

‘Een avantgardist is (g)een groep. Over de wankele avantgardestatus van de flaminganten tijdens het interbellum’

Geert Buelens

bron

Geert Buelens, ‘Een avantgardist is (g)een groep. Over de wankele avantgardestatus van de flaminganten tijdens het interbellum.’ In: Hubert F. van den Berg en Gillis J. Dorleijn (red.), *Avantgarde! Voorhoede? Vernieuwingsbewegingen in Noord en Zuid opnieuw beschouwd*. Vantilt, Nijmegen 2002, p. 92-102, 223-224.

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/buel002avan01_01/colofon.htm

© 2005 dbnl / Geert Buelens



en zuipt Bourgogne

NIHIL

dat is het woord

vernietiging

God godsdienst metafiziek kerken kunst bordelen geest

lig nou niet te klessen

vernietigen

HEIL DE SENEGALEZEN

gezegend zijt Gij Maria onder alle vrouwen want Uw buik

IS ONVRUCHTBAAR

Zuster Anna ziet gij nog niets komen

non c'est la peau chérie

woorden kunnen niet meer dragen

0

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

Afbeelding 1 Paul van Ostaijen: *Bezette Stad*, vijf na laatste bladzijde.

Een avantgardist is (g)een groep Over de wankele avantgardestatus van de flaminganten tijdens het interbellum

Geert Buelens

'Les poètes de combat. Les littératures d'avant-garde. Ces habitudes de métaphores militaires dénotent des esprits, non pas militants, mais faits pour la discipline, c'est-à-dire pour la conformité; des esprits nés domestiques, des esprits belges, qui ne peuvent penser qu'en société.'
(Charles Baudelaire)¹

Als we Charles Baudelaire mogen geloven (en misschien moeten we dat wel; is hij niet voor velen de vader van de moderne literatuur?), dan vormt België een ideale voedingsbodem voor het kweken van avantgardistische creaturen. De Belg - die gezagsgetrouwe conformist, die karakterloze meeloper in elke groep - hij is de prototypische avantgardist. Deze invulling verrast wellicht. Is de avantgardist immers niet bij uitstek iemand die wél veel karakter en eigenzinnigheid bezit? Iemand die de ijle hoogten en gevaarlijke diepten niet schuwt en dus ook de eenzaamheid niet die met zulke waaghalzerij gepaard gaat? Is hij dus niet, per definitie, de anti-Belg? En is net daarom niet een figuur als Paul van Ostaijen zo opmerkelijk, vooral ook voor Nederlanders: de man die zich helemaal niet conformeerde aan het clichébeeld van de wattige, gematigde, allesbehalve avontuurlijk ingestelde Belg? Waarschijnlijk wel, maar dan moeten we wel goed beseffen dat we een avantgarde-begrip hanteren dat los is komen te staan van de oorspronkelijke betekenis. Geen gezonddenkende militair haalt het in zijn hoofd een enkeling vooruit te sturen. Onbekend of onherbergzaam terrein wordt in een groep verkend. Als er dan eentje sneuvelt, dan kunnen de anderen nog altijd aan het hoofdkwartier melden wat er misliep. Bij kunst en literatuur lijkt dat anders in zijn werk te gaan. Daar heb je geen medeplichtigen nodig; tenzij ze mee omkomen in de schermutselingen, kunnen de kunstwerken zelf nog lange tijd getuigen van de durf en de hoogmoed van de geslachte offerde kunstenaar. En toch blijken, ook in Nederlandstalig België, diegenen die beschouwd worden als de literaire avantgarde zich - overeenkomstig Baudelaires schampere opmerking - in een groep te hebben opgesteld. Afhankelijk van je definitie vormen deze auteurs aldus het summum dan wel de absolute negatie van wat onder avantgarde kan worden verstaan. En nog minder eenduidig wordt het beeld, wanneer blijkt dat de meest uitgebreide van de avantgardistische fracties ondanks haar vormelijke vernieuwingen eigenlijk een bijzonder *brave* boodschap bracht van Liefde, Gebed en Deemoed en dat van diezelfde fractie enkele vooraanstaande leden zich tijdens de Tweede Wereldoorlog associeerden met een regime dat die schone deugden bepaald niet hoog in het vaandel droeg.

1. Een scheur in de Vlaamse Beweging

Afgezien van de los-vaste verbanden die ook elders in de wereld de avantgarde hebben gekenmerkt (tijdschriften, pamfletten, acties en dergelijke), wordt het uitgesproken groepskarakter van de Vlaamse avantgarde in het interbellum voornamelijk bepaald door haar betrokkenheid bij de Vlaamse Beweging. Deze cultuur-emancipatorische én politieke lobby-machine was in de negentiende eeuw ontstaan om de Vlaming in België gelijke kansen en rechten te bezorgen. Schrijvers namen vanaf het begin een belangrijke plaats in de Vlaamse Beweging in² en vooral op crisismomenten binnen de Beweging waren hun engagement en impact groot. De Eerste Wereldoorlog was zo'n crisismoment: de oudere generatie kwam in conflict met jongeren die er geen graten in vonden te collaboreren met de Duitse bezetter.³ Onder meer het vernederlandsen van de universiteit van Gent stond al jaren bovenaan het flamingantische verlanglijstje en 'dankzij' de Duitsers werd deze - door nagenoeg elke Vlaming als rechtmatig beschouwde - eis in 1916 ingewilligd.

Het conflict ging dus niet zozeer over inhoud dan wel over strategie en oorbaarheid. Auteurs als August Vermeylen, Karel van de Woestijne, Alfred Hegenscheidt en Herman Teirlinck - die aan het einde van de negentiende eeuw in hun tijdschrift *Van Nu en Straks* de Vlaamse literatuur én Beweging een nieuwe richting hadden gegeven - vonden dat de Vlaamse eisen in de koelkast moesten worden gezet tot ze in een bevrijd en opnieuw zelfstandig België konden worden afgedwongen. Ze gingen er - terecht - van uit dat collaboratie de Vlaamse Beweging in diskrediet zou brengen en dat het na de oorlog bijgevolg nog moeilijker zou worden om de Vlaamse programmapunten te realiseren. 'Activistische' jongeren als Paul van Ostaijen, Gaston Bursens, Victor J. Brunclair, Marnix Gijsen en Wies Moens waren het met het 'passivisme' van hun collega's niet eens. Zij beschouwden de Belgische staat niet als een legitieme gesprekspartner en grepen dus opportunistisch de kans aan die hun door de Duitse bezetter werd geboden. Zij opteerden voor een vlucht naar voren en gingen ervan uit dat Vlaams zelfbestuur (al dan niet in een federalistisch verband) relatief snel gerealiseerd kon worden.

'Wanneer wij anders zouden handelen, zouden wij zonderling veel gelijkenis bieden met hem die, zonder regenscherm op wandel, in de verte een onweerswolk ziet aandrijven en besluit nu maar alvast te schuilen, spijs hij waarschijnlijk voor het uitbreken van de bui in zijn eigen gezellig huis zou teruggekeerd zijn'.

Aldus de twintigjarige Van Ostaijen in 1916 in het radicaal-activistische *Ons Land*.⁴ Het onweer barstte echter los vooraleer dat 'eigen gezellig huis' bereikt werd en de activisten werden door de Belgische staat op méér dan een nat pak getrakteerd. In een in eerste instantie genadeloze vlag van repressie werden de studenten van de vernederlandsste universiteit van Gent (waaronder Bursens en Moens) opgesloten in de gevangenis. Ook Van Ostaijen werd na de oorlog veroordeeld wegens zijn activistische activiteiten. Dit oorlogsverleden was een van de redenen waarom hij eind oktober 1918 vanuit Antwerpen naar Berlijn vertrok.⁵

2. Activistische dichters = ‘modernistische’ dichters?

Het is niet verwonderlijk dat het ontij dat de activisten tijdens de repressie overviel het groepsgevoel bij deze jongeren in eerste instantie versterkte. Toch is het niet zo dat - wanneer we ons beperken tot de literatuur - de poëtische strijd in de jaren twintig louter een generatiekwesie was waarin ouderen/passivisten tegenover jongeren/activisten stonden. Het gros van de jongeren hoopte misschien wel op zo'n frontvorming, maar de onenigheid op literair vlak bleek zonneklaar tijdens het later tot ‘expressionismedebat’ omgedoopte dispuut dat tussen 1920 en 1923 werd uitgevochten in enkele Vlaamse en Nederlandse tijdschriften.⁶ Van Ostaijen zou op het culminatiepunt van dit debat - zijn eigen artikel ‘Modernistische dichters’ - terecht stellen dat de jongere Vlaamse dichters het slechts op één punt helemaal eens waren: ‘dit punt ligt buiten de esthetiek; het is gans lokaal en heet Vlaamse Beweging.’⁷ Binnen de esthetiek en meer bepaald daar waar ethiek en esthetiek (kunnen) samenkomen, waren de jongeren het echter oneens.

Zo vonden de dichters van ‘t *Fonteinje* dat politiek en literatuur vooral niet verward moesten worden met elkaar. Hun meest vooraanstaande dichter, Richard Minne (1891-1965), had weliswaar een bijzonder links profiel,⁸ maar wars als hij was van doorzichtige retoriek en opgefokt optimisme koos hij in zijn gedichten voor een afstandelijke en ironische aanpak, die door de beeldenstormers onder zijn generatiegenoten als lauw en zelfs laf werd beschouwd. Deze jongeren pleitten conform de tijdgeest voor gemeenschapskunst, maar hun invulling van dit begrip verschilde vaak even drastisch als hun poëziemaak. Bij de ene gaf deze instelling aanleiding tot humanitair-expressionistische hymnen, bij de andere tot post-puberaal gescheld of sentimentele *Schwärmerei*. Er heerste in die jaren na de oorlog in relatief ruime kring een welhaast revolutionair elan, maar politiek-ideologisch noch artistiek werd deze houding vertaald in een eenduidig programma. De politieke voorkeuren van de activistische schrijvers waren bepaald divers. Er bestonden toen nog uitgesproken socialistische en communistische strekkingen binnen het activistisch flamingantisme, maar ook een katholiek reactionair als Cyriel Verschaeve had activistische sympathieën en in Aalst sloten activisten een alliantie met de progressief-katholieke Daensbeweging.⁹ En binnen datzelfde activistische kamp waren dus ook heel verschillende poëtische impulsen te vinden.

René de Clercq: socialist, activist, traditionalist

Vanuit Nederland opereerde, bijvoorbeeld, de bard René de Clercq (1877-1932), die na de Eerste Wereldoorlog in België bij verstek ter dood zou worden veroordeeld. Tijdens de oorlog was deze socialistische volksdichter door radicale activisten ingezet als propagandamiddel: zijn protestverzen enthousiasmeerden het flamingantische publiek en sommigen maken nog altijd deel uit van het Vlaams-nationalistische cultuurpatrimonium. De meest populaire gedichten werden in 1916 gebundeld in *De noodhoorn. Vaderlandsche liederen*. In die ondertitel zijn de beide woorden van belang: De Clercq beseftte dat de teksten als *lied* veel makkelijker konden uitgroeien tot *vaderlandse*, nationale hymnes. En met natie werd hier dus niet verwezen naar België. ‘Aan Vlaanderen’, ‘Groot-Nederland’, ‘Vlaanderen roept’,

‘Borms’, ‘De Vlaamsche Smeder’, ‘De Zang van Groot-Vlaanderen’ - de titels van de gedichten spreken boekdelen. Deze verzen (waarvoor Paul van Ostaijen nog in 1925 zijn waardering uitsprak)¹⁰ laten in vormelijk en inhoudelijk opzicht allerm minst vermoeden dat ze in een periode van avantgardistische of modernistische vernieuwing zijn geschreven. Er wordt misschien wel enige staatkundige rebellie in gepredikt, maar die was niet ingegeven door een nuchtere analyse van wat in wezen een *sociaal* probleem was (de achterstelling van de Vlaming in een door Franstaligen beheerst land); De Clercq werd veeleer begeistert door een romantische mythe omtrent de Vlaamse volksaard, een mythe die meer met Hendrik Conscience te maken had dan met sociaal-culturele emancipatorische ambities. Zijn in die opzichten behoudsgezinde ideologie blijkt misschien nog het sterkst in die verzen waarin het flamingantisme slechts op de achtergrond meedreunt, zoals in de beginstrofen van ‘Danklied’:

‘Van alles, Heer, wat uit Uw handen
Is vrijheid niet de hoogste gunst.
Ik dank U diepst om mijne banden,
Om Vrouw en Kroost, om Volk en Kunst.

Wie mij die banden heeft gegeven
Gaf vasten vorm aan los gevoel.
Ik dank U, Hemel, niet om 't leven,
Ik dank U om des levens doel.’¹¹

Het is misschien verleidelijk om in het plotse afbreken van het eerste vers het haperen van de gehele wereld te lezen, maar wellicht waren het toch vooral metrische en rijm dwang die De Clercq ervan weerhielden ‘wat uit Uw handen [kwam]’ te schrijven. De dichter wordt door het leven wel enigszins uitgedaagd (verder in het gedicht is er sprake van ‘leed’ en ‘laster’), maar de bakens die God voorzag bieden hem een vastigheid die hij blijkbaar erg nodig heeft: vrouw, kinderen, het volk waartoe hij behoort en de volk en ziel adellende kunst geven alles in het leven een plaats en dus ook zin. Dat De Clercq niet vrijheid het hoogste goed vindt, is uiteraard ook niet zonder betekenis: niet alleen spreekt hij zich hiermee uit tegen wat sinds de Franse Revolutie toch vrij algemeen tot één van de belangrijkste idealen wordt gerekend, de banden die hij met zijn volk en familie voelt, wegen blijkbaar zwaarder dan de vrijheid en soevereiniteit van zijn land - in tijden van oorlog toch wel een verrassende uitspraak.

Wies Moens: activist, katholiek psalmist, halfslachtig avantgardist

Wies Moens (1898-1982) behoorde tot een jongere generatie en hij had duidelijk meer kennis genomen van de moderniteit, maar omhelzen deed hij haar allerm minst. Hem was de ‘a-religieuze, gemechaniseerde mens uit de 20ste eeuw [...] wiens eenzaamheid vol is van het schreien naar God’ een doorn in het oog.¹² Harmonie, een onwankelbaar godsgeloof en standvastig idealisme - daar wilde hij als kunstenaar graag aan meewerken. In *De Tocht* (1920) nam hij weliswaar ‘[z]ijn lied aan de vrijheid’ op,¹³ maar die vrijheid impliceerde voor hem niet dat de mens een auto-

noom, door geen enkele hogere macht gecontroleerd wezen zou zijn. In het leven hoorde alles in het teken van God te staan. En hoewel Moens aangaf dat de kunstenaar in dat project onmogelijk nuttig kon zijn door ‘als een profeet of een apostel, aan alle straathoeken de leuze van de dag te openbaren’,¹⁴ zag hij toch een plaats voor een artistieke voorhoede. In zijn zevende *Celbrief*, uit september 1920, verzuchtte hij: ‘Ik wou dat ik de stem had van een profeet, om de mensen op te roepen tot een nieuw rijk van wakkere goedheid; om hun te leren drie groote volkomenheden des levens: welwillen, eenvoud en zachtheid.’¹⁵

Conform het humanitair-expressionistische credo dat ook in het titelgedicht van Van Ostaijens *Het Sienjaal* (1918) wordt beleden, sprak Moens zijn geloof uit in de overtuigingskracht van de avantgardist: hij weet wat goed is voor de mensen, houdt hun dat goede voorbeeld voor en, overtuigd door zijn eloquentie en optimistische levenshouding, volgen de toehoorders spontaan in zijn voetsporen. Het was een houding die ook het politieke activisme kenmerkte in Vlaanderen: hoewel de realiteit hen bepaald niet steunde in die overtuiging (de activisten vormden slechts een zeer kleine groep binnen de Vlaamse Beweging),¹⁶ gingen de activistische voorgangers er blijkbaar van uit dat de gemiddelde Vlaming hen *en masse* zou volgen.

Moens' politieke en literaire werk sloten in dat opzicht dan ook naadloos bij elkaar aan. Van literaire autonomie kon er geen sprake zijn. Kunst stond in het teken van de verbetering van het Leven: ‘Een literaire avant-garde heeft alleen reden van bestaan indien zij de waarheidslijn waarlangs het Leven zijn opgang viert moet tot haar uiterste konsekventies durft door te trekken. De kracht dier avant-garde ligt in deze drie dingen: *Geloof, Gebed, en Arbeid*.’¹⁷ Deze trits contrasteert fel met het radicalisme en antagonisme dat doorgaans met de avantgarde wordt geassocieerd, maar sluit wel aan bij het politiek-cultureel activisme zoals de expressionist Kurt Hiller dat introduceerde in Duitsland. Aanvankelijk werd het Duitse expressionisme gekenmerkt door een veelal onbestemd onbehagen en een impulsieve, vooral gevoelsmatige afkeer van de wereld van de *Väter* en hun normen en waarden. De dynamische krachten die door de expressionistische *Aufschrei* gegenereerd werden, kregen in Kurt Hillers activisme evenwel een positieve draai. In het kader van zijn activistisch-utopische doelstellingen konden die krachten worden aangewend ter meerdere eer en glorie van de door Hiller zo hooggeschatte *Geist*.¹⁸

Moens liet zich over die *Geist* niet echt uit, maar Hillers ‘offeranderetoriek’ - ‘Held ist wer sich opfert, nicht wer geopfert wird’, zoals ook Van Ostaijen hem citeerde, als motto bij ‘Het Sienjaal’¹⁹ - was hem bepaald niet vreemd. Het beeldgebruik in zijn tiende celbrief laat daar weinig twijfel over bestaan. Het was zijn droom zichzelf ‘te breken voor het geluk van duizenden’.²⁰ De analogie met de hostie die gebroken wordt tijdens de eucharistie is treffend: net zoals in de katholieke liturgie het lichaam van Christus wordt gebroken om het - in de vorm van brood - uit te delen aan de gelovigen, zo ook wil Moens zichzelf geven en breken (laten breken, in de gevangenis?) om het geluk van zijn medemens te garanderen.

In zijn werk is overigens nog een tweede vorm van elitarisme aanwezig, maar deze wordt minder expliciet gecultiveerd. Ook strikt artistiek gezien maakte Moens immers deel uit van de voorhoede. Dat blijkt niet alleen uit het feit dat hij werd betrokken bij het avantgarde-tijdschrift *Ruimte* en uit zijn eigen poëzie die duidelijk beïnvloed werd door de toenmalige vernieuwende lyriek, maar ook uit zijn

sociaal-culturele netwerk en gedrag. In zijn kort na de Tweede Wereldoorlog geschreven

Memoires verhaalde Moens met veel nostalgisch enthousiasme over de bohème-avonden die hij in het gezelschap van E.L.T. Mesens had doorgebracht in het begin van de jaren twintig. Deze jeugdvriend van René Magritte en student van Erik Satie kan wellicht beschouwd worden als een avantgardist *pur sang*: hij nam afstand van de ‘klassieke’ muziektraditie (Wagner en Debussy inclusief), sloot zich aan bij zijn modernistische tijdgenoten Milhaud en Poulenc, werkte mee aan avantgardebladen als *Sélection* en *The Little Review* en stond met Magritte aan de basis van het Belgische surrealisme.²¹ Eveneens naar intussen beproefd avantgardistisch recept, schuwde Mesens het schandaal niet; voor de opvoering van Stravinsky's *Pétrouchka* trommelde hij een stel vrienden op die geacht werden - tegen alle verwachte conservatieve tegenstand in - het werk van deze moderne componist hartstochtelijk toe te juichen. Wies Moens offerde zichzelf ook in deze context op: het *épater le bourgeois* van de avantgarde maakte dus ook deel uit van zijn programma.²² In het licht van de geschiedenis is het door en door ironisch, maar wellicht kon Moens juist door dat elitaire karakter zijn maatschappelijk en religieus idealisme rijmen met zijn avantgardistische voorkeuren en gedragingen: de nieuwe mens die in navolging van culturele en zedelijke voorgangers als Moens zou gaan neerdalen, zou immers niet alleen in-goed, hardwerkend en bijzonder hartelijk zijn, ook in artistiek opzicht zou hij afstand nemen van de zielsverwekkende bourgeoiskunst en openstaan voor krachtdadige vernieuwing.

Staatsgevaarlijk & Mark Edo Tralbaut: activistisch, communistisch, romantisch

Ook aan de andere kant van het politieke spectrum grossierden de activisten in tegenstellingen. Ze mochten dan wel communisten zijn, dat impliceerde allerminst dat ze op esthetisch vlak spontaan de vernieuwingen van Chlebnikov of Majakovsky omhelsden. In 1921 beschreef Roman Jakobson in zijn artikel ‘Dada’ hoe die nieuwe kunststroming, ondanks haar geproclameerde anti-houding, naadloos aansloot op de tijdgeest die na de Eerste Wereldoorlog heerste in de wetenschap: ‘One's most elementary premises, which were unshakeable not so long ago, now clearly reveal their provisional character.’²³ In de kunst werd die instelling vertaald in een anti-essentialistische houding waarbij, aldus Jakobson, vorm en inhoud van elkaar werden losgekoppeld en de klemtoon vooral werd gelegd op het gewelddadige effect van de kunst (de felheid van kleuren en kreten, bijvoorbeeld).²⁴

Die zin voor het extreme klonk in beperkte mate ook door in het expressionistische vers zoals dat in Duitsland en Vlaanderen werd geproduceerd, maar afgezien van Van Ostajens Berlijnse periode (*Bezette Stad* en *De Feesten van Angst en Pijn*) leidde dat nergens tot de genotvolle destructie van de volzin zoals in het Russische futurisme. Aan hun politieke extremisme gaven de meeste Vlaamse expressionisten uiting in veelal onhandige babbilverzen die hun overtuigingskracht vooral ontleenden aan het aantal O-kreten en uitroeptekens waarmee ze werden begeleid.

Dat geldt bijvoorbeeld voor de weinige verzen die de jonge radicaal Mark E. Tralbaut (1902-1976) produceerde. Hij was na de oorlog tijdelijk in de gevangenis opgesloten, maar net als bij Moens zette die vrijheidsberoving allesbehalve een

domper op zijn dadendrang. Nauwelijks had hij de cel verlaten of hij begon samen met Geert Pijnenburg *Staatsgevaarlijk* uit te geven; gezien de radicale politieke stand-

punten die erin werden vertolkt, moet de titel van dat blad overigens bepaald niet ironisch worden geïnterpreteerd.²⁵ Wanneer Tralbaut onder het pseudoniem Multavidi in een bespreking van het pamflet *Wekroep tot het Vlaamse Front* van *Staatsgevaarlijk*-medewerker Herman Storm (J. Gondry) uitriep ‘Waarom, ja, waarom nog steeds verhoppen op kiezingen, betogingen en protest-metingen? *De daad!*’,²⁶ dan mocht het voor de goede verstaander duidelijk zijn wat hij met die ‘daad’ bedoelde. Het omverwerpen van de (Belgische) staat, het zonder meer afdwingen van wat als rechtmatige Vlaamse eisen werd beschouwd, het uitroepen van de dictatuur van het proletariaat - dat moet zo ongeveer het program zijn geweest. In hun redactioneel manifest benoemden ze zichzelf als

‘Pioniers van de jonge gedachte,
Pioniers van de nieuwe tijd,
Pioniers van de nakende strijd.’²⁷

Maar in de verzen die ze hieraan vooraf lieten gaan, citeerden ze Walt Whitman (1819-1892), groot profeet van de Vrijheid en de Rechtvaardigheid en ook formeel een inspiratiebron voor jongeren als Van Ostaijen en Moens, maar natuurlijk niet echt de meest hippe avantgardistische tijdgenoot.

Hoewel ze ook met hun kunst staatsgevaarlijk wilden zijn, is er in de schaarse gedichten in het blad nauwelijks een spoor van (formeel) artistieke opstandigheid te vinden. Het anonieme gedicht waarmee het eerste nummer afsloot was eerder bladvulling van een verliefde ziel dan een oproep tot revolutie (‘of kunt ge niet van me houden omdat ik te wild lijkt!’).²⁸ Het Bormsgedicht van René de Clercq hoorde poëtisch gezien in een vorige eeuw thuis, en ook de romantische verzen van Victor J. Brunclair, Gaston Burssens en Mark Edo Tralbaut in het blad gingen met hun bijbelse metaforen op het eerste gezicht nergens de humanitaire opstandigheidsretoriek te boven; Brunclair (hier onder het pseudoniem Geert Bardemeyer, 1899-1944) droomde van een nieuw ‘Chanaän’ en riep op tot ‘Opstanding allerwegen’²⁹ en Tralbaut beleed zijn geloof in ‘Zelfstandigheid’ en het kiemen van het Vlaamse zaad ‘ginds op Golgotha’.³⁰ Uit hun ‘Manifest der Vlaamse Jeugdbeweging’ in het laatste nummer van *Staatsgevaarlijk* blijkt echter dat hun radicalisme hen wel degelijk tot tijdgenoten van bijvoorbeeld de futuristen maakte; hoewel ze - zeer in tegenstelling tot die futuristen, maar conform hun eigen pacifisme - ‘de verdwijning der staande legers’ bepleitten, hielden ze hier immers een pleidooi voor een onderwijssysteem dat op het vlak van het geschiedenis-, moraal- en literatuuronderricht gekenmerkt moest worden ‘door de wil tot het overwinnen van een dode, versteende tradisie’. Hier werd een avantgardevisie uitgedragen die de jongeren onbepert het recht gaf te verdwalen: ‘De jongere moet, waar hij opkomt voor zijn idealen, van alle beperking vrij zijn. Geen mag om zijn eerlike etiese of politieke overtuiging enige moeilijkheid worden aangedaan.’³¹ Binnen de context van de Vlaamse Beweging net na de Eerste Wereldoorlog kan dit laatste enkel gelezen worden als een commentaar op de repressie tegenover de activisten, maar letterlijk geïnterpreteerd zet deze uitspraak ook de deur open voor politiek terrorisme en het gewapenderhand omvergooien van het heersende (Belgische, kapitalistische) bestel. Deze communistische activisten namen de naam van hun blad wel degelijk ernstig.

3. De zijstraat van de avantgarde - de avantgarde als zijstraat

Het is een gemeenplaats - ook in de literatuurstudie - maar toch moet ze hier misschien nog even gememoreerd worden: het perspectief van de beschouwer achteraf valt nooit samen met dat van de toeschouwer op het moment zelf. Vanuit ons standpunt bekeken mogen de literair bedoelde teksten van deze activisten dan al relatief braaf of belegen overkomen, voor de contemporaine lezer die nauwelijks de gezusters Loveling of Stijn Streuvels de baas kon, waren zij echter toch wel vernieuwend en vaak zelfs zonder meer choquerend. Hoe ze met die kunst de gemeenschap konden bereiken (laat staan: bekeren) was dan ook lang niet altijd duidelijk. Dat was natuurlijk geen nieuw probleem: ook ten tijde van de Parijse commune in 1871 waren de politieke en literaire avantgarde met elkaar in conflict gekomen omdat de propagandadoelstellingen van de eerste moeilijk in overeenstemming te brengen waren met het formele sloopwerk van de tweede.³² Het is een paradox waar ook de Vlaamse avantgarde van het interbellum geen oplossing voor heeft gevonden, al werd er in verschillende richtingen wel degelijk naar gezocht.

Bezette Stad als einde van de avantgarde

Het politiek en formeel-artistiek gezien interessantste experiment in dat opzicht zette Van Ostaijen op tijdens zijn Berlijnse periode, maar het is vast geen toeval dat *Bezette Stad* in verschillende opzichten in het teken staat van de nederlaag. Op de op vijf na laatste bladzijde van dat boek (zie afbeelding) worden niet alleen religieuze iconen ('God', 'godsdiens', 'Maria') door het grote nihil bedreigd, ook 'kunst' en literatuur ('woorden kunnen niet meer dragen') en het communistische ideaal komen er onder druk te staan. De 'rode legers wassen niet' in Duitsland en Vlaanderen³³ en de burgerlijke restauratie die er zich voltrekt, laat enkel nog een vage hoop op een moment waarop 'alle dijken breken'.³⁴ Voorlopig leek echter vooral de avantgardistische veer van de dichter zelf gebroken. In deze gefragmenteerde en veelstemmige tekst liet Van Ostaijen de hoge en de lage cultuur met elkaar in botsing komen en in het tumult kwam ook de hele avantgarde-idee zelf op de helling te staan: 'alles beproefd / wij zijn aan 't einde van ismen' declareert hij al meteen op de tweede bladzijde.³⁵ Ondanks de huidige status van *Bezette Stad* zélf als avantgardistisch werk is er in het vervolg van de tekst geen spoor meer te vinden van zijn geloof dat hij als grote voortrekker nog een voorbeeld zou kunnen zijn voor andere mensen.

Dat hij juist die ambitie heeft laten varen, is Van Ostaijen tijdens de jaren twintig bijzonder kwalijk genomen. Net op het moment dat de activisten en andere radicale Vlamingen via een duidelijke (ook artistieke) elite de Vlaming het beloofde Vlaamse land wilden binnenleiden, weigerde de heraut van deze beweging nog langer zijn rol te spelen. Dat hij ook formeel-technisch compleet een andere richting insloeg, maakte zijn werk er bij lezer en criticus ook al niet populairder op. Bijgevolg verzeilde hij in de marge van het literaire en culturele bestel en werd zijn poëtische optie beschouwd als een in het beste geval vermakelijke zijspiong. De 'ware' avantgarde waren intussen die auteurs die hun messianistische verantwoordelijkheid wél opnamen en die het volk een christelijke, humanitaire, socialistische dan wel communistische utopie bleven voorhouden.

Een avantgarde mét volgelingen en één zonder

Zowel het artistieke avantgarde-begrip als de militaire term die eraan ten grondslag ligt veronderstellen een ruimtelijke en een temporele invulling: wij verkennen nu deze plek, opdat anderen hier later ook zouden kunnen komen. Een eigenschap van in elk geval de artistieke avantgarde is echter, dat tijdgenoten zich vaak nauwelijks kunnen voorstellen dat iemand het later ooit nog in zijn hoofd zou kunnen halen om op die plek te *willen* zijn. De spreekwoordelijke miskennis van de avantgarde situeert zich vooral op dat punt: de avantgardist waant zichzelf een voorloper, terwijl zijn tijdgenoot ervan uitgaat dat hij verloren gelopen is. Het is een oordeel dat ook in het verleden over Van Ostaijen herhaaldelijk is geveld.³⁶ Zelfs velen van hen die zijn zoektocht en evolutie begrepen en waardeerden, vonden dat zijn voorbeeld toch maar beter niet tot voorbeeld kon strekken. Vijftien jaar na Van Ostaijens dood publiceerde Gerard Walschap een bundel poëtische en literair-historische essays (*Voorpostgevechten*, 1943) waarin hij over de ondanks alles veelbesproken dichter stelde: ‘Hij heeft [...], in verbinding met de eeuwige heirbaan der dichtkunst, in Vlaanderen een zijstraat aangelegd. Deze bleek voor wie er zich na hem op waagde, een straatje zonder eind te zijn.’³⁷ Gezien het bestaan van een fors aantal regelrechte Van Ostaijen-epigonen in de jaren dertig (Victor Brunclair, Mathieu Rutten, A.W. Grauls, Willem Rombauts, Frank van den Wijngaert, Anton van der Weyden, Paul de Ryck) was dat een verdedigbare stelling,³⁸ maar door zijn beeldgebruik (‘zijstraat’, ‘straatje zonder eind’) versterkte ook Walschap de voorstelling van een uiteindelijk onvruchtbaar avantgardisme. De belangrijkste redenen waarom Van Ostaijens zijstraat (overigens niet alleen door Walschap) onvruchtbaar werd geacht, zijn wellicht de muzikaliteit en vermeende inhoudsloosheid van zijn poëzie. In een literair bestel waarin gemeenschapskunst en de daarmee gepaard gaande ‘boodschap’ de norm waren, dreigde elke kunst die op een impliciete manier wilde communiceren te worden afgedaan als abstracte spelerei of *l'art pour l'art*.

Nadat de Vlaamse Beweging tijdens de Tweede Wereldoorlog ten tweede male haar gezicht had verbrand aan de collaboratie, werd de roep om ‘volkse’ gemeenschapskunst veel minder vaak gehoord. Een aantal vooraanstaande dichters (waaronder Wies Moens, Bert Peleman en Karel Vertommen) had de expliciet-retorische expressionistische en neo-expressionistische poëzie in diskrediet gebracht en de volgende decennia zou een experimentele en woordkunstige poëtica naar Van Ostaijens model het beeld van de avantgarde bepalen in Vlaanderen.³⁹ Tijdens het interbellum werd Van Ostaijen uiteraard ook wel tot de avantgarde gerekend, maar de hoofdstroming binnen de vernieuwende lyriek in Vlaanderen werd niet uitgemaakt door de tegendraadse zonderlingen Van Ostaijen, Burssens, Brunclair en het vermelde handvol verwaaide epigonen, maar door Moens, Achilles Mussche, (het vroege werk van) Marnix Gijsen, Karel van den Oever, Frank van den Wijngaert, Maurits van de Moortel en Willem van den Aker. De Staatsprijs voor poëzie die Mussche in 1928 ontving voor *De twee vaderlanden* (1927) kan als de officiële consacrerende van die status worden beschouwd. En ook in de dichtpraktijk bleek hun succes: een volgende generatie vooraanstaande dichters debuteerde in de tweede helft van de jaren twintig in duidelijk expressionistische trant en bevestigde zo

letterlijk de avantgardestatus van hun voorgangers.⁴⁰ Dat René Verbeeck, Albe, Pieter G. Buckinx en Jan Vercammen deze 'avantgarde'-roots later hebben

ontkend en geschrapt uit hun verzamelde werken heeft het beeld van de humanitair-expressionistische erfenis misschien wel tijdelijk vertekend, maar deze geste werpt tegelijk natuurlijk ook een nieuw licht op diezelfde erfenis; blijkbaar was het na de Tweede Wereldoorlog ook voor deze generatie veiliger om zich niet langer te associëren met een soort poëzie dat door de collaboratie van voorman Moens politiek in zo'n negatief daglicht was gesteld. Niet dat ze tot de oorlog gewacht hadden om zich hiervan te distantieren: toen zij zich in het tijdschrift *De Tijdstroom* (1930-1935) profileerden als post-expressionisten, was dat onder meer omdat ze hun eigen debuutbundels toen reeds als jeugdzonden zagen en ze een bezadigder poëzie voorstonden.

Het echte einde van de artistieke avantgarde

De positie en houding van deze *Tijdstroom*-dichters in de jaren dertig illustreert de gewijzigde houding tegenover de avantgarde. Op het artistieke vlak ambieerde men die avantgardestatus niet langer. Integendeel, van het wegwerken van alle mogelijke scherpe kantjes maakten deze dichters een belangrijk programmapunt. In velerlei opzicht streefden ze een *middle of the road*-positie na. Ten overstaan van de poëzie van Moens *cum suis* deden ze uitdrukkelijk afstand van alle opgeschroefde retoriek. En in Van Ostaijen verwierpen ze het zinledige, afgrondelijke en chaotische. Als dichters werden ze opnieuw degelijke, beschaafde burgers, maar hun cultuurpolitieke inzet voor de Vlaamse Beweging werd er niet minder om. Dat verklaart waarom niet alleen retorische stormrammen als Moens of Verschaeve-fanaat Dirk Vansina zich tijdens de oorlog zouden compromitteren, maar ook zogenaamd bezadigde auteurs als Verbeeck of André Demedts. Politiek gezien bleven zij tot 1944 wél tot de avantgarde behoren. Nog altijd bezield door het lot en de idealen van de activisten tijdens en na de vorige wereldoorlog streefden zij als artistieke elite naar een cultureel en politiek klimaat waarvan ze dachten dat hun geliefde volk er zich maximaal in zou kunnen ontplooien. Dat ze dat deden binnen een bijzonder autoritair regime dat geen ene moer gaf om de Vlaamse ontvoogding is niet alleen tragisch, het illustreert wellicht ook beter dan zelfs Baudelaire het had kunnen bedenken dat de flamingantische voortrekkers zich op het vlak van de blinde, welhaast militaire gehoorzaamheid gedroegen als perfecte Belgen.

Bibliografie

- G. Bardemeyer [ps. van Victor J. Brunclair]: 'Het nieuwe Chanaän'. In: *Staatsgevaarlik* 1 (1919), nr. 2, 25.
- G. Buelens: *Van Ostaijen tot heden. Zijn invloed op de Vlaamse poëzie*. Nijmegen, 2001.
- M. Calinescu: *Five faces of modernity. Modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism*. Durham, 1987.
- R. de Clercq: *De noodhoorn. Vaderlandsche liederen*, Utrecht, 1916.
- M. Daane: *De vrijheid nog veroveren. Richard Minne 1891-1965*. Amsterdam, 2001.
- R. Jakobson: *Language in literature*. Cambridge, London, 1987.
- F. Leen: 'E.L.T. Mesens'. In: F. Leen en A. Adriaens-Pannier (red.): *Avant-garde in België 1917-1929*, 237-238.
- W. Moens: '[Antwoord op "Ons Referendum over de huidige malaise in de Vlaamsche Letterkunde"]'. In: *Vlaamsche Arbeid* 12 (1922), 439-442.
- W. Moens: *Poëzie 1919-1925*. 2e druk. Antwerpen, 1941.
- W. Moens: *Celbrieven*. Sint-Niklaas, [1982].
- W. Moens: *Memoires*. Amsterdam, Antwerpen, 1996.
- Multavidi [ps. van M.E. Tralbaut]: 'Als het zo is...'. In: *Staatsgevaarlik* 1 (1919), 24.
- Multavidi [ps. van M.E. Tralbaut]: 'Boekbespreking'. In: *Staatsgevaarlik* 1 (1919), 48.
- P. van Ostaijen: *Verzameld werk [I]. Poëzie. Music-Hall, Het sienjaar, De feesten van angst en pijn*. [Ed. Gerrit Borgers]. Amsterdam, 1979.
- P. van Ostaijen: *Verzameld werk [II]. Poëzie. Bezette stad en Nagelaten gedichten*. [Ed. Gerrit Borgers]. Amsterdam, 1979.
- P. van Ostaijen: *Verzameld werk [IV]. Proza. Besprekingen en beschouwingen*. [Ed. Gerrit Borgers]. Amsterdam, 1979.
- R. Poggioli: *The theory of the avant-garde*. Cambridge Massachusetts, London, 1968.
- [Redactie *Staatsgevaarlik*]: 'Staatsgevaarlik'. In: *Staatsgevaarlik* 1 (1919), nr. 1, 1.
- [Redactie *Staatsgevaarlik*]: 'Manifest der Vlaamse Jeugdbeweging'. In: *Staatsgevaarlik* 1 (1919), 50-52.
- M. Reynebeau: *Dichter in Berlijn. De ballingschap van Paul van Ostaijen (1918-1921)*. Groot-Bijgaarden, Baarn, 1996.
- G. Walschap: 'Voorpostgevechten'. In: Dez.: *Verzameld werk*. Antwerpen, Amsterdam, 1990, deel 3, 237-341.
- B. de Wever: *Greep naar de macht. Vlaams-nationalisme en Nieuwe Orde. Het VNV 1933-1945*. Tiel, 1994.
- P. de Wispelaere: 'Literaire steekspelen'. In: *De Tafelronde* 3 (1956), 80-85.
- X.: 'Gedicht'. In: *Staatsgevaarlik* 1 (1919), 16.

Eindnoten:

- 1 Baudelaire, geciteerd in M. Calinescu: *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, 329.
- 2 Zie hierover verschillende lemma's in *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, vooral dat over 'Literatuur en V.B.'.
- 3 Zie voor een synthese van de politieke achtergronden en implicaties: B. de Wever: *Greep naar de macht. Vlaams-nationalisme en Nieuwe Orde. Het VNV 1933-1945*, 21-32.
- 4 P. van Ostaijen: 'Beloften van Havere'. In: Dez.: *Verzameld werk [IV]. Proza. Besprekingen en beschouwingen*, 483.
- 5 Voor de precieze details: M. Reynebeau: *Dichter in Berlijn. De ballingschap van Paul van Ostaijen (1918-1921)*, 50-53.
- 6 Zie: P. de Wispelaere: 'Literaire Steekspelen'. G. Buelens: *Van Ostaijen tot heden. Zijn invloed op de Vlaamse poëzie*, 159-208.
- 7 Van Ostaijen: *Verzameld werk [IV]. Proza. Besprekingen en Beschouwingen*, 161.
- 8 M. Daane: *De vrijheid nog veroveren. Richard Minne 1891-1965*, 106-132.
- 9 De Wever: *Greep naar de macht*, 29, 34.
- 10 Van Ostaijen: *Verzameld werk [IV]. Proza. Besprekingen en beschouwingen*, 248.
- 11 R. de Clercq: *De Noodhoorn. Vaderlandsche Liederen*, 47.
- 12 W. Moens: '[Antwoord op "Ons Referendum over de huidige malaise in de Vlaamsche Letterkunde"]', 440.
- 13 W. Moens: *Poëzie 1919-1925*, 50-1.
- 14 Moens: '[Antwoord]', 440.
- 15 W. Moens: *Celbrieven*, 51.
- 16 Zie 'aanhang, betekenis en waardering' in het lemma 'activisme' in *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging*.
- 17 Moens: '[Antwoord]', 442.
- 18 Vergelijk: R. Poggioli: *The theory of the avant-garde*, 27. Alsook: B.D. Wright: 'Sublime ambition: art, politics and ethical idealism in the cultural journals of German Expressionism', 92-3.
- 19 P. van Ostaijen: *Verzameld werk [I]. Poëzie. Music-Hall, Het sienjaar, De feesten van angst en pijn*, 141.
- 20 Moens: *Celbrieven*, 82.
- 21 F. Leen: 'E.L.T. Mesens', 237. W. Moens: *Memoires*, 269.
- 22 Moens: *Memoires*, 270-1.
- 23 R. Jakobson: *Language in Literature*, 36.
- 24 Jakobson: *Language in Literature*, 39.
- 25 Zie ook de bijdrage van Kris Humbeek in deze bundel.
- 26 Multavidi [ps. van M.E. Tralbaut]: 'Boekbespreking', 48.
- 27 [Redactie *Staatsgevaarlijk*]: 'Staatsgevaarlijk', 1.
- 28 X.: 'Gedicht', 16.
- 29 G. Bardemeyer [ps. van Victor J. Brunclair]: 'Het nieuwe Chanaän', 25.
- 30 Multavidi [ps. van M.E. Tralbaut]: 'Als het zo is...', 24.
- 31 [Redactie *Staatsgevaarlijk*]: 'Manifest der Vlaamse Jeugdbeweging', 52.
- 32 M. Calinescu: *Five faces of modernity*, 112-113.
- 33 Van Ostaijen: *Verzameld werk [II]. Poëzie. Bezette stad en Nagelaten gedichten*, 148.
- 34 Van Ostaijen: *Verzameld werk [II]. Poëzie. Bezette stad en Nagelaten gedichten*, 153.
- 35 Van Ostaijen: *Verzameld werk [II]. Poëzie. Bezette stad en Nagelaten gedichten*, 10.
- 36 Voor de meningen van respectievelijk Maurice Roelants, August Vermeylen en Urbain van de Voorde zie: G. Buelens: *Van Ostaijen tot heden*, 215, 235, 342.
- 37 G. Walschap: 'Voorpostgevechten', 261.
- 38 Buelens: *Van Ostaijen tot heden*, 340-353.
- 39 Ibidem, hoofdstukken 5-8.
- 40 Ibidem, hoofdstuk 3.4.