Hall* en *Het Sienjaal* en ook in *Bezette stad*.

217 Geciteerd in: Geert Buelens, Georges Wildemeersch e.a. (red.), *Paul van Ostaijen 1896-1928 wegwijzers naar de werkelijkheid*, Gent: SDZ, (1996), 96.

gebrande sienna en blauw; één woord, 'Schmetterling', is geschreven in het groen. Die kleuren zijn niet louter versiering, maar hebben semiotische waarde – en dragen bij aan de partituur die de tekst voor Van Ostaijen was.

De 'ritmische typografie' en de veelkleurigheid hebben er wellicht mee toe geleid dat *De Feesten van Angst en Pijn* uiteindelijk niet gepubliceerd is geraakt. Nochtans wijst alles erop dat publicatie in gedrukte vorm wel degelijk de bedoeling was, maar dat de tegenvallende verkoop van *Bezette stad* had gezorgd voor een financiële kater en te weinig animo om opnieuw zo een onzekere (en door de veelkleurigheid nog duurdere) onderneming gefinancierd te krijgen.<sup>218</sup> Het publiek kreeg de gedichten voor het eerst te zien na de dood van de dichter, toen Gaston Burssens en Eddy du Perron voor de integrale opname van *De Feesten van Angst en Pijn* in *Gedichten* (1928) zorgden. Daarbij zijn de kleuren en de originele vormgeving echter niet overgenomen. In 1952 zorgt Gerrit Borgers voor een editie die de kleuren van het manuscript enigszins probeert te imiteren; in 1979 verschijnt een zeskleurige versie van de bundel als deel van het verzamelwerk. Op de uitgave van de afzonderlijke bundel was het wachten tot 2006, toen de bundel als facsimile werd gepubliceerd.<sup>219</sup>

Anders dan *Bezette stad*, dat relatief snel tot stand is gekomen, nam de genese van *De Feesten van Angst en Pijn* meerdere jaren in beslag. Van Ostaijen begon bij zijn aankomst in Berlijn al snel aan het gedicht 'De moordenaars', waarmee hij later *De Feesten van Angst en Pijn* zou openen.<sup>220</sup> Toch duurde het tot in april 1921 eer hij de bundel voltooide – die periode viel min of meer samen met zijn definitieve vertrek uit de Duitse hoofdstad. In de tussentijd werkte de dichter nog aan andere projecten, in het bijzonder aan *Bezette stad*, dat in april 1921 wel gepubliceerd werd. *De Feesten van Angst en Pijn* is overigens opgedragen aan Oscar Jespers, als dank voor diens niet-aflatende steun bij de totstandkoming van *Bezette stad*.<sup>221</sup>

218 Gerrit Borgers, *Paul van Ostaijen. Een documentatie*, Amsterdam: Bert Bakker (1996), 427.

219 Zie ook Geert Buelens, 'Mijn dageraad is deemstering. Paul van Ostaijen en *De Feesten van Angst en Pijn*', in: Van Ostaijen, *De Feesten van Angst en Pijn*, VII. (Nawoord bij de facsimile-editie). Intussen is het cahier, dat deel is van de Vlaamse Topstukkencollectie en dat zich in het Letterenhuis bevindt, ook digitaal te bewonderen via <https://topstukken.vlaanderen.be/topstukken/topstuk?id=3>.

220 Buelens & Wildemeersch, *Paul van Ostaijen*, 50. De vroegste gedichten (althans, de oudste versies ervan) dateren uit november 1918, de jongste gedichten vermoedelijk uit maart-april 1921 (zie ook: Jeff Bogman, *Professoren hier is de laatste gnostieker. Paul van Ostaijen tussen schilderkunst en mystiek*, Nijmegen: Vantilt (2002), 158).

221 Van Ostaijen meldt dit pas laat aan Jespers, zo blijkt uit een brief van Jespers aan Van Ostaijen die dateert van 19 april 1921: 'Dat gij aan iets voor mij werkt doet mij ontzaggelijk groot plezier' (geciteerd in: Buelens & Wildemeersch, *Paul van Ostaijen*, 99).

Veelal wordt de bundel beschouwd als een werk dat in de poëtische ontwikkeling van de dichter voorafgaat aan *Bezette stad*.<sup>222</sup> Dat lijkt me niettemin discutabel. Het is bekend dat het grootste deel van de gedichten in *De Feesten van Angst en Pijn* pas met het opnieuw opschrijven in het cahier 'een nieuwe vorm' kreeg.<sup>223</sup> Toen Van Ostaijen daarmee bezig was, en dus ook besloot om kleur toe te voegen aan de typografie, was *Bezette stad* al verschenen. In welke wereld zou een dichter als Van Ostaijen dan bereid zijn om gedichten uit een vroeger stadium achteraf nog te publiceren?

Wat er ook van zij, de zeer beperkte beschikbaarheid van *De Feesten van Angst en Pijn* heeft er alleszins aan bijgedragen dat er tot vandaag weinig interpretaties van de gedichten zelf voorhanden zijn. In een bijdrage aan de Van Ostaijenbundel *De stem der Loreley* (1996) over de formele kenmerken en de mystiek in *De Feesten van Angst en Pijn* stelt Bogman terecht dat er weinig op de tekst toegepaste analyses van de bundel zijn gemaakt. Die lacune heeft veel te maken met de idiosyncratische bladspiegel en de poëtische technieken die erin gebruikt worden: het vele wit, de losse woorden, die weliswaar op zichzelf beschouwd doorzichtig zijn, maar in hun specifieke constellatie de interpretatie bepaald niet vereenvoudigen. Dat geldt ook voor de vele referenties aan de mystiek, waarmee Van Ostaijen zich in zijn Berlijnse periode gaat bezighouden. In het algemeen is er volgens Bogman weinig aandacht voor de formele aspecten, en vooral de verbinding tussen de formele beschrijving en de semantische interpretatie lijkt doorgaans te ontbreken.<sup>224</sup> Bogman doet in het betreffende hoofdstuk weliswaar een belangrijke aanzet tot een interpretatie die ook rekening houdt met de specifieke vorm van deze onorthodoxe gedichten, maar brengt de individuele teksten niet in verband met elkaar en met de compositie van de dichtbundel. Daarnaast zijn *De Feesten van Angst en Pijn* door verschillende onderzoekers in de voorbije decennia benaderd als belijdenislyriek. De bundel is meermaals gelezen tegen de (biografische) achtergrond van Van Ostaijens lec-

222 In zijn Van Ostaijen-biografie schrijft Matthijs de Ridder bijvoorbeeld dat de typografische experimenten in *De Feesten* 'niet meer [waren] dan wat eerste, voorzichtige stappen in de "ritmische typografie". Van Ostaijen beseft dat de bladschikking in zijn nieuwe plan [in *Bezette stad* dus, LDP] zou moeten uitgroeien tot een volwaardige betekenislaag.' Zie: De Ridder, *Paul van Ostaijen*, 635.

223 Deze chronologie ondermijnt wat De Ridder stelt omtrent de evolutie in Van Ostaijens denken over de ritmische typografie en de positie van *Bezette stad* en *De Feesten van Angst en Pijn* daarin (zie voetnoot 222).

224 Jef Bogman, 'Alle worden is ontworden. Schrijfwijze, klank, kleur en mystiek in Paul van Ostaijens *De Feesten van Angst en Pijn*', in: Geert Buelens en Eric Spinoy (red.), *De Stem der Loreley. Over Paul van Ostaijen*, Amsterdam: Bert Bakker (1996), 114-128: 115-116.

tuur van de mystieke literatuur.<sup>225</sup> Jaap Goedegebuure bijvoorbeeld typeert de bundel als 'een weergaloos en binnen ons taalgebied ongeëvenaard getuigenis van de vele struikelingen en strubbelingen die een zoeker naar eenheid ervaart wanneer hij zich waagt op het mystieke pad.'<sup>226</sup>

Deze bijdrage vertrekt niet vanuit de lectuur van de mystieke bronteksten die Van Ostaijen citeert in *De Feesten van Angst en Pijn*; evenmin ligt mijn focus op de biografische persoon (de mysticus Paul van Ostaijen). Hoewel die benaderingswijzen belangrijke inzichten hebben opgeleverd voor de Van Ostaijenstudie, houden ze ook het risico in dat de eigenlijke literaire tekst gereduceerd wordt tot hun zogenaamde belijdende karakter en tot een reeks losse citaten die het biografische verhaal illustreren. Ik wil daarentegen de aandacht richten op het materiaal dat de dichter ons daadwerkelijk heeft nagelaten: de gedichten, uiteraard, met aandacht voor de precieze verwoording: de woordkeuze, syntaxis en retorische figuren, klank en ritmiek. Daarbij zal ik ook aandacht besteden aan de *papieren* oppervlakte: de bundel als ding, het manuscript-als-boek, waarbij ik zowel zal kijken naar de materialiteit van de teksten als naar de compositie van de bundel, de verhouding van de individuele gedichten tot elkaar. Hoewel *De Feesten van Angst en Pijn* nadrukkelijk is gecomponeerd als geheel (zoals ook het geval is met *Bezette stad*), is die dimensie vooralsnog veronachtzaamd.

## Dansen zij het WOORD toe: de bundelcompositie

De gedichten in *De Feesten van Angst en Pijn* zijn, voor zover ze geïnterpreteerd zijn, doorgaans als afzonderlijke gedichten gelezen die weinig onderlinge samenhang vertonen. De uiteindelijke compositie in het cahier voor Jespers, bestaande uit negentien qua omvang zeer verschillende gedichten, laat mijns inziens echter iets anders zien. Veel elementen wijzen er namelijk op dat die

225 Naast het al genoemde *Wit licht* van Goedegebuure o.a.: Joris Reynaert, 'Het mystieke bij Paul van Ostaijen', in: *Spiegel der Letteren* 20, 1 (1978), 37-63; Joris Reynaert, 'Een geringe wig van klaarte in de donkerdiepstraat. Paul van Ostaijen en het mystieke', in: Geert Buelens en Eric Spinoy (red.), *De Stem der Loreley. Over Paul van Ostaijen*, Amsterdam: Bert Bakker (1996), 184-201.; Bogman, *Professoren*; Jan Oegema, *Ziek van de zee. Paul van Ostaijen en de mystiek*, Rimburch: Huis Clos (2009); Pieter Verstraeten, 'Representations of Mysticism in Flemish Interwar Literature: between Poetry and Prose, Ecstasy and Realism', in: *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 88, 4 (2010), 1255-1276; Jaap Goedegebuure, *Wit licht. Poëzie en mystiek in de Nederlandse literatuur van 1890 tot nu*, Nijmegen: Vantilt (2015), 117.

226 Goedegebuure, *Wit licht*, 117.

compositie veel hechter is dan tot dusver is aangenomen. Daar bestaan een aantal evidente tekstexterne argumenten voor; zo kunnen we, op basis van vroegere versies van afzonderlijke gedichten, vaststellen dat Van Ostaijen niet heeft vastgehouden aan de originele volgorde waarin de gedichten geconcipeerd zijn. Bovendien weten we eveneens dat Van Ostaijen bepaalde gedichten, die qua vorm en inhoud vergelijkbaar zijn met de gedichten in de uiteindelijke bundel, niet heeft opgenomen, zoals 'Banale dans'. Ten derde weten we eveneens dat de gedichten pas hun definitieve 'ritmiese' vorm (en kleur) gekregen hebben bij het overschrijven in het cahier.

In een vroege beschouwing naar aanleiding van de postume publicatie van Van Ostaijens *Gedichten* in 1928 schreef Raymond Herreman: 'De Feesten van Angst en Pijn [...] is inderdaad een spel, maar geen los spel van de hand die het hart opteekent, doch veeleer een mathematisch spel, waarvan de regelen ons onbekend zijn: een spel, dat inspanning vergde van den speler, maar dat ons, leeken die niet ingewijd zijn, ten onrechte misschien ijdel lijkt.'<sup>227</sup> Ik denk dat Herreman gelijk heeft, op twee gebieden. Ten eerste geloof ik dat de samenhang tussen de individuele teksten betekenisvol is – dat de gedichten met andere woorden in reliëf geplaatst worden door de samenhang waarin ze worden gepresenteerd en dat ze in combinatie met elkaar dus winnen aan betekenis. Ten tweede voel ik veel voor Herremans intuïtie dat deze poëzie niet uitsluitend belijdenispoëzie is waarin we de biografische groei van de dichter-als-mysticus kunnen aanschouwen.<sup>228</sup> Meer dan dat laat de bundel zich mijns inziens lezen als een hechte constructie waarin we het (niet-rechthoekige) verhaal kunnen lezen van Van Ostaijens poëtische zoektocht naar een nieuwe, geobjectiverde poëzie. Bogman stelt hieromtrent terecht:

Wie alleen op de semantiek let, zal in deze gedichten een uiterst persoonlijke bekentenis lezen, en zich afvragen of dat niet volledig botst met Van Ostaijens (in diezelfde tijd gevoerde) pleidooi voor ontindividualisering

227 Raymond Herreman, 'Vlaamsche Letteren: Paul van Ostayen – Gedichten', in: *Nieuwe Rotterdamse Courant*, (9-11-1928).

228 Vgl. Jan Oegema's karakterisering van de bundel als persoonlijke getuigenis: 'Ik neig ertoe Van Ostaijens hartenkreet te begrijpen als een kreet van heimwee en verwarring, geslaakt door een politieke vluchteling die zijn Heimat mist' (Oegema, *Ziek van de zee*, 22). Ook Reynebeau spreekt van 'bekentenislyriek' en stelt: 'Het lijkt weinig twijfel dat het ook in de bedoeling van deze gedichten lag om te getuigen van de gemoedsgesteltenis waarin de dichter verkeerde': Marc Reynebeau, *Dichter in Berlijn*, Groot-Bijgaarden: Globe (1995), 178-179.

van poëzie. Maar het woord 'ik' is behalve grammaticaal subject ook klankdrager. [...] Het subjectieve is element geworden van een klankoppositie.<sup>229</sup>

Over het waarom van de specifieke selectie en volgorde van de gedichten die uiteindelijk wel opgenomen worden, is er nauwelijks informatie overgeleverd. De betekenis effecten van deze selectie en ordening kunnen we met andere woorden slechts vanuit de tekst construeren – en laat dat nu net de avontuurlijkste uitgangspunt zijn.<sup>230</sup> In de volgende twee paragrafen wil ik de bundelcompositie van *De Feesten van Angst en Pijn* onderzoeken. Ik zal de bundel benaderen als een partituur voor een dans die zich, zoals contrapuntische muziek, tegelijkertijd circulair en horizontaal ontwikkelt. Vervolgens zal ik demonstreren hoe deze dans poëticaal geïnterpreteerd kan worden als een zoektocht naar een poëzie die niet zozeer een persoonlijke belijdenis als wel een compositie van woorden wil zijn. Die zoektocht is schatplichtig aan de katholieke leer: in den beginne was het Woord, en volgens het evangelie van Johannes wordt het Woord mens. In *De Feesten van Angst en Pijn* borduurt Van Ostaijen hierop verder én keert hij naar dat oerbegin terug: hier dansen de 'werkelijke dingen' 'het WOORD toe'. Zo kunnen de 'Vormen' 'ontworden', weer 'LOGOS' worden.

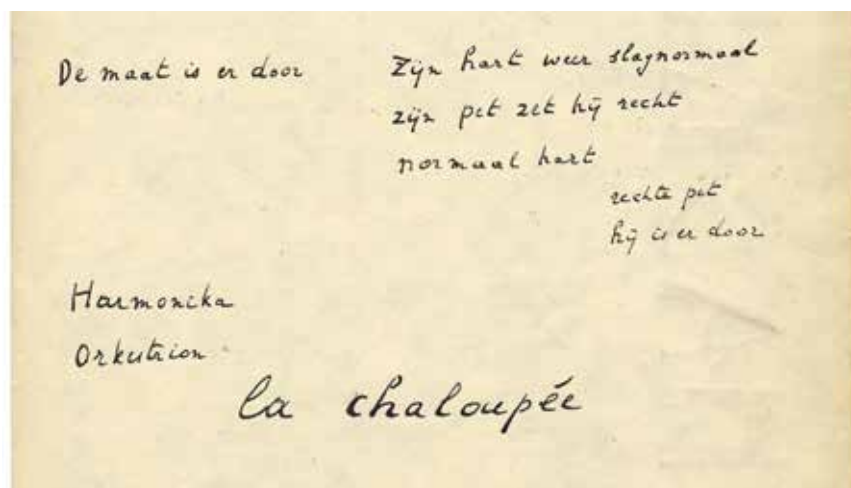
## Een jazz op de melodie van Frère Jacques

Verschillende lezers hebben erop gewezen dat *De Feesten van Angst en Pijn* allerlei paradoxen bevat. Een van de opvallendste is ongetwijfeld het samenvallen van het begin en het einde, wat op allerlei manieren door de bundel is gewezen. We zien dit in het motief van geboorte/leven en dood en alle mogelijke variaties daarop, dat in talloze gedichten wordt hernomen. In het openingsgedicht 'De moordenaars' bijvoorbeeld begrijpt de heer die het slachtoffer zal worden van een zinloze moord 'het leven', 'en dat moordenaars ook leven moeten'. Hij zegt: 'moest je niet leven / zou je geen moordenaar zijn'. Tegelijkertijd zou je dat eerste gedicht ook kunnen lezen als een dans, naar het laatste vers van het

229 Bogman, 'Alle worden is ontworden', 116-117. Vgl. met zijn vaststelling in: Bogman, *Professoren*, 156: 'Het probleem blijft het 'ik' van *De feesten van angst en pijn*. Beslissende indicaties voor het al dan niet samenvallen van het lyrische ik met dat van de auteur zijn er niet.'

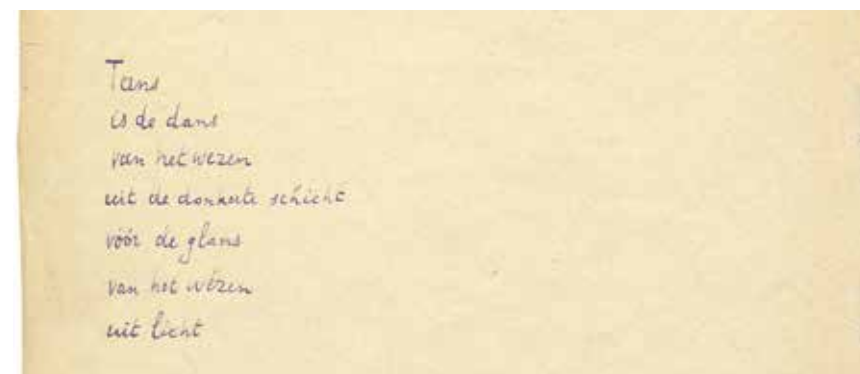
230 Zie hieromtrent: Paul van den Hoven, 'Een compositie lezen. De semiotiek van ordening en selectie', in: Ad Zuiderent & Evert van der Starre (red.), *De tweede gisting. Over de compositie van dichtbundels*, Amsterdam: Amsterdam University Press (2001), 63-72.

gedicht, 'la chaloupée'. De *valse chaloupée* was destijds een heel ritmische, geweldadige dans die een ruzie tussen een koppel, een prostituee en een *apache* of gangster representeerde. Het gedicht begint met de gangster, 'De moordenaars / zijn rustig onrustig tussen pet en neus / de ogen' en de dans, 'VOETEN / geven mede de maat volksziel is melodie'. In het vervolg ontwikkelt de dans zich, allerlei muzikale instructies ondersteunen het ritme: het tempo versnelt ('allegretto'), de muziek wordt luid ('fortissimo'). Het gedicht (de dans) eindigt waar hij begon: 'De maat is er door Zijn hart weer slagnormaal / zijn pet zet hij recht / normaal hart / rechte pet / hij is er door / Harmonika / Orkestrion / la chaloupée'.<sup>231</sup>



De dans van het openingsgedicht wordt gespiegeld in het laatste gedicht 'Angst een dans'. Ook dat gedicht bevat allerlei circulaire structuren, wat al begint met de openingspassage: 'Tans / is de dans / van het wezen / uit de donkere schicht / vóór de glans / van het wezen / in licht'; tien bladzijden later varieert Van Ostaijen op dit fragment, want het hier gaat de dans van het wezen uit licht. Dergelijke variaties doen denken aan de manier waarop Van Ostaijen in een postuum gepubliceerde aantekening uit maart 1925 - de tijd van de 'gedichtjes voor zijn plezier' - poëzie omschrijft als 'woordkunst': 'Poëzie is niet:

<sup>231</sup> Alle afbeeldingen zijn afkomstig uit het manuscript van *De Feesten van Angst en Pijn*: Collectie Stad Antwerpen - Letterenhuis.



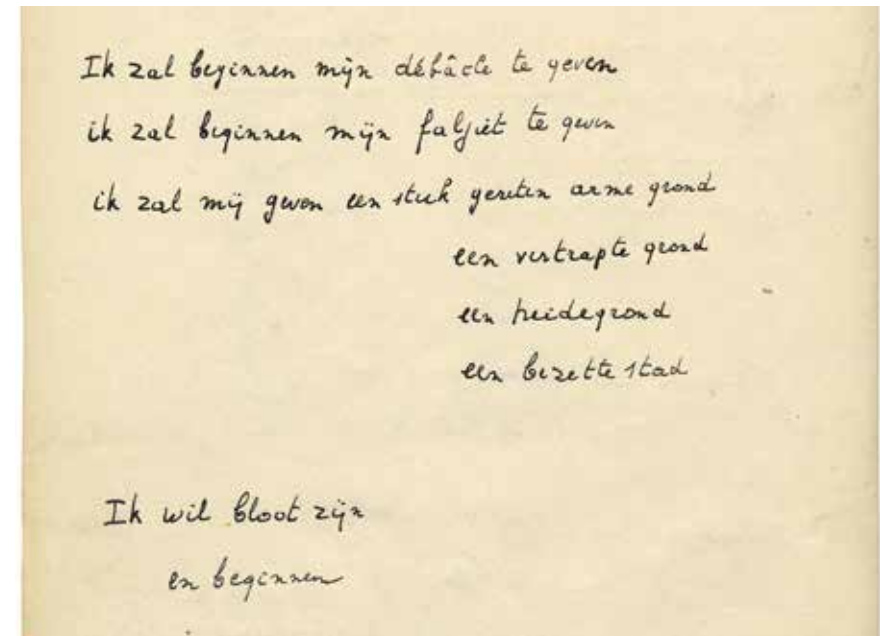
gedachte, geest, fraaie zinnen, is noch doctoraal, noch dada. Zij is eenvoudig een in het metafysische geankerd spel met woorden'.<sup>232</sup> Tegelijkertijd laten de 'Tans is de dans'-passages ook een inhoudelijke verschuiving zien, alsof de melodie van majeur (affirmerend, grote tekst, helder: 'in licht') naar mineur (inkrimpend, kleine tekst, dof: 'uit licht') gaat:

<sup>232</sup> Geciteerd in: Gerrit Borgers, *Paul van Ostaijen. Een documentatie*, Amsterdam: Bert Bakker (1996), 582.

Voorts varieert Van Ostaijen in dit gedicht op enkele centrale woorden(clusters), waarop geassocieerd en gevarieerd wordt: 'angst' en 'dans', 'zijn(de)' en 'schijn', 'worden', 'ontworden', 'woord', 'logos' en 'vorm'. Deze clusters hangen nauw samen met klanken en laten zien dat het woord in zijn materiële vorm hier functioneert als motor van de poëzie.

Dergelijke circulaire structuren – met name vormen van herhaling en herhaling-met-variantie, van melodie en tegenmelodie – doen denken aan de contrapuntische muziekvormen, zoals de canon en de fuga. Niet toevallig lezen we in 'Fatalisties liedje': 'iemand speelde BACH in / de buurkamer' – Bach is zoals bekend een van de grote meesters van de contrapunt. In 'DE marsj van de hete Zomer' is dan weer letterlijk sprake van 'kontrapunt' en 'zang van nachtegaals en padden / waarde tegenwaarde' / bassen en hobo's'. In 'Vers 5' hanteert Van Ostaijen de canonvorm nadrukkelijk en citeert hij een van de beroemdste canons aller tijden: 'Ik zou willen een jazz op de melodie van Frère Jacques'. Het laatste vers eindigt met dezelfde tekst (al verschilt de vers-indeling en de notatie), en zo kan de canon van voor af aan beginnen: 'en ik zou willen een jazz op de melodie van / FRÈRE JACQUES'. Zo bijt het gedicht in zijn staart, en hetzelfde valt dus te zeggen van de bundel als compositie. De cirkelstructuur sluit nadrukkelijk aan bij de poëtische claim die Van Ostaijen expliciteert in 'Et voilà': 'Het kunstwerk is een eenheid. Het kunstwerk is gesloten en aanvangloos gelijk een kring.' De kring wordt nog eens geëxpliciteerd in 'Land rust' en roept in één beweging de 'De kringen naar binnen' van *Bezette stad* in herinnering: 'kleine kring kleinere kring / midden en omtrekt kleinste kring'; het blauwe gedicht is een 'wassende concentriek van avondlike kleurigheid.

Het eindeloze opnieuw beginnen wordt in het daaropvolgende gedicht, 'Vers 6', verder uitgewerkt: 'Ik wil beproeven / naakt te zijn / bloot wie weet wel gevoren purper / en bleekheid / Is zo niet het gans beginnende begin'. Het gedicht eindigt met de beroemde passage waarin begin en einde opnieuw samen worden gedacht: 'Ik zal beginnen mijn débacle te geven / ik zal beginnen mijn faljet te geven / ik zal mij geven een stuk gereten arme grond / [...] // Ik wil bloot zijn / en beginnen'. Dergelijke introducties van motiefjes die in latere gedichten worden hernomen, gevarieerd en uitgebreid, zorgen niet zozeer voor circulariteit als wel voor vooruitgang. Ook dat is een principe van het contrapunt,



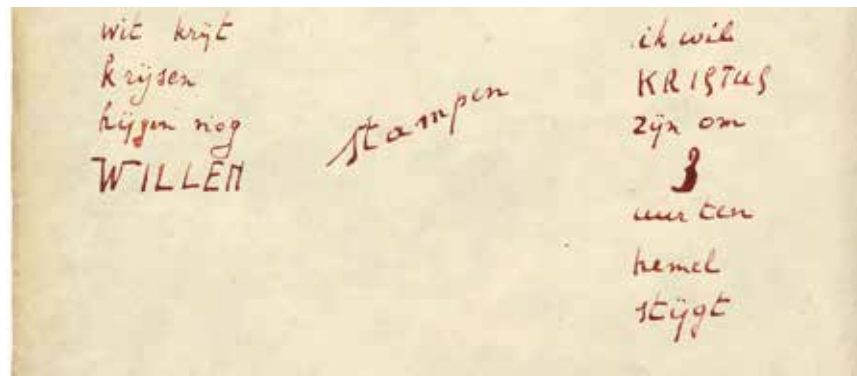
met name dat deze muziek zich horizontaal ontwikkelt. In 'Vers 4' bijvoorbeeld worden een 'vrouw' en 'postzegels' geïntroduceerd ('vrouw van vroeger komt / postzegels gaf ik de jongen van vier hoog'; die spelen in het gedicht niet echt een betekenisvolle rol (in tegenstelling tot bv. de 'jongen' en 'vier hoog'). In 'Vers 6' worden deze motiefjes echter terug opgepakt: 'Ik kan geen postzegels verzamelen / ik kan geen vrouwefoto's verzamelen' en 'ik wil niet vragen / waarom / ik niet werd een de postzegelkolekcioneur'.

### De dans van de geworden dingen naar het Ontworden

De interpretatie van *De Feesten van Angst en Pijn* kan niet alleen verhelderd worden door de muzikale structuren erin te onderzoeken, maar ook door een analyse van de narratieve structuren. Net zoals de muzikale structuren zowel een circulaire beweging als een horizontale beweging laten zien, zal dat het geval zijn met de narratieve lijnen. De meest voor de hand liggende lijn is uiter-

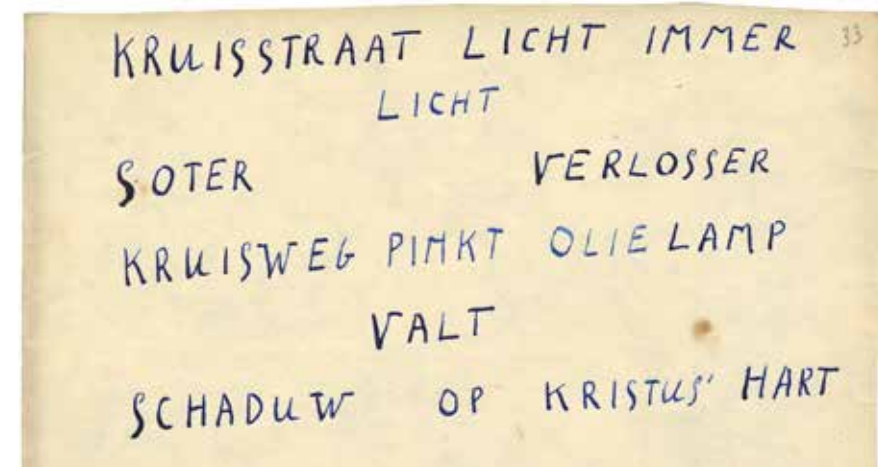
aard de horizontale – het verhaal dus als chronologisch, teleologisch gegeven. Daarnaast is er echter ook sprake van allerlei echo's van woorden en frasen, die dwarsverbanden doen oplichten en die de rechtlijnige structuur onderbreken. In het vervolg van deze paragraaf volg ik enkele van die narratieve lijnen, die de interpretatie van de bundel mijns inziens verhelderen.

Zoals gezegd is het katholicisme een cruciale intertekst in *De Feesten van Angst en Pijn*. Dat begint al bij de titel de discrepantie tussen het woord 'Feesten' en de suggestie van uitbundige vrolijkheid en plezier, en het vervolg 'van Angst en Pijn'. Die spanning is bij nader inzien niet zo uitzonderlijk; de verbinding van het feestelijke met angst en pijn is immers ook nauw verweven met het christelijke Passieverhaal en het lijden van Christus in aanloop naar het paasfeest en de verrijzenis. In de bundel wordt veelvuldig aan Christus' lijden gerefereerd; in 'MASKERS' lezen we: 'De laatste van de bende sleept Kristus bij de voeten / die naakt op de sneeuw zal boeten moeten'. Het lyrische ik associeert zichzelf overigens nadrukkelijk met de Christusfiguur. In de volgende passage in 'DE marsj van de hete Zomer' stelt het ik: 'ik wil / KRISTUS / zijn om / 3 / uur ten / hemel / stijgt'.



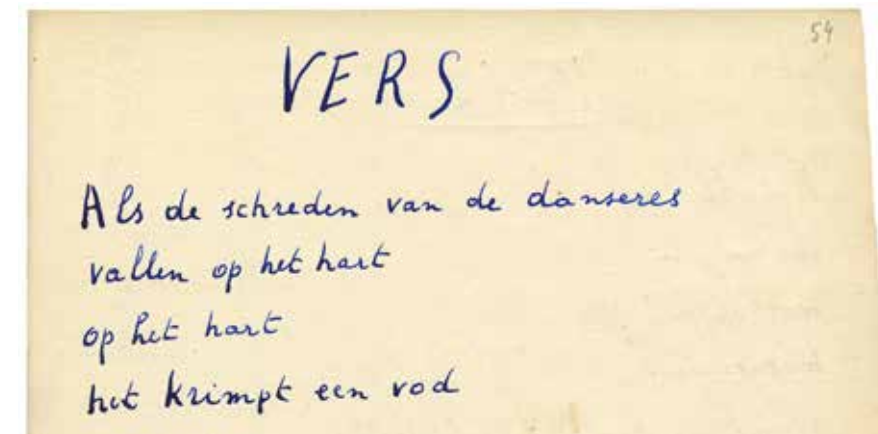
Naar het einde van dit lange gedicht toe wordt nogmaals expliciet aan de kruisweg gerefereerd en aan Christus' rol als 'Soter' of Verlosser:

Het lyrische ik bevindt zich net als Christus in een wereld getekend door angst, pijn en onlust; een wereld bevolkt met outsiders (in 'De moordenaars' zien we



gangsters, 'een zatte hoerewaardin' en 'teefjesdieren hoeren'; in 'Vers 2' is er bijvoorbeeld sprake van 'homo's', 'lesbies'). In 'Vers' krijgen we een soort hereniging van de 'SCHADUW OP KRISTUS' HART' uit het vorige fragment (de teksten worden ook door dezelfde blauwe tint met elkaar geconnecteerd): 'Als de schreden van de danseres / vallen op het hart / op het hart / het krimpt een vod'.

Ook hier treedt het leed op de voorgrond: 'het is zo goed het leed / van witte witte voeten / voelen / onbewuste schreden / vanzelfsprekend leed'.



De koppeling van het feestelijke en het leed krijgt in *De Feesten van Angst en Pijn* zijn beslag in de dans. Zowat alle gedichten refereren aan de dans en de bijbehorende *cadans*: als het niet in de titel is, dan is het wel in de tekst zelf.<sup>233</sup> In die opeenvolgende dansbewegingen valt mijns inziens een narratieve en poëtische ontwikkeling te lezen. Ik verwees al naar de wilde chaloopée in het openingsgedicht 'De moordenaars', waar de gewelddadige dans het leven lijkt te representeren: 'maar zo het is zo hoort het ook / dat is de wereldorde'. In het tweede gedicht 'Maskers' is de lezer dan weer getuige van een trieste winterse scène waarin kinderen naar het graf worden gedragen: een 'dwaze dodestoet' 'in de novembermiddag':

In de novembermiddag sterven kinderen  
worden geleid in zwakke ziele van wit  
grain geeft de zon het arme menselicht dat zijn mist  
by zulke dwaze dodestoet  
worden begraven de arme kuisen zonder spoor  
een na een Als alle begraven zijn dan is het  
het om vijf 5 reeds duisternis

Om 'vijf 5' is het 'reeds duisternis', en tijdens de nacht die volgt, hernemen de 'Geraamten van witte o zo'n witte kindekes' met 'grote RODE MASKERS' de begrafenisprocessie in de 'zwakke maneschijn':

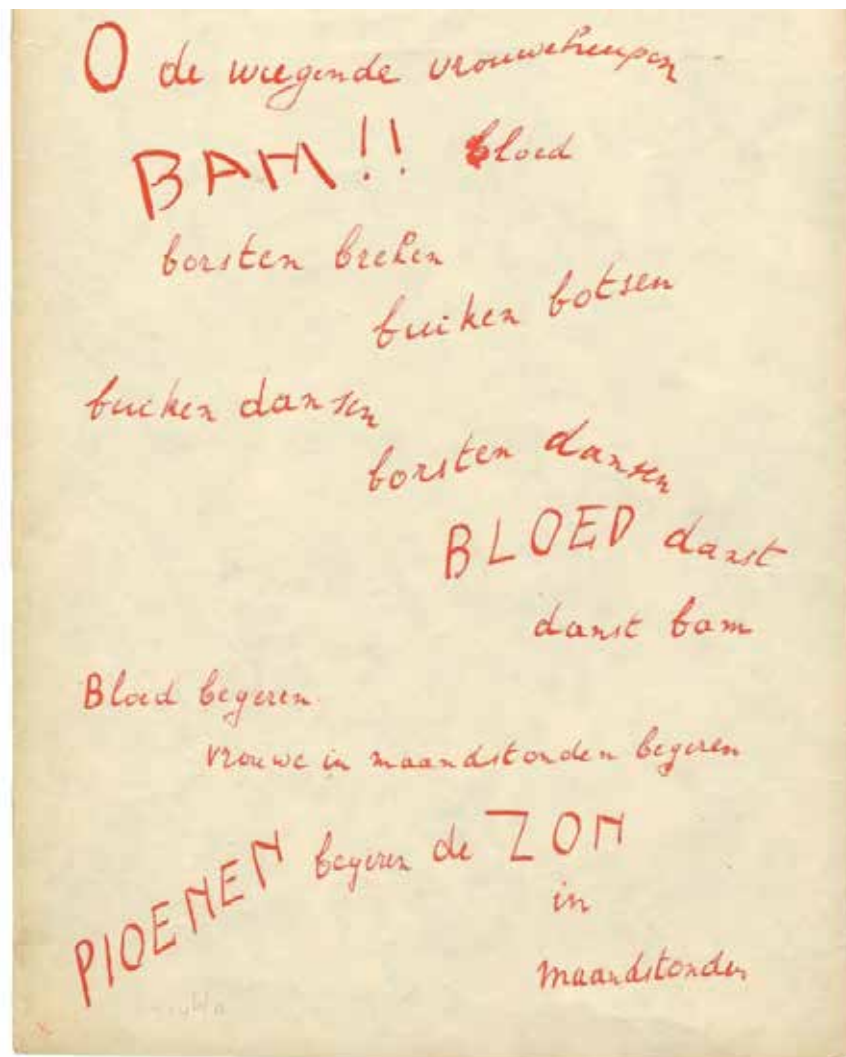
Geraamten van witte o zo'n witte kindekes  
dragen grote RODE MASKERS knielende  
knielende en lachen door de ziele schachten van zwakke maneschijn

233 Slechts vier van de negentien gedichten is de dans op het eerste gezicht afwezig, met name in 'Prière Impromptue 1-2-3' en 'Vers 6'. De 'Prières' worden evenwel geassocieerd met (jazz)muziek, het zijn 'impromptues' of 'improvisaties', die als een soort rustpunt fungeren in de turbulente bundel; 'Vers 6' kunnen we dan weer beschouwen als een cesuur: het is op dat moment dat de ik als het ware een resetknop indrukt om opnieuw te beginnen: 'Ik wil bloot zijn / en beginnen'.

De dodenprocessie krijgt het karakter van een dans. Die macabere dans is geluidloos, geruisloos: 'zonder geluid was hun geboorte en zo is hun dans'. Het dansritme wordt niet auditief aangegeven, maar door de 'golven van de lichtende stad', een 'fosforresente kadans':

geluidloos  
kinderen geboren draagen masken een oude eeuw  
zonder geluid was hun geboorte en zo is hun dans  
gedragen op de golven van de lichtende stad fosforresente kadans  
hun stappen zijn witte voeten op witte sneeuw daantussen wit  
zijn allen bedronken en tuimelen allen van dak tot dak  
als er een bloedt is het wit net als er een weent  
maar allen dan hier voort op hun hoofd

Zo ontstaat een spookachtige sfeer (alles is wit en mistig, het sneeuwt); de scène ontwikkelt zich tot een griezelig-groteske koortsdroom waaruit ontsnappen onmogelijk lijkt: 'zijn allen bedronken en tuimelen allen van dak tot dak op hun hoofd'; en 'als er een bloedt is het wit net als er een weent maar allen dansen voort'. In 'Maskers' worden leven en dood dus in één adem genoemd en de dood wordt dadelijk verbonden met de dans. De kindertjes zijn nog maar geboren of ze dansen al hun macabere dodendans in de witte sneeuw: 'kinder-tjes geboren dragen masker een oude eeuw / zonder geluid was hun geboorte en zo is hun dans'.



Veel luider en minder ingetogen dan dit paarse wintergedicht 'Maskers' is het volgende gedicht in helderrood, 'DE marsj van de hete Zomer'. Het rood van de tekst sluit aan bij de heftigheid van de zeer zinnelijke, lichamelijke verleidingsdans tussen man en vrouw. Het rood wordt geassocieerd met bloed dat via maandstondenbloed ook de vruchtbaarheid oproept: 'O de wiegende vrouwe-

heupen / BAM!! bloed / borsten breken / buiken botsen / buiken dansen / borsten dansen / BLOED danst / danst bam / Bloed begeren / vrouwe in maandstonden begeren'. De liefde waarvan sprake is echter opnieuw getekend door geweld, het is 'ruwe liefde', 'falli zwepen het vrouwelijke lijf'.

Er zijn evenwel ook lyrischer momenten: 'het leven / goed fris water / ik heb je lief / blijheid dansende belletjes / danst heel / fijn / je / menuet'. Al bij al is dit een hoopvoller gedicht: 'rond / vol / rondheid / volheid / ronde volle Jubel / bazuinen vox coelesta bergblauw / helder / klinkend / zinkend / leven / Zing / Zang / Zege'. Die hemelse stem vertolkt een poëtische instructie: 'de gewoonste woorden zult gij herhalen / zij hebben de diepte van zee / en orgel'.

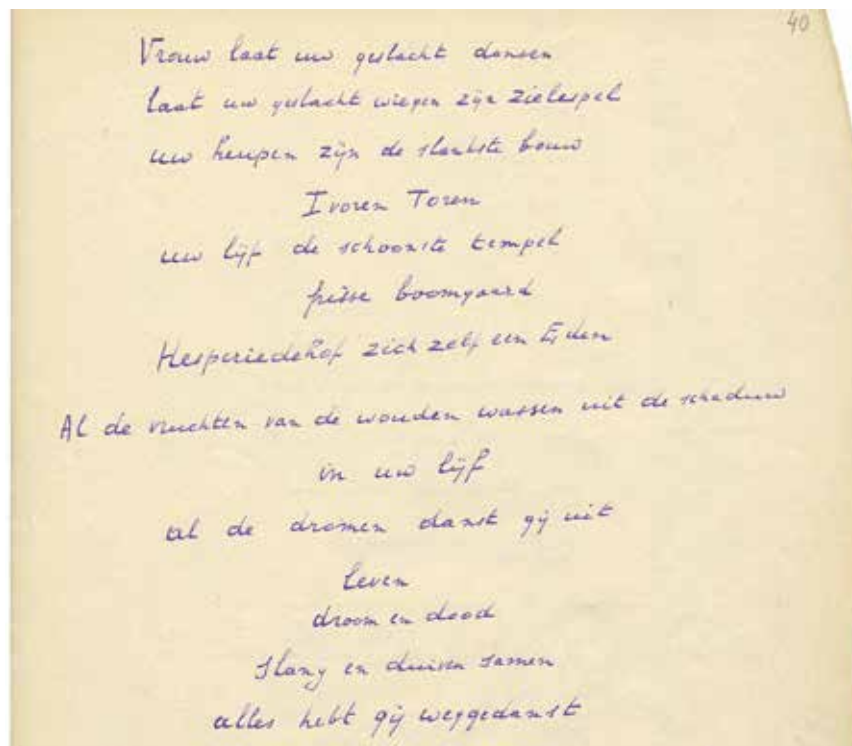
In het vervolg van dit zeer lange gedicht (24 blz.) gebeurt iets merkwaardigs: de toon en sfeer veranderen samen met de kleur van de tekst. Het aanvankelijke optimisme over de zomerse vruchtbaarheid verdwijnt, wat de aanvankelijk aangename vurigheid van de zon verschroeit hier alles en laat een dor Saharalandschap over. In gebrande sienna lezen we een vooruitverwijzing naar de slotpassage van het gedicht, wanneer de tekst helemaal afkoelt en blauw wordt: 'Stort een arme man zijn stem die verschroeit / in de brand van Zon en Zomer / zijn stem / oasie verdort in Sahara / zijn stem / hangt een uitgedroogde vrucht / in een lucht / te blauw en te onvruchtbaar'. We zien 'schichten van hard blauw gif'. De vruchtbaarheidshoop is voorbij, 'vruchten hangen uitgeperste droge / vaginae liefdeleeg'. Het gedicht eindigt met een scène in de 'blauwe avond', waarin het hart doodgaat: 'toet-toet / crève-coeur', 'de scherven / van een barsthart / dat / viel / uit een auto' (tegelijkertijd is dat crève-coeur ook een woordgrapje, want de naam van het oudste Franse kippenras) en met, zoals gezegd, de kruisdood van Christus.

Deze verbinding van begin en einde, leven, dood en dans, wordt geïntensiveerd in het vierde gedicht *Barbaarse Dans*, opnieuw een lang gedicht (12 blz.). Dit gedicht herinnert qua sfeer en toon aan het spookachtige gedicht 'Maskers', waarmee het visueel verbonden is door de paarse kleur, en de avondlijke 'blauwe' sfeer waarmee 'DE marsj van de hete Zomer' eindigde, want in ook 'Barbaarse Dans' 'Slingeren Slangen door de Stilte / wuiven bomen dwars de blauwe avond'. Hier zien we opnieuw het streven van het ik naar lichamelijke

roes en het erotische opgaan in de ander, maar deze 'kleine dood' waarin de minnaars zogenaamd een worden, wordt dadelijk verbonden met het definitieve zelfverlies: 'de rillende Vrees van het / Verlangende lijf / HET DOODVERLANGENDE LIJF'.

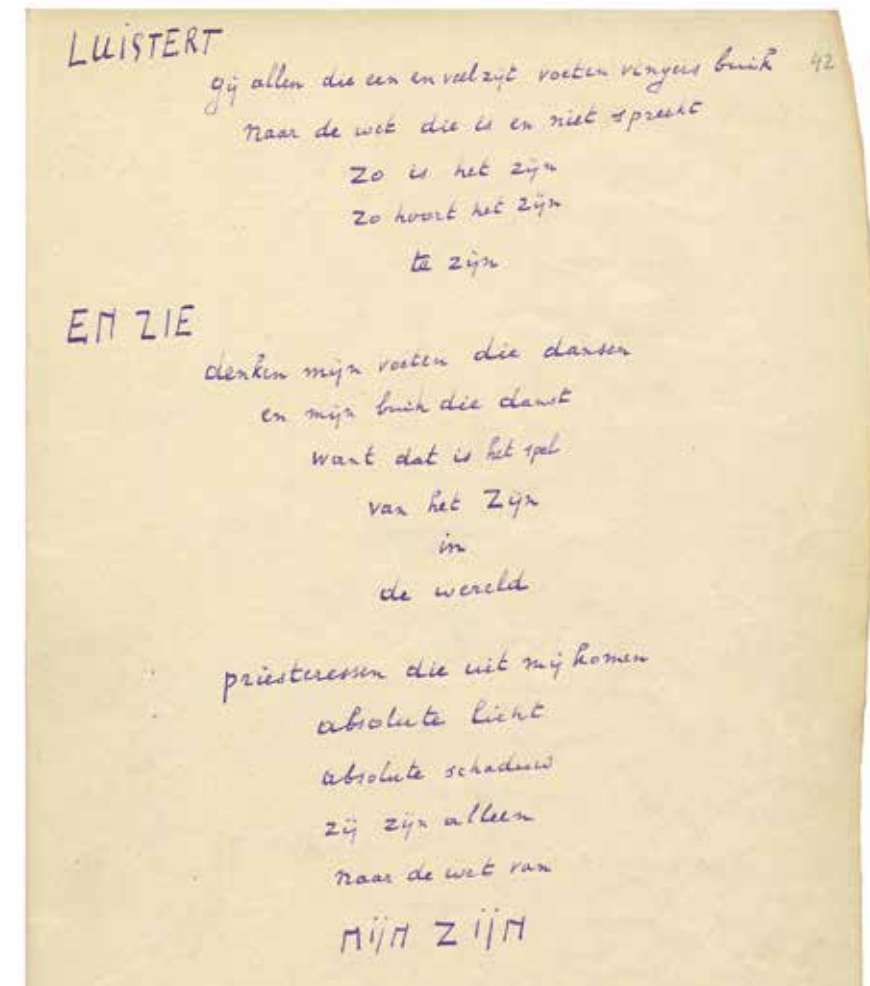
'Barbaarse dans' is een erotische, heidense dans waarin de vrouw zoals gezegd via 'Slang' en 'Slank' wordt geassocieerd met de demonische slang die Adam verleidt in de Hof van Eden: 'Vrouw laat uw geslacht dansen / laat uw geslacht wiegen zijn zielespel / uw heupen zijn de slankste bouw / Ivoren Toren / uw lijf de schoonste tempel / frisse boomgaard / Hesperiedehof zichzelf een Eden'.

Dadelijk komen droom en daad, leven en dood samen in de dans: 'al de dromen danst gij uit / leven / droom en dood / slang en duiven samen / alles hebt gij weggedanst / in de stille stappen van je dappere dans / lichte / dood en donker / leven'.



40  
Vrouw laat uw geslacht dansen  
laat uw geslacht wiegen zijn zielespel  
uw heupen zijn de slankste bouw  
Ivoren Toren  
uw lijf de schoonste tempel  
frisse boomgaard  
Hesperiedehof zichzelf een Eden  
Al de vruchten van de woorden wassen uit de schaduw  
in uw lijf  
al de dromen danst gij uit  
leven  
droom en dood  
Slang en duiven samen  
alles hebt gij weggedanst

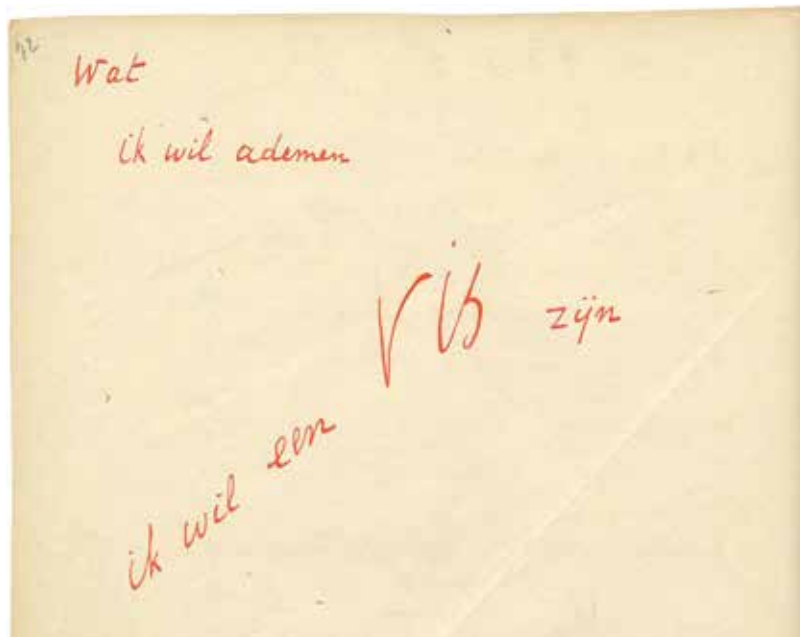
In deze erotische dans lijken het vrouwelijke en het mannelijke personage te versmelten tot een groot dansend lichaam, ze moeten het levende bevestigen. De woorden in kapitalen springen uit de bladzijde: 'LUISTERT' 'EN ZIE' 'MIJN ZIJN'. Hier zet Van Ostaijen de bladspiegel functioneel in; de vormgeving zorgt er met andere woorden voor dat de lezer de cruciale woorden in één oogopslag meekrijgt.



LUISTERT  
gij allen die een en valzigt roeten vingers buik 42  
naar de wet die is en niet spreekt  
Zo is het zijn  
Zo hoort het zijn  
te zijn  
EN ZIE  
denken mijn roeten die dansen  
en mijn buik die danst  
want dat is het spel  
van het Zijn  
in  
de wereld  
priesteressen die uit mij komen  
absolute licht  
absolute schaduw  
zij zijn alleen  
naar de wet van  
MIJN ZIJN

In het vervolg van de tekst blijkt evenwel dat het 'IK' in feite 'NIEMAND' is; dat de 'wet van / MIJN ZIJN' evenwel 'geen wet' is 'maar / LOT'. Het is een vaststelling die alleen maar kan leiden tot een streven naar opheffing van het lichaam: 'Ik steek de dolk tussen / mijn borsten / in mijn lijf'. Het ik vervolgt: 'NU / sterf ik / omdat mijn dans / sterft // Vergis ik mijn niet / bij dit laatste ritme // draag mij weg zolang / mijn lijf warm is'. In het volgende gedicht, 'Fatalisties liedje', is het lichaam finaal verzwakt. Hier 'parodieer[t]' het ik enkel nog de 'vox coelesta', het ik is een 'wrak', 'IK worstel / mij dood'.

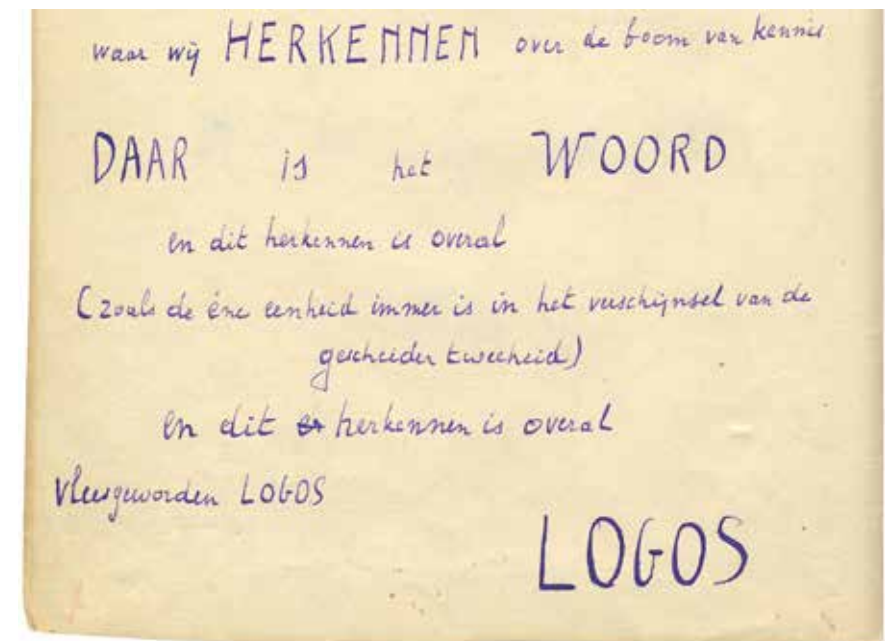
De problematiek van de zelfopheffing wordt in de volgende gedichten verder uitgewerkt; in 'Vers 4' lezen we daaromtrent:



Het nadrukkelijkst wordt deze kwestie opnieuw opgerakeld in het slotgedicht 'Angst een dans'. Het is niet toevallig dat 'Barbaarse Dans' en 'Angst een dans' allebei in het paars zijn geschreven: deze gedichten rijmen niet alleen door de titel, maar ook inhoudelijk. In beide gedichten is immers sprake van een evolutie naar ontwording, die culmineert in een zelfmoordscène in 'Barbaarse Dans'

en de totale ontwording in het 'Zijnde Woord' in 'Angst een dans'. De paarse kleur ondersteunt die connectie. In 'Angst een dans' treedt, naast de angst, het religieuze opnieuw op de voorgrond. Die religieuze lading werd al aangekondigd in 'Vers 5', in de iconische passage 'HALT! HIER IS TE ZIEN DE LAATSTE KATOLIEK / de laatste heresiark / van de leer der immanens': het lyrische ik positioneert zich als een aartsketter die stelt dat God in de hele schepping aanwezig en werkzaam is (en dus ook in de mens).

In 'Angst een dans' worden centrale preoccupaties uit de voorgaande gedichten samengevlochten. Ook hier gaat het weer om het 'bevruucht zijn', maar dan niet langer de vrouw door de man, maar het subject door de angst: 'Dansen bevruucht zijn / zwanger zijn / bangenis / van het woord dat / angst werd / dansen is / volle buik zijn / van het zaad / van het woord / angst'. Uiteraard refereert deze tekst nadrukkelijk aan het Johannesevangelie en de beroemde frase dat het Woord vlees (werkelijkheid) is geworden (God is mens geworden in de figuur van Christus): 'Daar is het WOORD', het is 'vleesgeworden LOGOS'. De kapitalen maken het woord incontournabel.



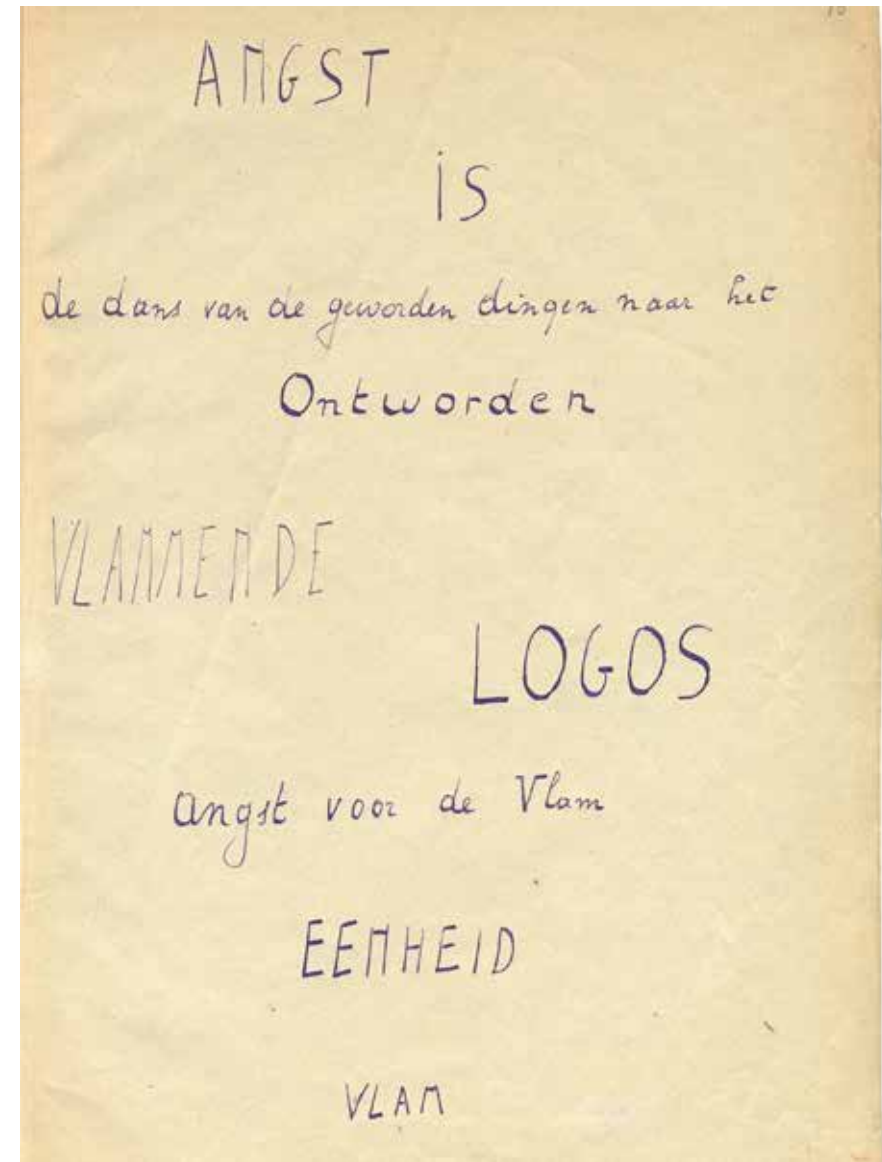
Meer nog dan in alle voorgaande verzen komt de nadruk hier te liggen op het Woord en het (lichamelijke) ontworden van het ik. Het valt op dat de koppelwerkwoorden 'zijn,' 'worden,' 'ontworden,' 'schijnen,' 'wezen' en hun variaties veelvuldig voorkomen. Dergelijke koppelwerkwoorden hebben doorgaans tot doel het subject te koppelen aan een toestand, maar hier krijgen we het omgekeerde: het ik wordt immers ik-loos, of zoals Van Ostaijen de beroemde vraag van Hamlet varieert en beantwoordt: 'HET ZIJN IS NIET TE ZIJN'.

In deze laatste dans probeert het ik daadwerkelijk afstand te doen van het 'Zijn-de', het lichamelijke bestaan, en doet hij een poging achter het woord te verdwijnen, op te lossen als het ware: 'niet te vatten het vliedende woord / niet zijn in het woord / niet zijn het woord / en verlangen ZIJN HET WOORD / verlangen en niet zijn'. Het is met andere woorden een ultieme dans waarin het subject naar een nulpunt toe danst, ondanks de angst die daar onlosmakelijk mee samenhangt: 'ANGST / IS / de dans van de geworden dingen naar het / Ontworden / VLAMMENDE / LOGOS / angst voor de Vlam / EENHEID / VLAM'.

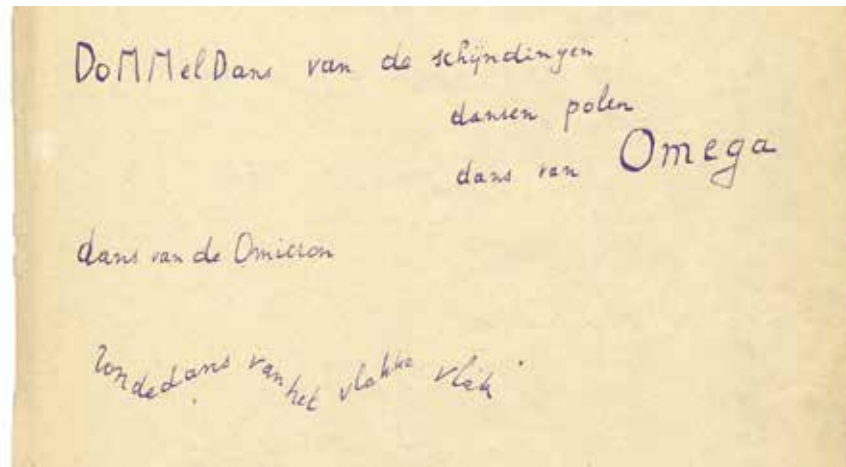
In feite is de lezer hier getuige van een soort van ommekeer van wat in het Johannesevangelie wordt beschreven: het gaat niet om het woord (God) dat vlees (Christus) wordt, maar om het ontworden van het lichaam, het verdwijnen achter of in het woord. De enige 'Wet' die met andere woorden overblijft (een echo van de verloochende wet uit 'Barbaarse Dans') is de volgende: 'Vol Angst Zijn / Wet / alle worden wordt ontworden / in het Zijnde Woord'. Dat streven werd overigens al uitdrukkelijk aangekondigd in 'Vers 6', waarin het lyrische ik samen wil vallen met de tekst, in casu de kleur en dus de materiële letters ervan. Daar schrijft Van Ostaijen: 'Ik wil beproeven / naakt te zijn / bloot wie weet wel gevrozen purper / en bleekheid'. Die wens krijgt dus uiteindelijk zijn beslag krijgt in het paarse slotgedicht.<sup>234</sup> Hier zien we hoe de dichter zich ontwikkelt tot wat Marc Reynebeau een 'materieschrijver' noemt, naar analogie met een 'materieschilder': 'al zijn aandacht gaat immers naar de materie waarmee hij te werk gaat om zijn doel te bereiken, het woord.'<sup>235</sup>

<sup>234</sup> In *Professoren hier is de laatste gnostieker* besluit Bogman dat Van Ostaijen vanuit een persoonlijke hang naar mystiek tot een verscherping van zijn poëtica kwam. Ik vraag mij af of je de stelling niet zou kunnen omdraaien, en zeggen dat de mystieke teksten bij Van Ostaijen zo resoneerden net omdat ze aansloten bij zijn eigen zoektocht naar een ik-loze poëzie.

<sup>235</sup> Marc Reynebeau, 'Geenszijds der Zinnekim', in: Paul van Ostaijen, *Witte hoeven achter de zoom*, Gent: Poeziecentrum, 31.

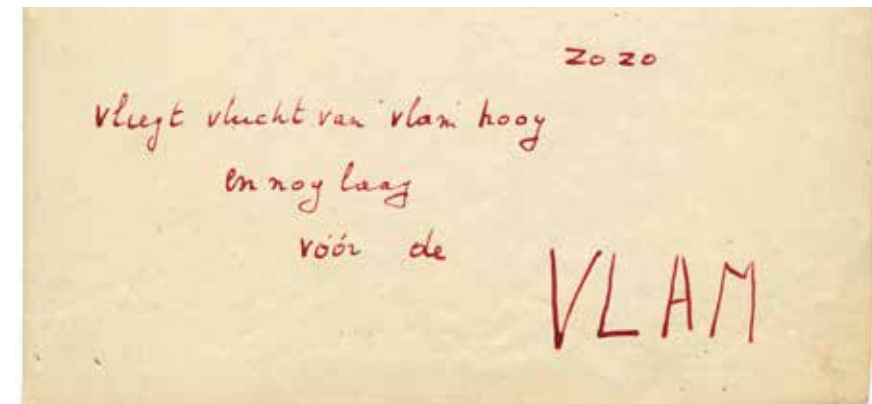


De enige materialiteit die rest, is die van het woord, meer bepaald het woord als vorm, zijnde de sonore dimensie en de letters die op de partituur achterblijven: 'DING / OERVORM / WOORD'. Dat wordt geconcretiseerd in de klankwerking: 'alle worden wordt ontworden / in het Zijnde Woord'. In deze 'dans van de geworden dingen naar het / Ontworden' gaan de Griekse letters 'omega' (de lange 'oo') en 'omicron' (de korte 'o'), deze 'tegenpolen', aan het dansen: 'DoM-MelDans van de schijndingen / dansen polen / dans van Omega / dans van de Omicron'.



Het is de dans van 'worden' naar 'woord(en)', maar ook de dans van het Griekse begrip 'logos'. Die dans vindt uitsluitend plaats in de virtuele klankwereld die wordt opgeroepen door de tekst-als-partituur, én in inkt op papier, in de visuele werkelijkheid van het boek *De Feesten van Angst en Pijn*. De dans van Omega en Omicron wordt immers getypeerd als een dans in twee dimensies, een 'rond-dans van het vlakke vlak'. Die tweedimensionaliteit valt uiteraard te verbinden met Van Ostaijens kubistische verstechniek. Het is niet toevallig dat de bundel meerdere passages bevat waarin ruimtes en situaties worden opgeroepen in geometrische voorstellingen; geen realistische afbeeldingen dus. Een mooie illustratie is de volgende passage in 'DE marsj van de hete Zomer': 'straten / dragen de loodrechten / van zon en katedraal : hoger grijpen / hoger gieren /

metalen wimpels / tot de zon / alles metaal / en / scherpe hoeken / HARDE GEOMETRIE / alles loodrechten / en waterpasrechten / snijden segmenten schichten koorden'. Dergelijke passages illustreren Van Ostaijens poging om terug te keren naar de oervormen: 'immers cilinders hoeken kegels prisma's / schema'. Bovendien zijn ze zowel visueel als auditief verankerd: 'vele triangel's muziek en geometrie'. Die muzikale verankering ondergraaft tot slot de teleologie, want de woord- en klankecho's doen de lezer van 'Angst een dans' ook weer terugkeren naar voorgaande gedichten. Het laatste woord 'VLAM' brengt ons immers weer terug naar de 'VLAM' op de eerste bladzijde van 'Vers 3', waar de 'Verzen Vallen / Vuisten op / Venstervlak', en zo beginnen de kringen van voor af aan.



### **Luistert en zie. Woordkunst volgens Van Ostaijen**

De poëzie in *De Feesten van Angst en Pijn* laat zich niet eenvoudig doorgronden. Hoewel de taal doorgaans eenvoudig is en de bladspiegel speels, wordt de lezer geconfronteerd met gedichten die op zichzelf beschouwd vaak weinig ankers bieden voor de interpretatie. Wie de gedichten in de compositie van de bundel beschouwt, ontdekt evenwel een hecht netwerk waarin alternatieve samenhangen van muzikale, visuele en narratieve aard zichtbaar worden. Dit soort poëzie verlangt een lezer die niet louter de leeservaring wil ondergaan, maar actief de tekst mee wil realiseren.

De bundel bevat niet alleen heel wat poëtische leesinstructies maar demonstreert tegelijkertijd een poëtische zoektocht naar een lyriek waarin het ik verdwijnt achter het woord. In die zoektocht neemt het lyrische ik Christus, het woord dat vlees geworden is, als voorbeeld, maar keert hij uiteindelijk de rollen om. Meer dan dat het woord vlees moet worden, moet het dichterlijke ik (het vlees) verdwijnen in het woord: de subjectiviteit wordt deel van het materiële woord. Dat dit streven niet eenduidig teleologisch is, is evident: de ‘rondedans van het vlakke vlak’ moet keer op keer opnieuw gedanst worden.

In *Zes memo's voor het volgende millennium* uit 1985 benoemt de Italiaanse modernist Italo Calvino zichtbaarheid (visualiteit) als een van de cruciale eigenschappen van de literatuur. Hij verdedigt in dit essay het menselijke vermogen ‘om bepaalde beelden scherp te stellen met de ogen dicht, om kleuren en vormen te laten ontspringen uit regels van zwarte alfabetische karakters op een wit vel’.<sup>236</sup> Van Ostaijen is met zijn *Feesten van Angst en Pijn* echter op iets anders uit: zijn poëzie moet geen beelden oproepen, wil niet metaforisch zijn, maar zet net nadrukkelijk in op de sonoriteit. De tekst is een partituur. In ‘Et voilà’ formuleerde hij die poëtica:

Gedrukte poëzie is gedrukte woordkunst. Zo zijn de mogelijkheden van de druk in verband met de woordkunst tot het laatste uit te baten. Ziehier: het klimmen en stijgen van de regels, magere en zware letters, de cascaden van de vallende woorden over het blad, zelfs verscheidene lettertypen: zoveel middelen die typografisch het ritme van het gesproken woord suggestief zullen weergeven. Bruggen van dichter naar lezer. Als middel van de lezende een lezer te maken.<sup>237</sup>

Dit is, met andere woorden, geen poëzie die zich op het geestesoog van de lezer-als-ontvanger richt, maar een poëtische instructie die de sensibiliteit van de lezer wil raken, en derhalve de lezer actief wil betrekken: het gedicht wordt pas gerealiseerd in de ritmische voordracht. Die methode zorgt er de facto voor dat de woorden niet verstarren en levend blijven; elke uitvoering zal immers verschillen van de vorige. Tegelijkertijd kunnen we niet ontkennen dat Van

Ostaijens aanpak in *De Feesten van Angst en Pijn* uiteindelijk tot een paradoxaal resultaat leidt. De ritmische typografie die de dichter propageert teneinde het ritme van het gesproken woord te suggereren, het idee van de tekst als veelkleurige partituur, levert in de eerste plaats immers een visueel kunstwerk op: een kunstenaarsboek. Voor het gehoor richt dit boek zich, met zijn onorthodoxe bladspiegels, kleurige, klimmende en dalende lettertekens, op het oog. Net die paradox maakt mogelijk dat deze gedichten, zoals Van Ostaijen schrijft in ‘De marsj’, zijn als ‘arabesken die vergaan en eeuwig zijn’: de letters staan voor eeuwig op papier, maar de vertolking ervan is keer op keer nieuw.

<sup>236</sup> Italo Calvino, *Zes memo's voor het volgende millennium* (vert. Linda Pennings), Amsterdam/Antwerpen: L.J. Veen Klassiek (2023), 111.

<sup>237</sup> Paul van Ostaijen, ‘Et voilà. Een inleidend manifest’, in *Maatstaf 2* (1954-1955), 253-263 (263).

# PERSONALIA

**Sander Bax** werkt als hoogleraar Contemporaine Nederlandse Literatuur en Cultuur in transnationaal perspectief aan het Leiden University Centre of the Arts in Society. Daarnaast is hij lid van de Raad voor de Neerlandistiek en het Meesterschapsteam Nederlands. Hij publiceerde *De taak van de schrijver* (2007), *De Mulisch Mythe* (2015), *De Literatuur Draait Door* (2019) en *Schrijversmythen* (2024). Momenteel werkt hij aan de biografie van schrijver Bernlef en aan onderzoek naar didactiek voor (historisch) literatuuronderwijs.

**Frank Bosman** is werkzaam als universitair docent cultuurtheologie aan de Faculteit Katholieke Theologie van de Universiteit van Tilburg. Daarnaast is hij Research fellow aan de Faculty of Theology and Religion, University of Free State (Bloemfontein, Zuid-Afrika). Zie: [www.frankgbosman.nl](http://www.frankgbosman.nl)

**Marc De Kesel** is emeritus hoogleraar van de Radboud Universiteit, Nijmegen. Vanuit filosofisch perspectief publiceert hij over kunst- & cultuurkritiek, lacaniaanse theorie, Shoah-receptie en religie- & mystiektheorie. Zie <https://marcdekesel.weebly.com/>

**Linde De Potter** doceert moderne Nederlandse literatuur en poëzietheorie aan de KU Leuven. Haar proefschrift *Elk zijn genre, elk zijn Claus. Hugo Claus en de populaire verhaalcultuur* (Universiteit Gent, 2017) werd bekroond met de vierjaarlijkse Prijs voor Literatuurstudie van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal en Letteren.

**Matthijs de Ridder** is auteur, onderzoeker en initiatiefnemer van het multidisciplinaire kunstproject Dynamiek! In zijn werk zoekt hij naar creatieve manieren om het verhaal van onze tijd te vertellen. Hij publiceerde onder meer verhalende cultuurgeschiedenissen over jazz (*Rebelse ritmes*, 2012) en film (*De eeuw van Charlie Chaplin*, 2017). Met zijn biografie *Paul van Ostaijen, de dichter die de wereld wilde veranderen* (2023) veroverde hij een plek op de shortlist van de Boon voor Literatuur 2024.

**Theo Salemink**, tot 2013 werkzaam als universitair docent 'Geschiedenis van Kerk en Maatschappij' aan de Tilburg University. Publiceerde *Een andere Lucebert. Op het snijvlak van avant-garde en catholicisme* (2008). Samen met Frank Bosman: *Avant-garde en religie. Over het spirituele in de moderne kunst* (2009). Daarnaast over 'catholicisme en antisemitisme', 'nationaal-socialisme en de kerken' en 'de christelijk-sociale bewegingen en hun visies'.

# COLOFON

---

**Design:** DOORLORI / Lori Lenssinck

**Afbeelding omslag:** Guillaume Apollinaire - Calligramme – Cheval,  
Wikimedia Commons

**ISBN:** 9789403785530

**DOI:** 10.26116/a807-yy81

© De Redactie



Figura Divina is een collectief van docenten en onderzoekers aan Nederlands-talige universiteiten, hogescholen en andere onderwijsinstellingen, dat zich toelegt op de diepgaande verbinding tussen kunst en religie in brede zin. Zij doet dit door het organiseren van symposia en met publicaties over thema's rondom religie en kunst.

[www.figuradivina.org](http://www.figuradivina.org)

#### FIGURA DIVINA

##### **Verschenen in de serie:**

*Apocalyps in kunst. Ondergang als loutering?*, Marcel Barnard en Wessel Stoker (red.), Figura Divina 1, Zoetermeer 2014

*Maar zie, ik je lief! Eros in kunst en religie*, Hans Alma en Johan Goud (red.), Figura Divina 2, Zoetermeer 2016

*Spiritualiteit van de tuin*, Hans Alma en Frank G. Bosman (red.), Figura Divina 3, Utrecht 2017

*God in hedendaagse kunst*, Marcel Barnard en Wessel Stoker (red.) Figura Divina 4, Soest 2018

*Pijnlijk mooi. Lijden en schoonheid in de christelijke kunst*, Marc De Kesel en Anne Marijke Spijkerboer (red.), Figura Divina 5, Middelburg 2019

*God opnieuw verbeeld. Een theologische kunstbeschouwing*, Wessel Stoker, Figura Divina 6, Almere 2019

*Leven dat leven wil. Over dieren en mensen in filosofie, religie en kunst*, Johan Goud en Frank G. Bosman (red.), Figura Divina 7, Almere 2020

*Kunstenars in Gods spoor. Peilingen naar het religieuze en spirituele van kunst in een seculiere wereld*, Wessel Stoker en Frank G. Bosman (red.), Figura Divina 8, Almere 2021

*Waar kunst religie kust. In discussie met Marc De Kesel over moderne beeldende kunst*, Wessel Stoker (red.), Figura Divina 9, Tilburg 2023

*Heeft dit überhaupt iets met God te maken? Het religieuze in de eigentijdse Nederlandse kunst*, Stefan Gärtner, Frank Bosman en Ruben van Wingerden (red.), Figura Divina 10, Tilburg 2025

Wat doet poëzie anders dan spelen met taal? Ze laat die dansen op haar rand. Ze laat de taal dingen zeggen, maar dan om wat ze zegt op haar woorden terug te plooiën. Zwaar- moedig of dartel, sereen of speels, poëzie leidt onze aandacht terug naar de woorden zelf, de woorden vóór ze hun overstap naar betekenis en werkelijkheid gemaakt hebben, de woorden spelend op, struikelend over hun rand.

**‘Op de rand van het woord’** verzamelt zes essays over poëzie, over het spel van woorden op die rand. Zes essays over drie dichters, twee per dichter, dichters die elk op hun manier het label ‘meesterjongleur met

woorden’ verdienen: de Duitse dadaïst Hugo Ball, de Vlaamse kubist Paul van Ostaïjen en de Nederlandse experimentele poëet Lucebert. Alle drie gooien en houden ze de woorden van hun taal zo in de lucht dat de rand ervan gaat oplichten – zo fel en scherp dat we niet langer zomaar lezen wat er staat. En dit omdat ook wij als lezer op de rand van het woord teruggeworpen worden. Omdat we in die grenszone horen hoe de woorden het over zichzelf hebben en ook zij (net als wij trouwens) er niet helemaal uitkomen.

ISBN: 9789403785530

DOI: 10.26116/a807-yy81

