

‘Vanitas en Loreley. Bij enkele “barokke” gedichten van Paul van Ostaijen’

Paul Hadermann

bron

Paul Hadermann, ‘Vanitas en Loreley. Bij enkele “barokke” gedichten van Paul van Ostaijen.’ In: Geert Buelens en Erik Spinoy (red.), *De stem der Loreley. Over Paul van Ostaijen*. Bert Bakker, Amsterdam 1996, p.163-183.

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/hade001vani01_01/colofon.htm

© 2005 dbnl / Paul Hadermann



Vanitas en Loreley

Bij enkele ‘barokke’ gedichten van Paul van Ostaijen¹

Paul Hadermann

Barok heetten vroeger die parels, welke door een gril van de natuur aan de wet van een regelmatige structuur ontsnappen en, daar zij niet passen in een systeem dat precies op het aanwenden van deze gladde regelmaat in halssnoer of vingerring gericht is, door parelvissers en juweliers terzijde worden gelegd.

De diepzeeduiker Paul van Ostaijen heeft in zijn laatste levensjaren meer van dergelijke parels naar de oppervlakte gebracht, naast andere die beter aan een ideaal patroon beantwoordden, en waarmee hij dan ook zijn zuiver formele, onaantastbare poëtica illustreerde. Deze poëtica berustte op het principe van een muzikaal uitwerken en afronden van een bepaald thema, een woordgroep of een ‘premisseszin’, waardoor een in zich gesloten, lyrisch object tot stand kwam dat de subjectieve emotie of de gedachte van de dichter niet mocht uitdrukken doch ten hoogste liet doorschemeren, ‘als de blauwe ader onder de gladde, gave huid’. [IV:330]

Vrij talrijk zijn echter de nagelaten gedichten waarin hij die methode niet toepaste en, ofschoon meestal in beheerste, gedempte bewoordingen, uiting gaf aan gevoelens van warme menselijkheid of tragisch levensbesef - gedichten dus waarvan het water vanuit zijn formalistisch standpunt minder ‘zuiver’ was.

Een dergelijke barokke parel is uiteraard het ongedateerde ‘Facture Baroque’, dat in oktober 1926 in *Vlaamsche Arbeid* verscheen samen met vier andere gedichten [11:216-221].² De Franse titel ervan moet misschien suggereren dat de dichter tegenover dit onregelmatige, buitenissige produkt - ‘onregelmatig’, ‘grillig’, ‘overladen’, ziedaar immers de gangbare, vrij pejoratieve betekenis van het woord ‘barok’ - een zekere afstand neemt, alsof hij het vanuit een andere gezichtshoek wou gadeslaan om het te kunnen relativeren. Een

gelijkaardige houding verraadt inderdaad het gebruik van het Frans in totaal verschillende gedichten als ‘Poème’, ‘Berceuse presque nègre’ of ‘Spleen pour rire’, waarbij het vervreemdingseffect van titel of citaat (bijvoorbeeld ‘Priez toujours pour le pauvre Gaspard [...]’) met een ironische distantiëring gepaard gaat. Het zou in dit opzicht wel eens de moeite lonen, de expressieve waarde en de rol van Franse uitlatingen in Nederlandstalige teksten (niet alleen in het zuiden) te onderzoeken.

Een andere poging tot afstand schuilt misschien in het feit dat het opschrift ‘Facture Baroque’ de nadruk legt op de ‘factuur’ en niet op de ‘inhoud’, terwijl Van Ostaijen zijn verzen, wanneer hij ze niet eenvoudig ‘Gedicht’ noemde, toch meestal titels gaf die op hun stemming of hun onderwerp zinspeelden, als ‘De droom van het weesje’, ‘Jong Landschap’, ‘Vlerken’, ‘Het Dorp’, enzovoort. Vaak is dit onderwerp hoofdzakelijk muzikaal en bestaat het in een dans of een lied. ‘Fiziese jazz’, ‘Berceuse’, ‘Melopee’, ‘Wals van kwart voor middernacht’, ‘Onbeduidende Polka’, ‘Boere-charleston’ lichten ons daardoor reeds in omtrent de ritmiek van het vers, hoewel zij tevens naar de ‘inhoud’ ervan verwijzen. Hoogst zelden wordt er alleen omtrent de makelij, de stijl zelf van het gedicht iets medegedeeld; dit is het geval in ‘Derde groteske’, ‘In gotieke letters’ en ‘Facture Baroque’. Weliswaar kan men geneigd zijn hier ook ‘Archaïese Pastorale’ aan toe te voegen, maar deze titel dient eerder als sfeerscheppend element te worden beschouwd want van het eigenlijke pastorale genre is er in het vers geen spoor te vinden. Overigens alludeert ‘In gotieke letters’ evenmin op stijl of versvorm: hier wordt vooral de gotische iconografie van het onderwerp bedoeld, in casu Maria boodschap.

‘Facture Baroque’ staat dus vrijwel apart met zijn ondubbelzinnige klemtoon op het ‘maken’, of het ‘hoe’. Misschien heeft de dichter op deze wijze het bizar, uitzonderlijk karakter ervan, binnen zijn poëtisch systeem, willen onderstrepen, om de lezer als het ware te verwittigen dat het hier niet om een ‘normaal’ Van Ostaijen-gedicht gaat. Hijzelf schijnt een ‘barokke’ vorm op lyrisch gebied theoretisch eerder af te keuren, in ‘Proeve van parallellen tussen moderne beeldende kunst en moderne dichtkunst’, een van de talrijke essays uit die tijd waarin hij het klassiek ‘organisch’ expressionisme dat hij voorstaat tegen het ‘romantisch’ expressionisme van Moens, Werfel en Co. afweegt. Deze laatsten verwijt hij onder meer ‘de opeenhoping van situaties en van beelden, *meest in barok verband*’ (c.v.m.),

zoals hij de romantisch-expressionistische schilders 'het opeenhopen van pathetisch-causaal verbonden objecten' ten laste legt [IV:279]. Het is echter niet helemaal duidelijk waarin voor hem het 'barok verband' tussen situaties en beelden bestaat, tenzij men uit de parallel met de schilderkunst afleidt dat hij daarmee het pathetisch-causale bedoelt, waarbij de compositie aprioristisch wordt bepaald door het emotionele elan, door de 'pathetische vaart', en niet door zuiver lyrische factoren als de sonoriteit van het woord of het wonder van de uitdrukking.

Wellicht zinspeelt de titel 'Facture Baroque' dus eenvoudig op een voor de toenmalige Van Ostaijen uitzonderlijke retoriek van het pathos en op de daaruit voortvloeiende 'opeenhoping van situaties en van beelden' waarvan dit gedicht meer dan welk ander ook uit deze periode getuigt.

Facture Baroque

Soms

*- wanneer de boten van hun zinnen sloegen
aan de immer deinende rotswand
van een reuk die openstaat
op wonderlijke dieren
en planten die
koortsdoorschoten
tussen de blauwheid van de zee en de blauwheid van de lucht
slechts zijn een vergelijken -
soms slaat het verlangen der mensen zo hoog uit
dat zij takelen de nederige boot
en ter zee gaan
in de zeilen speelt de wind een waan
een oude waan
die over de kim gekelderd lag
tot de wind de hulzen stuk woei
en uit de scherven walmt de wind van deze waan
van deze oude waan
Geen kent het S.O.S.-gesein geenzijds der zinnekim
en dat aan de boôm van onze ziel er sprieten steken
die alleen het trillen vatten
van gene zijde*

*Soms dringt de drang de droom tot een gestalte
en wordt het lichaam droom*

De nadrukkelijke herhaling van ‘soms’ aan het hoofd van drie belangrijke geledingen van het gedicht; het gebruik van een zeer lange, tijdaanduidende parenthesis, die voor suspense zorgt; de symmetrische opbouw van de betrekkelijke bijzinnen, die door het inspringen van de versregels dadelijk opvalt; de driedubbele herhaling van ‘geen’ naar het einde toe, in de twee betekenissen van ‘kein’ en ‘jener’; het chiasma van het slot; de dwingende kracht van assonanties en alliteraties als ‘soms dringt de drang de droom tot een gestalte’; de complexe zinstructuur met de inleidende bijwoordelijke bijzin, de korte centrale hoofdzin, de gevolgaanduidende bijzin, een tweede, contrasterende hoofdzin en een tweeledig besluit; - al deze retorische procédés vloeien voort uit het pathetisch elan en uit de wil, de lezer te overrompelen en te overtuigen.

Eerder dan bij Van Ostaijens uiteindelijke poëtica sluit een vers als dit bij de esthetiek van zijn *Sienjaal* aan (1918 gepubliceerd). Zo berust, bijvoorbeeld, het gelijknamige gedicht eveneens op een vooraf geconcipieerde, retorische bouw en wordt er in een lange reeks bijzinnen van herhalingspatronen gebruik gemaakt als

*Wie zich geroepen voelt het Sienjaal te geven
wie, als godskind, zelf onder de mensen gaan moet [...]
wie gaan moet tot het doel [...]
wie zijn kleine leger wil vluchten zien [...] [I:141]*

- om des te doeltreffender het effect van de korte hoofdzin voor te bereiden:

*hij vergare eerst de kracht veertig dagen in de woestijn
naar het aanschijn Gods in zich te zoeken [I:142]*

Ook de dynamische aaneenschakeling van de beelden in associatieve reeksen komt vaker in de *Sienjaal*-tijd voor (Van Ostaijen schreef toen zijn essay ‘Over Dynamiek’ dat dit procédé uitvoerig besprak aan de hand van Apollinaire's ‘Zone’) dan in de volgende jaren. Het retorisch elan, door het ritme en de herhalingen gedragen, geeft de beeldspraak een centrifugale, expansieve structuur:

*Leed als de golven van de oceaan
die baren witte blaân
van bloesems. Leed als van blaren aan
de bomen. Bomen die kruinen worden,
kruinen; der bergen wit gehelmde horden [I:101] markering PH)*

*[...] hij moet gaan
wanneer er rijpe kersen zijn, wier roodheid naar de paarse smaak van zoenen smacht,
en zich hem bieden appels van blonde borsten, die als blazoenen van galjoenen zijn, waar de
wind in speelt [I:143] markering PH)*

Zelden vindt men in de latere gedichten dergelijke telescopische kettingen van associaties. Wél is dit het geval in ‘Facture Baroque’, dat als een teugelloze toccata begint. (Onwillekeurig riep ‘facture’ mij een orgel voor de geest.)

De boten, symbolen van de zintuigen die door het ‘ik’ naar buiten worden gezonden, slaan tegen een rotswand aan die altijd blijft deinen, onbereikbaar, onbetreedbaar als de buitenwereld zelf in Van Ostaijens opvatting. Opeens wordt echter een bres in die muur geslagen, die met een geur wordt geassocieerd: de rotswand wordt een deur, de steen vervluchtigt en verleent doorgang, als in Huygens' sonnet op de dood van Sterre. Hij is een reuk ‘die openstaat / op wonderlijke dieren en planten’, hij geeft uit op een exotisch droomlandschap dat niet wordt beschreven maar des te pregnanter wordt aanvoeld, dankzij de vaagheid van het ‘wonderlijke’ en de meesterlijke ellips die dit landschap herleidt tot een teken, een grillig maar zinvol ideogram: de koortsdoorschoten plant die de onmetelijke zee en hemel met elkaar vergelijkt, op blauwe achtergrond.

Contrasterend met de dubbele blauwe oneindigheid wordt daarna zoals in vroegere gedichten van Van Ostaijen, of zoals in klassiek geworden metaforen van Rimbaud, Baudelaire en anderen de nederige boot van het menselijke avontuur getakeld. Het aanwaaien van de lokstem uit de verte geeft aanleiding tot een nieuwe beeldenketting gebaseerd op de klankanalgie waan / wijn, die door de dubbelzinnigheid van ‘kelderren’ wordt geactiveerd. De gekelderde waanwijn komt vanuit de horizon het schip tegemoet, als een antwoord op het verlangen van de mensen. Tussen hen en de verte ontstaat aldus een wisselwerking, een heen- en weerbeweging die de ‘dei-

nende' structuur van het hele gedicht weerspiegelt. De eerste volzin, die eindigt met 'en ter zee gaan', drukt de beweging naar buiten uit: de boten zijn klaar, de reuk staat open voor het wonder, de mensen kiezen de zee.

De tweede zin is gewijd aan de wind die in hun zeilen speelt, aan de geheimzinnige verlokking die over de kim op hen vanouds toestroomt. Tevens wordt echter deze verlokking op ontzuenderende wijze als louter 'waan' gerelativeerd zodat de optimistische expansie van het begin hier in haar vaart wordt gestremd: ze berustte maar op een illusie. Woorden als 'oud', 'stuk waaien', 'scherven', 'waan' staan diametraal tegenover het 'openstaan', het 'hoog uitslaan', het 'wonderlike' en het 'verlangen'. Ze accentueren de ijdelheid die de menselijke pogingen aankleeft, en niet toevallig wordt 'waan' als in Ecclesiastes driemaal herhaald: 'vanitas vanitatum et omnia vanitas'.

Tot nog toe lijkt de sfeer op die van het gedicht 'Geologie' dat in hetzelfde nummer van *Vlaamsche Arbeid* werd gepubliceerd. Daar wordt in een aan Pascal herinnerende dubbele oneindigheid - 'tweemaal blauw / en tweemaal bodemloos' - voortdurend en tevergeefs naar 'de groene wier en de koraalrif' gezocht, onder de blinde impuls van een oeroude illusie, een 'wanen in duizend duizendjarige sellen', zodat de dichter besluit: 'Moest dit zinken langs uw ogen zijgen gij kende niet / een groter leegheid.' De titel 'Geologie', die eerder aan harde minerale lagen doet denken, klinkt dan ook ironisch: nergens vindt men vaste voet, de blinde vingers van het dier waarmee het peilende 'lood des zeemans' wordt vergeleken tasten in het lege, zoals de handen van Cecilia op het einde van de 'Polonaise'.³ [II:232]

Geologie

*Diepe zeeën omringen het eiland
diepe blauwe zeeën omringen het eiland
gij weet niet
of het eiland van de sterren is daarboven
gij weet niet
of het eiland aan de aardas is
diepe zeeën*

*diepe blauwe zeeën
 dat het lood zinkt
 dat het lood zoekt
 dat het zinkend zoekt
 en zinkt zoekend
 zoekend zijn eigen zoeken
 en al maar door
 zinkt
 en al maar door
 zoekt
 diepe zeeën
 blauwe zeeën
 diepe blauwe zeeën
 diepblauwe zeeën
 zinken
 zoeken
 naar de omgekeerde sterren
 tweemaal blauw
 en tweemaal bodemloos
 Wanneer vindt het blauwe lood
 in de blauwe zee
 de groene wier
 en de koraalrif
 Een dier dat door het leven jaagt naar een gedachte vrede
 - een wanen in duizend duizendjarige sellen -
 gelijk een dier dat jaagt en aan zijn blinde vingers vindt
 alleen het herhalen van het gedane doen
 gelijk een dier zo
 zo zinkt het lood
 des zeemans
 Moest dit zinken langs uw ogen zijgen gij kende niet
 een groter leegheid*

Doch de ‘deining’ van ‘Facture Baroque’ brengt ons verder dan dit moedeloze stadium. Het derde gedeelte sluit weer aan bij de hoop van het eerste. Niemand kent weliswaar ‘het S.O.S.-gesein geenzijds der zinnekim’, maar het bestaat. Alleen op de bodem van onze ziel, in het vage gebied van het onderbewuste, het intuïtieve, kunnen wij dat gesein ontvangen, net als halmen of voelhorens de minste stroming,

de geringste trilling registreren.

In verband met enerzijds het heimwee naar de ‘vaderstad’, naar een verloren kennis, naar een absolute, transcendente werkelijkheid en anderzijds het besef van de ontoereikendheid der menselijke vermogens om tot die kennis door te dringen, heb ik elders⁴ reeds gewezen op het belang van Van Ostaijens Breugelopstel dat in augustus 1926 in *Vlaamsche Arbeid* verscheen, dus amper een paar maanden voor de ‘Vijf gedichten’. De dichter heeft het daarin over al zijn geestverwanten die het *Luilekkerland* of de *Val van Icarus* als een existentieel bepalend avontuur ondergingen en ‘heimkeerden met de bittere kennis van de leegheid van het menselijke doen’, terwijl hun geest ‘met de gebeurtenis van de *Ikarus* openging op een platonies-pessimisties aanvaarden van het uitkomstloze’, zodat ze

de heimtocht aanvaarden, gans vervuld met de maanroep van het eeuwige en besloten - besloten en wellicht evensnel vergeten, doch dat doet er voorlopig niet toe, wanneer de vonk reeds hoog sloeg toch - met deze maanroep voortdurend te leven [IV:341] markering PH).

Dit artikel zinspeelt dus eveneens op het ‘S.O.S.-gesein geenzijds der zinnekim’, en de ‘vonk’ slaat er even hoog uit als het ‘verlangen’ der mensen in ‘Facture Baroque’.

Natuurlijk is misschien zelfs dat gesein een ‘waan’, een illusie. Deze wordt echter zo intens beleefd dat ze soms in zeldzame, begenadigde ogenblikken, gestalte krijgt terwijl het subject ervan extatisch vervluchtigt: de droom wordt gestalte en het lichaam wordt droom. De laatste twee verzen vatten in een prachtig chiasma die omkeerbaarheid samen, die wisselwerking tussen het gesein uit de verte en de diepste innerlijkheid. Bovendien wijst het beeld van het in een droom veranderend lichaam als in een cyclische beweging naar het begin van het gedicht terug, waar de harde rotswand een geur was die open stond voor de verte.

Zoals vaak in de barokke literatuur verwijst het water, Van Ostaijens geliefkoosd element, naar het labiele, vloeibare, veranderlijke karakter van de wereld. Nu eens doet het de rotswand deinen, dan weer fungeert het als spiegel, als teken van de wisselbaarheid van twee oneindigheden: ‘gij weet niet / of het eiland van de sterren is daarboven / gij weet niet / of het eiland aan de aardas is’, staat er in ‘Geologie’, waar het ‘lood des zeemans’ dan ook al zinkend naar de

‘omgekeerde sterren’ zoekt. Een gelijkaardige voorstelling ligt aan het beeld van de planten ten grondslag die in ‘Facture Baroque’ ‘tussen de blauwheid van de zee en de blauwheid van de lucht/slechts zijn een vergelijken’.

Merkwaardig genoeg is dit symmetrisch spel van water- of luchtspiegelingen in de ‘Vijf gedichten’ aanwezig, die in *Vlaamsche Arbeid* aldus zijn gerangschikt: ‘Geologie’, ‘Mythos’, ‘Facture Baroque’, ‘Stilleven’, ‘Loreley’.

Mythos

*Een hoge hand steekt in de nacht
en zij steekt vóór de nacht
omdat de nacht alleen is gene blauwheid
aan 't einde van mijn ogen
en vóór de blauwe nacht schuift één witte duif
zo een witte haas schuift voor uw ogen
over de straat neemt u in acht
hij draagt uw leven over
van d'ene schaal naar d'andere
en gij weet niet
wat dit beduidt*

‘Mythos’ vermeldt weliswaar expliciet geen water, maar de tover van de nacht - ‘gene blauwheid / aan 't einde van mijn ogen’ - scheidt hier, evenals elders de water-spiegel, een parallelle wereld. Het hele vers zit vol raadselachtige verdubbelingen: ‘Een hoge hand steekt in de nacht / en zij steekt vóór de nacht’; het gedicht begint ogenschijnlijk in de ik-vorm maar verschuift naar de tweede persoon wanneer onverwacht ‘uw ogen’ ‘mijn ogen’ vervangen; twee witte dieren verrichten in twee verschillende zinnen als in twee verschillende werelden éénzelfde beweging: ‘voor de blauwe nacht schuift één witte duif’ terwijl ‘een witte haas schuift voor uw ogen’; ten slotte wordt door deze boden uit een magische oertijd een gevaarlijke metamorfose bewerkt: ‘neem u in acht / hij draagt uw leven over / van d'ene schaal naar d'andere / en gij weet niet / wat dit beduidt.’ De mogelijke zinspelings op Heine's Loreley (‘Ich weiss nicht, was soll es bedeuten, / dass ich so traurig bin’), waarop Borgers reeds heeft gewezen,

draagt ertoe bij, een sfeer van *unheimliche* legenden en mythen te scheppen en doet het gedicht tevens indirect bij de waterthematiek van de andere vier aanknoppen. ‘Loreley’ is overigens de titel van het vijfde gedicht, waarin de stem van de nixe de eenzame mens naar zich toe lokt. Daarover later.

Nacht, water en spiegel zijn verenigd in het ‘Stilleven’, het meest harmonische van de ‘Vijf gedichten’ en een van de vreedzaamste uit de *Nagelaten Gedichten*, samen met ‘Snijd van de struik de seringen’ en ‘Leg uw hoofd zo in mijn arm’. Terloops gezegd, eenzelfde sereniteit straalt de prozatekst ‘O gij, mijn schone eenzaamheid’ uit, die Van Ostaijen op de achterkant van ‘Stilleven’ heeft geschreven. [III:115]

Stilleven

*Van de fles met helder water tot de hals gevuld
valt een éendre heldere schaduw
op het helder bord
dat op de witte tafel weegt
Zo schuift over uw ogekim
- een zeil aan d'einderboog -
uw ziel naar een gewaad daarbuiten
en schept zij de geschapen dingen
naar eigenwijze wijze
En mee over uw ogekim glijdt een mildheid
met uw kennen mee
als fijne mikapoeder die met een blijde mildheid
met uw kennen mee
als fijne mikapoeder die met een blijde schittering
de plaats der vraag bevult*

*Zie door het heldere glas
het heldere glas
en door dees' held're dubbele wand
de heldere ruit
op deze blauwe nacht
in deze heldere ruit
die aan de nachtwand dun maar aanleunt
zie het heldere glas*

*en hoe uw oog een zielezeil
op veel einders telkens schuift
als op een touwestel vlak en eenvoudig*

In plaats van de spanning tussen twee polen wordt hier de menigvuldigheid der standpunten beleden, in een stilleven dat een zeegezicht en een abstract schilderij in zich bergt. Het enkelvoudige spiegelvlak wordt vermenigvuldigd door het complexe spel van over elkaar schuivende schaduwen, doorzichtigheden en schitteringen, waarbij het illusoire karakter van de waarneming ditmaal niet als tekort maar als bron van rijkdom en mildheid wordt voorgesteld. Het zoeken uit ‘Geologie’, de angst uit ‘Mythos’, het verlangen uit ‘Facture Baroque’ zijn niet totaal verdwenen, maar ze werden gedempt, verzacht en aanvaard in de vorm van een stille vraag, niet eens een vraag meer, een kleine leemte, de niet te lokaliseren ‘plaats van een vraag’ die door de ‘blijde schittering’ van een ‘fijne mikapoeder’ wordt gevuld.

Het stilleven waarvan wordt uitgegaan is op zichzelf zeer eenvoudig. De eerste strofe stelt een fles met helder water voor, waarvan de heldere schaduw op een helder bord valt dat op een wit tafelblad rust. Doorzichtigheid en witheid lijken nog helderder door de zoeven vermelde ‘schittering’ Doordat geen andere achtergrond dan de witte tafel wordt gesuggereerd kunnen we veronderstellen dat het stilleven hier vanuit een zekere hoogte wordt bekeken.

Over die sombere contouren schuift de ‘ziel’ van de in de gij-vorm aangesproken toeschouwer, naar het ‘*gewaand*’ daarbuiten’, als ‘een zeil aan d'einderboog’. Dit beeld dat door de klankanalogie ziel / zeil werd ingegeven, herinnert discreet aan de boten uit ‘Facture Baroque’ en aan het zeil waar de waan in speelde. Evenals de reuk aldaar, staat het stilleven open op verre zeeën. Tegelijk wordt tegenover de ‘visie’ zelf een zekere afstand genomen, die het einde van het gedicht aankondigt.

De tweede strofe is eveneens aan het ‘heldere’ gewijd. Maar nu is het alsof de toeschouwer zijn blik lager en dichterbij de voorwerpen richt: door het heldere glas heen (het glas van de fles of dat van een zelfstandig glas) ziet hij het heldere glas, en verder dit keer de heldere ruit van het raam, die tegen de blauwe nacht aanleunt, waarin hij de heldere weerspiegeling van het glas waarneemt.

In dit gedeelte wordt de witte helderheid uit de eerste strofe door

de doorzichtigheid op een nachtelijke achtergrond vervangen. De fles (of het glas) staat nu geprofileerd voor het donkere raam. Als in een kubistisch schilderij worden de objecten vanuit verschillende standpunten en onder verschillende belichtingen waargenomen. Bovendien zou men bijna van een zichzelf weerspiegelende ‘mise en abyme’ kunnen spreken: in het glas en doorheen het glas wordt de ruit bekeken, en in de ruit opnieuw het glas dat die ruit weerspiegelt.

In het slot van het gedicht wordt het geheel nog vanuit een nieuwe gezichtshoek waargenomen. Het traject van het oog wordt zelf het voorwerp van een grafische voorstelling. Eerst wordt de associatie met het zeil op de horizon uit de eerste strofe uitgediept: ‘en hoe uw oog een zielezeil op veel einders telkens schuift [...]’. Daarna geeft de veelvuldigheid van die einders waarover het oog glijdt aanleiding tot het grafisch-abstracte lijnenspel van het laatste vers: ‘[...] als op een touwspel vlak en eenvoudig.’ De complexiteit van de voor elkaar schuivende weerspiegelingen wordt opgelost in de lineaire eenvoud van een vlak ‘touwspel’, dat evengoed het op- en neerklimmende touwwerk van een zeilschip als de parallelle draden van een weefgetouw voor de geest kan roepen.

Het spel van doorzichtige schermen, het ‘gewaand daarbuiten’, bestaat maar in functie van uw eigen voorstelling, van de ‘eigenwijze wijze’ waarop uw oog, het door uw ziel uitgestuurde zeil, het herschept in een stil weven: niets is dynamischer en labieler dan dit stilleven. De illusoire, subjectieve voorstelling wordt als dusdanig aanvaard en verwelkomd, in de ‘blijde schittering’ van haar mysterie. Over deze ‘fantastische kennis’ weidde Van Ostaijen reeds uit in zijn artikels over de kunst van zijn vriend Campendonk, van 1921 en 1923.

De raadselachtige Stem der ‘Loreley’, die ons uit het vijfde gedicht toespreekt, weerklonk in het ‘Lied voor mezelf’ uit *Het Sienjaal*: ‘Doch steeds zingen de baren: Kom met ons mee, kom met ons mee!’ Ze werd zelfs gelijkgesteld met die van Christus: ‘Al de stemmen zingen mij: Ga mee op zee, / met de baren van Kristus, met de baren van de Loreley.’ [I:109] De zee, het scheep gaan, de stemmen uit de verte prefigureerden aldaar het verlangen uit ‘Facture Baroque’. Zelfs het idee van een vergissing, van de mogelijkheid van de ‘waan’, was er reeds aanwezig in de vraag: ‘Is het de *lokstem* van de Loreley?’ [I:109] (c.v.m.)

Loreley

*Kom aan mijn borst
kom aan mijn borst
daar rust gij aan een lijf
dat eenzaam is een bedden van uw eenzaamheid
en eenzaam spelen uwe vingers
langs het ontwarren van lange wier*

*Achter de spiegel die verdrijft
de onbestendigheid der dingen
valt van uw handen het verlangen
aan mijn opalen huid verglijdend
een wezenloze droom
kom aan mijn borst
bed in mijn eenzaam' armen
uw eenzaam lijf*

In het Loreley-gedicht uit *Vlaamsche Arbeid* wordt evenals in het 'Lied voor mezelf' en 'Facture Baroque' een - mogelijke! - boodschap van 'geenzijds' vernomen. Evenals in 'Geologie' is er sprake van neerdalende, onderzeese bewegingen. Evenals in 'Mythos', 'Facture Baroque', 'Geologie' en 'Stilleven' komt het motief van de weerspiegeling aan bod: 'Achter de spiegel die verdrijft / de onbestendigheid der dingen / valt van uw handen het verlangen.'

Dit verklaart wellicht de symmetrische structuren die paarsgewijs in dit tweestrofische gedicht voorkomen, met name de herhaling van het eerste vers ('Kom aan mijn borst / Kom aan mijn borst') en verder van het woord 'eenzaam', waardoor de eenzaamheid van de Loreley die van de toegesprokene tweemaal weerkaatst: 'daar rust gij aan een lijf/ dat eenzaam is een bedden van uw eenzaamheid' staat er in de eerste strofe te lezen, en in de tweede luiden de laatste verzen aldus: 'bed in mijn eenzaam' armen / uw eenzaam lijf.'

Dit keer heeft er tussen de twee zijden van de spiegel meer dan een 'vergelijken' plaats. Door het verdrijven van het verlangen schenkt de Loreley vergetelheid. De spiegel benevelt zich, de weerschijn der dingen blijft achterwege. De wisselwerking van 'lichaam' en 'droom' houdt op wanneer de onbestendigheid wordt afgeschaft. Het lange wier waarlangs uw vingers zullen spelen behoort tot het rijk van 'de

groene wier / en de koraalrif' dat het lood des zeemans tevergeefs poogde te bereiken. Met het definitief verglijden van uw verlangen belooft de Loreley een eindpunt.

'Rusten', 'bedden', 'vallen', 'vergliden', 'spelen' en het 'ontwarren van lange wier' wijzen op geen rusteloos zoeken meer, als in 'Geologie' of 'Facture Baroque'. Hier is het de droom, de wijn, de zachte stem achter de spiegel, die spreekt en aanlokt. De ene waan verdrijft de andere. De Loreley doet de vanitas vergeten. De 'drang' schijnt de droom tot de gestalte van een moederlijk-erotisch archetype te hebben 'gedrongen', wat ons in het licht van de watersymboliek geenszins hoeft te verwonderen. Maar deze eros is hypnos of thanatos geworden. En de toegesprokene blijft het antwoord schuldig.

In een later verschenen gedicht gaat 'de zeeman' op de uitnodiging in: 'De zeeman / hij hoort de stem der Loreley / hij ziet op zijn horloge / en springt het water in.' [11:241] Tot een dergelijke uiteindelijke keuze van één der twee werelden komen de 'Vijf gedichten' uit *Vlaamsche Arbeid* niet. Het blijft bij het besef van een gevaar ('Mythos'), een vruchteloos zoeken ('Geologie', 'Facture Baroque'), of een wenk van de andere zijde ('Facture Baroque', 'Loreley'). Het reële en het fantastische, de blauwe hemel en de blauwe zeeën, het zoekende verlangen en de leegheid, het lichaam en de droom, de aardse 'vanitas' en de waan van de verre lokstem, zij houden elkaar telkens in labiel evenwicht als beeld en spiegelbeeld.

Borgers stelde reeds vast dat het niet kan worden uitgemaakt of Van Ostaijen de groepering van deze verzen uitdrukkelijk heeft gewild, onder de titel 'Vijf gedichten', zoals Jozef Muls ze in zijn tijdschrift heeft laten verschijnen. Nogal vaak komen getallen voor in Van Ostaijens titels ('Vincent van Gogh 1, 2, 3, 4, 5' in *Het Sienjaal*, 'Vers 1, 2, 3, 4, 5, 6', 'Prière impromptue 1, 2, 3' en 'Twee landelijke gedichten voor Heinrich Campendonk' in *De Feesten van Angst en Pijn*, 'Derde Grotteske' en 'Berceuse no. 2' in de *Nagelaten Gedichten*) maar dit is op zichzelf natuurlijk geen voldoende argument. Dat die 'Vijf gedichten' samen een zinvol geheel uitmaken meen ik te hebben aangetoond, gecentreerd als ze zijn op de motieven van schijn en weerschijn, spiegel, water, enzovoort. Muls kan evenwel best op eigen houtje tot een simultane publikatie van afzonderlijk ingezonden stukken zijn overgegaan.

Ook de rangschikking waarin ze elkaar over drie bladzijden van *Vlaamsche Arbeid* opvolgen kan de zijne zijn geweest. Ze werd bij ons weten door Van Ostaijen nooit afgekeurd. Er schijnt in elk geval een vrij logische leidraad door te lopen. Het in 'Geologie' voorgestelde vergeefse zoeken naar het absolute, hetzij als kennis hetzij als ideale dichterlijke uitdrukking gaat gepaard met angst voor de 'Mythos', voor het onverklaarbare, waaraan de mens is overgeleverd. In deze eerste twee verzen hebben de negatieve, desintegrerende krachten de bovenhand. Daarna vertoont 'Facture Baroque' in zijn op- en neerdeinende structuur een labiel evenwichtsstadium waarbij het verlangen en het besef van de vanitas tegen elkaar opwegen en in voortdurende wisselwerking staan. Het 'soms' antwoordt hier positief op het wanhopige 'wanneer?' uit 'Geologie', en de 'waan', waaraan de 'drang' ontspruit, kan misschien een diepere werkelijkheid verbergen. In 'Stilleven' heerst de mildheid van een contemplatie die haar subjectief karakter aanvaardt en wordt in het volle bewustzijn daarvan een zeldzame vrede bereikt. Het trage, harmonieuze lied van de 'Loreley' ten slotte belooft een andere vrede, dit keer in de vergetelheid, in het 'verglijden' aan haar opalen huid, in het verzaken van de schijnwereld, die met een 'een wezenloze droom' wordt gelijkgesteld.

'Facture Baroque' bekleedt dus een (al dan niet door Van Ostaijen gewilde) centrale plaats tussen twee gedichtenparen waarvan het eerste aan het menselijke tekort geen uitkomst vindt en het tweede wel. De 'vanitas' is echter overal aanwezig, niet in de vorm van de gelijknamige, onbeweeglijke stillevens waarin vooral de 17de eeuw doodshoofden, zandlopers, boeken, nutteloze instrumenten, verwelkte bloemen en voze vruchten samenbracht, maar als een dynamisch schimmenspel. Bewegingen als 'schuiven', 'zinken', 'zigen', 'overdragen', 'vergliden' zijn in de vier omliggende gedichten schering en inslag. Ze worden in het contrastrijk middenstuk overtroefd door 'slaan', 'deinen', 'hoog uitslaan', 'takelen', 'ter zee gaan', 'dringen', 'waaien', en 'walmen'.

Toch bevatten de 'Vijf gedichten' een kern van stilte en bezinning die meestal in hun laatste verzen wordt ontsluit: de leegheid van de vloeibare 'Geologie', de angstige verwondering van 'Mythos', het besef van de trillingen 'aan de boom van onze ziel' in 'Facture Baroque', het herleiden van de verschijnselen tot het lichtende spoor van de subjectieve blik in 'Stilleven', de uiteindelijke eenzaamheid van

Loreley-de-dood (of Loreley-de-slaap?). Aan een gelijkaardig schema beantwoordt onder meer de beroemde ‘Melopee’, waar, eveneens in de sfeer van een waterthematiek de voorstelling van de schuivende kano wordt gevolgd door de vraag naar het waarom.

‘Facture Baroque’ staat aldus midden in een context van tegenstellingen, omgekeerde symmetrieën, dynamische spanningen en reflecties over de vanitas die de barok voor de geest roepen. Van de omlijstende gedichten onderscheidt het zich niet zozeer door de motieven als wel door een groter bewogenheid, heviger contrasteffecten, talrijker beelden, een retorischer toon, en ook een pathetische plechtigheid die soms aan *Het Sienjaal* herinnert.

Door hun beeldspraak en hun ideeën beantwoorden de ‘Vijf gedichten’, al dan niet gewild, aan bepaalde barokke rekvisieten, doch uiterlijk formeel spant ‘Facture Baroque’ in dat opzicht de kroon.

De vraag rijst nu of Van Ostaijen de term ‘barok’ hier gebruikt kan hebben in de zin van een bewuste verwijzing naar de barokke, voornamelijk zeventiende-eeuwse mentaliteit of naar de door Wölfflin, Walzel, en anderen daaruit afgeleide algemener esthetische categorie. Noch het een noch het ander kan worden bewezen. Dat hijzelf in zijn titel de barokke inhoud doodzwijgt ten bate van de factuur heeft minder belang dan men op het eerste gezicht zou vermoeden: het beklemtonen van het uiterlijk, de vorm, de schijn, kan op zichzelf reeds van een barokke houding getuigen.

Alleszins werd in Van Ostaijens tijd en niet het minst in Duitsland de zelfstandige waarde en schoonheid van de barok door een ruimer publiek ontdekt. In het spoor van Burckhardt (die tegenover de barok nog zeer terughoudend stond), Gurlitt, Wölfflin (die reeds in 1888 zijn *Renaissance und Barock* had geschreven en wiens *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* in 1915 het licht zagen), Walzel, Worringer, Weisbach, d'Ors, en anderen, begonnen ook de niet specialisten zich op uiteenlopende wijze voor deze stijl te interesseren en de barokke problematiek en esthetiek of wat ze er zich ook van voorstelden, met de hedendaagse te vergelijken.

Zo trok Klee in zijn dagboek van 1915 een parallel tussen barok en moderne kunst, en stelde Däubler een jaar later bij zijn tijdgenoten een neiging om te ‘barockisieren’⁵ vast, dat wil zeggen, eclectisch te gaan spelen met het overgeleverde cultuurgoed. Van Ostaijens belangstelling voor de mystiek zal hem via Jakob Böhme en Angelus Silesius, die hij in zijn essays vaak vermeldde en over wie toentertijd

nieuwe studies verschenen⁶ met bepaalde facetten van de barokke religiositeit vertrouwd hebben gemaakt. Uit zijn bibliotheek zijn bovendien twee boeken van Chledowski over barok en rokoko bewaard, *Neapolitanische Kulturbilder XIV. - XVIII. Jahrhundert* (1920) en *Das Italien des Rokoko* (1919), en in een voor het Algemeen Nederlandsch Verbond bestemde literatuurlijst beval hij een werk van Georg Simmel aan, getiteld *Rembrandt, ein Kunstphilosophischer Versuch* (1916) [BD:1098, 1108]. In dit boek worden onder het etiket ‘Germaans’ de barokke kenmerken van Rembrandts ‘organischindividualiserende’ kunst antithetisch vergeleken bij de ‘objectief-universaliserende’, harmonische patronen van het Griekse en ‘Romaanse’ classicisme.

Aan dergelijke toen zeer modieuze veralgemeningen ging Van Ostaijen zich maar zelden te buiten, en van Simmels interpretatie onthield hij voornamelijk de nadruk op het intuïtieve, individuele scheppingsproces, dat zich in elk werk van Rembrandt ‘organisch’ zonder a priori opgelegde structuur ontwikkelt. Dit blijkt uit een uitlating als ‘Rembrandt beeldt uit het eigen licht, uit het eigen leven van het schilderij zijn objecten. Het schilderij is een zelfstandig organisme’. [IV:100]

Zo opgevat kunnen Rembrandts schilderijen vergeleken worden met gedichten van de organisch-expressionistische richting, dat wil zeggen, gedichten die Van Ostaijens poëtica op consequente manier toepassen:

feitelijk thema is het wonder der uitdrukking zelve. Het schilderij wordt op het doek; het worden van een gedicht bepaalt mede zijn inhoud. Aldus meer Rembrandt dan Rubens; meer Gezelle (denk om ‘timpe tompe terelink’) dan Whitman [IV:278]

Van Ostaijen noemde de Amerikaanse dichter van *Leaves of Grass* in *Het Sienjaar* nochtans zijn vader. Maar dit was in een tijd van ‘buiten-lyriese hogeborst-zetterij’ [IV:330], zoals hij later zou schrijven. Hoger dan de pathetiek van Whitman en van Rubens schat hij nu het organisch-functionele van Gezelle en Rembrandt in de verhouding

<u>Rembrandt</u>	=	<u>Gezelle</u>
Rubens		Whitman

Wanneer hij echter Rembrandt met Breugel vergelijkt staan de zaken anders. Voor beide schilders uit hij meer dan eens zijn bewondering. Ze zijn ‘de meest vergeestelijkte onder alle nederlandse schilders’ [IV:342]. Zij alleen ‘connaissent les phantasmes de l'aperception de monde dans un élan intuitif’ [IV:232], en Breugel is ‘de meest objectief kosmiese schouwer onder alle noordse kunstenaars (zoals Rembrandt de meest subjektief kosmiese is)’. [IV:342]

Doch in vergelijking met de objectiever, meer ‘ontindividualiseerde’ kunst van Breugel lijkt hem die van Rembrandt dit keer aan de pathetische kant te staan. Terwijl in Breugels tekeningen het wit van het papier ‘de oerstof van de te scheppen wereld’ uitmaakt en daarbij even maar het beroerd worden met de pen van node heeft, stelt hij bij Rembrandt ‘een *pathos* der tekening’ [IV:345] (c.v.m.) vast.

Aldus belanden wij opnieuw bij de meest voor de hand liggende betekenis van de titel ‘Facture Baroque’. ‘Pathos der tekening’, ziedaar waarschijnlijk in Van Ostaijens ogen het essentieel ‘barokke’ kenmerk op formeel gebied en dit pathos impliceert de retorische bouw en de opeenhoping van beelden zoals in *Het Sienjaal*. ‘Facture Baroque’ kunnen wij dus eerder onder het teken van Rembrandts pathos situeren, terwijl ‘Stilleven’ en ‘Geologie’ dichter bij Breugels objectieve techniek staan, daar ze de ‘oerstof’, in dit geval de ‘sonoriteit’ van het zuivere woord beter tot haar recht laten komen: hun muzikale structuur steunt grotendeels op de modulerende herhalingen van het ‘zinken’ en ‘zoeken’ in ‘diepblauwe zeeën’ of op de echo effecten van het woord helder. ‘Mythos’ en ‘Loreley’ bekleeden in dit opzicht een intermediaire positie, half barok-retorisch en half muzikaal.

Natuurlijk kan geen enkele der ‘Vijf gedichten’ zuiver muzikaalthematisch worden genoemd (Van Ostaijen sprak van het variëren op een ‘thema’ in de muzikale betekenis van dit woord). Zelfs ‘Geologie’ is daartoe nog te zeer aan een intellectuele ‘inhoud’ gebonden. Doch terwijl de vier omliggende gedichten zich voornamelijk paratactisch lineair ontplooiën - hetzij vanuit één thema, hetzij vanuit één beeld - wordt de complexer, heterogener beeldspraak van ‘Facture Baroque’ door een retorische betogende zinsstructuur geschraagd waaraan het zijn pathetisch elan te danken heeft.

Wat de vorm van ‘Facture Baroque’ betreft dienen we ons ten slotte nog af te vragen, of dit gedicht misschien bepaald aan de reeks

kenmerken beantwoordt, die Wölfflin in 1915 in zijn *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* opstelde en die Van Ostaijen dus eventueel had kunnen lezen? (maar verwijzingen naar Wölfflin ontbreken in zijn werk). Men kan ‘Facture Baroque’ inderdaad als meer ‘schilderachtig’ dan lineair’ beschouwen met zijn diepte-effecten en zijn onverwachte dynamiek ondanks de besloten uiteindelijke vorm; als afgestemd op een ‘globale eenheidsindruk’ eerder dan op een klassieke eenheid-in-verscheidenheid: als ‘relatief duister’ in die zin dat het zich niet onmiddellijk in zijn totaliteit aan de lezer overgeeft.

Maar al die begrippen van Wölfflin kunnen evengoed op ‘Geologie’ of ‘Stilleven’ worden toegepast, zodat we kunnen besluiten dat Van Ostaijen iets anders voor ogen had toen hij ‘Facture Baroque’ als dusdanig van de overige gedichten wou onderscheiden.

Bij gebrek aan complementaire gegevens blijkt dit andere wel degelijk te bestaan in het ‘barok verband’ uit de ‘Proeve van Parallellen’, van waar ik ben uitgegaan.

Dit barok verband kan samenvattend worden geïnterpreteerd als de ‘pathetisch-causale’ structuur, die aan de ‘opeenhoping van situaties en van beelden’ een elan, een richting geeft, en aan het gedicht een vaste bouw. Een dergelijke ‘factuur’ is in Van Ostaijens latere verzen een uitzondering, maar ze is er niet minder geslaagd om.

Wat de ‘Vijf gedichten’ gemeen hebben zijn vooral de hoofdmotieven, en die onderlinge verwantschap zal wel hun simultane publikatie hebben bepaald - of dit nu aan de dichter of aan de uitgever heeft gelegen. Als geheel bekleden deze verzen in de *Nagelaten Gedichten* van Van Ostaijen een unieke plaats door het netwerk van onderhuidse relaties en expliciete verwijzingen dat ze met elkaar verbindt. In een spel van facetten weerspiegelen ze elkaar afwisselend, zoals ze elk binnen de eigen microkosmos schijn en weerschijn doen alterneren.

Het kan niet worden uitgemaakt of Van Ostaijen hierbij ook aan ‘barok’ heeft gedacht, maar het is per slot van rekening geen wonder dat iemand die de lyriek opvat als een ‘in het metafysische geankerde spel met woorden’ [IV:338] zich af en toe in een geestesfeer beweegt die aan die van de barok doet denken - ditmaal in de zuiver historische betekenis van het woord.

Het antithetische en dynamische karakter van de barok vinden wij stellig in de ‘Vijf gedichten’ terug. Contrasten en spanningen vertonen ze bij de vleet, tussen drang naar kennis en zinloosheid, droom

en werkelijkheid, waan en nagestreefde zekerheid, witte helderheid en zwarte helderheid, verlangen en verzaken. De mens wordt er als een eerder nietig wezen voorgesteld, dat tevergeefs een dubbele oneindigheid probeert te doorpeilen. Overal wordt hij omringd door schijn, door een voor onverwachte metamorfoses vatbare wereld, door een 'gewaand daarbuiten' dat zijn eigen subjectieve kijk kan herleiden tot een willekeurig lijnenspel. Hij mag daar dan nog in een begenadigd ogenblik genoeg in 'scheppen', even kortstondig is dat geluk als dat van Amarillis die in de 'Zeer kleine speeldoos' Iris bewondert: 'Schud je fel / breekt de bel / Amarillis.' [11:209]

Tegenover de onbestendigheid der dingen die ook in andere gedichten door het water, de wolk, de zeepbel, het vuur, de nacht wordt belichaamd, laat hem het heimwee naar de 'vaderstad' niet los, de *Ahnung* van een werkelijkheid 'geenzijds der zinnekim'.

Terwijl echter de barok tegenover het vanitasbesef de zekerheid van een metafysische waarheid poneerde, hetzij in de majesteit van het triomfalisme, hetzij in het verinnerlijkte pathos van een mediterend clair-obscur - gaat van Ostaijen die vanitas doordenken, door ook de 'maanroep' van het eeuwige soms als een mogelijke 'waanroep' te beschouwen. De platonische Idee, het voorwerp van het verlangen naar het transcendente waarin zijn woord 'boort', is misschien niets anders dan een Loreley -, een meerminnenzang. De vraag blijft open, met of zonder blijde schittering.

Tussen vanitas en Loreley, tussen vuur en water, rest de mens, die deze dubbele waan aanvaardt, de scheidingslijn van zijn eigen fantasma te tekenen. Tenzij de Loreley een andere zekerheid in zich bergt, 'het eerste smaken van een narkose' [II:244].

Ook door hun uitzonderlijke ernst vallen de 'Vijf gedichten' op, en het laatste niet het minst. Het is de ernst van Baudelaires Schoonheid - 'Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre' - en van Michelangelo's Nacht.

Eindnoten:

- 1 Deze tekst is een licht aangepaste versie van het gelijknamige stuk dat verscheen in *Bzzlletin*, 7-66, 1979, pp. 103-112.
- 2 De vijf gedichten werden besproken in [BD:734-739] en het eerste van de reeks, 'Geologie', door H. Uyttersprot in: id., *Over Paul van Ostaijen*, Gent 1972, pp. 35-44.
- 3 De overtuigende interpretatie van Uyttersprot, die door Borgers wordt bijgetreden, stelt 'Geologie' voor als een volgehouden metafoor voor het poëtisch scheppingsproces, dat volgens Van Ostaijen voortspruit 'uit het heimwee naar een vaderland van het volmaakte weten en uit het besef om de ijdelheid van elk menselijke pogen daarheen'. [IV:373] De talrijke thematische herhalingen en variaties, waardoor dit gedicht alleszins beter dan 'Facture Baroque' bij 's dichters poëtica aansluit, hebben Uyttersprot aan het 'naprevelen' doen denken waardoor Van Ostaijen de 'ontsluierende kracht', van de woorden en de 'diepte van hun resonantie' beproefde. Vanuit dit oogpunt is 'Geologie' een gedicht over de tot het échec gedoemde poëtische uitdrukking, die 'zoekend [haar] eigen zoeken' tot een overmeesterend leegheidsgevoel leidt. (Terecht merkt Borgers hierbij op, dat dit gedicht over het falen daarom zelf geenszins gefaald is, zoals door Uyttersprot wordt gesuggereerd.) 'Facture Baroque' zou in het licht hiervan eveneens op de dichterlijke creatie kunnen zinspelen: dit keer zou de mogelijkheid worden vastgesteld, dat 'soms' toch de droom tot een volwaardige gestalte wordt, en dat het gedicht in enkele zeldzame

gevallen geslaagd kan heten... Hiertegen pleit echter het feit, dat 'Facture Baroque' over de mensen in het algemeen handelt, terwijl in 'Geologie' alleen over 'het lood des zeemans' wordt gesproken. Aan de andere kant hoeft die zeeman niet per se alleen met de dichter te worden geïdentificeerd. Meer dan eens vergeleek Van Ostaijen zijn lot met de koers van een schip, zowel in *Het Sienjaal* als in *De Feesten van Angst en Pijn*, maar telkens gold deze vergelijking zijn avontuur als *mens*, en niet exclusief als *dichter*. Een interpretatie van 'Geologie' als verwoording van de algemeen menselijke, vergeefse drang naar transcendente kennis en van de ondoorgroendelijkheid van het levensmysterie is dus zeker niet uit te sluiten. Beide interpretaties van 'Geologie' monden overigens uit in dezelfde vaststelling van de ijdelheid der menselijke pogingen om het absolute te bereiken.

- 4 Paul Hadermann, *Het vuur in de verte. Paul van Ostaijens kunstopvattingen in het licht van de Europese avant-garde*. Antwerpen 1970, pp. 116-120, 216-217 (en passim) en 'Van Ostaijen en Bruegel als Alpenjagers'. In: *Forum der Letteren*, XXXVI, 3, 1995, pp. 180-192.
- 5 Th. Däubler, 'Simultanität'. In: *Die weissen Blätter*, III, 1916, Heft I, pp. 108-121, p. 117.
- 6 Jo Reynaert, 'Het mystieke bij Paul van Ostaijen' In: *Spiegel der Letteren*, XX, 1978, pp. 37-63, p. 48. (Zie ook het artikel van Reynaert in deze bundel.)