

# ‘Logica en esthetica. Notities bij “Het bordeel van Ika Loch” van Paul van Ostaijen’

**Erik Spinoy**

## **bron**

Erik Spinoy, ‘Logica en esthetica. Notities bij “Het bordeel van Ika Loch” van Paul van Ostaijen.’  
In: *Spiegel der letteren* 37 (1995), p. 89-128.

Zie voor verantwoording: [http://www.dbnl.org/tekst/spin002logi01\\_01/colofon.htm](http://www.dbnl.org/tekst/spin002logi01_01/colofon.htm)

© 2005 dbnl / Erik Spinoy



## Logica en esthetica.

### Notities bij ‘Het bordeel van Ika Loch’ van Paul van Ostaijen.<sup>1</sup>

*Jenes Wort der sokratischen Traumerscheinung ist das einzige Zeichen der Bedenklichkeit über die Grenzen der logischen Natur: vielleicht - so mußte er sich fragen - ist das mir Nichtverständliche doch nicht auch sofort das Unverständige? Vielleicht gibt es ein Reich der Weisheit, aus dem der Logiker verbannt ist? Vielleicht ist die Kunst sogar ein Notwendiges Korrelativum und Supplement der Wissenschaft?*<sup>2</sup>

#### ‘Communicatie’ versus ‘schriftuur’

In zijn recente essaybundel *Moralités postmodernes* (1993) denkt de Franse filosoof Jean-François Lyotard de ‘realiteit van het tekstuele’ in functie van twee aan elkaar tegengestelde ‘ideaaltypen’. Hij onderscheidt daarbij enerzijds de communicatief bedoelde teksten, anderzijds een soort van teksten die hij verenigt onder de noemer ‘schriftuur’.

Eerstgenoemde teksten hebben doorgaans een goed te omschrijven ‘betekenis’ (ook in de zin van: ‘functie’), ze ontstaan vaak op instigatie van een duidelijk identificeerbare opdrachtgever en ze zijn meestal direct op een welomschreven doelpubliek afgestemd. De tweede soort teksten worden daarentegen gekenmerkt door een hoge graad van ‘onbestemdheid’. Zo is de ‘betekenis’ van deze teksten ‘onbestemd’ - niet meteen en eenduidig te parafaseren, vaag, ongrijpbaar. De teksten van de ‘schriftuurlijke’ soort zijn teksten zonder ‘boodschap’, ze hebben ‘niets te zeggen’ of althans niet iets waar men eens en voorgoed ‘de hand op kan leggen’, ze hebben ook niet meteen een voor de hand liggende functie. De auteur van de ‘schriftuurlijke tekst’ bevindt zich dan ook in de hachelijke positie van een die nog niet weet wat hij gaat zeggen terwijl hij al aan het schrijven is: ‘On écrit parce qu'on ne sait

1 Voor hun hulp bij de opzoekingen voor dit artikel ben ik dank verschuldigd aan Hugo Brems, Joost van Hooreweder, Wim de Vos en Renée Martheleur.

2 F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, 82. In: id., *Werke I*. Frankfurt a.M., Ullstein 1980

pas ce qu'on a à dire, pour essayer de le savoir.<sup>3</sup> Bovendien is het niet duidelijk wie men als de opdrachtgever ervan zou kunnen aanwijzen - tenzij men, met enige filosofische spitsvondigheid, van een 'transcendente' opdrachtgever zou spreken, omdat de tekst is ontstaan uit een 'moeten' dat niet door een empirische entiteit wordt geformuleerd, zoals dat ook met het 'moeten' van de morele verplichting het geval is.<sup>4</sup> Tenslotte zijn schriftuurlijke teksten ook 'onbestemd' omdat ze niet geschreven zijn met het oog op een duidelijk te omschrijven publiek. Ze kennen, om zo te zeggen, hun ontvanger niet van tevoren. De 'plaats' van de ontvanger van dergelijke teksten is in principe leeg. De lezer is iemand die deze plaats voor een tijdje inneemt, zoals een regering in onze democratische samenlevingen de plaats van het gezag *bekleedt*, maar zelf niet eens en voorgoed dat gezag *is*.<sup>5</sup>

Een eenvoudig voorbeeld kan de toepassingsmogelijkheden van Lyotard's begrippenpaar illustreren. Als ik een stuk schrijf voor de krant, weet ik heel precies wie mijn opdrachtgever is. Hiërarchisch opklimmend: de redacteur die me om dat stuk heeft gevraagd, de hoofdredacteur en in laatste instantie de directie en de aandeelhouders van de krant of de persgroep waar de krant toe behoort. Bij het schrijven van het stuk laat ik me leiden door de manier waarop het moet 'functioneren'. Dit impliceert dat ik enkel een goed journalistiek stuk maak als ik rekening houd met het lezerspubliek. Van hoe dat publiek er uitziet, heb ik meestal intuïtief al wel een goed idee. Ik kan het als ik dat wil ook heel precies te weten komen, omdat het door empirisch onderzoek nauwkeurig is beschreven. De 'betekenis' van mijn stuk moet duidelijk zijn: het moet informeren, verstrooien, aanzetten tot een handeling (goederen en diensten aankopen, een actie steunen), bijdragen aan de discussie over een maatschappelijk probleem, etc. Ik ben me van te voren dan ook bewust van de minimale regels waaraan zo'n stuk dient te voldoen - al hoeft dat niet te beletten dat ik bij alle gehoorzaamheid aan die regels nog heel creatief uit de hoek kan komen. Ga ik daar echter te ver in en krijgt mijn stuk bijgevolg een 'aberrant' karakter, dan word ik door de redacteur - als hij zijn werk goed doet - op de

3 J.-F. Lyotard, *Moralités postmodernes*, 109. Paris, Galilée 1993

4 De auteur van de schriftuurlijke tekst kan daarom ook als een 'gegijzelde' worden beschouwd - 'l'otage d'un autre qui n'est pas son interlocuteur.' (J.-F. Lyotard, o.c., 125) Net als het subject van de ethische verplichting wordt hij gegrepen 'par un devoir qui n'a jamais fait l'objet d'une discussion ni d'un contrat' (ibidem 125).

5 Ook de ontvanger is bijgevolg 'une entité non empirique, vide si l'on veut, transcendante à toute destination et à toute dénomination "réelles".' (J.-F. Lyotard, o.c., 125)

vingers getikt, als hij al niet zelf in het stuk ingrijpt en wegsnoeit wat ‘niet kan’. Publiceert hij het stuk zoals ik het heb ingeleverd, dan is de kans groot dat het publiek er ‘geen boodschap aan heeft’ - dat het als ‘zinloos’ wordt ervaren en niet ‘functioneert’.

Als een dichter echter een gedicht schrijft, dan is er doorgaans geen empirische entiteit die als zijn opdrachtgever fungeert. Het is dus allerminst vanzelfsprekend dat hij een gedicht schrijft, temeer daar hij behalve de opdrachtgever ook de regels niet kent waaraan hij als dichter moet gehoorzamen. Zijn schrijven wordt met andere woorden niet door regels geleid, maar door de niet af te sluiten zoektocht naar regels - door vragen als: wat is poëzie? hoe moet poëzie er hier en nu uitzien? Elk gedicht geeft op die vragen een nieuw en per definitie voorlopig, want uiteindelijk toch weer niet bevredigend, antwoord.<sup>6</sup> Het ontstaan van het gedicht wordt gedictieerd door het gevoel dat de dichter *hier en nu op deze manier dit* gedicht moet schrijven. Dit gevoel is de imperatief van de moderne poëzie als drijfveer beschouwd. Deze imperatief kan bondig en enigszins provocerend geformuleerd worden als: ‘Laat zien dat het anders kan!’ De dichter vergewist zich van de stand van de poëzie op een gegeven moment en komt tot de vaststelling dat (een) bepaalde soort(en) poëzie - en bijgevolg ook zekere stijlmiddelen, themata, publikatievormen, subgenres, visies op het dichterschap, extraliteraire houdingen en opvattingen,... - dominant zijn. Ze zijn dominant, dat wil zeggen: ze werpen zich op tot *de* regels van *de* poëzie. Het appèl dat de moderne dichter ervaart, is een oproep tot verzet tegen deze onrechtmatige pretentie. Het eist van hem dat hij door een ‘afwijkende’ praxis de tot normen gestolde literaire praktijken in vraag stelt en aantoonst dat in de dominante poëzie van het moment mogelijkheden van de poëzie niet gerealiseerd worden. Het gedicht dat met deze eis in overeenstemming is, vormt dan ook een inbreuk op de vigerende regels voor ‘goed literair gedrag’. Logischerwijze ‘functioneert’ het in vele gevallen niet of nauwelijks voor een publiek, dat zich immers van de bekende, dominante regels bedient. Men zou dan ook kunnen zeggen dat de dichter zijn gedicht niet schrijft met het oog op het potentiële functioneren ervan voor een (empirisch) publiek: hij schrijft het in antwoord op een appèl dat hij ervaart, maar waarvan hij niet weet van wie het uitgaat. Met Lyotard: ‘Le destinataire ... ne sait pas et n'a pas su

6 De dichter moet dan ook, als een schuldenaar die er maar niet in slaagt zijn schuld af te lossen, na elk gedicht ‘opnieuw beginnen’: ‘Il sait ... que l'oeuvre réalisée n'est pas à la hauteur de ce devoir. Il reste en dette.’ (J.-F. Lyotard, o.c., 124)

à qui ou à quoi ce qu'il écrit ou pense s'adresse. Il n'a su qu'une chose; formulée pragmatiquement, c'est qu'il *devait* écrire et penser comme il l'a fait.<sup>7</sup> De 'ontvanger' voor wie hij schrijft, is dus een transcendente entiteit, wat betekent dat de plaats van de ontvanger van het gedicht door geen enkele concrete ontvanger of groep van ontvangers eens en voorgoed kan worden opgeëist.

Zoals uit dit voorbeeld kan worden opgemaakt, worden schriftuurlijke teksten volgens Lyotard gekenmerkt door hun bijzondere pragmatische situatie: de opdrachtgever, de ontvanger en de regels ervan zijn transcendent. De praktische implicatie hiervan is dat dergelijke teksten niet 'eenduidig' zijn: steeds weer andere ontvangers kunnen zich op de 'lege plek' van de ontvanger plaatsen en aan de tekst 'hun' betekenis geven.<sup>8</sup> Het is dan ook precies de 'onbestemdheid' (en daardoor vaak ook: de 'primaire dysfunctionaliteit') van deze teksten die het mogelijk maakt dat ze langer en veelzijdiger functioneren dan direct communicatieve teksten, die immers hun relevantie verliezen wanneer de specifieke omstandigheden die aan de tekst zijn functionaliteit en betekenis geven, niet meer voorhanden zijn. Sommige schriftuurlijke teksten slagen er dan ook in om gedurende lange tijd telkens een nieuw publiek aan te spreken: ieder ziet er, dichterbij gezegd, *zijn* waarheid in flonkeren.

Lyotard's onderscheid tussen 'schriftuurlijke' en 'communicatieve' teksten is op het eerste gezicht niet zonder problemen. Onder 'schriftuur' blijkt Lyotard in de praktijk vooral de eminentste voorbeelden van de tekstuele praxis in literatuur en filosofie te verstaan,<sup>9</sup> zodat al gauw het vermoeden rijst dat we hier te maken hebben met een klassiek geval van depreciatie van vormen van populaire ('lagere') cultuur ten voordele van de elitaire ('hogere') cultuur. Lyotard zelf ziet dat anders. Hij is ervan overtuigd dat de communicatieve teksten in onze 'postmoderne' westerse samenlevingen steeds dominantier worden. Het onderscheid dat hij aanbrengt tussen communicatie en schriftuur is erop gericht om de onreducerbare eigenheid van schriftuurlijke teksten te

7 J.-F. Lyotard, o.c., 124

8 Met Lyotard: 'de nouveaux individus ou porteurs de noms propres ne cessent de venir tour à tour, au long des temps, se présenter à cette place (de destinataire) que l'oeuvre - disons littéraire - a laissée vacante. Ils viennent en somme l'écouter, en la lisant, en la critiquant, en la commentant. Ils viennent se la destiner.' (o.c., 123) Bijgevolg heeft 'l'oeuvre ... une infinité d'écoutes toujours possibles après avoir été écrite.' (o.c., 125)

9 Als auteurs van schriftuurlijke teksten beschouwt Lyotard onder meer Montaigne, Shakespeare, Kafka, Joyce, Gertrude Stein, Spinoza en Wittgenstein. (o.c., 123)

verdedigen tegen een onterechte assimilatie door de communicatie. Die ‘transcendentale’ vergissing zou er onvermijdelijk toe leiden dat aan schriftuurlijke teksten de ‘verkeerde’ vragen worden gesteld - vragen die de onbestemdheid van deze teksten onrecht zouden doen, zoals: wat is *de* betekenis (boodschap, functie) van deze tekst (*Der Prozeß, Ulysses, Wittgenstein's Philosophische Untersuchungen,...*). Of nog: voor welk publiek (intellectuelen anno 1900, kinderen in de negentiende eeuw, hedendaagse lezers van het *NRC-Handelsblad*, een kleine Parijse *incrowd* in de jaren tachtig,...) is deze tekst geschreven? Meteen zal duidelijk zijn dat Lyotard met het invoeren van het begrippenpaar communicatie - schriftuur niet probeert om een empirische beschrijving van de ‘realiteit van het tekstuele’ te geven. In de plaats daarvan onderzoekt hij de ‘transcendentale’ vooronderstellingen van de ‘tekstuele genres’. Dit onderzoek leidt tot een definitie van vlekkeloze ideaaltypen, die weliswaar niet in de werkelijkheid teruggevonden kunnen worden maar waarmee toch op een heel vruchtbare manier kan worden gewerkt. Het onderscheid schriftuur - communicatie is een middel, een metafoor, om de werkelijkheid te denken, zij het in het volle bewustzijn dat dit onderscheid zonder al te veel moeite gecompliceerd en ‘gedeconstrueerd’ kan worden.

Zo kan het met vrucht worden gebruikt om eens op een andere manier naar een bekende tekst van Paul van Ostaijen te kijken, i.c. de groteske ‘Het bordeel van Ika Loch’. Het betreft hier een doorwrochte prozatekst die men met enige moeite als een ‘verhaal’ kan omschrijven.<sup>10</sup> In de opdeling van Lyotard moet hij zonder twijfel tot de schriftuurlijke teksten worden gerekend. ‘Het bordeel van Ika Loch’ verscheen voor het eerst in het begin van 1926, als vijfde deel van de ‘Cahiers van De Driehoek’ - een aantal min of meer bibliofiele boekjes die door Eddy du Perron op eigen kosten werden uitgegeven. De verzorging ervan was in handen van de modernistische schilder Jozef Peeters.<sup>11</sup> Dat Du Perron de uitgave van deze groteske mogelijk heeft gemaakt en Van Ostaijen zelfs nadrukkelijk heeft aangemoedigd om haar te publiceren,<sup>12</sup> maakt hem natuurlijk nog lang niet tot de

10 De eigenlijke afwikkeling van het verhaal neemt slechts een klein gedeelte van de tekst in beslag. Voor de rest bestaat de tekst, zoals dat bij wel meer grotesken van Van Ostaijen het geval is, uit lange betogende en beschrijvende gedeeltes.

11 Zie hierover o.a. G. Borgers, Du Perron over Duco Perkens, 9. In: *Bzzlletin* 13 (april 1985) 125

12 In een brief van 26 juli 1925, waarin Du Perron met Van Ostaijen afspraken maakt over diens tweede bijdrage aan de ‘Cahiers van De Driehoek’, staat te lezen: ‘*Ika Loch* blijft dus in de serie: wat mij plezier doet. Zoals gezegd, indien u groter druk wenst, geven we deze groteske alleen uit en laten de *Stad der Ophouwers* voorlopig vervallen.’ (Geciteerd in: G. Borgers, *Paul van Ostaijen. Een documentatie*, 597. Den Haag, Bert Bakker 1971)

‘opdrachtgever’ van ‘Het bordeel’. Het is niet duidelijk of Van Ostaijen de groteske speciaal op verzoek van Du Perron heeft geschreven, dan wel of hij hem al van tevoren in portefeuille had.<sup>13</sup> Maar ook in het eerste geval kan de opdrachtgever alleen de ‘transcendente’ instantie zijn van de schriftuurlijke tekst - het anonieme ‘moeten’ dat de schrijver zegt dat *deze tekst hier en nu op deze manier* geschreven moet worden. Dat valt op te maken uit het feit dat ‘Het bordeel’ geen ‘verhaal’ is volgens de in de Nederlandse (Vlaamse) literatuur van de jaren twintig dominante regels - integendeel, het stelt die regels juist ter discussie. Het dient zich aan als een verhaal, maar van een intrige is nauwelijks sprake. Het schendt taboes, en dan met name het taboe dat rust op alles wat met het menselijke driftleven te maken heeft: het speelt op een ‘obscene’ locatie (het bordeel) - een locatie die in de maatschappelijk gesanctioneerde literatuur van die dagen dan ook *off scene* bleef - en ook de gebeurtenissen die worden beschreven (de praktische gang van zaken in een bordeel, een lustmoord) behoorden tot de orde van het onuitsprekelijke. De grondintentie is allerminst opvoedkundig, stichtend, volksverheffend of verstrooiend; ze is zelfs niet estheticistisch: ‘Het bordeel van Ika Loch’ is allerminst een ‘mooie’ tekst - en dat zeker niet als een gevolg van technisch onvermogen van de schrijver. En tenslotte is ‘Het bordeel’ - zoals we verderop zullen zien - ook op een zeer fundamentele wijze politiek en maatschappelijk subversief. Op grond van dit alles kunnen we deze tekst een ‘kritische’ tekst noemen - een term die Van Ostaijen zelf heeft gebruikt ter omschrijving van de groteske ‘De trust der vaderlandsliefde’, die in de loop van 1925 eveneens in de ‘Cahiers van de Driehoek’ was verschenen en wellicht niet al te lang voor of na ‘Het bordeel’ is ontstaan.<sup>14</sup> ‘Het bordeel’ is een kritische tekst, omdat hij de geldende regels voor ‘goed literair gedrag’ niet voetstoots accepteert, maar er juist tegen ingaat en zo hun aanspraken op absolute geldigheid

13 Zie in dit verband Borgers: ‘Doordat *Het bordeel van Ika Loch* ongedateerd is, het handschrift verloren is geraakt en het verhaal zelf ... geen aanwijzingen verschaft, kon niet worden achterhaald wanneer Van Ostaijen deze groteske geschreven heeft.’ (o.c., 702) ‘Het bordeel van Ika Loch’ komt voor het eerst ter sprake in de zoëven vermelde brief van Du Perron aan Van Ostaijen van 26 juli 1925, zodat ‘Het bordeel’ in elk geval voordien moet zijn ontstaan.

14 Zie hiervoor de brief aan Stuckenberg van 9 september 1925. (Geciteerd in: F. Bulhof, *Eine Künstlerfreundschaft. Der Briefwechsel zwischen Fritz Stuckenberg und Paul van Ostaijen 1919-1927*, 158. Oldenburg, Holzberg Verlag 1992)

ontkracht. ‘Het bordeel van Ika Loch’ laat daarmee daadwerkelijk zien ‘dat het anders kan’. Als deze groteske inderdaad geschreven is vanuit de gehoorzaamheid aan de imperatief om een alternatief voor het bestaande te presenteren, dan impliceert dat zoals we hebben gezien dat hij niet met het oog op een welbepaald publiek is geschreven. Het is zonder meer duidelijk dat ‘Het bordeel van Ika Loch’ niet het soort proza is waar ‘een publiek voor was (is)’. Zoals wel meer schriftuurlijke teksten was deze groteske dan ook ‘primair dysfunctioneel’ - en is ze dat tot op grote hoogte nog altijd: niet alleen is de plaats van de ontvanger van ‘Het bordeel van Ika Loch’ a priori - principieel - leeg, bovendien waren (en zijn) er niet veel lezers die zich ertoe geroepen voel(d)en om die plaats te gaan bekleden.

Zoals we hebben gezien worden schriftuurlijke teksten gekenmerkt door een hoge graad van ‘onbestemdheid’. Deze omschrijving heeft betrekking op de opdrachtgever, de ontvanger en de produktieregels van de tekst - maar ook op de betekenis ervan. ‘Het bordeel van Ika Loch’ vormt daarop geen uitzondering: ook van deze tekst is de betekenis in veel hogere mate dan dat bij communicatieve teksten het geval is, niet eens en voorgoed fixeerbaar, parafraseerbaar. Dat is des te duidelijker doordat ‘Het bordeel van Ika Loch’ *allegorisch* van inslag is. Ika Loch, de naam van het hoofdpersonage, is een doorzichtig anagram van ‘logica’, hetgeen Van Ostaijen in enkele korte commentaren bij de groteske trouwens nog eens expliciet te kennen heeft gegeven.<sup>15</sup> Het personage vormt dus een allegorische representatie van de logica, en de gebeurtenissen en beschrijvingen geven gestalte aan een bepaalde visie op de logica. Duidelijk is ook dat deze visie op zijn minst kritisch is. In een brief van 9 november 1925 aan de Nederlandse kunstenaar Wobbe Alkema omschrijft Van Ostaijen zijn groteske daarom als ‘een kleine maskerade op het logiese denken’<sup>16</sup>. En eerder, in de brief aan Stuckenberg van 9 september 1925, had hij de groteske als volgt geresumeerd: ‘Die Logik ist also eine dicke Hurenwirtin welche viel zu schnell, und zu persönlich, ihre Folgerungen macht.’<sup>17</sup> Over de algemene strekking van ‘Het bordeel van Ika Loch’ kan dus weinig discussie bestaan. Dit kan niet beletten dat deze groteske een typerend voorbeeld is van een moderne allegorie: een tekst die de lezer er door middel van allerlei

15 Zowel in de brief aan Stuckenberg van 9 september 1925 als in die aan Wobbe Alkema van 9 november 1925 worden ‘Ika Loch’ en ‘logica’ expliciet met elkaar geïdentificeerd. Zie G. Borgers, o.c., 655; en F. Bulhof, o.c., 158

16 Geciteerd in: G. Borgers, o.c., 655

17 Geciteerd in: F. Bulhof, o.c., 159



‘allegorie-signalen’<sup>18</sup> toe aanzet om hem te interpreteren - om naar zijn ‘diepere’ betekenis op zoek te gaan -, maar alle pogingen om op die betekenis daadwerkelijk de hand te leggen, fnuikt.<sup>19</sup> Talrijke elementen uit deze allegorische groteske blijven immers ‘onbestemd’ naar de betekenis. Dit resulteert in vragen als: Wat ‘betekent’ de houding van de klanten, die eerst in opstand komen, maar korte tijd daarna weer onderdanig naar Ika Loch's schaapsstal terugkeren? Waar ‘staan’ de personages Promethea en de geheimzinnige ‘heer in zwarte overjas’ (III, 34) die haar vermoordt, ‘voor’? Hoe moeten we de summiere verhaaldegevens (Ika Loch's strakke organisatie van het bordeel, de ontwrichting ervan door de opstand van de klanten en de lustmoord op Promethea en de succesvolle reorganisatie van het bordeel) ‘interpreteren’? Deze en andere vragen laten uiteenlopende antwoorden toe en het

- 18 De ‘allegorie-signalen’ in ‘Het bordeel van Ika Loch’ maken duidelijk dat wat verteld en beschreven wordt, niet ‘realistisch’ is en wekken zo het vermoeden dat de ‘eigenlijke’ betekenis pas door enige hermeneutische arbeid ontsluitend kan worden. Zo ontbreken realistische aanduidingen van tijd en plaats, zijn de personages niet meer dan van elke psychologie, individualiteit en vaak zelfs van een naam beroofde zetstukken en staat de beschrijving van de gang van zaken in het bordeel in schril contrast met het gebruikelijke beeld van de gang van zaken in het bordeelbedrijf, hetgeen trouwens in de groteske zelf met zoveel woorden wordt gezegd: ‘autoritair was zij tegenover de cliënteel en daar dit inderdaad betekent een breuk met de tot dan geëerbiedigde traditie der hoerwaardinnen, wier onderdanigheid tegenover de cliënteel spreekwoordelijk, mag ik deze eigenschap van Ika Loch wel degelijk verbazend heten.’ (III, 30). Het ‘onwerkelijke’ karakter van de personages valt logischerwijze het meeste op bij de twee belangrijkste personages: Ika Loch en Promethea. Over Ika Loch wordt aan het eind van de groteske gezegd: ‘Verder zou ik het bijna wagen te verklaren dat Ika Loch's wezen slechts indirekt is nabij te komen. ... ware niet dáár de reactie om tot de actie te besluiten, men zou kunnen aannemen zij zou slechts voorstelling zijn, - als hoerwaardin seksuele waanvoorstelling.’ (III, 37) Ika Loch's bestaan is dus kennelijk ‘ideëel’, zoals dat van Promethea ‘mythisch’ lijkt te zijn: ‘Prometheus had haar hersenen weggenomen, ...’ (III, 34) Over Promethea schrijft Beekman dan ook: ‘She, like most characters in Van Ostaijen's grotesque world, is from a psychological point of view, virtually non-existent.’ (*Homeopathy of the Absurd*, 25)

In deze context is de volgende zin aan het eind van ‘Het bordeel van Ika Loch’ opmerkelijk: ‘deze geschiedenis beoogde niets meer dan dit, enkele daten naturalisties te fixeren.’ (III, 37) Letterlijk genomen kan deze opmerking niet anders dan ironisch bedoeld zijn. Tegelijk echter geeft zij de lezer een ‘signaal’ dat deze tekst een ‘diepere’ betekenis heeft die aan een werkelijke toestand refereert. Een vergelijkbaar procédé hanteert Van Ostaijen in ‘Het beroep van dichter’, waarvan de openingspassage zinnen bevat als: ‘De volgende geschiedenis ... is feitelijk een zeer reële geschiedenis.’ (III, 244) En: ‘spijs alle schijn is dit verhaal de weergave van de puurste waarheid.’ (III, 244)

Alle citaten uit Van Ostaijen's werk zijn afkomstig uit *Verzameld Werk. I-IV*. Amsterdam, Bert Bakker 1979. Bij de citaten verwijst het Romeinse cijfer naar het boekdeel, het Arabische naar het paginanummer.

- 19 ‘Het bordeel van Ika Loch’ is daardoor ook in overeenstemming met de eis die Van Ostaijen in ‘Self-defence’ aan gedichten stelt: ‘Dat het ethos daar zij als de blauwe ader onder de gladde, gave huid.’ (IV, 330) De ‘betekenis’ van deze groteske is ‘onbestemd’ en bijgevolg slechts ‘onderhuids’ aanwezig.

spreekt vanzelf dat wie zich geroepen voelt om als ‘ontvanger’ van deze tekst te fungeren, er goed aan doet zich de onvermijdelijke eenzijdigheid van zijn lezing voor ogen te houden. Geen enkel lezer mag zich opwerpen tot *de* ontvanger van de schriftuurlijke tekst ‘Het bordeel van Ika Loch’. Van deze ‘gedroomde figuur’ is hij enkel de tijdelijke *stand-in*. Dit betekent dan weer geenszins dat elke ‘beluistering’ van deze tekst evenwaardig, even ‘sterk’, is.

## De receptie van ‘Het bordeel van Ika Loch’

Van de uiteenlopende manieren waarop lezers in de afgelopen zeventig jaar de plaats van de ontvanger van ‘Het bordeel van Ika Loch’ hebben bekleed en er (hun) betekenis aan hebben gegeven, zijn niet zoveel sporen bewaard gebleven, terwijl het hier toch een van Van Ostaijen's bekendste teksten betreft.<sup>20</sup>

Een van de vroegste reacties is een volstrekt nonsensikale bespreking door Burssens in het surrealistische tijdschrift *Marie* - een stuk dat bij nader inzien niet in de ware zin van het woord een recensie moet worden genoemd, maar eerder een *parodie* van een recensie.<sup>21</sup> Getuige daarvan het spel met ‘ernstig’ recensentjargon en de ironische verwijzingen naar de te verwachten (negatieve) reacties van de geïnstitutionaliseerde kritische instanties: ‘Mijn vriend de schoolmeester’, ‘Mijn vriend de pastoor’, ‘Mijn vriend de boekerecensent’. Hoe flauwgeestig de tekst van Burssens nu misschien ook mag lijken,<sup>22</sup> hij bevestigt ons hierboven uitgesproken vermoeden dat ‘Het bordeel van Ika Loch’ door de weldenkende tijdgenoten werd ervaren als een brutale aanslag op de geldende (pedagogische, levensbeschouwelijke en literairesthetische) regels van het verhalend proza en daardoor ‘geen publiek vond’.<sup>23</sup> Burssens legt dus een forse klemtoon op het subversieve, regel-

20 Symptomatisch hiervoor is bij voorbeeld dat de in 1993 door het AMVC georganiseerde tentoonstelling over ‘de Antwerpse literaire avant-garde in de jaren twintig’ en de bijgaande catalogus zonder verdere opgave van redenen de titel *Het bordeel van Ika Loch* meekregen.

21 G. Burssens, *Het Bordeel van Ika Loch* door Paul van Ostaijen. In: *Marie. Journal bimensuel pour la belle jeunesse* 1 (juin 1926) 1, 2. In hetzelfde nummer staan ook Van Ostaijen's gedicht ‘Thématique’ (p. 1) en een advertentie voor *Het bordeel van Ika Loch* (p. 4).

22 Cf. b.v. Marc Reynebeau over Burssens' stuk in 1993: ‘Sterk proza is die recensie niet’ (Dada en Zoon, 107. In: *Knack* 3 november 1993).

23 Dit laatste was alvast voor ‘De trust der vaderlandsliefde’, Van Ostaijen's andere ‘Cahier van De Driehoek’, het geval. Burssens hierover in 1933: ‘een oplage van 300 exemplaren van De Trust der Vaderlandsliefde b.v., dat een kostelijk volksboekje zijn kan, is te veel gebleken.’ (In: *Verzameld proza*, 264. Antwerpen, Elsevier-Manteau 1981)

doorbrekende karakter van ‘Het bordeel van Ika Loch’, hetgeen trouwens kenmerkend is voor Burssens’ ‘beluistering’ van deze tekst en van Van Ostaijen’s creatieve proza in het algemeen. Jaren later, in zijn bekende opstel *Paul van Ostaijen zoals hij was en is* (1933), zou hij dit proza als volgt verdedigen: ‘Ik geef toe dat in Van Ostaijens grotesken het opzet en de toon van de gewone schelmenroman ietwat desoriënterend werken kan, maar is het dan al geen grote verdienste, dat een boek kàn desoriënteren!’<sup>24</sup> In aansluiting hierbij geeft hij impliciet te kennen ‘Het bordeel van Ika Loch’ als één van Van Ostaijen’s meer ‘gewaagde’ prozateksten te beschouwen - al is hij dan weer niet zo ‘gewaagd’ als ‘Intermezzo’ en ‘De bende van de stronk’.<sup>25</sup> Voorts is het interessant om zien hoe Burssens’ artikel over ‘Het bordeel’ door zijn uitdagend nonchalante, badinerende en opzettelijk onsamenhangende schrijfrant als een demonstratie van ‘anti-logisch’ schrijven bedoeld lijkt te zijn, maar daardoor opvallend genoeg in schril contrast staat met de gedegenheid, de bij alle ironie streng volgehouden ernst en, jawel, de ijzeren *logica* van Van Ostaijen’s eigen kritische werk.<sup>26</sup> We komen hier verder nog op terug.

Bijna tien jaar na de publikatie van Burssens’ stuk wijdt Paul de Ryck twee bladzijden van zijn *Van Ostaijen: fascinerend dichter* (1935) aan ‘Het bordeel van Ika Loch’. Ook dit commentaar heeft weinig *body* en vertoont nauwelijks enige coherentie, maar anders dan bij Burssens was dit duidelijk niet zo bedoeld. Toch is ook deze reactie leerrijk, omdat eruit blijkt dat De Ryck net als Burssens vooral oog heeft voor het gewaagde karakter van ‘Het bordeel’. Dat moet volgens De Ryck worden toegeschreven aan de ‘buitengewone en buitensporige inhoud’, ‘de brutaliteit van de verwerkte historie’ en ‘het pikante’ van het onderwerp.<sup>27</sup> De Ryck wijkt ook hierin van Burssens af dat deze eigen-

24 G. Burssens, *Verzameld proza*, 262

25 Cf. *ibidem*.

26 Men kan hierbij aanvoeren dat de ‘onserieuze’ toon van Burssens’ stuk tot op grote hoogte bepaald moet zijn door de ‘context’ waarin het werd gepubliceerd, t.w. het surrealistische tijdschrift *Marie*. Is het immers niet zo dat ook het gedicht ‘Thématique’, dat Van Ostaijen in dit blad plaatste, allicht geenszins tot zijn ‘als poëzie bedoelde poëzie’ mag worden gerekend? Daar staat tegenover dat ook Burssens’ andere essayistische proza door een sterke tendens tot nonsensikale provocatie en een bijna totalitair relativieren van alle discursieve denken wordt gekenmerkt en dan ook zelden of nooit de scherpzinnig-theoretische hartstocht van Van Ostaijen’s opstellen vertoont.

27 P. de Ryck, *Van Ostaijen: fascinerend dichter*, 31-32. De Ryck’s opstel moet worden gezien tegen de achtergrond van het flamingantische en idealistische milieu van het ‘Algemeen Vlaamsch Studentenverbond’, een in 1927 opgerichte koepelvereniging van een aantal leerlingenverenigingen uit het officieel onderwijs, waar De Ryck in 1931-1932 voorzitter van was. In *Opkomst*, het orgaan van dit verbond, fungeerde Van Ostaijen kennelijk als een soort van *cult*-figuur. Hij komt er onder meer ter sprake in opstellen van Jan Schepens en Toon Maes. Het Van Ostaijen-beeld dat uit deze bijdragen naar voren komt, is zoals kan worden verwacht dat van de eeuwig jonge (want vroeg gestorven) Vlaamsgezinde idealist. (Cf *Opkomst* 2 (15 december 1928) 3, 4-8; 2 (15 januari 1929) 4, 1-5; en 3 (januari 1930) 4, 21-24) In relatie tot dit beeld zijn de door De Ryck opgesomde eigenschappen van ‘Het bordeel’ inderdaad incongruente en bijgevolg ‘verontrustende’ factoren.

schappen van ‘Het bordeel van Ika Loch’ hem zichtbaar verontrusten.<sup>28</sup>

Na De Ryck's bespreking zal het tot in 1971 duren voor er, met de publikatie van Borgers' *Documentatie*, weer een min of meer uitgebreide bespreking aan ‘Het bordeel’ wordt gewijd.<sup>29</sup> Borgers' lezing heeft echter, zoals dat bij hem overigens wel vaker het geval is, een sterk parafraserend karakter en voegt dan ook weinig toe aan Van Ostaijen's eigen indicaties voor de lectuur.<sup>30</sup> De meest uitgebreide en ook de meest overtuigende kritische beluistering van ‘Het bordeel van Ika Loch’ tot dusver is afkomstig van Cyrille Offermans, die er in 1980 een apart essay aan wijdde. De titel en de ondertitel van dat essay (‘Het bordeel als disciplineringsmachine. Een groteske van Paul van Ostaijen als ironisch miniatuurmodel van de moderne cultuurindustrie’) en het motto erbij (een passage uit Adorno's *Soziologische Schriften*) maken direct duidelijk op welke manier Offermans de plaats van de ontvanger

28 De Ryck zal met die verontrusting allicht niet alleen geweest zijn. Men kan dan ook vermoeden dat preutsheid en pudeur er in belangrijke mate toe hebben bijgedragen dat aan ‘Het bordeel van Ika Loch’ weinig schriftelijke commentaren zijn gewijd. In elk geval noopt de ‘stofkeuze’ van ‘Het bordeel van Ika Loch’ de altijd keurige Jozef Muls in 1928 tot deze korte apologie: ‘Het gewaagde van het onderwerp kan geen enkel lezer enige aanstoot geven omdat het hele geval behandeld wordt in een soort van wijsgerige terminologie die van dit boekje een geestig spel maakt van ideeën en spitsvondigheden.’ (Paul Van Ostayen en de stad, 7. In: id. e.a., *Paul Van Ostayen*. Antwerpen/Brussel/Leuven, Standaard-Boekhandel 1928) Inmiddels is het wel zo dat Muts ‘Het bordeel van Ika Loch’ in *Vlaamsche Arbeid* niet heeft gerecenseerd of heeft laten recenseren. Te ‘gewaagd’? Muis geeft in een brief aan Van Ostaijen van november 1926 zijn ‘[d]rukke bezigheden’ (G. Borgers, o.c., 724) en het recente overlijden van zijn moeder als redenen.

Het lijkt in ieder geval significant dat de in het Nederlands geschreven tekst ‘Het bordeel van Ika Loch’ bij de publikatie alleen door twee Franstalige tijdschriften is gesignaleerd, t.w. *Marie* (Bursens' tekst) en *7 Arts*, waar ‘Het bordeel’ in enkele zinnen door Marc. Eemans werd getypeerd (cf. *7 Arts* 4 (4 april 1926) 24). Kennelijk waren de ‘zedelijke’ normen in het Frans-Belgische literaire systeem ‘rekkelijker’ dan die in het Vlaamse.

29 Wel had Borgers in de Ooievaar-pocket *De bende van de stronk* uit 1957 enkele korte opmerkingen gewijd aan ‘Het bordeel’, dat samen met drie andere grotesken in het bundeltje is opgenomen. (Cf. Inleiding, 8 en 9. In: Paul van Ostaijen, *De bende van de stronk*. Den Haag, Bert Bakker/Daamen 1957)

30 Zo lezen we bij Borgers onder meer: ‘Deze allegorische groteske hekelt het gezag, de beperktheid en de frusterende werking van de logica in de persoon van de autoritair optredende hoerewaardin Ika Loch’ (o.c., 700).

van ‘Het bordeel’ bekleedt. Het betreft hier een lektuur in het licht van de geschriften van de ‘Frankfurter Schule’ en van de Franse ‘poststructuralist’ Michel Foucault<sup>31</sup>, die in ons taalgebied het intellectuele klimaat van de jaren zeventig en het begin van de jaren tachtig - de tijd waarin Offermans' essay is ontstaan -, in belangrijke mate mede hebben bepaald. Offermans interpreteert de ontwikkeling die in ‘Het bordeel van Ika Loch’ beschreven wordt, als een allegorische representatie van de toenemende greep van de vermaaksindustrie op de ‘vrije tijd’ - de tijd die niet door de ‘gewone’ industrie wordt opgeëist. Deze evolutie kadert naar zijn overtuiging in een algemene, totalitaire tendens tot disciplineren en repressie van het individuele: ‘In [Ika Loch's] bordeel wordt de erotiek ontdaan van de vrijheid en de onbetamelijkheid, het onberekenbare en de perversie die haar wezen uitmaken, zoals die elementen in het vervolg van de eeuw overal om zeep worden gebracht waar ze zich mogelijk zouden kunnen ontplooiën.’<sup>32</sup> Overigens gaat Offermans in een essay over Van Ostaijen's poëtica uit dezelfde tijd nog eens kort op ‘Het bordeel van Ika Loch’ in.<sup>33</sup> Korte verwijzingen naar ‘Het bordeel’ vindt men tenslotte ook in werk van o.a. Rodenko, Uyttersprot, Beekman, Hadermann en ... Updike!<sup>34</sup>

En nu, zeventig jaar na de publikatie ervan, maakt ondergetekende zichzelf tot ontvanger van Van Ostaijen's groteske. Volgens Lyotard is het voor de commentator van een schriftuurlijke tekst niet minder dan een plicht om tot een ‘andere’ beluistering van de te becommentariëren tekst te komen: ‘L'oeuvre accepte ou même exige d'être écoutée de

31 Aan het eind van het essay identificeert Offermans het begrip ‘disciplineren’ trouwens expliciet als behorende tot ‘de terminologie van Michel Foucault’ (Het bordeel als disciplineringsmachine, 121. In: *De kracht van het ongrijpbare*. Amsterdam, De Bezige Bij 1983).

32 C. Offermans, o.c., 113

33 Tegengif. Van Ostaijen's poëtica in het spoor van de Europese avant-garde, 133. In: *De kracht van het ongrijpbare*. Amsterdam, De Bezige Bij 1983.

34 Zie hiervoor: P. Rodenko, De andere Paul van Ostajen (in: *Nieuwe Rotterdamsche Courant* 9 april 1955); H. Uyttersprot, *Paul van Ostajen en zijn proza*, 42 (Antwerpen, Ontwikkeling 1959); E.M. Beekman, *Homeopathy of the Absurd*, 25-26 en 98-100 (The Hague, Martinus Nijhoff 1970); id, Introduction, xv en xvii-xviii (in: Paul van Ostajen, *Patriotism, Inc. and Other Tales*. Amherst, University of Massachusetts Press 1971); id., In Illo Tempore, 147 en 151 (in: *Bzzlletin* 7 (mei 1979) 66); P. Hadermann, *Het vuur in de verte*, 35 (Antwerpen, Ontwikkeling 1970); id., Paul van Ostajen's grotesk panopticum, 230 (in: *Ons Erfdeel* 24 (maart-april 1981) 2); en J. Updike, Satire without serifs, 111 (in: *Delta* 15 (herfst 1972) 3). Updike's artikel is een recensie van *Patriotism, Inc. and Other Tales*, Beekman's Engelse vertaling van een aantal grotesken. Voor de volledigheid wijzen we erop dat wij in onze doctorale dissertatie ook een aantal keren ingaan op ‘Het bordeel van Ika Loch’. Onze lektuur van Van Ostajen's groteske in dit artikel vormt een uitwerking van de aanzetten die daar zijn gegeven. (Cf. *Twee handen in het lege*, 232-233, 246, 248, 291, 319, 573, 583 en 593. Leuven, doct. diss. 1994)

toutes les manières possibles.’<sup>35</sup> Een ‘interessante’ lectuur is daarom die welke een leesmogelijkheid ontsluit die voordien niet of niet in die mate gerealiseerd was - een ‘écoute divergente par rapport aux traditions établies’<sup>36</sup>. Aan die plicht proberen we met deze ‘notities’ te voldoen, waarbij er wel op gewezen moet worden dat wij ‘divergent’ eerder als ‘complementair’ en ‘preciserend’ verstaan willen hebben dan als ‘afwijkend’ en/of ‘polemisch’. Algemeen gesproken hebben we, waar dat voor onze eigen commentaren nuttig bleek, dankbaar gebruik gemaakt van de bestaande Van Ostaijen-literatuur. En in het bijzonder vertoont onze lectuur in een aantal opzichten verwantschap met die van Offermans.

De belangrijkste vragen waarvan wij bij onze lectuur van ‘Het bordeel van Ika Loch’ zullen uitgaan, luiden: wat vormt de (filosofische) grondslag van de kritische houding tegenover de logica die uit deze groteske spreekt? In welke traditie plaatst Van Ostaijen zich daarmee? En: wat zijn de implicaties van dit filosofische uitgangspunt voor het politieke denken en de politieke praxis van de ‘late’ Van Ostaijen? Dat denken en politiek onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn, had Van Ostaijen immers al in ‘De trust der vaderlandsliefde’ laten verstaan, bij monde van het cynische, maar bijzonder lucide personage Wybau, dat de politiek definieert als ‘de reële omzetting’ van het ‘gedachteleven’ (III, 13).

### **Van Ostaijen als Kantiaan: de logica ‘op haar plaats gezet’**

Dat Van Ostaijen kritisch stond tegenover de logica, is genoegzaam bekend. Minder bekend is dat deze houding op een heel solide filosofische fundering berust. Die onderbouw laat zich reconstrueren aan de hand van de theoretische opstellen.

Bijzonder revelerend voor de kwestie van Van Ostaijen's houding tegenover de logica is met name het eind 1923 in *Vlaamsche Arbeid* gepubliceerde ‘Modernistische dichters’. In dat belangrijke opstel preciseert Van Ostaijen zijn positie in het debat over de moderne poëzie dat eerder in *De Stem*, het tijdschrift van Dirk Coster, tot ontwikkeling was gekomen. Een van Van Ostaijen's prominente opponenten in dat debat was de anti-modernistische dichter en criticus Urbain van de Voorde. Die komt in ‘Modernistische dichters’ dan ook herhaaldelijk ter sprake.

35 J.-F. Lyotard, o.c., 123

36 J.-F. Lyotard, o.c., 123

Onder het kopje ‘Individualisme in de kunst’ valt Van Ostaijen Van de Voorde aan op zijn weinig consequente gebruik van filosofische terminologie. Hij beroept zich daarbij nadrukkelijk op Kants kritische filosofie. Volgens Van Ostaijen gebruikt Van de Voorde begrippen als ‘intuïtie’, ‘rede’, ‘logisch’, ‘logos’ en ‘logiciteit’ zonder rekening te houden met het Kantiaanse onderscheid tussen de rede en het verstand: ‘de heer v.d.V. verwacht hier ... het begrip verstand met het begrip Rede (Vernunft).’ (IV, 169) Hierop volgt een kort exposé over het verschil tussen beide conceptuele vermogens en over de functie van de logica:

‘de logica staat met de Rede niet in verband; de logica is de formele uitdrukking van het verstand; zij is, om met de encyclopedie te spreken: de wetenschap der wetten, die het verstand bij het denken volgt. Draait men de verhouding pragmaties om dan is de logica de baan langs dewelke het verstand dient geleid. Maar het verstandelijke denken moge logies - d.w.z. naar een wetenschap waarvan de beginselen door het verstand zelve moesten gesteld worden - nog zo sluiten als een bus, deze superlatief van het verstand mag met Rede, Logos niet worden verward. De ideeën die de Rede vormt zijn volgens Kant vol tegenstrijdigheid, van het verstand uit gezien onlogies; de Rede zelve is verblindend.’ (IV, 169-170)

De toelichting die Van Ostaijen hier geeft, is - direct of indirect - geïnspireerd door de *Kritik der reinen Vernunft*. Zoals bekend gaat Kant in dat werk op zoek naar de transcendentale vooronderstellingen van de menselijke kenvermogens. Voor een goed begrip van de geciteerde passage is het nodig dat we enkele krachtlijnen van de eerste *Kritik* kort in herinnering brengen.

Voor kennis zijn volgens Kant twee componenten vereist: een zintuiglijke en een conceptuele. Kant's bespreking van de eerste component krijgt haar beslag in de ‘transcendentale esthetica’. De term ‘esthetica’ staat hier niet voor de leer van de ‘esthetische’ gevoelens (het schone, het verhevene) of voor de filosofie van de kunst, maar voor de leer van de principes van de zintuiglijkheid. De zintuigen zijn noodzakelijk voor de kennisverwerving omdat ze door dingen worden ‘geaffecteerd’ en de hieruit resulterende ‘gewaarwordingen’ in tijd en ruimte organiseren. Het produkt van de ‘esthetische’ activiteit zijn aanschouwingen. Uit dit ‘ruwe materiaal’ ontstaat kennis door de introductie van de conceptualiteit: het verstand ‘brengt’ de aanschouwingen ‘onder begrippen’. Simpel gezegd: we zien hier en nu deze boom (aanschouwing), en herkennen hem als ‘een boom’ (conceptualisering). Bij

dit ‘denken’ van de aanschouwingen gehoorzaamt het verstand aan zekere algemene principes, die door Kant worden vastgelegd in de ‘transcendentale logica’ - de leer van de principes van het denken. Kortom: onderzoekt de esthetica hoe onze kennis ‘inhoudelijk’ tot stand komt, dan leert de logica ons hoe ze ‘formeel’ gestalte krijgt - en niets méér: ‘die Grenze der Logik ... ist dadurch ganz genau bestimmt, daß sie eine *Wissenschaft* ist, welche nichts als die *formalen Regeln* alles *Denkens* ... ausführlich darlegt und strenge beweiset.’<sup>37</sup> Van alle gecursiveerde woorden is in de geciteerde passage uit ‘Modernistische dichters’ een Nederlands equivalent terug te vinden. Ook de consequentie waarmee Van Ostaijen de logica met het verstand (en dus niet met de rede) verbindt, is geïnspireerd door Kant. Verderop in de eerste *Kritik* definieert die de logica immers als de ‘*Wissenschaft der Verstandesregeln überhaupt*’<sup>38</sup>.

Kant's zoëven geschetste uitgangspunten hebben belangrijke implicaties voor de rol en de actieradius van de logica. Ook die implicaties zijn bij Van Ostaijen terug te vinden, hetzij als theoretische uitspraken in ‘Modernistische dichters’ en andere opstellen sinds 1922-1923, hetzij als ‘toepassingen’ in een aantal grotesken, waaronder - hoe kan het anders - ook ‘Het bordeel van Ika Loch’.

Zo volgt uit Kant's beschrijving van de principes van ons kenvermogen dat de logica in feite een ondergeschikte rol vervult en dat het domein waarbinnen ze legitiem opereert, zeer beperkt is. De logica is immers niet meer dan een stel regels die het verstand in acht moet nemen bij het denken. Logisch denken alleen volstaat echter niet om kennis te verwerven: daarvoor is tevens vereist dat de zintuigen ‘materie’ toeleveren die door de logica gedacht kan worden. In het kenproces is de logica dus aangewezen op de hulp van de esthetische vermogens. Op zichzelf kan ze derhalve nooit meer zijn dan ‘den Vorhof der Wissenschaften’ (KdrV B IX). Bovendien zij eraan herinnerd dat de kennis die het logisch denken in samenwerking met de zintuiglijkheid produceert, in zeer letterlijke zin gerelativeerd moet worden: kennis van de dingen zoals ze ‘op zichzelf’ (onbepaald, absoluut) zijn, is voor mensen niet bereikbaar. Onze kennis is kennis van de ‘verschijnselen’ - de dingen zoals wij ze denken op grond van datgene wat onze zintuigen

37 *Kritik der reinen Vernunft* (KdrV), B IX. (Frankfurt am Main, Suhrkamp 1988) Mijn cursief. Zie verder ook KdrV A 55-56/B 79-80 en A 58-60/B 83-84

38 KdrV A 52/B 76. Mijn cursief. Eerder al had Kant gesteld dat het verstand het in de logica ‘mit nichts weiter, als sich selbst und seiner Form zu tun har.’ (KdrV B IX)



‘affecteert’. De dingen in hun ‘Beschaffenheit an sich selbst’ (KdrV B 306) zijn en blijven onherroepelijk ‘vor uns nichts’ (KdrV A 105).

Daar komt nog bij dat niet alleen de ‘Dinge an sich’ aan de greep van ons kenvermogen ‘ontsnappen’. Naast het verstand beschikken we over een tweede conceptueel vermogen: de rede. Het kenmerkende van de concepten van de rede, de ‘ideeën’, is dat ze per definitie niet in de aanschouwing kunnen worden voorgesteld. Voorbeelden van zulke ideeën zijn de totaliteit van alle dingen, het begin van een causale reeks, de ziel, het eeuwige leven, God. Als we God of de totaliteit van alle dingen niet kunnen waarnemen, dan kunnen we er ook niets over weten. Opnieuw stoot ons kenvermogen op zijn grenzen: aangezien het verstand en zijn logische wetten enkel in combinatie met de zintuiglijke ervaring tot kennis leiden, zijn ze niet bevoegd voor het ‘bovenzinnelijke’ domein van de rede. Het is dan ook begrijpelijk dat Kant in de eerste *Kritik*, die het domein van het kenbare moet afbakenen, zoveel belang hecht aan het trekken van duidelijke grenzen tussen verstand en rede. Van Ostaijen neemt dat onderscheid in ‘Modernistische dichters’ in alle scherpste over: ‘de heer v.d.V. verwacht hier ... het begrip verstand met het begrip Rede (Vernunft)’. De logica is volgens Kant niet van toepassing op de objecten van ideeën van de rede. Van Ostaijen maakt daarvan: ‘De ideeën die de Rede vormt zijn volgens Kant vol tegenstrijdigheid, van het verstand uit gezien onlogies’.

Ook Kant's opvattingen over de beperkte legitimiteit en de relatief ondergeschikte rol van de logica in het denken en het kennen, worden door Van Ostaijen gretig overgenomen. In ‘Modernistische dichters’ omschrijft hij de logica daarom als ‘deze nederige dienstmaagd van het denken’ (IV, 169). De Kantiaanse bevinding dat er veel is wat onherroepelijk ‘über die Grenze der Erfahrung’ (KdrV B XX) ligt en derhalve niet onder de bevoegdheid van de logica valt, wordt door Van Ostaijen - overigens ook in navolging van Kant<sup>39</sup> - aangewend als een argument tegen het positivisme, dat alles wat het logische verstand niet kan kennen, hooghartig van de hand wijst. Een dergelijke verafgoding van het logisch denken is volgens Van Ostaijen typerend voor een ‘pseudo-rationalisme’ (IV, 170). Een ‘werkelijk’ rationalisme heeft immers oog voor de grenzen van de logica.

Een ander gevaar waar Kant voor waarschuwt, is dat van het gebruik van de logica buiten haar rechtmatige domein. We moeten ons steeds voor ogen houden dat een logisch welgevormde uitspraak daarom nog

39 Zie b.v. KdrV A 471/B 499

niet wáár is. Ze is dat alleen als ze bevestigd wordt door de zintuiglijke ervaring. De verleiding is echter groot om deze ‘falsificatie’ door het esthetische achterwege te laten. Wie dat doet, verstrikt zich echter in dogmatische ‘Erdichtungen’ (KdrV A 4/B 8), die er weliswaar heel ‘logisch’ kunnen uitzien, maar in feite niets dan ‘Geschwätzigkeit’ (KdrV A 61/B 86) zijn. De logica is in dit geval een ‘Logik des Scheins’ (KdrV A 61/B 86), die - van de controle door de aanschouwingen bevrijd - om het even wat met enige schijn kan beweren of ontkennen.

Een laatste implicatie van Kant's bespreking van de logica is van een geheel andere aard. We hebben gezien hoe kennis volgens Kant tot stand komt: de ‘menigvuldigheid’ van de zintuiglijke voorstellingen wordt onderworpen aan de logische orde van de begrippen van het verstand. De logica is dus het vermogen van de organisatie: ze brengt orde in de chaos van het zintuiglijke, ze synthetiseert en legt verbanden door middel van haar grondbegrippen, de ‘categorieën’. De preconceptuele voorstelling van ‘deze boom hier en nu’ identificeert ze als ressorterende onder het concept ‘boom’. Deze operatie is noodzakelijk voor de kennisverwerving - voor de objectiviteit en algemeenheid die bij kennis horen. Ze laat toe om uiteenlopende voorstellingen met elkaar te verbinden door ze ‘onder hetzelfde begrip te brengen’. Dit wil echter meteen ook zeggen dat ze een verwijdering inhoudt van de subjectiviteit en de singulariteit die de esthetische voorstelling nog wél kenmerken. Kortom: logische, conceptuele organisatie is onvermijdelijk een gewelddaad tegenover het esthetische. Logica en esthetica worden in het proces van kennisverwerving dus weliswaar tot samenwerking gedwongen, maar dat kan niet beletten dat ze van een fundamenteel verschillende orde zijn en daardoor op gespannen voet staan met elkaar.

### **Ika Loch, een positivistische en dogmatische ‘hoerewaardin’**

Ika Loch fungeert, zo heeft Van Ostaijen zelf te kennen gegeven, als de allegorische personificatie van de logica. Het gaat hier duidelijk om een ‘verkeerde’ logica - een logica die zichzelf, tegen de Kantiaanse waarschuwingen in, verabsoluteert en van de afhankelijkheid van het esthetische probeert los te maken.

Die eerste vergissing - waarmee Ika Loch zichzelf promoveert van ‘nederige dienstmaagd van het denken’ (IV, 169) tot (en in dit geval ook letterlijk) ‘vrouw des huizes’ (IV, 169) - hebben we geïdentificeerd als de vergissing van het *positivisme*. Ika Loch heeft inderdaad

geen oog voor wat het logische verstand niet kan kennen. Wordt in een ‘normaal’ bordeel geprobeerd om aan de zeer particuliere, individuele erotische wensen van de klanten tegemoet te komen, dan veegt Ika Loch de aanspraken van haar cliënteel autoritair van tafel en weigert zij met iets anders rekening te houden dan met wat zij als haar wetenschappelijke kennis van het menselijke driftleven beschouwt. Wat de klanten ook *voelen*, zij meent beter te *weten*, zoals blijkt uit de manier waarop ze haar cliënteel probeert te overtuigen: ‘Ik *weet* reeds wat u wenst, mijnheer. ... Genoeg, mijnheer, ik *weet* het. Gelooft u dan, ik ben zonder *kennis* en ervaring? Heb betrouwen in mij: ik *weet* wat mijnheer wenst.’<sup>40</sup> Ika Loch's totalitaire verabsolutering van het cognitieve reflecteert zich ook in het vocabulaire dat de verteller gebruikt om de principes en de concrete organisatie van Ika Loch's bordeel te beschrijven. In deze passages, die het grootste gedeelte van de tekst uitmaken, domineert een abstract wetenschappelijk jargon, met termen ontleend aan (uiteeraard) de logica, de filosofie, de taalkunde, de wiskunde, de natuurkunde, de psychoanalyse en de economie, zoals bij voorbeeld: ‘bovenbalans’ (III, 30), ‘het objekt’, ‘hoedanigheidsverhouding’ (III, 31), ‘identificering’, ‘psychies-cerebrale-waarden-amalgamen’ (III, 32), ‘drift-elementair’ (III, 33), ‘adverbium’, ‘systematiek’, ‘admitteren’ (III, 35), ‘jeugdeterminanten’, ‘rein theoreties’ (III, 36), ‘existerende’, ‘psychologies-rein’ (III, 37) - een lijstje dat naar believen kan worden uitgebreid.<sup>41</sup> Een van Ika Loch's principes wordt zelfs geformuleerd in de vorm van een wiskundige of natuurkundige formule: ‘perversie  $P = R^3$  (raffinement)’ (III, 32). Andere formuleringen zijn dan weer schoolvoorbeelden van een Pruisisch stramme logischcausale redeneertrant: ‘Dit omzwenken resulteerde uit een vrij eenvoudig proces.’ (III, 35); ‘Doch, - en dit geeft ons de eerste schakel tot het iners gedetermineerde sukses van Ika Loch, ...’ (III, 35) Of nog: ‘Ware dit niet het geval, dan zou het autoritaire optreden van het standpunt van Ika Loch uit eenvoudig zelfmoord hebben betekend’ (III, 35).

Bij deze eerste vergissing blijft het echter niet: er komt nog een tweede, al even fundamentele vergissing bovenop. Want niet alleen houdt Ika Loch enkel rekening met wat ze denkt te kennen, bovendien blijkt dat haar vermeende kennis niet voldoet aan een van de twee voorwaarden die Kant aan de kennis stelt. Cognitieve uitspraken dienen

40 III, 31. Mijn cursief.

41 Zie over dit taalgebruik ook E.M. Beekman, *Homeopathy of the Absurd*, 98-99

immers niet alleen logisch welgevormd te zijn, ze moeten ook in overeenstemming zijn met de ervaring. Wat die laatste voorwaarde betreft, schiet Ika Loch duidelijk te kort. Zo vernemen we dat zij ‘uit de herhaalde gevallen een schema ... ter identificering van de smaak der zeer verscheidene gasten’ (III, 32) heeft ontwikkeld. Deze op het eerste gezicht erg wetenschappelijke werkwijze blijkt bij nader toezien echter allerm minst wetenschappelijk te zijn: het schema is ‘van alle nuances ontbloot’ (III, 32), slechts ‘op grove daten gebaseerd’ (III, 32) en ‘simplisties’ (III, 32), wat tot gevolg heeft ‘dat Ika Loch's welslagen bij haar identificering heel amper boven het niveau van een gelukkig toeval uitstak.’ (III, 32) Het merkwaardige is dat dit voor Ika Loch allerm minst een aanleiding vormt om haar schema te verwerpen of het ten minste te verfijnen. Ze stoort zich met andere woorden niet aan de falsificatie van haar logische constructie door ‘het esthetische’. Een schema dat op het eerste gezicht als ‘hypothese’ (III, 32) fungeert, wordt door haar in feite gehanteerd als ‘axioom’ (III, 32).<sup>42</sup>

Pas wanneer haar autoritaire koppelarij aanleiding geeft tot grote onvrede onder het cliënteel en zelfs tot een ‘kleine revolutie’ (III, 33) dankt zij het af - zij het enkel om het te vervangen door een ander, dat al even ongenueanceerd is en nadien al evenmin verfijningen ondergaat of op grond van zijn strijdigheid met de ervaring afgewezen wordt. Ze verkeert immers in de ‘rotsvaste overtuiging tans de steen der wijze hoerewardinnen te bezitten.’ (III, 33) Ika Loch's *modus operandi* kan op grond van de Kantiaanse kritiek dan ook alleen maar *dogmatisch* worden genoemd. Typerend voor de dogmatische werkwijze is immers dat ze zich niet stoort aan de esthetische gegevens die met haar stellingen in strijd zijn.

Zoals dat ook in de historische realiteit met vormen van dogmatisch denken maar al te vaak het geval is geweest, heeft Ika Loch's dogmatische ‘verblindings’ nare consequenties voor de werkelijkheid waarin zij optreedt: de klanten zien zich de bevrediging van hun ‘wezenlijke wens’ (III, 37) eens en voorgoed ontzegd, ze worden op autoritaire wijze in het gareel van een strakke organisatie gedwongen, ze worden grondig gehersenspoeld en de hardleerse ‘skeptiekers’ (III, 36) tegenover haar dogmata worden gemarginaliseerd.<sup>43</sup> Het ‘sukses’ (III, 30) van Ika

42 Dit wordt verderop nog eens bevestigd: ‘Alles wat zij eenmaal had geadmitteerd, was in feite axioom, doch scheen haar, als bewezen, waar’ (III, 34).

43 Ika Loch is daarmee een van de talrijke karakters in Van Ostaijen's grotesken wier onwrikbare dogmatische overtuigingen voor henzelf en/of voor de hen omringende werkelijkheid bijzonder onplezierige gevolgen hebben. Typerend is in dit verband de korte groteske met de significante titel ‘Overtuigingen’ (III, 101), waar een man zo ongereserveerd en overtuigd in zijn harmoniekaspel opgaat dat hij zich de arm van de romp rukt. Voor een meer uitgewerkte bespreking van deze kwestie zie E. Spinoy, o.c., 290f

Loch bestaat er dus meer concreet in dat zij erin slaagt om haar dogmatische ‘overtuiging’ bij de meerderheid van het cliënteel voor waarheid te laten doorgaan, ook al voelen ook de overtuigden nog ‘een grein skepsis’ - het gevolg van de strijdigheid van de overtuiging met wat er ‘werkelijk gebeurt’.

## **Logisch denken als de onvermijdelijke verdringing van het esthetische**

‘Het bordeel van Ika Loch’ is dus een tekst waarin, in de beste Kantiaans-kritische traditie, positivisme en dogmatisme aan de kaak worden gesteld - iets wat overigens geen zeldzaamheid is in het scheppend én het beschouwend proza van de late Van Ostaijen. Met deze vaststelling raken we echter slechts zijdelings de fundamentele problematiek van deze groteske. Dé kwestie die hier in allegorische vorm behandeld wordt, is wat we hierboven de gespannen verhouding tussen het logische en het esthetische hebben genoemd. Het - *au fond* alweer heel Kantiaanse - standpunt van de late Van Ostaijen in dezen laat zich als volgt parafraseren.

Van Ostaijen betwist niet dat voor het kennen van de werkelijkheid en voor het discursieve denken conceptualiteit en logica - die dan wel binnen haar rechtmatige grenzen dient te blijven - onontbeerlijk zijn. Typerend hiervoor is een brief uit oktober 1926 aan E.L.T. Mesens, een van de meer prominente vertegenwoordigers van het Brussels surrealisme uit de jaren twintig. Van Ostaijen geeft er lucht aan zijn verontwaardiging over het feit dat Mesens hem buiten zijn medeweten had opgevoerd als medeondertekenaar van een pamflet waarvan de strekking hem bovendien allerminst bevalt. In dat pamflet worden sommige kunstenaars door de ondertekenaars geclaimd en andere afgewezen.<sup>44</sup> De gronden waarop dat gebeurt, zijn volgens Van Ostaijen van alle logica gespeend, en die constatering is duidelijk niet als een compliment bedoeld: ‘je trouverais *illogique* au possible d'abandonner Cocteau, pour garder Odilon-Jean Périer; ... il est *illogique* de réclamer O.J. Périer, un Bruxellois, comme un des nôtres, alors que lui-même n'a pas signé le tract.’<sup>45</sup> Het is opvallend met hoeveel nadruk Van

44 Voor de tekst van het pamflet zie G. Borgers, *Paul van Ostaijen. Een documentatie*, 717; en M. Mariën, *L'activité surréaliste en Belgique*, 132. (Bruxelles, Eds. Lebeer Hossmann 1979)

45 Geciteerd in: M. Mariën, o.c., 131. Mijn cursief.

Ostaijen eist dat de logica wordt gerespecteerd waar het om aangelegenheden van theorie en kennis gaat - bij voorbeeld ook en precies daar waar het erop aankomt de grenzen van theorie en logica aan te geven. Dat in het theoretisch proza een verwijt aan de 'kalfaanbidders' van de logica wordt geformuleerd als 'Het is toch werkelijk niet logies zó te handelen, heren van de logika.' (IV, 297), is dan ook - hoe paradoxaal en ironisch de formulering op het eerste gezicht ook mag klinken - niet meer dan consequent en - jawel - *logisch*.

Van Ostaijen's erkenning dat de logica bevoegd is voor de kennis en het denken en dus niet totalitair mag worden afgewezen, verklaart ook waarom we in zijn beschouwend proza slechts zelden het soort parodistische afbraak van de beschouwing vinden dat we bij voorbeeld wel in Burssens' 'recensie' van 'Het bordeel van Ika Loch' hadden aangetroffen. Dit is naar ons gevoel trouwens een van de fundamentele verschillen tussen Burssens en Van Ostaijen: uit de geschriften van de eerste spreekt een bijna nihilistisch gebrek aan interesse voor vragen van cognitieve en theoretische aard, terwijl Van Ostaijen's hartstocht voor deze kwesties ook in zijn meest provocerend bedoelde opstellen doorbreekt. Zo begint en eindigt de 'Gebruiksaanwijzing der lyriek' met epaterende passages en relateert hij er nadrukkelijk alle getheoretiseer over poëzie<sup>46</sup> - maar intussen groeit de 'Gebruiksaanwijzing' wél uit tot een van de scherpzinnigste en meest imponerende dichterlijke geschriften over poëzie die de Nederlandse letterkunde heeft voortgebracht. Iets dergelijks - hoeft het gezegd? - heeft Burssens nooit gepresteerd.

Dit belet natuurlijk niet dat Van Ostaijen wél bijzonder kritisch staat tegenover de logica wanneer die zich op domeinen beweegt waar ze geen zeggenschap over heeft. Daarnaast - en hier ligt naar mijn gevoel dus de eigenlijke klemtoon van 'Het bordeel van Ika Loch' - is hem er veel aan gelegen om te herinneren aan de radicale heterogeniteit van het esthetische en het logische, die ten behoeve van de kennisverwerving weliswaar een alliantie aangaan, maar daarom niet minder op gespannen voet naast elkaar bestaan. De logica, met haar concepten en regels, synthetiseert en ordent in overeenstemming met haar regels en

46 Zo bij voorbeeld in deze passage: 'En toch... en toch... met deze woorden wil ik mijn skepse uitdrukken ten overstaan van de moed, of van de courage, die, zoals ik zeide, als inherente verplichting bij het dichterschap hoort. Indien men mij hier te Antwerpen vier jaar geleden had uitgenodigd, zo zou ik waarschijnlijk moediger met wat ik toen voor apodiktiese beginselen van de poëzie hield zijn voor de dag gekomen; bij het ontbreken van deze manifestatie van moed verliest u echter niets daar dat apodiktiese waarschijnlijk niet meer zou geweest zijn dan een allegaartje van het aller arbitrairste.' (IV, 369)

brengt voorstellingen onder concepten. Haar bijdrage aan de kennisverwerving bestaat dus in het organiseren en articuleren van het zintuiglijk gegevene dat op zichzelf dispaaraat, chaotisch en ‘gedachteloos’ is. De activiteit van de logica laat daardoor het opstijgen naar objectiviteit en algemeenheid - wezenlijke eigenschappen van alle kennis - toe. Deze winst is echter meteen ook het verlies van de subjectiviteit en de individualiteit van de aanschouwing. Het concept ‘boom’ is onmisbaar voor wie een boom wil ‘denken’, maar abstraheert van de eindeloze concrete verschijningsvormen van bomen en van de manier waarop ze onze subjectiviteit kunnen ‘affecteren’. En de abstraherende kenniszin ‘In de herfst verliezen de meeste loofbomen hun bladeren’ laat niets vermoeden van de concrete, nooit aan zichzelf gelijke kleurenpracht van *deze* bomen op *dit* welbepaalde moment in *deze* herfst en van de ‘esthetische’ ontroeringen die ze bij het ervarende subject kunnen veroorzaken. Het concrete, subjectieve en singuliere is een domein dat voor de logica onherroepelijk ontoegankelijk moet blijven.

Hiermee is ook het centrale en onoplosbare probleem geschetst waar Ika Loch mee geconfronteerd wordt. Ika Loch conceptualiseert, schematiseert en legt verbanden. Haar klanten behandelt ze niet als concrete individuen met verder niet te doorgronden verlangens, obsessies en fixaties, maar als leden van een categorie - de categorie van de ‘dikke mannen’, bij voorbeeld. Daarmee verliest ze echter het contact met de ‘menigvuldigheid van het gegevene’ dat onder deze categorie schuilgaat.<sup>47</sup> Dat ze aan alle ‘dikke mannen’ dezelfde seksuele voorkeur - een voorkeur voor ‘slanke vrouwen’ - toeschrijft, ‘lees’ ik hier dan ook als een allegorische representatie van de blindheid van Ika Loch/de logica voor de veelsoortigheid en de ‘nuancen’ (III, 33) van het esthetische. Dat ‘dikke mannen’ onder één concept vallen, betekent daarom nog niet dat deze mannen voor het overige noodzakelijkerwijze veel met elkaar gemeen hebben. En dat blijkt ook: ‘Zo gebeurde het eens dat een dikke vent de hem - indien ik zeggen mag “bedeelde” slanke vrouw van zich afstootte, voorwendsel: in zijn hoedanigheid van beenderenkoopman had hij skeletten tot beuwordens toe zat gezien.’ (III, 33)

‘Het bordeel van Ika Loch’ is daarmee de allegorie van de ongrijpbare, anarchistische veelsoortigheid die roert ‘onder’ de unificerende

47 Ook Offermans wijst op het belang van deze problematiek voor ‘Het bordeel van Ika Loch’: ‘Ika Lochs relatie tot de bordeelbezoekers kan inderdaad in zuiver Kantiaanse termen worden uitgedrukt. Is zijzelf de belichaming van de categorieën van het verstand, dan zijn de bezoekers, of liever nog de behoeften van de bezoekers de ongestructureerde data die door het verstand worden gevormd’ (Het bordeel als disciplineringsmachine, 119).

concepten en regels die haar in bedwang proberen te houden. Ika Loch doet wat de logica per definitie doet: ze conceptualiseert en categoriseert het esthetische ‘materiaal’ en abstraheert daarmee van individuele verschillen die in dat materiaal te vinden zijn. Dit laat haar echter wél toe snel, autoritair en daadkrachtig op te treden en de concrete inrichting van het bordeel op grond van haar ‘krasse systematiek’ (III, 35) met grote nauwgezetheid en doeltreffendheid ter hand te nemen, hoezeer ze het esthetische dat onder haar hoede valt, daarmee ook geweld en onrecht aandoet. Als personificatie van de logica belichaamt zij meteen ook het principe van organisatie en orde. Zoals de Kantiaanse logica bezit ze niet het vermogen om zelf ‘esthetische’ gewaarwordingen te ontvangen: ze heeft geen oog voor ‘wat gebeurt’, en de seksuele driften kent ze niet uit ervaring maar enkel als studieobject. Dat blijkt uit haar optreden, maar het wordt aan het eind van de groteske ook met zoveel woorden gezegd: ‘Dat haar wezen gans in het verstandelijke samentrok, mag daarin zijn oorzaak hebben dat Ika Loch, - zeer jong nog, - zij was niet meer maagd, doch van het geslachtsleven droeg zij slechts de ervaring ener vluchtige vreugde achter kermistent mede, - zich een opereren aan de genitaliën had moeten onderwerpen: de eierstokken werden haar weggenomen. Daaruit volgde nu deze toestand dat zij, hoerewaardin, niet het geringste besef van geslachtsleven had, ja de drift eenvoudig niet kon begrijpen.’ (III, 37-38) En verder: ‘Ook was zij erg bijziende, - feitelijk wel haar beroep zeer ten schade.’ (III, 38) Maar juist dit gebrek aan ontvankelijkheid voor het ‘preconceptuele’ esthetische maakt het haar mogelijk om doortastend en zonder tegenspraak te dulden op te treden en ‘haar arbeidsprogram’ (III, 33) zonder verwijl in werkelijkheid om te zetten: ‘Het ging bij haar alles in een-twee-drie-marsj en daarbij was drie een nog wel volledig overbodige maat, zo precies en afdoende schenen een en twee te zijn.’<sup>48</sup>

### **‘Het bordeel van Ika Loch’ als politieke groteske**

Ika Loch als het principe van *logica en orde*: alleen al deze formulering suggereert dat onze lectuur hier een politieke wending neemt. Het kost

48 Ika Loch's doortastende en efficiënte aanpak maakt haar tot een natuurlijke bondgenoot van het kapitalisme, dat met een minimale inzet van middelen een maximale productie en bijgevolg ook een maximale winst probeert te realiseren. Haar ‘bedrijfsresultaten’ mogen dan ook gezien worden: haar geheel volgens kapitalistische principes gestructureerde bordeel werkt al spoedig ‘met eerbiedwaarde bovenbalans’ (III, 30). Offermans legt in zijn lectuur van ‘Het bordeel van Ika Loch’ sterk de nadruk op dit aspect: ‘[Ika Loch] is er ... zo aan gewend alles op zijn onmiddellijke bruikbaarheid (= verkoopbaarheid) te taxeren, dat alles waarvan de zintuiglijke verwerking aandacht, dus tijd vergt, haar een gruwel is. Tijd is geld; daarom moet alles zo snel mogelijk worden afgehandeld.’ (Tegengif, 139)



inderdaad weinig voorstellingsvermogen om in het bordeel een allegorische voorstelling van de samenleving te zien, en in Ika Loch de kracht die de samenleving organiseert en ordent en dan ook, met een lichte aanpassing van de eerder gebruikte formulering, als het principe van *law and order* kan worden omschreven. Ook dat wordt in de tekst duidelijk te verstaan gegeven. Ika Loch gehoorzaamt blind en kritiekloos aan de wetten van de bestaande orde en is voor niets zozeer beducht als voor eventualiteiten die deze wettige orde zouden kunnen ontwrichten: ‘Niet vrees, wel een zuiver verstandelijke eerbied had Ika Loch voor deze wetten aan dewelke zij, in hare hoedanigheid van *directrice*, zich had te onderwerpen. Zo zou het nooit haar zijn ingevallen de acht-ure-dag van haar personeel door een persoonlijk verdikt te verkrachten. Op het stipt naleven van wederzijdse verplichtingen legde zij de grootste waarde. ... Daarmee wil natuurlijk niet gezegd zijn dat zij sociaal-polities de acht-ure-dag goedkeurde. Neen. Enkel meende zij daarmee dat, zolang deze wet bestond, deze ook beslist moest worden geëerbiedigd, want in het tegenovergestelde geval bepaalt de oorzaak-overtreding het gevolg-overtreding en zo gaat het dan jammerlik in het oneindige tot de beslissende verwoesting van het wezen en zelfs van het begrip der goede orde. Zij had kunnen zeggen: “Wrong or right it's my law.”’<sup>49</sup> Overigens spreekt dit ontzag voor de goede orde ook uit Ika Loch's taalgebruik. Zij bedient zich doorgaans immers van ‘gemeenplaatsen’ (III, 30). In de ‘Ika Loch-passages’ uit deze groteske zijn oorspronkelijke, laat staan mooie of ontroerende, formuleringen nog niet met een vergrootglas terug te vinden.

Ook in ‘Het bordeel van Ika Loch’ zijn ‘gedachtenleven’ en ‘politiek’ voor Van Ostaijen dus kennelijk ten nauwste met elkaar verbonden. De consequenties van deze vaststelling zijn verstrekkend. Zoals we hebben gezien is de logica met haar concepten en regels voor Van Ostaijen uitermate geschikt voor het denken en kennen, omdat ze de heterogeniteit en chaos van het esthetische tot orde en eenheid brengt. Hiervoor is echter vereist dat ze abstractie maakt van het esthetische in

49 III, 30. Eerder heeft ook Offermans hierop gewezen: ‘ook haar taal bestaat uit kant en klare formules. Van een poging tot zelfstandig formuleren is geen sprake. Ika Loch spreekt louter in clichés. Een inbreuk op die gecodificeerde taalorde zou zij vermoedelijk evenzeer afkeuren als een inbreuk op de maatschappelijke orde.’ (Het bordeel als disciplineringsmachine, 112)

zijn concrete individualiteit. Dit filosofische uitgangspunt laat zich gemakkelijk naar een visie op het politiek-maatschappelijke transponeren. Aangezien het logisch-conceptuele denken zorgt voor orde en eenheid, is het niet alleen geschikt, maar zelfs noodzakelijk voor het organiseren en beregelen van de samenleving. Als gevolg van de inherente ‘vervreemding’ van het logische tegenover het esthetische moet deze organisatie en beregeling echter noodzakelijkerwijze ten koste gaan van de leden van de samenleving in hun subjectiviteit, individualiteit en concreetheid - en dus ook ten koste van hun particuliere - lees: ‘diepste’ - verlangens en verzuchtingen. De spanning tussen het logische en het esthetische waar we hierboven op gewezen hadden, ontpopt zich daarmee tot het centrale probleem van de politiek-maatschappelijke organisatie. Elke samenleving berust op een ‘vergeten’ van het esthetische dat ‘onder’ de statische centrale concepten van die samenleving ‘wriemelt’. Dit lijdt onvermijdelijk tot onlust, onvrede en frustratie - een ‘Unbehagen in der Kultur’ - bij de leden van de samenleving en in sommige gevallen tot regelrechte botsingen, die de gevestigde orde ontwrichten. Op dergelijke botsingen, die momenten zijn waarin de spanning tussen het esthetische en het logische zich openbaart en het esthetische, dat normaliter aan het oog onttrokken blijft, ‘aan zichzelf herinnert’ - moet echter onvermijdelijk de vestiging van een nieuwe maatschappelijke orde volgen. Deze orde is noodzakelijkerwijze opnieuw gebaseerd op concepten en regels, impliceert bijgevolg een nieuwe verdringing van het esthetische en moet daarom al even frustrerend zijn voor haar leden als de oude orde.

‘Het bordeel van Ika Loch’ laat zich derhalve heel goed lezen als een allegorie van de spanning tussen maatschappelijke orde en individuele verlangens. Ika Loch/de logica geeft inderdaad blijk van een opmerkelijk ‘organisatie-talent’ (III, 38). Met het oog op de doeltreffende organisatie van haar bordeel baseert zij zich op een beperkt aantal concepten (‘dikke mannen’, ‘efeben’, ‘fijnproeverige oude heren’, ...) en regels (‘teggengestelde individuen trekken elkaar aan’; ‘blond trekt zwart aan’, ‘perversie  $P = R^3$  raffinement’, ...), met als onvermijdelijk gevolg dat ze ‘abstractie neemt’ van de concrete verzuchtingen van haar cliënteel. Ergens halfweg het verhaal komt de spanning die hiervan het gevolg is op min of meer gewelddadige wijze tot ontlading in een ‘opstoot’ van onvrede: ‘Jammer, zo zonder meer, waren de objecten, op dewelke het schema moest toegepast, daarmee niet in hun schik. Soms ontaarde het in het fijne bordeel nr. 33 tot grove scheld- en beledigingstonelen. ... Zekere dag scheen het dan ook tot een kleine revolutie onder de

kliënteel van het huis nr. 33 te moeten komen. Niemand was tevreden. Een oude heer wenste de dame van de efeb en de efeb deze van een dikke matroos, dewelke op zijn beurt smoorverliefd was op een dame met kortgeknipt mahonierood haar, door Ika Loch een gladgeschoren heer toegewezen, een naar hare schematiek voor geraffineerd gehouden, in werkelijkheid drift-elementaire studiemeester. Woedend verlieten allen het bordeel.’ (III, 33) Het ‘esthetische’ van de samenleving - de individuen en hun anarchistische verlangens - manifesteert zich in de logische orde door haar te ontwrichten. Het ‘resultaat’ van de revolutie is, behalve het feit dat het esthetische ‘aan zichzelf herinnert’, een grondige chaos - een kluwen van hoogst individuele verlangens. Van een maatschappelijk bestel is geen sprake meer. Voor het herstel ervan is de *come-back* van Ika Loch/de logica onmisbaar. En inderdaad, de revolutie is nog maar nauwelijks achter de rug of Ika Loch heeft al de regels voor een ‘nieuwe orde’ bedacht: ‘s Anderdaags reeds had Ika Loch de neerslachtigheid overwonnen en stond zij met een nieuw schema klaar’ (III, 33). Het is opmerkelijk hoe gretig de ‘revolutionairen’ dit nieuwe schema - en daarmee ook de negatie van zichzelf als volstrekt unieke individuen - accepteren. Wat van het algemene revolutionaire elan overblijft, zijn een snel weer onderdrukte ‘grein skepsis’ (III, 36) bij de overgrote meerderheid van de bordeelgangers en een slinkend groepje ‘skeptiekers’ (III, 36). Het overheersende parool is dat van een bangelijk ‘retour à l'ordre’ - een orde die noodzakelijk de orde is van Ika Loch. En de angst moet dan de angst zijn voor het ‘andere’ in zichzelf - het onvoorspelbare, voor het denken en kennen ongrijpbare ‘esthetische’.<sup>50</sup>

Zoals reeds opgemerkt is de ‘nieuwe orde’ niet intrinsiek beter (waarheidsgetrouwer, rechtvaardiger, bevredigender) dan de oude: ‘Tans als voorheen ging Ika Loch voort de klanten niet naar hun wens te geven.’ (III, 37) De nieuwe orde haalt het enkel van de oude en van andere ‘systeemontwerpen’ doordat ze met grote kracht wordt gepousseerd - of zelfs louter als gevolg van toevallige omstandigheden: ‘er hoort steeds energie toe, - of een toeval als surrogaat, - het theoreties gewonnen standpunt in de praktijk om te zetten.’ (III, 36) In de politieke visie die uit ‘Het bordeel van Ika Loch’ spreekt, wordt de geschiedenis niet opgevat als een proces van vooruitgang, maar veeleer

50 Offermans schrijft in die verband: ‘Aangenomen mag worden dat de zekerheid die Ika Loch haar klanten bood op den duur geprefereerd werd boven het onzekere volgen van de eigen voorkeuren.’ (o.c., 114)

als een aflossing van het ene dominante, door een consensus gesanctioneerde - door het 'kliënteel' geaccepteerde - vertoog door het andere. Principieel verandert er eigenlijk niets. Een aldus opgevatte geschiedenis kan dan ook niet anders zijn dan een *ewige Wiederkehr des Gleichen*.<sup>51</sup>

'Het bordeel van Ika Loch' getuigt dan ook van het fundamentele pessimisme van de late Van Ostaijen met betrekking tot het politieke. Tussen de politiek en de maatschappelijke orde die zij produceert enerzijds en de leden van de samenleving anderzijds gaapt per definitie een niet te dichten kloof. Van deze onverenigbaarheid is doorgaans het 'esthetische' - de mensen met hun 'allerindividueelste' verlangens - het slachtoffer. Het 'kliënteel' van de samenleving zal er echter nooit in slagen de per definitie repressieve orde eens en voorgoed op te heffen, aangezien het esthetische op zichzelf nooit meer kan zijn dan een chaotisch kluwen van indrukken, gevoelens, 'libidinale pulsen'. Een samenleving vereist een orde, die onvermijdelijk repressief moet zijn.

Deze pessimistische visie doet sterk denken aan 'Intermezzo', een andere groteske van Van Ostaijen. In 'Intermezzo' schreeuwt het publiek van een panopticum zijn ontevredenheid uit over het geboden spektakel en dreigt met een opstand - tot de directeur van het theater heel slim aan de toeschouwers vraagt om zelf een alternatief voor te stellen: 'Wat wil het geacht publiek?' (III, 255) De 'esthetische' verlangens die de onvrede over de 'logische' orde van het panopticum veroorzaken, vormen samen zo'n chaos dat ze onmogelijk als het fundament van een maatschappelijke orde kunnen fungeren: 'Deze vraag valt zo onverwacht te midden het algemene ongeduld dat het eerste gevolg een suggestieve stilte, het tweede een verschrikkelijk brouhaha is.' (III, 255) Waarop een indrukwekkende opsomming volgt van alle uiteenlopende en tegenstrijdige verlangens die bevrediging eisen. Het valt de directeur dan ook heel gemakkelijk om vervolgens de orde te herstellen.

Zowel uit 'Het bordeel van Ika Loch' als uit 'Intermezzo' spreekt meteen ook de ontuchtering van de late Van Ostaijen over de mogelijkheden van de revolutie, die in zijn ogen niet meer dan een kortstondig 'intermezzo' tussen twee periodes van repressieve orde kan zijn. Deze ontuchtering is des te frappanter omdat Van Ostaijen toch ooit zelf een vurig pleitbezorger is geweest van een radicale avantgardistische

51 'Het bordeel van Ika Loch' heeft bijgevolg een circulaire structuur: de situatie aan het eind is dezelfde als die aan het begin. Deze 'cirkelgang' wordt gereflecteerd in de grafische vormgeving van de tekst, die begint én eindigt met een alinea die door een witregel van de rest van de tekst gescheiden is.

‘tabula rasa’ van het bestaande en van een alles omvattende flamingantische, humanitaire of communistische revolutie. Van de illusie dat zo'n revolutie een fundamentele kentering - lees: een uiteindelijke verzoening van het logische en het esthetische - teweeg zal kunnen brengen, is hij in zijn latere jaren kennelijk geheel en al genezen geraakt.

### **Promethea: de kunst aan de kant van het ‘esthetische’**

Hier is eindelijk het moment aangebroken om op zoek te gaan naar een antwoord op de hierboven opgeworpen vraag waarvan of van wie het personage Promethea de allegorische representatie zou kunnen zijn, en wat het dan wel ‘te betekenen mag hebben’ dat zij door de ‘heer in zwarte overjas’ wordt vermoord. Aan Promethea's optreden zijn op zijn minst twee dingen opmerkelijk: de *timing* van haar ‘impromptu verschijning’<sup>52</sup> in het verhaal, en de manier waarop ze beschreven wordt.

Zo is het opvallend dat Promethea ten tonele wordt gevoerd precies op het moment dat Ika Loch's ‘ancien régime’ het begeeft onder de *impetus* van de libidinale pulsen van haar cliënteel. De suggestie is dan ook dat haar optreden ten nauwste samenhangt met of zelfs mogelijk wordt gemaakt door de instorting van het geordende logisch-conceptuele systeem. Is Promethea dan misschien de openbaring van het ‘preconceptuele’ esthetische in zijn individualiteit, zijn concreetheid en subjectiviteit - de openbaring van van wat wij voelen en waarnemen zonder dat de hierdoor ontstane indrukken ondergeschikt worden gemaakt aan concepten en logische regels? Dit wordt in elk geval gesuggereerd door het feit dat Van Ostaijen er in de beschrijving van Promethea de nadruk op legt dat zij met het conceptuele denken en kennen - dé activiteit van Ika Loch - geen uitstaans kan hebben: ‘Prometheus had haar hersenen weggenomen, haar gans volmaakte schoonheid te vormen.’ (III, 34) De ‘zeekapitein’ (III, 34) aan wie zij door Ika Loch is toegewezen, vindt haar dan ook ‘dom’ (III, 34).

Overigens blijkt Promethea ook in andere opzichten als de volstreckte tegenpool van Ika Loch te fungeren. Zo bedient ze zich niet van de taal, het conceptuele instrument bij uitstek: tijdens de hele duur van haar optreden zegt ze niet één woord. Haar stilzwijgen wordt door de verteller trouwens herhaaldelijk expliciet vermeld.<sup>53</sup> Het enige geluid dat zij

52 P. Hadermann, Paul van Ostaijens grotesk panopticum, 230

53 Zo onder meer: ‘Haar mond ... sloot zich om een mysterie van woordeloze konkupiscens.’; ‘Zó in zich gesloten en stom was haar schoonheid ...’ (III, 35)

voortbrengt, is een ongearticuleerde gevoelsuiting: ‘een zeer korte kreet van geluk’ (III, 34). Ika Loch, van haar kant, blijft ook in momenten van opperste verwarring zeer welbespraakt. Op de ‘lustmoord’, die een zeer ernstig crisismoment is in het bestaan van haar bordeel, reageert zij door te praten, hetgeen haar toelaat om het op zichzelf onlogische, onbegrijpelijke en betekenisloze ‘esthetische’ van het gebeuren in haar logische orde op te nemen en er samenhang en betekenis aan te geven: ‘Ika Loch vatte de samenhang niet goed. Hoezo? ... Zij vond de gelukkige uitweg gereed alles de zvedepons toe te schrijven. En deze heer dewelke Promethea zo meesterlik had geënleeverd, het was waarschijnlijk een jockey. “Het is een jockey”, zegde zij. Zij dacht “waarschijnlijk een jockey”, doch terwijl haar woorden haar gedachten volgden, hervatte zij zich, beseffend dat het adverbium afbreuk deed aan haar krasse systematiek en zegde dus: “Het is een jockey”.’<sup>54</sup> Zoals Ika Loch haar cliënteel ‘overpraat’, zo ‘bedekt’ zij voornoemde gebeurtenis onder haar geredeneer.

Ook Promethea's optreden staat in schrill contrast met dat van Ika Loch. Terwijl de ‘hoerewaardin’ de onvoorspelbaarheid van de gebeurtenissen in haar greep probeert te krijgen en met het oog daarop zeer actief en dominant optreedt, wordt Promethea gekenmerkt door een opvallende lijdzaamheid. In de uitgebreide beschrijving van haar hoedanigheden komen woorden voor als ‘beweegloos’ (III, 33), ‘rust’, ‘roerloosheid’ (III, 34) en ‘gesloten rust’ (III, 35). Haar passiviteit blijkt ook uit wat met haar gebeurt: ze *onderwerpt* zich gehoorzaam aan de dictaten van Ika Loch, *valt* zonder enige weerstand te bieden in de armen van de vermeende ‘jockey’ en *wordt* door hem ontvoerd en vervolgens omgebracht. Nog voor haar verschijnen had ‘Prometheus ... haar hersenen weggenomen’ (III, 34) - alweer een ingreep die ze lijdzaam schijnt te hebben ondergaan. De vaststelling van Promethea's passiviteit stemt in elk geval overeen met onze hypothese dat zij als een verpersoonlijking van het esthetische fungeert. Ook in Kant's voorstelling van het functioneren van onze kenvermogens is het esthetische de passieve ‘partner’: de zintuiglijke vermogens *worden* ‘geaffecteerd’ door de dingen zoals ze op zichzelf zijn, en het hieruit resulterende zintuiglijke materiaal *wordt* vervolgens door het logisch-conceptuele verstand aan zijn orde onderworpen.

Voorts is het frappant hoezeer Promethea in verband wordt gebracht met termen en formuleringen die (semi-)afwezigheid en negativiteit

54 III, 35. ‘pons’ in het woord ‘zvedepons’ is een niet-erkende spelwijze van ‘punch’.

oproepen, zoals in de volgende zinnen: ‘zo vlak was de buik dat je, hem natekenend, met een *dunne* potloodlijn de schaduw zou geven. Zij verraadde *geen* meisjesschuchterheid en de wetenschap der courtisanen had zij *ongebruikt* gelaten. Haar roze nagels wekten *niet één* herinnering aan het polijstborsteltje; zij *waren* rose. Het *enige* sieraad dat zij droeg was een halssnoer van *onbeduidende* aquamaris ... harmonie van *zwakgetoonde* dingen: het *dunne* blauw van het *bleke* amber van haar hals.’<sup>55</sup> De beschrijving ontpopt zich daarmee paradoxaal genoeg tot een demonstratie van het *onvermogen* om Promethea adequaat te beschrijven. Als Promethea inderdaad voor het esthetische in zijn concreetheid, uniciteit en spontaneïteit staat - voor datgene ‘wat zich geeft’ vóór het door concepten wordt overmeesterd, aan de orde van het logische wordt geassimileerd en door het heerszuchtige verstand wordt gemanipuleerd -, laat dit onvermogen zich op plausibele wijze motiveren. Promethea moet per definitie aan elke conceptuele beschrijving ontsnappen, want concepten kunnen het esthetische in zijn eigenheid nooit vatten. Zij is niet ‘aanwezig’ en bijgevolg ongrijpbaar voor het met begrippen denkende bewustzijn. Promethea's afwezigheid en ondoorgrondelijkheid wordt in de beschrijvende passages van het Promethea-intermezzo trouwens een paar keer expliciet vermeld.<sup>56</sup>

Het is Promethea's ongrijpbaarheid die haar verschijning zo intrigerend en mysterieus maakt. Promethea spreekt de zintuiglijkheid en het gevoel - en dus: onzelf als ‘esthetische’ wezens - aan op een voor het logische denken verder niet te doorgronden wijze. Vandaar bij voorbeeld: ‘amper droeg [haar mond] een *onbepaalbare belofte*; hij sloot zich om een *mysterie* van woordeloze konkupiscens.’<sup>57</sup> Alles aan Prome-

55 III, 33. Mijn cursief. Zie over dit aspect van de beschrijving van Promethea ook E. Spinoy, o.c., 593

56 Zo wordt Promethea beschreven als ‘in zich gesloten’ en ‘mannequinmatig afwezig’ (III, 34). En de ‘gesloten rust’ (III, 35) die ze na haar dood heeft, had ze volgens de verteller ook al tijdens haar leven.

57 III, 34. Mijn cursief. Het woord ‘concupescentie’ betekent ‘begeerte’ of ‘begeerlijkheid’. Het wordt vaak in een theologische context gebruikt, ter aanduiding van de ‘begeerte, als gevolg van de erfzonde’. Dat Promethea geassocieerd wordt met een ‘belofte’, zou mede haar naam kunnen verklaren: ‘Promethea’ zou dan niet (alleen) de vrouwelijke vorm zijn van ‘Prometheus’, maar (ook) een afleiding van het Franse ‘promette’. Tegelijk echter blijft de verwijzing naar Prometheus - de Titan die de mensen het vuur van de goden bracht - zinvol, omdat Promethea ook door andere elementen uit de beschrijving met de sfeer van het goddelijke en het religieuze wordt geassocieerd. De term ‘concupescentie’ behoort zoals gezegd tot de theologische terminologie; Promethea's optreden is een soort van openbaring of ontsluiting: ze komt achter een ‘voorhang’ vandaan; haar schoonheid wordt omschreven als ‘Hoogste klassiek die uit zichzelf haar idool scheidt’ (III, 34), waarbij uitdrukkingen als ‘hoogste’, ‘(uit zichzelf) scheppen’ en ‘idool’ religieuze connotaties oproepen, etc.

thea is subtiel en suggestief - in schrill contrast met de meedogenloze en ongenueanceerde duidelijkheid van Ika Loch's bordeel-organisatie. Promethea's gebrek aan 'duidelijkheid' blijkt haar door Ika Loch dan ook als een gebrek te worden aangerekend. Draagt Promethea's 'niet wondscherpe' (III, 34) mond 'een onbepaalbare belofte', dan wil Ika Loch 'zowaar met de roodstift over Promethea's lippen' (III, 34), na welke ingreep er van het 'mysterie van woordeloze konkupiscens' wel niet veel meer zou overblijven.

De 'orde' van Promethea is dus van een andere soort dan de logisch-causale, wat natuurlijk volkomen normaal is als Promethea inderdaad moet worden 'gelezen' als de allegorische verpersoonlijking van het esthetische vóór het logisch-conceptueel wordt verwerkt. Kant wijst er in de *Kritik der reinen Vernunft* trouwens zelf op dat de 'gedankenlose Anschauung' (KdrV A 111) door een gebrek aan logische coherentie wordt gekenmerkt. Die coherentie komt er pas dankzij de verdere verwerking van de esthetische gegevens door het verstand. Het is dan ook wel niet toevallig dat de in Kantiaanse aangelegenheden beslagen Van Ostaijen Promethea/de *aesthèsis* opvoert in een reeks van gebeurtenissen die voor Ika Loch/de logica volslagen onbegrijpelijk zijn - hetgeen hij door de verteller trouwens nadrukkelijk laat opmerken. Na de ontvoering van Promethea zoekt Ika Loch vergeefs naar logische verbanden tussen de gebeurtenissen: 'Ika Loch vatte de samenhang niet goed.' (III, 34) En na de moord: 'wat de politie daar over lustmoord vertelde, bleef haar onduidelik. Zij zag geen verband tussen lust en moord. Het duurde lang vóór zij begreep. En dan nog was haar begrijpen slechts een admitteren van de term. Het factum bleef haar vreemd.' (III, 35) De logica kan niet anders dan de zinnelijkheid (i.c. de lust, die tot 'onredelijk' handelen aanzet) in haar eigenheid miskennen, hoezeer ze verder ook tot kennis en beheersing van de werkelijkheid mag bijdragen.<sup>58</sup>

In onze bespreking van het Promethea-intermezzo hebben we één opvallend gegeven tot dusver onbesproken gelaten. Promethea, hadden we gezegd, staat voor 'het esthetische' in de zin van: 'datgene wat betrekking heeft op de zintuiglijke gewaarwordingen en de affecten die daarmee gepaard gaan.' Uit de beschrijving van Promethea blijkt echter al snel dat 'het esthetische' hier ook nog in andere, voor ons 'modernere' en gewonere betekenissen moet worden begrepen: 'datgene wat

58 Van dezelfde strekking is deze passage: 'Dat Promethea zeer schoon, zag Ika Loch wel in, doch om de inhoud van deze superlatief te preciseren, ontbrak het haar aan zinnelijkheid.' (III, 34)



betrekking heeft op de gevoelens van het schone en het verhevene', en meer in het bijzonder: 'datgene wat betrekking heeft op de kunst'. Keer op keer immers beklemt de verteller het gegeven van Promethea's 'wonderlike' of zelfs 'gans volmaakte schoonheid' (III, 34) Elders wordt Promethea nadrukkelijk geassocieerd met de kunst: 'Een kunstenaar had Promethea gekleed' (III, 34) En sommige zinnen uit de beschrijving van Promethea's verschijning lijken eerder een plastische beschrijving van de verdeling van vlakken, kleuren en lijnen op een schilderij en van de daaruit resulterende spanningen - iets waar de kunstcriticus Van Ostaijen trouwens erg goed in was: 'Haar zwakronde lijnen verklonken in de dunne draagkracht van haar sikkelen; de last van haar smalle lijf was haar schier te zwaar. Het scheen zo alsof, de lucht rond ze te zwaar geladen, de benen, in laatste inspanning, een ogenblik nog volmaakt schoon waren, alvoor te springen onder de druk van deze contraire energieën.'<sup>59</sup> Bovendien wordt Promethea herhaaldelijk geassocieerd met termen die Van Ostaijen geregeld in zijn theoretische opstellen gebruikt ter omschrijving van zijn poëtisch ideaal: alles aan haar is van een niet-opdringerige, eenvoudige en vanzelfsprekende schoonheid - 'schoon zoals het toeval schoon is van een kever op een blad' (III, 33) -, ze is 'uit zichzelf' (III, 34) ontstaan en 'in zich gesloten' (III, 34) en ze is op een 'onbepaalbare' (III, 34) wijze mysterieus.<sup>60</sup> Tenslotte wijkt ook het taalgebruik in de beschrijving van Promethea op frappante wijze af van de dorre, abstracte en/of clichématige taal in de rest van 'Het bordeel van Ika Loch': 'The description of Promethea is like a fragile poem.'<sup>61</sup> De Promethea-passages demonstreren daarmee de mogelijkheid van een 'andere', 'esthetische' omgang met de taal, die dan niet langer als instrument van kennis, organisatie en macht fungeert, maar als een plaats waar het onuitsprekelijke 'esthetische' tot spreken wordt gebracht en de woorden niet in de eerste plaats betekenisdragers zijn maar veeleer 'evenementen' voor het gevoel - wat meteen een goede omschrijving vormt van het poëtische ideaal dat de Van Ostaijen van de *Nagelaten gedichten* voor ogen

59 III, 34. Ook Beekman heeft hierop gewezen: 'The depiction of Promethea ... is a sum of graphic distinctions.' (*Homeopathy of the Absurd*, 25) En verder: 'A prose passage such as the one describing Promethea in "Ika Loch's Brothel" provides ample evidence of Van Ostaijen's expertise in describing chromatic modulation.' (*Ibidem*, 132)

60 Offermans ziet in Promethea dan ook de belichaming van 'Van Ostaijens schoonheidsideaal' (Tegengif, 133). Hij wijst verder ook op de onnadrukkelijkheid en het gebrek aan effectbejag van Promethea's verschijning - kenmerken die Van Ostaijen ook in de kunst op prijs stelt. (*Ibidem*)

61 E.M. Beekman, Introduction, xviii

stond. Op grond van dit alles kunnen we met Updike tot de conclusie komen dat Promethea ‘symbolizes art’<sup>62</sup>.

Die kunst is dan kennelijk wel de moderne kunst - de avantgardistische productie die Van Ostaijen zo hartstochtelijk heeft verdedigd tegen de spot, de miskenning en het onbegrip van zijn in overgeleverde artistieke conventies opgesloten tijdgenoten. Als Promethea aan een schilderij doet denken, dan vooral aan een abstract of ten minste abstraherend schilderij, waarvan de compositie, de innerlijke dynamiek en het synthetische karakter veel belangrijker zijn dan de anekdote. Zelfs het verzet en de bevooroordeelde afwijzing vanwege het publiek tegenover de ‘nieuwe’ kunst worden opgevoerd in ‘Het bordeel van Ika Loch’, in de reactie van de dronken ‘zeekapitein’ aan wie Promethea door Ika Loch is toegewezen: ‘Promethea’s schoonheid vermocht niets tegen de begrensdheid van de zeekapitein; hij zat achter een dikke muur van zwedepons, à-priori besloten te schelden. Wat hij dan ook deed van zodra Promethea de voorhang had ter zijde geschoven.’ (III, 34)

Van wie of waarvan kan de mysterieuze ‘heer in zwarte overjas’ dan de allegorische gedaante zijn? De gegevens over dit personage zijn zo summier dat onze lectuur in dezen niet anders dan enigszins speculatief kan zijn. In elk geval moet hij een *connoisseur* zijn: anders dan de zeekapitein wordt hij onmiddellijk getroffen door de schoonheid van Promethea. Bovendien trekt hij zich van de directieven van Ika Loch niets aan: hij gaat zonder complimenten met Promethea aan de haal. Dit eigengereide optreden roept reminiscenties op aan ‘Boerebedrog en realiteitszin’, de kleine parabel in ‘Self-defense’, waarin Van Ostaijen de dichter vergelijkt met een jongetje (‘Kareltje’) dat zich zijn kinderlijke verlangens door geen autoritaire tante (de kritiek, als representant van het gezond verstand en de geldende esthetische en maatschappelijke normen) laat afpraten. Is Promethea's ontvoerder misschien een dichter? Dit vermoeden wordt in elk geval versterkt door Ika Loch's conclusie dat hij ‘waarschijnlijk een jockey’ (III, 35) is. Een andere passage uit Van Ostaijen's theoretisch proza komt hierbij voor de geest, t.w. het provocerende slot van de ‘Gebruiksaanwijzing der lyriek’: ‘Weg met de verbetering van de mensheid, maar leve de verbetering van het koerspaard! Want: lang leve Pegasus, onder de naam van Fox-trot II.’ (IV, 379) Pegasus als ‘koerspaard’ - dan moet de dichter inderdaad wel een ‘jockey’ zijn!

62 Satire without serifs, 111

Stel dat deze lectuur steek houdt, wat hebben de ontvoering van en de moord op Promethea dan te ‘betekenen’? Promethea lijkt de overgang van leven naar dood weinig te hebben gedeerd. Ze blijft even roerloos en in zich gesloten als ze voordien al was, en de verwonding die haar moordenaar heeft toegebracht schaadt haar schoonheid niet, wel integendeel: ‘De driehoekige wonde steeg door het vele rood tot donker violet, mat en diep tegenover het bleke lijf en het scherpe oranje.’ (III, 35) De moord is niet zozeer voor haar, maar veeleer voor Ika Loch en haar orde een traumatische gebeurtenis. Het optreden van de dichter, die zich niet laat intimideren en zich ‘tegen alle logica in’ niet van Promethea/het esthetische laat beroven, is dus niet in overeenstemming te brengen met de eisen van ‘het systeem’. Intussen is hij significant genoeg - en dus kennelijk precies doordat hij aan het esthetische vasthoudt - de enige in het hele bordeel die ‘aan zijn trekken komt’. Opvallend zijn voorts de korte duur en de dramatische afloop van het samenzijn van Promethea en haar ontvoerder, terwijl dit samenzijn toch op het eerste gezicht overwegend positief geconnoteerd is: de ‘heer in zwarte overjas’/de dichter wordt immers zichtbaar ontroerd door Promethea's schoonheid, en Promethea/het esthetische laat zich maar al te gewillig door hem ontvoeren. Suggereert Van Ostaijen hiermee dat de bevrijding uit de logische orde en de alliantie met het esthetische maar van korte duur kan of mag zijn? Wil hij zeggen dat het hier om een in eerste instantie lustvolle, maar op den duur gevaarlijke, ja zelfs dodelijke ‘regressie’ gaat - een ‘eros’ die na verloop van tijd in ‘thanatos’ omslaat? Het is in elk geval die ‘ontwikkeling’ die in de term ‘lustmoord’ (III, 35) vervat zit. Deze lectuur lijkt bovendien plausibel wanneer men ‘Het bordeel van Ika Loch’ in de context van Van Ostaijen's werk leest. Zo laat Van Ostaijen ook in een aantal van zijn latere gedichten blijken zich scherp bewust te zijn van de gevaren van een gedachteloze onderdompeling in het esthetische.<sup>63</sup> Onze lectuur is bovendien in overeenstemming met een vaststelling van Paul Hadermann met betrekking tot Van Ostaijen's grotesken in het algemeen:

63 De reminiscentie aan de late gedichten wordt nog versterkt doordat Promethea een halssnoer draagt van ‘aquamaris’ (III, 33) - een eigenzinnige vorm van ‘aquamarijn’, een ‘edelsteen van blauwgroene kleur’. Deze vorm laat de etymologie van het woord (‘water van de zee’) echter des te sterker uitkomen. Nu zijn de zee, het water en de kleur blauw in Van Ostaijen's late poëzie de symbolen bij uitstek voor toestanden van bewusteloosheid, roes, verlies van identiteit, ongebondenheid - kortom, voor het domein van het prelogische en het ‘esthetische’. Dit domein krijgt ook in de *Nagelaten gedichten* een sterk ambivalente waardering. Zie hierover o.m. E. Spinoy, o.c., 579-581

‘Liefde, schoonheid en paradijzen kunnen ... alleen in een vonk, in een glimp worden opgeroepen, tussen twee groteske dissonantenreeksen in’<sup>64</sup>.

### **‘Het bordeel van Ika Loch’ in de filosofische traditie**

‘Het bordeel van Ika Loch’ blijkt, per slot van rekening, een bijzonder leerrijke tekst te zijn met betrekking tot de visie van de late Van Ostaijen op de kunst in het algemeen en op de paradoxale rol van de kunst in de samenleving in het bijzonder. Het impliciete uitgangspunt van deze groteske is de onoplosbare spanning tussen het logisch-conceptuele en het esthetisch-affectieve - een tegenstelling die centraal staat in de westerse filosofie sinds de opkomst van de esthetica als aparte discipline in de achttiende eeuw.<sup>65</sup> De logica is noodzakelijk om eenheid en orde te creëren in de chaos van het esthetische. Ze is bijgevolg een onmisbaar instrument voor de politiek, die het menselijk samenleven moet organiseren. Aangezien de politiek met concepten werkt, raakt zij echter noodzakelijkerwijze ‘vervreemd’ van het esthetische van de samenleving: de concrete, individuele mensen. Daarom heeft ze een ‘correctief’ nodig, dat om zo te zeggen aan de kant van het esthetische blijft staan en lak heeft aan concepten, logische regels en gezond verstand. Dit correctief, dit ‘andere’ van de politiek, is voor de Van Ostaijen van ‘Het bordeel van Ika Loch’ de kunst. Kunst is juist doordat ze altijd in een of ander opzicht asociaal, acoherent, betekenisloos, onverantwoordelijk, chaotisch, anarchistisch, kinderachtig, pervers, afwijkend, onserieus, onsamenhangend, kortom: *onlogisch* is, de getuige van datgene wat in de logische organisatie wordt onderdrukt. Ze herinnert het conceptuele denken eraan dat er ‘iets’ is dat het nooit in zijn eigenheid zal kunnen vatten. Omgekeerd spreekt uit ‘Het bordeel van Ika Loch’ ook het bewustzijn dat het esthetische op zich, en dus ook de kunst, nooit garant kunnen staan voor de organisatie van een goed functionerende politiek-maatschappelijke orde.

‘Het bordeel van Ika Loch’ formuleert dan ook zeker geen ongenueanceerde afwijzing van het logisch-conceptuele. Logische regels en concepten zijn uitermate geschikt voor praktische aangelegenheden, die overzicht en organisatie vereisen, en dus ook en inzonderheid voor de organisatie van de samenleving. Tegelijk leiden ze onvermijdelijk tot

64 P. Hadermann, Paul van Ostaijens grotesk panopticum, 231

65 Zie in dit verband J.-F. Lyotard, *Moralités postmodernes*, 202f

een verdringing van het esthetische, wat maakt dat elke politiek per definitie een politiek van het vergeten moet zijn. Het is tegen dit vergeten dat de kunst in het geweer komt. De kunst en de politiek-maatschappelijke organisatie staan dan ook in dezelfde spanningsverhouding tot elkaar als het esthetische en het logische. Een vergelijkbare visie treffen we ook aan in Van Ostaijen's late theoretische opstellen. Zo prijst Van Ostaijen in 'Marsman of vijftig procent' de 'Hollandse' verstandelijkheid voor zover ze zich tot domeinen beperkt waarvoor het verstand bevoegd is, zoals het zelfstandig en kritisch denken en de organisatie van de samenleving. Precies dankzij die geprononceerde verstandelijkheid kan Holland prat gaan op 'de voortreffelijkheid van zijn ambten, zijn ministeries en zijn kanselarijen, de degelijkheid van een magistraat steeds opgewassen voor zijn taak, de degelijkheid van zijn economie en meer nog van zijn economen, de degelijkheid, de degelijkheid hier en daar, de degelijkheid links en rechts, waar je ook kijkt, de degelijkheid.' (IV, 390) Maar tegelijk zorgt die alomtegenwoordige verstandelijkheid er ook voor dat Holland nooit een kunstenaarsnatie zal zijn: 'Maar daarmee, ja juist met degelijkheid, maak je geen kunst.' (IV, 390) Vlaanderen vertoont dan weer een vaak ergerlijk gebrek aan kritisch denken en de daarbij horende zin voor organisatie en efficiëntie. Maar juist daarom is het veel 'artistieker' dan Holland: 'Vlaanderen verviel de zwartste paperij, dit wil niet alleen zeggen de indolentie van het denken, neen, maar ook dit aanvaarden dat de anderen - de pastoor, de advocaat, de verzekeringsagent - wel in jouw plaats zullen denken. Dit aanvaarden evenwel niet eens gevestigd op het begrip van de competentie, neen, eenvoudig een laksheid en een onbehagen ten overstaan van de zelfstandigheid. Nochtans: deze indolentie van het denken, dit uitschakelen van het onderzoek, van de reserve en van de twijfel, dit schorsen van het "entweder-oder", deze elementen te zamen vormen een homogene bodem, die de voeder kan zijn van de wildste bloei van overgave en genade.' (IV, 391)

De 'politieke relevantie' van de kunst is in de ogen van de late Van Ostaijen negatief, of ten minste paradoxaal: ze herinnert aan wat de politiek per definitie niet kan denken. Het is door deze visie op de kunst, die natuurlijk ook zijn eigen artistieke praxis motiveert, dat Van Ostaijen tot op het laatst een geëngageerd kunstenaar blijft - al gaat het dan niet langer om een engagement dat resulteert in een min of meer directe deelname aan de politiek, zoals dat door de jonge Van Ostaijen een tijdlang werd bepleit. Deze vaststelling gaat in tegen de *communis opinio* over de late Van Ostaijen, die bij voorbeeld recent nog

werd verwoord door Weisgerber, waar hij het heeft over het politieke *desengaño* van veel avantgardisten: ‘Toutes illusions perdues, Van Ostaijen fut l'un des premiers à rallier la tour d'ivoire’<sup>66</sup>.

Door zo nadrukkelijk in te gaan op de spanning tussen het logische en het esthetische sluit Van Ostaijen aan bij een belangrijke traditie in het moderne westerse denken. De genoemde spanning is in Kant's werk al duidelijk aanwezig, maar wordt er zeker niet gedramatiseerd. Dat wordt door een aantal belangrijke filosofen uit de negentiende en twintigste eeuw echter des te nadrukkelijker gedaan. Dat is onder meer het geval bij Nietzsche. In zijn beroemde opstel ‘Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn’ herinnert die eraan dat alle conceptualisering een proces van abstractie van het individuele inhoudt: ‘Jedes Wort wird sofort dadurch Begriff, daß es eben nicht für das einmalige ganz und gar individualisierte Urerlebnis, dem es sein Entstehen verdankt, etwa als Erinnerung dienen soll, sondern zugleich für zahllose, mehr oder weniger ähnliche, das heißt streng genommen niemals gleiche, also auf leiter ungleiche Fälle passen muß. Jeder Begriff entsteht durch Gleichsetzen des Nichtgleichen. So gewiß nie ein Blatt einem andern ganz gleich ist, so gewiß ist der Begriff Blatt durch beliebiges Fallenlassen dieser individuellen Verschiedenheiten, durch ein Vergessen des Unterscheidenden gebildet’<sup>67</sup>. Kortom: ‘Das Übersehen des Individuellen und Wirklichen gibt uns den Begriff’<sup>68</sup>. Ook Nietzsche vestigt er dus de aandacht op dat het esthetische - ‘das rätselhafte X des Dings’<sup>69</sup> - onherroepelijk aan de greep van ons denken ontsnapt en waarschuwt op grond hiervan voor een overschatting van het verstand. Tegelijk echter wijst ook hij erop dat alleen het logisch-conceptuele denken organisatie en ordening mogelijk maakt. De passage waarin hij dat doet, leest alsof ze als een interpretatie van ‘Het bordeel van Ika Loch’ was bedoeld: ‘Im Bereich jener Schemata ... ist etwas möglich, was niemals unter den anschaulichen ersten Eindrücken gelingen möchte: eine pyramidale Ordnung nach Kasten und Graden aufzubauen, eine neue Welt von Gesetzen, Privilegien, Unterordnungen, Grenzbestimmungen zu schaffen, die nun der anders anschaulichen Welt der ersten Eindrücke gegenübertritt als das Festere, Allgemeinere,

66 J. Weisgerber, Avant-propos, 20. In: id. (éd.), *Les Avant-gardes littéraires en Belgique*. Bruxelles, Eds. Labor 1991

67 F. Nietzsche, Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn, 1021. In: id., *Werke III*. Frankfurt a.M., Ullstein 1981

68 F. Nietzsche, o.c., 1021

69 F. Nietzsche, o.c., 1021

Bekannere, Menschlichere und daher als das Regulierende und Imperativische. Während jede Anschauungsmetapher individuell und ohne ihresgleichen ist und deshalb allem Rubrizieren immer zu entfliehen weiß, zeigt der große Bau der Begriffe die starre Regelmäßigkeit eines römischen Kolumbariums und atmet in der Logik jene Strenge und Kühle aus, die der Mathematik zu eigen ist.<sup>70</sup> De keurige constructies van de logica verkeren echter ook volgens Nietzsche voortdurend in gevaar: ze berusten immers op de ‘beweglichen Fundamenten’<sup>71</sup> van het esthetische. Tenslotte ziet Nietzsche net als Van Ostaijen in de kunst de absolute tegenpool van de logische orde: zij ‘verwirrt ... die Rubriken und Zellen der Begriffe’<sup>72</sup> en scheurt de samenhang van het logische ‘Begriffsgespinst’<sup>73</sup> aan stukken. Haar omgang met de taal vormt dan ook de volstrekte negatie van het logische taalgebruik. Nietzsche beschrijft de poëtische taal als een soort van orakeltaal,<sup>74</sup> hetgeen doet denken aan Van Ostaijen's omschrijving van de poëzie als een ‘Pythia’ (IV, 164).

Om de cirkel van deze ‘notities’ helemaal rond te maken keren we tot slot nog eens terug naar Jean-François Lyotard, de filosoof met wiens overwegingen over de ‘schriftuur’ we begonnen waren en wiens werk zonder de filosofieën van Kant en Nietzsche, twee andere filosofen die we onderweg zijn tegengekomen, ondenkbaar zou zijn geweest. De gedachte dat het ‘gebeuren’ in zijn uniciteit (het esthetische) onherroepelijk aan de greep van het discursieve denken (het logische) ontsnapt, loopt als een rode draad door Lyotard's werk heen.<sup>75</sup> Zijn filosofische onderneming kan rudimentair worden samengevat als een poging om het ondenkbare toch op de een of andere (paradoxale, negatieve) manier in het denken binnen te halen en om het onbeschrijflijke in die bijzondere vorm van schrijven die de schriftuur is, ten minste te laten resoneren. Ook Lyotard's denken vestigt dus de aandacht op de onoplosbare spanning tussen een niet-articuleerbare esthetische ‘rest’ en de

70 F. Nietzsche, o.c., 1023

71 F. Nietzsche, o.c., 1023

72 F. Nietzsche, o.c., 1027

73 F. Nietzsche, o.c., 1027

74 De kunst ‘redet in lauter verbotenen Metaphern und unerhörten Begriffsfügungen, um wenigstens durch das Zertrümmern und Verhöhnern der alten Begriffsschranken dem Eindrücke der mächtigen gegenwärtigen Intuition schöpferisch zu entsprechen.’ (F. Nietzsche, o.c., 1029)

75 Typerend is in dit verband bij voorbeeld het artikel ‘L'inarticulé ou le différend même’ (in: M. Meyer et A. Lempereur (éds.), *Figures et conflits rhétoriques*. Bruxelles, Eds. de L'Université de Bruxelles 1990), waarin Lyotard betoogt dat het ‘affect’ per definitie niet ‘gearticuleerd’ kan zijn.

discursieve orde, die tevergeefs probeert om deze rest aan zichzelf te assimileren en er permanent door ontwricht dreigt te worden. Het esthetische kan immers - zoals Promethea in de mechanische orde van Ika Loch's bordeel - 'toujours surgir dans le cours des phrases articulées, de façon impromptue.'<sup>76</sup> Lyotard herinnert ook hierin aan de Van Ostaijen van 'Het bordeel van Ika Loch' dat de politiek ook volgens hem als het legitieme domein van het logisch-discursieve denken moet worden beschouwd, terwijl de kunst getuigt van het esthetische dat in alle conceptualisering wordt verdrongen. Ook bij Lyotard fungeert de kunst met andere woorden als het 'andere' van de politiek. En tenslotte interpreteert Lyotard net als de late Van Ostaijen het 'revolutionaire moment' als een prominent voorbeeld van de oproerigheid van het esthetische tegen de dwang en de gebondenheid van het logisch-discursieve. Op dit 'moment' moeten echter onvermijdelijk een 'reorganisatie' en een nieuwe ordening volgen, die alweer onder de verantwoordelijkheid van het 'discours' vallen en bijgevolg onvermijdelijk tot een 'occultation de ce qui se révélait'<sup>77</sup> moeten leiden.

De kwesties die Van Ostaijen in 'Het bordeel van Ika Loch' bezighouden, behoren tot de meest fundamentele uit het moderne westerse denken. Van Ostaijen's kritiek hoort thuis in een respectabele traditie van kritiek op wat met een nog steeds modieuze term het 'logocentrisme' wordt genoemd. Het is dit logocentrisme - deze aanbidding van de kennis, de logica, het 'wezenlijke', het 'betekenisvolle' - dat de klanten van bordeel nr. 33 ertoe brengt het streven naar vervulling van hun spontane wensen op te geven voor een praxis die gebaseerd is op Ika Loch's vermeende kennis van de menselijke verlangens: 'wat wisten zij, gewone stervelingen, feitelijk over de geheime stroom van hun geslachtelijk verlangen; wat wisten zij over hun driftleven, hetwelk, zoals sedert de heugelijke ontdekking der psycho-analyse bekend, zich voornamelijk in de slaap en in de droom manifesteert. Hadden zij ooit hun dromen gekontroleerd met het doel daarin het wezen van hun driftleven te ontsluiten? Wat wisten zij feitelijk betreffende hun jeugdeterminanten?' (III, 35-36) Het zal duidelijk zijn dat Van Ostaijen hier meteen ook de menswetenschappen in de kritiek betreft.

Een van de meest correcte, maar tegelijk ook een van de meest vage en algemene uitspraken over het werk van Van Ostaijen komt uit de

76 J.-F. Lyotard, *L'inarticulé ou le différend même*, 207

77 *Moralités postmodernes*, 169. Dit brengt Lyotard tot de paradoxale formulering: 'le succès des révolutions est nécessairement leur échec' (Ibidem, 166).



pen van Jozef Muls, die naar aanleiding van Van Ostaijen's 'kronieken' opmerkt dat Van Ostaijen's werk op 'een stevigen wijsgeerigen grondslag'<sup>78</sup> berust. Het zal, naar wij hopen, de bijdrage van onze 'beluistering' van 'Het bordeel van Ika Loch' zijn geweest dat deze bewering aan concreetheid en overtuigingskracht heeft gewonnen.

Erik SPINOY  
KULAK

78 J. Muls, Paul Van Ostayen en de stad, 8.