

Universiteit Antwerpen

Faculteit Letteren en Wijsbegeerte

Taal- en letterkunde: Germaanse talen of Romaanse talen

Het montageprincipe in literatuur en kunst in Vlaanderen:  
het geval Köhler.

Promotor: Professor Kris Humbeeck

Tweede lezer: Matthijs de Ridder

Eindverhandeling ingediend tot het behalen van de graad van  
Licentiaat (Master) in de taal- en letterkunde: Germaanse talen  
door Liesbeth Vantorre

Academiejaar 2006-2007

Eindelijk heb ik het ideale uitdrukkingmiddel voor mijn dromen gevonden.

## ter inleiding.

Non de l'épargne forcée, mais de l'épargne **voulue**

That is the law which again and again **throws** bourgeois production out of its old course

It is **the direct address** of the audience, in which an attraction is offered

**Allo! Allo!**

**Wij lijmen u vast aan uw stoel!**

Bij berokkende schade aan uw schoon  
kolbertkostuum, uw teergevoelige zielekens of  
uw gehoororgaan, gelieve u te wenden tot de  
hoofddirektor, frasengoochelaar der attractie.

Satisfait ou remboursé

Words words words

van de studente literatuur

rode bal

marx

fuchsia bal

sombart

zeegroene bal

de theorie van sergei

confettibal

attractie

blauwe bal

een potje kousmichoff

gouden bal

dialektiek

nog ballen

gingembre confit

steeds ballen,

ballen,

**en nog eens ballen!**

1

10

100

**TEKSTEN**

1000

10000

■

Het is pas 's nachts dat Ludovica de afzonderlijke indrukken samenperst tot 'n geheel

**En wat voor één!**

**Slapeloosheid**  
Als in werktijd zich bij U de eerste symptomen deze  
zoo gevreesde aandoening vertonen  
  
DOE DAN NIETS  
en leest een boekje  
onzichtbare steden van calvino bijvoorbeeld

Slapeloosheid is 'n moderne aandoening

■

het is ergens in maart, 3 uur.

De trein van Mortsel Oude God dendert nauw hoorbaar voorbij.

De wind staat goed, vandaar.

Te dichtbij ruist zeer luid de late ottomobilist

**DOEF DOEF triiiiiiiii daggedagge DOEF DOEF DOEF**

Ludovica slaapt. Of toch niet? 't is iets tussenin.

terwijl zij nooit iets tussenin doet.

toch drijft zij daar nu, ergens tussen hemel en aarde of is het aarde en hel.

wij weten het niet, doch wij kijken verder.

■

*India* (dal dolce ambrato color)

Ludovica zit met hare ouders aan 'n meer in het huis der Maharadja

Mango's als ontbijt (dolce aromatica dea)

Holoho! Holoho! Wie is daar?

**De promotor der eindwerkelijke frasensimfonie**

**Alsook den tweede!**

Ludovica moet mee. 't is belangrijk, Ludovica, ge moet meekomen.

Wij gaan voor u evoceren:

**HET GROTE ZIRKUS VAN DEN GROOTEN OORLOG!**

't Is noodzakelijk voor uw werk, geachte Ludovica

zeer noodzakelijk

zonder is het niet mogelijk het te schrijven

het te maken tot een **FRASENSIMFONIE**

■

half vier

de ottomobilist ligt in zijn bed, maar dat is voor ons van geen belang

wat wij moeten weten is wat ludovica droomt, hoe zij de indrukken

samenperst tot een geheel

■

Drakenhoflaan, de straat der ouderlike woning, is verkeersvrij

Vreemd, want menig ongeval gebeurde reeds ten Drakenhove

Ludovica staat op het kruispunt met de straat der grootouderlike woonst

Wat is dit alles vreemd, denkt zij

Maar dan:

**Retteketetteketet!**

daar komen zij aangegaloppeerd, te ezel, de promotoren der eindwerkelijke  
frasensimfonie, vergezeld van drie kooperatoren.

hunne dracht is romeins: enkel een witte handdoek.

Ze bespelen den ukkelelee:

Wij brengen voor u, Ludovica,  
Den Eersten Wereldoorlog!  
Komt! Komt!  
't Is van belang  
voor de simfonie,  
de frasensimfonie  
de EINDWERKELIKE frasensimfonie

■

4 uur  
jeffrey roept  
een kat miauwt het lijkt een boreling die verlaten is  
ludovica draait zich om en om en om  
dromend van de simfonie

■

Ludovica zit in een tuin  
Een PRACHTTUIN  
Weerom een witte villa, maar niet van de maharadja van india  
Dat alles rijmt, maar dit is van geen belang  
De witte villa is van de promotor der eindwerkelijke frasensimfonie  
Ludovica loopt door de kamers en gaat weer naar de tuin  
Ze wacht, geeuwt  
En trapt een mier dood  
Kataklopkataklopkataklopkataklopkataklopkataklopkataklop

Wij brengen voor u, Ludovica,  
Den Eersten Wereldoorlog!  
Komt! Komt!  
't Is van belang  
voor de simfonie,  
de frasensimfonie  
de EINDWERKELIKE frasensimfonie

Kataklopkataklopkataklopkataklopkataklopkataklop

Stop

Hier zijn wij ludovica op onze ezeltjes, met onze ukuleleetjes en onze handdoek.

Wij evoceren voor u:

## DE GROOTE OORLOG

1

10

100

### **Baseballballen**

1000

10000

zij gooien op ludovica de 1 10 100 1000 10000 baseballballen  
auwauw!

Neeneen ludovica, niet zagen! Het is nodig

Noodzakelik

Hoogstnoodzakelik en noodwendig

Voor uwe frasensimfonie

Ludovica stikt

Hare borstkas wordt ingeduwd door de ballen

■

4 uur

ludovica ontwaakt

en neemt een slokje water

waarna ze zich weer omdraait, droomt dat zij polleke verleidt en ruzie krijgt  
met e.c.

### **Slapeloosheid**

Als in werktijd zich bij U de eerste symptomen deze  
zoo gevreesde aandoening vertonen

DOE DAN NIETS  
en leest een boekje  
onzichtbare steden van calvino bivoorbeeld



Inleiding.....	12
Hoofdstuk 1. Verklaring van de begrippen avant-garde en expressionisme.....	14
1. Sociologische achtergrond.....	14
1.1. Ferdinand Tönnies.....	14
1.1.1. Gemeinschaft en Gesellschaft.....	14
1.1.2. Verschillende soorten wil.....	17
1.1.2.1. Wezenswil.....	17
1.1.2.2. Verstandswil.....	18
1.1.2.3. De wil en de stad.....	19
1.1.3. Conclusie.....	20
1.2. Georg Simmel.....	21
1.2.1. Een definitie van cultuur.....	21
1.2.2. De problematische evolutie van de moderne cultuur.....	23
1.2.3. Vorm als beknotting van het veranderlijke leven.....	23
1.2.3.1. De contradictie vorm – leven.....	23
1.2.3.2. Kunst tegen vorm.....	25
1.2.4. Crisis.....	26
1.2.5. Individualisme.....	28
1.2.6. Een voorlopige definitie van ‘burgerij’.....	31
1.3. De burger.....	32
1.3.1. De burgerdeugd.....	33
1.3.3. Oude versus nieuwe burgers.....	37
1.3.3.1. Oude burgers.....	37
1.3.3.2. De nieuwe burger.....	38
1.3.3.2.1. Het verdwijnen van de mens als centrum.....	38
1.3.3.2.2. En avant! En avant!.....	39
1.3.3.2.3. De economische houding.....	40
1.3.3.2.4. Lage kost- en verkoopprijs.....	41
1.3.3.2.5. Een zo groot mogelijke vrijheid.....	41
1.3.3.2.6. De burgerlijke deugden.....	41
2. Avant-garde.....	42
2.1. Avant-garde: een terminologische kwestie.....	42
2.2. Een sceptische houding ten aanzien van taal.....	43
2.3. Zelfkritiek van de kunst.....	45
2.4. Unieke kunst.....	50
2.4.1. Authenticiteit en uniciteit.....	50
2.4.2. Dadaïstisch intermezzo.....	52
2.5. Het autonomiseringsproces van de kunst.....	57
2.6. Het avant-gardekunstwerk: eenheid, het nieuwe, het toeval, allegorie en montage.....	61
2.6.1. Eenheid.....	61
2.6.2. Het nieuwe.....	62
2.6.3. Het toeval.....	62
2.6.4. De allegorie.....	64
2.6.5. De montage.....	66
2.6.5.1. Het kubisme: met één voet in de negentiende-eeuwse esthetiek, met de andere in de twintigste-eeuwse avant-garde?.....	66
2.6.5.2. Picasso en de eerste kubistische collage.....	67
2.6.5.3. Bürgers visie op montage.....	69
2.6.5.4. Conclusie.....	75

3.	Expressionisme.....	76
3.1.	Vier momenten van de avant-garde. ....	76
3.2.	Het Duitse expressionisme: weg met het oude?.....	78
3.2.1.	Inleiding. ....	78
3.2.2.	<i>Die Brücke</i> en <i>Der Blaue Reiter</i> .....	80
3.2.3.	Conclusie. ....	83
3.3.	De expressionistische film in Duitsland.....	84
3.	Conclusie.....	86
	Hoofdstuk 2. Montage in de avant-gardefilm: historische en technische achtergrond. ....	87
1.	De oorsprong van film.....	87
1.1.	Vaudeville als forum voor visuele nieuwigheden. ....	87
1.1.1.	Inleiding. ....	87
1.1.2.	Het ontstaan en de beginevolutie van vaudevilletheater. ....	89
1.1.2.1.	Vermaak in het negentiende-eeuwse Amerika.....	89
1.1.2.2.	Een close-up van de vaudeville.....	91
1.1.3.	Vaudeville op zijn laatste benen.....	92
1.2.	Film en fragmentatie. ....	93
1.2.1.	Een korte geschiedenis van de vroeg twintigste-eeuwse Russische film.....	94
1.2.2.	Prerevolutionaire wortels van het montageprincipe: het constructivisme. ....	95
1.2.3.	Attractiemontage. ....	97
2.	Enkele belangrijke filmtechnieken en –termen. ....	99
2.1.	Enkele filmconventies. ....	99
2.2.	Vijf relaties tussen de delen van het filmische geheel. ....	100
2.3.	Editing.....	101
2.3.1.	Vijf soorten shotverbinding.....	101
2.3.2.	Relaties tussen shots.....	102
2.3.3.	Alternatieven voor de klassieke continuity editing.....	103
3.	Eisenstein en het montageprocédé. ....	105
3.1.	Een Amerikaanse voorloper: David Wark Griffith. ....	105
3.2.	Eisensteins montagetheorie. ....	106
3.2.1.	Inleiding. ....	106
3.2.2.	Film als onderwijzend materiaal. ....	106
3.2.3.	Relaties tussen filmbeelden.....	107
3.2.4.	Vier types van montage.....	109
3.2.4.1.	Montage als het combineren van beelden om een effect te bereiken.....	109
3.2.4.2.	Metrische montage.....	110
3.2.4.3.	Ritmische montage.....	110
3.2.4.4.	Tonale montage.....	111
3.2.4.5.	Boventonale montage.....	112
3.2.5.	De mise-en-cadre.....	112
3.3.	<i>Staking</i> .....	113
3.3.1.	Inleiding. ....	113
3.3.2.	Bespreking.....	115
3.3.2.1.	Deel 1: de fabriek. ....	115
3.3.2.2.	Deel 2: protest!.....	117
3.3.2.3.	Deel 3: de eerste stakingsdagen. ....	118
3.3.2.4.	Deel 4: de minder prettige kanten van staken. ....	118
3.3.2.5.	Deel 5: Engineering a massacre. ....	119
3.3.2.6.	Deel 6: een bloederig einde.....	119
3.4.	<i>The General Line</i> .....	120

3.4.1.	Inleiding. ....	120
3.4.2.	Een dramatisch begin: het verdelen van de landbouwgronden. ....	120
3.4.3.	Marfa neemt de leiding. ....	121
3.4.4.	De opbouw van de coöperatieve: welvaart. ....	123
3.4.5.	Confrontatie met de bureaucratie en de dood van Fomke. ....	124
3.4.6.	De tractorinwijding. ....	125
3.4.7.	Happy end. ....	126
Hoofdstuk 3. “Misschien wordt eens de nood zo groot”: <i>Bezette stad</i> , een avant-gardistische, Vlaamse montagetekst. ....		
1.	Inleiding. ....	129
2.	Montage in een literaire tekst: <i>Bezette stad</i> . ....	130
2.1.	Karakteristieken van de tekst. ....	130
2.2.	Het opsporen van literaire montage. ....	132
3.	<i>Chaos-zijn</i> . ....	134
3.1.	Opdracht aan Mijnheer Zoënzio. ....	134
3.2.	Bedreigde Stad. ....	138
3.3.	Holle Haven. ....	139
3.4.	Rouwstad. ....	141
3.5.	De kringen naar binnen. ....	142
3.6.	Asta Nielsen. ....	145
3.7.	Bar. ....	146
3.8.	De aftocht. ....	147
4.	Conclusie. ....	150
Hoofdstuk 4. Hadden wij maar eens gewild...: de casus Henri van Straten – Lode Baekelmans. ....		
1.	Inleiding. ....	153
2.	Lode Baekelmans. ....	154
2.1.	Lode Baekelmans, traditioneel of modern? ....	154
2.1.1.	Een eerste (sociale, geografische en literaire) situering. ....	154
2.1.2.	Het jeugdige en anarchistische enthousiasme van Baekelmans: <i>De Kapel</i> . ...	155
2.1.3.	Eugeen Van Mieghem: <i>Kapel</i> -lid en baekelmansiaans realist (afb. 43, 44 en 45). ....	158
2.1.4.	Het einde van <i>De Kapel</i> . ....	159
2.2.	De oudere Baekelmans: nog steeds geëngageerd. ....	160
2.2.1.	Verenigingsleven. ....	160
2.2.2.	De havenstad als (sentimenteel?) thema in zijn latere werk. ....	161
2.2.3.	De functie van literatuur. ....	164
2.3.	Besluit. ....	164
3.	Henri van Straten, één van de Vijf. ....	165
3.1.	Biografische informatie. ....	165
3.2.	Een zijsprong naar de avant-garde in Nederland. ....	167
3.3.	Van Straten terug in Antwerpen. ....	169
3.3.1.	Contact met buitenlandse avant-garde? ....	169
3.3.2.	Van Straten: stijl en recensies. ....	170
3.3.2.1.	Een onafhankelijke stijl. ....	170
3.3.2.2.	Poëtica. ....	173
3.3.3.	Een Russisch intermezzo. ....	175
3.3.4.	Terug naar Van Straten. ....	176
3.3.5.	Van Straten: een avant-gardist? ....	178
3.4.	Van Straten en boekillustraties. ....	180
3.5.	Conclusie. ....	182

4.	Europa Hotel, spel van het bitterzoete leven in drie bedrijven. ....	183
4.1.	Eerste bedrijf. ....	184
4.2.	Tweede bedrijf. ....	185
4.3.	Derde bedrijf. ....	187
4.4.	Naamloze personages. ....	188
4.5.	De haven als metafoor. ....	189
4.6.	Van Straten illustreert Baekelmans. ....	190
4.7.	Conclusie. ....	191
5.	Conclusie. ....	192
	Hoofdstuk 5. Kurt Köhler, <i>Baltazar Krull's hart zingt maneschijn</i> en <i>Vade mecum voor de jonge zelfmoordenaar</i> . ....	193
1.	<i>Baltazar Krull's hart zingt maneschijn</i> : een groteske montagetekst. ....	193
1.1.	Inleiding. ....	193
1.2.	Enkele groteske principes. ....	195
1.2.1.	Alwetende verteller. ....	195
1.2.2.	Karakterisering. ....	196
1.2.3.	Emotie. ....	197
1.3.	Verschillende soorten montage in <i>Baltazar Krull's hart zingt maneschijn</i> . ....	198
1.4.	Een jonge man die simpel waarneemt: <i>Baltazar Krull's hart zingt maneschijn</i> . ....	201
1.5.	<i>Baltazar Krull's hart zingt maneschijn</i> . ....	202
1.5.1.	Een stap in de goede richting? ....	202
1.5.2.	Terug in het vaderland: Baltazar als ware fetisjist. ....	203
1.5.3.	Oppervlakkig of niet? ....	207
1.5.4.	Een wending in Baltazars leventje. ....	212
1.5.5.	Een handvol blik. ....	214
1.5.6.	WAT ZOEKT BALTAZAR IN DE NACHT? ....	219
1.5.7.	Stanovitch: het wordt Baltazar wat te veel. ....	220
1.5.8.	Een lucide moment. ....	224
1.5.9.	K U L T U U R. ....	226
1.5.10.	Een dappere daad? ....	228
1.5.11.	Een nederig verzoek. ....	229
1.5.12.	Een voorlopige bevrijding, die erg snel in de kiem gesmoord wordt. ....	232
1.5.13.	'n Zeer droef geluid. ....	234
1.5.14.	Baltazars ondergang. ....	238
1.5.15.	Het laatste bezoek van de direktor. ....	241
1.5.16.	BEVRIJDING! BALTAZAR KRULL'S HART ZINGT MANESCHIJN. ....	242
1.6.	Conclusie. ....	244
2.	<i>Vade mecum voor de jonge zelfmoordenaar</i> . ....	246
2.1.	Inleiding. ....	246
2.2.	Verteller en sfeer in <i>Vademecum voor de jonge zelfmoordenaar</i> . ....	248
2.2.1.	De verteller. ....	248
2.2.2.	Sfeer. ....	250
2.3.	Montage in <i>Vade mecum voor de jonge zelfmoordenaar</i> . ....	252
2.3.1.	de afzonderlijke indrukken samenpersen: een montage van close-ups. ....	252
2.3.2.	Parallelmontage. ....	254
2.3.3.	Diverse genres en flashbacks. ....	255
2.3.4.	Bruuske breuken. ....	256
2.4.	<i>Vade mecum voor de jonge zelfmoordenaar</i> : analyse. ....	256
2.4.1.	ter inleiding. ....	256
2.4.2.	God schiep ons en wij schiepen de tragedie. ....	257

2.4.3.	De nachtelijke radio. ....	260
2.4.4.	Magda ontwaakt. ....	261
2.4.5.	Onderweg. ....	264
2.4.5.1.	De krant. ....	264
2.4.5.2.	Kwikkwak. ....	267
2.4.5.3.	Magda bereikt haar bestemming. ....	268
2.4.6.	Craw and Craw. ....	269
2.4.6.1.	De monsterfirma en. ....	269
2.4.6.2.	... de kleine idealist. ....	270
2.4.6.3.	Nathan, Kwikkwak en Henk: Magda's mannen. ....	273
2.4.6.4.	Magda's jeugdige enthousiasme. ....	274
2.4.6.5.	'n man met 'n vast inkomen! ....	275
2.4.7.	Een zwarte bladzijde in Magda's leven. ....	278
2.4.7.1.	Kwikkwaks redevoering. ....	278
2.4.7.2.	Het wijze woord. ....	280
2.4.7.3.	Henk of Kwikkwak? ....	281
2.4.8.	Henk. ....	284
2.4.8.1.	Het bioscoopbezoek. ....	284
2.4.8.2.	Het roze hemdje scheurt. ....	286
2.4.8.3.	En dit is goed zo. ....	288
2.5.	De brief die nooit kwam. ....	289
2.5.1.	Walters venster. ....	289
2.5.2.	De abnormale zwakheid. ....	291
2.5.3.	Het moment van spanning. ....	294
2.5.4.	Een ontgoocheling. ....	296
2.6.	Sinieke zelfmoord van 'n gewezen idealist. ....	297
2.6.1.	hyper ultra burleske kino. ....	297
2.6.2.	Rozalia, de helderwitte lelie. ....	297
2.6.3.	Hoe schoon is de kuit. ....	298
2.6.4.	De confrontatie met mijnheer en mevrouw Thaler. ....	299
2.6.5.	Het huwelijk. ....	300
2.7.	150 km. ....	302
2.8.	Conclusie. ....	304
	Conclusie. ....	307
	Dankwoord. ....	309
	Geraadpleegde werken. ....	310
	Bijlagen. ....	310

## Inleiding.

Met deze eindverhandeling wil ik graag een voorschot nemen op een breder opgezet onderzoeksproject over momenten van radicale vernieuwing in de Vlaamse, en bij uitbreiding Nederlandstalige literatuur, dat ik ooit als proefschriftstudente hoop uit te kunnen voeren. Dit project zou in eerste instantie tot doel hebben te beschrijven hoe zich deze momenten van radicale vernieuwing bij een reeks Nederlandstalige auteurs uit de twintigste eeuw, tegen de achtergrond van esthetische, maatschappelijke en politieke vernieuwingsbewegingen, concreet aftekenen. Vanzelfsprekend dienen daarvoor eerst een aantal – expliciete en impliciete – culturele normen en conventies te worden gereconstrueerd. Daarbij zullen in het bedoelde project op het eerste gezicht verwante ‘experimenten’ in Vlaanderen en Nederland met elkaar worden gecontrasteerd op grond van een systematische vergelijking van enerzijds de Vlaamse en anderzijds de Nederlandse culturele en literaire traditie(s). Bij dit alles wil ik het concept ‘montage’ een centrale rol toebedelen.

Ik beschouw montage als een technisch procédé dat betrekking heeft op het materieel tot stand komen van een literair werk en dat in principe in alle literatuurvormen, en overigens ook in alle kunstvormen, werkzaam kan zijn: zowel in de lyriek, in epische teksten als in het drama kunnen we deze techniek met andere woorden ‘terugvinden’. Terwijl montageprocédés op een bijna objectieve manier in een tekst kunnen worden opgespoord en beschreven, is het beoogde en gesorteerde effect ervan natuurlijk veel problematischer. Toch wil ik juist dat gaan onderzoeken, namelijk wat montageteksten met de lezer (willen) *doen*.

Natuurlijk kan een kritische beschouwing over het montageprocédé in literaire teksten niet losstaan van het fenomeen ‘film’, een bij uitstek modern medium dat, materieel gesproken, in essentie bestaat uit het na elkaar monteren van fotografische beelden. Dit betekent nog niet dat montage in een film per definitie zou opvallen of gemakkelijk te traceren en te beschrijven zou zijn. Soms monteert men beelden zo, dat het resultaat, c.q. het effect er één is van natuurgetrouwe representatie van ‘de realiteit’. Daar staan echter film-esthetica's tegenover, deze van het Duitse ‘expressionisme’ bijvoorbeeld of die van de Russische avant-garde uit de jaren 1920, waarin het ‘knippen en plakken’ juist met grote nadruk gebeurt teneinde, via vervreemdings- of schokeffecten, ‘realiteit’ ter discussie te kunnen stellen, vaak met politieke bedoelingen. Juist deze nadrukkelijke montage-techniek vinden we terug bij (bijna) alle teksten die het corpus van mijn onderzoek zullen vormen. Grof geschetst sluiten ze aan bij de ‘historische’ avant-garde, het modernisme en het postmodernisme, stuk voor stuk problematische want moeilijk definieerbare codes.

Uitgangspunt van mijn studie is de hypothese dat het montageprocédé in de twintigste en vroeg eenentwintigste literatuur een *marker* is voor radicale vernieuwingspogingen, in de eerste plaats omdat het mimetisch realistische principe dat de literatuur en de plastische kunsten in de negentiende eeuw domineerde, tot en met het impressionisme, er radicaal door ontregeld wordt. Maar niet alleen wordt de werkelijkheidssuggestie erdoor ontmaskerd als een ‘effet de réel’, de tekst als zingevende structuur en de (illusie van) realiteit die zij produceert worden er ook ‘genadeloos’ door gefragmenteerd. Dat gegeven stel ik centraal in wat uit moet groeien tot een specifiek literaire montage-theorie, die vanzelfsprekend zijn voordeel moet doen met de inzichten die de filmwetenschap de afgelopen decennia met betrekking tot deze techniek heeft verwoord.

In deze afstudeerscriptie moet ik me vanzelfsprekend beperken wat het aantal door mij te bestuderen ‘gevallen’ betreft. Naar montage-teksten als *Bezette stad* van Paul van Ostaijen (1921) en *De atoombom en het mannetje met den bolhoed* (1946) en *Mijn kleine oorlog* (1947), beide van Louis Paul Boon, is de laatste jaren al onderzoek verricht<sup>1</sup>. Daarom zal ik hier eerder terloops verwijzen naar deze in het licht van de behandelde problematiek voor de hand liggende teksten en concentreer ik me op wat men misschien een stapsteen in de ontwikkelingsgang van ‘Van Ostaijen’ naar ‘Boon’ zou kunnen noemen: het ternauwernood bestudeerde proza van Kurt Köhler, pseudoniem voor de Antwerpse schrijver Stan Soetewey (18 februari 1907 – 23 september 1945)<sup>2</sup>. Evenals *Bezette stad*, *Mijn kleine oorlog* en *De atoombom en het mannetje met den bolhoed* doet proza als dat in *Baltazar Krull's hart zingt maneschijn* (1933) en *Vademecum voor de zelfmoordenaar* (1934) al snel begrippen als ‘(historische) avant-garde’ en ‘expressionisme’ oplichten, waardoor samen met bepaalde culturele praktijken ook een historisch-maatschappelijke context onze aandacht opeist. In wat volgt zal ik dan ook eerst deze begrippen en praktijken bespreken – waarbij met name de houding van de schrijver, kunstenaar en intellectueel ten opzichte van de doorgevoerde industrialisering in de tweede helft van de negentiende eeuw en de moderne grote stad de nodige aandacht krijgt – om dan, na een grondige bespreking van montage in film en Eisensteins montage-theorie, pas echt montage-teksten te gaan lezen.

---

<sup>1</sup> Bogman, Jef, *De stad als tekst: over de compositie van Paul van Ostaijens Bezette stad*, Rotterdam: Van Hezik-Fonds, 1991.  
Humbeeck, Kris, et.al., “Nawoord”, *De atoombom en het mannetje met den bolhoed. Mijn kleine oorlog*, Louis Paul Boon, Amsterdam: Arbeiderspers, 2006.

<sup>2</sup> Ridder, de, Matthijs, “Kurt Köhler”. *ZL*, jg 3 nr. 1, oktober 2003: pp. 16-33.

## Hoofdstuk 1. Verklaring van de begrippen avant-garde en expressionisme.

### 1. Sociologische achtergrond.

#### 1.1. Ferdinand Tönnies.

De Duitse socioloog Ferdinand Tönnies was een kind van het modernisme. Geboren in 1855 en overleden in 1936 maakte hij, onder andere, de ‘geboorte’ van de term ‘avant-garde’ mee, in cultureel-artistieke zin van het woord (Poggioli 10), maar ook de Eerste Wereldoorlog en de gevolgen daarvan. De tijd waarin hij leefde en schreef, was een tijd van grote veranderingen en modernisering. Nu was het niet zo dat alles *plots* veranderde, maar dat bepaalde evoluties die al enige tijd aan de gang waren in een stroomversnelling kwamen. Één van die evoluties – die door Tönnies zelf uitvoerig beschreven wordt – is de evolutie van Gemeinschaft (gemeenschap) naar Gesellschaft (maatschappij). In wat nu volgt zal ik schetsen wat dit verschil juist inhoudt en wat voor consequenties deze evolutie heeft op maatschappelijk en menselijk vlak.

##### 1.1.1. Gemeinschaft en Gesellschaft.

Een eerste belangrijke verschil tussen deze twee samenlevingsvormen is dat de gemeenschap bestaat uit organische relaties tussen de leden ervan, en dat de maatschappij een ideële, mechanische structuur is (Ruebens 11). Anders omschreven: tussen de leden van een gemeenschap bestaan bijna natuurlijke banden, vergelijkbaar met die in een familie of clan, terwijl de relatie tussen de leden van een maatschappij ‘geconstrueerd’ is. De maatschappij is te vergelijken met een goed geoliede machine, terwijl de gemeenschap eerder een levend organisme is.

De banden in de gemeenschap zijn gebaseerd op wederzijdse bescherming, begrip en respect. Dit is te vinden in drie soorten relaties: de verwantschap, de nabuurschap en de vriendschap. De verwantschap bevindt zich binnen de muren van het huis: hier voelen we ons het veiligst en wie deze veiligheid waarborgt, is de vaderfiguur. De nabuurschap is gebaseerd op de verhoudingen tussen mensen uit hetzelfde dorp: iedereen kent iedereen en het respect gaat uit naar een leidersfiguur, gekenmerkt door moed en dapperheid. De derde vorm van relatie is vooral terug te vinden in de stad. Vriendschap bestaat er tussen personen die eensgezind van gedachte zijn en vaak ook samenwerken of elkaar geregeld ontmoeten. Deze drie relaties staan dus gerangschikt van



kleine naar grote levensgemeenschap en van instinctief naar eerder toevallig (Ruebens 16). De grote bindende factor tussen deze verhoudingen is wederzijds begrip, waardoor men kan samenleven en een gezamenlijk leven kan uitbouwen. Dit komt het beste tot uiting in de huiselijke sfeer, maar ook in grotere groepen, zoals een clan, stam, volk of dorp. In steden kan men dit wederzijdse begrip ook nog terugvinden, maar hoe groter de stad wordt, hoe minder sterk de relaties tussen de mensen onderling worden (Ruebens 17). De relaties worden niet zwakker in een grootstedelijke wereld; ze worden eigenlijk compleet anders. In een kleine levensgemeenschap zijn de banden erg sterk doordat iedereen bij elkaar woont of verwant is.

Men kan zich geen onenigheid permitteren en dat maakt relaties volgens mij ook anders: enerzijds moet je elkaar door en door kennen, anderzijds moet je je individualiteit voor een stuk opgeven. In een grootstedelijk milieu, wordt de mens vaak als anoniem omschreven. Hij leeft bij wijze van spreken in een appartementsgebouw: hij heeft niet zoveel plaats, maar woont alleen, omgeven door andere alleenwonenden die hij niet echt goed kent. Je helemaal alleen door de chaos begeven is gekkenwerk. Maar met een hele gemeenschap rekening houden wordt ook erg moeilijk: in de grootstad lijkt het of ieder zijn eigen weg gaat. Daarom is de vriendschapsrelatie in een dergelijke omgeving het best: je zoekt één of enkele zielsverwanten met wie je jezelf een weg probeert te banen door de grootstedelijke jungle, maar waarvan je van tijd tot tijd ook 'afstand' van kan nemen.

Men kan stellen dat het gezin de 'bouwsteen' is van de gemeenschap, maar dit gaat niet op voor de maatschappij. De maatschappij is een typisch stedelijk en meestal zelfs grootstedelijk samenlevingsverband. In deze samenlevingsvorm leven de mensen nog vrij vreedzaam *naast* elkaar, maar niet meer zo sterk *mét* elkaar. De maatschappij bestaat eerder uit een groep individuen. Ieder werkt voor zich en men doet maar iets voor de ander als men er wat voor terugkrijgt. Er is steeds een potentiële concurrentie of strijd aanwezig (Ruebens 21). Om de vrede toch enigszins te bewaren, sluiten de leden van de maatschappij contracten met elkaar. Een contract is in feite een afspraak tussen twee personen omtrent een bepaald 'product' of een bepaalde activiteit. De ene belooft aan de andere dat hij het product of de activiteit zal betalen. Een dergelijk contract creëert een tijdelijke band tussen twee personen, maar eens het product of de activiteit betaald is, vervalt deze band. Hieruit blijkt al het economische karakter van de (stedelijke) maatschappij (Ruebens 22 - 23).

De 'leider' van de maatschappij is de handelaar of kapitalist. Hij staat aan de basis van de industriële samenleving. Wanneer de techniek zich goed ontwikkeld heeft, verzamelt hij individuele arbeiders in één gebouw en verschaft hen materialen en instrumenten. Dit wordt met

een marxistische term de verdeling van arbeid genoemd. Door arbeidsverdeling kan de kapitalist meer én goedkopere producten verkopen en zo zijn concurrent uitschakelen. Dit houdt in dat er meer machines geïntroduceerd worden in het arbeidsproces en dat deze machines ook steeds weer verbeterd worden:

The greater the labour army among whom labour is divided, the more gigantic the scale on which machinery is introduced, the more does the cost of production proportionately decrease, the more fruitful is labour. Hence, a general rivalry arises among the capitalists to increase the division of labour and machinery and to exploit them on the greatest possible scale (“Wage Labour and Capital” 92).

Hierdoor ontstaat er op industrieel gebied een nauwelijks te stuiten evolutie: andere kapitalisten gebruiken natuurlijk ook machines en concurreren door de laagste prijzen. Zo wordt elke kapitalist ertoe gebracht om steeds weer te vernieuwen en het arbeidsproces steeds weer verder op te delen (“Wage Labour and Capital” 93). Op die manier wordt elke arbeider een specialist in zijn deelgebied (Ruebens 24 – 25). Volgens Marx ontstaat er uit deze verdeling van de arbeid een competitie tussen de arbeiders. Door de verdeling kan elke arbeider het werk van twintig of meer anderen uitvoeren. Dit kan hij gebruiken om te concurreren, maar hij kan dit ook door zich op te geven als goedkope werkkraft (“Wage Labour and Capital” 94).

Uit de verdeling van arbeid komt ook de bekende vervreemding voort: elke arbeider wordt ‘specialist’, maar is niet langer bekend met het hele productieproces. Er wordt van de arbeider niet langer geëist dat hij een *vak* kan uitoefenen. Hij moet één eenvoudig, monotoon werkje kunnen uitvoeren en dit op bijna hersenloze manier zo snel mogelijk tot stand brengen.

[The worker] becomes transformed into a simple, monotonous productive force that does not have to use intense bodily or intellectual faculties. His labour becomes a labour that anyone can perform. Hence, competitors crowd upon him on all sides, and besides we remind the reader that the more simple and easily learned the labour is, the lower the cost of production needed to master it, the lower do wages sink, for, like the price of every other commodity, they are determined by the cost of production (“Wage Labour and Capital” 95).

Hierdoor gaat volgens Marx het werkplezier verloren: werken heeft helemaal niets persoonlijks meer, aangezien de arbeider een handeling moet doen die iedereen kan en die dus niet bepaald voldoening geeft. Door de beperktheid van zijn arbeid, krijgt de arbeider een erg laag loon, net genoeg om zichzelf te kunnen onderhouden. Hoe eenvoudiger het werk wordt (en dus hoe meer

mensen het uitvoeren of kunnen uitvoeren), hoe minder de arbeider betaald wordt (Marx, “Manifesto” 39). Door de arbeider te zien als een radertje in een industriële machine, door zijn werk van persoonlijkheid te ontdoen, maakt het ook niet veel uit wie het werk uitvoert: de hele arbeidersklasse wordt gezien als een verzameling instrumenten, waarbij het er niet toe doet welk geslacht of welke leeftijd ‘het instrument’ heeft (Marx, “Manifesto” 39).

In feite kan je dit economische patroon leggen op de maatschappij: ieder werkt voor zich en kent enkel nog waar hij of zij mee bezig is. Het leven wordt sterk gerationaliseerd, wat ook zal blijken uit de hier volgende bespreking van de verschillen in wil tussen gemeenschap en maatschappij. Deze rationalisatie van het leven wordt in de vakliteratuur ook wel eens een ‘means – ends’ samenleving genoemd: alles gebeurt maar om een bepaald doel te bereiken. Er wordt enkel gehandeld met een bepaald doel voor ogen. Dit kan men vergelijken met de idee dat men elkaar in de grootstedelijke samenleving *instrumentaliseert*: men doet maar iets voor de ander als men er iets voor terugkrijgt.

### 1.1.2. Verschillende soorten wil.

#### 1.1.2.1. Wezenswil.

Een andere manier om het onderscheid te maken tussen gemeenschap en maatschappij is het verschil tussen respectievelijk de wezenswil en de verstandswil. Zoals de benaming al doet vermoeden, behoort de wezenswil essentieel tot ons zijn: het is een aangeboren iets dat zich ontwikkelt onder invloed van de omstandigheden die op de mens inwerken. Het staat voor de menselijke natuur als eenheid van instincten, gewoonten en herinneringen, als een eenheid van al ons potentieel. ‘Drang’ is een erg belangrijk woord bij de wezenswil: levensdrang, dadendrang en scheppingsdrang zijn hierbij drie belangrijke termen (Ruebens 31 – 33). Het woord ‘scheppingsdrang’ doet al vermoeden dat de wezenswil aan de basis van kunst en creativiteit ligt. Omdat deze wil essentieel ‘emotioneel’ is, wordt hij toegeschreven aan het volk (de onopgevoede massa), jeugd en vrouwen (Ruebens 41 – 45).

Men zou Tönnies wel eens kunnen verdenken van ouderwetse denkbeelden in verband met vrouwen en mannen. Uiteraard moeten we deze uitspraken in hun context zien. Men kan van een negentiende-eeuwer misschien niet verwachten dat hij de vrouw als een sterk wezen weergeeft. Toch is een dergelijke, radicale opdeling tussen wezenswil en verstandswil wel nuttig met het oog op een evolutie van gemeenschap naar maatschappij. Heel belangrijk zijn de bevolkingsgroepen

die deze wil toegedicht krijgen: het volk, de vrouw en de jeugd. Als men in Tönnies' termen blijft denken, kan men stellen dat deze drie 'emotionaliteit' gemeenschappelijk hebben. Die wordt erg belangrijk in de moderne en avant-gardekunst. Het voorbeeld dat ik in het derde deel van dit hoofdstuk zal aanhalen, het expressionisme, is gestoeld op het veruitwendigen van hoe men de werkelijkheid zelf ervaart. Dit is natuurlijk wat ongenueanceerd gezegd, maar het toont toch aan dat avant-gardekunstenaars, van wie men vaak zegt dat ze teruggrepen naar primitievere (en dus gemeenschaps-) culturen, op een bepaalde manier teruggrepen naar de gemeenschap. Velen prezen uiteraard ook de grootstad, maar men wilde toch een breuk met de al te gerationaliseerde maatschappij, met het redelijke, mannelijke karakter daarvan.

#### 1.1.2.2. Verstandswil.

De verstandswil is, in tegenstelling tot de wezenswil, een product van het denken. We voeren rationele handelingen uit om dit doel te bereiken. Deze doelmatige handelingen zijn sterk te vergelijken met de werkwijze in de maatschappij, waarin 'alles' in functie van winst maken staat (zie de kapitalistische leider van de maatschappij) (Ruebens 34). Dit toont weer aan dat de kapitalistische maatschappij essentieel een 'means-ends' maatschappij is. In tegenstelling tot de wezenswil – die in nauw verband met kunst staat – leidt de verstandswil vaak tot wetenschap. Van mannen, 'ontwikkelde' en oudere personen wordt wel eens gezegd dat zij de verstandswil bezitten: ze denken rationeler en minder emotioneel. Ook hun abstractievermogen is beter ontwikkeld. In tegenstelling tot het volk, de vrouw en het kind hebben de man, de oudere en de onderlegde niet écht een geweten. Het geweten is nauw verbonden met de emotie en het instinct: het is iets dat ons het verschil tussen goed en kwaad doet aanvoelen.

De rationele mens kan het geweten naast zich neerleggen en zich door redelijk denken een mening vormen over wat juist is en wat niet. Het al of niet juist zijn van handelingen wordt voor de onderlegde mens niet langer bepaald door menselijke waarden, maar door de effecten die ze hebben op zijn winstbejag en persoonlijke verbetering. Dit doet al vermoeden dat een dergelijke maatschappij tot grote wantoestanden kan leiden: uitbuiting en onderdrukking van arbeider en medemens vormen daarvan wellicht het belangrijkste resultaat. Dit zal ook blijken uit paragraaf 1.3. (Ruebens 41 - 45).

Ook hier weer vervalt de theorie in stereotypen over de intelligente, mannelijke mens die zijn doelen wil en zal bereiken, hoe dan ook, en de volkse, vrouwelijke mens, die misschien niet veel bereikt maar dan toch een geweten heeft. Een dergelijke opsplitsing is echter wel van toepassing op een maatschappij in haar totaliteit. Avant-gardekunstenaars reageerden onder andere

tegen het paternalisme, vertegenwoordigd door vaders en politieke leiders. Dit staat voor een maatschappij waarin men niet zomaar kan doen wat men wil, waarin vrijheid sterk beknot wordt en waarin rationaliteit tot onrecht leidt.

### 1.1.2.3. De wil en de stad.

Het belangrijkste element in de evolutie van gemeenschap naar maatschappij is de evolutie van wezenswil naar verstandswil: de vrouw en de arbeider moeten zich in zekere zin ontvoogden. Ze moeten zich *bewust* worden van hun toestand en zo die toestand proberen te verbeteren (Ruebens 44). De evolutie van wezenswil naar verstandswil is nauw verbonden met de evolutie van dorp naar stad. Eigenlijk wordt hier gezegd dat in een maatschappij die nog enkele wezenswilelementen bevat (en dus nog niet helemaal honderd procent maatschappij is) er uitbuiting en oneerlijkheid ontstaat. Het is maar wanneer iedereen verstandswil heeft, wanneer de hele maatschappij ‘mannelijk’ geworden is, dat er eerlijkheid en vrede kan heersen.

Bij een dergelijke benadering ziet men over het hoofd dat de oorzaak tot die oneerlijkheid in het verstandswildenken zélf ligt. Uiteraard moet er redelijkheid zijn en natuurlijk is een zuiver emotionele houding niet echt productief, maar in feite wordt hier de schuld gelegd bij de mens met wezenswil. Als dié een verstandswil krijgt, zal het wel beter gaan. Tönnies nuanceert dit wel enigszins, door te zeggen dat het dan wel de geschoolde, rationele mensen zijn die de anderen uitbuiten, maar hij zegt niet echt iets over het feit dat het rationele systeem moet veranderen.

### 1.1.3. Conclusie.

De grootstad en wereldstad zijn samenlevingsvormen die heel kenmerkend zijn voor de maatschappij. Zoals uit het voorgaande bleek, staat maatschappij vooral voor individualisme, rationeel denken en een voornamelijk door mannen en intellectuelen geregeerde omgeving. De wezenswil, verbonden met de gemeenschap, bleek een typisch vrouwelijk-artistiek kenmerk te zijn. Toch is het bedrijven van kunst typisch voor een (groot)stedelijk milieu. De stedeling zou een voorliefde hebben voor de beeldende kunst, de meest mannelijke vorm van artistieke activiteit (plastische kunsten behoren namelijk niet tot de natuur van de vrouw) (Ruebens 45). Waar kunst zich in de gewone stad ‘beperkt’ tot ambachtskunst, is de grootstad of wereldstad een echt centrum van kunst en vermaak (Ruebens 19 en 62). Het lijkt wel of het verlangen naar plezier en het bedrijven van kunsten groeit naarmate de samenlevingsvorm meer en meer rationaliseert. De mens heeft een uitlaatklep nodig. Dit komt ook terug in de avant-gardetheorie van Bürger (12 – 13), waarin vermeld wordt dat de burger in de kunst bepaalde noden kon bevredigen, wat niet mogelijk was in de maatschappij zelf.

Kunst wordt in een gerationaliseerde samenleving dus een vorm van persoonlijkheidsbeleving en, in het ernstigste geval, van escapisme. Volgens Tönnies komt dit echter door het feit dat hoe ‘huiselijker’ de sfeer is (dus hoe meer neigend naar gemeenschap), hoe meer arbeid en genot verenigd worden (Ruebens 19). In de maatschappij, daarentegen, verliest arbeid zijn waardigheid en charme en gebeurt met veel meer tegenzin dan in de gemeenschap (Ruebens 44). De benadering die in Bürgers werk gebruikt wordt (kunst als uitlaatklep) is werkbaarder om tot een theorie over de avant-garde te komen, dan een verband te zoeken tussen werkplezier en entertainment. Men zou kunnen stellen dat in elke mens zowel wezenswil als verstandswil te vinden zijn. In een rationele, ‘means-ends’ maatschappij wordt de wezenswil ofwel onderdrukt (bij de man) ofwel als minderwaardig beschouwd (de vrouw en arbeider). Als men de wezenswil dan opvat als een emotioneel en artistiek iets, is het logisch dat op een bepaald ogenblik in de geschiedenis een kunst ontstaat die aan deze wil uiting zal geven. Dit gebeurt dan in een tijd waarin entertainment werkelijk uit zijn voegen barst: film wordt populair, maar ook variété en cabaret zorgen voor vertier. In de kunst – en dan het meest uitdrukkelijk in de muziek – wordt improvisatie een belangrijk werkmiddel.

Tönnies’ theorie verheldert zeker een evolutie van gemeenschap naar maatschappij, waarbij de klemtoon gelegd wordt op het sterk rationele en mannelijke (paternalistische) karakter van de maatschappij. Toch kent zijn theorie enkele beperkingen: hij gaat uit van een erg zwart-wit beeld over man en vrouw, die elk een aparte wil zouden bezitten. De theorie dat wezens- en verstandswil

zowel in man als vrouw zit, is werkbaarder. Zo kan men op die manier spreken over ‘de mens’ in de maatschappij. Dit haalt de stelling dat we in een mannenmaatschappij leven niet onderuit. De verstandswil werd veel sterker gestimuleerd bij mannen, waardoor deze ook meer macht verwierven, en waardoor vastberaden vrouwen en emotionele mannen toch heel lang (en in zekere mate nog steeds) als (op zijn zachtst gezegd) ‘vreemd’ beschouwd werden.

## 1.2. Georg Simmel.

Het is nu nog te vroeg om een conclusie te trekken wat betreft ‘de burger’ of ‘de burgerij’, maar nu het verschil tussen gemeenschap en maatschappij geschetst is, kunnen we toch al zeggen dat we de burger op het terrein van de maatschappij moeten zoeken. Alvorens dieper in te gaan op deze burger zelf, is het noodzakelijk om een blik te werpen op de problemen van de moderne en snel evoluerende maatschappij. Hierover heeft met name de socioloog Georg Simmel erg veel geschreven. Voor wat hier volgt heb ik me gebaseerd op *Simmel on Culture*, onder de redactie van David Frisby en Mike Featherstone en *Een keuze uit het werk van Georg Simmel*, onder de redactie van dr. I. Gadourek. Ook *City* van Max Weber bleek handig te zijn. In de inleiding tot *City* werd ook regelmatig het verband tussen Max Weber en Simmel aangehaald, dus heb ik hem, in dit stadium, ‘gebruikt’ om uitspraken van Simmel extra te staven.

Net zoals Ferdinand Tönnies was hij een kind van de moderniteit: geboren in 1858 en overleden in 1918, maakte ook hij heel wat hoogtepunten van de moderniteit mee. Zoals ik daarnet al vermeldde, is kunst een essentieel kenmerk van de stad en een belangrijk onderdeel van onze cultuur, die onder invloed van de Industriële Revolutie en de snelle evoluties in de negentiende eeuw heel wat veranderingen onderging. Hierover heeft Georg Simmel heel wat geschreven en zijn teksten zullen erg handig blijken bij het ‘definiëren’ van de grootstad, die we daarnet zagen ontwikkelen uit de gemeenschap.

### 1.2.1. Een definitie van cultuur.

Daarnet zei ik dat kunstbedrijf zich in de (gewone) stad ‘beperkte’ tot ambachtscultuur. De reden waarom dit werkwoord tussen aanhalingstekens staat, is dat zowel het maken van, bijvoorbeeld, standbeelden als het vervaardigen van meubilair sterk met elkaar te vergelijken vormen van cultuurbedrijf zijn. Een definitie van cultuur die doorheen veel essays uit *Simmel on Culture* steeds weer terugkeert, is de volgende:

[The intellectualized forms of life] become manifestations of culture to us inasmuch as we interpret them as intensified displays of natural vitality and potential, intensified *beyond the level of development*, fullness and differentiation *that would be achieved by their mere nature* (Frisby 36) [mijn cursivering, LV].

Cultuur komt dus in feite neer op het bewerken – door de mens – van allerhande materialen tot een bepaalde ‘vorm’, die de materialen niet vanzelf zouden kunnen bereiken. Zowel de gebruiksvoorwerpen als de kunstobjecten zijn producten van onze wensen en emoties, aangezien een blok marmer of een stuk hout nooit *op het idee* zou komen om van zichzelf een beeld of stoel te maken (Frisby 37). Vandaar dat Simmel ook spreekt van ‘intellectualized forms of life’.

Door objecten te cultiveren, cultiveren we ook onszelf, aldus Simmel: “it is the same value-increasing process developing out of us and returning back to us that moves external nature or our own nature” (Frisby 37). Volgens Simmel zijn de schone kunsten hiervan het beste voorbeeld. Het vervullen van het artistieke ideaal is een waarde of een doel op zich. Dit uit zich het duidelijkst in “l’art pour l’art”: de kunst is geen middel tot een doel, maar een doel op zich (Frisby 37 – 38). In die zin kan ambacht dus ook een vorm van kunst zijn: het gaat nog steeds om het vervaardigen van een object met een bepaald doel (je wilt niet op de grond zitten, dus maak je een stoel), maar je kan het object zó kunstig vervaardigen dat het zowel gebruiksvoorwerp als kunstobject wordt. De Bauhausstoel is hier een goed voorbeeld van, omdat de ontwerpers van Bauhaus naar een integratie van kunst en design in het dagdagelijkse leven zochten. Het voorbeeld van de ambachtskunst als ‘tussenvorm’ tussen kunst en cultuur (in de zin van het vervaardigen van voorwerpen om onze eigen levensom-standigheden te verbeteren) wijst aan dat de grens tussen cultuur en kunst moeilijk te trekken is, alsook de grens tussen cultuur en natuur. Het maken van een speerpunt uit een scherp stuk steen is wellicht een teken van cultuur, maar met een steen moet je relatief weinig doen om die tot een gebruiksvoorwerp te maken, terwijl het maken van een stoel of tafel toch al iets meer inspanning en ‘verfijning’ vraagt.



### 1.2.2. De problematische evolutie van de moderne cultuur.

Na deze 'definitie' van cultuur gaat Simmel over tot het aanstippen van het moderne probleem van cultuur. Hij geeft aan dat in een eeuw tijd (genomen tussen het begin van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw) de dingen die ons omringen en ons leven bepalen, zoals gebruiksvoorwerpen en transportmiddelen ontzettend snel en sterk geëvolueerd en verfijnd zijn (Frisby 38). Door deze snelle en ingewikkelde evolutie van de dingen, begrijpen arbeiders de machine niet langer en kunnen geschoolde personen niet langer alle objectieve kennis bevatten en begrijpen. Volgens Simmel komt dit doordat het achttiende-eeuwse pedagogische ideaal van zelfontplooiing in de negentiende eeuw vervangen werd door 'onderwijs': in plaats van zichzelf echt te ontplooien, moest de mens zich vormen door gedragspatronen en grote hoeveelheden objectieve kennis over te nemen (Frisby 39). In de moderniteit hebben techniek en wetenschap ons ingehaald: we hebben ze zo snel doen evolueren dat we er zelf niet meer bij kunnen. Dit is goed te koppelen aan Tönnies' idee over de rationalisering van de maatschappij, waarbij het doel de middelen vaak heiligt.

Men kan binnen cultuur twee vormen onderscheiden: objectieve en subjectieve cultuur. Objectieve cultuur is niet afhankelijk van de subjectieve geestelijkheid van zijn maker, terwijl dat bij subjectieve cultuur wel het geval is. De eerste cultuurvorm is rationeler: het gaat hier om techniek en wetenschap. De tweede vorm is emotioneler: het zijn veelal artistieke uitingen. Men kan stellen dat in de moderniteit de objectieve cultuur de overhand haalt en hierin ziet Simmel ook het probleem van de moderne cultuur: de gebruiksvoorwerpen worden complexer en verfijnder, maar de mens kan zijn persoonlijke leven met deze ingenieuze producten niet langer een meerwaarde geven (Frisby 44 – 45).

### 1.2.3. Vorm als beknotting van het veranderlijke leven.

#### 1.2.3.1. De contradictie vorm – leven.

Het leven verandert telkens weer en is ontzettend dynamisch, zeker en vast ten tijde van de moderniteit. Dit leven en zijn veranderingen worden in de producten van de cultuur tot uiting gebracht, maar deze producten zijn niet dynamisch (toch niet in geestelijke zin): ze zijn statisch en onveranderlijk, wat botst met het leven dat hen schiep. Dit conflict tussen het veranderende leven enerzijds en culturobjecten anderzijds is niet nieuw. Mocht dit conflict er niet zijn, zou er ook geen geschiedenis zijn. De geschiedenis kan kort omschreven worden als een eeuwenoude strijd

tussen oude en nieuwe vormen. In de moderne tijd echter veranderen deze vormen zo snel dat wij, de makers ervan, ze praktisch niet meer kunnen bijhouden. Dit resulteert, in de moderniteit, in een gevecht tegen het principe van vorm zelf, iets wat duidelijk tot uiting gebracht wordt in de avant-gardekunst (Frisby 76 - 77).

that what is happening is not merely something negative, the death of traditional forms, but that *an altogether positive vital impulse* is sloughing off these forms. But because the magnitude of this process does not as yet permit this impulse to focus on the creation of new forms, it makes, as it were, a virtue of necessity and feels obliged to struggle against form simply because it *is* form. This is perhaps only possible in an age which feels that all cultural forms are like exhausted soil, which has yielded all it can but which is still entirely covered with the products of its earlier fertility (Frisby 77) [mijn cursivering, LV].

Dit gevecht tegen vorm kan gezien worden als een positieve evolutie, *pro* het leven zelf, maar ook als een pessimistische evolutie: zoals uit het citaat blijkt, zijn al die culturele vormen, die zo snel na elkaar kwamen, een vorm van *waste land*. Het leven is bedolven onder een puinhoop van uitgeputte vormen van cultuur. Hiertegen rebelleert het leven zelf, onder leiding van jonge kunstenaars en denkers die het leven willen bevrijden van welke vaste vorm dan ook. Anderzijds uit dit protest tegen vorm zich in een massa aan –ismes, die in feite ook als ‘vormen’ gezien kunnen worden. Vaak uit het protest tegen vorm zich dan ook in het creëren van een alternatieve vorm, zoals in het kubisme. Het volgende citaat van Simmel is, met het oog op de zo verschillende –ismes, tekenend:

The fact that for at least several decades we have no longer been living by any sort of shared idea, nor indeed, to a large extent, by any idea at all, is perhaps (...) only another manifestation of the negative aspect (as regards its identifiable phenomena) of this intellectual current. (...) But today, if one were to ask educated people what idea actually governs their lives, most of them would give a specialized answer relating to their occupation. One would not hear much of any cultural idea governing them as whole men and guiding all their specialized activities (Frisby 80).

Bürger formuleert deze strijd anders. De avant-garde reageerde tegen vormelijkheid maar werd niet vormloos. Ze creëerde wel een alternatieve vorm. Dit is nauw verbonden met Bürgers discours over de eenheid van een werk, maar daar kom ik later op terug.

### 1.2.3.2. Kunst tegen vorm.

Er is één kunststroming die volgens Simmel een verdienstelijke poging doet om eenheid en duidelijkheid te brengen en is dit het expressionisme. Uit de tekst kan men afleiden dat Simmel de expressionisten wellicht zulke verdienstelijke kunstenaars vindt, omdat zij terug naar zichzelf grijpen als inspiratiebron voor hun kunst. In tegenstelling tot realisten of impressionisten, gebruiken ze een ‘inner impulse’ om hun werk te creëren. Een impressie is een indruk van de werkelijkheid op de kunstenaar *van buiten af*. Ze veroorzaakt wellicht een zekere emotie bij de kunstenaar, maar het gaat vooral om een visuele indruk, al of niet door een bepaalde emotie begeleid. De ‘inner impulse’ is ook een indruk van de werkelijkheid op de kunstenaar, maar geen zuiver visuele. Het gaat om een complex van gevoelens en gewaarwordingen in de kunstenaar zélf. De emotie die hij gewaarwordt, wordt rechtstreeks naar zijn scheppende hand gestuurd, waardoor het kunstwerk een rechtstreekse uitdrukking van de gevoelswereld van de kunstenaar wordt (Frisby 80 - 82).

Ook Paul van Ostaijen voelde dit verschil tussen de vorige generaties kunstenaars en de contemporaine generatie aan. In *Ekspressionisme in Vlaanderen* legt hij dit in een verschil tussen l’art-pour-l’artkunst en ‘aktivisme’ uit:

de vooruitstrevende beweging uit de vorige generaties berustte op: 1<sup>e</sup>) een waarneming van de tegenwoordige onvolmaaktheid, 2<sup>e</sup>) een denkbeeld van de volmaaktheid in de toekomst. Bij deze stategie bleven de vorige generaties. Het aktivisme van de huidige generatie ontbrak hun. In de kunst openbaart zich dit gebrek aan aktivisme door het vervangen van de innerlike socialistiese geestescommunie door de uiterlike, artistiek-formalistiese schoonheid die wij hoger hebben trachten te bepalen. In die zin is het insgelijks een zonderling en merkwaardig paradoks dat het beste werk dat tot hiertoe aan *toekomstkunst* geleverd werd enkel bestaat in een politiek-filosofies statieke kritiek op de contemporaine tijdsgeest (...) (van Ostaijen, “Ekspressionisme” 26 – 27).

Hieruit blijkt dat de vorige generatie enkel op zoek was naar vorm en niet naar inhoud. Dit is te vergelijken met de vernieuwingsdrang die er in de negentiende eeuw op materieel gebied heerste. Van Ostaijen begrijpt het subjectivisme en de soevereiniteit van de negentiende-eeuwse l’art-pour-l’art maar in relatieve zin, “voor zover zulks met de artistieke fantaisie van deze bij uitstek bourgeoisie periode strookt” (28). Hij noemde deze kunst een compromis tussen kunstenaar en burger:

Deze formule was in feite een compromis, waardoor de kunstenaar aan zijn voor zijn vitalisme noodzakelijke onafhankelijkheid kon geloven, zonder dat deze van een andere zijde zo volledig zijn zou dat zij de bourgeois, die de kunst in het leven ongeveer de waarde van een min of meer belangrijke rubriek toekent, in zijn souvereiniteit kwetsen kon (van Ostaijen, “Ekspressionisme” 28).

Hierin is heel duidelijk te lezen dat de burgerlijke l’art-pour-l’art indruiste tegen de beweeglijkheid van het leven, die de kunst wilde uitdrukken. Net zoals Van Ostaijen zegt, deelde de burger de kunst in ‘rubrieken’ in: dit kunnen we lezen als het feit dat de burger wel absoluut behoefte had aan ‘vorm’ en categorisering.

Hier tegenover staat de “geestelike, anti-materialistische kunstrichting” die in Frankrijk, Duitsland en Italië bijna gelijktijdig de kop op stak (van Ostaijen, “Ekspressionisme” 32 – 33): de avant-garde.

[Al deze richtingen] proklameren het vervangen van het sedert de Renaissance in de kunst geëerbiedigde fysioplastiese door het ideoplastiese, de dubbele zelfstandigheid van de natuur en de kunstenaar, en dus van objekt als zodanig en het “gesubjektiveerde” objekt (een lamp als toestel om licht bij te brengen of anderzijds de betekenis, de waarde van een lamp door de kunstenaar gegeven) (van Ostaijen, “Ekspressionisme” 33).

Het vasthouden van perspectief en vorm, dat sinds de renaissance niet veranderd was, moet door de nieuwe generatie doorbroken worden: de “materialistische bourgeoisopvatting, in algemeen kunsthistoriese zin” (34) moet vervangen worden door een ‘geestelijke’ kunst, het materialisme in de maatschappij door meer aandacht voor het innerlijke, wat – zoals hierboven ook al bleek – in het grootstedelijke leven sterk verwaarloosd werd.

Aan het einde van het eerste hoofdstuk van zijn essay herhaalt Van Ostaijen het nog eens:

Te onthouden blijft het algemene streven naar het geestelike, antimaterialistische in de kunst. De kunst die weer voor de kunst zal veroverd worden en niet langer utilitair volgens de ingevingen van de bourgeoisie kunstsmaak mag gebruikt worden (*Ekspressionsme* 40).

#### 1.2.4. Crisis.

Uit al het bovenstaande blijkt dat er een essentiële contradictie is in het mensenleven zelf: enerzijds zijn we net mensen omdat we aan cultuur doen, omdat we de natuur naar onze hand zetten. Anderzijds druist dit in tegen het leven, dat dynamisch en onveranderlijk is.

Thus life here aspires to the unattainable: to determine and manifest itself beyond all forms, in its naked immediacy. But knowledge, volition and creation, though wholly governed by life, can only replace one form by another; they can never replace form itself by the life that lies beyond form. (...) Indeed it seems to me that of all the periods of history in which this chronic conflict has become acute and affected the entirety of life, no period has revealed as clearly as our own that this is its fundamental dilemma. (...) But this is the true destiny of life, for life is struggle in the absolute sense that overrides the relative distinction between struggle and peace, while absolute peace, which perhaps also overrides this distinction, remains a divine mystery (Frisby 90).

Er is dus overduidelijk een crisis aan de gang in de moderniteit. Die vindt een uiting in een aantal 'emoties' die deze periode kenmerken: fragmentatie en onzekerheid. Volgens Simmel ligt de oorzaak van deze negatieve gevoelens in het feit dat de technologie en de middelen die we gebruiken om ons leven te leiden erg uitgebreid en intensief zijn. De maatschappij is erin geslaagd om het aantal middelen voor één doel uit te breiden: tussen middel en doel zijn er meer en meer tussenfasen gekomen en veel middelen zijn maar een middel tot een ander middel. Dit is nogal abstract, maar eigenlijk komt het erop neer dat het maatschappelijke leven zelf sterk gefragmenteerd is. De bureaucratie is hiervan een voorbeeld: je moet eerst naar bureau A om daar een formulier te halen dat je eerst moet invullen alvorens je in bureau B iets kan gaan vragen. Optimistisch bekeken betekent dit dat mensen 'onmisbaar' en gespecialiseerd zijn. Vanuit pessimistisch perspectief wijst dit op het feit dat men erg bekrompen werkt en leeft: enkel met dat waar *zij* in gespecialiseerd zijn, houden ze zich bezig. De basis hiervan ligt duidelijk in de hiervoor besproken arbeidsverdeling.

De crisis zit, zoals hierboven al vermeld werd, in de contradictie tussen leven en cultuur, die eigenlijk niet zonder elkaar kunnen. Simmel formuleert het als volgt:

This creates the typical problematic situation of modern man: the feeling of being overwhelmed by this immense quantity of culture, which he can neither inwardly assimilate nor simply reject, since it all belongs potentially to his cultural sphere. Left to evolve in its own way, what one might call the culture of *things* has unlimited scope for development, and the result of this is that people's interests and hopes increasingly turn towards *this* culture, at the

expense of the apparently much more restricted finite task of individual personal culture (Frisby 92).

Simmel ziet twee gevaren voor onze cultuur: de middelen die we gebruiken beheersen de doelen die we eigenlijk wilden bereiken, én onze subjectieve, persoonlijke cultuur en ontwikkeling zullen ten koste van de objectieve, materiële cultuur teloorgaan. Hierdoor, zegt Simmel, gaan mensen op rusteloze en begerige manier op zoek naar plezier en vermaak: ze zoeken subjectieve cultuur op een terrein waar die eigenlijk niet te vinden is (Frisby 92). Het is dus niet enkel onze cultuur die een crisis doormaakt, maar ook wij.

We stand deeply moved before the magnitude of this crisis, which is utterly impossible for the individual to take the measure of. But, at the same time, the crisis is deeply familiar and intelligible to us. For in each of us it is, consciously or not, the crisis of our own soul (Frisby 101).

Net zoals Tönnies wijst Simmel dus ook op een drang naar entertainment. De mens zoekt wanhopig naar een vorm van leven waarin hij denkt zich vrij te kunnen bewegen.

#### 1.2.5. Individualisme.

Deze crisis vindt plaats in een omgeving die typisch modern is: de stad, en bij voorkeur de metropool. Zoals in de uiteenzetting over Tönnies bleek, is de grootstad dé plaats waar wetenschap en kunst bedreven worden en waar men aan industrie doet. Daarnet bleek al dat in de moderniteit het leven steeds meer en meer gefragmenteerd wordt en dat – in het productieproces en de wetenschap – iedereen zijn specialiteit heeft. Een gelijkaardig idee, waarbij de maatschappij als een goed geoliede machine wordt opgevat en waarin elk lid één eigen rol speelt, vinden we ook bij Max Weber.

Any community, including an urban community, is not an unstructured congeries of activities but a distinct and limited pattern of human life. It represents *a total system of life forces brought into some kind of equilibrium*. It is self-maintaining, restoring its order in the face of disturbances. (...) The city, as a limited pattern, obeys its own laws (Weber 55) [mijn cursivering, LV].

Dit veroorzaakt een sterk individualisme in het grootstedelijke milieu. Ook in Simmels uiteenzetting over de metropool komt het onderscheid tussen de emotionele gemeenschap en de rationele maatschappij even aan bod: in het dorpsleven zijn de mensen met elkaar verbonden door bloed- en emotionele, bijna instinctieve banden. In de stad zijn de banden rationeler, wat een andere mate van bewustzijn vereist. De stadsmens moet meer met zijn hoofd en minder met zijn hart bezig zijn. Dit is volgens Simmel ook de enige manier om te overleven in een metropool, die op de mens zo oneindig veel indrukken nalaat. Als we onze gevoelskant daar volledig aan zouden blootstellen, als we met alle mensen die we ontmoetten zo'n diep contact zouden hebben als in een dorpsgemeenschap, zou onze geest binnen de kortste keren compleet overweldigd en op de duur ziek worden (Frisby 175 en 179; Weber 39).

Een andere reden voor het meer rationele denken van de grootstad kwam ook terug in Tönnies' theorie: de metropool is, naast de zetel van wetenschap en kunst, de zetel van de geldeconomie. In de geldeconomie is het belangrijk dat men de dingen erg zakelijk behandelt: product A is zoveel waard en daar kunnen we weinig aan veranderen. De ander krijgt het maar als hij het juiste bedrag betaalt. In de grootstad zou men deze zakelijke manier van behandelen ook doorvoeren naar het gebied van de mens (Frisby 176; Weber 33 – 34). Grootstad en zakelijkheid zijn wederzijds nauw aan elkaar verwant: het is maar door zakelijkheid dat een grootstad kan functioneren, maar anderzijds brengt ze die zakelijkheid ook wel met zich mee door de activiteiten die er bedreven worden.

Punctuality, calculability, exactness are forced upon life by the complexity and extension of metropolitan existence and are not only most intimately connected with its money economy and intellectualistic character (Frisby 177).

In city social life, punctuality, calculability and exactness are required by the very complexity of life, intimately connected with money economy and intellectualism (Weber 33).

Door die exactheid en berekendheid ontstaat er een enorme onpersoonlijkheid in het metropoolleven, wat tot uiting komt in de blasé houding en reserve van de stedeling. Enerzijds lijkt ook dit, zoals hier boven al vermeld werd, een verdedigingsmechanisme te zijn tegen al te veel indrukken (ook Weber 33). Hoe meer mensen tot je samenleving-sverband toetreden, hoe minder snel je met hen allemaal een intieme relatie kan hebben (Gadourek 68). Anderzijds is het eigen aan de geldeconomie die zo nauw verbonden is met de grootstad: de waarden van de dingen wordt snel gelijkgesteld met de vraag 'hoeveel kost het?' (Frisby 178). Ook hieruit blijkt weer dat

objectiviteit het stilaan overneemt van subjectiviteit. Hiertegen reageerden filosofen van het individualisme zoals Nietzsche, tegen de grootstad en haar oppervlakkigheid (Frisby 184). Maar dat maakte hen ook zo populair in die grootsteden: hoewel het individu in een steeds oppervlakkiger bestaan gegooid wordt, is subjectiviteit nog altijd een essentieel onderdeel van zijn persoonlijkheid. Dit onderstreept de stelling die ik bij het stuk over Tönnies poneerde, dat men bij het verschil tussen wezenswil en verstandswil geen onderscheid moet maken tussen vrouw of man, arm of rijk, maar dat beiden in elke mens vervat zitten. Die heeft er behoefte aan om zijn subjectiviteit te ontwikkelen, wat enkel in de grootste afzondering kan – in termen van het maatschappelijke leven: in het grootste individualisme.

Dit kan enerzijds leiden tot eenzaamheid, waarbij individuen steeds meer en meer geïsoleerd geraken en moeite hebben met sociale contacten, maar anderzijds ook tot alleenzijn, wat ook door Nietzsche positief opgevat werd. Tussen veel personen die je niet kent kan je je veel eenzamer voelen dan alleen (Gadourek 74). Met die positieve eenzaamheid, oftewel het alleenzijn, hangt het begrip vrijheid nauw samen:

Tegenover deze vorm van onze relaties blijkt vrijheid een voortdurend bevrijdingsproces te zijn, een strijd niet alleen om de onafhankelijkheid van het ik, maar ook om het recht om zelf ieder moment *vrijwillig afhankelijk* te willen blijven (...) (Gadourek 75 – 76).

Zoals het cursief gedrukte deel al aanwijst, hoeft vrijheid niet te betekenen dat je relaties afwijst: het betekent dat je op elk moment vrij bent te kiezen of je je aan deze of gene persoon op de een of andere manier wilt binden of niet, of je voor eenzaamheid gaat of niet (Gadourek 76).



### 1.2.6. Een voorlopige definitie van ‘burgerij’.

In bovenstaande bespreking van de maatschappij kwamen enkele termen en kenmerken steeds weer terug: zo bleek de materiële, economische relatie tussen mensen heel tekenend voor de moderne samenleving. Ook vervreemding van productie, productiemiddelen en medemensen is erg typerend voor de metropool. De burger kan aan de hand van deze vele kenmerken gedefinieerd worden.

De burger waar de avant-garde tegen ‘vocht’, was een product van de negentiende eeuw. Zoals uit het werk van Simmel bleek, wordt het opvoedingspatroon in die eeuw gekenmerkt door het opnemen van objectieve informatie en zakelijkheid, en niet zozeer door het ontwikkelen van je persoonlijkheid. Misschien kan men het nog scherper stellen, en zeggen dat de negentiende-eeuwer nog heel sterk in de telkens vernieuwende vormen geloofde, dat vormelijkheid voor hem van primair belang was. Daarom ook dat kunstvormen als het realisme en na een tijdje het impressionisme (beide wel heel verschillend, maar op één of andere manier toch op de ‘correcte’ representatie van de werkelijkheid gebaseerd) door de burgerij gesmaakt werden. De burgers waren opgevoed met het idee dat persoonlijke ontwikkeling eigenlijk financiële ontwikkeling was en dat je enkel zo vooruit kon komen in het leven.

Deze heel rationele houding ten aanzien van de werkelijkheid bracht sociaal onrecht in de ruimste zin van het woord met zich mee. De uitbuiting van fabrieksarbeiders is hiervan het meest bekende voorbeeld, maar men kan ook zeggen dat binnen het persoonlijke leven op een zeker niveau ‘onrecht’ of ongelijkheid geschiedde. Zoals uit het discours van Tönnies al bleek, was rationaliteit een kenmerk van de maatschappij en werd deze ‘kwaliteit’ verbonden met de man, emotionaliteit en kunstzinnigheid met de vrouw en de jongere. De maatschappij werd dus geregeerd door een erg paternalistisch en repressief systeem. Dit paternalisme werd dus sterk verbonden met de vormelijkheid die tot een eind in de negentiende eeuw overheerste. Zoals uit de uiteenzetting over de maatschappij bleek, stond deze vormelijkheid in scherp contrast met het leven zelf, dat vloeiend en immer veranderlijk is. Dit conflict werd aan het einde van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw aangevoeld door heel wat jonge kunstenaars en denkers. De (materiële) vernieuwingen volgden zo snel op elkaar dat de strijd tussen een oude en een nieuwe vorm (zoals die de hele geschiedenis door al gevoerd was) uitmondde in een strijd tegen vorm. De samenleving was veranderd in een slagveld van uitgeputte vormen, waardoor ze aan het wankelen kwam. Kunststromingen zoals het expressionisme reageerden tegen de objectiviteit en het materialisme die mede aan de basis van de wankelende maatschappij lagen door terug te grijpen naar subjectieve in plaats van objectieve ‘vormgeving’. Daarnet zei ik dat die

moderne kunst stromingen wel tégen vorm reageerden, maar zij gaven op een manier toch ook vorm aan de crisis die zij aanvoelden.

De kapitalist, die nog steeds geloofde dat hij zijn leven kon leiden en verbeteren door winst te maken, zat nog sterk vast in een vormelijke traditie. Wellicht voelde ook hij de crisis in de maatschappij aan, maar door de obsessie met zelfverbetering was het voor hem onmogelijk om dit echt onder ogen te zien. Dat zou betekenen om radicaal *néé* te zeggen tegen het leven dat hij nu leidde, tegen zijn winstbejag, tegen de vorm en de negentiende-eeuwse waarden. In feite kan men zeggen dat hierin een contradictie schuilt. De kapitalist was een kind van de negentiende eeuw, die toch een vernieuwende tijd was. Maar omdat vormen en objecten zo snel na elkaar veranderden, behoorde de negentiende eeuw voor jongeren die op het einde daarvan en aan het begin van de twintigste revolteerden tegen het gezag en de vorm al tot een traditioneel en conservatief verleden. Er schuilt echter meer achter deze schijnbare contradictie. De kapitalist was niet traditioneel en conservatief omdat de werkelijkheid snel veranderde, maar omdat hij al eeuwenlang in hetzelfde waardepatroon vastzat. In het hier volgende stuk over de burger wordt dit uitgebreid uiteengezet. In dit stuk zitten ook een heel aantal elementen die in de vorige twee paragrafen aangetoetst werden (arbeidsverdeling, rationalisering en dergelijke meer) en hier samen komen.

### 1.3. De burger.

Werner Sombart heeft in zijn boek *Le bourgeois. Contribution à l'histoire morale et intellectuelle de l'homme économique moderne* geprobeerd om een sociaal en psychologisch beeld te schetsen van de moderne burger, waartegen de avant-garde zo fel protesteerde. Hij maakt in zijn boek een onderscheid tussen de eerste burgers uit de Renaissance en de moderne burgers. Erg belangrijk bij het schetsen van 'de burger' zijn de waarden en deugden die hij nastreeft: "le bourgeois est pour moi un type humain, plutôt que le représentant d'une classe sociale" (*Le bourgeois* 103). Deze nadruk op het feit dat 'de burger' een type is, komt ook naar voren in zijn boek *Economic Life in the Modern Age*:

There is no doubt that all expressions of the capitalist spirit (...) may be traced to particular inherent personal characteristics; that is to say, to original, inherited qualities of the organism, which account for the ability and tendency to exercise certain functions, or the inclination to acquire certain qualities ("The Origins" 38).

Deze eigenschappen zijn volgens Sombart echter niet terug te vinden bij iedereen: sommigen hebben er meer aanleg voor (“The Origins” 39). Het is vreemd dat men burgerlijkheid als een aangeboren eigenschap ziet. Het is meer een mentaliteit die in de loop van de geschiedenis ontstaat door veranderende economische relaties. In *Le bourgeois* gaat Sombart nog steeds uit van de idee dat de burger een type is, maar hij bespreekt deze figuur aan de hand van waarden die zo belangrijk voor hem (de burger) zijn. Dit is een betere manier om deze figuur te benaderen: een typologie aan de hand van waarden is van cruciaal belang bij een bespreking van de avant-garde. Deze kunstenaars reageerden tegen een burgerlijke mentaliteit, die haar oorsprong kende in de Renaissance en enkel maar radicaliseerde in de negentiende en twintigste eeuw.

### 1.3.1. De burgerdeugd.

Sombart begint bij de Italiaanse, vijftiende-eeuwse burger L.B. Alberti, die in een boek de voorwaarden voor een goede huiseconomie uiteenzette. De eerste voorwaarde is de rationalisering van het economische bestuur. Dit houdt in dat de heer des huizes op een redelijke manier moet omgaan met zijn economische bestuur: als er problemen zijn, moet hij die op rationele wijze oplossen en niet doen alsof het om iets ontserends of onwaardigs gaat. Economie moet met andere woorden bespreekbaar worden, want anders geraken problemen nooit opgelost (*Le bourgeois* 105). Dit klopt uiteraard, maar hier is dus al een kiem te vinden van de (later veel sterkere) rationalisering van het leven. Sombart voegt hieraan het volgende toe:

Poser ce problème, c'était le résoudre aussitôt dans un sens déterminé ; ce sens, cette nouvelle conception d'une bonne économie domestique ne pouvaient qu'impliquer le *rejet radical de toutes le [sic] maximes de la manière de vivre seigneuriale* (*Le bourgeois* 105).

Dit afzweren van het seigneuriale leven is werkelijk cruciaal in de geschiedenis van de burger. Het leven van de landheer stond in het teken van uitgave, van het kopen van goederen die hem een bepaalde status verleenden (*Le bourgeois* 105). Dit verdwijnt echter in de burgermaatschappij, en Sombart onderstreept dit met een citaat waar volgens hem de essentie van de wereldbeschouwing van de brave, nette mensen in ligt: “Rappelez-vous bien ceci, mes fils: que vos dépenses ne dépassent jamais vos revenus” (*Le bourgeois* 106). Met een dergelijke economische voorzichtigheid is op zich niets mis, maar ze zal snel omslaan in een beklemmende middelmatigheid, die door Benjamin Franklin in extremis doorgetrokken zal worden naar het hele levensgebied.

De tweede conditie voor een goede economie, aldus Alberti, is de spaarzame houding. Deze houding moet volgens hem natuurlijk niet geïntroduceerd worden in families die nauwelijks de eindjes aan elkaar kunnen knopen, maar wel in rijkere gezinnen. Hierdoor wordt iets compleet nieuws geïntroduceerd: mensen die geld hebben en het dus ook kunnen uitgeven, gaan hun geld net niét meer uitgeven, althans niet aan onnodige dingen.

Non de l'épargne forcée, mais de l'épargne voulue; non de l'épargne imposée par la nécessité, par la gêne, mais de l'épargne conçue comme une vertu. Le maître de maison économe devient l'idéal des hommes riches, en tant qu'ils sont devenus « bourgeois » (*Le bourgeois* 106).

Wat uit deze passage eens te meer blijkt, is dat een economisch principe (spaarzaamheid) een menselijke *deugd* wordt. Op die manier, kan men zeggen, komt de rationaliteit van de economie het leven binnengeslopen. Men gaat zijn leven organiseren volgens dit principe van spaarzaamheid. Men mag maar uitgeven wat absoluut nodig is, zonder daarbij iets te kopen dat minderwaardig is aan wat de deugdzaamheid eist (*Le bourgeois* 107). Op kop staan voeding en kleding, want die zijn echt nodig.

Op de tweede plaats staan goederen die nodig zijn om de goede naam van de familie niet in gevaar te brengen. Hij noemt daarbij het onderhoud van het huis in de stad, het huis op het land en de winkel. Hieruit blijkt dat het statussymbool voor de burger toch nog van belang is: met materiële zaken probeert men de naam van de familie hoog te houden. Op de derde plaats komen voorwerpen die misschien niet echt nodig zijn, maar ook niet verwaarloosd mogen worden, zoals boeken, versieringen voor de loggia en dergelijke meer. Op de vierde plaats staan dingen waar men absoluut geen geld aan zou mogen geven. Alberti noemt dit “pazze” of zotte kosten (*Le bourgeois* 107). Het boek van Alberti gaat, zoals men kon vermoeden, verder dan het louter geven van economische tips.

Sombart neemt in zijn tekst enkele tekenende zinnen uit dit werk op: “je m’efforce toute la vie de faire des choses utiles et honorables”, “je ne me sers de mon corps, de mon âme et de mon temps que d’une façon rationnelle. Je m’attache à en conserver le plus possible et à en prendre le moins possible” (*Le bourgeois* 108). Nuttigheid, functionaliteit en redelijkheid zijn de kernwoorden van de vijftiende-eeuwse bourgeois. Opvallend hieraan is de sluimerende onbeweeglijkheid die in deze termen schuilt. Men mag zijn lichaam en geest maar binnen de lijntjes van de economische ratio laten bewegen. Deze verstarring zal nog meer blijken uit Benjamin Franklins tekst, waarin hij onder andere kuisheid en matigheid met drank en voedsel proclameert. De grootste vijanden van de vijftiende-eeuwse burger zijn dan ook ledigheid en

spilzucht. Het komt er vooral op aan om ook de vrije tijd nuttig te besteden: men mag zich niet zomaar laten verstrooien door jacht of banketten of een al te uitgebreide vriendenkring, maar men moet ten allen tijde denken aan de zaken (*Le bourgeois* 113). Sombart citeert ook een zeventiende-eeuwse Italiaanse auteur, Vincenzo Tanara, die zelfs zijn tuin aan het nuttigheidsprincipe liet voldoen: er mochten enkel dingen in groeien, die eet- of verwerkbaar waren en die hij dus makkelijk kon verkopen (*Le bourgeois* 113). In de zeventiende eeuw, aldus Sombart, zouden er erg veel handleidingen voor de goede handelaar bestaan hebben, waarin dezelfde voorschriften steeds weer terugkomen:

Réfléchir bien à tout, avoir bon ordre, être sobre, appliqué et économe ; si tu te conformes à ces règles, tu ne manqueras de rien et tu seras un citoyen respecté et un homme aisé (*Le bourgeois* 113).

Wat in dit citaat erg belangrijk is, is dat men een gerespecteerd burger is wanneer men aan deze voorwaarden voldoet. Op dit imago van de burger kom ik straks nog terug.

Door al deze waarden (niet te veel geld uitgeven, soberheid en voorzichtigheid) kan men vooruitkomen in het leven: men spaart en vergaart zo meer geld. Deze zelfde waarden werden ook door Benjamin Franklin uitgedragen.

Avec Benjamin Franklin (...) la conception du monde « bourgeoise » atteint son point culminant. Le bon sens et la modération de cet Américain sont tout simplement stupéfiants. Chez lui tout devient une règle, tout est exactement pesé et mesuré, chacune de ses actions respire la sagesse économique (*Le bourgeois* 114).

Zoals uit de bespreking van Tönnies ook al bleek, wordt het leven volledig beregeld in de maatschappij. Ook de kunstenaar zal zich aan economische termen moeten onderwerpen en kijken naar verkoopcijfers. Volgens Sombart is de economische wijsheid van Franklin in twee woorden samen te vatten: ijver en soberheid (*Le bourgeois* 115). Om aan deze twee 'deugden' te kunnen voldoen, maakte Franklin een waardeschema waaraan men actief moest voldoen. Het enkel deugdzaam *willen* zijn, is niet voldoende om niet van het rechte pad af te raken (*Le bourgeois* 116). Zijn schema bestaat uit dertien waarden, en aan allemaal voldoen is een onmogelijke opgave.

1° *Tempérance*: ne mange pas jusqu'à l'obtusion, ne bois pas jusqu'à t'enivrer.

- 2° *Silence* : ne dis que ce qui peut être utile à toi ou aux autres ; évite toute conversation superflue.
- 3° *Ordre* : que chaque chose soit chez toi à sa place et que chacune de tes occupations ait son temps.
- 4° *Décision* : astreins-toi à faire ce que tu dois ; fais inmanquablement ce que tu as projeté.
- 5° *Modération* : ne fais que les dépenses susceptibles de faire du bien à toi ou aux autres, ce qui veut dire : évite la prodigalité.
- 6° *Zèle* : ne perds pas ton temps ; occupe-toi toujours de quelque chose d'utile ; renonce à toute activité inutile.
- 7° *Loyauté* : n'aie jamais recours à un mensonge nuisible ; pense honnêtement et innocemment et agis en conséquence.
- 8° *Equité* : ne porte pas préjudice aux autres en te montrant injuste ou en négligeant de faire le bien qu'il est de ton devoir de faire.
- 9° *Possession de soi-même* : évite les extrêmes ; garde-toi de prendre trop à cœur les offenses, car elles ne sont jamais ce qu'elles paraissent au premier abord.
- 10° *Propreté* : ne supporte pas la moindre malpropreté de ton corps, de tes vêtements ou de ton habitation.
- 11° *Equilibre moral* : ne te laisse pas trop influencer par des détails ou par des malheurs courants ou inévitables.
- 12° *Chasteté* : ne te livre que rarement à des rapports sexuels ; ne le fais que dans la mesure où c'est nécessaire à ta santé ou pour t'assurer une postérité, mais jamais jusqu'à l'obtusion et à l'épuisement, jusqu'à troubler ta propre paix morale ou à nuire à ta réputation ; fais également en sorte de ne pas troubler la paix morale et de pas nuire à la réputation d'un autre.
- 13° *Humilité* : imite Jésus et Socrate (*Le bourgeois* 116 – 117).

Uit deze hele opsomming van waarden die de burger moet nastreven blijkt nogmaals het onbeweeglijke karakter van de burgermentaliteit. Het is een heel anti-emotionele, middelmatige houding vol beperkingen op de meer instinctieve kanten van het menselijke leven. Dit geheel van dertien burgerlijke deugden komt ontzettend beklemmend over en het lijkt dus alsof ze compleet onhaalbaar zijn. Toch, zegt Sombart, heeft de burger zich aan deze levenshouding aangepast (*Le bourgeois* 118).

### 1.3.2. Zakelijke moraal.

Een erg belangrijk onderdeel van de economische levenshouding is de zakelijke moraal, die een moraal in twee betekenissen is. de eerste is de zakelijke moraal als commerciële trouw. Dit

houdt in dat de handelaar zijn beloften nakomt en dus realistische deals sluit. Deze trouw heeft echter niets persoonlijks:

La « loyauté », au sens que nous lui attachons ici, ne devient une possibilité et une nécessité qu'à partir du jour où l'ensemble de l'économie se résout en une série de rapports contractuels, dépourvus de tout caractère personnel. En d'autres termes, la morale qui nous intéresse ici est la morale de la fidélité aux contrats et conventions (*Le bourgeois* 120).

De tweede betekenis van zakelijke moraal is de burgerlijke voornaamheid. Men moet zich correct gedragen, ook buiten de zakelijke wereld om.

On doit s'abstenir de tout écart, ne se montrer que dans une société convenable; on ne doit être ni buveur, ni joueur, ni coureur de femmes ; on ne doit manquer ni la sainte messe, ni le sermon du dimanche ; bref, on doit se montrer, même dans son attitude extérieure, et cela pour des convenances commerciales, bon « bourgeois », car cette manière de vivre selon la morale est de nature à relever et à affermir le crédit de l'homme d'affaires (*Le bourgeois* 121).

Om zijn zakelijke geloofwaardigheid en eerlijkheid te ondersteunen, moet de burger dus ook in zijn niet-zakelijke leven deugdzaam overkomen. In feite wordt de schijn hoog opgehouden, en op pagina 122 zegt Sombart ook dat een dergelijke levenshouding sowieso een kern van hypocrisie in zich draagt: zolang men als goede burger overkomt, is het goed, of men nu werkelijk deugdzaam is of niet. Deze burgerlijke houding en waarden zijn essentieel bij het schetsen van de achtergrond waartegen de avant-garde zich afspeelde. De burgerlijke, kapitalistische maatschappij werd een bekrompen maatschappij, waarin de schijn hoog opgehouden moest worden, waarin heel beperkende normen en waarden de overhand hadden, waarin voor persoonlijke ontwikkeling ontzettend weinig plaats was.

### 1.3.3. Oude versus nieuwe burgers.

#### 1.3.3.1. Oude burgers.

Tot hiertoe lijkt het dus alsof de eerste burgers niet echt veel verschilden van de recentere burgers: de burgerwaarden zijn enkel wat extremer geworden. In een ander hoofdstuk in *Le bourgeois* maakt Sombart een onderscheid tussen "le bourgeois vieux style" en "l'homme

économique moderne” (*Le bourgeois* 145 e.v.). De oude bourgeois leidde zijn leven nog steeds volgens het principe “de mens is de maat van alle dingen”. De mens zelf stond dus nog erg centraal binnen dit burgerdenken. Een eerste element van dit denken was dat rijkdom er gerust mocht zijn, maar dat het geen doel op zich was (*Le bourgeois* 146 – 147). Ten tweede was het ritme van hun economische handelingen nog heel matig, hoewel hun persoonlijke leven toch al danig in beslag genomen werd. Er kwam nergens haast of gejaagdheid bij te kijken. Een compleet dagvullend schema, zoals Benjamin Franklin zichzelf oplegde, kenden deze oude burgers niet (*Le bourgeois* 148 – 149). Over één van die oude burgers zegt Sombart het volgende:

Un Otto Fugger disant: « Je veux gagner aussi longtemps que je pourrai » (ces paroles que je considère comme caractéristiques d’une mentalité capitaliste à l’apogée de son évolution figurent, à titre d’épigraphe, en tête de mon exposé de la genèse du capitalisme moderne) est très en avance sur son temps, et nous en avons une preuve dans le fait que son propre frère Anton Fugger le considérait et le traitait comme un homme non « normal » (*Le bourgeois* 149 – 150).

De oude burger was dus een evenwichtige, rustige mens die zich nooit hoefde te haasten. Het zoeken van kalmte en rust is het derde element van het burgerdenken (*Le bourgeois* 152). Bijzonder typerend ook voor de wereld van de oude burger, was dat het jagen op klanten volstrekt verboden was, onder het motto “wat gij niet wilt dat u geschiedt, doe dat ook een ander niet” pikte men in de regel geen klanten van elkaar (*Le bourgeois* 152). Een vierde element in de houding van de oude burger is zijn standpunt ten aanzien van de techniek. Techniek kon wel, zolang het menselijke geluk er niet door verstoord werd. Het beroven van een familie van hun werk woog echt niet op tegen de paar munten meer die men met behulp van techniek verdiende (*Le bourgeois* 156). Deze houding verandert echter aan het begin van de negentiende eeuw, waarin de veranderingen die voorheen erg traag op gang kwamen, elkaar nu sneller en sneller opvolgden (*Le bourgeois* 158).

### 1.3.3.2. De nieuwe burger.

#### 1.3.3.2.1. Het verdwijnen van de mens als centrum.

Bij de moderne burger verdwijnt de mens als centrum: hij is niet langer de maat van alle dingen. De redenen waarom hij geld probeert te verdienen (zijn eigen noden en behoeften) worden



geabstraheerd: men spreekt over winst, verrijking en zaken (*Le bourgeois* 162). “Le sujet économique ne pense plus qu’à deux choses: gagner le plus possible, faire prospérer ses affaires le plus possible” (*Le bourgeois* 162 – 163). Hierbij kan men zich de vraag stellen of winst boeken en verrijking de behoeften van de mens dan niet bevredigen. Sombart stelt het echter zo: het bedrijf is een levend organisme geworden, dat winst moet maken. Hij cijfert zichzelf eigenlijk weg achter zijn zaak. Vanuit dit standpunt is het begrijpelijk dat men steeds minder en minder rekening zal houden met de werknemer, zoals men in de renaissance toch nog wel deed. Als het zwaartepunt verschuift van mens naar bedrijf, zal de burger er alles aan doen om zijn bedrijf te redden, vaak ten koste van anderen. Volgens Sombart zou een dergelijk op het bedrijf gefixeerde denken leiden tot een bijna onhoudbare dwang om dit bedrijf groter en machtiger te maken (*Le bourgeois* 165). Dit bleek ook uit de korte bespreking van Marx aan het begin van dit eerste hoofdstuk.

Sombart vergelijkt het denken van de moderne burger, dat vooral gericht is op ‘groot’, ‘veel’ en ‘snel’, met een kinderlijk denken. Hij beschrijft dit aan de hand van vier idealen die het burgerleven domineren: concrete grootsheid, snelheid, nieuwigheid, gevoel van macht (*Le bourgeois* 166). Omgezet in burgerlijk – economische termen komt dit neer op een appreciatie van kwantiteit (de wedstrijd), de snelheid van een gebeurtenis (het rijden met de auto, het record), het belang voor nieuwe zaken, die nog nooit eerder gezien zijn en het machtsgevoel, die de burger plezier verschaffen wanneer hij zich als superieur boven anderen stelt (*Le bourgeois* 166 – 168). Net zoals de dertien deugden van Franklin, zijn ook deze vier aspecten van het burgerleven volgens mij erg belangrijk bij het schetsen van een achtergrond voor de avant-garde: alles moet meetbaar en redelijk zijn en men moet letterlijk vooruit komen in het leven, en liefst zo snel mogelijk. De manier waarop de burger vooruit wil komen, kan als rechtlijnig, eenzijdig gezien worden.

#### 1.3.3.2.2. En avant! En avant!

Naast het verdwijnen van de mens als centrum, is een ander erg belangrijk kenmerk van de nieuwe burger het feit dat hij alle natuurlijke grenzen die zijn vooruitgang belemmeren, opzijzet, vernietigt (*Le bourgeois* 170): “Toujours tendus, toujours agités. “En avant, en avant!” Tel est le mot d’ordre de notre temps. La marche en avant et l’agitation furieuse : voilà ce qui le caractérise avant tout” (*Le bourgeois* 170 – 171). Ook Marx haalt deze gedrevenheid van de burger aan. Zoals ik aan het begin van deze sociologische uiteenzetting vermeldde, is de industriële evolutie door de verdeling van de arbeid nauwelijks te stuiten.

That is the law which again and again throws bourgeois production out of its old course and which compels capital to intensify the productive forces of labour, *because it* has intensified them, it, the law which gives capital no rest and continually whispers in its ear: “Go on! Go on!” (Marx, “Wage Labour and Capital” 93).

De burger moet zo snel mogelijk vooruitkomen, waarbij hij niets of niemand ontziet. Dit kan enkel maar leiden tot wanverhoudingen tussen mensen, tot het uitbuiten van arbeiders. Men maakt op die manier van de werknemer een machineonderdeel dat dag en nacht moet draaien en onvermoeibaar moet zijn. Dit tweede kenmerk kan er dus maar zijn indien het eerste er is, als de mens als centrum wegvalt en de machine / het bedrijf in de plaats komt.

#### 1.3.3.2.3. De economische houding.

Het derde kenmerk bestaat uit enkele regels waaraan de economische houding van de moderne burger moet voldoen. Ten eerste moet elke activiteit volledig gerationaliseerd worden. Ten tweede is de hoeveelheid producten belangrijk, niet de kwaliteit ervan. Als men meer verdient door erg veel minderwaardige producten te produceren, doet men dat. Ten derde moet men klanten vangen: men moet hun aandacht wekken en hen aanzetten tot koopgedrag.

#### 1.3.3.2.4. Lage kost- en verkoopprijs.

Ten vierde moet men kost- en verkoopprijs zo laag mogelijk houden, opdat men zijn cliënteel kan behouden en echte voordelen aanbieden. Dit leidt natuurlijk tot lage werkkosten en arme arbeidskrachten. Ook Marx haalt dit aan als methode die de kapitalist gebruikt om zichzelf te verrijken en zijn concurrent van de markt te stoten:

One capitalist can drive another from the field and capture his capital only by selling more cheaply. In order to be able to sell more cheaply without ruining himself, he must produce more cheaply, that is, raise the productive power of labour as much as possible (Marx, “Wage Labour and Capital” 92).

#### 1.3.3.2.5. Een zo groot mogelijke vrijheid.

Ten vijfde streeft men een zo groot mogelijke vrijheid na: de staat of vakbondsvertegenwoordigers moeten zich vooral niet komen bemoeien. De burger moet de grootst mogelijke vrijheid kennen om vooruit te komen (*Le bourgeois* 171 – 173).

#### 1.3.3.2.6. De burgerlijke deugden.

Heel kenmerkend voor de moderne burger zijn de burgerlijke deugden. Volgens Sombart gelden de deugden van de oude burger nog steeds voor de nieuwe, hoewel ze door de moderne econoom geobjectiveerd zijn (*Le bourgeois* 175 – 176). De moderne burger is nog steeds ijverig en toegewijd, maar op een andere, extremere manier. Het ritme van zijn economische leven bepaalt het ritme van zijn persoonlijke leven (*Le bourgeois* 176). De spaarzaamheid wordt opgedeeld in persoonlijke spaarzaamheid en bedrijfsspaarzaamheid. Op professioneel gebied blijft de regel gelden dat men niet meer mag uitgeven dan er binnenkomt. Maar van gematigdheid en soberheid valt op persoonlijk vlak niet echt veel meer te merken (*Le bourgeois* 176 – 177). De commerciële eerlijkheid is er nog steeds, maar ze wordt niet meer doorgetrokken naar het persoonlijke leven: men hoeft niet moreel in de pas te lopen om een betrouwbare handelaar te zijn. Het is de reputatie van de firma die telt, niet van de familie of man achter de firma (*Le bourgeois* 177 – 178). Uit al deze ‘deugden’ blijkt weer dat de mens compleet weggecijferd is achter de machine, het bedrijf. Het hele handelsproces wordt geobjectiveerd, gerationaliseerd en gedepersonaliseerd. Men kan eigenlijk niet meer van deugden spreken, maar van manieren om zo snel mogelijk aan de top te

geraken. Er ontstaat een grote kloof tussen wat men als beroep doet en wat men thuis doet. Deze kloof trekt zich ook door tot op de werkvloer: men houdt praktisch geen rekening meer met de werknemers, aangezien het hele economische leven zo sterk geobjectiveerd is: ze zijn enkel radertjes in een groter geheel dat steeds sneller en sneller moet draaien.

Er zijn heel wat burgerwaarden waartegen de avant-garde kan reageren: de moderne burger wil wel vooruit, maar enkel economisch. Voor het overige is hij vrij behoudsgezind. Met emotionaliteit wordt geen rekening gehouden en het hele leven wordt radicaal gerationaliseerd. Er is eigenlijk geen plaats voor persoonlijke ontwikkeling, enkel voor economische. Opvallend bij de moderne burger is de grote mate van hypocrisie. Dat mensen hun leven volgens erg strikte, Franklinaanse normen willen leven, is misschien jammer voor hen, maar men kan hen niet beschuldigen van hypocrisie. Het is echter echt begrijpelijk dat een jonge generatie aan het begin van de twintigste eeuw in opstand kwam tegen de mate waarin de moderne burger, vaak hun eigen vader, deze zogenaamde deugden gebruikt om zijn financiële gedrevenheid te verdedigen, om anderen uit te buiten en zijn macht te misbruiken.

## 2. Avant-garde.

Over de term en kunststroming ‘avant-garde’ is heel wat bij elkaar geschreven, maar het aantal theoretische standaardwerken over de oorsprong en werking ervan is relatief klein. Bij wijze van inleiding tot mijn eindverhandeling zal ik aan de hand van *The Theory of the Avant-Garde* door Renato Poggioli en *Theory of the Avant-Garde* door Peter Bürger een beeld schetsen van de heersende opvatting(en) over de avant-garde en hieruit een conclusie trekken. Ik leg de klemtoon voornamelijk op Bürgers werk, omdat hij heel veel filosofische en theoretische teksten en ideeën gebruikt. Dit maakt het vormen van een min of meer objectieve theorie over avant-garde iets eenvoudiger. Dit wil geenszins zeggen dat de theorie van Poggioli niet bruikbaar is. Ik begin dan ook graag met zijn ontstaansgeschiedenis van de term ‘avant-garde’.

### 2.1. Avant-garde: een terminologische kwestie.

In 1845 wees de kunstcriticus Gabriel – Désiré Laverdant op het verband tussen kunst en maatschappij in zijn werk *De la mission de l'art et du rôle des artistes*. Hierin legde hij de nadruk op de rol van kunst als een middel om tot sociale actie en verandering te komen en om propaganda te verspreiden. Dit kon enkel wanneer kunst de maatschappelijke situatie uitdrukte (Poggioli 9). Dit verband tussen politiek en literatuur past goed in de revolutionaire sfeer die er in de jaren 1840

in Europa heerste. In 1848 brak de Februarirevolutie uit in Parijs, als gevolg van het falen van de kapitalistische samenleving, en rond dezelfde periode kwam Marx' *Communistische Manifest* uit. De term 'avant-garde' bestond al wel, maar nog niet op artistiek gebied. Het woord werd gebruikt op een radicale, revolutionaire politieke strekking van linkse signatuur.

Het gebruik van de term in de kunstwereld kwam er pas rond 1870. Literaire en politieke avant-garde gingen hand in hand om zo tegen het oude conservatisme en liberalisme op te treden en een democratisch, uiterst links alternatief te bieden (Poggioli 10). Volgens Poggioli verenigen het politieke en literaire avant-gardisme zich in het naturalisme, dat op objectieve manier de sociale werkelijkheid probeerde weer te geven, en in tijdschriften als *La Revue indépendante* (ontstaan in 1880) die zowel werk van politieke als literaire 'revolutionairen' publiceerden (Poggioli 11). Interessant te vermelden is dat rond het ogenblik dat literaire en politieke avant-garde hand in hand gingen, in Frankrijk een nieuwe revolutie uitbrak en groepen arbeiders in 1871 de commune uitriepen.

Hieruit zou men kunnen concluderen dat sommige groeperingen in het Europa van de revolutionaire tweede helft van de negentiende eeuw behoefte kregen aan een sociaal en politiek geëngageerde literatuur die een einde zou maken aan het traditionele verleden. Nadat de politieke en literaire connotaties zich ervan losmaakten, werd 'avant-garde' voornamelijk artistiek opgevat (Poggioli 12). We zullen echter zien dat ten tijde van de historische avant-garde de kunstenaars weer een poging deden om kunst weer in de maatschappij te integreren. Dit kan volgens de surrealistische auteur Massimo Bontempelli maar wanneer kunst over zichzelf begint na te denken en zich bewust wordt van haar plaats in de geschiedenis. Pas dan kan een revolutie op gang komen (Poggioli 14). Op deze zelfkritiek en zelfreflectie van kunst wordt in het werk van Bürger sterk de klemtoon gelegd. Alvorens dit boek en enkele belangrijke elementen uit het werk van Poggioli te bespreken, zou ik willen beginnen met het voorwoord van Bürgers werk, geschreven door Jochen Schulte-Sasse. Hierin bespreekt Schulte-Sasse namelijk het werk van Poggioli.

## 2.2. Een sceptische houding ten aanzien van taal.

In het uitgebreide voorwoord van Peter Bürgers standaardwerk over avant-garde spreekt Jochen Schulte-Sasse over enkele belangrijke zaken die opgehelderd dienen te worden alvorens men over kan gaan tot een theoretisering van het concept 'avant-garde'. Hij begint met een korte uiteenzetting over het werk van Renato Poggioli, dat dezelfde titel draagt als het boek van Bürger. Een eerste belangrijke statement uit dit werk is dat avant-gardeliteratuur voortkomt uit een tegenstelling tussen enerzijds conventioneel, clichématig taalgebruik en anderzijds experimentele

taelvormen (Schulte-Sasse viii). Volgens Poggioli zou avant-gardeliteratuur, met haar typische ‘cult of novelty and the strange’ een reactie zijn op het prozaïsche (burgerlijke) taalgebruik en dus een duidelijke sociale functie hebben. Hij schrijft er zelfs een therapeutische functie aan toe. Hij ziet het linguïstische hermetisme van de avant-garde als een belangrijk onderdeel van de verzetsmiddelen die de jonge avant-garde gebruikt (Poggioli 36). Enerzijds reageert ze tegen het ongeëngageerde ivoren torenkarakter van de l’art-pour-l’art, anderzijds is ze ook niet voor iedereen toegankelijk.

Toch vinden de avant-gardisten dit niet erg, want op die manier verzetten ze zich tegen het eng denkende gewone volk, dat uit bekrompen burgers bestaat (Poggioli 39). In dit verzet aan de hand van taal ziet Poggioli een zeker scepticisme tegenover taal (Schulte-Sasse viii). Hierbij stelt Schulte-Sasse zich de vraag of, als een dergelijk scepticisme al voorkwam vóór de avant-garde haar opkomst kende, dit wel een goed uitgangspunt is voor een theorie over avant-garde. Volgens de auteur van het voorwoord was die sceptische houding er inderdaad al voor de avant-garde, en met name in de laatachttiende-, vroegnegentiende-eeuwse literatuur.

Johann Christoph Friedrich von Schiller en Johann Wolfgang von Goethe, twee bekende auteurs uit deze periode, schreven samen een traktaat over dilettantisme, waarin duidelijk naar voren kwam dat men zich in die tijd al bewust was van het clichématige karakter van taal. Uit dit traktaat citeert Schulte-Sasse onder andere de volgende, erg tekenende zin: “Language becomes filled up with pillaged phrases and forms that no longer say anything” (geciteerd in Schulte-Sasse ix). Volgens Schulte-Sasse zou een dergelijke commentaar op de taal wijzen op een besef van het verband tussen een sociologische en een artistieke ontwikkeling.

Deze historische reconstructie van Poggioli wordt vervolgens naast die van Bürger gezet. Die reconstrueert de geschiedenis aan de hand van drie belangrijke veranderingen in de burgerlijke samenleving. Een eerste verandering is het steeds meer zelfstandig worden van de kunstenaar: de mecenasfiguur valt daarbij weg en de kunstenaar komt – helemaal op zichzelf aangewezen – op de markt terecht. Op die manier moet hij dus ook de regels van de markt volgen en zich bezig houden met winst maken. Deze fase speelt zich af tegen de achtergrond van het Verlichte optimisme van de achttiende eeuw, waarin het geloof in de toekomst enorm groot was. Hierop volgde echter wat Schulte-Sasse de ‘high bourgeois culture’ noemt, waarin auteurs gingen protesteren tegen het economische karakter van het schrijverschap. In deze tweede fase isoleert kunst zich stilaan van de maatschappij (Schulte-Sasse x). Toch is deze isolatie geen absolute afscheiding van de samenleving: vanuit zijn ivoren toren bekritiseert de kunstenaar nog steeds de maatschappij. Hierop volgt een fase waarin de kunstenaar beseft dat het onmogelijk is om de samenleving te veranderen aan de hand van het meegeven van een betekenis in zijn werken.

Volgens Bürger was het scepticisme ten aanzien van taal heel eigen aan de ontwikkeling van de instelling 'kunst' tot een economische instelling. Hij vindt dat je de ontwikkeling van kunst tot estheticisme en symbolisme het best kan omschrijven als een verandering van vorm in inhoud. Op die manier wordt het probleem van de vorm de inhoud van het werk. Vóór de periode die men grofweg 'de Romantiek' noemt, stond vorm centraal binnen de kunst: het academisme was heel sterk en belangrijk was het navolgen van grote voorbeelden. In de gevoeliger periode van de Romantiek wordt de inhoud belangrijker, maar naarmate de strijd tussen vorm en inhoud groeit, gaat men het probleem van de vorm thematiseren. Of, om het concreter te zeggen, de kloof tussen kunst en leven, zo kenmerkend voor de status van het instituut 'kunst' in de burgersamenleving, wordt het thema van die kunst. Dan is de stap naar een idee over avant-garde niet zo groot meer.

Volgens Schulte-Sasse zegt Bürger dat wat het middennegentiende-eeuwse scepticisme van de auteur ten aanzien van taal genoemd wordt eigenlijk een groeiend besef van mogelijke schrijftechnieken en materiaalgebruik is en van hoe men bepaalde effecten kan bereiken aan de hand van deze technieken (Schulte-Sasse xiii). Door de steeds meer toenemende autonomie van het estheticisme kan er een avant-garde ontstaan die reageert tegen deze kloof tussen kunst en samenleving. De historische avant-garde van de jaren twintig zal dit dan ook doen (Schulte-Sasse xiv).

### 2.3. Zelfkritiek van de kunst.

Tot aan de historische avant-garde werden artistieke stijlen en vormen gekarakteriseerd door de middelen die ze gebruikten: schilderkunst werd beoefend met verf, beeldhouwkunst met steen enzovoort. Afhankelijk van de artistieke tijdsgeest beperkte kunst zich tot het gebruiken van deze of gene techniek (Bürger 17 – 18). Het is pas vanaf de avant-garde, aldus Bürger, dat technieken en procedures ook als artistieke middelen beschouwd werden. Vóór de avant-garde domineerde vooral het midde: schilderkunst was maar schilderkunst wanneer er verf gebruikt werd. Technieken veranderden door de eeuwen heen, maar het middel niet.

Vanaf de avant-garde wordt het middel relatiever: men kan door bijvoorbeeld het gebruik van collage- en montagewerken niet meer echt zeggen of een bepaald kunstwerk een schilderij of een constructie is. Voordien kon men aan de hand van een techniek die op een bepaald artistiek middel toegepast werd zeggen dat een kunstwerk in deze of gene stijl gemaakt was. Vanaf de avant-garde wordt dit onmogelijk: men kan dan, volgens Bürger, niet meer echt van één stijl spreken. De avant-garde bestaat uit een amalgaam van allerlei stromingen, die één voor één misschien wel een voorkeur hadden voor een bepaalde techniek, maar die binnen zichzelf zo

verschillend waren, dat men bezwaarlijk over ‘stijl’ kon spreken (18). Anderzijds is de avant-garde een traditie op zich: de historische avant-garde in haar geheel werd als ‘stijl’ nagevolgd door verschillende post-avant-gardistische kunstenaars.

Een belangrijke, ‘nieuwe’ techniek die door de avant-garde toegepast werd, en aan de hand waarvan men de avant-gardistische ‘stijl’ kan karakteriseren, is ‘defamiliarization’, wat letterlijk vertaald ‘het niet meer vertrouwd maken’ betekent (18). Hierna gaat Bürger over naar zijn stelling, wat een nogal bruuske en directe overgang lijkt te zijn. Hij gaat er van uit dat bepaalde ‘categorieën’ van het kunstwerk pas duidelijk naar voren kwamen door toedoen van de avant-garde. Ook zegt hij dat bepaalde ontwikkelingen in de kunst als burgerlijk fenomeen maar te begrijpen zijn vanuit avant-gardistisch standpunt. Hij gaat dus uit van een omgekeerde benadering van de kunst: hij gaat niet van oude naar nieuwe kunst, maar omgekeerd, omdat we volgens hem de oude maar kunnen begrijpen vanuit ‘nieuw’ standpunt (19). Deze stelling van Bürger heeft zowat alles te maken met de avant-gardistische ‘defamiliarization’. Voor de avant-garde stelde niemand het materiaal ter discussie, hoewel aan het einde van de negentiende eeuw (ten tijde van het impressionisme) wel met techniek en werkelijkheidsperceptie gespeeld werd.

De historische avant-gardisten lijken deze conventies uit hun context te rukken: men trekt oude normen en waarden in het algemeen in twijfel en probeert de kunst weer contact met de werkelijkheid te doen krijgen. Dit gebeurt door het gangbare, burgerlijke concept ‘kunst’ ter discussie te stellen en allerhande technieken en materialen bloot te leggen en met elkaar te combineren. In feite kan men zeggen dat ze de traditionele kunstvormen ‘defamiliariseren’, of gewoon minder vanzelfsprekend maken. Men kan traditionele kunst maar kritisch benaderen indien het ‘vanzelfsprekendheidseffect’ ervan wegvalt. De avant-gardist breekt het organische geheel in zijn delen en het is maar door deze ‘kernsplijting’ van het geheel dat men de traditionele kunst kan analyseren en – in feite – reconstrueren. Uiteraard valt er ook veel te zeggen voor een chronologische benadering van kunst, waarbij de avant-garde naar voren komt als een fase in de artistieke evolutie. Anderzijds lijkt de historische avant-gardebeweging een soort ‘point of no return’ binnen de kunstwereld te zijn. De brokken die door deze beweging gemaakt werden, kunnen niet meer gelijmd worden. De hele artistieke traditie is aan stukken geslagen: de klok staat weer op nul, en op die manier is een omgekeerde chronologische benadering dus ook heel goed mogelijk.

Door een dergelijke ontleding van de bourgeois kunst bekritiseert de avant-garde de (instelling) kunst en dus ook zichzelf. Volgens Karl Marx zou een gewone chronologische benadering een dergelijke zelfkritiek (de kritiek die een bepaald systeem als geheel op zichzelf geeft) verhinderen, omdat de desbetreffende stroming de voorgaande ziet als een voorgeschiedenis



van zichzelf (20 – 21). Dit is een begrijpelijke gedachte: als men de geschiedenis ziet als een opbouw, waarvan men dan het hoogtepunt, de verbeterde versie is, is het moeilijker om zichzelf te bekritisieren. Als men het verleden echter verbreekt en vanuit zijn eigen standpunt dat verleden én zichzelf gaat bekijken, is commentaar geven op zichzelf en het verleden gemakkelijker. Dit zou volgens Bürger betekenen dat men eerst en vooral de vorige stadia van de kunst op objectieve manier moet begrijpen (22). Dit is volgens mij wat de avant-garde doet: door het ontleden van de oudere kunststijlen, kan men die beter begrijpen en worden concepten als ‘techniek’, ‘vorm’ en ‘middel’ veel duidelijker. Dan pas kan men komen tot zelfkritiek, wanneer men de stappen die tot zichzelf geleid hebben op kritische wijze analyseert. Dat is eveneens Bürgers tweede stelling: het is maar met de historische avant-garde dat de kunst erin slaagt om zichzelf te bekritisieren. Maar wat was volgens Bürger dan de aanleiding tot de artistieke zelfkritiek? Hier maakt hij een heel rake opmerking die een aantal ideeën over het ontstaan van avant-garde aan het wankelen brengt.

If one takes seriously the idea of the relative autonomy of social subsystems vis-à-vis the development of society as a whole, one cannot assert that crises that affect society as a whole will necessarily also manifest themselves as crises within subsystems, or vice versa (23).

Volgens Bürger kan het subsysteem ‘kunst’ zichzelf maar bekritisieren wanneer het zijn eigen geschiedenis reconstrueert. Dit kan dus niet via een reconstructie van de burgerlijke samenleving, aldus Bürger (24). Dit zegt hij wellicht omdat er tussen kunst en burgerlijke samenleving een grote kloof gegroeid was, waardoor ze nog maar weinig met elkaar te maken hadden. Iedereen is het er over eens dat de band tussen kunst en samenleving zoek was. Maar volgens mij verdient dit enige nuance. Misschien kan men stellen dat er ‘vroeger’ verschillende relaties bestonden tussen de inhoud van kunst en diverse maatschappelijke instellingen zoals economie, politiek en de instelling kunst zelf. Kunst werd gemaakt in opdracht van een ‘mecenas’. Daardoor werd de inhoud ervan door de maatschappelijke instellingen beïnvloed. Dit is echter iets anders dan een samenvloeien van inhoud en instelling. De maatschappij heeft invloed op kunst, maar kunst heeft ook een invloed op de maatschappij. Zo waren barokschilderijen een vorm van propaganda voor het katholicisme (om het nu even ongenueanceerd te stellen). Wat men in die tijden dus krijgt, is een wederzijdse beïnvloeding van kunst en samenleving. Dit houdt in dat er dus ook een wezenlijk onderscheid bestaat tussen enerzijds kunst en anderzijds de instellingen die invloed op haar hebben en vice versa. Bij autonome kunst verdwijnt deze wederzijdse invloed: kunst wordt één geheel, los van alle andere instellingen. Inhoud en instelling vloeien samen tot één autonoom geheel.

Volgens Bürger is er in een burgerlijke samenleving dus van een spanning te spreken tussen het instituut ‘kunst’ en het inhoudelijke aspect van kunst. Jürgen Habermas zegt in dat verband dat kunst in de burgerlijke samenleving een soort heiligdom geworden is waarin we onze noden en behoeften (die volgens hem in de burgerlijke samenleving bijna illegaal geworden zijn) kunnen bevredigen.

Among these needs, he counts the “mimetic commerce with nature,” “solidary living with others,” and the “happiness of a communicative experience which is not subject to the imperatives of means-ends rationality and allows as much scope to the imagination as to the spontaneity of behavior” (geciteerd in Bürger 25).

Hier wordt kunst voorgesteld als enerzijds een vorm van escapisme (de mens ontvlucht de heel rationele, niet-emotionele samenleving) en anderzijds als een medium waarin men kan dromen van een betere samenleving. Het is heel begrijpelijk dat men een onderscheid maakt tussen dromen van een betere wereld en te proberen deze wereld werkelijk in praktijk om te zetten via kunst, maar toch moet men bij deze uitspraak een vraagteken plaatsen. Habermas zegt over autonome kunst eigenlijk dat ze wél bezig is met de samenleving, dat er wél een verband bestaat tussen kunst en werkelijkheid, zij het op ‘ideeel’ niveau. Er wordt niet geijverd naar een verandering van de huidige maatschappelijke toestand. Dromen over verandering is ook altijd veiliger dan werkelijk verandering doorvoeren: de verandering blijft een wensdroom. Het lijkt een behoefte te zijn die men wel mag voelen, maar nooit echt in de praktijk mag brengen. In die zin is het dus erg belangrijk dat kunst eerst autonoom moest worden vooraleer een avant-garde kon verschijnen. Het is maar door eerst een ‘materiële’ afstand te nemen van de maatschappij en er enkel ‘ideeel’ mee bezig te zijn, dat er een reactie kan komen, dat er een groep kan zeggen: ‘We dromen hier wel van, maar we moeten het ook in praktijk omzetten’.

Zoals eerder gezegd kan kunst zichzelf maar bekritisieren eens ze autonoom geworden is. En inderdaad: zoals hierboven net bleek, moet er eerst een afstand ontstaan tussen kunst en leven vooraleer men ook kunst van op een afstand kan bekijken. Dit zou pas aan het einde van de negentiende eeuw mogelijk zijn (27). Volgens Bürger komt dit doordat de inhoud van kunst in de achttiende en vroegnegentiende eeuw nog al te vaak politiek getint was (26). In feite was er in die tijd – ondanks de stijgende artistieke autonomisering – nog steeds een verband tussen kunst en samenleving. Het is maar ten tijde van het estheticisme dat de inhoud van de werken zijn maatschappelijke relevantie verliest. Een goed voorbeeld van deze enerzijds autonomiserende, anderzijds nog steeds maatschappelijke achttiende – vroeg negentiende-eeuwse kunst is de Spaanse

schilder Francisco Goya y Lucientes (1746 – 1828). In 1799 werd hij hofschilder in Spanje en maakte dan ook voornamelijk koninklijke portretten. Wanneer in 1808 Spanje onder Franse invloed kwam, werd de nieuwe koning Napoleons broer, Joseph. Het kwam tot onlusten en de fusillade van 3 mei 1808 werd door Goya zelf gethematiseerd in het gelijknamige werk (afb. 3) (Mayer 17 – 18). Zijn kunst maakte rond die periode een vrij plotse ommekeer. De onderwerpen van zijn werken waren erg droomachtig, wat in die tijd niet echt begrepen werd. Deze kunst is erg grotesk en griezelig, maar met momenten ook grappig. Bekende voorbeelden hiervan zijn *De Kolos* (afb. 1), geschilderd tussen 1808 en 1812 en *Saturnus verslindt zijn zoon* (afb. 2) (Mayer 72). Goya is een schoolvoorbeeld van een kentering in de traditie die zich aan het einde van de achttiende eeuw voordeed. De stijl van bijvoorbeeld *De fusillade* doet niet heel vroeg negentiende-eeuws aan.

De onrust van zijn eigen tijd is zichtbaar aanwezig in het werk van de Spaanse schilder Francisco de Goya, die de domheid, onderdrukking en onmenselijkheid op een persoonlijke, visionaire wijze uitbeeldt. Voortaan voelen schilders zich vrij om hun hoogstpersoonlijke beleving van eigentijdse thema's op doek vast te leggen. Bij Goya hoeven we niet te zoeken naar het idealisme of classicisme van een David. Dat illustreert dit verschrikkelijke schilderij (De Rynck 362).

Hij gaat stilaan een eigen weg wat stijl betreft, zeker wanneer we dit werk vergelijken met de portretten van twintig – dertig jaar eerder. Ook de Verlichting wordt op een manier ter discussie gesteld: de getoonde executies zijn het gevolg van het Napoleontische bewind. De rede, de verlichte geest heeft gewoon geweld veroorzaakt. Dit zal een halve eeuw later ook blijken uit de teksten van Marx.

Goya laat de rede gewoon los, zoals blijkt uit werken als *Saturnus* en *De Kolos*: deze werken appelleren aan een bijna onderbewust aspect van de toeschouwer. De donkere kleuren waarin hier en daar lichtvlekjes verschijnen, geven een heel *unheimliche* indruk, die tegelijkertijd komisch en wreed is. Hoewel het fantasiebeelden zijn, lijken ze des mensen eigen, en dus in het geheel niét redelijk. Zijn bekende ets *El sueño de la razón produce monstruos* (afb. 4) is hier erg tekenend. Wanneer de rede slaapt, komen er vreselijke monsters bovendrijven; wanneer de mens zich overgeeft aan de slaap, kan hij niet langer redelijk blijven. Dit is het failliet van de Verlichting, van een burgerlijke traditie waartegen een eeuw later nog méér kunstenaars fel zullen reageren. Met Francisco Goya wordt een toon aangegeven die in de loop van de negentiende eeuw enkel nog sterker zal worden. Wat bij Goya ook heel belangrijk is, is het feit dat – hoewel hij zijn

hele leven lang steeds ‘in dienst van’ werkte – hij toch zijn eigen weg gaat, zij het dan niet in dienst van een bepaalde instelling, maar tussendoor. Dit wijst op enige autonomisering van zijn stijl.

De spanning tussen inhoud en institutie verdwijnt volgens Bürger in de tweede helft van de negentiende eeuw (27). Op dit ogenblik, zegt hij, wordt de breuk tussen kunst en samenleving gethematiseerd in de kunst zelf. De eigen visie van de kunstenaar wordt belangrijker. In die zin kan men zeggen dat de breuk gethematiseerd wordt: er worden geen sociale thema’s meer aangekaart en de kunst ‘in functie van’ iemand verdwijnt. Dit kan men dus een figuurlijk thematiseren van de breuk noemen. Kunst *an sich* wordt belangrijk en heeft in het geheel geen invloed meer op de samenleving. Op dit punt kan ze zichzelf bekritisieren.

## 2.4. Unieke kunst.

### 2.4.1. Authenticiteit en uniciteit.

De veranderingen die de technische reproductie teweeg bracht binnen de kunstwereld is erg belangrijk in Walter Benjamins kunsttheorie. Volgens Benjamin verliest de kunst door deze reproductie aan authenticiteit. Door de opkomst van fotografische technieken is werkelijkheidsrepresentatie in kunst niet langer nodig. Aangezien de foto de werkelijkheid letterlijk weergeeft, verliest kunst haar nut én ziel, haar uniciteit en authenticiteit: hoewel kunst ook vaak een representerende functie had, verschilde elke representatie van de ander omdat ze door een mens gemaakt werd. Volgens mij ontstaat er een heel nieuwe soort uniciteit door de opkomst van fotografische reproductietechnieken. Heel wat avant-gardistische kunstvormen gaan met deze fotografische technieken spelen: zo krijgt men de fotomontages van John Heartfield (afb. 5 en 6), die verre van de werkelijkheid *letterlijk* representeren, of collages zoals die van Picasso (afb. 7), waarin echte werkelijkheidsfragmenten gecombineerd worden met fotografische representaties van de werkelijkheid. Men poogt niet langer een uiterlijk exacte weergave van de realiteit te maken, maar net te experimenteren met heel diverse en bizarre representaties.

Volgens Benjamin zou de avant-garde, en in het bijzonder de dadabeweging al vóór het ontstaan van de film geprobeerd hebben om filmachtige effecten te bereiken in de schilderkunst (29). Het is moeilijk te achterhalen waar Benjamin dit haalt. Dada is ontstaan in het tweede decennium van de twintigste eeuw. Film bestond toen zeker en vast al en het medium was al in heel Europa bekend. Tsaar Nicolaas II was een grote filmfan en zelfs het Russische volk ging naar de film. Men kan inderdaad stellen dat de dadaïsten filmtechnieken gebruikten in hun werk, maar

het is – om nu echt een heel sterk woord te gebruiken – onzin dat ze het medium film voorspeld zouden hebben. Om deze parafrase van Benjamin te onderstrepen, citeert Bürger het volgende:

The Dadaists attached much less importance to the sales [exchange] value of their work than to its uselessness for contemplative immersion. ... Their poems are a 'word salad' containing the obscenities and every imaginable waste product of language. The same is true of their paintings, on which they mounted buttons and tickets. What they intended and achieved was a relentless destruction of the aura of their creation which they branded as reproductions with the very means of production (29).

Door met 'waste products' te werken, aldus Benjamin, zouden de dadaïsten het aura van hun kunst vernietigen: ze noemden hun kunst reproducties van de werkelijkheid, gemaakt met de middelen van productie. De dadaïsten zouden zeker een aura vernietigd hebben, mocht die er geweest zijn. Dit is nauw verbonden met Poggioli's theorie dat het dadaïsme heel nauw verbonden was met nihilisme. Hij beschrijft dit moment van nihilisme als het bereiken van niet-actie door op een deconstructieve manier te ageren. Volgens Poggioli vertoont elke avant-gardebeweging wel iets van dit moment (Poggioli 61 – 62). En inderdaad: het feit dat ze door te ageren een einde willen maken aan de traditionele cultuur en kunst geeft blijk van nihilisme. De nihilistische tendens is het grootst in het dadaïsme, dat meer dan eender welke andere beweging een einde wilde maken aan het vorige, maar ook niet naar een alternatief in de toekomst keek. Met de waste products van de werkelijkheid die ze aan stukken probeerden te slaan probeerden de dadaïsten iets nieuws op te bouwen (Poggioli 62 – 64). Dada is ook in verband te brengen met agonisme. Volgens Poggioli is het een houding om een ramp in een mirakel om te toveren. De dadaïsten toverden het failliet van de burgersamenleving en –kunst ook om in een nieuwe (anti)kunst (Poggioli 66 – 67).

Het werken met 'waste products' is in pessimistische zin te vergelijken met de film: film maakt een geheel van opnamen van al bestaande dingen en creëert in principe dus niets nieuws. Het combineert bestaande fragmenten wel tot een nieuw geheel, maar er lijkt minder 'genie' voor nodig dan voor het maken van een schilderij. Het is nogal voor de hand liggend. Nu heeft de filmgeschiedenis wel bewezen dat ook met film prachtige kunstwerken gemaakt kunnen worden. Dit heeft voornamelijk te maken met de creativiteit van de filmmaker: hij moet een bepaald concept bedenken en een goede manier vinden om op creatieve manier om te gaan met het medium en technische reproductie. In de avant-gardistische filmstromingen werd hiermee het sterkst geëxperimenteerd. Het was in deze films dat men niet louter de werkelijkheid trachtte weer te geven, maar aan de hand van bestaande beelden een andere realiteit wilde oproepen. Er klopt dus

fundamenteel iets niet met Benjamins stelling dat de avant-garde de nood aan het medium film gecreëerd zou hebben. Vreemd genoeg gaat Bürger niet verder in op dit probleem. Nergens protesteert hij tegen de stelling dat avant-garde de film voorspelde. Dit is wel erg vreemd, aangezien hij verder in zijn boek zal uitweiden over montage.

In het vervolg van mijn eindverhandeling spelen het dadaïsme en de groteske aspecten daarvan een belangrijke rol. Na deze uitspraken van Bürger over het verband tussen film en dada, volgt dan ook een kort intermezzo over deze kunststroming.

#### 2.4.2. Dadaïstisch intermezzo.

Een belangrijk verschil tussen kubisme enerzijds en dadaïsme en futurisme anderzijds is dat de eerste nog sterk uitging van een esthetiserend ivoren-torenprincipe, terwijl de anderen ook op breed-maatschappelijk niveau wilden revolteren. Vanwege deze (esthetische) verschillen, verschilt ook hun representatie van de werkelijkheid. De kubisten trokken de perspectief, de lichtinval en de perceptie van de realiteit in twijfel. Het dadaïsme stelde zich naast deze klassieke conventies ook vragen over de maatschappelijke problemen van de moderniteit. Waar het kubisme de burgerlijke esthetiek (in de beperkte zin van het woord) belaagde, stond het dadaïsme een politieke en maatschappelijke revolutie voor ogen. Nu is men misschien geneigd te zeggen dat deze twee benaderingen uiteindelijk nauw bij elkaar aanleunen, maar in de kunst zelf is dit verschil wel erg duidelijk. De dadaïsten wilden het brede publiek rechtstreeks confronteren met hun choquerende kunst. Zij waren in de verste verte niet bang van minachting of onbegrip. Door een schok teweeg te brengen wilden zij de maatschappij veranderen en de kunst écht in de werkelijkheid brengen.

Het gevoel dat de werkelijkheid aan het wankelen was, ontstond al in de negentiende eeuw, maar de ontheemding en chaos werden uiteraard compleet na de Eerste Wereldoorlog: het al wankel wereldbeeld desintegreerde compleet. Het dadaïsme was hierop een heel specifieke reactie: alle burgerlijke idealen die deze monsteroorlog mogelijk gemaakt hadden, moesten uitgeroeid worden. De rol van de kunstenaar in deze maatschappelijke revolutie is volgens Hugo Ball, de oprichter van Dada, essentieel:

Artists... are pioneers, prophets of a new era... their works resound in a language known only to them... Their works philosophize, politicize, and prophesy all at once. They are precursors of a whole era, a complete new culture.... You cannot understand them if you believe in God rather than Chaos. Artists in this age are turning on themselves and on art (Bergius 156).

Volgens Wieland Herzfelde, de broer van John Heartfield, zetten de dadaïsten deze ontbindende wereld op een subversieve manier voort. Dat doen ze door alle conventies, alle regels en normen te vernielen. Op een komische manier schreeuwt het dadaïsme zijn protestkreet tegen de bestaande, desintegrerende realiteit. Dit in tegenstelling tot het expressionisme, dat zoals *De Schreeuw* van Munch (afb. 8) een angstige, bedreigende wereld aanklaagt (Bergius 156). Het dadaïsme was niet zozeer geïnspireerd door de Nietzsche die zei dat kunst een substituut was voor religie, wel door de Nietzsche die de tegenstellingen van de moderniteit aanvaardde, de oude hiërarchie verwierp en voor een compleet verschillende cultuur pleitte. Deze verscheidenheid en levenslust werden door de dadaïsten geuit in het groteske. Hun kunst werd teruggeleid naar de menselijke dimensie en de socio-politieke en cultureel-politieke existentiële ervaringen en omstandigheden, aldus Bergius (Bergius 157). In andere avant-gardebewegingen zou dit minder expliciet gebeuren: zij draaiden de bestaande, contradictorische realiteit om ten voordele van een bijna religieuze ervaring van levenskracht. Het dadaïsme aanvaardde de chaos. Door zekerheden te elimineren en tegengestelde standpunten bij elkaar te brengen, creëerden ze openheid. Ze verenigden het absolute niets met het absolute leven (Bergius 157-158).

Hoewel Dada-Zürich zeker ook sociaal geëngageerd was, wat blijkt uit hun uitspraken over de werkelijkheid als dusdanig en niet enkel over kunst, was de groep dadaïsten die na de Eerste Wereldoorlog naar Berlijn trok veel radicaler wat politieke en sociale standpunten betreft. Dit is ook begrijpelijk, aangezien de oorspronkelijke Dadagroep in het neutrale Zwitserland ontstond en de groep die naar Berlijn afzakte, in een stad in regelrechte chaos terecht kwam. Berlijn lag op het knooppunt tussen West en Oost-Europa: zowel de Russische Revolutie als het Amerikaanse kapitalisme leefde er. De Eerste Wereldoorlog en de mislukte Spartakistenopstand hadden heel wat verwarring en twijfel gezaaid onder de Berlijnse bevolking. Het was in dit politiek woelige klimaat dat de Berlijnse dadaïsten reageerden tegen de wereld en maatschappij die dit mogelijk gemaakt hadden. George Grosz was één van die kunstenaars:

In the urban scene *Dedication to Oskar Panizza* by George Grosz (1893-1959) [(afb. 9), LV], Berlin is condensed into a Babylonian witches' cauldron in which the artist parodied the iconography of late-medieval *danses macabres*, the damnation of the wicked and the four horsemen of the Apocalypse. (...) here life destroys itself and drives out the forces of death from within as grotesque self-revelation. (...) The mob plunges into its own apocalyptic trap, rattling its sabers, carried along by credulous militarist convictions (Bergius 158-159).

Alle prototypische burgers uit het Berlijn van na de Eerste Wereldoorlog lopen op dit schilderij in één grote gekkendans richting de dood. Conform de dadaïstische opvattingen daarover laat Grosz de wereld zichzelf voort vernietigen. Hij draait de logica en het wereldbeeld van de burgerij tegen zichzelf en presenteert de omkering daarvan – de complete chaos – als enige ‘waarheid’: in dit ‘omgekeerde wereldbeeld’ heeft de burgerij haar eigen apocalyps voltrokken. De wereld is er één geworden waarin mensen van elkaar en de dingen vervreemd zijn en als groep, als soort gefragmenteerd zijn. Dit gevoel van vervreemding en fragmentatie wordt volgens Bergius door de dadaïsten geuit aan de hand van een montageprincipe waarbij ledematen vervangen worden door voorwerpen en omgekeerd (Bergius 161). Een voorbeeld hiervan is *Zelfportret van de Dadasoof* uit 1920 van Raoul Hausmann (afb. 10). Het gebruik van dit montageprincipe moet gezien worden in het licht van de wens van de dadaïsten om de kunst weer in het leven te brengen.

The Dadaists re-established the role of the artist as an inventor and collector, researcher and creator, fearlessly tackling the big issues of the day, the radical socio-cultural, economic, political, scientific, and media changes. In their work they took up the web of interconnections of society, culture, everyday life, and private life. The eye of man was honing itself for a media age awash with visual stimuli (Bergius 162).

De ‘fotomonteurs’ – en zeker ‘uitvinder’ Raoul Hausmann (Scheunemann 26) – beschouwden zichzelf niet echt als artiesten maar eerder als ingenieurs, wat al blijkt uit de naam ‘montage’ zelf. Artiest zijn hield ook een esthetische houding in, wat zij ten allen prijze wilden vermijden. In tegenstelling tot de dadaïsten namen zij een politiek- en sociaalgeëngageerde attitude aan. Een gelijkaardige benadering van de kunstenaar is ook te vinden in andere avant-gardistische kunstuitingen zoals de readymades van bijvoorbeeld Marcel Duchamp, of in het surrealisme, waar het ‘automatische’ schrijven van teksten niet zozeer gestuurd wordt door een voorafgaande visie en persoonlijke ervaringen, maar door het ‘onpersoonlijke’ toeval, het ‘aléatoire’, waarbij de logica van het verhaal gereveleerd wordt in knippen en plakken. De traditionele perspectief werd nergens zo radicaal als in de fotomontage ondermijnd (Scheunemann 27).

Zoals blijkt uit het voorafgaande had de kunstenaar een cruciale rol in een sociale en artistieke revolutie. Hij moest bijzonder goed op de hoogte zijn van wat er allemaal gebeurde op politiek en sociaal vlak om deze gegevens vervolgens op groteske wijze in zijn kunst te verwerken. Een uitstekend middel om dit te doen, was het montageprincipe. Dit moet gezien worden als een overkoepelende term voor een veelheid van kunstvormen waarvan het grondprincipe het samenstellen uit verschillende delen was, wat tot een kunstwerk leidde. Collage, fotomontage,



papiers collés en assemblages horen allemaal onder deze noemer thuis, maar ook ruimtelijke installaties en literatuur pasten in het plaatje: zo zijn *Bezette Stad* van Paul van Ostaijen (een werk dat later in dit werkstuk nog uitvoerig aan bod zal komen) en de gedichten van Apollinaire (afb. 11) en Marinetti (afb. 12) ook voorbeelden van teksten die volgens het montageprincipe samengesteld zijn. In een later stadium zullen de termen ‘collage’ en ‘montage’ kritischer behandeld worden, maar *voorlopig* volstaat het om deze technieken onder de naam ‘montageprincipe’ te plaatsen.

Door deze techniek kon de tot dan toe zo hermetisch gesloten wereld van onder andere de schilderkunst opgebroken worden. Net zoals bij de grotesken in de Domus Aurea ontstaan hierdoor vreemde combinaties tussen menselijke wezens en voorwerpen. Op een groteske manier worden de burgerij, de politiek, de heersende opvattingen over kunst afgebeeld, wat leidt tot een ironische overdrijving. Volgens Bergius gebeurt dit vanuit een wens om het leven langs alle kanten te grijpen, waarvan de antithese het besef is dat het leven leeg is. Het montageprincipe was een manier om de contradicties van de moderniteit, de dionysische kracht die alle verschillen onder invloed van de roes doet verdwijnen en de apollinische die net duidelijke differentiaties maakt, samen te voegen. Door die twee samen te voegen in groteske machines, waren de kunstenaars in de mogelijkheid de bestaande cultuur te verbrijzelen.

Deze theorie werd ook op de eerste Dada Markt uitgewerkt: de slogan ‘Die Kunst ist tot. Es lebe die neue Maschinenkunst Tatlins’ sprak wat dat betrof boekdelen. De oude kunst, zoals die jarenlang het Westen ‘geteisterd’ had, ruimde plaats voor een kunst die niet langer vanuit de persoonlijkheid van de kunstenaar geschapen werd. Deze kunst had een open einde: ze verviel niet meer in het oude, maar keek ook niet expliciet naar een nieuwe toekomst. Hierdoor hoopten ze de burger die hun tentoonstelling bezocht aan te zetten tot zelfreflectie en –kritiek. Om met de woorden van Raoul Hausmann af te sluiten:

Vive Dada! It is the only philosophy that suits western Europeans because it established the identity of all existence with all its contradictions while intimating a presence behind a veil of laughter and irony, of the inexplicable, which cannot be subjugated (Bergius 168).

### 2.4.3. Het onlosmakelijke verband tussen kunst en maatschappij?

Naast kritiek heeft Bürger ook wel wat goede woorden over voor Benjamin. Volgens hem had Benjamin twee belangrijke inzichten in de geschiedenis en de ontwikkeling van kunst. Een eerste inzicht is dat kunst op zich geen effect heeft, maar dat ze maar effect kan hebben binnen een

bepaalde instelling. Die instelling bepaalt dan ook wat voor effect het kunstwerk heeft. Het tweede inzicht is dat de receptie van kunst door het publiek sterk te maken heeft met de sociale geschiedenis: de manier waarop mensen naar kunst keken verschilde naargelang van de sociale toestand in een bepaald stuk van de geschiedenis (31). Hierop zegt Bürger dat Benjamin vorm als determinant van de kunst 'ontdekte' (31). Wellicht wil Bürger hiermee zeggen dat niet enkel de inhoud van belang is bij de receptie van een kunstwerk, maar dat de functie van kunst binnen een samenleving heel bepalend is voor het oordeel van de toeschouwer.

Toch nuanceert hij Benjamins opvattingen: volgens hem kan je de evolutie van kunst niet zomaar beschrijven aan de hand van de evolutie van geschiedenis. Je moet als cultuurwetenschapper grote veranderingen binnen je subject waarnemen en aan de hand daarvan kan je een bijdrage leveren aan het onderzoek naar de geschiedenis van de burgerlijke samenleving (31). Volgens Bürger kan Benjamins theorie geen verheldering brengen wat betreft het onderzoek naar de kritiek van kunst op zichzelf (31). Ik ben het niet helemaal eens met wat Bürger hier stelt. Natuurlijk moet men kunst, op een ogenblik dat ze het contact met de samenleving verloren heeft (bijvoorbeeld ten tijde van het estheticisme), ook afzonderlijk van de samenleving kunnen bekijken. Dat gebeurt – ook in andere periodes – bij een bespreking van technieken en methodes, en ook de inhoud kan men – in principe – los van de historisch – sociale achtergrond bekijken. Men kan bijvoorbeeld een vijftiende-eeuws schilderij van het Laatste Avondmaal thematisch gewoon bespreken als 'dit is een afbeelding van een bijbels verhaal en het verhaal gaat als volgt: ...'. Maar men kan bij een dergelijke bespreking bijna niet buiten het feit dat in die tijd religie een erg belangrijk onderdeel was van het dagdagelijkse leven.

Een ander, concreter voorbeeld is het schilderij *De Arnolfinibruijloft* van Jan van Eyck (afb. 13). Men kan zeggen: 'Dit is een dubbelportret van Giovanni Arnolfini en zijn kersverse echtgenote. Arnolfini was een Italiaanse koopman die naar Brugge trok'. Toch kan je bij een dergelijke inhoudelijke bespreking niet buiten een historische of sociale context. Om een heel aantal tekens in het schilderij te begrijpen, moet je toch een zeker idee hebben van wat de gewoonten en zeden waren in de vijftiende eeuw. Het feit dat in de bolle spiegel achter in de kamer een klein mannetje te zien is dat niet op het portret zelf staat, heeft ook een bepaalde betekenis: de schilder beeldt zichzelf af, wat voorheen niet echt gebruikelijk was. Het zegt iets over de status van de schilder binnen de samenleving. Kan het niet zijn dat kunst niet los gezien kan worden van de maatschappij? Kunst wordt gemaakt door de mens, en zelfs wanneer die mens een estheticist is, heeft hij een zekere maatschappelijke bagage. Dat is wat bij Gadamer het vooroordeel genoemd werd. De estheticist ziet kunst dan misschien als helemaal losstaand van de samenleving, maar dit feit alleen al zorgt er voor dat er een band is. Men kan een kunstwerk bespreken zonder daarbij iets

over de samenleving te zeggen. Een dergelijke bespreking gaat dan over techniek, materiaal en eventueel thema. Maar wanneer men dieper ingaat op een kunstwerk, kan men bijna niet anders dan een verband te leggen met de maatschappij.

De invloed van fotografie en film op de beeldende kunst was bijzonder groot, hoewel ook de maatschappelijke evolutie een erg grote rol speelde bij het ontstaan van de avant-garde. Volgens Bürger is deze invloed van de nieuwe media echter niet van toepassing op literatuur (32). Dit is volgens mij bijzonder ongenueanceerd geformuleerd. Het is wel zo dat Bürger zich in dit werk voornamelijk bezig houdt met beeldende kunst, maar hier ontkent hij wel heel duidelijk een belangrijke kwaliteit van avant-garde- en modernistische literatuur. Wat is een boek zoals *Ulysses* van James Joyce anders dan een alternatieve werkelijkheids-weergave, waarin men van een ‘montage’ van intertekstuele fragmenten kan spreken? Wat is een tekst zoals *Bezette Stad* van Paul van Ostaijen anders dan een montage van indrukken, brokken van ‘waste material’ (zoals reclameteksten) en dergelijke meer? Er is in de literatuur wel degelijk een invloed van fotografie en film te zien.

Voor de opkomst van technische reproductiemiddelen was literatuur veelal ‘realistisch’ (ook buiten het realisme om): de werkelijkheid werd weergegeven zoals die letterlijk was (hoewel Sergei Eisenstein in een werk over Charles Dickens en David Wark Griffith wel aangeeft dat ook al bij Dickens filmtechnieken gebruikt werden, Eisenstein 213 - 272). Dit is niet langer het geval in de avant-gardeliteratuur. Zo begint *Manhattan Transfer* van John Dos Passos met een heel korte beschrijving van een aanmerende ferry, gevolgd door een paragraaf over een verpleegster in een kraamkliniek. Hierop volgt een stukje over Bud Korpenning die op een ferry zit en een gesprek begint met een andere man (Dos Passos 15). Dit is een bijzonder filmische weergave van de werkelijkheid. Ook de taal in de stukjes wijst daarop. Het lijkt alsof we naar een film kijken waarin op verschillende kleine stukjes van New York wordt ingezoomd. Over het filmische karakter van avant-gardeliteratuur kom ik later veel uitgebreider terug.

## 2.5. Het autonomiseringsproces van de kunst.

Bürger begint het derde hoofdstuk van zijn boek met de problematiek rond het concept ‘autonome kunst’. Eerst en vooral stelt hij dat autonome kunst onafhankelijk van de samenleving geworden is (35). Dit ziet hij als een historische evolutie. Op pagina 36 onderstreept hij dit door te zeggen dat de autonomie van kunst enerzijds deze ontwikkeling van kunst blootlegt en ze anderzijds ook verbergt: het feit dat kunst zichzelf losmaakt uit de samenleving, verbreekt het contact met die maatschappij schijnbaar, maar toont ook dat er een verband is tussen de artistieke

en de maatschappelijke evolutie. Deze passage onderstreept mijn hypothese dat kunst eigenlijk nooit écht de band met de maatschappij verliest. Een citaat van Lutz Winkler op pagina 37 onderschrijft dit nog eens:

The abstraction from the person who commissions a work and the work being commissioned, an abstraction which the market made possible, was the precondition for artistic abstraction, the interest in techniques of composition and coloring.

Hoewel er veel te zeggen valt voor een historische en sociale oorzaak van autonome kunst, was de kloof tussen kunst en samenleving zeker en vast reëel en bovendien ook erg groot. Hiertegen reageerde de historische avant-garde bijzonder fel. Bürger bespreekt drie belangrijke stadia uit de evolutie van de kunst (sacrale, hoofse en burgerlijke kunst) aan de hand van drie parameters: doel of functie, productie en receptie (47). De burgerlijke kunst, die in deze eindverhandeling het belangrijkste is, wordt door Bürger beschreven als een “objectification of self-understanding” van de burgerij (47). Deze weergave van ‘self-understanding’ hangt nauw samen met het idee van Habermas dat kunst bepaalde noden van de burger bevredigt die in de samenleving zelf niet meer bevredigd kunnen worden (47 – 48). De burger, die in de moderne samenleving als een radertje in het grote geheel opgevat wordt, kan zich in de kunst weer een menselijk, scheppend wezen voelen en zijn talenten ontwikkelen (48 – 49). Het is tegen deze splitsing tussen maatschappij en kunst dat de avant-gardebewegingen dus reageren. Hierbij wordt niet de kunst als dusdanig ontkend, maar wel de instelling die compleet los van het leven kwam te staan (49). Tot op dit punt lijkt avant-garde compleet tegenover estheticisme te staan, maar toch is er volgens Bürger een treffende gelijkenis tussen deze twee artistieke vormen.

Net zoals het estheticisme ziet de avant-garde ‘het leven’ in de burgerlijke samenleving als geregeerd door een “means-ends rationality”, waarbij alles gezien wordt in termen van met de juiste middelen een doel nastreven. De avant-gardisten verwerpen, net zoals de estheticisten, een dergelijke wereld. Maar deze laatste blijven niet bij de pakken neerzitten en willen vanuit de kunst een nieuwe levenspraxis ontwikkelen (49). Bürger ziet het estheticisme als een beweging die noodzakelijk de avant-garde voorafgaat: volgens hem kan men maar een nieuwe levenspraxis uit een kunst ‘scheppen’ als de inhoud van die kunst volledig losstaat van de samenleving waartegen men protesteert (50). Dit is enigszins vergelijkbaar met de abstractie van Lutz Winkler. Bürger gaat voort met de uitspraak dat in de burgerlijke samenleving vreugde, menselijkheid en solidariteit niet langer aanwezig zijn, maar wel in de kunst terug te vinden zijn. Op die manier kan men in burgerlijke kunst dromen van een betere werkelijkheid, een betere orde dan degene die

heerst in de samenleving (50). Op die manier is de burgerlijke kunst dus escapistisch. Misschien kan men hier wel stellen dat de autonome burgerkunst weliswaar niet meer in contact staat met het echte leven, maar zelf wel een alternatieve werkelijkheid creëert. De avant-gardist gaat echter verder dan dromen en wil zijn eigen idealen in de praktijk omzetten door tot actie over te gaan.

Het ontkennen van kunst als institutie komt volgens Bürger ook tot uiting in de parameters die hij gebruikte om sacrale, hoofse en burgerlijke kunst te beschrijven (51). Het doel of de functie van avant-gardekunst is volgens hem verdwenen. Net omdat kunst weer met het leven verenigd is, zou het volgens hem onmogelijk zijn om het doel van kunst te kennen. Dit klopt niet, en als het toch zou kloppen, kan het genuanceerder geformuleerd worden. De sacrale en hoofse kunst – twee kunstvormen die essentieel ‘sociaal’ waren (in de zin van ‘verbonden met de samenleving’) – hebben een heel duidelijke functie: het representeren van een cultusobject of een machtshebber. Als de avant-garde een kunstvorm is die weer in het leven staat, kan het dus bijna niet anders dan dat ze een sociale functie heeft. Bürger gebruikt in deze passage van zijn tekst – net zoals ik in de vorige regels bewust deed – de ‘uitdrukking’ dat kunst en leven weer geïntegreerd *zijn*. Dit is volgens mij een foute formulering: de avant-gardekunst had als *doel* om kunst weer in het leven te brengen, maar daarin is ze niet geslaagd. Vreemd genoeg zegt Bürger zelf op pagina 53 dat de avant-garde er niet in geslaagd is om kunst en leven te verenigen. De avant-gardekunst had zeker een doel. Dit staat echter los van de vraag of ze er in slaagden dit doel te verwezenlijken.

Over de parameter ‘productie’ zegt Bürger dat de avant-gardekunstenaar reageert tegen de estheticistische categorie ‘persoonlijke en individuele creatie’ door deze radicaal te ontkennen (51). Als voorbeeld geeft hij de readymades van Marcel Duchamp: hij signeerde producten die ‘en masse’ geproduceerd waren en stelde die dan tentoon. Het bekendste voorbeeld hiervan is *De fontein*, een gesigineerd urinoir (afb. 14). Door de avant-gardisten werd zeker en vast gespot met de ‘allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie’ maar men kan niet stellen dat – zoals Bürger op pagina 52 zegt – de avant-garde *elke* aanspraak op individuele creatie bespote. Vaak gaat het in de avant-gardekunst toch om een subjectieve weergave van de werkelijkheid. Die overstijgt weliswaar het zuiver emotionele en persoonlijke, maar men kan niet spreken van een zuiver objectieve weergave van de werkelijkheid. Kubisten, expressionisten en andere avant-gardistische kunstenaars toonden de werkelijkheid op een ‘verstoorde’ manier: ze laten de werkelijkheid zien zoals zij die aanvoelen, waarbij ik nogmaals wil benadrukken dat het hier niet gaat om een Kloosachtige uiting van gevoelens. Zoals ik daarnet vermeldde, is er een verschil tussen wat de avant-garde wilde bereiken en wat ze feitelijk verwezenlijkte. Bürger erkent dit failliet van de avant-gardekunst ook (53). *Fontein* is te bewonderen in het Centre Pompidou te Parijs, dus is Duchamp in zijn opzet mislukt: men wilde de instelling ‘kunst’ vernietigen en musea

en het tentoonstellen van ‘persoonlijk gecreëerde kunst’ bespotten, maar nu staat een dergelijk avant-gardewerk in een museum en bewondert ‘iedereen’ het als een knap staaltje kunst.

De avant-garde wilde de individuele receptie eveneens teniet doen. In feite, aldus Bürger, wil de avant-garde in het geheel géén receptie meer: als kunst en leven één moeten worden, moet ook de oppositie kunstenaar – toeschouwer verdwijnen (53). Door hard tegen het burgerlijke publiek in te gaan, wilde ze de ogen van dat publiek openen en dat op een andere manier naar de werkelijkheid doen kijken. Dit is op een bepaalde manier gelukt: na verloop van tijd werd ook deze extreme kunst als kunst beschouwd door de burgerij. Maar dit is eigenlijk een perversie van wat de avant-garde zelf wilde: de avant-gardekunst werd in de instelling ‘kunst’ opgenomen.

Kort samengevat wilde de avant-gardekunst alle conventies van de autonome kunst ontkennen, om zo deze kunst te bevrijden uit haar instelling en in het leven op te nemen (53). Dit opnemen in het leven is echter niet mogelijk in een burgerlijke samenleving: de kunst die in het leven gebracht moet worden, moet dus ook de samenleving veranderen. Dit is echter niet gelukt. De burgerlijke samenleving bestaat nog steeds en een integratie van kunst in de maatschappij is niet mogelijk. Toch zijn er volgens Bürger ‘kunstvormen’ die doen alsof ze in het leven geïntegreerd zijn. Hij geeft als voorbeeld ‘pulp fiction’ en ‘commodity aesthetics’ (54). Beide ‘kunstvormen’ zijn erop gericht om de consument te overtuigen ze te kopen. Ze zijn met andere woorden marktgericht en het belangrijkste aan deze nieuwe esthetiek zijn de verkoopcijfers. In die zin zijn deze ‘kunstvormen’ praktisch en op de samenleving gericht, maar zeker niet zoals de avant-garde het bedoelde (54). Sterker nog: ze ondersteunen de kapitalistische, burgerlijke maatschappij nog eens extra.

## 2.6. Het avant-gardekunstwerk: eenheid, het nieuwe, het toeval, allegorie en montage.

### 2.6.1. Eenheid.

Bürger begint het vierde hoofdstuk van zijn boek met een problematisering van het concept ‘kunstwerk’. Hiervoor maakt hij gebruik van Adorno, die ‘kunstwerk’ op twee manieren opvatte: enerzijds had het moderne product van de kunstenaar nog steeds iets van een kunstwerk, anderzijds werd net dit concept, als organisch geheel, door de avant-garde ontkend (55 – 56). De eerste visie op ‘kunstwerk’ kan ondersteund worden door een citaat van Adorno:

Even where art insists on the greatest degree of dissonance and disharmony, its elements are also those of unity. Without it, they would not even be dissonant (56).

Adorno bedoelt hier wellicht dat je een eenheid vormt als je als kunstenaar iets produceert, hoewel dat met de meest diverse, schijnbaar onsamenhangende elementen gebeurt. Neem als voorbeeld *Metropolis* van George Grosz uit 1917 (afb. 15). Men kan zeggen dat dit een anorganische, verdraaide weergave van de werkelijkheid is: de overheersende kleur is bloederig rood en het perspectief en de proporties kloppen niet echt. Dit werk zou men trouwens ook een montagewerk kunnen noemen: net zoals in de films van Eisenstein en Vertov worden hier beelden over elkaar geprojecteerd. Over de scheefgetrokken en over het hele karton verspreide huizen loopt een mannetje met wandelstok. Aan de andere kant verschijnt een prostituee, die duidelijk anderhalve maat groter is dan het mannetje. Ook beelden van een café en een naakt op de grond liggende vrouw overlappen elkaar. Toch kan men maar van dit schilderij zeggen dat het anorganisch is, dat het verdraaid en verbrokken is omdat we er toch nog een eenheid in terugvinden: we herkennen een aantal motieven en thema's, hoewel het geheel uit klassiek academisch standpunt niet klopt. Een dergelijke opvatting van anorganische kunst als bezittende een zekere mate van eenheid is het beste van toepassing op dergelijke, anders-mimetische ‘werken’.

Bij abstractere werken is ook van een eenheid te spreken, hoewel die eenheid nog sterker ‘verstoord’ is dan bij bijvoorbeeld Grosz, maar die eenheid is meestal maar af te leiden uit, bijvoorbeeld, de titel. Zo is er een werk van Franz Marc uit 1914 (afb. 16) waaruit op het eerste gezicht niet meteen een eenheid te halen valt: de toeschouwer ziet hoekige en puntige kleurvlakken, die wel allemaal hetzelfde vluchtpunt lijken te hebben. De kleuren variëren van geel over paars naar zwart en groen en op drie plaatsen zijn geometrische witte vlekjes te zien.

Wanneer we dan naar de titel kijken, *Tirol*, wordt het een en ander duidelijk: de puntige kleurvlakken worden plots bergketens en de witte, geometrische vlekjes chalets. Zelfs compleet abstracte werken als *Compositie VIII* van Wassily Kandinsky uit 1923 (afb. 17) bezit een eenheid: het feit dat het werk *Compositie* heet, doet vermoeden dat er een structuur achter zit. Als men het woord ‘compositie’ ontleedt, wordt dit nog duidelijker: er worden in feite dingen samen gezet. Deze handeling leidt tot een eenheid, hoe vreemd en onacademisch die ook mag lijken. Bürger geeft bij Adorno zelf geen voorbeelden, maar vat diens uitspraak over de eenheid in anorganische kunst wel samen in een zin die ook op de hierboven gegeven voorbeelden toe te passen is: de avant-garde ontkent niet de eenheid zelf, maar wel een specifiek soort eenheid (56). De eenheid waartegen de avant-garde reageert is een voorgeschreven eenheid, een traditionele eenheid, vastgelegd door machthebbers uit alle domeinen van de samenleving: schildersmeesters, vaders, leiders.

### 2.6.2. Het nieuwe.

Een ander belangrijk concept dat Adorno toeschrijft aan de moderne kunst is het nieuwe (59). Volgens Adorno is ‘het nieuwe’ in de avant-gardekunst een radicale vijandigheid tegenover de bourgeoisiestraditie (59). Het is een radicale vernieuwing, in tegenstelling tot de vaak geleidelijke vernieuwingen in de kunstgeschiedenis. Volgens Adorno is deze categorie van het ‘nieuwe’ te vergelijken met een heel belangrijk kenmerk van de consumptiemaatschappij: het lokken van de koper door uit te pakken met de grote mate van nieuwigheid van een bepaald product (61). Hierop geeft Bürger heel terecht kritiek: binnen de consumptiemaatschappij is het nieuwe een heel gebruikelijk iets. Het is onlosmakelijk met die samenleving verbonden en staat dus niet voor iets dat de traditie of het verleden echt teniet doet (61). Het concept ‘het nieuwe’ is volgens Bürger trouwens te vaag om een breuk met de traditie te definiëren. Met dit concept kan men geen onderscheid maken tussen consumptiemaatschappelijke nieuwigheid en avant-gardistische innovatie (63).

### 2.6.3. Het toeval.

Een derde, belangrijk concept binnen de avant-gardistische kunst is het toeval. Vooraleer dit concept verder uitgelegd kan worden, is het belangrijk te benadrukken dat de avant-gardekunst zichzelf onderwierp aan de materie waarmee ze werkte (64). Van wachten alleen komt er echter niet veel, dus hielpen de avant-gardisten dit toeval een handje: Bürger spreekt hier van gecreëerd



toeval (65). Een voorbeeld hiervan is het surrealistische spelletje *cadavre exquis*: door meerdere mensen wordt een ‘toevallige’ tekst geschreven, maar binnen bepaalde grenzen. Zo moet – in de Franse versie – de eerste een zelfstandig naamwoord neerschrijven, zonder dat de anderen dat zien, de tweede een bijvoeglijk naamwoord, de derde een werkwoord, de vierde een object en zo voort. ‘Het toeval’ bepaalt dus wat voor gedicht er tevoorschijn zal komen. Dit voorbeeld wordt niet door Bürger gegeven, maar onderschrijft een zin uit zijn tekst wel de gepastheid ervan.

Starting from the experience that a society organized on the basis of a means-ends rationality increasingly restricts the individual’s scope, the Surrealists attempt to discover elements of the unpredictable in daily life (65).

Eigenlijk gebruikt men bij *cadavre exquis* een dagdagelijks patroon: de syntaxis. In feite is de mens erg sterk beperkt door die syntaxis: als hij die niet gebruikt zoals het hoort, wordt hij compleet onverstaanbaar. Het is dus binnen die grenzen van het dagelijkse leven, van de dagelijkse conventie dat de surrealisten het toeval gaan verkennen. Hetzelfde geldt voor het bekende ‘recept’ van Tristan Tzara voor het maken van een dadaïstisch gedicht (Tzara 382).

Pour faire un poème dadaïste  
Prenez un journal.  
Prenez des ciseaux.  
Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.  
Découpez l’article.  
Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac.  
Agitez doucement.  
Sortez ensuite chaque coupure l’une après l’autre.  
Copiez consciencieusement  
dans l’ordre où elles ont quitté le sac.  
Le poème vous ressemblera.  
Et vous voilà un écrivain infiniment original et d’une sensibilité charmante, encore qu’incomprise du vulgaire.

Het ‘perverteren’ van de burgerlijke werkelijkheid binnen bepaalde grenzen van die werkelijkheid komt hier goed naar voren. Eigenlijk laat men het toeval zijn vrije gang binnen de grenzen van een krantenartikel en volgens de richtlijnen van een recept. De laatste twee regels tonen dat dit geen

vorm van luiheid of conventie is, maar een sarcastische reactie op dergelijke burgerlijke normen en structuren. Anderzijds klopt ook wat Bürger zegt: het is door het ‘wonderlijke’ in dergelijke alledaagse media te vinden dat de mens in de burgerlijke samenleving toch wat avontuur in zijn leven kan brengen (65). Vreemd genoeg schrijven de surrealisten aan dit toeval een objectieve waarde toe (66). Met objectief wordt hier bedoeld dat je de werkelijkheid niet onderwerpt aan een middel – doelberegeling, maar ze haar zin laat doen. De werkelijkheid uit zich vervolgens zoals ze is en in die zin is het toeval dus objectief. Volgens hen zit de betekenis vervat in een toevallige samenstelling van objecten of gebeurtenissen (66). De beste manier om te protesteren tegen de ‘means-ends’ samenleving is zich passief overgeven aan het toeval binnen die samenleving, net omdat het toeval volledig doelloos is.

De surrealistische voorbeelden die ik gaf, zijn voorbeelden van gemedieerde toevalsproductie: de middelen die men gebruikt zijn heel berekend, maar het resultaat is onvoorspelbaar (67). Ook Poggioli haalt dit toevalsaspect aan in zijn werk, zij het onder een andere benaming. Hij vergelijkt de werkwijze van de avant-gardist met het werken in een laboratorium (Poggioli 140). De kunstenaar giet twee willekeurige elementen samen en kijkt wat voor resultaat dit oplevert. Als het resultaat spannend en innovatief is, kan men deze techniek vaker gebruiken. Men kan *cadavre exquis* als zo’n experiment beschouwen: het resultaat van dit spelletje blijkt vanuit surrealistisch standpunt erg goed te zijn, dus wordt de techniek vaker gebruikt.

#### 2.6.4. De allegorie.

Als vierde deel van zijn vierde hoofdstuk werkt Bürger een vrij ingewikkeld concept van Walter Benjamin uit. Het gaat hier om de allegorie, door Benjamin ‘ontwikkeld’ tijdens een studie van barokliteratuur. Volgens Benjamin zelf is dit concept maar goed toe te passen op de avant-gardeliteratuur (68). Eerst en vooral dient dit concept ontleed te worden, en dit doet Bürger in vier stappen. Een eerste, belangrijke stap in deze ontleding is het feit dat de allegorist één element uit de werkelijkheid plukt en het isoleert. Doordat het los van het geheel komt te staan, heeft het element geen functie meer. Men kan dus stellen dat een allegorie een fragment is (69). In een tweede stap brengt de allegorist al zijn fragmenten samen en geeft er zelf betekenis aan. De door isolatie van hun betekenis ontdane fragmenten krijgen in deze fase dus weer een ‘functie’, zij het in een compleet nieuw geheel (69). De volgende twee stappen zijn iets moeilijker uit te leggen. De derde kan beschreven worden als het feit dat Benjamin het werk van de allegorist als heel melancholisch opvat. Dit wordt verder uitgewerkt in stap vier. De omgang van de allegorist met

de dingen zou gekenmerkt worden door een afwisseling van betrokkenheid en walging (69). Dit wijst dus duidelijk op een erg complexe relatie met de werkelijkheid. Benjamin zelf beschrijft het als volgt:

The profound fascination of the sick man with the isolated and insignificant is succeeded by that disappointed abandonment of the exhausted emblem (69).

Het isoleren en leegmaken van een element vergt heel veel betrokkenheid en inspanning. Toch zou, volgens Benjamin, de allegorist ook een gevoel van walging kennen bij het zien van zo een leeggemaakt stuk werkelijkheid. Het doel van de avant-gardekunstenaar is de kunst weer in het leven te brengen, maar het moment dat zijn geïsoleerde fragment van betekenis ontdaan is, is het hol, betekenisloos. Op dat moment is er geen verband tussen het fragment (dat voor kunst gebruikt zal worden) en de werkelijkheid. Het is maar door ermee te werken dat er een nieuwe betekenis kan ontstaan, maar wanneer de kunstenaar hier niet in slaagt, slaagt hij ook niet in het invoeren van kunst in de samenleving.

Vervolgens vergelijkt Bürger het organische en het non-organische werk nog eens met elkaar, maar dan volgens de vier stappen van Benjamin. Alles bij elkaar genomen, zegt hij, kan men de eerste twee stappen van Benjamin zien als montage. Met lege fragmenten maakt men weer een geheel om zo tot een betekenis te komen (70). Hier moet een onderscheid gemaakt worden tussen montage en collage. Beide kunstvormen voldoen grosso modo aan de eerste twee stappen van Benjamin. Bij collage is dit het duidelijkst: deze kunstvorm kan men begrijpen als het echt letterlijk knippen en bij elkaar plakken van fragmenten. *Phänomen-Werke* van Rudolf Schlichter uit 1920 is hier een goed voorbeeld van (afb. 18). De menselijke figuren die in dit werk te vinden zijn, zijn opgebouwd uit de meest diverse afbeeldingen. Rechts staat een nogal schaars geklede vrouw. Haar riem is gemaakt van een afbeelding van een houten balustrade, haar rug is opengewerkt, zodat we haar 'ingewanden' (een foto van een soort stoomturbine) kunnen zien. De broek van een man achter haar is gemaakt van een echt stuk geruite stof en de kleren van de andere figuren zijn beplakt met uitgeknipte prentjes en dergelijke meer. Op de muren zijn kunstreproducties te zien. Bij de collage blijft het volgens mij belangrijk dat men de samenstelling van een nieuw geheel echt kan zien: men ziet de afzonderlijke, geïsoleerde fragmenten nog steeds duidelijk. Bij montage is het uiteraard ook duidelijk dat het om een samenstelling van fragmenten gaat, maar de overgangen tussen de fragmenten is vager. Dit wordt uitvoerig besproken in wat hier volgt.

### 2.6.5. De montage.

Het vijfde, en voor deze eindverhandeling meest belangrijke, deel van Bürgers vierde hoofdstuk gaat over montage. Volgens Bürger is dit het belangrijkste principe van de avant-garde, doordat het (in tegenstelling tot het organische werk, dat eigenlijk niet laat zien dat het ooit gemaakt werd) toont dat het een werk is waaraan gewerkt is. Door daarbij fragmenten uit de realiteit te gebruiken, worden kunst en leven stilaan weer met elkaar verbonden (72). Dit vijfde deel is enerzijds erg belangrijk in een bespreking van montage, anderzijds is het echt noodzakelijk het kritisch te bekijken. Omdat Bürger zelf veel aandacht besteedt aan de *papiers collés* van de kubisten, is het interessant om dieper in te gaan op het kubisme en de speciale status die deze beweging heeft binnen de avant-garde.

#### 2.6.5.1. Het kubisme: met één voet in de negentiende-eeuwse esthetiek, met de andere in de twintigste-eeuwse avant-garde?

Zoals eerder vermeld, was de grote mate van fragmentatie (en het weergeven ervan) heel kenmerkend voor zowel montage als collage in de verschillende kunstvormen. Wanneer Picasso in 1926 terugblijkt op zijn kubistische carrière, zegt hij: ‘Moeten we de dingen niet schilderen zoals we die kennen, eerder dan hoe we ze zien?’ (vertaling naar Jurgens-Kirchhoff 34). Een beeld kan ‘net zo goed de idee der dingen tonen dan het uiterlijk ervan’ (idem). Dit onderscheid tussen wat we kennen en wat we zien werd in de jaren tachtig van de negentiende eeuw al door de symbolisten gemaakt. De symbolistische theorie over het verschil tussen ‘conceptuele’ en visuele kunst ging uit van de claim dat men door het representeren van concepten en ideeën meer deed dan gewoon het ‘kopiëren’ van wat men in de werkelijkheid zag. Dit werd bijvoorbeeld wel door de impressionisten gedaan. Het zicht werd bij de symbolisten een onbetrouwbaar zintuig. Het gaat te ver om te beweren dat ook zij al de werkelijkheid gefragmenteerd gingen weergeven, zoals kubisten, futuristen en expressionisten dat zouden doen, maar de idee van ‘fragmentatie’, van de blik die eeuwenlang in staat was geweest de werkelijkheid op te nemen, maar daar nu in faalde, was al aanwezig.

De kubisten reageerden op de in hun ogen te eenzijdige theorie van de tweedeling tussen concept en blik, maar wilden ook niet zomaar schilderen wat ze in de werkelijkheid zagen. In tegenstelling tot de symbolisten wilden ze niet de ene, absolute vorm van een object weergeven, maar de vele aspecten daarvan. Een praktisch voorbeeld hiervan is dat Picasso voorwerpen op een

driedimensionale manier probeerde weer te geven, terwijl men die op doek enkel tweedimensionaal kan weergeven. Aan de hand van het tonen van alle facetten van een voorwerp, kan hij – op een gefragmenteerde manier – de drie dimensies van het afgebeelde laten zien. Een voorbeeld hiervan is het portret van Dora Maar (afb. 19), waarbij hij alle kanten van haar gezicht probeert te tonen. Terwijl men op een conventioneel portret in driekwartsprofiel nooit beide neusgaten en ogen volledig kan zien, toont Picasso die hier wel. Hij portretteert de vrouw vanuit verschillende standpunten die hij zelf inneemt. Dit kan enkel door een einde te maken aan de tot dan toe sterk heersende perspectief. Toch zijn deze werken nog figuratief: de toeschouwer herkent de uitgebeelde, maar verdeelde en chaotische werkelijkheid die door de kubist op doek gebracht wordt. Ook *Drie naakten in het bos*, een werk van Kirchner uit 1934/35 (afb. 20), illustreert deze gefragmenteerde schilderijstijl.

Hoewel Jacques Rivière het niet zo begrepen had op de kunst van Picasso en Braque, formuleerde hij op een heel treffende manier wat het vernieuwende, esthetisch-revolutionaire aspect van het kubisme was:

The true purpose of painting is to represent objects as they really are; that is to say, differently from the way we see them. It tends always to give us their sensible essence, their presence; this is why the image it forms does not resemble their *appearance*...

Let us now try to determine more precisely what sorts of transformation the painter must impose on objects as he sees them in order to express them as they are. These transformations are both negative and positive: he must eliminate lighting and perspective, and he must replace them with other and more truly plastic values (Poggi 91-92).

De twee belangrijke verwezenlijkingen van de Renaissance werden dus door de avant-garde – en zeker door het kubisme – radicaal van tafel geveegd en in twijfel getrokken. Wanneer men bij de weergave van de werkelijkheid licht en perspectief gebruikt, krijgt men slechts een tijdelijke, momentane opname van de realiteit te zien. Het tijdelijke, accidentele moest overstegen worden, om zo tot een totale, synthetische, waarachtige representatie van de dingen te komen.

#### 2.6.5.2. Picasso en de eerste kubistische collage.

De eerste kubistische collage is een werk van Picasso, *Stilleven met rieten stoel* (afb. 7) uit 1912. Bürger bespreekt in *Theory of the Avant-Garde* dit werk redelijk uitvoerig ter illustratie van

de collagetechniek, maar maakt hierbij volgens Scheunemann een cruciale fout door te stellen dat Picasso een echt stuk riet van een stoel in het werk verwerkte.

The selection of a piece of woven basket that Picasso glues on a canvas may very well serve some compositional intent. But as a piece of woven basket, it remains a reality fragment that is inserted into the painting *tel quel*, without substantive modification (Bürger 77 – 78).

Picasso gebruikte echter een stuk stof waarop een rietpatroon afgedrukt is. Dit ogenschijnlijk kleine verschil zorgt toch voor een heel andere interpretatie van dit kunstwerk. In plaats van letterlijk een stuk werkelijkheid in het ‘schilderij’ te brengen, voegde Picasso een stuk fotografische reproduceerbaarheid toe. Volgens Scheunemann probeerde de kunstenaar dan niet zozeer om de werkelijkheid *in* de kunst te brengen, maar kaartte op deze manier eerder het gegeven van de reproduceerbaarheid van kunst en materialen aan. Dit gegeven komt ook terug in Poggi’s boek: in tegenstelling tot in Braques collages, staan collage-elementen bij Picasso op zich. Ze betekenen zichzelf en worden niet meteen tegen zichzelf gekeerd. Als Picasso een stuk namaakriet in zijn collage verwerkte, kan dit gezien worden als de typische reactie uit die tijd op de populariteit van *trompe l’oeil*.

Het is interessant om hier ook nog even stil te staan bij deze commentaar op de *trompe l’oeil*-techniek. Aan de hand van een bespreking van nog enkele andere ‘eigenaardigheden’ aan deze eerste collage, zullen we tot de kern van kritiek op dit gezichtsbedrog komen. Eén van deze vreemde aspecten is het feit dat de collage ingekaderd wordt door een ruw stuk touw. Dit is te vergelijken met het gegeven dat Picasso op een bepaald ogenblik op zijn schilderijen ook naambordjes, zoals die in musea aan werken hangen, ging tekenen. Tussen 1910 en 1911 plaatsten Braque en Picasso namelijk geen handtekening op hun werken. Dit niet doen was een manier om het conceptuele eerder dan het spontane, persoonlijke van hun kubistische kunst te benadrukken. Niet zozeer de kunstenaar zélf was belangrijk, wel de idee die achter het werk schuilde. Dit is eveneens een kenmerk van de montage techniek, waarbij men niet meer van kunstenaars, maar van monteurs, technici en ingenieurs spreekt. Maar op de duur bleek dat het moeilijk werd om hun werken uit elkaar te houden en vanaf 1911 tekenden ze deze werken wel. Bij Picasso gebeurde dit op ironische wijze. Enerzijds drukte het uit dat de collage een zekere museumstatus heeft, ondanks het gebruik van eenvoudige materialen. Anderzijds is het een aanwijzing voor de persoonlijkheid van de kunstenaar die in het ‘doek’ verwerkt is, wat dan weer geproblematiseerd wordt door het feit dat de meeste aanwezige materialen niet door de kunstenaar zelf gemaakt werden (Poggi 134).

Deze drie bevreemdende aspecten – het gebruik van trompe l’oeil, het op een bizarre manier inkaderen van zijn werken en het tekenen van naambordjes – leiden ons naar een algemene kritiek van Picasso op een burgerlijke opvatting van kunst. Naast het problematiseren van de museumstatus van het werk en de aanwezigheid van de persoonlijkheid van de kunstenaars, drijven de naambordjes de spot met de drang van de bourgeoisie om werken van een Meester in huis te hebben. Het zelf inkaderen van zijn schilderijen is met deze kritiek verbonden: zoals hierboven vermeld werd, wilden de kubisten hun kunstwerken onder geen beding tentoon stellen. Hun werken waren geen burgerlijke museumstukken, laat staan dat ze de wens voelden om in een bourgeois huiskamer te hangen.

Vóór de achttiende eeuw werden schilderijen en wandtapijten in de huizen van de allerrijksten gebruikt ter decoratie. Maar met de uitvinding van het behangpapier, op het einde van de achttiende eeuw, kon ook de burgerij haar muren decoreren. Vooral het Franse behangpapier was bekend om haar prachtige, illusionistische kwaliteit: op het papier werden aparte bladen bevestigd met ‘replica’s’ van bekende schilderijen. Deze tafereeltjes werden vervolgens nog eens ‘ingelijst’ door stroken papier waarop motieven van gegraveerde randen, friezen en dergelijke meer gedrukt waren. Op het einde van de negentiende eeuw ging de behangpapierindustrie zich niet meer zozeer toeleggen op het kopiëren van schilderijen, maar op het kopiëren van materialen: er was papier te verkrijgen met marmerpatronen of met namaaklambrisering.

Door dergelijke namaakmaterialen in zijn werken te verwerken, komt Picasso’s kritiek op de verschillen tussen met de hand gemaakte kunst en massaproducten naar boven. Hieruit blijkt weer het diep esthetische karakter van de kritiek die Picasso in zijn werken tot uiting doet komen (Poggi 134-137). Door in de collage nieuwe, moderne technieken en de idee van reproductie van kunst en ‘natuurlijke materialen’ te verwerken, zetten de avant-gardisten materiaalfragmenten van verschillende oorsprong tegenover elkaar: net zoals Gris deed, wordt het kopieerbare van de kunst en de realiteit tegenover de creatie van de kunstenaar geplaatst. Op die manier wilden ze de traditionele homogeniteit van de kunst onderuit halen. Scheunemann vond dus dat het opnemen van dergelijke collage-elementen het reproduceerbare van kunst aankaartte, terwijl Bürger – die het over een echt stuk riet had in de collage van Picasso – er eerder de introductie van de realiteit in de kunst in zag. In feite hebben zowel Scheunemann als Bürger hier gelijk: de avant-gardekunst probeerde inderdaad de kunst weer in het leven te brengen, maar zeker de kwestie van de reproduceerbaarheid van kunst en leven speelt een grote rol bij de esthetische kubisten.

#### 2.6.5.3. Bürgers visie op montage.

Bürger begint zijn uiteenzetting over montage met de melding dat deze techniek een preciezer uitwerking is van een bepaald aspect van de allegorie: “Montage presupposes the fragmentation of reality and describes the phase of the constitution of the work” (73). Bürger zegt hier dat montage de fragmentatie van de werkelijkheid nodig heeft als voorwaarde. Hij definieert de term ‘montage’ eerst aan de hand van de filmwereld, waaruit deze term voortkomt. In feite, zegt hij, is het ‘niet meer’ dan het naast elkaar zetten van beelden. In elke film zit montage verwerkt, dus deze techniek is *an sich* niet noodzakelijk artistiek. Het hangt er vanaf hoé je met deze techniek omspringt of het resultaat, en dus ook de montage zelf, artistiek is of niet.

Hoewel deze techniek het duidelijkst op film toegepast kan worden, is montage volgens Bürger ook een gegeven dat in de schilderkunst gebruikt wordt. Het kubisme zou hier de rol van voortrekker gespeeld hebben. Deze kunststroming heeft volgens Bürger het perspectief en de proporties die al sinds de Renaissance het kunstbeeld domineerden, onderuitgeschopt. Dit deed ze aan de hand van twee technieken: fragmenten uit de realiteit in een kunstwerk brengen of het abstraheren van de weer te geven objecten (73). Het contrast tussen deze twee technieken is volgens Bürger te vinden in de *papiers collés* van de kubisten. Uit deze passage, en degene die volgt, blijkt dat Bürger toch worstelt met het verschil tussen montage en collage. De term *papiers collés* geeft dit ook aan: het zijn letterlijk papieren (of kartons) waarop de schilder zowel schildert als werkelijkheidsfragmenten kleeft. Deze combinatie toont, net zo goed als artistieke filmmontage, dat het werk echt *gemaakt* is. Het verschil is echter dat dit in de collage duidelijk is omdat het werk er ‘gekunsteld’ uitziet: je ziet als toeschouwer echt dat er geknipt en geplakt is, en het zal bij vele bevooroordeelde toeschouwers wellicht de idee ‘dat kan mijn kind ook’ losmaken. Bij artistieke filmmontage is het ook duidelijk dat een bepaald beeld ‘gemaakt’ is. Een voorbeeld uit de filmwereld is een experimenteel filmpje van Lev Kuleshov, een Sovjetfilm maker. Kuleshov maakte opnames van de benen, armen, handen, ogen, neuzen, monden en haren van verschillende vrouwen en monteerde deze beelden zo aan elkaar zodat het leek alsof hij close-ups nam van één en dezelfde vrouw. Er wordt dus duidelijk een nieuwe ‘werkelijkheid’ gecreëerd (het is niet zomaar een louter mimetische weergave van één vrouw), maar dit is veel minder opvallend dan een collage.

Maar nu even terug naar de tegenstelling die in de collagewerken van de kubisten te vinden is. Enerzijds worden bepaalde werkelijkheidsfragmenten letterlijk weergegeven (ze worden er gewoon opgeplakt), anderzijds worden andere objecten net geabstraheerd. Volgens Bürger wilden deze eerste ‘montagewerken’ (ik noem ze ‘collagewerken’, aangezien het *papiers collés* zijn) wel provoceren, maar dit zou echter niet overschat mogen worden (74). De reden hiervoor is, aldus Bürger, dat de compositie een evenwicht blijft zoeken tussen de verschillende elementen (kleur,



volume, vorm). Hij noemt het een experiment waarin de gangbare representatie van de werkelijkheid ter discussie gesteld wordt, maar de kunst *zelf* niet (74). De opvatting dat het kubisme nog in heel sterke mate esthetiserend was, klopt. Het was vooral het esthetische experiment dat belangrijk was en niet zozeer de sociale implicaties daarvan. Toch mag het provocerende karakter van het kubisme niet onderschat worden. Bürger's beschrijving (het zoeken naar een bepaald evenwicht tussen de elementen) toont net aan dat er in deze kunst al erg sterk gezocht werd naar een alternatieve werkelijkheids-weergave. Zoals hij eerder in zijn werk ook zei, kan een kunstwerk maar anorganisch zijn als er toch een zeker geheel in terug te vinden is.

Misschien maakt Bürger bij zijn bespreking van het kubisme wel de volgende fout: hij bekijkt het kubisme vanuit laat twintigste-eeuwse ogen. Hij ziet in deze werken, als kunsttheoreticus, een harmonie. Toch maken de collages van Picasso op heel wat mensen nog steeds dezelfde indruk als, ruwweg, negentig jaar geleden: het is 'maar' wat materiaal bij elkaar geplakt, het is 'maar' een lelijk getekende vrouw, het is 'maar' het werk van iemand die duidelijk niet kan tekenen en schilderen. Men moet een duidelijk onderscheid maken tussen wat de kunstenaar zelf wil bereiken en wat de eigenlijke reactie van het publiek is. Picasso wilde dan misschien in een bepaalde fase van zijn artistieke leven 'gewoon' een esthetisch object creëren, zonder daarbij rekening te houden met het publiek (wat een uitloper van de l'art-pour-l'arttraditie lijkt te zijn), toch reageert het publiek daar heel anders op.

Als tweede voorbeeld – naast het kubisme – noemt Bürger de fotomontages van John Heartfield (75). Deze zijn inderdaad vrij tegengesteld aan het kubisme. Net zoals Bürger zelf zegt, gaat het hier niet meer zozeer om een object met esthetische intenties, maar om politieke pamfletten in de vorm van een embleem (een beeld met een inscriptio of titel en een subscriptio of langere uitleg van het beeld). Op pagina 76 maakt Bürger dan eindelijk een onderscheid tussen montage in film en fotografie en wat hij 'montage' in de schilderkunst (collage) noemt: film en fotomontage zijn volgens hem heel nauw verwant omdat ze beide gebruik maken van fotografie en omdat de montage zelf moeilijk zichtbaar is. Mijn hypothese in verband met een definitie van montage en collage luidt als volgt: *montage is het samenvoegen van verschillende elementen uit de werkelijkheid, zodat het duidelijk is dat het geen écht, 'natuurlijk', maar een samengesteld beeld is. Het onderscheidt zichzelf van de collage doordat de samenstelling echt fysiek zichtbaar is. Bij de collage zijn de overgangen tussen de werkelijkheidsfragmenten namelijk heel duidelijk.* Na zijn tegenstelling tussen fotomontage en collage, doet Bürger een nogal boude uitspraak over filmmontage.

Within the frame of a theory of the avant-garde, the use to which film puts the concept cannot become relevant because it is part and parcel of the medium. And photomontage will not be made the point of departure for a consideration of the concept for it occupies an intermediate position between montage in films and montage in painting, because in it, the fact that montage is being used is so often obscured (76 – 77).

Het is onbegrijpelijk waarom Bürger, als vermaard theoreticus van de avant-garde, zomaar twee bijzonder belangrijke avant-gardekunstvormen radicaal uitsluit. Extreem gesteld zegt hij dat film en fotografie minderwaardige montagekunstvormen zijn, net omdat montage eigen is aan deze media. Volgens hem moet en zal montage dus zichtbaar zijn: als ze onzichtbaar is, is ze niet artistiek genoeg. Hier houdt hij eigenlijk een pleidooi voor de collage, in het nadeel van de montage. Sovjet-Rusland kende tientallen avant-gardefilmmakers die op heel ingenieuze wijze met montage omsprongen. Bürger spreekt zichzelf hier ook helemaal tegen: hij maakt aan het begin van zijn uiteenzetting over montage zélf een onderscheid tussen technische en artistieke montage. Bovenstaand citaat van Bürger versterkt mijn hypothese. Bürger geeft ook grif toe dat hij in zijn theorie over de avant-garde uitgaat van de collage en niet van wat ik in mijn betoog montage noem:

A theory of the avant-garde must begin with the concept of montage that is suggested by the early cubist collages (77).

De stelling dat het samenvoegen van elementen ‘montage’ is, is heel begrijpelijk. Een blik in de Franse woordenboek leert dat ‘monter’ naast ‘beklimmen, bestijgen, verhogen’ en dergelijke meer ‘in elkaar zetten’ betekent. Dit kan met behulp van lijm, en dan is het collage. Maar in een discours over het belang van montage in de avant-garde moet een onderscheid gemaakt worden tussen montage en collage en mag men de filmische en fotografische vormen van montage niet als minderwaardig beschouwen. Het is duidelijk dat beide kunstvormen gaan om het samenvoegen van elementen, en in die zin zijn het bijna synoniemen. Maar indien men een duidelijke, heldere theorie over montage wil neerzetten, kan men deze twee eenvoudigweg niet gelijkstellen.

Wat de kubisten in hun collages doen, aldus Bürger, is het invoegen van een stukje werkelijkheid in een ‘klassiek’ (in de zin van: enkel uit verf bestaand) schilderij. Door dit te doen, wordt de eenheid van het schilderij doorbroken. In deze collages krijgt men dus een combinatie van eigen creativiteit van de kunstenaar, en onbewerkte, rechtstreeks uit de realiteit overgenomen fragmenten (77). Bürger haalt hiermee zijn eigen stelling onderuit dat het kubisme de kunst zelf

nog niet in vraag stelde. Weliswaar zijn er avant-gardestromingen die dat agressiever deden, maar door het combineren van een ‘traditioneel’ gemaakt schilderij met onveranderde objecten uit de werkelijkheid, wordt de kunst *wel* ter discussie gesteld. Creativiteit wordt tegenover kopie geplaatst. Men zou kunnen zeggen dat hiermee het belang van de eigen creativiteit, van de persoonlijkheid van de kunstenaar in twijfel wordt getrokken.

In tegenstelling tot wat men zou verwachten zorgt het toevoegen van een realiteitsfragment in een collage niet voor een preciezere of realistischere weergave van de werkelijkheid. Eerder integendeel: de realiteit wordt als het ware gedesintegreerd. Het verband dat er vroeger tussen het werk en de werkelijkheid bestond, wordt compleet overhoop gehaald, aangezien het toegevoegde element geen *representatie van*, maar de *realiteit zelf* is, aldus Bürger (Bürger 78). Het opnemen van realiteitsfragmenten is een erg concreet voorbeeld van het avant-gardistische streven naar het integreren van kunst en werkelijkheid, ook al zijn deze realiteitsfragmenten in feite nep.

Politiek is uiteraard heel nauw met de werkelijkheid verbonden en de collage- en montagetechniek zijn voor Adorno duidelijk zwaar politiek geladen: hij ziet het als een reactie op en een vernietiging van de laatkapitalistische samenleving. Peter Bürger vindt echter dat Adorno hier te sterk generaliseert. Volgens hem wil bijvoorbeeld het futurisme het kapitalisme *helemaal niet* vernietigen, maar net stimuleren. Dat kan wel kloppen, maar toch heeft Adorno het bij het rechte eind wanneer hij zegt dat zulke technieken een antwoord zijn op het burgerlijke kapitalisme. Uiteindelijk wilde het futurisme ook tegen de in conventies vastgeroeste ‘liberale’ bourgeoisie reageren.

Poggioli's mening over de politieke betekenis van avant-garde verschilt enigszins van die van Benjamin, maar wijst toch ook op een belangrijk verband tussen kunst en politiek. Hij ziet het anarchisme als de enige politieke stroming die de avant-gardisten volledig steunden, hoewel ze natuurlijk ook sympathieën vertoonden voor allerhande totalitaire strekkingen. Dit is een logische bedenking: een reactie tegen het vaderlijke gezag van de traditie, tabula rasa maken met de oude normen kan bijna niet anders dan met een anarchistische ingesteldheid (Poggioli 30). Poggioli beschrijft anarchie als een individualistische revolutie van het unieke tegen de maatschappij in de breedste zin van het woord (Poggioli 31). Dit zorgt ervoor dat de moderne kunstenaar tot geen enkele klasse meer behoort: hij is een verschoppeling van de maatschappij geworden. Dit leidt natuurlijk tot vele mogelijkheden: het is maar als verschoppeling dat men zich volledig non-conformistisch kan opstellen (Poggioli 31 – 32).

Bürger is meer te vinden voor Ernst Blochs theorie. Deze theoreticus zei dat het effect van een techniek of procedure verandert in verschillende historische contexten (78 – 79). Bürger gaat

dan bij Adorno op zoek naar een definitie van montage die minder op één betekenis vastgeprikt is. Hij vindt die ook en inderdaad: het is een meer genuanceerde en flexibele kijk op de montagetechniek: “The negation of synthesis becomes a compositional principle” (79). Bürger bekijkt, met deze definitie in het achterhoofd, de collages van de kubisten opnieuw. Zijn analyse daarbij is erg verhelderend in het schijnbaar contradictoire gebruik van zowel eigen werk als werkelijkheidsfragmenten in de kubistische collage:

If (...) one looks again at the collages of the cubists, one can see that although they allow one to discover a principle of construction, they do not show a synthesis, in the sense of a unity of meaning (79).

Volgens Adorno is het ontkennen van een synthese ook het ontkennen van betekenis. Hier is Bürger het niet mee eens, en daar heeft hij zeker gelijk. Volgens hem heeft zelfs het achterhouden van betekenis een zekere betekenis (79). In het geval van een niet-synthetiserende collage kan deze betekenis onder andere zijn dat in de moderne samenleving geen eenheid meer is, dat alles fragmentatie en verbrokkeling is. Als voorbeeld geeft hij de teksten van de surrealisten. Volgens hem zijn deze erg sterk door montage beïnvloed (79). Dit klopt inderdaad: zoals ik hierboven al vermeldde, heeft het spelletje *cadavre exquis* een heel hoog montagegehalte. Bürger zegt over de surrealistische teksten dat ze niet echt een betekenis lijken te hebben, maar dat er toch een eenheid is die hen bindt: het constructieprincipe (79). Als alle semantische betekenis uiteindelijk weggevallen is, blijft er dus toch nog een zekere eenheid over. Hier maakt Bürger een onderscheid tussen een syntagmatische en een paradigmatische eenheid. Het organische werk is volgens hem syntagmatisch: er bestaat een dialectische eenheid tussen delen en geheel. Alle aparte onderdelen worden door onderlinge relaties tot één mooie, harmonische eenheid gevormd (79). De samenhang is er dan één op picturaal niveau. Er is een dialectische eenheid tussen delen en gehelen, terwijl bij non-organische werken met een paradigmatische samenhang, de samenhang er op ‘theoretisch’-constructief niveau is. Wanneer dit het enige vergelijkingspunt tussen verschillende kunstwerken is, spreekt men van een *paradigmatische* samenhang. Bij het non-organische kunstwerk hebben de delen zich als het ware geëmanciperd: ze zijn niet langer afhankelijk van een groter geheel (Bürger 80). Bij een paradigmatische eenheid emanciperen de onderdelen zich: ze zijn niet echt nodig om een geheel te vormen (80).

Dit betekent echter niet dat er geen eenheid is: de eenheid is gewoon niet organisch, niet afgerond. Het organische kunstwerk kan af zijn: wanneer alle delen aan elkaar verbonden zijn tot een geheel, is het werk af. Aan een non-organisch werk kan men blijven werken. Er wordt geen

finale eenheid nagestreefd. Dit heeft een sterke symbolische waarde: het geeft een heel veranderlijke werkelijkheid weer, waaraan steeds weer gebouwd en gewerkt kan worden. Het organische werk zit duidelijk vast in een ‘means-ends’ opvatting: de verschillende deeltjes hebben een functie en worden gebruikt om tot een geheel, tot een doel te komen. Het non-organische werk schopt deze opvatting onderuit. Dit wordt door de toeschouwer die in een ‘means-ends’ samenleving vastzit als een schok ervaren: hij kijkt naar een betekenisloze, doelloze creatie. Met deze schok wil de avant-gardekunstenaar – contradictoir genoeg – een bepaald doel bereiken: hij wil de toeschouwer duidelijk maken dat hij zijn leven anders kan leiden, dat hij een veranderlijk en niet op voorhand helemaal uitgestippeld leven kan hebben (80). Volgens Bürger haalt deze schok echter niet veel uit. Op pagina 81 zegt hij dat de toeschouwer snel gewend is aan die schok: hij gaat er zijn leven echt niet door veranderen. Hij weet dat, als hij naar een dadamanifestatie gaat, hij gechoqueerd zal zijn, maar hij is daar op voorbereid. Men zou kunnen stellen dat zo een schok zijn burgerlijke overtuigingen versterkt.

Toch blijft er nog iets raadselachtigs aan het werk hangen, iets onbegrijpelijks waarin misschien wel betekenis kan zitten. Wanneer de toeschouwer dit probeert te begrijpen, aldus Bürger, kan hij naar een ander interpretatieniveau gaan en zich meer toespitsen op het constructieprincipe van het werk (81). Misschien kan men wel zeggen dat dit het failliet van de avant-garde is: ze is er niet in geslaagd om de mens kunst te doen *beleven*. Na verloop van tijd went de mens eraan en zal hij, net zoals hij bij academische en klassiekere kunstvormen deed, het werk ontleden en van betekenis voorzien. Aangezien dit echter niet meer kan op het klassieke niveau, zal hij dus een andere manier moeten vinden om werken te begrijpen. Dat doet hij dan via het constructieprincipe. Maar men kan deze evolutie ook op een optimistische wijze bekijken: de avant-garde is er in geslaagd om de mens anders naar kunst te doen kijken. De mens kan kunst blijven interpreteren. Dit heeft wellicht te maken met het feit dat er zelfs in het non-organische kunstwerk geen volledige breuk tussen de verschillende elementen mogelijk is: er is altijd een eenheid, hoe verbrokken die ook lijkt. Er wordt in feite een alternatieve eenheid gecreëerd, waarbij het net de tegenstelling tussen de onderlinge elementen tot een nieuw geheel maakt (82).

#### 2.6.5.4. Conclusie.

Uit Bürgers en Poggioli's teksten bleek dat avant-garde in eerste plaats gestoeld is op een sceptische houding tegenover de sterk gerationaliseerde werkelijkheid. Op het ogenblik dat de avant-garde ontstaat is de geschiedenis op een erg cruciaal punt gekomen: er heerst crisis en de oude wereld staat op verbrekken. Dit wordt echter door de avant-garde toegejuicht, omdat enkel

zo een nieuwe en betere wereld kan ontstaan, waar nog wel vorm heerst, maar waar deze vorm veel flexibeler en niet langer vrijheidsbeperkend is. Er is dus nog steeds sprake van een eenheid, maar deze is anorganisch, alternatief. Door het zo typische verbrokkelende aspect van de avant-garde, worden belangrijke heersende concepten uit de traditie gedeconstrueerd. Hierdoor kan er een gedegen kritiek op die traditie ontstaan en kan de avant-garde ook zichzelf bekritisieren.

Hoewel de avant-garde voornamelijk door de grote maatschappelijke veranderingen ontstaan is, spelen de fotografie en de film een belangrijke rol in deze nieuwe kunst. Aangezien deze de werkelijkheid letterlijk kopiëren, hoeven de andere kunsten dit niet meer te doen en kunnen ze zich bezig houden met een alternatieve werkelijkheidsrepresentatie. Zoals duidelijk bleek uit de tekst, hebben deze twee nieuwe media een grote invloed op de uniciteit en authenticiteit van het kunstwerk. Een belangrijke techniek uit de wereld van film en fotografie die overgenomen wordt door de avant-garde, is de montage. Bürger legt eerder de klemtoon op collage (hoewel hij dit nog steeds montage noemt), omdat hierin duidelijker te zien zou zijn dat het beeld geconstrueerd is. Ik wil hierbij nog eens de nadruk leggen op het feit dat het echt niet kan om film en fotografie uit te sluiten in een discours over avant-garde.

Bürger eindigt zijn discours met enkele bedenkingen over het doel van de avant-garde en of ze dat nu bereikt heeft. Avant-garde wilde de kunst weer in het leven brengen en het instituut 'kunst' elimineren. Hoe hard ze ook haar best deed, ze is nu zelf in musea beland. Toch heeft ze het publiek op een andere manier naar kunst leren kijken: in plaats van techniek en middel werd het constructieprincipe en het vinden van een eenheid in dit principe belangrijk.

### 3. Expressionisme.

Tot de hierboven beschreven avant-garde behoort ook het expressionisme. De definitie daarvan blijkt echter al even problematisch als het formuleren van een sluitende theorie omtrent de avant-garde. Poggioli beschreef de avant-garde aan de hand van vier 'momenten': activisme, antagonisme, agonisme en nihilisme. Aan de hand van een bespreking van deze vier termen zal het expressionisme gedefinieerd worden.

#### 3.1. Vier momenten van de avant-garde.

De zelfstandige houding van de avant-garde, die zich onder andere uit in het gebrek aan rekening houden met het publiek, kan in enkele 'momenten' (zoals Poggioli ze noemt) worden uitgedrukt. Vaak 'beweegt' een beweging gewoon uit een hunkering naar dynamiek en actie. Dit

noemt Poggioli het *activistische moment*. Maar nog vaker zal deze beweging er zijn vanuit een reactie tegen een bepaalde instelling (academie, traditie, het publiek) of een bepaalde persoon (een oude meester). Dit wordt het *antagonistische moment* genoemd. De twee andere momenten zijn het *nihilisme* en het *agonisme*. Het nihilisme kan beschreven worden als een transcendentiaal antagonisme: het reageert niet gewoon tegen een instelling, maar tegen een hogere instantie. Het verwoest alles wat in de weg staat. Het agonisme verwelkomt de ruïne die door de nihilisten gecreëerd is. Het erkent het verval van zijn tijd. Deze twee momenten zijn volgens Poggioli erg tijdgebonden: ze horen binnen een heel specifiek, modernistisch kader thuis. Activisme (niet te verwarren met ‘activisme’ in Vlaamse context) en antagonisme bevatten de logica van de avant-gardebewegingen: ze reageren uit zuivere bewegingsvreugde en als reactie tegen oude, gevestigde waarden.

Nihilisme en agonisme drukken dan weer de tijdsgeest uit: de negatieve houding tegenover het verleden is extreem en hopelijk is de lege grond die na de vernieling van het oude overblijft vruchtbaar genoeg om iets nieuws op te laten groeien. Deze vier momenten zijn heel nauw met elkaar verbonden en alle vier drukken ze zowel een tijdgeest als een avant-gardistische logica uit. Door de combinatie van deze vier momenten ontstaat er volgens Poggioli een dialectiek van bewegingen (Poggioli 25 – 27). Enerzijds heb je de ‘positieve’ beweging van het activisme en antagonisme (zij bieden namelijk een alternatief), anderzijds het negatieve van het agonisme en nihilisme (zij bieden in het geheel geen alternatief meer).

Volgens Poggioli is het activisme het minst belangrijke en minst karakteristieke moment van de vier. Dit moment was wel typerend voor het Duitse expressionisme en werkte voornamelijk naar een sociale hervorming. Op politiek gebied staat deze term voor het handelen zonder plannen, voor methodes die een verandering in het sociale systeem zo snel mogelijk teweeg kunnen brengen. Onder deze term schaarde Poggioli eigenlijk heel wat bewegingen die weliswaar wel iets met elkaar te maken hadden, maar op vele vlakken toch erg verschillend waren. Hij plaatst *Die Aktion*, *Der Sturm* en het Russische en Italiaanse futurisme onder dezelfde noemer vanwege hun voorliefde voor psychologische en fysieke dynamiek. Volgens hem is het activisme een oppervlakkige, uiterlijke manifestatie van de avant-garde (Poggioli 27 – 29). Dit is een ietwat vreemde stelling, aangezien hij als voorbeeld toch ook psychologische beweging aanhaalt, wat niet zo oppervlakkig is. Men kan beter stellen dat het activisme niet zomaar beweging omwille van de beweging was: zoals de politieke betekenis verraadt, staat activisme in de kunst ook voor het bewegen om tot een snelle verandering te komen. Men kan dan natuurlijk een onderscheid maken tussen een meer oppervlakkige beweging (het futurisme, dat voor fysieke beweging staat) en een geestelijke beweging.

### 3.2. Het Duitse expressionisme: weg met het oude?

#### 3.2.1. Inleiding.

Hoewel veel over het expressionisme onduidelijk is, kan men er van uit gaan dat deze beweging de bestaande werkelijkheid wilde zien veranderen, en dit via een sterk activisme wilde doen. Lange tijd was het een synoniem voor ‘moderne kunst’ (Elger 7). Elger probeert in zijn inleiding van het boek *Expressionisme* de oorsprong van de term te vinden. Paul Cassirer, een Berlijnse kunsthandelaar, zou bij het zien van werken van Edvard Munch gezegd hebben dat deze tegengesteld waren aan het impressionisme en dus expressionistisch waren. Elger komt niet echt tot een definitie, maar enkele regels verder zegt hij het volgende:

Het expressionisme bleef bovendien geenszins beperkt tot de beeldende kunst, ook al waren de betekenis en invloed ervan nergens anders zo groot. De wil om zich op een expressionistische manier uit te drukken is ook te vinden in de literatuur, in het toneel, in decor en dans, in de film en in de architectuur (Elger 7 – 8).

Het expressionisme gaat duidelijk om een manier van *uitdrukken*. Dit is inderdaad tegengesteld aan het impressionisme, dat de werkelijkheid wilde laten zien zoals we ze feitelijk in één oogopslag waarnemen. Dube vult Elger hier in aan:

But now expression meant the depiction of a deep, inner experience of reality by means of colour, spontaneously applied. The object, the subject-matter, give rise to feelings which must be incorporated into the picture directly and without distortion as an essential component of the reality. The aim is to imbue external reality, experienced through the senses, with the reality of the artist's inner experience. This is the struggle for artistic synthesis of which Kandinsky also spoke (Dube 23).

Het belang van Munch bij een definiëring van expressionisme is vrij groot. Het overbekende *De schreeuw* (afb. 8) is hier een goed voorbeeld. In dit werk is niet langer een letterlijke weergave van de realiteit te zien: de schreeuwer heeft nog wel een min of meer menselijke vorm, maar doet toch eerder denken aan een doodshoofd of een creatuur met masker. De kleuren van de hemel zijn ‘uitvergroot’: naar het schijnt kan het licht in Noorwegen felle rode kleuren aannemen, maar de



lucht op dit schilderij is angstaanjagend. Ook het water ziet er heel vreemd en donker uit. De vreemde indruk die dit tafereel wekt, ligt dan ook voornamelijk in de alternatieve weergave van de werkelijkheid. Munch zou met psychische problemen gekampt hebben en *De schreeuw* is een weergave van de werkelijkheid zoals iemand die zich compleet wanhopig en angstig voelt die ziet. De rode kleuren van de avondzon worden bloedrood en pijnlijk, het water van de zee dat steeds donkerder wordt door het afnemende licht, ziet zwart. De schreeuwende figuur heeft geen echt gezicht meer: het lijkt uitgewist te zijn. Men zou kunnen zeggen dat de figuur de weg kwijt is, dat hij niet meer weet wie hij is en de wereld als vreemd en angstaanjagend ervaart. Kort samengevat toont dit werk van Munch een innerlijke gemoedstoestand, geprojecteerd op de werkelijkheid. De hele omgeving schreeuwt mee. Opvallend aan dit werk is ook dat niet langer de schoonheid maar de lelijke (en dus vaak echtere) kanten van de werkelijkheid getoond worden (Gombrich 427). Een ander goed voorbeeld is het werk van Vincent van Gogh. In een brief aan een vriend legde hij uit hoe hij tewerk gegaan was bij het portretteren van één van zijn dierbaarste vrienden:

Ik overdrijf het blond van het haar. Ik neem oranje, chromaat en citroengeel en achter de kop schilder ik, in plaats van de banale wand van de kamer, de oneindigheid. Ik maak gewoon een achtergrond van het rijkste blauw zo fel als ik het maar van het palet kan krijgen. Nu komt de blonde, verlichte kop tegen de rijk-blauwe achtergrond mysterieus uit, als een ster in het azuur van de lucht. Helaas zal het publiek, o dierbare vriend, in deze karikatuur niets anders dan overdrijving zien, maar wat kan ons dat schelen? (geciteerd in Gombrich 424 – 425).

Gombrich voegt hieraan toe dat de term ‘karikatuur’ erg goed gekozen is voor een dergelijk werk. Hij vindt dat deze teken- of schilderijstijl altijd een vorm van expressionisme geweest is, omdat men op deze manier bepaalde kenmerken van de geportretteerde uitvergroot om zo te laten zien wat men over deze persoon voelt, zowel in positieve als negatieve zin (Gombrich 425). Dit is een mooie aanvulling op de idee dat expressionisme het innerlijke wilde tonen. Het nuanceert dit gegeven en onderscheidt het van de Romantiek. Het komt er in het expressionisme op aan om indrukken die men van de werkelijkheid heeft te veruitwendigen. Het is niet zomaar een uitdrukking van een allerindividueelste emotie, maar wel van het ervaren van de realiteit. Kirchner zei in dit verband dat de expressionistische kunstwerken ontstonden uit “the entirely naive and unadulterated need, to bring art and life into harmony” (geciteerd in Dube 32).

Het bepalen van de duur van het expressionisme is helemaal moeilijk. Elger geeft als mogelijk beginjaar van het Duitse expressionisme 1905 aan, omdat toen in Dresden *Die Brücke* opgericht werd. Het eindjaar zou volgens hem 1920 kunnen zijn, omdat toen de naoorlogse tijd rustiger werd.

Hij geeft wel aan dat er heel wat speling op deze data zit en dat er voor 1905 ook al kunstuitingen waren die later als expressionistisch bestempeld zouden worden en dat men na 1920 niet plots ophield met het vervaardigen van expressionistische kunst (8).

De jaren 1905 tot 1920 zijn dan ook enkel die jaren waarin de politieke gebeurtenissen en het maatschappelijk klimaat uitdrukking vonden in de expressionistische stijl, die jaren waarin, zoals dat tegenwoordig heet, het expressionisme de tijdgeest bepaalde; net als de schilderijen en litho's van Henri de Toulouse-Lautrec de zucht naar vermaak van de Parijse 'belle-epoque' weerspiegelden en tegelijk de stemming van die tijd meebepaalden [sic] (8).

Het feit dat de periode moeilijk te dateren valt en een definitie van het expressionisme ook niet eenvoudig is, toont aan dat er niet echt uniforme, typische kenmerken zijn waaraan men het expressionisme kan herkennen. Volgens Elger was het expressionisme dan ook een uitdrukking van "een levensgevoel van een jongere generatie" "die het slechts eens was over de afwijzing van de heersende maatschappelijke en politieke structuren" (8). Hiermee is ook meteen het verband met de avant-garde gelegd. Volgens Elger zouden deze jongeren zich verenigen in utopische leefgemeenschappen waarin een terugkeer naar de natuur erg belangrijk was. Hiermee reageerden ze tegen een paternalistische, burgerlijke samenleving, door de keizer geregeerd. Zelf stamden ze veelal ook uit burgergezinnen, waarin ze de impact van onder andere de verdeling van de arbeid en dergelijke meer nog directer ervoeren (9). Zo trokken de leden van *Die Brücke* van tijd tot tijd naar de Moritzburgse vijvers om daar in een vrije commune te leven (afb. 21, 22 en 23). De Eerste Wereldoorlog werd door vele jongeren op gejuich onthaald: het zou een tabula rasa met de oude wereld betekenen en men hoopte om op de ruïnes van die oude wereld iets nieuws te maken (11). Dit is goed te vergelijken met Poggioli's beschrijving van nihilisme en agonisme. Het enthousiasme bleef groot, maar naarmate de oorlog langer duurde en er meer en meer slachtoffers vielen, werd de idee dat oorlog de wereld beter zou maken twijfelachtiger (12). De positieve ervaringen die deze jonge mannen wilden opdoen en in hun kunst verwerken, bleken erg rauw en gruwelijk te zijn.

### 3.2.2. *Die Brücke* en *Der Blaue Reiter*.

De twee belangrijkste en bekendste Duitse expressionistische groepen zijn *Die Brücke* en *Der Blaue Reiter*. Beide verenigingen zullen heel kort besproken worden, om een idee te geven van de grote verscheidenheid die er binnen de expressionistische beweging te vinden was. *Die*

*Brücke* had niet echt een programma. In 1906 maakte Ludwig Kirchner een houtsnede van een brug, met daaronder een tekst die de groep omschreef:

Met het geloof in ontwikkeling, in een generatie van scheppenden en een van genietenden, roepen wij heel de jeugd bij elkaar, en als de jeugd die de toekomst draagt, willen wij ons armslag en levensvrijheid verschaffen tegenover de gevestigde oudere machten. Iedereen hoort bij ons die rechtstreeks en onvervalst datgene weergeeft wat hem tot scheppen aanzet (geciteerd in Elger 17).

Hieruit blijkt het ‘vernietigende’ aspect van de avant-garde: er moet komaf gemaakt worden met het verleden, met burgerlijke, paternalistische macht. Toch zou, volgens Elger, *Die Brücke* haar verlangen naar vernieuwing enkel op artistieke wijze verwezenlijken. Ze zocht naar een nieuwe vorm om zich uit te drukken en dat gebeurde veelal door de mens te tonen in een natuurlijke, paradijselijke omgeving, ontdaan van schroom en kleding (17).

*Der Blaue Reiter* (afb. 24 en 25) was eigenlijk een groepering van heel verschillende kunstenaars met evenveel verschillende stijlen en opvattingen. De voorloper van deze vereniging was *Neue Künstlervereinigung München* die rond 1909 ontstaan was rond een kolonie van Russische kunstenaars in ballingschap (133). Wassily Kandinsky was de voorzitter van het gezelschap en verenigde in zijn N.K.V.M. kunstenaars uit allerlei mogelijke gebieden van de artistieke wereld: er waren schilders, kunsthistorici, dansers, schrijvers en musici. Kandinsky wilde op deze manier de grenzen tussen de verschillende kunstgebieden uitwissen en tot een soort gesamt-kunst komen (133). Bij de oprichting van de N.K.V.M. verspreidde Kandinsky het bericht dat bij de leden van de groep “de behoefte bestond, om niet alleen de indrukken van de wereld buiten, maar ook die van binnen, in een nieuwe artistieke uitdrukkingvorm te gieten” (Elger 133 – 134). Dit lijkt expressionisme op en top, maar Elger wijst er op dat Kandinsky in zijn bericht voornamelijk ideeën gebruikte die al bestonden: hij zou daarvoor een beroep doen op gedachten uit de wereld van de Jugendstil. Na een ruzie in 1911 verlieten Kandinsky en Franz Marc het N.K.V.M. en richtten *Der Blaue Reiter* op (134). In deze vereniging wilde Kandinsky de synthese van de kunsten verder uitwerken (136).

De vergelijking tussen *Der Blaue Reiter* en *Die Brücke* toont aan dat er, ondanks de verschillende toon en gedachten, in de eerste twee decennia van de twintigste eeuw een nood aan innerlijke expressie was ontstaan. Deze drang kwam ook duidelijk naar boven bij de Rijnlandse expressionisten, een verzameling individuele kunstenaars, ongebonden door een manifest of programma. Enkele bekende namen zijn August Macke, Heinrich Campendonk en Max Ernst

(afb.26, 27 en 28) (181). Deze laatste bezocht een tentoonstelling van zijn vrienden en schreef in een recensie het volgende:

De tentoonstelling laat zien hoe in de brede stroming van het expressionisme een reeks van krachten aan het werk is, die uiterlijk niets met elkaar gemeen hebben, afgezien van een gemeenschappelijke tendens, namelijk het oogmerk om iets innerlijks alleen in de vorm uit te drukken. Het doel is de absolute schilderkunst (181).

Ook deze beschrijving van een ‘groep’ (als men een dergelijke vriendenverzameling al zo kan noemen) toont dat het gemeenschappelijke kenmerk van het Duitse expressionisme zeker al het uiten van iets innerlijks was, of dit nu een paradijselijk gevoel in een utopische samenleving was, of de angst die men voelt in een chaotische grootstad. Tot het Duitse expressionisme rekent Elger namelijk ook enkele kunstenaars die zich voornamelijk met deze thematiek bezighielden en opvallend verschilden van *Die Brücke*, *Der Blaue Reiter* en de Rijnlandse expressionisten. Otto Dix, George Grosz, Ludwig Meidner, Conrad Felixmüller en Lyonel Feininger (afb. 29, 30, 31 en 32) zijn wellicht de bekendste namen in dit verband. Meidner beschrijft het werk van de grootstedelijke expressionisten als volgt:

Wij schilderen dat wat we om ons heen zien, onze stadswereld, de tumultueuze straten, de elegantie van ijzeren hangbruggen, het gasreservoir... de kleuren van de autobussen en sneltreinlocomotieven, de deinende telefoondraden... en dan de nacht... de nacht van de grote stad (Elger 203).

Wat hen volgens Elger het sterkst van de andere expressionisten scheidt, is de ervaring van de Eerste Wereldoorlog. Kunstenaars als Kandinsky en Emil Nolde (afb. 33) waren geboren in de jaren zestig van de negentiende eeuw, maar de stedelijke kunstenaars waren een generatie jonger. Zij ontwikkelen hun kunst dus maar na de Eerste Wereldoorlog. Elger zegt dat voor deze oorlog het expressionisme eerder een esthetische revolutie was, waarbij vorm en kleur van hun oude korset ontdaan werden en vaak een psychische waarde toegekend kregen (203). Zo probeerde Kandinsky aan de hand van zuivere kleuren psychologische effecten te bereiken (Gombrich 429). De jongere expressionisten daarentegen gaan hun kunst meer in het leven brengen en er een politiek en sociaal engagement in verwerken. Ze keren zich, aldus Elger, af van het individu en “zien de mens meer als maatschappelijk wezen en als slachtoffer van politiek gekonkel” (203). Elger benadrukt ook nog even dat enkel Grosz en Felixmüller zich inlieten met partijpolitiek (203).

Het lijkt vreemd dat Elger deze laatste vorm van expressionisme opneemt in zijn werk. Hoewel hij aan het begin van zijn boek zei dat het moeilijk is om kenmerken van het expressionisme op te noemen, zit er toch een rode draad doorheen de groeperingen die hij in zijn werk aanhaalt: zowel *Die Brücke* als *Der Blaue Reiter* en de Rijnlandse expressionisten werken toch eerder naar een esthetische revolutie, en als ze dan al een maatschappelijk engagement vertonen, is het vooral binnen de eigen vriendenkring. Toch is de invloed van deze generatie alles behalve te onderschatten: zij geven heel duidelijk aan dat het genoeg geweest is met de oude samenleving. Er straalt echter vaak iets positiefs en hoopvolts uit hun kunst (hoewel Kirchner ook heel duistere grootstedelijke taferelen op doek gebracht heeft).

De volgende generatie laat de breuk met het oude radicaler blijken, maar doet dit op een pessimistischere, wredere manier dan de vorige. Wellicht heeft de Grote Oorlog daar veel mee te maken. De grootstedelijke kunstenaars verschillen qua stijl erg sterk van deze drie genoemde groepen. Otto Dix en George Grosz zijn het meest grotesk. Voornamelijk in het werk van Grosz is er sprake van wat men montage kan noemen. Dit is echter ook terug te vinden in het werk van Felixmüller, waarvan *De dood van de dichter Walter Rheiner* uit 1925 (afb. 31) het beste voorbeeld is. Een dergelijke techniek is bij de drie andere groeperingen niet te vinden. Hier wordt het begrijpelijk dat Elger aan het begin van zijn betoog met de begin- en eindgrenzen van het expressionisme schuift. De Eerste Wereldoorlog heeft een duidelijke kloof geslagen. Toch kan men het werk van de grootstedelijke kunstenaars ook nog als expressionistisch beschouwen, die ene belangrijke drijfveer van deze stroming voor ogen houdend. Ook in deze werken, die vaak veel wreder en gruwelijker zijn dan die van de vooroorlogse groepen, kan men een uiting van een innerlijk gevoel vinden.

### 3.2.3. Conclusie.

In deze korte bespreking van het Duitse expressionisme is dus de net vernoemde breuk tussen het vooroorlogse en het naoorlogse expressionisme belangrijk én vermeldenswaardig, mede omdat *Bezette stad* van Paul van Ostaïen en het werk van Kurt Köhler uit die tijd stammen. Deze breuk is heel duidelijk in de stijl. De Eerste Wereldoorlog kwam voor vele Duitse en Vlaamse kunstenaars als een welgekomen gebeurtenis: alles zou veranderen, de hele oude maatschappij zou verdwijnen en de wereld zou moderniseren. De miserie en vernieling die hiermee gepaard gingen lieten dus extra diepe sporen na. De wereld was er zeker niet beter op geworden. Er was puin, maar er leek op het eerste gezicht niet veel nieuws op gebouwd te kunnen worden. Montage was een techniek die maar in die periode – het tweede en derde decennium van de twintigste eeuw – goed

van de grond kwam. De Eerste Wereldoorlog werkt hier als grens, omdat na deze gebeurtenis de wereld nog sterker verbrokken was dan te voren. De kunstenaar uit op een manier nog steeds een persoonlijke ervaring, maar trekt deze open op maatschappelijk gebied. De impact van de fragmentatie kan in veel gevallen maar weergegeven worden door montage, door het samenrapen van verschillende elementen die losgescheurd zijn.

Voor de Eerste Wereldoorlog werd gebruik gemaakt van collage, maar het is toch opvallend hoe sterk het gebruik van montage toeneemt na 1918. Dit ligt in een verschil in gebruik tussen deze technieken. De kubistische collage is eerder een middel om de werkelijkheid letterlijk in de kunst, en de kunst in de werkelijkheid te brengen. Dit mag best zichtbaar zijn, dus zijn de overgangen niet echt weggewerkt. Het kubistische werk toont fragmentatie, maar deze is eerder een vorm van alternatieve waarneming. De naoorlogse montage is eerder het samenrapen van een werkelijkheid die ontploft is. Met de brokstukken wordt een nieuwe werkelijkheid samengesteld, die uiteraard heel vreemd in elkaar zit, maar waarvan de overgangen minder zichtbaar zijn. Door de werkelijkheid op die manier terug samen te stellen komen de negatieve kanten ervan er terug in, waardoor het werk een sterke maatschappijkritiek kan leveren. Deze evolutie is goed te zien in het werk van Paul van Ostaijen. In zijn bundel *Music Hall* speelt hij al met ‘filmische taal’: zijn registratie van wat er in de music hall gebeurt, lijkt wat op een aaneenschakeling van snel wisselende close-ups. Maar échte montage, waarin hij gebruik maakt van verschillende lettertypes en diverse fragmenten uit de realiteit (liedjes, reclames) is maar te vinden in het werk van na 1918. *Bezette stad* is hiervan het bekendste en beste voorbeeld, maar ook in *De Feesten van Angst en Pijn* kan men momenten van montage terugvinden.

### 3.3. De expressionistische film in Duitsland.

Zoals Elger in het begin van zijn betoog aanhaalde, is ‘expressionisme’ van toepassing op de meest uiteenlopende kunstvormen. Ook film kende een belangrijke expressionistische traditie, die weer in Duitsland het sterkst was. Opvallend is dat in deze kunstvorm het expressionisme pas rond 1919 op gang kwam. In zijn belangrijke werk *Film Art. An Introduction* geeft David Bordwell als einddatum 1924, hoewel er in de late jaren twintig en jaren dertig ook nog films in dat genre gemaakt werden. Vóór de Eerste Wereldoorlog betekende Duitsland niet veel op filmgebied. Toen rond 1917 de gemoederen onder de Duitse bevolking verhit begonnen te raken, produceerde het land wel heel wat pro-oorlog propagandafilms. Wanneer in 1918 dit niet meer echt nodig was, kon Duitsland wat andere filmgenres ontwikkelen, waarvan de avonturenfilm, ‘sex exploitation’ films

(waarin men op ‘educatieve’ wijze over onderwerpen als prostitutie en homoseksualiteit sprak) en historische epische films (Bordwell 379).

In 1919 echter, produceerde het kleine bedrijfje Decla-Bioscop van Erich Pommer een markante film met een wel heel ongewoon script, geschreven door Carl Mayer en Hans Janowitz. De drie heren die instonden voor het ontwerp van de film zeiden dat het een expressionistische film geworden was. Het bleek het bekende *Das Kabinett des Doktor Caligari* (afb. 34 a en b) te zijn en de film kende een gigantisch succes in binnen- en buitenland. Hiermee brak de expressionistische filmstijl definitief door. Heel kenmerkend aan deze filmstijl is de hoge mate van stilering. Hermann Warm, die mee instond voor het ontwerp van de film, zei: “The film image must become graphic art” (Bordwell 380). Bordwell beschrijft deze film dan ook als een bewegend expressionistisch schilderij of houtsnede (380). Dit is een cruciale uitspraak in verband met de invloed van film op kunst en vice versa. Men kan zeggen dat het de film is die op de houtsnede gebaseerd is, aangezien de expressionistische filmstijl later opkwam, maar het toont volgens mij ook de noodzaak om film op te nemen in een discours over avant-garde, zeker omdat deze beweging streefde naar een grensoverschrijdende kunst. De mise-en-scène is hierbij erg belangrijk: de hele setting moet de indruk wekken van een verdraaide, gefragmenteerde realiteit, waarbij bepaalde vormen heel scherp afgelijnd zijn of heel sterk vergroot zijn om bepaalde gevoelens beter uit te drukken. Dit zet zich ook door in de acteerstijl, die erg groots en overdreven was (380). Zo streefde Berthold Brecht een heel groteske, uitvergroete acteerstijl na, gebaseerd op het Japanse theater, die direct een indruk op de toeschouwer moest maken. De toeschouwer moest een personage niet analyseren, het personage moest logisch en begrijpelijk overkomen en een directe emotie in de toeschouwer losmaken. In *Das Kabinett* wordt deze gefragmenteerde, expressionistische filmstijl gebruikt om weer te geven hoe een gek de wereld waarneemt. Omdat deze vroege expressionistische film, die nog erg sterk op theater en schilderkunst gebaseerd was, voornamelijk gestoeld was op het weergeven van een verstoorde werkelijkheid, had hij steeds een heel grotesk karakter (Mitry 217).

In de expressionistische Duitse film is nog niet echt sprake van een markant gebruik van montage: men kan met de mise-en-scène al heel veel bereiken om de werkelijkheid gefragmenteerd weer te geven. In het vervolg van deze eindverhandeling zal dan ook de nadruk gelegd worden op de Russische avant-gardefilm, waarin op meesterlijke wijze met betekenis en montage gespeeld wordt. De expressionistische film is uiteindelijk stilaan verdwenen door het feit dat het maken van zulke films steeds duurder werd. *Das Kabinett* was een low-budgetfilm, maar om aan de behoeften van het publiek te voldoen, moest men meer geld pompen in de productie, en dit in een tijd van ernstige inflatie. De twee laatste, belangrijke films van deze stijl waren *Faust* van Friedrich

Wilhelm Murnau (afb. 35 a en b) en *Metropolis* van Fritz Lang (afb. 36 a, b en c) (381). Lang maakte in 1931 nog een bekende expressionistische film, *M, Eine Stadt sucht einen Mörder* (afb. 37 a, b en c). Deze film lijkt mij een combinatie tussen een film noir en een expressionistische film. De vormen zijn niet meer zo vervormd als in *Das Kabinett*, maar er wordt erg sterk gespeeld met zwart-wit contrasten, wat de vergelijking tussen expressionistische film en houtsneden zeker doet opgaan. Door middel van close-ups worden bepaalde accenten gelegd en elementen in de film uitvergroot. Ook in deze film worden bepaalde stukken door de ogen van een psychopaat gezien en in die stukken wisselen de beelden elkaar ook sneller af, geeft de werkelijkheid een andere indruk op de kijker.

### 3. Conclusie.

In dit inleidende hoofdstuk heb ik met een sociologische uiteenzetting, waarin de belangrijkste sociologen van het modernisme en de in dit verband onmisbare Marx aan bod kwamen, en een schets van de avant-garde (met een grote klemtoon op montage) een theoretisch kader gecreëerd voor het vervolg van deze eindverhandeling. Uit deze inleiding bleek dat de avant-garde zich fel afzette tegen een burgerlijke maatschappij die voornamelijk negentiende-eeuws getint was, maar haar wortels al in de renaissance had. Naast tal van andere kunstbewegingen komt dit verzet met name in het expressionisme goed naar voren: in deze beweging wordt de evolutie die de avant-garde zelf doormaakte goed zichtbaar.



## Hoofdstuk 2. Montage in de avant-gardefilm: historische en technische achtergrond.

Een belangrijk aspect in het ‘verhaal’ over avant-gardemontage is het belang van vaudeville voor de film. Hoewel – zoals straks nog zal blijken – vaudeville wijder verspreid was in Amerika, waren auteurs uit onze contreien (zoals Paul van Ostaijen) ook erg gefascineerd door deze bijzondere vorm van theater. Aan de hand van enkele secundaire werken zal ik het belang van vaudeville voor film duiden en een kijkje nemen bij de Russische avant-gardefilm.

### 1. De oorsprong van film.

#### 1.1. Vaudeville als forum voor visuele nieuwigheden.

##### 1.1.1. Inleiding.

Zoals ik in het eerste hoofdstuk van deze eindverhandeling aanhaalde, was er in de burgerlijke maatschappij niet veel plaats voor persoonlijke, psychologische ontwikkeling. De paternalistische houding van de leidersfiguren (op alle vlakken) werd als heel verstikkend ervaren en mensen zochten een uitlaatklep voor hun emoties in allerlei vormen van entertainment. In “In Order: Fragmentation in Film and Vaudeville” legt Leo Charney het verband tussen de fragmentatie van de moderne wereld enerzijds en het gefragmenteerde karakter van entertainment anderzijds. Hoewel het entertainment gebaseerd was op de nieuwe, snelle en gefragmenteerde levenswijze (en die ook toonde), probeerde het ook orde scheppen in de chaotische werkelijkheid. Hoewel de orde in een vaudevillevoorstelling heel specifiek was, en in veel gevallen allesbehalve ordelijk aandeed, zat er een systeem in (Charney 108). Charney citeert criticus Albert McLean Jr., wiens kijk op vaudeville erg goed in dit kader past:

Vaudeville sought to allay those common tensions among city-dwellers brought about by their crowded lives, by their worries over employment and scarcity, by the growing depersonalization of their occupations, and by the erosion of their simple moral values (Charney 109 – 110).

De gefragmenteerde structuur van dit entertainment diende niet enkel tot het weergeven van de werkelijkheid: het bood afleiding van het problematische, chaotische leven (Charney 110-111). In *Music Hall 4* en *5*, uit de cyclus van de toen nog heel jonge Paul van Ostaijen, komt de sociale

relevantie van variété en film opvallend naar boven. Deze bespreking van film en variété leid ik dan ook graag in met deze twee gedichten.

4

O, m'n Music Hall wieg m'op uw geluiden,  
Dat ik weer eens de ware wereld buiten  
Treed; dat ik weer eens wone  
In illuzie's hogere regionen.

Dommel nu m'n eenzaam wezen heen  
In de ziel die één, hier alleen  
Kan leven; door haar éénheid  
De compleetste innigheid.

Dobber, dommel, deint  
In die éénheid, ziele mijn,  
Flikker, schitter, schijnt  
Als 'n kinolampe, ziele schijn.

*Kinofilm, jij zijt 't levensimbool.*

*M'n leven draait in snelle farandool*

*Als jij.* M'n leven is 'n mozaiek  
Van schuld en boete, van liefde en haat,  
Van lijden en verblijden, van latent zijn en van  
strijden,  
Van hoop en wanhoop, van eerbied en van  
smaad.

Van m'n leven blijft steeds mij 't dierbaarst 't  
Verleden

Boven al, en slechts leef ik het Heden,

Opdat het later weer mooi zou wezen,  
Wanneer het ligt in Verleden's zachte schijn.

Daar liggen de enkele vrienden,

Die ik lang geleden lief had, en ook

Daar zijn de meisjes. Allen blijf ik welgezind

Door m'n Verleden heen, want allen lijken me

5

Als niet meer is de mens,  
Zelfs niet de wens  
Om uit de agonie te zijn,  
Als na 'n laatste harde strijden,  
De ziel van 't lichaam is gescheiden,  
Dan blijft de menselijke huls  
Slechts 'n onnuttig tuig.

Zó is zielloos de Music-Hall,

Wanneer de mensen de zaal

Verlaten hebben, plots, in een drang,

Uit hun eenheid gedrongen.

Als het volk buiten was,

Hebben de kellners ras

Opgeruimd het glas-

Werk en de stoelen boven

Op de tafels geschoven.

Dan zijn de kellners verdwenen

En de lichten, die voorhenen

Zo vrolijk de zaal doorschenen,

Ook zijn uitgedoofd. De Dood,

Zij werkt steeds onverdroten,

Heeft de Music-Hall als 'n prooi omprangd

En haar dood-stille adem over hem heen doen  
glijden.

De ziel des Music-Hall's leeft langs de straten,

Duizendvoudig in gebroken praten.

*De ziel is aan flarden gescheurd*

*En heeft haar éénheid verbeurd.*

*Toen de ziel even buiten de zaal was,*

*Is zij stuk gevallen als zeer broos glas.*

nu goed.

O, enkel, enkel is voor mij vertroosting

Wanneer 'k kan leven in herinnering

En breken door m'n kleine levenskring

Tot des Verleden's maangesching.

Enkel nu en dan weet ik hoop

*En jij, kino, sterkt me voor 'n korte stonde*

*In die hoop, zachte illuziestonde.*

Nu lopen weer al de mensen uit één,

Alsof ze nooit één geweest waren, voorheen.

Niet meer bij mekaar sluiten zij zich aan.

Nu zijn er weer schamele mensen langs de baan:

Arme mensen, die alleen en sjofel staan,

Onzeker, verder gaan.

*Zo is gevallen*

*Als teer porselein,*

*Gebroken met 'n korte knallen*

*En het doven van de kinoschijn,*

*De ziel die even één was,*

*Wijl zij haar blijheid op de kino las.*

JUNIE-SEPTEMBER 1915 (*Verzameld werk 27 –*

30) [mijn cursivering, LV]

Uit deze gedichten blijkt dat film en musichall voor de ik-persoon symbolen van het leven zijn. Het moderne leven gaat tegen een hoog tempo, en zo ook de filmbeelden en vaudevilleacts. Deze gelijkenis tussen het eigenlijke leven en entertainment werkt troostend, maar anderzijds beseft de ik-persoon ook dat de sfeer die in een musichall te vinden is, verdwijnt als de toeschouwers verdwijnen, dat het een ietwat holle, niet op zichzelf bestaande sfeer is. "De ziel is aan flarden gescheurd" verwijst ook naar de fragmentatie waar Charney het over heeft. De menselijke ziel is verbrokken, is haar eenheid verloren, maar waant zich weer even één door het kijken naar film in de context van de musichall. We zouden dus kunnen zeggen dat de mens in film en vaudeville afleiding vindt van zijn dagelijkse beslommeringen en zijn verbrokkelde geest.

Een korte schets van de geschiedenis van vaudeville in Amerika is hier zeker op zijn plaats, omdat film daar eerder in het entertainmentcircuit doorgebroken is dan in Europa en het verband tussen het ontstaan van film en het al bestaan van vaudeville erg groot is.

### 1.1.2. Het ontstaan en de beginevolutie van vaudevilletheater.

#### 1.1.2.1. Vermaak in het negentiende-eeuwse Amerika.

Het werk *Vaudeville and Film, 1895 – 1915* van Robert C. Allen en zijn bijdrage in *On the Edge of Your Seat* (“A Decided Sensation”) zijn bijzonder handig bij het bestuderen van de relatie tussen deze twee vormen van vermaak. In *Vaudeville and Film* beschrijft hij de oorsprong van vaudeville in Amerika, die te vinden is in de ‘musichalls’ die rond het midden van de negentiende eeuw hun intrede deden. In de musichall kon je als jonge, stedelijke man van de lagere klassen vertier vinden in de vorm van cabaret. Rond de jaren zeventig en tachtig van de negentiende eeuw werd de reputatie van deze variétéhuizen opgevijseld. Dit deed men door de dienstmeisjes te vervangen door obers en een ander publiek aan te trekken: de lagere en hogere middenklasse. Erg belangrijk in het ‘zuiveren’ van variété was het aantrekken van vrouwelijk publiek. Na verloop van tijd werd vaudeville echt keurig vermaak voor de rijkere klassen (*Vaudeville and Film* 23 – 24).

Een verwante vorm van vermaak die in dezelfde periode zijn intrede deed, was de burlesque. Deze variétévorm was veel obscener en seksueel suggestiever dan de (gekuiste) vaudeville. De burlesque werd ingeluid door Lydia Thompson die met haar ‘British Blondes’ door Amerika toerde. De dames beeldden in travestie historische en mythische verhalen uit en draaiden de verwachte gedragingen in verband met houding, kledij en taal van hun seksegenoten om door hun erg atypische, provocerende speelstijl. Hierdoor staken ze ook de draak met de Victoriaanse man en de sociale conventies uit die tijd. Deze gewaagde entertainmentvorm kende geen echte concurrentie met vaudeville, aangezien het publiek van deze laatste veranderde tegen het einde van de negentiende eeuw (“A Decided Sensation” 79 – 80; *Vaudeville and Film* 30 - 31). Het ‘dime museum’ was eveneens een ontspannend variétégenre uit de negentiende eeuw. In deze ‘musea’ werden rariteitenshows opgevoerd, die bestonden uit ‘lezingen’ over vreemde verschijnselen in de natuur, afgewisseld met de presentatie van de beschreven rariteiten. Hoewel dergelijke ‘freak shows’ nogal sensationeel en weinig verheven waren, werd het ‘dime museum’ een echte familieaangelegenheid. (*Vaudeville and Film* 32 – 38).

In het volgende wordt de vaudeville en het vernieuwende aspect daarvan grondiger besproken, maar dit stuk kan al besloten worden met de vermelding dat deze drie vernoemde vormen van vermaak – vaudeville, burlesque en dime museum – toch zeker één kenmerk gemeen hadden: de reden waarom ze zo populair werden, was dat de shows of voorstellingen steeds rond iets nieuws draaiden. Ofwel werden biologische rariteiten voorgesteld, dreven vrouwen de spot met sociale conventies, of werden er – in vaudeville – visuele nieuwigheden en uitvindingen gepresenteerd. In deze vorm van entertainment werd het ideale klimaat geschapen voor de intrede van de film.

### 1.1.2.2. Een close-up van de vaudeville<sup>3</sup>.

Wat vaudeville onderscheidde van andere vormen van vermaak, was de gefragmenteerde structuur ervan. Een vaudevillevoorstelling bestond uit acht à negen afzonderlijke acts, die niet door hun inhoud, maar door hun functie met elkaar verbonden waren (Allen 45). De eigenaar van het vaudevillehuis huurde artiesten in die gespecialiseerd waren in één act. Deze ‘performers’ reisden rond met hun act en traden er soms drie, of vier keer per dag mee op (Allen 47 – 48). Robert C. Allen haalt in *Vaudeville and Film* aan dat het dan niet verwonderlijk was dat vaudeville op de duur door een mechanische vorm van entertainment vervangen zou worden (Allen 51).

Vrij snel kwam de vraag vanuit het publiek naar visuele ‘sensatie’, en in de categorie ‘visuele acts’, die meestal aan het begin of einde van het programma geplaatst werd (de aankomst of het vertrek van klanten kon voor wat rumoer zorgen en een auditieve act zou dus verstoord worden), werden er pre-cinematische machines en dergelijke meer voorgesteld. Pantomime, de toverlantaarn en de tableau vivant waren heel populair. Wanneer de belangstelling voor deze laatste afnam in het midden van de jaren negentig van de negentiende eeuw, werden de eerste filmpjes getoond. Aangezien deze eerste films stille films waren, konden ze – net zoals de andere visuele acts – aan het begin of het einde van het programma geplaatst worden. Deze eerste experimenten met film waren nooit langer dan één ‘reel’ (goed voor een vijftiental minuten) en pasten dus perfect in het vaudevilleprogramma, dat uit acts van ongeveer dezelfde duur bestond (Allen 64 – 66).

Wat het publiek aansprak in film was voornamelijk het nieuwe van de machine en de techniek zelf. Het feit dat mensen op een scherm bewegende beelden konden zien, vonden ze echt fantastisch. De eerste films toonden dan ook – in onze ogen – bijzonder banale opnames van een rijdende trein, een bewegende machine en dergelijke meer. Na enkele jaren was het publiek dit soort opnames echter al beu en stilaan ging men meer en meer aandacht besteden aan het inhoudelijke aspect van film (Allen 124 – 127). Niet langer het zuiver opnemen van beweging was belangrijk, maar ook de inhoud. Aan het begin van de twintigste eeuw (een klein decennium na de eerste voorstellingen van filmexperimenten) waren er al acht genres te onderscheiden: nieuws, reisreportages, documentaires, sport, melodrama, tableaux, entertainment en ‘andere’. Net zoals de toverlantaarn enige tijd voordien ging film fungeren als nieuwsmedium (Allen 127). De eerste

---

<sup>3</sup> Voor dit deel heb ik gebruik gemaakt van *Vaudeville and Film* en “*A Decided Sensation*” van Robert C. Allen. In “*A Decided Sensation*” worden de grote lijnen uit *Vaudeville and Film* overgenomen. Ik heb beide werken geraadpleegd, maar maak in de verwijzingen in paragraaf 1.1.2.2. enkel gebruik van *Vaudeville and Film*.

actualiteit die op het witte doek te zien was, was de Spaans-Amerikaanse oorlog in Cuba. Een reporter naar Cuba sturen was niet zo moeilijk, maar wanneer de Boerenoorlog in Zuid-Afrika zou uitbreken, was een cameraman mobiliseren al iets moeilijker. Dit probleem werd echter snel opgelost: men evoceerde een slag uit de Boerenoorlog op de Orange Mountain in New Jersey (Allen 140 – 142). Het probleem met deze nieuwsfilms was dat er niet altijd spectaculair nieuws was. Filmmakers hadden dus controleerbaarder materiaal nodig (Allen 147).

Rond 1902 – 1903 deed een nieuw genre zijn intrede: de trick film, geïntroduceerd door de Franse filmmaker Georges Méliès (afb. 38). Eigenlijk is dit soort film te vergelijken met de pantomime die enige tijd voordien zo populair was: er was wel een verhaallijn, maar die werd pas op het einde van het filmproces verzonnen om zo de verschillende ‘special effects’ aan elkaar te rijgen (Allen 151 – 152, Gunning, “The Cinema of Attractions” 57 – 58). De trick film was een verzameling van de verschillende mogelijkheden die film biedt. Door de introductie van dit nieuwe genre kwam er een nieuw publiek naar de vaudevillehuizen: kinderen. Na verloop van tijd werden er hele kindernamiddagen georganiseerd en moeders zetten hun kinderen vaak even af in een vaudevillehuis om zo rustig te kunnen winkelen (Allen 153).

### 1.1.3. Vaudeville op zijn laatste benen.

Film was in zijn beginjaren dus een wezenlijk onderdeel van vaudeville geworden. Stilaan begon het genre zich te ‘emanciperen’ als vermaak voor de lagere klassen. Vaudeville was een vrij dure aangelegenheid geworden en enkele zakenlui openden ‘nickelodeon’ theatertjes waar uitsluitend film gespeeld werd. Deze waren meestal gevestigd in een leegstaande winkel en hadden een entreprijs van een ‘nickel’ muntje. Die zaaltjes waren bij aanvang niet bepaald gezellig: veel meer dan wat stoelen, een piano en een scherm was er niet. Erg fris rook het er evenmin (Allen 206). Maar na verloop van tijd gingen de nickelodeonzalen een ruimer publiek aantrekken. Door de zalen wat op te knappen werden ook de engelenbaktoeschouwers van de vaudeville (lagere burgerij en volksklasse) aangetrokken. In een filmzaaltje hadden zij dan de beste plaatsen (Allen 207). Ook kinderen uit alle klassen kwamen over de vloer en film won – als genre apart – aan populariteit. Het aantal narratieve filmgenres bedroeg in 1909 97 procent van het aanbod en door de economische depressie in dat jaar kreeg de goedkope nickelodeon meer en meer toeschouwers (Allen 208). Om het publiek nog meer uit te breiden, werd in datzelfde jaar de small-time vaudeville geïntroduceerd. Dit bestond uit een afwisseling van film en vaudevilleacts in zalen die eruit zagen zoals de vroegere vaudevillehuizen.

Dit lijkt een terugval naar het oude systeem, maar het is binnen deze vorm van vaudeville dat de ‘langspeelfim’ zich zal kunnen ontwikkelen. De verhouding vaudevilleacts – film was in de small-time vaudeville ongeveer ‘fifty-fifty’ (Allen 230). Wanneer enkele filmmakers rond 1912 gingen experimenteren met films van vier reels lang, veranderde het programma: de vaudevilleacts vulden de ene helft van het programma, de film de andere helft (Allen 288 – 289). Rond het midden van de jaren tien begon de vaudeville achteruit te gaan. Het was moeilijk om te blijven voldoen aan de vraag naar visuele noviteiten, hét kenmerk bij uitstek van de vaudeville: de film ging zichzelf zo perfectioneren dat een beter alternatief onmogelijk werd (Allen 298 - 301).

Film kon dus pas echt zijn intrede doen met behulp van vaudeville. Deze vorm van variété was een goede voedingsbodem voor het nieuwe medium vanwege zijn gefragmenteerde karakter: een kort filmpje paste perfect als act tussen de andere, heel gevarieerde acts. Die fragmentatie was typisch voor de tijd waarin vaudeville en film populaire vormen van entertainment werden: de moderniteit.

## 1.2. Film en fragmentatie.

Na deze korte introductie over het ontstaan van de film, is een inleiding tot de Russische film heel passend. Dit genre is voor deze eindverhandeling van het grootste belang: op meesterlijke wijze werden met behulp van montage propagandafilms gemaakt die vanuit technisch perspectief nog steeds de moeite waard zijn. Heel kenmerkend voor deze films is de hoge mate van fragmentatie die bij de montage gebruikt wordt. De werkelijkheid wordt voorgesteld aan de hand van heel verschillende close-ups die elkaar snel afwisselen. Toch creëert dit een eenheid, zij het geen klassiek-mimetische eenheid.

### 1.2.1. Een korte geschiedenis van de vroeg twintigste-eeuwse Russische film.

In dit onderdeel zal ik dieper ingaan op de enorme betekenis die Sergei Eisenstein, de Russische avant-gardefilmmaker, had in de filmwereld. Alvorens dit verder uit te spitten, is het belangrijk om te melden dat ook in Rusland de film al erg lang ‘ingeburgerd’ was. Het was niet zo dat Eisenstein en zijn tijdgenoten de eersten waren om met het medium te werken. Pathé had in 1908 een studio geopend in Rusland, Gaumont een jaar later. Zelfs Tsaar Nicolaas II en zijn familie waren enorme filmfans en zowel rijk als arm volgde hun voorbeeld. Aan het begin van de Eerste Wereldoorlog trokken de Franse productiehuizen zich terug en kregen kleinere Russische huizen de kans om op te bloeien. Tijdens de oorlog ontwikkelde de Russische filmwereld een heel eigen filmgenre. In tegenstelling tot de buitenlandse cinema – die volgens het ‘Eind goed – al goed’ principe werkte – werden in Rusland voornamelijk melancholische en droevige films gemaakt (Thompson 59). Hiervoor vonden ze inspiratie bij de Duitse, Deense en Italiaanse films. In 1916 waren er niet minder dan dertig productiehuizen in Rusland, maar de gigantische filmproductie kreeg een zware slag toegediend door de Revolutie in 1917. De revolutionaire wind waaide ook door de filmwereld en de films die de voorbije vijf jaar gemaakt waren werden snel als ouderwets bestempeld (Thompson 60). De echte filmavant-garde ontstond pas in de jaren twintig (en met name in het jaar 1925, toen Eisensteins film *Staking* uitkwam), in de vorm van sovjetmontage. Volgens het heersende regime moest film iets opbrengen, en dat was zeker het geval bij de montagefilms. Ze waren bijzonder populair in het buitenland en de export van het Russische filmproduct bracht dus heel wat geld in het filmlaatje (Thompson 128).

Na de twee revoluties in 1917 (respectievelijk de Februari- en Oktoberrevolutie) werd door de regering “Narkompros” – oftewel Volkscommissariaat van Onderwijs – opgericht. Dit commissariaat moest het filmwezen leiden en in het oog houden. In de beginjaren werd “Narkompros” geleid door Anatoli Lunacharsky, die wel wat van film afwist en later ook een groot voorstander van de avant-gardistische montage techniek zou blijken (Thompson 129). Tussen 1917 en 1920 waren er weinig middelen (zowel financieel als zuiver technisch) voor handen, wat er voor zorgde dat de enige films die geproduceerd werden nieuwsfilms of ‘agitki’ (propagandafilms) waren. Toch waren er al enkele jonge filmmakers, zoals Lev Kuleshov, die begonnen te experimenteren. “Narkompros” had een filmschool opgericht in 1919 en een jaar later begon Lev Kuleshov een workshop in deze school (Thompson 131). Daar werden door Kuleshov de eerste experimenten met het montageprocédé gedaan. Volgens hem hing de reactie van het publiek – of



het effect dat film op het publiek had – niet zozeer af van één afzonderlijke scène of shot, maar wel van de samenstelling van verschillende shots (Thompson 132).

In 1922 werd de filmwereld genationaliseerd: “Narkompros” was namelijk verantwoordelijk voor onderwijs en Lenin zag film als een erg belangrijk middel om te onderwijzen. Toch wilde hij ook een orgaan specifiek op film gericht: zo ontstond Goskino, een organisatie die de import en export van films en materiaal controleerde (Thompson 133). In 1925 werd deze onderneming opgevolgd door Sovkino, die sterker ideologisch werkte. Zo werd de import van film sterk beperkt (wegens ideologisch schadelijk) maar de export werd wel nog gepromoot (Thompson 135 – 136).

### 1.2.2. Prerevolutionaire wortels van het montageprincipe: het constructivisme.

Het avant-gardistische montageprincipe in de film kwam dus maar goed en wel van de grond rond 1925. Toch lagen de wortels van dit artistieke principe in het prerevolutionaire tijdperk. Het montageprocédé zoals Eisenstein en collega’s het hanteerden was gebaseerd op technieken uit het constructivisme. Dit kwam voort uit het kubofuturisme, dat respectievelijk uit Frankrijk en Italië kwam overwaaien in het eerste decennium van de twintigste eeuw (Thompson 136). Een belangrijk basisprincipe van het constructivisme was dat de kunstenaars hun kunstwerk als een goed geoliede machine zagen, die uit verschillende, maar samenwerkende onderdelen bestond. Dit is ook te merken aan, bijvoorbeeld, de theaterdecors die volgens de regels van het constructivisme gemaakt werden. Een goed voorbeeld hiervan is het stuk *Edelmoedige bedrogen echtgenoot* van Fernand Crommelynck dat door Vsevolod Meyerhold (dé constructivist van de theaterwereld) op de scène gebracht werd. Zijn scenografe Ljoebov Popova maakte “geen decors, maar constructies” (Kovalenko 63) (afb. 39).

Niets aan Popova’s werk herinnerde de kijker van toen aan wat hij kende en normaal vond. Het leek wel alsof wat eerder was, nooit had bestaan; alsof alles opnieuw uitgevonden en ontdekt moest worden. Dat was ook Popova’s werkstijl: ze bouwde alles opnieuw op, zonder zelfs maar terug te kijken op haar eigen eerste theaterervaringen. En ze gebruikte slechts dat wat de beeldende kunst haar op dat moment bood (Kovalenko 63).

De naam ‘constructivisme’ doet vermoeden dat – zoals uit het citaat blijkt – de werkelijkheid opnieuw geconstrueerd moest worden. En dat bleek ook de bedoeling van haar bijzondere

decorbouw te zijn: haar constructie diende als een middel om de toneelhandeling te organiseren en er ruimte aan te bieden (Kovalenko 63). Kovalenko citeert in dit verband uit *Teatr im. V.E. Mejerholda* van A.A. Gvozdev:

Net zomin als de trapeze van een acrobaat een op zichzelf staande esthetische waarde heeft, net zoals het de circusartiest koud laat of zijn trapeze er mooi uitziet of niet, mits hij deze maar doelgericht in kan zetten voor zijn werk, net zo was de constructie voor *De edelmoedige bedrogen echtgenoot* volledig bestemd voor het acteursspel, zonder enige decoratieve betekenis te pretenderen (Kovalenko 63 – 64).

De acteur wordt dus helemaal gedragen door de constructie. Als die wegvalt, valt ook de acteur, net zoals in het trapezevoorbeeld. Dit impliceert dat het niet zozeer de acteur is die belangrijk is, maar de ‘machine’ van het decor. De acteur geeft wel leven aan dat decor, maar zonder betekent hij niet veel (Kovalenko 64).

In de beeldende kunsten die Popova als voorbeeld gebruikte voor haar decor werden assemblage, montage (die ook weer verwijzen naar het machinale aspect van kunst) en collage erg belangrijke technieken. De wetenschappelijke benadering van de constructivistische, samenstellende kunst is erg goed te vergelijken met de doelen die montagefilmkunstenaars wilden bereiken. De constructivisten geloofden dat ze perfect konden uitrekenen welke samenstellingen dit of geen effect op het publiek zouden hebben. Een dergelijke wetenschappelijke benadering van kunst is dus uiterst geschikt om propaganda te verspreiden (Thompson 137). Zoals straks uit de theorie van Eisenstein zal blijken, zal deze filmmaker aan de hand van attractiemontage ook berekende effecten op het publiek proberen te bereiken. Hij volgde in 1921 een workshop bij Meyerhold, maar zou in 1924 overschakelen naar het medium film. *Staking* was de eerste film waaraan hij werkte en zou ook de eerste belangrijke montagefilm worden (Thompson 138 – 139).

Een ander belangrijk element van de Sovjetfilmkunst, dat eveneens ontleend werd aan het constructivisme, is de acteerstijl. Hoewel er in de Sovjetfilms wel individuele personages te vinden zijn, reageren zij niet echt als individuen, maar als een ‘groepspersonage’, als een klasse of een onderdeel van de bevolking (Thompson 142). Hoewel in sommige films wel naar een realistische acteerstijl gestreefd werd, acteerde men in de meeste Sovjetfilms heel gestileerd. Deze stijl was gebaseerd op twee ‘principes’ die men in de toneel- en circuswereld hanteerde. Een eerste principe is de biomechanica, onder andere gebruikt door Vsevolod Meyerhold. Hierbij gaat men niet zozeer uit van een diepste emotie, of de uitwerking ervan, maar van een fysieke controle over het lichaam. Belangrijke acteer oefeningen waren dan ook boksen, acrobatie, gymnastiek en dansen. Men acteert

met het lichaam, niet met de ziel; detailzucht was dan ook uit den boze. De acteurs pasten een overdreven en erg energieke gestiek toe, afkomstig uit het no-theater. Een tweede acteertechniek (die eveneens door Meyerhold gebruikt werd) is de groteske, gebaseerd op de overdreven stijl van slapstickkomieken of clowns (Thompson 150).

### 1.2.3. Attractiemontage.

Hoewel het constructivisme een heel belangrijke invloed had op de montagefilmkunst, was de vroegste filmkunst ook een inspiratiebron voor de avant-gardistische Russische film. Het maken van een film bestond uit het louter filmen van bewegende objecten of korte scènes uit de werkelijkheid die de toeschouwer direct aanspraken. Tom Gunning ontleende zijn benaming voor deze films aan Sergei Eisenstein: attractiefilm. Dit soort film verdween niet met de opkomst van het narratieve genre, maar ging ‘underground’ en uitte zich in genres zoals de avant-gardefilm (Gunning, “The Cinema of Attractions” 57). Bij dit soort film verliest de toeschouwer zich niet in het verhaal of een personage, maar wordt er bij hem een directe reactie uitgelokt: verbazing vanwege het nieuwe medium, opgewondenheid bij het zien van een bekende buurt op doek, enzovoort (Charney 112 – 113). ‘Cinema of attractions’ was in feite een vorm van exhibitionistische film: men toonde wat men kon, en dat wat men kon, was het tonen van dingen en beweging. Wat ook opvallend is bij dit soort film is dat de acteurs in de lens kijken (bijvoorbeeld in *Staking*). In de ‘realistische’ filmtraditie is dit taboe: film wil dan gewoon (een evocatie van) de werkelijkheid tonen en niet langer wat het medium *kan* (Gunning, “The Cinema of Attractions” 57).

Avant-gardefilms als die van Eisenstein waren dus gebaseerd op de oorsprong van film: een visuele nieuwigheid die *als attractie* een onderdeel vormt van een vaudevillevoorstelling. In Gunnings bijdrage in *Space, Frame, Narrative* wordt er iets gezegd over deze vroege attractiefilms dat ook van toepassing is op de avant-gardistische attractiefilm:

It is the *direct address of the audience*, in which an attraction is offered to the spectator by a cinema showman, that defines this approach to film making. (...) Making use of both fictional and non-fictional attractions, its [the film’s] *energy moves outward towards an acknowledged spectator rather than inward towards the character-based situations* essential to classical narrative (Gunning, “The Cinema of Attractions” 59) [mijn cursivering, LV].

De effecten die men beoogt moeten de toeschouwer van de ene emotie in de andere gooien. Het heeft geen zin om de psychologische gesteldheid van een personage tot in het uiterste uit te werken, wat tot weinig energieke cinema zou leiden. De energie die in de snelle afwisseling van beelden zit moest ook op de toeschouwer geprojecteerd worden. Film moest een weerspiegeling zijn van zowel de innerlijke als de uiterlijke realiteit. Het moest een medium zijn om de werking van de menselijke psyche weer te geven (Antoine-Dunne, “Introducing Eisensteins Theory” 2). Dit alles is enigszins te vergelijken met het Agitproptheater (‘agitatie en propaganda’) uit de jaren twintig. Het burgerlijke theater, waarbij je uren lang aan je stoel gelijmd zat en de tekst maar over je heen moest laten komen, had afgedaan: de toeschouwer moest geëngageerd worden, zowel letterlijk als figuurlijk. Binnen dit kader past ook de term ‘attractie’ van Eisenstein. Hij wilde – eerst op het toneel, later in film – een alternatief bieden voor het oude, realistische theater.

According to Eisenstein, theatre should consist of a montage of such attractions, creating a relation to the spectator entirely different from his absorption in ‘illusory depictions’ (Gunning, “The Cinema of Attractions” 59).

Zowel in het Agitproptheater als in zijn films wilde hij de toeschouwer ‘aanvallen’.

For the Soviet artist, Eisenstein, the director must aim at using all available means to attack the spectator, not in the service of a reaction which is superficial, but rather to strike a hammer blow on the psyche. There is the sense that what is at stake is an interior dynamic relationship between the purveyor of an idea and the recipient whose very psyche is the prey (Antoine-Dunne, “Introducing Eisensteins Theory” 4).

Net zoals in variété of het circus moet de toeschouwer rechtstreeks aangesproken worden. Dit was ook wat andere avant-gardisten aansprak in variété – en later ook in film. Marinetti vond de verbazingseffecten en stimulatie die uitging van vaudevillevoorstellingen erg prijzens-waardig. De toeschouwer werd mee ingeschakeld in de voorstelling (Gunning, “The Cinema of Attractions” 59). Marinetti en Eisenstein zagen het engageren van de toeschouwer wel vrij extreem, zoals blijkt uit volgend citaat:

Both Eisenstein and Marinetti planned to exaggerate the impact on the spectators, Marinetti proposing to literally glue them to their seats (ruined garments paid for after the performance) and Eisenstein setting firecrackers off beneath them (Gunning, “The Cinema of Attractions” 61).

Naast het ‘stimuleren’ van de toeschouwer moesten de kunstenaars uit het Sovjettijdperk propaganda voorschotelen. Ook Eisenstein werd ingezet om dat te doen. Montage was voor hem ‘a dangerous tool’: het kon fragmenten uit de realiteit opbouwen tot een geheel, of de realiteit net in fragmenten uit elkaar doen vallen en zo een verhaallijn ondersteunen. Het kon echter ook – zoals daarnet al bleek uit het toepassen van het marxistische principe op film – heel wat betekenis creëren, en in het Sovjet-Rusland van Eisenstein was deze betekenis in de eerste plaats politiek. De vraag naar de ethische verantwoordelijkheid van de kunstenaar wordt hier prangend (Antoine-Dunne, “Introducing Eisensteins Theory” 12).

In dit eerste deel werd de ontstaansgeschiedenis van de film geschetst en die in verband gebracht met vaudeville. Daarbij kwam naar voren dat fragmentatie een erg belangrijke rol speelde in deze vorm van entertainment. Vervolgens werd een kleine opstap gemaakt naar de Russische film, omdat in dit genre fragmentatie een heel belangrijk principe is. Alvorens verder in te gaan op een theoretische bespreking van montage, moeten enkele termen uit de filmwereld verklaard worden die nog van belang zullen zijn bij het bespreken van concrete voorbeelden.

## 2. Enkele belangrijke filmtechnieken en –termen.

### 2.1. Enkele filmconventies.

Onze geest is steeds weer bezig met het zoeken naar eenheid en betekenis en wanneer we naar een kunstwerk kijken doen we dat ook (Bordwell 33). Sommige kunststromingen – en met name de avant-gardistische – proberen hierop in te spelen door net geen (logische) samenhang in hun kunstwerken weer te geven. Hieruit kunnen we afleiden dat vorm en inhoud in het geheel niet strikt gescheiden zijn (Bordwell 35): op een schilderij herkennen we het onderwerp maar wanneer het herkenbaar vormgegeven is. Magritte’s “Ceci n’est pas une pipe” is hier een mooi voorbeeld van: we herkennen op het schilderij duidelijk een pijp, maar de titel ontkent dit. Ook in de film zijn vorm en inhoud sterk met elkaar verbonden: Bordwell beschrijft de vorm als het totale systeem dat de toeschouwer toeschrijft aan de film. Bepaalde elementen die we normaliter onder de noemer ‘inhoud’ zouden klasseren, worden in de film als vormelijk beschouwd (35). Dit klinkt ietwat abstract, maar een voorbeeld hiervan is de herhaling van een beeld. Dit heeft meestal een narratieve betekenis, maar het is ook een filmvormelijk, technisch gegeven.

Een ander voorbeeld van de verbondenheid tussen inhoud en vorm is dat film weliswaar vaak een representatie van het echte leven aanbiedt, maar dat we ons toch anders gedragen ten aanzien van die werkelijkheid. Bordwell haalt hier als voorbeeld aan dat we iemand die op straat valt meteen zouden recht helpen, en zeker niet zouden beginnen lachen, terwijl we wel erg lachen wanneer Charlie Chaplin uitglijdt (36). Men zou kunnen zeggen dat dit tot de filmconventie behoort: het is dichtbij genoeg om mee te leven met de personages, maar ook ver genoeg, zodat we kunnen lachen met situaties die we anders beschamend of pijnlijk zouden vinden. Die conventies bepalen ook wat we verwachten van een bepaald kunst- of filmgenre. Ze scheiden ons echte leven van de kunstwereld (38). “In recognizing film form, then, the audience must be prepared to understand formal cues through knowledge of life and of other artworks” (38). Zoals ik daarnet al aanhaalde, gaan sommige kunststromingen die klassieke conventies net willen omgooien, maar ongewild zetten ze er nieuwe in de plaats. In de eerste plaats kijken we een beetje vreemd naar een abstract kunstwerk, maar wanneer we die conventies beginnen te begrijpen (het abstract voorstellen van een subjectieve werkelijkheid, bijvoorbeeld) hebben we onze oude normen aangepast.

## 2.2. Vijf relaties tussen de delen van het filmische geheel.

Met deze wetenschap in het achterhoofd kan men overschakelen naar de vijf relaties die Bordwell ziet tussen de delen van het filmische geheel. Dit kan in feite een theoretisch kader bieden voor wat hierboven gezegd werd: waarom vinden we dit of geen element een beetje vreemd staan in een film? De auteur onderscheidt vijf relaties: functie, gelijksoortigheid en herhaling, verschil en variatie, ontwikkeling en ten slotte ook eenheid en verdeeldheid (45).

De eerste relatie heeft betrekking tot de functie van een bepaald filmisch element. Daarbij stellen we ons de vraag waarom een bepaald (narratief of visueel) element op die plaats in de film voorkomt. Bordwell gaat er vanuit dat – omdat de film een menselijk construct is – elk element een logische rechtvaardiging voor zijn aanwezigheid heeft. Deze rechtvaardiging noemt hij de motivatie voor het element (46).

De tweede relatie is die van gelijksoortigheid en herhaling. In elke film komen bijzonder veel herhalingen voor: het feit alleen al dat we de meeste personages meer dan één keer zien is daarvan een goed voorbeeld (47). Als toeschouwer hebben we dit ook nodig, aangezien het verhaal anders niet te volgen zou zijn. Gelijksoortigheid is een vorm van parallelisme en kan dus gezien worden als een symbolische herhaling. Dit kan goed geïllustreerd worden aan de hand van een avant-gardistisch voorbeeld, dat in deze eindverhandeling vaak aan bod zal komen. Aan het einde

van Sergei Eisensteins *Staking* wordt het beeld van een rund dat geslacht wordt naast dat van een menigte arbeiders die vermoord worden geplaatst. Deze twee beelden zijn erg verschillend maar het verband tussen beiden is treffend: de zwakkere moet het onderspit delven.

Naast herhaling en gelijksoortigheid heeft een film natuurlijk ook verschil en variatie nodig (47 – 48). Er zijn maar heel weinig films die zich op één en dezelfde plaats afspelen. Zelfs wanneer dat het geval is, wordt er op verschillende onderdelen van die plaats ‘ingezoomd’. Dit kunnen we variatie noemen. Een voorbeeld hiervan is *Gouttes d’eau sur pierres brûlantes* van François Ozon. Deze film speelt zich integraal af in een flat. De toeschouwer krijgt echter verschillende hoekjes van de flat te zien. Verschil heeft dan weer te maken met, bijvoorbeeld, de tegenstelling tussen twee plaatsen of personages. Een film heeft meestal een protagonist en een antagonist, of een goede locatie en een slechte locatie (48).

De vierde relatie is die met betrekking tot de ontwikkeling. Die bindt volgens Bordwell gelijksoortigheid en verschil aan elkaar: “One way to keep ourselves aware of how similarity and difference operate in film form is to look for principles of development from part to part of the film” (48). In de ontwikkeling van het verhaal worden herhaling en verschil met elkaar afgewisseld, waardoor de toeschouwer zich ook bewust wordt van de verhaallijn en de filmvorm (49).

De laatste relatie is die tussen eenheid en verdeeldheid. Deze termen spreken in feite voor zich: een film heeft vormelijke eenheid wanneer alle relaties klaar en helder zijn en een gesloten geheel vormen, waarin elk element een bepaalde functie heeft en logische relaties tot de andere elementen heeft. Verdeeldheid komt ook vaak voor, maar is het opvallendst wanneer de film eigenlijk net eenheid wil vertonen. Het bekendste voorbeeld hiervan zijn ‘dangling ends’, meestal te wijten aan een technische fout (49 – 50). In feite kunnen we dus zeggen dat een avant-gardistische, ongewone film wel eenheid kan vertonen, terwijl een erg conventionele Hollywoodfilm ‘verdeeld’ kan zijn.

### 2.3. Editing.

#### 2.3.1. Vijf soorten shotverbinding.

Heel belangrijk in deze eindverhandeling is natuurlijk hoe men verschillende beelden aan elkaar zet. Bordwell noemt vijf verbindingen die de monteur tussen twee shots kan maken: de fade-out, de fade-in, de dissolve, de wipe en de cut. Bij een fade-out verdonkert het einde van de eerste shot. Bij een fade-in is het begin van de tweede shot lichter. De dissolve zorgt ervoor dat het einde

van het eerste shot kort overlapt met het begin van het tweede. De wipe berust op een gelijkaardig principe: hierbij vervangt het eerste beeld het tweede doordat het dat tweede beeld lijkt op te schuiven. Over het scherm loopt een beweegbare grens, waardoor beide beelden even samen te zien zijn, maar niet in elkaar overlopen. De laatste verbinding – de cut – bestaat uit het samenvoegen van twee shots aan de hand van lijm of plakband (207). Het verschil tussen de cut en de andere verbindingen is dat cuts gezien worden als een directe overgang van de ene shot naar de andere, terwijl de andere verbindingen waargenomen worden als geleidelijke overgangen (208).

### 2.3.2. Relaties tussen shots.

Montage biedt de filmmaker vier relaties tussen verschillende shots: een grafische, ritmische, ruimtelijke en temporele relatie. De grafische relatie is gebaseerd op kenmerken van de shot, zoals het patroon van licht en donker, lijn en vorm, volume en diepte, beweeglijkheid en onbeweeglijkheid (209). De monteur kan shots met bepaalde grafische gelijkenissen aan elkaar verbinden om zo een vloeiend geheel te bekomen, maar hij kan ook net het tegenovergestelde doen om bepaalde shots met elkaar te laten contrasteren (210). De ritmische relatie is gebaseerd op de feitelijke lengte van een bepaalde shot, wat overeenkomt met de fysieke lengte van dat shot. Die lengte correspondeert ook steeds met een bepaalde duur. Wanneer de filmmaker een vloeiende beweging in zijn film wil, monteert hij shots die ongeveer even lang zijn. Wil hij het tegenovergestelde effect bereiken, zet hij stukken met verschillende lengte na elkaar, zodat er een soort verrassingseffect gecreëerd wordt (212 – 214).

Ruimtelijke montage is gebaseerd op de plaats waar een bepaalde shot genomen is. Om een vloeiende lijn te krijgen, zal een filmmaker twee shots van een zelfde plaats of een gelijkaardige plaats aan elkaar zetten. Toch hoeft niet alles op dezelfde plaats gefilmd te worden: de overgang van een woonkamer van een huis naar de tuin van dat huis kan erg vloeiend verlopen. Je ziet een personage van binnen naar buiten lopen via de tuindeur en in de volgende shot komt hij uit in de tuin, via die deur. Een andere vorm van ruimtelijke montage is parallelmontage, waarbij bijvoorbeeld twee verschillende gebeurtenissen die op hetzelfde ogenblik, maar op een andere plaats gebeuren naast elkaar gezet worden (215 – 216).

De laatste relatie is de temporele relatie tussen twee shots. Ten eerste kan de filmmaker de volgorde van de presentatie van gebeurtenissen bepalen (flashback en flashforward). Ten tweede kan de monteur de werkelijke duur van de gebeurtenissen veranderen. Bij elliptical editing duurt de actie op het doek minder lang dan in het verhaal. Dit soort montage wordt door Bordwell in nog eens drie verschillende soorten opgedeeld. Elliptical editing kan bestaan uit een punctuation shot



change, wat neerkomt op een overgang gecreëerd door een dissolve, wipe of fade. Een andere techniek is die van het empty frame. Dit kan het best geïllustreerd worden aan de hand van een voorbeeld. Zo toont een beeld bijvoorbeeld een man die onderaan de trap staat en naar boven loopt. Wanneer de man uit beeld is, wordt het lege frame even gefilmd. De derde soort is de cutaway, vergelijkbaar met het empty frame. Het deel van de actie dat weggeknipt wordt, wordt vervangen door een andere actie, die niet zo lang duurt als de weggelaten actie. Bordwell geeft hier als voorbeeld de plotse overgang, door middel van knippen, van het beeld van een man die de trap opgaat, naar het beeld van een vrouw in haar flat. Naast elliptical editing – de verkorting van de tijdsduur – bestaat er ook nog expansion – de verlenging van de tijdsduur in tegenstelling tot de actie van het verhaal (216). Als derde verandering van de natuurlijke duur van gebeurtenissen noemt Bordwell ‘continuity editing’ (218). Dit is een techniek waarbij men een vloeiende overgang tussen kortere shots probeert te bereiken om zo de vloeiende eenheid van de film te behouden (218).

Montage kan de film met heel wat extra kennis beladen. Een voorbeeld hiervan is crosscutting: “Crosscutting gives us an unrestricted knowledge of causal, temporal, or spatial information by alternating shots from one line of action in one place with shots of other events in other places” (228). We zouden kunnen stellen dat crosscutting de dramatische ironie van de film is, waarbij wij als toeschouwer kunnen weten dat de heldin gered zal worden uit een hachelijke situatie, terwijl zij dat zelf nog niet weet. Er wordt wel ruimtelijke discontinuïteit gecreëerd, maar door de sterke betekenis die hieraan gegeven wordt, wordt deze onregelmatigheid niet als storend, maar net als helpend ervaren. Er wordt ook een enorme spanning opgebouwd (229). Ik keer even terug naar het voorbeeld van de heldin. We zien dus dat de held op het punt staat om de heldin te redden, maar we zien ook dat de situatie van de heldin steeds maar hachelijker wordt. De spanning die ontstaat, is dan onze hoop dat beide beelden of situaties zo snel mogelijk bij elkaar komen. We mogen dan wel weten dat de held onderweg is, we zijn niet zeker of hij in zijn opzet zal slagen.

### 2.3.3. Alternatieven voor de klassieke continuity editing.

Er zijn natuurlijk ook heel wat alternatieven voor continuity editing, een techniek die doorgaans toch in de ‘klassieke’ film gebruikt wordt. Hier haalt Bordwell enkele voorbeelden aan: grafische en ritmische mogelijkheden, en ruimtelijke en temporele discontinuïteit. Het eerste alternatief bestaat eruit twee shots aan elkaar te verbinden op basis van grafische of ritmische kwaliteiten. Tijd en ruimte spelen hierbij geen rol (231). Zo kan bijvoorbeeld de kleur rood als thema genomen worden van twee verschillende beelden. Deze montage is gemaakt op basis van

uiterlijke kenmerken, maar niet op basis van een zelfde tijd of plaats. Het tweede alternatief, ruimtelijke en temporele discontinuïteit, kan onder andere bereikt worden door de niet-diëgetische invoeging. Hierbij wordt een beeld gevolgd door een symbolisch beeld, dat in feite niets te maken heeft met de verhaallijn. Een passend voorbeeld komt uit *Staking* van Sergei Eisenstein, waarin op een bepaald ogenblik een geheim agent met de bijnaam 'De Uil' getoond wordt. Dit beeld wordt afgewisseld met het beeld van een echte uil, om zo de gelijkenissen tussen deze twee aan te tonen.

In deze uiteenzetting gebruikte ik al enkele bekende voorbeelden uit de films van Eisenstein. Alvorens tot zijn theorieën over te gaan, moet een heel korte inleiding tot David Wark Griffith volgen. Hij inspireerde Eisenstein in belangrijke mate: aan de hand van techniek probeerde hij meer betekenis in de film te stoppen en het gebrek aan geluid te compenseren.

### 3. Eisenstein en het montageprocédé.

#### 3.1. Een Amerikaanse voorloper: David Wark Griffith.

Griffith kan de uitvinder van de close-up genoemd worden. Door deze nieuwe praktijk werd het realisme van de personages sterk verhoogd: ze moesten niet langer aan overacting doen om een bepaalde emotie zichtbaar te maken (Vardac 201). Hoewel Griffith niet tot de avant-garde gerekend kan worden, heeft hij zeker bijgedragen tot erg belangrijke, technische vernieuwingen in de filmwereld. Zo slaagde hij erin om net door een gefragmenteerde opnamestijl meer eenheid te creëren op betekenisniveau: zijn vorm van montage diende de narratieve lijn.

Dans le style de ses débuts on peut voir les deux phases du récit cinématographique: le montage qui interrompt l'action d'une part, et de l'autre, un nouveau style de récit qui crée une unité de narration, un univers de spectacle et de suspense (Gunning, "Présence du narrateur" 145).

Uit het discours van Eisenstein blijkt dat hij de erfenis van de Amerikaanse montage techniek zeker erkent, maar de grootste verdiensten ten aanzien van deze techniek voluit toeschrijft aan de sovjetfilm makers. Hij ziet de ontwikkeling van Amerikaanse naar Russische montage in termen van een evolutie van kwantiteit naar kwaliteit. Het Amerikaanse principe is te vergelijken met een filmisch oog, terwijl het Russische eerder een inhoudelijke blik op een bepaald verschijnsel is (Eisenstein, "Dickens, Griffith en wij" 250 – 251). De Russische opvatting dat tussen filmbeeld en montage een dialectische samenhang bestaat, contrasteert met de Amerikaanse opvatting van parallelmontage. De Russen zoeken naar een conflict tussen twee elementen in een filmbeeld, waaruit een idee ontstaat. De Amerikanen zetten 'gewoon' twee beelden naast elkaar om aan te tonen dat twee gebeurtenissen langs elkaar om gebeuren of gewoon aan elkaar tegengesteld zijn. Het is maar door de botsing tussen twee beelden dat er een synthese kan ontstaan (Eisenstein, "Dickens, Griffith en wij" 255).

## 3.2. Eisensteins montagetheorie.

### 3.2.1. Inleiding.

In zijn werk *Montage. Het constructie-principe in de kunst* behandelt Eisenstein uitvoerig de montagetechnieken die hij in zijn verschillende films gebruikt. Toch maakt hij ook verwijzingen naar literatuur (zoals bijvoorbeeld de Japanse haiku's en tanka's) en kunst (Japanse schilderkunst, en met name de portretten van Saraku) (Eisenstein, "Buiten het filmbeeld" 33). Eisenstein trok de lijn van montage tot andere kunstdisciplines dan film, zoals poëzie, toneel en schilderkunst. Hij zag het als een universeel formeel principe dat overal in teruggevonden kon worden. Wat volgens hem zo typisch was aan montage, was dat shots net scherp met elkaar contrasteren. Hij paste de marxistische idee van dialectiek toe op de film en de kunst in het algemeen. Dit betekent dat – in het geval van film – twee contrasterende beelden tot een synthese moeten leiden. Ze moeten een bepaalde, synthetische gedachte bij de toeschouwer opwekken (Thompson 141). Deze toepassing van het montageprincipe op verschillende kunstdisciplines zal ook in deze eindverhandeling van belang blijken.

### 3.2.2. Film als onderwijzend materiaal.

In de Sovjet Unie was film een middel om de massa op te voeden en bewust te maken van het feit dat samen sterk staan de enige weg naar een dictatuur van het proletariaat is. In feite kan men op deze opvatting van film het woord 'functie' ook toepassen zoals Bordwell deze term opvat. Hij ziet de motivatie voor de aanwezigheid van een element als de *functie* van dat element. In die zin zijn de propagandafilms functioneel *in een geheel*. Net zoals een close-up een functie heeft binnen één film, hebben films zoals *Staking* een duidelijke functie binnen het Sovjetregime: het is een radertje van het geheel en heeft als functie de bevolking wakker te schudden en op te voeden. Deze opvatting is terug te vinden in zijn 'programma' voor Proletkult, een vorm van theater die niet langer vasthoudt aan het traditionele, burgerlijke toneel, maar onderwijzend theater voor het volk wilde brengen:

de oprichting van een centrum dat de opgedane kennis demonstreert teneinde *de massa's beter te wapenen voor de dagelijkse realiteit* (Eisenstein, "Montage van attracties" 15).

Door de massa bewust te maken van wat er zich in de geschiedenis heeft afgespeeld, kan men deze bijna letterlijk wapenen tegen het leven van alle dag, dat ook onderdrukking met zich meebrengt. Militante taal is dan ook onderdeel van deze film- en theatervoorstellingen.

Binnen deze nieuwe vorm van toneel – en in het verlengde daarvan: de film – wordt de toeschouwer het belangrijkste materiaal (16). Het is namelijk de toeschouwer die door de acties op de scène of op het doek in een bepaalde richting gestuurd moet worden. In het geval van de *Dictatorship*-films en het Proletkult-theater is dat in de richting van het communisme. Deze sturing gebeurt met behulp van attracties. Eisenstein beschrijft het als “elk agressief toneelelement (...) dat de toeschouwer onderwerpt aan een emotionele of psychologische beïnvloeding, mathematisch berekend en in de praktijk uitgetest om bepaalde emotionele schokken (...) teweeg te brengen (...)” (16). Dit klinkt op het eerste gezicht vrij abstract, maar wanneer men zijn definitie over montage van attracties leest, wordt dit alles al veel duidelijker (17). Door de combinatie van verschillende filmbeelden wil de filmmaker een bepaalde emotie of een bepaalde reactie losweken bij de toeschouwer. Hier zou men kunnen spreken van Bordwells ‘verschil’: het verschil tussen twee delen van een filmisch geheel is gebaseerd op de inhoud. Er worden twee plaatsen of twee personages aan elkaar tegengesteld. Dit doet Eisenstein ook: de protagonist in zijn films is steeds weer de onderdrukte, maar bloedeerlijke arbeider, de antagonist de monsterlijke tsarist. Beiden kunnen bijna allegorisch beschouwd worden. In het kader van ‘montage van attracties’ zijn zowel het allegorische karakter van de personages als het gebruik van ‘verschil’ erg nuttig: beide geven ze de filmmaker de kans om de oppositie tussen twee elementen krachtig en direct te maken. Eisenstein beschouwt onder andere musichall en circus als een ware leerschool voor deze vorm van montage (17). Dit is in feite een logische stap: in een musichall werden korte sketches en films in sneltempo afgewisseld door acrobatie, zangnummers en dergelijke meer.

### 3.2.3. Relaties tussen filmbeelden.

Montage impliceert nooit één, maar altijd meerdere filmbeelden: er moet noodzakelijk geknipt en geplakt worden. Een beeld heeft dus eigenlijk, ‘an sich’, niet veel effect: “De essentie van film moet men niet zoeken in de beelden, maar in de onderlinge betrekking tussen de beelden” (Eisenstein, “Béla vergeet de schaar” 25). Bordwell geeft in bijna dezelfde woorden aan dat het bestuderen van de relaties tussen filmische elementen heel de moeite waard is. In dit verband zijn de vijf relaties die hij tussen de delen van het filmische geheel aangeeft handig om enkele bijzondere beeldopposities in het werk van Eisenstein te bespreken. De eerste relatie – functie – komt uiteraard in zijn films voor. Het komt namelijk in elke film van wie dan ook voor: zelfs in de

minst narratieve, surrealistische film hebben de filmische elementen een duidelijke functie, al was het ‘gewoon’ het in twijfel trekken van de waarneming van de werkelijkheid. Deze aanwezigheid van ‘functie’ in elke film is te vergelijken met Peter Bürgers opvatting dat in elk kunstwerk, zelfs het meest gefragmenteerde, een eenheid te vinden is.

De volgende, meer specifieke relaties, komen ook voor: gelijksoortigheid of parallellisme wordt meer dan eens gebruikt in de films van Eisenstein. Uit *Staking* is het duidelijkste voorbeeld de combinatie van het beeld met het geslachte rund en het beeld met de slachting van een massa arbeiders. Dit parallellisme is erg praktisch bij het creëren van een montage van attracties, omdat het twee erg directe, maar op het eerste gezicht verschillende beelden combineert. Hierdoor ontstaat er een soort plots ‘besef’ bij de toeschouwer. Het is als het gebruik van een metafoor om een bepaalde ‘gebeurtenis’ extra in de verf te zetten: de massa wordt geslacht, net zoals een slachter koelbloedig en zonder mededogen een kalf slacht. Het is dus altijd in combinatie met een ander beeld dat er een bepaalde betekenis uit tevoorschijn kan komen. Het is dan ook begrijpelijk dat Eisensteins definitie van filmkunst in de allereerste plaats ‘montage’ is (Eisenstein, “Buiten het filmbeeld” 30).

Aan de hand van voorbeelden uit het Japanse schrift probeert Eisenstein duidelijk te maken waar de oorsprong van de montage ligt. Hij beschrijft de Japanse tekens als hiërogliefen: het zijn symbolen die een bepaald begrip uitdrukken. In de eerste plaats waren ze kleine tekeningen: het teken voor ‘paard’ was een gestileerd paard. Maar naarmate men andere schrijfmaterialen ging gebruiken (penseel en inkt), werd de vorm van de tekens abstracter (31). De tekens die hem het meest aanspreken zijn de huei-i-tekens. Hiermee worden gewone woorden of werkwoorden uitgedrukt, maar het bijzondere is dat deze begrippen als samenstelling geformuleerd worden. Zo is het teken voor ‘blaffen’ een combinatie van het teken voor ‘hond’ en ‘snuif’. ‘Verdriet’ is een combinatie van ‘mes’ en ‘hart’. ‘Liefde’ is het teken voor ‘vrouw’ en ‘kind’ en ‘goedkoop’ is dan weer het teken voor ‘vrouw’ onder het teken voor ‘dak’... Dit vindt Eisenstein echt montage (32). En inderdaad: als we dit vergelijken met zijn opvatting dat een beeld maar een echte betekenis krijgt wanneer het naast een ander beeld gezet wordt, klopt zijn voorkeur voor de huei-i-tekens. ‘Hart’ heeft een betekenis, en ‘mes’ ook, maar de combinatie van beiden maakt een heel andere betekenis los. Één filmbeeld drukt natuurlijk wel iets uit, maar in combinatie met een ander beeld geeft de filmkunstenaar er een heel andere betekenis aan. Er zijn een oneindig aantal combinaties mogelijk, waardoor ook een oneindig aantal betekenissen gegenereerd kan worden. En wanneer men deze huei-i-tekens dan ook nog eens gaat combineren tot haiku’s – de kernachtige impressiegedichten – kom je tot echte montage: “Naar ons idee zijn dit montagezinnen, montagelijsten” (33).

Ook de Japanse schilderkunst werkte inspirerend voor Eisenstein. Als grote voorbeeld haalt hij de achttiende-eeuwse schilder Saraku aan (33). Zijn portretten – veelal van acteurs – zijn erg typerend voor de Japanse schilderkunst. Er is echter iets compleet mis met de proporties. Het gezicht is doorgaans veel te groot in verhouding met het lichaam. In het gezicht zijn ogen en mond veel te klein, en neus en kin veel te zwaar (35). Eisenstein merkt op dat elk detail afzonderlijk wel naturalistisch is, maar dat er in de gezichten een zekere fragmentatie te merken is. Het lijkt in feite een combinatie van “close-ups” te zijn. In het eerste hoofdstuk van mijn eindverhandeling citeerde ik Gombrich in dit verband: hij zei dat expressionisme iets karikaturaals had. Men vergrootte een aspect dat een bepaalde betekenis had uit. Dit is ook terug te vinden in de films van Eisenstein. Voor hem maakt Saraku gebruik van een zekere vorm van montage.

En doen wij niet hetzelfde met de dimensie tijd – zoals Sarakoe het doet in één enkel moment – door een wanstaltige verhouding tussen de onderdelen van een normaal verlopende gebeurtenis te creëren? Dat wil zeggen: wanneer wij deze gebeurtenis onmiddellijk opdelen in een close-up van ‘flitsend bewegende armen’, een halftotaal van een ‘vechtpartij’ en opnieuw een close-up van ‘uitpuilende ogen’ en op die manier de scène in kamera-instellingen découperen?! Een oog dat tweemaal zo groot is als een rechtop staande man?! (35)

Van Eisensteins manier om een totaalbeeld te geven aan de hand van fragmenten van dit totaalbeeld wordt ook in *Staking* veelvuldig gebruik gemaakt. Hierop kom ik later terug.

#### 3.2.4. Vier types van montage.

##### 3.2.4.1. Montage als het combineren van beelden om een effect te bereiken.

Van de schilderkunst terug naar de filmkunst. Eisenstein beschrijft, na zijn discours over de Japanse schrijf- en schilderkunst, wat de kenmerken van filmmontage precies zijn. In de eerste plaats ziet hij montage als een conflict, een spanning die opgedreven wordt, tussen twee beeldreeksen die naast elkaar bestaan (38). Dit komt neer op de ‘orthodoxe montage’ (Eisenstein, “De vierde dimensie van film” 63) van Eisenstein, waarbij het combineren van beelden bepaald wordt door de dominanten. Een dominant is “het meest opvallende (belangrijkste) gemeenschappelijke kenmerk binnen de beeldreeksen” (63). Zo gaat men bijvoorbeeld twee reeksen met elkaar combineren omdat tempo de dominant is. Het is echter niet zo dat een bepaalde

beeldreeks tempo als dominant heeft, of richting, of lengte,... Het is maar door de combinatie van twee reeksen dat er een soort conflict, een botsing ontstaat, waaruit de dominanten tevoorschijn komen. Als men bijvoorbeeld beeld A met beeld B combineert, is de dominant richting. Maar als men A met C combineert, is de dominant misschien lengte. De beeldreeksen halen eigenlijk uit elkaar een bepaalde dominant. Dit is te vergelijken met de Japanse tekens: 'hart' op zich heeft een biologische betekenis. Het is de spier die het bloed in ons lichaam rond pompt. Maar als we 'hart' met 'mes' combineren, om zo tot 'verdriet' te komen, krijgt 'hart' plots een andere betekenis. We kunnen hieruit besluiten dat de kern van montage het combineren van meerdere beelden is om zo een bepaald effect *op de toeschouwer* te bereiken. Door de eindeloze combinatiemogelijkheden kunnen er ook eindeloos veel effecten bereikt en betekenis gegenereerd worden.

Eisenstein gaat echter verder en onderscheidt vier types van montage (70). Hij beschrijft deze types op basis van de 'laag' in de film en de 'laag' in de toeschouwer die ze aanspreken: de metrische montage is het oppervlakkigst, de boventonale het diepst.

#### 3.2.4.2. Metrische montage.

De metrische montage combineert beeldreeksen op basis van hun feitelijke lengte. Daarbij worden de beelden gemonteerd aan de hand van bepaalde formules die de verhoudingen in lengte aangeven. Zo is er drievierde montage, maar ook twee- of één vierde.

Simpele getalsverhoudingen garanderen een exakte waarneming, waardoor een film een maximale werking krijgt. (...) Een heldere metriese structuur zorgt ervoor dat het 'kloppende hart' van de film unisono klinkt met het 'kloppende hart' van het publiek in de zaal. Als dat niet het geval is, kan van 'kontakt' tussen film en publiek geen sprake zijn. Wanneer de metriese verhoudingen te gekompliceerd zijn, ontstaat er geen heldere en intense emotionele ervaring, maar een zintuiglijke chaos (70 – 71).

Een mathematisch juiste combinatie van beeldreeksen kan dus ook een 'biologisch' juist effect teweeg brengen bij de toeschouwer.

#### 3.2.4.3. Ritmische montage.

Het tweede type – de ritmische montage (71) – gaat al een stapje verder de diepte in. De lengte van de beeldreeksen wordt bepaald door de inhoud ervan, niet langer door mathematische



eenheden. De lengte op basis van de inhoud noemt Eisenstein de feitelijke lengte. Een voorbeeld hiervan is de bekende trappenscène uit *Pantserkruiser Potemkin*. Hierin wordt een beeld van de soldaten die de trap afstormen afgewisseld door het beeld van een kinderwagen die de trap afdondert. Aan de hand van beweging binnen het filmbeeld (echte, plastische beweging), wordt er een bepaald effect bereikt: hoewel de combinatie metrisch gezien niet klopt, klopt ze inhoudelijk wel (het traplopen), waardoor nu ook de emotionele laag bij de toeschouwer aangesproken kan worden.

#### 3.2.4.4. Tonale montage.

De tonale montage is het derde type. Ook hier is de emotionaliteit van de montage belangrijk, maar beweging gaat nu verder dan gewone plastische beweging. Beweging wordt gedefinieerd als alle soorten trillingen die in de beeldreeks waarneembaar zijn (72 – 73). Hoewel emotionaliteit erg belangrijk is, is dit niet ‘zomaar’ gratuite emotionaliteit. Ze moet meetbaar zijn. Daarvoor kunnen natuurlijk niet dezelfde maateenheden gebruikt worden als voor de metrische montage. Het onderscheid tussen deze montage en de ritmische is wat abstract. Om het iets concreter te maken, gebruikt Eisenstein als voorbeeld een andere scène uit *Pantserkruiser Potemkin*. Op een bepaald moment wordt er gerouwd om de matroos Wakoelintsjoek, die tijdens een gevecht met de oversten om het leven kwam. Dit beeld van rouw wordt gecombineerd met mistniveaus in de haven van Odessa (73). Hier ligt de kern van de combinatie niet meer in het combineren van twee gelijkaardige plastische bewegingen, maar in het combineren van twee *gevoels*bewegingen. Het droevige karakter van het rouwtafereel en de melancholische niveauslierten worden met elkaar gecombineerd.

### 3.2.4.5. Boventonale montage.

De boventonale montage is het vierde en laatste montage-type dat Eisenstein aanhaalt. Bij dit type worden alle prikkels binnen de beeldreeks gebundeld (75). Door deze bundeling wordt de waarneming van een “*melodies-emotionele kleuring op een hoger nivo* gebracht – op het nivo van de *direkte fysiologische ervaring*” (76). Eisenstein plaatst bij dit abstractste type geen voorbeeld. Op pagina 77 zegt hij echter dit nog: “de beweging is wederom een fysiologische golfslag die rechtstreeks in de motoriek tot uitdrukking komt.” Hij vergelijkt het met een gelijkaardig verschijnsel in de muziek. Het feit dat we gaan meewiegen met muziek, is niet toe te schrijven aan een waarneembare toon, maar het lijkt wel alsof ons lichaam de trilling van de boventonen overneemt. Deze boventonen maken de muziek beweeglijk, fysiek en psychisch, wanneer zij een plaats innemen naast de grondtoon, die het ritme en de melodie aangeeft. In termen van montage zorgt de boventonale montage voor een onzichtbaar, psychisch effect op de toeschouwer. Het gaat alle elementen uit de beeldreeks benutten om zo tot een maximaal effect te komen. Het is moeilijk om hier een voorbeeld van te geven. Deze boventonale montage is nog het best te vergelijken met het effect dat de film als geheel op de toeschouwer heeft.

### 3.2.5. De mise-en-cadre.

Een ander belangrijk element bij het maken van een film is de relatie tussen filmbeeld en kader (90 - 91): hoe wordt het beeld ‘ingekaderd’? Wat is het camerastandpunt? Dit is erg belangrijk voor montage, aangezien de beelden die met elkaar gecombineerd worden in een kader zitten en de plaats of beweging van een voorwerp of persoon in het kader van belang is. Deze mise-en-cadre is volgens Eisenstein nauw verbonden met de mise-en-scène. Dit houdt eigenlijk in hoe de voorwerpen en attributen op de theaterscène geplaatst worden en hoe de acteur zich daarin beweegt. Wil hij een deur uitlopen, dan loopt hij doorgaans een echte deur uit. Dit kan ook in film, natuurlijk, maar met dit medium zijn er meer expressiemiddelen voor handen.

Door de grotere mogelijkheden wat knippen en plakken betreft, kunnen er ook sterkere effecten bereikt worden. In plaats van een reële deur uit te lopen, kan de filmacteur bijvoorbeeld gewoon *uit beeld* lopen, wat een empty frame oplevert. Een duidelijker voorbeeld is de manier waarop men in *Staking* speelt met de beeldovergangen. In het vierde deel laat de fabrieksdirecteur aan één van de leiders van de stakers een foto zien van een ander arbeiderskopstuk. Dit is een foto van deze leider in profiel én in vooraanzicht. De foto’s beginnen echter te ‘leven’, draaien zich naar de lens en dan weer naar binnen. De twee foto’s gaan op in elkaar, en de leider is uit beeld.

Een ander voorbeeld komt uit het eerste deel van de film, waarin een ijsventer uit beeld wandelt. Dit ‘verdwijnen’ wordt nog extra kracht bijgezet door twee zwarte blokken die langzaam het beeld opvullen.

Na deze uiteenzetting over Eisensteins montage-theorie, kunnen we overgaan tot de film *Staking* en kijken in welke mate de theorie op deze film van toepassing is.

### 3.3. *Staking*.

#### 3.3.1. Inleiding.

Deze film gaat over enkele stakingen die plaatsvonden aan het begin van de twintigste eeuw, voor de Revolutie. Dit is af te leiden uit het voorlaatste tekstje dat in de film te lezen is.

And the strikers in Leva, Talkan, Zlatoust, Yaroslavl, Tsaritsyn and Kostrana left  
bleeding, unforgettable scars on the body of the proletariat.

Dit citaat verwijst naar de heel woelige beginjaren van de twintigste eeuw. Het einde van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw waren werkelijk getekend door hongersnoden, abominabele arbeidsomstandigheden en armoede. In 1905 kwamen heel wat studenten, intellectuelen en beoefenaars van vrije beroepen op straat en hielden de ene betoging na de andere (Schapiro 37). Tot 1906 waren er heel wat opstanden en stakingen, maar wanneer in dat jaar de vakbond gelegaliseerd werd, verminderde het aantal protestacties weer. Pas in 1911 barstte de hel weer los. In Siberië hielden gouddelvers een staking, van vijf uur in de ochtend tot zeven uur 's avonds. Tsaristische troepen sloegen de opstand neer, met 170 doden en 400 gewonden tot gevolg (M. Kort 79). Het is tegen deze achtergrond, van onlusten en stakingen, dat we *Staking* moeten zien.

De film is in zes delen opgedeeld: het eerste deel toont hoe weinig vrij van meningsuiting de arbeiders wel zijn. Wanneer ze samenscholen en kritiek geven, worden ze binnen de kortste keren achterna gezeten door geheime agenten die door de directie van de fabriek op pad gestuurd worden. Het blijft echter niet bij ontevredenheid uiten: al snel worden er pamfletten gedrukt die in de fabriek verspreid worden. In het tweede deel wordt dan de rechtstreekse aanleiding tot staking uitgebeeld. De zelfmoord van een medewerker is de symbolische druppel: de man was zo eerlijk om de diefstal van een micrometer aan te geven, maar de ploegbaas en chef beschuldigen hem ervan de meter gestolen te hebben. Dit wordt hem te veel en de andere arbeiders gaan tot echte

staking over. De eerste dagen van deze staking worden in deel drie geëvoceerd. In het begin ziet het er allemaal leuk uit. De arbeiders hebben eens vakantie en doen plezierige activiteiten met het gezin. In de natuur zetten ze hun eisen op papier. De dag eindigt minder prettig, namelijk met een achtervolging door de politie te paard. Voorlopig blijft het echter bij machtsvertoon en vallen er nog geen (zwaar)gewonden.

Staken blijft echter niet prettig, wat in deel vier duidelijk wordt. Er begint armoede en honger te heersen, wat niet bepaald gunstig is voor het gemoed van de arbeiders. Er worden kleine familiedrama's geëvoceerd. In dit deel blijkt ook dat de directie (uiteraard) geen enkele eis kan vervullen. De geheime agenten van de directeur weten ook één van de leiders van de arbeidersbeweging op te pakken. Deze wordt voor de keuze gezet: óf hij krijgt 5 jaar dwangarbeid, óf hij verradt de rest. In het vijfde deel bereiden de mannetjes van de fabrieksbazen een 'massacre' voor. De detectives gaan mensen ronselen in de armste laag van de bevolking. Vijf van deze 'overlopers' steken een gebouw (een woonkazerne?) in brand. Daar komen de arbeiders op af en er ontstaat paniek. Dan hebben ze echter door dat er valspelers in het spel zijn en ze gaan allemaal weg. De brandweer lokt hen in de val, en drijft hen in het nauw met waterkanonnen avant-la-lettre.

In deel zes, 'Liquidation', wordt de spanning ten top gedreven. De arbeiders worden het fabrieksterrein ingejaagd, en wanneer ze als muizen in de val zitten, beginnen de wreedheden: mensen en kinderen worden van loopbruggen en balkons gegooid. De politie jaagt hen uit de fabriek, het veld op, waar ze bij bosjes neergemaaid worden. Dit lijkt een wat 'mager' script, maar wanneer men de montage-technieken bekijkt die in de film gebruikt worden, wordt het echt interessant. In wat volgt zal ik een beeld schetsen van de manier waarop de monteur van *Staking* tewerk gegaan is om (emotionele) effecten te bereiken en de treffendste voorbeelden kort omschrijven.

### 3.3.2. Bespreking.

#### 3.3.2.1. Deel 1: de fabriek.

Wat de onderwijzende factor betreft, begint het eerste deel meteen al goed. Als eerste ‘beeld’ wordt er een tekst van Lenin geprojecteerd, waarin hij oproept tot organisatie van het werkvolk. Alleen zo kan het proletariaat iets betekenen. De ‘echte’ film begint met het beeld van rokende fabrieksschouwen: de fabriek is aan het werk. Er volgt een opeenvolging en afwisseling van beelden van het gezicht van de directeur, van de drukke fabrieksgangen, met rondhollende secretarissen en klerken en van de fabriek, van boven af gefilmd. De directeur bestuurt de fabriek van bovenuit en iedereen slooft zich voor hem uit, zowel arbeiders als secretarissen. Dan volgt er een soort schimmenspel met twee arbeidersfiguren. Dit kan gezien worden als de link met variété, musichall en Aziatisch schimmentheater. De arbeiders bespreken iets, en aan hun ietwat karikaturale bewegingen is te zien dat het iets geheims is. Zoals later zal blijken proberen ze van binnenuit de hiërarchie van de fabriek omver te werpen. Dit staat in contrast met één van de eerste fabrieksbeelden, dat van bovenuit (en dus eigenlijk door de ogen van de directeur) gefilmd werd. Het vogelperspectief dat gehanteerd wordt, kan wijzen op het feit dat de directeur niet in de fabriek werkt, maar ergens daarboven. Hij heeft wel een zicht op de werkvloer, maar geen gedetailleerd zicht. Enerzijds is hier van een metrische montage te spreken: de beelden die getoond worden, duren ongeveer even lang. In zekere zin kan men hier van tonale montage spreken omdat de directeur, de fabriek en de kantoorbedienden tot hetzelfde thema (werken in de fabriek) behoren, maar niet op basis van een rechtstreekse gelijkaardige beweging.

Wat in dit eerste deel ook aan bod komt, is de ietwat karikaturale, breukmatige acteerstijl die Eisenstein in zijn geschriften promoot. De gezichten van de acteurs zijn erg expressief en de emotie die ze uitbeelden, is er meteen van af te lezen. Ten tijde van de stille film was het gebruikelijk om een overdreven gestiek te hanteren, omdat het beeld in feite ook de dialogen moest uitdrukken. Wanneer de close-up opkomt, kan men al iets ‘kleiner’ acteren en subtielere gelaatsuitdrukkingen creëren. Toch duurt het tot de gesproken film vooraleer men echte subtiliteit aan de dag kan leggen. Eisensteins films zijn nog stom, maar er wordt al gretig gebruik gemaakt van close-up. Deze techniek komt erg veel voor in *Staking* en laat de totaliteit op een andere manier zien: door fragmenten kan men toch een totaalbeeld creëren.

Toch schuilt er veel meer achter de expliciete gelaatsuitdrukkingen. Het gebruik van verschillende types heeft volgens hem veel meer effect dan de vloeiende overgangen waar men in de Europese acteertraditie zo dol op is (43). Extremere gelaatsuitdrukkingen hebben ook sneller

een effect op de toeschouwer. Berthold Brecht zou hier enkele jaren later ook gebruik van maken. Men zou Eisenstein kunnen ‘verwijten’ enkel *flat characters* te creëren, maar anderzijds moet men er rekening mee houden dat de tientallen personages, die allemaal eventjes in beeld komen met deze of gene gelaatsuitdrukking echt een *onderdeel* zijn van een groter filmisch geheel.

Een goed voorbeeld van karikatuur in de film vinden we ook in deel één terug. De voormannen hebben verslag uitgebracht bij de directeur over het geheimzinnige gedrag van de arbeiders. Deze gaat op zoek naar geheime agenten uit de fabriekswijk. Wat ook al boeiend is om te vermelden, is dat de camera inzoomt op het blad met foto’s van de agenten en dat deze foto’s tot leven komen. Één van de agenten hangt zelfs zijn hoed letterlijk *buiten het beeldkader* van de foto. Deze agenten hebben bijna allemaal namen van dieren en dus gaat één van de mannetjes van de directeur naar de dierenwinkel. Het mannetje wijst dieren aan en vanuit een close-up van het betreffende dier verschijnt dan de geheime agent, die fysieke of psychologische gelijkenissen met het dier vertoont (afb. 40). Dit is een vorm van parallelisme of symbolische herhaling: het verband tussen twee schijnbaar verschillende beelden (een aap en een spion bijvoorbeeld) wordt duidelijk door de herhaling van deze beelden na elkaar in een bepaalde context. De arbeiders verenigen zich in een ondergrondse bolsjewistische beweging en drukken pamfletten. Dit moest ik afleiden uit de geprojecteerde leaflets zelf, aangezien de ondertiteling hier maar wat magertjes was. Boven één van de pamfletten staat “ТОВАРИЩИ”, wat “kameraden” betekent. Het pamflet wordt getekend met RSDRP. Dit is, volgens de website van het Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (<http://www.iisg.nl>, 6 maart 2007), de afkorting van “Rossijskoj Social-Demokraticeskoj Rabocej Partii”. Naast deze afkorting staat op het pamflet “большевиков” (bolshevikov). De arbeiders houden geheime vergaderingen en één daarvan vindt plaats op het toilet. Deze ‘scène’ begint met het beeld van lege toiletten. Dan komen de silhouetten van de vergaderende arbeiders door het beeld. Dit gaat geleidelijk aan: eerst zijn het schimmen, op de duur echte, pratende personages. Dit is een vorm van superpositie, waarbij twee filmpjes over elkaar geprojecteerd worden. In dit tafereel benadrukt dit het geheime karakter van de meeting. Bij gebrek aan beeldmateriaal heb ik in de bijlage twee heel goede voorbeelden van superpositie uit een andere film (*Man with a Movie Camera* van Dziga Vertov) gezet (afb. 41 a en b).

### 3.3.2.2. Deel 2: protest!

In deel twee functioneren de combinaties van close-ups ook als een vorm van attractie: door de combinaties probeert men bepaalde effecten te bereiken *bij de toeschouwer*. Men speelt in op de emoties en het collectieve bewustzijn (in dit geval de welbekende misdadige behandeling van arbeiders door het tsaristische regime en de historische gebeurtenissen). De snelle opeenvolging van close-ups is heel duidelijk in het stuk waarin de andere arbeiders het lichaam vinden van de van diefstal betichte arbeider. Deze kon de beschuldigingen niet meer aan en heeft zich verhangen. De wisselende close-ups van de arbeider die het afscheidsbriefje voorleest, van de dode arbeider en de andere arbeiders, en even later ook de close-ups van het gevecht dat ontstaat tussen de voorman en de arbeiders drijven de spanning echt op. De rest van het tweede deel – de eerste stakingsacties – blijft op deze manier gespannen. Deze spanning wordt echter op een komische, slapstickachtige manier verbroken: de ontlading komt er wanneer de voorman en de chef de sloot in vliegen.

Wat me in dit deel opviel, was dat er erg vaak close-ups van handen genomen werden. Dit was ook in het geschrift van Eisenstein terug te vinden, wanneer hij het over het kaboeeki-theater had (43):

Alleen akteren met de rechterhand. Alleen akteren met een voet. Alleen akteren met hals en hoofd. De doodsstrijd [die de acteur Socho uitbeelde, LV] viel uiteen in solistische optredens van elke ‘partij’ afzonderlijk: de partij van de voeten, de partij van de handen, de partij van het hoofd. Opsplitsing in kamera-instellingen. Waarbij de elkaar opvolgende sekwenties sneller afgewikkeld werden, naarmate... het treurige einde, de dood, naderbij kwam.

Dit is heel duidelijk terug te vinden in *Staking*, waarin op een gelijkaardige manier de spanning opgedreven wordt door delen van het geheel aan de hand van montage samen te voegen. Zou het veelvuldige gebruik van handclose-ups te verklaren zijn door het feit dat ‘hand’ een soort pars pro toto is voor ‘arbeider’ of omdat het aan de handen is dat je kan zien of iemand handenarbeid verricht of achter een bureau zit?

### 3.3.2.3. Deel 3: de eerste stakingsdagen.

In het derde deel wordt het idyllische leven van de eerste stakingsdagen uitgebeeld. De afwisseling van vredige beelden bij de arbeiders thuis en dezelfde fabrieksschouwen als in het begin, zij het dan zonder rook, zijn heel betekenisgeladen: zonder de arbeiders kan de fabriek niet werken. De families eten gezellig samen en er wordt echt pret gemaakt. Als men dan de directeur laat zien die in een weliswaar veel chiquere tuin alleen aan een tafeltje zit te eten en helemaal niet zo onbezorgd is, wordt nog veel sterker duidelijk hoe nodig de arbeiders zijn in de fabriekswereld. Dit is een voorbeeld van de ruimtelijke relatie tussen shots. De beelden die na elkaar gemonteerd worden spelen zich af op hetzelfde ogenblik maar op verschillende plaatsen. Dit wordt ook wel parallelmontage genoemd. De tekst “Their thrones rest on the labour of the workers...” is hier veelbetekenend: de directeur verrijkt zich door het uitbuiten van de arbeiders, maar als de arbeiders staken, gaat dit niet meer. Andere mooie contrastbeelden zijn die van de meeting van de arbeiders, die een aantal eisen opstellen, en de meeting van de fabrieksdirecteurs, die de eisen ‘bespreken’. De arbeiders doen dit in de open lucht en stellen – naar onze normen – redelijke eisen. De directeurs daarentegen bespreken deze eisen niet, maar zeggen direct ‘nee’. In tegenstelling tot de arbeiders zitten ze in een heel luxueuze omgeving. Hun bespreking duurt niet erg lang en al snel gaan ze over tot drinken.

### 3.3.2.4. Deel 4: de minder prettige kanten van staken.

In deel vier worden de volgende, minder idyllische stakingsdagen geëvoceerd. Honger en armoede eisen hun tol en het vredige familieleven wordt danig verstoord. Verderop in dit deel zijn de geheime agenten eindelijk de leiders van de arbeidersbeweging op het spoor. Dit is een erg interessante passage, omdat hier de ‘essentie van het detectivewerk’ gelieerd wordt aan de manier van filmen. De close-ups hadden in de vorige delen al zeker als functie de spanning op te voeren. Dat blijft hier hetzelfde, maar de ze zijn hier eigenlijk ook te vergelijken met de manier waarop de detectives speuren. Op een bepaald ogenblik wordt de speurder op een heel clichématige manier uitgebeeld: met regenjas, deukhoed en krant. Als we er van uitgaan dat er in deze krant ook nog eens de obligate kijkgaatjes geknipt zijn, lijkt het wel of deze passage helemaal waargenomen wordt vanuit dergelijke, kleine kijkgaatjes. Hier is een stuk hoofd te zien, daar een voet, en ginds een beweging. Aan de hand van een dergelijke gefragmenteerde waarneming kunnen de detectives toch een volledig beeld van een persoon creëren. En zo zijn we weer bij de functie van de close-up bij Eisenstein: het totaalbeeld opbouwen vanuit fragmenten.



### 3.3.2.5. Deel 5: Engineering a massacre.

Ondanks de ietwat lugubere titel van het vijfde deel – “Engineering a massacre” – bevat dit deel de meeste slapstickelementen. Bij de andere delen werd avant-gardistische achtergrondmuziek gebruikt, terwijl er in het begin van dit deel een vrolijk jazzmuziekje te horen is. De geheime agenten gaan spionnen ronselen bij de ‘hoodlums’ (oftewel gangsters) die in tonnen wonen. De situatie wordt minder grappig (en ook het jazzmuziekje valt dan weg) wanneer deze ‘hoodlums’ een woonblok in brand steken en de brandweer – in samenwerking met de politie – de arbeiders die zich rond het gebouw verzameld hebben, in het nauw drijft. Ook hier wordt weer gebruik gemaakt van de close-up om zo een totaalbeeld te creëren. De elkaar snel afwisselende beelden van natgespoten arbeiders zorgen voor een totaalbeeld van de chaos.

### 3.3.2.6. Deel 6: een bloederig einde.

De achtereenvolgende door brandweer en politie gaat in deel zes – “Liquidation” – nog verder (afb. 42). Ook hier drijft de afwisseling van beelden van het geheel en close-ups de spanning ten top. In dit deel zijn ook een aantal interessante symbolische fragmenten terug te vinden. Op een bepaald ogenblik slaat de fabrieksdirecteur woedend op tafel, waardoor zijn inktpotten omvallen op de kaart van het fabrieksdistrict. Dit doet denken aan het bloed dat op hetzelfde ogenblik vergoten wordt in de fabriekswijk: meedogenloze soldaten en agenten gooien mensen en kinderen van de trappen. Dit is ook een vorm van parallelisme, maar anders dan het voorbeeld van het geslachte rund. Hier worden twee acties ook naast elkaar gezet, maar in tegenstelling tot het andere voorbeeld hebben de twee beelden hier eigenlijk wel veel met elkaar te maken. Ze gaan over hetzelfde onderwerp, maar bevinden zich op een andere schaal. De directeur slaat met zijn vuist op tafel en over de kaart vloeit de inkt; op de werkelijke plaats vloeit er bloed. Hier wordt een parallelisme gecreëerd tussen de ideeën van de directeur en de uitvoering ervan.

Het tweede fragment is al enkele keren vernoemd en te vinden in ‘Slaughter’. Dit onderdeel van deel zes begint met een close-up van een hand die met een mes steekt, afgewisseld door totaalbeelden van arbeiders die van een heuvel vluchten. Daarna is het mes weer te zien, en ook het dier dat geslacht wordt: een rund. Een close-up van de hand van de slachter wordt afgewisseld door beelden van de handen van de vluchtende arbeiders. De politie slacht de arbeiders af, net zoals de slachter het rund afmaakt, dat zich niet kan verweren. De blik van het stervende dier wordt ook meerdere malen in close-up genomen. Er wordt hier wel een bijzondere

dominant uit de beelden gehaald: in de ogen van het rund is wanhoop te lezen. Ook de arbeiders zijn wanhopig: zij worden in het nauw gedreven en zien geen uitweg meer. Het eindbeeld van *Staking* is dat van de afgeslachte arbeiders. De camera beweegt traag over de lijken. De film eindigt met de boodschap:

Proletarians, remember!

Hier komt weer heel duidelijk de onderwijzende en manipulerende functie van film naar boven.

### 3.4. *The General Line.*

#### 3.4.1. Inleiding.

*The General Line* van Eisenstein is eveneens erg belangrijk voor de Sovjetmontage. Deze film dateert uit 1929 en is een productie van Sovkino, de meer ideologisch gerichte opvolger van Goskino. Hoewel *Staking* uiteraard een knap staaltje propaganda is, is de invloed van Sovkino in *The General Line* sterk voelbaar: het gaat niet meer ‘zomaar’ om een proletarische revolutie, maar om een promotiecampagne voor de kolchoz. Ook deze film heeft duidelijk een onderwijzende functie: net zoals *Staking* is het een radertje in het geheel van het Sovjetregime. Marfa Lapkina, het hoofdpersonage, kan niet langer aanzien onder welke omstandigheden zij en haar collega-boeren moeten werken voor een ‘herenboer’. Er is een ontzettend tekort aan landbouwwerktuigen en zowel mens als dier heeft het ontzettend zwaar te verduren. Met behulp van de plaatselijke agronoom richt Marfa een zuivelcoöperatieve op. Dit stuit in het begin op heel wat weerstand, maar wanneer de andere boeren merken hoe goed zo’n coöperatieve werkt, doet iedereen mee. Het duurt even eer iedereen gewend is aan de idee om niet langer alles handmatig te moeten doen en door de bureaucratie heeft het bestellen van machines wel wat voeten in de aarde. Maar de film eindigt goed en vrolijk met de komst van een tractor.

#### 3.4.2. Een dramatisch begin: het verdelen van de landbouwgronden.

De film begint met beelden van verwaarloosde boerenwonen en droge velden, die verschillende keren herhaald en met elkaar afgewisseld worden. Dit wijst op montage van attracties: op erg berekende manier probeert men een bepaald effect op de toeschouwer te hebben. Door de voortdurende herhaling van dezelfde beelden tegen een bepaald tempo zal de toeschouwer

bijvoorbeeld een bepaalde emotie gewaarworden: onmacht, woede tegenover de kloof tussen rijk en arm, etc. Er is ook sprake van herhaling in Bordwelliaanse zin van het woord. Deze techniek wordt doorgaans op een heel gewone manier gebruikt: een personage komt meer dan één keer in beeld omdat we anders niet kunnen onthouden wie er allemaal meedoet en hoe de relaties tussen de personages zijn. Maar de voortdurende herhaling van bepaalde beelden beoogt een heel apart effect. In plaats van het verankeren van de personages in de kennis van de toeschouwer, wordt er bij hem een bepaalde emotie losgeweekt. De herhaalde beelden volgen elkaar ook erg snel op (het ritme ligt dus erg hoog), waardoor de spanning bij de toeschouwer stijgt.

De landbouwgrond moet verdeeld worden onder de verschillende pachters, waardoor sommige grote families, bijvoorbeeld twee broers die met hun respectieve gezinnen samenwonen, hun huis moeten verdelen. Om de verdeling van de landbouwgrond te laten zien wordt gebruik gemaakt van een verticale en een horizontale wipe, waarbij een zichtbare, verschuifbare grens over het scherm heen schuift: bij de verticale wipe krijgen we eerst een beeld te zien van een onverdeelde landbouwgrond, maar wanneer de beweegbare grens passeert, verandert dit beeld in dat van een verdeelde landbouwgrond. Met de horizontale wipe (van boven naar onder) gebeurt hetzelfde. Om nog eens extra de nadruk te leggen op het feit dat het land nu verdeeld is, wordt er ook nog gebruik gemaakt van een vorm van superpositie, waarbij de scheidingshekjes op het onverdeelde land verschijnen.

Dan kondigt het tekstblad aan dat het lente is: beelden van een magere koe en een ernstig kijkende zwangere vrouw wisselen elkaar af. Deze afwisseling is heel betekenis-geladen: hoewel de lente vruchtbaarheid met zich meebrengt, baart ze ook zorgen. Dit is ook weer een goed voorbeeld van Eisensteins conceptie van montage: het is pas in combinatie met een ander beeld dat een bepaald beeld betekenis krijgt. De koe is ondervoed en kan dus maar moeizaam arbeid verrichten. Wanneer het land niet bewerkt wordt, zal de vrouw haar kind niet kunnen voeden. Toch ondernemen de boeren steeds weer pogingen om het land te bewerken, tot het op een dag werkelijk te veel wordt.

### 3.4.3. Marfa neemt de leiding.

Marfa gebruikt de enige, oude, zieke koe van de boerderij om te ploegen. Die stort in elkaar en dan wordt het voor Marfa teveel. De close-ups van haar roepende gezicht wisselen snel af met die van het gezicht van een andere roepende vrouw. “We mustn’t live like this!” schreeuwt Marfa. De film zit vol met een dergelijk gebruik van de close-up: door de snelle indrukken die de kijker over zich heen krijgt en de continue herhaling van hetzelfde beeld, is er geen misinterpretatie

mogelijk. Hieruit kan men ook goed het berekende effect van de attractiemontage op de toeschouwers afleiden: door een bepaald gezicht met een bepaalde, extreme gelaatsuitdrukking maar vaak genoeg te herhalen, zal de toeschouwer zelf ook woedend worden. Aangezien het idee voor een coöperatieve niet op enthousiasme onthaald wordt, richten Marfa, een jonge boer, een oudere man en de agronoom zelf de 'Path of October' Dairy Cooperative op. Dit fragment eindigt met een close-up van een glimlachende Marfa. Het kader van het beeld wordt stilaan zwart, totdat het net rond de contouren van haar gezicht past. Dan wordt het beeld helemaal zwart.

In het volgende stuk is het midden zomer. Er heerst grote droogte en een processie van boeren en priesters trekt door het platteland om regen af te smeken. Ook hier wordt een totaalbeeld gecreëerd aan de hand van close-ups. Wanneer er donkere wolken boven de biddende massa verschijnen, verwacht de kijker dat het gaat regenen door toedoen van de gebeden. Maar dan tonen de tekstbladen ontzuenderend: "A cloud passed by chance". De wolken gaan weer weg en de wind gaat liggen. De priester kijkt bedenkelijk naar de lucht en argwanend naar de boeren. De boeren staan allemaal recht, kloppen het stof uit hun kleren en kijken de priester indringend aan. Van deze indrukwekkende gezichten worden close-ups genomen en het lijkt alsof je als toeschouwer voelt hoe de priester zich moet voelen. De verschillende detailopnamen van de boerengezichten wekken weer de indruk van een geheel: de beelden doen vermoeden dat alle boeren uit het gezelschap de priester zo aankijken, maar door er maar enkele van te laten zien, ervaren we als toeschouwer meer het gevoel dat de priester moet hebben dan wanneer Eisenstein een massascène, van vrij ver gefilmd, zou laten zien. "Deception?" verschijnt er in beeld. Door alle misère begint het geloof van de boeren te tanen.

Het geloof in de coöperatieve daarentegen kent een grote bloei. De agronoom demonstreert, samen met Marfa en de jonge boer, een karnmachine. Wanneer de melk begint in te dikken veranderen de sceptische gezichten van de omstaanders in blij lachende gezichten. Dan volgt er een interessante afwisseling van beelden. Marfa is door het dolle heen en houdt haar handen onder de snel stromende wei. Dit beeld wordt afgewisseld met het beeld van krachtig spuitende fonteinen. Dit is een eerste geval van parallellisme in deze film: aan de hand van een symbolische herhaling wordt een filmische metafoer gecreëerd. De vloeiende wei wordt vergeleken met een wild spuitende fontein. Dit zou men kunnen zien als tonale montage, hoewel de grens met ritmische vrij klein is. Op basis van een bepaalde 'emotie' worden twee beelden gecombineerd: de wei spuit overvloedig uit de kranen, en in de ogen van Marfa lijkt dit op krachtige fonteinen.

Na verloop van tijd heeft de coöperatieve genoeg geld om een fokstier, genaamd Fomke, te kopen. Marfa lacht gelukkig: ze heeft de coöperatieve gered. Het lijkt alsof ze droomt: haar gelukzalige blik wordt afgewisseld met beelden van massa's vee. Zo verschijnt er, door middel van

superpositie, een reuzenstier op een wei waar allemaal kleine koeien rondlopen. Hier worden via een specifieke afwisseling van beelden de gedachten van een personage uitgebeeld. Stromen melk van de botermachine worden voortdurend afgewisseld met beelden van een snel stromende rivier. Dit is weer een parallelbeeld. Na de stromen melk komen er beelden van massa's flessen op een lopende band, die gevuld worden met melk, close-ups van dit vulproces, beelden van een dikke zeug met tientallen biggetjes rond haar en kuikentjes in een broedmachine. Door de snelle afwisseling van al deze indrukken ontstaat er een indruk van welvaart en vruchtbaarheid. Dit alles lijkt dus een droom, en het tekstblad vraagt dat ook aan de toeschouwer: "Do you think this is a dream?" We zouden kunnen zeggen dat de scène met de superpositie van de stier een droombeeld is, maar de andere beelden zijn realistischer. Wanneer we dan het lachende gezicht van Marfa te zien krijgen, weten we dat dit geen droom is. Daarop volgen beelden van een staatsboerderij: de gebouwen zijn ruim, wit en modern, en er is niet maar één manke koe, maar tientallen weldoorvoede koeien in propere stallen.

#### 3.4.4. De opbouw van de coöperatieve: welvaart.

Om de boerderij te helpen opbouwen, komen fabrieksarbeiders naar de kolchoz. Zo zijn boer en arbeider dan toch verenigd. De close-ups van zagende en hakkende mannenhanden verwijzen weer naar het begin van de film, waarin twee broers hun huis in twee zaagden. Dit is een herhaling, maar met een andere inhoud: de scène met de broers was erg tragisch en de zagende handen kregen dus ook een 'negatieve' betekenis. Het stuk waarin de arbeiders planken zagen voor nieuwe gebouwen is wél positief en in plaats van in de handen een wanhopige kramp te zien, kunnen we er nu werklust en blijdschap in zien. Dit zie je natuurlijk niet letterlijk, maar door de andere omstandigheden wordt het gemakkelijk om een dergelijke emotie in de handen te zien. Dit is eigenlijk vergelijkbaar met het experiment van Kuleshov: hij liet het beeld van het neutrale gezicht van een acteur afwisselen met beelden van een bord eten, een mooie vrouw en een doodskist. Telkens was er een 'nieuwe' emotie van zijn gezicht af te lezen, hoewel het steeds om dezelfde foto ging.

Een andere interessante passage gaat over een huwelijk. Een jonge vrouw dirkt zich helemaal op, maar dit blijkt een symbolisch beeld te zijn. Buiten wachten heel wat vrouwen met bloemen in het haar op de bruid. Die blijkt echter een koe te zijn, versierd met linten en bloemen. Dan verschijnt haar 'echtgenoot', Fomke. Daarna volgen snel op elkaar heel wat beelden van verschillende stieren, van jong naar oud. Dan gaat de camera weer naar Fomke: de touwen waaraan hij vastgemaakt is veranderen, door superpositie, in guirlandes en dan weer in touwen. Door

dezelfde techniek verschijnt er eveneens een berglandschap achter hem. De koe wordt langs achter gefilmd, waardoor de toeschouwer de film even vanuit Fomke's perspectief ziet. Daarop volgen heel wat snel afwisselende close-ups van de koe en de stier. De snelheid wordt opgedreven, en daarmee ook de spanning. We zien de koe op haar poten trillen, de stier naderen en op het ogenblik dat hij haar in feite bespringt volgen er beelden van ontzettend hoge golven. Het verband tussen dit beeld van de zee en het fokken is duidelijk. Door het gebruik van herhaling en snel ritme wordt de toeschouwer de spanning (de benadering door de stier) en de uiteindelijke ontlading (de zee) gewaar. Dit is een voorbeeld van tonale montage: de zee heeft in feite niets te maken met twee runderen, maar het beeld bevat wel een emotie die we verwachten bij hun situatie, namelijk ontlading. Na dit tafereel krijgen we een wei vol kalfjes te zien.

Even later maaien de boeren handmatig het veld. Plots stopt iedereen met werken. Ze lijken ergens naar te luisteren en de camera focust zich op een krekkel, waardoor de toeschouwer van de stille film meteen een bepaalde indruk krijgt: wellicht luisteren al deze boeren naar de krekkel. Wanneer ze echter vragend en verbaasd blijven kijken, vermoed je dat er iets anders is dat geluid maakt. Toch blijven de close-ups van de krekkel en zijn zigzaggende poten verschijnen, maar al snel worden ze afgewisseld door beelden van de bewegende messen van een maaimachine. Dit is ook een vorm van parallellisme: krekkel en machine worden op verschillende vlakken aan elkaar gelijkgesteld. De werking van de machine lijkt op de bewegende poten van de krekkel, en ze maken beiden hetzelfde geluid. Dit maakt een verband tussen enerzijds het natuurlijke platteland en anderzijds de mechanische wereld, die in sommige opzichten toch wel erg lijkt op de natuurlijke. De close-up van de messen is een *pars pro toto*: het belangrijkste aan zo'n machine zijn de messen.

#### 3.4.5. Confrontatie met de bureaucratie en de dood van Fomke.

Het bestellen van landbouwmachines loopt niet van een leien dakje en de toeschouwer krijgt close-ups te zien van de bureaucratie: de snel typende handen van een burgerlijk geklede typiste en het gezicht van een man die een brief voorleest worden met elkaar afgewisseld. De bureaucratie toont zich op haar best en Marfa gaat naar de stad. Daar wordt ze bijgestaan door een arbeider, die haar door de kantoren loodst. Na van het kastje naar de muur gestuurd te zijn, komen ze dan toch terecht in het bureau van de baas van het Agricultural Machinery Credit Supply Agency, die rustig zijn krant zit te lezen in plaats van door te werken. De arbeider verliest zijn geduld, slaat op tafel en roept "Carry out in the general line!" Er volgt een snelle opeenvolging van beelden van de geschrokken baas, de arbeider, Marfa, de typiste en bulderende kanonnen. Ook hier is sprake van parallellisme: de woede van de arbeider komt over als het gebulder van tientallen

kanonnen. De baas tekent uiteindelijk de brief. Dan krijgen we weer een erg interessant beeld te zien, gelijkaardig aan één uit *Man with a Movie Camera* van Dziga Vertov. De tractor assembleert zichzelf, net zoals de camera uit *Man with a Movie Camera* zichzelf uit de tas haalt. Daarna rijdt de tractor zelf de schuur binnen. Dit lijkt ook door superpositie gedaan te zijn, aangezien de tractor wat doorzichtig is.

Tijdens Marfa's afwezigheid is Fomke gestorven. Hier is sprake van een vorm van cross-cutting. Hoewel het verhaal van Marfa in de stad bijna volledig afgewikkeld wordt voor men aan het verhaal van Fomke begint, waren er hier en daar kleine fragmentjes van het verhaal van de stier te zien door het verhaal van Marfa heen. Beelden van de vervallen schuur waar Fomke in ligt worden afgewisseld met beelden van wachtende mensen, de stier die vreemd doet, een brandende toorts en vrouwen die een stierenschedel op het hek van de kolchoz zetten. Door de afwisseling van deze beelden kunnen we vermoeden dat de stier niet lang meer zal leven. Dit is een vorm van ritmische montage, waarbij beelden op basis van de inhoud aan elkaar verbonden worden. We zien duidelijk dat de stier op sterven na dood is, en de beelden van de schedels lijken deze dood te voorspellen. Er komen meer schedels op het hek van de kolchoz te staan en de doodstrijd van het dier wordt nauwkeurig gefilmd vanuit allerlei perspectieven. Ook hier wordt het ritme opgedreven en als toeschouwer voel je bijna de agonie van de stier.

Daarna krijgen we het beeld van een meer met een zon. "Death..." verschijnt er op het beeld. Bij het meer doemt het donkere silhouet van een man op, waardoor het lijkt alsof hij de Dood is. Wanneer Marfa weer aankomt met haar karretje en het blijde nieuws van de tractor wil vertellen, klampt ze de man aan die bij het meer rondliep. De close-ups van hun gezichten wisselen elkaar snel af. Hij is de Dood dus niet, maar één van de boeren. Hierdoor wordt de symboliek van het vorige beeld geneutraliseerd. Marfa heeft door dat er iets mis is, en wanneer ze verneemt dat Fomke dood is, is ze diep bedroefd. Ze keert terug naar huis en valt huilend neer op haar erfje. "No Fomke. BUT..." Plots komt er een kalfje aanlopen. We kijken door de ogen van het dier neer op de snikkende Marfa. Wanneer ze opkijkt, begint Marfa te lachen. "Alive! Alive! The cattle cooperation is alive!" Hoewel ze de beste technieken wil voor haar boerderij, is ze de band met de dieren zeker nog niet verloren.

#### 3.4.6. De tractorinwijding.

Voor de inwijding van de tractor wordt een heel feest georganiseerd. Er is een orkestje opgetrommeld en de vlag van Lenin is met bloemen en stro versierd. De bestuurder van de tractor is in vol ornaat en heeft voor de gelegenheid manchetten aangetrokken. Met vliege-nierskap en –

bril bestijgt hij de machine. Dit beeld wordt afgewisseld met dat van een paard. Eerst worden zijn oren gefilmd, dan zijn hele kop, afgewisseld met de bestuurder die de tractor in gang probeert te krijgen. Plots schiet het paard op hol: als toeschouwer van de stille film weten we nu dat de tractor lawaai maakt. Dit is een erg mooi voorbeeld van omgaan met de geluidloosheid van het medium: door gebrek aan techniek kan het geronk van de tractor niet auditief weergegeven worden. Door een speciale beeldcombinatie wordt het geluid wel gesuggereerd. Wanneer blijkt dat de tractor niet werkt, druipt de massa af. De bestuurder werkt echter voort aan de tractor. Hij steekt zijn handen uit de mouwen, neemt de vlag en probeert die rond een onderdeel van de machine te draaien. Dan komt Marfa op hem af. Ze glimlacht en doet haar jas een beetje open, waardoor we haar rok te zien krijgen. Dit beeld is duidelijk: de bestuurder mag niet zomaar de vlag van Lenin gebruiken om een machine te herstellen. Hij scheurt al lachend repels van Marfa's rok om zo de tractor te herstellen.

Wanneer de tractor gerepareerd is maken Marfa en de bestuurder een ereronde door de velden. De tractor rijdt door de hekken die aan het begin van de film rond de landpercelen gezet waren. Dit is weer een vorm van herhaling: de film eindigt (bijna) waar hij begon, maar op een positieve manier. Hiervan kan men ook zeggen dat het beeld maar betekenis krijgt in combinatie met een ander beeld: het is maar door het begin van de film te zien, waarin het land in percelen opgedeeld werd, dat we het positieve van de tractor die de hekjes stuk rijdt kunnen inzien.

### 3.4.7. Happy end.

De film eindigt met een romantische ondertoon. Een tractor en een kar passeren elkaar. Op de kar ligt de eerste bestuurder van de tractor. Hij herkent de nieuwe bestuurder: Marfa. Die zet haar vliegeniersbrilletje af en de toeschouwer ziet een merkelijk stralende vrouw. Het beeld van deze lachende, mooier geworden Marfa wordt afgewisseld met beelden van de oude Marfa, die aan het begin van de film uitriep dat het zo niet langer kon. Dit is een vrij apart gebruik van de flashback: normaal gezien wordt deze techniek gebruikt om langere stukken uit het verleden terug te laten zien. Hier zijn het echter momentopnamen uit het verleden, die gebruikt worden om het contrast tussen (het arme) vroeger en (het welstellende) nu duidelijk te maken. Het laatste beeld is dat van Marfa en de bestuurder die elkaar stevig vastpakken.

Zoals uit de bespreking van deze films bleek, brengt Eisenstein zijn theorie in de praktijk. In zijn films wordt er door middel van montage ontzettend veel betekenis gegene-reerd, maar ook de werkelijkheid wordt op een alternatieve wijze geconstrueerd. We zien ze in deze films niet vanuit een overzichtelijke positie, maar het lijkt alsof we er midden in staan. De werkelijkheid



wordt weergegeven door de ogen van de personages, vanuit hun gevoels-wereld. De theorie van Eisenstein getuigt van een grote werkbaarheid en ze kan zeker van toepassing zijn op literatuur en de werken die ik zal bespreken.

#### 4. Conclusie.

In dit hoofdstuk heb ik het ontstaan van de film en enkele belangrijke filmtechnieken bestudeerd aan de hand van vaudeville, de populairste vorm van entertainment vóór – en ook nog een beetje tijdens – het ontstaan van het medium film. Een voorstelling bestond uit verschillende korte acts van ongeveer een kwartier, gebracht door ‘specialisten’. Hierin is al een eerste vorm van fragmentatie te vinden, een kenmerk dat zo belangrijk wordt in de avant-gardefilm. De combinatie van ontspanning en werkelijkheidsweergave, die de kern van vaudeville vormde, komt ook goed naar voren in de Russische films uit de jaren twintig. Net zoals de allereerste films ontstonden uit vaudeville, en dus geïnspireerd waren op een podiumkunst, haalden de Russische filmmakers hun inspiratie bij het constructivistische theater. De belangrijkste theatermaker van deze strekking was Vsevolod Meyerhold. In het constructivistische theater was het decor ontzettend belangrijk: het was een goed geoliede machine die de theaterhandeling in goede banen moest leiden.

Dit construeren van een werkelijkheid komt sterk overeen met het doel van de Sovjetfilms: in deze films werd de realiteit ‘opnieuw’ gestructureerd, net zoals het geval was in kubistische kunstwerken. In film kwam deze herstructurering naar boven door een bijzonder gebruik van technieken als close-up, die bij wijze van *pars pro toto* gebruikt werd. De biomechanica van het lichaam, een ander belangrijk element uit het constructivisme, komt ook terug in die films: er wordt niet zozeer gewerkt met verfijnde emotie, maar wel met grote gestiek en duidelijke gebaren. Het was zowel in het constructivistische theater als in de avant-gardefilm niet de bedoeling om sentiment te creëren. Emotie moest er zijn, maar wel berekend.

De bekendste van de sovjetfilm makers was Sergei Eisenstein, die nog les volgde bij Meyerhold. Hij had veel bewondering voor David Wark Griffith, een Amerikaanse filmmaker die ook sterk experimenteerde met technieken als close-up, cross-cutting en superpositie. Aan de hand van deze technieken kon Griffith zijn acteurs enerzijds veel realistischer laten spelen, maar anderzijds de gefragmenteerde realiteit ook als dusdanig weergeven. Het was dan ook enkel technisch dat Eisenstein hem bewonderde: ideologisch gezien stond deze Amerikaan aan de rechtse, conservatieve kant van het politieke spectrum. Eisenstein zelf werd vooral bekend met films als *Staking*, *The General Line* en *Pantserkruiser Potemkin*, maar ook met zijn bekende theorieën rond montage. Hij vond de term ‘montage van attracties’ uit: een attractie is – voor hem

– een vorm van dialectiek. Door twee beelden met elkaar te laten botsen, door twee beelden tot een conflict te laten komen, wordt er een synthese – of een bepaalde betekenis – gecreëerd. Deze botsing moet een berekend effect op de toeschouwer hebben, en dus zo een berekende, goed ingeschatte emotie losweken. Technieken als close-up zijn in dit opzicht ook erg dankbaar: door een bepaald object van dichtbij te tonen is de indruk op de toeschouwer veel directer. Ook herhaling is hier een heel handige techniek: door eenzelfde beeld verschillende keren te herhalen, is het eenvoudiger om een bepaald effect op de toeschouwer te bereiken. Ter conclusie zou ik dan ook willen stellen dat er een direct verband is tussen vaudeville (en theater) en (avant-garde)film en -literatuur. Dit zal ik in het verdere verloop van mijn eindverhandeling verder onderzoeken.

### Hoofdstuk 3. “Misschien wordt eens de nood zo groot”: *Bezette stad*, een avant-gardistische, Vlaamse montagetekst.

#### 1. Inleiding.

In de eerste twee hoofdstukken heb ik een theoretisch kader geschetst voor een bespreking van avant-gardeliteratuur in Vlaanderen. Om te zien of deze theorieën werkbaar zijn voor de literatuur is een casusbespreking werkelijk nodig. Wanneer men het montageprincipe in de literatuur bespreekt, voelt men zich misschien al te gauw gesteund door Eisenstein, die zei dat het een techniek was die op *alle* kunstgebieden van toepassing was. Ik ben bij het bestuderen van de eerste casus, *Bezette stad* van Paul van Ostaijen, daarvan dan ook uitgegaan. Al snel bleek een letterlijke toepassing van de principes van Eisenstein op een literaire tekst niet werkbaar. Eisensteins montagetechniek heeft ook een heel specifiek doel: het propageren van de communistische ideologie en het volk onderwijzen. Dit is iets wat in *Bezette stad* bepaald niet te vinden is. Dit wil echter niet zeggen dat Eisensteins theorie gewoon in de vuilnisbak gegooid mag worden: sommige van de technieken die hij beschrijft zijn zeker terug te vinden in deze montagetekst. Om een literaire tekst vanuit filmisch standpunt te kunnen bespreken, moet men – contradictorisch genoeg – loskomen van Eisensteins fixatie op film en van diens strikte, ideologische redeneringen.

Anderzijds heeft montage haar oorsprong in film en werd de techniek op vele kunstvormen toegepast. Men mag film dus niet uit het discours over avant-garde bannen, zoals Bürger deed. Maar men moet zich bij het bespreken van niet-cinematografische montagekunst voor een stuk ook kunnen losmaken uit het filmische gegeven. Een literaire tekst springt op een heel andere manier om met montage dan film, omdat het een schriftelijk medium is. Men moet op een ander niveau naar montage en beeld kijken, zoniet ziet men specifiek literaire montagetechnieken over het hoofd. Dit kan dus een kritiek zijn op de theorie van Eisenstein: hij was van mening dat zijn montage-idee ook in literatuur toepasbaar was, maar zelf beperkte hij zich tot film. Een dialectischmarxistische montagetechniek zal op propagandistische literatuur wellicht wel toepasbaar zijn, maar ze is eenzijdig. Het bespreken van niet-ideologische teksten vanuit marxistisch standpunt heeft eveneens een erg beperkt resultaat. Ik zal in *Bezette stad* dus op zoek gaan naar voorbeelden van filmische montage, maar ook van heel specifieke literaire montage en de effecten hiervan bespreken.

In de titel van mijn eindverhandeling spreek ik over het *montageprincipe*. Daarom is het volgens mij ook belangrijk om aan te geven waarom *Bezette stad* een montage- en geen collagetekst is. Zoals uit het eerste hoofdstuk al bleek, is het niet eenvoudig om een grens te trekken tussen collage en montage. Beide zijn opgebouwd uit fragmenten uit de werkelijkheid en in beide gevallen is te zien dat het niet om een zuiver mimetische representatie van de werkelijkheid gaat, maar om een samenstelling van bestaande delen. Dit onderscheid maken in literatuur is nog moeilijker: *Bezette stad* is een gedrukt werk, dus kunnen we niet zien of er letterlijk geknipt en geplakt werd.

Toch moet het mogelijk zijn om een onderscheid te maken. Men zou kunnen zeggen dat het recept van Tristan Tzara voor het maken van een gedicht echt collage is: je verknipt een krantenartikel, gooit de woorden door elkaar en je gedicht is klaar. Of je die woorden nu op een papier plakt, of ze daarna overtypt, het gedicht blijft collage: de fragmenten worden niet gemanipuleerd. Men zou kunnen zeggen dat dit in *Bezette stad* ook niet het geval is: Van Ostaijen neemt letterlijk reclameteksten van *Rimmel* en *Dorin* over. Maar deze worden als het ware door de tekst, die voor grote stukken toch uit werk van Van Ostaijen zelf bestaat, opgenomen. Er wordt soms iets kleins aan veranderd, of een zin aan toegevoegd en soms wordt de reclameboodschap door middel van een associatieve gedachte in het geheel ingepast. Dit kan dus een eerste argument zijn in het voordeel van de hypothese dat Van Ostaijens tekst een montagetekst is. Een tweede argument is dat hij ook echt technieken uit de film gebruikt: close-up en parallelmontage zijn hiervan de beste voorbeelden. Maar men kan een literaire tekst niet énkél vanuit filmisch standpunt bekijken. In wat hier volgt zal ik proberen *Bezette stad* als montagetekst te duiden zonder afbreuk te doen aan het literaire aspect van de tekst.

## 2. Montage in een literaire tekst: *Bezette stad*.

### 2.1. Karakteristieken van de tekst.

Een goede uitvalsbasis voor het bespreken van montage in deze tekst van Paul van Ostaijen is het aanstippen van enkele opvallende kenmerken van de tekst. Wanneer we deze kennen, kunnen we kijken of zij iets met montage te maken hebben. Dit is beter dan uit te gaan van montage, omdat men zo misschien té hard zoekt naar momenten waarop dit in de tekst voorkomt. Door uit te gaan van ‘feitelijke’ kenmerken van de tekst vervalt men misschien minder snel in vergezochte analyses over montage in literatuur.

Bijzonder typerend voor *Bezette stad* is het spel met typografie en bladschikking. Van Ostaijen laat zijn drukker dan ook niet zomaar de keuze over de manier van drukken:

Princiep I Mijn boek mag niet worden verkloot naar het balke-poutrels- en traversesysteem van de Floris. II: de Floris moet lino's, zinco's, akwarellen maken enz.: daarbij volledige vrijheid, en wordt verzocht ook bij de drukker te helpen, maar ik komponeer de page (Bogman 31).

Er is maar één passage waarin het spel met de bladspiegel niet voorkomt: in het hoofdstuk *Sous les Ponts de Paris* is de tekst helemaal geschikt en gedrukt zoals in een gewoon gedicht, op drie woorden in kapitalen na. Maar voor het overige speelt Van Ostaijen heel sterk met deze gegevens. Ze verlenen aan het gedicht een sterke *beeldende* kracht. Op pagina 298 wordt een grijze dag beschreven waarop de mensen de bezette stad ontvluchten. De woorden 'grauw' en 'grauwt' zijn maar half afgedrukt, alsof er te weinig inkt was. De woordvorm krijgt zo ook iets grauws, iets mistigs. Een ander voorbeeld van een beeldende woordvorm is te vinden op bladzijde 329: in dikke, vette letters staat het woord 'zeppelin' in zeppelinvorm afgedrukt. Maar het mooiste voorbeeld staat op pagina 340: 'koorddansers' wordt daar zo in het blad gezet, alsof het woord zelf op een koord danst. Een gelijkaardig voorbeeld is het weergeven van "wirrel warrel" door het door elkaar zetten van de woorden (407). Door een dergelijk typografisch spel wordt de taal uit haar vertrouwde context gerukt: voorheen was de enige visuele functie van het schrift de taal op een ordelijke, gestructureerde manier overbrengen.

Bij Van Ostaijen wordt de visuele functie uitgebreid: het woord is niet enkel een 'code', het beeldt ook echt uit wat het betekent of hoe het uitgesproken moet worden. De combinatie "pijp pal pop" verschilt toch sterk van Van Ostaijens "PijP Pal PoP" (405). Deze uitbeeldende functie kan er ook op wijzen dat het een tekst is die goed voorgedragen kan worden. Als lezer heb je ook de neiging om de tekst mee te zeggen, en als je dat niet doet, heb je toch een goede indruk van waarop Van Ostaijen de nadruk wil leggen. Het stuk "Boem Paukeslag" (367) is in dit verband het bekendst. Hier *lees* je de muziek van het orkest aanzwollen: je *leest* de crescendo's en je *leest* de instrumenten razen tot een climax. Mij doet deze pagina heel sterk denken aan de bekende *Noodlotsymfonie* van Beethoven, maar nog *stérker* aan het eerste deel van de *Ouverture* uit *Wilhelm Tell* van Gioacchino Rossini. De instrumenten komen zo goed als letterlijk overeen: pauken, koperblazers, strijkers en bassen zwellen aan en het tempo wordt ontzettend opgedreven tot een hoogtepunt. In feite probeert Van Ostaijen om zijn tekst te multimediatiseren: hij trekt het medium 'tekst' open tot een visueel en auditief multimedialium. Dit is te vergelijken met de manier

waarop men in de stille film met geluid omging. In hoofdstuk twee gaf ik als voorbeeld hiervan enkele scènes uit *The General Line*. Het gebrek aan geluid werd daarin gecompenseerd door een bepaalde opeenvolging van beelden: men maakte een close-up van iemand die aan een tractormotor aan het werken was en ging dan over tot een close-up van een paard dat opschrikt. Hierdoor wordt gesuggereerd dat de motor het toch doet en een hels lawaai voortbrengt.

Dit multimediatiseren van tekst werd ook in andere landen gedaan. Hoewel er heel wat verschillen waren tussen Van Ostaijen en de futuristen, doet de voorpagina van Francesco Cangiullo's *Fumatori* (1914) toch heel sterk aan het werk van de Antwerpse dichter-schrijver denken. De combinatie van woorden en onomatopoeën en de typografie proberen uitdrukking te geven aan de impressie van het nachtleven en de trein. De dichterlijke taal wordt uit haar grammaticale en vormelijke korset gehaald en de grenzen tussen tekst en andere media wordt bijzonder vaag. Hierdoor kan een bijzonder vrije poëzie ontstaan, die op inhoudelijke en typografische wijze uitdrukking kan geven aan grootstedelijke en andere indrukken.

De tekst van *Bezette stad* zelf is niet hoorbaar, maar door het spel met typografie worden klank en ritme wel gesuggereerd. Witte ruimten en lange spaties doen ons leestempo vertragen: je kunt onmogelijk snel over “De STad        STaat        STil” lezen (292). Er zit een cadans in de tekst. Door zijn gebruik van typografie kan Van Ostaijen dus muzikale, beeldende en literaire sensaties tot stand brengen. Hij mengt op ingenieuze wijze verschillende media om zo een maximale emotie tot stand te brengen bij de lezer. Een klassiek gedicht raakt je of raakt je niet, maar een dergelijke visuele, auditieve tekst raakt je sowieso. Is het niet emotioneel dan is het alleszins fysiek. Het laat hoe dan ook een indruk na: de energie van de tekst wordt echt overgedragen op de lezer. Hij ervaart bijna lijfelijk de chaos en vernieling van de oorlog, de sfeer in een variétéhuis, bar of filmzaal en de psychische toestand van de mensen in een bezette stad.

## 2.2. Het opsporen van literaire montage.

Een heel aantal van deze elementen zijn te vergelijken met technieken uit de filmwereld. Het hoge belevingsgehalte van *Bezette stad* komt terug in de attractiemontage van Eisenstein: een attractie is volgens hem “elk agressief toneelelement (...) dat de toeschouwer onderwerpt aan een emotionele of psychologische beïnvloeding, mathematisch berekend en in de praktijk uitgetest om bepaalde emotionele schokken (...) teweeg te brengen” (Eisenstein, “Montage van attracties” 16). Bij Van Ostaijen is natuurlijk niet echt te spreken over ‘toneelelementen’, maar als we dit vervangen door ‘tekstelementen’ vinden we deze techniek heel duidelijk terug in zijn tekst. De verwijzingen naar vaudeville en circus zijn talrijk in *Bezette stad* en ook voor Eisenstein waren

deze entertainmentvormen heel belangrijk. Beide bestaan uit een snelle opeenvolging van heel verschillende acts die allemaal op zichzelf staan.

Hoewel we de theorie van Eisenstein misschien niet letterlijk op *Bezette stad* kunnen toepassen, zijn er toch enkele aanwijzingen om verbanden te leggen tussen deze tekst en filmmontage. Toch zou ik ook hier weer willen uitgaan van de tekst zelf en eerst daar kijken welke vormen van montage er voorkomen. Ik heb in deze tekst drie categorieën onderscheiden.

Een eerste vorm is het inlassen van tekstuele werkelijkheidsfragmenten. Reclame-teksten, uithangborden, filmtitels en liedjesteksten zijn hier voorbeelden van. Op pagina 321 lezen we bijvoorbeeld “Norddeutscher Lloyd” (een Duitse rederij), “Tabaxos Themistokles Chyriadis”, “First class with al the modern comfort” [sic], “Liebig” en dergelijke meer. Op pagina 278 staat een (op enkele spelfouten na) letterlijk overgenomen reclame voor *Rimmel*. Op pagina 289 staan er dan weer veel verwijzingen naar liedjesteksten: “Puppchen Du bist mein Augenstirn”, “Heil Dir im Siegerkranz” en “jef jef jef ‘ne Zeppelin”. Op de allereerste bladzijde wordt er verwezen naar allerhande films, zoals *Fantômas*, *Zigomar* en *Chéri Bibi*. De tweede vorm van montage is nauw verwant met de film: *Bezette stad* bestaat uit een montage van close-ups van het stedelijke leven tijdens de bezetting en hier en daar komt ook parallelmontage voor.

Een derde vorm bevindt zich op talig niveau: de syntaxis wordt in grote mate achterwege gelaten, waardoor de taal een erg fragmentarisch karakter krijgt. De taaluitingen zijn niet meer grammaticaal, maar ze zijn nog wel begrijpbaar. Dit is te vergelijken met de filmmontage: films die volgens continuity editing gemonteerd zijn, spelen in één vloeiende beweging. Avant-gardistische films zijn vaak veel fragmentarischer opgebouwd en de afwisselingen tussen de shots gebeurt veelal bruusk. Toch is ook in deze films een verhaallijn terug te vinden: het is niet omdat ze veel gefragmenteerder en bruusker zijn dat ze meteen abstract worden. Deze vorm van montage wordt in beide media gebruikt om de zeggingskracht van het medium te verhogen. Taal zit ‘gevangen’ in een heel strak korset van allerhande regels. Zonder die regels kan ze haar zeggingskracht en betekenis nog beter benutten: beregelde taal kan onmogelijk een ervaring letterlijk weergeven. Een vrijere taal, ontdaan van de spannendste restricties, kan op een manier die veel dichterbij het onbewuste en bij de mens zelf ligt, een werkelijkheid weergeven. Hierin ligt ook de alternatieve werkelijkheidsweergave die zo eigen is aan de avant-garde: net zoals de oude burgerlijke normen, waarden en regeltjes weggeveegd moeten worden, moet ook de al te beregelde taal bevrijd worden. Voor filmbeelden geldt dit ook: continuity editing levert wellicht een mooi harmonisch geheel op, maar de afzonderlijke beelden kunnen in bepaalde combinaties meer zeggen. Dit is te vergelijken met Eisensteins voorliefde voor de huei-i tekens: het teken voor

‘vrouw’ betekent op zich gewoon ‘vrouw’, maar in combinatie met het teken voor ‘kind’ of ‘dak’ krijgt het steeds een andere connotatie.

*Bezette stad* kan dus vanuit verschillende invalshoeken bestudeerd worden. In wat hier volgt zal ik de tekst doorlopen en aan de hand van de meest kenmerkende eigenschappen van *Bezette stad*, de verschillende vormen van montage, het multimediale karakter van de tekst en de functie van deze werkingsmiddelen bespreken. Tussendoor zal ik ook de thematiek van de tekst bestuderen en nagaan hoe de montagetechnieken hier een invloed op hebben.

### 3. *Chaos-zijn.*

#### 3.1. Opdracht aan Mijnheer Zoënzo.

In dit eerste hoofdstuk zijn erg veel voorbeelden van de verschillende montagetechnieken terug te vinden. Het eerste soort montage (de invoeging van werkelijkheidselementen) is daarbij heel dominant: de hele tekst is doorspekt met filmtitels, fragmenten uit liedjesteeksten, Bijbelse citaten, reclameslogans en dergelijke meer. Het bereiken van visuele en ritmische effecten lukt hier zeker: het draaiend nihil is in een ronde vorm gedrukt (276) en het matte ritme van de trein wordt weergegeven door de woorden van de zin “de treinen hebben het matte ritme van moeë mensen” over een aantal regels te verspreiden (277). Filmsche montage is hier minder terug te vinden. *Opdracht aan Mijnheer Zoënzo* is een inleidend hoofdstuk: er wordt een psychologische trend gezet die in de rest van het werk zal terugkomen. Bovenal wordt in dit eerste deel het nihilisme benadrukt. Er wordt nog niet meteen overgegaan tot een evocatie van de bezette stad, maar al wel tot het beschrijven van het gevoel dat daarover heerst bij de schrijver.

Door montage, associatie en multimediale effecten wordt dus de psychische toestand van de mens weergegeven. Ook het apocalyptische, chaotische gevoel dat zo eigen is aan oorlog wordt hier op heel treffende wijze geëvoceerd: God de Vader brengt het laatste bedrijf (275). Het lijkt dus of het einde der tijden nabij is. Op de volgende pagina wordt daar nogmaals op gedrukt: “wij zijn aan ’t einde van alle ismen isthmen / van alle katedralen / van alle profeten / van alle kateders”. Deze apocalyptische chaos wordt ook in de taal zelf weergegeven: hoewel de grammatica in dit hoofdstuk nog niet zo radicaal afgebroken wordt als in de volgende, bestaat de tekst uit flarden zinnen of geïsoleerde uitingen. “katedralen bouwen en omverschieten”, “anderen maakt kinderen” en “en kinderen die malheur of toeval daar zijn is enkel te leren / zich zelf te verdedigen” (277) houden wel met elkaar verband, maar de syntactische middelen die nodig zijn om dit verband duidelijk te maken, lijken zelf stukgeschoten te zijn. De oorlog heeft dus heel wat dingen stuk





is de laatste letter van dit alfabet. Hier wordt nog eens extra benadrukt dat alles hol is, zowel ideaalfrasen en longen als de aarde zelf. Alles is leeg, alles van alfa tot omega, van begin tot einde. Vreemd echter zijn de reclameboodschappen voor *Rimmel* en *Dorin* die hierna volgen:



Du rouge pour les lèvres

D  
O  
R  
I  
N

Op pagina 279 wordt duidelijk wat het verband is tussen make-up en het besef van de holheid van de werkelijkheid. Van Ostaijen heeft verder geassocieerd op ‘omega’ en begint over de ommeegang. Uiteraard kunnen we de denkstappen van Van Ostaijen niet letterlijk volgen, maar het voordeel aan een dergelijke tekst is dat we ze wel in bepaalde maten kunnen traceren. Hij verwijst met zijn ‘ommeegang’ wellicht naar de Gemeentefeesten die rond vijftien augustus in Antwerpen plaats vonden. Ze werden vanaf 1847 georganiseerd en tijdens deze feestelijke dagen werden de reus Druon Antigoon en zijn vrouw Pallas Athena door de straten gedragen, samen met het Galjoen en Cupido. In Borgerhout vond een gelijkaardig evenement plaats: tijdens de Carnokeskermis (genoemd naar de Carnotstraat) werden de Reuskens van Borgerhout rondgedragen op wagens en deden daarop hun traditionele Reuskensdans (Kint en Lauwers 311). Op pagina 278 zegt Van Ostaijen dat alles hol en leeg is, en dus ook de aarde, die om haar as draait: “draai u om keer u om keer u eens om” (278). Dit lijkt heel sterk op het bekende Reuzenlied dat zowel tijdens de Ommeegang als de Carnokeskermis gezongen werd. De tekst daarvan vond ik in de *Liederenkrans voor het middelbaar onderwijs* (die tevens aanraadt het lied “uitbundig vrolijk” te zingen):

Al die daer zeidt “De Reus die kom’! de Reus die kom’!” zy liegen daer om. Keere weêr-om, Reusken, Reusken, keere weêr-om, Reuzegom! (Ghesquiere 37)

Van Ostaijen wil de Reuskensstoet echter afschaffen, alsook het Ros Beiaard. Hij wil “onze heroïeke idealen” opvoeren in “burleske dracht” (279):

{ eerlikheid met hoge hoed en geklede jas  
godsdienst tiara kardinaalsrood  
metafyziek met engelevleugeltjes

en

## BEKRONING

Deze twee pagina's gaan over de uitholling van de wereld en waarden. Godsdienst, kerk en staat zijn, zoals even verderop, nog het best op te voeren in een ommegang, gekleed op carnavaleske wijze. Er is enkel nog buitenkant, oppervlakte. De godsdienst is niet meer dan een rode tiara, de metafysiek niet meer dan vleugeltjes en burgerlijke deugden niet meer dan een zondags pak. *Er is enkel nog make-up en kostumering: daaronder zit er niets meer.* Deze idee wordt dus met behulp van het inlassen van werkelijkheidsstukken en een ‘verkapt’ taalgebruik weergegeven. Door associatie en een lossere hanteren van de taalregels kan men de taal ten volle benutten om een voorstelling te geven van de burgerlijke werkelijkheid. Deze voorstelling van de burger en de burgerdeugden komt trouwens heel sterk overeen met het moderne burgerbeeld van Werner Sombart: naar buiten toe houdt men de schijn nog hoog op, maar de burgerdeugden hoeven niet meer echt in de praktijk gebracht te worden.

Zoals hierboven al bleek, is nihilisme een heel belangrijke factor in dit werk. Doorheen heel *Bezette stad* herhaalt Van Ostaijen bijna obsessief het woord ‘nihil’ en past hij het toe op alle vlakken van het leven. Deze tabula-rasa-idee was heel populair bij de avant-garde, maar in tegenstelling tot wat men zou verwachten, geeft Van Ostaijen geen echt alternatief. Zijn hoop op iets nieuws wordt zelden geformuleerd, en wanneer hij het dan wel doet (op het einde bijvoorbeeld), is dit heel voorzichtig en is het niet duidelijk wat hij verwacht. “Misschien wordt eens / de nood zo groot / alle dijken breken” op de allerlaatste pagina wijst erop dat hij iets verwacht dat heel ver in de toekomst ligt. Ooit zal men deze holle situatie niet langer aankunnen, ooit zal er een revolutie komen tegen deze levenswijze. Maar voor de nabije toekomst is er geen hoop in zicht: “en dit echohol gevoel van / moedeloosheid / niet als vroeger Goede Vrijdag was” (285). Ook de goedheid van de mens wordt betwijfeld: “zijn wij of spelen wij een makaber spel” (293). Heel interessant in deze regel is het feit dat de oorlog hier een macaber spel genoemd wordt: het is niet zomaar met de bezem door Europa om dan iets nieuws op te richten. Het is een cynische klucht. De vraag is dan ook of we echt zo zijn, of we echt macaber en cynisch zijn, of de oorlog

echt des mensen eigen is, of dat het enkel tijdelijk is, dat we het enkel spelen. Het antwoord op die vraag is wel duidelijk. Op pagina 413 wordt deze twijfel over de goedheid van de mens mogelijk nog cynischer geformuleerd:

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

Een andere passage die me vanuit inhoudelijk standpunt sterk opviel, is te vinden op pagina 299. Daar dansen de letters van de woorden “valse lente” over het blad. “Valse lente” is hier erg interessant wat interpretatiemogelijkheden en het vrije gebruik van taal betreft. Enerzijds is het Frans voor ‘trage wals’ (een populaire dans op bals en in danstenten in die tijd). Anderzijds kan men hier uit afleiden dat de auteur de oorlogslentewind die over Europa waait toch niet zo ideaal vindt en er zijn twijfels bij heeft of er wel iets nieuws kan komen na deze oorlog. In deze zin kunnen we de schikking van deze woorden zien als een nabootsing van een nogal bruuske ‘lentewind’ die de woorden uit hun vaste ‘zinvorm’ schudt. Door deze woorden te isoleren uit een vaste context, kunnen ze dus meer betekenen: de tekst is doorspekt met verwijzingen naar liedjes, muziek, dans en andere vormen van entertainment, maar hij ademt ook het failliet van een hoopvol toekomstbeeld uit.

### 3.2. Bedreigde Stad.

Het hoofdstuk *Bedreigde Stad* evoceert de binnenstormende Duitse troepen en de vlucht van de stadsbewoners met behulp van montage. Om de lezer een idee te geven van hoe het er aan toe ging in die tijd, zorgt de auteur er voor dat we de troepen bijna horen: fragmenten uit Duitse marsliederen en het vet afdrukken van de ‘p’ in woorden als ‘stappen’ benadrukken het ritme van de stampende laarzen. Hier wordt dus aan de hand van visuele effecten een zeker ritme aan de lezer opgelegd: de tekst bezit een duidelijke cadans en suggereert zo de klank van de laarzen en de marsliederen. Op pagina 294 wordt de chaotische toestand in een bordeel tijdens een luchtaanval weergegeven. Close-ups van de chaotische stroom richting bordeelhelder worden samen gevoegd.

ça va ça viens ça viens ça va  
keldervlucht van een bordel  
balloterende borsten voetbalbuiken

tul goud zilver voile Mimi Manon pailjetten en tanden  
de patronnen en grande soirée  
men heeft niet de tijd zich om te kleden  
de obus valt

Een gelijkaardige passage is te vinden op pagina 311, waar de verlaten forten beschreven worden. De lezer *ziet* het lijk van een soldaat in een plas ontbinding liggen, de larven die eruit komen, kleine belletjes die uit een wasdoek sijpelen, een vertrapte prikkeldraad, de stukgeschoten fortenomgeving. Ook de tekst lijkt stukgeschoten te zijn: “huiveren keldergeraamten kille aarde / neergeschoten brouwerij staat een muur”. Woorden als ‘huiveren’ zijn geen objectieve weergave van de werkelijkheid, maar kunnen gezien worden als de reactie van de waarnemer op deze vernielde, dode omgeving. Dit toont de veelzijdigheid van montage in literatuur aan: enerzijds wordt de tekst echt gevisualiseerd, anderzijds wordt het ‘beeld’ verrijkt door tekstuele inhoud, zoals ‘huiveren’. Er wordt wel eens gezegd dat er bij Russische montagefilms visuele poëzie gecreëerd wordt, maar Van Ostaijens tekst is in dat opzicht veel sterker. De Russische film weet het medium ‘film’ niet te overstijgen, terwijl Van Ostaijen het medium ‘tekst’ in zekere mate wel overstijgt.

In *Bedreigde Stad* komen de functies van Van Ostaijens montage duidelijk naar voren: de chaos en vernieling van de oorlog worden aan de hand van typografie, bladschikking, het invoegen van werkelijkheidselementen, de close-up en het ‘bevrijden’ van taal meesterlijk weergegeven. Van Ostaijen brengt de energie en de sfeer die er in de stad heerst over op de lezer. Ook het auditieve aspect van de tekst komt hier goed tot uiting: vele woorden zijn in vette kapitalen gedrukt en hier en daar staan er grote uitroeptekens op het blad. De multimediatisering wordt in dit hoofdstuk echt ten top gedreven.

### 3.3. Holle Haven.

In “Holle Haven” wordt de verlaten Antwerpse haven vooral via een montage van close-ups en het gebruik van (symbolische) parallelmontage weergegeven. De eerste bladzijde van dit deel (317) is nog vrij klassiek wat close-upgebruik betreft: “gekleets staketsel dijk” en “Hoevegekleets / Het één – enkel – echoëren” geven echt weer wat men kan waarnemen in een verlaten havenbuurt. Op de volgende pagina’s wordt er echter verder op het thema ‘verlatenheid’ geassocieerd. Dit zou men kunnen vergelijken met een symbolische vorm van parallelmontage (er wordt niet iets getoond dat op hetzelfde ogenblik op een andere plaats plaatsvindt, maar wel iets dat er op

inhoudelijk gebied parallel mee loopt) of tonale montage (eenzelfde ‘emotie’ wordt weergegeven in een andere situatie). De functie van deze ‘parallelmontage’ is vrij ironisch: de verlaten stad en haven worden op pagina 318 vergeleken met Pompeï en Herculaneum. Ze krijgen een plaatsje op de wereldtentoonstelling, naast deze antieke steden.

holle haven schoon zijt gij verplaatst als attractienummer van de toekomstige

**! WERELDTENTOONSTELLING!** te MILWAUKEE

In dit stuk komt de fragmentarische taal ook goed van pas: net zoals de oude, antieke steden schiet er van de haven enkel nog een ruïnegebied over.

Even later wordt de haven weer met ‘gewone’ close-ups voorgesteld: we krijgen op pagina 321 een montage te zien van uithangborden, bedrijfsnamen, cafénamen, adressen en bestemmingen te lezen. Dit is dus eigenlijk een combinatie van het invoegen van realiteitsfragmenten én het monteren van close-ups. Deze pagina doet me in vele opzichten denken aan sommige oude Amerikaanse films, waarin bijvoorbeeld Las Vegas ‘samengevat’ wordt in één beeld, met elkaar overlappende lichtreclames en uithangborden. Twee bladzijden verder lijkt deze uithangbordenmontage uiteen gereten te zijn. In dit hoofdstuk fungeert montage opnieuw als een middel om de chaos van de oorlog en de resultaten van de verniel-zucht op visuele manier weer te geven, zoals men in films of documentaires ook wel eens beelden van voor en na een ramp toont. De montages van bedrijfs- en cafénamen op pagina 321 en 323 laten een doodse indruk na: als lezer voel je jezelf door de havenbuurt ronddolen, en het enige dat je ziet zijn uithangborden, al of niet stukgeschoten. Er zijn geen mensen te bespeuren en ook de aanwezigheid van de stem van de auteur blijft op deze pagina’s tot een minimum beperkt. Ook de volgende pagina’s van dit hoofdstuk ademen een ontzettende verlatenheid en hulpeloosheid uit:

gebroken karkas

staren havehoeren hopeloos

Feldgrau slechts surrogaat voor vorstelike matrozen

waar zijn de tijden van vroeger

Hopeloos kranen

Huilen Hinniken

valt onvruchtbaar (326)

Dit fragment is ook een goed voorbeeld van hoe literaire montage de psyche van de mens kan weergeven, misschien wel beter dan film kan. Een opname kan een mistroostige aanblik van een vernielde haven tonen, maar hier kan men als het ware in de geest en door de ogen van de mens die door die haven doolt kijken.

### 3.4. Rouwstad.

In *Rouwstad* worden enkele montagevormen ten top gedreven om de paniek die in het hoofd van de ik-persoon heerst weer te geven. Van syntaxis blijft er hier niet meer erg veel over. Er worden wel hier en daar korte, duidelijke indrukken geformuleerd, zoals “licht in de kamer toontinteling van violet naar Zwart” (346), maar voor het overige bestaat de ‘tekst’ uit losse woorden. Toch gaat het hier niet om nonsens, maar om een vrijer gebruik van taal, om zo tot een maximale betekenis te kunnen komen. Als lezer kan men zich echt een beeld vormen van wat er beschreven wordt: dit fragment bestaat uit een onvolledige affiche waarop staat wat te doen bij luchtaanvallen, de lichtinval in een huiskamer tijdens een bombardement, de chaos op straat, het donker en de angst die daar heersen (346 – 350). Men zou hier kunnen spreken van close-ups en snelle cuts en het is dus een stuk dat erg goed verfilmd zou kunnen worden. Het feit dat het een literaire tekst is, maakt dat men er wel meer persoonlijke ervaring van de ik-persoon in kan leggen. Uitspraken als “was ik bang / dan zou / Angst / niet zijn” zijn moeilijk op het witte doek over te brengen zonder met tekstblokken te werken (348).

De typografie en bladschikking van pagina 347 geven de leegte van de straat weer. De ik-persoon lijkt kriskras door deze straat te lopen en komt bijna in botsing met een tram. Deze bladschikking komt beangstigend over: er staat wel iets op, maar het staat heel chaotisch verspreid. Een vol chaotisch blad komt op de een of andere manier natuurlijker over: bij het ontvluchten van de stad heerst er chaos onder erg veel mensen. Van deze bladzijde kunnen we de chaos in het hoofd van één persoon aflezen, wat veel *unheimlicher* overkomt. De ik-persoon heeft duidelijk last van zenuwen (350) en het lijkt alsof hij de beangstigend verlaten straat wil ontvluchten en een café wil induiken.

#### RAG TIME

de straat om

de hoek om (350)

Op de volgende bladzijde heeft het personage het café bereikt: “warm licht / reuk van gitaren / horen van whisky en / verwelkte roos”. De plotse onderdompeling in de sfeer van het café en het contrast met de beangstigende buitenwerkelijkheid verwarren de zintuigen van de ik-persoon. In feite staat deze idee parallel met de multimediatisering van de tekst: normaal gezien kunnen we een tekst enkel lezen, maar bij *Bezette stad* krijgen we er beeld en geluid bij. Onze zintuigen worden als het ware verward om zo tot een betere indruk van de werkelijkheid te komen. Er wordt in eerste instantie een sfeer van geborgenheid gecreëerd: buiten mag het dan wel droevig en eng zijn, “il fait si doux près de toi” (351). Maar dit fragment uit een liefdesliedje wordt snel doorprikt door “want / Jaarsma / warmt goed”.

In dit hoofdstuk zien we duidelijk de psychologiserende functie van montage: door een bepaalde typografie en bladschikking en het invoegen van elementen uit de werkelijkheid wordt de psyche van de ik-persoon weergegeven én geïroniseerd. Hier wordt ook weer een oppositie gecreëerd tussen de buitenwereld van de oorlog (de chaos op straat en in het hoofd van de mens) en de binnenwereld van een bar, waar men zich veilig en geborgen kan voelen. Dit blijkt echter een illusie te zijn, net zoals film of vaudeville een illusie is. Men kan in dit hoofdstuk ook spreken van een vorm van attractiemontage: door een bijzondere combinatie van ‘beelden’ en woorden wordt er een bepaalde energie op de lezer overgedragen. Er wordt een enorme empathie gecreëerd bij de lezer/toeschouwer.

Dit eerste deel van *Bezette stad* bereikt een hoogtepunt op pagina 357, met de affiche voor het Grote Zirkus van de H. Geest. Hierbij wordt de sfeer van vaudeville en aanverwante vormen van entertainment weer helemaal opgeroepen. De drie pijlers waar België op rust (Godsdienst, Vorst en Staat) worden voorgesteld als louter slapstickelementen en onnozelheden in het grote stuk, geregisseerd door de Heilige Geest. Dit laatste is een bijzonder element, dat doorheen heel deze tekst terug te vinden is: God de Vader, de Aartsengel Michael en de Heilige Geest worden opgevoerd als regisseurs, circushouders en dergelijke meer. Zij staan in voor de Grote Levensshow, maar echt bijzonder is die toch niet. Het is één grote klucht, één groot nihil, een lege, sentimentele film die enkel illusie wekt. Wat hierin opvalt is de wel heel dubbele houding ten aanzien van entertainment en film. Enerzijds wordt er erg vaak naar film en vaudeville verwezen, anderzijds benadrukt de auteur regelmatig dat dit maar vluchtig en hol is.

### 3.5. De kringen naar binnen.



In *De kringen naar binnen* komt deze dubbele houding goed aan bod. De titel verwijst naar iets dat in het binnenste van de stad verandert. Het hoofdstuk begint met het deel *Music Hall* en de eerste regels daarvan verwijzen duidelijk naar deze verandering: “PLOTS / binnen de kring van haar moedeloosheid / begon de stad te / leven” (363). Men zou verwachten dat dit, vanuit humanitair-expressionistisch perspectief, een nieuw, fris begin is, dat de oorlog met de bezem door Antwerpen geveegd heeft en dat er op het ‘waste land’ stilaan iets nieuws groeit. Niets is echter minder waar. De volgende pagina’s staan zo bomvol titels van operettes, films, acts en dergelijke meer, dat er geen enkel rustpunt meer te vinden is. Het lijkt alsof de mens in het vertier van de bezette stad iets zoekt om zijn misère te overschreeuwen. Het leven wordt gevuld met hol entertainment.

Music Hall ligt  
vol  
vaag  
verlangen  
in zijn elektriekspaarzaamheid  
mensen in spanning  
vóór het banale wonder (363)

Dit citaat onderstreept de stelling dat mensen behoefte hebben aan een gemakkelijk en zeker wonder: hopen op een betere toekomst zit er voorlopig niet in, maar de acrobaat kan zijn spannende kunstje steeds opnieuw volbrengen en de film loopt meestal goed af. Als dat niet het geval is, is het drama van de filmpersonages ver van het bed van de toeschouwer of ‘maar film’. Het banale, voorspelbare wonder van het variété wordt op luid gejuich onthaald. Heel tekenend in dit verband zijn de regels “filmtoeschouwer let op de muziek en / je weet hoever de film is / leer het woordeboek van de filmmuziek / zonder magie / je hoeft niet naar de film te kijken / muziek vertelt precies” (364). In de populaire films die in vaudevillehuizen gespeeld werden, zat blijkbaar niet veel (visuele) diepgang. De pianist verraadt met zijn spel al veel van wat er komen zal. Toch heeft de mens hier overduidelijk behoefte aan.

Door de montage van stukken realiteit, zoals liedjesteksten en titels van operettes, en de typografie en bladschikking te manipuleren, wordt de sfeer van de music hall heel goed weergegeven en wordt er een zekere energie op de toeschouwer overgedragen: net zoals in *Rouwstad* worden de zintuigen als het ware door elkaar gehaald. Anderzijds kan deze sfeer gelezen worden als een parallelbeeld of –situatie van de chaos in een door oorlog geteisterde stad. De

herhaling van de woorden ‘drama’ en ‘brand’ wijst daar volgens mij op. Op pagina 367 versterkt “BOEM / PAUKESLAG / daar ligt alles PLAT” dit idee. Het "razen rennen razen" lijkt wat op de vlucht uit Antwerpen die enkele ‘hoofdstukken’ ervoor geëvoceerd werd. Vooral de laatste regels van deze bladzijden tonen aan dat dit een (samengevat) parallelbeeld is van deze vlucht:

drama in volle slag hoeren slangen werpen zich op eerlike  
 mannen het gezin wankelt de fabriek wankelt  
 de eer wankelt ligt er  
 alle begripen VALLEN (367)

Op de volgende pagina wordt een acrobatische act voorgesteld. Dit kan echter een parallelbeeld zijn van de wanhoop van de mensen die in de stukken ervoor voorgesteld werd: armen en benen bewegen door de ruimte (368). Het lijkt alsof iedereen op de vlucht slaat en op heel riskante wijze weer uit het dal van misère wil klimmen, maar daar uiteindelijk niet in slaagt:

ladders  
 langs en  
 klimt valt van  
 tromgeroffel ladders (369)

Een ander voorbeeld van parallelmontage is te vinden op pagina 370 en 371. Het gaat nog steeds over een vaudevillevoorstelling, maar de gelijkenissen met de prostituees, die aan het begin van *Bezette stad* naar de kelder moeten vluchten, zijn treffend (294 – 295). Het geluid van de trommel kan net zo goed het geluid van explosies zijn en de herhaling van ‘billen’ zou de schaars geklede weglopende prostituees kunnen uitbeelden.

Entertainment wordt in dit stuk enerzijds voorgesteld als een hol gegeven: het is een banaal wonder, een plaats waar de overwinning snel behaald is (zoals in operettes) en de emotie snel en oppervlakkig komt. Anderzijds is het een middel om de werkelijkheid van de oorlog te vergeten en creëert het een illusoire wereld. Op pagina 373 is hiervan een goed voorbeeld te vinden: “hoe alles wegzinkt rond je / en enkel / het razend ratelen van je kino / je dinamo / je hart / *quand je suis grise*” (373). Het zinnetje ‘quand je suis grise’ wordt doorheen de hele tekst herhaald en kondigt hier de komst van Asta Nielsen aan: als de ik-persoon zich niet goed voelt, kan hij God niet meer

aanbidden, maar enkel deze Deense filmster uit de jaren 10 en 20. Als de schuit vergaat en de wereld in brand staat, kan enkel zij (en de film) nog soelaas bieden. Dit gegeven van het verdringen van de oorlogswerkelijkheid komt op pagina 383 nog eens terug.

Zo zitten wij zat geschouwd  
   in het  
 goddelik spel van je wiegende golf  
 en gaan over ons de oorlogsberichten  
 Berlijn Parijs Londen Petrograd (383)

De mens heeft verstrooiing nodig en de auteur is de laatste om dat te ontkennen. Hij kan echter de illusie van het entertainment doorprikken. Hij staat nog wel in de werkelijkheid, maar zoekt net zo goed zijn toevlucht in de vaudeville en de film. Dat bleek ook al uit Van Ostaijens gedicht dat het tweede hoofdstuk van deze eindverhandeling inleidde.

### 3.6. Asta Nielsen.

Dit hoofdstuk bestaat uit een montage van afficheteksten, gebedsregels en ‘persoonlijke commentaar’ op deze Deense filmster. Er wordt in dit stuk, zoals aan het aller begin van *Bezette stad*, niet echt een zichtbare werkelijkheid weergegeven: de lezer krijgt niet de indruk dat Van Ostaijen hier een film met Asta Nielsen opvoert. Er wordt wel beschreven hoe ze voor de mens een Troosteres der Verdrukten kan zijn. Ze wordt dan ook vergeleken met Onze Lieve Vrouw (377). Ze zorgt voor het perfecte evenwicht op het witte doek en in feite biedt ze door haar alomtegenwoordigheid in de film een houvast aan de verwarde mens die zijn leven terug moet zien op te pakken in een bezette stad (378).

Film lijkt tot hier toe dus een middel om in weg te vluchten, net zoals vele mensen in geloof vluchtten als het moeilijk werd. De vergelijkingen met Onze Lieve Vrouw en de parodieën op het Weesgegroet en het Onzевader trekken eigenlijk zowel het geloof als de film in het belachelijke: het geloof is hol geworden in een tijd van vernieling en deze holtes kunnen (door middel van superpositie?) opgevuld worden door film. Maar een dergelijke idolatrie van een filmster is ook niet geloofwaardig: de mens vlucht, in plaats van in geloof, dan maar in film en entertainment, wat vaak even hol is. De regels “asta bevrijd ons van het malheur / Pech bij de paardekoersen” tonen dit aan: het malheur is niet de Eerste Wereldoorlog, maar verliezen bij ander entertainment (379).

Asta moet de mens ook bevrijden van sentimentaliteit, van holle emotie en in de plaats de objectiviteit van haar ‘voetbalansen’ geven (379 – 380). Even verder zegt de auteur ook dat ze nog lang in films moet meespelen, nog lang met haar voeten moet spelen, “maar niet met de Onze”. Hieruit blijkt volgens mij de sceptische houding van de auteur ten aanzien van het medium: Asta wordt aanbeden zolang ze niet met de voeten van haar aanbidders speelt, zoals Kerk en Staat wel deden. Op pagina 381 wordt ze dan weer heel ernstig genomen: de bokser van de A en de Z-bokser vechten voor haar en offeren zich voor haar op. De Z-bokser wint: “het einde la débacle”. Dit kan gezien worden als een herhaling van het spel met alfa en omega in het stuk over de Ommegang. Dit is in feite weer een vorm van parallelmontage: een bepaald gegeven (de nadruk op het einde, op een ondergang) wordt op verschillende niveaus herhaald. In dit hoofdstuk worden de montagevormen en het spel met typografie en bladschikking vooral gebruikt om bepaalde ideeën of gedachten te visualiseren. Hier toont montage in literatuur zich weer van haar beste kant: het verbeelden van een idee zoals Van Ostaijen hier doet, werkt beter dan het verbeelden van een idee in films van Eisenstein.

### 3.7. Bar.

In de avant-gardefilm van de jaren twintig werd er met heel korte shots gewerkt, en de overgang daartussen was heel bruusk. Toch verliest de film haar verhaallijn hierdoor niet. In feite kan men dit vergelijken met de manier waarop Van Ostaijen met syntaxis omspringt: sommige regels lijken uit wat woorden bij elkaar te bestaan, maar de structuur is nooit helemaal weg. Ze worden zelden echt onbegrijpelijk. “domme dagdieven wij willen leegte vullen ons langleven moet omhullen / bar holle ballon op barsten staat en nooit zal barsten” heeft wel duidelijk een betekenis, hoewel die multi-interpretabel is (390). Van Ostaijen lijkt echt naar een alternatieve structuur te zoeken. Die structuur bestaat in dit geval uit visuele aspecten: hoewel het heel druk en beweeglijk is in de bar, is die beweging hol, en is de drukte maar een middel om de oorlog te overschreeuwen. Deze holte wordt door de bladschikking gecreëerd: er staan erg veel woorden op het papier, maar ze staan erg verspreid en vaak ook in een cirkel- of andere holle vorm geschikt.

De regel “de STAD begon DE DANS” (391) heeft hier geen positieve betekenis. Het is geen feestdans, maar een holle dans om de leegte schijnbaar op te vullen. Het beeld van een ballon die op barsten staat maar niet barst, verwijst ook naar de allerlaatste regels van *Bezette stad*: “misschien wordt eens / de nood zo groot / alle dijken breken” (419). Op die manier is deze tekst dus ook een montagetekst: er wordt op een literaire manier met flashbacks en flashforwards (op een symbolisch niveau) gespeeld. In dit hoofdstuk wordt aan de hand van allerlei montage- en

druktechnieken een bepaalde sfeer oproepen: ook hier weer slaagt Van Ostaijen erin om de lezer bijna fysiek te betrekken in het caféleven.

In *Folies Bar* wordt de leegte van dans en caféleven dan weer inhoudelijk weergegeven: de mens is een tranenautomaat, die op bevel kan huilen bij populaire liedjes als het *Ave Maria* van Gounod of de *Berceuse van Jocelyn* van Benjamin Godard. Dit is sentiment, holle emotie, die op een dag ook doorprikt zal worden, maar het is absoluut niet zeker wanneer.

### 3.8. De aftocht.

Dit laatste deel bestaat uit close-ups van de vernielde stad en de Duitse soldaten die deze stad achterlaten. Deze beelden worden zo op het blad geplaatst dat het duidelijk wordt dat de stad letterlijk gefragmenteerd is: wat overblijft zijn dolende mensen, kapotte dingen, vodden, levende lijken. Ook van de syntaxis blijft niet veel meer over. Heel tekenend is het centrale ‘beeld’ op pagina 406: “Holle Hoofden / gisten miljoenen oorlogsekonden”. De Duitsers gaan dan wel weg, maar de oorlog blijft aanwezig in de mensen. Hun hoofden zijn enkel nog gevuld met de herinnering aan oorlog. Dit gisten van oorlogsseconden wordt op pagina 408 herhaald. In film zou men een dergelijk idee tot stand kunnen brengen door beelden te laten zien van de wegtrekkende troepen, afgewisseld met beelden van de momenten waarop ze de grootste schade aanbrachten. Men kan met filmbeelden betekenis genereren, maar dit kan eigenlijk enkel gebeuren op een karikaturale, overdreven manier. Anders is het niet duidelijk wat het beeld wil zeggen. Deze tekst is wel ‘extreem’, maar niet echt karikaturaal: door frasen als ‘gisten miljoenen oorlogsekonden’, kan men op een andere manier de psyche van de mens weergeven dan met filmische attractiemontage. Eén beeld zegt meer dan duizend woorden, zegt men wel eens, maar in dit geval zeggen deze drie woorden toch meer dan een beeld van wreedheden.

In dit deel is ook een heel mooi voorbeeld te vinden van een bijzondere vorm van parallelmontage. Het stuk gaat duidelijk over Antwerpen, maar op pagina 410 zien we onderaan het volgende:

KNAL!

L I E B K N E C H T

Op het eerste gezicht zou men zeggen dat hier eigenlijk een beeld gegeven wordt van de situatie in Duitsland op het moment dat de Duitse troepen wegtrekken uit Antwerpen. Maar gaat het dan om de Spartakistenopstand, of om Karl Liebknecht, één van de stichters van de Spartakusbund, die doodgeschoten wordt? In het tweede geval is dit niet echt parallelmontage, maar een flashforward van wat de Duitse soldaten te wachten staat bij hun thuiskomst: de chaos van een ineengeslagen revolutie. Maar ook de mensen in Antwerpen weten niet goed wat er hen nu te wachten staat: “en nu en nu” wijst hier duidelijk op (411).

De volgende pagina's geven de overwinningsroes weer, die vooral gedragen wordt door politici en geestelijken. Men bereidt zich voor op extase, zo staat het er. Men móét extatisch zijn na de val van de vijand, maar de auteur doorspekt deze nepsontaneiteit met nihil, met vragen bij de goedheid van de mens. Hij ontsteekt in een woede om wat er uit deze oorlog voortkwam. Er kwam geen frisse, nieuwe lente, er kwam geen nieuwe wereld. Pagina 414 en 415 ademen de ontgoocheling echt uit.

## O ons verlangen

naar het kapotten van alle begrippen  
 alle hoop  
 alle idioterijen  
 de rode vloed groeit niet  
 de rode legers wassen niet  
 en niets gaat stuk

en niets gaat stuk (414)

De oorlog heeft verwoesting en vernietiging gezaaid, maar dat waar iedereen tegen vocht (de staatsstructuur, de oude normen en waarden, het oude Europa) is niet stuk. Het blijft bestaan en de mensen geloven er blijkbaar nog steeds in. Op pagina 415 drukt de auteur uit dat men vóór de oorlog op kinderlijke wijze hoopte dat de oorlog de oude structuren zou slopen:

Chaos-zijn en scheppen kunnen steen na steen een nieuwe huis  
 een nieuwe tafel

lal

dionyziese vreugde om eerste dingen

Oorsprong zijn

zonder woorden

zintuigelijke vreugde

losse longen                      verlangen                      en doelloos  
vóór niet alles werd gesloopt

**alles                      alles                      werd                      ge                      sloopt (415)**

Die heeft echter vooral de idealen en de hoop gesloopt. Men hoopte op rode legers en een rode vloed, maar die zijn niet gekomen. Naast alle oude begrippen lijken alle nieuwe, hoopvolle begrippen ook geëlimineerd te zijn. Er zijn geen windmolens meer om tegen te vechten: “immer dit gestoot aan de muur / wij vallen      niet de muur” (415). Op de volgende bladzijde lezen we: “Geef mij iets dodend God want ik wil leven”. Hierna wordt “gisten miljoenen oorlogsekonden / Hol verlangde Hoofden” nog eens herhaald. We zouden hieruit kunnen afleiden dat de oorlog het leven nog onleefbaarder gemaakt heeft, dat de enige manier om van die miljoenen oorlogsseconden af te geraken doodgaan is. Dit idee van woede en wanhoop wordt vooral weergegeven door een gefragmenteerde taal. Er wordt sterk met typografie gespeeld: op vele plaatsen roept en huilt de tekst. Her en der worden werkelijkheidsfragmenten ingelast: die hebben als functie het weergeven van de overwinningsfeesten, maar ook het ironiseren van die overwinning.

Veni Creator spiritus  
    C'est lui l'plus beau costo  
    C'est lui le roi du Sébasto  
Tota pulchra es Maria  
    Elle s'appelait Suzanne  
    Elle avait une jambe de bois (417)

De gebeden worden afgewisseld met populaire liedjes. De feestchaos wordt door de bladschikking en de combinatie van gebeden, liedjes en hymnen weergegeven, maar ook geïroniseerd door ‘persoonlijke uitingen’, zoals het stuk over de miljoenen oorlogsseconden en uitspraken als “hopeloos warrelen / patriotiese films / patrioties bier / patrioties kalfsvlees” (418). Net zoals men tijdens de oorlog zijn misère ging overroepen in vaudevillehuizen en cafés, overroept men nu de oorlogstrauma's door het al té uitbundig feesten.

Op de laatste drie pagina's wordt de extase van de bevrijding beschreven als een soort seksuele uitpatting waarin geestelijken en militairen de hoofdrol spelen. Uitdrukkingen als “hulde aan de koninklike vulven” en “officiers bieden hun seks aan de ekstatische menigte” liegen er niet om. Men kan zeggen dat de oude wereld het overleefd heeft en op een vrij perverse manier de door

oorlog belaagde mens weer voor zich probeert te winnen door vreugdestoeten en overwinningsfeesten.

#### 4. Conclusie.

In *Bezette stad* wordt er op verschillende niveaus gebruik gemaakt van literaire en filmische montagetechnieken. Er worden werkelijkheidsstukken ingelast, er zijn filmische technieken zoals close-up en parallelmontage te vinden en de taal wordt gefragmenteerd om zo tot een alternatieve betekenisgeving te komen, maar ook om het klassieke talige patroon te vernielen. Deze vormen van montage worden gebruikt om de werkelijkheid op een andere manier weer te geven, maar ook om die aan stukken te breken: door de bijzondere typografie en bladschikking worden directe effecten op de lezer beoogd, waardoor hij het bezette Antwerpen bijna aan den lijve ondervindt. Zowel de zintuiglijke als de psychische realiteit worden op die manier overgebracht.

De bewoner van deze verwoeste stad kan enkel toevlucht zoeken in vermaak, dat misschien wel hol kan zijn, maar toch de aandacht op iets anders dan misère kan vestigen. Door taal en literatuur uit hun oude kader van regels te halen, kan men veel meer met deze media doen. In feite wordt ‘literatuur’ hier gemultimediatiseerd: bij het lezen ervaart de lezer deze tekst op een visuele (die verder reikt dan het louter waarnemen van zinnen en letters), psychologische en auditieve manier. Zo wordt het medium ‘tekst’ heel ver opengetrokken en kan men zoveel mogelijk technieken inschakelen om de boodschap over te brengen.

In deze bespreking heb ik verschillende keren vermeld dat men Eisensteins theorie niet zomaar op deze literaire tekst kan toepassen. Hij schreef zijn theorieën en maakte zijn films ten dienste van een ideologie: de attractiemontage die hij bespreekt, en die op verschillende kunstmedia toegepast kan worden, heeft als doel om bij de bevolking een bepaalde emotie los te maken. Het gaat hier echter niet om ‘gewoon een emotie’, maar om het opwekken van revolutionaire, politieke gevoelens.

Naast deze attractiemontage past hij ook een sterk dialectisch systeem toe op zijn films: uit these en antithese moet een positieve synthese voortkomen, waarbij de Russische sovjetstaat verheerlijkt wordt. Dit toont de zwakte van een ideologische kunsttheorie aan: zo een dialectisch systeem is natuurlijk ideaal om de communistische ideologie te verspreiden. Men kan in een propagandafilm als *The General Line* niet komen aandraven met conclusies als “het zou wel eens kunnen, heel misschien, dat een coöperatieve beter werkt dan werken voor een herenboer”. Er moet in dergelijke films een heel duidelijke optimistische toekomstvisie zijn, anders werkt het niet. Het is dus erg moeilijk om zo een sterk geïdeologiseerde theorie toe te passen op een tekst die in



een andere politieke context geschreven is: Van Ostaijen lijkt, als we de tekst mogen geloven, zijn grootste idealen kwijt te zijn. Hij heeft de ineens geslagen Spartakistenopstand in Berlijn meegemaakt en zegt in *Bezette stad* ook dat de rode vloed en de rode legers die men verwachtte, niet gekomen zijn. Ook de oorlog, die door zovelen met open armen onthaald werd, bleek naast vernieling en verderf niet bepaald iets nieuws gebracht te hebben. Men kan natuurlijk zeggen: “Van Ostaijen was toch een linkse auteur?” Maar hier moet men dan een duidelijk onderscheid maken tussen een Vlaamse, linkse reactie op het conservatieve, Belgische bestel en een sovjetpartij-ideologie. Ook moet men rekening houden met het feit dat Van Ostaijen op dit punt al een artistieke ‘*einzelgänger*’ geworden was: het optimisme van *Het Sienjaal*, dat op het ogenblik dat hij in Berlijn zat in Antwerpen volop toegejuicht werd, is in deze tekst wel echt zoek. Dit is geen pamflet, of een oproep tot reactie: het lijkt een nogal persoonlijke verwerking van wat de oorlog in de geest van de auteur teweeg gebracht heeft. Hij mag dan misschien niet alles aan den lijve ondervonden hebben, deze wereldbrand heeft een heel diepe kloof geslagen in de idealen van de schrijver.

Desalniettemin zijn heel wat elementen uit Eisensteins theorie en uit de filmwereld van toepassing op deze tekst. Er zijn duidelijk voorbeelden van attractiemontage te vinden: het feit alleen al dat de lezer emotioneel heel dicht betrokken geraakt bij de bezette stad wijst hier al op. Ook close-ups en bruske cuts komen in *Bezette stad* meer dan eens voor. Door deze technieken kan men de werkelijkheid op een wel heel fragmentarische manier weergeven. Maar deze technieken zijn enkel toe te passen op *Bezette stad* als men ze van hun ideologische waarde ontdoet.

Uit deze analyse blijkt volgens mij ook dat het hier om een echte avant-gardetekst gaat: van Ostaijen zoekt duidelijk naar een andere dan de klassieke dichtvorm en breekt zo met de generationaliseerde werkelijkheid. Toch is in deze tekst niet het optimisme te lezen dat bij vele andere avant-gardisten heerste: de Grote Oorlog blijkt geen frisse lentewind te zijn, maar één grote vernielende tornado. Dat blijkt ook uit de vorm van de tekst en de tekst zelf. Zijn ‘multimediale’ techniek wijst op een poging om kunst in het leven te brengen, en zelfs op heel letterlijke wijze: de lezer/toeschouwer voelt bijna wat er gebeurt. Maar misschien heeft deze tekst, net zoals vele andere avant-gardistische kunst, in enkele opzichten gefaald: niet erg veel mensen kennen *Bezette stad*, maar wel “BOEM PAUKESLAG” als louter zijnde een evocatie van een orkest en “Godsdienst & Vorst & Staat!” als een grappige affiche. Ook de “gemakkelijkere gedichtjes” van Van Ostaijen worden op een foute manier geïnterpreteerd. *Marc groet 's morgens de dingen* is hiervan misschien wel het beste voorbeeld: het wordt gezien als een schattig kinderversje en niet als een poging tot het streven naar zuivere lyriek.

Maar of Van Ostaijen nu gefaald heeft of niet, *Bezette stad* is een ontzettend veelzijdige tekst, een montagistisch meesterwerk dat wellicht invloed heeft gehad op andere auteurs, zoals Kurt Köhler. Een multimediale, literaire montagetekst slaagt ook beter in zijn opzet dan een stille montagefilm. Zoals Van Ostaijen heeft bewezen, kan men met literatuur zowel klank, beeld als tekst oproepen. De films van Eisenstein hebben bewezen dat ze goed omkonden met het gebrek aan geluid, maar het blijven vaak nogal karikaturale oplossingen. Wil men met tekst werken, moet men het beeld doorbreken om een tekstblad in te voegen. Bij een literaire montagetekst kan men ook geluid suggereren, maar op een inventievere manier dan bij film het geval is. Men kan literatuur een filmisch karakter geven, maar film een literaire inslag geven, is al heel wat moeilijker.

## Hoofdstuk 4. Hadden wij maar eens gewild...: de casus Henri van Straten – Lode Baekelmans.

### 1. Inleiding.

In het vorige hoofdstuk besprak ik *Bezette stad* van Paul van Ostaijen met het oog op montage technieken en de effecten daarvan. Dat zowel tekst als auteur avant-gardistisch zijn, kunnen we met stellige zekerheid zeggen. Aan de hand van montage breekt de auteur de bestaande werkelijkheid in stukken en voegt deze fragmenten dan weer bij elkaar tot een nieuwe realiteit. Hij breekt met heel wat conventies: de talige structuur, de klassieke dichtvorm en de oude waarden. Wat in deze tekst misschien wel het meest opvalt, is dat hij voor een groot stuk ook breekt met het vooruitgangsoptimisme en idealisme dat zijn generatie zo eigen was. Terwijl vele van zijn stadsgenoten in Antwerpen volop *Het Sienjaal* toejuichten, was hij in Berlijn de hoop op een betere en nieuwe toekomst eigenlijk grotendeels al verloren.

Avant-garde in Vlaanderen: het is een moeilijk te beschrijven fenomeen. Er zijn uiteraard enkele belangrijke namen, zoals, onder andere, Paul van Ostaijen en Gaston Burssens, maar deze generatie komt eigenlijk na degene die in andere landen, zoals Duitsland, Frankrijk, Italië en Rusland, de eerste avant-gardegolf in gang zette. Er is dus sowieso een ‘verlating’ van het fenomeen in Vlaanderen. Avant-garde is in Vlaanderen bijna onlosmakelijk verbonden met de Vlaamse beweging. In onze contreien bestond de oude wereld waartegen men zich moest afzetten in erg belangrijke mate uit de Belgische staatsstructuur, waarin Vlaanderen niet veel betekende en de heersende macht door de (veelal Franstalige) bourgeoisie vertegenwoordigd werd. Naast heel wat echte voorvechters, waren er hier ook heel wat would-be avant-gardisten, die bepaalde formele, uiterlijke technieken van de avant-garde overnamen, maar niet dezelfde tabula-rasa-ideeën hadden. Een voorbeeld hiervan is de Antwerpse graveur Henri van Straten. Er zijn ook figuren die, hoewel ze zeker niet tot een avant-garde behoren, al te vaak als ‘kneuterig’ omschreven worden, terwijl ze in hun jongere jaren het artistieke klimaat mee verruimden. Lode Baekelmans, en de andere *Kapel*-leden zijn hier voorbeelden van.

Tijdens het interbellum was xylografie in artistiek Vlaanderen bijzonder populair. Het was een kunstvorm die ook op het Duitse expressionisme en de Russische avant-garde een belangrijke invloed had. Het is interessant om te kijken of in dit medium ook montage voortkomt en bij het zoeken daarnaar stootte ik op het werk van Henri van Straten, een generatiegenoot van Paul van Ostaijen. Dit bleek bijzonder interessant materiaal te zijn: zoals ik later zal bespreken is hier

montage in terug te vinden en de thematiek komt in vele prenten overeen met die van Van Ostaijen. Vreemd genoeg hoorden enkele van zijn gravures bij het toneelstuk *Europa Hotel* van Lode Baekelmans. Deze laatste staat nu niet meteen bekend om zijn vooruitstrevende of avant-gardistische literatuur, dus het verbaasde me wel enigszins om het werk van een graveur, die in de weinige literatuur over zijn werk beschreven wordt als een avant-gardist, te vinden bij een toneelstuk van een nogal brave, volkse schrijver. Bij het bestuderen van hun werk en persoon, bleek echter dat Van Straten niet bepaald een voortrekkersrol gespeeld heeft en dat Baekelmans niet enkel een brave volkse schrijver was.

In dit vierde hoofdstuk van mijn eindverhandeling zal ik deze dubbelheid in beide Antwerpenaren nader bekijken en op die manier, aan het einde van het tweede deelhoofdstuk, een hypothese te formuleren over de Vlaamse avant-garde.

## 2. Lode Baekelmans.

### 2.1.Lode Baekelmans, traditioneel of modern?

#### 2.1.1. Een eerste (sociale, geografische en literaire) situering.

In 1879 (in hetzelfde jaar als Eugénie Liekens, de vriendin en latere echtgenote van Henri van Straten) werd in de Antwerpse havenbuurt Lode Baekelmans geboren. Zijn vader was havenarbeider en later directeur van de gaarkeuken en Lode was dus echt vertrouwd met deze volkse, maar stedelijke en bedrijvige omgeving (Monteyne 12-13). Het rumoerige en kosmopolitische havenkwartier werd dan ook een belangrijk thema in zijn werk.

Hij werd de beschrijver van het ‘Schipperkwartier’, zeker Vlaamsch en toch als een soort klein internationaal geborchte vormend te midden van het bedrijvig-gonzende hommelnest, het stadsdeel met de lokkende kroegen en slaapsteeën in de spaarzaam-verlichte kronkelstraten, soms uitgevend op de kaaien langsheen de Schelde (Monteyne 11).

Zijn werk getuigt niet bepaald van optimisme, maar de pessimistische kijk op het leven die hem eigen is, wordt met een komisch laagje bedekt. Dit pessimisme zit hem in een vrij fatalistische kijk op het leven. In het boekje over Baekelmans door G.W. Huygens, wordt het verband gelegd tussen Baekelmans en de realistische traditie à la Sleeckx. Toch is er een verschil: het realisme van Sleeckx is nogal burgerlijk. Hij hield er wel een soort fatalistische

levensvisie op na, maar die bestond erin dat je maar tevreden moest zijn met wat je had en dat je vooral niet hoger moest streven, zoals duidelijk uit *Jol* blijkt. Baekelmans' fatalisme is zeker niet van dezelfde aard: hij heeft echt tussen dit volk geleefd en zijn gelaten houding ten aanzien van het lot heeft niets te maken met een burgerlijke moraal. Hierop kom ik later nog terug. Volgens Ary Delen voelde hij voor het miserabele bestaan van de kleine mens een groot medelijden. Er komt wel wat humor bij kijken, maar daarachter schuilt "de bittere weemoed om de wrange hulpeloosheid van't kleine leven" (Delen in Monteyne 18). Dit komt in *Europa Hotel* sterk aan bod: de (kleine) mens wil heel wat idealen en dromen verwezenlijken, maar komt op de één of andere manier steeds weer in een vicieuze cirkel terecht, die hem belet zijn leven te verruimen. Zo komen in dit stuk idealistische figuren voor die later toch burgertjes als iedereen worden. Dit verwijst wel heel duidelijk naar de jeugd en de jeugdvrienden van Baekelmans zelf. Het gevecht met een burgerlijk, veilig bestaan is bijvoorbeeld ook te vinden in het werk van Willem Elsschot. Baekelmans was dus best wel gevoelig voor zekere tendensen die eigen waren aan zijn generatie, maar men kan eveneens stellen dat dit een persoonlijke kritiek op zijn persoonlijke jongelingsjaren waren. Die waren meer dan interessant en heel idealistisch bovendien.

### 2.1.2. Het jeugdige en anarchistische enthousiasme van Baekelmans: De Kapel.

Baekelmans week dus enigszins af van de realistische traditie. Toch is er wel degelijk een band tussen zijn werken en het realisme: hij verdiepte deze literaire traditie en paste ze aan het leven dat *veranderde* aan (Monteyne 22). Deze gevoeligheid voor de veranderende wereld kende haar oorsprong in het milieu waarin hij zich als jongen begaf. Vanaf 1899 kwamen een aantal oudstudenten van het Antwerpse Atheneum, waaronder ook Baekelmans, samen in de Lantschotkapel aan de Falconrui (Vanclooster 42). Velen van hen waren enkele jaren daarvoor actief geweest in verenigingen als *Elck wat wils* en *Ontwaking*, beide broeinesten van flamingantisme en anarchisme (Vanclooster 42; Moulaert 143). *Elck wat wils* en haar leider Victor Ressler liepen hoog op met *Van Nu en Straks*, de vereniging van August Vermeylen (Moulaert 132). Vermeylen was een linkse anarchist, wat in zijn *Kritiek der Vlaamsche Beweging* (een essay waarin hij het belang van de Vlaamse ontvoogding koppelde aan de relatie individu – volksgemeenschap) duidelijk naar voren kwam.

Links en anarchisme worden soms als tegengesteld gezien, omdat anarchisme noodzakelijk individualisme impliceert en het staatsapparaat wil zien verdwijnen. Toch kennen beide hun wortels in de Eerste Internationale van 1864. Binnen dit gebeuren ontstonden de eerste conflicten

tussen de autoritaireren (of communisten) en de anti-autoritaireren (of anarchisten) (Moulaert 27). Beide groeperingen wilden een vernietiging van het gezag, maar het communisme zag dit geleidelijk aan gebeuren, via een dictatuur van het proletariaat, waarin het proletariaat zich meester moest maken van de macht om zo die van de vijand te kunnen breken en tot een klassenloze maatschappij te komen (Moulaert 19). De anarchisten wilden geen overgangsfase en zagen een dictatuur van het proletariaat als bedreigend omdat het door de beheersing van de productiemiddelen alle macht naar zich toe zou trekken (Moulaert 19). Volgens de anarchisten kon een vernietiging van het gezag enkel binnen een anarchistisch-communistische samenleving: het individu moest de volledige vrijheid krijgen om zich op alle niveaus te kunnen ontwikkelen, maar dit mocht niet inhouden dat hij zich zomaar naar eigen goeddunken op kosten van anderen kon verrijken. Alle bezit moest in beslag genomen worden, zodat iedereen kon genieten van de bestaande rijkdom (Moulaert 23). Geheel binnen deze sfeer riep Vermeulen in zijn *Kritiek* op tot een volledig vrije ontplooiing van het leven. Dit kon enkel in de eigen taal en binnen een groep mensen die zich verbonden voelen door taal en karakter. Enkel op deze manier kon de Vlaming zich ten volle ontwikkelen. Dit mocht volgens Vermeulen echter niet tot rassenhaat leiden, want boven 'solidariteit van stam' moest er geestelijke solidariteit zijn met alles wat bijdroeg tot de vorming van het individu (Moulaert 137 – 139). Deze ideeën kwamen ook duidelijk naar voren in het tijdschrift *Van Nu en Straks*, dat alle esthetische dogmata verwierp, geen enkele school nastreefde en openstond voor alle levensbeschouwingen (Moulaert 134).

De vrijzinnige jongeren die geïnspireerd waren door *Van Nu en Straks* en in de Lantschotkapel verzamelden, noemden zichzelf *De Kapel*. In hun midden bevond zich ook *Van Nu en Strakser* Emmanuel de Bom (Moulaert 144). Enkele andere belangrijke leden van deze vereniging waren Ary Delen, Willem Elsschot, Victor Ressler (Baekelmans' zwager) en Karel van den Oever. Eugeen Van Mieghem was eveneens lid (Joos, *Eugeen Van Mieghem* 37). De leden van *De Kapel* werden onder andere geïnspireerd door de geschriften van de linkse anarchist Max Stirner en de anarchist Peter Kropotkin. De verhalen van Tolstoj, Gorki en Dostojevski werden door de leden ook erg gesmaakt. Andere inspirerende figuren waren Frederik van Eeden, die in de 'commune' Walden leefde, en sociaal-anarchist Ferdinand Domela Nieuwenhuis (Vanclooster 43). Elke donderdagavond kwam de club samen om te discussiëren en te debatteren over de nieuwste filosofische en artistieke stromingen (Vanclooster 43). Nadien gingen ze uit in het havenkwartier, tot in de vroege uurtjes.

Zoo ontdekten zij de 'onderwereld' en haar miseries en ze bekeken deze doorheen de herinneringen, welke de lectuur van de Russische romanciers in hun geest had nagelaten. Om

mensen en dingen weefde hun verbeelding een romantisch waas en hun hart vloeide over van meewarigheid (Monteyne in Vanclooster 44).

Een heel romantische aangelegenheid dus... Toch hadden velen van de *Kapel*-jongeren het gevoel een nieuwe tijd te hebben betreden (Vanclooster 43). Ze lieten een nieuwe, frisse wind waaien door het ingeslapen Antwerpen en men zou deze groep wel eens kunnen beschouwen als één van de eerste, twintigste-eeuwse avant-gardekringen in de havenstad vanwege haar radicale, traditievernietigende gedachten. Zoals Poggioli aanhaalde, kan anarchisme een middel zijn om een organisatie of beweging als al dan niet avant-gardistisch te bestempelen. Dit had het geval kunnen zijn bij *De Kapel* maar jammer genoeg was deze groe geen lang leven beschoren. Wellicht had ze anders een veel grotere invloed op het Antwerpse kunstleven gehad en tot een echte avant-gardekring kunnen uitgroeien. Deze jongeren hebben, in de sfeer van *Van Nu en Straks*, een radicaler artistiek klimaat voorvoeld. Het zou dus erg vreemd zijn mocht Baekelmans in zijn latere werk vervallen zijn in een realisme à la Sleecx.

De donderdagavonden waren enkel voor de *Kapel*-leden, maar op zaterdagavond werden er open lezingen georganiseerd. Hierop nodigden ze niet enkel grote revolutionaire denkers uit: men wilde een forum bieden voor alle stemmen, vrijzinnig of katholiek, arbeider of professor, kunstenaar of dokter, zonder dat de leden daarbij hun flamingante, anarchistische achtergrond ontrouw werden (Vanclooster 44 en 47). Om het met de woorden van Ary Delen te zeggen:

We waren anarchisten, flaminganten en theosofen, idealisten en dweepers, hemelbestormers, onbezorgd en geestdriftig, en hardnekkig vrijheidslievend allemaal (Vanclooster 44).

In zijn boek over Van Mieghem schrijft Erwin Joos dat de levenshouding van de *Kapel*-leden het best omschreven kon worden als een ‘bohémien-anarchisme’, een ‘anarchisme van het woord’ (Joos, *Eugeen Van Mieghem* 38). Joos bedoelt hiermee dat ze geenszins ‘bomanarchisten’ waren en hun anarchie vooral in woorden en teksten uitten. Toch is ‘anarchisme van het woord’ een te zwakke uitdrukking. Hoewel er zeker een onvervalste romantische sfeer heerste, waren deze jonge mannen zeker geen zondagsanarchisten. Het belang van *De Kapel* mag niet onderschat worden, maar – zoals eerder gezegd – deze vereniging was gewoon een te kort leven beschoren om daadwerkelijk van grote invloed op de Antwerpse kunstwereld te zijn. Met bohémien-anarchisme bedoelt hij volgens mij een niet-agressieve vorm van anarchisme, waarbij de anarchist zich vooral een outcast voelt: hij ‘ontkent’ het centrale gezag en de bestaande maatschappij en plaatst zich dus – zoals zovele fin-de-sièclekunstenaars – buiten de samenleving. Dit wil echter niet zeggen dat de

leden van *De Kapel* niet sociaal geëngageerd waren, eerder in tegendeel: ze braken uit de ivoren toren, die voor die tijd nochtans erg typerend was. Met *De Kapel* werd het debat over kunst en politiek en het samengaan van deze twee geopend en het artistieke klimaat verruimd.

2.1.3. Eugeen Van Mieghem: *Kapel*-lid en baekelmansiaans realist (afb. 43, 44 en 45).

Op de open zaterdagavonden werden ook kleine tentoonstellingen georganiseerd van schilders zoals Richard Baseleer, Aloïs de Laet en Eugeen Van Mieghem (Vanclooster 44). In Van Mieghem vond ik een goede figuur om het sociale engagement van Baekelmans te bespreken. Van Mieghem was zeker geen academische schilder, maar hij was evenmin revolutionair te noemen: men kan hem bezwaarlijk tot het expressionisme rekenen. Net zoals Baekelmans groeide Van Mieghem op aan de havenkant: zijn ouders baatten een kroeg uit aan de Van Meterenkaai (vlakbij de huidige Waaslandtunnel), waar hij al van kindsbeen af geconfronteerd werd met dokwerkers, emigranten die op het punt stonden de Red Star Line te nemen, havenmeisjes, havenboefjes en buitenlandse matrozen (Joos, *Eugeen Van Mieghem* 34). Hij heeft ook het grootste deel van zijn leven in het ouderlijke huis aan de havenkant gewoond. In de middelbare school kreeg hij les van Pol de Mont, die ook bij Ary Delen en Elsschot een sociaal geëngageerd flamingantisme zou inlepen (Joos, *Eugeen Van Mieghem* 35). De nieuwe maatschappelijke stromingen die op het einde van de negentiende eeuw her en der de kop opstaken, en waarmee hij wellicht in *De Kapel* in contact kwam, raakten Van Mieghem en hij wilde dan ook een echte kunstenaar van het volk worden (Joos, *Eugeen Van Mieghem* 39):

De kracht van Van Mieghems werk ligt in zijn oprechtheid en in het feit dat zijn synthetisch vermogen niet ten koste gaat van de individuele kenmerken van elk van zijn marginale figuren. (...) Het is écht realisme, *snapshots* van het straatleven, gemaakt door iemand voor wie de straat zijn atelier is. Daarom is het zo levend en fris. *Van Mieghem kijkt niet naar het volk door de bril van een socialistisch voorvechter of een militant van het Leger des Heils. Niet door de bril van de kunstenaar die na een goed diner en een dikke sigaar een sporthemd en een oude broek aantrekt om 'zijn vrienden de dokwerkers' te gaan schilderen.* Van Mieghem schildert deze mensen gewoon omdat het in zijn aard ligt. Je vindt bij hem niet de minste geaffecteerdheid. Je voelt gewoon dat hij eerlijk is, zowel in de keuze van zijn onderwerpen als in de manier waarop hij ze uitwerkt. Het mooie aan Van Mieghem is dat zijn scherpe observatievermogen en zijn heel persoonlijke kijk op zijn onderwerp gepaard gaan met grote picturale kwaliteiten (Joos, *Eugeen Van Mieghem* 43) [mijn cursivering, LV].



Het gecursiveerde stuk geeft het verband aan tussen Baekelmans en Van Mieghem: beiden kenden het leven aan de havenkant écht. Hoewel een zekere vorm van romantiek de *Kapel*-leden bepaald niet vreemd was, gingen ze schrijven en schilderen vanuit een echte sympathie voor de havenbewoners, en niet vanuit de neerbuigende interesse van een zondagsschilder met een sporthemd aan.

#### 2.1.4. Het einde van *De Kapel*.

In 1900 kwam het tot een breuk in *De Kapel*. De meningen waren verdeeld over de sociologische basis van de vereniging. Er ontstonden twee aparte bewegingen, waarvan de letterkundige het tijdschrift *Alvoorder* en de sociologische *Ontwaking* ging uitgeven. De *Alvoorders* gingen zich toespitsen op een sociaalgeëngageerd maar heel open letterkundig programma. Ook de leden van *Ontwaking* bleven ‘open-minded’ en publiceerden naast sociaalfilosofische en kritische bijdragen heel diverse literaire teksten: van Baekelmans tot Gezelle, van anarchist Jacques Mesnil tot Cyriel Buysse.

*Alvoorder* werd opgericht door Lode Baekelmans. Dat hij niet voor het ‘zuiver’ maatschappelijke koos, maar voor het sociaalgeëngageerde literaire is tekenend. In dit blad werd werk van onder andere Elsschot, Ary Delen, Karel van de Woestijne, Karel van den Oever en Ferdinand Toussaint (‘nog zonder van Boelaere’) gepubliceerd (Vanclooster 46). Natuurlijk moet men in het achterhoofd houden dat *Alvoorder* een forum voor elke stem wilde zijn, maar deze namen zijn niet meteen verbonden met revolutionaire figuren. Toch ademt de voorrede een heel verfrissende en verruimende sfeer uit:

Schouwen we rond ons: wat vernieuwing, *wat bewustworden, wat groeien van andere tijden*. Lentewinden waaien over Vlaanderen, en de innige geestdrift van eene jeugd brengt voor ons oog de *visioenen van't beloofde land*. [...] Een wensch is ons allen gemeen: *vrijen loop geven aan al wat in ons opwelt, al wat in ons sluimert omzetten tot leven*, met de blijen werklust en het mededeelzaam gevoel van onze twintig jaar (Vanclooster 47) [mijn cursivering, LV].

En:

Ons doel is enkel een *onafhankelijk algemeen tijdschrift* te hebben, *open voor elke uiting op kunstgebied*. We blijven rijk aan *eerbied voor de meening van anderen*, en volgen aandachtig

elk streven. [...] Alvoorder dus, vol rein vertrouwen, eerlijk tegenover iedereen en in elke omstandigheid, eerbied voor de vrijheid, daar heel de wereld ons lief is, maar *bovenal vrij en onafhankelijk, geene voorgelij* erkennen we van wie ook, en met onze oprechtheid tot gids zal elke [sic] zijn weg wel vinden (idem) [mijn cursivering, LV].

Met de Tachtigerhouding die in het eerste citaat duidelijk naar voren komt (“vrijen loop geven aan al wat in ons opwelt, al wat in ons sluimert omzetten tot leven”) spot Baekelmans ook licht in *Europa Hotel*, net zoals met zijn oude sympathieën voor Kropotkin, maar daar kom ik later op terug.

Uit deze citaten blijkt weer dat de vroegere leden van *De Kapel* en de ‘nieuwe’ leden van tijdschriften als *Alvoorder* zeker en vast open stonden voor nieuwe tijden en nieuwe ideeën. Het vrije en onafhankelijke, het respecteren van ieders mening verwijst naar de anarchistische wortels van het blad en de lentewinden naar het feit dat er iets nieuws op til is, dat het duffe, burgerlijke bestaan dat in Antwerpen heerste, vervangen moet worden door een jonge garde. Wat volgens mij de allergrootste verdienste is van zowel *Alvoorder* als *De Kapel* en *Ontwaking*, is dat ze zich bewust werden van de nieuwe evoluties op maatschappelijk en artistiek vlak en dat ze een volledig open forum creëerden voor alle stemmen. Dit maakt wel dat ze niet militant waren, maar zo’n openheid van gedachtegoed en kunstopvattingen was wel erg nodig in Antwerpen. Het is pas wanneer er een dergelijke openheid gecreëerd wordt, dat latere avant-gardisten hun meer radicale werkwijze kunnen toepassen en ‘gewone’ moderne kunstenaars met technieken kunnen experimenteren.

## 2.2. De oudere Baekelmans: nog steeds geëngageerd.

### 2.2.1. Verenigingsleven.

Hoewel hij z’n jonge, radicalere idealen stilaan liet varen, bleef Baekelmans een man die bekommerd was om de gewone mens. Hij was ook verbonden met het August Vermeylen-Fonds, dat vandaag de dag nog steeds bestaat. Naar aanleiding van het overlijden van deze politicus en schrijver werd dit fonds in 1945 opgericht en legde vanaf het begin de nadruk op de Vlaamse identiteit. Ze wilde de Vlaamse Beweging, die na de Tweede Wereldoorlog ernstig in diskrediet gebracht was, opnieuw in een goed daglicht stellen (*Vermeylen Fonds*, August Vermeylen Fonds, 27 maart 2007, <<http://www.vermeylenfonds.be/>>).

Van de BSP had Baekelmans eveneens een lidmaatschapkaart, alsook van de Centrale voor Arbeidersopvoeding. Deze centrale was gesticht vanuit links democratisch standpunt en ook als een reactie op de grote populariteit van het fascisme, zoals blijkt uit volgend citaat.

Indien er in onzen tijd tallozen bezwijken voor de demagogische opruiing van het fascisme, dan is het omdat dit laatste zijn hoorders niet tot bewust nadenken laat komen, maar integendeel rede en redelijkheid te loor laat gaan in de ophitsing van driften en hartstochten. De massa mag niet denken opdat zij niet oordeelen zou!

Daartegenover zeggen wij als demokraten, dat het volk tot nadenken moet gebracht worden, opdat het de medezeggenschap, waarop het een gewettigde aanspraak mag doen gelden, zou doen steunen op een gezond oordeel.

(...)

In eigen schoot der arbeidersklasse deze leidersélite vormen, door aansporing tot eigen intellektueelen arbeid (Vos 3 – 4).

Voor het overige was Baekelmans lid van meerdere literaire verenigingen en directeur van de Stadsbibliotheek en de Stedelijke Openbare Bibliotheken van Antwerpen (AMVC). Hoewel hij later nog steeds geëngageerd was, is het wel duidelijk dat Baekelmans in de jaren twintig – ten tijde van *Europa Hotel* – en later minder ‘radicaal’ was dan in zijn studententijd. Sociale toestanden in het havengebied zijn uiteraard een vast thema in zijn werk van die tijd, maar in *Europa Hotel* drijft hij de spot met zijn jeugdige gedweep van *De Kapel*.

### 2.2.2. De havenstad als (sentimenteel?) thema in zijn latere werk.

Zoals al een aantal keren vermeld werd, spelen de Antwerpse haven en haar internationale karakter een enorm belangrijke rol in het werk van Baekelmans.

Niemand beter dan Baekelmans beseft hoe onze stad slechts is een schijnbaar geheel, een geheel tot stand gebracht door gemeenschappelijke belangen wijl ieder deel afhankelijk is van een zelfde bestaansmiddel: de havenbedrijvigheid. Doch buiten dit bestaat er tusschen de verscheidene kwartieren een treffend verschil, een soort zedelijke onafhankelijkheid, die in 't oog loopend is. De huidige stad is een smeltkroes in volle werking waarin alles woelt en verandert, tot ontwikkeling komt of ontaardt. De menschen zijn er zoo verscheiden, al hebben ze ook Sinjoorsche karaktertrekken gemeen. Het leven aan de haven, dit koortsig klopperend

hart der jachtig-bedrijvige stad, vertakt, dringt door tot in de afgelegenste wijken en naburige dorpen, maar dit leven uit zich daar op totaal verschillende wijzen (Monteyne 27).

De Antwerpse haven kende in het midden van de negentiende eeuw een ongelofelijke groei, mede door een akkoord dat in 1863 gesloten werd en het scheepvaartverkeer in de Antwerpse haven weer helemaal vrij maakte. De import van goedkoop Amerikaans graan leidde tot een landbouwcrisis, waardoor vele West- en Oost-Europeanen zich genoodzaakt zagen te emigreren naar Amerika. De Red Star Line tussen Antwerpen en Amerika zorgde ervoor dat de havenbuurt een tussenstop was voor mensen van diverse afkomst (Joos, *Antwerp - NY* 24). Antwerpen was een smeltkroes van verschillende nationaliteiten: in 1900 was tien procent van de bevolking van buitenlandse afkomst (Joos, *Antwerp - NY* 39). Wat wel bijzonder is aan dit onbetwistbaar kosmopolitische havenleven, is dat het een heel eigen karakter had. Het was een aparte wereld binnen de 'grootstad': de bewoners van de havenbuurt kenden problemen als armoede en werkloosheid, maar niet zozeer het gevoel van anonimiteit. Er heerste een grote solidariteit onder de havenbewoners, wat ook blijkt uit het werk van Van Mieghem en Baekelmans. In tegenstelling tot een zuiver stedelijk karakter, heerste er een volkse sfeer. Dit betekent niet noodzakelijk dat de avant-garde hierin niet kan gedijen, maar zoals straks ook nog zal blijken zijn de havenbewoners te verward om het roer compleet om te gooien, laat staan om alles met de grond gelijk te maken. Er was ook nog een grote belangstelling voor het sentimentele en de romantische terugblik op vroegere tijden, wat progressieve ideeën niet bepaald bevordert.

Deze hang naar het sentimentele beschrijft Monteyne als een zweempje volkse romantiek. Aan de oorzaak daarvan liggen niet nader te bepalen ideale verzuchtingen die in de harten van volkse (maar ook burgerlijke) mensen leeft, "het meest wel bij de vrouwen" (Monteyne 34). Deze 'levensromantiek' komt tot uiting wanneer bijvoorbeeld volkse mensen afkomen op een begrafenis van het slachtoffer van één of ander ongeval en daar enkele tranen bij laten, of wanneer er in de schouwburg nog maar sprake zou zijn van een ongelukkig kind. Deze opvatting doet wel enigszins denken aan de wilstheorie van Ferdinand Tönnies (zie eerste hoofdstuk). Het doet denken aan bepaalde mensen die heden ten dage diep geroerd zijn wanneer een soappersonage of een lid van een koningshuis overlijdt. Het kan echter ook wijzen op de goedkope emotie uit de entertainmentwereld, zoals die in *Bezette stad* beschreven werd: het is een gevoelsmatige gewaarwording die snel opgeroepen kan worden en snel kan verdwijnen, zonder de mens echt *diep* te raken. Het is een emotionaliteit die de mens kan wegleiden van andere, zwaardere emoties en indrukken.

Naast een oppervlakkige romantiek is er een authentiek weemoedig gevoel te vinden bij de volkse mensen in de haven, alsook een hang naar verbetering van hun situatie (wat in veel gevallen onmogelijk bleek). Dit wordt in *Europa Hotel* heel sterk verwoord. Het is in feite het hoofdthema van het verhaal. Net zoals bij de personages in het toneelstuk van Baekelmans zaten de havenbewoners vaak in een vicieuze cirkel wat hun positie in de maatschappij betrof. Deze vicieuze cirkel is te wijten aan het feit dat ze wel een ander leven *wilden* maar een al te grote verandering ook niet aankonden. Ze lijken hun leven te bezweren met het vermelden van gemeenplaatsen en het steeds weer wijzen op het feit dat de geschiedenis zich herhaalt, of, in het geval van de Waard en de Schilder, het fantaseren van een prachtig verleden. Uiteindelijk kiezen deze mensen er helemaal niet voor om een dergelijk beroerd leven te leiden, maar die vicieuze cirkel beschermt hen tegen de échte veranderingen die in de vroege twintigste eeuw plaatsvonden. Baekelmans was zich bewust van deze veranderingen en gebruikte het thema 'de stad' om de problematiek van het moderne leven te schetsen, zij het op een weinig avant-gardistische, radicale manier.

### 2.2.3. De functie van literatuur.

De ‘oudere’ Baekelmans wilde de wereld niet meer echt radicaal veranderen. Hij wilde de lezer ook niet aanmoedigen om de wapens op te nemen tegen het gezag. Wat hij wel deed, was bepaalde situaties – zij het op vriendelijke wijze – aanklagen. Hieruit blijkt zijn bijzonder voorzichtige houding ten aanzien van (maatschappelijke) verandering. De tabula-rasa-idee is ver zoek: de geschiedenis herhaalt zich, en hoewel dit geen goede zaak is, is er niets aan te veranderen. Dit kan hoogstens geïnterpreteerd worden als een pessimistische levensvisie, maar van enig nihilisme is hier geen sprake. Dit heeft zeker te maken met de troostende functie van zijn literatuur: door een nihilisme en een tabula-rasagevoel kan men mensen niet echt troosten, wel door met hen mee te leven en een weemoedige literatuur te creëren.

Een andere functie van Baekelmans’ schrijven is het onderwijzen van het volk. Hij zat in de Centrale voor Arbeidersopvoeding en zag in literatuur kennelijk een middel waarmee de arbeider zich in zekere mate kon ontvoogden. Als directeur van de Stedelijke Openbare Bibliotheken van Antwerpen bracht hij het volk in contact met het boek en kon deze tendens ook buiten zijn geboortestad voortzetten (Huygens 9).

*hij droeg op deze wijze meer tot de Vlaamse zaak bij dan sommige luidruchtige betogers met leeuwen en blauwvoeten. Want de werkelijke verheffing van een volk is slechts mogelijk als dit zich langzamerhand de ontwikkeling en cultuur eigen kan maken, waarvan het zo lang verstoken is geweest (Huygens 9, mijn cursivering, LV).*

De cursief gedrukte regel geeft weer blijk van een gebrek aan radicaliteit. Zelfs al droeg hij bij tot de Vlaamse zaak, dit is zeker niet de spirit die er heerste onder avant-gardisten als Van Ostaijen. Anderzijds stelt Huygens het hier nogal boud: het lijkt wel alsof we hier te maken hebben met een proletarisch auteur die, net zoals Eisenstein met zijn films, de arbeidersklasse bewust wilde maken van hun situatie. Dat hij alfabetisme wilde stimuleren, is erg plausibel, zijn verenigingsleven in gedachten houdend. Maar zijn literatuur bood vooral een zekere troost aan de arbeider-lezer, in die zin dat de personages heel herkenbaar zijn. Baekelmans creëert geen belangeloze schoonheid, maar wil met het esthetische een bepaalde realiteit voorstellen / aankaarten en lezers werven. Hij maakt hen bewust van de wereld waar ze inzitten, van de vaak uitzichtloze situaties, maar nergens roept hij echt op tot verandering, laat staan tot revolutie.

### 2.3. Besluit.

Als besluit over het leven en werk van Baekelmans kan men stellen dat als jongere hij tot een vernieuwende generatie behoord heeft. De anti-burgerlijke, vrijdenkende *Kapel*-generatie heeft een nieuwe sfeer gecreëerd waarin er plaats was voor ieders mening en voor elke (nieuwe) filosofische of artistieke stroming. Zoals eerder gezegd kondigden deze jongeren een nieuwe tijd aan, die door de volgende generatie op avant-gardistische wijze uitgewerkt kon worden. Baekelmans was beslist anti-burgerlijk (in de zin dat hij tegen schijnheiligheid en bekrompenheid was en zich sociaal wilde engageren), maar dit hoeft niet noodzakelijk samen te gaan met echt avant-gardisme.

De oudere Baekelmans komt naar voren als een fatalistische socialist. Dit is een ietwat vreemde en ook moeilijk te verklaren combinatie. Toch moet men geen inconsequente socialist zijn om ook fatalist te zijn. De Baekelmans van *Europa Hotel* is niet langer de idealist die hij was aan het prille begin van de twintigste eeuw, maar betreurt in het toneelstuk het verlies van idealisme wel op een heel melancholische manier. In zijn werk klaagt hij een bepaalde realiteit aan, waarin mensen fatalistisch zijn en de levensomstandigheden een mens ook fatalistisch maken. Baekelmans gaat hier deels in mee en hij erkent zo de troosteloosheid van het leven aan de havenkant. Dit doet hij echter om mensen te troosten, eerder dan hen te laten berusten in dit gevoel, of om hen net aan te sporen tot opstand. Zijn sociale engagement getuigt van een optimistischere kijk. Hij gelooft dat er verbetering mogelijk is (hoewel hiervoor geen vernietiging van de oude orde nodig lijkt te zijn), maar dit kan enkel wanneer hij eerst de schijnbaar uitzichtloze situatie erkent. Hij beschrijft de vastgeroestheid van het havenvolk, maar poogt in zijn eigen wereld wel een alternatief te bieden. Dit maakt hem nog steeds niet tot een revolutionair, of avant-gardist. Maar het verklaart het feit dat socialisme en fatalisme-*in-de-literatuur* wel samengaan.

### 3. Henri van Straten, één van de Vijf.

#### 3.1. Biografische informatie.

Wanneer Henri van Straten, net geen tweeënvijftig jaar oud, op 7 september 1944 verdween in de buurt van het Albertkanaal, verloor de Vlaamse grafiek een belangrijke vertegenwoordiger. Hij was één van de vijf kunstenaars die na de Eerste Wereldoorlog de gravurekunst geherwaardeerd hebben: Jan en Jozef Cantré, Frans Masereel en Joris Minne waren de andere vier. Zijn 'harde' lino's en houtsneden beeldden veelal het dagelijkse leven in de levendige en bruisende havenstad Antwerpen af. Ook hij deed dit met een heel menselijk sociaal

engagement en heel wat ondeugende knipogen, wat hem op het eerste gezicht al enigszins met Baekelmans verbindt.

Henri van Straten genoot heel wat opleidingen aan de Academie: hij volgde lessen in de schilderkunst, bouwkunst, boetseerkunst en houtsnijkunst. Die laatste werd hem onderwezen door Edward Pellens, een belangrijke figuur binnen de houtsnijkunst en tevens ook een goede technicus die openstond voor nieuwe stromingen (Raskin 13). Als jongen van twintig gooide hij zich in het Antwerpse bohémienleven, waar hij zijn toekomstige vrouw, de dertien jaar oudere en heel flamboyante Eugenie Liekens, leerde kennen (Raskin 14). Hij werd onder de wapenen geroepen, maar belandde na een zenuwschok in een militair hospitaal te Gent. Na enkele dagen werd hij echter alweer ingedeeld in een eenheid die belast was met de verdediging van Antwerpen. Dit bleek echter niet te vlotten en de eenheid werd al snel ontbonden. Vele soldaten van deze groep, onder wie Van Straten, staken individueel de Nederlandse grens over. Hij trok naar Amsterdam en ging daar aan de Academie studeren (Raskin 15).

In Nederland kwam hij in contact met de Japanse houtsnijtraditie en het Duitse expressionisme. De Japanse houtsnijkunst werkte erg inspirerend op stromingen van ruwweg een decennium eerder: neo-impressionisme en symbolisme (die nog van belang zullen zijn voor de bespreking van de Nederlandse avant-garde) baseerden zich hier vaak op (Hammacher 67). Hij bleef er tot 1918 en keerde volgens Raskin met heel wat kennis over de buitenlandse avant-gardestromingen terug naar Antwerpen (Raskin 16). Op deze plaats is het nodig om een korte blik te werpen op de wereld waarin Van Straten terecht kwam in Amsterdam. In het boek van Raskin wordt hierop eigenlijk niet verder ingegaan. Het enige wat er gezegd wordt over zijn verblijf in Nederland is dat hij er optrok met Edward Jacobs, dat hij schilderles kreeg van Nicolaas van der Waaij en houtsnijkunst volgde bij J.J. Aertsen. Over deze twee academiekunstenaars en Jacobs wordt in het boek verder niets gezegd. Over J.J. Aertsen vond ik in het geheel niets; van Nicolaas van der Waaij vond ik enkele schilderijen (afb. 46). Deze zijn niet bepaald avant-gardistisch te noemen. Het is eigenlijk wel vreemd dat deze Antwerpse bohémien zich in Amsterdam in het leven rond de kunstacademie stortte. Hoewel hij volgens Raskin met heel wat kennis over de avant-garde terugkeerde naar Antwerpen, ging hij blijkbaar niet echt om met personen uit die kringen. Ik stelde me dan ook de vraag waar Ludo Raskin de informatie haalde dat Van Straten in Nederland contact gehad zou hebben met avant-gardisten uit het buitenland. Zelfs in zijn briefwisseling, waarin ik toch het één en ander hoopte te vinden over zijn Nederlandse leven en mogelijke contacten met buitenlandse kunstenaars, was niets te vinden dat kon wijzen op contacten met buitenlandse avant-gardisten. Met zijn goede vriend Frank Van den Wijngaert voerde hij wel enige correspondentie. Van den Wijngaert had wel contact met buitenlandse



kunstenaars, mede door zijn lidmaat- en voorzitterschap van verschillende tijdschriften (*Ca Ira!*, *Choice*). Deze contacten lijken echter niet doorgegeven te zijn. Op de briefwisseling van Van Straten en Van den Wijngaert kom ik later terug.

Aangezien over het leven van Van Straten in Amsterdam niet veel te vinden is, is het goed om kort te schetsen hoe de kunstwereld er in de eerste decennia van de twintigste eeuw uitzag.

### 3.2. Een zijsprong naar de avant-garde in Nederland.

Rond 1906 werd in Nederland een klimaat geschapen waarin het modernisme kon gedijen. Jan Sluijters (afb. 47, 48, 49 en 50), een Nederlands schilder, woonde in Parijs en maakte daar kennis met de nieuwe schilderkunst: het fauvisme en het post-impressionisme, maar ook het vroege kubisme (Boyens 19). In 1907 keerde hij terug naar Nederland en introduceerde daar zijn opgedane kennis over de avant-garde (Boyens 20). Amsterdam werd dé stad bij uitstek om te gaan experimenteren met schilderkunst. Het was niet langer de waarneming die centraal stond, maar de ervaring van de werkelijkheid en de innerlijke wereld van de kunstenaar (Boyens 109 – 110). Toch bleek dit ‘experiment’ nogal relatief te zijn: hoewel er al een zekere expressionistische gevoeligheid aanwezig was, en de uitdrukking van het innerlijke belangrijker werd dan de wereld daarbuiten, bleef de kunst toch nog op postimpressionistische leest geschoeid. Het schilderen van licht bleef erg belangrijk en de kunstenaars van de nieuwe generatie kregen de (ietwat ongelukkige, want maar één aspect van hun kunst belichtende) naam ‘luministen’. De échte nieuwe stromingen, zoals het expressionisme van *Die Brücke* of het Parijse kubisme, verwierven pas bekendheid rond 1910, het jaar waarin Nederland ook de banden met Parijs nauwer ging aanhalen. Het was de Moderne Kunstkring die tijdens omstreden tentoonstellingen Nederland bekend zou maken met deze stromingen. Toch bleven de meeste jongeren vasthouden aan kunstenaars als Gauguin en stromingen zoals het Franse symbolisme en het late fauvisme (Boyens 114).

Rond 1912 geraakte het Duitse *Der Sturm* ook bekend bij de Nederlandse jongeren, net zoals het futurisme (Boyens 117 en 124), maar op écht avant-gardistisch pad begaven ze zich nog *steeds* niet. Het futurisme sprak hen wel meer aan dan het kubisme, omdat het – in hun ogen – nauwer aansloot bij het impressionisme.

Vertrekkend van een ‘verhevigd impressionisme’ ontwikkelt het futurisme een methode om de beleving van de eigen tijd in haar dynamische, complexe sensatie te kunnen verbeelden. Actie en beweging zijn de drijvende krachten van de moderne mens, voor de kunstenaar worden

schilderkunst en sensatie twee onscheidbare woorden. De innerlijke dynamiek van het nieuwe levensgevoel krijgt vorm in een object en omgeving samenvattende eenheid. Zo worden optische waarneming en psychische beleving als het ware één. Met zo'n lyrisch-impulsieve benadering plaatst het futurisme zich uitdrukkelijk tegenover het kubisme (Boyens 124).

Dit doet denken aan Paul van Ostaïen, die het futurisme eigenlijk wat te gemakkelijk vond: het was het vrij naïef tonen van fysieke beweging tout court. Het is dan ook begrijpelijk dat de voorzichtige Nederlandse kunstenaars van die tijd eerder naar zo'n vorm van avant-garde grepen dan naar het meer vergeestelijkte Duitse expressionisme of het abstracte kubisme. Het feit dat ze in futurisme een verhevigd impressionisme zagen, wijst ook op hun behoudsgezinde houding ten aanzien van kunst. Er werd ook niet aan theorievorming gedaan en de Nederlandse kunstenaars misten een gemeenschappelijk blad of manifest om hun avant-garde verder te ontwikkelen (Boyens 125).

Het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog zorgde ervoor dat de internationale contacten noodgedwongen verwaterden en in feite was Nederland compleet op zichzelf aangewezen wat het ontwikkelen van een avant-garde betrof. Hier hadden de kunstenaars hun kans kunnen grijpen om een heel persoonlijke stroming of kunstvorm te ontwikkelen, maar dat gebeurde eigenlijk niet.

De Moderne Kunstkring was opgericht door enkele vooruitstrevende Nederlandse kunstenaars die goede contacten hadden met Parijs of er een tijdje gewoond hadden. Zo kwam Le Fauconnier in contact met secretaris Conrad Kickert (van Adrichem 24). De eerste tentoonstelling van de Kunstkring vond plaats in 1911: er was luminisme, Duits expressionisme, fauvisme en symbolisme te zien, maar bovenal kubisme (van Adrichem 28). In die eerste jaren wilde de Kunstkring reageren tegen de Nederlandse gezapigheid, en dus ook tegen de ietwat lamme 'avant-garde', maar in feite bleef ook deze organisatie wat 'dobberen' in het laat negentiende-eeuwse symbolisme. De Kunstkringkunstenaars zagen het kubisme en de abstrahering die daarmee gepaard ging als een (symbolistische) vergeestelijkte weergave van de werkelijkheid (van Adrichem 31-32). Het citaat van Kickert hieromtrent is tekenend:

Kunst is voortgezette Traditie: *Der menschen aard verandert door de tijden niet* en zoo zal, wat naar diepsten wezen schoon was naar dien aard zijn en blijven schoon, maar onveranderbare wetten. Vaak gaat in dwalingen de onvergankelijke leer verloren. *Maar altoos weer komen perioden van groote waarheden boven en altijd wordt de wijsheid van het zuivere Begrijpen hervonden. Zóó een periode wil dit modernisme zijn.* Dat wat spottend 'cubisme' gescholden wordt is een herstel, een *voortgezette traditie*. Het z.g. 'cubisme' is in wezen 'conservatief'. Het zoekt en wroet naar oude wetten (...). Want zóó als een menschenaard het leven door zich

wijzigt door ontwikkeling, maar het leven lang dezelfde blijft, in den grond -, zoo leeft ook de kunst en ontwikkelt en wijzigt, al is het slechts in variatie op het eeuwig blijvende (van Adrichem 35) [mijn cursivering, LV].

Belangrijk te onthouden is dat de avant-garde in Nederland niet bepaald radicaal was. Er was wel wat buitenlandse invloed – ten tijde van Van Straten verblijf was dit voornamelijk het Duitse expressionisme – maar van een echte beweging was er geen sprake. Van Straten maakte in Nederland wellicht kennis met de (Duitse) avant-garde, maar er in ondergedompeld, zoals Van Ostaijen in Berlijn, werd hij bepaald niet. In Nederland heerste geenszins een sfeer van radicale nieuwlichterij, laat staan een sfeer die opriep tot de vernietiging van het oude. Waarschijnlijk heeft Henri van Straten ook niet echt bewust naar nieuwlichterskringen gezocht. Wellicht spraken vooral de nieuwe technieken van het expressionisme hem aan. Hij was, zoals nog zal blijken, antiburgerlijk ingesteld, en die sfeer heerste ook wel onder de Nederlandse modernisten, maar echt radicaal en avant-gardistisch zou hij nooit worden.

### 3.3. Van Straten terug in Antwerpen.

#### 3.3.1. Contact met buitenlandse avant-garde?

Terug in Antwerpen werd Van Straten bevriend met Roger Avermaete, de stichter van het tijdschrift *Lumière*. Avermaete had in een vitrine het werk *L'après-midi d'un faune* van Van Straten ontdekt en was er bijzonder door gefascineerd. Hij zocht contact met de graveur en die vroeg hem om een recensie in *Lumière*. Al gauw werd hij lid van de groep rond dit tijdschrift en verzorgde hij de grafische sectie ervan. *Lumière* organiseerde vaak internationale tentoonstellingen, waardoor Van Straten volgens Raskin in nauw contact kwam met enkele avant-gardisten (Raskin 17). Twee buitenlandse kunstenaars die volgens Raskin grote indruk op hem maakten, zijn grafici Hans Orłowski (afb. 51, 52 en 53) en Max Pechstein (afb. 54, 55 en 56), die net zoals Masereel met scherpe licht-donkercontrasten werkten. In de briefwisseling van Henri van Straten (AMVC) is niets te vinden over rechtstreeks contact, en in de weinige secundaire literatuur die over hem bestaat wordt er evenmin iets vermeld over eventuele contacten. Een nuance is dan ook op zijn plaats: wellicht was Van Straten, wiens werk enkele gelijkenissen vertoont met dat van Orłowski en Pechstein, maar nog meer met dat van Masereel, beïnvloed door deze twee kunstenaars, en wellicht heeft hij op de tentoonstellingen wel eens contact met hen gehad. Maar verder dan dergelijke sporadische ontmoetingen lijkt het niet gekomen te zijn. De

enige manier waarop hij iets over hen zou kunnen vernomen hebben, was via zijn vriend Frank Van den Wijngaert, die een briefwisseling onderhield met Conrad Felixmüller (afb. 57, die heel sterk doet denken aan Magda uit *Vade mecum voor de jonge zelfmoordenaar* die zich aankleedt, en 58) en Hans Orłowski. Een bespreking van deze brieven is te vinden in de tekstbijlage (nr. 1). Zoals daaruit blijkt, was Van den Wijngaert in kunstig opzicht *op zich* al een interessante persoon om contact mee te hebben.

### 3.3.2. Van Straten: stijl en recensies.

#### 3.3.2.1. Een onafhankelijke stijl.

In 1920 zocht Henri van Straten schriftelijk contact met Maurice Van Essche van het tijdschrift *Ca Ira!* In zijn (al te onderdanige) brief, die dateert van 21 mei, vraagt hij Van Essche om de publicatie van de cyclus waardoor Avermaete zo gefascineerd was.

Messieurs,

Voudriez-Vous consacrer quelques mots dans Votre intéressante revue à mon petit album dont j'ai l'honneur de Vous faire parvenir un exemplaire. Les six gravures sur linoleum, coloriées à la main, qu'il contient forment une illustration pour le poème bien connu de Stéphane Mallarmé "L'après-midi d'un Faune" (vers et prose).

Vu la tendance que prend Votre Revue et les idées qu'elle défend, j'ose espérer que vous réserverez une suite favorable à ma demande.

Veillez recevoir, Messieurs, l'assurance de ma parfaite estime et de ma sympathie pour Votre revue dont je suivrai les progrès avec beaucoup d'intérêt.

Henri Van Straten

A439 Heide Calmpthout (AMVC)

Tot een publicatie van zijn lino's is het niet gekomen, maar in het nummer van juli 1920 verscheen er een vrij uitgebreide en positieve recensie door Georges Marlier.

van Straten possède un talent d'une *remarquable indépendance* et il s'en sert avec une maîtrise parfaite. Ses lino's se distinguent non seulement par leur *souple élégance*, mais aussi par leur *intensité d'expression*, bien qu'elles soient presque entièrement dessinées au trait et que

*l'auteur néglige ainsi les faciles effets d'opposition de noirs et de blancs. Quelques lignes nerveuses mais assurées lui suffisent pour faire surgir les corps des naïades qui palpitent entre les mains avides du Faune, déguisé en arlequin, ou qui se délivrent de ses bras et fuient éperdument devant lui. De légères touches de couleur verte ou mauve, disposées avec beaucoup d'art, rehaussent l'harmonie de chaque composition et en font de petits tableaux, dont la délicatesse ne manque cependant ni de caractère, ni même d'un certain dynamisme.*

J'espère vivement que M. van Straten nous permettra bientôt d'apprécier son art d'une façon plus complète et qu'une exposition de ses œuvres viendra nous renseigner sur les différents aspects de son beau talent [mijn cursivering, LV].

Opvallend is de nadruk op het onafhankelijke karakter van Van Straten. Dit zal nog belangrijk blijken in de analyse van zijn poëtica. In de volgende nummers van *Ca Ira!* vond ik echter niets meer terug over Henri van Straten. Op de onafhankelijkheid van Van Stratens stijl wordt ook in andere recensies gewezen. In *Le Soir* van 14 juni 1973 wordt de geest van zijn werk beschreven als "très personnel, tendre et caustique, sensuel et ombrageux". Maar het is in de wel bijzonder lovende recensie door Roger Avermaete (september 1920) dat we de meeste aanknopingspunten vinden om een min of meer duidelijke uitspraak te doen over Van Stratens stijl.

Notre camarade Henri Van Straten est heureusement *nanti d'une solide philosophie*, ce qui, il faut l'avouer, est une nécessité pour tout artiste indépendant. Il est de *ceux qui*, opiniâtrément [sic], *travaillent en silence, également indifférent à la veulerie populaire*, qu'aux sophismes empanachés de certains confrères. Il n'accompagne pas l'exhibition de ses œuvres, d'une dissertation ultra-savante, défaut par où pèchent [sic] maints jeunes peintres, non dépourvus de qualités cependant.

*Van Straten, lui, ne se préoccupe ni des écoles ni des théories en vogue. S'il use de procédés modernes, c'est que son sujet l'exige, non pour faire œuvre voulue.*

Il fait de l'*expressionnisme* aussi bien que n'importe qui, mais *dépourvu du pédantisme* devenu de rigueur, dirait-on [mijn cursivering, LV].

In dit fragment wordt Van Stratens stijl weer omschreven als onafhankelijk en persoonlijk. Wat de solide filosofie achter Van Stratens werk is, specificceert Avermaete echter niet. Even verder zegt hij dat de kunstenaar zich niet inlaat met scholen, theorieën of modetrends. Men kan hieruit concluderen dat Van Straten zijn zin doet. Hij trekt zich klaarblijkelijk niets aan van wat de massa van hem denkt. Zoals Avermaete zegt: hij is een expressionist 'zoals eender wie' (wat heel veel zegt over het gebruik en de kwalificatie van de term 'expressionisme' in die tijd), maar dan zonder

het gebruikelijke pedante trekje. Van Straten heeft heel wat knappe gravures gemaakt, waarin vaak sporen van een montageprocédé zijn aan te treffen. Toch komt hij niet radicaal over: hij trekt zich volgens Avermaete dan wel niets aan van de mening van de massa, hij probeert ze ook geen geweten te schoppen. Zijn prenten geven nergens blijk van een failliet van de oude samenleving of een tabula-rasa-gevoel. Zijn representatie van de ‘zelfkant’ van het leven is niet echt radicaal kritisch, maar veelal vrolijk en druk.

In het artikel *Henri Van Straten* uit *De Standaard* van 16 november 1961 vergelijkt men zijn werk met dat van Masereel.

Het werk van de twee grafici bezit een sociale en etische achtergrond, soms een religieuze inslag. *In bepaalde bladen van deze tentoonstelling klaagt Van Straten wantoestanden aan op sociaal gebied, hekelt scherp de schijnheiligheid van zekere milieus of houdt een warm pleidooi voor een betere wereld.* Het is een sterk grafisch werk met een emotionele gladenheid [sic] (...).

Deze thematiek komt helemaal overeen met die van Baekelmans: eerder dan een scherpe kritiek te uiten, houdt Van Straten een pleidooi voor een betere wereld. ‘Hekelen’ is hier dan ook een te sterk woord. In het *Limburgs Dagblad* (19 november, geen jaartal, maar vermoedelijk 1961) zei Ludo Raskin dat Van Straten “het dwaze in de wereld zonder echt te kwetsen of te grieven” in zijn gravures weergaf. Ook dit past perfect in de Baekelmans-sfeer. Op 23 november 1961 verschijnt er in hetzelfde dagblad nog een artikel over Van Straten (“Een gedevalueerde HENRI VAN STRATEN?”), waarin zijn stijl beschreven wordt als pacifistisch en socialistisch-humanistisch. “(...) in dieper wezen is hij een moralist” voegt de auteur van het artikel hier aan toe. Hij beschrijft de sociale thematiek van Van Stratens werk als voortkomend uit “de deernis van een hypergevoelig man met de berooiden uit een slecht ineengedraaide samenleving”. Ook dit doet weer aan Lode Baekelmans denken en misschien is het wel de beste karakterisering van Van Stratens maatschappijvisie.

Naast scènes uit het leven van de kleine man, sprak de thematiek van het grootstedelijke leven van de jaren twintig Van Straten ook aan. Zijn werken uit die tijd beelden vaak situaties uit de variétéwereld uit: taferelen uit musichalls, cabaret en spektakel. Dit lieert hem dan thematisch gezien meteen met avant-gardistische kringen rond Van Ostaijen. Deze vergelijking wordt ook gemaakt in een artikel uit het *Eindhovens Dagblad* van september 1962 (titel en dag niet bekend).

De jaren 1919-1921, toen Van Straten opnieuw in zijn geboortestreek woonde, vormden een periode van zoeken en tasten. Het was een felle, grote strijd voor de kunstenaar. De Vlaamse literatuur zowel als de beeldende kunst werden sterk beroerd door het expressionisme, waarmee zij onder de Duitse bezetting hadden kennis gemaakt. Het was de tijd van Paul van Ostaeyen [sic]. De atmosfeer van zijn werk herken je goed in de toenmalige platen van Henri van Straten.

De thematische gelijkenis mag er dan wel zijn, toch is de vergelijking tussen Van Straten en Van Ostaeyen werkelijk al te vergezocht. Het werk van Van Straten straalt geenszins een “nihil in alle talen” uit. De uitspraak van Kurt Köhler, geciteerd in De Ridder, is hier heel passend: “je verzen aanvullen door jass-gekreis, negers, saksophoons en kastanjetten is geen teken van genialiteit. Het is een uitbuiting van moderne actualiteiten om aldus ’n moderne stemming te brengen. Dit is vals” (in De Ridder 138). Van Straten kan hooguit – net zoals Baekelmans – een lieve anarchist genoemd worden.

In hetzelfde krantenartikel zegt Maurice van Straten (de zoon van Henri) dat zijn vader tijdens de Tweede Wereldoorlog minder ironisch werkte: “Hij stelde geen verdere eisen meer aan het mensdom, dat al te zwak was”. Dit is een vreemde uitspraak, het nogal beperkte engagement van Van Straten voor ogen houdend. En zoals ik verderop zal bespreken, was hij zelf ook niet erg sterk van geest: hij mag dan wel van linkse strekking geweest zijn, tijdens de Tweede Wereldoorlog werkte hij wel voor de Vrijwillige Arbeidsdienst Voor Vlaanderen en een collaborerende bouwfirma.

Een andere thematiek die ons kan doen twijfelen aan het feit of Van Straten avant-gardistisch was, is het steeds weer teruggrijpen naar negentiende-eeuwse literatuur. Zo maakte hij *La Dormeuse*, naar een werk van Edgar Allen Poe, en prenten gebaseerd op *Fantoches* van Paul Verlaine en *L'après-midi d'un faune* van Stéphane Mallarmé. Hoewel het symbolisme in sommige aspecten als voorganger van de avant-garde gezien kan worden, is het toch vreemd dat een kunstenaar uit het interbellum (door sommige critici een expressionist en avant-gardist genoemd) teruggrijpt naar symbolistische en romantische thema's, zoals men in Nederland ook deed. Dit betekent geenszins dat hij geen goed kunstenaar was die – als het hem uitkomt – nieuwe technieken gebruikte, maar een avant-gardist kan hij bezwaarlijk genoemd worden.

### 3.3.2.2. Poëtica.

In een niet gedateerde (klad)brief aan Frank Van den Wijngaert legt Henri van Straten zijn visie op de gravurekunst uit. Hieruit kan men in feite Van Stratens beeldende ‘poëtica’ afleiden.

Lieve Frank,

Ziehier de executie!

Ik heb *geene vooroordeelen aangaande het gebruikte materiaal*, men mag snijden in hout, lood, bordpapier, linoleum, en dit met guts, burin, een stukje glas, een oud scheermes of een spijker: *alleen van het resultaat hangt de waarde af*, de druk mag dan op Japansch – of op Krantenpapier zijn.

*Even groote vrijheid sta ik voor wat de opvatting betreft*; Westersche of Oostersche traditie, ismen, dogmas: uit zwart vlakken, lijn, toon, volumen, alles wel; *het resultaat wettigt de middelen. Technisch sluiten Impressionisme en houtsnede elkander uit.*

*Echter in houtsnede onderwerp ik mij aan eene strenge discipline, omdat ik meen dat stijl slechts te bereiken is door het volgen der bij deze techniek passende methode.* Teekening geeft zwarte lijn of zwart vlak op witte grond. Houtgravuur geeft witte lijn of wit vlak op zwarte grond. Daaruit partij weten te trekken is de basis der techniek.

Als reproductiemiddel heeft de houtgravuur hare rede van bestaan verloren, betere mogelijkheden bestaan daartoe, zij moet dus nog behandeld worden voor hare bijzondere artistieke eigenschappen.

*Op voorhand klaargemaakte teekening nasnijden leid tot stijllooze houtsnede.* De teekening mag enkel document zijn. *De houtsnheeteekening moet gansch uit het snijmateriaal voortvloeien. Naief, rustiek, populair (in folkloristische zin)* (AMVC, mijn cursivering, LV)

Uit dit brieffragment blijkt – zoals Georges Marlier in zijn recensie ook aanhaalde – zijn zelfstandigheid. Wat betreft werkwijze heeft hij eigenlijk geen vaste technieken: het is het resultaat dat belangrijk is, niet de materialen of de idee die erachter zit. Misschien is het was zwart-wit uitgedrukt, maar men zou hier kunnen spreken van een vorm van l’art-pour-l’art, zijn fascinatie voor negentiende-eeuwse literatuur en zijn beperkte engagement voor ogen houdend. Het is het uiteindelijke kunstwerk dat telt: of de kunstenaar nu vanuit een anarchisme, een communisme, een expressionisme of een futurisme werkt, speelt geen rol. Anderzijds legt hij de *houtsnijkunst* dan weer wel restricties op. Bij het houtsnijden is de kwaliteit van het hout wél belangrijk: het leidt de graveur als het ware tot een tekening. Wanneer hij een bestaande tekening op hout probeert over te brengen, zou dit tot stijlloosheid leiden.

De laatste zinnen van het brieffragment van Van Straten aan Frank Van den Wijngaert zijn erg tekenend voor zijn poëtica: “De houtsnheeteekening moet gansch uit het snijmateriaal



voortvloeien. Naief, rustiek, populair (in folkloristische zin)". Hoewel deze folklore in de houtsneden van Van Straten zich voornamelijk uit als een stedelijke folklore (net zoals in het werk van Baekelmans), is hier een tendens in terug te vinden die zich voordeed bij heel wat groeperingen aan het begin van de twintigste eeuw. De strakke, naïeve vormgeving en het felle kleurgebruik van volkskunst werkten inspirerend voor vele kunststromingen. In het volgende intermezzo zal ik, als voorbeeld hiervan, het Russische neo-primitivisme kort bespreken.

### 3.3.3. Een Russisch intermezzo.

In haar wil om te breken met "elk uit de Renaissance voortkomend academisme" ging de Russische kunst uit het eerste decennium van de twintigste eeuw terug naar volkskunst, icoonschilderkunst, de esthetica van primitieve culturen, Scythische en Afrikaanse kunst, de Paaseilandbeelden en Oosterse kunst (Marcadé 25). Hoewel Georges Marlier in het *Ca Ira!*-nummer van september 1920 in een artikel over Paul Joostens zei dat het expressionisme gelukkig geen terugkeer naar de hiërogliefe, primitieve en zwarte kunst is, is het verband tussen deze 'oude' kunstvormen en het expressionisme niet te ontkennen. Zelfs abstracte en constructivistische kunstenaars als Vladimir Evgrafovitsj Tatlin (afb. 59) en Kazimir Severinovitsj Malevitsj (afb. 60, 61 en 62) zijn op neo-primitieve manier begonnen.

Een belangrijke vertegenwoordigster van het Russische neoprimitivisme was Natalia Sergeevna Gontsjarova (afb. 63 – 67). In haar werken keert het boerenthema (ook heel populair in het Russische realisme van de negentiende eeuw) erg vaak terug (Kroeglov 108). Een andere bron van inspiratie voor Gontsjarova waren de Scythische beeldhouwwerken die in de Russische steppen teruggevonden waren. In haar doek *Stenen vrouwelijke figuur. Stilleven* wordt een dergelijk Scythisch beeld tegenover schildersattributen geplaatst (Kroeglov 109) (afb. 63). Hierin zou men de tegenstelling tussen primitieve en academische kunst kunnen lezen. "In haar strijd tegen de stereotiepe denkwijzen en smaken van de 'hogere' kunst introduceert en esthetiseert Gontsjarova [sic] hier de brutaliteit" (Kroeglov 109). De kunstenaars zochten het echter niet enkel ver van huis en tijd. Ook volks speelgoed, zoals houten paardjes en Panka-poppen waren bronnen van inspiratie. Dit speelgoed was erg strak vorm gegeven en volgens Irina Bogoeslavskaja lijken de Panka-poppen op archaische, heidense afgodsbeelden (109).

Naast volkse taferelen en oude culturen was de diepgelovige Gontsjarova ook erg geïnteresseerd in en gefascineerd door oude religieuze kunst. Hierbij spelen de (typisch Russische) iconen een grote rol (afb. 68 – 69). In de strenge vormgeving van deze oude kunst vond Gontsjarova een ontroerende band met "de 'grondslag' (...), met de archaische vroegchristelijke

iconen en fresco's" (Kroeglov 111). Een bekend voorbeeld van Gontsjarova's christelijke kunst is het vierluik *De evangelisten* uit 1911 (afb. 70). Een interessant detail: in 1914 werd dit werk, dat op een tentoonstelling in Sint Petersburg stond, verwijderd omdat het te antireligieus was (Kroeglov 111).

Een andere belangrijke neoprimitieve Russische schilder was Ilja Ivanovitsj Masjkov. Hij integreerde elementen die voordien niet tot de thematiek van de schilderkunst behoorden in zijn werken. Deze elementen kwamen eveneens uit de volkse realiteit: uithangborden, dienbladen, naïef vormgegeven speeltjes en de wereld van markten. In zijn doek *Zelfportret met Kontsjalovski* uit 1910 staan er op een boekenrek de Bijbel, monografieën over Giotto en Cézanne (twee schilders die door de toenmalige jonge schilders erg bewonderd werden) en boeken over het oude Egypte, Griekenland en Rome (Kroeglov 117) (afb. 71). Hieruit blijkt opnieuw de interesse in oude culturen, oude en moderne kunst. Masjkov was één van de kopstukken van *Boebnovyj valet* of *Ruitenboer*, een kunstgroep die Cézanne's invloed combineerden met Russische volksfolklore (Kretsijina 122). Andere kunstenaars die een belangrijke neoprimitieve periode hadden zijn Michail Fedorovitsj Larionov en Kazimir Severinovitsj Malevitsj. Larionov beeldde vaak taferelen af uit de donkerdere lagen van de samenleving. *Ruzie in de kroeg* uit 1911 is hier een goed voorbeeld van (Kroeglov 131) (afb. 72). In de *Eerste boerencyclus* van Malevitsj wordt het beeld gemonumentaliseerd: de afgebeelde figuren zijn erg zwaar en vaak in een ietwat krap kader geplaatst, waardoor de indruk van hun grootte versterkt wordt. Vormen en kleuren worden erg strak, wat ook weer bijdraagt tot de monumentaliteit van de afgebeelde boeren (Tsjoedinovskaja 132-133) (afb. 60).

Met dit intermezzo wil ik aantonen dat, hoewel Van Straten niet tot de avant-garde behoorde, hij wel degelijk deel uitmaakte van een heel levendige, moderne generatie die een heel aantal gelijkenissen met de avant-garde deelde. Dat maakt het ook zo moeilijk om een lijn te trekken tussen enerzijds gewoon moderne kunstenaars, en anderzijds radicaal vernieuwende groeperingen.

#### 3.3.4. Terug naar Van Straten.

Volgens Roger Avermaete zaten de Vlamingen op het goede spoor wat xylografie betrof: ze volgden voornamelijk de Duitse en Franse traditie en maakten gebruik van de felle zwart – witcontrasten (Raskin 41). In *Lumière* schreef Avermaete het volgende over de Vlaamse xylografie:

Les flamands ont davantage le souci décoratif, mais n'ont aucun goût pour l'élégance des français. Ils ont une prédilection pour le jeu des plans, ou peut dire qu'ils n'usent jamais de la hachure qui fait gris. Ils font franchement du jeu de blanc-et-noir. Moins illustreurs que les français, ils n'atteignent pas, en général, à la puissance de la gravure indépendante des allemands. Mais il [sic] sont plus harmonieux que ses derniers. Ce sont les flamands qui, à mon sens, sont les véritables pionniers de la xylographie moderne, considérée comme art indépendant ; ne relevant ni de la peinture, ni du dessin (*Lumière* 15 maart 1922).

Opvallend is dat harmonie een erg belangrijke rol speelde voor Avermaete. Men zou verwachten dat dit niet zozeer een punt is voor de avant-garde, maar dat ze net de onharmonieuze werkelijkheid wilde tonen. Maar men kan 'harmonie' ook lezen als 'eenheid', en dan past dit artikel misschien al wat meer in het avant-gardistische discours: er wordt in de xylografie een alternatieve eenheid gecreëerd.

Georges Marlier was eveneens erg enthousiast over de Vlaamse bijdrage aan de vernieuwende kunst. In zijn artikel *La vraie Renaissance Flamande*, gepubliceerd in het allereerste nummer van *Ca Ira!* (april 1920) schrijft hij volgende lovende zinnen over de Vlaamse kunstenaars.

Partout, un même idéal d'absolue rénovation et une même volonté de rejeter les vieilles formules groupent les énergies jeunes et fortes. Partout aussi, les peintres constituent l'âme de ces formations nouvelles. (...)

Cette tâche de précurseurs (...) n'est nulle part plus apparente qu'en Flandre, où une pléiade d'artistes réalisent tenacement une œuvre magnifique, méconnus de la foule (...).

Ce que sera la valeur de l'apport de ces peintres de notre pays dans l'universelle renaissance, on ne peut le dire encore avec précision.

(...)

Certes, la tâche est ardue, mais nous pouvons avoir confiance en ceux de chez nous qui s'en sont vaillamment chargés. (...) exprimer librement, avec les seuls moyens plastiques, non seulement l'apparence des choses, mais leur être intime. L'artiste considère la nature selon un point de vue spécial et son génie lui suggère une conception du monde ignorée du savant et du littérateur.

(...)

Nous connaissons les ressources du talent de Paul Joostens et des frères Jepsers – pour ne citer que ceux-là parmi tant d'autres que nous aimons – (...).

Eigenlijk is dit een vreemde lofzang voor de Vlaamse kunst. Enerzijds spreekt Marlier van een ware plejade van Vlaamse kunstenaars, onbegrepen door het volk, anderzijds kan hij nog niet goed zeggen wat hun rol binnen de ‘universele renaissance’ zal zijn. Hij kan op het einde enkele namen noemen (Joostens en de gebroeders Jaspers) en gelooft sterk in de mogelijkheid van deze kunstenaars om een vrije kunst te creëren, tussen het al te naïeve futurisme van de Italianen en de al te duffe stijl van de Nederlanders (*Ca Ira!* april 1920). Een onzeker artikel, zo lijkt het wel. Toch zitten er enkele erg interessante elementen in. Marlier voelde aan dat er in Vlaanderen enkele belangrijke en getalenteerde avant-gardekunstenaars waren. Het was een ‘pléiade’, volgens Van Dale ‘een groep illustere personen’. Op het ogenblik dat hij het artikel schreef waren ze misschien nog illuster, maar in de toekomst zouden ze van kapitaal belang kunnen zijn bij het ontwikkelen van de avant-gardekunst. Marlier stimuleerde hen in dit artikel om een dergelijke evolutie waar te maken. Hij stelde ze niet vast, maar kondigde ze in feite aan. De titel van het artikel is ook interessant: niet zomaar *een* Vlaamse renaissance, maar *de échte* Vlaamse renaissance. Hieruit kan men afleiden dat de Vlaamse kunst *opnieuw* geboren wordt. Het lijkt wel een *contradictio in terminis*, maar Marlier grijpt in zijn titel terug naar het glorieuze, artistieke Vlaamse verleden, en dan nog wel naar de renaissance, waarvan avant-gardisten van over de hele wereld de vormgeving compleet van de kaart wilden vegen. Een nieuwe renaissance staat in de eerste plaats voor een *nieuwe* vorm, een *nieuw* perspectief, een “*absolue rénovation et une même volonté de rejeter des vieilles formules*”. Vlaanderen zal volgens Marlier terug op de kaart van de kunstwereld gezet worden door deze illustere kunstenaars.

### 3.3.5. Van Straten: een avant-gardist?

Een belangrijke naam die in alle besprekingen van de Vlaamse xylografie vermeld wordt, is Frans Masereel. Hij was van groot belang in de ontwikkeling van Van Straten. De rode draad door het werk van Masereel was een compromisloos sociaal engagement dat hij op krachtige wijze deed uitkomen door de felle contrasten tussen zwart en wit. Van Straten nam dit sociale engagement over, maar hoedde zich voor een al te militante houding. “De zelfkant van de maatschappij die hij etaleert, staat niet alleen voor ellende en eenzaamheid maar ook voor vitaliteit, ongebondenheid, erotiek en menslievendheid” (Raskin 43). Dit citaat deed me wel heel sterk denken aan de karakterisering van het werk van Baekelmans, die ook sociaal geëngageerd maar niet militant was. Een tweede citaat beklemtoont deze gelijkenis nog meer:

De geestelijke verrijking die de literatuur hem bijbracht, leidde Henri van Straten tot een bestendige verruiming van zijn inspiratiegebied, doorgaans *niet vreemd aan pessimistisch beschouwde maatschappelijke en individuele gevallen*. Hij verbeeldt deze des te pakkender omdat hij daarbij *menig pikant detail, menige schalkse geestigheid, menig tragikomisch gebeuren te pas brengt*. Hij mag tot de representatiefste, de meest betekenende persoonlijkheden van de hedendaagse Vlaamse houtsnede – van de houtsnede over het algemeen – gerekend worden (Louis Lebeer, hoofdconservator van het Prentenkabinet van de Koninklijke Bibliotheek te Brussel in Raskin 44) [mijn cursivering, LV].

Net zoals Baekelmans bekritiseert hij de wereld een beetje, maar geeft nergens aan dat hij een alternatief heeft of een compleet nieuwe wereld verwacht en wenst. Hij maakt geen tabula rasa met de geschiedenis, maar vervalt – net als Baekelmans – in een soort melancholische, ietwat fatalistische houding ten aanzien van het leven. Door deze houding kunnen we hem in feite helemaal uit het rijtje avant-gardisten schrappen, hoewel hij gebruik maakte van montage in zijn gravures. Zijn poëtica lijkt op sommige punten te *neigen* naar avant-gardisme, maar komt nooit echt overeen met deze avant-garde. Hij is – zoals blijkt uit zijn brief aan Frank Van den Wijngaert – een zelfstandige, onafhankelijke kunstenaar, niet helemaal vrij van l’-art-pour-l’art neigingen. Hij heeft geen echte principes wat betreft lino-sneden en dergelijke, maar voor houtsneden heeft hij wel enkele specifieke regels: de graveur moet door de structuur van het hout geleid worden. Dit leidt echter niet tot gravures met een sterk engagement.

De stelling dat hij plots, tijdens de Tweede Wereldoorlog, lak aan de mensheid krijgt, is nogal vreemd: hij had zich al enkele jaren afgezonderd in zijn hut op de heide en vertoonde – zoals al gezegd – geen echte kentekenen van sterk engagement of politieke overtuiging. Hij was weliswaar links georiënteerd, maar was tijdens de Tweede Wereldoorlog ook een opportunist wanneer het aankwam op werk zoeken. Een echte, onvervalste communist in hart en nieren zou waarschijnlijk geen propaganda voor de Vrijwillige Arbeidsdienst Voor Vlaanderen schrijven. Henri van Straten is het voorbeeld bij uitstek van een kunstenaar die enkele avant-gardistische technieken gebruikt (zoals montage, felle zwart-witcontrasten en dergelijke meer), maar daar in wezen niets radicaals mee doet. Hij gebruikt deze technieken (in tegenstelling tot echte avant-gardekunstenaars) niet om de werkelijkheid te deconstrueren of een tabula-rasaboederschap mede te delen. Hij gebruikt het daarentegen om op een licht spottende, maar vriendelijke wijze de negatieve kanten van de samenleving te tonen. Baekelmans doet iets gelijkaardigs: zoals nog zal blijken, gebruikt hij heel stereotiepe, clichématige figuren die op een manier verwijzen naar een groteske traditie. Toch doet hij hier verder niets mee. Clichés kunnen zich bij uitstek lenen tot

montage: in *Bezette stad*, maar ook in *Baltazar Krull's hart zingt maneschijn* en *Vademecum voor de jonge zelfmoordenaar* worden met behulp van montage liedjes- en reclameteksten verwerkt, en waar komen er meer clichés voor dan in reclame en liedjes?

### 3.4. Van Straten en boekillustraties.

Van Straten was in zijn lino's vaak geïnspireerd door eigentijdse literatuur. Hij maakte ook echte boekillustraties, voor heel verschillende teksten: zowel voor *La Garçonne* (afb. 73), een omstreden roman van Victor Margueritte, als voor *De pastoor uit den Bloeyenden Wijngaerd* van Felix Timmermans (Raskin 93) (afb. 74). De reden waarom hij zulke verschillende teksten illustreerde, was dat hij van 1921 tot 1929 bijna uitsluitend werkte voor de uitgeverijen *De Sikkel* en *Lumière* (Raskin 135). Na 1933 illustreerde hij ook voor de *Standaardboekhandel* en *Wereldbibliotheekvereniging*. Dit verklaart dan ook waarom het werk van Baekelmans tweemaal door Van Straten geïllustreerd werd. De uitgeverijen waarvoor Van Straten werkte stonden wel open voor nieuwe dingen, maar ze waren niet bekend voor hun extreem vernieuwende karakter. Het is dan ook zo dat Baekelmans en Van Straten samengebracht werden: door een matig vernieuwende uitgeverij die wel aansloot bij beide kunstenaars.

Zoals ik daarnet aanhaalde is er in Van Stratens gravures soms sprake van montage. Door deze techniek kunnen erg verschillende elementen uit al of niet dezelfde wereld bij elkaar gevoegd worden. Dit heeft vaak een erg vol en druk werk als gevolg. In een recensie van de Tweede Internationale Houtgravuretentoonstelling schreef Roger Avermaete een lovende, maar kritische commentaar op het tentoongestelde werk van Henri van Straten.

Il y a mis des tas de choses – trop ! Cette abondance rapetisse les gravures. Elles sont trop « illustrations ». C'est une leçon : il y a un danger à vouloir trop dire (*Lumière* 15 maart 1922).

Deze commentaar is best begrijpelijk wanneer men het werk van Van Straten bestudeert. De xylografieën zijn zeker en vast erg knap en de manier waarop hij een techniek gebruikt die voornamelijk in de schilderkunst en fotografie gehanteerd wordt is zonder meer erg modern. Maar het is waar: hij lijkt nogal veel betekenis in één beeld te willen stoppen. Een voorbeeld hiervan is de lino'snede *Moedertje Rusland* uit 1926 (afb. 75). De centrale figuur – Moedertje Rusland – draagt een jurk met folkloristische motieven en heeft een traditioneel hoofddeksel op. Haar borsten zijn ontbloot en zoals bijna alle vrouwen in het werk van Van Straten kijkt ze listig en sensueel. Achter haar bevindt zich een ontzettend drukke achtergrond van beelden die door

superpositie over elkaar heen ‘gemonteerd’ zijn. Achter Moedertje Rusland is een gigantisch zelfportret van Henri van Straten, met een banjo in de hand, en de torens van het Rode Plein te zien, en tussen de hele achtergrond zien we nog verschillende andere personages opduiken, zoals een oude soldaat, een naakte vrouw en enkele mannen met bontjassen. Door deze montage van verschillende aspecten van de Russische samenleving wordt een idee gegeven van hoe die samenleving in elkaar zit. Toch is het niet helemaal duidelijk wat Van Straten hiermee bedoelt: de wulpse, ietwat hoerige vrouw kan geen prototype van de Russische vrouw zijn, aangezien *alle* vrouwen in zijn werk zo worden afgebeeld. Van Straten portretteerde zichzelf ook vaak en hoewel het bij dit werk niet expliciet staat, is de gelijkenis tussen dit portret en een foto die dateert van rond 1925 treffend. Wat het verband is tussen Van Straten en Rusland is ook niet helemaal duidelijk. Hij was wel van linkse strekking, maar deze lino refereert verder niet echt aan het communisme.

Een ander voorbeeld van montage is te vinden in *De sceptieken*, een lino uit 1923 (afb. 76). Hier is de betekenis al duidelijker. Op de prent zijn een man en vrouw te zien die op een miniatuurstraat staan. De huizen komen tot aan hun knieën en tussen hun benen door is er een optocht van revolutionairen. Ze kijken ietwat misprijzend op deze mensenmassa neer. Tussen de benen van de man is het kale hoofd van een burgerman te zien. Hij houdt zijn hoofd tussen zijn handen en kijkt bedenkelijk. Het lijkt alsof hij niet goed weet of hij nu tegen de sceptici of de idealisten moet zijn en het is ook de vraag of hij zichzelf tot de sceptici zou rekenen. Dat hij niet onderaan tussen de krioelende betogers staat, is wel duidelijk.

Uit deze twee montageprenten blijkt ook dat de opmerking van Roger Avermaete dat Van Straten niet bang is om realistisch te blijven en geen vervormingen aanbrengt in zijn werk niet echt klopt (september 1920). De lichamen van de afgebeelde mensen zijn erg hoekig en het perspectief in *De sceptieken* is ook vervormd. Een derde voorbeeld van montage is *Scheepsmaatje*, een lino uit 1936 (afb. 77). Deze prent is mogelijk nog drukker dan *Moedertje Rusland*. Hier zien we een erg jonge matroos die op zijn scheepskist zit. Tussen zijn voeten is een heel klein stadje te zien, naast hem zit een wulpse zeemeermin en achter hem doemen appartementsgebouwen op, alsook Josephine Baker, een Afrikaans beeld en een naakte vrouw die op één van de appartementsgebouwen leunt. Hier krijgen we in feite een beeld van de havenstad: er komen schepen binnen, die cultuurelementen uit verre oorden meebrengen, er zijn grote moderne gebouwen en prostituees. Maar een echte betekenis lijkt er niet in te zitten. Deze overigens erg leuke prent lijkt op een ‘ondeugende’ beeldende versie van Baekelmans literair werk. Het is een blik op het leven in een stad met al haar donkere en minder donkere kantjes, maar meer lijkt het niet te zijn. Hetzelfde kan gezegd worden van *Nocturne*, een lino uit hetzelfde jaar,

waarop een prostituee en een accordeonist wijdbeens op de oude stad staan. Achter hen doemen een gigantisch stoomschip en moderne flatgebouwen op. Ook hier is weer te spreken van een stedelijke impressie zonder een echte diepere betekenis.

Tot slot zou ik nog even een reeks lino'sneden uit 1922 willen aanhalen die Van Straten maakte bij *Margot*, een werk van Armand Henneuse dat nooit uitgegeven werd (afb. 78). Hier is geen sprake van montage, maar wel van een opmerkelijke thematiek: het gaat om drie lesbische schoolmeisjes. Ik vernoem deze prentenreeks om aan te tonen dat een provocerende of 'progressieve' thematiek niet meteen wil zeggen dat de kunstenaar in kwestie avant-gardistisch is.

### 3.5. Conclusie.

Op het eerste gezicht lijkt de Vlaamse avant-garde een zaak van enkelingen te zijn, net zoals ook in Nederland het geval was. Er was wel degelijk een avant-garde, maar een compleet andere dan in het buitenland. Het expressionisme kende er maar een vrij late bloei. In 1918 begint Paul van Ostaïjen zijn essay *Ekspressionisme in Vlaanderen* met de zin: "Een nog zeer jonge gebeurtenis, doch stellig een gebeurtenis is dit ontluikend ekspressionisme in Vlaanderen" (van Ostaïjen, "Ekspressionisme" 21). Hoewel hij in dit essay aanhaalt dat er in Vlaanderen wel degelijk een voedingsbodem was voor avant-garde (met als grote voorganger James Ensor), geeft hij ook aan dat andere Europese landen al veel langer (ruwweg een decennium) bezig waren met het ontwikkelen van avant-gardekunst. Tot de jaren negentig van de negentiende eeuw had literatuur in Vlaanderen vooral een dienende functie: zo kon men tonen dat ook in Vlaanderen aan cultuur gedaan kon worden en ook het culturele zelfbewustzijn van de Vlaming stimuleren. Deze literatuur hoorde thuis in een erg katholieke traditie, geleid door Hendrik Conscience. In andere Europese talen (Frans, Duits, Italiaans,...) waren er heel levendige en vermaarde literaire tradities. Hoewel landen als Duitsland en Italië ook heel jong zijn, moesten zij hun landstalen (in de literatuur) niet profileren zoals het Nederlands dat in België moest. De late doorsijpeling van avant-garde in Vlaanderen heeft hier *deels* mee te maken. *Van Nu en Straks* was de eerste beweging die de Vlaamse literatuur boven deze sociale functie wilde tillen en ook een esthetische functie wilde geven, maar dan nog was ze een uitzondering in het Vlaamse kunstlandschap. De sfeer van nieuwlichterij en vernietiging van het oude heerste kennelijk niet zo sterk in Vlaanderen. De vraag naar het waarom hiervan, is erg complex en nog moeilijker te beantwoorden. De sociale, historische en politieke achtergrond hebben er zeker mee te maken, maar in welke mate is moeilijk te bepalen.



Paul van Ostaijen wordt vaak gezien als de enige echte Grote Vlaamse Avant-Gardist. Hij was uiteraard ontzettend belangrijk, maar de anderen mogen ook niet over het hoofd gezien worden. Gaston Burssens en Victor Brunclair hoorden bijvoorbeeld ook tot die jongeren die de hele traditie het liefst van al in vlammen op zagen gaan. In tegenstelling tot Nederland kende Vlaanderen wel enkele tijdschriften, zoals *Lumière* en *Ca Ira!*, waarin een open forum gecreëerd werd voor allerlei kunstvormen en opvattingen. Uit deze tijdschriften blijkt ook dat er hier weliswaar een voedingsbodem voor avant-garde was, maar dat die anders was dan in andere Europese landen en steden. Men kan zeggen dat het om een heel specifieke, regionale avant-garde gaat, die veel oppikt van de grote buitenlandse stromingen, maar deze buitenlandse elementen binnen haar heel eigen politieke en sociale kader verwerkt.

Van Straten behoorde tot de grote vernieuwers van de xylografie en – hoewel daar in Raskins catalogus geen gewag van gemaakt wordt – in zijn prenten zijn ook vaak sporen van montage terug te vinden. Hij maakte dus gebruik van een principe dat ook door avant-gardisten gebruikt werd. Maar zoals al gezegd was Van Straten geen echte avant-gardist. Zijn levensstijl was wat je onconventioneel en ‘alternatief’ kan noemen: hij leefde in de jaren dertig met zijn vrouw en zoon in Kalmthout, met gelijkgestemde burens zoals de extreem feministische Geert Pijnenburg (Raskin 20). Hij leefde er gelukkig, in de vrije natuur en voedde zijn zoon antiautoritair op. Deze levenswijze en de daarbij aansluitende onverholven erotiekbeleving zijn ook in zijn prenten terug te vinden, maar of we deze nu revolutionair kunnen noemen, is een andere vraag. Van Straten was ongetwijfeld antiburgerlijk, maar soms lijkt het alsof hij dat maar is als het hem uitkomt. Hij had een stormachtige relatie met Eugenie, en had het aanvankelijk niet zo op trouwen begrepen. Maar toen hij uit Nederland terugkwam, waren zijn ouders niet erg te spreken over het feit dat hij van daaruit zijn spaarboekje geplunderd had. Hij kon enkel op hun financiële steun rekenen als hij met Eugenie trouwde, wat hij dan ook deed. Hij leefde daarna wel met haar en zijn zoontje ‘in de natuur’, maar hij kwam niet aan de kost door zuiver en alleen te werken voor zijn idealen. Hij illustreerde voor enkele ‘gewone’ uitgeverijen en de Vrijwillige Arbeidsdienst voor Vlaanderen waarvoor hij werkte, was niet echt een bijzonder koosjere organisatie. Anderzijds liet Van Straten dan weer wat té nonchalant blaadjes van ondergrondse communistische bewegingen rondslingeren. Zijn vrienden zouden hem vaak aangeraden hebben daar iets omzichtiger mee om te springen (Raskin 20). Hij was beslist modern en progressief, maar een revolutionair is hij niet te noemen.

#### 4. Europa Hotel, spel van het bitterzoete leven in drie bedrijven.

#### 4.1. Eerste bedrijf.

De belangrijkste thema's in het oeuvre van Baekelmans waren het volkse leven in de Antwerpse haven, de ietwat pessimistische kijk op dat leven en de gelatenheid, met wat humor omfloerst, die men tegenover dat leven voelt. Deze thema's zijn zeker terug te vinden in *Europa Hotel* (afb. 79 – 82). De titel zegt het al: het bitterzoete leven aan de havenkant wordt hier geëvoceerd. Het eerste bedrijf speelt zich af op oudejaarsavond. Feestdagen staan niet bepaald bekend als hoogtijdagen voor eenzame mensen die met existentiële problemen kampen, en zo gaat het ook in het hotel. Op oudejaarsavond komt een heel aantal havenmensen samen in het café van 'de oude Waard'. Op pagina 7 wordt de toon meteen gezet. Een cafébezoekster en het 'meisje' van het café, Ida, mijmeren over oudejaar:

De Vrouw. Och! de dagen zijn elkaar gelijk... Oud jaar of nieuw jaar, er is geen uitweg en de mensen moeten maar werken...

Ida. Thuis was het herrlich... Moeder bakte pannenkoeken en heel het haus was vol muziek... wij zongen tot de neue dag gekomen war...

Hieruit blijkt het pessimistische gevoel tegenover het leven al. Het maakt niet uit of het dit jaar of volgend jaar is: er is toch geen verschil. Het leven gaat zijn gang en we kunnen helemaal niets aan de loop ervan veranderen. Ida blikt terug op de heerlijke tijd toen ze nog thuis woonde. Die onbekommerde periode is ook achter de rug. Het leven dat ze er nu op nahoudt in de haven is niet bepaald eervol. Toch is er nog iets komisch terug te vinden in dit fragment: de Vrouw gebruikt echte gemeenplaatsen om haar ongenoegen over het bestaan uit te drukken, en Ida's 'gebroken Nederlands' klinkt vertederend grappig.

Maar ook op een 'dieper' niveau is de determinatie van het leven terug te vinden in dit bedrijf. Dit is veel aangrijpender dan de gemeenplaatsen van de Vrouw. Op pagina 8 zegt de oude Waard dat hij zijn huishoudster wel beu is, maar dat hij haar toch nog zal houden: ze is namelijk goed voor de zaak. De Waard en de huishoudster zijn dan wel niet getrouwd, ze wonen samen in het café. In het laatste bedrijf zal de neef van de Waard, die het café geërfd heeft, *Europa Hotel* verder uitbaten. Hij trouwt met Ida, omdat dat beter is voor de zaak. In het derde bedrijf is er ook al een spanning te voelen tussen Ida en de neef, maar nog niet zo erg als tussen de Waard en de huishoudster. Toch kan men zich de vraag stellen of Ida misschien zal eindigen als de huishoudster: in een tehuis voor oude, gekke vrouwen en onterfd.

De ‘levensromantiek’ van het volk komt in dit bedrijf ook aan bod. De Waard vertelt aan zijn gasten over de avonturen uit zijn jeugd. Zijn geloofwaardigheid is natuurlijk navenant, maar de gasten spelen het spelletje mee: ze gaan maar wat graag op in de fantasieën over een avontuurlijk, spannend leven, ver weg van de haven. De Waard betreft de Oestervent ook bij zijn verhalen.

De Oestervent. (...) Neen baas, zoo eindig ik het jaar niet... gij zult wel gelijk hebben gehad...  
Het doet een mensch deugd weer eens over den ouden tijd te kunnen spreken... (*Europa Hotel*  
17)

Die ‘ouden tijd’ bestaat echter niet: het leven gaat inderdaad zijn gangetje, en vijftien jaar later zal de neef van de Waard hetzelfde discours overnemen. De neef, die zo graag kunstschilder geworden was, heeft zich laten leiden door geld en een vast leven, maar dat blijkt wel erg vast te zijn: het gaat al generaties lang zo, en geen enkele generatie lijkt er uit los te kunnen komen.

Het belangrijkste stuk uit het eerste bedrijf is de allerlaatste dialoog, tussen de oude Waard en het zwart Manneken. Het zwart Manneken begrijpt geen Nederlands, dus tegen hem kan de Waard echt zeggen wat er hem tegensteekt in het leven.

Het zwart Manneken. ... I lost my ship! Sir!  
De oude Waard. Ook ik, zwart manneken, ik heb mijn schip verloren... (aarzelend). Als jongen verloor ik mijn schip met heel de lading... Nu word ik geplaagd... niet door mijn geweten maar door een oude huishoudster... drink maar, zwart manneken, 't is nieuwjaarsnacht... Ik zal niet lang meer drinken, ik ben een oud man... (fluisterend) aan u wil ik het vertellen... Ik neem wraak! Wraak op de wereld en op mijn huishoudster... Morgen laat ik mijn testament veranderen... Potverdom, Black Boy! (*Europa Hotel* 31)

Het Manneken is zijn schip kwijt, maar ook de Waard heeft zijn boot gemist. Toen hij jong was, had hij initiatief moeten nemen en moeten strijden voor zijn idealen en dromen, maar nu is het te laat. Eenzelfde levensmotief zullen we ook aantreffen bij de neef.

#### 4.2. Tweede bedrijf.

Het tweede bedrijf speelt zich enkele maanden later af, op het appartement van de Schilder (de neef van de Waard). De Schilder en zijn goede vriend de Dichter houden er een heel esthetische retoriek op na: het is de inspiratie die belangrijk is, en die komt niet zomaar, maar wel

geheel onverwacht. Het feit dat het lievelingsvers van de Dichter 'Ik ben een God in't diepst van mijn gedachten' van Kloos is (*Europa Hotel* 39) en dat hij zijn gedichten in kleine oplage wil laten drukken, omdat poëzie niks voor de menigte is (*Europa Hotel* 37), spreekt voor zich. Er wordt hier eigenlijk zachtjes met de Tachtigerideeën gespot die de leden van *Alvoorder* uitdroegen.

De ideeën van de Politicus zijn op communistische, internationalistische leest geschoeid. Hij ziet de rol van de kunstenaar als opvoeder van het volk (*Europa Hotel* 39).

De schilders zullen met hun werk de feestzalen en schouwburgen versieren... geen gekruip meer om te verkopen. De jongeren zullen niet meer verdrukt worden onder de reputatie van academiemeesters...

De Schilder (beslist). Ja, wij moeten de nieuwe maatschappij bouwen... (*Europa Hotel* 40)

Ook leuk om te vermelden is dat de Politicus op pagina 38 vertelt dat hij de avond ervoor een boek van Kropotkin gelezen heeft. Kropotkin was één van de figuren die de leden van *De Kapel* inspireerden en het lijkt wel of Baekelmans hier een beetje spot met het idealisme dat hem in zijn eigen jeugd eigen was. Hoewel hij nog steeds sociaalgeëngageerd is, blijkt hieruit dat hij toch niet meer de (theoretische) revolutionair van vroeger is. Hij is zijn jeugdig idealisme verloren, maar zoals straks zal blijken prijst hij dit verlies niet.

De Schilder, die met geldproblemen kampt doordat hij zijn werk niet verkocht krijgt en doordat hij geen goede kritiek krijgt van de academiemeesters, verandert hier snel van gedachte. In plaats van zich te geven voor de Kunst met een grote K, laat hij zich verleiden tot gemeenschapskunst, tot schilder-garnierder worden in functie van het communisme. Op die manier moet hij de concurrentiedruk niet langer dragen. Hij kruipt uit zijn artistieke ivoren toren, maar niet uit overtuiging. Wel uit winstbejag, hoe vreemd dit ook mag klinken.

Dit veranderen van ideologie trekt hij ook door op persoonlijk vlak. Hij had zijn vriendinnetje beloofd te trouwen, maar wanneer de Politicus op pagina 42 het huwelijk afdoet als pervers en de vrije liefde promoot, moet de Schilder niets meer weten van trouwen. Zijn vriendin komt niet veel aan het woord in het verhaal, maar wat we wel weten, is dat zij een meisje met principes is. Ze kan veel verdragen, en komt niet over als een preutse persoon, maar ze staat wel op het huwelijk. Zij is wel standvastig wat principes betreft. De wisselvallige Schilder volgt maar wat hem goed uitkomt. Uiteindelijk trouwt hij wel, maar niet bepaald uit liefde.

Met de ideeën van de Politicus wordt ook de spot gedreven:

Politicus. ‘k Heb onlangs een Hollandsch beeldhouwer gesproken die in een kolonie gewerkt heeft. Hij kende niks heerlijker dan wieden... al de kameraden waren er zoo op verzot, dat zij haast ruzie kregen om te mogen wieden... (*Europa Hotel* 41)

De verwijzing naar Walden is hier niet uit de lucht gegrepen. Hieruit blijkt dat de auteur zijn vroegere idealen opgegeven heeft en dat hij van mening is dat een al te sterke gemeenschapskunst het artistieke niet ten goede komt. Complete ideaalloosheid zal echter ook als negatief beschouwd worden: zonder een ideaal heeft het leven weinig zin, zoals heel *Europa Hotel* uitademt.

#### 4.3. Derde bedrijf.

Het derde bedrijf is een spiegeling van het eerste bedrijf. De Schilder en Ida zitten vast in het *Europa Hotel* en het discours van het eerste deel komt terug. De Schilder fantaseert ook over verre reizen die hij gemaakt heeft, en de gasten alluderen een paar keer op het feit dat hij helemaal zoals zijn oom geworden is. Hij had iets willen bereiken in zijn leven, hij had een beroemde kunstenaar willen worden, een bohémien, maar door zijn geldzucht is hij café-uitbater geworden, wat een vrij saai bestaan inhoudt. Hij houdt zich nog vast aan illusies, maar wordt enkel maar ouder, zonder iets te ondernemen. Hoewel de Schilder en Ida toch nog ietwat liefdevol met elkaar omgaan, neemt Ida ook stilaan de rol van de huishoudster over: ze is jaloers wanneer hij met andere vrouwen omgaat (*Europa Hotel* 57), net zoals de huishoudster jaloers was op Ida en de andere meisjes: “Ik heb er al meer op straat doen walsen...” (*Europa Hotel* 10). De geschiedenis herhaalt zich ook letterlijk: de Schilder zingt op pagina 60 dezelfde passage uit *La Traviata* bij het openen van een fles champagne als zijn oom op pagina 21.

Buvons, amis, noyons la vie  
 au fleuve où tout meurt et s’oublie !  
 Buvons, buvons, jusqu’à la lie,  
 Le vin,  
 Fera fuir le chagrin !

Ook de Dichter en de Politicus hebben geen roemrijk leven: de Politicus zit in de gemeentepolitiek (*Europa Hotel* 67). De Dichter heeft gekozen voor een veilig leventje bij een krant die nota bene door de kringen rond de academie ondersteund werd (*De Postrijder*) en probeert zijn burgerlijke leventje met vrouw en vele kinderen te ontvluchten door zich te bezatten op chique banketten en

zich te vergapen aan mooie mensen (*Europa Hotel* 66). Een tekenend citaat hieromtrent is te vinden op pagina 67:

De Dichter. (...) Had ik maar eens gewild...  
De Schilder. Hadden wij maar eens gewild...  
De Dichter. 't Zou nogal opgang hebben gemaakt!...

#### 4.4. Naamloze personages.

In paragraaf 2.3. haalde ik aan dat zowel Van Straten als Baekelmans bepaalde technieken gebruikt, die avant-gardisten, op weliswaar radicalere wijze, ook hanteren. Een voorbeeld hiervan is het gebruik van heel clichématige namen in *Europa Hotel*, zoals 'de oude Waard', 'de Schilder', 'de Oestervent' etc. Het gebruik van gemeenplaatsen in het discours is ook bijzonder opvallend. Hoewel de auteur zeker veel had kunnen doen met dit gegeven, valt de combinatie van clichépersonages in dit stuk niet onder de noemer 'montage'. Ze horen echter wel in een 'groteske' traditie thuis (die evenmin radicaal uitgewerkt is in dit stuk).

Deze 'typetjes' – want dat zijn ze duidelijk – doen me denken aan figuren uit de Poesjenellenkelder (zoals 'de Neus', 'de Schele', 'de Bult'). De naam 'poesjenel' is afgeleid van 'Pulcinella', een figuur uit de commedia dell'arte. Deze vorm van carnavalesk theater was in de zestiende en zeventiende eeuw heel populair en toonde op komische wijze de wederwaardigheden van een aantal figuren die voor die tijd heel typerend waren. *Europa Hotel* heeft als ondertitel 'spel van het bitterzoete leven', wat me deed denken aan de tragikomedie die in de zeventiende eeuw zo populair was. Deze dramavorm wist toen de ontwrichte maatschappij en de wantoestanden voor te stellen met een lach en een traan. En dat is in *Europa Hotel* ook zéér duidelijk het geval. In die zin is de literatuur van Baekelmans inderdaad troostend: hij toont de mensen niets nieuws, maar dat wat ze al weten en zelf meemaken. Door de situatie te laten spelen door erg clichématige, bijna popachtige figuren krijgt het een relativerende en opluchtende werking.

Één personage in het verhaal heeft een echte naam: Ida. Op het eerste gezicht lijkt dit wel erg vreemd: zij is ook een clichématig personage. Haar Duitse accent en haar 'typetje' getuigen niet van een verder uitgewerkte persoonlijkheid dan die van de andere personages, en misschien heeft Baekelmans ook niet bewust iets bedoeld met het geven van een naam. Toch is er een markant verschil tussen Ida en de anderen. Hoewel ze hét prototype 'uitzuipster' is en ze zich ook laat leiden door geld en gemakzucht, heeft zij wel iets gerealiseerd dat de andere personages niet

gerealiseerd hebben: ze is op jonge leeftijd uit haar thuisland vertrokken om ‘in den vreemde’ een totaal nieuw (niet bepaald geslaagd) leven te beginnen. Zij bezit wél de kracht om van haar leven iets te maken, in die zin dat ze een stap durfde te zetten. Ze is in wezen avontuurlijk, maar door een speling van het lot komt ze terecht in een vastgeroest milieu, waar ze probeert te aarden en dus eigenlijk onvermijdelijk mee vastroest. Misschien had ze iets beters van haar leven kunnen maken als ze elders terechtgekomen was.

#### 4.5. De haven als metafoor.

De havenbuurt is een wereld apart, een bijna dorpse omgeving waarin iedereen elkaar kent en waarin een sentimentele, ietwat fatalistische sfeer hangt. Het zou kunnen dat het klimaat er zo is omdat het een plaats is waar enerzijds mensen voor lange tijd of voor altijd vertrekken – wat heimwee en gemis met zich meebrengt – en anderzijds mensen aankomen die moeten aarden in een nieuwe omgeving. De bonte mengeling van havenbewoners die men in *Europa Hotel* aantreft, bestaat uit mensen die allemaal naar iets hunkeren: naar een gefantaseerde geschiedenis, naar hun thuisland, naar een beter leven.

Naast de haven kan ook het hotel een metaforische waarde hebben en zeker binnen een havencontext. Het is een plaats waar mensen elkaar toevallig ontmoeten, zij het voor één avond, om daarna weer verder te reizen. Dit doet denken aan een term die ik in *De kunst van het reizen* van Alain de Botton gelezen heb: doorgangplaatsen. Hieronder plaatst De Botton onder andere stations- en vliegtuighallen en wegrestaurants. Dit lijkt in het geheel niet op zijn plaats te zijn in deze tekst over Baekelmans, maar het was voor mezelf een handig opstapje om na te denken over de metaforische waarde van een havenhotel. In zijn boek beschrijft De Botton doorgangplaatsen als enerzijds erg troosteloze, maar anderzijds ook hoopvolle plaatsen. De ‘inrichting’ is veelal kleurloos, saai en functioneel, maar het zijn ook oorden van waaruit je vertrekken kan, zij het naar een ver land, ver weg van hier, zij het naar je thuis. Dit is natuurlijk een erg persoonlijke ervaring van De Botton zelf, maar toch is ze bruikbaar voor het ‘hotel als metafoor’. Het Europa Hotel is in feite ook een doorgangplaats: zo’n hotel in de haven heeft als klanten meestal stelletjes van één nacht, en in het specifieke geval van Antwerpen zullen er misschien ook wel passagiers van de Red Star Line geresideerd hebben. De huurders van een dergelijke kamer zijn allemaal passanten: zij het mannen die door ‘the red light district’ passeren, zij het matrozen die even aan land komen, zij het passagiers die de dag nadien vertrekken. Zoals ik hier boven al in een hypothese formuleerde, hangt de sentimenteel-romantische, fatalistische sfeer van de havenkant misschien samen met het feit dat het een plaats is waar mensen steeds weer vertrekken. En dat heb je ook in

zo'n hotel: het is een plaats waar mensen tijdens hun reis, of tijdens hun leven zo men wil, heel even stilstaan. Ze komen er heel even tot rust en denken er na over het leven, om daarna weer te vertrekken of weer aan het werk te gaan. De tijd staat er eigenlijk stil. En wanneer je dan in zo'n hotel *woont*, zoals de oude Waard, de Huishoudster, Ida of de Schilder, leef je in een plaats waar niets vooruit gaat. Dit kan fatalistische gevoelens opwekken en ook wel verlamdend werken, maar het is ook een veilige plaats, waar men beschermd wordt tegen de veranderende wereld en de fragmentering ervan.

#### 4.6. Van Straten illustreert Baekelmans.

Tot slot zou ik willen duiden waarom de prenten van Van Straten zo functioneel zijn voor *Europa Hotel*. Als eerste reden kan men zeker aanhalen dat zowel Van Straten als Baekelmans de zelfkant van het leven in het Antwerpse havenkwartier op een tragikomische en weinig radicale manier uitbeeldden. Dat bleek al uit de uiteenzetting hierboven.

Op de kafftekening is een montage van elementen uit het Schipperskwartier te zien. Deze elementen hebben allemaal iets met Europa Hotel te maken. We zien de jongen met de accordeon, een matroos en een meisje die samen dansen. Dat meisje zou Ida kunnen zijn, of de vrouw uit het eerste bedrijf, die met de matroos danst. Maar het kan net zo goed een meisje van plezier uit de buurt zijn. Zo is er trouwens ook eentje te zien onder een lantaarnpaal. Op deze prent helt de straat naar links af, waardoor ook het hotel op een vervaarlijke helling komt te staan. Dit betekent dat de tijd vliegt en de personages hem niet in handen hebben. Ze worden erdoor mee gesleurd zonder dat ze er iets aan kunnen veranderen. Het motto op het titelblad kan hier goed op toegepast worden: "Het rad draait wonderlijk" (Vondel, Joseph in Dothan). In het werkje van Huygens (14) wordt vermeld dat het draaien van het rad der fortuin Baekelmans erg interesseerde. Het draaien van dit rad is dubbel te interpreteren: enerzijds is het wonderlijk hoe de dingen kunnen lopen, anderzijds loopt het rad altijd in dezelfde baan. Er verandert niets. De personages zitten in een bepaald milieu en kunnen dat amper ontvluchten. Ida en de Schilder veranderen wel van een soort stedelijke bohémiens in kleinburgers, maar dit levert hen innerlijk gezien niets op. Anderzijds kan de helling waar het hotel op staat ook betekenen dat het in gevaar is: de Waard overlijdt en het is maar te hopen dat zijn erfgenaam het hotel wil voortzetten. Dit gebeurt 'gelukkig', maar daardoor komt het leven van de Schilder en van Ida op een helling te staan. Ze hebben niet kunnen verwezenlijken wat ze écht wilden, ze modderen maar wat aan, maar tegelijkertijd vliegt de tijd ook voorbij.



De twee handen staan voor een kracht van buitenaf, die de wereld doet veranderen. Hoewel uit het stuk duidelijk blijkt dat de geschiedenis zich eeuwig herhaalt (vergelijk bedrijf 1 met bedrijf 3), verandert de wereld wel.

Het felle zwart-witcontrast dat Van Straten gebruikte in zijn lino's en houtsneden past ook goed bij het thema: als lezer van *Europa Hotel* beeld je je toch voornamelijk donkere, rokerige scènes in. Het droevige leven van de personages licht op momenten heel even op tegen de donkere achtergrond waarop alles zich afspeelt. Dit gebeurt dan wanneer ze over vroeger mijmeren, toen alles nog goed en vredig was. Dit deed Van Straten ook in zijn prenten: bij hem was de tekening niet zwart op wit, maar wit op zwart. Voor hem werd de voorstelling geboren uit een zwart vlak (Raskin 93). Maar dergelijke expressionistisch getinte tekeningen passen niet echt bij het middelmatige thema van en de dito sfeer die over het stuk van Baekelmans hangt.

De drie andere prenten in het boekje schetsen een beeld van wat er in elk bedrijf gebeurt. De eerste prent speelt zich af op oudejaarsavond, een feestelijke avond. Uit de prent is echter op te maken dat deze feestelijkheid relatief is. Het schijnsel van de kaarsen doet niet gezellig of warm aan, maar *unheimlich*. De matroos en de vrouw zitten dicht bij elkaar, maar op hun gezichten zijn geen echte, warme gevoelens te lezen. De tweede prent speelt zich af op het appartement van de Schilder, op het moment dat Ida hem komt vertellen over de erfenis. Hoewel het zich afspeelt op een zomerse avond, is het appartement donker. Het kaarsje werpt bijzonder grote schaduwen over het interieur. Ida zit verleidelijk op de sofa, en de schaduw van de Schilder hangt dreigend over haar. Uit het stuk kunnen we opmaken dat ze hem waarschijnlijk verleidt om een vaste betrekking te hebben in het Europa Hotel en een toch min of meer geregeld leven te leiden. Dit geldt ook voor hem: hij trouwt met haar omdat het goed voor de zaak is, niet uit liefde of overtuiging. De derde prent toont een fragment uit het zogenaamd regelmatige leven van Ida en de Schilder. Samen met Otto de Sterrezoeker zit de Schilder een gezelschapsspel te spelen, maar ook hier kunnen we niet echt spreken van een aangename sfeer. Hij kan het wel goed vinden met Otto en ze hebben ook een echt gesprek, maar op de prent is te zien dat er duidelijk iets scheelt. Er scheelt iets met het leven zelf.

#### 4.7. Conclusie.

Uit de voorgaande paragrafen bleek duidelijk dat zowel Baekelmans als Van Straten technieken hanteerden die, indien radicaler toegepast, ook in de avant-garde gebruikt worden: montage en het gebruik van clichés en groteske figuren horen hier zeker in thuis. In die zin horen deze twee figuren uit de Antwerpse kunstwereld, die in het begin elkaars antipoden leken, zeker

bij elkaar. Op een zelfde manier ‘spreken’ ze licht spottend en – alles bij elkaar – vriendelijk over de negatieve kanten van het leven. Maar de prenten die Van Straten bij *Europa Hotel* maakte, passen eigenlijk niet zo goed bij het thema en de sfeer van het stuk. *Europa Hotel* draait rond het thema van de vicieuze cirkel, van het noodlot dat de levensloop van de mens bepaalt, van de mens die daaraan helemaal niets kan veranderen. Als men een passende kleur moest bedenken bij dit stuk, is het wel grijs. De prenten zijn qua contrast erg hard: hij gebruikt inktzwarte en witte vlakken, maar nergens is er een grijzige kleur waar te nemen.

## 5. Conclusie.

Aan het begin van dit vierde hoofdstuk zei ik dat men Baekelmans misschien niet enkel als een brave en volkse schrijver kon zien en dat Van Stratens avant-gardistische karakter niet al te ernstig genomen moest worden. Dit bleek ook uit het bestuderen van hun biografie en oeuvre. De leefomgeving van Lode Baekelmans was bijzonder boeiend: hij maakte deel uit van *De Kapel*, een vereniging die in enkele opzichten als de eerste avant-gardistische beweging in Antwerpen gezien kan worden. Van Henri van Straten wordt gezegd dat hij een avant-gardist was, maar hoewel hij in zijn gravures gebruik maakte van montagetechnieken, komt nergens de tabula-rasa-idee naar voren. Hieruit blijkt dat het begrip ‘avant-garde’ in Vlaanderen moeilijk te omlijnen is: kunstenaars van heel verschillende strekking gingen allemaal op hun manier om met de heel typische, vroeg-twintigste-eeuwse werkelijkheid. Sommigen deden dit heel radicaal, en sloten zo aan bij een internationale avant-garde (hoewel hun kunst erg Vlaams was en ook vanuit een typisch Vlaamse situatie ontstond), anderen deden dit iets gematigder en experimenteerden wel met nieuwe vorm, maar stonden niet echt te wachten op een vernietiging van het oude.

In het vorige hoofdstuk besprak ik *Bezette stad*, een onvervalst avant-gardistische montage tekst van een onvervalste, Vlaamse avant-gardist: Paul van Ostaijen. In dit hoofdstuk bestudeerde ik een vermeende avant-gardist en een vermeende gezapige volksschrijver. Dit contrast tussen enkele echte nieuwlichters en heel wat would-be avant-gardisten bleek heel tekenend voor de kunstwereld in Vlaanderen en Antwerpen. Tegen deze achtergrond zou ik het werk van Kurt Köhler willen bespreken. Onbekend is meestal onbemind, maar in zijn geval is dat zeker onterecht.

## Hoofdstuk 5. Kurt Köhler, *Baltazar Krull's hart zingt maneschijn* en *Vade mecum voor de jonge zelfmoordenaar*.

In dit vijfde en laatste hoofdstuk zal ik de inzichten die ik in de vorige hoofdstukken heb geformuleerd toepassen op twee montageteksten van Kurt Köhler. Eerst zal ik *Baltazar Krull's hart zingt maneschijn* bespreken en daarna overgaan tot *Vademecum voor de jonge zelfmoordenaar*.

### 1. *Baltazar Krull's hart zingt maneschijn*: een groteske montagetekst.

#### 1.1. Inleiding.

Bij het lezen en herlezen van deze tekst viel de gelijkenis met de grotesken van Paul van Ostaijen steeds meer op. Toch is een dergelijke vergelijking riskant: Kurt Köhler zou misschien weer al te snel de stempel van Van Ostaijenepigoon krijgen, en dat was in geen geval de bedoeling. Toch is het groteske een interessant spoor: van Ostaijen gebruikte deze literatuurvorm om een maatschappelijke situatie aan te klagen en ook Köhler was erg gevoelig voor de dingen die in zijn tijd gebeurden en de gevoelens die onder zijn generatiegenoten speelden (de Ridder 147). In zijn grotesken stelde Van Ostaijen, via een dialectisch model, de bourgeoisie van zijn tijd aan de kaak. Zijn these is steeds terug te brengen tot de burgerlijke realiteit in België. In die realiteit zijn er bepaalde 'idealen' die bestreden moeten worden. Zo gaat de bourgeois uit van een kwantificeerbare werkelijkheid (kwaliteit en gevoel spelen geen rol) en streeft hij enkel naar financiële verbetering van zijn eigen leven.

Dit staat in schril contrast met de dynamiek die Van Ostaijen in zijn leven wilde brengen: hij wilde bovenal optimaal geestelijk bewegen. Tegen deze these, deze realiteit, zet hij een antithese: deze bestaat uit het reveleren van de zinloosheid van de these. Via heel groteske onderwerpen reveleert hij de verdorvenheid en het karakter van de bourgeois, die in zowat alle opzichten van de auteur verschilt. De synthese ontstaat door de botsing tussen these en antithese en komt neer op de realiteit die mogelijk wordt nadat de verdorvenheid van de burgermaatschappij gereveleerd wordt. Na deze verdorven maatschappij moet een nieuwe realiteit komen, met echte waarden en idealen, met zuivere en vrije beweging. Een goed voorbeeld van een dergelijke groteske, is Van Ostaijens verhaal *Camembert of de gelukkige minnaar* (van Ostaijen, *Verzameld proza* 166). Het hoofdpersonage, Jean Petitjean, is een 'klassieke burger'. Zijn naam alleen al wijst

hier op. Vroeger stonk hij naar camembert, en daarom noemt iedereen hem ook zo. Hoewel hij dankzij muntpastilles niet meer naar deze kaas ruikt, is hij toch erg fier op zijn titel. Die is echter uitgehold, omdat hij niet meer van toepassing is. De naam geeft hem een zekere status in de maatschappij. Een ander typisch burgerlijk aspect van Camembert is dat hij nooit bewogen wordt. Nooit ervaart hij een emotie, nooit streeft hij naar het onbereikbare. Hij heeft genoeg aan zichzelf.

Een ander belangrijk kenmerk van de bourgeois – en van Camembert – is dat hij vol is van zichzelf en op de een of andere manier succes wil boeken. Emotie of psychologische ontwikkeling is niet belangrijk en kan de weg naar succes enkel belemmeren. In *Baltazar Krull* komt dit deels terug: hij slaagt er niet in om zijn leven ten volle te leven. Enkele elementen in het verhaal doen de lezer vermoeden dat Baltazar zijn leven droomt. Hij wil wel ten volle leven en er iets van maken, maar het lukt hem niet om zijn leven zelf in handen te nemen. Dat lukt bij de personages uit de grotesken van Van Ostaijen ook niet, maar zij beseffen dat zélf niet. Zo leidt Camembert een oersaai leven zonder het te beseffen. Baltazar daarentegen weet dat hij iets moet veranderen. De groteske over Camembert bevat nog veel meer van deze elementen, maar ze helemaal ontleden is hier niet nodig. Deze elementen volstaan hier om de werking van de groteske kort uit te leggen: een bepaald aspect dat typisch is voor de burger wordt enorm uitvergroot om op die manier aan te tonen dat het desbetreffende aspect pervers is.

Men kan zeggen dat Köhler een gelijkaardige techniek toepast: door de situatie en de personages uit te vergroten en te karikaturiseren wijst hij op de pijnpunten van zijn generatie. Toch zijn er heel belangrijke verschillen tussen de grotesken van Van Ostaijen en de tekst van Köhler. Hoewel Baltazar Krull qua karikatuur zeker niet moet onderdoen voor, bijvoorbeeld, Camembert, is de protagonist van Köhlers verhaal veel genuanceerder. We krijgen hier niet te maken met een zuiver burgerlijke figuur, maar met een personage dat aan die burgerlijkheid wil ontsnappen, hoewel zijn burgerlijke kant het steeds weer haalt van het avontuur en de zuivere beweging. Alvorens over te gaan tot een analyse van de tekst en het aanwijzen en analyseren van montage-momenten, zou ik eerst enkele groteske procédés die door Köhler gehanteerd worden willen aanhalen.

## 1.2. Enkele groteske principes.

### 1.2.1. Alwetende verteller.

Heel kenmerkend voor zowel de grotesken van Van Ostaijen als *Baltazar Krull's hart zingt maneschijn* en *Vade mecum voor de jonge zelfmoordenaar* is een duidelijk aanwezige, alwetende verteller. Een dergelijke verteller is erg typerend voor de burgerlijke achttiende- en negentiende-eeuwse roman. Ook in de boeken van Köhler kent de verteller het hoofdpersonage goed en spreekt hij de lezer (betuttelend) toe. Dit doet sterk denken aan de realismeconventie die in de achttiende en negentiende eeuw gebruikt werd: door te werken met 'echte' brieven of een verteller die het personage kent of gekend heeft, wordt het realisme van de roman aanzienlijk vergroot. Een voorbeeld hiervan is de inleiding tot *Het lijden van de jonge Werther*:

Alles wat er maar van de arme Werther en zijn geschiedenis was te achterhalen is met zorg door mij bijeengebracht en wordt hier aan u voorgelegd, in de zekerheid dat u mij erkentelijk zult zijn (Goethe 5).

De alwetende verteller wordt door Köhler duidelijk geparodieerd. Soms is hij echt alwetend, en anticipeert hij op de feiten (zo weet hij dat Baltazar geen bloemen op het graf van Sigmund Schamroth zal kunnen leggen), maar op andere momenten spreekt hij Baltazar toe, of lijkt hij Baltazar zelf te zijn. Meer dan in de verhalen van Van Ostaijen lijkt hij op een monteur, die beslist waar hij meer of minder nadruk op legt en welke stukken hij laat zien en welke niet.

De klassieke alwetende verteller uit de burgerlijke roman en de 'geperverteerde' alwetende verteller van Köhler kunnen vergeleken worden met twee montagetechnieken uit de filmwereld: continuity editing en discontinuity editing. Met continuity editing wil men in film een verhaal letterlijk weergeven: de volgorde is chronologisch, heel soms toont men een flashback, maar herhalingen komen nooit voor. Het is een vorm van montage die voornamelijk duidelijkheid beoogt en de toeschouwer door het verhaal leidt, net zoals de alwetende verteller de lezer op het juiste pad zet. Deze techniek werd in heel verschillende genres gebruikt: van de eerste Hollywoodproducties tot films als deze van Fritz Lang (Bordwell 218 – 229). De verteller in de boeken van Köhler stemt overeen met discontinuity editing. Dit is heel typerend voor de Russische avant-gardefilm. In feite komt het neer op Eisensteins attractiemontage: de filmmaker creëert een "maximum *collision* from shot to shot" (Bordwell 235). Een chronologische representatie van de

verhaalelementen is zeker geen prioriteit; wat wél belangrijk is, is dat de combinatie van beelden een direct effect op de toeschouwer heeft.

Eisenstein sought to make the collisions and conflicts not only perceptual but also emotional and intellectual. His aim was nothing less than to alter the audience's total consciousness (Bordwell 235).

Zoals uit het verdere verloop van dit hoofdstuk zal blijken, is dat één van de belangrijkste effecten van montage bij Köhler.

In vele opzichten lijkt *Baltazar Krull* een parodie op het burgerlijke genre bij uitstek: de Bildungsroman. Daarin is het belangrijk dat, na omzwervingen en dergelijke meer, het hoofdpersonage in de burgerlijke maatschappij opgenomen wordt en daar een plaats vindt. Daarom gaf ik ook het voorwoord uit *Het lijden van de jonge Werther*: een vergelijking tussen deze twee boeken is niet te maken, maar ook in *Werther* slaagt het hoofdpersonage er niet in om zijn Bildung te volbrengen en te integreren. Baltazar zoekt ook zijn weg in het leven en voelt dat die richting 'bourgeoisie' geduwd wordt. Dat hij een erg burgerlijke kant heeft, wordt op verschillende plaatsen aangegeven. Hij probeert er iets aan te doen, maar dit lukt hem niet.

### 1.2.2. Karakterisering.

Baltazar vertoont heel wat karaktertrekjes van de personages uit Van Ostaijens grotesken: zijn liefdesopvatting is idealistisch-pervers, hij vertoont tekenen van vervreemding en emoties zijn een heikel punt in zijn leven. Maar in tegenstelling tot Van Ostaijens groteske figuren, heeft hij ook zijn nuances. Voor ik tot een analyse van de tekst overga, is het belangrijk om het hoofdpersonage te karakteriseren. In de tekst verschijnt een aantal keren: "BEVRIJDING. BALTHAZAR KRULL'S HART ZINGT MANESCHIJN". Baltazar is dus duidelijk op zoek naar vrijheid. Hij onderneemt enkele pogingen om vrij te zijn, maar dit lukt hem nooit écht. Hij kan bepaalde oude gewoontes en elementen uit het verleden niet loslaten. Zo neemt hij op zijn reis naar Amerika Latijnse woordenboeken mee, wat men kan zien als een teken van burgerlijkheid. Wanneer zijn avonturen in het honderd lopen, zonder dat hij er wezenlijk iets aan kan doen, besluit hij om zijn oude leven weer op te nemen. Maar na verloop van tijd verveelt ook dat hem en zoekt hij toevlucht in drugs en drank. Dit is tekenend voor het hele boek: Baltazar wil wel weg uit het burgerlijke bestaan, maar is niet sterk genoeg om er radicaal 'nee' tegen te zeggen. Hij wil zélf leven, maar

vaak lijkt hij machteloos te staan tegenover het feit dat hij geleefd wordt door de burgerlijke samenleving.

In de liefde zit het Baltazar ook niet mee. In Amerika leert hij Sonia Dudull kennen, die in een psychoanalytisch bordeel werkt (een knipoog naar het rationele bordeel van Ika Loch, van Ostaijen, *Verzameld proza* 29). Wanneer hij weer naar zijn land van herkomst gaat, slaat Sonia een rijke man aan de haak. Toch kan hij haar niet vergeten: wanneer zijn vriendin bepaalde kwaliteiten mist, die Sonia wel bezit, zet hij haar aan de kant. Baltazar is dan ook fier op zichzelf, wanneer hij dit doet. Het gaat hem, tot de terugkeer van Sonia, niet om het zoeken naar liefde, maar naar een Soniasurrogaat. Hij is emotioneel niet betrokken, maar zoekt telkens naar een soort fetisj, net zoals Camemberts liefde voor vrouwen fetisjisme is. Dit kent bij Baltazar een absoluut hoogtepunt wanneer hij Isabella de Tronkvrouw mee naar huis neemt. Zij kan in het geheel niets, aangezien ze geen armen of benen heeft. Hij bekijkt haar enkel en bewondert haar schoonheid.

Men zou kunnen zeggen dat Baltazar van zichzelf en anderen vervreemdt. Zijn ervaringen in de liefde wijzen daarop, maar ook de manier waarop het verhaal geconstrueerd is. Bij Van Ostaijen zijn de situaties vaak te gek om los te lopen, maar er zit nog altijd een bepaalde structuur in: het dialectische model is te allen tijde zichtbaar. In *Baltazar Krull* is die structuur zoek: het lijkt vaak of hij droomt of hallucineert. Zo vindt hij de ochtend nadat hij Isabella doodgetrapt heeft op de plaats waar ze stierf enkel wat scherven porselein. De lezer kan zich dan afvragen of Baltazar het allemaal wel echt meegemaakt heeft, of Isabella wel een echte mens was. Aan het einde van het verhaal wordt sterk gesuggereerd dat ze inderdaad een porseleinen buste was. Dit maakt hem helemaal tot een fetisjist. Toch is Baltazar niet zo vervreemd van zichzelf en de anderen dat hij zijn eigen fouten niet inziet. Hij voelt dat hij zijn leven wezenlijk moet veranderen, indien hij echt vrij wil zijn. Het besef dat hij het burgerlijke bestaan niet kan overwinnen, drijft hem tot zelfmoord.

### 1.2.3. Emotie.

Een ander aspect dat ook in de grotesken van Paul van Ostaijen aan bod kwam, is de emotie, of de beleving daarvan door de bourgeois. Echte emotionele beweging was er niet terug te vinden: de bourgeois wilde streven naar materieel geluk, en emoties of het proberen bereiken van het onbereikbare belemmerden hem enkel maar in dit streven. Zo blijkt ook uit *Camembert of de gelukkige minnaar*:

Het leven van Camembert is niet bewogen. Het feit dat het begeren volledig op de psychies- lokale mogelijkheden gericht wordt nivelleert elke beweging. Wat in zijn bereik valt begeert hij

en hij begeert niet anders. Hij wil de zon niet, doch begeert een meisje dat in de categorie der verleidbaren valt (van Ostaijen, *Verzameld proza* 167).

En ook:

Hij is volledig quietet (van Ostaijen, *Verzameld proza* 169).

Baltazar daarentegen wil wel het onbereikbare: hij wil volledig vrij en gelukkig zijn. Zijn streven naar vrijheid lijkt, zoals eerder vermeld, in vele opzichten enkel een droom en geen echt streven. Baltazar vecht tegen een oppervlakkige, burgerlijke levenswijze, voelt nog emoties (hoe vaag die ook uitgedrukt mogen worden) en is hij alles behalve ‘quietet’. Op sommige momenten is hij plots heel lucide en doet hij rake uitspraken waarin we de auteur vermoeden. Maar na enkele regels verdwijnt deze luciditeit steevast en vervalt hij weer in een onvermogen om van zijn leven iets te maken. Hij voelt nog vrij goed aan wat er in de wereld rondom hem gebeurt, alleen is zijn reactievermogen niet meer optimaal. Het feit dat hij een wanhoopsdaad pleegt, wijst ook op de aanwezigheid van emotie. Hij voelt zich wanhopig opgesloten in zijn bestaan, is in allerlei zaken verwickeld waarin hij eigenlijk niet verwickeld wilde geraken en wil gelukkig zijn, niet materieel maar gewoon psychisch. Hij wil zichzelf zijn, maar daarvoor moet Stanovitch, zijn ‘alter ego’, dood. Dat hij zichzelf daarvoor moet opofferen, deert Baltazar niet echt.

### 1.3. Verschillende soorten montage in *Baltazar Krull's hart zingt maneschijn*.

In deze tekst wordt gretig gebruik gemaakt van montage, maar op een heel andere manier dan in *Bezette stad*. In deze laatste tekst werden drie soorten montage (inlassen van tekstuele werkelijkheidsfragmenten, montage van close-ups en talige montage) gebruikt om een multimediaal effect te bereiken, maar ook om bepaalde elementen van de samenleving met elkaar in contrast te brengen. De montage in *Baltazar Krull's hart zingt maneschijn* en *Vade mecum voor de jonge zelfmoordenaar* heeft een gelijkaardige functie. Heel vaak worden via parallel- en andere montages burgerlijkheid en antiburgerlijkheid aan elkaar tegengesteld. Dit gebruik van montage zal in de analyse van beide romans uitvoerig aan bod komen. Alvorens een dergelijke analyse te maken, is het nuttig om de verschillende soorten montage die in deze teksten gebruikt worden te vermelden. De dubieuze status van de verteller (zijn alwetendheid, almacht, maar ook de parodie daarop) leidt tot een eerste soort montage. De verteller kiest wanneer hij overgaat naar deze of gene verhaallijn en treedt eigenlijk op als monteur. Zijn presentatie van de feiten heeft vaak iets



van een montage van close-ups (een heel kort fragment uit iemands levensloop, of een letterlijke close-up, d.i. een uitvergroot beeld van een detail), waarbij de overgang tussen deze close-ups erg bruusk verloopt. Een goed voorbeeld van zo'n montage is te vinden op bladzijde 27 van *Baltazar Krull*. Om het litteken van de “director van de veiligheidsdienst [sic]” te verklaren, voegt de verteller een letterlijk citaat in uit het verleden van de directeur in de tekst: “(o. Helena daar gaat ie)”.

De tweede vorm van montage heeft te maken met de relatie tussen verteller en personage / lezer. Op heel wat plaatsen spreekt de verteller Baltazar toe. Dit staat in schril contrast met de klassieke alwetende verteller, die het verhaal nadien of op het moment zelf vertelt, zonder te interfereren met de wereld van de personages. Deze aansprekingen staan bijna altijd tussen haakjes. Het beste voorbeeld hiervan is te vinden op bladzijde 30, waar de verteller Baltazar aanmaant niet als een automaat te handelen en zeker niet meer te vloeken. Op sommige plaatsen spreekt de verteller de lezer aan: op pagina 13 zegt hij aan de lezer dat hij eventjes wat moet drinken na het vertellen van de vermoeiende bijzonderheden die tot dan toe gebeurd zijn. Ook dit is montage, omdat de verteller de vaste verhaallijn onderbreekt om even vanuit zijn almachtige positie de personages of de lezer raad te geven. Hij probeert hen te manipuleren, net zoals de filmmonteur zijn filmrol manipuleert. De personages luisteren ook naar de verteller. Zo houdt Baltazar op bladzijde 58 rekening met de lezer wanneer hij wil vloeken omdat zijn scheerwater te warm is. Hierdoor wordt de grens tussen verhaal en lezerswerkelijkheid erg klein. Ook de directeur wendt zich tot de nieuwsgierige lezer: “Morgen krijgt de gulzige lezer volledige bevrediging” kondigt hij aan (59).

De derde, en meest gebruikte vorm van montage is de parallelmontage. De verteller doorspekt het verhaal van Baltazar met erg korte vertelsels die meestal bijzonder grotesk van aard zijn en onrechtstreeks iets onthullen over Baltazar zelf. Nauw verbonden met deze parallelmontage, is de herhaling van bepaalde fragmenten. Zo duikt er in het verhaal steeds weer een typiste op, die in feite niet echt iets met het verhaal te maken heeft, maar door een stom toeval met Baltazar verbonden is. Opvallend is dat het hier eigenlijk om een herhaling gaat. Steeds weer gebruikt de verteller dezelfde karakterisering: “(...) met blanke voorhoofd waarover achteloos 'n zwarte haarlok valt. Te bevallig om toevallig te zijn. (...) (Hare vingers glijden koninklijk over de toetsen)” (16). Dit heeft wellicht iets te maken met het feit dat het hier om een reclamefoto gaat: de karakterisering van de vrouw is vrij clichématig, net zoals reclameslogans.

Hoewel deze drie montagevormen al heel filmisch zijn, zou ik de vierde soort “filmische montage” willen noemen, omdat hierin technieken gebruikt worden die letterlijk uit de filmwereld komen. Zo wordt er op een bepaald ogenblik superpositie gebruikt: Baltazar mist Sonia Dudull

heel erg en ziet, wanneer hij naar de foto van de typiste kijkt, haar gezicht door de foto verschijnen (21). Naast superpositie ‘pant’ de camera op een bepaald ogenblik door de ruimte, wanneer Baltazar op het bureau van de directeur komt (29). Een derde voorbeeld van filmische montage is te vinden op bladzijde 42. Baltazar heeft een communistische meeting moeten verraden en het leger slaat de groep neer. Deze scène wordt op ronduit eisensteiniaanse manier weergegeven. Het voorlaatste voorbeeld van deze soort montage bestaat uit het inlassen van een beeld in een beeld. In de ogen van Isabella de Tronkvrouw zijn er twee beelden te zien: in het ene de geboorte van Baltazar, in het ander een oceaan waar een hand uitsteekt. Dit is enigszins te vergelijken met een scène uit *Staking*, waarin een blad uit een boek met foto’s van geheime agenten gefilmd wordt en waarin de foto’s zelf beginnen te bewegen. De laatste vorm van filmische montage bestaat erin dat de verteller ons soms rechtstreeks in een scène laat binnenkijken, waarbij hij geschreven conventies als “zei hij”, “dacht hij” achterwege laat.

Enkele dagen later wordt hij op het bureel van de generaal-direktor ontboden.

Gaat u zitten.

De vijfde soort montage bestaat erin letterlijke fragmenten uit de werkelijkheid (al of niet gemanipuleerd) in de tekst in te lassen. Zo wordt een stuk uit een Baedekerreisgids en een affiche over Isabella de Tronkvrouw ingevoegd (13 en 50). De zesde en laatste soort is het invoegen van Baltazars droombeelden: de sprekende tandpasta, het gelach van de directeur in Baltazars oren en de film van zijn leven die voor Baltazars ogen afrolt vlak voor hij het water instapt, zijn hier voorbeelden van (13, 71 en 93).

#### 1.4. Een jonge man die simpel waarneemt: *Baltazar Krull's hart zingt maneschijn*.

Baltazar lijkt een nogal zonderling mannetje te zijn, als we de karakterisering bekijken. Maar als de lezer de groteske kantjes er af slijpt, komt er een personage te voorschijn dat goed overeen komt met enkele uitspraken over de auteur in het voorwoord van de uitgever. Daarnet vermeldde ik het typische realisme-versterkende voorwoord van achttiende- en negentiende-eeuwse romans. Hier wordt dat ook gedaan, maar eveneens op een parodiërende manier. Dit kan een vorm van montage genoemd worden: de uitgever neemt een cliché uit de klassieke roman over, maar zet dat zo naar zijn hand dat het een parodie wordt. In tegenstelling tot wat deze oudere romans in hun inleiding deden, wil de uitgever van *Baltazar Krull* eigenlijk liever geen voorwoord schrijven, omdat hij bang is de bedoelingen van de schrijver te verdedigen (5). In plaats van het op te nemen voor de auteur, wast de uitgever zijn handen in onschuld. Wat hij met zijn voorwoord wil doen, is enkel en alleen wijzen op het feit dat de lezer niets moet zoeken achter deze tekst:

We schrijven dit woord vooraf om de lezer te zeggen dat hij in dit werk niets zal ontdekken dan een jonge man die simpel waarneemt, en die waarnemingen opschrijft, zonder ook maar een enkele pretensie te willen hebben Goed of Kwaad te doen (5 – 6).

Dit is wel erg vreemd, wanneer men terugdenkt aan het vertelperspectief dat gehanteerd wordt. In het voorwoord zegt de uitgever dus dat de verteller eigenlijk de auteur is. Die zou enkel en alleen waarnemen en die waarnemingen, zonder er een betekenis aan toe te kennen, opschrijven (6). Dit staat lijnrecht tegenover de heel dubieuze aard van het vertelperspectief: de verteller kan een alwetende instantie zijn, maar ook de auteur, of misschien zelfs Baltazar die vanuit de dodenwereld op zijn eigen leven terugblijkt. De uitgever geeft ook de reden waarom de auteur geen betekenis aan die waarnemingen toedicht:

Omdat hij-gij-wij allen, indien we ten minste eerlijk willen zijn, geen betekenis kunnen geven uit vrees in't een of ander asiel voor hersenverminkten te worden opgesloten.

We zijn kinderen van onze tijd, dus intellectuele lafaards (6).

De 'kinderen van die tijd' missen volgens dit fragment duidelijk de slagkracht van de kinderen van de vorige generatie. De Grote Oorlog was bijzonder vernietigend tekeergegaan, maar niet op de manier die de optimistische jongeren gewenst hadden. De tijd leek minder geschikt voor al te hooggestemde idealen, mee door de grote economische crisis die Europa begin jaren dertig trof.

Baltazar kan een gelijkaardige intellectuele lafaard genoemd worden. Hij wil wel aan een burgerlijk leven ontsnappen, maar het lukt hem niet goed. Hij heeft geen idealen meer en geeft toe dat mensen met idealen beter zijn dan mensen zonder. Ideaaleloosheid is helemaal leeg en hol, terwijl idealisme toch nog een zekere hoop inhoudt. Hij gelooft ook dat deze idealisten de enigen zijn die daadwerkelijk iets kunnen veranderen. Maar zelf doet hij niks: wanneer hij de opdracht krijgt om het flamingantisme de kop in te drukken, pleegt hij zelfmoord, in plaats van duidelijk een standpunt in te nemen. Wanneer hij zijn ontslag vraagt bij de veiligheidsdienst, schakelt hij wel erg snel over naar een nederig discours. Hij wil wel daadkrachtig zijn, maar het lukt hem gewoon niet.

### 1.5. *Baltazar Krull's hart zingt maneschijn.*

#### 1.5.1. Een stap in de goede richting?

Nadat Baltazar tijdens een whistavondje het geld van zijn vader verspeeld heeft, wil hij zijn leven veranderen. Hij kiest er voor om het ouderlijke huis te verlaten, naar Amerika te trekken en er “lijkenbidder voor gelynchte negers” te worden (9). Van het ene uiterste (een burgerlijk bestaan onder het dak van zijn ouders) gaat hij naar het andere en het lijkt wel of Baltazar echt op avontuur gaat. Wat hij in zijn koffertje meeneemt, verraadde echter dat hij zijn bourgeoisverleden niet helemaal achter zich kan laten: hij neemt twaalf zuivere boordjes en een Latijns woordenboek mee. Toch neemt hij erg duidelijke stappen tégen de gevestigde burgerlijkheid van de generatie van zijn ouders: het kapitaal verspelen van je vader is niet bepaald burgerlijk en de boeken die hij leest, nu hij eindelijk vrij is, behoren ook niet tot het boekenlijstje van de bourgeois. Hij leest verboden bijbelse boeken en traktaten van geheelonthoudersverenigingen. Bij het bekijken van prenten van het vorstenpaar wordt hij echter helemaal week (10). Zowel *Baltazar Krull's hart zingt maneschijn* als *Vade mecum voor de jonge zelfmoordenaar* zit vol van dit soort contrasten tussen burgerlijkheid en antiburgerlijkheid, tussen het leven zelf in handen nemen of geleefd worden. Deze contrasten wijzen op de gespleten persoonlijkheid van Baltazar en de andere personages: enerzijds zijn ze gehecht aan een geordend leven, anderzijds willen ze zich net onthechten. Baltazar zoekt tijdens zijn verblijf in Amerika ook naar de formule voor onsterfelijkheid. Hij wil het motto van Léon Bloy op bladzijde 7 overstijgen:

Qu'est ce qu'un bourgeois?

C'est un cochon qui veut

mourir de vieillesse

Léon Bloy

Hij wil niet sterven van ouderdom, maar gewoon eeuwig leven, eeuwig dynamisch zijn. Maar als dit hem niet lukt, zoekt hij uit wanhoop toevlucht in demonische boeken (weer heel antiburgerlijk) en het volledige oeuvre van Hedwig Courts-Mahler, schrijfster van sentimentele liefdesromans (toch weer eerder burgerlijk). In deze eerste bladzijden komt de lezer dus al erg veel te weten over Baltazars persoonlijkheid. Hij worstelt met burgerlijkheid, maar die is ook een wezenlijk onderdeel van hemzelf. Daaraan ontsnappen is bijzonder moeilijk.

Tijdens zijn baantje als sterrenwichelaar en dromenlezer ontmoet hij Sonia Dudull, een meisje uit het “psiko-analietis bordeel” en wordt smoorverliefd op haar (10). Wanneer hij beschuldigd wordt van de moord op de potentat van Bangkok, wordt hij gevangen genomen, maar bij gebrek aan bewijzen weer vrij gelaten. Deze vermoedelijke moord op een potentat zegt ook weer wat over Baltazar: als hij het gedaan heeft (wat niet zeker is), heeft hij iemand gedood die de absolute macht heeft over een volk. Als hij het niet gedaan heeft, vond hij de moed niet om het centrale gezag te ondermijnen. In plaats van zijn leven met Sonia weer op te nemen, keert hij terug naar huis en wordt loper bij een kredietinstelling. Hij is het avonturieren dus beu en verlangt weer naar een regelmatig leven. Toch beschouwt hij dit weer als een bevrijding (11). Hieruit blijkt het gevecht dat Baltazar moet leveren met zijn burgerlijke gevoelens.

In dit eerste stuk ligt het tempo ontzettend hoog: op enkele bladzijden krijgt de lezer te lezen wat Baltazar over maanden tijd meemaakt. Dit is een voorbeeld van de eerste vorm van montage: het gaat hier om een erg snelle afwisseling van allerlei korte verhaalfragmenten en lijkt het dus op bruuske filmische cuts. We zien hier de verteller / monteur aan het werk: hij bepaalt zelf tegen welk tempo hij Baltazars belevenissen laat zien en hoeveel tijd hij eraan wil besteden.

### 1.5.2. Terug in het vaderland: Baltazar als ware fetisjist.

Het volgende deel begint na “BEVRIJDING. / BALTAZAR KRULL’S HART ZINGT MANESCHIJN” op bladzijde 11. Hier is sprake van parallelmontage, de derde soort: op het ogenblik dat Baltazar in de gevangenis zit heeft Sonia haar leven als psiko-analietise hoer ingeruild tegen een bestaan aan de zijde van een oude bankier. Haar leventje is bijzonder rooskleurig, maar ook bijzonder oppervlakkig: “Ze voelt zich zeer gelukkig en wordt op zekere zondag morgen zelf ontroerd wanneer ze zes kleine meisjes in de koord ziet springen” (11). Zij heeft zich via een ééndimensionale beweging kunnen opwerken van prostituee tot echtgenote van

een oude, rijke zakenman. Ondanks haar weinig eervolle beroep is ze op heel burgerlijke wijze op de maatschappelijke ladder geklommen. Dit staat tegenover Baltazar, die – terug in het vaderland – zijn leven noch op burgerlijke wijze noch op persoonlijke wijze weet in te vullen. Er wordt via een bruuske cut een sprong in tijd en ruimte gemaakt, van Amerika naar Baltazars thuisland. Baltazar heeft zich voorgenomen om een eerlijk leven te leiden, na zijn obscure beroepen in Amerika en het roven van vaders kapitaal. Maar ook thuis kan hij zijn eerlijkheid niet echt volhouden.

Daarom koopt hij 'n colbert-kostuum van gemakkelijke snit en 'n elektrische piano op krediet, vestigt zich op kamers bij 'n koster's weduwe zonder sexappeal en begint te liefhebben in oude wapenuitrustingen. Gedurende de dag egt (sic) hij beslag op onbetaalde naaimasjinen van oude vrouwen en 's avonds gaat hij smousjassen met 'n kaal oud erelid der dierenbescherming, 'n afgestelde hervormde predikant en 'n aam-borstig aannemer van begrafenissen (12).

Ook hier zitten weer contrasten in: enerzijds koopt hij een "colbertkostuum", anderzijds gaat hij met enkele obscure figuren kaarten. Dat zijn leven een andere wending krijgt, gebeurt louter 'toevallig'. Hij mist Sonia Dudull plots heel erg en maakt daardoor fouten bij het kaartspel. Het erelid der dierenbescherming, de predikant en de begrafenisaannemer gooien hem uit de kaartclub. Sentimenteel als hij is, grijpt hij door deze uitsluiting en het gemis van Sonia naar de fles (12). Hij geeft voor deze gevoelloze prostituee zelfs de idealen op die hij in Amerika opdeed bij het lezen van de traktaten van de geheelonthoudersvereniging. Overal ziet hij of hoort hij haar naam: zijn tandenborstel begroet hem op Van Ostaijenachtige wijze.

Dag Baltazar,

dag Krull.

Dag Baltazar Krull.

Hier is Sonia,

Sonia Dudull (13).

Deze fantasie heeft een erg filmisch karakter en is een voorbeeld van de zesde soort montage: we zien als het ware Baltazars dagdromerij. Dit is tevens één van de passages die de lezer kan doen vermoeden dat Baltazar alles droomt. Dan volgt plots weer een breuk:

Laat me toe geachte lezers na deze vermoeiende bijzonderheden even 'n slok koffie te nemen (13).

Hier laat de verteller weer duidelijk van zich horen. Door te zeggen dat hij even moet drinken, krijgt deze tekst plots een auditief karakter. De gebeurtenissen uit de eerste bladzijden van Baltazars verhaal gingen zo snel, dat de lezer kan vermoeden dat de verteller heel vermoeid is. Een dergelijke zin heeft ook gevolgen voor de rest van het verhaal: meer dan in het eerste deel zal de lezer de aanwezigheid van de verteller voelen en zijn ingrepen zien. Hier kan men de verteller ook als Baltazar bekijken: hij heeft in deze eerste dertien bladzijden al bijzonder veel meegemaakt en is dus vast vermoeid. Voor hij doorgaat met vertellen moet hij dus even drinken. Het fragment geeft ook aan dat de verteller de almacht heeft over de lezer. Als de lezer zin heeft om in één ruk door te lezen, maar de verteller niet, is dat erg jammer voor de lezer: de verteller onderbreekt het verhaal wanneer hij maar wil en de lezer moet zijn tempo aannemen.

Vervolgens komt Baltazar, samen met een Abessiniër, terecht in een opiumkit. Er volgt een beschrijving van de straat waar deze drugstent gelegen is en men kan hier ook van speciale vorm van montage, met name de vijfde soort, spreken. De verteller voegt een stuk toe uit een Baedekerreisgids met informatie over de straat. In een middeleeuws pand aan de overkant zou de beruchte Anna van Anastacia gewoond hebben. Zij doodde haar 24 minnaars en na haar terechtstelling bleek dat ze twee harten had (13 – 14). Het lijkt dus of de verteller hier een samenvatting van een reisgidsfragment heeft ingelast. Anna van Anastacia heeft echter niet bestaan, en dat beseft de lezer maar al te goed. Men kan zeggen dat de alwetende verteller hier spot met de afhankelijkheid van de lezer: hij beschikt over alle informatie en kan de lezer dus eigenlijk vertellen wat hij wil. Dit staat echter in contrast met de klassieke betrouwbaarheid van die alwetende verteller: het predicaat zegt het al. Van goddelijke, waarheidsgetrouwe instantie wordt hij hier tot een heel twijfelachtige mediator gemaakt. Door zijn interventies probeert de verteller deze onbetrouwbaarheid soms weer te ontcrachten. Zo zegt hij, wanneer Baltazar in de opiumkit zweverig wordt door de drugs: “(Dames en Heren, dit is geen kamoeflage, geen panasje, geen frasen-gegochel. Dit is de absolute realiteit der ongekende werkelijkheden)” (14). Wat hij vertelt is dus geen leugen, maar gewoon een alternatieve werkelijkheid. Ook hier wordt weer gesuggereerd dat Baltazar niet écht leeft, maar alles fantaseert, als hallucineerde hij levenslang. In zijn hallucinatie wordt ook weer gerefereerd aan een groteske van Paul van Ostaijen:

Hij voelt zich in staat: verzen te schrijven, 'n besarabiese prinses te schaken, de formule der onsterfelijkheid te vinden, als generaal 'n rebellen aanval te leiden in 'n zuid-amerikaanse randstaat (15).

Dit doet denken aan de generaal Ricardo Gomès, die met een leger van onder andere homoseksuelen en sadomasochisten de oorlog in de natuur wilde omzetten. De generaal vertrouwt de verteller van deze groteske toe dat hij dit ideaal niet in de praktijk kon omzetten (van Ostaijen, *Verzameld proza* 199). In zijn hallucinatie droomt Baltazar dus dat hij zijn idealen wél in de praktijk kan omzetten: zijn latere pogingen om te dichten mislukken bijna allemaal, een prinses schaken zal hij ook niet doen, en zoals uit het einde blijkt is hij bepaald niet onsterfelijk. Wanneer Baltazar weer in de realiteit terugkomt, ziet hij dat uit de zak van de Abessiniër een foto van een jonge vrouw gegleden is.

Het is de foto van 'n jonge vrouw met blanke voorhoofd waarover achteloos 'n zwarte haarlok valt. Te bevallig om toevallig te zijn. En die onvermoeibaar verder typt op 'n versleten Remington-type 1921. (Hare vingers glijden koninklijk over de toetsen) (16).

Dit fragment zal in de loop van het verhaal nog verschillende keren herhaald worden en later wordt het dus een herhaalde parallelmontage. Hier echter is het 'gewoon' een beeld dat Baltazar te zien krijgt. Het feit dat hij haar toch ziet typen, kan er op wijzen dat het gaat om een reclamefoto voor typemachines. Baltazar is niet van plan de Abessiniër iets te vragen over deze vrouw: "'n Anonieme vrouw kan men beminnen; 'n juffrouw Funkelstein – dochter van 'n achtbaar israeliet – echter niet'" (16). Net zoals Camembert uit de grotesken van Van Ostaijen streeft hij een ideële, maar onechte liefde na. Hij wordt een fetisjist, wat verderop in het verhaal nog sterker zal blijken.

Het feit dat hij verliefd wordt op een reclamefoto is bijzonder betekenisvol. Het zegt iets heel essentieel over de moderne maatschappij en de oorzaak van Baltazars fetisjisme. In de jaren dertig was de consumptiemaatschappij een feit, en net zoals nu dweepte men met acteurs en actrices. Het hoofdstuk over Asta Nielsen in *Bezette stad* wijst hier op. Dit soort idolatrie van sterren en fotomodellen is te vergelijken met fetisjisme: uiteindelijk is de aanbieder in kwestie niet verliefd op een echte persoon, maar op een maatje 34 met lange benen of een mooi gezichtje, met andere woorden: op de verpakking. Het karakter doet niet ter zake. Baltazar heeft zijn eigen rolmodel: Sonia Dudull. Als, zoals later nog zal blijken, zijn geliefde een bepaalde eigenschap mist die Sonia wél heeft, schrijft hij haar af. Dit onderstreept nog eens het feit dat hij verliefd is op een ideaalbeeld, niet op een reële persoon. Maar Baltazars fotoidolatrie zegt nog iets méér over de



moderne consumptiemaatschappij. Je moet als onderdeel van een dergelijke maatschappij mee met de stroom. Baltazar, die het liefst van al een ideaal zou nastreven en zijn leven een zinvolle wending zou willen geven, moet mee met de oppervlakkige mensenstroom die zich onderwerpt aan een consumptiemaatschappij. Tenslotte loopt Baltazar weg met de foto en wordt bijzonder sentimenteel. Ter vervanging van opium, loopt hij een delicatessenzaak binnen en koopt een portie zuurkool, wat hem weer een ontzettend gevoel van bevrijding schenkt.

### 1.5.3. Oppervlakkig of niet?

In het volgende stuk beschrijft de verteller Baltazars liefdesleven. Hij houdt beurtelings van vele vrouwen, “want dit hoort bij z’n systeem” (17). Dit is weer vergelijkbaar met Camembert, bij wie het er niet zozeer op aankomt een vrouw echt lief te hebben, maar er gewoon één te hebben, bij wijze van statussymbool. Van twee vrouwen tegelijk houden baart teveel zorgen, dus wisselt hij af. In de liefde is hij dus heel berekend: hij kan zich niet zomaar overgeven aan echte passie. Met zijn systeem heeft hij een aantal zekerheden in het leven, zoals geluk in de liefde (wat nogal relatief zal blijken), bruinegebakken kadetjes op zon- en feestdagen en zuiver linnen op zaterdag. Deze systematiek komt erg burgerlijk over, wat wel geparodieerd wordt door zijn seriële veelwijverij. Ook zijn visie op schoonheid is nogal klassiek: één van zijn vriendinnen heeft het lichaam van een Grieks beeld, is eloquent en elegant. Kortom: de ideale vrouw. Wanneer hij op een dag ziet dat ze zweet onder de armen, zet hij een punt achter hun relatie (18). Sonia deed dit namelijk niet, en in zijn systeem hoort dat de vrouwen die hij ‘lief heeft’ aan het ideaalbeeld ‘Sonia’ voldoen. Dit doet weer denken aan Camembert, die op zoek was naar een ideële liefde, waarin de persoonlijkheid van de vrouw of de aard van de relatie geen echte rol meer speelde. Met zijn andere vriendin maakt Baltazar het ook uit, maar om heel andere redenen:

’n Andere vrouw – blauw-ogig en slanklijvig – begint haar brieven op teder-blauw  
geparfumeerd papier steeds met: Ik neem de pen in de hand, of nog: Rozen verwelken,  
bloemen vergaan.

Doch onze liefde zal ewig,  
ewig  
bestaan.

Daar Baltazar Krull’s hart niet van eikenhout is breekt hij deze relatie ook spoedig af en begint  
’n lange verhandeling over “De betekenis van het parfum in de hedendaagse erotiek” (18).

Deze vrouw is nog meer clichématig dan de Griekse schoonheid die daarnet gedumpte werd. Baltazar zet haar eveneens aan de kant, omdat zijn hart niet van eikenhout is. Dit vermelden van eikenhout doet denken aan burgerlijkheid, aan zware, eikenhouten meubels en meisjes die verliefdheid zien als een eeuwig ‘Bloemen verwelken, scheepjes vergaan’. Baltazar wil dit soort sentimentele burgerromantiek niet. Ook uit zijn liefdesleven blijkt dus weer de botsing van burgerlijke en antiburgerlijke elementen in Baltazar.

Op het eerste gezicht lijkt Baltazar een vrij oppervlakkige figuur. De lezer heeft hem tot hiertoe wel zien twifelen en zich zien overgeven aan drank en drugs om de sentimentaliteit te verdrijven, maar meer dan wat aanmodderen deed Baltazar nog niet. Dan besluit hij een sprintfiets te kopen en wanneer hij op zondag naar buiten peddelt, denkt hij na over het leven: “over de noodzakelijkheid van ’n uiterst rechts georiënteerde buitenlandse politiek en over het faljiet der wetenschappelijke liefde” (18). Deze dingen worden zomaar kort gezegd, net zoals alle andere elementen uit Baltazars leven. Toch zijn deze erg belangrijk: de uiterst rechtse buitenlandse politiek verwijst naar de macht van Hitler in Duitsland en Mussolini in Italië. Zoals verderop in de roman sluit Baltazar extremisme van eender welke kant niet uit: daarin zitten de echte idealisten, die het leven echt willen en kunnen veranderen. Maar op dit punt wordt deze politieke visie van Baltazar nog niet verder uitgewerkt. Zijn wetenschappelijke liefdesbeleving (die ook wat doet denken aan het rationele bordeel van Ika Loch) daarentegen wel: rationeel gezien vindt hij het niet zo erg dat hij nu zonder vriendin zit. Tot hiertoe heeft hij zich in zijn liefdesleven enkel beperkt tot wat “handengeglij” en “gekittel”: hij beseft dat hij wellicht niet veel verder dan dit zal geraken, maar dat zorgt er ook voor dat zijn liefdeservaringen ideëel en mooi blijven. Hij zal niet geconfronteerd worden met de werkelijkheid van poedertjes, maandstonden en ontharingscrèmes. Maar deze wetenschappelijke benadering van zijn liefdesleven is niet meer genoeg voor Baltazar: hij zit in de paringsjaren (19). Dit relaas over zijn liefdesopvattingen lijkt banaal te zijn, maar ook hier komt zijn dubbelheid weer naar boven. Enerzijds is hij een amoureuze idealist, een fetisjist, anderzijds beseft hij dat dit maar bedrieglijk is en dat hij nood heeft aan echte liefde en echte lichamelijkeheid. Dit fietsen doet hem goed: hij denkt wat dieper na over het leven, maar het is echter de vraag of hij daar dan wat mee zal doen.

Dan volgt er weer een parallelmontage: de verteller vertelt wat er op hetzelfde ogenblik in een broedmachine gebeurt. Een kip broedt zes eieren uit waarvan er vier zullen uitkomen. Hij kijkt dus verder in de tijd. Hij vertelt ook wat er op dat moment met een student gebeurt, die zijn ouders om geld vraagt. De jonge vrouw die op de ondertussen al versleten Remington typt komt ook aan bod. Hier vormt haar verschijning in het verhaal een parallelmontage (19 – 20). In deze parallelmontage worden schijnbaar bijzonder diverse elementen gecombineerd om te tonen wat er

parallel aan Baltazars leven gebeurt. Maar er schuilt meer achter: over het studentje kan men in latere montages lezen dat hij niet zo beloftevol blijkt te zijn, in dit stuk wordt nu al aangekondigd dat twee van de zes pasgeboren kuikentjes reddeloos verloren zullen gaan, en de typemachine van de typiste is al versleten. Deze dingen wijzen op een zekere vorm van vergankelijkheid, maar niet meteen in romantische zin van het woord. Baltazar, die psychologisch gezien hogerop wil (net zoals Kwikkwak in *Vade mecum*), wordt omgeven door gedetermineerde, stukgaande, niet blijvende zaken. Zijn formule voor het eeuwige leven zal hij niet vinden en dat wordt in deze parallelmontages pijnlijk duidelijk.

In het volgende stuk komt Baltazar weer aan bod. Hij gaat weer helemaal op in zijn ideële liefde en fantaseert over een vrouw die “hij vermoedt zonder ze te kennen” (20).

Baltazar ziet het beeld der vrouw tastbaar voor zich: met de kleur van haar kleding en de maat van haar schoen. Ze heeft 'n mooi ovaal gelaat en kleine blanke handen. 'n Zwarte haarlok valt bevallig langs haar voorhoofd. Te bevallig om toevallig te zijn; het is misschien de jonge vrouw van 25 jaar die kommersiële brieven typt op 'n versleten Remington-type 1921. (Hare vingers glijden koninklijk over de toetsen). Opmerkelijk is het dat deze op dat oogenblik even opkijkt als bij het ontvangen van 'n onverwachte zoen (20).

Baltazar wil erg graag dat deze vrouw niet bestaat, omdat hij enkel onbestaande vrouwen kan liefhebben. Dit is een vorm van fetisjisme: zijn liefde voor de onbestaande vrouw is heel sterk te vergelijken met het voorbeeld van idolatrie voor een filmster. De foto is genomen van een bestaande vrouw, maar een reclamefoto is heel wat oppervlakkiger (en bovendien geacteed) dan een gewone foto. Deze passage is overigens een goed voorbeeld van filmische montage: er is weer sprake van een herhaling en de verteller schakelt weer heel even over (zonder een al te bruske breuk) naar de typiste zelf, die voelt dat er aan haar gedacht wordt.

Wanneer de verteller op pagina 21 weer overschakelt naar Baltazar, heeft die ook een filmische ervaring. Door het beeld van de defecte Remington gloort dat van Sonia, “als 'n volksfoto in kleuren” (21). Dit is superpositie, niet in typografie of visueel voor de lezer, maar in de gedachten van Baltazar. Het is dus een combinatie van de vierde en de zesde soort montage. Zijn leven lijkt vaak één grote hallucinatie, waarin zijn tandenborstel spreekt, hij Sonia's naam overal ziet en iedereen en alles met haar moet vergelijken. Dat ze met een volksfoto in kleuren vergeleken wordt, verwijst weer naar het fetisjisme van Baltazar. De beschrijving van Sonia die hierop volgt, is heel belangrijk. Baltazar weet dat ze een zwak heeft voor een bepaald parfum en mayonaisekloppers. Het feit dat ze aan het einde van het verhaal terugkeert naar Baltazar, doet

vermoeden dat ze echt bestaat, maar de manier waarop Baltazar haar beschrijft, als een beeld dat opdoemt uit dat van een oude Remington, als een vrouw die product- en merkgebonden is, heeft een dubbele betekenis: ofwel is ze de oppervlakkigheid zelf, een waar product van de consumptiemaatschappij, ofwel bestaat ook zij niet echt, en is ook zij een actrice uit de reclamewereld. De verteller weet andere dingen over Sonia te vertellen, en hier rijst weer het vermoeden dat Baltazar niét de verteller is.

Sonia scheldt hem de huid vol, slaat en schopt, en stopt hem enkele ogenblikken later de handen vol suikergoed. “M’n jongen. M’n arme kleine jongen”.

Natuurlijk is Sonia ’n gramfoonplaat, ’n gesteriotipeerd klisjée, ’n pick-up uit ’n volkskafé. En dan... En dan... (21)

Sonia komt absoluut niet sympathiek voor de dag: ze heeft banale interesses en slaat er op los zonder reden. En toch is Baltazar door deze vrouw verblind: hij idealiseert haar volkomen. Op sommige momenten sluimert er toch een besef van realiteit in Baltazar. Hij wéét dat ze een cliché is, een ordinaire vrouw die dweept met merken, maar dat kan hem niet schelen. Zo herinnert hij zich dat hij ooit, in armzalige omstandigheden, een penning van Sonia kreeg om de tram naar huis te nemen. Toen hij een affiche van de communistische partij zag hangen, besepte hij echter hoe klein en banaal die gift van Sonia wel was (21). Toch heeft hij het ook niet erg hoog op met de communistische idealen:

Frasen..... Frasen..... Frasen.....

Frasen verleidelijk als de hel-gekleurde ballen  
van de kakelbonte akrobaat:

rode bal	proletariaat
witte bal	cadum zeep
gele bal	koedukasie
groene bal	psiko-analise
zwarte bal	kwatta soldaten
gouden bal	godsdiens
nog ballen	gekomprimeerde melk

steeds ballen,

ballen,

bal

knal

## touché (22)

Deze Van Ostaijenachtige vormgeving en inhoud tonen aan dat het betoog van het communisme niet meer is dan reclame, dan wat consumptiegoederen als Cadum zeep, Kwatta chocoladepasta en gecondenseerde melk. Deze vormgeving kwam eerder in de tekst ook al voor, namelijk wanneer Baltazar tandpasta op zijn tandenborstel smeerde en Sonia's naam hoorde, en wanneer één van zijn vriendinnen het heel clichématige versje 'Bloemen verwelken' schreef. Het lijkt of Köhler dit Van Ostaijenprocédé gebruikt op momenten dat iets heel oppervlakkigs en iets heel emotioneels gecombineerd worden: communisme is méér dan een pot choco, maar in een naoorlogse consumptiemaatschappij die, door allerhande crisissen, niet meer zo hoog opliep met idealen, wordt een dergelijke ideologie wél een product zoals vele andere producten. Baltazars Odol tandpasta zingt Sonia's naam, terwijl dit net iets heel persoonlijks zou moeten zijn; één van zijn vriendinnen schrijft hem in een liefdesbrief 's werelds meest clichématige liefdesfrase. Van Ostaijen gebruikte in zijn werk montages van bekende liedjes en reclame: dat was enerzijds een evocatie van de wereld zoals die was, maar anderzijds geeft het ook de burgerlijkheid en het oppervlakkige van een consumptiemaatschappij weer. Net zoals in zijn grotesken dikt hij deze elementen heel erg aan, maar net om een antithese, een alternatief voor deze werkelijkheid aan te bieden.

Köhler gebruikt deze bijzonder Van Ostaijenachtige techniek op momenten dat Baltazar op heel burgerlijke wijze omgaat met liefde en idealen. Als we ons hierbij de bedenking maken dat Baltazars leven in teken staat van zich helemaal vrij te bewegen en een mooi ideaal na te streven, maar dit hem in het geheel niet lukt, kunnen we deze toepassing van Van Ostaijens techniek zien als een manier om het failliet van een alternatieve werkelijkheid weer te geven. Het gegoochel met verschillende termen is tevens een montage van attracties: consumptiegoederen zoals chocoladepasta en zeep worden op dezelfde lijn geplaatst als (maar op die manier ook tegengesteld aan) ideologieverwante termen. Godsdienst, zeep, gemengd onderwijs (koedukasie) en chocoladepasta worden op één hoop gegoooid.

Het besef dat termen als communisme en proletariaat maar hol zijn, en geen alternatief kunnen bieden voor de burgerlijke maatschappij, bezorgt Baltazar een bevrijdend gevoel: hij is aan niets of niemand gebonden, aan geen mens, geen ideaal. Toch zal dit later in het verhaal weer omgekeerd worden: Baltazar wil iets doen met zijn leven, maar beseft dat hij dat als ideaallose niet kan. Op de volgende bladzijde is weer sprake van parallelmontage. De verteller keert weer terug naar de kuikentjes en blikt weer vooruit naar hun toekomst. Ook de typiste komt weer aan bod: haar echtgenoot pleegt echtbreuk en haar minnaar sterft. Over het studentje komen we te

weten dat hij gezakt is (23). De aftakeling die in de vorige sequentie met kuikentjes, typiste en student al aangegeven werd, wordt stilaan compleet.

#### 1.5.4. Een wending in Baltazars leventje.

Eigenlijk dreigt Baltazar op dit punt in volledige burgerlijkheid te vervallen, en hoewel hier en daar zijn dubbelheid naar voren komt, gebeurt er bitter weinig in zijn leven. Dan verandert echter alles, door toedoen van de Abessiniër, die van het toneel verdwenen was. Hij helpt Baltazar aan een baantje bij de “politiese veiligheidsdienst”. Baltazar en de algemene ‘director’ spreken af in een donker kroegje in de haven. De verteller beschrijft de directeur in close-ups (24). Qua kledij is hij de bourgeois bij uitstek. Zijn pak en gouden horlogeketting doen sterk denken aan de manier waarop Eisenstein in films als *Staking* de fabrieksdirecteur afschildert. Toch heeft deze directeur ook iets van een ‘havenschoelje’, aldus de verteller. Er wordt eigenlijk meteen duidelijk gemaakt dat we hier te maken hebben met gespuis in een pak, wat weer op een dualiteit wijst: de bourgeois, synoniem voor keurige, geslaagde man, is pervers, net zoals in de grotesken van Van Ostaijen duidelijk naar voren komt. Alvorens verder in te gaan op dit gesprek tussen de directeur en Baltazar, moet er iets over deze veiligheidsdienst gezegd worden.

De werking van deze dienst doet heel sterk denken aan de werking van de staat in *De Trust der Vaderlandsliefde*, een groteske uit 1925. Daarin werken de conservatieve politici uit twee rivaliserende staten samen om de absolute macht te krijgen en de linkse stemmen te smoren. Om de conservatieve vaderlandsliefde aan twee kanten op te krikken, werken beide staten (Teutonië en Fochanije), onder leiding van de obscure dokter Erich-Carl Wybau, samen om het volk wijs te maken dat beide landen elkaar bedreigen en dat het internationalisme een gevaar is. Dit alles begint met kleine onruststokerijen, maar er volgen ook moordaanslagen en compleet fictieve berichtgeving over spionnen en de ontvreemding van de Neiffeltoren (van Ostaijen, *Verzameld proza* 7). De politiese veiligheidsdienst van Köhler doet iets gelijkaardigs: geheime agenten uitsturen om opstandige stemmen, die niet stroken met een conservatieve regering en maatschappij, het zwijgen op te leggen. In beide gevallen wordt het staatsysteem dus als erg pervers en crimineel voorgesteld. De voorwaarde om bij het keurcorps van de politiese veiligheidsdienst te komen is dat de sollicitant tot de intellectuele en morele elite behoort. De directeur vindt dat Baltazar zeker in dit plaatje past, maar Baltazar denkt daar duidelijk anders over:

Baltazar glimlacht bitter. Op dat ogenblik is er 'n merkelijke gelijkenis tussen z'n hopeloze blik en die van het dodenmasker bewaard in 'n museum ergens in 'n beierse provinsiestad (25).

Dit is weer een mooi stukje parallelmontage. Op het eerste gezicht kan men zeggen dat het hier om een eenvoudige vergelijking gaat: hij trekt een gezicht alsof hij een dodenmasker was. Maar de verteller draait het zo dat we weer een sprong in de ruimte kunnen maken als lezer. Hij geeft heel concreet aan over welk dodenmasker het gaat en waar dit zich precies bevindt. Baltazar is hier ten dode opgeschreven.

Dat Baltazar niet tot de morele en intellectuele elite (of dat wat de directeur als dusdanig beschouwt) behoort, is wel duidelijk. Eigenlijk heeft hij niet echt een mening of briljante ideeën, maar misschien maakt dit hem net tot een ideale agent voor de directeur: Baltazar hangt geen ideologie aan, is erg kneedbaar (zoals op bladzijde 26 blijkt uit het interview) en niet echt opstandig. Toch ziet Baltazar het leven als geheime agent niet meteen zitten.

Baltazar staart wezenloos voor zich uit. Hij heeft plots 'n klaar besef van het doelloze van alles. Van het nutteloze van elke beweging, van elke daad. Alles komt hem voor als 'n ontzaggelijke energie-verspilling. Elk pogen wordt krachtpatserij. Elk gebaar is kinodramatiek. Hij voelt zich moe. Hij zou willen rusten nu. Niet denken. Alsjeblieft slaat alle fonograafplaten stuk. Rusten. Vergeten. Rusten in 'n bed of in 'n weide de grashalmtjes tellen. Rusten in 'n zwijnentrog als het moet (26).

Net zoals Magda in *Vade mecum* is hij te moe om iets van zijn leven te maken. Hij is te moe om het voorstel van de directeur af te wijzen. Hij heeft geen kracht meer om in opstand te komen. Dan begint de directeur met zijn vragenlijst.

Hebt ge prinsiepen?

- Op maat.

Door wat worden ze ingegeven?

- Eigenbaat.

Houdt ge van uw vaderland?

- Erg.

Wie is Einstein?

- Dwerg.

Hoe laten u ideeën?

- Koud.

Hoe slaat g' op de kommunisten?

- Stout.

Welk is het roemrijkste land?

- België het onverdeelbaar ouderenpand.

Wat deed de koning van belgenland?

- De koning-soldaat hield stand.

Wat denkt ge van het aktivisties kanaille?

- Rapaille.

Hoe roeit g'het uit?

- Mitrailie (26 – 27).

De antwoorden van Baltazar lijken bijzonder dwangmatig. Hij weet wat de directeur van hem verlangt en hij praat hem naar de mond. Dat terwijl hij daarnet nog naar rust verlangde en aan het begin van het boek uit de burgerlijke maatschappij wilde stappen. Men kan uit deze dwangmatige antwoorden afleiden dat Baltazar geleefd wordt, dat hij wel ontsnappen wil uit deze werkelijkheid, maar het eenvoudigweg niet kan.

Na zijn afspraak met de directeur hervat Baltazar zijn gewone leventje. Hij probeert een dadaïstisch gedicht te maken van een financieel dagblad, maar dat lukt uiteraard niet. Dit is eigenlijk ook montage te noemen: net zoals Eisenstein twee met elkaar contrasterende beelden combineerde tot een attractiemontage, zet Köhler hier twee erg verschillende registers tegenover elkaar. Enerzijds is er een financieel dagblad (bestaat er iets dat meer burgerlijk is?), anderzijds dada, een beweging die in de eerste plaats stond voor antiburgerlijkheid. Baltazar gaat dan maar tafeltennissen, eet liefdeappels en “droomt van rozen zonder doornen, vrouwen zonder naam en illusies zonder einde” (28). Ook hieruit blijkt weer dat, hoe hard hij ook probeert, een leven als radicale veranderaar hem werkelijk niet ligt. Zijn dromen wijzen hier op: hij droomt bijzonder clichématige dingen, bijna net zo erg als ‘Bloemen verwelken scheepjes vergaan’. Deze opsomming van clichés kan ook als een vorm van montage gezien worden: het zijn eigenlijk gemeenplaatsen, frases die iedereen kent, net zoals iedereen bepaalde liedjes of reclameslogans kent. Dit fragment contrasteert met de hallucinaties die Baltazar in de opiumbar had: daar droomde hij wat hij echt wilde, namelijk idealen verwezenlijken, genoeg kracht hebben om van zijn leven iets te maken. Nu echter droomt hij clichés, fetisjistische dingen (zoals onbestaande vrouwen en illusies zonder eind). Zelfs in zijn onderbewuste lijkt de drang naar verandering stilaan gesmoord te zijn.

#### 1.5.5. Een handvol blik.



Wanneer hij de volgende dag naar het kantoor van de directeur gaat, wordt in dit fragment weer een parallelmontage toegepast. Tussen de beschrijving van hoe Baltazar plaats neemt in het kantoor en de beschrijving van het bureau van de directeur last de verteller een stuk in over een Engels meisje dat in Calcutta een figuurtje uit een Punch nummer knipt. Dat figuurtje komt tot leven en loopt weg door het gras (28). Een heel stuk later, op pagina 76, komt dit figuurtje weer aan bod. Op dit stuk kom ik later nog terug, maar het volstaat hier al te zeggen dat het figuurtje met Baltazar overeen komt. De beschrijving van het kantoor is erg filmisch. Het lijkt alsof de verteller met een camera door de ruimte beweegt en de dingen één voor één opneemt, soms door close-up, soms ook niet. Hier en daar staat hij dan stil om een woordje uitleg te geven, zoals bij de ijverigste agente, Myria Kubb. Toch geeft de verteller ook meer mee dan louter waarnemingen: zo zegt hij over Myria dat, ondanks haar zorgvuldige make-up, alles op het punt staat om uit elkaar te vallen, “(resept: morfin, onanie en alkool)” (29). Het is misschien een typisch alwetende verteller-element, maar het is ook op film over te brengen. Men kan op film Myria Kubb karakteriseren door deze drie elementen kort na elkaar te laten zien en dan weer een close-up van haar te tonen. Hier heeft de alwetende verteller ook een duidelijke inhoudelijke functie: net zoals de politiese veiligheidsdienst weet hij alles over iedereen. Wanneer hij de ruimte zo minutieus opneemt, lijkt de verteller zélf een geheime agent te zijn, en wordt het vermoeden dat Baltazar wel eens de verteller kan zijn bevestigd.

Op pagina 30 becommentarieert de verteller Baltazar. Dit is een voorbeeld van de tweede soort montage.

DAN IS HIJ DE MUIS!

Verdomme!

■

(in godsnaam wees nu toch eens eindelijk verstandig Baltazar. Handel nu toch niet steeds als 'n automaat. Daarbij verzoek ik u vriendelijk doch dringend niet meer te vloeken. Wat moet de lezer denken!) (29 – 30)

Men zou dit kunnen lezen als een laatste waarschuwing van de verteller tegen Baltazar: hij laat zich gewoon leiden. Als hij zich bedreigd voelt, moet hij zo snel mogelijk stoppen en zijn leven een andere wending geven. In plaats van te vloeken zou hij beter handelen, maar hij blijft in een vast patroon zitten. Hier komt ook weer de dubieuze vertellerstatus naar boven: ‘in godsnaam’ is een vloek, dus wie wordt er eigenlijk verzocht om niet meer te vloeken, de verteller of Baltazar?

Hier kan het dus de verteller zijn die zichzelf berispt, of de verteller die Baltazar op de vingers tikt, maar ook Baltazar, die zichzelf vanuit het hiernamaals becommentarieert. De kat-en-muismetafoor komt nog duidelijker voor in “De brief die nooit kwam”, een hoofdstuk uit *Vade mecum voor de jonge zelfmoordenaar*. Bij de analyse van dat hoofdstuk zal ik dieper ingaan op deze metafoor.

De directeur gooit met een smak blikken speldjes met kentekens van partijen en groeperingen op tafel. Uit dit beeld heeft Baltazar heel veel kunnen afleiden. Hij heeft het beeld als het ware met zijn blik gefragmenteerd.

Dit ene ogenblik dat de generaal-direktor z'n arm tot bijna bij Baltazar's ogen brengt heeft deze veel gezien: de kleur van de arm: lichtbruin, de krullende rosse haartjes en vooral: enkele bijna onzichtbare ontstoken vlekjes juist in het midden van de gespierde arm (30).

De vlekjes blijken afkomstig te zijn van spuiten morfine. Net zoals Myria is de directeur dus een verslaafde. Dit zegt al heel veel over de politiese veiligheidsdienst: de staatsveiligheid wordt gewaarborgd door mensen die de helft van de tijd gedrogeerd aan het werk zijn. Uiteindelijk maakt Baltazar zich de bedenking dat al die idealen die daar op een hoopje op tafel liggen wel heel weinig waard zijn. “Enkele kreperen er zelfs voor denkt Baltazar bitter, terwijl hij 'n driekleurig blazoen opneemt en het even tegen de borst houdt. Het lijkt hem te klein om voor te sterven” (31). Hij denkt niet over dit hoopje idealen als bedreigend, in tegenstelling tot de directeur, maar eerder als klein en onbeduidend. Tijdens hun gesrek vliegt er plots een ijzeren pijltje door het raam. De directeur is ontzettend geschrokken, wat tegenstrijdig lijkt te zijn met het feit dat hij verwachtte wat er ging gebeuren. Op het pijltje staat “Heil de nieuwste X26. Doigts d'argent” (32). Baltazar houdt zich van de domme wanneer de directeur zegt dat hij (Baltazar) agent X26 is. Ook op dit punt wordt Baltazar geleefd: hij wisselt van identiteit zonder dat hij het goed en wel beseft. Wanneer Baltazar vraagt wie die Doigts d'argent eigenlijk is, kan de directeur daar geen echt antwoord op geven.

De direktor kijkt ernstig: Er worden zonderlinge dingen over hem verteld die geen schijn van waarheid bieden. Het volk houdt van dada en surrealisme. En ten slotte is hij misschien maar 'n dikke burgerman op zoek naar de formule der volmaakte misdaad. Men fluistert iets in de aard der Frankenstein-legende (...). Bijna alles wat men van hem afweet is legende (34).

Eigenlijk weet de directeur zelf niet goed wie deze spion is. Hij lijkt een zoethoudertje voor het volk te zijn (wat weer duidelijk verwijst naar *De Trust*), maar dan zou hij zelf wel weten wie die man is. Hij heeft wel een dossier over Doigts d'argent en op pagina 35 en 36 wordt dit hele dossier uiteengezet. De directeur besluit deze uiteenzetting met "Zo kan ik u nog 171 verhalen voorlezen" (36). Die houding van de directeur is op zijn minst merkwaardig te noemen. Hij lijkt, net zo goed als Baltazar, een radertje in het hele binnenwerk van de staat te zijn.

De perversiteit van dat systeem komt in de eerste opdracht van Baltazar goed naar voren. Hij moet een communistische meeting naar een plaats lokken waar de politie zal klaar staan om de opstand in elkaar te slaan.

Door de dagbladen hebt ge vernomen dat er staking uitbrak in het zuidelijke gedeelte van het land. Hoe en waarom de staking uitbrak kan ons niet aanbelangen; we houden ons niet bezig met moraalfilosofie (37).

Waarom er staking uitbreekt is voor de veiligheidsdienst van geen belang: oproer betekent bedreiging van het bestel, en dat moet te allen prijze vermeden worden. De belangen van het volk zijn compleet onbelangrijk. Wat voor Baltazar tijdens deze missie het belangrijkste is, is dat hij erin slaagt bij de communisten de illusie te wekken dat ze mogen gaan en staan waar ze willen (38). Dan volgt er weer een heel plotse breuk. De verteller gaat na een vrij lang ononderbroken stuk plots over naar Londen, waar een bankierstrust een vergadering houdt (38). Deze parallelmontage is geenszins zonder betekenis:

De bankierstrust houdt te Londen 'n bizondere vergadering. Morgan besluit... De volledige illusie Mijne Heeren dat is het waar het in het leven steeds op aankomt... (donderend handgeklap) (38).

Dat is inderdaad waar het in Baltazars leven op aankomt en dat is ook wat zowel de politiese veiligheidsdienst als de staat in *De Trust* willen beogen bij het volk. Zelfs topeconomen in Londen vinden de mensen een rad voor ogen te draaien het best. De volledige illusie is ook bij Camembert te vinden, die ervan overtuigd is dat hij de ideale minnaar is.

Blijkbaar had Baltazar zich heel wat voorgesteld bij de communistische meeting, want wanneer hij daar aankomt is hij bijzonder ontgoocheld:

De kommunistiese bijeenkomst is voor hem 'n grijze ontgocheling. Ze is hem te weinig kinematografies en te realistisch. Bijna anekdoties. Er waait geen wind van avontuur, er brandt geen zingend vuur van opstanding, er spat geen fusé van negatieve energie aan de hemel open (40).

Het is opvallend dat de bijeenkomst beschreven wordt als te weinig filmisch: het lijkt wel alsof Baltazar een scène uit *Staking* verwacht in plaats van deze ietwat lamme samenschooling. De spreker is in een vergevorderde staat van naïviteit en vertoont volgens Baltazar een grenzeloze oppervlakkigheid (40). Wat de spreker allemaal zegt vindt Baltazar ietwat onappetijtelijk:

Proletariaat, met de geschonden handen, bourgeoisie in avond-habiet, vetgekwabte parasieten die zich zat zuipen aan het zure zweet van de arbeider (40 – 41).

Het is zijns inziens een gebrek aan cultuur en belezenheid, maar toch neemt hij in de stem van de spreker een eerlijke en overtuigende klank waar (41). Deze montage van de woorden van de spreker in de tekst geeft weer een fel contrast aan: Baltazar bewondert hun idealisme en ideeën wel, maar de realiteit vindt hij maar vies. Naast een botsing tussen idee en realiteit is dit ook een botsing tussen de twee persoonlijkheden van Baltazar: enerzijds is er de bourgeois Baltazar, anderzijds de jongeman die wanhopig zoekt naar idealisme. De burger in hem wint in deze situatie en Baltazar weet de communisten naar de grachten te lokken en hen zo te verraden. De verteller maakt zich de bedenking dat ze hem wel eens zouden kunnen doden, maar Baltazar “geewt verveeld. En knijpt 'n mug dood” (42). Ook dit is een vorm van montage: tussen de schreeuwerige bedenking van de verteller (“DAN ZOUDEN ZE HEM WELLICHT DODEN”) en het beeld van Baltazar die een mug dood knijpt, staat een zwart blokje. Dit geeft op andere plaatsen een breuk tussen, bijvoorbeeld, twee parallelmontages aan. Het zou vreemd zijn, indien Baltazar tijdens de opstand een beetje staat te geeuwen. Het lijkt dus wel of hij zich, op het ogenblik van de gebeurtenissen, op een andere plaats bevindt of dit alles slechts droomt. Een mogelijke hypothese is dat van alles wat Baltazar in dit boek meemaakt niets echt gebeurd is, dat hij in zijn leven eigenlijk helemaal niets uitvoert, maar een heel gewoon bestaan leidt, net zoals iedereen en enkel in zijn dromen kan ontsnappen aan de burgerlijke realiteit. Dit wordt ook voorzichtig aangegeven in de passage waarin hij Isabella de Tronkvrouw ontmoet.

Het ineenslaan van de revolte gebeurt op heel filmische manier en ook hier is zeker sprake van montage, en met name van de vierde soort.

Kreten weerklinken. Gefluit.

Leve sowjet rusland.

Schoudert het geweer!

Weg met de bourgeoisie

Geef acht!

Wij eisen brood

VUUR!

brood

VUUR!

brood

VUUR! (42)

Deze afwisseling van kreten van het volk en kreten van de politie geeft weer een botsing tussen twee compleet verschillende zaken aan: het proletariaat en de overheid worden hier keihard met elkaar geconfronteerd en deze confrontatie vormt hier werkelijk een literaire attractiemontage. De beelden van de massa in opstand en de soldaten die zich klaarmaken en schieten wisselen elkaar snel af. De directeur was blijkbaar onder cover aanwezig, en fluistert Baltazar toe dat die goed gewerkt heeft. Hier krijgen we weer een twijfelende Baltazar te zien: het zinnetje van de directeur hamert in zijn hoofd, slaat somber in zijn hart en geeft hem een gevoel van walging (43).

#### 1.5.6. WAT ZOEKT BALTAZAR IN DE NACHT?

Wanneer hij 's avonds thuiskomt verlangt hij weg te gaan.

's Avonds dwaalt Baltazar ten prooi aan 'n duistere, niet te bedwingen obsessie langs de straat. Z'n hart verlangt uit de nacht te stappen naar de warme kamer met de karmijnen schemerlamp, de dikwijls gelezen boeken en het vele werk dat hem wacht. Iets in hem dwingt gebiedend dit alles te verlaten, z'n voeten stuk te lopen, hongerig de blik op te vangen van elke voorbijganger en zich zelf ten prooi te weten aan 'n niet te bepalen onrust .

WAT ZOEKT BALTAZAR IN DE NACHT (43)?

Hij weet dat hij niet juist handelt door voor de veiligheidsdienst te werken en voelt onbewust aan dat hij uit zijn regelmatige leventje zou moeten stappen. Wat hij zoekt, wordt op de volgende bladzijde duidelijk: Baltazar zoekt geen nieuw avontuur of geloof, maar gewoon zichzelf. Hij wil de waarheid kennen, en de waarheid in zichzelf. Dit is op zich een nobel doel en wellicht een

eerste stap in de richting van een zelfstandig leven, los van de burgerlijke maatschappij. Het feit dat hij die waarheid in woordenboeken wil zoeken, betekent echter dat hij de structuur van die maatschappij niet helemaal kan loslaten, dat hij vastzit in een burgerlijke wereld die uitgaat van kwantiteit, niet van kwaliteit. De verteller echter weet meer over Baltazar dan Baltazar zelf doet:

(Baltazar ge zijt 'n krachtpatser. Ge zoekt de waarheid niet. Ge kunt ze niet zoeken omdat ge ze reeds in u zelf draagt. Ge zoekt eenvoudig uw geweten. Ge hebt dus nog veel illuzies. Doch daar hoeft ge niet beschaamd om te wezen. Want het is het enige wat in uw voordeel pleit) (44).

Maar als Baltazar de verteller is, is deze passage wel erg tekenend voor zijn persoonlijkheid. Hij wéét dat hij de waarheid niet zoekt, maar zijn geweten. Hij draait zichzelf een rad voor ogen door tegen zichzelf te liegen. Of hij een krachtpatser is, is echt te betwijfelen. Hij weet niet wie hij is, hij is niet sterk genoeg om 'nee' te zeggen tegen de directeur en hoewel hij zijn actie tijdens de opstand afstotelijk vindt, stapt hij niet uit zijn werk. Dat hij zijn geweten zoekt, is wel waar. Misschien is dat ook de reden waarom hij zo'n extreem beroep heeft aangenomen, waarom hij net die laakbare dingen móét doen (want dat het om een innerlijke dwang gaat die hij zelf niet onder controle heeft, is duidelijk). Men kan zeggen dat de man die op bladzijde 48 op gruwelijke wijze een oud vrouwtje vermoordt, ook op zoek was naar zijn geweten, maar het niet gevonden heeft. In *Schuld en boete*, één van de meesterwerken van Fjodor Dostojevski, pleegt de student Raskolnikov een moord op een woekeraarster en haar dochter. Raskolnikov wordt geplaagd door zijn daad en het feit dat hij zijn beweegredenen daartoe niet kent. Over de vraag of hij een geweten bezit, moet Dostojevski's protagonist zich geen zorgen maken: het feit alleen al dat hij zich gekweld voelt door zijn daad, wijst op de aanwezigheid van een geweten. Het ziet er niet naar uit dat de klerk uit het verhaal van Köhler getormenteerd zal worden door zijn daad. Aan het einde van het verhaal overweegt Baltazar een moord op Sonia, maar besluit het niet te doen. In eerste instantie zijn we geneigd om dit als een bewijs te zien voor het bestaan van zijn geweten. Toch zit hier meer achter: het ontbreekt Baltazar gewoon aan daadkracht.

#### 1.5.7. Stanovitch: het wordt Baltazar wat te veel.

Enkele dagen na deze bedenkingen omtrent zijn geweten wordt Baltazar ontboden bij de directeur. Het lijkt alsof hij dit even meldt en de lezer daarna rechtstreeks naar de scène laat kijken.

Enkele dagen later wordt hij op het bureel van de generaal-direktor ontboden.

Gaat u zitten.

Volgens het vertrouwelijk verslag van Siegmund Schamroth, onze vertrouwensman uit de kommunistiese partij is de toestand ernstig (44).

Dit is duidelijk een vorm van de vierde soort montage en tevens een heel visueel effect: de lezer lijkt zelf aanwezig te zijn bij het gesprek. Baltazar krijgt de naam Stanovitch (een wel heel duidelijke verwijzing naar de voornaam van de auteur) en begint daarbij te fantaseren. Deze fantasieën worden op pagina 45 gemonteerd: de associaties die Baltazar hierbij maakt zijn bijzonder romantisch. Hij denkt aan de sloppen van Leningrad / Sint Petersburg en aan knappe geheime agentes met parelmoeren revolvers. De directeur haalt hem echter uit zijn dromerijen en dicht Baltazar een erg belangrijke rol in de vaderlandse geschiedenis toe. Die laatste is daar echter niet van overtuigd, laat staan van de moed die hij in zijn ‘body’ zou hebben (45).

De druk op zijn schouders wordt hem te veel en hij beseft dat zijn leven een “oopenstapeling van leugen, verraad en laagheid” geworden is (45). Hij bezat zich (eindelijk) zonder systeem, gaat niet langer op zoek naar een vriendin, maar zoekt troost bij de hoeren, slaat hen, bezat zich nog meer (zoals Josef La Tour in Van Ostaijens “De gehouden hotelsleutel of de kleine, domme daad”, *Verzameld proza* 220), en rukt ten slotte koperen naamplaatjes van de deuren (46). Hij zondigt kortom tegen een heleboel burgerlijke principes als systeem, matigheid, respectabele relaties, respect voor de vrouw en de titel. Tenslotte gaat hij, “MOEDER MOEDER” gillend, op zijn bed liggen. Wat er op andere plaatsen gebeurt tijdens deze crisis van Baltazar wordt via parallelmontage weergegeven op pagina 47. Een klok wordt in close-up genomen, zoals in oude Amerikaanse films ook gebeurt om het verstrijken van de tijd te visualiseren, de kuikentjes zijn kip geworden en het bureau waar de jonge vrouw op een Remington typte, staat te huur. De klok zet de vergankelijkheid van de andere parallelmontages nog eens extra in de verf. Op de volgende bladzijde wordt het verdere leven van de student in een notendop uitgelegd. Veel valt er dan ook niet over te zeggen, buiten het feit dat het extreem burgerlijk is.

Het laatste verhaal uit deze parallelgemonteerde reeks gaat over een klerk “die sensatie brengen wil in z’n eentonig boekhoudersleven” (48). Om die sensatie te bereiken, vermoordt hij op gruwelijke wijze een eenzame, oude vrouw. Deze man wil uit zijn burgerlijke, brave bestaan treden en een extreme emotie gewaarworden. Zo extreem lijkt die dan toch niet te zijn, gezien zijn koele handelswijze achteraf. Na een beschuitje met thee gegeten te hebben, snijdt hij het hoofd van de romp van de vrouw, steekt een sigaretje op, schikt z’n das en gaat heen (49). Al deze bij

elkaar gemonteerde fragmenten geven Baltazars eigen verval aan: het leven dat hij leidt zal hem onverbiddeijk naar de afgrond leiden en ook hij zoekt naar zijn geweten, naar sensatie, zij het niet op de drastische wijze van de klerk. Hij wil zijn rustige leven zelf veranderen en zelf in handen hebben, maar hij kan niet opboksen tegen de macht van de gevestigde samenleving.

Wanneer hij op kerstavond rondwaart over de kermis, merkt hij Isabella de Tronkvrouw op (duidelijk gebaseerd op *De bende van de stronk*, van Ostaijen, *Verzameld proza* 267). Het bordje dat onder haar stolp hangt, wordt rechtstreeks in de tekst geplaatst, wat een voorbeeld is van de vijfde montagesoort. Dat ze alleen zichtbaar is voor volwassenen, is een knipoog naar de hypothese dat Baltazar Isabella fantaseert. Ze is alleen zichtbaar voor eenzame, verloren volwassenen als hij. Hij wordt verliefd op haar en neemt haar mee naar huis. Nu moet hij niet langer op café troost zoeken bij meisjes van plezier. Hij zet de weer klassiek mooie Isabella echter onder een stolp en bekijkt haar, wat weer een onomstotelijk bewijs van fetisjisme is (50). Baltazar ziet ook dingen in de ogen van zijn tronkvrouw. In haar linkeroog ziet hij zichzelf geboren worden, in het rechter ziet hij zijn einde: een wanhopige hand steekt uit de oceaan. Dat einde klopt alvast: uit wanhoop zijn alter ego Stanovitch nooit kwijt te zullen geraken verdrinkt hij zichzelf. Toch lijkt dit beeld een troost voor hem te zijn: “Soms is het of de oseaan dichterbij komt. Dan lispelt hij “Ik kom m’n geliefde, ik kom”.” (51). Baltazar is op dit punt het spoor totaal bijster. De tronkvrouw weerspiegelt zijn wanhoop, maar ze schenkt hem ook rust. De twee beelden in de ogen van de tronkvrouw zijn een voorbeeld van de vierde montagevorm: de verteller plaatst twee nieuwe beelden in een al bestaand beeld.

Toch kan Baltazar het niet laten op café te gaan en te drinken en de tronkvrouw zit dus vaak alleen. Wanneer hij op een avond thuis komt, is ze verdwenen. Dat maakt hem compleet wanhopig, maar wanneer hij haar achter de zetel terugvindt, slaat deze wanhoop om in woede. Hoewel Isabella ook de wereld wilde verkennen en niet hele dagen thuis wilde zitten, trapt hij haar gewoon dood (51 – 52). Isabella is eigenlijk heel wilskrachtig geweest: zonder armen of benen wilde ze ontsnappen uit een huis en de wereld verkennen. Deze missie was bij voorbaat gedoemd om te mislukken. Misschien kan men hier ook wel Baltazar zelf in terugvinden: hij kan niet ontsnappen aan een beregeld, burgerlijk leventje, maar probeert toch, hoewel hij weet dat het niet zal lukken. Op deze mislukking is Baltazar woedend en hij schopt er dan ook tegenaan. Wanneer hij ’s ochtends wil gaan kijken naar Isabella, ziet hij op de plaats waar ze gestorven is enkel wat scherven. Het lijkt wel alsof alles een droom geweest is, alsof hij de voorbije weken met een porseleinen buste gepraat heeft en die uiteindelijk in scherven geslagen heeft. Het lijkt wel alsof hij zo’n behoefte had aan affectie, dat hij in zijn dronkenschap van een porseleinen buste een fetisj gemaakt heeft.



Bij gebrek aan Isabella gaat hij naar een Hallusinasiebar, waar hij een andere vrouw op ideële wijze begeert: de naaktdanseres Nah-Thara ontroert hem.

Deze vrouw zou hij kunnen beminnen zonder haar ooit aan te raken. 'n Volmaakte liefde heeft geen behoefte aan plastic (53).

Dit doet weer sterk denken aan het fetisjisme van Camembert en dit citaat lijkt wel erg op de volgende uitspraak van de protagonist van Van Ostaijen: "Innerlik is alle beweging uitgesloten door deze a-priori harmonie van begeren en bereikbaar-weten" (van Ostaijen, *Verzameld proza* 167). Wat Baltazar eigenlijk wil, is een liefde wars van alle realiteit, van alle negatieve kantjes, wellicht ook van alle burgerlijke kantjes. Dit leidt echter tot een loutere aanbidding, niet tot een wederzijdse relatie. Hij wil een object dat hij kan bezitten en liefhebben, zonder dat daarbij lichamelijke aan te pas moet komen. Hij wil een zuiver ideale en ideële liefde.

Na de kerkelijke begrafenis van Isabella (weer een glimp van burgerlijkheid), vult hij zijn leven met dagdromen en het schrijven van vreemde verzen op zijn manchetten.

*Mekaniese simfonie.*

(voor te dragen door 'n heel klein meisje met 'n waterhoofd).

De vreugde der kinderen

is het geluk der ouders

zo zegt men

doch men dwaalt.

Want de kinderen vermaken zich slechts

met deze automatiese kikvors

om hun ouders gelukkig te maken

en alzo hun kostgeld te betalen in natura.

Ware het misschien beter dan

dat ze smalend

de kikvors wierpen in de schoot der moeder

en verwaand 'n nieuwe sigaret opstaken

? (54)

Het gedicht straalt een zekere revolte uit tegen de ouders: Baltazar zegt hier dat kinderen gelukkig zijn om hun ouders een plezier te doen, niet omdat ze zelf gelukkig zijn. In het gedicht is weer een contrast te vinden: gelukkig maken en betalen vallen niet met elkaar te rijmen. Gelukkig maken

moet uit het hart komen, het mag geen compensatie voor iets zijn. Hij stelt zich dan ook de vraag of het niet beter zou zijn indien de kinderen zouden rebelleren. Dat er geen antwoord op deze vraag komt is heel typisch voor Baltazar: hij weet zelf niet of hij nu moet rebelleren tegen de gevestigde orde.

#### 1.5.8. Een lucide moment.

Het volgende stuk bevestigt wat we al lang vermoedden: Baltazar beseft dat hij en vele anderen een ideaalloos, burgerlijk leven leiden. Toch is deze passage ook verrassend: wellicht had niemand verwacht dat Baltazar plots zo uit de hoek zou komen. Wanneer hij een dergelijke waarheid aanvoelde, formuleerde hij die meestal twijfelend, bijna onbewust. Deze keer spreekt hij klare taal.

En wij lopen zonder idealen onder ons kolbertkostuum. En eten valda-pastillen tegen de verkoudheid van ons hart. We dragen bata schoenen en engelse zelfstrikkers. En zijn kommunist of patriot al naar gelang de temperatuur. Niettemin hebben we 'n open oog voor de werkelijkheden waarin we leven. We willen 'n wereld hervormen. En we zijn rot en leeg als loze rapen. Rot en leeg. Het stuur kwijt. Geef ons 'n stuur en 'n remmenstelsel: god... de duivel of 'n ideaal. Of geef ons zelf dit niet want we vragen er niet eens naar. We vragen nog alleen:

'n pensioen voor onze oude dag

'n notelaren eetkamer met twee kasten,

een soliede tafel en zes stoelen,

EN 'N AFSLAGKAARTJE VOOR DE KINO (54 – 55)

Deze generatie, zegt hij, is aan het verkillen, onverschillig aan het worden. Men wisselt van ideologie, net zoals men de ene dag Bata-schoenen en de andere dag Engelse zelfstrikkers draagt. Ideologie en consumptie, twee begrippen die aan elkaar tegengesteld zijn, vallen stilaan samen. Dat hij zegt dat, ondanks alles, deze generatie een open oog heeft voor de werkelijkheden waarin ze leeft, lijkt vreemd. Vermoedelijk heeft hij het hier over zichzelf: ondanks bepaalde oppervlakkigheden en een erg wisselvallige ideologie, wil hij er iets van maken en wil hij met zijn leven iets doen. Maar net door zijn zo typerende halfslachtigheid omtrent andere dingen, heeft hij niet de kracht om zijn leven daadwerkelijk te veranderen. Hij wil de wereld hervormen, maar is rot en leeg als een voze raap. Dan schakelt hij weer over naar zijn medegeneratiegenoten. Deze generatie heeft sturing nodig, zou een doel voor ogen moeten hebben, maar dat is er niet. Hij

verlangt naar een stuur en een remsysteem: het leven rolt maar voort en voort en hij lijkt het niet te kunnen stoppen of het in de goede richting sturen. Hij wil iets om voor te leven, of dat nu God, de duivel of een ideaal is. Maar hij beseft ook dat de meeste mensen zelfs dat niet willen, dat ze gewoon een centje voor hun oude dag willen, en als het even kan ook een kortingsbon voor de bioscoop. Het kan hen allemaal niet schelen. In *Vade mecum* wordt in het verhaal van Magda een droevig lied van de arbeiders opgevoerd:

Schamel is onze vreugde en schamel ons  
verlangen:  
lege glazen, volle glazen, lege glazen,  
'n oude fonograaf met versleten rollen,  
'n goedkope plaats met houten zitvlak in de warme kino,  
(...)  
Wij hebben geen verleden, wij hebben geen  
toekomst.  
Slechts naamloos leed is ons deel,  
gekookte bonen en vlees in blikjes is ons lot.  
En wanneer eens wij zullen opmarsjeren,  
met haat in de ogen en gebalde vuisten,  
gewapend met koevet en hamer en zeis,  
zal onze zang versterven op maat van 'n mitraljeuse.  
Zo sterven wij (*Vade mecum* 78 – 79).

In de bespreking van *Vade mecum* zal dit fragment nog aan bod komen, maar hieruit blijkt al dat zelfs de arbeiders de hoop op opstanding verloren zijn, dat ze al tevreden zijn met een goedkope plaats in de bioscoop.

### 1.5.9. KULTUUR.

Dan volgt een tirade tegen enkele heel typische burgerlijke elementen.

Alles is zwijnerij. (Laten we met ons eigen smerigheid het zwijn niet bevuild. En ons geen naam toe-eigenen die we niet eens waard zijn).

ZWIJNERIJ: de man met de auto,  
de deftige echtgenote zonder kinderen,  
en de prostituée met de ajour-kousen.

ZWIJNERIJ: de notarisklerk zonder lief,  
de oude matrone met haar kat  
en 'n vaderland gekomprimeerd in dividenden.

EN NOG ZWIJNERIJ: zij die hun ziel versjacheren voor de kleine zoete winst, zij die de kerk gebruiken als luidspreker hunner ambisie en zij die de baby's dreigen met de fles "tradisie" – schudden voor't gebruik (*Baltazar Krull* 55).

Vooraf de zaken na "EN NOG ZWIJNERIJ" zijn tekenend voor de burgersamenleving: wat is meer typerend voor een dergelijke samenleving dan de kleine zoete winst ten koste van alles? Ook het misbruik van de Kerk om mensen te onderdrukken of belangen te behartigen is veel betekenisvol, net zoals ouders die hun kinderen – de nieuwe generatie – niet op een nieuwe manier opvoeden, maar ze onder dwang aan een traditie doen deelnemen. Na de tirade over allerlei zwijnerij, komt er weer zo'n fragment waarvan het niet duidelijk is of dit nu door Baltazar gedacht wordt, of door de verteller. Beide zijn hier wellicht mogelijk, omdat Baltazar net een moment van revelatie en zelfkennis beleeft.

Deze zwijnerij dient Baltazar. Tegen 'n billike vergoeding. Hetgeen misschien 'n ekskuse is. daar de meeste van ons ze onbewust dienen uit overtuiging (55).

Hier komt Baltazar als een cynicus naar voren. Eigenlijk zegt hij: "Ik weet dat ik net zo goed als alle anderen in dit systeem zit, maar met dat verschil dat ik dit niet uit overtuiging doe, maar gewoon voor het geld". Hierop volgt een bijzondere montage, waarbij Baltazar na zijn rede over zwijnerij weer aan een kruiswoordraadsel puzzelt. Hij zoekt een woord met zeven letters, synoniem voor leugen (56). Dit wordt afgewisseld met een fragment over een professor die zijn typiste dicteert:

K U L T U U R spelt langzaam professor Reinhold Pipke terwijl hij over de schouders van z'n daktilo naar het nog witte blad kijkt.

Terzelfdertijd bemerkt hij dat haar hemd niet zeer zuiver is en dat 'n kanten bustenhouder de luttele boezem torst.

“..... KULTUUR, waarvan we ten huidige dage nog vol nederbuigende verrukking en ademstokkende emosie de tand des tijds trotserende genialiteit bewonderen is grotelijks te ...”

(56)

Wat de cultuur grotelijks te “...” is, komt de lezer niet te weten, maar dat ‘cultuur’ een zevenletterwoord is, dat een synoniem voor leugen kan zijn, is hier wel duidelijk. Hier wijst het niet zozeer op het cynisme van Baltazar, maar wel op het cynisme van de tekst. De cultuur waar Baltazar in leeft, is één grote leugen, één grote poppenkast waarin iedereen zijn rol heeft en waarin ‘cultuur’ vooral iets burgerlijks is.

Op pagina 57 vindt er weer montage plaats. Het is een vorm van parallelmontage, maar er zijn geen aanwijzingen dat het echt op hetzelfde ogenblik plaatsheeft als Baltazars cafébezoek. Het is een samenvatting van het leven van een suikerbakker, maar het zou net zo goed het onderwerp van een groteske kunnen vormen. De suikerbakker brengt chocoladerepen van belabberde kwaliteit op de markt. Eerst krijgt hij ze niet verkocht, maar wanneer hij een psycholoog aanspreekt, weet die hem te vertellen dat hij beter verzamelplaatjes van de nationale geschiedenis bij de repen kan stoppen. Plots kennen de repen een weergaloos succes en de suikerbakker wordt schatrijk. Wanneer hij overlijdt, is de reeks nog niet helemaal volledig en een man wiens verzameling nog niet compleet was, pleegt zelfmoord (57 – 58). In dit korte verhaal wordt op groteske wijze gespot met nationalisme. Het is een hol gegeven geworden, een marketingstunt. Toch geloven de mensen er nog in, hoewel het van binnenuit uitgehold is. Ze kopen onsmakelijke chocolade, gewoon voor het prentje dat erbij zit, en wanneer de fabrikant op erg hoge leeftijd overlijdt en de reeks prentjes dus niet volledig uitgegeven is, zijn er mensen wiens levensdoel gewoon verloren gaat. Iedereen is er vatbaar voor, zelfs Baltazar, die op pagina 31 al zei dat zo'n prentje of een blikken speldje voor een ideaal staat, waar mensen zelfs voor willen creperen: ook hij was ontroerd bij het zien van een portret van het vorstenpaar. Het stuk geeft op heel cynische wijze ook aan wat cultuur is voor de tijdgenoot van Baltazar: het verzamelen van plaatjes van het vorstenhuis.

### 1.5.10. Een dappere daad?

Op pagina 58 wordt Baltazar weer ontboden bij de directeur en scheert zich alvorens naar hem toe te gaan.

Baltazar vloekt zachtjes nu, (zachtjes uit eerbied voor de lezer) terwijl hij zich scheert. Het scheerwater is namelijk te warm (58).

De verteller spreekt Baltazar verschillende keren aan, maar we zien hem daar nooit echt op reageren. Het lijkt in die fragmenten of de verteller een soort commentaar achteraf geeft, en de handelingen van Baltazar goed- of afkeurt. Hier echter vindt er een soort interactie tussen Baltazar en het lezerspubliek plaats. Het lijkt of hij zijn gezicht even naar de camera draait, merkt dat er iemand kijkt / leest en dan maar zachtjes vloekt. Dit is de tweede vorm van montage. Het doet ook hier weer het vermoeden rijzen dat Baltazar zelf de verteller is, dat hij zegt dat hij deze keer niet te erg zal vloeken, maar rekening zal houden met de lezer. Maar Baltazar is niet het enige personage dat zich even tot de lezer wendt. Ook de directeur doet dat:

Morgen krijgt de gulzige lezer volledige bevrediging daar “onze schrandere polisiedienst de hand op de verpletterende bewijsstukken legde”. Onder z’n bolhoed zal de lezer ontroerd worden van vaderlandslievende trots (59).

Het gaat hier in de eerste plaats om de lezer van kranten, zoals uit de tekst blijkt, maar op een tweede niveau is dit wel degelijk een melding van de directeur aan de lezer. Hij gaat er, net als Baltazar en de verteller, van uit dat de lezer een burgerlijk type is dat niet tegen vloeken kan en overloopt van patriotisme. Dit toont weer de macht van de verteller: de lezer wordt meteen in een rol geduwd, maar kan zichzelf niet verdedigen. Hij moet noodgedwongen de verteller volgen, anders kan hij het verhaal niet lezen. In het midden van zijn uitleg tegen Baltazar over een nieuwe missie, is er plots weer sprake van een vorm van parallelmontage. Dit fragment is werkelijk opvallend eisensteiniaans: het lijkt zo uit *Staking of The General Line* geplukt te zijn.

En zingen de metalen zeisen hun eentonige witte lied,  
worden de uiers der koeien op tijd ontlast,  
rookt de grootnijveraar ’n dikke sigaar en doet hij dankbaar de schakels van z’n massief-  
gouden horlogieketting tussen z’n vette vingers bengelen... als ’n rozenkrans... (59)

Hier worden, om de tijd aan te geven, enkele cyclische elementen aangehaald: de zeisen doen hun werk elk jaar opnieuw en koeien moeten op regelmatige tijdstippen gemolken worden. Dat zijn elementen waar niemand buiten kan: het is altijd zo geweest en het zal altijd zo zijn. Ook de vette, burgerlijke grote industrieel zal altijd aanwezig zijn in het leven van Baltazar. Om te vermijden dat zijn leven even onvermijdelijk en cyclisch wordt, moet Baltazar dus iets ondernemen en wellicht doet hij voor de eerste keer in het verhaal echt iets moedigs: op pagina 60 eist hij ontslag. Er lijkt iets gesprongen te zijn in Baltazar: hij zegt dingen tegen de directeur waarvan we voordien niet hadden durven vermoeden dat hij ze zou zeggen.

Niemand zal me nu nog weerhouden om eindelijk te zeggen wat ik reeds lang zeggen wilde:

#### IK WIL VRIJ ZIJN

Ik hoor het lied der vrijheid op maat van m'n polsslag. Ik heb genoeg van u allen kamerpatrioten. Ik durf te durven. 't Is reeds zolang geleden dat ik nog eiste, nog wilde, nog durven dorst (61).

Eindelijk roept Baltazar uit wat hij echt wil en wat we al vermoedden: hij wil vrij zijn, zijn leven leiden zoals hij dat wil. Het kamerpatriottisme van verzamelprentjes in chocoladerepen wil hij vaarwel zeggen. Maar het lijkt alsof hij eigenlijk toch niet goed weet wat hij wil. Hij wil vrij zijn, dat is zeker, maar wat hij dan met zijn leven wil, is niet duidelijk.

#### 1.5.11. Een nederig verzoek.

Baltazars militante toontje slaat snel om naar een bijna smekend verzoek. Hij heeft geen écht doel en hij wil zeker ook niet alles stuk slaan.

Of neen. Neen. Heus. Ik wil niet. Ik eis niet. Ik verzoek u nederig zoals altijd: Laat me gaan... laat me gaan... Ik ben 'n gebroken man. Iemand die nog slechts de rekening van z'n kleermaker te betalen heeft, 'n hoopje pasmunt te grabbel te gooien heeft en dan heengaat zonder herinnering na te laten. Verplaatst me. Verplaatst me. Verplaatst me naar de kriminele dienst. Of naar het dokumentasie-buro. Of maak van mij 'n doodgewone verkeersagent. Doch laat me heengaan uit dit midden dat me dood (61).

Die volledige vrijheid die hij wenst, lijkt hem toch wat beangstigend. Uit dit stuk blijkt dat hij zich toch niet helemaal kan vrijmaken van het oude: hij wil eventueel wel binnen een rigide systeem

functioneren (hij wil niet persé weg bij de politie), maar hij wil zijn leven daarbuiten vrij kunnen leiden, zonder geheime agent te moeten zijn of zijn leven in functie van zijn beroep te moeten leven. Hij zegt de directeur dat hij Doigts d'argent nog zal opsporen en Kwikkwak de misdadigerpoët aan hem zal uitleveren, maar dat hij dan echt weg wil. Hier verwijst de auteur al naar zijn volgende boek, *Vade mecum voor de jonge zelfmoordenaar*. Ook de jonge vrouw met de zwarte haarlok komt hier weer aan bod. Zij blijft wanhopig verder typen op haar versleten Remington: ook zij kan, hoewel haar kantoortje al verhuurd is, zich niet losmaken van haar oude leven. Baltazar meent haar op het spoor te zijn, net als Sonia Dudull. Maar hij is ook iets dieper op het spoor. Dit is weer een van de vele fragmenten waarin Baltazar iets van waarheid of waarachtigheid lijkt aan te raken, maar even snel weer kwijt lijkt te zijn.

Soms meen ik op het spoor te zijn van m'n eigen hart.

Alleen dit laatste blijkt steeds 'n dwaalspoor te zijn (62).

Hij is in zijn zoektocht naar vrijheid eigenlijk op zoek naar zijn hart, zijn geweten, zichzelf. Maar dit blijkt nog veel moeilijker te grijpen dan Doigts d'argent. De zoektocht maakt hem kapot. Zijn hersens zijn kapot gevreten (62). Toch lucht deze tirade hem duidelijk op (63). De beschrijving van zijn rustiger wordende lichaam bestaat uit close-ups: we zien als het ware zijn ogen helderder worden, zijn trekken ontspannen, zijn gezicht gladder worden. Deze techniek is uitermate geschikt om heel kleine bewegingen, als het ontspannen van een lichaam, in tekst over te brengen. De directeur vraagt hem wat er aan de hand is, of hij misschien communistisch of antimilitaristisch geworden is.

Dan steekt Baltazar weer een monoloog af, die hem veel sterker doet voorkomen dan hij de voorbije 62 bladzijden was.

Neen dat is het niet. Daarbij: ik geloof niet in de anti-militaristische idee. Kan er niet in geloven. Het is iets om van te dromen als van 'n scheepje in 'n fles. Iets waarvoor we toch te oud zijn geworden. Zolang de grote mogendheden er kolonien op na houden dienen er soldaten te zijn om deze dominions te beschermen: verwijdert het leger en stelt u *op dit oogenblik* het volledige zelfbeschikkingsrecht der inboorlingen voor: Port Aden in de handen der Maleiers, Marokko bezit der Bedouinen en Hawai kanaken-vrijstaat. Dit ware de ineenstorting onzer economische structuur. Het in puin vallen van alles. Ik ben geen anti-militarist. DOCH IK HEB GEZIEN. Ik heb deze mensen gehoord op hun metings- en volksvergaderingen. Heb hunne optochten mede gemaakt waar tienduizenden beleden het nieuwe geloof... Tienduizenden... de besten van dit ideaallose land. (...) En ik begreep. Want in hun blik lag iets van dezen die tradities breken,



'n gans volk de vuisten doen ballen, weten te sterven voor de IDEE. ('n ideaal is niet noodzakelijk 'n boterham met stroop).

Het zijn helden, groter dan die anderen... de gematrikuleerden die ONBEWUST kapot geschoten werden en wier stukgereten ledematen men bijeen scharrelde en begroef onder bloemen (63 – 64).

Baltazar toont zich als een voorlopige koloniaal en iemand die militarisme noodzakelijk acht. Maar hij beseft ook dat hij, zonder idealen, zeker niet beter is dan al die naïeve idealisten, die écht iets willen veranderen, die “'n gans volk de vuisten doen ballen”, die bereid zijn te sterven voor hun ideeën. Hij erkent hen als de beste mensen die dit land telt: zij kunnen tenminste een heel volk op de been brengen en tot actie doen overgaan, terwijl hij, ideaalloos als hij is, helemaal niks kan doen. Zij hebben tenminste nog echte idealen, zij strijden niet enkel om een boterham met stroop, maar om vrijheid en rechtvaardigheid. De directeur vraagt zich af of Baltazar misschien een communist geworden is, maar Baltazar antwoordt dat hij kleurloos is. Hij is een grijze, ideaallose muis. Maar hij begrijpt het communisme wel: hij ziet het als een typisch Russisch verschijnsel, dat hier misschien niet zo goed gedijen kan (65). Hij heeft bewondering voor deze linkse, maar ook voor de rechtse jongeren.

Ik heb geleerd dat er zich in al deze uiterst links- of uiterst-rechts georiënteerde bewegingen de meestbelovende onzer jonge krachten bevinden. Juist omdat deze tegenstrijdige bewegingen niettegenstaande hun uiterlijke afstootpunten toch een en hetzelfde doel beogen: het meest volkomen geluk in de meest volmaakte gemeenschap. Of men dit nu de diktatuur van het proletariaat noemt, het derde rijk of 'n Vlaanderen geschoeid op diets-nationaal solidaristische grondslag blijft precies gelijk (65).

De ideaallose Baltazar is dus zo ideaalloos nog niet: hij apprecieert het dat al deze extreem linkse en extreem rechtse bewegingen elk op hun manier streven naar het meest volkomen geluk in de meest volmaakte gemeenschap. Wanneer men de lucide momenten van Baltazar leest als de stem van de auteur die door de tekst komt heen sijpelen, ziet men één van de redenen waarom hij zich later aan fascisme en nationaal solidarisme zal verbranden. Hij vindt deze mensen, “DIE HET LEVEN DURVEN BELEVEN” (65) (waarbij ‘leven’ en ‘ideaal’ aan elkaar gelijk zijn) bewonderenswaardig. Maar een dergelijke houding is ook bijzonder gevaarlijk. Baltazar / Kurt / Stan kijkt enkel naar de motieven van deze bewegingen (een betere wereld creëren), maar niet naar hoe die betere wereld er dan uitziet. Wanneer je een ideologie zo gaat bekijken, maar niet verder kijkt naar wat deze verbetering inhoudt, gewoon omdat je wilt dat er snel iets verandert, is het niet

verwonderlijk dat dictatoriale figuren binnen de kortste keren een heleboel stemmen vergaren. Wellicht heeft een dergelijke schreeuw naar verandering heel wat mensen in de jaren dertig op het pad van het rechts extremisme gezet. Baltazar wordt weggestuurd met een dreigement: hij zal de directeur nog eens ontmoeten, maar dat zal dan de allerlaatste maal zijn (66).

Hierna volgen weer twee montages: op het graf van Isabella de tronkvrouw ontluikt die nacht een margriet (67). Dit kan misschien wijzen op het feit dat Baltazar eindelijk iets durft zeggen: eindelijk durft hij te reageren tegen mensen en instanties die zijn leven willen bepalen. Baltazar maakt plaats voor een nieuw leven. Of hij iets met die plaats gaat doen, is een andere zaak. De bloem kan dus doen lachen, als hij met zijn nieuwe leven iets doet, maar ook doen wenen, wanneer hij ze laat voor wat ze is en er niets mee doet. Dit is weer een contrast tussen twee tegengestelde elementen: de ‘avontuurlijke’ en de burgerlijke Baltazar komen hier over elkaar te staan. Ofwel overwint de ene, ofwel de andere.

Het volgende fragment is een kort verhaaltje dat begint met een heel griezelig-romantisch aandoende scène waarin een hofdame waanzinnig rondloopt door een kasteel. Na enige tijd slaat het stuk plots om in een vrij grotesk verhaal (68): de hofdame kruipt in bed met de slagersjongen, die zijn langdurige afwezigheid van het ouderlijke huis op groteske wijze verklaart.

Bij z'n thuiskomst stamelt hij 'n onsamenhangend verhaal over bandenbreuk, 'n ontmoeting met 'n roversbende en 'n begin van aardverschuiving. 's Avonds drinkt hij zich dronken in "Het Heiroosje" en pocht met 'n platiënen zegelring met oud-spaans inschrift. Dit kleinood is 'n verrassing die Maximiliaan IV destijds schonk aan 'n jonge aanvallige hofdame zijner doorluchtige gemalin (68).

Wat hier vooral in opvalt, is een staaltje hypocrisie: dames van stand, die in het openbaar misschien neerkijken op slagersjongens, laten zich vanuit hun lustgevoelens stiekem wel gaan met een gewone jongen. Ook hier zitten weer contrasten in: hoge klassen en lage klassen, openheid en geheimhouding worden hier tegenover elkaar geplaatst. Het zegt misschien ook iets over Baltazar: hij wil best een persoonlijk leven leiden, maar zijn burgerlijkheid komt steeds weer doorsijpelen.

#### 1.5.12. Een voorlopige bevrijding, die erg snel in de kiem gesmoord wordt.

Nadat hij zijn werk voor de politiese veiligheidsdienst opgezegd heeft, leidt Baltazar een heel ander leven: hij doet nu wat hij wil. Echt bijzonder blijkt dat nu ook weer niet te zijn, maar toch is het al een begin voor Baltazar en hij voelt dat hij nog meer kan:

'n Gans nutteloos leven ligt grinzend achter hem. Deze verloren tijd tracht hij in te halen: het moet. Want alleen hij heeft het recht anti iets te zijn die in zich zelf de kracht voelt iets anders in de plaats op te bouwen. Deze kracht voelt Baltazar in zich. Hij voelt ze steeds groeien als het kind in de buik der vrouw. Soms beangstigt het hem en ontroert hem tevens, het maakt hem gelukkig te weten dat het nieuwe leven in hem gaaf en ongerept is (70).

Wat hier erg belangrijk is, is het feit dat hij vindt dat men maar tegen iets kan zijn als men ook een alternatief heeft: gewoon afbreken zonder iets weer op te bouwen, is onmogelijk. Deze idee is ook bij Kwikkwak terug te vinden. Er moet een alternatief zijn voor die samenleving die de jongeren doodt. Hij voelt zich dan ook bedroefd om die vele mensen uit zijn tijd die tegen van alles en nog wat zijn, maar niet pogen om de wereld die ze afgebroken hebben weer op te bouwen “bij gebrek aan prinsiepen” (70). Baltazar geniet van zijn nieuwe leventje, tot op een avond Sonia Dudull voor zijn deur staat. Hij had de directeur tijdens een dronken avond verteld over zijn relatie met Sonia, en hij vermoedt dus dat haar terugkomst het werk van de directeur is. Dat vermoeden wordt bevestigd, wanneer Sonia hem zegt: “Gij waart het toch die mij schreef om terug te komen” (71). Wanneer ze dit zegt, hoort Baltazar de directeur lachen. Deze scène is met een close-up techniek beschreven. Wanneer hij aan zijn woonst aankomst, ziet Baltazar een schim en wanneer hij het licht aandoet ziet hij haar. “HET MEISJE SONIA DUDULL STAAT VOOR HEM” (71). Het lijkt alsof we haar gezicht plots van heel dichtbij te zien krijgen. Ook de manier waarop hij de lach van de directeur beschrijft, is montage, en wel de zesde vorm: “WEDEROM TUIT DE HOLLE LACH VAN DE GENERAAL-DIREKTOR IN BALTAZAR’S OREN” (71).

In feite toont de verteller hier een close-up van de lachende directeur. Hoewel dat niet letterlijk gebeurt, zoals in de andere stukken waar de verteller echt een duidelijk onderscheid maakt tussen ingelaste montage en ‘vaste tekst’, heeft het gebruik van bovenkast in dit zinnetje een filmisch effect. Maar ook inhoudelijk hebben deze zinnen in hoofdletters betekenis: Baltazar wordt van zijn aangename, gelukkige leventje weer in de realiteit – of beter: in het verleden – gekatapulteerd.

Baltazar verandert wel heel snel van instelling: eerst wilde hij alles vernietigen om op dat puin iets nieuws te bouwen, nu wordt hij enkele seconden lang geconfronteerd met zijn verleden en hij geeft al weer toe aan het feit dat hij niets kan veranderen aan zijn leven. De generatie van Baltazar heeft dus duidelijk niets meer aan een vooroorlogse avant-gardeinstelling: wat kan er nog gebouwd worden op het achtergelaten puin?

Ten slotte is het slechts het verleden dat zich vreekt. 'n Verleden dat men niet hoeft pogen te verlochenen daar men het steeds met zich meedraagt als z'n eigen schim (71).

Hij voelt zich ook niet langer aangetrokken door Sonia's zwaar gemaquilleerde uiterlijk. Uiteindelijk is ze gewoon een hoer en dit besef helpt hem "om de grondslagen van 'n bestendige berusting en bevredigingstheorie te verstevigen" (72). Iemand die een bestendige berusting wil verstevigen, lijkt niet echt gedreven te zijn om alles te vernietigen en iets nieuws op te bouwen. Uit deze passages blijkt dus opnieuw de dubbele houding van Baltazar tegenover het leven. Hij voelt zich droevig en vredig tegelijk.

### 1.5.13. 'n Zeer droef geluid.

Het besef dat zijn gevoelens tegenover Sonia veranderd zijn, is niet glorieus, maar klinkt als een springende vioolsnaar, "EN DIT IS 'N ZEER DROEF GELUID M'N BROEDERS" (72). Dit is een duidelijke verwijzing naar *De kersentuin* van Anton Tsjechov. In het tweede bedrijf klinkt ook daar plots het geluid van een knappende snaar. In de regieaanwijzingen is te lezen:

*Allen zitten in gedachten verzonken. Het is stil. Men hoort alleen, hoe Firs binnensmonds aan het mompelen is. Opeens klinkt ergens in de verte een geluid, het komt als uit de hemel, een geluid als van een knappende snaar, langzaam wegstervend en droefgeestig trillend* (Tsjechov 443).

Dit stuk van Tsjechov gaat over een familie die haar geliefde landgoed verliest, omdat ze niet uit de vicieuze cirkel van familiegeschiedenis en –gewoontes geraakt. Ze laat het leven gebeuren en kijkt met spijt toe. Een ander besef dat tot Baltazar doordringt, is zijn verlangen naar echte liefde. Hij kan zich onmogelijk langer tevreden stellen met surrogaatliefde.

Want voor haar is Baltazar geen nieuwe ontdekking vol sensatie maar alleen de mogelijke man voor morgen. Het is 'n utilitaristische liefde die alleen zoekt naar 'n fatsoenlijk onderdak (op Baltazar's kamer fluit 'n vogeltje in 'n wissen kevie), en 'n warme kop koffie. Het is 'n liefde die nooit desilluzies kent daar ze zich geen illuzies voorstelt.

Zachtjes verwijdert Baltazar de vrouw uit z'n armen. Daar z'n hart te zeer naar liefde hongert om zich te kunnen tevreden stellen met 'n surogaat (72).

De liefde die Sonia voelde was gewoon een manier om een dak boven het hoofd te hebben en niet eenzaam te zijn, net zoals het vogeltje dat fluit om eten te krijgen. Baltazar wil niets van dit alles: hij wil echte passie. Maar de “wonderlike gelijkmoedigheid” die hem overvalt na dit besef, lijkt hem te verhinderen om naar iets beters te streven dan de illusie van liefde van Sonia of een leven beregeld door de directeur. Dit is weer één van de vele contrasten die Baltazar eigen zijn: zijn ‘avontuurlijke’ kant beseft dat hij beter wil, dat hij in een allerlaatste poging zijn leven een andere wending zou moeten geven, maar zijn burgerlijke, vermoeide kant bezorgt hem berusting in de situatie, ondanks het besef dat “de mekano constructie in [stort] en opnieuw [dient] hermaakt te worden. Als de speler er nog tijd en lust toe heeft” (73). Lust heeft Baltazar er duidelijk niet in, want hij laat Sonia gewoon bij hem inwonen en geeft toe aan de gelijkmoedigheid en het fatalisme. Dit citaat over de meccano-constructie komt uit een heel treffende passage, die na de uiteenzetting over Sonia’s komst gemonteerd wordt.

Langzaam sluit Baltazar ’n boek en ’n tijdperk uit z’n leven.

Hij weet dat nu alles wederom zal veranderen. Dat deze vrouw gans z’n leven zonder medogen zal dooreenwerpen. De mekano constructie stort in en dient opnieuw hermaakt te worden. Als de speler er nog tijd en lust toe heeft (73).

Men kan het sluiten van een boek uit zijn leven zien als een synoniem voor het afsluiten van een tijdperk uit zijn leven, maar het tweede en diepere niveau waarop we dit kunnen lezen is boeiender: deze passage doet de lezer nogmaals vermoeden dat Baltazar zijn leven niet echt geleefd heeft. Het kan een dagdromerij zijn, of zijn lectuur van een roman over zijn eigen gefantaseerde leven.

Dan volgt een bijzonder stuk in het verhaal. Na het deel over de terugkeer van Sonia wordt de tekst onderbroken door een kort montagefragment: “De rotatieven dreunen; tussen de kamwielen wordt de waarheid tot grint gemalen” (74). Baltazars zoektocht naar een innerlijke waarheid kan wel opgegeven worden door Sonia’s komst. Tenminste, dat denkt hij, en hij geeft zich ook over aan deze idee. Hierna volgt weer een stuk, geïntroduceerd door de dreunende rotatieven.

De rotatieven dreunen: de vermoorden van de vorige dag lachen zwart.

De rotatieven dreunen: tranen druppelen tussen de wimpers van de vrouw die in ’n kroeg malle liedjes zingt.

De rotatieven dreunen.

De Stroom

De Dag

De Daad

Laatste Berichten:

'n Kommunisties leider ontmaskerd.

De Dag.

De daad van de dag.

“Hij hokt samen met 'n gekende prostituée.”

De stroom van de daad.

Laatste berichten.

De Stroom.

“Leest de bijzonderheden over het dubbele leven van Ivan Stanovitch. Geheimagent X 26 en leider der kommunistiese partij.”

'n Roman in verzen. 'n Tragedie in fa sleutel.

De Dag.

De Daad.

De Stroom.

der dagen.

open graf.

Sonia Dudull

Naaktdanseres

Barmeid

En lichtekooi

Minnares van 'n kommunisties

leider

De Dag,

De Daad.

Het leven van Ivan Stanovitch: misdadiger

of profeet,

handelsreiziger of poeet,

akrobaat of diplomaat

“Leest de waarheid over het kommunisme in ons land.”

De Dag,

De Daad.

De rotatieven dreunen (74 – 75).

Het lijkt een soort dadaïstisch gedicht, gebaseerd op de krantenartikels die over Baltazar verschijnen. Aan het begin van het verhaal probeerde Baltazar om met krantenknipsels een dergelijk gedicht te maken, wat hem niet lukte. Hier is het de schrijver / verteller / Baltazar zelf behoorlijk gelukt. De lezer wordt hier nogmaals met de neus op het feit gedrukt dat Sonia maar een lichtekooi, een naaktdanseres, een barmeid is, en geen fantastische, ideale vrouw. Haar terugkomst heeft van zijn leven een open graf gemaakt en het zal ook niet meer lang duren vooraleer hij daadwerkelijk in zijn graf stapt. De kranten die in dit gedicht vernoemd worden, hebben allemaal bestaan. *De Dag* was een Antwerps dagblad, dat in 1934 opgericht werd en tien jaar later werd opgeheven. Tot 1938 was Marc Edo Tralbaut er hoofdredacteur (*Encyclopedie* 369 - 370). *Daad* was ook een tijdschrift, eveneens Antwerps, maar was een kortere duur beschoren dan *De Dag*: in 1925 verscheen het eerste exemplaar, in 1926 het laatste (AMVC databank). Van 1938 tot 1940 en van 1953 tot 1955 was er nog een tijdschrift genaamd *Daad*. Het werd uitgegeven door Raad der Daad (*Encyclopedie* 360). *De Stroom* was het tijdschrift waar Van Ostaijen zijn essay “Ekspressionisme in Vlaanderen” in publiceerde. Het werd uitgegeven in Antwerpen tussen juli en oktober 1918. De redactie bestond, onder andere, uit Lode Baekelmans en Eugène de Bock. In het tijdschrift verschenen artikelen over literaire, artistieke, maar ook politieke, wetenschappelijke en economische onderwerpen. Hoewel dit tijdschrift, volgens de *Encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, niet duidelijk activistisch was, werd het wel uitgegeven door activisten (*Encyclopedie* 1498). Het lijkt vreemd dat we Lode Baekelmans hier aantreffen, maar het interdisciplinaire karakter van het tijdschrift doet op het eerste gezicht wel denken aan de avonden van *De Kapel*.

Door de ritmische herhaling in het gedicht voelt de lezer als het ware de rotatieven dreunen, de persen rollen. In de kranten wordt Baltazars leven gereduceerd tot ‘de daad van de dag’ en een liefdesaffaire met een prostituee. Het monteren van deze fragmenten uit kranten lijkt op een bepaalde techniek die, bijvoorbeeld, in oude Hollywoodfilms gebruikt werd: wanneer een bepaalde belangrijke gebeurtenis plaatsvindt, laat men tussen de gewone beelden vaak een montage zien van rollende drukpersen en voorpagina’s van kranten die heel snel na elkaar in beeld verschijnen. Uit dit ‘gedicht’ / montage kunnen we afleiden dat de directeur een actie op touw gezet heeft om Baltazar zwart te maken. Maar dit stuk zegt ook iets over de kranten: als men een dadaïstisch gedicht maakt met een in stukken geknipte krant, is dat – onder andere – een manier om de realiteit tot parodiekunst te maken. Maar wat er in die kranten staat is daarom nog geen realiteit. Baltazars leven is zoveel ingewikkelder dan een liefdesaffaire. De waarheid over het communisme (75) is helemaal geconstrueerd door de directeur van de veiligheidsdienst, en dus niet waar. In *Vade mecum voor de jonge zelfmoordenaar* wordt er nog veel sterker gespeeld met verschillende genres, waarbij meer dan eens duidelijk wordt dat de media het leven van de burger domineren en bepalen.

Zij zeggen wat waar is en wat men moet doen of denken. In dit gedicht worden de macht van de staat om te bepalen wat er in de kranten verschijnt en de onbetrouwbaarheid van kranten duidelijk in de verf gezet.

Baltazar wordt uit de communistische partij gezet (75). Er wordt zelfs een aanslag op hem gepleegd: de voornaamste verdachte is Sigmund Schamroth (76). Dan spreekt de verteller Baltazar weer toe: “(Onthoudt die naam Baltazar. Misschien zult ge later nog wel eens de weg kruisen met deze waarde partijgenoot. Ge zult hem echter nooit meer de hand drukken. En ook geen bloemen strooien op z’n graf)” (76). Hier is de verteller weer profetisch aan het werk: zoals uit het einde blijkt, zal Baltazar beschuldigd worden van de moord op Schamroth. Deze ingreep van de verteller kan een flash forward genoemd worden, maar het is eerder een dramatische ironie van de kant van de verteller.

#### 1.5.14. Baltazars ondergang.

In het volgende deel wordt de ondergang van Baltazar aangekondigd: “Winter. / Nu is het einde nakend. / Het noodlot gaat zich voltrekken” (76). De verteller grijpt weer terug naar het papieren figuurtje uit het Punch-nummer. Het figuurtje dreigt te sterven, maar weet op het laatste moment zijn horlogeveer of hart weer op te draaien en “hervat illuzieloos de even onderbroken tocht” (76). Het is dus bijna gedaan met Baltazar, maar zijn einde wordt nog even uitgesteld. Hier wordt dus bevestigd dat het Punchfiguurtje Baltazar is: hij is net zo goed een mannetje, uit een dagblad uitgeknipt door de staat en de maatschappij. Net zoals het Punchfiguurtje wil hij weglopen, maar dat is onmogelijk. Tot het zover is, leidt hij een bijzonder regelmatig leven, dat op de volgende bladzijde in enkele regels wordt voorgesteld: elke dag van de week heeft hij een bepaald schema te volgen, een bepaalde studie te doen. Op het eerste gezicht lijkt dit heel regelmatig en burgerlijk, maar het zou geen tekst van Köhler zijn moest ook hiér geen contrast in zitten. Het is Baltazars burgerlijke kant die het strakke schema en grotendeels de invulling ervan bepaalt, maar toch komt zijn ‘avontuurlijke’, afwijkende kant erg duidelijk naar boven. Aan het begin van de week zijn z’n studies nog behoorlijk normaal (wiskunde, fysica en canoniek recht zijn niet bepaald opwindend), maar filosofie en frenologie zijn toch al iets vreemder. De frenologie (knobbelleer of schedelleer) werd aan het einde van de achttiende eeuw ontwikkeld door de Duitse anatoom Franz Joseh Gall ontwikkeld.

Volgens zijn stelsel bestaat voor elken verschillenden aanleg, voor elke zedelijke hoedanigheid een afzonderlijk vermogen: daar nu elk der hersendeelen, als werktuig daarvan, zich te meer



ontwikkelt naar gelang zoodanige aanleg of zulk een hoedanigheid krachtiger is, daar verder de schedel met den vorm der hersenen overeenkomt, zoo zal men uit de uitpuilende deelen van den schedel dien aanleg en die hoedanigheden kunnen opmaken (Winkler Prins 657).

Volgens Gall heeft de schedel zesentwintig zones: geslachtsdrift, liefde tot kinderen, vatbaarheid voor opvoeding, plaatszin, persoonszin, kleurzin, toonzin, getalzin, woordzin, taalzin, kunstzin, vriendschap en moed, moordzin, sluwheid, diefachtigheid, trotsheid, ijdelheid, voorzichtigheid, combinatiegave, zin voor filosofie, gevatheid, dichtersgave, welwillendheid, wilskracht en zucht tot navolging (Winkler Prins 657). Wat op het eerste gezicht een ‘gewone’ wetenschap lijkt die door Baltazar bestudeerd wordt, blijkt vrij obscuur te zijn.

Wanneer hij op vrijdag sensatie zoekt door te slapen met de weduwe van een guillotineerde kinderverkrachter barst hij heel duidelijk los uit zijn regelmatige leventje, om ’s zaterdags weer terug te keren tot de wetenschap. Hij lijkt nog steeds op zoek naar de waarheid te zijn, door zijn studie van exacte wetenschappen, maar op een heel burgerlijke, kwantificeerbare manier. Zijn filosofische studies doen ons misschien vermoeden dat hij toch ook naar de kwalitatieve waarheid zoekt, maar het feit dat hij slechts één van de zes dagen met een kwalitatieve studie bezig is, laat weer zien dat zijn burgerlijke kant overwint. Baltazar vindt dit leven wel mooi, maar de dood lijkt hem mooier. Het leven doet zoals altijd:

Het leven gaat z’n gewoon gangetje. De trems springen niet uit hun blinkende potloodstrepen, de zon staat niet op in het Zuiden en de grote dag zal voor de eerste weken nog niet zijn. Temeer daar Roma-Napoli “storm en hevige onweders” voorspelt (77).

De tram is hier een pars pro toto voor een gemoderniseerde, kapitalistische samenleving: die zal niet zo makkelijk ontsporen, net zoals Baltazars leven. Soms schrijft hij nog wel eens een vers “vol haat en standing”, waarvan de critici zeggen dat het “onmenselijk als van iemand die slechts liefde vindt in z’n haat” is (78). Dit is weer zo’n spasme in de ziel van Baltazar: soms kan hij het, extreme emoties en revolte voelen, maar hij houdt het nooit lang vol. Hij weet deze drang nooit te verwezenlijken. Elke avond keert hij terug naar Sonia, om passieloos naast haar te gaan liggen.

De avond is warm. Sonia ligt naakt. Haar lippen ruiken nog naar de bedorven zoenen die de handelaar van nevens de deur haar geven mocht in ruil van ’n paar roze kousenbanden met zijden strikjes (78 – 79).

Dit kan Baltazar niet weten (tenzij hij het achteraf verneemt of zelf de verteller is), maar de verteller geeft het toch mee aan de lezer, wat een voorbeeld is van de eerste montagevorm: tussen de gewone verhaallijn door, krijgt de lezer kleine flashbacks uit het leven van Sonia te zien.

Wanneer de blik van Baltazar over het interieur dwaalt, wordt er gebruik gemaakt van close-ups: we zien één voor één de tafel met de verfrommelde krant, de wasbak, prentkaarten en dergelijke meer. Baltazar neemt alles minutieus in zich op om zijn huidige leven te vergelijken met wat hij gedroomd had. Die levensdroom heeft hij niet kunnen vervullen, maar erg vindt hij dat niet (80). Heel even komt de rebel in hem naar boven. Hij bedenkt zich dat hij Sonia zou kunnen vermoorden en dan slagroomtaartjes zou kunnen gaan eten (80). Dit is zonder meer extreem en pervers, maar het is eens iets anders. Zoals we hadden verwacht geeft Baltazar zich niet over aan deze plotselinge gedachte, niet omdat hij een geweten heeft, maar gewoon omdat hij moe is. Hij legt zich weer neer bij zijn leventje.

Hij voelt geen haat tegenover het leven. Elkeen leeft het leven dat hij waard is. Hij voelt zelfs geen haat tegen zich zelf. Er heeft niemand schuld: gans z'n leven is 'n berekening geweest die nooit is uitgekomen (80).

Hij geeft het noodlot hier de schuld van de manier waarop zijn leven verlopen is. Hij was niet sterk genoeg om zijn leven in handen te nemen, dus werd het maar in zijn plaats geleid. Maar dat zijn berekening niet uitgekomen is, klopt niet. Hij had bij die eerste afspraak met de directeur niet 'ja' hoeven te zeggen tegen zijn baas als geheime agent. Het was een soort innerlijke dwang die hem dreef om te doen wat op zijn weg lag, ongeacht zijn eigen gevoelens of mening ten aanzien van die handelingen. Zijn gelatenheid heeft een vreemd effect op zijn idealisme: de figuren waarover hij fantaseerde, zoals Doigts d'argent, de Remingtonvrouw en Isabella, bestaan voor hem nog steeds, maar krijgen minder geïdealiseerde eigenschappen.

Misschien is Doigts d'argent slechts 'n kaashandelaar die zich oefent in het rechtsnijden. Misschien had de jonge vrouw aan de Remington slechte tanden. En was Isabella, de tronkvrouw, niet van porselein maar slechts van selluloid.

Vooraf de beschrijving van Isabella is opvallend: hier geeft hij echt toe dat ze van porselein was, dat ze een echte fetisj was. Het meest bekende product dat van celluloid gemaakt is, is filmrol. Hij maakt van haar dus geen grijpbare, maar een ongrijpbare fetisj, een figuur op het witte doek.

### 1.5.15. Het laatste bezoek van de direktor.

De volgende dag komt de directeur bij hem op bezoek met de boodschap dat Sigmund Schamroth vermoord werd. De politiese veiligheidsdienst beschuldigt Baltazar van deze moord, maar weet dat hij het niet gedaan heeft. Het is voor hen een middeltje om iemand uit te schakelen. Dat hij onschuldig is doet niet ter zake. Deze almacht van de veiligheidsdienst doet weer denken aan de macht van de staat in *De Trust der Vaderlandsliefde*. De directeur wordt een toonbeeld van één van de vele helpers van het monster Staat:

En dan? Wanneer er staatsbelangen op het spel staan heeft mijn overtuiging geen belang en handel ik naar hetgeen men me beveelt of naar hetgeen m'n eigenbelang me voorschrijft. Ik sta hier niet voor u als 'n toevallige mijnheer Z, direktor van de politiese veiligheidsdienst, maar wel als 'n atoom van het abstrakt begrip Staat (83).

Dit is te vergelijken met het fragment waarin Baltazar naar een communistische meeting moet, omdat er staking dreigt uit te breken. De staking moest toen sowieso onderdrukt worden, omdat de staat daardoor in gevaar was. De reden tot staking telde niet. Het enige wat belangrijk is, is de staat. De burgers van die staat hebben in het geheel niets te zeggen en de verdedigers van de staat worden ook compleet blind voor de noden van deze mensen. Baltazar is woest, maar de directeur wijst hem erop dat hij de keuze had: ofwel de weg volgen die de veiligheidsdienst hem voorschreef, of dat niet doen (84). De tweede optie was weliswaar iets moeilijker geweest, maar wat had Baltazar moeten tegenhouden om niet in te gaan op het voorstel? Toch geeft de directeur hem nog één kans: hij moet de Vlaamse Beweging verraden, omdat deze te staatsgevaarlijk wordt.

Deze mensen weigeren voort te bouwen op grondvesten die ze beweren rot en vermolmd te zijn. Ze laten zich niet begochelen door naseizoense partijroes (...). Deze organisatie moeten we breken. De vlam smoren. Op mijne schouders is die zware taak opgelegd. En ik heb aan u gedacht. Het moet u trots maken dat ik u zulke sineastiese bekwaamheden toeschrijf (87).

Mensen die alles willen vernietigen en die niet in de vuile streken van de staat trappen, moeten vakkundig verwijderd worden door de veiligheidsdienst. Baltazar krijgt één dag bedenktijd. Hij gaat in bed liggen en bekijkt de film van zijn leven (89). In het midden van de nacht wordt hij wakker. Hij kleedt zich aan, stopt de speldjes met symbolen in zijn zakken en verwondert zich over de lichtheid van de tekenjjes. Hier is de cirkel weer rond: dezelfde bedenking maakte hij zich

ook aan het begin van zijn carrière bij de veiligheidsdienst. Ze zijn te licht om voor te sterven, maar ook te licht om tegen te reageren en ineen te slaan. Eindelijk kan hij het verleden van zich afschudden en tot een besluit komen: Baltazar staat op het punt om zelfmoord te plegen (91). Hij vouwt en post de laatste nummers van “Rode Vaan”, groet nog enkele marginalen en komt, nu zijn einde nabij is, tot heldere inzichten:

Z'n gedachten flitsen als magnesium (glimlachen a.u.b., let op het vogeltje). Hij voelt zich in 'n wonderlike toestand van klaarziendheid. Het is als stapte hij uit z'n eigen lichaam dat van kristal schijnt en als schroefde hij z'n hart los. Vele daden en bewegingen die hij verrichtte en die hij dacht onwillekeurig gesteld te hebben worden hem nu helderklaar. Niets deed hij zonder oorzaak, niets bleef zonder gevolg. Dit alles samen gaf logies het eindresultaat dat hij sinds enkele uren ook bekomen heeft. Eindelijk is de berekening juist en heeft hij zichzelf ontdekt. Eindelijk is hij het met het leven eens (91).

Dit is een bijzonder belangrijk fragment: hij lijkt in een toestand van volledige objectiviteit te verkeren, zo zonder hart en uit zijn lichaam. Vanuit die positie overschouwt hij zijn daden en beseft dat hij alles deed vanuit een soort dwang: hij voerde ze niet onwillekeurig uit, maar met een oorzaak. Wat deze oorzaak is, wordt hier niet uitgelegd, maar duidelijk is dat het vanuit een onmogelijkheid om zijn leven zelf in handen te nemen was, vanuit een gebrek aan idealen en wilskracht en door de alles meeslepende kracht van de kapitalistische consumptiemaatschappij.

#### 1.5.16. BEVRIJDING! BALTAZAR KRULL'S HART ZINGT MANESCHIJN.

Tot zelfmoord overgaan is een heel typische Baltazarbeslissing. Hij beseft dat het leven zo ideaallos en hopeloos geworden is dat hij geen persoonlijk leven kán leiden. Hij wil niet vervallen in complete burgerlijkheid, maar hij beseft dat dit verzet tevergeefs is. De enige manier om niet in een dergelijk leven te vervallen, is er een einde aan maken. Hij had kunnen vluchten en een echt nieuw leven opbouwen, maar het ontbreekt hem aan kracht: hij is moe van het vechten. Hij heeft zich enkel willen bevrijden van Stanovitch (91) en van zichzelf, “de goedkope aangever, de intelektueele hoer, de gestereotipeerde ploert” (92). Al deze burgerlijke karakterisering van Baltazar worden verafschuwd door de avontuurlijke Baltazar: “Baltazar wil niet langer samenhuizen met 'n lichaam waar hij zich in voelt als in 'n rot gevreten graf” (92). Hij verafschuwt zijn lichaam, dat zijn opflakkingen van revolte steeds weer in het niet doet opgaan. Hij wil uit dat lichaam treden en een soort opperplatoonse toestand bereiken, waarin zijn ziel

opgaat in het rijk der zielen en daar zijn zin doet. Anderzijds kan hij zonder lichaam niet op avontuur gaan en geen echte, aardse emoties voelen. Hij lijkt hier wat op de personages uit de grotesken van Van Ostaijen, die bijna allemaal een soort idealisme à la Plato nastreven, los van alle aardsheid en menselijkheid. Ook Baltazar wil zo'n opperwezen worden, maar op een minder perverse manier dan Erich-Carl Wybau uit *De Trust der Vaderlandsliefde* of Jean Petitjean uit *Camembert of de gelukkige minnaar*.

Wanneer Baltazar in het water stapt om zich te verdrinken, staan rond hem allerlei personages uit zijn leven: de gelynchte negers, de typiste, Sonia Dudull, Isabella de tronkvrouw en alle anderen (93). Wat hij allemaal ziet terwijl hij het water instapt, kan als montage beschreven worden: we zien, samen met hem, de film van zijn leven. Bij zijn sterven is hij volmaakt gelukkig: hij heeft eindelijk zijn lichamelijke, burgerlijke en beperktheid kunnen overstijgen.

Heil zij die doelbewust de moed hebben te sterven omdat ze niet waardig zijn te leven (94).

Hij is te beperkt om daadwerkelijk iets met zijn leven te doen, dus pleegt hij maar zelfmoord. Dit is een sterk staaltje zelfkennis: hij weet dat hij een hopeloos geval is en dat hij altijd dingen zal uitstellen, dat hij de stap naar avontuur niet weer kan zetten, maar nog liever dan zich hierbij neer te leggen, pleegt hij zelfmoord. Dat is voor hem een enorme bevrijding, en zo wordt dan ook zijn dood aangekondigd:

BEVRIJDING!

BALTAZAR KRULL'S HART ZINGT MANESCHIJN!!

Harop! Nu mogen er wederom doden geboren worden! (94)

'Harop' is een typisch Vlaamse strijdkreet, zoals ook in het lied *Groeninge* voorkomt: "Harop! harop! de trompe steekt; de boeien los, de banden breekt!" (Ghesquiere 206). Dat er weer doden geboren mogen worden doet denken aan de optimistische Vlaamse regeneratie-idee, maar die wordt hier wel op heel cynische wijze geparodieerd. Baltazar is, net zoals zijn generatiegenoten en jongeren die na hem geboren worden, eveneens dood geboren: hij is een lid van een generatie die geen echte idealen meer kan nastreven en die zijn leventje laat leiden (door de staat).

Om alle losse eindjes aan elkaar te knopen, eindigt het verhaal weer met het papieren figuurtje uit het Punch-nummer. Het meisje vindt het weer terug in een plasje met water, nadat het weggelopen was. Het Punchfiguurtje heeft een heel klein gaatje in het midden, waaruit de

horlogeveer gesprongen is (94). Het uitgeknipte mannetje was Baltazar: hij was een klein poppetje, uitgeknipt door de Staat om een beetje rond te lopen en dan weer te sterven, zonder dat hij daar iets aan kon toevoegen, net zoals een papieren figuurtje niet veel aan zijn leven kan toevoegen. Het verhaal eindigt met het meisje dat langzaam een brede weg opgaat en zich met haar hand beschermt tegen de zon.

### **Sproeten ontsieren.** (95)

Een heel ironisch einde: in plaats van het boek te laten eindigen met de dood van Baltazar, is de laatste zin een stuk uit een reclameslogan (en een verwijzing naar de regels “zij zou zeer schoon zijn indien / zij geen sproeten had” uit *Gedicht* van Paul van Ostaijen, *Verzamelde gedichten* 440), alsof dat het belangrijkste van het hele verhaal was en Baltazars verhaal slechts een bijkomstigheid was. Ook hier wordt weer een verwijzing naar Van Ostaijen gebruikt om een moment dat heel emotioneel en persoonlijk zou moeten zijn, maar in de tekst heel commercieel beschreven wordt, aan te wijzen.

#### 1.6. Conclusie.

Dit verhaal heeft een protagonist die enerzijds wil losbreken uit het burgerlijke milieu, maar anderzijds ook beseft dat hij zonder idealen en een overheersend nihilisme niet uit deze vastgeroeste wereld geraakt. Dit is misschien wel typerend voor een generatie die niet meer echt geloofde in de komst van een communistische revolutie, maar die toch komaf wilde maken met de oude wereld. Baltazar is daar een karikatuur van: hij wil doodgraag een avontuurlijk leven leiden, maar door zijn gehechtheid aan kleine gewoontes en zijn innerlijke dwang om te doen wat zich op zijn weg aanbiedt, slaagt hij daar niet in. ‘Gelukkig’ beseft hij dit, en pleegt hij zelfmoord, in plaats van een burgerlijk leven te leiden. In die zin verschilt hij dan ook van de karikaturen uit de grotesken van Paul van Ostaijen, die hun beperktheid niet beseffen.

Zoals uit de analyse bleek, speelt montage een erg belangrijke rol in dit verhaal. Het is op het eerste gezicht moeilijk om één overheersende functie aan te stippen, maar als we de diverse functies van montage bekijken, kunnen we op het einde wel tot een conclusie omtrent de werking van deze techniek komen. Zeker is dat montage hier parodiërend werkt: de realistische en de Bildungsroman worden wat in het belachelijke getrokken. De alwetende verteller weet wel erg veel en springt van de ene verhaallijn naar de andere. Deze almacht en alwetendheid maken hem tot een monteur, die met een massa informatie aan de slag gaat en door knippen en plakken tot een geheel

komt. Hij heeft in feite een paternalistisch karakter: hij betuttelt Baltazar, probeert hem en ons te sturen en komt nogal preuts over. Dit is weer een parodie op de oude alwetende verteller, die helemaal thuis hoort in de traditie van de burgerlijke literatuur en een afspiegeling van de burger zelf is. Dit is al terug te vinden in *Max Havelaar* van Multatuli, een boek dat ruim zeventig jaar ouder is. Daar is de verteller de erg kleinburgerlijke Batavus Droogstoppel. Hij is niet alwetend, maar publiceert, net zoals de 'uitgever' van het verhaal van de jonge Werther, een authentiek document door Ludwig Stern over Sjaalman dat hij in handen kreeg. Hij doorspekt het met commentaar en spreekt de lezer daarin vaak aan, maar doet dit wel in aparte hoofdstukken. Het verhaal dat hij brengt is net geschreven tégen deze Hollandse kleinburgerlijkheid die Droogstoppel zo eigen is.

De veelvuldige parallelmontages die in het verhaal aanwezig zijn, dienen veelal tot het onrechtstreeks verduidelijken van een bepaalde karaktertrek of een motief van Baltazar. De momenten dat hij Baltazar toespreekt, tonen dat, hoezeer hij Baltazar ook waarschuwt, deze onverstoord zijn illusievolle tocht voortzet. Maar de hypothese dat het Baltazar zelf is die vertelt en zichzelf becommentarieert vanuit een alwetende positie in een hiernamaals, is zeker niet uit de lucht gegrepen. Met deze aansprekingen geeft de verteller vaak op ironische wijze aan dat zowel de lezer als Baltazar heel burgerlijk is: de protagonist mag bijvoorbeeld niet vloeken, uit respect voor de lezer. De filmische montage, die bestaat uit superpositie, pannen door het decor, de eisensteiniaanse afwisseling van beelden, het monteren van een beeld in een beeld en het rechtstreeks binnenkijken in een scène, dient om het verhaal op een bijna visuele manier weer te geven. Hier kan men dus ook spreken van multimediatisering, maar dit gebeurt veel minder expliciet dan in *Bezette stad*.

Door het gebruik van montage moet alles en iedereen er aan geloven, zowel de klassieke verhaalvorm (de tekst heeft een sterk filmisch karakter), de klassieke verteller, het klassieke personage en de klassieke verhaallijn als de klassieke lezer. Door op een groteske manier de burgerlijke werkelijkheid te beschrijven en burgerlijke literaire vormen te hanteren, worden deze compleet geridiculiseerd en dus ook afgebroken. De tekst is bijzonder cynisch: er wordt een werkelijkheid en mensheid afgebeeld waar eigenlijk niet veel aan te veranderen valt. Hier en daar flakkert er een onbestemde hoop op: de auteur vertrouwt ergens nog wel op mensen met idealen, of die nu van uiterst linkse of uiterst rechtse zijde zijn. Hij wil de oude wereld kapot, maar er moet iets in de plaats komen. Wat die nieuwe wereld zal inhouden, maakt niet veel uit, zolang de oude maar stuk gaat. Dit heeft op ideologisch vlak ernstige implicaties: op grond van een dergelijke redenering heeft bijvoorbeeld het nazisme een grote bloei gekend. Tal van mensen wilden verandering, en wel meteen, om dan achteraf te zeggen dat ze het allemaal niet geweten hadden.

Wars van alle ideologie kan men dus stellen dat Kurt Köhler hier een knap staaltje avant-gardistische montageliteratuur geleverd heeft. Van Straten gebruikte montage om op een vriendelijke, komische manier de zelfkant van de maatschappij te tonen, maar nergens was bij hem een dergelijke cynische, afbrekende ondertoon te vinden. Montage kan maar een avant-gardistische functie hebben indien ze het oude wil afbreken. Het is een fragmentatie van de werkelijkheid, een stukslaan van de bestaande realiteit om dan tot een nieuw geheel te komen. Wat Van Straten deed, was de bestaande werkelijkheid op een buitenproportionele wijze weergeven, maar nergens was een verlangen om die werkelijkheid kapot te maken te vinden. Hoewel bij Baekelmans niet echt sprake was van montage, kunnen we over hem hetzelfde zeggen: hij klaagt een bepaalde werkelijkheid aan, maar lijkt niet van plan te zijn er radicaal wat aan te veranderen. Dit kan ons dus een duidelijk onderscheid doen maken tussen echte avant-garde en would-be avant-garde: de echte avant-gardist maakt komaf met het oude, op een heel donkere, vernietigende manier, om daarna – eventueel – op dat puin iets nieuws te bouwen. De would-be avant-gardist toont gewoon de werkelijkheid, al dan niet lichtjes spottend, maar uit nergens het verlangen die werkelijkheid af te breken.

## 2. *Vade mecum voor de jonge zelfmoordenaar.*

### 2.1. Inleiding.

De tweede roman van Kurt Köhler, *Vade mecum voor de jonge zelfmoordenaar*, bestaat uit vier verhalen. Het eerste gaat over het leven van Magda, winkeljuffrouw bij Craw and Craw. Het tweede heet “De brief die nooit kwam” en gaat over Walter, een man die geen sociale contacten heeft en de hele dag zit te wachten op de post. Het derde verhaal is “Sinieke zelfmoord van ’n gewezen idealist”, waarin Walter weer optreedt. Hij heeft een meisje gevonden met wie hij zal trouwen. Niet omdat hij van haar houdt, maar gewoon omdat hij behoefte heeft aan huiselijkheid. Het laatste deel, “150 km”, heeft een heel andere vorm dan de andere twee: het is een soort futuristisch gedicht dat volledig in de eerste persoon geschreven is. Het is niet duidelijk of het hier gaat om een personage uit de andere drie verhalen dat vertelt hoe hij extreem snel met de wagen rijdt en zo verongelukt.

*Baltazar Krull's hart zingt maneschijn* verschilt op het eerste gezicht sterk van *Vade mecum*: het verhaal van Magda is, wars van alle overdrijvingen, nog vrij realistisch. Hoewel ze, zoals straks nog zal blijken, eigenlijk een soort allegorie van het gewone meisje is, is ze veel menselijker dan Baltazar. Ze is in mindere mate een karikatuur van zichzelf. Toch zijn er wel wat



elementen die de twee romans aan elkaar verbinden. Zo komt Kwikkwak, een collega van Magda en tevens poëet, ook voor in *Baltazar*: Baltazar is deze misdadiger-poëet op het spoor en wil hem uitleveren aan de directeur van de veiligheidsdienst. Op bladzijde 45 van *Vade mecum* staat het paspoort van Kwikkwak. Hij heeft een vrij gewoon uiterlijk (blond haar, blauwe ogen, rechte neus, kleine mond en korte oren), maar over zijn nationaliteit of geboorte is niets bekend. Bij beroep staat er:

bediende.

goudzoeker.

goochelaar.

student.

predikant.

pornografiese tijdschriften kolporteur.

bij verordening

v.d. generaal-direktor der veiligheidspolisie

Hij hoorde dus op een manier ook tot de politiese veiligheidsdienst. Magda wordt door ene “k.k.” omschreven als “*maneschijn* teder” (47, mijn cursivering, LV), waarbij het niet moeilijk is te achterhalen wie “k.k.” is. In “Sinieke zelfmoord van ’n gewezen idealist” heet de toekomstige van Walter Rozalia Thaler. Ook haar naam is terug te vinden in *Baltazar*: “En dan... En dan... / Wat is dan Rosalia Thaler? Amelia Burger? Mirza Alexandropolos?” (*Baltazar* 21).

Maar deze oppervlakkige overeenkomsten tussen beide romans zijn zeker niet de enige. De belangrijkste gelijkennis verklaart de titel van *Vade mecum*. *Baltazar* gaat over een jonge man die zijn leven wil veranderen en uit de vicieuze cirkel van burgerlijkheid en regelmaat wil treden, maar daar niet in slaagt. Omdat hij beseft dat het leven uitzichtloos is en enkel maar een burgerlijk bestaan biedt, pleegt hij zelfmoord. Hij wil zich niet overgeven aan apathie en burgerlijkheid. In *Vade mecum* treffen we gelijkaardige personages aan. Magda heeft heel wat verlangens, maar toch geraakt ook zij in de tredmolen van het regelmatige leven. Ze eet, gaat slapen, staat op en gaat werken. En steeds proberen jongens en mannen haar te kussen. Wat zij als het klassieke patroon ziet (worden, zijn, paren, kinderen baren en dan gaan) zal zich onvermijdelijk voltrekken. Hoewel ze in eerste instantie niet in burgerlijkheid wil vervallen, laat ze zich toch gaan, in tegenstelling tot *Baltazar*.

Walter leidt een gelijkaardig leven: hij zit de hele dag thuis, probeert wat verzen te schrijven, heeft met niemand contact en hoopt toch op een brief. Hij weet dat er nooit één kan

komen, maar toch blijft hij wachten. Als hij dan toch een brief krijgt, blijkt dat deze afkomstig is van de hervormde protestantse missie, die hem uitnodigt op een voordracht over “De betekenis der illusie in het leven”. Dit is wel heel ironisch: Walter leeft zelf ook in een illusie, namelijk dat iemand op hem zit te wachten. Wanneer hij uiteindelijk met Rosalia trouwt, is dit in het geheel niet uit liefde, maar gewoon omdat hij dan een geordend leventje kan leiden.

Wat men dus over de personages uit *Vade mecum* kan zeggen, is dat ze, ondanks hun verlangens, kiezen voor een vegeterend leven. Ze plegen in feite symbolisch zelfmoord: ze zetten een punt achter hun echte leven, of achter wat een echt leven had kunnen worden indien ze de moed hadden om uit de vicieuze cirkel te stappen. Maar ze verschillen van Baltazar in die zin dat ze zich niet bewust zijn van die ‘zelfmoord’. Ze laten het leven gewoon begaan en kiezen er niet voor om er uit te stappen. In die zin is het boek een vademecum voor de jonge zelfmoordenaar: het toont hoe je ‘zelfmoord’ kan plegen, namelijk door het vooraf uitgestippelde pad te kiezen en je leven niet zelf in te vullen of zelf in handen te nemen. Je vermoordt ook jezelf door de dwang “worden, zijn, paren, kinderen baren en dan gaan” te volgen zonder daar zelf iets aan toe te voegen. Met dit in gedachten wordt het voorwoord van *Baltazar Krull’s hart zingt maneschijn* ook veel duidelijker:

Omdat hij-gij-wij allen, indien we ten minste eerlijk willen zijn, geen betekenis kunnen geven uit vrees in’t een of ander asiel voor hersenverminkten te worden opgesloten.

We zijn kinderen van onze tijd, dus intellectuele lafaards (*Baltazar* 6).

Wanneer we zelf, helemaal vrij, betekenis (in welke zin dan ook) geven aan ons leven, lopen we de kans als gekken beschouwd te worden. De kinderen van Köhlers tijd waren blijkbaar erg bang voor deze stempel, hoewel ze misschien wel een eigen leven leiden wilden, en kunnen dus “intellectuele lafaards” genoemd worden. Het thema dat deze twee boeken dus verbindt, is het onvermogen van een generatie om zelf het leven in handen te nemen en er iets van te maken, om te geloven in een ideaal, in een mogelijke verbetering van de situatie.

## 2.2. Verteller en sfeer in *Vademecum voor de jonge zelfmoordenaar*.

### 2.2.1. De verteller.

Meer dan in *Baltazar Krull’s hart zingt maneschijn* wordt in deze tekst gespeeld met het mengen van verschillende genres en de bladspiegel. Ook de structuur van het boek is heel anders:

er zijn verschillende verhalen (waarvan Magda's verhaal het langste is) die thematisch met elkaar verbonden zijn, maar toch ook sterk van elkaar verschillen. Deze verhaalstructuur is op zich al een vorm van montage. De titel van het boek is *Vade mecum voor de jonge zelfmoordenaar*: daarin zitten vier hoofdstukken / verhalen / vertellingen vervat die op het eerste gezicht niet veel met elkaar te maken hebben. Toch is de 'conclusie' steeds hetzelfde: de desbetreffende personages plegen één of andere vorm van zelfmoord. Eigenlijk is dit te beschrijven als een uitvergroete vorm van parallelmontage, net zoals in het verhaal over Baltazar de verteller soms een verhaal inlaste om een bepaald aspect van zijn persoonlijkheid duidelijk te maken.

De verteller is in het verhaal van Magda, net zoals in *Baltazar*, alwetend: soms spreekt hij in de eerste persoon en hij maakt zijn aanwezigheid erg duidelijk door een inleidend en een afsluitend woordje. Hij kondigt aan dat Magda haar leven aan hem zal vertellen en zegt ook dat hij haar op de juiste manier zal moeten aanpakken om zo de finesses van haar zielenleven te weten te komen (18). De auteur parodieert hier weer het realismeprincipe van de klassieke roman. Nog meer dan in *Baltazar* hebben we hier te maken met een zichtbare monteur: terwijl hij het verhaal van Magda vertelt (en op enkele plaatsen haar zelf aan het woord laat) voegt hij ook fragmenten uit de realiteit toe, zoals reclame, gesprekken en liederen.

In "De brief die nooit kwam" is die verteller iets minder zichtbaar aanwezig. De eerste paragraaf kan gezien worden als een inleidende commentaar van de verteller (*Vademecum* 94). Hij vertelt wat Walter doet en laat hem daarna "aan het woord": de lezer krijgt te zien wat hij ziet. Soms becommentarieert de verteller Walter tussen haakjes, of gewoon, zonder aankondiging. Toch is dit alles veel subtieler dan in *Baltazar* of het verhaal van Magda. In "Sinieke zelfmoord van 'n gewezen idealist" is de alwetende verteller nog steeds aanwezig in dezelfde mate als in het verhaal van de brief, behalve op bladzijde 117: daar monteert hij overduidelijk een Van Ostaijenachtig gedicht in de tekst.

De verteller heeft in deze verhalen uit *Vademecum voor de jonge zelfmoordenaar* een zelfde functie als in *Baltazar Krull's hart zingt maneschijn*: hij is een monteur, die alle elementen uit de levens van zijn personages tot één geheel monteert. Hij kan hen wel becommentariëren en hen of de lezer toespreken, maar hij kan niets aan hun levensloop veranderen. Dat hebben ze zelf in de hand (of net niet, uiteraard). Men kan over de verhalen van Magda en Walter ook zeggen dat ze een parodie op de Bildungsroman zijn. Bij het verhaal van Magda is dit vrij duidelijk door de inleiding van de verteller, die haar leven zal navertellen. Maar ook inhoudelijk klopt dit: Magda is een meisje / jonge vrouw die op een punt gekomen is dat ze aan haar leven een bepaalde wending zal moeten geven. Ofwel moet ze nu trouwen, paren en kinderen baren, ofwel iets totaal anders doen. Zij vindt uiteindelijk haar plaats in de maatschappij, maar dit is in geen geval positief. Ook

Walter moet dringend iets met zijn leven doen: hij zit altijd alleen in een veel te groot huis en hoopt op post, hoewel hij met niemand contact heeft. Ook hij installeert zich op een negatieve manier in de samenleving. Zowel bij Magda als bij Walter kan men dit ‘zich installeren’ zien als zelfmoord.

### 2.2.2. Sfeer.

Beide romans kunnen gezien worden als een evocatie van wat erg typerend was voor de generatie die net na die van Van Ostaijen en Burssens kwam. De vooroorlogse generatie begon met een geest vol verwachtingen en een ontzettend grote drang naar verfrissing en radicale vernieuwing aan de Eerste Wereldoorlog, en kwam daar veelal ontgoocheld uit. Wie erna kwam, de generatie van Köhler, groeide op met dit ontgoochelde gevoel en leek niet meer zo vatbaar te zijn voor hooggestemde idealen. Echt revolteren leek voorlopig geen zin te hebben en misschien zochten vele jongeren gewoon naar een stabiel leven. Dat ze daarbij vervielen in ‘burgerlijkheid’ is niet verwonderlijk. Toch zijn er personen, zoals Baltazar Krull, die nog steeds een ander leven willen, die nog steeds geloven dat idealisme de mensheid ergens zal brengen, ook al geloven ze er zelf niet in. Deze Baltazars kunnen, net door dit gebrek aan idealisme en gedrevenheid, geen nieuw leven leiden, hoe graag ze dat ook willen. De enige uitweg is zelfmoord. Kwikkwak, één van de personages uit Magda's verhaal, lijkt sterk op Baltazar: hij gelooft dat idealisme de wereld op een ander spoor kan brengen. Maar in tegenstelling tot Baltazar is hij zelf ook nog idealistisch. Zijn leven is dus nog niet helemaal uitzichtloos en hij zal nog niet meteen zelfmoord plegen. Beide romans lijken een laatste pleidooi *tegen* zelfmoord te zijn. Maar men kan het ook anders lezen: het vademecum is niet enkel een handleiding voor de personages. Het gaat niet enkel om ‘hoe op de beste manier je leven niét zelf in te vullen’. Men kan het ook opvatten als een vademecum voor de lezer: als de lezer achter de groteske voorstellingen van het verhaal kijkt, ontwaart hij de ontzettende uitzichtloosheid van het leven. Doorheen de ridicule situaties van de personages sluimert een enorme triestigheid. De lezer die beseft dat het leven uitzichtloos is, en de boeken niet opvat als een grappig relaas, maar als een door en door cynische vertelling, kan bijna niet anders dan zichzelf van het leven benemen. In die zin zijn *Vade mecum* en *Baltazar Krull* geen pleidooien tegen zelfmoord, maar gedesillustreerde verhalen, waar de lezer mee doet wat hij wil.

Uit de lucide momenten van Baltazar Krull en Anibald Kwikkwak klinkt een heel eerlijke, bepaald niet groteske stem. Hier hoort de lezer het ongeloof in idealen van de personages, maar anderzijds ook de spijt (van de auteur?) ten aanzien van dit gebrek aan idealisme en een erg vage hoop, dat er heel misschien toch nog iets is.

Het kommunisme schiep geen nieuwe mensen. Mensen met andere verlangens, andere vreugden en andere illuzies. (...) Het kommunisties idee wist niets te veranderen IN de mens, het blijft bij uiterlikheden; boterhammen met veel boter en nog meer stroop en serie-colbertkostuums naar Amerikaanse snit.

Dit is dan ook zijn faljiet.

(...)

Zo hebt je elk gevoel genivelleerd... naar omlaag.

Julie voelt nooit DE angst. (...) Je kent niet die angst. Ja de angst. Niet de fisiese angst om je verfrommelwaaid body. Doch de angst van je HART.

(...)

*Toch geloof ik aan iets. Wat het is weet ik niet en jij ook niet. (...) Doch ik voel verdomd goed dat alles 'n doel en 'n reden van zijn hebben moet (Vademecum 66 – 68, mijn cursivering LV).*

Dit betoog van Kwikkwak komt recht uit het hart: diep in hem zit er nog hoop, een vage hoop weliswaar, maar voldoende om nog iets van zijn leven te *kunnen* maken.

Het allerlaatste deel, “150 km”, verdient hier ook even aandacht. Er is een ik-persoon aan het woord te allen prijze snelheid wil halen, op een agressieve manier wil bewegen. Hij is gek en roept de anderen ook op tot gekte: “Laat ons gek zijn. / De wereld is gek” (121). Twee bladzijden verder, bij het ongeluk, staat in kapitalen: “LEVE DE DOOD !!!!!” (123). Het is hier moeilijk uit te maken wie dit zegt en hoe ernstig de lezer dit moet nemen. De oproep tot gekte staat lijnrecht tegenover de intellectuele lafaards. Het kan dus een laatste schreeuw van de auteur zijn om op te roepen tot een vorm van revolte tegen het uitzichtloze leven. Het vieren van de dood lijkt hier dan niet op zijn plaats te zijn. Maar met de personages uit de verschillende verhalen in gedachten, lijkt een dode mens *wel* beter dan een vegeerende mens. Het is misschien de enige weg voor mensen die niet uit de oude wereld geraken. Maar als die interpretatie klopt, is de hoop uit de rede van Kwikkwak wel helemaal verdwenen. Dan moet men misschien ook de oproep tot gekte herzien: gekte is dan niet de laatste hoop, maar gewoon de enige mogelijkheid. In de wereld zoals die is, kan men niet anders dan gek zijn, zonder dat deze gekte ergens toe leidt.

Op bladzijde 94 van *Baltazar Krull's hart zingt maneschijn* staat helemaal aan het einde van het stuk over zijn zelfmoord: “Harop! Nu mogen er wederom doden geboren worden!” Ook hieruit spreekt bitter weinig hoop. In die zin kan men beide boeken lezen als een weergave van het failliet van een generatie, maar ook als een laatste verwittiging: als we zo doorgaan, varen we wellicht “ter helle” en is er geen enkele hoop meer. Dat zelfmoord voor Baltazar een bevrijding is, kan dan enkel maar cynisch gelezen worden: het enige dat nog beter is dan een dergelijk verlamd

leven, is de dood. Dit allerlaatste ‘verhaal’ uit *Vademecum* lokt dus heel wat tegenstrijdigheden uit en het is moeilijk om een eenduidige verklaring te geven voor alle elementen die er in terug te vinden zijn. Wat het zeker uitademt is een apocalyptiek, zoals die in ontzettend veel avant-gardistische kunst en literatuur terug te vinden is. Er is echter één verschil: de hoop op een nieuwe toekomst is ontzettend klein, om niet te zeggen ‘nihil’. Toch kunnen deze teksten niet compleet fatalistisch genoemd worden: zoals eerder vermeld schuilen er in de ‘monologen’ van Kwikkwak en Baltazar ontzettend lucide fragmenten, die misschien gelezen kunnen worden als de stem van de auteur zelf: die gelooft wél nog in iets, al weet hij niet goed wat. Hij laat zich niet verglijden in een apathisch fatalisme en (een symbolische) zelfmoord.

### 2.3. Montage in *Vade mecum voor de jonge zelfmoordenaar*.

#### 2.3.1. de afzonderlijke indrukken samenpersen: een montage van close-ups.

Net zoals in *Baltazar Krull's hart zingt maneschijn* komt in dit boek ontzettend veel montage voor. Eigenlijk wordt dit in de inleiding van het boek al aangekondigd: “Het is dan dat Kurt Köhler de afzonderlijke indrukken samenperst tot ’n geheel” (10). Als we hem mogen geloven, schrijft hij zijn boek ook niet gewoon aan een bureautje, maar “’s nachts - tussen 12 en 2 uur – gegriffeld – op de klein-vunzig marmere tafeltjes van onderscheidene taveernen” (16). Hij doet zijn indrukken dus op in de werkelijkheid zelf: hij fantaseert ze niet vanuit zijn ivoren torentje. Deze uitspraak is tekenend voor het montageaspect van beide boeken. Het gaat hier om een verzameling van indrukken en beelden, die de schrijver opgedaan heeft, en dan tot een niet altijd even coherent geheel heeft gemonteerd. Dit is duidelijk te merken aan de montage van close-ups. Een heel duidelijk voorbeeld van deze eerste soort montage is te vinden op bladzijde 37 - 38:

In de verte, vlak bij ’n boom, tekent zich iets onduidelik af. Het is ’n oude vrouw.

(...)

Het schrale haar kleeft ordeloos aan haar schedel die blinkt en rood en geel bepuist is. achteraan, rechts, hangt ’n nauw geheelde kwal.

Vliegen brommen om het was-gele doodshoofd en de tranende ogen. Haar handen liggen op haar bolle onderlijf. En haar ingevallen borsten zakken op en neer.

(...)

’n Platte, vuil-bruine luis, ontsnapt van onder het stinkende kleed, kruipt langzaam over het wassen hoofd.

(...)

Magda komt voorbij. Ziet: de bank, de oude vrouw, de luis, de lachende man en het snel fietsende meisje.

De eerste regel is gezien door de ogen van Magda: ze ziet iets in de verte, maar het is niet erg duidelijk wat. Dan grijpt de verteller in: hij verduidelijkt wat Magda ziet. Het is een oude vrouw die onder een boom zit. Daarna volgt een nauwgezette beschrijving van deze vrouw, zelfs van een luis (een dier dat uiteindelijk maar één of twee millimeter groot is) die van onder haar jurk kruipt. Dan komt Magda weer aan bod: ze wandelt voorbij, en dan ziet ze wat er gaande is. Ze ziet de bank, de oude vrouw en de luis. Dit zijn dus erg duidelijk close-ups die door de alwetende verteller-monteur aaneengeschakeld worden. Deze montage is ook een vorm van attractiemontage: er zitten enkele contrasterende elementen in. De bank, de oude vrouw en de luis ademen een sfeer van stilstand en doodsheid uit. De lachende man en het snel fietsende meisje staan voor leven en beweging. Wat men ook tot deze eerste soort kan rekenen, is het snelle afwisselen van verschillende beelden. Zo dagdroomt Magda, op pagina 57, wanneer ze een dame bedient.

'n Paar kousen van dertig franken a.u.b. juffrouw, NR 40.  
of propagandiste van 'n anti-alkolies genootschap...  
als u belieft!  
of onderwijzeres in 'n gesticht van verlaten kinderen...  
dank u.

Een ander voorbeeld hiervan lijkt erg op het fragment uit *Baltazar Krull* waarin een communistische bijeenkomst uit elkaar geslagen werd.

De politie sjargeerde. De kogels floten en boorden gaten in het wakke vlees.  
Doden.  
Gewonden.  
Paarden vertrappen de wakke lichamen.  
Hoofden spatten open als rotte vruchten.  
Salvos.  
Bloed.  
Achteruit!  
Vooruit!  
Weg met het kapitalisme!

Leve het socialisme!  
Vooruit!  
Achteruit!  
Schoudert het geweer..... geef acht.....  
VUUR! (61 – 62)

In beide fragmenten wordt een poging ondernomen om gelijktijdigheid weer te geven, maar er wordt met de montage nog iets meer gedaan. In het eerste fragment worden twee aan elkaar tegengestelde principes met elkaar geconfronteerd. Terwijl ze, geheel in functie van een kapitalistische maatschappij haar klanten bedient, droomt ze van ideële levensinvullingen, zoals onderwijzeres of propagandiste van een geheelonthoudersvereniging worden. In de passage uit *Baltazar Krull* wordt eveneens een botsing tussen twee tegengestelden zichtbaar: de staat – in de vorm van het leger – slaat een socialistische opstand neer. Dergelijke momenten van ‘attractiemontage’ zal ik in de analyse van *Vade mecum* uitvoeriger bespreken.

### 2.3.2. Parallelmontage.

Een tweede vorm van montage, die ook in *Baltazar* veel gebruikt werd, is de parallelmontage. Maar in dit verhaal zijn de parallelmomenten niet zo lang: het gaat nooit om een verhaal dat parallel loopt met dat van Magda of Walter. Het zijn eerder korte shots die allemaal op hetzelfde ogenblik plaatsvinden.

5.05 uur.  
De eerste tram rijdt uit de opslagplaats.  
In de verte ruist nauw hoorbaar de Internationale.  
'n Dronken matroos vermoordt z'n lief.  
'n Hond blaft.  
In 'n gulden kevie fluit 'n blind gemaakte mus.  
Magda slaapt (23).

Ook hier moet men weer achter de puur materiële montage heen kijken en bestuderen welke elementen hier aan elkaar gemonteerd worden. Men kan de tram zien als een typisch modern element, als een product van een kapitalistische maatschappij. Dit contrasteert met de Internationale, en beide opvattingen contrasteren dan weer met een heel duistere, donkere ervaring uit de onderwereld, uit het diepste van de menselijke psyche. De volgende twee regels wijzen op



een huiselijk leven, op de sleur van elke dag. Het feit dat Magda slaapt, wijst op haar ongevoeligheid voor wat er echt aan de gang is in de wereld. Zij is één van die mensen die nét niet beseft dat het leven zo troosteloos en hopeloos is dat je beter zelfmoord kan plegen. Via montage worden hier verschillende ervaarbare elementen uit de moderne maatschappij met elkaar gecontrasteerd.

### 2.3.3. Diverse genres en flashbacks.

De derde soort is het monteren van diverse genres. Dit wordt ontzettend veel gebruikt in *Vade mecum*. Het verhaal begint met een droge inleiding, in columnvorm gedrukt, over de werkwijze van de verteller: hij gaat Magda uithoren. Dit is weer een parodie op de burgerlijke roman, waarbij een alwetende verteller zegt dat hij het personage waarover hij verhaalt goed gekend heeft en alles zo waarheidsgetrouw mogelijk zal weergeven. Dan wordt een dergelijke inleiding herhaald, maar in de vorm van een vaudevilleaankondiging. Het leven wordt hier voorgesteld als één grote show, als één maskerade waarin alles onecht is: het sentiment is goedkoop, de sensatie niet écht. Dit is te vergelijken met Baltazars idolatrie voor foto's en sterren: echte verliefdheid lijkt niet meer te bestaan. Hierop volgen radioberichten, afgewisseld door 'gewone' tekst, maar ook reclame, krantenknipsels, liedjes, een stuk uit het telefoonboek, brieven, poëzie en (dag)dromerij. Op de betekenis van deze genres kom ik later nog terug. In het 'gewone' verhaal worden ook flashbacks gemonteerd: zo keert Magda in gedachten vaak terug naar vroegere gesprekken, haar vrienden, haar vriend de student en haar leven thuis. Dat kan een vierde soort montage genoemd worden.

#### 2.3.4. Bruuske breuken.

De vijfde montagevorm bestaat uit erg bruuske breuken in de tekst. Zo wordt op bladzijde 36 een dagdream over een gesprek van Kwikkwak afgebroken door een zwart blokje en gaat de verteller gewoon weer rechtstreeks over naar Magda.

Natuurlijk heeft Kwikkwak ongelijk. Magda is daar innig van overtuigd. (Is ze er wel zo vast van overtuigd of wil ze slechts geloven – lijdelijk – zonder denken!)

■

Terwijl Magda de hoek van 'n straat omslaat neemt ze zich voor heden avond toch liever naar de kino te gaan dan naar de kommunistiese meeting.

In dit fragment komen ook twee attractiemontages voor: de eerste is de confrontatie tussen de overtuiging van Magda dat Kwikkwak ongelijk heeft en de twijfel van de verteller aan haar overtuiging. De tweede is de keuze voor de 'kino' (een heel modern, kapitalistisch element) die geconfronteerd wordt met de keuze voor de 'kommunistiese meeting' (idealisme). Magda kiest voor consumptie, wat in het verdere verloop van het verhaal nog erg belangrijk zal blijken. In dit fragment staat tevens nog een andere vorm van montage, die in *Baltazar* veelvuldiger gebruikt werd dan in deze tekst: soms komt de dubieuze verteller (het kan hier ook Magda zijn die zichzelf becommentarieert) ook even aan het woord, en vertelt iets over de personages.

Nu de verschillende vormen van montage in deze tekst besproken zijn, en de algemene sfeer die in de verhalen heerst geschetst is, zal ik overgaan tot een analyse van deze tekst.

#### 2.4. *Vade mecum voor de jonge zelfmoordenaar*: analyse.

##### 2.4.1. ter inleiding.

*Vade mecum* begint met enkele schijnbaar banale gegevens over de auteur: Kurt Köhler dweept met tomatensoep, mensen met principes en vooroorlogse hoedenspelden (9). Die tomatensoep is ook terug te vinden in *Baltazar Krull's hart zingt maneschijn*. Wanneer Baltazar zijn ontslag eist, wil de directeur dat hij toch eerst eens goed nadenkt: "Denkt op het pinksterloof, op uw traktement en het bord tomaatsoep" (60). Het is iets alledaags, iets waar je normaal gezien niet mee dweept. Deze 'montage' van heel verschillende objecten van dweperij wijst op de dualiteit die ook in de auteur aanwezig is: hij is nog steeds idealistisch (hij dweept met mensen met

principes), maar hij neigt misschien ook wat naar burgerlijkheid (het verzamelen van hoedenspeldjes en het dwepen met tomatensoep). Er zijn in de inleiding nog andere elementen die kunnen wijzen op een overeenkomst tussen auteur en personage. Kurt Köhler wordt beschreven als “een der vele anoniemen in de grootstad die ’s avonds doelloos zwerven” (9) en er wordt gezegd dat hij hardop lijkt te dromen wanneer hij over Baltazar Krull schrijft: “’s Avonds dwaalt Baltazar ten prooi aan ’n duistere, niet te bedwingen obsessie langs de straat. (...) Hij zoekt misschien alleen zich-zelf. Dit juist is het moeilijkste om vinden” (*Vademecum* 9; *Baltazar* 43 - 44).

Als we er van uitgaan dat het verhaal van Baltazar als min of meer autobiografisch gelezen kan worden, zou dit betekenen dat de auteur schrijft om zichzelf te zoeken. Dit is in verband te brengen met enkele zaken die in het kader van de heersende sfeer van het verhaal besproken werden. De verhalen gaan over enkelingen binnen een generatie die op zoek zijn naar een alternatieve manier om hun leven te leiden, maar daar niet in slagen. Ze beseffen dat het enige mogelijke leven een burgerlijk leven is, maar leggen zich daar niet bij neer. Hun generatiegenoten die niét nadenken over hun leven, kiezen wel voor deze makkelijkste en meest anonieme weg. Magda en Walter zijn zulke mensen, in tegenstelling tot Baltazar en Kwikkwak. De auteur wil, net zoals deze laatste twee, zelf van zijn leven iets maken en hij doet daar meer zijn best voor dan zijn generatiegenoten. Zoals uit de lucide monologen van Baltazar en Kwikkwak (een naam die naar “Kurt Köhler” verwijst) bleek, heeft hij de hoop daarop nog niet helemaal opgegeven.

#### 2.4.2. God schiep ons en wij schiepen de tragedie...

Na dit voorwoord volgt een soort opdracht door de schrijver. Die begint met een motto: “God schiep ons / en wij schiepen de tragedie...” (13). We kunnen dit op twee manieren lezen: we zijn op aarde gezet en hebben een leven gekregen, maar wat we daarmee gedaan hebben, is maar magertjes en droevig. In plaats van dat leven ten volle te leven, hebben we een noodlot gefantaseerd en leven we met de gedachte dat daar helemaal niets aan te veranderen valt. Maar het motto kan ook op een vorm van determinisme wijzen: de mens is een wezen dat zichzelf vernietigt en daar is niets aan te veranderen. Dat is heel tekenend voor beide boeken.

Naast een motto heeft *Vade mecum* ook een opdracht: het boek is geschreven voor een landloper, een klerk, een bokser en kleine meisjes, maar ook voor de rustelozen “die ’s nachts niet op hun beide oren slapen maar soms plots ontwaken met iets van de verschrikking voor de ewigheid in hun ogen” (15). Het is dus voor ontzettend verschillende mensen geschreven en zeker voor diegenen die piekeren over het leven, die niet weten wat ze er mee moeten doen en die bang zijn dat het wel eens eeuwig zou kunnen duren. Dit doet denken aan het bekende “To be or not to

be” uit *Hamlet*: in die monoloog vraagt Hamlet zich af wat nu het beste zou zijn, leven of niet. Leven is voor hem een nachtmerrie, en hij verlangt naar eeuwige rust. Maar als de dood werkelijk een slaap is, kan die eeuwige rust ook een eeuwige nachtmerrie zijn. Het leven is, met andere woorden, een hel, maar de dood kan dat ook zijn. De mensen aan wie het boek opgedragen is, hebben allemaal wat met elkaar gemeen: ofwel leiden ze een heel gewoon bestaan (zoals de klerk) ofwel hebben ze helemaal geen macht en kunnen ze die ook nooit verwerven (zoals de bokser, de landloper en de kleine meisjes). Mensen met een Hamletcomplex over het leven horen ook in dit rijtje thuis: ze zijn te veel bezig met innerlijke, kwalitatieve vragen, maar niet voldoende met kwantitatieve, kapitalistische zaken. Hun angst belemmert hun handelen.

Ook hier benadrukt de verteller nog eens dat hij zijn tekst niet aan een bureau geschreven heeft: zijn tekst is geen burgerlijke, gefantaseerde tekst, maar afkomstig uit het leven zelf (16).

Het is geen literatuur. Het is misschien alles behalve dit.

Het hort,

stuwt,

vloeit

rusteloos,

remloos,

verder,

steeds verder...

Het is als het leven,

het is het leven

van u,

van mij,

van allen...

Het leven dat eindeloos... eindeloos... vloeit...

Steeds vloeit... hopeloos... (16)

Hier komt het montagekarakter van de tekst ook weer naar voren: het leven zelf loopt niet vloeiend, maar met horten en stoten. Het is een aaneenschakeling van fragmenten en situaties, net zoals deze tekst een montage van indrukken en situaties is. De lezer die goed opgelet heeft en deze inleiding niet zomaar vluchtig gelezen heeft, krijgt hier al een voorsmaakje van de algemene, hopeloze toon die heel het boek door aangehouden zal worden. Het wordt na de laatste twee regels van bovenstaand citaat al erg moeilijk om de tekst niét te zien als een evocatie van de troosteloosheid van het leven.

Dan volgt een eerste vorm van montage. Na deze opdracht vindt een ‘genrebreuk’ plaats. Ook de typografie verandert sterk: de tekst is gedrukt als een column of krantenartikel in een opvallend klein lettertype. Deze artikelvorm geeft aan dat we wat verteld wordt als feitelijk en waar moeten beschouwen, net zoals we ervan uitgaan dat krantenartikels de waarheid spreken. Er volgt een beschrijving door de verteller van wat hij precies gaat doen (17). De verteller spreekt in deze inleiding ons, lezers, aan en betreft ons meteen bij het verhaal: we zouden Magda moeten kennen. Het is een knappe, maar ietwat armoedige meid: ze draagt een oude bontjas, oude schoenen en heeft een goedkoop parfum. Eigenlijk is dit een beschrijving van een heel modaal meisje uit de lagere burgerij. Ze staat nog niet zo lang zelfstandig in het leven, heeft een baantje en een kamer in een appartementsgebouw, en kan zich net redden met de middelen die ze heeft. Dat hij eigenlijk een gewoon meisje beschrijft, wordt even verderop nog duidelijker: “Ze heette misschien Rosalia of Angelika of Leonie. Dit heeft voor ons geen belang” (17). Hij vertelt ons dat hij haar op de juiste manier zal moeten aanpakken om haar verhaal te horen te krijgen, om heel banale dingen te weten te komen, maar ook om de kleur van haar hart te kennen (18). Hij heeft Magda in zijn macht: ze lijkt niet te weten hoe hij haar zal aanpakken, maar wij weten het wel.

Na deze introductie door de verteller zelf, volgt de aankondiging van het verhaal. Deze aankondiging heeft een vaudevillekarakter en begint met een variant op “Boem Paukeslag” (18). Het verhaal wordt beschouwd als een spel van ontzettend verschillende elementen: het is een combinatie van woord en gebaar (het is dus méér dan enkel tekst), het is subtiel, maar ook cynisch, exact, menselijk, mystiek en bovenal hopeloos (19). Deze verschillende elementen worden door middel van montage bij elkaar gevoegd. Het is dan ook niet verwonderlijk dat de attractiemontage haar oorsprong kende in de wereld van het variété.

### 2.4.3. De nachtelijke radio.

Alsof het met inleidingen nog niet genoeg was, begint het verhaal van Magda op bladzijde 20 met wéér een aanloop. Die vormt weer een breuk met de vorige, en ook hier kunnen we dus van montage spreken. Het is een telefoongesprek met de “hoofdopsteller” van het dagblad “Mensheid”, ook wel de “dirigent der frasen simfonie” genoemd, die tevens als een soort God gezien kan worden (20). Er volgt een aankondiging van de Dag van de Arbeid, maar deze blijkt door iemand anders dan de persoon die met de hoofdredacteur wilde bellen, gedaan te zijn. Op het einde van de bladzijde lezen we namelijk:

Pardon mijnheer de hoofdopsteller, ekskuse mijnheer de redakteur... voor deze taal... deze wartaal. U sprak daar zo even met 'n ontsnapte uit het “koninklijk Instituut voor hete koortslidders”.

Leve het dwangkamisool!..... (20 – 21)

Hier worden mensen die nog vol overtuiging idealistisch zijn door de tweede beller (die zich hier verontschuldigt) gekken genoemd. Dit stuk kondigt een fenomeen aan dat verder in de tekst nog duidelijker terugkomt: de staat heeft hier bijzonder veel macht. Hij beïnvloedt heel bewust wat er op de radio komt en wie in het instituut voor hete koortslidders belandt. De media hebben nog steeds erg veel macht en mensen geloven nog steeds heel erg in de waarheidsgetrouwheid ervan (zoals ook bleek uit het fictieve nieuwsjournaal, waarin de onafhankelijkheid van Vlaanderen aangekondigd werd, dat op 13 december 2006 op RTBF uitgezonden werd), maar zoals uit dit fragment blijkt, filtert de staat alles wat door deze media openbaar gemaakt wordt. Dit doet weer denken aan *De Trust der Vaderlandsliefde*, waarin de staat de bevolking een rad voor ogen draaide en een compleet fictieve strijd tussen twee landen ensceeneerde.

Na dit fragment wordt er overgegaan naar een ander radioprogramma: het weerbericht (21). Dat schrijft voor hoe de mens zich moet kleden bij een bepaalde temperatuur: het lijkt of de mens niet zelf meer kan kiezen wat hij draagt. Het bericht komt van het Koninklijk Meteorologisch Instituut en de verteller legt de nadruk op het feit dat het om een koninklijk instituut gaat: hiermee wordt gezegd dat de staat wel voor de mens denkt. Bij zoveel graden moeten de dames hun overkousjes uitlaten, bij een andere temperatuur dan weer niet. Dit medium ‘radio’ wordt niet zomaar gebruikt: het gaat hier om een vrij nieuw en luxueus medium dat ook deel uitmaakt van een consumptiemaatschappij. Het verspreidt een boodschap die afkomstig is van een *koninklijk* instituut, wat een zekere autoriteit moet uitstralen. Omdat het koninklijk is, geloven de mensen het.

Dit moderne medium, dat koninklijke berichten verspreidt die aanraden om luxeproducten als overkousjes al of niet aan te trekken, staat lijnrecht tegenover het proletariaat.

Dan wordt er weer overgeschakeld naar een andere plaats en programma: de radio is overgeschakeld op “Radio-Lumen” uit New York. Het is vroeg in de ochtend, maar ook hier zijn er al redes aan de gang over de eerste mei (21 – 22). Tot hier wordt het verhaal van Magda ingelopen door allerhande radioberichten die ’s nachts uitgezonden worden. Het lijkt wel of de verteller, in afwachting van Magda’s ontwaken, wat aan de radioknoppen zit te draaien en van elk programma een stukje meepikt. Op bladzijde 22 wordt de vroege ochtend geschetst waaruit Magda zodadelijk zal ontwaken. Het is vier uur, “het uur dat de duisternis strijdt tegen het licht, de nacht tegen de dag, het leven tegen de dood” (22). Hoewel het dus nog erg vroeg is, zijn er al heel wat proletariërs op stap. Deze optocht wordt beschreven in de trant van Van Ostaijens *Nachtelijke optocht*:

Zwaar klinken de stappen der proletariërs in de stille straat.

In elke straat.

In alle straten klinkt elke stap egaal.

Klinken alle stappen egaal (*Vade mecum* 22).

Vergeleken met:

Stappen op straat

stappen breken de straat

stramme stappen breken de straat (Van Ostaijen 429)

Dit is een gedicht van de latere Paul van Ostaijen: het straalt geenszins het uitgesproken optimisme uit van *Het Sienjaal*. Het is geschreven in een tijd waarin hij nog steeds wel hoopte dat er een revolutie ging komen, maar waarin hij ook beseftte dat dit niet meer tijdens zijn leven ging gebeuren. Hij wilde op dit punt voornamelijk een zuivere lyriek creëren. Een stuk uit deze lyriek wordt gebruikt om een optocht van proletariërs weer te geven: zoals uit het verhaal zal blijken, hopen zij ook niet meer op een revolutie die zich tijdens hun leven zal voltrekken. Dan volgt er weer een breuk: de waarnemende instantie schakelt over van de wereld buiten Magda’s kamer naar die erbinnen.

#### 2.4.4. Magda ontwaakt.

Dit deel begint met een parallelmontage: de verteller beschrijft hier wat er allemaal gebeurt om vijf uur vijf in de ochtend. Met de laatste regel zijn we tevens bij Magda aanbeland en kan haar verhaal stilaan beginnen.

De eerste tram rijdt uit de opslagplaats.  
In de verte ruist nauw hoorbaar de Internasionale.  
'n Dronken matroos vermoordt z'n lief.  
'n Hond blaft.  
In 'n gulden kevie fluit 'n blind gemaakte mus.  
Magda slaapt (23).

Zoals ik in de bespreking van de verschillende montagevorm zei, is dit tevens een voorbeeld van attractiemontage: kapitalistische en antikapitalistische elementen worden hier met elkaar geconfronteerd. Bijna twee uur later komt de zon op, en zelfs die volgt het weerbericht: "Om het meteorologies bericht niet te logenstraffen is de zon reeds 52 minuten opgestaan" (23). De 'montage' van weerberichten in de dagelijkse realiteit creëert in feite een nieuwe werkelijkheid. Zonder weerbericht zou de zon haar gangetje gaan, maar het koninklijke instituut 'staat' manipuleert die gewone werkelijkheid zó dat er een andere in de plaats komt, net zoals Erich-Carl Wybau een andere realiteit creëert voor het Teutoonse en Fochaanse volk.

De verteller leidt uit het niet meer zo schone laken van Magda af dat het zaterdag moet zijn. Dit fragment doet de vraag rijzen of de verteller wel écht alwetend is of zélf onderworpen is aan burgerlijke conventie. Hij weet te zeggen dat het zaterdag is, omdat Magda's lakens niet meer schoon zijn. Op zaterdag worden die, volgens de burgerlijke routine, ververst, net zoals men op zaterdag een bad neemt en een schoon hemd aantrekt (24). Hij is wel alwetend, maar ook heel burgerlijk en heeft zijn alwetendheid over dergelijke, dagdagelijkse dingen te danken aan het feit dat hij helemaal vertrouwd is met de burgerlijke, routineuze werkelijkheid. Hij vergroot die burgerlijkheid ook ontzettend uit door uit de kwaliteit van de lakens de dag van de week af te leiden: hiermee parodieert hij op groteske wijze de burger die geheel afhankelijk is van routinehandelingen en orde.

Wat dan volgt is een knappe montage van droom en werkelijkheid. Het lijkt of Magda ontwaakt: ze opent haar bruine ogen en ziet een grote, schone, blauwe kamer die naar lavendel ruikt. De verteller wijst er dan op dat dit een droom is: wanneer Magda echt haar bruine ogen opent, blijkt de kamer bruin te zijn, muf te ruiken en veel kleiner en bouwvalliger te zijn dan haar



droomkamer. Magda's echte leven en haar gedroomde, ideale leven worden hier aan de hand van montage aan elkaar tegengesteld.

De beschrijving van wat ze buiten ziet, is een montage van close-ups: vanuit vogelperspectief neemt ze de werkelijkheid beneden haar waar.

En ziet:

de straat,

de mensen.

Klein als de poppetjes uit 'n marionettenspel. Blauw, geel en rood. De huizen uit de blokkendoos staan netjes zij aan zij. Er zijn er vele kleine en één groot. Daartussen glijdt de tram versierd met kleurige vlaggetjes en reclamen. Hier en daar staat 'n boompje in't groen en in't midden van 't pleintje 'n fonteintje. De zon schijnt op de huizen. De zon schijnt op de rinstinnende tram. De zon schijnt in het water. De goudvissen blinken (24 – 25).

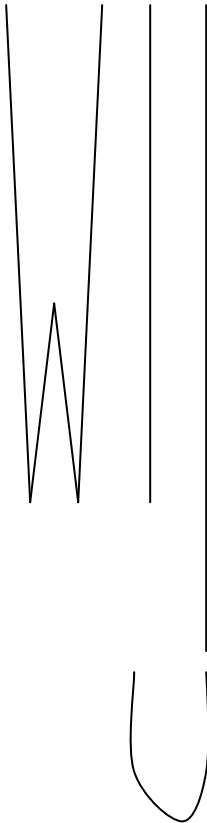
De mensen zijn echt poppen uit een marionettenspel dat gespeeld wordt door koninklijke instituten en de staat. De netheid en orde van de huizen, de tram en de reclame wijzen weer op een burgerlijke, kapitalistische maatschappij. De verkleinwoorden die gebruikt worden wijzen enerzijds op het feit dat de waarnemingen heel klein zijn (Magda ziet ze van op behoorlijke hoogte), maar het geeft ook de bekrompenheid van de burger aan. Dit gebruik van verkleinwoorden komt ook terug in Van Ostaijens grotesken: namen als Jean *Petitjean* of Hasdrubal *Paaltjens* suggereren deze burgerlijke bekrompenheid. Wanneer de camera inzoomt op enkele goudvissen in het water van de fontein, komt de alwetende verteller / monteur weer aan het woord. Op deze bladzijde is ook een symbolische parallel te vinden: de verteller vergelijkt het water dat Magda in haar waskom doet met een bruisende miniatuurzee. Dergelijke parallellen worden ook door Eisenstein gebruikt. De beschrijving van Magda's wasbeurt die hierop volgt, is een aaneenschakeling van close-ups van Magda's lichaam: ze wast haar gezicht, de hals, de armen, de borsten en een waterdruppel loopt langs haar rug naar beneden (25). Dit stuk komt opvallend goed overeen met een scène uit *Man with a Movie Camera*, het montage meesterwerk van Dziga Vertov: het ontwakende van de stad wordt weergegeven door een montage van stille straten en pleinen waar op de duur mensen en wagens passeren, maar ook door het filmen van een ontwakende bedelaar en een ontwakend meisje uit de lagere burgerij, dat exact dezelfde handelingen uitvoert als Magda. Ook in deze film worden aan de hand van attractiemontage verschillende aan elkaar tegengestelde situaties of principes met elkaar geconfronteerd.

Wanneer Magda na haar ontbijt naar haar werk vertrekt, krijgt de lezer een blik in de kamers van de andere bewoners. Het is niet helemaal duidelijk of het hier om een waarneming van Magda of de verteller gaat. In beide gevallen is het een vorm van parallelmontage: op hetzelfde ogenblik spelen zich in verschillende kamers enkele taferelen af (26). In de ene zoekt een man naar zijn halsboordje, in de andere hebben een schaars geklede vrouw en een man ruzie en in nog een andere kussen een man en vrouw elkaar hartstochtelijk. Dit laatste vindt Magda “aandoenlijk als ’n duitse film met Emiel Jannings in de hoofdrol” (27). Hier horen we weer Magda’s stem. De verteller licht deze vergelijking nog eens extra toe en vertelt ons dat dit wel erg vleierend is voor zowel de man als de vrouw. Het feit dat echte mensen uit een vrij armoedig appartementsgebouw hier vergeleken worden met een ideale liefde uit de film, doet weer denken aan Baltazar die verliefd werd op een reclamefoto: ook Magda heeft een ideaalbeeld van liefde, maar dit beeld is compleet fictief. Het beantwoordt geenszins aan de realiteit, maar is een product van celluloid.

#### 2.4.5. Onderweg.

##### 2.4.5.1. De krant.

Wanneer Magda op weg naar haar werk is, leest ze de krant van gisteren die rond haar middageten gewikkeld is. Aangezien er een manifest van de communistische jeugd in staat, is het hoogst waarschijnlijk een linkse krant (26 – 27). Verderop zal blijken dat Magda een communistisch verleden had, maar het feit dat ze de krant van gisteren snel even leest als die al rond haar boterhammen gewikkeld is, zegt wel wat over haar interesse in de ideologie en de berichtgeving. De verschillende artikels en advertenties die aan elkaar gemonteerd zijn, scheppen een goed beeld van de krant. Men zou in een communistische krant meer sociale berichtgeving en aandacht aan de Dag van de Arbeid verwachten. Wat er nu in staat, is vooral reclame voor griep- en maagmedicatie en pasta, maar ook faits divers, zoals het ongeval van Miss Pipp en de verdwijning van mevrouw Trow. Ook de aankondiging van de prinselijke verloving springt hier in het oog. Het lijken allemaal elementen die niet thuishoren in een krant van deze strekking: het is banaal nieuws en de vermelding van de prinselijke verloving ruikt naar goedkoop patriottisme. Een volkskrant is veranderd in een pulpkrant. Deze verandering lijkt een pars pro toto voor de uitholling van idealen en ideologieën zoals het communisme. Dit wordt extra in de verf gezet door het manifest van de communistische jeugd (28). Zelfs bij deze ‘ideologische’ jongeren is er geen enkel gevoel van idealisme of hoop te merken.



### Manifest der Kommunistiese Jeugd

Terwijl de granaatscherven uiteenspetten boven  
de hoofden onzer moeders werden wij geboren.

zoogden de borst en de reuk van het bloed.

zagen onze vaders vertrekken in 'n uniform uit 'n  
weener operette en terugkomen met prima  
kunstbenen.

hoorden de priesters spreken over liefde terwijl in  
hun ogen blonk de haat.

lazen over evangeliese zuiverheid terwijl onze  
zusters hunne rokken optrokken voor 'n stuk  
sjokolade.

zijn de naoorlogse jeugd

de naamoze jeugd van alle landen

de jeugd die niet lacht,

niet weent,

niet haat,

niet mint.

De jeugd dor als de wassen mannequins uit 'n  
groot bazaar (28 – 29).

Zelfs de communistische jeugd verliest hoop in de toekomst na de oorlog.

Het feit dat deze tekst een manifest is, bevestigt de uitholling van de communistische ideologie compleet: een manifest is normaal gezien een beginselverklaring, een document waarin een bepaalde groepering duidelijk maakt waar ze voor staat, wat ze wil bereiken en hoe ze dat zal doen. Uit dit manifest blijkt echter dat de communistische jongeren geen hoop en geen idealen meer hebben, dat ze nu al dor en verdorven zijn. Deze bijzonder pijnlijke beginselverklaring is eigenlijk al een grafrede. Dit wordt nog eens extra duidelijk gemaakt door het feit dat ze naast banale berichtgeving staat: normaliter zijn berichten over een prinselijke verloving (wat als pars pro toto voor een conservatieve, paternalistische staatsopvatting en chocoladerepennationalisme kan gezien worden) niet te rijmen met een communistisch manifest. Maar in deze krant is dat zo onlogisch nog niet: een uitgehold communisme zal wellicht een prinselijke verloving verdragen en het de moeite waard vinden om hier een artikeltje over te schrijven. Een communistisch manifest (wat voor ideologie staat) wordt naast reclame (of kapitalisme) gemonteerd, wat het contrast tussen deze twee goed in de verf zet. Door een ideologische tekst (die niet meer zo ideologisch klinkt)

naast reclame te plaatsen, lijkt de teloorgang van idealisme niet wereldschokkend te zijn, terwijl die dat natuurlijk wel is.

Op bladzijde 29 is nog een mooi voorbeeld van de eerste montage, de afwisseling van close-ups, te vinden. De aankondiging van de prinselijke verloving wordt eerst heel klein gedrukt, maar vervolgens herhaald in telkens een groter lettertype. Het lijkt alsof Magda's blik naar deze woorden toetrokken wordt, alsof de camera van haar ogen steeds meer inzoomt op deze woorden. Dat gebeurt niet geleidelijk, maar schokkerig. Het doet haar denken aan haar eigen liefdesleven, dat weinig prinselijk is. Ze denkt aan alle mannen die haar zoen(d)en en toont ons een montage van allemaal afzonderlijke close-ups van monden:

dik-gelipte,  
dun-gelipte  
lip-loze,                      MONDEN!  
rode,  
roze,  
witte,  
schurft (30)

Op de volgende bladzijde denkt ze aan al haar vrienden en vriendinnen de relaties hebben, of net niet. Deze beschrijving is doorspekt met stukken uit “De Internationale” en de kop “Prinselijke verloving”. Dit is een vorm van montage (het kan zowel de eerste als de derde vorm zijn), maar een heel cynische. Haar kennissen die een leven aan de rand van de maatschappij leiden, zijn de verworpenen der aarde, maar het lijkt of ze nooit zullen ontwaken of opstaan uit dat leven. Ze blijven maar aanmodderen in de marginaliteit. Ook de “prinselijke verloving” is in feite helemaal niet van toepassing op het liefdesleven van haar vrienden: de ene schopt in de buik van zijn zwangere vriendin, een andere vriend gaat naar travestietenkroegen (31). Ook hier worden sterk contrasterende elementen via een attractiemontage met elkaar geconfronteerd. Bij het lezen van het artikel over de prinselijke verloving, ziet ze het gezicht van de student – haar prins – opdoemen. Dit is een geval van superpositie, zoals we ook in *Baltazar Krull's hart zingt maneschijn* aantreffen, wanneer Baltazar het gezicht van Sonia Dudull zag verschijnen door de foto van de typiste. Daarna volgt een aankondiging van het feest van de arbeid en een reclame voor breukbanden, die sterk lijkt op het Singergedicht van Van Ostaijen (33). Ook hier wordt weer duidelijk dat het feest van de arbeid niet meer waarde heeft dan reclame: het is een uitgehold gegeven.

#### 2.4.5.2. Kwikkwak.

Magda maakt zich de bedenking dat ze zich niet meer zo voelt gloeien als vroeger en dat ze onverschillig geworden is voor zo'n oproep. Vroeger was ze wel communistisch, maar dat ideaal lijkt ze verloren te zijn. Ze denkt aan de tijd dat ze Kwikkwak, haar collega, nog probeerde te bekeren tot het communisme. Haar beschrijving van Kwikkwak (of is het die van de verteller?) in deze flashback is tekenend:

Kwikkwak die leeft niettegenstaande z'n hart verscheurd wordt elke dag, elk uur, elke stonde door het hunkeren naar het onbereikbare. Kwikkwak die brutaal en honds alles kapot gooit om niet te tonen hoe sentimenteel hij is (33).

In het stuk "ter inleiding" werd Kurt Köhler ook omschreven als iemand die op zoek was naar het onbereikbare. Voor Kwikkwak is dat onbereikbare het geloof in iets, zoals verder in de tekst nog zal blijken. Het kapot gooien kan gezien worden als Kwikkwaks cynisme en relativisme. Hij legde, toen Magda hem tot het communisme wou bekeren, uit dat hij zich niet tot die politieke strekking laat verleiden omdat alles relatief is, omdat de mens een opportunist is, die als het hem uitkomt ofwel kapitalistisch ofwel communistisch is. Als hij niet genoeg geld heeft voor een auto, en jaloers is op mensen die dat wel hebben, bekeert de mens zich tot een socialisme of een communisme. Heeft hij wel geld genoeg, is een linkse ideologie tegen hem en wendt hij zich tot het kapitalisme (34).

De overgang van Kwikkwaks betoog in het verleden naar Magda in het heden verloopt bruusk: men kan hier spreken van een cut. Maar meteen wordt er weer over gegaan tot het bewuste gesprek tussen beide jongeren. Magda noemde hem na dit betoog een "siniek zwijn", maar Kwikkwak weet haar weer van een krachtig weerwoord te dienen:

Dank U. niet voor het zwijn! (arm beledigd rozig zwijntje!) Maar omdat je me niet voor idealist verslijt. Idealisme is 'n zondag-liefhebberij voor mensen met veel vrije tijd, weinig geld en generlei ambitie. Jammer voor jullie dat je dit niet begrijpt. Want je zoudt je vrije tijd niet moeten verpraten. Footing is zo gezond. En daarbij: het is makkelijker voor 'n ideaal te sterven dan er voor te leven. Het ene vergt slechts 'n ogenblik, het andere 'n leven! (35)

Dit is een bijzonder belangrijk stuk: Kwikkwak toont zich hier als een niet-idealist en de laatste twee zinnen van dit fragment zijn tekenend voor beide verhalen. Voor zowat alle personages uit deze boeken geldt dat voor een ideaal leven veel moeilijker is dan er voor te sterven. Toch is Magda er van overtuigd dat hij ongelijk heeft, maar tussen haakjes staat er: “Is ze er wel zo vast van overtuigd of wil ze slechts geloven – lijdelijk – zonder denken!” (36). Dit kan zowel een commentaar van de verteller zijn, als een bijgedachte van Magda zelf, die toch voelt dat hij érgens een punt heeft.

#### 2.4.5.3. Magda bereikt haar bestemming.

Dan gaat het verhaal, na een bruuske overgang, weer over naar Magda die op weg is naar haar werk. Hier krijgen we een montage van het parcours dat ze aflegt, reclame voor Oxo, het beeld van een dronken man en van een lichtekooi (36 - 37). Ook hier zitten weer tekenende contrasten in: de dronken man is duidelijk een bourgeois. Met een ebbenhouten wandelstok slaat hij op de vijand. Het lijkt er op dat hij dit enkel durft wanneer hij dronken is en dat hij in nuchtere toestand braaf in de pas loopt. De dronkenschap contrasteert met de gematigdheid van de burger, net zoals het beeld van de prostituee en de uitroep ‘KAMERADEN’. Wanneer ze eindelijk in de Eksportstraat, waar Craw & Craw gelegen is, aankomt, volgt er weer een breuk (39).

De verteller monteert een stuk uit het telefoonboek in de tekst, wat een voorbeeld van de derde montagevorm is. Daaruit blijkt dat Craw & Craw zowat de hele Eksportstraat bezit (39). Het is dus een gigantisch bedrijf, op en top kapitalistisch en grootstedelijk. Het feit dat hier een fragment uit een telefoonboek betreft, is veelzeggend. Telefoon is, net zoals radio, een typisch product van de consumptiemaatschappij. Naarmate dit toestel meer en meer verspreid wordt, wordt iedereen ook bereikbaarder: zowel Cöhl, de poëet-verzekeringagent (40) als de gigantische firma Craw and Craw. Iedereen krijgt – letterlijk – een nummer, wat iets zegt over de moderne maatschappij: iedereen is zo anoniem en de stad zo groot geworden dat men een boek nodig heeft waarin alle adressen opgetekend staan, mét een telefoonnummer erbij. Op die manier kan je ook iedereen die een telefoon heeft op het spoor komen, wat verwijst naar de almacht en alwetendheid van de staat. In het telefoonboek wordt het contrast tussen de verschillende ‘elementen’ van de samenleving ook duidelijker: er zijn grote, alles opslorpende firma’s, maar ook kleine mensen, zoals de poëet-verzekeringagent Cöhl. Na dit fragment, volgt de route van tram 8, die ontzettend veel haltes in de Eksportstraat heeft, haltes die allemaal uitkomen bij de alles opslorpende firma Craw & Craw (40). Magda is op haar bestemming aangekomen.

## 2.4.6. Craw and Craw.

### 2.4.6.1. De monsterfirma en...

In een Singergedicht-achtige opsomming krijgen we te lezen wat er allemaal bij deze gigantische firma te verkrijgen is: alles, zelfs witte olifanten (41). Net zoals in het Singergedicht wordt hier een consumptieproduct op overdreven manier geprezen: zelfs de meest onvoorstelbare dingen kunnen geleverd worden door Craw and Craw en ook Genoveva van Brabant heeft een Singer (Van Ostaijen 454). Uiteraard is het feit dat de monsterfirma uit *Vade mecum* olifanten kan leveren even ridicuul als het idee dat Genoveva van Brabant een naaimachine zou bezitten. Toch lijkt het niet onmogelijk: Craw and Craw is wel ontzettend machtig en kapitaalkrchtig. Dan wordt de tekst wat verwarrend. Op bladzijde 42 volgt eerst een soort symbolische parallelmontage:

'n zeepbel die glinsterend uiteenspat; 'n krekkel die kirt; de sireen van 'n transatlantiek, kranen die grijpen boven onze hoofden; het doffe gedommel van 'n tamtam; het eentonige gezang in 'n indiese moskee (42).

Om dit fragment te analyseren gaat men best uit van een contrast: in welke mate staat deze impressie / montage van elementen (die op het eerste gezicht niet thuis horen in het discours over een gigantische firma) tegenover Craw and Craw en de Singerachtige beschrijving daarvan? De uiteenspattende zeepbel doet denken aan de vervallende idealen: een zeepbel is glinsterend en heeft prachtige kleuren, maar door aanraking met de werkelijkheid spat ze uit elkaar. Het communisme is niet meer dan mooie frasen en krachtige liederen, maar vanbinnen zit er niets meer. De kirrende krekkel staat voor natuur, terwijl de sirene van een 'transatlantiek' (zoals bijvoorbeeld de *Titanic* er één was) staat voor consumptie en luxe. De kranen die boven onze hoofden grijpen staan ook voor de moderne, kapitalistische maatschappij: er worden steeds maar nieuwe producten ontwikkeld en het leven gaat zo snel dat we zelf niet meer kunnen volgen. Ze kunnen ook voor grote firma's als Craw and Craw staan, die steeds maar uitbreiden en alles overheersend worden. Het doffe gedommel van de tamtam contrasteert hier sterk mee en staat dan weer voor een cultuur die meer natuurgebonden en 'magischer' is dan de westerse. Ook de Indische moskee staat voor een dieper geloof, wat lijnrecht tegenover de oppervlakkigheid en ideaalloosheid van de consumptiemaatschappij staat. Dit is dus een mooie overgang tussen de oerkapitalistische firma Craw and Craw en het personage Kwikkwak.

#### 2.4.6.2.... de kleine idealist.

Kwikkwak is de kleine idealist die opgeslokt wordt door de monsterfirma Craw and Craw. Toch geeft hij zich niet helemaal over aan het kapitalisme, zoals Magda dat doet: hij vecht nog steeds tegen de oppervlakkigheid en de gelatenheid van zijn generatiegenoten. Hij wordt omschreven als geniaal-gek en dus een poëet (42). De manier van zijn dichten doet erg sterk denken aan Paul van Ostajens techniek, hoewel het een beetje geridiculiseerd wordt.

Kwikkwak leest 'n boek. Plots heeft 'n woord 'n bizondere klank voor hem: scheermesje, Cadum-zeep, Toto. Het blijft niet langer 'n woord. Het leeft, staat in het midden van 'n regel, krijgt omvang, proporsie, stapt uit de regel en buigt het hoofd (het is lenig en elasties).

(...)

Nemen we TOTO. Tot dan toe was Kwikkwak beslist normaal. Met het woord "toto" begint de abnormaliteit. Toto werkt op Kwikkwak als de rode lap op de stier.

Kwikkwak werpt zich op Toto.

TOTO...            TOTO...            T...O...T...O...T...O...

T...O...T...O...T...O...

zo: (42).

Taal is voor Kwikkwak levend en beweeglijk, wat tegenover een sterk beregelde, burgerlijke taalopvatting staat. Ook Kwikkwak is nog beweeglijk, in tegenstelling tot Magda.

Voor hem heeft het woord 'n lijn, 'n kleur, 'n gestalte. Het is geen dood symbool, maar een levende werkelijkheid. Met beweging, adem, reuk, die haar eigen zijn.

Soms is het 'n jonge vrouw met wiegende heupen, 'n kind aan de borst zijner moeder, 'n krakende kar, 'n man of 'n paard; (43).

Men moet zich hier ook de vraag stellen waarom net een Van Ostajenpoëzie gecreëerd wordt. Van Ostajen was tot op het einde een idealist, hoewel zijn idealisme zeker een evolutie kende. In de laatste jaren van zijn leven streefde hij naar een revolutie op papier, in afwachting van een reële revolutie, die pas in een verre toekomst zou plaatsvinden. Dit deed hij via zuivere lyriek, los van individualisme en de burgerlijke realiteit. Hij streefde naar een ideële werkelijkheid op papier. Kwikkwak lijkt ook zo iemand te zijn: hij vecht met de burgerlijke realiteit en probeert op papier een diepere werkelijkheid aan te raken, maar dat lukt hem niet. Het feit dat hij, enkele bladzijden verderop, liefdesgedichten aan Magda schrijft in dit genre, betekent al dat hij zijn



poëzie niet kan ‘ontindividualiseren’. Ook zijn liefdesopvatting, nog verder in het boek, is heel lichamenlijk en in het geheel niet ideëel. In Kwikkwak zit dus ook een contradictie: hij vecht nog steeds tegen een burgerlijke realiteit, maar het hele boek ademt uit dat deze strijd compleet hopeloos is.

Als lezer verwacht je dat er na de dubbele punt na “zo” (42) een experimenteel vers volgt, maar het vervolg is niet bepaald zo te noemen.

Het beroemde huis Craw and Craw,  
geroemd,  
geprezen,  
ongeëvenaard.  
Al de grote huizen hebben ’n bijhuis.  
Alleen het ouderlik huis heeft er geen.  
Hoe jammer! (43)

Hier is opnieuw een contrast in te vinden dat erg sterk lijkt op het contrast in het gedicht *Mekaniese simfonie* in *Baltazar Krull*. Daar wordt geluk (een onbetaalbaar iets) een betaalmiddel in natura (54). In dit korte vers over Craw and Craw wordt het ouderlijke huis, dat normaliter toch staat voor geborgenheid en liefde, beschreven in kapitalistische termen. Het wordt vergeleken met een firma zonder bijhuizen. Anderzijds kan men dit gedicht ook opvatten als een pleidooi voor warmte en geborgenheid: van elke winkel en elke firma zijn er meerdere, zelfs in die mate dat een hele straat gevuld wordt met filialen van één enkele keten. Liefde en warmte zijn echter niet overal te vinden.

Dit hele stuk over Kwikkwak lijkt niet op zijn plaats te zijn: Magda was op pad naar Craw and Craw, en plots last de verteller een fragment over een ander personage in. Op bladzijde 43 blijkt echter waarom dit nodig was: Kwikkwak is de eerste collega die Magda ontmoet die dag. De beschrijving vloeit voort uit een soort close-up. Het lijkt of de verteller, bij de eerste glimp die hij van Kwikkwak opvangt, meteen heel wat over diens leven vertelt. Dan volgt het ‘experimentele’ gedicht dat we verwacht hadden na de “zo:” op bladzijde 42.

Holoo!  
o  
zo  
toto  
rijdt per homo  
auto

naar Pau.  
Oh!  
Oh!  
zo:  
peut,  
peut,  
rrrrrrrrr..... (44)

Ook hier is een tegenstelling te vinden tussen menselijkheid ('homo') en kapitalistische techniek ('auto'). Net als Baltazar oefende Kwikkwak heel wat 'oneervolle' beroepen uit, zoals barhouder, goudzoeker en dokwerker), maar ook heel burgerlijke (hulpboekhouder, uitgever, student in de medicijnen,...): het conflict tussen burgerlijkheid en avontuurlijkheid is dus heel duidelijk aanwezig in Kwikkwak (44). Hij moet een zonderlinge figuur zijn, aangezien enkele 'romantiese winkeljuffrouwen' vermoeden dat hij wel eens een man vermoord moet hebben. Maar zo is Kwikkwak niet: hij verjaagt hoogstens gelaten wat vliegen (44). Hij is geen moordenaar, hij zoekt geen sensatie op die manier, net zoals Baltazar Sonia niet vermoordt, maar haar gelaten laat doen. Hij lijkt te beseffen dat dit geen sensatie kan bieden en dat moorden geen zin heeft en niets zal veranderen, maar is ook nog niet zo ver als Baltazar, die zelfmoord pleegt. Net zoals alles en iedereen is ook hij door Craw and Craw opgeslokt: hoewel hij zich verzet tegen burgerlijkheid, kan hij de overheersende kracht van het kapitalisme niet ontkomen.

Deze dualiteit is ook in zijn paspoort te vinden, dat op bladzijde 45 gemonteerd wordt. Hij heeft een ontzettend normaal en keurig uiterlijk en heeft nu, als verkoper, een keurig beroep, maar dit staat weer in contrast met bepaalde andere gegevens over hem: hij heeft geen nationaliteit, geen geboortedatum, geen geboorteplaats en heeft wel enkele bijzonder onburgerlijke beroepen uitgeoefend. Men kan zeggen dat hij voor de staat dus niemand is. Dit leidt naar het effect van de montage van een paspoort in de tekst. In plaats van Kwikkwaks afkomst en beroepen gewoon in de tekst te beschrijven, zoals op de bladzijden ervoor, wordt hij beschreven via een officieel document. In een moderne staat en een moderne maatschappij is de burger niet meer dan een paspoort, dan enkele gegevens. Zonder deze zaken ben je illegaal, een *nobody*. Het paspoort is ondertekend door Perikles Jansens, "de generaal-direktor" van de veiligheidsdienst. Deze dienst had dus niet enkel macht over Baltazar, maar ook over Kwikkwak, en over alle andere mensen. Op bladzijde 33 van *Baltazar Krull* zegt de directeur dat hij niet weet wie Doigts d'argent is, dat hij net zo goed Janssens als Nabukodonosor kan heten. Baltazar vermoedt dat het Janssens is. Als op het paspoort van Kwikkwak staat dat de directeur ook zo heet, lijkt de staat waarvan Baltazar en

Kwikkwak deel uitmaken wel erg sterk op die uit *De Trust der Vaderlandsliefde*, waarin de overheid zélf (fictieve) vijanden creëert.

Omdat Kwikkwak zich toch blijft verzetten tegen de kapitalistische staat (hij schrijft Singerachtige poëzie over consumptiegoederen en bespot op die manier de consumptie-maatschappij), is hij niet bruikbaar en zal hij weldra door Craw and Craw uitgespuwd worden (46). Maar los van alle idealisme en antikapitalisme is Kwikkwak, net als iedereen, verliefd op Magda. Indien Craw and Craw een mens zou zijn, “met huid, hersenbrei [sic] en bolhoed”, zou hij ook op Magda verliefd worden (47). Typerend is wel dat Craw and Craw voorgesteld wordt als een keurig burgermannetje (in tegenstelling tot de perverse en aartslelijke baas, de heer Sipido). Dit lot kan onze protagoniste niet ontlopen, “[h]etgeen bewijst dat men de sirkelgang van het noodlot niet ontgaat. Hier ook zal het populaire ‘arme werkmeisje’ haar lot ondergaan” (47). In grote kapitalen staat hieronder: C.Q.F.D., de afkorting voor “ce qu’il fallait démontrer”, wat de Franse versie is van “quod erat demonstrandum”. Door de verliefdheid van alle mannen op Magda, is de onontkoombaarheid van het noodlot dus bewezen, wat een duidelijke parodie is op het noodlot.

#### 2.4.6.3. Nathan, Kwikkwak en Henk: Magda’s mannen.

Één van die andere mannen die verliefd is op Magda, is Nathan Fuchts, een joodse communist. Magda heeft ontzettend veel bewondering voor Nathans cultuur, maar de verteller relativeert dit al snel: Nathan leest Nick Carter-boeken en eet kauwgom (49). Zijn communisme staat dus lijnrecht tegenover consumptiemaatschappelijke trekjes. Nathan komt in de beschrijving van zijn liefde voor Magda op bladzijde 50 naar voren als een idealist / romanticus, terwijl Kwikkwak ‘gedesillusioneerd’ is: hij laat zich niet meer verleiden door kleine gebaartjes, maar begeert Magda meer vanuit een lustgevoelen. Naast de gedesillusioneerde minnaar en de romanticus is er echter nog een derde man in het spel: Henk, de tapijtenverkoper en bokser. Wanneer Kwikkwak Magda eens probeerde te kussen, heeft Henk hem tegen de grond gesmaakt. Kwikkwak heeft zich daar snel bij neergelegd: voor hem was het duidelijk dat spieren het winnen van poëzie en hij heeft dan ook geen verdere avances gemaakt (50 – 51). Kwikkwak laat zich niet meeslepen door illusies: hierdoor is zijn leven misschien moeilijker dan dat van anderen, maar het is ook eerlijker. En ondanks zijn desillusie blijft hij wel hopen dat het leven een hoger doel heeft.

Een andere collega van Magda is Mina, verkoopster bij de afdeling muziek (52). Wanneer ze de muziek speelt die ze zélf graag hoort (passionele tango en krijgshaftige marsmuziek), protesteren de klanten en moet ze de hits van het moment spelen. Ze moet de muziek produceren die iederéén graag hoort en gehoorzaamt heel braaf, als een automaat. Ook hier krijgen we een

duidelijke tegenstelling tussen persoonlijke keuzes en de eenheidsworst van de consumptiemaatschappij. Wat erg beangstigend is, is dat Mina wel héél gemakkelijk gehoorzaamt. Elk greintje persoonlijkheid wordt in de kiem gesmoord.

#### 2.4.6.4. Magda's jeugdige enthousiasme.

Dan gaat de verteller weer over naar Magda: in haar jeugd voelde ze een drang naar het onbekende en het grote. Ze wilde breken met de sleur van het leven. Ze wilde beleven: “Het leven niet voorbij gaan maar vast-grijpen, dwingen, uitpersen als ’n citroen en opzuigen tot het laatst...” (52). Maar hoe meer ze het geluk nastreefde, hoe meer het zich van haar verwijderde (53). Naast haar beschrijving van haar leven met de student en de droomwereld die hij met zijn verhalen voor haar schiep, staan kaders afgedrukt met wat er op welke verdieping van *Craw and Craw* te vinden is. Het lijkt alsof ze dit alles denkt in de lift, op weg naar de vierde verdieping, waar zich de dameskleding bevindt en waar zij de rest van haar dag zal doorbrengen (54 – 55). De wel heel letterlijke en visuele parallelmontage creëert hier een duidelijke tegenstelling tussen een leven volgens idealen en een leven in functie van een gigantisch, kapitalistisch bedrijf. Wanneer de student zijn verhalen beëindigde, viel Magda steeds weer met een smak in de werkelijkheid. 's Nachts echter droomde ze voort.

Haar hoofd hamerde. Haar lichaam brandde. Ze maakte plannen en bouwde luchtkastelen die 's morgens bij het ontwaken als kaartenhuisjes ineen storten. (Magda, domme Magda, in 52 kaarten ligt ons hele leven immers besloten) (55).

Met luchtkastelen bouwen kom je niet ver: ze leefde in illusies en maakte plannen die ze niet kon verwezenlijken omdat ze te weinig kracht bezat om haar leven in eigen handen te nemen. Magda maakt zich allerlei bedenkingen over haar verleden en is met haar gedachten duidelijk ergens anders dan bij het verkopen. Het monteren van een bordje voor de klant door de verteller is hier echt op zijn plaats (55):

**Wanneer U overmatig lang dient te wachten wend u dan tot de personeel-overste,  
2<sup>de</sup> etage, 3<sup>de</sup> deur links, bureel C, Winket 8.**

Het geeft weer een botsing aan tussen enerzijds een persoonlijk levensritme en anderzijds het ritme van de zakenwereld waaraan de werknemer zich moet onderwerpen. Toch blijft Magda dromen over haar vrijers en bedient tussendoor een klant.

Magda bediende 'n klant. Op hetzelfde ogenblik schonk in 'n bordeel 'n meisje haar borsten en bijhorigheden voor 29 zilverlingen aan 'n bleke student (56).

Op het eerste gezicht lijkt dit een parallelmontage te zijn om simultaneïteit te evoceren, maar niets is minder waar. Hier monteert Köhler twee gelijkaardige verkoopsituaties: in de ene onderwerpt Magda zich aan het kapitalistische systeem en bedient ze een klant, in de andere verkoopt een prostituee haar lichaam aan de student voor 29 zilverlingen. De student verraadt zijn eigen idealisme dus voor net iets minder dan de som waarvoor Judas Christus verraadde. Door deze montage wordt duidelijk dat ook Magda zich prostitueert en zichzelf verraadt: hoewel ze liever een waardevoller leven zonder kapitalisme zou leiden, verkocht ze haar ziel aan een grote firma en bedient nu klanten in een grootwarenhuis. Toch blijft ze zich afvragen of er dan toch niets “beter, schoner, hoger” is, iets dat een extra dimensie, een extra waarde aan de dingen geeft.

Soms voelde ze het vaag. Ze durfde er niet over te spreken daar ze wist dat men haar niet begrijpen zou (56).

Over dergelijke zaken durft Magda niet te spreken, misschien niet alleen uit angst niet begrepen te worden, maar ook uit angst om gek verklaard te worden. Ook zij is dus een kind van Köhlers tijd, een intellectuele lafaard.

#### 2.4.6.5. 'n man met 'n vast inkomen!

Tijdens het verkopen droomt ze over idealistische beroepen die ze erg graag zou uitvoeren.

Magda voelt zich machteloos. Ze zou grote dingen willen verrichten: gasthuisnon worden...

'n Paar kousen van dertig franken a.u.b. juffrouw, NR 40.

of propagandiste van 'n anti-alkolies genootschap...

als u belieft!

of onderwijzeres in 'n gesticht van verlaten kinderen...

dank u.

(of misschien slechts de wettige vrouw van 'n man met 'n vast inkomen!) (57)

Dit is ook een voorbeeld van de eerste montage: haar gedachten wisselen zich telkens weer af met fragmenten uit een verkoopsgesprek. Hier worden beroepen in dienst van een geloof of een hoger ideaal gemonteerd naast fragmenten uit haar leven als slaaf van het kapitalisme. Opvallend is dat haar laatste droom bijzonder burgerlijk is: ze geeft haar idealen uiteindelijk toch op om burgervrouw te worden. Tijdens haar dromerijen gebeurt er allerlei in de winkel: meisjes lopen heen en weer, vrouwen kiezen stoffen, dames kopen, anderen laten foto's nemen en de liften brengen mensen naar de gewenste verdiepingen (57 – 58). Niet alleen Magda geeft zich dus over aan het kapitalisme: ook de winkelende mensen doen dat. Dikke vrouwen, dunne vrouwen, heren, lichtekooien, bankiersminnaressen en meisjes: allemaal geven ze zich over aan de drang tot kopen. In deze evocatie van kopende mensen wordt ook vermeld dat vele jonge mannen die avond een reclamefoto aan hun hart zullen drukken (58). Net zoals Baltazar Krull geven zij zich over aan reclamefetisjisme.

Dan lijkt eindelijk tot Magda door te dringen wat er mis met haar is: “Ze voelt zich zo zwak; zo heel en al vergroeid met haar midden en gewoonten” (58). Ze is gewoon zo moe dat ze altruïstische en idealistische beroepen als gasthuisnon of lerares niet aan zou kunnen. Meedraaien in een kapitalistische machine is veel makkelijker. Ze beseft dat ze er gewoon niet aan kan ontsnappen.

Terwijl ze haar klanten voort bedient, bedenkt ze zich dat alle dagen gelijk zijn.

Elke dag lijkt de vorige. Is het ontzettend of is het misschien goed zo?

(het is goed zo Magda, het is goed zo).

WIJ VERWORPENEN DER AARDE...

Is deze dag gelijk al de andere? Of is hij anders misschien. Is er niets in de lucht, in de blik van de voorbijganger, de stap van de dravende paardjes, dat anders is dan gisteren en anders dan morgen?

MAKKERS..... (59)

Hier worden Magda's persoonlijke, weemoedige bespiegelingen over vroeger geconfronteerd met het optimistische strijdlied van het communisme. Het is de Dag van de Arbeid en Magda vraagt zich af of deze dag haar nog iets doet, of ze zelf nog iets bijzonders in de lucht of de blik van de voorbijganger merkt, maar aan haar overpeinzingen te merken, is dat niet het geval. Ze denkt ook terug aan het ongeval van haar vader: hij werkte in een kruitfabriek en kwam, samen met 260 andere arbeiders, om het leven bij een werkongeval. Vermoedelijk verwijst dit naar de explosie van

de in Oosterweel gelegen munitiefabriek van Corvilain op 6 september 1889. Er vielen bij deze ramp 84 doden en bovendien brak er een enorme brand uit, waarbij 58 000 vaten petroleum verloren gingen (Van Isacker 308). Georges Eekhoud, de Fransschrijvende Antwerpse auteur van vele havenromans, verwerkte dit drama in zijn roman *La Nouvelle Carthage* (Van Hooydonk147). Uit protest kwamen de familieleden van de slachtoffers op straat, maar Magda reageerde helemaal niet communistisch op het gebeuren: “De twee honderd zestig interesseerden haar niet. Alleen de twee honderd een en zestigste die haar vader was” (60). Dit is natuurlijk een begrijpelijke reactie, maar ook hier worden persoonlijke, individuele ervaringen geconfronteerd met hogere idealen en strevingen.

De evocatie van de protestactie wordt op eisensteiniaanse wijze weergegeven: de slogans van de actievoerders worden in de tekst afgedrukt, er zijn close-ups te zien van de woedende gezichten en korte shots van de gebeurtenissen wisselen elkaar af.

Met stenen werden de ruiten der fabriek ingeworpen.

De politie sjargeerde. De kogels floten en boorden gaten in het wakke vlees.

Doden.

Gewonden.

Paarden vertrappen de wakke lichamen.

Hoofden spatten open als rotte vruchten.

Salvos.

Bloed.

Achteruit!

Vooruit!

Weg met het kapitalisme!

Leve het socialisme!

Vooruit!

Achteruit!

Schoudert het geweer..... geeft acht.....

VUUR!

1

10

20

30 DODEN (61 – 62)

Heel ironisch is de bedenking die Magda zich na deze herinneringen maakt: zou ze nu 's avonds naar de film gaan of de optocht bijwonen? Ze beseft zelf dat ze blijkbaar al erg ver af staat van deze gebeurtenissen. Ze gelooft niet meer in haar vroegere idealen en heeft hierdoor geen echt doel meer. Ze beseft dat haar enige levensdoel “WORDEN, ZIJN, PAREN, KINDEREN BAREN, EN DAN GAAN” geworden is (62).

#### 2.4.7. Een zwarte bladzijde in Magda's leven.

Op bladzijde 64 is de verteller weer helemaal aan het woord. Dit vormt een radicale breuk in de tekst. Hij komt even tussen om te vertellen dat zijn aanpak van Magda goed gewerkt heeft: “Wij weten nu reeds heel wat van Magda. Doch we gaan nog veel meer vernemen. Omdat we haar op de goede manier aanpakten” (64). De verteller weet namelijk dat er ook in Magda's leven een zwarte bladzijde is. Dit is wel bijzonder cynisch, aangezien Magda's leven in de ogen van de aandachtige lezer één grote zwarte (of beter: grijze) bladzijde is. De verteller merkt dat Magda een inzinking heeft, en dat ze hem nu alles zal vertellen.

##### 2.4.7.1. Kwikkwaks redevoering.

Die zwarte bladzijde begint tijdens de middagpauze van die bewuste eerste mei, wanneer ze met Kwikkwak, Nathan en Henk naar de eetzaal gaat. De lezer wordt dan meteen in de discussie gegooid die tussen Kwikkwak en Nathan ontstaat. We kijken recht in de scène:

Onder het eten redetwisten Nathan en Kwikkwak over het kommunisme.

De russiese revolutie is de zegepraal van het histories materialisme! (65)

Het fragment dat nu volgt, haalde ik in de inleiding tot *Vade mecum voor de jonge zelfmoordenaar* aan: dit is het erg lucide betoog van Kwikkwak. Het communisme heeft helemaal niks veranderd, zegt hij. Van het oorspronkelijke doel, de klasbewuste arbeider, is in het geheel niets terecht gekomen: “Het produkt van het kommunisme de z.g. klasbewuste arbeider zuipt zich zat gelijk voorheen, speelt met de duiven en scharrelt met goedkope prostituées” (66). Het enige dat het communisme wist te zaaien was haat en afgunst van de arbeider tegenover de werkgever (66). “Zo hebt je elk gevoel genivelleerd... naar omlaag” (67). Kwikkwak gelooft duidelijk niet meer in het communisme, maar toch is er in hem nog een hoop, een geloof in iets (67).



In tegenstelling tot vele van zijn generatiegenoten wil hij God niet doden. Hij is zelf niet echt gelovig in de katholieke betekenis van het woord, maar is er wel van overtuigd dat door deze God te bestrijden, diens bestaan net bevestigd wordt (68). Dit strookt wel met Kwikkwaks laatste greintje optimisme over het doel van het mensenleven. Voor hem is leven niet enkel worden, zijn, paren, kinderen baren en dan gaan. Hij gelooft niet dat we zomaar op de wereld gezet zijn om rond te krioelen, maar wel dat “het bestaan van de kosmos dieper oorzaak heeft dan ’n toevallig samentreffen van gassen en atmosferen” (68). Vanuit de idee dat het leven een doel en betekenis heeft, wordt het draaglijk. Dit optimisme is volgens Kwikkwak door de oorlog in de jongeren vermoord (68). Door hun ongeloof in een hogere dimensie of een hoger doel geven ze zich dan ook over aan een burgerlijk levenspatroon, aan een dwang die eigenlijk uit hen zelf afkomstig is. Ze leven niet meer, maar overleven. Ze vegeteren en planten zich voort.

Ze kunnen slechts sinies grijnzen. Voor hen is Columbus ’n eierenkoopman, godsdienst ’n kinderziekte gelijk kinkhoest en mazelen, kuisheid ’n ekstrakt van Cadumzeep en ’n bolhoed het criterium der beschaving (69).

Deze jongeren kennen volgens Kwikkwak de waarde niet meer van oude, historische namen, van godsdienst en kuisheid, van beschaving. Dit laatste, de bolhoed als criterium voor beschaving, is bijzonder burgerlijk. Ze geloven nergens meer in, behalve dan in uiterlijkheden, en worden weer burgertjes. Uit dit stuk lijkt te klinken dat Kwikkwak een moralist is. Dat is hij ook wel, maar niet echt in een bekrompen, katholieke zin. Kuisheid en maagdelijkheid zijn voor hem geen prioriteit, maar als meisjes er aan verzaken kuis of maagdelijk te blijven, moet dit wel vanuit een overtuiging of een principe voortkomen (69). “Doch daar komt het niet uit voort. Dat uitleven kent slechts een bron: gemakzucht, sensualisme, erotiek, sadisme” (69).

Nathan noemt hem een anticommunist. Kwikkwak geeft toe dat hij niet in het communisme gelooft, maar hij is er wel van overtuigd dat een reactie tegen het kapitalisme nodig is en dat daaruit een nieuwe wereldorde geboren zal worden (70). Dit is een ‘gevaarlijke’ uitspraak. Hier neigt Kwikkwak vervaarlijk over naar het fascisme. Hij erkent het socialisme en communisme wel als een vernietigende kracht, als één van de vele stadia die nodig zijn om het kapitalisme te doen vallen, maar niet als dé oplossing. Hij is dus bereid om verder te gaan, verder te kijken (in rechtse richting). Kwikkwak gaat over naar een betoog over het productieproces, over het feit dat de mens van de machine afhankelijk is en dat vele arbeiders hierdoor hun baan verliezen (71). In dit betoog ontwikkelt hij een sterk verlangen naar de organische volksgemeenschap.

Zolang het wederzijds egoïsme geen plaats zal gemaakt hebben voor 'n wederzijdse erkenning van gelijkwaardigheid voortvloeiende uit de nieuwe gezond-humanistische gedachte dat werknemers en werkgevers even gerechtigde volksgenoten zijn deel uitmakende van die éne hechte band die allen bindt:

DE ORGANIESE VOLKSGEMEENSCHAP (72).

Kwikkwak pleit hier op Tönniesiaanse manier tegen een maatschappij waarin anonimiteit, vervreemding en individualisme heersen, en voor een berekende volkshed, voor gemeenschap waar de banden tussen de mensen nog natuurlijk zijn.

#### 2.4.7.2. Het wijze woord.

Magda probeert de vurige discussie tussen Kwikkwak en Nathan te doorbreken door wat op het eerste gezicht een echte doodoener lijkt:

- Zouden we niet trachten eerst ons zelf te veranderen antwoordt Magda schuchter. Haar woord gaat in het geroesemoes der stemmen verloren.

Jammer.

Het wijze woord is nochtans gesproken (72).

Ze valt een beetje naast de discussie en probeert de geagiteerde mannen te bedaren. De verteller steunt haar daarin, en is van mening dat Magda hier de wijste van de drie is. Dit lijkt ironisch te zijn, maar dat is het niet. Zowel Kwikkwak als Nathan lopen achter een ideologie aan; Magda suggereert dat ze dat beter niet zouden doen, maar zélf moeten nadenken. Dit pleit erg in Magda's voordeel. Tot hiertoe leek ze, net als iedereen, mee met de kapitalistische stroom te gaan. Kwikkwak en Henk leken de laatste ideologen te zijn, maar uiteindelijk gaan ook zij mee in een stroom: ze ratelen hun standpunten en ideeën af en luisteren niet naar elkaar. Magda staat hier als enkeling in de massa: ze heeft haar eigen idealen wel verraden door op te gaan in *Craw and Craw*, maar ze geeft wel aan dat je, in plaats van het kapitalisme of het communisme blindweg achterna te lopen, zélf moet nadenken. Toch beseft ze dat Kwikkwak een punt heeft. Zijn theorie is nog niet helemaal zoals die moet zijn, maar ze beseft dat hij verder staat dan de anderen, dat zijn alternatief voor een kapitalistische samenleving misschien nog het beste is (73).

De gong die het einde van de middagpauze aankondigt zorgt voor een breuk. Iedereen gaat weer naar zijn plaats, en Magda's gedachten worden weer afgewisseld met de handelingen die ze

uitvoert tijdens het bedienen. Ook hier worden haar wensen afgewisseld door haar leventje in functie van het kapitalisme. Maar deze wensen verschillen van de vorige: ze zijn niet meer idealistisch, maar vrij burgerlijk.

1 meter.

Als ik rijk ware kocht ik 'n tram.

2 meter.

Ik leerde op de piano de "Première Valse van Smoll".

3 meter.

Ik zou 'n verzameling aanleggen van gekleurde postkaarten.

Juffrouw. Juffrouw hoeveel deze zijde?

Wat zegt u, prentboeken voor kinderen, 2<sup>de</sup> verdiep. Jawel, jawel. Dank u.

Ik ben niet rijk. Ik ben slechts moe. Zouden m'n schoenen nu ook moe zijn? (73)

De dingen die ze wenst, zijn niet bijzonder bereikbaar: een tram kopen is wel al te gek, een piano is duur én een symbool voor burgerlijkheid, en gekleurde postkaarten staan voor verre (en dure) reizen. Het zijn zaken die bereikbaar zijn voor de burger, maar niet voor arme Magda. Deze dromen staan in contrast met haar eigen conclusie: ze is niet rijk en zal het vermoedelijk ook niet worden. Ze is ook niet idealistisch, maar enkel moe. Dit is echt tekenend: het feit dat ze moe is, levensmoe misschien, is Magda's grote probleem. Het ontbreekt haar aan energie om ideologisch te zijn of haar leven zelf in handen te nemen.

#### 2.4.7.3. Henk of Kwikkwak?

De tijd vliegt merkkelijk voorbij: het is al weer zes uur en Magda gaat naar huis met Henk.

Aan de deur neemt Magda afscheid met de belofte van 's avonds samen uit te gaan. Langzaam bestijgt Magda de trappen.

Opent de deur. Sluit de deur.

Ontsteekt het komfoor. Ontdoet zich van mantel en eet.

■

7 UUR.

8 UUR.

Iemand fluit in de stille straat (75).

In plaats van elk moment van de dag te beschrijven, worden er tijdsprongen gemaakt. Dit is één van de meest basale vormen van montage: ook in film kan men onmogelijk de werkelijke tijdsduur aanhouden. Toch zit er ook achter deze montagevorm een diepere betekenis: de tijd kruipt voorbij en gaat niet bruusk van het ene ogenblik naar het andere. Magda's leven wikkelt zich langzaam af.

Magda gaat met Henk uit en de verteller geeft ons informatie over hem die weer erg tekenend is voor vele mensen van Magda's generatie.

Henk heeft altijd 'n massa plannen. Tot op het ogenblik dat hij ze in werkelijkheid moet omzetten. Hij voelt zich dan als verlamd en weet niet wat beginnen. Henk is een dier passieve naturen die niet tegen zich zelf reageren (75).

Met Magda en Baltazar ging het net hetzelfde: beiden hebben ideeën en plannen over wat ze met hun leven zouden kunnen doen, maar ze komen niet tot actie. Via montage toont de verteller wat Magda en Henk horen en zien tijdens hun tocht naar de bioscoop. De optocht gaat letterlijk en figuurlijk aan hen voorbij. De verteller monteert de beschrijving ervan, samen met lichtreclames voor Mephistofles-sigaretten tot een geheel. De reclameslogan is opgebouwd uit imperatieven: ROOKT, VRAAGT, SCHENKT. Het lijkt wel of de reclamewereld en het sigarettenmerk voor de burger bepalen wat hij moet roken, wat hij moet vragen en schenken, net zoals het weerbericht de burger stuurde bij het dragen van kleding. De slogan voor Cadumzeep die daarop volgt, verwijst naar Kwikkwaks kritiek op de zinloze onkuisheid van de jeugd:

ALS ALLE MENSEN CADUUM ZEEP  
GEBRUIKTEN  
WAREN ALLE JONGE MEISJES REIN (76 – 77).

Hier wordt, via een attractiemontage, een confrontatie tussen de consumptiemaatschappij en de communistische ideologie aangegaan. Aan de kant staat een burgervrouw angstig te kijken, haar hondje tegen haar hart geklemd. Ook de klassieke dikke burger die zijn horlogeketting tussen zijn vingers laat bengelen is weer van de partij. Ze contrasteren fel met de armen, die helemaal achteraan lopen, maar veel minder militant zijn dan de mensen die op de eerste rij staan.

Vlak achter de optocht stappen traag eindeloze rijen mensen. Er flappen geen vlaggen, er ruist geen muziek. Slechts traag egaal, als honderd hamers die steeds op hetzelfde aambeeld slaan klinkt somber het lied (77).

Dit lied is heel anders dan de krachtige, triomfantelijke Internationale. Het zijn kinderen van fabrieksarbeiders, prostituees, armen. Hun hoop en verlangens zijn niet groot: een goedkoop zitje in de bioscoop en wat snoepgoed voor hun kinderen met Sinterklaas, dat is meer dan genoeg. Zij zijn niet gebrand op een wereldrevolutie, maar...

Ze zijn het kiesplatform voor linkse leden van het parlement,  
ze zijn de zurige deeg waaruit goed-betaalde staatsambten worden gekneet (78).

Ook dit is weer een bijzonder sceptische houding ten aanzien van het communisme en socialisme. De politici die zagezegd het werkvolk vertegenwoordigen worden er enkel beter van en verliezen de voeling met hun kiespubliek, dat geen recht, brood, verleden of toekomst heeft (78). In opstand komen heeft geen enkele zin: als ze dan eens “opmarsjeren” en hun stem laten horen, worden ze afgemaakt door ordetroepen (79). Maar aan kop van deze stoet staat Nathan, vol naïef optimisme. Hier is er geen sprake van een confrontatie tussen kapitalisme en communisme, maar tussen de idealisten en de armen, die al zoveel klappen kregen dat hun verlangens niet verder meer reiken dan wat snoepgoed te kunnen kopen voor het Sinterklaasfeest.

Magda en Henk stappen niet mee op, maar staan voor de bioscoop films te kiezen. Wanneer de film begint, hoort Magda in de verte nog steeds de Internationale: “Er vringt iets in haar keel en ze hoort zich zachtjes mee-zingen” (80). Maar hoe langer de film bezig is, hoe meer dit gezang op de achtergrond komt. Het contrast tussen de communistische optocht op straat en de intimiteit en het escapisme van de bioscoopzaal vervaagt stilaan en ook Magda wordt opgeslorpt door de burleske film “Nokapi Diktator”. Ze lacht mee met de anderen wanneer Nokapi zegt:

c'est la vie qui passe  
ce n'est pas rigolo.  
C'est la vie qui passe..... (80).

Het leven gaat maar voorbij en niemand staat er nog bij stil hoe dat loopt. Iedereen volgt de makkelijkste weg van het burgerlijke bestaan en de voortplanting. Dat ze daar mee lachen, kan hier betekenen dat ze het domme van hun bestaan niet begrijpen, maar het gelaten laten gebeuren en niets ondernemen. Ook Magda, die eerst de Internationale nog hoorde, maar koos voor een burleske film, vervalt in gelatenheid. Tijdens de film probeert Henk haar te kussen. Magda vindt dat alles behalve aangenaam:

Magda voelt zich rood worden. In de duisternis vrijft ze haar mond rood als na de aanraking met iets vuil.

En plots denkt ze dat ze bijna trots was wanneer op 'n hoek van 'n straat de student haar dronken zoende en toevallig hen iemand zag.

Haar hart schreit op de maat van Henk's verlangen (81).

Ook hier is er weer een contrast tussen openbaarheid en geniepigheid: bij de student voelde ze zich goed en ze vond het dan ook fijn wanneer hij haar in het openbaar kuste. Henk zet eigenlijk een geniepige val voor Magda: in het duister van de bioscoopzaal, omringd door andere mensen, kan ze zich moeilijk verweren. In plaats van Henks intimiteit te weigeren, laat ze zich dan ook gewoon gaan, hoewel ze helemaal niet naar Henk verlangt. Het is maar iets heel klein, het weigeren van intimiteit die ze niet wenst, en toch kan ze het niet.

#### 2.4.8. Henk.

##### 2.4.8.1. Het bioscoopbezoek.

Op de volgende bladzijde is de verteller weer even aan het woord. We hebben de zwarte bladzijde uit Magda's leven dus al voor een deel gelezen. In dat stuk bleek duidelijk dat ze haar leven niet in handen kan nemen, dat ze het hulpeloos laat begaan. In het deel na deze breuk van de verteller, bereikt deze hulpeloosheid en gelatenheid een absolute climax.

En nu geachte dames en heren gaat U vernemen in welke omstandigheden Magda de liefde leerde kennen, haar eerbaarheid verloor en haar roze hemdje scheurde (82).

De verteller spreekt hier ironischer wijze over de liefde, maar van liefde is hier geen sprake. Het is eerder gemakzucht van Magda's kant, zoals zal blijken. De verteller kondigt hier het laatste deel van haar verhaal aan alsof het een act uit een vaudevillevoorstelling was.

De film is intussen afgelopen. Door de goede afloop lijken de mensen milder geworden, alsook Magda en Henk. Hun wandeling door het park lijkt onwerkelijk: de zwanen zijn van porselein, de bloemen hebben geen geur en de verliefde paartjes *schijnen* romantisch te zijn (83). De clichéromantische elementen van het nachtelijke park en de zwanen worden hier ontmanteld door de verteller. Voor Magda en Henk wandelt een koppel: de vrouw probeert de man af te

schepen, nu hij er nog niet te veel leed om zou hebben. Op de achtergrond klinkt nog steeds zachtjes de Internationale (83 – 84). Ook hier worden persoonlijke bespiegelingen gecontrasteerd met idealisme. Dat Magda dit gesprek opvangt zou voor haar een signaal moeten zijn: de vrouw heeft de ‘kracht’ om een man die ze eigenlijk niet lief heeft af te schepen. Dat kan Magda niet, net zo min als ze weer een doel in haar leven, of een ideologie kan kiezen. Jammer genoeg doorziet ze dit niet. Ze is benieuwd hoe de geschiedenis tussen de man en de vrouw zal aflopen en hoopt dit alles in de rubriek ‘gemengde berichten’ van haar (o zo socialistische) krant te kunnen lezen (84). Wanneer ze Kwikkwak ontmoeten, die op een terrasje zit en gedichten schrijft (net zoals de auteur), voelt Magda medelijden en wil ze naar hem toe gaan, naar deze man die heel erg hoopt dat er meer achter het leven schuilt dan op het eerste gezicht het geval lijkt te zijn. Misschien zou ze bij hem wel gelukkig zijn, maar wanneer Henk zich smalend uitlaat over Kwikkwak (“parasiet”), verandert ze van mening (85). In de tekst wordt het gedicht dat Kwikkwak op het terras schreef gemonteerd. Het is getiteld: “Ergens krepeert ’n dichter”. Dit doet denken aan Baltazar Krull, de eerste absolute poëet die in een plas water crepeerde.

*Ergens krepeert ’n dichter.*

Na ’n grote, tragiese liefde  
 voor ’n vrouw, onwezenlik mooi,  
 als de illustraties uit ’n engels magazine,  
 vertrok hij op plezierreis naar Lapland.  
 Daar ontmoette hij de op de onmetelike witte velden.  
 ontelbare mensen met ongelezen kranten,  
 harpoeniers, walvisvaarders en handelsreizigers.  
 Steeds zocht hij z’n schaduw op het ijs – vruchteloos.  
 Toen stierf hij, wanhopig, zonder geluid gelijk het ’n dichter betaamt  
 wyl z’n ziel sierlik opwaarts sprong.  
 naar de onwezenlike vrouw  
 uit ’n onwezenlik magazine.  
 .....  
 ’n witte vogel glansde sirkelend voorbij (85).

Ook in dit gedicht zitten vele tegenstellingen: de tragische liefde voor een onwezenlijk mooie vrouw lijkt erg persoonlijk te zijn, maar wanneer deze vrouw vergeleken wordt met een illustratie uit een magazine, komt het reclame- en sterrenfetisjisme van Baltazar en konsoorten weer boven.

Kwikkwak vergelijkt Magda, object zijner verliefdheid, met een oppervlakkige reclamefoto, waar niets achter schuilt. De dramatiek van zijn verloren liefde staat ook lijnrecht tegenover de plezierreis naar Lapland, waar hij mensen aantreft met ongelezen kranten. Ook Magda is zo iemand: ze leest de krant pas als die al om haar boterhammen gewikkeld zit en interesseert zich dus niet écht in de realiteit. Zijn ziel springt, na zijn dood, sierlijk opwaarts naar de vrouw uit het magazine: hier worden de diepte en complexiteit van de ziel tegenover de oppervlakkigheid van het magazine geplaatst. Uit dit gedicht van Kwikkwak blijkt dat hij steeds opzoek is naar iets onbereikbaars, naar een ideële, maar irreële vrouw, naar zijn schaduw op het ijs, naar zichzelf. Hij wil ‘al maar hoger’, maar dat is niet mogelijk in de maatschappij waarin hij leeft.

#### 2.4.8.2. Het roze hemdje scheurt.

Wanneer Henk Magda naar huis brengt, grijpt hij haar plots vast en fluistert haar toe dat hij haar lief heeft. Heel even wil ze zich bevrijden uit zijn armen, maar bedenkt zich dan:

Waarom afweren?

Waarom?

Waarom?

Is Henk niet even goed als gelijk wie. Is hij daarenboven geen keaper van Craw and Craw

R.A.???? (86)

Henk mag dan even goed als gelijk wie zijn, normaal gezien kan je niet gelijk wie liefhebben. Hij doet haar een huwelijksaanzoek, niet omdat hij persé met haar wil trouwen, maar wel om haar te overhalen wat verder te gaan: “maar dat hij haar deze avond zo heftig begeert... dat hij haar zo onmetelik lief heeft...” (86). Magda lijkt het toch begrepen te hebben en lacht hartelijk: hij heeft haar welgeteld twee minuten lief gehad, waarom zou ze zich overgeven? Henk gaat weg met lome stappen en Magda gaat naar boven. De lezer krijgt dus de indruk dat Magda eindelijk iets ‘sterks’ gedaan heeft: met hem naar bed gaan zou tegen haar zin geweest zijn, dus heeft ze hem afgewezen.

Wanneer ze op haar kamer komt, beseft ze echter dat haar bed een tweepersoonsbed is. De verteller toont ons bij wijze van spreken een close-up van het bed:

**tweemans-bed**

**TWEEMANS-BED (87)**





### 2.4.8.3. En dit is goed zo.

Magda's verhaal eindigt waar het begonnen is. Er komt weer een breuk in de tekst: het radiobericht dat aan het begin van haar verhaal uitgezonden werd, wordt hier herhaald. Het toont het contrast tussen het streven naar een betere wereld en de gelatenheid van Magda.

Professor Markus vervolgt zijne rede:

..... En nu kameraden schrijdt het proletariaat doelbewust naar 'n nieuwe dageraad (89).

Magda schrijdt niet doelbewust naar een nieuwe dageraad: haar dagen waren al allemaal gelijk en dat zullen ze ook blijven. Na dit korte bericht volgt er een andere parallelmontage. Er klinkt een droevig en eentonig lied door de straten, een lied dat aangeeft hoe het leven van mensen zoals Magda is (89 – 90). Ze leven op gemeubelde kamers die allemaal gelijk zijn en waar zelfs geen verse bloemen in kunnen overleven. “alleen mensen kunnen er leven” (90). Alles lijkt op elkaar: de mensen, de dagen, de doodskisten (90). Aan het einde van het lied staat in grote, zwarte letters:

## **En dit is goed zo**

■

Er fluit 'n nachtegaal... *gelijk elke dag...*

de motor van 'n taxi trilt... *gelijk elke dag...*

Ergens speelt Kwikkwak kaatsbal met 'n zeer klein meisje met blauwe ogen (91, mijn cursivering, LV).

De natuur (de nachtegaal) en het product van de kapitalistische maatschappij (de taxi) worden weer met elkaar geconfronteerd, maar over beide hangt een sfeer van eentonigheid en herhaling. Dit is het einde van Magda's verhaal. Op de volgende bladzijde komt de verteller nog even aan het woord: hij zegt dat hij nog verder zou kunnen gaan en nog meer van haar zou trachten te vernemen, maar hij doet dat niet.

Hier is eigenlijk 'n einde en 't nieuw begin. Magda zal nu wel niet plots 'n nieuw leven beginnen – men begint eigenlijk nooit 'n nieuw leven, men koopt hoogstens 'n nieuwe jas. Magda zal voortschrijden en de sirkelgang voltrekken die voor haar voorbeschikt werd (92).

Hier wordt nog eens extra benadrukt dat Magda's leven zal verlopen zoals verwacht: ze heeft net gepaard, zal daarna wellicht kinderen baren en dan gaan. Ze heeft enkele kansen gehad om een nieuw leven te beginnen, maar ze niet gegrepen. Ze zal dat ook niet doen, maar de vicieuze cirkel van het vegeterende bestaan blijven volgen, net zoals haar generatiegenoten:

Je hoeft het verhaal niet eens 'n tweede maal te lezen. Zie in je omgeving: 90 % der meisjes die je kent heten Magda doch weten het zelf niet.

Ik stel me voor hiermede te eindigen en wens je verder 'n prettige namiddag (92).

Heel veel meisjes zijn zoals Magda: zonder het goed en wel te beseffen, belanden ze in het klassieke patroon. Met deze boodschap, dat alles hetzelfde blijft en iedereen in dezelfde val loopt, laat de verteller ons alleen en wenst ons een aangename namiddag.

## 2.5. De brief die nooit kwam.

### 2.5.1. Walters venster.

Na het verhaal van Magda's leven, volgt een beschrijving van dat van Walter. Die vult zijn leven enkel met het wachten op een brief, zich daar in opwinden en verzen schrijven. We merken als lezer al vanaf het eerste ogenblik dat hij geen écht leven leidt: hij vegeteert. Zoals ik al vermeldde, is de verteller hier minder aanwezig dan in het verhaal van Magda. Hij begint het verhaal en beschrijft wat Walter doet voor het venster van nummer 60. Daarna schakelt de focus over naar Walter zelf.

Het venster waarvoor Walter zit staat open.

Hij ziet: de huizen, de deuren, de vensters met de neergelaten stores: één daarvan is doorzichtig, hij kijkt er vlak doorheen en ziet 'n jonge half-naakte vrouw die zich wast in 'n kuip.

Hij legt z'n pen neder. Het vers IS.

Ook ziet hij nog andere vensters, deuren daken en beneden hem: 'n mens (94 – 95).

We kunnen stellen dat dit allemaal door de ogen van Walter gezien is. De manier waarop deze waarnemingen beschreven worden, kan men een montage van close-ups noemen. Na zijn waarneming van de mens, komt de verteller weer even aan bod: hij preciseert wie die mens is. Het is een oude man die een weinig gebogen loopt, niet in de zon, maar in de schaduw van zijn dood.

Misschien zijn Walter en zijn generatiegenoten ook wel oude mannetjes die niet meer in de zon durven lopen en niet meer omhoog durven kijken, maar op een bijna dwangmatige manier gewoon rechtdoor lopen. Daarna gaat de focus weer over naar Walter: hij kent de straat erg goed. Omdat hij niets onderneemt in zijn leven, doet hij de hele dag niets anders dan voor zich uit staren en de handelingen van de andere mensen bestuderen. Hij kent hun dagverdelingen, wat erop wijst dat elke bewoner van Walters straat een ontzettend regelmatig en vervelend leventje leidt. Mochten ze allemaal elke dag wat anders doen, zou Walter dit niet allemaal kunnen onthouden. Zo beschrijft hij de dagdagelijkse bezigheden van zijn overbuurman, een jonge, bleke klerk die zich krom werkt voor een hongerloon. 's Avonds keert hij wel terug met een Franse krant onder de arm, wat wijst op de burgerlijkheid van de klerk. Elke dag voert hij dezelfde handelingen uit, wat Walter ertoe verleidt te zeggen:

Het lijkt 'n automaat te wezen. Niets heeft intussen bewezen dat hij dit niet is (95).

Maar net zo goed heeft niets bewezen dat Walter zelf geen automaat is. Zoals nog zal blijken, laat hij zich leven. Hij wacht op een brief, maar heeft geen vrienden, geen kennissen. Hij zoekt geen sociaal contact op, maar hoopt dat, zonder hij er iets voor moet doen, iemand hem leuk vindt en hem een brief schrijft. Net zoals een automaat uit zichzelf geen handelingen verricht, doet Walter dat ook niet.

Walter gaat voort met het beschrijven van zijn buurtbewoners. Een voor een zijn het ietwat armoedige mensen die een grauw leventje leiden. Naast de oude man en de jonge, bleke klerk wonen er ook nog een jonge, alleenstaande, opvallend lelijke vrouw die kamers verhuurt en een arbeidersgezin met een opvallend klein meisje met grote blauwe ogen (die daarnet misschien wel kaatsbal speelde met Kwikkwak) (95 – 96). Het kind lijkt nu al op een levend lijkje: “Ze heeft 'n ingevallen borst en haar naakte wassen armpjes hangen langs haar lijfje; de kleine handen doorzichtig als porselein rusten op de dode kuiten” (96). Walter beschrijft blijkbaar enkel de huizen die hij kan zien, want in het midden van bladzijde 96 komt de verteller weer even tussen met volgende boodschap:

Er zijn nog vele andere huizen. Doch deze vallen niet in het gezichtsveld van Walters' venster. Ze interesseren hem dan ook in veel mindere mate (96).

Dit is heel tekenend voor Walter en zijn verdere bestaan. Als hij enkel geïnteresseerd is in wat hij vlak voor zich ziet, is het ook niet verwonderlijk dat hij geen sociale contacten zoekt of iets

onderneemt. Hij heeft met andere woorden een erg bekrompen blik die zich enkel richt tot dingen die in zijn gezichtsveld liggen.

### 2.5.2. De abnormale zwakheid.

Binnen die wereld van zijn gezichtsveld bevindt zich ook Walters grootste bron van opwinding: de postbode die driemaal daags langskomt. Hij probeert kalm te blijven, niet toe te geven aan zijn “abnormale zwakheid” (96), maar het lukt hem niet.

Indien hij werkelijk sterk was hoefde hij niet te schrijven. Hij zou dan ’n pijp stoppen; ’n boek uit het rek nemen; ’n mooi meisje nakijken of filosoferen over ’n thesis van Schopenhauer. De wetenschap dat hij zwak is stemt hem verdrietig. Toch is ook deze teleurstelling geen genoegzame prikkel om te reageren. Het blijft bij ’n passieve konstatacie (97).

De dingen die hij zou doen indien hij niet zou toegeven aan de dwang om op de postbode te wachten, zijn niet spectaculair (het stoppen van een pijp, het nakijken van een meisje) of bijzonder optimistisch (het filosoferen over een thesis van Schopenhauer), maar alles is beter dan een leven dat op een dwangmatige manier onderworpen wordt aan het wachten op de postbode. Walter schrijft dus om zijn onbedwingbare nervositeit die drie maal per dag opkomt te bedwingen, wat niet lukt. Net zoals Magda beseft hij dat hij iets zou moeten ondernemen, maar hij doet het niet. Dat zijn hart drie maal daags zo hevig klopt dat het wel eens zou kunnen breken, zegt iets heel essentieels over Walter: hij is niet gewend aan hevige of echte emotie. Hij vegeeteert enkel. Hij heeft al vaak geprobeerd om die obsessie te onderdrukken door te schrijven, maar zijn poging om te schrijven is telkens weer een “bekentenis”: het is zo sterk verbonden met het wachten dat schrijven niet helpt om zijn obsessie tegen te werken. Op die manier is ook schrijven een dwang geworden: hij kan niet meer kiezen of hij schrijft of niet. Hij móét het doen. Zijn obsessie voor de brief blijft wel het grootst: hij denkt steeds weer dat er één zal komen, maar in werkelijkheid is dat niet het geval.

Hij leeft eenzaam in dit te grote huis zijner overleden ouders. Vrienden heeft hij niet. Had hij nooit. Een enkele, en die schrijft hem dan nog “poste restante” (97).

Een “poste restante” betekent dat je post niet aan huis gebracht wordt, maar dat die op het postkantoor blijft liggen tot je hem zelf komt halen. Walter heeft alle mensen die hem eventueel

een brief zouden kunnen schrijven, verzocht om dit via poste restante te doen (98). Zijn obsessie is dus complete waanzin: hij verwacht niet zomaar een brief, maar een brief van een onbekende.

Geen brief van deze of gene hem bekende persoon. Of louter door derden hem bekende persoon. HIJ WACHT OP DE NIET VERWACHTE BRIEF. Dit is de vinger op de open wonde; de kern van z'n geestesafdwaling (98).

Walters hoop is gericht op een compleet illusoir gegeven: hij kan onmogelijk hopen op een brief van iemand die hij niet kent. Eigenlijk is deze hoop op het onverwachte een vorm van avontuurlijkheid, maar een gezond mens zou zélf op avontuur gaan. Het komt niet als je in je schrijfkamertje blijft zitten en wacht. In Walter is er dus een heel conflictueus principe aanwezig: hij wil uit de routine uitbreken, maar probeert dit door telkens weer in routine te vervallen. Walter wil een vriend, iemand die zijn brief zou beginnen met "kameraad", die hem meteen sympathiek vindt. Het kan een avontuurlijke matroos zijn die de gezichten van filmsterren op zijn armen liet tatoeëren (wat weer verwijst naar het fetisjisme van Baltazar) of een jonge poëet. Maar dat is onmogelijk. Hij moet zelf op zoek gaan, net zoals Magda en Baltazar zelf hun leven in handen moeten nemen. Op deze bladzijde 99 monteert de verteller het levenslied van de jonge poëet die misschien ook naar Walter zou kunnen schrijven.

Makker er zijn honderden levens in mij.

Ik voel ze bruisen. Ze eisen hun levensrecht. Makker ik ben de poëet die aan de vrouwen leert de klank van het kristalheldere woord en de goede smaak van de liefde.

(...)

Ik ben de zeeman die doorkruist de continenten en aan elke geliefde (a girl in every port) de zee aanbiedt onder de vorm van 'n schuitje in 'n fles. Ik ben de man wiens lijf ruikt naar de gepikte touwen en goedkope tabak, de bankier, de residivist, de predikant, de diplomaat, de akrobaat.

Ik ben dit alles en niets van dit alles. Ik ben dit alleen niets van dit alles. Ik leef al die levens, voel al die vreugden en doorproef al die smarten (99).

De poëet waarvan hier sprake is, zou wel eens Kwikkwak kunnen zijn. Op zijn paspoort stond dat hij ook predikant en acrobaat was. Zoals uit het verhaal van Magda bleek was hij dit alles, maar ook niets van dit alles: hij hoopte nog op verandering en avontuur, maar was ook in het kapitalistische systeem beland. De andere beroepen die aangegeven worden, bevatten weer het contrast tussen burgerlijkheid en antiburgerlijkheid: de bankier, de predikant en de diplomaat staan tegenover de residivist en de acrobaat. De poëet roept in dit lied op tot een Internationale van het

avontuur (99 – 100), maar dat is tevergeefs. De verteller (of is het Walter?) vindt dit alles lyriek van verdacht allooi. Het zijn van die gekke, persoonlijke zielsontboezemingen waar niemand wat aan heeft. Van Walter kan bezwaarlijk gezegd worden dat hij honderden levens in zich heeft of impulsieve ontboezemingen doet. Bij hem bruist er bitter weinig, behalve dan de nervositeit bij de aanblik van de postbode. Walter doorkruist de continenten niet, beleeft geen avonturen op een onbewoond eiland. Hij beleeft niets. Dat wordt nog eens extra onderstreept op de volgende bladzijde.

Dit staat vast: de brief zou z'n leven veranderen. Het zou alles onderste, bovenste werpen. 'n Nieuwe richting en 'n nieuw ideaal geven. Alle waardebepalingen en waardemeters, vrucht van jaren kalme overdenking plots omverstoten (100).

Dit is ronduit belachelijk: als hij daadwerkelijk wil dat er iets in zijn leven verandert, dat het een compleet andere draai krijgt, moet hij zélf iets doen. Door op een onverwachte brief van een onbekende vriend te wachten, stelt hij zijn daadkracht enkel uit. In plaats van zelf zijn verantwoordelijkheid op te nemen, schuift hij ze in de schoenen van een onbestaande. In het allerslechtste geval is dat het meisje van de overkant, die hem haar leed vertelt, of een ex-vriendin die tot inkeer gekomen is. Dat hij een nieuw ideaal zou vinden, is ook te betwijfelen. Walter is in het geheel niet geestelijk bewogen en dus ook niet vatbaar voor een ideologie. Hij kan de waardemeters en de vruchten van jaren kalme overdenking niet omver stoten.

### 2.5.3. Het moment van spanning.

Walter volgt de postbode vanuit zijn raam op de voet: hij houdt goed in het oog in welke bus wat belandt. Hij ziet het als een spel, waarin hij de minste en de postbode alle kansen heeft (101). Ook dit is weer het afschuiven van de verantwoordelijkheid op een ander: de postbode kan helemaal niets doen aan het feit dat Walter geen brieven krijgt. De verteller beschrijft Walters beperkte kansen aan de hand van het kat- en muisspel. Hij concludeert deze uiteenzetting met de uitspraak: “Doch het geval wordt merkelijk minder interessant indien men muis speelt. En zich daarvan bewust is. Velen spelen onbewust muis. Meer nog: ze menen kat te spelen” (101). In dit stuk kan men lezen dat de kat van burgerlijkheid de muizige mens achterna zit. Sommige mensen menen dat ze heel bewust gekozen hebben voor een burgerlijk leven, door op te klimmen op de maatschappelijke ladder, maar in werkelijkheid zijn ze, door de tijdsgeest, in de richting van zo’n leven gedreven. Voor de mensen die realiseren dat ze muis zijn en dat ze ten prooi zullen vallen aan burgerlijkheid, is het leven niets meer waard. Baltazar was zo iemand en de lezer weet wat de gevolgen van dit besef zijn. Walter beseft ook dat hij muis is, maar pleegt geen zelfmoord: “Daar hij de partij niet vrijelijk koos doch noodgedwongen aanvaardde als zijnde opgedrongen door ’n hogere macht” (102).

De spanning wordt in dit stuk opgedreven: de postbode zwenkt langzaam van de ene straatkant naar de andere en stopt zijn brieven langzaam in de brievenbussen. Wanneer hij bij nummer 60 komt, weet Walter dat er geen post voor hem zal zijn.

Walter is zeker dat hij weet dat er geen brief is, dat er geen brief zijn kan. Hij zou het de automaat willen toeroepen, het uitschreeuwen, gillen... ’n kreet slaken om zich zelf te horen, zich te voelen leven, te breken de sirkel (102 – 103).

Walter zou dit praktisch gezien kunnen: hij zou, na de ontgoocheling die volgt, naar buiten kunnen wandelen en zijn leven echt een andere richting geven, echt uit de cirkel breken. Maar hij is te zwak en heeft ervoor gekozen zijn rol als muis te vervullen. Daarom begint hij niet te roepen, maar onderdrukt de nervositeit die de postbode bij hem teweeg brengt.

Nu rustig denken... langzaam... langzaam... niet toegeven... niet toe... (103)



Tegen alle verwachtingen in krijgt Walter toch een brief. Hij weet niet of hij nu iets voelt of niet. Hij beseft enkel dat zijn tanden klapperen en dat hij lichamelijke tekenen van opwinding vertoont.

Hij ziet z'n hand beven als deze van 'n delirium-lijder. Hij ziet dit feit. Doch het bepaalt zich bij 'n zuiver dierlik zien zonder waarnemen. De bevende hand kon even goed niet zijne hand zijn. Waarom zou dit bleke bevende stukje vlees ZIJN hand zijn? Z'n kenvermogen laat hem in de steek (103 – 104).

Hij is het contact met zijn lichaam en gevoelens helemaal kwijt en iets zegt de lezer dat dit niet komt door de uitzonderlijke situatie, maar dat hij door zijn isolement en zijn passiviteit stilaan van zichzelf en de mensen rondom hem vervreemdt. Wanneer Walter opstaat uit zijn stoel, maakt de verteller een vergelijking tussen de gekromde rug van Walter en de oude man die daarnet over straat slofte: “Beide buigen onder de lijn van de dood” (104). Ook Walter is dus op sterven na dood, zij het dan psychologisch.

Wanneer hij de brief uit de bus haalt, meent hij dat die geparfumeerd is (105). De verteller benadrukt dat dit niet het geval is, dat Walter zich dat gewoon inbeeldt. Hij is elk gevoel met de werkelijkheid kwijt. Uit een spelfout in zijn naam leidt hij af dat de brief wel degelijk van iemand moet komen die hem niet kent: hij heet Walter Hanghar, en niet ‘Hangar’ (105). Hij gaat terug naar boven met zijn trouwe hond ‘Vriend’.

“Vriend” staat voor het dilemma: volgen of niet volgen. Hij stapt over problematiek en mat en volgt. Het instinkt zegevierde: weldra zal de staart terug glorieus kwispelstarten (105).

De hond had aangevoeld dat er iets mis was met Walter en twijfelde of hij mee zou gaan of niet. Maar zoals alle honden besluit hij toch zijn baasje te volgen. Hij volgt zijn instinct en dat zegt dat Walter zijn baasje is. Men zou kunnen zeggen dat dit ook op mensen van toepassing is: ze volgen hun groepsdiereninstinct en denken er niet over na om zélf een beslissing te nemen.

#### 2.5.4. Een ontgoocheling.

Na tasten en wegen en de vaststelling dat het wel degelijk een brief is, waarbij hij een bijna lichamelijke wellust voelt, opent hij de brief:

##### DE POESIE VAN DE ONGEOPENDE BRIEF VERZWINT (106).

De desillusie is ontzettend groot: de brief is afkomstig van een hervormde protestantse missie. Ze nodigt hem uit op een lezing over “De betekenis der illusie in het leven”. Hij versnippert de brief en beseft dat morgen het spel met de postbode weer opnieuw zal beginnen, dat hij zal blijven wachten tot er een brief van een onbekende komt. Eigenlijk zou hij beter naar de lezing gaan: misschien dat dan tot hem doordringt dat zijn leven één illusie is. Maar dat doet hij niet. Hij blijft in de waan dat iemand hem zal schrijven. Dit is te vergelijken met het nawoord van de verteller bij het verhaal van Magda: eigenlijk kan je het hele verhaal weer van voor af aan lezen, maar aangezien dat je weet dat alles weer hetzelfde zal verlopen, hoeft dit niet.

Arme Walter.

Arme bewuste “muis” hoedt u voor de automatiese kater (107).

De automatische kater is niet langer de postbode, maar zijn burgerlijke kantje. Zijn rationele kant is zich bewust van het feit dat zijn leven een wending moet krijgen, maar Walter legt zich neer bij het feit dat hij daar niet tegen kan opboksen. Telkens vervalt hij in een routine, in een automatisme van opstaan, wachten op de postbode en weer gaan slapen. Deze levenswijze maakt hem cynisch, en na verloop van tijd geeft hij alle hoop op een brief op. Wat hij dan wel met zijn leven gaat doen, is te lezen in “Sinieke zelfmoord van ’n gewezen idealist”.

## 2.6. Sinieke zelfmoord van 'n gewezen idealist.

### 2.6.1. hyper ultra burleske kino.

**hyper**

**ultra BURLESKE**

**kino** (111)

Zo luidt de ondertitel van het derde hoofdstuk van *Vade mecum voor de jonge zelfmoordenaar*. Het wordt aangekondigd zoals de burleske film 'Nokapi Diktator' (80). Een cynische zelfmoord van een gewezen idealist lijkt alles behalve burleske film. Het klinkt door en door zwart en droevig. Maar het past heel goed bij het overdreven en groteske karakter van het verhaal: bij een eerste, oppervlakkige lezing lijkt het een komisch verhaal. Rozalia Thaler is zo karikaturaal geschetst dat het grappig wordt. Maar net zoals het liedje uit 'Nokapi Diktator', dat veel gelach opwekt ("c'est la vie qui passe, ce n'est pas rigolo"), zit er in het verhaal een diepere, diepdroevige kern. Het straalt zo'n uitzichtloosheid uit dat, als je beseft dat het leven inderdaad zo hopeloos is, je als lezer bijna niet anders kan dan zelfmoord plegen.

### 2.6.2. Rozalia, de helderwitte lelie.

Het verhaal begint met Rozalia Thaler, Walters verloofde, die in de voortuin van haar ouderlijke burgerhuis op hem wacht. Zowel Rozalia als de tuin en het huis worden op ontzettend troosteloze manier beschreven: de tuin is geen echte tuin, maar een plek zwarte klei, het huis is stijlloos, en hoewel Rozalia beschreven wordt als de "hel der (sic) witte lelie in de slijkpoel" (111) is ook zij geen schoonheid.

Rozalia is een en twintig jaar en niet mooi. Haar mond is te groot en haar ogen zijn te klein. Het bruine haar plakt klam tegen de te grote schedel en haar lippen zijn verveloos. Ze is klein en verschrompeld; haar schamele armpjes en benen zijn dun en broos als pijpestelen. Ze draagt 'n katoenen kleedje met korte mouwen. Dat is 'n gebrek aan cultuur en goede smaak daar ze wel weten moet dat dit haar fisis voorkomen heelemaal knakt (111 – 112).

Haar jurkje wappert in de wind, "als 'n belgiese vlag" (112). Het predicaat 'Belgisch' is hier geenszins betekenisloos: de hele leefwereld van Rozalia is oerburgerlijk, net zoals de Belgische

staat. Walter kust haar, maar dat is niet met overtuiging of emotie: hij denkt aan een ander wanneer hij dat doet (112). Rozalia daarentegen houdt erg veel van Walter. Wanneer ze daarom soms zijn hand kust, reageert hij niet: hij houdt niet van haar, maar toch wil hij met haar trouwen. Hij hield ooit echt van een vrouw, Poussy, die zich gemakkelijk gaf en ook van hem hield. Ze bedroog hem echter en toen besloot Walter dat hij moest trouwen. Hij noemt dit een bevrijding: hij voelde een absolute behoefte aan verwarmde pantoffels en een bedkruik (113). Baltazars bevrijding was de dood; Walters keuze voor het saaie, voorspelbare leven kan ook als zelfmoord gezien worden, maar het bewijst ook dat hij zich neerlegt bij zijn onvermogen om een niet-burgerlijk leven te leiden. Baltazar legde zich daar niet bij neer en sprong in het water. Walter is dus nooit over de breuk met Poussy heen gekomen en omdat hij de kracht niet heeft om opnieuw een vrouw te beminnen, kiest hij voor een makkelijke oplossing: een braaf, onaantrekkelijk meisje dat wellicht een goede huisvrouw zal zijn en die hem zal verzorgen.

### 2.6.3. Hoe schoon is de kuit.

Als we aannemen dat de Walter in dit verhaal de Walter uit het vorige is, is het enigszins merkwaardig dat hij passioneel van een vrouw gehouden heeft. Het is ongeloofwaardig dat hij op een mooie dag een brief van deze ‘Poussy’ kreeg en met haar een relatie begon. De naam van deze vrouw doet iets vermoeden: ze heet niet Rozalia of Magda, maar haar naam ruikt een beetje naar prostitutie. Als dit de Walter is van het vorige verhaal, is dat niet zo verwonderlijk. Tot echt contact was hij niet in staat, en een vrouw die dan deed alsof ze hem liefhad en gemakkelijk te nemen was, was voor hem dan de enige en meest makkelijke oplossing om een soort (substituut)liefde te ervaren. Walter geloofde wellicht dat deze vrouw echt van hem hield en hij begon ook echt van haar te houden. Maar na zijn breuk met Poussy verlangt hij enkel nog naar een oerburgerlijk, oerdegeijk geordend leventje. Daarom trouwt hij Rozalia, niet om haar lichaam, niet om haar spitsvondigheid of pit.

Omwille van dit besef roept hij uit “Hoe schoon is het leven” (113). Dit maakt Rozalia helemaal warm: om de één of andere reden denkt ze dat hij zinspeelt op haar kuit, dat hij eigenlijk “Hoe schoon is de kuit” bedoelt (114). Ook Rozalia is dus niet helemaal vrij van illusies. De verteller deelt ons mee dat doorheen haar “mizerie-lijfje” een grote blijdschap siddert: ze denkt dus dat haar miezige lichaam lust opwekt, dat Walter haar liefst van al zou bespringen, maar dit uit goed fatsoen niet doet. Ze droomt zelfs over hun huwelijksnacht en over de voorbereidingen die ze daarvoor zou maken. Maar een fles “heiotroop [sic]” of zonnebloemextract, een Turks bad en een bad in ezinnenmelk, het zal toch niet baten.

#### 2.6.4. De confrontatie met mijnheer en mevrouw Thaler.

Tijdens deze dagdromen van Walter en Rozalia, staan ze nog steeds in de voortuin van het stijlloze burgerhuis. Walter gaat Rozalia's ouders opzoeken en kennis met hen maken: dat is de laatste stap voor echte huwelijksplannen en het zal hem enkel rustiger maken. Hij zal de olympische berusting van een zestigjarige over zich voelen neerdalen (115). Hoewel hij nog niet zo oud is, wandelt hij al in de schaduw van de dood. Nog één keer voelt hij de drang om weg te lopen, maar wanneer hij zich vermant en de woonkamer van het gezin Thaler binnenstapt, is het te laat. Er is geen weg meer terug voor Walter. In een oogopslag neemt hij de hele kamer waar: de beschrijving daarvan is een aaneenschakeling van diverse close-ups, waaronder ook opnames van moeder en vader Thaler (116). Door de woonkamer zo voor te stellen wordt de burgerlijkheid ervan des te duidelijker. Het zet alle afzonderlijke, oerburgerlijke elementen extra in de verf. Ze zouden Walter voor een allerlaatste keer moeten wakker schudden, maar het kan hem niet meer schelen. Te midden van deze troosteloosheid denkt Walter een laatste keer aan Poussy en haar schoonheidsvlekje (117). Rozalia's moeder lijkt verdacht sterk op de oude vrouw die Magda op haar weg ontmoette:

DE MOEDER: ze heeft hetzelfde opmerkelijk-kleine hoofd als de dochter. Waarschijnlijk was het haar vroeger diep-ros. Nu ligt het dungezaaid te grijzen op de knobbelige schedel. Ze draagt 'n katoenen schort en houdt de handen gevouwen op de bolle buik (116).

Opmerkelijk is dat Rozalia net geen te klein, maar een te groot hoofd had. De vader is het toonbeeld van burgerlijkheid, zoals hij in zijn stoel bij de kachel zit:

DE VADER: Hij vouwt z'n dagblad toe. Z'n schedel is konservatief kaal. Hij is bijna zo mager als z'n dochter. Hij draagt 'n gouden neusnijper en heeft 'n lelike mond vol bruine tanden (116).

Walters dagdroom over Poussy wordt onderbroken door de vader, die een ontzettend flauwe grap maakt:

VROUW

WEES GELUKKIG!

HIER IS DE MAN  
ONZE MAN  
DE VIERDE MAN!

NU KUNNEN WE WHISTEN..... (117)

Walter zou een veel beter, mooier, actiever leven kunnen leiden dan met zijn burgerlijke schoonouders en vrouw op stille avonden te whisten. Hij zou veel mooiere en intelligentere vrouwen kunnen liefhebben dan deze bij voorbaat afgeleefde Rozalia, wier latere uiterlijk Walter al kon zien in haar ouders. Maar hij doet het niet: het zou hem te veel moeite kosten.

### 2.6.5. Het huwelijk.

Dan maakt de verteller een tijdsprong: drie maanden later draagt Rozalia een bustehouder en trouwt ze met Walter (117).

(P.P. pinkt nu pink-pillen parasiet!)

van ostayen had gelijk:

van ostayen sprak het woord;

het enige woord,

het enige wijze woord,

ilules  
ink  
our  
ersonnes  
ales

GEEFT AAN PAUL WAT AAN PAUL TOEKOMT! (117)

Wellicht heeft de pipse en bleke Rozalia ook Pinkpillen geslikt. Dit stuk uit Van Ostaijens *Poème* (van Ostaijen, *Verzamelde gedichten* 433), gecombineerd met een parodie op het *Huldegedicht aan Singer* (van Ostaijen, *Verzamelde gedichten* 434 – 436), komt weer op een plaats waar eigenlijk echte emotie aanwezig zou moeten zijn, maar waar het consumptieproduct overheerst. Het huwelijk is voor Rozalia, die zagezegd ‘echt’ van Walter houdt, meer een uitvlucht om lingerie te dragen en de bekende Pinkpillen te slikken, in een wanhopige poging om er florissant uit te zien. De kreet “GEEFT AAN PAUL WAT AAN PAUL TOEKOMT!” verwijst sterk naar het feit dat Köhler van Van Ostaijenplagiaat beschuldigd werd. Hoewel zowel *Baltazar Krull’s hart zingt*

*maneschijn* als *Vade mecum voor de jonge zelfmoordenaar* heel wat elementen bevatten die op grotesken en gedichten van Paul van Ostaijen gebaseerd zijn, gaat Kurt Köhler op een heel inventieve en creatieve manier om met deze erfenis. Hij gebruikt de principes en elementen uit bestaande grotesken ook om een maatschappelijk probleem aan te kaarten, maar hij verwerkt de geleende elementen op ironische, en bovenal erg persoonlijke wijze.

Rozalia is vol opwinding, rukt de sluiers aan flarden en bespringt Walter (118). Die laat het allemaal begaan: het is uiteindelijk zijn plicht om het huwelijk te consumeren, en Rozalia's recht, aangezien ze zorgt dat al zijn behoeften bevredigd worden. Tijdens hun vrijpartij, citeert hij een uitspraak van Maurice Barrès (1862 – 1923) uit “Exercice de la mort”, een fragment uit *Le culte du moi II* (1912).

Walter zegt: Rozalia ik herinner me 'n woord van Barrès:

“Il faut faire un assez petit cas des femmes, mais nous émouvoir à les regarder et nous admirer de ressentir pour d'aussi maigres choses un sentiment aussi agréable”.

Rozalia glimlacht stroop-zoet, verwachtend (118).

De originele zin luidt ongeveer hetzelfde:

Il faut faire un assez petit cas des jeunes filles, mais nous émouvoir à les regarder, et nous admirer de ressentir pour de si maigres choses un sentiment aussi agréable (Barrès 188).

Zoals Walter daarnet al zei, kent Rozalia niet veel van literatuur (113): het is verwonderlijk dat ze zo geveleid is door deze uitspraak. Denigrerende en dubbelzinniger kan Walter wellicht niet zijn: Rozalia is inderdaad snel tevreden met kleine dingetjes. Hoewel Walter haar in het geheel niet liefheeft, is ze tevredengesteld met de kleinste aanraking, het kleinste woord, hoewel die niet veel inhouden en niet oprecht zijn. Hij geeft niet om haar, maar trouwt met haar gewoon uit egoïstische overwegingen. Op een manier is dit dus echt een “culte du moi”, maar cultiveren (in de zin van ontwikkelen) doet hij zichzelf bepaald niet. De “maigres choses” blijven in zijn hoofd dreunen: Rozalia is voor hem inderdaad een ‘chose’, een ‘maigre chose’ die nu haar rechten opeist. Dit zal dus zijn leven zijn: af en toe zijn plichten nakomen en Rozalia kleineren. Dit is eigenlijk bezwaarlijk een leven te noemen: de ‘petite morte’ die we in zijn uitroep “ROZALIE”, na het ritmische herhalen van “maigre”, lezen, is tevens zijn zelfmoord. Met consumptie erbij, is het huwelijk echt voltrokken en kan hij niet meer terug. Vanaf nu leidt hij een dood leven, een leven dat niet vruchtbaar is voor liefde of kunst. Hij pleegt hier symbolisch, en zonder het te weten,

zelfmoord, net zoals Magda deed. Of de persoon in de wagen die tegen 150 kilometer per uur uit de bocht vliegt Walter is, die nog één keer écht iets wou voelen, is niet zeker, maar het is niet uit te sluiten.

## 2.7. 150 km.

Het laatste deel, “150 km”, verschilt, zoals al aangegeven, sterk van de vorige verhalen: het is een op futuristisch-poëtische manier beschreven persoonlijke ervaring. Net zoals de jonge klerk in *Baltazar Krull's hart zingt maneschijn*, die zonder reden een oude vrouw op gruwelijke wijze vermoordt, lijkt deze snelheidsduivel een extreme sensatie te zoeken. Binnen zijn gewone, burgerlijke bestaan is er niets meer dat hem een dergelijke emotie of sensatie kan verschaffen. Hij beschrijft zichzelf als gek, en dus geniaal (121). Het doet de lezer vermoeden dat het hier om Kwikkwak gaat. Toch wordt deze gekheid en genialiteit op een heel wetenschappelijke manier beschreven. Normaliter is genialiteit of gekheid niet kwantitatief maar kwalitatief. Door gekheid en genialiteit te beschrijven door de vervoeging van ‘gek zijn’ en ergo’s, worden de antiburgerlijkheid (de gekheid) en de burgerlijkheid (de definitie) weer met elkaar geconfronteerd.

Door de beschrijvingen van de wereld buiten de auto, en het aangeven van de snelheid, ervaart de lezer deze ook. Het feit dat het hier duidelijk om een futuristisch gedicht gaat, contrasteert met het antikapitalistische karakter van de andere hoofdstukken uit *Vade mecum*. Het futurisme was wel sterk gekant tegen burgerlijkheid, maar niet tegen kapitalisme en de consumptiemaatschappij. In dit ‘gedicht’ *zelf* zit er dus een contrast vevat: de gek roept op tot genialiteit en gekheid, tot antiburgerlijkheid, maar door de aard van het gedicht schemert er nog steeds kapitalisme door deze oproep. Op bladzijde 122 wordt de chauffeur echt lyrisch:

O! zoete Lady-roes, poëzie van de witte baan, de levende motor en de stinkende SPIDO-oil.

De huizen waaien ons toe.

Op alle torens is de klok stilgevallen.

In al de stallen barsten de uiers der koeien.

Loly uit de perversiteiten-winkel brandt ’n kaars voor Sint Antonius (122).

De snelheid en gekheid winnen het hier van burgerlijke elementen als regelmaat en tijd: de boeren vergeten de koeien te melken en de klokken op de kerktorens zijn stilgevallen. De uitbaatster van een perversiteitenwinkel brandt kaarsen voor heiligen. Ook in dit fragment zitten dus heel wat tegenstellingen gemonteerd. De chauffeur gaat nog sneller en sneller, en samen met de snelheid



wordt voor de lezer ook de spanning opgedreven: we horen de motor, we zien het wiel steeds sneller draaien. De snelheid doet kwantitatieve, wetenschappelijke (en dus burgerlijke) maatstaven als tijd, ruimte en afstand teniet. Maar die snelheid, dat uit de burgerlijke band springen, eist zijn tol: je vliegt uit de bocht en slaat te pletter (123).

ett  
l e  
t p r  
e

De ik-persoon is dood, niet door een medicijn voor uitwendig gebruik te drinken, niet door de kus van een prostituee en ook niet door het ebbenhouten kruis van het geloof (123). Hij is niet gestorven voor een ideaal, niet door het verdriet om een hoer (zoals Walter dat had) en ook niet door zelfmoord. Hij is gestorven van sensatie en snelheid, zo lijkt het wel. Het hier volgende stukje houdt weer contrasten in tussen enerzijds burgerlijkheid (het in vrede rusten en beleefd afnemen van de hoed, zowel voor de overledene als voor een geslaagde attractie) en anderzijds antiburgerlijkheid (uit de bocht vliegen, letterlijk en figuurlijk).

R.I.P.

CHAPEAU BAS MESSIEURS!!!!!!

LEVE DE DOOD

DOOR

DE

LOOPING THE LOOP

VAN

DE

SNELHEID... (123 – 124)

Men verwacht dat het afscheidsversje voor Ninon dat hierop volgt iets emotioneler zou zijn. Haar geliefde sterft, maar dat blijkt geen echte ramp te zijn. Zijn handelingen (haar borstjes strelen en haar haren friseren) kunnen zeker ook door iemand anders uitgevoerd worden, en aangezien hier geen sprake is van liefde of gemis, is de verongelukte dus zeker vervangbaar. Ondanks deze schijnbare vreugde en onverschilligheid in verband met de dood weet de verongelukte ook dat hij – en vele anderen – “ter helle” zullen varen. Magda en Walter vegeteren en deze vegetatie kan beter als dood dan als leven beschouwd worden. Baltazar daarentegen legt zich niet neer bij een

burgerlijk bestaan. Hij pleegt echt zelfmoord, wat een bevrijding is, maar geen oplossing. Een laatste interpretatie van dit “ter helle varen”, is natuurlijk dat het symbool staat voor het failliet van een generatie, die er niet langer in slaagt om naar iets te streven of op iets te hopen en een mooi en persoonlijk leven uit te bouwen.

## 2.8. Conclusie.

Net zoals in het verhaal van Baltazar wordt in *Vade mecum voor de jonge zelfmoordenaar* een beeld geschetst van een generatie die na de Eerste Wereldoorlog. Ze is verloren in een wereld die geen hoop op verbetering biedt en niet meer vatbaar is voor idealisme. Dwangmatig grijpt ze terug naar een burgerlijk leven, waarvan het patroon vastligt en waar weinig tot geen verandering in zal komen. Net zoals die blind gemaakte vogel in zijn gouden kooi (*Vade mecum* 23) zitten ze voor de rest van hun leven opgesloten in het leven zelf, vanwege hun blindheid voor andere mogelijkheden en richtingen. De personages hopen in het begin nog steeds op een ander leven, maar ze zijn niet sterk genoeg om zelf stappen te zetten in de richting van een verandering. Het leven dat ze dan besluiten te leiden, en dat voor hen onontkoombaar lijkt, is geen echt leven, maar een vegeteren in een burgerlijk bestaan. De enige personages die zich hiertegen verzetten, zijn Baltazar en Kwikkwak, enkelingen in de kapitalistische maatschappij.

Door middel van montage slaagt Kurt Köhler er in om de werkelijkheid op een maximale manier te tonen: hij laat ons binnenkijken in de gedachten van personages, de commentaar van de verteller ridiculiseert of becommentarieert hun uitspraken of gedachten en het gebruik van close-ups toont details die ons anders niet zouden opvallen. Maar hij zou geen avant-gardist zijn indien de montage die werkelijkheid ook niet aan stukken slaat. Met deze techniek laat hij meer dan eens contrasten zien tussen burgerlijkheid en antiburgerlijkheid, tussen gebrek aan idealisme en idealisme. Ze toont dus niet enkel de wereld, maar breekt ze ook af, door de confrontatie van dergelijke tegengestelden. Dit is een techniek die ook in de grotesken van Van Ostaijen voorkomt, maar bovenal in de attractiemontage van Eisenstein. De apocalyptiek die gepaard gaat met deze vorm van montage wordt ten top gedreven in het laatste stuk: deze generatie “vaart ter helle”, of dit nu gebeurt door een vegeterend leven te leiden of door zelfmoord. In vroegere avant-gardistische teksten, zou er na deze apocalyptiek een alternatief of de hoop dat er ooit een betere tijd zou aanbreken volgen. Dit toekomstoptimisme lijkt in *Vade mecum voor de jonge zelfmoordenaar* afwezig te zijn, net zoals in *Baltazar Krull's hart zingt maneschijn*.

Hoewel beide teksten dus overwegend nihilistisch zijn, is er hier en daar nog één kleine sprankel hoop te merken. Kwikkwak is hier het beste voorbeeld van, maar ook Baltazar kende

enkele meer verlichte momenten. Zoals in de doctoraalscriptie van Matthijs de Ridder te lezen is, voelde Kurt Köhler dat zijn generatiegenoten zich te snel overgaven aan ideaalloosheid en burgerlijkheid, terwijl hij nog wél hoopte dat de bourgeoisie bestreden kon worden en er een beter bestaan mogelijk was. Dit geloof lezen we in de lucide momenten van Kwikkwak en Baltazar. Dit soort avant-gardisme verschilt wel enigszins met dat van voor de Eerste Wereldoorlog: het optimisme en de hoop op iets nieuws zijn er nog, maar veel minder onvoorwaardelijk dan voor de Grote Oorlog. Er is nog steeds een drang om alles stuk te gooien, om de burgerlijkheid van de kaart te vegen, maar wat daarna moet komen, is minder duidelijk. Het communisme was voor sommigen nog steeds een optie, maar zoals ook bij Baltazar bleek, wordt extreem rechts niet uitgesloten.

In tegenstelling tot Lode Baekelmans of Henri van Straten, durft Kurt Köhler de werkelijkheid echt aan diggelen slaan. Baekelmans en Van Straten kwamen niet verder dan het aanraken van enkele problemen van de samenleving en er zachtjes mee spotten, maar nergens is bij hen een vernietiging van die problemen te vinden. Ze vinden de burgertjes een beetje irritant, lachen er eens mee, maar laten hen gewoon begaan. Baekelmans was nog wel sociaal geëngageerd, maar het weinige dat we over Van Straten weten, toont eigenlijk niet eens echt sociaal engagement. Hij was wel van linkse strekking, maar naast zijn kleine commune op de heide deed hij niet veel dat naar communisme rook. Die commune kan misschien eerder als een vorm van epicurisme gezien worden: met zijn antiburgerlijke vrienden was het best gezellig, maar radicaal waren ze bepaald niet te noemen. Hoewel hij in zijn jeugd tegen zijn ouders revolteerde, draaide hij wel erg snel bij wanneer hij zonder geld zat. Trouwen werd plots een optie, omdat dat financiële ondersteuning van zijn ouders betekende. Hij was eerder een luie opportunist dan een revolutionair. Baekelmans kwam uit een fin-de-siècle generatie en was in zijn jeugd behoorlijk radicaal: de sfeer van *Van Nu en Straks* was beslist avant-gardistisch te noemen, zeker naar Vlaamse normen. Maar vanuit een internationaal perspectief bekeken was deze beweging vrij gematigd. Baekelmans' enthousiasme verminderde bij het ouder worden, maar hij was in zijn engagement nog steeds oprecht. Alles stuk gooien was voor hem echter geen optie.

Köhler is dus een echte avant-gardist te noemen, ondanks de problematiek van een waterdichte definitie van deze term. Zijn grote gevoeligheid voor de sociale context van zijn generatie, zijn montagetechnieken en zijn brute stukslaan van de oude wereld wijzen hier op. Hij is in geen geval een Van Ostaijenepigoon, hoewel in beide teksten duidelijk Van Ostaijeninvloeden te vinden zijn. Zijn stijl is erg persoonlijk en hij is bijzonder gevoelig voor zijn eigen tijd en context. Op die manier beschrijft hij een crisis die onder de jongeren heerste die na de Eerste Wereldoorlog

volwassen werden en die velen onder hen wellicht in de richting van het fascisme, een nieuwe stem in het politieke landschap die ook opriep tot radicale verandering, gedreven hebben. Door het lezen van Kurt Köhlers teksten kan het begrip 'avant-garde' in Vlaamse context al iets meer aangevuld worden. Naast radicale vormvernieuwingen, is de Vlaamse avant-garde ook sterk beïnvloed door ideologieën, politieke en socio-economische factoren. Zo zijn in het Antwerpen van voor de Eerste Wereldoorlog flamingantisme en communisme erg belangrijk in het artistieke circuit. De radicale vorm-vernieuwingen geven in deze context een stem en uitingsvorm aan een oproep tot maatschappelijke verandering. Net als in andere Europese landen reageert avant-garde ook hier tegen, onder andere, burgerlijkheid en paternalisme, maar in een Vlaamse context krijgt dit een heel nieuwe invulling. De (relatief oude) Belgische staat en haar vertegenwoordigers moeten duidelijk vernieuwd worden en Vlaanderen moet in deze vernieuwde context meer zelfstandigheid en waardering krijgen.

## Conclusie.

In deze eindverhandeling heb ik met gebruikmaking van diverse theoretische inzichten en in de vorm van enkele case-study's beschreven hoe het montageprocédé in het expressio-nisme en zijn nasleep werd benut, welke effecten werden beoogd en wat de teksten in kwestie met het publiek doen. Zoals in *Bezette stad* of wat dat betreft in de films van Eisenstein wordt in het proza van Kurt Köhler gebroken met de mimetisch-realistische representatie van de wereld. Door het strakke korset van de realistische roman – of de *continuity editing* in de film – te weigeren, schept de 'expressionist' voor zichzelf de mogelijkheid om een moderne, bij uitstek dynamische en veelkantige wereld tot haar recht te laten komen. Via montage wordt het 'oude', negentiende-eeuwse realiteitsbesef gedemonteerd en er wordt ruimte geschapen voor nieuwe ideeën, ervaringen en toekomstmogelijkheden. Bij Eisenstein wordt de bestaande wereld bijvoorbeeld opengebrouwen door proletariërs naast én tegenover fabrieksdirecteurs of herenboeren te plaatsen, bij Van Ostaijen door de Eerste Wereldoorlog te (de)monteren als een mislukte Apocalyps en bij Köhler door burgerlijk-kapitalistische en radicaal antiburgerlijke vormen van discours op een ontregelende manier tegen elkaar uit te spelen. Bij de twee Antwerpse schrijvers prevaleert in de montage de idee van het tabula rasa. Wat na de via montage aan stukken geslagen oude wereld moet komen, is nog niet echt duidelijk. Maar dat die wereld aan desintegratie is prijsgegeven, en verstoken is van een organische eenheid, staat buiten kijf.

Deze vernielzucht heb ik niet teruggevonden bij Lode Baekelmans en Henri van Straten, ofschoon ook zij (juist daarom heb ik nogal wat aandacht aan hun werk gewijd) montageprocédés en nog andere technieken uit de avant-gardekunst gebruiken. Tabula rasa gaat voor hen duidelijk een stap te ver. Zij willen wel spotten met de burgerlijk-kapitalistische wereld, en antiburgerlijk zijn ze tot op zekere hoogte ongetwijfeld, maar via de kunst en literatuur schoonschip proberen te maken met de 'oude vormen', is er in hun geval niet bij. Die voorzichtigheid acht ik symptomatisch voor de doorwerking van de historische avant-garde in het algemeen, en het expressionisme in het bijzonder, op de Vlaamse (literaire) cultuur. Deze laatste wordt getypeerd door een opvallende gehechtheid aan traditie en continuïteit, die verdere grondige studie behoeft. Maar veel heeft zonder twijfel te maken met de Vlaamse Beweging als een bepalend, zij het heel heterogeen instituut in het Vlaamse culturele veld. Zelfs de best geïnformeerde, van nature misschien zelfs 'wilde' kunstenaars blijken zich toch al snel in te passen in een zoektocht naar een Vlaamse identiteit in Belgische en Europees perspectief, en daarbij willen ze de verworvenheden van de vorige generaties 'natuurlijk' niet zomaar overboord gooien. In hun onmatigheid en hun

verlangen naar transgressie zijn de gedesillusioneerde politieke activisten Paul van Ostaijen en Kurt Köhler, en na hen de 'late expressionist' Louis Paul Boon, wat dat betreft haast absolute uitzonderingen<sup>4</sup>. Uit deze erg voorlopige vaststellingen en overwegingen treedt de vraag naar voren op welke punten de hier beschreven 'expressionistische' vernieuwingspogingen in de Vlaamse literatuur overeenkomen én verschillen van de doorwerking van de historische avant-garde op de contemporaine Nederlandse literatuur, waarin de constructie van een nationale identiteit zoals bekend nauwelijks in tel is. Meer dan een aanzet tot zo'n contrastieve studie van een eerste reeks momenten van radicale vernieuwing - van Van Ostaijen via Köhler tot Boon - kan deze eindverhandeling echter niet zijn.

---

<sup>4</sup> Humbeek, Kris, 'De schrijver, de grote stad en het verval.' Nawoord bij Louis Paul Boon, *De avond vraagt u/3 mensen tussen muren/De voorstad groeit. Verzameld werk, 1* [K. Humbeek, B. Kennis e.a., eds], Amsterdam: De Arbeiderspers, 2007. (in druk)

## Dankwoord.

In de eerste plaats zou ik mijn promotor, Kris Humbeeck, en tweede lezer, Matthijs de Ridder, willen bedanken voor de voortdurende bereidheid om vragen te beantwoorden en hoofdstukken na te lezen, maar bovenal voor het vertrouwen in een goede afloop van de eindverhandeling, wat bijzonder stimulerend was. Ook Ewald Peters en Dennis Van Mol van het Booncentrum verdienen hier een dankwoord voor het verschaffen van en zoeken naar informatie over xylografie. Tom Paulus hielp me een heel eind op weg met het bestuderen van film en verdient hier dus ook zéker een woord van dank.

Mijn ouders wil ik hier eveneens bedanken: ze stonden steeds klaar om iets na te lezen en waren steeds geïnteresseerd in het onderwerp, wat nuttige en interessante gesprekken opleverde. Ook Karel Bouving verdient alle lof voor het moderniseren en stilistisch bijschaven van mijn eindverhandeling tijdens de laatste sprint naar de deadline.

## Geraadpleegde werken.

Adrichem, van, Jan. *De ontvangst van de moderne kunst in Nederland 1910-2000, Picasso als pars pro toto*. Amsterdam: Prometheus, 2001.

Allen, Robert C. *Vaudeville and Film, 1895-1915: a study in media interaction*. New York: Arno Press, 1980.

Allen, Robert C. "A Decided Sensation: Cinema, Vaudeville, and Burlesque." *On the Edge of Your Seat. Popular Theater and Film in Early Twentieth Century American Art*. Ed. Patricia McDonnell. New Haven & London: Yale University Press, 2002. 62 – 89.

AMVC databank, <http://anet.ua.ac.be/cgi-bin/Acgi?EntryN:WAOEX>, 14 mei 2007

Antoine-Dunne, Jean. "Introducing Eisenstein's Theory". *The Montage Principle. Eisenstein in New Cultural and Critical Contexts*. Ed. Jean Antoine-Dunne, Paula Quigley. Amsterdam: Rodopi, 2004. 1 – 13.

Antoine-Dunne, Jean, Paula Quigley. "General Introduction". *The Montage Principle. Eisenstein in New Cultural and Critical Contexts*. Ed. Jean Antoine-Dunne, Paula Quigley. Amsterdam: Rodopi, 2004. 15 – 24.

Baekelmans, Lode, *Europa Hotel: spel van het bitterzoete leven in drie bedrijven*, Antwerpen: De Sikkels, 1921.

Barrès, Maurice, *Le culte du moi*, Paris: Librairie Plon, 1922.

Bergius, Hanne, "Dada Grotesque", *Comic Grotesque. Wit and Mockery in German Art, 1870 – 1940*, München – Berlin – London – New York: Prestel, 2004. 155 – 170.

Bogman, Jef, *De stad als tekst: over de compositie van Paul van Ostaijens Bezette stad*, Rotterdam: Van Hezik-Fonds, 1991.



Bordwell, David, Kristin Thompson. *Film Art. An Introduction*. New York: McGraw – Hill, 1990.

Botton, de, Alain. *De kunst van het reizen*. Amsterdam / Antwerpen: Uitgeverij Atlas, 2004.

Boyens, Piet. *Expressionisme in Nederland, 1910 – 1930*. Zwolle: Waanders Uitgevers, 1994.

Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

*Ca Ira!* 1920 – 1923, Antwerpen.

Caso, Paul, *Henri van Straten, uin maître de la gravure sur bois*, Le Soir, 14 juni 1973.

Charney, Leo. “In Order: Fragmentation in Film and Vaudeville”. *On the Edge of Your Seat. Popular Theater and Film in Early Twentieth Century American Art*. Ed. Patricia McDonnell. New Haven & London: Yale University Press, 2002. 108 – 121.

Cox, Harvey, *De stad van de mens. Het levenspatroon van de moderne wereld in theologisch perspectief*. Bilthoven: Amboboeken, 1971.

Dostojevski, Fjodor Michailovitsj, *Schuld en Boete*, Amsterdam: Uitgeverij L.J. Veen, 2003.

Dube, Wolf Dieter, “Painting and the Graphic Arts”, *The Concise Encyclopedia of Expressionism*, ed. Lionel Richard, Hertfordshire: Omega Books, 1984. 23 – 109.

Dos Passos, John, *Manhattan Transfer*, London: Penguin Classics, 2000.

*Een gedevalueerde HENRI VAN STRATEN?*, Limburgs Dagblad, 23 november 1961.

Eisenstein, Sergej, “Béla vergeet de schaar”. *Het constructie-principe in de kunst*. Nijmegen: Socialistiese Uitgeverij, 1981. 22 – 29.

Eisenstein, Sergej, “Buiten het filmbeeld”. *Het constructie-principe in de kunst*. Nijmegen: Socialistiese Uitgeverij, 1981. 30 – 47.

Eisenstein, Sergej, “Dickens, Griffith en wij”. *Montage. Het constructie-principe in de kunst*. Nijmegen: Socialistiese Uitgeverij, 1981. 213 – 272.

Eisenstein, Sergei, *The General Line*, Rusland, 1929.

Eisenstein, Sergej, “Montage van attracties”. *Het constructie-principe in de kunst*. Nijmegen: Socialistiese Uitgeverij, 1981. 15 – 21.

Eisenstein, Sergei, *Pantserkruiser Potemkin*, Rusland, 1925.

Eisenstein, Sergei, *Staking*, Rusland, 1925.

Elger, Dietmar, *Expressionisme*, Köln – Hedel: Taschen / Libero, 2002.

*Encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, deel 1 en 2, Tielt – Utrecht: Lannoo, 1973

*Expositie geopend van grafisch werk Henri van Straten*, Limburgs Dagblad, 19 november 1961.

Durnez, Gaston, *Henri van Straten herleeft*, Eindhovens Dagblad, september 1962.

Frisby, David, Mike Featherstone (ed.). *Simmel on Culture*. London – Thousand Oaks – New Delhi: Sage Publications, 1997.

Gadourek, I et. al. (ed.). *Een keuze uit het werk van Georg Simmel*. Deventer: Van Loghum Slaterus B.V., 1976.

Ghesquiere, Jozef, Paul François, *Liederenkrans voor het middelbaar onderwijs*, Brugge – Brussel: De Kinkhoren, 1947.

Goethe, Johann Wolfgang, *Het lijden van de jonge Werther*, Athenaeum – Polak & Van Genneep: Amsterdam 2003.

Gombrich, E.H., “XXVII. De kunst experimenteert. *De twintigste eeuw*”, *Eeuwige schoonheid. Inleiding tot de kunstgeschiedenis*. Bussum: Unieboek B.V., 1975. 419 – 451.

Griffith, David Wark, *Intolerance*, Verenigde Staten van Amerika, 1916.

Griffith, David Wark, *The Birth of a Nation*, Verenigde Staten van Amerika, 1915.

Gunning, Thomas. "Présence du narrateur: l'héritage des films Biograph de Griffith." *David Wark Griffith, Etudes sous la direction de Jean Mottet*. Ed. Jean Mottet. Paris: Editions L'Harmattan, 1984. 126 – 145.

Gunning, Thomas. "The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde". *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. Ed. Thomas Elsaesser. London: BFI Publishing, 1990. 56 – 61.

Hammacher, A.M. *Stromingen en persoonlijkheden. Schets van een halve eeuw schilderkunst in Nederland 1900 – 1950*. Amsterdam: J.M. Meulenhoff, 1955.

*Henri van Straten*, De Standaard, 16 november 1961.

*Het grafisch werk van HENRI VAN STRATEN bevattend houtsneden, suites, blokboeken, boekillustraties en lithografieën*. Hasselt: Culturele Dienst van de Provincie Limburg, 1968.

Hooydonk, Van, Eric, Patric Verhoeven, *The Ports Portable. A Cultural Travel Guide to the Port Cities of Antwerp, Hamburg and Rotterdam*, Antwerpen: Pandora, 2006.

Hove, Van, Jan, *Miljoenendans voor Dora Maar*, De Standaard, 22 april 2006.

Humbeeck, Kris, 'De schrijver, de grote stad en het verval.' Nawoord bij Louis Paul Boon, *De avond vraagt u/3 mensen tussen muren/De voorstad groeit. Verzameld werk, 1* [K. Humbeeck, B. Kennis e.a., eds], Amsterdam: De Arbeiderspers, 2007. (in druk)

Humbeeck, Kris, et.al., "Nawoord" , *De atoombom en het mannetje met den bolhoed. Mijn kleine oorlog*, Louis Paul Boon, Amsterdam: Arbeiderspers, 2006.

Huygens, G.W. *Lode Baekelmans*. Brussel: Manteau N.V., 1960.

*Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis* (<http://www.iisg.nl>, 6 maart 2007 (RSDRP))

Isacker, Van, Karel, Raymond Van Uytven, *Antwerpen. Twaalf eeuwen geschiedenis en cultuur*, Antwerpen: Mercatorfonds, 1986.

Joos, Erwin. *Antwerp New York, Eugeen Van Mieghem (1875 – 1930) en de emigranten van de Red Star Line*. Antwerpen: BAI uitgeverij, 2005.

Joos, Erwin. *Eugeen Van Mieghem, een kunstenaar van het volk*. Antwerpen: Uitgeverij De Brauwere, 2001.

Jurgens-Kirchhoff, Annegret, *Technik und Tendenz der Montage in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts*, Giessen: Anabas, 1978.

Kint, An, Frans Lauwers, *1200 jaar Antwerpenaren en hun amusement. Waar is de tijd*, deel 13, red. An Kint, Menno van der Laan, e.a., Zwolle: Uitgeverij Waanders b.v., 1997.

Köhler, Kurt, *Baltazar Krull's hart zingt maneschijn*, Antwerpen – Berlijn – Amsterdam: Uitgeverij Anti, 1933.

Köhler, Kurt, *Vade mecum voor de jonge zelfmoordenaar*, Antwerpen – Berlijn – Amsterdam: Uitgeverij Anti, 1934.

Kort, Michael, *The Soviet Colossus: the Rise and Fall of the USSR*, New York – London: Sharpe, 1993.

Kort, Pamela, *Comic Grotesque. Wit and Mockery in German Art, 1870 – 1940*, München – Berlin – London – New York: Prestel, 2004.

Kort, Pamela, “The Grotesque: Modernism’s Other”, *Comic Grotesque. Wit and Mockery in German Art, 1870 – 1940*, München – Berlin – London – New York: Prestel, 2004. 12 – 26.

Kovalenko, Georgij. “Russische avant-garde: het constructivisme en de scenografie”. *Avant-garde in Rusland 1900 – 1935* ed. Jevgenia Petrova, Jean-Claude Marcadé. Brussel : Mercatorfonds, 2005. 63 – 69.

Kracauer, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. London – Oxford – New York: Oxford University Press, 1971.

Kretschina, Galina, bijdrage in “Neoprimitivisme”, in *Avant-garde in Rusland 1900 – 1935*, Brussel: Mercatorfonds, 2005. 108 – 135.

Kroeglov, Vladimir, bijdrage in “Neoprimitivisme”, in *Avant-garde in Rusland 1900 – 1935*, Brussel: Mercatorfonds, 2005. 108 – 135.

Kuleshov, Lev. “The Origins of Montage”. *Cinema in Revolution. The Heroic Era of the Soviet Film*. Ed. Luda Schnitzer, Jean Schnitzer, Marcel Martin. New York: Da Capo Press, 1987. 67 – 76.

Lang, Fritz, *M – Eine Stadt sucht einen Mörder*, Duitsland, 1931.

*Lumière*, 1919 – 1923, Antwerpen.

Marcadé, Jean-Claude, “De linkse Russische en sovjetkunst: een schitterende en onvermijdelijke esthetische revolutie van de 20<sup>e</sup> eeuw”, in *Avant-garde in Rusland 1900 – 1935*, Brussel: Mercatorfonds, 2005. 23 – 36.

Marx, Karl, “Manifesto of the Communist Party”, *Karl Marx and Frederick Engels. Selected Works in Two Volumes*, Vol. 1, Moskou: Foreign Language Publishing House, 1950. 32 – 61.

Marx, Karl, “Wage Labour and Capital”, *Karl Marx and Frederick Engels. Selected Works in Two Volumes*, Vol. 1, Moskou: Foreign Language Publishing House, 1950. 74 – 97.

Mayer, August L., *Francisco de Goya*, London & Toronto: J.M. Dent and Sons Ltd, 1924.

Mitry, Jean, "Cinema", *The Concise Encyclopedia of Expressionism*, ed. Lionel Richard, Hertfordshire: Omega Books, 1984. 213 – 243.

Monteyne, Lode. *Lode Baekelmans. Een Inleiding tot zijn Werk*. Antwerpen: Secelle, 1914.

Moulaert, Jan, *De vervloekte staat: anarchisme in Frankrijk, Nederland en België, 1890-1914*, Berchem: 1981.

Multatuli, *Max Havelaar, of De Koffiveilingen der Nederlandsche Handelmaatschappij*, Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Genneep, 2005.

Ostaijen, van, Paul, "Ekspressionisme in Vlaanderen", *De poes voldeed. Essays en kritieken*. Amsterdam: Ooievaar, 1996.

Ostaijen, van, Paul. *Verzamelde gedichten*. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker, 2005.

Ostaijen, van, Paul, 'Bezette stad', *Verzamelde gedichten*, Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker, 2005. 273 – 419.

Ostaijen, van, Paul, *Verzameld proza : grotesken en ander proza*, Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker, 1991.

Ozon, François, *Goûttes d'eau sur pierres brûlantes*, Frankrijk, 1999.

Poggi, Christine, *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*, New Haven and London: Yale University Press, 1992.

Poggioli, Renato. *The Theory of the Avant-Garde*. Trans. Gerald Fitzgerald. Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1968.

Quigley, Paula. "Eisenstein, Montage, and 'filmic writing'." *The Montage Principle. Eisenstein in New Cultural and Critical Contexts*. Ed. Jean Antoine-Dunne, Paula Quigley. Amsterdam: Rodopi, 2004. 153 – 169.

Raskin, Ludo. *Henri van Straten. Oeuvre catalogus van de grafiek*. Antwerpen: Pandora, 2002.

Reijt, Van de, Vic. “Reinaert De Ridder of Elsschot De Vos. Het leven van Willem Elsschot (1882 – 1960)”. *De Parelduiker*, nr. 4/5 2001. 4 – 13.

Ridder, de, Matthijs, *Geschiedenis eener generatie (Gaston Burssens en Kurt Köhler 1914 – 1945)*, 2002.

Ridder, de, Matthijs, “Kurt Köhler”. *ZL*, jg 3 nr. 1, oktober 2003. 16-33

Ruebens, Martin, *Ferdinand Tönnies: gemeenschap en maatschappij: grondbegrippen van de zuivere sociologie*. Leuven: Acco, 1990.

Rynck, De, Patrick, *De kunst van het kijken. Iconografie van de Europese schilderkunst, 14<sup>de</sup> – 18<sup>de</sup> eeuw*. Gent – Amsterdam: Ludion, 2004.

Schapiro, Leonard, *Les révolutions russes de 1917: les origines du communisme moderne*, New York: 1987.

Scheunemann, Dietrich, *European Avant-Garde: New Perspectives*, Amsterdam : Rodopi, 2000.

Schulte-Sasse, Jochen, “Foreword: Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde”, *Theory of the Avant-Garde*, Peter Bürger, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. vii – xlvii.

Sombart, Werner, *Le bourgeois. Contribution à l'histoire morale et intellectuelle de l'homme économique moderne*. Paris: Payot, 1966.

Sombart, Werner, “The Origins of the Capitalist Spirit”, *Economic Life in the Modern Age*, red. Nico Stehr, Reiner Grundmann. New Brunswick & London: Transaction Publishers, 2001.

Taylor, Richard. “Sergei Eisenstein: The Life and Times of A Boy from Riga”. *The Montage Principle. Eisenstein in New Cultural and Critical Contexts*. Ed. Jean Antoine-Dunne, Paula Quigley. Amsterdam: Rodopi, 2004. 25 – 43.

Thompson, Kristin, David Bordwell. *Film History: An Introduction*. New York: McGraw – Hill, 1994.

Tsjechov, Anton, “De kersentuin”, *Verzamelde werken deel 4*, Amsterdam: G.A. Van Oorschot, 1956. 397 – 487.

Tsjoedinovskaja, Tamara, bijdrage in “Neoprimitivisme”, in *Avant-garde in Rusland 1900 – 1935*, Brussel: Mercatorfonds, 2005. 132 – 133.

Tzara, Tristan, *Œuvres Complètes, Tôme 1*, Paris : Flammarion, 1975.

Vanclooster, Stijn. “Lentewinden waaien over Vlaanderen. De Kapel en het tijdschrift *Alvoorder*”. *De Parelduiker*, nr. 4/5 2001. 42 – 53.

Vardac, A. Nicholas. *Stage to Screen. Theatrical Origins of Early Film: David Garrick to D.W. Griffith*. New York: Da Capo Press, 1987.

*Vermeylenfonds*. 3 december 2006, *Vermeylenfonds*, 5 februari 2007, <<http://www.vermeylenfonds.be>>.

Vertov, Dziga, *Man with a Movie Camera*, Rusland, 1929.

Vos, Herman, “Voorwoord.” *In dienst der arbeidersopvoeding. Handboek van de centrale voor arbeidersopvoeding*. Edgard Delvo, Deurne – Antwerpen: De Jongh, 1937.

Weber, Max, *The City*. Trans. Don Martindale, Gertrud Neuwirth. New York: The Free Press, 1966.

Zondervan, Henri (ed.), *Winkler Prins' Geïllustreerde Encyclopaedie. Zevende Deel, Epacris – Genie*, Amsterdam: Uitgevers-Maatschappij “Elsevier”, 1907.



## BIJLAGEN

Frank Van den Wijngaert: briefwisseling met Hans Orlowski en Conrad Felixmüller.

Van Stratens goede vriend Frank Van den Wijngaert onderhield een briefwisseling met Hans Orlowski en Conrad Felixmüller. De brieven met Orlowski die ik in het AMVC vond, dateren van januari, juli, oktober en december 1927 en januari 1928. Zijn handschrift is werkelijk onleesbaar en ik hoop dan ook dat er niet te veel van de informatie verloren gegaan is bij het ontcijferen ervan. De brieven gaan voornamelijk over het kopen van houtsneden en over de banden tussen de Duitse en de Vlaamse houtsnijders. Dit wordt niet met zoveel woorden gezegd, maar de boodschap “daß ich gerne der Gruppe angehören würde, daß es für mich eine Ehre ware, die mich freuen würde” kan hierop wijzen. Aan het begin van de brief werd ook de naam van Joris Minne vermeld. Uit de briefwisseling met Orlowski kan men dus concluderen dat er wellicht contact was – via Van den Wijngaert en Joris Minne – tussen Vlaamse houtsnijders en Hans Orlowski. Over mogelijke ideeën over werkwijzen was echter niets te vinden in deze brieven.

De datering van de briefwisseling met Conrad Felixmüller verschilt wat. Er is een brief van 1 juni 1934 en één van 27 november 1951. In de eerste brief staat wat interessante informatie over de kunstopvatting van Felixmüller.

Lieber verehrter Freund und Herr van den Wiyngaert [sic]!

Bevor ich zu meinen biographischen Notizen komme, ~~möchte~~ möchte ich etwas allgemeines über mein Verhältnis † zur Kunst sagen. *Die Entwicklung der Formanschauung und Formbehandlung, war, als ich in das Kunstleben eintrat, beim sogenannten Expressionnismus in Deutschland angelangt.* Man hatte es satt, nach akademischen Rezepten zu arbeiten, weil es tote Kunst war, bevor sie an die Oeffentlichkeit kam. Man lehnte sogar die Tradition ab, ebe nso [sic] jegliches Können. Und *so entstand*, was Sie ja auch recht gut kennen – *eine primitive wilde und undisziplinierte Sache.* Solange man Jüngling war, man im Strome dieser Dinge mitschwamm und sich neben den generationsmässig älteren Stürmern wohlfühlte, war alles gut. *Diese Dinge sind aber vorbei. Ich habe mich über die Sturm und Drangzeit zu meinen eigenen Formanschauungen entwickelt und gehöre eben nicht zur Generation der Nolde – S.Rottluff – Barlache, die 50 – 70 jährig in ihrem Schlendrian verharren.* Also ich bin nicht nur formal in meiner künstlerischen Sprache, sondern auch als Generation von dem was man moderne Kunst in Deutschland nennt, getrennt. *Ich gehöre jetzt n nicht nur mir selbst,*

*sondern vielmehr ~~la~~ lehne ich diese steckengebliebene Entwicklung ab, die sich damals aus Satttheit, Müdigkeit und bei unendlich vielen aus Talentlosigkeit fortschrittlich gebärdete.*

Aus meinen verschiedenen Holzschnitten werden Sie diesen Standpunkt verstehen. Ich habe Ihnen auch einmal Photos nach Gemälden gezeigt die meine Absichten noch mehr erweitert zeigen.

Heute ist in Deutschland die künstlerische Situation so, dass unter der politischen Entwicklung auch die künstlerische beschleunigt wurde. Aber es ist noch nicht klar der Ablauf für aussenstehende zu erkennen, da sich um den überalterten Expressionismus Nolde-Barlach und Genossen eine Interessenclique bildet, in der Meinung sie vor dem sicheren Untergang retten zu können. *Es ist eine feststehende Tatsache, dass sich die gesamte Jugend von der Kunst der Nolde-Barlach-clique ebenso gelangweilt abwendet, wie vor 20 Jahren die Jugende von der „Akademie“ wandte.* Man darf zum Verständnis dieser Situation nicht vergeseen [sic], dass sich heute die Nolde-Barlach-clique als die „Offiziellen“ sozusagen als unsre „Akademiker“ fühlen und das allein genügt zur Charakterisierung ihres überlebten Machtsanspruchs.

Aber was hat das mit Felixmüller zu tun? werden Sie fragen.

Folgendes, rein künstlerisches Entwicklungsmoment trennt mich von der oben genannten Clique: *die aus formalen Experimenten geborene expressionistische Kunst genüigten meinem Hunger nach Leben, Natur, Ausdruck eigener Empfindung nicht und auf der Suche gelangte ich eben zu den Resultaten, die Ihnen teils bekannt durch meine Holzschnitte, leider aber noch unbekant als meine Malereien sind: die Natur spielt die erste Rolle, die Gesetze der Natur als Komposition zu finden, ihre Farbigkeit und Harmonie und die Vielfältigkeit der Empfindungswelt zur Darstellung zu bringen.*

Das ist ein grosses Programm – für mich als 37 jährigen darf ich von manchem Resultat in dieser Richtung sprechen. Es ist mir eine grosse Ehre durch Ihre Anerkennung in meinem Streben bestärkt zu werden. Die Schul-undStudienzeit verlebte ich in Dresden, wo ich als 15jähriger die dortige Königl. Kunstakademie bezog. Viele Reisen ins Ausland und noch mehr im verschiedenartigem Inland reiften meinen Blick für die Qualität und für den Maasstab, den man an die Kunst stellen ~~muss~~ muss. Dabei gewann meine künstlerische Arbeit zahlreiche In- und Ausländische Anerkennung und Freunde. Auf den Internationalen ausstellungen werden ebenso meine Arbeiten gezeigt, wie hier in Deutschland. Ebenso hängen Arbeiten in vielen Museen, graphischen Kabinetten und Bibliotheken. Im Jahre 1919 ~~gewann ich~~ erhielt ich den grossen Staatspreis (Romprens).

Die Motive meiner Arbeit nehme ich aus den *Eindrücken des täglichen Lebens* – *ich bin also kein Romantiker oder Ideologe. Deshalb ist der Mensch, seine Arbeit, die Industrie, die Grossstadt – immer zugleich mit den seelische Empfindungen gespiegelt, der Mittelpunkt meinder Kunst.* In den letzten Jahren erlebte ich allein innerhalb meiner Freunde und Familie so starke Erscheinungen, dass zum Beispiel die zwanglose Folge Portraits von Künstlern und

Schriftstellern entstand, oder andererseits Szenen aus dem täglichen Leben (Kinder, Familienszenen). *Anderseits iste es immer wieder der grossstädtische Mensch unsrer Tage, der mich mit seinen Plagen, leiden Freuden und Wollüsten zur künstlerischen Darstellung reizt. In der Methode der Gestaltung lege ich aus rein künstlerischen Gründen auf das formale mehr Wert, als auf das Psychologische.* Das betont architektonische in der Landschaft dringt auch bis in das Portrait durch. *Streng und einfach wie es das Material des Schwarz-Weiss-Holzschnittes ohnehin ist, muss auch die technische Durchbildung unter voller Berücksichtigung der Natur sein.* Sie sehen also - sehr lieberwerter Freund, dass ich da ende, wo ich allgemein angefangen hatte: der Eindruck der Welt, die Natur, sind meine Leitsätze bei der Arbeit. *Kein Mensch oder Künstler kann mehr und besser erfinden als die Natur uns in den täglichen Eindrücken bietet.*

Diesem Briefe folgen noch einige letzte Holzschnitte, als Drucksache. In den letzten Jahren entstanden wenig blätter, aber ich glaube, dass die Quantität durch die Qualität aufgewogen ist.

Die letzten Blätter heissen:   Liebespaar  
   Faust unsrer Tage  
   Zeichner vor Dresden  
   Lernender Knabe  
   Letzte Stunde (der Musiker Clemens Braun)

Indem ich hoffe, dass es Ihnen und Ihrer lieben Familie recht gut geht, dass die Blätter gut ankommen und Sie mit mir zufrieden sind, bin ich mit herzlichsten Grüßen auch von meiner Familie und auch an Ihre Familie, in Erwartung Ihres mich überaus interessierenden und ausserordentlich erfreuenden Aufsatzes über meine Arbeit –

Ihr Ihnen stets ergebener

Conrad Felixmüller

[mijn cursivering, LV]

Wanneer hij zich in de kunstwereld begaf, beschrijft hij, was het artistieke klimaat in Duitsland expressionistisch. Dit verbindt hij voornamelijk met de groep rond Karl Schmidt-Rottluff en Emil Nolde. Schmidt-Rottluff was lid van *Die Brücke*, maar nam het minst deel aan het groepsleven: hij schilderde niet in het gemeenschappelijke Dresdense atelier en ging nooit mee naar de Moritzburgse vijvers. Deze uitstappen waren “voor de ontwikkeling van de stijl en als daadwerkelijke uitdrukking van de maatschappijhervormende ideeën van de kunstenaars van doorslaggevende betekenis” (Elger 63). Ook Nolde behoorde tot *Die Brücke*, maar was net zoals Schmidt-Rottluff een beetje een buitenstaander (Elger 105). Maar het chaotische “Sturm und Drang”-achtige expressionisme van Schmidt-Rottluff en Nolde heeft Felixmüller naar eigen zeggen achter zich gelaten. Het is opmerkenswaardig dat hij de expressionistische stroming

beschrijft aan de hand van een zeer romantische term. Hieruit blijkt dat volgens hem het Brücke-expressionisme toch vooral samenhangt met het uitdrukken van een persoonlijke emotie van de kunstenaar. Hijzelf zag zijn kunst in de jaren tien als een manier om zich politiek te engageren (Elger 223). Hij maakte verschillende houtsneden voor het tijdschrift *Die Aktion* en was van mening dat deze techniek het hem mogelijk maakte zijn (pacifistische) denkbeelden directer om te zetten. Bij *Die Aktion* ontmoette Felixmüller zeer fel geëngageerde kunstenaars als Raoul Haussmann, George Gross en Wieland Herzfelde (Elger 223). Hij zou ook actief lid geweest zijn van de communistische partij.

In het midden van de jaren twintig zag Felixmüller in dat zijn communistische idealen niet verwezenlijkt konden worden en zijn werk veranderde in een meer naturalistische kunst waarin privé-onderwerpen belangrijk worden (Elger 225). Dat blijkt ook uit zijn brief. Net zoals de expressionisten zich verzetten tegen de academische kunst, moest hij zich verzetten tegen de klassiek geworden expressionistische kunst. De zuiver formele experimenten hadden afgedaan en de natuur werd voor hem een nieuwe inspiratiebron: de kleuren en de compositie die daarin te vinden zijn vormen het middelpunt van zijn kunst. ‘De natuur’ mag echter niet verkeerd begrepen worden: het gaat hier niet om natuurtaferelen, maar om het dagdagelijkse leven, om de natuurlijke gang van zaken. ‘De natuur’ is voor hem het leven van de mens in de grootstad, zijn zorgen en verlangens, zijn lusten en bezigheden. Toch verliest hij de band met het formele kunstwerk niet helemaal: hij benadrukt nog eens extra dat zijn natuurschilderijen eerder formalistisch dan psychologisch zijn. Ik denk dat het verband tussen Felixmüller en Van Straten hier vrij duidelijk is: ook Van Straten schilderde de stadsmens in zijn biotoop. Op zijn houtsneden zijn havenhoertjes, schippers en bewoners te zien tussen de schoorsteenpijpen van stoomboten en tussen de groezelige cafés van het schipperskwartier.

In 1946 schrijft Felixmüller nog een brief aan Van den Wijngaert waarin hij vertelt wat hij tijdens de Tweede Wereldoorlog allemaal beleefd heeft. Hij vermeldt ook het volgende: “Als Sie vor zehn Jahren bei uns in Berlin waren, waren Sie von der Abscheulichkeit der Nationalsozialisten nicht so ueberzeugt, wie ich es mit meinem grenzenlosen Hass Ihnen auf so radikale Art und Weise zeigte”. Van den Wijngaert was dus blijkbaar niet onverdeeld tegen de fascistische evolutie van de Duitse politiek in de jaren voor de Tweede Wereldoorlog.

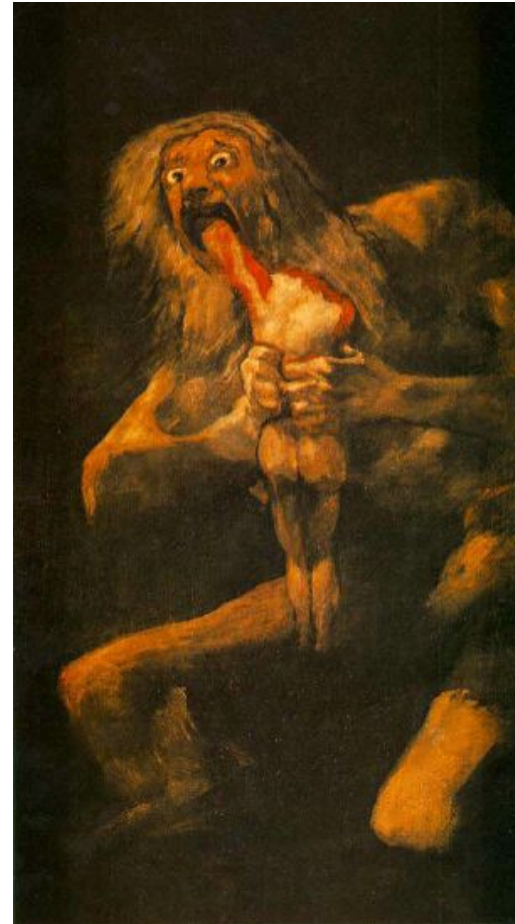
Van den Wijngaert was ook bijzonder geïnteresseerd in film. Zo had hij in verschillende tijdschriften een eigen filmrubriek. Uit brieven van het ADAC (Association pour la Diffusion Artistique et Culturelle, een organisatie die onder andere instond voor verhuur en verkoop van films) blijkt dat Van den Wijngaert wel eens films bestelde. Ik heb nergens gevonden aan welk publiek hij die dan toonde, maar het gaat meestal om avant-gardistische films, zoals *Oktober* van

Sergei Eisenstein, *Kiev en Flammes* en *Arsenal* van Aleksandr Dovjenko, *Enthousiasme* van Dziga Vertov en *Emak Bakia* van Man Ray.

Francisco Goya y Lucientes (1746 – 1828)



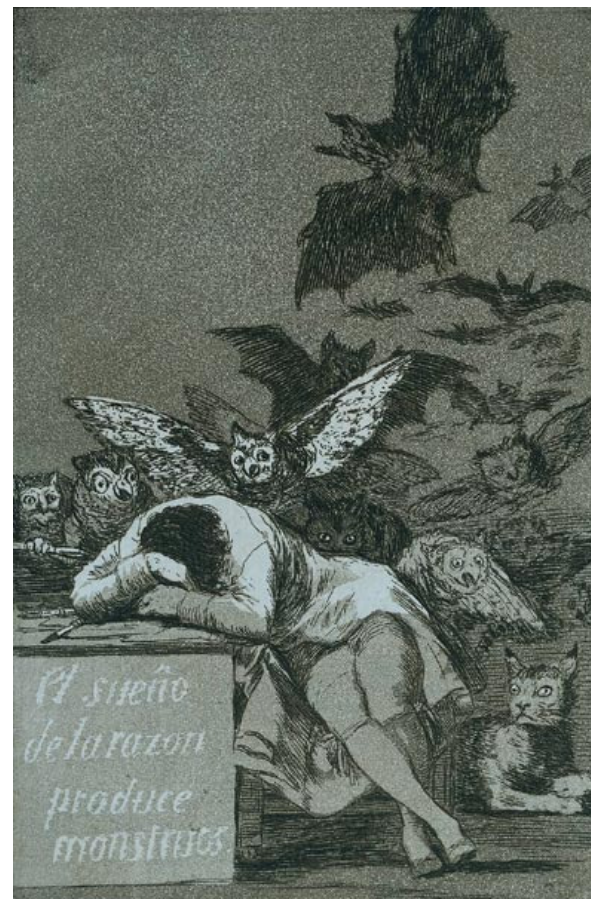
Afbeelding 1. *De Kolos*, 1808 - 1812



Afbeelding 2. *Saturnus verslindt zijn zoon*, 1821 - 1823



Afbeelding 3. *De fusillade van 3 mei 1808*, 1814



Afbeelding 4. *El sueño de la razon*, 1797 - 1798

John Heartfield (1891 – 1968)



Afbeelding 5. *Adolf de Superman*, 1932



Afbeelding 6. *Through Light to Night*, 1933



Pablo Picasso (1881 – 1973)

Edvard Munch (1863 – 1944)



Afbeelding 7. *Stilleven met rieten stoel*, 1912

Afbeelding 8. *De schreeuw*, 1893

George Grosz (1893 – 1959)



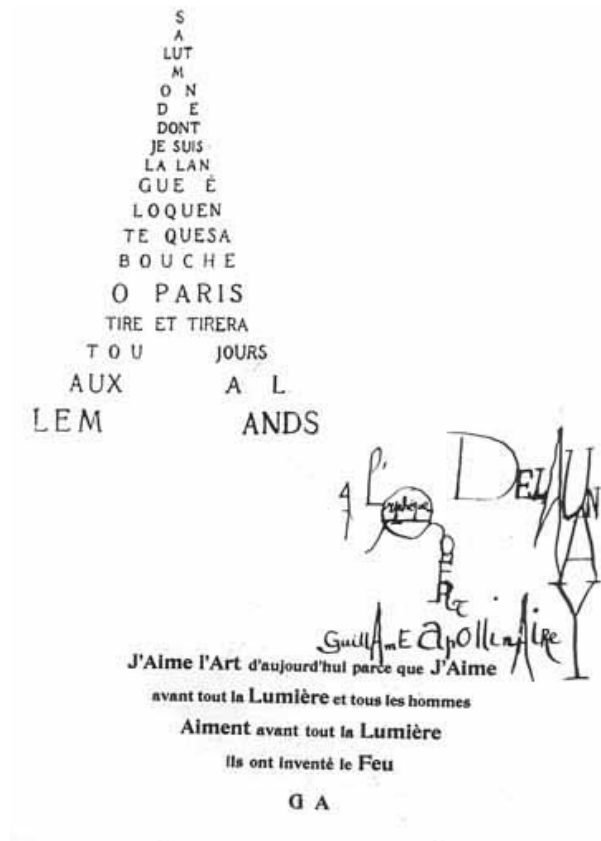
Afbeelding 9. *Opdracht aan Oskar Panizza*, 1917 – 1918

Raoul Hausmann (1886 – 1971)



Afbeelding 10. *Zelfportret van de Dadasoof*, 1920

## Guillaume Apollinaire (1880 – 1918)

Afbeelding 11. uit *Calligrammes*, 1918

## Filippo Marinetti (1876 – 1944)

## Marcia futurista

Parole in libertà di Marinetti

(Cantata per la prima volta,  
da Marinetti, Cangiullo e Balla,  
nella Galleria Futurista di Roma).

irò irò irò pic pic  
irò irò irò paac paac

MAAA GAAA LAAA  
MAAA GAAA LAAA

RANRAN ZAAAF

RANRAN ZAAAAAF

ZANGTUMBTUMB  
ZANGTUMBTUMB

fi caz mi pi fi caz ni pi  
za na tu za na tu

fi caz mi pi pi pi pi pi tu tu tu  
za na tu tu tu tu tu tu tu tu

pi  
tu  
irò irò irò pic pic  
irò irò irò paac paac

MARINETTI, futurista

Afbeelding 12. *Marcia futurista*, 1916

Jan van Eyck ( $\pm$ 1390 – 1441)



Afbeelding 13. *De Arnolfinibruijloft*, 1434

Marcel Duchamp (1887 – 1968)



Afbeelding 14. *Fontein*, 1917

George Grosz (1893 – 1959)



Afbeelding 15. *Metropolis*, 1917

Franz Marc (1880 – 1916)



Afbeelding 16. *Tirol*, 1914

Wassily Kandinsky (1866 – 1944)



Afbeelding 17. *Compositie VIII*, 1923

Rudolf Schlichter (1890 – 1955)



Afbeelding 18. *Phänomen Werke*, 1920

Pablo Picasso (1881 – 1973)



Afbeelding 19. *Portret van Dora Maar*, 1937

Ernst Ludwig Kirchner (1880 – 1938)

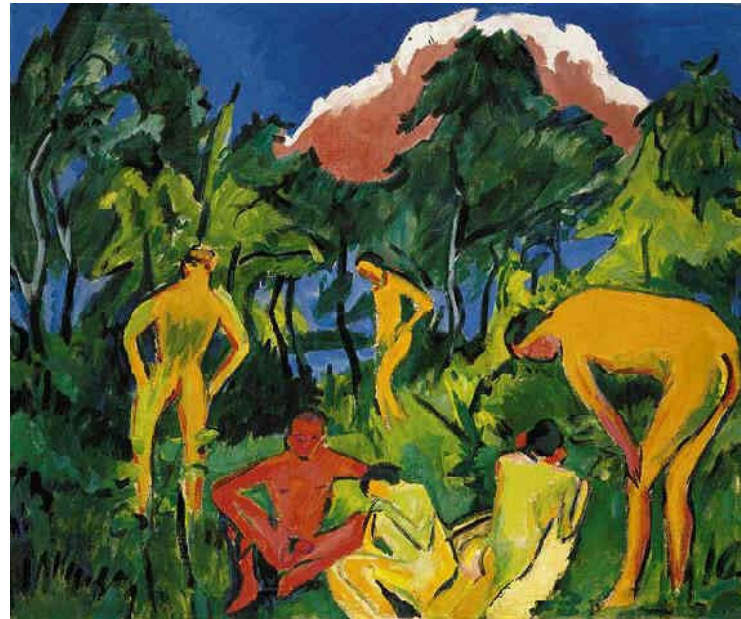


Afbeelding 20. *Drie naakten in het bos*, 1934 – 1935

Die Brücke – Ernst Ludwig Kirchner (1880 – 1938)



Afbeelding 21. *Baders bij Moritzburg*, 1909<sup>2</sup>



Afbeelding 22. *Moritzburg*, 1910





Afbeelding 23. *Berlijns straatbeeld*, 1913

Der Blaue Reiter – Wassily Kandinsky (1866 – 1944)

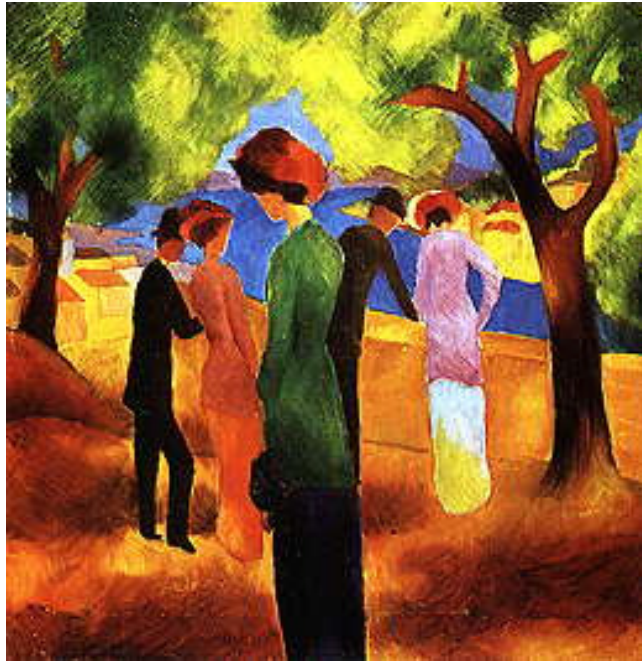


Afbeelding 24. *Der Blaue Reiter*, 1903



Afbeelding 25. *Improvisatie 9*, 1910

August Macke (1887 – 1914)



Afbeelding 26. *Dame met groene jas*, 1913

Heinrich Campendonk (1889 – 1957)



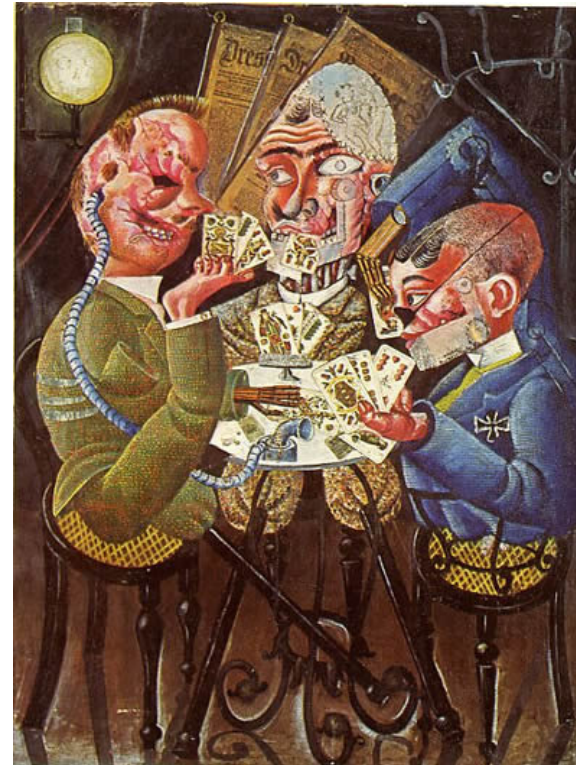
Afbeelding 27. *Moeder en kind*, 1917

Max Ernst (1891 – 1976)



Afbeelding 28. *Celebes*, 1921

Otto Dix (1891 – 1969)



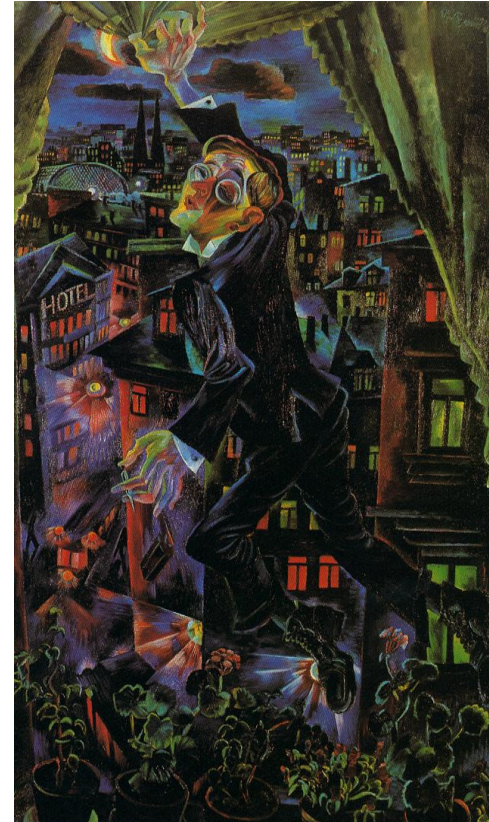
Afbeelding 29. *Kaartspelende oorlogsinvaliden*, 1920

Ludwig Meidner (1884 – 1966)



Afbeelding 30. *De brandende stad*, 1913

Conrad Felixmüller (1897 – 1977)



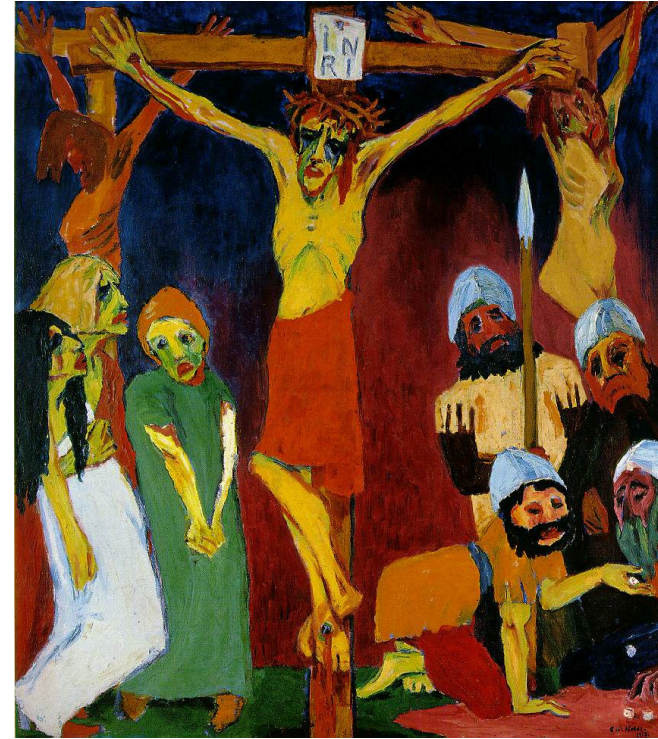
Afbeelding 31. *De dood van de dichter Walter Rheiner*, 1925

Lionel Feininger (1871 – 1956)



Afbeelding 32. *Molen*, 1918

Emil Nolde (1867 – 1956)



Afbeelding 33. *Kruisiging*, 1912

Carl Mayer (1894 – 1944) en Hans Janowitz (1890 – 1954) - *Das Kabinett des Doktor Caligari*, 1919



Afbeelding 34 a



Afbeelding 34 b

Friedrich W. Murnau (1888 – 1931), *Faust*, 1926



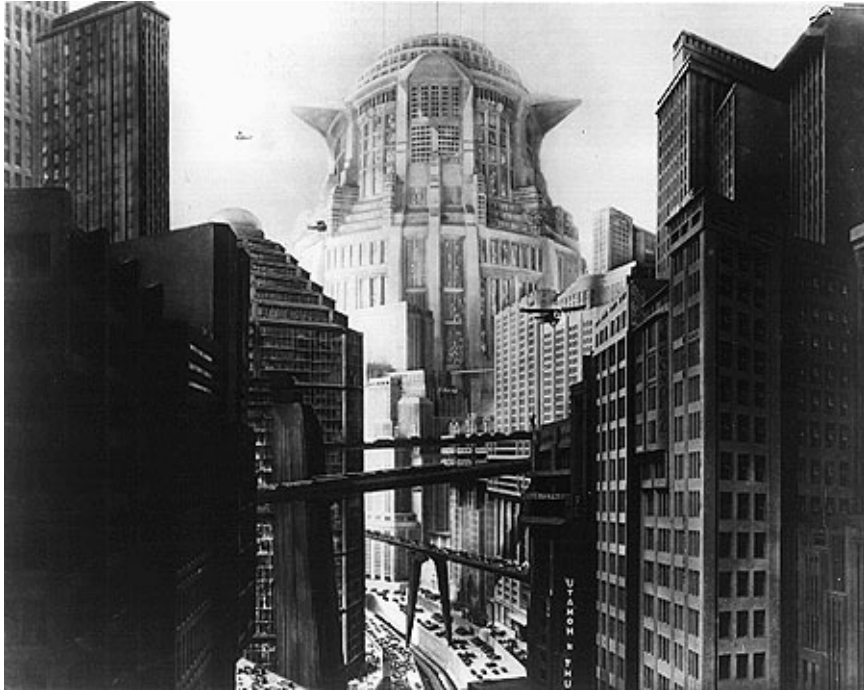
Afbeelding 35 a



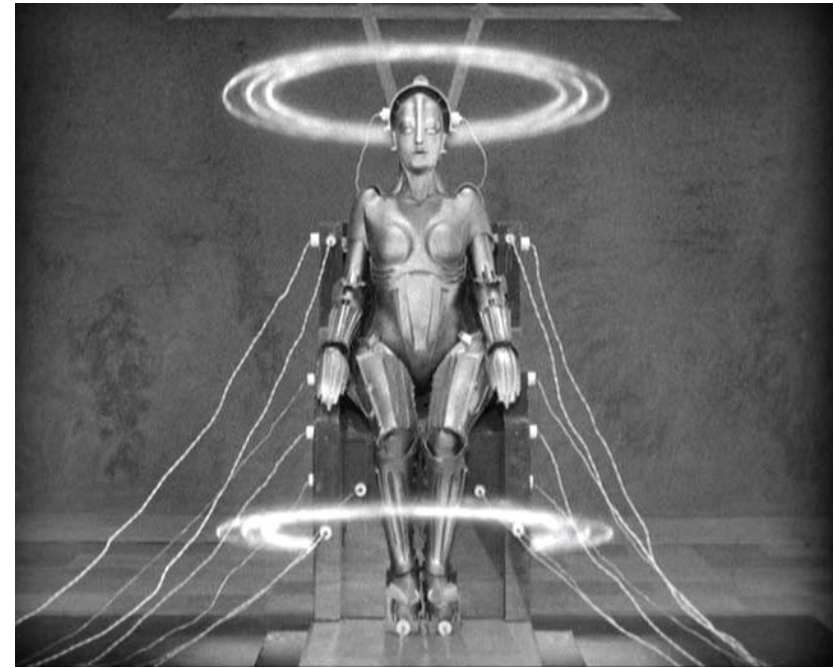
Afbeelding 35 b



Fritz Lang (1890 – 1976), *Metropolis*, 1927



Afbeelding 36 a



Afbeelding 36 b



Afbeelding 36 c

Fritz Lang (1890 – 1976), *M*, *Eine Stadt sucht einen Mörder*, 1931



Afbeelding 37 a



Afbeelding 37 b



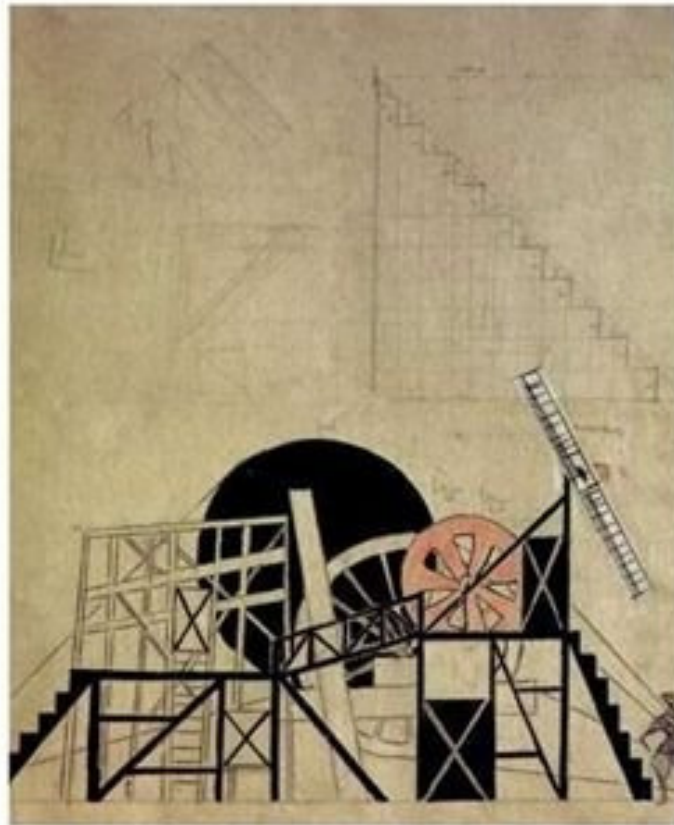
Afbeelding 37 c

Georges Méliès (1861 – 1938), *De man met het rubberen hoofd*, 1902



Afbeelding 38

Ljoebov Popova (1889 – 1924) – scenografie voor *Edelmoedige bedrogen echtgenoot* van Fernand Crommelynck



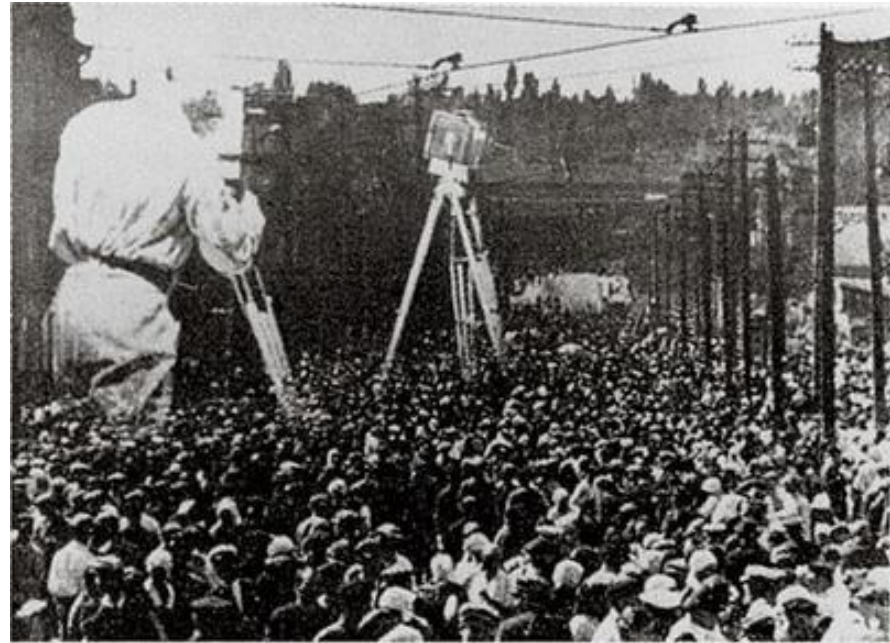
Afbeelding 39

Sergei Eisenstein (1898 – 1948), *Staking*, 1925



Afbeelding 40

Dziga Vertov (1896 – 1954), *Man with a Movie Camera*, 1929



Afbeelding 41 a

Dziga Vertov (1896 – 1954), *Man with a Movie Camera*, 1929



Afbeelding 41 b

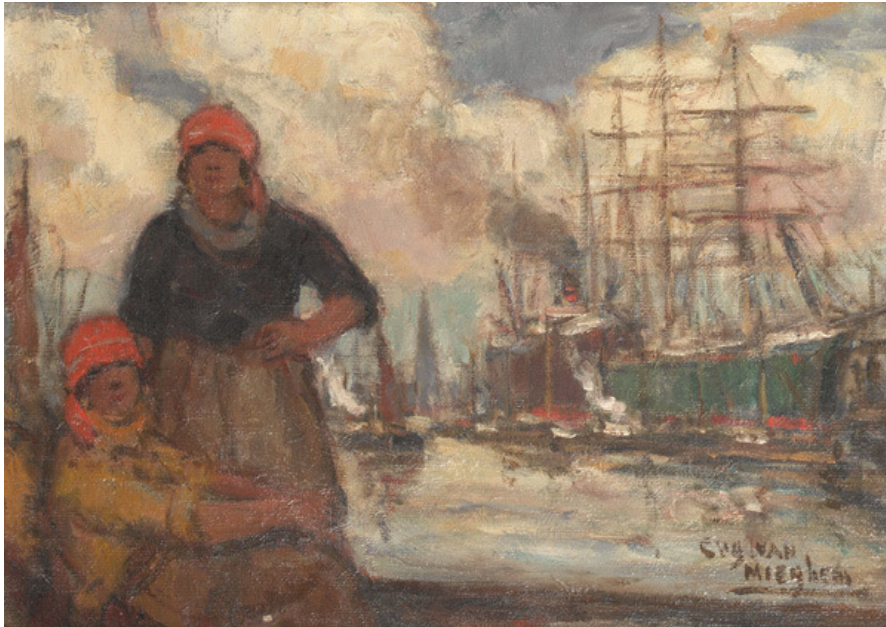
Sergei Eisenstein (1898 – 1948), *Staking*, 1925



Afbeelding 42



Eugeen Van Mieghem (1875 – 1930)



Afbeelding 43. *Femmes des bassins*



Afbeelding 44. *Havenboefjes aan de Schelde*



Afbeelding 45. *Joodse emigranten schepen in voor New York*

Nicolaas van der Waaij (1855 – 1936)

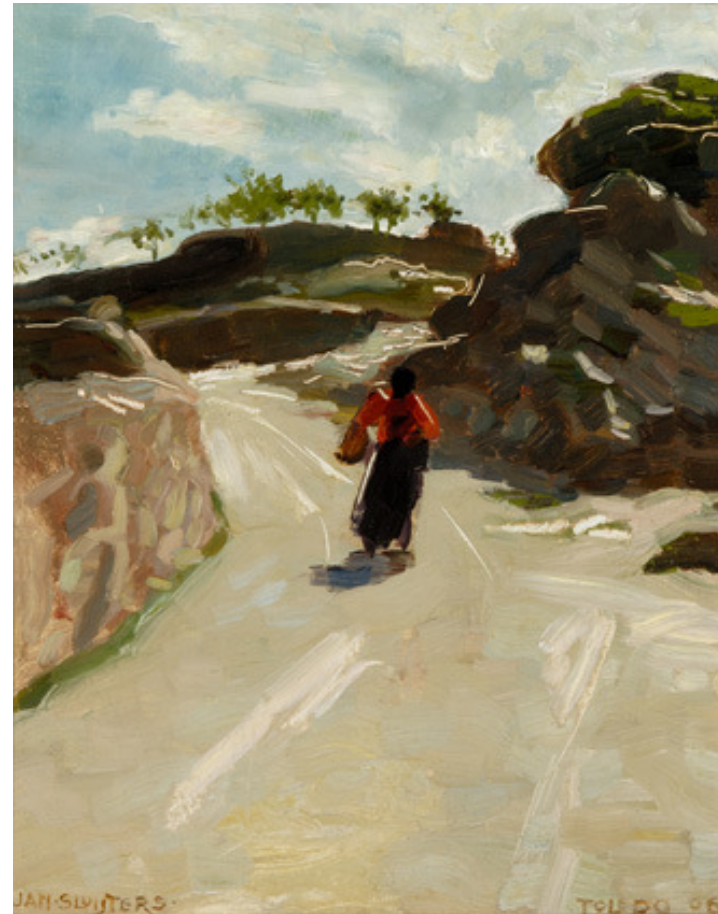


Afbeelding 46. *Kerkgang van burgerweesmeisjes*, ca. 1895

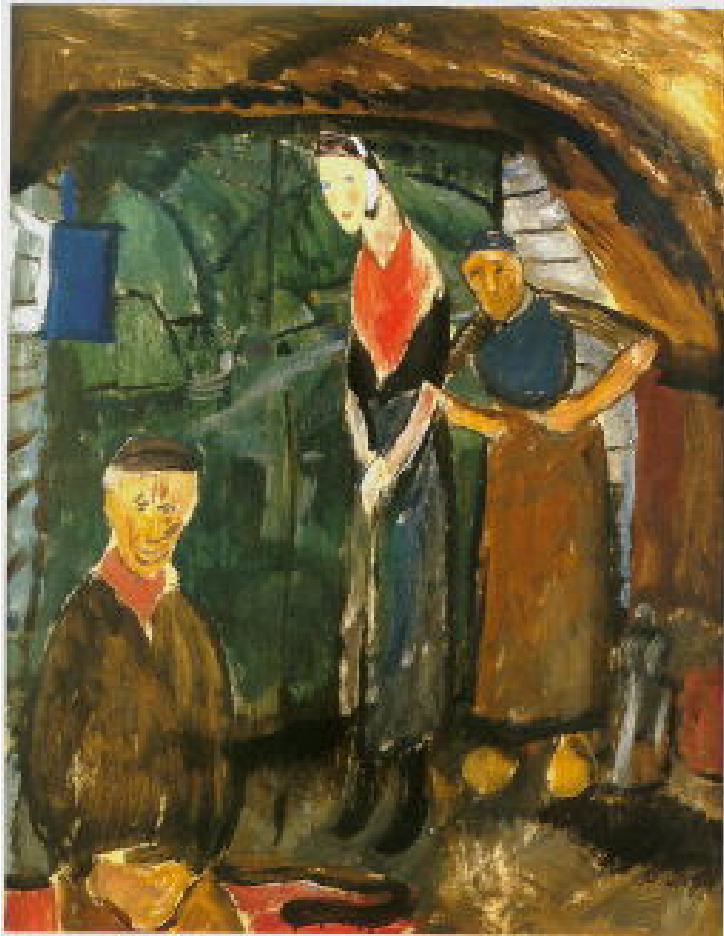
Jan Sluijters (1881 – 1957)



Afbeelding 47. *Bospad te Renkum*, 1907



Afbeelding 48. *Toledo*, 1906



Afbeelding 49. *De familie Staphorster*, 1915



Afbeelding 50. *De dochter van Sormani*, 1917

Hans Orlovski (1894 – 1967)



Afbeelding 51. *Twee oude figuren*



Afbeelding 52. *Een oude figuur*



Afbeelding 53. *Een oude man*

Max Pechstein (1881 – 1955)



Afbeelding 54. *Acrobaten III*, 1912



Afbeelding 55. *Prinses*, 1918



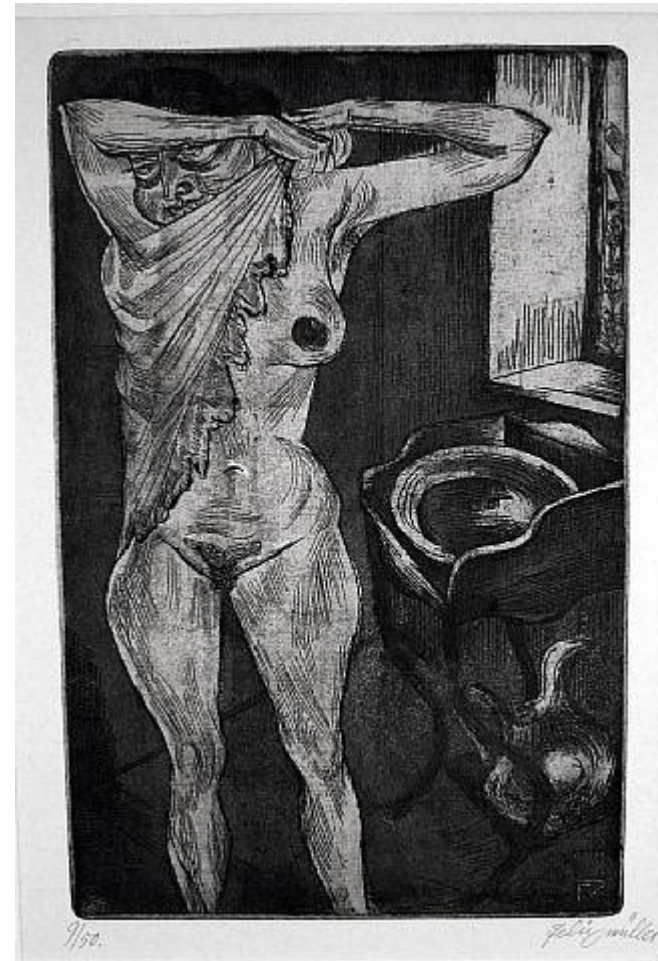


Afbeelding 56. *Aan het water*, 1907

Conrad Felixmüller (1897 – 1977)



Afbeelding 57. *Jonge ouders*, 1918



Afbeelding 58. *Vrouw in de ochtend*, 1920

## Vladimir Tatlin (1885 – 1953)

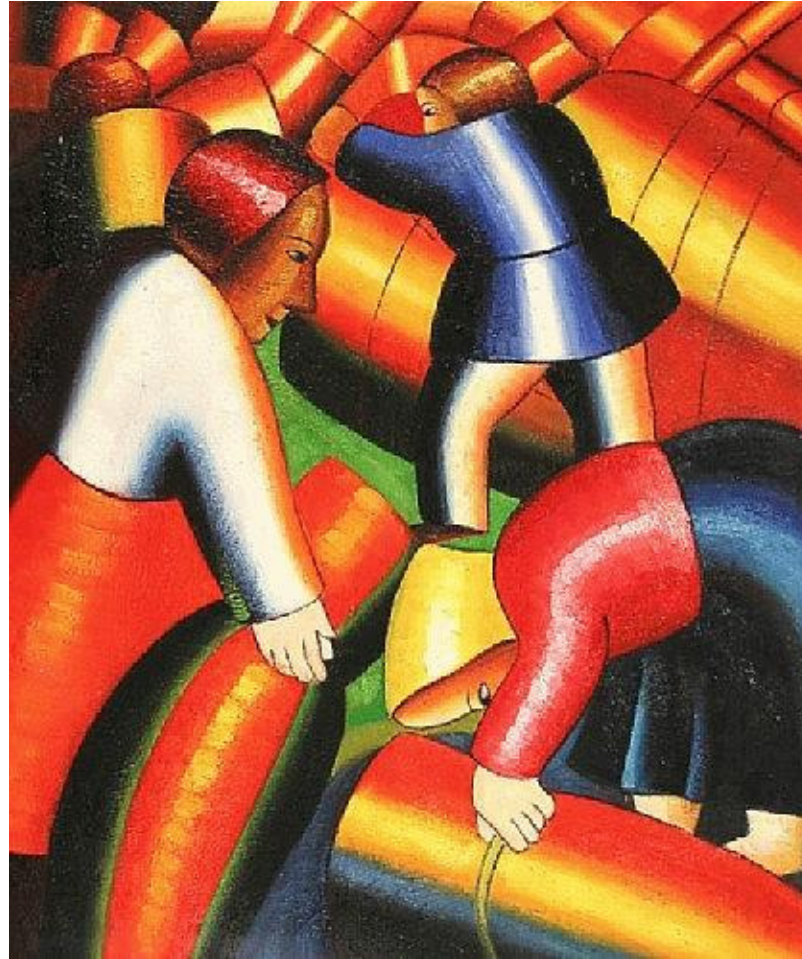


Afbeelding 59. *Zelfportret*

Kazimir Malevitsj (1878 – 1935)



Afbeelding 60. *De maaier*, 1912



Afbeelding 61. *De roggeogst*, 1912



Afbeelding 62. *De oogsters*, 1909 – 1910

Natalia Gontsjarova (1881 – 1962)



Afbeelding 63. *Stenen vrouwelijke figuur. Stilleven*, 1910



Afbeelding 64. *Dansende boeren*, 1910 – 1911



Afbeelding 65. *Schapen scheren*, 1907



Afbeelding 66. *De oogst*, 1910



Afbeelding 67. *Wasvrouwen*, 1911





Afbeelding 68. *De Redder*, 1910 – 1911



Afbeelding 69. *De geboorte van Jezus*, 1910



Afbeelding 70. *De evangelisten*, 1911

Ilja Masjkov (1881 – 1944)



Afbeelding 71. *Zelfportret met Kontsjalovski*, 1910

Michail Larionov (1881 – 1964)



Afbeelding 72. *Ruzie in de kroeg*, 1911

Henri van Straten (1892 – 1944)



Afbeelding 73. *La Garçonne*, 1924



Afbeelding 74. *De pastoor uit den Bloeyenden Wijngaerd*



Afbeelding 75. *Moedertje Rusland*, 1926



Afbeelding 76. *De sceptieken*, 1923



Afbeelding 77. *Scheepsmaatje*, 1936



Afbeelding 78 a. *Margot*, 1922



Afbeelding 78 b. *Margot*, 1922





Afbeelding 79. Kaft *Europa Hotel*



Afbeelding 80. Het interieur van het “Europa Hotel”



Afbeelding 81. De Schilder en Ida



Afbeelding 82. De Schilder en Otto de Sterrezoeker