

‘Stemmen van de stad. Over Van Ostaijens ‘Bezette stad’”

Jef Bogman

bron

Jef Bogman, ‘Stemmen van de stad. Over Van Ostaijens ‘Bezette stad’.’ In: *Literatuur* 5 (1988), p. 68-74.

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/bogm001stem01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de [gebruiksvoorwaarden](#).

Stemmen van de stad. Over Van Ostaijens ‘Bezette stad’

Jef Bogman*

Gesteld in een taal, die niet alleen haar publiek nog moest vinden, maar eigenlijk ook nog moest vormen, is *Bezette stad* nu in veel opzichten toegankelijker dan bij verschijning in de jaren twintig. Bogman laat de beperktheid zien van de voor dit gedicht van 154 pagina's dikwijls gebruikte kwalificaties als ‘dadaïstisch’ en ‘nihilistisch’ en maakt duidelijk waarom hier zijns inziens sprake is van een door en door dialogische tekst.

Door verschillende commentatoren is wel eens de vraag gesteld of het in 1920 geschreven *Bezette stad* voor een modern publiek nog wel toegankelijk zou zijn. Wie immers kent nog zoveel jaar na dato al die liedjes, reclameteksten, filmtitels en andere teksten waaruit, meestal zonder nadere aanduidingen, geciteerd wordt? Nu zou een gedetailleerd zakelijk commentaar voor de lezer van nu zeker een welkome aanvulling zijn. Maar je kunt ook de vraag stellen of niet juist voor die lezer *Bezette stad* toegankelijker is dan voor de lezer van de jaren twintig.

Als we de reacties op het verschijnen van *Bezette stad* bekijken dan heeft men er indertijd niet zo goed raad mee geweten. De verkoopcijfers waren laag - van de 530 gedrukte exemplaren gingen er slechts een kleine 200 de deur uit - en recensenten hadden er moeite mee hoe ze het boek moesten noemen: ‘dadaïstisch-futuristisch’, ‘chaotisch-nihilistisch’? Voor een dichter als Marsman stond het belang van het boek zonder meer vast (‘in dit werk heeft iemand bijna alle moderne gesteldheden weten samen te grijpen’), maar was Van Ostaijens manier van schrijven niet overtuigend: ‘Voorlopig [...] lees ik liever George, [...] wiens wereld mij vertrouwd is [...]’. En Stijl-redacteur Theo van Doesburg vroeg zich af waarvoor ‘deze typografische gymnastiek’ nodig was, terwijl het er in werkelijkheid om ging ‘een doodnuchtere realistische roman met oorlogstendens *expressionistisch* in stukken te snijden’.

De lezer van nu heeft vergeleken met die van toen in de eerste plaats al meer materiaal tot zijn beschikking. Bijvoorbeeld de uitstekend verzorgde biografie van Gerrit Borgers, het *Verzameld Werk* van Paul van Ostaijen met daarin al diens poëtische geschriften, verschillende interpretaties van *Bezette stad*, studies over het moder-

* Jef Bogman (1950) is docent Moderne Nederlandse Letterkunde aan de Universiteit van Amsterdam en werkt aan een proefschrift over Paul van Ostaijens *Bezette stad*.



Paul van Ostaijen

nisme, studies over literaire procédés, et cetera. Maar ook - en dat lijkt mij met het oog op de toegankelijkheid van *Bezette stad* het belangrijkste - kan hij gebruik maken van de ontwikkeling die de literatuur sinds het verschijnen van *Bezette stad* heeft doorgemaakt. Een ontwikkeling waarin de specifieke aandacht die Paul van Ostaijen in 1920 voor de taal vroeg normaler is geworden dan toen het geval was.

Maar ook nu nog worden termen als ‘dadaïstisch’ en ‘nihilistisch’ gebruikt om *Bezette stad* te typeren. Op een of andere manier moet dat te maken hebben met de eerste indruk die *Bezette stad* op een lezer kan maken. ‘Dadaïstisch’ vanwege de manier waarop de tekst is vormgegeven: wie het boek voor het eerst openslaat wordt geconfronteerd met een grote hoeveelheid ver-

schillende tekstfragmenten, waarvan niet meteen duidelijk is hoe ze gelezen moeten worden. ‘Nihilistisch’ vanwege het samengaan van die vormgeving met het op een aantal plaatsen in de tekst (voornamelijk in het begin) opduiken van een ‘nihilistisch’ standpunt. Bekijken we *Bezette stad* echter iets langer dan blijken dergelijke noemers toch nauwelijks op hun plaats te zijn of hooguit op een aspect ervan te slaan.

Bezette stad is een 154 pagina's tellend ‘gedicht’, bestaande uit een viertal afdelingen: *Opdracht aan Mijnheer Zoënzó*, *Bedreigde stad*, *De kringen naar binnen* en *De aftocht*. In de laatste drie schetst Paul van Ostaijen een beeld van de bezetting van Antwerpen tijdens de Eerste Wereldoorlog, de snelle overrompeling, het stilvallen maar ook het weer opbloeien van het Antwerpse stadsleven, de beëindiging van de bezetting. Van Ostaijen tekent onder andere de sfeer in de bars, bioscopen, bordelen en de haven. In de eerste afdeling, *Opdracht aan Mijnheer Zoënzó*, plaatst hij enkele (ironische) kanttekeningen bij het verloop van de bezetting en houdt hij een voorzichtig pleidooi voor een nieuwe taal. Bij dit alles speelt de typografie een belangrijke rol.

Klanken

Met het oog op de opvallende vormgeving is *Bezette stad* nogal eens vergeleken met de figuurgedichten uit Apollinaires *Calligrammes* (1917). Toch kan van een meer dan oppervlakkige gelijkennis geen sprake zijn. Waar Apollinaire de plaats en de vorm van de woorden gebruikt om de contouren van het in een gedicht beschreven object na te tekenen (bijvoorbeeld van een horloge, van een duif en een fontein), gaat het Van Ostaijen zuiver om de klank van de woorden. Voor Van Ostaijen hebben klanken betekenis, hij gaat er van uit dat ze een accent geven aan de lettertekens waar ze deel van uitmaken. In *Bezette stad* worden de plaats en de vorm van de woorden bepaald door hun onderlinge spanningsverhouding. Waar Apollinaire op een speelse manier uiteindelijk toch een realistisch effect bereikt (de oppervlakkige gelijkennis met het object), verhouden bij Van Ostaijen de woorden zich tot elkaar als de kleuren van een modern schilderij. Slechts op twee plaatsen in *Bezette stad* hanteert Van Ostaijen enigszins hetzelfde procédé als Apollinaire: in de typografie van de woorden *Zeppelin* en *Harmonika*. En waar hij verder de woorden laat springen, stijgen, vallen of uit elkaar trekt is dat vrijwel altijd om de betekenis van een bepaald ritme te onderstrepen. Bijvoorbeeld door in het woord ‘vallen’ de letters een voor een te laten vallen.

Wat dat betreft kan het verhelderend zijn nog eens Van Ostaijens eigen uitleg van de samenhang tussen klank en typografie te citeren uit zijn *Open brief aan Jos Léonard*. Bij wijze van voorbeeld gaat hij in die brief nader in op de typografie van het woord ‘VIngers’ uit het stukje ‘Stad stilleven’: ‘ik schrijf VIngers. Zeer grote VI en gewone ‘ngers’. Schreef ik VIN groot, ging reeds veel verloren door de simmetrie. Hier is de klinker waardedragers. VI groot bedoelt uitdrukken de scherpte van het begeren in grijpende vingers. De V werkt gedeeltelijk in de richting van de klinker mede, maar anderzijds ook contrair. De F van het duitse Finger is volledig in de richting van de scherpe I. De Nederlandse V, naast beweging in de I-richting, neutraliseert quiëties het dynamiese karakter van de klinker. Men lette op: ‘vinger’, aldus geaffekteerd, is in het frans niet door het woord ‘doigt’, - slechts de materie na identies, - te vertalen. Het franse woord heeft door een ditmaal verkeerde volkse

assimilering van de latijnse stam de waarde verloren van het fonetische, dat in de klank de constructie van de materie en de verhouding materie-geest vertaalt. Italiaans is 'vingers' woordelijk te vertalen ['dita' - J.B.]. Frans moet men het woord 'ongles' als vertaling gebruiken. Wel is dit woord ook de klank na niet met 'vingers' identies. Maar het is daarvan een aanneembare vertolking in mol.'

Structuur

Hoe nu kunnen we de poëzie van *Bezette stad* plaatsen? Wat zijn haar voornaamste kenmerken? Kan *Bezette stad* wel poëzie genoemd worden? De gewone poëtische kenmerken zoals rijm, metrum en strofenbouw zijn er nauwelijks in te vinden. En wat te zeggen van de narratieve structuur van de tekst, een paratieve structuur overigens waarbij niet duidelijk is wat de identiteit van de verteller is? Zoals bij zoveel vragen ten aanzien van moderne kunst en literatuur leidt het zoeken naar een antwoord in eerste instantie alleen maar tot het stellen van nieuwe vragen. Op allerlei manieren onttrekken dergelijke teksten zich aan de gebruikelijke indelingen. Aangeven wat er niet in gedaan wordt is makkelijker dan te laten zien wat er wel in gedaan wordt.

Waar gaat *Bezette stad* over? Net als op de vorige vragen kan op deze niet direct een antwoord gegeven worden. De titel van het boek geeft aan dat in elk geval de oorlog en het stadsleven een belangrijke rol kunnen spelen. Maar 'gaat over' is eigenlijk geen geschikte term. *Bezette stad* 'gaat' niet 'over' de bezetting van Antwerpen in de Eerste Wereldoorlog. Teveel veronderstelt een dergelijke term een beschrijvende taal. Eerder zou je kunnen zeggen, hoewel ook die term niet gelukkig is, dat de bezetting van Antwerpen in *Bezette stad* wordt opgeroepen. 154 pagina's lang wordt de verlamming van een bezetting uitgebeeld zonder deze te beschrijven.

Tegen het hanteren van een beschrijvende taal had Paul van Ostaijen zich een paar jaar daarvoor ook duidelijk uitgesproken. In een artikel in het tijdschrift *De Goedendag* (1917) formuleerde hij als kritiek op de schrijvers Marinetti en Verhaeren dat zij hun fascinatie voor de moderne dynamiek en het grote-stadsleven alleen maar beschreven en zich niet konden losrukken van deze oude statische techniek. Volgens Van Ostaijen kon het daar niet bij blijven, maar diende de dynamiek ook 'de gang van het vers [te] regelen'. En wel zodanig dat in het vers een 'artistieke gelijkwaarde' van de uitwendige dynamiek zou ontstaan.

In *Bezette stad* nu hanteert Van Ostaijen mijns



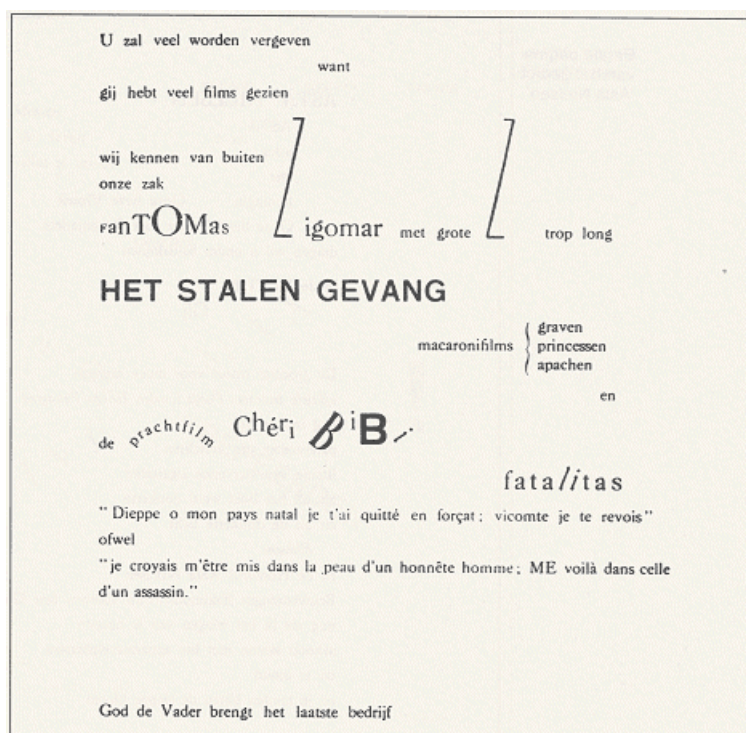
Brandende petroleum op de Schelde, Hoboken/Antwerpen 1914

inziens een dynamische manier van schrijven onder andere door het woord los te maken van zijn normale omgeving: van al die eigenschappen van de taal die gewoonlijk de functie hebben de mogelijke betekenis van woorden zoveel mogelijk in te perken en vast te leggen. In *Bezette stad* worden onder andere weinig vergelijkingen gebruikt, is een relatief klein aantal bijvoeglijke naamwoorden te vinden en houdt de schrijver zich in allerlei zinswendingen niet aan de grammatica. Dit alles om zoveel mogelijk te kunnen halen uit de woorden die hij wel gebruikt. Om de lezer attent te maken op ‘de meer dan journalistiese betekenis van het woord. Op de stam. De klinker. De medeklinker. Het interval. Het zwijgen. Het ademen.’ (*Open brief*). Of: om te bereiken wat hij in zijn bekende lezing uit 1925, *Proeve van parallellen tussen moderne beeldende kunst en moderne dichtkunst*, een ‘formele aseïteit’ zou noemen: ‘Een constructie uit het afwegen tegenover elkaar van in zichzelf reeds gave gedeelten.’ Aseïteit: Het volledig op zichzelf (a se) bestaan.

Zo roept hij bijvoorbeeld in het gedeelte ‘Verlaten Forten’ (Antwerpen werd omgeven door een dubbele gordel van forten) een beeld van verlatenheid op door op een aantal plaatsen op de pagina alleen maar gebruik te maken van losse woorden. ‘neergeschoven brouwerij staat een muur/BESTE EXTRA DOBBELE’. ‘Van de/een neergeschoten brouwerij staat nog slechts een muur, waarop flarden van reclameteksten, BESTE EXTRA DOBBELE, vergeefs de herinnering aan een bloeiend bedrijf proberen vast te houden,’ had er (ook) kunnen staan. Maar Van Ostaijen laat dergelijke verbindende woorden weg. Enerzijds omdat hij ze niet nodig heeft, de woorden die hij nu achter elkaar zet spreken voor zich. Anderzijds omdat op die manier de verlatenheid sterker wordt. De taal maakt hier zelf een verlaten indruk. Brouwerij, muur en letters vallen nu min of meer samen. Als zelfstandige woorden staan ze los van elkaar en versterken elkaar tegelijkertijd.

In de net genoemde lezing, *Proeve*, noemt Paul van Ostaijen een dergelijke manier van schrijven ook ‘centripetaal’: niet, zoals in een beschrijvende taal het geval zou zijn, rangschikking en onderschikking van verschillende elementen onder één centrale idee, het schrijven vanuit één punt. Maar het naar een niet vantevoren gegeven punt toewerken, vanuit verschillende elementen zonder de eigenheid van die elementen te schenden of te ontkennen.

Dat de in *Bezette stad* gebruikte woorden voor zich moeten spreken blijkt ook uit de manier waarop er geciteerd wordt. Met uitzondering van twee regels op de eerste pagina citeert Paul van Ostaijen overal zonder aanhalingstekens. Verder citeert hij zonder gebruik te



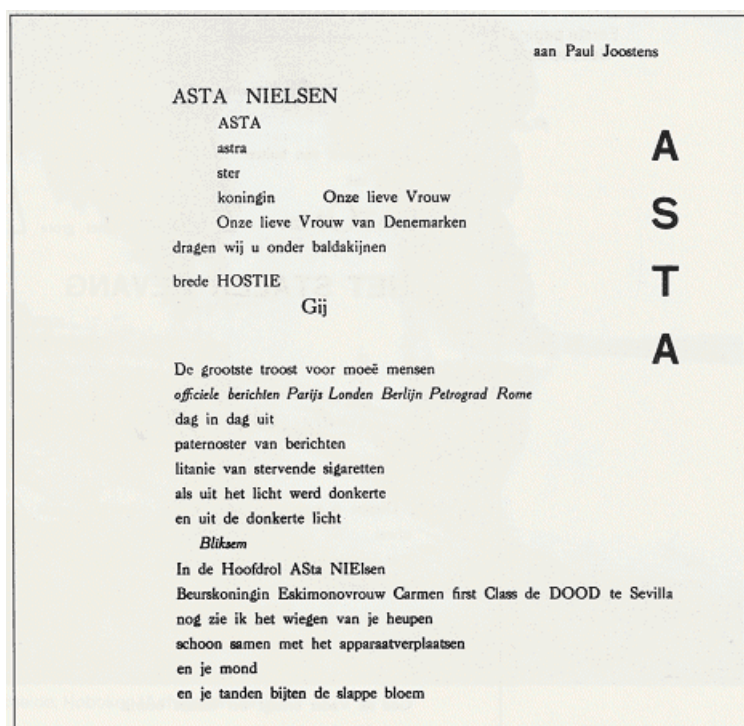
Eerste pagina 'Bezette stad'

maken van begeleidende zinnen en dubbele punten. Filmtitels, fragmenten uit populaire liedjes, operettes, opera's, namen van schepen, cafés, bordelen, reclameen andere teksten worden vrijwel zonder begeleidende verwijzingen naar hun oorspronkelijke context bij elkaar gezet. Aanwijzingen voor die context zijn alleen te vinden in het verzwegen verband tussen de citaten en andere tekstelementen op dezelfde pagina. Het zijn de citaten zelf die de wereld waaruit ze komen binnen de tekst moeten halen. Bijvoorbeeld de wereld van de romantische misdaadfilm op de eerste pagina. Naast en onder elkaar geeft Van Ostaijen op die pagina een aantal titels van indertijd populaire films. Een opsomming die nu vergelijkbaar zou zijn met een rijtje als Dallas, Dynasty en Falcon Crest. Films die je kunt kennen zonder ze gezien te hebben. Klinkende namen die Van Ostaijen afdrukt in de vorm waarin ze indertijd op bioscoopreclames te lezen waren.

Overigens laat zo'n eerste pagina duidelijk zien dat het, om hem te kunnen lezen, niet per se nodig is alle verwijzingen te kennen. Ook zonder commentaar is voelbaar waar het hier om gaat. De naast elkaar geplaatste titels, de term 'macaronifilms', het woord 'fatalitas' en de pathetische toon van de twee geciteerde zinnen geven op zich al een indicatie van de (naïeve) filmische wereld die hier wordt opgeroepen. Uiteraard biedt een woord-commentaar, zoals dat van Robert Snoeck (*Paul van Ostaijen en zijn Bezette Stad [litteraire en zakelijke toelichtingen]*. Deel I: De Opdracht, 1975), informatie om zo'n eerste lezing te verdiepen en in de buurt te komen van het referentiekader van de Antwerpenaar van de jaren twintig.

Een dialogische tekst

Doordat Paul van Ostaijen citeert zonder aanhalingstekens verdwijnt ook het gebruikelijke verschil tussen citaat en niet-citaat. En daarmee bereikt hij in het klein iets wat tevens als kenmerk van de tekst in zijn geheel kan worden beschouwd: het opheffen van hiërarchie (in dit geval de hiërarchie tussen citerende instantie en citaat). Op andere manieren wordt in *Bezette stad* hiërarchie vermeden, onder andere door geen gebruik te maken van voegwoorden (waardoor het verschil tussen hoofd- en bijzinnen verdwijnt), of door bij vergelijkingen het woordje ‘als’ weg te laten (waardoor het verschil tussen het vergelijkende en het te vergelijken object verdwijnt). Verder krijgen, doordat geen gebruik wordt gemaakt van een verteller, alle teksten die in *Bezette stad* bij elkaar worden gebracht dezelfde waarde. *Bezette stad*, zou je kunnen zeggen, is een volledig hiërarchieloze tekst. Of, om een term van de Russische literatuurwetenschapper Michaël Bachtin te gebruiken - en ook in



Eerste pagina van het gedicht 'Asta Nielsen'

dat opzicht is de moderne lezer bevoorrecht ten opzichte van die van weleer: hij kan beschikken over een literatuurwetenschappelijk begrippenapparaat dat pas vanaf de jaren twintig, mede als reactie op de modernistische literatuur van die tijd, ontwikkeld werd - *Bezette stad* kan beschouwd worden als een door en door dialogische tekst.

Voor Michail Bachtin, een van de mensen wier werk een centrale positie inneemt in de huidige discussie over intertekstualiteit, reageert niet alleen een literaire tekst altijd op een geheel van andere teksten, maar wordt ook binnen de literaire tekst elk stukje tekst gezien als een reactie op een ander stukje tekst. Voor Bachtin is een literaire tekst, om het enigszins vereenvoudigd te zeggen, een samenspel van verschillende stemmen. Om te kunnen bepalen hoe die stemmen zich onderling verhouden maakt hij een onderscheid tussen twee soorten teksten: monologische en dialogische. Monologisch noemt hij die teksten, bijvoorbeeld de klassieke ode of de meeste romans van Tolstoi, waarin een stem zodanig de boventoon voert dat andere stemmen daaraan ondergeschikt worden gemaakt. Bijvoorbeeld in een roman de stemmen van de verschillende personages aan de stem van de verteller. In een dialogische tekst daarentegen, en voor Bachtin is dat tevens het kenmerk van moderne literatuur, gaat het om verschillende stemmen die gelijkwaardig aan elkaar zijn. Deze stemmen gaan met elkaar een dialoog aan, die omdat ze principieel dezelfde waarde hebben, nooit door een van hen beslist kan worden. Ze staan tegenover elkaar, veronderstellen elkaar, reageren op elkaar, doordringen elkaar, maar zonder dat het de ene lukt de andere te overstemmen. Voor Bachtin is een moderne literaire tekst een meerstemmige tekst en een tekst waarin de mogelijkheid van een absolute waarheid permanent wordt ondergraven.

Verschiedende stemmen staan voor de belichamingen van verschillende ideologieën. Door die ideologieën binnen een literaire tekst met elkaar te confronteren voert de

auteur op zijn beurt een bijzonder soort dialoog met die ideologieën. Zijn opvatting wordt niet als een beslissende over de verschillende stemmen heengelegd, maar komt alleen tot uiting in de manier waarop hij hen op elkaar laat reageren. Wat de auteur zelf vindt van de concrete situatie die in de tekst aan de orde kan komen - hier: de bezetting van Antwerpen - kan daardoor hooguit tot een van de mogelijke stemmen worden. In *Bezette stad* kiest van Ostaijen dan ook niet absoluut voor een bepaalde opvatting, maar brengt hij, als het ware als *objets trouvés*, verschillende teksten uit het in de Eerste Wereldoorlog bezette Antwerpen bij elkaar.

Grofweg staan in *Bezette stad* twee ideologieën



Laatste pagina 'Bezette stad'

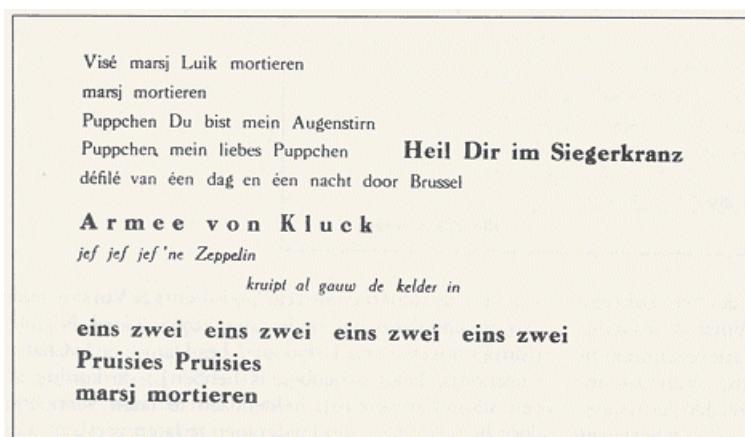
tegenover elkaar: die van het katholieke denken (beheerst door het machtige trio Godsdienst & Vorst & Staat) en een (wat vanwege zijn alledaags negatieve connotatie een ongelukkige term blijft) 'nihilistische'. Van Ostaijen plaatst beide vormen tegenover elkaar. De katholieke met zijn bekende spreuken ('U zal veel worden vergeven...'), gezangen ('Magnificat anima mea'), rituelen (processies) en machthebbers. De nihilistische met zijn positieve waardering van de door de oorlog geschapen leegte en het voorzichtig uitstamelen van de hoop dat als ooit 'Zullen zijn gevallen alle katedralen kannibalen/Hannibalen generalen/idealen/kolonels/bordels' er misschien plaats zal zijn 'voor een van-zelf-sprekende schoonheid/zuiver/ongeweten'. Maar ook confronteert hij beide met elkaar door op verschillende plaatsen en verschillende manieren de nihilistische in de bijna onwankelbare zekerheden van de katholieke te laten binnendringen. Bijvoorbeeld door in het bekende 'U zal veel worden vergeven, want gij hebt veel liefgehad' een woord te veranderen ('films gezien', i.p.v. 'liefgehad') en zo het katholieke geloof een tik te geven. Of door in een litanie niet de Heilige Maagd Maria aan te roepen maar 'Onze lieve Vrouw van Denemarken', filmster en symbool van erotiek Asta Nielsen. 'ASTA bid voor ons'. Of: door het uitgaan van de ommegang typografisch achteruit te laten lopen, op een affiche het circusoptreden van het wereldberoemde trio Godsdienst & Vorst & Staat aan te kondigen, en onder het kopje 'Goed Nieuws' ('direkt opgevangen TSF door / Les Dames de la Charité Chrétienne [motto hebben is hebben]') de koning als een soort Samson een heldendaad te laten verrichten door hem een bataljon Feldgrauen te laten verslaan. Een bataljon uit SAKSEN-COBURG-GOTHA - het huis waarvan de koning zelf een telg was. Tegelijk echter - en daarin toont zich het dialogische karakter van *Bezette stad* - manifesteert zich het binnendringen in het katholieke denken alleen als mogelijkheid.

Het verder invullen daarvan laat Van Ostaijen aan de lezer over. Aan de wijze waarop deze bereid is de vele witte plekken tussen de teksten in te vullen.

Dat in *Bezette stad* zelf geen van beide ideologieën de gelegenheid krijgt de ander te overstemmen wordt nog eens extra duidelijk op de laatste pagina. De bezetting is geëindigd en links boven aan de pagina klinkt een optimistisch ‘allons travailler’. Een optimisme echter dat door het aan de rechterkant tegenin gebrachte ‘waarom waarom waarom’ en ‘ah ah’ al gauw in verwarring wordt gebracht: ‘lig nou niet te klessen/alles is zonder zin/ nu/kattedrek’. Maar lang duurt die verwarring niet. Even later klinkt al weer van links en nu krachtiger, het hoopvolle ‘VIVE MAX’ (de als verzetsheld gehuldigde burgemeester van Brussel). Maar ook deze stem zal op

haar beurt, hoe duidelijk ze zich ook laat horen, niet van de andere winnen. Dwars door de huldewoorden heen (typografisch ook letterlijk) klinkt tegelijkertijd het bittere ‘LEVE DE GEKREPEERDEN’. Een onbeslistheid die nog eens extra wordt geaccentueerd door het naast de elkaar kruisende leuzen geplaatste uitroepteken: ernaast, precies ter hoogte van het kruispunt, en niet achter één van beiden.

Binnen de contouren van deze confrontatie wordt een ‘verslag’ gegeven van het begin, verloop en einde van de bezetting. Verslag tussen aanhalingstekens omdat datgene wat de lezer wordt aangeboden eigenlijk alleen de sporen van een verslag vertoont. Wie de verslaggever is wordt niet duidelijk. In de tekst meldt zich op een paar plaatsen wel een ‘ik’, maar zijn identiteit is niet vast te stellen. Ook hier weer maakt Van Ostaijen gebruik van een minimum aan woorden. Een minimum waarmee hij verbazingwekkend veel weet op te roepen. Zoals op de eerste pagina van de afdeling ‘Bedreigde stad’, waar hij in enkele regels de Duitse opmars en de Belgische reactie erop typeert:



Visé, Luik: de eerste Belgische steden die door het Duitse leger, onder leiding van generaal Von Kluck, werden ingenomen; *Mortieren*: op dat moment nieuw aanvalswapen; *Puppchen*.... populair Duits soldatenliedje; *Heil Dir*.... Pruisies Volkslied; *Defilé*: 20/8/1914; *Jef, jef*.... spotlied op de burgerwacht en de angst voor Zeppelinbombardementen; uit de in 1915 in Antwerpen opgevoerde revue ‘Op de smokkel’. Voor meer gegevens, zie het eerder in de tekst genoemde commentaar van Snoeck.

Welke indruk die manier van schrijven op een lezer kan maken liet in 1920 Van Ostaijens vriend Oscar Jespers zien. (Jespers was degene die voor Van Ostaijen in Antwerpen de uitgave van *Bezette stad* verzorgde en daarvoor onder andere een groot deel van de benodigde letters zelf sneed. Van Ostaijen zelf woonde op dat moment in Berlijn waarnaar hij was uitgeweken om te ontkomen aan een gerechtelijke vervolging vanwege de deelname aan een protestdemonstratie tegen de Mechelse kardinaal Mercier.) In een van zijn brieven aan Van Ostaijen schrijft Jespers: ‘Ik heb nu aftocht [het laatste gedeelte - J.B.] gelezen. Voor mij denk ik dat dit het sterkste deel uit het boek is. Het heeft mij goed te pakken gehad. Luguber en deprimeerend doet het aan. Het schijnfeesten is zoo juist met die vlek - kadavers rotten riolen! En onze vage hoop!’

Maar helaas voor Van Ostaijen las lang niet iedereen het boek met dezelfde geïnteresseerde blik als zijn vriend Jespers. Wat dat betreft had hij zich ook een ondankbare



Tekening uit 'Bezette stad', gemaakt door Oscar Jespers

taak gesteld: een beeld van de bezetting op te roepen in een taal die niet alleen haar publiek nog moest vinden maar eigenlijk ook nog moest vormen. Het publiek van toen zat nog tezeer opgesloten in de taal die het gewend was. Te makkelijk liet het zich kennelijk door het naïeve optimisme ervan ver/misleiden. Was de verschrikking van de Eerste Wereldoorlog niet groot genoeg? Van Ostaijen lijkt er, in de laatste regels van zijn *Bezette stad*, van uit te gaan:

*misschien wordt eens
de nood zo groot
alle dijken breken.*

Misschien.