

DIE EKSPRESSIONISTIESE POËTIKA VAN PAUL VAN OSTAIJEN

Antoinette Joseph

Verhandeling voorgelê ter gedeeltelike nakoming

van die vereistes vir die graad

MAGISTER ARTIUM (Afrikaans-Nederlands)

aan die

Potchefstroomse Universiteit

vir

Christelike Hoër Onderwys

3 Januarie 1984

Geldelike bystand van die Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing vir die koste van hierdie navorsing word hiermee erken. Menings in hierdie werk uitgespreek of gevolgtrekkings waartoe gekom is, is dié van die skrywer en moet nie beskou word as dié van die Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing nie.

INHOUDSOPGawe

HOOFSTUK 1

DOELSTELLING, MOTIVERING EN DIE POËTIKALE

1.1	Doelstelling	1
1.2	Inleiding: Motivering	1
1.3	Die poëtikale	3
1.3.1	Poëtika en poëtiek	3
1.3.2	Verseksterne en versinterne ontsluiting	3
1.3.3	Poëtika en norme	5
1.3.4	Poëtikale norme en kritiek	6
1.3.5	Poëtika en die verband met die digkuns	7

HOOFSTUK 2

DIE EKSPRESSIONISME - DIGKUNS EN BEELDENDE KUNS

2.1	Oorsprong	9
2.2	Betekenis van ekspressionisme	11
2.3	Ekspressionistiese tendense in vroeëre tydvakke van die kuns	12
2.3.1	Vroeëre tydvakke en innerlike noodwendigheid	12
2.3.2	Voorgangers van die ekspressionisme in die letterkunde	13
2.4	Ekspressionistiese tydgees	14
2.4.1	Tydgees en politiek	15
2.4.2	Ekspressionisme en futurisme	16
2.4.3	Ekspressionisme en intellektualisme	16
2.4.4	Einstein en die wetenskap	16
2.4.5	Ekspressionisme en Freud	17
2.4.6	Ekspressionisme en vitalisme	17
2.4.7	Ekspressionisme en Croce	18
2.4.8	Ekspressionisme en Kandinsky se "Innerlike Noodwendingheid"	19
2.5	Ekspressionisme: 'n Tweeledige begrip	19
2.5.1	Romantiese ekspressionisme (ook genoem die ekstensieve of humanitaire ekspressionisme)	19

2.5.2	Organiese ekspressionisme (ook genoem die intensiewe of klassieke ekspressionisme)	21
2.5.3	Samevatting: Die twee tipes ekspressionisme	23
2.6	Die verwantskap tussen die beeldende kuns en die digkuns van die ekspressionisme	24
2.6.1	Die beskrywing van tegniese vormtaalelemente soos beïnvloed deur gebruik van die dubbele perspektief	26
2.6.1.1	Tegniese vormtaalelemente: Die romantiese ekspressionisme	26
2.6.1.1.2	Beeldende kuns	26
2.6.1.1.2	Die digkuns	27
2.6.1.2	Tegniese vormtaalelemente: Die organiese ekspressionisme	29
2.6.1.2.1	Die beeldende kuns	29
2.6.1.2.2	Die literêre kuns	30
2.6.2	Samevatting: Tegniese vormtaalelemente	30

HOOFSTUK 3

VERSEKSTERNE GEGEWE IN VAN OSTAIJEN (1896 - 1928) SE POËTIKA (EN POËTIEK) MET VERWYSING NA VAN GOGH, WHITMAN, KANDINSKY, GEZELLE EN POE

3.1	Inleiding	32
3.2	DIE POËTIEK VAN DIE ROMANTIESE EKSPRESSIONISME	34
3.2.1	VAN OSTAIJEN EN VINCENT VAN GOGH (1823 - 1890): DIE ROMANTIESE EKSPRESSIONISME	37
3.2.1.1	Van Ostaijen se kennismaking met Van Gogh se werk (verseksterne gegewe)	37
3.2.1.2	Van Ostaijen se gedig "Vincent van Gogh" (1917)	39
3.2.1.3	Versinterne ontleding van die gedig "Vincent van Gogh"	43
3.2.1.3.1	Vincent van Gogh 1	43
3.2.1.3.2	Vincent van Gogh 2	49
3.2.1.3.3	Vincent van Gogh 3	55
3.2.1.3.4	Vincent van Gogh 4	56
3.2.1.3.5	Vincent van Gogh 5	59
3.2.1.3.6	Vincent van Gogh - Samevatting	62
3.2.2	VAN OSTAIJEN EN WALT WHITMAN (1819 - 1895): DIE ROMANTIESE EKSPRESSIONISME	63
3.2.2.1	Van Ostaijen en Whitman: Verseksterne uitsprake	64

3.2.2.1.1	Vereenvoudiging en verinnerliking	64
3.2.2.1.2	Nuutheid van die kunstenaarservaring	65
3.2.2.1.3	Die sieledrang en die digter as siener-profeet	65
3.2.2.1.4	Die organiese vorm	69
3.2.2.1.5	Skreiende luidkeelsheid	69
3.2.2.2	Van Ostaijen en Whitman: Versinterne kritiese ooreenkoms	70
3.2.2.2.1	Ornamentiek en "pictorial talent"	71
3.2.2.2.2	Dramatiese krag en gevoel	72
3.2.2.2.3	"Verbal melody", die ekstensiverende vrye vers en sintaktiese parallelisme	73
3.2.2.2.4	"Charged language" en dinamiese energie	77
3.2.2.3	Van Ostaijen en Whitman: Samevatting	79
3.3	DIE POËTIKA VAN DIE ORGANIESE EKSPRESSIONISME	80
3.3.1	VAN OSTAIJEN EN KANDINSKY (1866 - 1944): DIE ORGANIESE EKSPRESSIONISME	89
3.3.1.1	Die invloed van Kandinsky se teorieë op Van Ostaijen (verseksterne gegewe)	89
3.3.1.2	Van Ostaijen se poëma (verhalende gedig) "Merkwaardige Aanval" en Kandinsky se digbundel "Klänge"	93
3.3.2	VAN OSTAIJEN EN GEZELLE (1830 - 1899): DIE ORGANIESE EKSPRESSIONISME	
3.3.2.1	Die verseksterne invloed van Gezelle	102
3.3.2.2	Van Ostaijen se gedig "Guido Gezelle"	111
3.3.2.3	Versinterne ontleding van die gedig "Guido Gezelle"	112
3.3.2.4	Guido Gezelle - Samevatting	115
3.3.3	VAN OSTAIJEN SE VOORSKRIFTELIKE POËTIKA, "MELOPEE" EN EDGAR ALLAN POE (1809 - 1849)	115
3.3.3.1	Van Ostaijen en Poe: Verseksterne uitsprake	118
3.3.3.2	Van Ostaijen, "Melopee" en Poe: versinterne ontleding	119
3.3.3.3	Van Ostaijen en Poe: Samevatting	124

HOOFTUK 4

SAMEVATTING EN EVALUERING VAN VAN OSTAIJEN SE EKSPRESSIONISTIESE POËTIKA

126

5.	SUMMARY	132
6.	BIBLIOGRAFIE	135
7.	DANKBETUIGINGS	142

HOOFSTUK 1

DOELSTELLING, MOTIVERING EN DIE POËTIKALE

1.1 Doelstelling

Die titel van hierdie verhandeling beperk hierdie studie tot die besondere ekspressionisme van Paul van Ostaijen. Meer spesifiek word onderskei tussen sy sogenaamde romantiese en organiese ekspressionisme. Voorts word ingegaan op die implikasies van die tweërlei ekspressionisme vir die poëтика van Van Ostaijen. Daarna word in aansluiting daarby aandag gegee aan die beïnvloeding van sy werk deur enersyds beeldende kunstenaars en andersyds literêre kunstenaars. Dit behoort as einddoel 'n insig te verskaf in die aard, doel en middele van Van Ostaijen se poësie.

1.2 Motivering

In die digterskap van Van Ostaijen (1896 - 1928) word veral twee groot strominge onderskei, naamlik dié van die humanitaire of ook wel genoem die romantiese ekspressionisme en dié van die organiese ekspressionisme. (Die terme ekstensiewe en intensiewe word ook gebruik om die twee soorte ekspressionisme te onderskei.)

In hierdie verhandeling word, in die lig van die onderskeiding van die twee groot strominge, ingegaan op Van Ostaijen se poëтика (en poëties) en die raakpunte daarvan met die beeldende kuns en ander tydgenootlike literêre kuns.

In die eerste hoofstuk word begrippe verduidelik, onder andere poëтика en poëties en in samehang daarmee die verseksterne en versinterne benadering.

Daarna word, omdat dit in die besonder oor die ekspressionisme gaan, die breër raam van die ekspressionisme (met sy beïnvloedende tendense) in die tydperk 1901 - 1913 behandel.

In hierdie studie word daar ook 'n beskouing vervat oor die verhouding tussen beeldende en die literêre kuns. Dit beteken dat aandag

bestee word aan die verhouding tussen Van Ostaijen se werk en dié van sekere beeldende kunstenaars Vincent van Gogh (1853 - 1890), en Wassily Kandinsky (1866 - 1944).

Verder word ook gekyk na die verwantskap van Van Ostaijen se poësie met dié van sekere literêre kunstenaars vir wie hy 'n besondere affiniteit getoon het en wat klaarblyklik 'n invloed op sy kuns moes uitgeoefen het: Guido Gezelle (1830 - 1899), Walt Whitman (1819 - 1892) en Edgar Allan Poe (1809 - 1849). Verwant-skap impliseer dus ook dat *invloede* vanuit die tweërlei kuns-wêrelde omskryf word.

Ten slotte word daar beoog om die onderwerp vanuit 'n tweeledige benadering (dié van uiterlikheid en innerlikheid) te beskou. Die tweeledige benadering sal ooreenkomsste (tussen die ekspressionistiese beeldende kuns en digkuns) en verskille (tussen poëties en poëtika, versekstern en versintern, en romantiese en organiese ekspressionisme) aan die lig bring.

Van Ostaijen se ekspressionistiese oeuvre is omvangryk. Vir die doeleindes van hierdie studie word hoofsaaklik uitgegaan van Van Ostaijen se belangrikste poëtikale (sy poësie ingesluit) geskrifte sover dit die twee tipes ekspressionisme (romantiese en organiese) aanbetrif.

Ten opsigte van die romantiese ekspressionisme word die poëtikale stukke "Expressionisme in Vlaanderen" (1918) en "Proeven van parallellen" (1926) betrek. Eersgenoemde omdat Van Ostaijen die romantiese ekspressionisme daarin beskryf en laasgenoemde omdat hy die twee soorte ekspressionisme vergelyk, ook ten opsigte van die verband tussen die literêre en die beeldende kuns. Die romanties-ekspressionistiese gedigte, "Vincent van Gogh (1917)" en "Het Sienjaal (1917)", word gebruik om die romanties- ekspressionistiese poëties van Van Ostaijen toe te lig.

Ten opsigte van die organiese ekspressionisme word veral vier poëtikale geskrifte, naamlik "Proeven van parallellen" (1926) (ook ter sprake by die romantiese ekspressionisme), "Gebruiksaanwijzing der Lyriek" (1926), "Onze grote voorganger" (1926) en "Un débat

littéraire" (1926) vir bespreking uitgesonder, terwyl die orga= nies-ekspressionistiese poëtika van Van Ostaijen aan die hand van die organies-ekspressionistiese gedigte, "Merkwaardige Aanval (1925)", "Guido Gezelle (1926)" en "Melopee (1926)", toegelig word.

1.3 Die poëtikale

Een van die belangrikste aspekte van hierdie studie soos aangedui in die titel, is die poëtikale. Daarom is dit van belang om te onderskei tussen poëtika en poëtiek.

1.3.1 Poëtika en poëtiek

Die term poëtika kan algemeen beskou word as die "theorie der dichtkunst" (Buddingh, 1968 : 124). Fowler (1965 : 610) definieer poëtika as "the science of or treatise on poetry; highflown talk or principles". Hy praat dus van 'n teorie, 'n wetenskap én 'n estetika.

Die stelling kan gemaak word dat Aristoteles 'n poëtika of teorie van die digkuns geskryf het wat voorskriftelik is ten opsigte van die kuns oor die algemeen. Die term poëtika omsluit poëtiek en word dus deurgaans gebruik.

Poëtiek daarenteen is beskrywend (deskriptief) en esteties van aard. Van Ostaijen se "Gebruiksaanwijzing der lyriek" (1926) is 'n poëtika vir die kuns oor die algemeen maar is tegelyk ook 'n poëtiek vir en van sy eie kuns.

Van Ostaijen skryf in sy artikels oor kuns oor die algemeen oor sy eie digterskap en oor die kunstenaarskap van ander, sowel in historiese as binne kontemporêre verband. 'n Mens kan dus trekke van sy poëtika én poëtiek bepaal en daarvan 'n insig verkry in die aard, doel en middele van die poësie van Van Ostaijen.

1.3.2 Verseksterne en Versinterne Ontsluiting

Wanneer 'n digter se poëtika in tydskonteks ontleed word, kry 'n mens 'n verseksterne ontsluiting, aldus Sötemann (1965 : 346). Hy

skryf dat 'n mens "versekstern" 'n digter se poëtika, "de uitgangspunten en doelstellingen, de poëzieconceptie" kan ontsluit deur "de poëtica van de dichter te toetsen op de historische relaties en de contemporaine context".

In Van Ostaijen se ekspressionistiese poëtika is dit maklik om verseksterne uitgangspunte aan te dui. In 'n artikel wat hy twaalf jaar later skryf, sê Sötemann (1977 : 249) dat "de uiteenzettingen, opmerkingen en commentaren die de auteur heeft geleverd buiten zijn gedichten" ook as verseksterne uitgangspunte geld. Dit behels dus wat 'n digter te sê het oor sy eie digterskap, die kunstenaarskap van ander of kuns oor die algemeen, sowel in historiese verband as binne die kontemporêre konteks.

Omdat dit hier oor die ekspressionistiese poëtika gaan, behels die verseksterne uitgangspunte dit wat Van Ostaijen te sê het oor sowel sy eie ekspressionistiese digterskap as die ekspressionistiese kunstenaarskap van ander. (In sy poëtikale geskrifte, "Expressionisme in Vlaanderen" (1918), "Onze grote voorganger" (1926), "Gebruiksaanwijzing der lyriek" (1926) en "Un débat littéraire" (1926), bespreek Van Ostaijen sy eie romantiese en organiese ekspressionisme asook ander digters en kunstenaars se romantiese en organiese ekspressionisme binne die kontemporêre konteks.)

Verseksterne uitgangspunte behels dus in Van Ostaijen se ekspressionistiese poëtika invloede soos die beeldende kuns wat Van Ostaijen met die digkuns in verband bring asook die invloede waar hy die digterskap en poëtikale begrippe van ander gebruik en in verband bring met sy eie digterskap.

Soos aangedui deur Sötemann (1965 : 346) kan 'n digter se poëtika ook versintern deur ontleding van die digterlike praktyk (wat in die verhandeling in samehang met die verseksterne gebruik word), ontsluit word: "Men kan trachten de gebruikte 'technieken': de inferentie van taalstructuur en versformele momenten, de beeldspraak, de klankorganisatie. enz., te verhelderen door ze te re-elateren aan eerder gebruikte en aan eigentijdse conventies".

In die versinterne ontsluiting lê die klem dus op die poëtikale gedagtes wat die digter in sy gedig uitspreek: die digter kan ðf die tegniese vormtaalaspekte bespreek (soos Van Ostaijen dit wel doen in die geval van "Het Sienjaal" en die digter Whitman, asook die gedig "Guido Gezelle) ðf hy bespreek gedigte (soos "Vincent van Gogh) waar hy homself as digter aan die woord stel. Laasgenoemde is die sogenaamde programmagedigte, waaroor Sötemann (1977 : 250) die volgende skryf: "Naast de versexterne is er de versimmanente poëtica, die expliciete vormen kan aannemen doch ook impliciet kan blijven. In het eerste geval hebben we te maken met zogenaamde programma gedichten". (In die verhandeling ressorteer die gedigte "Het Sienjaal", "Vincent van Gogh", "Guido Gezelle", "Melopee" en die poëma (verhalende gedig) "Merkwaardige Aanval" hieronder): "de dichter schrijft verzen over het schrijven van gedichten of over datgene wat er in poëzie gebeurt ..."

Van Ostaijen se verseksterne poëтика word in tykskonteks ontleed (dit word met ander woorde ontleed teen die breë agtergrond van die ekspressionisme en die tydperk van die vroeë twintigste eeu), en moet noodwendig aan sekere norme voldoen om as verteenwoordigend van die tydperk gereken te kan word. 'n Poëтика (Van Ostaijen se poëтика dus ook) moet 'n tydsgebonde patroon (verwysingsveld) besit (wat vernuwing kan toon).

1.3.3 Poëтика en norme

'n Digter kan in sy poëтика deur middel van 'n aantal "nuwe norme" 'n manifestasie van vernuwing voorstel. 'n Splinternuwe verwysingsveld in die poëтика is egter ondenkbaar. Tot dié slotsom kom Van Ostaijen (1956 : 94) in "Eind Goed Alles Goed": "een nieuwe kunst is als algemene manifestatie in onze samelewing niet denkbaar". Die leser het naamlik 'n patroon (die kader waarin die poëтика geplaas word) verwag wat, ten spyte van vernuwing, tog aan die norme van die tydperk sowel as die norme van tradisie onderhewig is. As so 'n patroon ontbreek, is dit voor-die-hand-liggend dat 'n digter soos Van Ostaijen nie esteties binne sy tyd sou kon kommunikeer nie.

Van Ostaijen voldoen in sy poëтика aan 'n "patroon" wat hom binne

die kader van sy tyd (en van die universele ekspressionistiese poëтика) plaas. Vir Van Ostaijen (id.: 20 - 25) is naamlik die "nuwe norme" en die "norme van die tydperk" by uitstek die "norme van die expressionisme". Van Ostaijen skryf: "Het expressionisme sluit creatief bij 'een hernieuwde levensaanschouwing' aan". Volgens hom word die "norme van die expressionisme" gevorm deur "de 'rationale verdichting' van de verhouding tussen object en subject, geest en materie, uiterlijkheid en innerlijkheid zoals dit het geval zijn moet in het tijdperk van overgangskunst, dat ligt tussen het materiële van het impressionisme en het abstract lyrisme van een mogelijke toekomskunst ... In dezelfde zin stelt het expressionisme de louter lyrische expressie van de artistiek-menselike zieledrang als einddoel voorop".

Die norme van die ekspressionisme stel as eis die geestelike (ideoplastiek) en 'n verhouding tussen innerlijkheid en uiterlikheid in die kuns. Sötemann skryf (1965 : 345) dat daar in die poëтика vanaf die romantiek klem gelê word op die geestelike en die individuele: "de oorspronkelijkheid, het afwijkende van de schrijver en bij uitstek is deze gewaardeerd".

Van Ostaijen (1956 : 20) beskou in sy kunsopvatting die veranderde perspektief soos volg: "Zo groeide in Europa de richting van het geestelijke tegenover de materialistische bourgeois=opvatting, in algemeen kunsthistorische zin, de ideoplastiek, na eeuwen van fysioplastiek in de kunst".

1.3.4 Poëtikale norme en kritiek

Die norme van Van Ostaijen se ekspressionisme gaan hand aan hand met sy begrip van kritiek. Norme veronderstel kritiek en evaluasie. Norme veronderstel ook dat die poëтика aan sekere teoretiese vereistes moet voldoen waarop die digter ook moet let.

Van Ostaijen probeer om kritisies te staan teenoor die ontsluiting van sy poësie, en dus ook teenoor die beskouings oor sy poësie. Gevolglik is 'n belangrike algemene aspek van sy poëтика sy opvatting aangaande kritiek (omdat dit lig werp op sy digterlike ontsluitingsmetode). Volgens Van Ostaijen is kritiek "inwijding".

Om in die kritiek ingewy te word, hoef jy "slechts op twee vragen te antwoorden: de vraag naar het visioenaire in het werk (de spiritualistische inhoud) en deze naar het gelijkwaardige technische realisering van deze visie in het kunstwerk. Samen naar het evenwicht van visie en formele realisering" (1956 : 90).

Van Ostaijen lê hier die klem op die ewewigtige gebruik van die visionêre (geestelike) en die tegniese (fisioplastiese) vormtaal in die kunswerk. Die visionêre vormtaal in die kunswerk, ook bekend as die ideoplastiese, het sy oorsprong in Platoniese inspirasie, waar die kunstenaar deur gepaste simbole uiting aan sy innerlike visie gee. Die tegniese vormtaal, waar fisiese aspekte van die kunswerk beklemtoon word, die fisioplastiese het sy oorsprong in Aristoteelaanse waarneming en nabootsing van die beeld of vorm.

Dié ewewig tussen die uiting van innerlike visie en die waarneming van vorm veronderstel dat 'n kunswerk deur evaluatiewe vormtaalkritiek evalueer kan word.

Opsommend word van die standpunt uitgegaan dat poëтика 'n samevattung is van 'n bepaalde persoon se digterlike praktyk in die digkuns self (dus versintern) asook in geskrifte oor die kuns (dus versekstern). Van Ostaijen se poëтика is tydsgebonden aan dié norme van die ekspressionisme, en so ook is sy kritiek (inwyding) waar hy die klem plaas op die ewewigtige gebruik van die ideoplastiese en die fisioplastiese as 'n wyse van evaluasie van die ekspressionistiese kunswerk.

1.3.5 Poëтика en die verband met digkuns

Uiteindelik moet 'n digter se poëтика ook in verband gebring word met sy digkuns om te toets of hy wel in sy digkuns getrou is aan dit wat hy hom in sy poëтика ten doel stel. T.S. Eliot (1978 : 33) het in "To criticize the Critic" (1961) die volgende maatstaf gestel as waardebepaling vir die poëтика van 'n digter: "No poet when he writes his own 'art poétique', should hope to do much more than explain, rationalize, defend or prepare the way for his own practice: that is for writing his own kind of poetry. He may think that he is establishing laws for all poetry: but what he

has to say that is worth saying has its immediate relation to the way in which he himself writes or wants to write ... we are only safe in finding in his writings about poetry, principles valid for any poetry, so long as we check what he says by the kind of poetry he writes".

In die hieropvolgende hoofstukke sal aangetoon word dat dié waarde-bepaling op Van Ostaijen van toepassing is: sy ekspressionistiese gedigte lewer bewys dat dit wat hy in sy poëtika skryf, op sy digkuns van toepassing is.

Dat Van Ostaijen dit bereik wat volgens Eliot as kriteria geld vir 'n suksesvolle poëtika, sal sover moontlik in die hieropvolgende bladsye aangetoon word.

HOOFTUK 2

DIE EKSPRESSIONISME - DIGKUNS EN BEELDENDE KUNS

Voordat sekere aspekte van Van Ostaijen se ekspressionistiese poëтика toegelig word, word eers die internasionale raamwerk van die ekspressionisme in die jare 1901 - 1913, wat die literêre en beeldende kuns betref, bespreek. Soos vermeld in die vorige hoofstuk, is dit noodsaaklik om Van Ostaijen se opvattingen in tydskonteks (dus versekstern) te ontleed - juis omdat Van Ostaijen binne die kader van die modernistiese strominge aan die begin van hierdie eeu rekenskap van sy eie ekspressionistiese opvattingen gegee het, wat hom van die een pool van die ekspressionisme tot die ander geleei het, aldus Hadermann (1963 : 217).

In sy poëтика sowel as in sy poësie het Van Ostaijen van die romantiese (ekstensiewe, humanitaire of figuratiewe) tot die organiese (intensiewe, klassieke of non-figuratiewe) ontwikkel. Dit sal later in die hoofstuk nader toegelig word.

2.1 Oorsprong

Ekspressionisme is 'n term wat in die jare 1901 - 13 sy beslag gekry het, alhoewel ekspressionistiese tendense seker ook in vroeëre tydvakke aangetref word, maar nog nie as sodanig benoem is nie.

Van Ostaijen (1956 : 66) het soos ander kunskritici in sy vroeë geskrifte van 1918 ekspressionisme as 'n verruiming van die impresionisme en oorkoepelende term vir drie kunsrigtings - kubisme, futurisme en ekspressionisme - omskryf. Ekspressionisme val in ruimer betekenis onder modernisme. Oor die algemeen verwys ekspressionisme na 'n spesifieke kunsbeweging wat tydens die vroeë jare van die twintigste eeu hoofsaaklik in Duitsland opgang gemaak het.

Furness (1973 : 15) skryf: "In Germany, the modern, expressionist painters formed two schools, firstly 'Die Brücke in Dresden in 1905 (amongst them Heckel, and Schmidt-Rottluff), and then 'Der blaue Reiter' in Munich in 1912, including such famous names as Franz Marc,

August Macke and, above all, Kandinsky."

In hierdie twee kunsskole, "Die Brücke" en "Der blaue Reiter" onderskeidelik, het die kiem gelê van die twee soorte ekspressionisme: die romantiese (wat uiterlik deur middel van tegniese vormtaal die emosie beklemtoon het) en die organiese (wat innerlikheid, die kunstenaarvisie en die ideëmatige beklemtoon het).

As eerste gebruikers van die term, veral in verband met die beeldende kuns, word die volgende kunskritici genoem: J.A. Herve, by die Salon des Indépendants (1901), Parys, met verwysing na die skilderye van Marc, Russolo, Boccioni, Picasso; Louis Vauxcelles in sy beskrywing van Matisse en die Fauves (1908); Paul Cassirer in 1910 by die opening van die Berlynse Sezession en Wilhelm Worringer, wat in 1905 die term met Cézanne, Matisse en Van Gogh verbind (Frenzel & Frenzel, 1953b : 533).

Kurt Hiller, 'n bekende Duitse kritikus meen in sy memoirs in 1945 dat die term uitgedink is deur Franse skilders wat ontevrede was met Impressionisme. Om sy mening te staaf, noem Hiller dat die Fauve-skilder Matisse in 1908 skryf: "I want to be individualistic and subjective and what I am looking for above all is a means of expression." (Richard, 1978 : 8)

Hiller is ook die eerste persoon wat die betekenis van ekspressionisme in Julie 1911 in die bylae tot die "Heidelberger Zeitung" na die letterkunde oorgedra het (Frenzel & Frenzel, 1953 : 533).

So kry die begrip Ekspressionisme dus teen ongeveer 1911 sy beslag in die letterkunde, meer bepaald met die gedigte van Duitse lirici soos Trakl (1887 - 1914), Heym (1887 - 1912), Stadler (1883 - 1914), Hasenclever (1890 - 1940), Kaiser (1818 - 1945), Werfel (1890 - 1940), Toller (1898 - 1939) en Pinthus (1826 - 1914) (Frenzel & Frenzel, 1953 : 542).

Hierdie Duitse Ekspressionisme het 'n groot invloed op Van Ostaijen uitgeoefen. (So byvoorbeeld kan Pinthus se tematiese indeling in "Menscheitsdämmerung" ook in die romanties-ekspressionistiese

digkuns van Van Ostaijen teruggevind word - die van "Stürz und Schrei", "Erweckung des Herzens", "Aufruf und Empörung" en "Liebe den Menschen". In Nederland was die vitalis Marsman die groot verteenwoordiger terwyl Van Ostaijen die ekspressionisme in Vlaanderen bekendgestel het.)

2.2 Betekenis van ekspressionisme

Swillens (1967 : 55) wys daarop dat Ekspressionisme afkomstig is van: "expressie, uitdrukking in het bijzonder van het in het innerlijk van de kunstenaar gevormde beeld van een reëel gegeven, toestand of verschijnsel". Perkins (1974 : 122) omskryf Ekspressionisme as "Wesenskunst", "Kernkunst" en "Sinnkunst". Grondliggend in die ekspressionisme is die subjektiewe visie met 'n nuwe hartstog en 'n nuwe patos.

Die ekspressionis se subjektiewe visie kan as 'n innerlike visie beskou word. Die kunstenaar gee uiting aan sy innerlike en sy kunswerk word soms só 'n geestelike dokument van sy tyd.

Vir die ekspressionis gaan dit in hoofsaak nie om waarnemingsvermoë nie. Hy wil skep en uiting aan sy verbeelding en vitale emosies gee. Sy kunswerke is die veruiterliking van sy innerlike skeppingswêreld. Die ekspressionistiese kunsform gee in hoofsaak uiting aan die idee. Vergelyk Van Ostaijen (1956 : 20) : "Die platonische Idee des Dings".

Van Ostaijen het die oorsprong van die ekspressionisme gaan soek by Plato. Plato stel dit dat kuns sy oorsprong in inspirasie het, waar die kunstenaar en veral die digter deur gesikte simbole uiting aan sy innerlike visie gee (Sökel, 1956 : 7). Hierdie platoniese inspirasie is later veral van belang in die ontwikkeling van die intensieve of organiese ekspressionisme. Die digter/kunstenaar is die skepper - hysself is die sentrum van 'n "whirling vortex" en deel van die "Weltflucht" van sy tyd (Perkins, 1974 : 93). Hy is die skepper van 'n nuwe (ekspressionistiese) werklikheid waar uitdrukking en skepping seëvier.

Die digter/kunstenaar se belewenis is "uniek" (en toon 'n afwyking

van die natuurlike waarneming). Formele tradisionele reëls word nie in ag geneem nie. Die vroeë ekspressionistiese gedigte (die romantiese ekspressionisme) spreek van 'n ekstensiewe golwende, emosiebelaaide taal, terwyl die latere ekspressionistiese gedigte (die organiese ekspressionisme) meer intensief essensieel die boodskap van emosie en sielsuiting wil beklemtoon.

Volgens Van Ostaijen (1956 : 57) is die "Sinnkunst" of "sielsuiting" gebore uit "een eenheidsnoodzaaklikheid tussen kunst en leven". Dit was 'n "noodsaaklike kuns" - lewensbelangrik - juis omdat dit as die basis vir "de nieuwe Europese Cultuur-eenheid" beskou kon word (id. : 65).

Die "sielsuiting" kan ook in vroeëre tydvakke van die kuns gevind word.

2.3 Ekspressionistiese tendense in vroeëre tydvakke van die kuns

Alhoewel die term ekspressionisme hier 'n periodebegrip is en van 1910 af gebruik word, is dit so, soos reeds gesê, dat ekspressionistiese tendense ook in vroeëre tydvakke van die kuns (literêr en beeldend) aangetref word. Van Ostaijen (1956 : 32) meld in 1918 in sy essay "Expressionisme in Vlaanderen" dat hy bewus was van ekspressionistiese trekke in die kuns van Ensor (1860 - 1949), Van Gogh (1853 - 1890) en nog vroeër by Brueghel (1525 - 1569). Ensor se kunswerke beklemtoon, nes dié van die Gotiese periode, die uitdrukking van innerlike visie (ekspressie) of "zielerang" in die kunswerk.

Verskeie periodes in die kunsgeskiedenis sluit by mekaar aan as gevolg van ekspressionistiese trekke: 'n geestelike inhoud, die metafisische en selfstandige gebruik van kleur en die ontwikkelende begrip van die dubbele verband onderwerp-voorwerp, skryf Van Ostaijen.

2.3.1 Vroeëre tydvakke en innerlike noodwendigheid

Klaarblyklik ontleen Van Ostaijen dié menings aan Kandinsky se geskrif "Über das Geistige in der Kunst" (1912). In dié geskrif

bring Kandinsky (1977 : 34) verskeie periodes in die geskiedenis in verband met mekaar aan die hand van 'n gemeenskaplike geesteskrag of innerlike noodwendigheid wat eie is aan die ekspressionisme. (Aan dié moontlikheid het Van Ostaijen nie gedink nie.) Kandinsky skryf dat die belangrikste kwessie in enige tydperk ten opsigte van die kwessie van vorm is of die vorm uit innerlike noodsaaklikheid ontstaan het.

In werklikheid kom "innerlike noodwendigheid" as 'n ekspressionistiese tendens voor in kunswerke vanaf die voor-Christelike periode (115 v.C.) tot en met die laat jare sestig. Die tendens skemer deur in sekere kunswerke van die Hellenistiese periode van die Griekse, die vroeë Christelike periode, die Gotiese periode van die Middeleeue, die vroeë Renaissance (Duecento en Trecento), die Noordelike (Germaanse) Renaissance, die Maniérisme, die Barok, die Romantiek, die Sosiale Realisme, die Simbolisme, die Luminisme (Simboliese Impressionisme), die Surrealisme, die Jugendstil, Art Nouveau, die pre-Raphaelietperiode, die Duitse en Belgiese Ekspressionisme (wat in hierdie studie ter sake is), periodes na die Tweede Wêreldoorlog, naamlik die Abstrakte Ekspressionisme en die Surrealisme van die laat jare sestig.

2.3.2 Voorgangers van die ekspressionisme in die letterkunde

Net soos in die kunsgeschiedenis, blyk dit dat voorgangers van die ekspressionisme ook in die letterkunde voorkom, veral in die Duitse letterkunde. Furness (1973 : 76) skryf: "It is frequently argued that expressionism is a typically German phenomenon ... the formlessness and turbulence of the movement, as well as its intensity and abstraction, are looked upon as being somehow 'urdeutsch', and the origins are traced back to the 'Sturm und Drang' of the eighteenth century, to Baroque dynamism and even Gothic distortion." Dit is egter nie net Duitse, maar ook Franse skrywers wat sou bydra tot dit wat later as ekspressionisme omskryf sou word. Sökel (1959 : 147) skryf: "From France came to the Expressionists not only the vitalist modernism of Rimbaud and Apollinaire, the abstractionist modernism of Mallarmé, and the political-activist inspiration of Voltaire, Hugo and Zola, but also the Christian poetry of Charles Péguy and the Christian modernism of Paul Claudel."

Ekspressionistiese tendense verskyn reeds vroeër in die wêreldeletterkunde. (Furness (1973 : 10) oor Dostoevsky): "Dostoevsky's contribution to the expressionist mentality is considerable. He shares with Nietzsche and Strindberg an emphasis on extreme, often pathological psychological states, on the ... need for a daring transvaluation of values. Both Nietzsche and Dostoevsky stress the need for a spiritual revival, a New Man born of suffering and passion." Die digkuns van Walt Whitman het ook ingrypend ingewerk op die ekspressionistiese mentaliteit. Sy vitalisme het later helder weerklink in die meevoerende ekspressionistiese utopisme (id. : 10).

Veral Van Ostaijen is in sy romantiese humanitaire ekspressionistiese periode sterk deur Whitman se panteïsme en deur sy "barbaric yawp" (Cowley, 1960 : 85) beïnvloed. Die verheerliking van die lewe, liefde vir die mensheid en die heelal, lyding as 'n middel tot individuele suiwering, die emosiebelaaide vrye vers; dié alles is aspekte van die digkuns van Whitman wat Van Ostaijen sy eie gemaak het. (Die invloed van Whitman word in Hoofstuk drie in meer besonderhede bespreek.)

Uiteindelik duif die ekspressionisme as term (sien p.9) op 'n spesifieke kunsbeweging van die vroeë twintigste eeu. Omdat ekspressionistiese opvattingen in die studie in tydskonteks (dus verskstern) ontleed word, is dit noodsaaklik om die tydgees na te gaan.

2.4 Ekspressionistiese tydgees

Sökel (1956 : 6) beskou ekspressionisme as 'n verreikende revolusie wat in Westerse letterkunde en kuns posgevat het en wat 'n mate van aansluiting gevind het by die kontemporäre wetenskaplike omwenteling. Die ekspressionistiese tydgees was dus divers en intellektueel van aard. Dit was 'n tyd van "aesthetic politics, utopian dreams and abstract intellectualization" (Sheppard, 1976 : 280).

Van Ostaijen was bewus van en het deel gevorm van die gees van sy tyd. Hy was as't ware lid van 'n groep (die ekspressioniste). Hy skryf oor estetiese politiek en utopiese drome en is bewus van

intellektuele, wetenskaplike, sielkundige, wysgerige en kunsgerigte gebeurtenisse. Op die strominge van sy tyd wat sy ekspressionisme moes beïnvloed het, word vervolgens ingegaan.

2.4.1 Tydgees en politiek

Sekere ekspressionistiese digters het gemeen dat kuns vir politieke en samehangend hiermee etiese doeleindeste gebruik kon word. Hul menings is in tydskrifte en manifeste verkondig. Digters soos Rubiner in "Dichtungen zur Weltrevolution" (1919) het byvoorbeeld met sy leuse: "Die Dichter greift in die Politik" (Sheppard, 1976 : 280) politieke betrokkenheid van die kuns gepropageer.

Die estetikus Pfemfert (redakteur van "Die Aktion", 1911) het die sogenaamde melioristiese standpunt ingeneem. Dié standpunt omskryf Sheppard (id.: 280) as: "An anarcho-humanism", wat kuns beskou as verwant aan die politiek, wat met sy sosiale inhoud mensgerigte idealisme bevat. Dit sou dan bydra tot die verlossing van die wêreld. Hierdie standpunt verval in utopisme.

Van Ostaijen se vroeëre gemeenskapsgevoel stem hiermee ooreen. Die vroegste beskrywing kom voor in sy Vlaamsgesinde artikels van 1914 (waar die verhouding tussen kuns en politiek oor 'n gemeenskapsgevoel van "Menschennähe" gehandel het). Van Ostaijen het gehoop om deur middel van ekspressionistiese kuns en kritiek sy gemeenskapsgesindheid te verkondig (Hadermann, 1970 : 23).

Die Duitse ekspressionis Walden (redakteur van Der Sturm, 1910) (Sheppard, 1976 : 280) het in sy verhandeling "Das Verstehen der Künste" (1910) 'n positiewe rol aan die kuns binne die staat toebedeel. Hy word gewoonlik beskou as dié a-politiese ekspressionis by uitnemendheid. Hy het ontken dat kuns openlik met politiek gemoeid was, maar nogtans aanvaar dat dit verreikende politieke gevolge kon hê.

Na sy mening was die gevolg van alle "visionäre" kuns dat dit die mure afgebreek het wat mense om hulself opgebou het, en 'n aanvoeling in hulle laat ontwaak het vir die gewaarwordinge en dryfkragte wat dit wat algemeen menslik was, gekenmerk het. In teenstelling met

Van Ostaijen, wat deur sy kuns sy gemeenskaplikeidsgevoel wou verkondig, wou Walden deur kuns 'n psigiese revolusie in die individu teweegbring.

2.4.2 Ekspressionisme en futurisme

Voor en na die Eerste Wêreldoorlog was daar 'n buitengewone belangstelling in die toekoms. Dié belangstelling word byvoorbeeld deur Marinetti se futuristiese manifes beklemtoon (1910). Die kunshistorikus Collier (1972 : 141) omskryf Marinetti se futuristiese manifes as 'n histeriese en kinderlike geloof in die toekoms wat nuwe geleenthede vir fisiese handelinge en opwinding aanbied. Vir Marinetti het dit gegaan om die skoonheid van snelheid en die suiweringskrag van oorlog: Marinetti stel dit dat daar geen skoonheid oorbly nie, behalwe in stryd, want kuns kan niks anders wees nie as geweld, wredeheid en onregverdigheid. Oorlog moet dus verheerlik word.

Die begrip skoonheid van snelheid word op die beeldende kuns en die digkuns toegepas. Dit veroorsaak dat daar in sowel die beeldende kuns as die digkuns 'n aaneenskakeling van beelde ontstaan. Hierdie aaneenskakeling van beelde ontstaan by die futurisme en die kubisme in die beeldende kunste en die terme kollage, gelyktydigheid, kon-sentrasie en die intuïtiewe is daarvoor geskep. Van Ostaijen (1956 : 18) was vertroud met die manifes van Marinetti en sekere implisiële invloede het van die futurisme uitgegaan, veral wat betref sy konkrete poësie.

2.4.3 Ekspressionisme en intellektualisme

2.4.3.1 Einstein en die wetenskap

Wetenskaplike ontdekings skep 'n ander wêreldbeeld. Opvatting oor die self en die heelal het verander. Wat veral die ekspressionis se beskouing van die werklikheid beïnvloed het, was Einstein se relativiteitsteorie van 1905 (1954 : 20). Die voorstellings van die wêreld soos dit was, is oorboord gegooi en die grens tussen ruimte en tyd het verdwyn. Die mens sou nie meer waarnem soos hy tevore waargeneem het nie en in die nuwe waarnemingswêreld sou

alles die mens raak. Die mens word beïnvloed deur enige objek of waarneming, al is dit nou 'n kleur in die skilderkuns; 'n woord in die digkuns of 'n klip in die natuur. So beweer die fisika dat wan-neer dit vir 'n waarnemer lyk asof hy besig is om 'n klip waar te neem, dit eintlik so is dat hy besig is om die uitwerking van die klip op homself waar te neem. Hierdie subjektiewe waarneming word ook die basis van die subjektiewe visie van die ekspressionis.

2.4.5 Ekspressionisme en Freud

Freud (1976 : 159) se siening van die mens se droomwêreld het ook 'n belangrike invloed op die ekspressionisme, en veral op sy tegniek van assosiasie gehad. Hy meen dat drome die besondere werksaamheid van die verstand is. Die verstand is in staat tot onbeperkte uit-breidings, met op die agtergrond 'n openbaring van die werklikheid, alhoewel dit net vaagweg waargeneem word. Hy (id.: 152) skryf: "dreams are the product of thought wandering". Van Ostaijen verwys in 'n groteske prosawerk "Tussen Vuur en Water" (1919) na Freud se opvattinge uit "Die Traumdeutung". Van Ostaijen (1954 : 23) skryf: "De droom is een wensvervulling en als zodanig realiseert zij de wensen van het onbewuste, niet minder reëele, zieleleven."

2.4.6 Ekspressionisme en vitalisme

'n Buitengewone groot invloed is op die ekspressionisme en ander kontemporêre kuns- en wetenskapstrominge uitgeoefen deur die "vitalisme", 'n denkrigting wat sy oorsprong by Nietzsche gehad het. Volgens Sökel (1956 : 87) ontstaan die ekspressionistiese vitalisme uit die strewe om "fully and irresponsibly alive" te wees. Nietzsche skryf dat jy die lewe só moet leef, dat jy wens dat jy weer moet lewe. Algemeen beskou verleen die filosofiese teorie van vitalisme 'n metafisiese betekenis aan die biologiese lewe. Waarheid, kennis en inderdaad alle waardes berus alleen op hul diensbaarheid aan die Lewe (in dié geval wel lewe met hoofletter L). Dié teorie het die prosaïs Edschmid (1918 - "Über den Expressionismus in der Literatur") beweeg om só te skryf: "Die kunstenaar sien nie, hy aanskou. Hy beeld nie uit nie, hy lewe. Hy vermenigvuldig nie, hy skep. Hy selekteer nie, hy soek." (Willet, 1970 : 116)

Van Ostaijen het Nietzsche geken, gelees en selfs van Nietzsche se gedagtes verwerk in sy prosa. In "De bende van de Stronk" (1925), 'n politieke satire, word daar teen die agtergrond van 'n maatskaplike politieke toestand, gespeel met die teenstelling tussen die idealistiese en die Nietzscheaanse vitalistiese wêreldbeskouing (Borgers, 1971a : 615).

Die Franse filosoof Henri Bergson (1895 - 1941) het na aanleiding van Nietzsche se gedagtes 'n invloedryke filosofiese sisteem oor die vitalisme ontwikkel. Volgens Welling (1956 : 17) het Bergson se skripsie "Evolution Créatrice" 'n betekenisvolle invloed op die tydges uitgeoefen. Grondliggend anti-intellektueel van aard, het hy intuisie en die vermoë om te skep bo die logiese denkwyse verhef. Volgens Bergson se teorie van die "Élan vital" is intuisie noodsaaklik om die innerlike noodwendigheid te ontsluit. Hy skryf dat daar ten minste een realiteit is wat ons intuïtief vanuit onsself soek, en nie deur eenvoudige ontleding nie. Volgens Bergson is die realiteit ons eie persoonlikheid soos dit deur die ruimte vloeи - die eie wat bly voortbestaan. Die gedakte herinner sterk aan die ekspressionis se subjektiewe visie, wat as 'n innerlike visie beskou kan word. Die intuïtiewe realiteit wat die kunstenaar vanuit homself soek, dra daartoe by dat die kunstenaar uiting aan sy innerlike, vitale emosies gee. So word sy kunswerk 'n geestelike dokument van sy tyd.

2.4.7 Ekspressionisme en Croce

'n Estetikus aan wie die ekspressioniste besonder baie aandag geskenk het, is Benedetto Croce. Sy ekspressionistiese estetika van intuisie-ekspressie (1901) was veral vir hulle van belang. Croce het die kunswerk as 'n unieke individuele samestelling beskou. Die kunswerk was 'n uitdrukking van die geestelike. Volgens Croce het 'n kunstenaar se intuisie van dié van die gewone mens verskil: "The artistic intuition differs from the ordinary but not in intensity. The difference is not intensive but extensive. The extensive philosophy is a philosophy of intuitive knowing." (Wimsatt & Brooks, 1957 : 510) Croce het daarna gestreef om 'n verwantskap tussen die kunstenaar se intuisie en sy poësie aan te toon: "Artistic intuition was lyrism (lircita). Poetry is neither feeling

nor image, but a sum of contemplation of feeling, lyrical intuition and pure intuition." (id.: 519)

2.4.8 Ekspressionisme en Kandinsky se "Innerlike Noodwendigheid"

As gevolg van die lewendige belangstelling in wetenskap, sielkunde en wysbegeerte is teorieë soos Kandinsky se sogenaaarde "innerlike noodwendigheid" gretig aanvaar. Volgens dié teorie van Kandinsky gee die kunstenaar uiting aan sy sielsdrang, en hierdeur vertolk hy sy tyd en bereik hy die suiwerheid, en die ewigheid van ware kuns (Hadermann, 1970 : 184).

2.5 Ekspressionisme: 'n tweeledige begrip

Versekstern kan dit gestel word dat ekspressionisme 'n tweeledige begrip is, grondliggend dié van uiterlikheid (ekstensiwiteit) en innerlikheid (intensiwiteit). Oskar Walzel skryf in 1916, (id.: 271) oor die verskil tussen die twee tipes ekspressionisme: "und so scheidet sich der Weg nach zwei Seiten: auf der einen geht es zur allerpersönlichsten Lyrik des Mahnens, Ausrufens, Beschörens, Klagens, auf der anderen, zu entpersönlichter reiner Lyrik."

Kunsskrywers en letterkundiges onderskei tussen twee fases: romantiiese en organiese ekspressionisme.

2.5.1 Romantiiese ekspressionisme (ook genoem die ekstensieve of humanitaire ekspressionisme)

Die "ekstensiwiteit", "uitgerektheid" en "uitgebreidheid" van hierdie eerste fase van die ekspressionisme is beskrywings wat regstreeks van toepassing is op dit wat Van Ostaijen in sy poëtiese opsigte van die romantiiese ekspressionisme skryf. "Zij zijn centrifugaal," skryf Van Ostaijen (1956 : 234), "zij zetten de lijst naar alle zijden uit." Dit is dié ekstensieve, of soos Van Ostaijen dit noem, romantiiese ekspressionisme, wat in die digkuns van 'n golwende, emosiebelaaide taal gebruik maak (kyk p.12) en in die poëtiese streef na 'n humanitaire estetika ("Einfühlung") en 'n geloof in die nuwe mens en die gemeenskap. Van Ostaijen omskryf romantiiese ekspressionisme as "een uit het gevoel gekristalliseerde

esthetiek" (id.: 232). (In Hoofstuk vier word meer oor sy "gevoelsetetika" gesê.)

In die periode voor 1918, het Van Ostaijen hoofsaaklik oor die "dinamiese tegniek" besin. Die dinamiese as 'n innerlike energie in die kunswerk, kan as 'n voorloper gesien word van die term "Innere Notwendigkeit" wat Van Ostaijen van Kandinsky gekry het en in sy geskrifte na 1918 (sy tweede fase) gebruik. Volgens Borgers, wat Van Ostaijen in "Over Dinamiek" aanhaal (1971 : 138), gooi die dinamiese tegniek alle prosodiese metodes oorboord en word dit bepaal deur "het eksplozieve van de gemoedsaandrang, in toom gehouden en van het overvloedige ... decorum ontlast door het nuchtere verstand, dat een essentieel poëtiese hoedanigheid is".

Die kritikus Paul Fechter skryf dat die beskrywing figuratiewe ekspressionisme ook hier ter sprake is as alternatiewe term vir die romantiese ekspressionisme (Perkins, 1974 : 70). Aandag is geskenk aan die sintuiglik waarneembare werklikheid, die fisioplastiek en die natuurbeeld, en terselfdertyd het die "figuratiewe" kunswerk deur innerlike energie uiting gegee aan nuwe gevoelens, nuwe hartstog en 'n nuwe patos.

Tog is dit so dat die eerste (romantiese) fase elemente van die tweede (organiese) fase gehad het. In die beeldende kuns byvoorbeeld is 'n figuratiewe skildery lewensgetrou en ruim ekspressief, terwyl dit ook 'n gepaardgaande abstrakte raamwerk of struktuur bevat: "... the figurative ... absorbs the external world, recreating in the emotions of the artist a new and heightened form of existence" (id.: 71).

Omdat die romantiese ekspressionis 'n wêreldhervormende tendens het, het hy deur die gebruik van sy dinamiese tegniek die klem laat val op die belangrikste aspek van sy kunswerk, naamlik die humantiére inhoud. Veral versinterne tegnieke soos die gebruik van vrye vers, narratiewe inhoud en die barokagtige beeld het voorgekom en word deeglik beskryf, met vergelykings tussen die beeldende kuns en die digkuns (sien Hoofstuk vier).

2.5.2 Organiese ekspressionisme (ook genoem die intensieve of klassieke ekspressionisme)

In ooreenstemming met die uiteensetting hierbo is die "innerlikheid" (intensiwiteit) van die tweede fase van die ekspressionisme, 'n beskrywing wat van toepassing is op dit wat Van Ostaijen in sy poëtika ten opsigte van die organiese ekspressionisme skryf.

Met verwysing na die organiese ekspressionisme in die beeldende kuns, skryf Van Ostaijen (1956 : 234): "zij zijn centripetaal, naar die eis van een louter schilderkunstige vlakvulling gebonden en bepaald". Dit is dié ekspressionisme wat in die digkuns 'n essensiële woordkuns gebruik, en veral streef na "Abstraktion"; na die gebruik van die woord of element as idee of simbool in die digkuns, soos wat lyn, kleur en vlak in die beeldende kuns gebruik word.

Die gebruik van die woord as idee of simbool (ideoplasties) herinner aan 'n verdere beskrywing van die ideematige ekspressionisme, naamlik die abstrakte ekspressionisme. Waar dit in die romanties-ekspressionistiese (ekstensieve) poëties gaan om die sogenaamde onsuiwer poësie, gevoel en die beskrywing van "Einfühlungsestetika", gaan dit dus in die organiese ekspressionisme (intensieve) poëtika oor suiwer poësie, idee en voorskriftelike besinning oor die naakte woord.

In die tweede fase van die ekspressionisme is die uitbeelding van 'n natuurbeeld minder belangrik en in sy plek word die "innerlike noodwendigheid" gestel. Die kunswerk gee nie meer 'n voorstelling van die werklikheid nie, maar is 'n absolute kunsvorm buite die natuur-werklikheid en as sodanig non-figuratief. Die kunswerk is 'n organisme wat as kunswerk self bestaan. (my kursivering) "Het kunstwerk is een eenheid. Het kunstwerk is gesloten en aanvargloos gelijk een kring", skryf Van Ostaijen (id.: 84) in "Et Voilà" (1921).

In Van Ostaijen se poëtikale voorskrif vir die suiwer (organiese) poësie, soos dit in "Gebruiksaanwijzing der lyriek" (1926) en "Onze grote voorganger" (1926) uiteengesit word, behels die suiwer liriek 'n toegewyde eksistensiële taalbetrokkenheid by die letter-

kunde.

In die organiese ekspressionisme, aldus Fontier (1981 : 19), is die taal losgemaak van sy uitsluitend logiese kommunikasiefunksie en is eerder gesien as 'n medium tot kommunikasie. Die ideaal van die suiwer digkuns (organiese ekspressionisme) is dat die gedig ten volle gedig moet wees. Die digter wil hê dat die gedig outonom bestaan en organies ontwikkel, onafhanklik van die digter. Die taal van die suiwer digkuns moet vry wees van patetiek (eie emosies). Daar moet by die digter 'n verlange wees om dinge as 't ware vir die heel eerste keer te sien.

Dié eerste sien beklemtoon die visie van die digter, terwyl die innerlike noodwendigheid van die kunswerk natuurlik staat maak op die subjektiewe visie van die digter. Die subjektiwiteit veronderstel 'n ander werklikheid - een waar die kunswerk outonom bestaan. "Het kunstwerk is een organisme. Het kunstwerk is een levend wezen." (Van Ostaijen, 1956 : 84) Omdat die kunswerk los van sy skepper staan, is "het voor-zich individueel in die eerste betekenis van het woord: voor-zich ongescheiden. Daarom is de opgawe van de kunstenaar uit: ontindividualisering. Omdat die kunstwerk door zichzelf een organisme moet zijn en voor zichzelf is. Aseïteit. Daarom moet het kunstwerk naar de wetten van zijn materie en zijn geest gedetermineerd zijn." (id.)

Aseïteit is in beginsel dieselfde as ontindividualisering, 'n begrip wat Van Ostaijen (id.: 85) voorts gelykstel aan die abstrakte: "Abstracte kunste kan bijgevolg enkel betekenen geontindividualiseerde kunst, d.w.z. de vormen, die samen het organisme-kunstwerk zijn, zijn losgerukt van alle ander relaties; ..."

Ontindividualisering word ook uitgebrei tot die begrip van "indifferenter standpunt". In "Wat is er met Picasso?" skryf hy (id.: 77): "Wij zien in het werk van Picasso hoe een zeer bewuste individualiteit onbewust en zeker naar ontindividualisering wordt gedreven ... Wij zien in het werk van Picasso reeds het subjectieve op weg zich met het objectieve te versmelten. Al het subjectieve en objectieve hoort tot éénzelfde fenomenaliteit. Reeds op weg naar een indifferenter standpunt." Van Ostaijen het die term

"indifferenter standpunt" aan Friedländer ontleen: "The highest stage man will be able to reach is ... the creative indifference (Schöpferische Indifferenz): It is ... an indifferent state of mind and a way of being where these contradictions are brought together within one person, in a synthesis of all extremes." (Hadermann, 1976 : 46.) "Skeppende onverskilligheid" het 'n sintetiserende godsdienstige betekenis, soos Van Ostaijen verder in dieselfde opstel (1956 : 79) skryf: "Het streven naar ontindividualisering is de maatstaf naar dewelke te meten is het goddelijke in de kunst." Dit kan alleen beteken dat "goddelijke" met "ontindividualisering" in verband gebring word. Van Ostaijen se organise poëтика/poësie ontwikkel in die kuns van die eerste sien en "luttelle woorden" (id.: 314) en van die sonore gedig (rein-tematiese gedig).

In die sonore gedig (gedig van helder klank) gaan dit om die ontwikkelingsproses van die musikale struktuur van die gedig. Klank en betekenis werk saam (id.: 159) om aan die woord 'n selfstandige krag te gee: Van Ostaijen (id.: 318) meen dat "het trillen der waarden tot elkaar", die "sonore" weergee. ('n Vergelyking kan getref word met Kandinsky (1962 : 56) se begrip van die "pure klank" van die woord: die woord is 'n innerlike klank wat gedeeltelik of ten volle groei uit die objek waaraan dit 'n naam gee.)

Dit is ook sekerlik na aanleiding van musiek dat Van Ostaijen skryf dat hy 'n rein-tematiese gedig ('n gedig met 'n tema, maar sonder onderwerp) wil skep. Hy skryf vervolgens 'n versksterne voorskrif vir die skep van "Melopee", 'n rein-tematiese gedig. (Hierdie gevrees sal in Hoofstuk vier bespreek word.)

2.5.3 Samevatting: Die twee tipes ekspressionisme

Ekspressionisme is van 'n tweërlei aard: romantiese (ekstensiewe, humanitaire of figuratiewe) en organiese (intensiewe, klassieke of non-figuratiewe) ekspressionisme word onderskei. Dié tweedigheid kom sowel in die digkuns as in die beeldende kuns voor. Ten opsigte van die digkuns is die woord of 'n mededeler van emosie (ekstensiewe ekspressionisme) of 'n simbool of idee (intensiewe ekspressionisme). Van Ostaijen kom self tot dié slotsom in sy geskrifte. Hy dui die verwantskap tussen die beeldende kuns en die

digkuns aan in drie met mekaar verbandhoudende opstelle: "Ekspressionisme in Vlaanderen" (1918), "Modernistische Dichters" (1923) en "Proeven van parallellen tussen moderne beeldende kunst en moderne dichtkunst" (1925).

Soos in sy poësie, ontwikkel Van Ostaijen se ekspressionistiese poëтика van die humanitêr-romantiese tot die abstrak-organiese, of anders gestel, van die woord as mededeler van emosie tot die woord as simbool of idee van 'n innerlike toestand.

In albei gevalle streef Van Ostaijen na 'n verwerkliking: van sy sieledrang in die geval van die romantiese ekspressionisme, en van innerlike noodwendigheid (innerlike visie) in die geval van die organiese ekspressionisme. (In albei gevalle moet die ideo-plastiese of innerlike vorm en die fisioplastiese of tegniese vorm saam 'n kunswerk skep.)

Volgens Van Ostaijen (1956 : 228) is daar 'n groot verwantskap tussen die skilderkuns en die digkuns van die ekspressionisme, veral "naar de geest (ideoplastiek) en naar de formele uitdrukking (fisioplastiek)". Juis daarom word die beeldende kuns hier betrek en die digkuns en die beeldende kuns daarna vergelyk.

2.6 Verwantskap tussen die beeldende kuns en die digkuns van die ekspressionisme

Die verwantskap tussen die beeldende kuns en die digkuns met betrekking tot die ideoplastiese (gees) en die fisioplastiese (formele uitdrukking) (sien p.32) word deur Van Ostaijen as 'n dubbele perspektief bestempel. Die gedagte het Van Ostaijen aan die Duitse ekspressioniste ontleen. Perkins (1974 : 113) skryf: "As far as literary and art criticism were concerned, it was felt that the principles governing these and the principles governing expressionist works of art were the same."

Van Ostaijen (1956 : 228) skryf in "Proeven van parallellen tussen moderne beeldende kunst en moderne dichtkunst" (1925) dat daar beslis 'n duidelike verband tussen ekspressionistiese beeldende kuns en digkuns bestaan, en wel as volg: "de expressionistische

schilderkunst en die expressionistiese dichtkunst zijn elk voor zich geen homogeen geheel; beide bestaan uit verschillende schakels en deze twee kettingen, schakel aan schakel naast elkaar gelegd vertonen binnenskulde gradaties parallelle aspecten".

Hieruit volg, meen Van Ostaijen, dat daar in plaas van afsonderlike homogene skilderkuns en 'n afsonderlike homogene digkuns, eerder 'n nouer verband is van skilder tot digter, en van skildergroep tot digtergroep. Van Ostaijen bespreek hierdie verwantskappe in sy poëtika en poësie. As digter en skrywer (onder andere ook kuns-kritikus) bemoei hy hom met sekere kunsgeskrifte en verwerk dit, byvoorbeeld W. Worringer se "Einfühlung und Abstraktion" (1905), Marinetti se geskrifte oor futurisme (1909), Gleizes en Metzinger se "Du Cubisme" (1905), Däubler se "Der neue Standpunkt" (1905), "Der Blaue Reiter Almanak" (1912) en veral W. Kandinsky se "Über das Geistige in der Kunst" (1912). Van Ostaijen verduidelik ook in sy poëtika sekere tegniese vormtaalelemente deur vergelykings te tref tussen sekere ekspressionistiese digters en kunstenaars, soos in sy vergelyking van 'n gedig van Cocteau en 'n houtsneewerk van Campendonk.

Volgens Van Ostaijen (id.: 229) moet ekspressionisme vanuit twee perspektiewe beskou word: enersyds as 'n skilderkunstige moontlikheid en andersyds as 'n liriese moontlikheid benader. Dit is juis as gevolg van 'n dubbele perspektief dat dit so moeilik is om 'n volledige kritiese evaluering van dié tipe ekspressionisme te gee. Tog moet deurgedring word tot die kern van die twee kunssoorte en moet dit wat uit die onderskeie ondersoeke uitkristalliseer, met mekaar vergelyk word. So kan tegniese vormtaalelemente byvoorbeeld uit sowel die perspektief van die ekspressionistiese skilderkuns as die perspektief van die ekspressionistiese digkuns ondersoek en vergelyk word.

In die bespreking van invloede (verseksterne invloede in Hoofstuk 3), word sowel die dubbele perspektief as literêre invloede bespreek. Die dubbele perspektief is dus nie al invloed op Van Ostaijen wat bespreek word nie. Soos hy self skryf (sien Hoofstuk 3), is sy digkuns ook deur literêre geskrifte beïnvloed.

2.6.1 Die beskrywing van tegniese vormtaalelemente soos beïnvloed deur die gebruik van die dubbele perspektief

2.6.1.1 Tegniese vormtaalelemente: Die *romantiese ekspressionisme*

2.6.1.1.1 Beeldende kuns

Die ekspressionis in die *beeldende kuns* gebruik lyn, kleur en vorm om 'n skildervlak van gevoelens - sy gevoelens, sy ontroering en sy "idee" - te skep. Omtreklyne word versterk. Helder kleure word gebruik. Die kleure wat op die doek geskilder is, verkry simboliese waarde. (Dit is in dié jare dat die kleurteorieë van Kandinsky opspraak maak.) Die klein detail is net 'n klein deel van die skilderkunstige vlak. Die indruk wat die totale skildervlak skep, geniet nou voorkeur. Die illusie van beweging en beweeglikheid word deur lyn, vlak en kleur geskep, en die samespel van kleurvlakte word geaksentueer.

Dié ekspressionistiese skilderye bestaan hoofsaaklik uit picturale vorms wat bereken is om uitdrukking te gee aan die mees innerlike gevoelens van die kunstenaar. Sulke gevoelens spruit dan voort uit godsdienstige ywer, 'n besef van sosiale betrokkenheid, 'n intense bewustheid van sielkundige faktore of hartstogtelike visies van 'n goue tydperk. Die kunstenaars wat in hierdie sfeer gewerk het, het hulle van die natuur af weggedraai na die gees toe. Hulle het 'n eenvoudige, kragtige en direkte skilderkunstige styl geskep, gebaseer op ononderbroke vlakte kleur, om uitdrukking te gee aan innerlike ervarings. Dramatiese kwaswerk en 'n soort strukturele ontvorming het gereeld aan karikatuur gegrens, en die ekspressiewe kwaliteit van hul werk aansienlik verhoog. (Van Gogh het onder andere die weg gebaan vir die soort ekspressionisme.)

Die ekspressiewe ("barokagtige") gebruik van lyn, kleur, vorm, vlak en kwaswerk het veral in die romantiese ekspressionisme "de patetische deformatie der objecten verhoog" (Van Ostaijen, 1956 : 232).

Hierdie strukturele ontvorming in die romanties-ekspressionistiese skildery, selfs in 'n skildery van "niet talrijke objecten", (id.:

233) dra veel meer by tot die indruk van "een opeenhopen van velerlei voorwerpen" (id.) as in die geval van 'n organies-ekspressionistiese skildery (ondanks die aanwesigheid van "talrijker ... formeel-objectieve elementen" in die organies-ekspressionistiese skildery. Die indruk word in die romanties-ekspressionistiese skildery geskep deur "de objecten als van een middel uitgestoten ... zij zijn centrifigaal ... zij zetten de lijst naar alle zijden uit" (id.: 234). Die sentrifugale (uitwaartse) eienskappe van die objekte in die romanties-ekspressionistiese skildery tesame met die gebruik van "een tot stilstiek geworden losbandigheid" (id.) dra by tot 'n skildery wat hom opdring en die toeskouers as't ware oorweldig.

2.6.1.2.2 Die digkuns

In die romanties-ekspressionistiese *digkuns* word 'n ooreenstemmende indruk van losbandigheid in die styl geskep. Die romanties-ekspressionistiese digter gebruik ekspressiewe tegnieke wat as't ware parallel is met dié van die romanties-ekspressionistiese skilder, naamlik die vrye vers, sentrifugale (uitwaarts-stygende en -dalende) ritme, die narratiewe (dekoratiewe) inhoud en die barokagtige beeld. Uit hierdie tegnieke kristalliseer die gevoelsestetika van die romanties-ekspressionistiese digkuns, aldus Van Ostaijen in "Proeven van parallellen" (1956 : 232).

Van Ostaijen noem in hierdie essay sekere negatiewe poëtikale versinterne aspekte van die romanties-ekspressionistiese gedig soos die oorbodige beeld en die losbandige vrye vers (id.: 235). Sy romanties-ekspressionistiese versinterne poëtikale kriteria blyk uit sy evaluering van vyf reëls van "de twee Vaderlanden van mijn hart", 'n gedig van die Vlaamse digter A.J. Mussche.

Al is "Proeven van parallellen" geskryf vanuit die perspektief van die organiese ekspressionisme, wat juis al die tegnieke van die romantiese ekspressionisme verwerp het (Van Ostaijen kritiseer die gedig vir sy "hypertrofie van het gevoel" (id.: 234)), is die hieropvolgende bespreking geregtig in die lig van die kriteria wat Van Ostaijen toepas - kriteria wat andersyds die toepassing van sy poëtiese illustreer, en andersyds op sy eie romanties-ekspressionistiese poësie in Hoofstuk drie toegepas kan word.

Die vyf reëls van die gedig lui as volg:

Ik ben maar een straatkind van een dag en nacht ronkende
fabriekstad
en ik heb als kind gesjouwd in 't orkaan van donderende
dokken
ik heb gespeeld met het stof en de modder van greppels zoo
teer als met witte bloemen
en de vuile schotels van mijn moederken gewasschen als
blinkenden sieraden
's avonds kroop ik naar bed op de zolder bij de muizen die
mij kenden en speelden met mij. (id.).

Volgens Van Ostaijen word in hierdie vyf reëls niks meer bewerkstellig nie as net 'n blote bevestiging van die gevoel van die digter (id.: 235). Die beeld van "orkaan van donderende dokken" in die tweede reël is, net soos in die skilderkuns, "ornamenteel". Wat veral in die volgende drie reëls opval, skryf Van Ostaijen (id.) is "de humanitaire deemoedige oriëntering van het gevoel ... het kwantitatiewe van het gevoel".

Volgens Van Ostaijen (id.) kan die struktuur van hierdie vyf reëls slegs geregtig word deur "de pathetische uitdrukking van het gevoel". Verder skryf Van Ostaijen (id.) met verwysing na die gedig in sy geheel: "de constructie van het gedicht is de patethiek zelve ... het temperament is bij het uitstoten van het gevoel, net als in het romantisch-expressionistische schilderij, de kwaliteitsbeslissende faktor". Die struktuur dra boonop nie by tot die ontwikkeling van 'n idee of uitdrukking nie.

Die wese van die struktuur is "de pathetiek zelve". Die struktuur van die gedig is so te sê vormloos: "... er is nergens in dit vrijvers een aan elkaar afwegen der gedeelten ... Niets esoterisch-lyrisch is bindend aanwezig ... al de zinnen zijn op zelf en onderling inverteerbaar". (So kan die derde en vierde reël byvoorbeeld maklik omgeruil word.)

Die vyf reëls word dus uitsluitlik bepaal deur "gevoel" en hoegeenaamd nie deur "een inwendig-lyrische orde" nie (id.)

Ten slotte beskou Van Ostaijen (id.) die liriese orde van die gedig as "leeg" weens die sentrifugale (ekstensiverende) karakter van die reëls, wat in die romanties-ekspressionistiese digkuns slegs deur uitwaartse stygings of dalings gekenmerk word.

'n Ander term wat Van Ostaijen ten opsigte van die romanties-ekspressionistiese poëtiese gebruik, maar nie in sy evaluering van die vyf reëls van Mussche noem nie, is die narratiewe inhoud ('n term wat ook gebruik word in die ekspressionistiese beeldende kuns). Dié beskrywende element is 'n belangrike eienskap van hierdie gedig. Die tema hoef nie gesoek te word nie; dit is 'n a prioristiese tema wat met pathos uitgebrei word. Dit handel oor die herinnering van 'n straatkind aan sy kindertyd, die beskrywing van armoede en die benarde toestand van die lewe in 'n nywerheidstad.

2.6.1.2 Tegniese vormtaalelemente: Die organiese ekspressionisme

2.6.1.2.1 Die beeldende kuns

Die lewenskragtige (betrokke) karakter van die romanties-ekspressionistiese *kunswerk* word in die organies-ekspressionistiese skildery "veel passiever: slechts een bijna niet op te merken opzuigen van die aandacht van die toeschouwer" (1956 : 234).

Volgens Van Ostaijen (id.: 230) word die raam van die skildery die grens van die kunswerk se "Begreifbarkeit". Hierdie grens omsluit die kunswerk in sy innerlike noodsaaklikheid. Die organies-ekspressionistiese kunswerk word 'n organisme wat as kunswerk self bestaan (id.: 85) en die aandag van die toeskouer vaspen met suiwer skilderkunstige komposisies van lyn, kleur en vlak, wat deur middel van "Innere Notwendigkeit" weergegee word. Van Ostaijen (id.: 230) skryf dat dit in die skilderkuns "het associatieve vermogen" is wat grotendeels bydra tot die komposisie van die skilderkunstige vlak. Verder skryf hy (id.) dat die "associatieve vermogen ... een zeer psychisch-individuele aangelegenheid is". Aansluitend by sy gedagtes oor die assosiatiewe, skryf Van Ostaijen (id.: 238) van die "ruimtelike simultane" in die werk van kunstenaars soos Jespers, Stückenberg en Campendonk. Aldus Van Ostaijen (id.: 230) gebruik die skilder tegnieke wat "mede- of tegen-trillend" van vorm

tot vorm" met mekaar assosieer. Vantevore het Kandinsky (1962 : 73) in "Über das Geistige in der Kunst" geskryf oor die psigiese werking van kleur, 'n opvatting van Kandinsky waarmee Van Ostaijen waarskynlik goed vertroud was.

Kandinsky noem die voorbeeld van die kleur rooi: rooi kan 'n vlamagtige voorttrilling in die siel veroorsaak omdat vlamme rooi is. Die onvermydelike vervoering (of medetrilling) van die siel ten aanskoue van harmonie (in dié geval van kleur), is 'n voorvereiste - 'n innerlike noodwendigheid - vir die harmonisering van die onderskeie elemente (in dié geval kleure). Vandaar die term "Innere Notwendigkeit".

2.6.1.2.2 Die digkuns

In die organies-ekspressionistiese *digkuns* word 'n ooreenstemmende indruk van "Innere Notwendigkeit" in die styl geskep en word daarna verwys as die "Innere Klang" of die sonoriteit van die gedig. Van Ostaijen (1956 : 236) skryf: "elk woord heef een subjectieve resonantie". Die digter gebruik tegnieke wat ooreenstem met dié van die organies-ekspressionistiese skilder, naamlik die assosiasie van idees, die gebruik van kleurwoorde wat 'n outonome betekenis verkry, die gebruik van die woord as idee of simbool, 'n "innerlik bepaalde formalistiek" (id.: 243) beperk tussen omvang en slot (id.: 230), 'n sentripetale ritme, 'n rein-tematiese inhoud en 'n telegramstyl waar elke woord "gelijkwaardig" (id.: 244) is en woorde deur "isolering en tegenwegen" (id.) spanning veroorsaak weens die kompaktheid (essensie) van die taal.

2.6.2 Samevatting: Tegniese vormtaalelemente

Uit bogenoemde kristalliseer die ideematige estetika van die organiese ekspressionisme in die digkuns, wat volgens Van Ostaijen (1956 : 231) meer beweeg in die domein van die onderbewuste as die beeldende kuris: "Daar het associatieve voordele en beeldgebied blykbaar uitgestrekter is dan het formele gebied der beeldende kunstenaars, kan de toeschouwer menen dat de lyriek meer nog dan de schilderkunst en veel meer dan de beeldhouwkunst in het onderbewuste afwijk."

Die tegniese vormtaalelemente van sowel die beeldende kuns as die digkuns is in hierdie hoofstuk kortliks ondersoek en vergelyk. Ook is Van Ostaijen se dubbele perspektief bespreek ('n benadering tot die ekspressionisme vanuit twee perspektiewe: ener syds skilderkunstig, anders syds liries).

Verder is die invloed van die beeldende kuns op die digkuns aangedui. Daar bestaan wel 'n verband tussen die ekspressionistiese beeldende kuns en digkuns.

Om vas te stel of Van Ostaijen wel hierdie metode van 'n dubbele perspektief in sy digkuns toepas, sal daar in die volgende hoofstuk na sy eie romanties-ekspressionistiese en organies-ekspressionistiese poësie gekyk word. (Sekere gedigte soos "Vincent van Gogh" en "Merkwaardige Aanval" wat die invloed van beeldende kunstenaars en by implikasie beeldende kuns toon, sal bespreek word.)

HOOFSTUK 3

DIE VERSEKSTERNE GEGEWE IN VAN OSTAIJEN SE POËTIKA (EN POËTIEK)
MET VERWYSING NA VAN GOGH, WHITMAN, KANDINSKY, GEZELLE EN POE

3.1 Inleiding

Dit gaan in hierdie hoofstuk hoofsaaklik om invloede; verseksterne uitgangspunte in Van Ostaijen se poëтика (en poëtiek). (Versinterne uitgangspunte word benut waar dit insiggewend is en met die verseksterne uitgangspunte verband hou.)

Verseksterne uitgangspunte, aldus Sötemann (kyk p.4), behels dit wat die digter buite sy belletristiese werk te sê het oor sy eie digterskap en ook dit wat 'n digter soos Van Ostaijen in sy verseksterne geskrifte oor sy eie tegniek verduidelik en oor die kunstenaarskap van ander (Van Ostaijen verwys in sy poëтика na Van Gogh, Kandinsky, Gezelle, Whitman en Poe) of oor kuns in die algemeen, sowel in historiese (Van Ostaijen verwys in sy poëtiek na voorgangers van die ekspressionisme) as in eietydse verband (hy kritiseer verskeie van sy tydgenote soos byvoorbeeld Mussche (kyk p.28) en Marsman).

Van Ostaijen lewer onder andere verseksterne uitsprake wanneer hy na ander kunstenaars verwys om die verskille in sy eie en ander ekspressionistiese digters se digkuns aan te dui.

Dié bespreking van invloede op Van Ostaijen se poëтика behels dat 'n onderskeid getref word tussen die romantiese ekspressionisme (die sogenaamde "onsuiwer" poësie) aan die hand van (uitgesoekte) verteenwoordigers Van Gogh en Whitman, en die organiese ekspressionisme (die suiwer poësie) met as verteenwoordigers Kandinsky, Gezelle en Poe).

Volgens Van Ostaijen se opvatting van die dubbele perspektief bestaan daar 'n duidelike verband tussen die ekspressionistiese digkuns en die beeldende kuns. In sy poëтика en poësie bespreek Van Ostaijen (1956 : 229) dié verwantskappe (sien p.24 van hierdie verhandeling).

Die bespreking word beperk tot een romanties-ekspressionistiese gedig ("Vincent van Gogh") en een organies-ekspressionistiese poëma (wat verband hou met die invloed van Kandinsky). Die invloed van die twee beeldende kunstenaars, Van Gogh en Kandinsky, op sekere geskrifte en gedigte van Van Ostaijen, word aangestip om daarop te wys dat hy wel self die inwerking van die dubbele perspektief op sy eie werk ervaar het.

In "Proeven van parallellellen" (1925), waarin Van Ostaijen, soos reeds aangedui (p.24) die dubbele perspektief bespreek, skryf hy oor die literêre invloede van romanties- en organies-ekspressionistiese digters. Naas Van Ostaijen se dubbele perspektief word ooglopende literêre "beïnvloeders" soos Whitman, Gezelle en Poe in hierdie hoofstuk behandel. Dié bespreking van literêre invloede in sy poëtika is 'n gedagte wat heeltemal 'n teenstelling vorm met sy opvatting van 'n dubbele perspektief. Soos voorheen gemeld, bespreek Van Ostaijen literêre invloede in die ekspressionistiese digkuns deur verskille aan te dui tussen die romantiese en die organiese ekspressionisme.

Aangaande die verskille in tegnieke tussen die romantiese en die organiese ekspressionisme, skryf Van Ostaijen (id.: 242) dat dit in die ekspressionistiese digkuns gaan om die verskil tussen Whitman en Gezelle. Van Ostaijen brei uit op dié verskille deur na ander digters te verwys, maar die voorlopers Whitman (romantiese ekspressionisme) en Gezelle (organiese ekspressionisme) skyn die spil te wees waarom alles draai. Wanneer Van Ostaijen (id.: 243) verwys na die "buiten-lyrischen verschijnselen", die a prioristiese tema, die mededelingsaspek, barokagtige beelde en narratiewe tegniek in 'n gedig van Werfel, is dit asof hy oor die tegniek van Whitman skryf. Wanneer hy (id.) verwys na "sensibilisieren, het binnen zijn kern begrenzen van het woord ... De spanning van de ervaring tot die voorstelling ... het wonder een boom te ervaren ..." in 'n gedig van Stramm, Marsman of Burssens, is dit soos 'n heenwysing na Gezelle.

Die verseksterne, asook sekere versinterne ooreenkomsste tussen Van Ostaijen enersyds en Whitman en Gezelle andersyds, asook laasgenoemde twee digters se invloed op Van Ostaijen, sal in

hierdie hoofstuk bespreek word. Daar sal ook verwys word na wat van Ostaijen oor dié digters te sê het in sy poëтика en poësie, ook ten opsigte van hul invloed op sy digterlike tegniek self.

Ook die invloed van Poe sal bespreek word, omdat Van Ostaijen myns insiens Poe gebruik het om die gedagtes van Gezelle te "broderen" en so tot 'n insig in sy eie voorskriftelike poësie en poëтика kom. Juis daarom word Van Ostaijen se voorskriftelike poëтика vir die gedig "Melopee" bespreek en vergelyk met Poe se voorskriftelike poëтика.

3.2 Die poëtiek van die romantiese ekspressionisme

Die poëtiek van die romantiese ekspressionisme soos reeds in die vorige hoofstuk aangedui hou verband met 'n "Einfühlungsestetika"-histories en beskrywend. Dit is die poëtiek van onsuiwer poësie of die gevoelsestetika wat die dinamiese tegniek en wêreldvorming beklemtoon (kyk p.20). Anders gestel: uit die dinamiese versinterne tegnieke (van vrye vers, sentrifugale ritme, narratiewe inhoud en barokagtige beeld) kristalliseer die gevoelsestetika van die romanties-ekspressionistiese digkuns.

Die woord is mededeler van 'n visie van emosie, gee uiting aan 'n panteïstiese, "Einfühlungs"-volle kunswerk. Elke woord in 'n gedig kan gebruik word om die digter se gevoelsestetika te beklemtoon. Uit die volgende aanhaling van die gedig "Zomerregenlied" (1952a : 89) blyk dat die gedig op verskillende "nuwe" maniere geïnterpreteer kan word:

Zo regen: opperste reiniging in mij
Als klederen pas gekomen uit een nieuwasserij
zie ik de mensen gaan over de straat;
want geen ander doel heeft de regen dan dit:
de wereld voor te bereiden,
te reinigen voor de zonnekomst

"Zomerregenlied" is in die eerste plek 'n natuurgedig, van reën wat die wêreld "skoonmaak". Tweedens is daar 'n heenwysing na 'n nuwe wêreld. Volgens Borgers (1971a : 150) is "Zomerregenlied" sowel 'n

stadsgedig as 'n landelike en 'n persoonlike gedig. Borgers verwys na Van Ostaijen se artikel "De stad en het land" uit "Kanttekenningen bij diverse onderwerpen" van 1918 en maak die gevolgtrekking dat die gedig in die eerste plek as 'n "dynamische" gedig bestempel kan word.

Van Ostaijen (Borgers, id.: 151) skryf in die betrokke artikel: "de dinamiek is geschapen uit de noodzakelijkheid een artistieke evenwaarde van een huidige geïntensiverende en geëkstensiverende leven te geven. In de stad hebben wij ongetwijfeld een zuivere vorm van het intensieve leven ... Door dit ekstensiveren van ons leven, zal een dichter tans b.v. een regen geven tevens in de stad en op het land. Wij leven immers op een grotere oppervlakte, vaak in de stad en dorp, en wanneer wij 'regen' zeggen, weten wij wat zulks in stad, wat op het land betekent; eksklusivismus ... ons b.v. bij het dinamiese dekor van de stad te bepalen, zou aldus een geweld tegenover het dinamiese van onze geest zijn." Borgers (id.) skryf: "In het tweede, persoonlijke deel van dit lied over de loutering van de regen, die ook 'opperste reiniging in mij' is, komen elementen voor van een mystiek die gericht is op eenwording met de buitenwereld en opheffing van de grens tussen innerlijk en uiterlijk leven. Een 'aardse' mystiek, die ook de zelfontlediging kent: 'Ritmus van mijn Ik, opgelost in het al-omvattende ritmus van de elementen' en eveneens de extase. Deze ligt hier in de bevrediging na de coitus - moderne variant van de 'geestelijke bruiloft', welk beeld ook reeds in Vers voorkwam - van regen en aarde: 'Denken dat zich een ogenblik vergenoegd te zijn/de gedachteloosheid van 't enige genieten.'"

Die sonopkoms en dinamisme van die nuwe wêreld word ook in die gedig "Februarie" (1952a : 119) verkondig. (Hier gaan dit meer oor die verkondiging van die geloof in 'n nuwe mensdom, in broederliefde en in die internasionalisme.)

Broedergroet aan het volk van over de grenzen!

De wind van onze haven die al de volkeren verfrist.

De muziek van de wind: de bassen onder lijnen door een Internationale!

Die tradisie van die gevoelsestetika, die tradisie van Whitman en die Duitse humanitêre ekspressioniste is 'n tradisie van "onzuivere poëzie" (Sötemann, 1977 : 251), waar die klem val op die digter en leser (die subjektiewe visie), op die sosiale funksie van poësie (geloof in die nuwe wêreld en die mensdom) en op die gedig as 'n middel tot emosie, insig en geloof.

Die subjektiwiteit en emosionele lading van die romantiese ekspressionisme wys nie net na 'n nuwe mensdom nie, maar ook op 'n "nuwe" lewensbeskouing. Wimsatt en Brooks (1957 : 603) skryf dat die ekspressionis 'n gewaarwording van hierdie nuwe wêreld het en gevoglik ook medeskepper van hierdie nuwe wêreld kan word. Hierdie nuwe wêreld wat die ekspressionis leer ken het, is 'n wêreld wat uit taal bestaan; 'n wêreld waar alles die eienskap besit om uitdrukking te gee aan emosie.

Dit is veral die digter wat homself as profeet bekendstel, wat van belang is, skryf Sötemann (1977 : 255): "... het beeldend vermogen mag onmisbaar zijn, het blijft ondergeschikt aan de zelf-expressie, die samevalt met de expressie van de zin der wereld". Die digter is juis profeet en siener omdat hy in sy diepste wese glo dat digkuns die hoogste vorm van geestelike onderrig is.

Van Ostaijen bespreek ook hierdie gedagte in sy poëtie. Hy skryf (1956 : 28) in "Expressionisme in Vlaanderen" (1918): "In de gotiek en bij Ensor procedeert het kunstwerk uit de zieledrang; alles is berekend op de communie tussen de kunstenaar en een hoger bestaan; alles komt dus neer op het zoeken van de kunstenaar; het kunstwerk is het zoeken van de kunstenaar naar de hogere macht: geloof."

Naas die romanties-ekspressionistiese digter se strewe om as mededeler van 'n metafisiiese geloof op te tree, het hy ook op 'n werklikheidsvlak die broederlike, subjektiewe geloof in die mensdom verkondig. Die voorloper van die romantiese ekspressionisme Whitman skryf (Sötemann, 1977 : 254): "I also sent out Leaves of Grass to arouse and set flowing in men's and women's hearts, - young and old, endless streams of living and pulsating love and friendship, directly from them or myself, now and ever."

Wanneer Van Ostaijen oor sy eie vroeëre romanties-ekspressionistiese geloof in die mensheid skryf, neem hy 'n standpunt van negatiewe kritiek in: "Na het verschijnen van 'Het Sienjaal' zeggen de heren kritici: 'Karelje is een goed dichter, want hij heeft het geloof in de mensheid ... het geloof in de mensheid is het kenteken van de goede dichter'." (1956 : 368)

3.2.1 VAN OSTAIJEN EN VINCENT VAN GOGH: DIE ROMANTIESE EKSPRESSIONISME

Volgens die kenmerke van die romanties-ekspressionistiese estetika word die volgende beklemtoon: die sosiale funksie van poësie (geloof in die nuwe wêreld en die mendom) en die gedig as 'n middel tot emosie, insig en geloof (kyk p.19 - 20).

Ten opsigte van al die bogenoemde aspekte kan Van Ostaijen se gedig "Vincent van Gogh" ongetwyfeld as 'n emosionele digterskreet aan dié eise voldoen. Myns insiens is die gedig oor Vincent van Gogh die duidelikste voorbeeld van Van Ostaijen se toepassing van die dubbele perspektief in soverre dit 'n uitdrukking is van die estetika van die romantiese ekspressionisme - 'n gevoelsestetika.

Die gedig kan vir die doeleindes van hierdie ondersoek beskou word as 'n vertolking deur Van Ostaijen van Van Gogh se estetika. Van Ostaijen se intense kennismaking met die kuns en geskrifte van Van Gogh hou in dat die twee kunstenaars se poëtiesk ooreenstemmingheid moet vertoon.

3.2.1.1 Van Ostaijen se kennismaking met Van Gogh se werk (verseksterne gegewe)

As pre-ekspressionis het Van Gogh 'n groot invloed uitgeoefen op die romantiese ekspressionisme oor die algemeen. Van Ostaijen was veral onder die indruk van 'n uitstalling van Van Gogh se werk wat hy in 1914 gesien het, asook die briewe wat Van Gogh aan sy broer Theo geskryf het en waarin sy "gevoelsestetika" aan die lig kom.

Die briewe is in 1914 gepubliseer en het volgens Borgers (1971a :

114) Van Ostaijen se vroeë romanties-ekspressionistiese estetika aansienlik beïnvloed. Van Ostaijen skryf in 1916, na sy studie van die briewe, van "den grooten Hollander Vincent van Gogh", "het ontstuimige genie van Arles", wie se metode van uitdrukking "intens" en "aangrijpend dramatisch" is. (Die briewestudie het ook aan Van Ostaijen die geleentheid gegee om Van Gogh se skilder-kuns te leer ken.)

Van Gogh se gevoelsestetika (soos hierbo deur Van Ostaijen beskryf), sy aangrypende dramatiese kwaliteit en intensiteit van uitdrukking het 'n groot indruk op Van Ostaijen gemaak. Dié kwaliteite is beskrywende, verseksterne kwaliteite wat aansluiting vind by Van Ostaijen se eie romanties-ekspressionistiese gevoelsestetika.

Van Ostaijen se gevoelsestetika (kyk p.19) is histories en beskrywend van aard. Dit benadruk die ekstensiwiteit van die dinamiese visie (zieledrang). In "Expressionisme in Vlaanderen" (1918) skryf Van Ostaijen (1956 : 28) met verwysing na die "zieledrang" as volg oor die panteïstiese visie van Van Gogh: "Het kunstwerk procedeert uit de zieledrang, alles is berekend op communie tussen de kunstenaar en een hoger bestaan; alles komt dus neer op het zoeken van de kunstenaar; het kunstwerk is het zoeken van de kunstenaar naar de hogere macht: geloof ... het pantheïsme van Vincent van Gogh."

Van Gogh se pre-ekspressionistiese skilderye bestaan myns insiens uit ekspressiewe vorme waarmee hy aan sy innerlike gevoelens uitdrukking wil gee. Dit is vorme wat spruit uit 'n godsdienstige ywer, sosiale betrokkenheid, 'n intense geestelike bewussyn en 'n harts-togetlike panteïstiese visie. Hy wou deur die ekspressiewe gebruik van lyn, kleur, vorm en kwaswerk, dit wil sê deur middel van 'n strukturele en tegniese ontvorming, uiting gee aan sy innerlike ervarings.

Na aanleiding van Van Gogh se skilderkuns, skryf Van Ostaijen (id.: 34) in "Expressionisme in Vlaanderen" dat sy skildery "Onweer in Auvers" "het expressionisme zeer nabij" bring. Terself-dertyd meen Van Ostaijen dat die kunswerk "slechts de in expressivistische zin uitgebeeld actie van de natuurelementen" is (id.). Dit wil sê, die aard van die uitbeelding van die natuur word

bepaal deur 'n emosionele ekspressiewe kunstenaarsvisie.

Oor dié ekspressiewe kunstenaarsvisie skryf Van Gogh (1953a : 61) in November 1882 dat hy in die natuur, byvoorbeeld in bome, ekspressie en sielsuiting sien.

In die veruiterliking van die innerlike, die "sieledrang", val die klem enersyds op die humanitaire inhoud van die kunswerk, en ander-syds op die kunswerk en kunstenaar se strewe na wêreldhervorming. Die digter-kunstenaar se rol in die wêreldvorming word in die gedig "Vincent van Gogh" beskryf (1952a : 98):

Wordt eigen zijn van de omgewing,
Alles te vervormen, te martelen, te doden
tot schoonheid.

Elke woord en kwasveeg dra by tot die skepping van 'n panteïstiese kunswerk. Die klem val op die digter-kunstenaar en sy leser-aanskouer (subjektiewe visie), op die sosiale funksie van die kuns ('n bevestiging van geloof in die nuwe wêreld en die mensdom) en op die kunswerk as 'n middel tot emosie, insig en geloof. Geloof in die nuwe wêreld bewerkstellig 'n geloof in 'n nuwe mensdom en 'n nuwe lewensbeskouing: alles in die nuwe wêreld gee uitdrukking aan emosie.

3.2.1.2 Van Ostaijen se gedig "Vincent van Gogh" (1917)

Van Ostaijen plaas "Van Gogh" (soos "Het Sienjaal") in die konteks van die etiese boodskap van Suárez na aanleiding van laasgenoemde se aanhaling wat die gedigte voorafgaan (1952a : 85): "Sinon la vie, rien ne nous importe, malheureux que nous sommes. Le premier homme, en quête de Dieu, est un artiste. La recherche de la vie a fait la religion, et non la crainte de la mort. Il n'est pas un seul homme qui n'ait besoin de Dieu pour vivre ... A moins de la religion, il n'y a que l'art seul qui nous permettre de vivre. Je souffre, donc je suis: tel est le principe de l'artiste. La vie et la douleur sont les termes de l'être. Toutes mes idées sont vivantes et passionnées; en elles, c'est la douleur qui met le signe. Si elles ne sont désespérées, et

chaudes comme la vie même, que me font mes idées?"

(Hoe ongelukkig is ons nie as daar niks is wat ons kan aangryp nie. Die eerste mens, op soek na God, is 'n kunstenaar. Die soektog na die lewe, en nie vrees vir die dood nie, het godsdiens tot stand gebring. Geen enkele mens het nie vir God nodig om te kan lewe nie ... Sonder godsdiens, is daar niks anders as kuns wat ons toelaat om te lewe nie. Ek ly, daarom bestaan ek: dit is die uitgangspunt van die kunstenaar. Lewe en smart is beginsels van die bestaan. My idees is almal lewend en besield; onder my idees is dit smart wat die toon aangee. Wat kan my idees my maak as hulle nie desperaat is, en warm soos die lewe self nie?)

Volgens Suares het die mens dus leed en liefde nodig. In die gedig "Vincent van Gogh" is leed en liefde die emosies waaraan die kunstenaardigter by uitstek uiting gee, en waardeur die romanties-ekspressienistiese digter-kunstenaar aangegryp word.

Leed, en in 'n mindere mate liefde, soos hierbo gesê, is die sentrale tema van "Vincent van Gogh". Borgers (1971a : 151) haal Van Ostaijen aan waar hy in sy artikel "Poëzie ... Kanttekeningen bij diverse onderwerpen" (1918) standpunt inneem ten opsigte van "leed en liefde": "Blijdschap vervult de dichter om net geluk dat van buiten naar hem toe te stromen schijnt en dat hij gekwintessensieerd de buitenwereld weergeven kan. Doch buiten dit geluk blijft hij voor zich zelf een raadsel, want het eeuwige onvoldane jaagt hem voort. Hoe dichter hij de zin van hetgeen buiten hem leeft te naderen beproeft, des te wonderbaarder komt het hem voor. Het geluk overweldigt de dichter voortdurend, doch het leed van deze woeste levensjacht is hem inhaerent ... Elk dichter is deemoedig, de oorzaak van deze deemoed ligt in dit onbegrijpbare rond hem. Niet anders in liefde. Het geluk komt: winden over de zee. Doch het leed, zonder begin of einde, daarom zonder oorzaak of doel, is steeds aanwezig. Het voedt ons en is de gezonde grond van ons leven."

In die gedig "Vincent van Gogh", waarin Van Ostaijen se romanties-ekspressionistiese geloof in sy kunstenaarskap bevestig word en uitdrukking vind, is sy houding teenoor die gevoelsestetika positief (vergelyk die aanhaling van Suares: "Je souffre, donc je suis:

tel est le principe de l'artiste"). Hy skryf in die laaste drie reëls van die gedig as volg oor die ontwikkelingsgang van die kunstenaar (wat by implikasie aan die Verlosser gelykgestel word) en die ontwikkeling van die "nuwe woord" (wat uit die nuwe emotionele lewensbeskouing spruit):

De weg van de Verlosser
de weg van het leed:
een hoogvlakte van geluk.

Van Gogh (1953b : 265 - 266) se skrywe in Julie 1888 hou verband met die nuwe uitdrukking van gevoel: "... plus que je deviens dissipé, malade, crûche cassée, plus moi aussi je deviens artiste, créateur, dans cette grande renaissance de l'art de laquelle nous parlons. Ces choses certes sont ainsi, mais cet art éternellement existant, et cette renaissance, ce rejeton vert sorti des racines du vieux tronc coupé, ce sont des choses si spirituelles, qu'une certaine mélancolie nous demeure en y songeant qu'à moins de frais on aurait pu faire de la vie, au lieu de faire de l'art".

(Ek parafraseer: "Hoe meer ek verduur ... des te meer is ek 'n skeppende kunstenaar - in hierdie groot herlewing van die kuns waarvan ons praat. Hierdie onsterflike kuns en hierdie herlewing - hierdie loot wat skiet uit die wortels van 'n platgekapte boom - hierdie sake is so abstrak dat daar 'n swaarmoedigheid in ons agterbly wanneer ons besef dat 'n mens makliker lewe kan skep as kuns.")

Dit is as gevolg van die "nuwe" uitdrukking van gevoel dat die kunstenaar-digter eienskappe van 'n profeet of siener openbaar. As profeet verkondig die digter-kunstenaar die hoogste vorm van geestelike onderrig: sy skeppende kuns, asook geloof in die goddelike liefde. Die romanties-ekspressionistiese kunswerk is 'n geestelike dokument van sy leeftyd.

Volgens Borgers (1971a : 152) is dit opvallend dat Van Ostaijen Van Gogh nie net as blote skilder voorstel nie; hy is ook die "profeet van Paturages". (Dit verwys na Van Gogh se tydperk as lekepriester - kyk p.43.) Hierdie aanvangswoorde van die gedig

"Van Gogh" is 'n herhaling van woorde wat Van Ostaijen tevore in sy opstel van Januarie 1917, "Marten Melsen", gebruik het. In die gedig beskryf Van Ostaijen Van Gogh se agtergrond, sy kunstemas en opvattings oor sy kuns. In die gedig kom van Ostaijen, soos hierbo gesê, ook tot 'n herkenning en waardering van sy eie lewens- en kunsopvattings.

In "Vincent van Gogh" se aanhef beskryf Van Ostaijen Van Gogh se ekspressionistiese werkwyse: die van 'n

diepbewogen dichter
die de zware dingen van buiten licht schiep
herschiep.

Van Ostaijen beskryf ook in die gedig die voorvereistes vir hierdie werkwyse: die innerlike ingesteldheid of sieledrang van die digter is die grondslag van sy kuns. Van Gogh is vir hom die

herder die het onvruchtbare gebeuren
van buiten, naar het grote centrum dreef, de oasis, de keure
van frisheid ... in ons zelve hebben wij de Jordaan.

Volgens Borgers (id.) is die "innerlike werkwyse" 'n egosentriese ingesteldheid. Van Ostaijen se beskrywing daarvan in sy opstel "Poëzie" stem hiermee ooreen: "Voor de dichter is spil: zijn leven, wat daaruit groeit." In die gedig "Vincent van Gogh" (1952a : 98) word hierdie "spil" beskryf as

het eigen zijn. Dat over alles te leggen
Wordt eigen zijn van de omgewing.

Dit is in dié beeldgebruik dat die sterk emosionele betrokkenheid van die digter in die gedig na vore tree. Die liriese of digter-like "Ik" is implisiet aanwesig. Die gedig is meer as net 'n voorbeeld van 'n romanties-ekspressionistiese (*humanitaire*) gedig wat corr. 'n kunstenaar handel. Die gedig staan in die teken van die etiese boodskap van Suares (van liefde en leed in die lewe - sien p.39). Van Ostaijen se doelbewuste etiese boodskap in sy gedig "Vincent van Gogh" is aanwesig in en word met elke assosiatiewe beeld en

simboliese verwysing tuisgebring.

Cloete skryf (1982 : 21) poësie is "nie volledig en reglynig beskrywend nie. Dit is eerder impliserend. Daar is baie vorme van die impliserende: meerduidigheid, 'n elliptiese stelswyse, kruisverwysings, die paradigmatische, die diskontinue, kortom die bo-sintaktiese verbande van woorde in die gedig, sy beeldsprakigheid, ensovoorts." Die gedig "Vincent van Gogh" is impliserend in betekenis: dit wat Van Ostaijen in sy gedig doen en sê, hou verband met dit wat Van Gogh as kunstenaar in sy kuns sê. Die gevoelsestetika van die digter-kunstenaar (Van Gogh, en by implikasie Van Ostaijen) word aan die lig gebring deur die beeldspraak. Die betekenis van die gedig word verruim deur verwysing in die beeldspraak na Van Gogh se skilderkunstige temas, sowel as deur 'n vergelyking te tref tussen die gevoelsestetika van Van Gogh en Van Ostaijen.

3.2.1.3 Versinterne ontleding van die gedig "Vincent van Gogh"

Tektonies word die gedig deur die gebruik van nommers as opskrifte in vyf verskillende dele ingedeel.

3.2.1.3.1 Vincent van Gogh 1

Profeet van Paturâges en zuiderzonminnaar,
maar meer dan dit: diepbewogen dichter
die de zware dingen van buiten licht schiep,
herschiep als de kompleet blauwe lucht, -
herder die het onvruchtbare gebeuren
van buiten, naar het grote centrum dreef, de oasis, de keure
van frisheid ... In ons zelve hebben wij de Jordaan;
allen die nog Godsvreemd en belâan
met de erfzonde zijn, -
de dubbele machteloosheid van het naar buiten kijken
en de loutering, dit is de permanente zege in ons:
patos en tragiek,
dit het innerlike, daarom het heilige 'veni, vidi, vici,' -
al die machteloze vreemdelingen van buiten,
al de gebeurtenissen

zullen wij tot godskinderen verfrissen
door het heiligmakende water van onze Jordaan.
Kunst is de alles overstelpende liefde
en de alomvattende.

Als de zoon van Tobias die ter genezing van zijn vader
uittoog naar een ver land, en daar de vis
haalde met de kieuwen uit het water;
de ogen van zijn vader het licht schonk.

Kunst is de liefde in elke daad.
Kwintessens. En het volledig liefde zijn.
En dit is liefde als Vincent deed:
de talenten die hij kreeg, tot de waanzin, tot het leed
dat vreugde wordt, levend maken.

Niet het te zijn of niet te zijn is de levensopgaaf,
maar het misterie van het zijn vult alles.
Het eigen zijn. Dat over alles te leggen.

Wordt eigen zijn van de omgeving.
Alles te vervormen, te martelen, te doden
tot schoonheid.
Je zelf dood rekenen voor de wet, om de wet van je zelf te verbreden.
Abstraksie van je zelf, want deze komiese liefde vult gans je zelf:
Bron van den aardbal.
Vincent. Zo is hij.
Hij is niets en hij is alles.
Als de priester: meester en dienaar.
En de wijn die eenvoudig perelt in de kelk
is plots onder de adem van liefde, bloed geworden.
Levende drank.

In "Vincent van Gogh 1" (1952a : 98) gaan dit oor die ekspressionistiese werkwyse en die besef dat die innerlike van die digter (die "Jordaan van ons geweten") die "grote centrum" is van die kuns. In die eerste versreël verwys die benaming "Profeet van Paturâges" na Van Gogh se ses maande in 1878 as lekepriester in Paturâges in Borinage. Die "evangelie" wat Van Gogh in dié tydperk deur sy kunswerke en geskrifte verkondig, handel oor die lyding van mense (en ook sy eie

lyding).

Die benaming "Zuiderzonminaar" verwys na Van Gogh se verblyf in die suide van Frankryk vanaf 1885 tot sy dood in 1890. Op 'n simboliese vlak ontsluit die benaming endersyds die kunstenaar se liefde vir die warm lewewende krag van die son en andersyds dat hy minnaar is van die kosmos (deurdat hy deur sy visie op simboliese of ekspressionistiese wyse uiting gee aan die lewegewende of goddelike krag).

Leed en liefde, in dié gedig twee kontrasterende aspekte van die lewe, word deur simboliese verwysing reeds in die eerste reël bymekaar gebring.

In die tweede reël noem Van Ostaijen Van Gogh 'n "diepbewogen dichter" en koppel só die kunstenaar aan die digter. Dié gedagte herinner aan 'n soortgelyke vergelyking deur Van Gogh, (1953a : 67) in Oktober, 1885 waar hy op sy beurt die skilder Rembrandt 'n digter noem na aanleiding van 'n bespreking van 'n skildery: "Ziet ge, Rembrandt in de Staalmeesters is trouw aan de natuur, al gaat hij ook daar en altijd in het hogere, in 't allerhoogste, oneindige, maar toch - Rembrandt kon nog iets anders - als hij niet trouw hoefde te zijn in 't *letterlijke* zóó als bij portret, als hij mocht *dichten*, poëet d.i. Schepper zijn. Dat is hij in de Jodenbruid."

As reëls in 3 en 4 in ag geneem word -

die de zware dingen van buiten licht schiep,
herschiep als de kompleet blauwe lucht, -

- blyk dit dat al die omliggende beelde na die geskrifte van Van Gogh terugwys. Die "diepbewogen dichter", of kunstenaar-skepper, word in verband gebring met die "kompleet blauwe lucht" wat simbool is van die transendentale en die ewige. Dit sluit aan by Van Gogh se beskrywing (1953b : 276) in Augustus 1888 van sy werkswyse vir die skep van 'n portret van 'n vriend: "... je peins l'infini, je fais un fond simple du bleu le plus riche, le plus intense, que je puisse confectionner" ... ("... ek verf die oneindige, 'n effekleurige agtergrond van die rykste, die mees intense

blou wat ek kan bewerkstellig..."

Terselfdertyd geld dit dat die digter-kunstenaar, deurdat hy naas die Skepper gestel word, 'n goddelike karakter verkry. Die vergelyking tussen digter en Skepper rus die digter toe met 'n innerlike vermoë om te kan skep en 'n groter bewussyn van die lewe. Dié gedagte is terug te vind in Van Ostaijen se poëties. Die beeld van die herder (reël 5) word ook meerduidelik: dit verwys na die kunstenaar Van Gogh se tydperk as lekepriester (verlosser) en sluit weer eens aan by die gelykstelling van kunstenaarskap, in sy verlossende hoedanigheid, en godsdiens.

In reël sewe blyk die "innerlike" van die digter, die oorsprong ("centrum") van die kuns te wees. Die oorsprong van die kuns word as volg deur Van Ostaijen beskryf: "In ons zelve hebben wij de Jordaan." (Vergelyk p.43.) Die innerlike (oorsprong) van die kuns werk in die gees van die kunstenaar-digter is dus soos 'n rivier van lewe - in dié geval die Jordaan wat met sy Bybelse herinnering weer eens die beeld van 'n geestelike, transendentale of goddelike krag oproep. Die innerlike van die digter, soos Van Ostaijen dit hier beskryf, kan vergelyk word met die sieledrang - 'n begrip in sy romantiese ekspressionistiese poëties wat reeds bespreek is.

Net soos Van Gogh, gee Van Ostaijen in sy kunstenaarsvisie en teorie uiting aan die lydensmistiek (sien p.43), die "patetiek" van die humanitaire ekspressionisme, die "patoen tragiek" van reël twaalf. Leed en lyding word deur ander "leidenschaftliche" beelde in die gedig opgeroep. Die sentrale tema van leed bind so die gedig saam tot 'n hegte eenheid.

Die liefdesbegrip (liefde vir die kuns, die mensdom en die godsdiens) van die jong, godsdienslike Van Gogh wat nie daarin kon slaag om sy boodskap van "God is liefde" aan sy gemeente oor te dra nie, brei Van Gogh in sy latere tydperk in Arles as volg uit: Kuns is liefde. Godsdiens is liefde verwant aan die liefde van die kuns. Kuns is die liefde gemanifesteer deur die warmte, skoonheid en geluk van die son en die natuur. Van Gogh (id.: 320) beskryf sy panteïsme in 'n brief in September 1888 aan sy broer Theo: "... cela n'est-ce pas presque une vraie religion ce que nous enseignent ces

Japonais si simples et qui vivent dans la nature comme si eux-mêmes étaient des fleurs?

Et on ne saurait étudier l'art japonais, il me semble, sans devenir beaucoup plus gai et plus heureux, et il nous faut revenir à la nature malgré notre éducation et notre travail dans un monde de convention."

("... is dit nie byna 'n ware godsdiens wat hierdie eenvoudige Japannese, wat in die natuur leef asof hulle self blomme is, aan ons wil leer nie? Dit lyk vir my onmoontlik om Japanse kuns te bestudeer sonder om self vroliker en gelukkiger te word, en ons moet na die natuur terugkeer ondanks ons opvoeding en ons werk in 'n konvensionele wêreld").

Van Ostaijen omskryf Van Gogh se kunsliefde in reël agtien en negentien:

... Kunst is de alles overstelpende liefde
en de alomvattende.

Net soos die seun van Tobias sy vader se blindheid met 'n vis genees het (vergelyk reël 20), sal die kuns en liefde aan die kuns die lig skenk. Dat dit die kunstenaarsvisie en -liefde is wat 'n bewuste en gerigte gewaarwording van die lewe, die werklikheid en die kosmiese skepping ("licht") bewerkstellig, blyk uit 'n analise van die woorde: "de ogen van zijn vader het licht schonk".

In afdeling 1 strofe 2 word kuns beskryf as

... de liefde in elke daad.
Kwintessens. En het volledig liefde zijn.
En dit is liefde als Vincent deed:
de talenten die hij kreeg, tot de waanzin, tot het leed
dat vreugde wordt, levend maken.

Kuns is dus "Kwintessens" - 'n levensbeginsel wat as 'n essensiële liefdeskrag in tyd en ruimte bestaan. Kuns word deur die werking van die kunstenaarsvisie 'n uitbreidende lewenskrag wat langs die weg van liefde streef na eerwording met die kosmos.

In die lig van bogenoemde is dit duidelik dat Van Gogh sy liefde lewendig en vreugdevol maak ("levend maken") deurdat hy met sy talente woeker "tot de waanzin, tot het leed".

"Het eigen zijn" in strofe drie wys terug na die "innerlike" beeld van die Jordaan in die eerste strofe. Die beeld van die innerlike word uitgebrei:

Dat over alles te leggen
wordt eigen zijn van de omgeving.

Die uitbreiding van die innerlike (sieledrang) is vir Van Ostaijen (Borgers, 1971a : 152) die spil in die lewe van die digter-kunstenaar (sien p.42).

Die beeld van die innerlike ingesteldheid van Van Gogh ("Het grote centrum"), word terug gevind in die beeld van die "Bron van de aardbal" (in die negende reël van die derde strofe - reël 37). Die kunstenaar ontindividualiseer homself deur homself "dood te rekken voor de wet" (reël 35). Hy keer as't ware sy rug op die wet van die wêreld om sodoende deel te word van die kosmiese liefde ("deze kosmiese liefde vult gans je zelf") (reël 36). Die digter/kunstenaar (Van Ostaijen/Van Gogh) is dus terselfdertyd "niets" (omdat hy deel uitmaak van die kosmiese liefde) en "alles" (omdat die kosmiese liefde sy oorsprong in hom het) (vergelyk reël 39).

As kunstenaar is Van Gogh (en by implikasie Van Ostaijen) goddelik ("priester"); is hy 'n leermeester van sy kuns ("meester") en slaaf van sy kuns ("dienaar"). Die woord "dienaar" verwys ook na die besondere gevoelsestetika waarvolgens hy sy kuns skep. As "dienaar" van die kuns moet die kunstenaar baie opoffer aan die lewe.

As godsdiestige simbool word "wijn" (reël 41), deurdat dit gebruik word as offerande (Nagmaal) uit liefde vir God, verteenwoordigend van die lewensbloed van die Here. (Die wyn is by implikasie ook aanwesig as lewegewende krag vir die kunstenaar en sy kunswerk.) Die lewensbloed van die kunswerk word 'n "levende drank" (vergelyk reël 43) wat die kunstenaar aan sy geloof in die mensdom en die liefde moet opoffer. Terselfdertyd dra die "levende drank" ook

geestelikheid en vitale krag oor aan die kunstenaar as deelnemer aan die offerande. (As gevolg van sy liefde vir die kuns, offer die kunstenaar sy "bloed" - die kunstenaarskap - aan die lewe op.)

3.2.1.3.2 Vincent van Gogh 2

Meer dan uw werk. Dit is het grote,
het oneindige. Het venster
op de ganse wereld.
Ook alles wat in de verte schijnt
strekt zich daarbinnen deinend uit.
Een venster is alles.
De ganse wereld ligt binnen één venster.
Men zal dan van uw werk houden,
wanneer het beurtelings met de geslachten
bloem, steen of eik zal geweest zijn.

Heel jong, - nauweliks had ik je herkend, - heb ik gevraagd:
"Vader, die kiezel is zo schoon,
hoor je zijn schoonheid onder de trage tred van mijn laarzen?
Maar zie deze ronde schijf in de zon."

Door wouden gaan. Pijnboomnaalden vallen
als vingers van de bomen.
Vingers zijn verlangen van lange, lome
lust. In de boomgaard hangen kersen,
aan lange, stramme takken,
vruchten die zich saampersen
als kinderlippen. Niet tastbare gloed
waarin zij bloeden als een zinnelike boetedoening.

"Maar alle schoonheid, mijn zoon, is in de brand
van je ogen. Ogen zijn steeds blauw als de zeestrandrand".

In "Vincent van Gogh 2" (1952a : 100) gaan dit oor die kunstenaarsvisie en die vele interpretasies van die kunswerk. Kuns as kuns word omskryf in die eerste sewe versreëls.

Van Ostaijen skryf dat kuns "het grote ... het oneindige" (ervaring)

is. Kuns is ewigdurend. Dit laat die lug/lig in ("het venster op die ganse wereld"). Dit omraam die kunstenaarsvisie en terselfdertyd is dit 'n beeld van die kunstenaarswêreld. Die kunstenaar se kunstenaarskap lê binne sy beeldingsvisie (venster). Die kunstenaarsvisie beskryf en ervaar die wêreld. Uit die reëls "Het venster op die ganse wereld" blyk dit dat daar by Van Gogh, so vertolk Van Ostaijen dit, 'n strewe is na die eenwording van kuns met die kosmos. Dié eenheid met die kosmiese hou verband met die uitwaartse beweging, die ekstensiverende van die kunstenaarsvisie (die innerlike) en strek daardeur "zich deinend uit".

Van Gogh (1953b : 427) skryf, byvoorbeeld oor sy eenheidservaring met sy kuns en die kosmos "Ce matin j'ai vu la campagne de ma fenêtre longtemps avant le lever du soleil, avec rien que l'étoile du matin, laquelle paraissait très grande ... avec l'expression de toute l'intimité et toute la grande paix et majesté que cela a, ... un sentiment si navrant, si personnel."

(Ek vertolk: Ek het vanoggend voor sonopkoms deur my venster die landskap gesien, met net die reusagtige oggendster. Die landskap het uiting gegee aan elke greintjie van sy wese, aan al die eindelose vrede en grootsheid, maar terselfdertyd ook aan 'n individuele en hartbrekende gevoel.)

Die dinamiese ekstensiverende tegniek wat in dié sewe reëls die "venster"-gedagte uitbrei, stu die vers voort. Die assosiasie van "grote", "oneindige", "venster" en "ganse wereld" dui op 'n begrip van verte in die ruimte, en voorts van ruimte in die tyd: "verte" en "schijnt" word met "strek zich daarbinnen deindend uit" geassosieer. "Daarbinnen" sou die begrip van ekstensiewe verte in die ruimte kon beperk, maar die daaropvolgende verwysings na "venster" en "ganse wereld" brei die ruimte deur die verwysing na innerlike (geestelike) ruimte ewigdurend uit.

Van Ostaijen (1956 : 241) beskryf die kunstenaarsvisie van die romantiese ekspressionisme in "Proeven van parallellen" (1925) as: "De romantisch-expressionistische optiek, is wat voor die impressioniste was een vorm van ervaringen, nu echter verhoogd door een compositioneel-bindende pathetiek der uitdrukking." Die kunste-

naarsvisie omskryf in die tweede gedeelte 'n ervaringswêreld waarin die assosiatiewe beeldgebruik uitdrukking gee aan die humanitaire etiek.

Die kunstenaarsvisie in "Vincent van Gogh 2" (soos verteenwoordig in die "venster"-beeld van reëls 1 - 7) omsluit alles omdat die "ganse wereld" (die kosmiese) in die kunstenaarsvisie ten aanskoue gebring word en deur die kunstenaarsvisie tot uiting kom.

Soos in die vorige paragraaf beskryf, bly die kunswerk voortbestaan; dit is ewigdurend. Daarenteen (reëls 8 - 10) is die wêreld van die mens en die natuur vasgevang in 'n ewigdurende kringloop:

Men zal dan van uw werk houden,
wanneer het beurtelings met de geslachten
bloem, steen of eik zal geweest zijn.

Eers wanneer alles in die kringloop volbring is, sal mens die onveranderlike kunswerk waardeer. Die gedagte herinner aan die nuwe wêreld van die romantiese ekspressionisme (kyk p.19), maar hier gaan dit om die ewige vernuwing van die kunstenaarskap en die kunswerk. Die drie natuurvoorbeeld wat Van Ostaijen in reël 10 gebruik ("bloem, steen of eik") kan ook as simbole geld van die ewigdurende; die blom en die eikeboom as ewigdurende manifestasie van ontwikkeling en die steen as simbool van lewegewende krag wat net soos die innerlike (sentrum) van die kunstenaar, 'n ewigdurende innerlikheid voorstel.

In die tweede strofe van "Vincent van Gogh 2" openbaar Van Ostaijen 'n panteïstiese liefde wat met 'n geloof in die animistiese einskappe van natuurvorms gepaard gaan:

Heel jong, - nauweliks had ik je herken, - heb ik gevraagd:
Vader, die kiezels is zo schoon,
hoor je zijn schoonheid onder de trage tred van mijn laarzen?
Maar zie deze ronde schijf in de zon.

Die gruis ("kiezel") onder die stewels van die kunstenaar kan 'n verwysing wees na die aarde wat die kunstenaar-digter teenoor die

son stel. Die aarde waarop die kunstenaar loop is vir hom mooi, en tog wil hy na hoër dinge reik (die son, en by implikasie sy kunstenaarskap in die toekoms). Die son (kuns) is ook 'n weer=spieëling van die kunstenaar. Die wordende kunstenaar kyk na die son (kuns) en sien die son se belofte van 'n toekomstige lewegen=de krag (en by implikasie die kunstenaar se eie skeppende kunste=naarsvisie).

Weer eens kan die panteïstiese liefde, soos dit met geloof in die animistiese eienskappe van natuurvorme gepaard gaan, ook in die brieë van Van Gogh (1953a : 61) in November 1882 teruggevind word: "Ik kan soms zoo verlangen naar landschap te maken, net als naar een verre wande=ling om eens op te frisschen, en ik zie in de heele natuur, b.v. in boomen, expressie, en als 't ware een ziel. Een rij knotwilgen heeft iets van een processie weesmannen soms. Het jonge koren kan iets onuitsprekelijks reins en zachts hebben, dat een dergelijke emotie opwekt als de expressie van een slapend kindje b.v. Het platgetrapte gras aan den kant van een weg heeft iets vermoeds en bestovens als de bevolking van een achterbuurt.
Toen het laast gesneeuwd had zag ik een groepje savoyekoolen die stonden te verkleumen, dat me herinnerde aan een groepje vrouwen, die ik 's morgens vroeg in een water- en vuurkelder had zien staan, in hun dunne rokken en oude shawls".

Die animistiese eienskap van natuurvorms word ook in die derde strofe (1952a : 100) van "Vincent van Gogh 2" uitgespreek:

Door wouden gaan. Pijnboomnaalden vallen
als vingers van de bomen.
Vingers zijn verlangen van lange, lome
lust. In die boomgaard hangen kersen,
aan lange, stramme takken,
vruchten die zich saampersen
als kinderlippen. Niet tastbare gloed
waarin zij bloeden als een zinnelijke boetedoening.

Die beeld van "wouden" word verpersoonlik en verkry 'n vitalistiese betekenis in die strofe. Die simboliese betekenis van die woud is dié van 'n geestelike verkenningstog deur die donker en die onbe=

kende (hetsy die verkenningstog van die natuur, die dood of die gees). (By implikasie soek die kunstenaar hier in die onbekende na 'n panteïstiese "Einfühlung" met die natuur.)

Die animistiese eienskappe wat aan bome toegeskryf word, hou verband met 'n opmerking wat Van Gogh (1953a : 258) in September 1883 maak: "... Die bomen, ze waren superbe, er was een drama in elk figuur zou ik zeggen, maar ik bedoel in elken boom."

"Wouden" kom ook voor in die beeldende kunswerke van Van Gogh. Hy skilder en teken onder andere dennebome, kersiebome, eikebome, sypresbome, olyfbome, wilgerbome, populierbome, pruimbome, perskebome, amandelbome en appelbome. Elke boomtipe het vir Van Gogh 'n besondere simboliese betekenis gehad. Só skryf hy (1953b : 483) van dennebome as "treurende denne", terwyl die kersieboom vir hom die beeld oproep van die gelukkige Japannese skilders. Die beeld van die dennebome ("pijnboomnaalden") hou dus verband met die tema van leed wat deur Van Ostaijen se beeldgebruik dwarsdeur die gedig opgeroep word.

Die "pijnboomnaalden" word geassosieer met vingers, kerse, vrugte kinderlippe, "niet tastbare gloed", bloed en "zinnelike boetedoening". Die subjektiewe visie van digter-kunstenaar waarmee dié assosiasies waargeneem word, kan as 'n innerlike visie beskou word. Die assosiatiewe werklikheid van die denneboomnaalde word vir die kunstenaar sy werklikheid van sinnelike boetedoening. Hierdie sinnelike boetedoening herinner daaraan dat ons hier te doen het met die estetika van die gevoel.

Van Gogh ervaar die lewensgevoeligheid wat hy in die natuur bespeur (strofe 4 van "Vincent van Gogh 2) ook as 'n lewendige vuur binne in homself:

Maar alle schoonheid mijn zoon, is in de brand
van je ogen. Ogen zijn steeds blauw als de zeestrandrand.

Van Gogh (1953a : 61) skryf in 'n brief in November 1882: "Ik voel eene kracht in mij, die ik ontwikkelen moet, een vuur dat ik niet mag uitdooven, maar moet aanwakkeren, ofschoon ik niet

weet tot welke uitkomst het mij leiden zal, en over een sombere niet verwonderd zou zijn. In sommige toestanden is het beter overwonnene dan overwinnaar te zijn, b.v. liever Prometheus dan Jupiter", en later (1953b : 294) in 'n brief in September 1888: "... je ne puis pas ... me passer de quelque chose plus grand que moi, qui est ma vie, la puissance de créer ... Exprimer l'espérance par quelque' étoile. L'ardeur d'un être par un rayonnement de soleil couchant. Ce n'est certes pas là du trompe-l'oeil réaliste, mais n'est-ce pas une chose réellement existante?"

("... ek kan nie klaarkom ... sonder iets wat groter is as ek, wat my lewe is - die vermoë om te skep ... om hoop uit te druk deur een of ander ster, die gretigheid van 'n siel deur die gloed van 'n sonsondergang. Daar is beslis geen bedrieglike realisme daarin nie, maar is dit nie iets wat inderwaarheid bestaan nie?") Hierdie innerlike vuur in Van Gogh se siel (vergelyk Van Ostaijen se sieledrang), word uitgedruk in 'n brief (id.: 310) wat hy ook in 1888 (September) skryf: "... la nature est extraordinairement belle. Tout et partout la coupole du ciel est d'un bleu admirable, le soleil a un rayonnement de souffre pâle et c'est doux et charmant comme la combinaison des bleus célestes et des jaunes dans les van der Meer de Delft. Je ne peux pas peindre aussi beau que cela, mais m'absorbe tant que je me laisse aller sans penser à aucune règle".

("... die natuur is so buitengewoon pragtig. Oral, en dwarsoor die koepel van die hemel is 'n merkwaardige blou, en die sonwerp 'n gloed van bleek swael, en dit is sag en so lieflik soos die kombinasie van hemelse blou en geel kleure in 'n Van der Meer van Delft. Ek kan nie só pragtig verf nie, maar ek raak so betrokke daarby dat ek myself laat gaan.")

Die beeld van "brand in je ogen" herinner aan die beeld van "zuiderzonminnaar" van "Vincent van Gogh 1, reël 1. Die vermoë om te skep oorheers dus Van Gogh se hele lewe. Dit blyk ook uit die woord "blauw" - volgens Van Gogh (id.: 276) die kleur van die ewigheid - en die simboliese betekenis van die see ("zeestrandrand") as ewig-durende beweging en bron van alle lewe. By implikasie skep die kunstenaarsvisie ewigdurende lewe in sy kunswerk/digkunswerk.

4.2.3.3 Vincent van Gogh 3

Leed als de golven van de oceaan
die baren witte blaân
van bloesems. Leed als van blaren aan
de bomen. Bomen die kruinen worden,
kruinen: der bergen wit gehelmd horden.

Het arme leed wanneer het wordt ontzaglik
in het dragen aller leed,
wordt scheppend leven weer.
Wie al de noodbaren in zich stort,
tot een fontein van helder water wordt hij weer.
Wie leed als landen torst
draagt in zijn flank de vruchtbaarheid
van honderdduizend zielen.

Leed gryp die diger-kunstenaar opnuut aan in "Vincent van Gogh 3" (1952a : 101): (Leed is ook die sentrale tema in die vierde en vyfde deel van die gedig.)

Die beeld van versreëls 1 - 3 herinner weer eens aan 'n brief van Van Gogh (1959a : 62) wat uit November 1882 dateer: "Wat kan het een mensch goed doen, als men somber gestemd is, aan't kale strand te wandelen, en te kijken in die grijsgroene zee met de lange witte streepen der golven."

Dié lydensmistiek gee uiting aan die patetiek van die romantiese ekspressionisme. Nadat Van Gogh in die sanatorium in St. Rémy opgeneem is, het sy kunvisie die "leidenschaftliche" in die natuur raakgesien. Selfs die bome het hom nou leed laat sien. Myns insiens verwys Van Ostaijen in die beeld "Bomen die kruinen worden" (reël 4) na die sypresbome wat 'n tema is in sowel Van Gogh se skilderkuns as in sy briewe. In Mei 1890 skryf Van Gogh (1953b : 501) die volgende aan die kunskritikus A. Aurier: "Le cyprès est si caractéristique au paysage de Provence et vous le sentiez en disant: 'même la couleur noire'." ("Die sypres is so kenmerkend van die landskap van Provence, dat jy dit sal voel en sê: 'Selfs die kleur is swart'.") In Mei 1890 skryf hy (id.: 434) aan sy

broer Theo: "Les cyprès me préoccupent toujours, je voudrais en faire une chose comme les toiles des tournesols, parce que cela m'étonne qu'on ne les ait pas encore fait comme je les vois. C'est beau comme lignes et comme proportions comme une obélisque égyptienne.

Et le vert est d'une qualité si distinguée.

C'est la tâche noire dans un paysage ensoleillé ..."

("Die sypresse is altyd in my gedagtes, ek sou graag iets van hulle wou maak - want dit verstorm my dat hulle nog nie uitgebeeld is soos ek hulle sien nie. In lyn en verhouding is hulle net so pragtig soos 'n Egiptiese gedenknaald. Die gehalte van die groen is iets besonders. Dis 'n swart kleurspatsel in 'n sonnige landskap ...")

Die beeld van "kruinen: der bergen wit gehelmde horden" (reël 5) verwys myns insiens na die uitwerking van die mistraal-wind, wat Van Gogh (id. : 501) ook noem in die brief aan Aurier: "L'étude que je vous ai destinée représente un groupe de cyprès au coin d'un champ de blé par une journée de mistral d'été."

("Die studie wat ek vir jou opsy gesit het, stel 'n sekere groep sypresse in die hoek van 'n koringveld gedurende 'n somer mistraal voor.")

Leed en die skeppende lewe word in die tweede strofe van "Vincent van Gogh 3" in 'n besondere verhouding verbind; die kunstenaar wat "al de noodbaren (van leed) in zich stort" word hierdeur gelykgestel aan 'n fontein helder water. Die gedagte van Suares ("Ek ly, daarom bestaan ek") word in die beeld opgeroep en uitgebrei: Ek het lyding en leed ondervind en daarom word ek weer lewend - deurdat ek ly, keer ek weer terug tot die bron, die skeppingsdrang van my kunstenaarskap. Die kunstenaarsleed veroorsaak "de vruchtbbaarheid van honderdduizend zielen".

3.2.1.3.4 Vincent van Gogh 4

DE STEM VAN VINCENT

Laat ons de blaren
van alle leed vergaren.
De aarde, ook vermoeid,
heeft nooit dode
blaren gedragen.
De aarde wondt
om, in de driedagestond,
te laten herrijzen
onder de loodzware kus van liefde.

En is die kus weerom licht leed,
leed dat alles is, - Ik ben Die is, -
o, laat deze zoen niet verloren gaan
want elke zoen is gloēn van goed.

Nooit wassen dode vruchten
aan de bomen.
De pijnen snikken eeuwig
en laten hun lange tranen als vingers vallen.
Weet dit, mijn zoon: wanneer leed leven wordt,
houdt op het leven leed te zijn.

In "Vincent van Gogh 4" ("De stem van Vincent") (1952a : 102) stel Van Ostaijen die kunstenaar self aan die woord byna in 'n gebedstoon.

Van Ostaijen identifiseer homself ten volle met die lydensmistiek van Van Gogh. Die kunstenaar Van Gogh is verwant aan die natuur, hy spreek sy leed uit met die gebruikmaking van natuurbeeld; die innerlike van die kunstenaar is só, weens sy panteïstiese visie, verbind met die kosmiese uiterlike. Leed is ook die skakel waarmee Van Gogh en Van Ostaijen, deur hul gemeenskaplike identifikasie met leed (patoe en patetiek) aan mekaar verbind word.

Die leed van die individuele digter-kunstenaar word oorgedra na die opgestapelde blare:

Laat ons de blaren
van alle leed vergaren.

Die vallende dooie blaar is simbool van leed en verrotting. Die blaar is ook simbool van die verganklike, van die aanhoudende herhaling van die seisoene, en van die ewigdurende skeppingsvermoë van die aarde:

De aarde, ook vermoeid,
heeft nooit dode
blaren gedragen.

Nes die kunstenaar, is die aarde dus vol leed. Desnieteenstaande skep die aarde net lewende (en geen dooie) natuur- en kunsforms wat vry is van leed. Die lewe (skepping) van die blare (en by implikasie, die kunswerke) word aanhoudend hernu.

Van Gogh skep 'n litografiese kunswerk met die titel "Leed" (1882) en verduidelik in dieselfde tydperk (Roskill, 1963 : 155) in 'n brief aan sy broer Theo sy opvatting van kuns, naamlik dat hy sketse wil maak wat sommige mense aangryp: in figure of in landskappe wil hy eerder ernstige leed as sentimentele swaarmoedigheid uitdruk. Hy wil vorder tot op die punt dat mense van sy werk sal sê dat hy diep en met deernis voel. Van Gogh wil graag hê dat sy broer hierdie benadering begryp.

Die woorde "driedagenstond" en "herrijzen" herinner aan die goddelike beeld van die wederopstanding van Christus. Dié uiterste vorm van ge=daanteverandering word tegweeggebring deur die uiterste vorm van opof=fering. (Die beeld van die opstanding word verbind met die beeld van die kruisigung en die simbool van verlossing van die vyfde gedeelte.)

Die woorde "de aarde wondt ... onder de loodzware kus van liefde" herinner aan 'n brief wat Van Gogh (1953a : 243) in 1883 skryf oor die wroeging van die siel se stryd tussen diens en liefde: "Niets is meer 'angoisse' dan een zielestrijd tusschen plicht en liefde, beide hoog opgevoerd. Als ik U zeg ik kies mij plicht weet ge er alles van. Een enkel woord dat we er over spraken op den weg, deed mij voelen daaromtrent in mij niets is veranderd, dat het is en blijf een wond waar ik over heen leef, doch die in de diepte zit en niet heelen kan, over jaren zal zijn wat 't was den eersten dag. ... En mijn eigen toekomst is een beker die niet voorbij kan gaan tenzij ik hem uitdrink."

Die plig wat van Gogh in die brief aanvaar, die diens en doel van die kuns wat die kunstenaar as 'n wond in hom ronddra, die konflik tussen plig en liefde vir die kuns, kan in verband gebring word met

die woorde van Van Ostaijen (1956 : 129) in "Modernistische Dichters": "Ik noem als kenmerken: de psychische oorzaak een hang naar het pathetische (leidenschaftliche) ..." .

Opoffering word ook in "Vincent van Gogh 4" gelykgestel aan "de loodzware kus van liefde", dit wil sê aan die liefde van God (die kunstenaar-digter) wat hy aan die gemeenskap opoffer, om sodende die gemeenskap te verlos. (Die gedagte hou verband met die verlossingsbeeld in "Vincent van Gogh 5" (1952a : 103): "Christus. Verlosser ... Een Kruis ... De weg van de Verlosser.") Die opofferingskus van die liefde word in verband gebring met die lydingsbeeld van die huilende dennebome:

De pijnen snikken eeuwig
en laten hun lange tranen als vingers vallen.

Die beeld van die dennebome kom ook in die tweede gedeelte (kyk p.49) van die gedig voor. Die terugverwysing gee meerduidelijkheid aan die beeld: waar die dennebome eers 'n skeppende eienskap gehad het, is dit nou treurend.

Liefde en opoffering (waarmee onderskeidelik oor lewe en lyding bedoel word) rig in die laaste twee reëls van strofe twee van die vierde gedeelte 'n etiese boodskap tot Van Ostaijen as "zoon" van Van Gogh (id.: 102):

Wanneer leed leven wordt,
houdt op het leven leed te zijn.

Die boodskap plaas weer eens die gedig "Vincent van Gogh" in die konteks van die etiese boodskap van Suares: dat die mens leed en liefde in die lewe nodig het.

3.2.1.3.5 Vincent van Gogh 5

Kristus. Verlosser. Het kruis
vergaarde al het leed.
Toen wierp hij weg het huis
van zijn leed.
Drie dagen en de schildwacht schrok.
De kunst is groot.
Een kruis van leed ...
dan valt het huis
maar alles blijft.

En telkens woont
't woord onder ons
dat ons beloont, -
nieuw.

De weg van de Verlosser,
de weg van het leed:
een hoogvlakte van geluk.

In "Vincent van Gogh 5" (1952a : 103) word die kunstenaar-digter met Christus geïdentifiseer:

een kruis van leed ...
dan valt het huis
maar alles blijft.

En telkens woont
't woord onder ons
dat ons beloont, -
nieuw.

De weg van de Verlosser,
de weg van het leed:
een hoogvlakte van geluk.

Die kunstenaar-digter is "Verlosser" (reël 1) en terselfdertyd die een wat opoffer. Sy kunstenaarskap ("een Kruis") (reël 1) bring al die leed byeen. Die kruis as simbool van 'n innerlike ervaring van die dood, is ook terselfdertyd 'n simbool van wedergeboorte en vernuwing van die innerlike ervaring. Opstanding en verlossing veronderstel gedaanteverandering (van menslik na bo-menslik) en daarom lei "de weg van het leed" (reël 15) na "een hoogvlakte van geluk" (reël 16).

Van Gogh skryf in hierdie verband in 'n brief in Mei 1888 (1952 : 195): "... pourtant ce quelque chose qui s'appelle âme, on prétend que cela ne meurt jamais, et que cela vit toujours et cherche toujours et toujours, et toujours encore ... Au lieu donc de me laisser aller au désespoir, j'ai pris le parti de mélancholie active, pour autant que j'avais la puissance d'activité, ou en d'autres termes j'ai préféré

la mélancholie qui espère et qui aspire et qui cherche.".

("... hulle sê dat daardie ding wat die siel genoem word nooit sterf nie, maar aanhou lewe en sy soektog vir altyd en ewig voortsit ... Ek het daarom, in plaas daarvan om my aan die wanhoop oor te gee, die rol van aktiewe swaarmoedigheid gekies - in soverre as wat ek die krag van aksie besit het - met ander woorde, ek het die swaarmoedigheid verkies wat hoop en hunker en soek.") Die lydensweg in die siel van die kunstenaar kan, aan die hand van hierdie woorde van Van Gogh, 'n weg word waarlangs hoop, geluk en soeke nagestreef word.

Voorts, kan met inagneming van reëls 6 - 9 in "Vincent van Gogh 5" 'n meerduidige betekenis aan die woorde "kruis" en "huis" gegee word. Die kunstenaarskruis (sy kuns) is swaar om te dra. Tog is sy kuns só "groot", dat wanneer die kunstenaar val ("het huis valt"), dit wil sê wanneer die kunstenaar (Van Gogh) doodgaan, sy kunswerk en kunstenaarskap bly voortbestaan ("maar alles blijft"). As kuns soos godsdiens is, dra die kunstenaar-digter soos Christus sy kruis en moet hy bereid wees om vir sy godsdiens-kuns te sterf sodat sy kuns verewig kan word. (Van Gogh het homself in 1890 in 'n koringveld geskiet - sy kuns is nogtans weens die invloed daarvan op ander onsterflik.)

Die simboliese betekenis van "huis" verwys na die siel van die kunstenaar se neerdaling na die donkerte voordat hy wedergebore en vernuwe word. Van Gogh skryf in Maart 1882 (1953b : 323) na aanleiding van 'n gesegde van Millet die volgende aan sy broer Theo: "L'art c'est un combat - dans l'art il faut y mettre sa peau." ("Kuns is 'n stryd - in kuns moet jy jou lewe waag.")

Die hernuwingsgedagte in "Vincent van Gogh 5" spreek eerder die digter as die kunstenaar aan. Deur verwysing na die daaropvolgende beelde "Verlosser", "leed" en "geluk" rig die hernuwingsgedagte hom ook tot die kunstenaar Van Gogh.

En telkens woont
't woord onder ons
dat ons beloont, - nieuw.

Die nuutheid van die kunstenaarswoord (in die aanhaling hierbo) beloon die kunstenaar-digter op sy lydingsweg na geluk en lewe. Die "nieuwe" woord stel die woord beeldende kunswerk van die toekoms voor: Van Gogh skryf in Mei 1888 (id.: 219): "Nous ne nous sentons pas mourir, mais nous sentons la réalité de ce que nous sommes peu de chose, et que pour être un anneau dans la chaîne des artistes, nous payons un prix ... Il y a dans l'avenir un art, et il doit être si beau, et si jeune, que vrai si actuellement nous y laissons notre jeunesse à nous, nous ne pouvons qu'y gagner en sérénité."

("Ons voel nie hoe ons sterf nie, maar ons voel wel die waarheid aan dat ons onbelangrik is en (duur) moet betaal om 'n skakel in die ketting van kunstenaars te wees ... Daar is 'n kuns van die toekoms wat so lieflik en jonk moet wees, dat ons gemoedsrus daaruit sal put, al sou ons ons jeug daarvoor opoffer.")

3.2.1.3.6 Vincent van Gogh: Samevatting

Van Ostaijen se teoretiese gedagtes kristalliseer uit in die gedig "Vincent van Gogh" en kan met die gedagtes van die kunstenaar Van Gogh vergelyk word. In dié opsig voldoen die gedig aan Van Ostaijen se opvatting oor die dubbele perspektief (kyk p.25) en die vereistes vir 'n programma-gedig: die digter beskryf vers-intern inderdaad, deurdat hy homself met Van Gogh identifiseer, sy eie romanties-ekspressionistiese gevoelsestetika in 'n gedig.

Daar is in die gedig geen direkte verwysing na bepaalde werke van Van Gogh nie, alhoewel daar verwys word na temas soos "zuiderzon-minnaar" (p.43), "wouden" (p.49), "leed" (p.55), "bomen die kruinen worden" (p.55).

Die belang van die ondersoek van Van Gogh se briewe-estetika en die vergelyking daarvan met Van Ostaijen se gevoelsestetika, is geleë in Van Ostaijen se verwysing na en verwerking van Van Gogh se teoretiese geskrifte: Van Ostaijen vestig hierdeur die aandag op sy eie romanties-ekspressionistiese gevoelsestetika.

Die klem het in die bespreking van die gedig geval op die simbo-

liese verwysing na, en identifisering met die kunstenaarskap van Van Gogh. Gevolglik is net dié aspekte van die versinterne - die meerduidigheid van die betekenisvlak van die gedig - beskryf, en geen tegniese versinterne aspekte nie.

Van Ostaijen het 'n reeks romanties-ekspressionistiese gedigte oor beeldende kunstenaars geskryf. Sy poëties oor Van Gogh het sowel 'n gedig as estetiese geskrifte ingesluit. Myns insiens is die nouer verband tussen digter en skilder (in dié geval Van Ostaijen en Van Gogh) duidelik aangetoon deur die gedig "Vincent van Gogh".

Van Ostaijen as digter gebruik die digterlik geprojekteerde gedagtes van die beeldende kunstenaar Van Gogh om sy eie poëties in sy digkuns te laat uitkristalliseer. (Hy gaan dus programmaties te werk.)

In die gedig "Vincent van Gogh" pas Van Ostaijen die dubbele perspektief toe op 'n persoonlike (of geindividualiseerde) vlak. Die kunstenaar Van Gogh se skilderkunstige temas, lewensgeschiedenis en briewe-estetika word in die gedig gebruik om betekenis te gee aan die gevoelsestetika van Van Ostaijen.

3.2.2 VAN OSTAIJEN EN WALT WHITMAN: DIE ROMANTIESE EKSPRESSIONISME

In hierdie afdeling gaan dit om die digter Whitman se verskerne en versinterne invloede op Van Ostaijen. Van Ostaijen skryf (sien p.33) by implikasie dat Whitman as poëtiese voorloper van die romantiese ekspressionisme beskou kan word. Whitman se grondliggende poëtikale (estetiese) begrippe word bespreek en met dié van Van Ostaijen vergelyk: die "nuutheid" van die kunswerk, die sieledrang, die digter as profeet en die organiese vorm is aspekte wat die digters met mekaar in gemeen het.

Ook ten opsigte van die tegniese vormtaalelemente word Whitman en Van Ostaijen se poëtikale begrippe vergelyk. Aspekte soos die barokagtige beeld, die ekstensiverende karakter van die vrye vers en die a prioristiese tema van Van Ostaijen word bespreek.

Daarna word die algemene tegniese tekortkominge (in hul digkuns) wat Van Ostaijen en Whitman in hul poëтика bespreek het, toegepas as kriteria om Van Ostaijen en Whitman se onderskeie negatiewe evaluerings van hul werk in twyfel te trek. (Dit wat albei digters as afbrekend beskou, word as positiewe kritiek op enkele van hul gedigte toegepas.)

3.2.2.1 Van Ostaijen en Whitman: Verseksterne uitsprake

Daar is rede om te glo dat Whitman 'n invloed op Van Ostaijen se romanties-ekspressionistiese poëties uitgeoefen het. Borgers (1971 : 53) skryf dat Van Ostaijen meld dat hy oor Whitman, Poe, Baudelaire en ander digters in die tydskrif "De Boomgaard" van November 1909 - 1911 lees. Whitman se digbundel "Leaves of Grass" (1855) is in 1917 in Nederlands vertaal deur Maurits Wagenvoorts. Borgers (id.: 159) skryf dat die woorde "I make the signal" uit die slotvers van "Salut au Monde!" (wat nie in Wagenvoorts se vertaling voorkom nie) moontlik 'n invloed op Van Ostaijen se titelkeuse van sy bundel "Het Sienjaal" gehad het. (Whitman se "Salut au Monde!" kan ook moontlik verband hou met Van Ostaijen se "Broedergroet" uit die gedig "Februarie" wat gedeeltelik voorheen aangehaal is (sien p.35).)

In sy gedig "Het Sienjaal" (1952a : 149) skryf Van Ostaijen van die zang van mijn vader Whitman, zang van de Mississippi, zang uit een engelse matrozeslop, psalm van heimwee en verlangen!

3.2.2.1.1 Vereenvoudiging en verinnerliking

In "Expressionisme in Vlaanderen" (1918) skryf Van Ostaijen (1956 : 52) van die eienskappe van die ekspressionistiese tydsgees: vereenvoudiging en verinnerliking. "Feitelijk: een uitbeelding naar de grootst mogelijke eenheid van de extensieve (actie die wij door vereenvoudiging verstaan) en intensieve (verinnerliking) uitbreiding van ons leven ... Uit de rationale waardering van de beide eigenschappen ontstaat de harmonie ... Het toppunt dezer harmonie sal hoogtepunt ener nieuwe monumentaliteit betekenen. Deze monumentaliteit zal eindelijk weer het resultaat van een bredere levens-

aanschouwing zijn: van Whitman tot Tagore releveert men reeds de harmonische verbinding van hare eigenschappen." Walt Whitman (Cowley, 1960 : 9) skryf in 1855 in "Leaves of Grass" oor intensesieve uitbreiding (verinnerliking): "The greatest poet hardly knows pettiness or triviality. If he breathes into anything that was before thought it dilates with the grandeur and life of the universe." Whitman in Cowley (1960 : 12) se ooreenstemmende opvatting oor ekstensieve vereenvoudiging blyk myns insiens die volgende te wees: "The art of art, the glory of expression, and the sunshine of the light of letters is simplicity. Nothing is better than simplicity ... nothing can make up for excess or for the lack of definiteness."

3.2.2.1.2 Nuutheid van die kunstenaarservaring

Grondliggend aan die poëtie van die romantiese ekspressionisme is dat sowel die kunswerk as die wêreld rondom die kunstenaar "nuut" ervaar moet word. Van Ostaijen (1956 : 20) skryf in sy opstel "Expressionisme in Vlaanderen": "expressionisme sluit bij een nieuwe levensaanschouwing aan". In soortgelyke trant het Whitman (Cowley, 1960 : 13) geskryf: "... nothing is finer than silent defiance advancing from new free forms ... the cleanest expression is that which finds no sphere worthy of itself, and makes one".

Uit hierdie "nuutheid" spruit die gedagte van die skoonheid en nuutheid van die siel voort.

3.2.2.1.3 Die sieledrang, en die digter as siener-profeet

Van Ostaijen (1956 : 17) skryf in "Expressionisme in Vlaanderen": "Het kunstwerk moet eenvoudig een resultaat van een zieledrang zijn geboren uit een innere Notwendigkeit ..." Whitman (Pearce, 1962 : 64), voorloper van die romanties-ekspressionistiese dig-kuns, skryf oor 'n soortgelyke sielsnoodsaaklikheid: "All truth lies waiting in all things. They unfold to you and emit themselves more fragrant than roses from living buds; whenever you fetch the spring sunshine moistened with summer rain - But it must be in yourself. It shall come from your soul." (my kursivering.)

van Ostaijen verwys talle kere in sy digkuns na die sieledrang. In byvoorbeeld "Vincent van Gogh" (1952a : 100) skryf hy:

Maar alle schoonheid, mijn zoon, is in de brand
van je ogen.

Hierdie sieledrang het vir Whitman gepaard gegaan met die kennis van die siel. Die digkuns was vir Whitman die hoogste vorm van geestelike onderrig. Hy het dus die digter beskou as profeet. Die digter begryp die doel van die lewe, die dood en die ewigheid: hy ken die siel.

Whitman skryf in Cowley (1960 : 9): "The greatest poet ... is a seer ... he is an individual ... he is complete in himself ... the others are as good as he, only he sees it and they do not ... The land and sea, the animals, fishes and birds, the sky of heaven and the orbs, the forests, mountains and rivers, are not small themes ... but folk expect of the poet to indicate more than the beauty and dignity which always attach to dumb real objects ... they expect him to indicate the path between reality and their souls."

Die idee van die digter as siener hou verband met die romanties-ekspressionistiese gevoelsestetika wat wêreldhervorming en vernuwing beklemtoon.

Met verwysing na die voorafgaande aanhaling van Whitman, kan myns insiens afgelei word dat Whitman en Van Ostaijen ooreenstemmende opvattings gehad het ten opsigte van die geleentheid van die digter om in sy digkuns as digter-profeet na vore te tree. Om die verwantskap tussen die twee digters van naderby aan te dui, is die programmagedig "Het Sienjaal" ter sake: hier ondersoek Van Ostaijen sy lewensdoel as kunstenaar-profeet. (Vergelyk die godsdienstige liefdesdaad van die gedig waarmee die wêreld tot een harmonie saamgebind moet word.)

Hierdie nuwe godsdienstige wêreldliefde sluit aan by die hervormingsboodskap van die romanties-ekspressionistiese digter.

Die boodskap van die digter as kunstenaar-profeet is implisiet in

die woordbetekenis van die gedig "Het Sienjaal" en sal uit 'n ontleding daarvan blyk. (Trouens, die titel self dui op die bring van 'n boodskap deur die digter-profeet.)

In "Het Sienjaal" stel Van Ostaijen die romanties-ekspressionistiese digter as kunstenaar-profeet in diens van die etiese boodskap van Suares na aanleiding van Suares se aanhaling wat die gedig voorafgaan (1952a : 85) (kyk p.39).

Deur terugverwysing na die aanhaling kan die kunstenaar-profeet, deur die aanvaarding van die leed van die wêreld die mens en homself in 'n bestendige liefdesdaad opnuut bind tot één harmonie. Die gedig "Het Sienjaal" werk met sowel die ontwikkelende idee as gevoel van die liefde, veral die menseliefde. Die begeerte om die lewe en die sinnelikheid te ervaar, en die aanvaarding van die lewe in al sy openbaringe, selfs as sonde en leed, word 'n betekenisvolle bewys van die levensvreugde as gevolg van die saamgaan van 'n reeks woorde, beelde, kruisverwysings en dergelike versinterne tegnieke.

Vergelyk die volgende aanhaling uit "Het Sienjaal" (id.: 145) waarin die digter-profeet deur herhaling van die woorde "genot", "liefde" en "leven" 'n beeld van menseliefde en levensvreugde skep:

Groei uit dit wijsje de derde verzoeking, na die van
het genot, die van het schijngeluk.

Het stille lied van de doodeenvoudige liefde.

Zich geven zonder meer; uitleven zonder op het gebod der
talenten te letten.

En dit is het vreselike in deze verzoeking: het schijngeluk
heeft de gedaante
van het geluk;

dezelfde grote eenvoud die een fris lied van innerlikheid
schijnt te zingen.

"Kent gjij" vraagt de verzoeker, "het geluk van de grote
éne liefde ene schaarse woorden,
zij vallen als zware regendruppels op een bloem, die zeer
ver open staat.

In uw huis zal alles anders zijn onder de lach van uw geliefde.

Dié beelde van die liefde en geluk van die lewe loop aan die einde van die gedig soos 'n crescendo uit op die liefdeskreet: "Mijn zonnebroer, mijn zonnekind" (id.: 149).

Die doelbewus etiese boodskap van die digter-profeet (die liefde en geluk van die lewe) word in elke beeld in die gedig afgestempel. Die betekenisverryking van liefde vir die wêreld word in 'n magtige vreugde voortgestu. Die gedagte aan 'n opmars van mense in die volgende aanhaling (id.: 148) word 'n beeld van 'n tot die lewe bekeerde menigte wat in die oë van die digter as godsdienstige boodskapper (dit wil sê profeet) die stad oorspoel.

Hierdie beeld word uitgebrei tot die godsdienst-bekeerde menigte wat die kerk oorspoel. Die ontwikkelende dinamiese beeld word tot in die koringlande uitgebrei. Só bou Van Ostaijen as digter-profeet (digter-siener) die gedagte van die opmars uit: die mense het gekom; hulle oorspoel die straat; van alle verdiepings kom hulle; hulle oorstelp die stad en spu oral uit totdat die land vanuit die land en die stad oorstrom word. Soos waargeneem deur die digter-profeet, veroorsaak die menslike oorstrooming 'n godsdienstige oorstroming:

de katedralen zetten hun sluizen open.

Het is geen sienjaal, doch een opmars reeds!

Een man is begonnen, hij heeft geschreeuwd, eerst was hij bang: enkel de stenen zouden zijn stem horen en daardoor getroffen zijn. Doch uit de stenen kwamen de mensen tot één grote menigte, die de straat overspoelde.

Van het gelijkvloers en van de zoveelste verdieping komen ze, uit krochten komen ze en uit restauraties waar het naar gekruide spijzen ruikt.

De stoet overstelt de stad, elke straat spuwt nieuwe gelederen, en van de stad uit wordt het land, het arme land der bantjerheren en van het klerus, overstroomt

De katedralen zetten hun sluizen open en de orgeltonen huwen de blonde lijven van de korenvelden.

Wat niet mee wil, wordt meegerukt door de stroom.
de machtige, de hernieuwende;

3.2.2.1.4 Die organiese vorm

'n Verdere ooreenkoms tussen Whitman en Van Ostaijen is Whitman (Cowley, 1960 : 10) se begrip van organiese vorm: "The rhyme and uniformity of perfect poems show the free growth of metrical laws and bud from them as unerringly and loosely as lilacs or roses on a bush, and take shapes as compact as the shapes of chestnuts and oranges and melons and pears, and shed the perfume im= palpable to form."

Van Ostaijen word ook in sy latere organies-ekspressionistiese poëtika en poësie gekenmerk deur sy gebruik van die organiese vorm. In 1918 beskryf hy (1956 : 21) in "Expressionisme in Vlaanderen" 'n formule wat reeds as die beginpunt van sy organies ekspressionistiese poëtika beskou kan word: "Als eerste expressionistisch principe wat de vorm betreft te onthouden dat hij een zelfstandig leven heeft, zoals de bladeren van de boom tegenover de boom van hun musiek hebben; het ganse expressionisme is overigens lyrische kunst te heten." Soos Whitman, gebruik Van Ostaijen 'n beeld uit die plantewêreld.

3.2.2.1.5 Skreiende luidkeelsheid

In sy skrywe in hierdie opstel oor die romanties-ekspressionistiese tegniek, verwys van Ostaijen na digters soos Werfel en Mussche. In die lig van bogenoemde stelling geld Van Ostaijen se kritiek van dié romanties-ekspressionistiese digters dus indirek ook vir die styl en versinterne tegniek van Whitman as voorloper van die romantiese ekspressionisme.

In Van Ostaijen (1956 : 234) se bespreking van Mussche se gedig "de twee Vaderlanden van mijn hart" (sien p.35) kritiseer hy die gedig as bloot 'n bevestiging van die digter se gevoel. Alles is ondergeskik aan die gevoel en word daardeur bepaal: die losbandigheid in die styl, die ornamentele beeld, die vormloosheid van die struktuur, die leë liriese orde, die afwesigheid van die idee, die a prioristiese tema en die ekstensiverende karakter van die reëls. Dit alles beskryf Van Ostaijen (id.: 361) om "Wies Moens en Ik" as "lyrische hogeborst-zetterij".

Daar is myns insiens meer as 'n toevallige ooreenkoms tussen dié beskrywing en Whitman (Cowley, 1950 : 85) se beskrywing van sy eie digkuns as "the barbaric yawp" (missien vertaalbaar met *skreienende luidkeelsheid*), soos hy dit noem in sy gedig "Song of Myself". Wimsatt en Brooks (1957 : 587) omskryf die term as simboliese vloeibaarheid wat die gevaar inhoud dat dit alles in die niet sou kon laat versink.

Dit is duidelik dat sowel Whitman (ten opsigte van sy eie digkuns) en Van Ostaijen (ten opsigte van die romanties-ekspressionistiese digkuns waarvan hy Whitman as die voorloper beskou) 'n gemeenskaplike kritiese houding ingeneem het teenoor die ekstensiewe vloeibaarheid wat dié gedigte gekenmerk het.

Dit is moeilik om te glo dat die ekstensiewe vloeibaarheid - die swakheid van die romantiese ekspressionisme - vroeër in "Expres-sionisme in Vlaanderen" in 1918 deur Van Ostaijen (1956 : 47) in 'n positiewe lig beskou is. In 1918 skryf hy dat dit vir die eks=pressionistiese kunstenaar (hier Ensor) gaan om die soek na inner-like verwantskappe, Einfühlung, indenking en 'n Sturm-en-Drangempatie, in die sin van 'n lewenskragtige simpatie.

Ondanks Van Ostaijen se beklemtoning van die negatiewe tegniese aspekte van die romantiese ekspressionisme deur sy kritiek van sekere gedigte van ander digters naas Mussche, gee hy nogtans in sy poëtiese breedvoerige bespreking van dié versinterne aspekte of tegniese vormtaalelemente (wat indirek ook vir Whitman geld, sien p.28).

3.2.2.2 Van Ostaijen en Whitman : Versinterne ooreenkomste

Uit die bespreking wat volg, blyk dat Whitman nie net 'n invloed op Van Ostaijen se verseksterne poëtiese kon gehad het nie maar ook op sy versinterne poëtiese.

Die volgende bespreking sal in wese handel oor die versinterne kritiese ooreenkomste tussen Whitman se "barbaric yawp" en Van Ostaijen se "hogeborstzetterij".

Die algemene tekortkominge wat Van Ostaijen en Whitman in hul

poëtiëk bespreek het, word toegepas as kriteria om Van Ostaijen en Whitman se onderskeie negatiewe evaluerings van hul digkuns in twyfel te trek: dit wat albei digters as afbrekend beskou in hul digkuns (en Van Ostaijen ten opsigte van die romanties-ekspressionistiese digkuns in die algemeen) geld inderdaad as positiewe kriteria daarvoor, soos blyk uit die toepassing van dié onderskeie kriteria op enkele van hul gedigte.

3.2.2.2.1 Ornamentiek en "pictorial talent"

Nes Van Ostaijen het Whitman sy eie onsuiwere versinterne poëtiëk skerp gekritiseer. Hy skryf (Allen & Davis 1959 : 20) in "A Backward Glance": "I know well enough ... that in respect to pictorial talent, dramatic situations and especially in verbal melody and all the conventional technique of poetry ... not only the divine works that today stand ahead in the world's reading, but dozens more, transcend (some of them immeasurably transcend) all that I have done, or could do." Whitman het natuurlik sy digkuns gekritiseer vanuit die perspektief dat dié elemente waaroor hy geskryf het, nie in sy digkunswerke aanwesig was nie. Van Ostaijen beskou die romantiese ekspressionisme vanuit 'n ietwat ander perspektief en evalueer aspekte van sy digkuns wat hy wel gebruik het, soos byvoorbeeld, die barokagtige beeld, wat hy met die term "ornamentiek" negatief beskryf: vrij romantisch arbitrair ... en ... goedkoop schema" (Van Ostaijen, 1956 : 244).

Whitman se soortgelyke term vir "ornamentiek", wat volgens hom nie in sy poësie voorkom nie, is "pictorial talent". "Pictorial talent" kan beskryf word as 'n ingewikkelde beskrywing in 'n gedig wat deur feitelike gegewens, realistiese beskrywings of episode ontwikkel word. (Natuurlik het Whitman se gedigte "pictorial talent" gehad.)

Die woordgebruik soos blyk in die aanhaling uit Whitman se gedig "Song for Myself" (Cowley, 1960 : 25) hieronder wys dat sy beskrywings wel realisties is en dat die digtersmotief waarin die menslike lyf beskou word as deel van die natuur, ontwikkel deur die opeenhopings van feitelike gegewens van die menslike lyf:

The smoke of my own breath,
Echoes, ripples, and buzzed whispers ... loveroot, silkthread,
crotch and vine,
My respiration and inspiration ... the beating of my heart ...
The passing of blood and air through my lungs,
The sniff of green leaves and dry leaves, and of the
shore and darkcolored sea-rocks, and of hay in the barn,
The sound of the belched words of my voice ... words
loosed to the eddies of the wind ...

3.2.2.2.2 Dramatiese krag en gevoel

Volgens Whitman het sy gedigte nie dramatiese krag besit nie.
(Maar dit is tog ooglopend dat 'n liriese gedig soos Whitman se gedig "To think of time" (Cowley, 1960 : 98), of myns insiens Van Ostaijen se gedig "Het Sienjaal" 'n dramatiese situasie verbeeld: die "Ek" van die verteller in die gedig kom van aangesig tot aangesig met 'n geestelike dilemma.)

To think of Time ... To think through the retrospection,
To think of today ... and the ages continued henceforward.
Have you guessed you yourself would not continue? Have you
dreaded those earth-beetles?
Have you feared the future would be nothing to you?
Is today nothing ...

In "Het Sienjaal" word die dilemma van die mens wat al soekend streef na God, in 'n dramatiese situasie verbeeld aan die hand van 'n verskeidenheid karakters: die digter-kunstenaar onder die skyn van: die bekeerde "wie zich geroepen voelt" (1952a : 141), Bybelse karakters soos "Kristus", "Abraham" "Isaak" (id.: 144), die kunstenaar profeet "mijn teergeliefde Vincent van Gogh" (id.) "de arme kluizenaar" (id.: 145), die priester (id.: 146), die Internationale broedergeliefde (id.: 147), die stroom van bekeerde mense (id.: 148), die voorloper van die gevoelsgedig "mijn vader Whitman" (id.: 149), die "mens" van die hiernamaals "Mijn zonnebroer, mijn zonnekind" (id.). Volgens Borgers (1971a : 159) is die digter Van Ostaijen self die verteller in "Het Sienjaal" wat 'n samevatting gee van "zijn humanitair- en religieus-expressionistische levens-

en kunstopvattingen in die vorm van een mystiek leerdicht, gericht op de éénwording met die buitenwereld en vervuld van liefde voor 'de ronde vruchtbare aarde'".

Van Ostaijen se ooreenstemmende begrip vir Whitman se dramatiese situasie is moontlik sy gedagte dat alles ondergeskik is aan die gevoel, en daardeur bepaal word. Die "gevoel" in Van Ostaijen se gedigte bring 'n dramatiese situasie of narratiewe inhoud te weeg. Weer eens het Van Ostaijen besef dat sy gedigte dié kenmerke gehad het, en het hy hulle negatief gekritiseer.

Soos blyk uit die aanhaling van "Het Sienjaal" (1952a : 146) hieronder geld dit ook dat bogenoemde aspekte as 'n positiewe, opbouende bydrae tot sy gedigte beskou kan word:

Ik moet in mij, uit mij, het geluk
eewig kunnen maken; dat geen dood zoiets
vernietigen kan.

Het verre geluk dat zich biedt, zal ik
louteren,
tot het geluk één is met mij. Het geluk
om het geluk,
een volle vrucht die niets is dan
vrucht.

In die aanhaling kom die "Ek" in die gedig voor 'n geestelike dilemma te staan: "Ik moet in mij, uit mij, het geluk eeuwig kunnen maken ..."

3.2.2.2.3 "Verbal melody", die ekstensiverende vrye vers en sintaktiese parallelisme

Whitman se gedigte het, teenstrydig met dit wat hy self daaroor sê, wel "pictoral talent" en dramatiese situasies besit. Ook is dit so dat die kritiek wat hy teen die afwesigheid van "verbal melody" in sy vers uitgespreek het, ook van die hand gewys kan word. Whitman was nie danig besorgd oor die melodie van die woord nie maar hy het wel klankpatrone soos rym, assonansie en alliterasie ter wille van die welluidendheid gebruik. In dié aanhaling

van die gedig "Pioneers! O Pioneers!" (Allen & Davis, 1959 : 32) kan gesien word dat refrein, alliterasie en assonansie gebruik word:

For we cannot tarry here
We must march my darlings, we must bear the brunt of danger,
We the youthful sinewy races, all the rest on us depend,
Pioneers! O Pioneers!

In die tweede reël van die aanhaling word die m-klank, b-klank en d-klank allitererend gebruik, asook die r-klank in sowel die tweede as derde reël. Assonansie word in "march", "darling", "rest", en "depend" gebruik. Ook die gebruik van die vokaalklanke u ("must", "brunt"), o ("for cannot") en i ("Pioneers ... Pioneers") skep 'n mate van verbale melodie.

Van Ostaijen skryf in 'n soortgelyke trant as dié van Whitman oor die vrye vers wat ekstensiverend is en gesetel is in die strewe om die gevoel (emosie) te laat uitswel. Daardie besieling (*élan*) wat onderwind word op die emosionele vlak moet op die tegniese vlak oorgedra word om ook daar lewenskragtig te kan voorttril in die gedig, skryf hy.

Die lewenskragtige voorttrilling van die "*élan*" in die gedig word onder ander in die dinamiese klank, ritme en sintaktiese parallelisme van die ekstensiewe kwaliteit van die woorde teruggevind. Trouens die sintaktiese parallelisme is die ritmiese grondslag van sowel Whitman se digbundel "Leaves of Grass" as Van Ostaijen se gedig "Het Sienjaal". Die sintaktiese parallelisme binne die geheel van "Het Sienjaal" toon die emosionele ritmiese aanswelling en die dinamiese uitwaartse bewegings aan wat bydra tot die vrye uitdrukking van gevoel in die gedig.

In die aanhaling hieronder uit "Het Sienjaal" is dit myns insiens veral die klank wat die versreeëls organiseer (1952a : 141) en bind as ekstensiewe eenheid. 'n Gestremde ritme, soos blyk uit die aanhaling hieronder word enersyds deur die eindklanke, in dié geval die d-klank, t-klank, s-klank en andersyds deur die gebruik van leestekens - in hierdie geval kommas - teweeggebring:

Wie Godsgezegend is om, rit na rit, te stappen tot het alles is volbracht,
tot de tweede lijflike dood durft gaan en dragen durft
de derde nacht,
om de geest Gods in zich te bevrijden, hem het tweede leven te schenken,

Die vokaalklanke in die reëls hierbo het 'n besliste fonies-ritmiese organisasie. (Sien eerste twee reëls.)

Die herhaling van medeklinkers is ook hoorbaar. Klank laat hom dwarsdeur die gedig as 'n struktuurelement geld. Die ritmiese funksie van die versklank word in die reëls beklemtoon - die vokale is ritmies kort en dra 'n sterk klem, terwyl die konsonante ch, s, d, r, m, en t, sterk allitereer, en stuwend is. Die rym van "volbracht" en "nacht" het 'n organisatoriese sowel as 'n kommunikatiewe funksie. Die twee rymwoorde hou verband met hul simboliese betekenis. (Hier 'n Bybelse betekenis van alles is afgehandel "volbracht, en die hemelvaart, "de derde nacht".)

Nog 'n voorbeeld van die dinamiese beweeglikheid van die ritme in "Het Sienjaal" (die lewenskragtige voorttrilling van die "élan" in Van Ostaijen se romantiese ekspressionisme) word hier bespreek.

In die aanhaling (id.) hieronder is die tweede reël opvallend ritmies as gevolg van sekere klankkonsonante wat onderling in 'n soort aflos deur ander vervang word.

Zie ik geef u de ganse inhoud van wulpsheid die ligt tussen de versoeking van de

...

bácchánten, bácchánten stóut, er is een sáter bij't wáter, gekláter van zíilver en goud! -

Die onderlinge verhouding van die aflos van klankkonsonante: met vokale byvoorbeeld "bácchánten" (b, á, ch, á, nt, e, n) veroorsaak dat die reël opvallend ritmies is. Die aflosverhouding

van klankkonsonante met vokale beïnvloed die verhouding van klemtone en toonhoogtes.

In die aanhaling hierbo, gebruik Van Ostaijen ouditiewe rym "stout", "goud", visuele rym "báccánten", "báccánten", binnerym "sater", "water", "geklater", onamatopee "geklater" en "constante rythmique" (onderbreking in die ritmiese stroom van die gedig deur 'n uitroep-teken).

Soos vroeër genoem, is een van die kenmerkendste versinterne aspekte van die romanties-ekspressionistiese vrye vers (wat ook bydra tot die ekstensieve kwaliteit van die woord) die herhalende prinsipe: die grammatale of sintaktiese parallelisme.

Die parallelisme skep struktuur en ritme in Van Ostaijen (soos by Whitman) se gedigte. Die volgende verskynsels ressorteer onder die parallelisme: die antitetiese parallelisme, die sintetiese (konstruktiewe) parallelisme, en die kumulatiewe parallelisme.

Die hooffunksies van die parallelisme is dat dit die basiese struktuur van die reëls vorm; dat dit deur herhalings van gedagtes (met variasies) 'n ritmiese inkantasie teweegbring; dat dit die versreëls verbind; dat dit 'n eenheid vorm; dat dit gedagtes teen mekaar opweeg en 'n ritmiese gedagtepatroon teweegbring. (Dit is terloops dieselfde ritmiese patroon as dié van die Bybel, veral die Bybelse digkuns van Numeri, Spreuke, Psalms en Eksodus.)

Soos hierbo genoem is die parallelisme ook die ritmiese grondslag in Whitman se digbundel "Leaves of Grass". Van Ostaijen het nes Whitman, 'n stelsel van leestekens gebruik om struktuur aan te dui. (Byna elke reël in 'n gedig eindig met 'n komma. Hier en daar verskyn 'n uitroep teken.)

Die "gedagteritme" kan ook vergesel word van 'n foniese ritme. Die gebruik van parallele woorde en klanke kom in dié aanhaling uit "Het Sienjaal" (id.: 147) gereeld voor:

Begrijpt de liefde van de franse katolieken en hun helde-ziel;
begrijpt het oude ras van de franse geest, dat nog steeds groeit

...

Begrijpt de jonge levenslust ...

vooral: begrijpt het op het toppunt staan ...

Deze twee volkeren zult gij begrijpen, ...

...

zoals gij zult begrijpen de stad en het dorp;

"Begrijpt het" en "begrijpt de" vorm 'n gedagteritme wat ook 'n foniese ritme besit.

In Whitman se digkuns kom parallelle woord-en-klankgebruik talle kere voor: "The law ... The law ... The law ... The law ... The law" (Cowley, 1960 : 102).

3.2.2.2.4 "Charged language" en dinamiese energie

Whitman het in sy digkuns gebruik gemaak van "charg'd language" (Allen & Davis, 1959 : 39), wat ooreenkom met Van Ostaijen se beginsel van die dinamiese (die innerlike energie) van die romanties-ekspressionistiese poësie: "de vibrante toon die daarin overheerst". (Van Ostaijen, 1956 : 232)

Die gelaaiide taalgebruik, kan in die aanhaling hieronder uit "Song of Myself" (Cowley, 1960 : 32) aangetoon word:

The big doors of the country-barn stand open and ready,
The dried grass of the harvest-time loads the slow-drawn wagon,
The clear light plays on the brown and green intertinged
The armfuls are packed to the sagging mow: ...

Die dinamiese lading, wat die oestyd beskryf, word teweeggebring deur die gebruik van bewegingswoorde soos "loads" "slow-drawn", "packed" en "sagging". Die aanhaling hieronder uit Van Ostaijen se gedig "Het Sienjaal" (1952a : 144) toon ook die gebruik van gelaaiide bewegingswoorde, soos "wekken", "herrijzen", "bevrucht", "baart" en "voeren".

en weet nu ook de enige God die mij kan zijn, is diegene
die ik zal wekken

uit veertig dagen vrij versterven in de woestijn.

De God die zal herrijzen uit het brandende braambos van vreugde,
na het godwekkende leed, hermafrodite die bevrucht en baart!
Mijn God dat is de schone slaapster in het woud van mijn
eenzaamheid te wekken

en haar te voeren naar het feestgejuich der stad, doch
daardoorheen te gaan ter
bevrijdenis van de Kalvarie.

Whitman se "charg'd language", wat aan Van Ostaijen se beginsel van die dinamiese (die innerlike energie) herinner, herinner terselfdertyd aan Van Ostaijen se tegniek van dinamiese "verbreding" of assosiasie.

Die tegniek van die dinamiese "verbreding" in die vrye vers kan volgens Van Ostaijen kettingreaksies veroorsaak wat die vers voortstu, soos in Appollinaire se gedig "Zone". (Hadermann, 1970 : 156). Van Ostaijen bespreek die begrip in 'n vroeë opstel "Over Dynamiek" (1917), en uit sy kommentaar blyk dat hy meen dat die dinamiese in die vers van die assosiasietegniek afhanklik is.

Haderman (id.: 156) meen dat Van Ostaijen die assosiasietegniek in die romantiese ekspressionisme gebruik, en pas Van Ostaijen se kommentaar oor "Zone" op die gedig "Avondlied" toe. Hy begin met die vyftiende reël en skryf ter inleiding dat die dinamiese ontstaan as gevolg van die konfrontasie tussen die innerlike van die digter en die aandstemming: "Zij bestaat in een spel van herinneringen en muzikale suggesties, die als in een arabesk door elkaar worden geweven." (id.: 157)

Die vergelyking tussen die lamp en die teekoppie word ingelei deur klankassosiasies in reëls vyftien tot sestien. Die assosiasie van die woorde "bergen" (reël sestien), "stem" (reël sewentien) en "herinnering" (reël sewentien) dui op 'n begrip van verte in die ruimte, eerstens deur die berge opgeroep en daarna deur 'n begrip van die ruimte in die tyd. Die "warmte van die moeder se stem" (reël sewentien) herinner aan die warmte van die lig in die tuin (reëls agtien tot twintig.) Die hele gedig "Avondlied" is ondergeskik aan die assosiasietegniek.

Die assosiasietegniek kan ook op "Het Sienjaal" toegepas word. Hadermann (1970 : 157) skryf dat die "uiterlike, zintuiglike aspect van die woorden die in een onstuitbare golf van beeld- en -klankassociaties uit elkaar voortvloeien" vir "Het Sienjaal" geld.

As voorbeeld neem Hadermann die aanhaling uit "Het Sienjaal" (1952a : 143) :

Wiens stem een vaandel zijn zal, hij moet gaan
wanneer er rijpe kersen zijn, wier roodheid naar de paarse
smaak van zoenen smacht,
en zich hem bieden appels van blonde borsten die als
blazoenen van galjoenen zijn, waar de wind in speelt.

Whitman was in sy digkuns bewus van 'n ewigdurende veranderlikheid ("flux") soos van die beweging van die see in "Out of The Cradle Endlessly Rocking". Van Ostaijen het ook in sy digkuns die ewigdurende veranderlikheid weergegee in byvoorbeeld die menslike oorstromingsbeweging na die vernuwende en die heiligmakende van die godsdiens aan die einde van "Het Sienjaal".

3.2.2.3 Van Ostaijen en Whitman: Samevatting

In die voorafgaande bespreking het ooreenkomsste aan die lig gekom tussen Whitman se "barbaric yawp" en Van Ostaijen se "hogeborzzetterij". Ten opsigte van Whitman se kritiek op sy eie versinterne poëties, het geblyk dat aspekte wat volgens Whitman in sy digkuns ontbreek het, wel aanwesig was. Ten opsigte van Van Ostaijen se kritiek op sy eie versinterne romanties-ekspressionistiese poëties het geblyk dat sy negatiewe kritiek tog positief aangewend kan word. Die twee digters se kritiek oor hul eie digkuns is kortliks bespreek en daaruit blyk ook hul ooreenkomsste.

Whitman se invloed is versekstern maar ook versintern met Van Ostaijen in verband gebring en vergelyk. Versekstern is die aspekte van nuutheid in die digkuns, sielsnoodsaaklikheid, die romanties-ekspressionistiese digter as profeet (met verwysing na "Het Sienjaal") en die organiese vorm bespreek en vergelyk.

Ook is gevolgtrekkings gemaak dat die ooglopendste aanduiding van Whitman se invloed (die verseksterne of romanties-ekspressionistiese tegniek) teruggevind kan word in Van Ostaijen se opstel "Proeven van parallellellen" (1925).

Daarna is verwante opvattinge van Whitman en Van Ostaijen aangaande tegniek beskryf.

3.3 DIE POËTIKA VAN DIE ORGANIESE EKSPRESSIONISME

Die eienskappe van die organiese ekspressionisme is in Hoofstuk twee reeds uitvoerig bespreek. Vir die doeleindes van die verhandeling kan die volgende toegevoeg word:

In die slotparagraaf van "Gebruiksaanwijzing der lyriek" (1926) skryf Van Ostaijen (1956 : 323) van sy verwerping van die romantiese ekspressionisme, en sy aanvaarding van die organiese ekspressionisme: "Ten slotte noch dit: ik verwerp de poëzie van de gemoedstoestand voor deze van de sensibiliteit."

Die poëтика van "de sensibiliteit", die organiese ekspressionisme, in 'n samestelling van inspirasie en tektoniese teorie. Van Ostaijen (id.: 318) skryf in "Gebruiksaanwijzing der lyriek" (1926) van die organiese ekspressionisme as "... het gevoelig-maken van de stof".

Die sensibiliteit van die gedig moet die fokuspunt wees ten koste van die gemoedstoestand van die digter. Van Ostaijen skryf (id.: 323): "Het sensibiliteitsgedicht integendeel is naar de valeurs van deze sensibiliteit in zich-zelve controleerbaar." Die digter verdwyn agter sy werk. Die gedig as doel in sigself word nou as sinvol beskou. Die digkunswerk is belangriker as sy skepper.

Die poëтика van die organiese ekspressionisme (suiwer poësie) is 'n ideematige (abstrakte) teorie eerder as estetika - essensieël en voorskriftelik. Die voorskriftelike poëтика van die suiwer poësie beklemtoon sowel die sonoriteit ("Innere Klang") van die woord as simbool as die absolute (outonome) gedig.

Die abstrakte teorie van die organies-ekspressionistiese digkuns

kristalliseer uit die ideoplastiese vormtaalelemente en versinterne tegnieke van assosiasie van idees (deur middel van innerlike noodwendigheid), die sonore klankgebruik (deur middel van die "Innere Klang"), die gebruik van kleurwoorde wat 'n outonome betekenis verkry, die gebruik van die woord as 'n idee/simbool, 'n sentripetale ritme, 'n reintematische inhoud en 'n telegramstyl. Die intensiwiteit, outonimititeit en subjektiwiteit van die ideoplastiese tegniek en visie verleen meerduidigheid aan die inhoud.

Na aanleiding van bogenoemde veralgemening van die kenmerke van die organies-ekspressionistiese digkuns word twee hooftendense, getipeerdeur twee tipes gedigte, onderskei: die organies-musikaal liriese gedig (soos "Melopee", wat myns insiens deur E.A. Poe beïnvloed word) en die gedig as metafisiese geankerde spel met woorde (wat volgens Van Ostaijen deur Guido Gezelle beïnvloed word). In "Gebruiksaanwijzing der lyriek" (1926) teken Van Ostaijen (id.: 319) die verskil as volg aan: "De mogelijkheid der dichkunst is tweërlei: de onderbewust geïnspireerde poëzie (wat in de extase resulteert) en de bewust opgebouwde."

Die "bewust opgebouwde" gedig (suiwer gedig) is musikaal deurlopend en het sy oorsprong in die "premissé-sin" van die reintematische gedig soos byvoorbeeld "Melopee". Die "onderbewust geïnspireerde" gedig of speelgediggie is kernagtig, intuïtief en spontaan. Die digtersvisie gee uiting aan 'n magiese realisme en 'n surrealisme, soos byvoorbeeld in "Marc groet morgen's de dingen" of "Guido Gezelle". Die speelgedig is ook bekend as die "kleengedichtje", of die gedig van "luttele woorden".

Baie van Van Ostaijen se organies-ekspressionisties "bewust-opgebouwde" poëtikale begrippe soos woordkonsentrasie, veranderde sintaksis, gelykmatigheid van woorde, assosiasie tussen woorde, spanning tussen woorde, die begrip van digkuns as woordkuns en ontindividualisering van die kunswerk, het hul oorsprong in die geskrifte waarvan Van Ostaijen in "Der Sturm" lees, soos byvoorgebeeld dié van die Duitse ekspressionis A. Stramm (1874 - 1915). Stramm kan beskou word as die vertolker by uitstek van die teorieë wat in "Der Sturm" deur die redakteur Walden en sy vriend Schreyer voorgestaan is.

Stramm het Van Ostaijen se organies-ekspressionistiese poëтика uitermate beïnvloed.

Van Ostaijen (1956 : 123) noem in "Modernistische Dichters" (1923 - 1927) Stramm se digterlike tegniek die "uitdrukking ... tot het uiterste ... gemechaniseerd".

Volgens Van Ostaijen (id.) lei die kernagtigheid van die organies-ekspressionistiese gedigte van Stramm tot abstrakteid: "... hoe strammer de uitdrukking deser visie is, hoe meer gemaechaniseerd des te onpersoonlijker wordt zij, des te abstracter ...". Volgens Furness (1973 : 40) kan woordkonsentrasie in die sin wat Van Ostaijen dit myns insiens beskou, beskryf word as 'n subjektiewe innerlike toestand uitgedruk in 'n tipe woord wat heenwys na 'n abstracte prent: neologismes versterk die onwerklikheidsgevoel wat paradoksaal 'n rustige waarheid oordra.

Die beskrywing van Furness herinner aan Van Ostaijen se organies-ekspressionistiese poëma "Merkwaardige Aanval" wat as 'n abstrakte prent in woorde beskryf word. Die poëma word later bespreek.)

Die belangrikste uitwerking van die tegniek van woordkonsentrasie is dat elke woord in 'n "gemechaniseerd" gedig 'n ewe belangrike funksie verkry, dat hierdie gelykmatigheid spanning veroorsaak en dat dit tog terselfdertyd versoen kan word met die ideaal van armoede (naaktheid) waarna die suiwer ekspressionis streef.

Die "naakte" poësie van Van Ostaijen, soos hy dit omskryf en voor-skryf in sy organies-ekspressionistiese poëтика, behels 'n nougesetheid van taal, 'n ontblote visie wat in die smeltkroes van gekonstreerde gedagte gesuiwer word tot 'n oorheersende beeld. Van Ostaijen (1956 : 316) skryf: "... geen enkel gedicht rond het fenomeen 'vis' zou mij ooit machtiger kunnen zijn dan dit woord 'vis' zelf". In die naaktheid van byvoorbeeld die gedig "Melopee" (kyk Hoofstuk drie) hoor 'n mens 'n taal met 'n innerlike bewoënheid waarin die liriese sieledrang van die woord uitdrukking kry.

Met hierdie armoede wil Van Ostaijen dus groter taalsuiwerheid nastreef. Armoede hou vir hom verband met die absolute; die strewe

na volmaaktheid. Hy skryf (id.: 37): "Deze armoede is geen dee=moed. Zij is het hoogste en laaste sieraad van hem die ruiterlijk en transcendent doelloos naar een volmaken streeft, omdat deze tucht hem die deze armoede aanvaardt de hoogste weelde schijnt, het laatst bereikbare."

In sy soektog na die absolute digkunswerk, beskou Van Ostaijen (id.: 316) die "armoedige gedig" as 'n gedig wat, soos 'n soogdier, 'n "eindelijk definitief doorgebeten navel" het.

Die armoedigheid van die gedig is voorskriftelik (dit is armoedig ten opsigte van woorde, reëls en beskrywings, maar nie ten opsigte van klank en betekenis nie).

Van Ostaijen is in sy toepassing van die teorie van armoedigheid in sy organiese ekspressionisme ondersteun deur veral twee belangrike versksterne invloede: dié van "Der Sturm" (wat hier net kortliks bespreek word) en G. Gezelle. Daar blyk ook ooreenkoms te wees tussen Van Ostaijen en E.A. Poe se voorskriftelike "suiwer" poëтика. Deur vergelykings tussen ooreenkoms te tref, is dit so dat daar wel gemeenskaplikheid ten opsigte van teoretiese gedagtes is, en daarom word die ooreenkoms in hierdie hoofstuk bespreek.

Schoenmaeckers (Corstius, 1977 : 13), 'n Nederlandse filosoof en tydgenoot van Van Ostaijen, beskryf die absolute (ook genoem die taalarmoedige of suiwer gedig) en skryf dat die mens, danksy sy intuïtiewe aanvoeling vir die absolute, in staat is om die waarheid van die nuwe wêreldbeeld te aanvaar. Die mens se intuïtiewe aanvoeling of innerlike ervaring wat in verabsolutering uitdrukking vind, stem ooreen met die latere ekspressionistiese digter T.S. Eliot se "objective correlative" (Wimsatt & Brooks, 1957 : 667). Volgens Eliot is die enigste manier om emosie deur middel van kuns uit te druk, om 'n "objektiewe korrelaat" daarvoor te vind. Die term verwys na 'n stel voorwerpe, 'n situasie, 'n reeks gebeure wat as katalisator kan dien vir daardie besondere emosie, sodat daardie emosie onmiddellik opgeroep kan word deur die verskaffing van die uiterlike feite wat tot die sensoriese ervaring lei. Met die beginsel van die objektiewe korrelaat word die kunswerk self beklemtoon. Dit is 'n beginsel wat die Nederlandse digter M. Nijhoff

in sy poësie toepas en literêr-teoreties toelig in sy bekende opstel "De pen op papier".

(Die betekenis van die begrip objektiewe korrelaat herinner aan Van Ostaijen se voorskriftelike poëтика vir sy skep van "Melopee", asook aan Poe se poëтика.)

Eliot se standpunt herinner sterk aan die mening wat Van Ostaijen oor die verabsolteringsbeginsel huldig; eers in "Modernistische Dichters" (1956 : 115): "Het gedicht ... is zichzelf doel", en later in "Gebruiksaanwijzing der lyriek (1926) (id.: 321): "Niet de dichter is gewichtig, wel het gedicht".

Van Ostaijen beskryf ook sy absolute kunswerk en digkunswerk aan die hand van die volgende terme: aseïteit, outonimiteit, die abstrakte, objektivering en ontindividualisering:

Van Ostaijen (id.: 84) gebruik in sy opstel "Et Voilà" (1920 - 1921) die term aseïteit (sien p.22) om hierdie absoluttering te beskryf: "Omdat het kunstwerk door zich-zelf een organisme moet zijn en voor zich-zelf is. Aseïteit. Daarom moet het kunstwerk naar de wetten van zijn materie en zijn geest gedetermineerd zijn ..." Volgens Van Ostaijen (id.: 85) is aseïteit in beginsel dieselfde as ontindividualisering, 'n begrip wat hy voorts gelykstel met die abstrakte: "Abstracte kunst kan bijgevolg enkel betekenen geontindividualiseerde kunst. D.w.z. de vormen, die samen het organisme-kunstwerk zijn losgerukt van alle ander relaties ..."

Die abstrakte is die proses waarin nie die individuele, tydelike objek geskep word nie, maar die ewige (Perkins, 1974 : 102). Impilisiet is die gedagte dat abstrakte style en abstrahering as proses uiteindelik meer objektief is. Perkins (id.: 302) interpreer die ekspressionistiese opvatting van die abstrakte as 'n visionêre of intuïtiewe gewaarwording van die voorwerp op sigself of van die geestelike werklikheid agter die verskyning. Dit is juis hierdie geestelike werklikheid of "Innere Notwendigkeit" wat noodwendig lei tot ontindividualisering (outonimiteit). Die streve na ontindividualisering is volgens Van Ostaijen (1956 : 76) die maatstaf van die moderne kuns.

Volgens die kritikus Vivas (in Wimsatt & Brooke, 1957 : 668) slaag die digter van die suiwer poësie tog daarin om homself aan die hand van die leer van objektivering by die taal van die ekspressionisme te betrek. Die digter ontdek emosie deurdat hy die emosie as woorde probeer weergee - dit is slegs in en deur die gedig dat die digter se werklike gevoel noukeurig uitgedruk kan word. Die skeppingsdaad van komposisie het die digter se innerlike idee blootgelê; 'n proses wat verband hou met Kandinsky se beginsel van "Innere Notwendigkeit".

Van Ostaijen (1956 : 20) dring daarop aan dat Kandinsky se kuns van die groot sieledrang die hoogste vorms van die kuns moet wees: "Je freier das Abstrakte der Form liegt desto reiner und primitiver klingt es." Innerlike noodwendigheid lê volgens Van Ostaijen (id.: 41) die kern van die kunstenaarswerklikheid bloot deur 'n "zichtbaar maken van het transcendentie" en gevolglik deur 'n "onvoorwaardelijke liefde" vir die abstrakte begrip.

Die abstrakte begrip (objektiveringsidee) is die "ware" gestalte wat sigself as die essensie van die natuurlike objek openbaar: "Van een andere zijde bekomt het object een grotere waarde - 'Idee an sich'." Die abstrakte van die gedig (idee) word dus weergegee in 'n volkome, konkrete vorm, aldus Van Ostaijen (id.: 10).

Die terme ontindividuelisering, aseïteit, naaktheid en die abstrakte dra die betekenis oor van 'n vaspenaksie, 'n proses van isolering, definiëring en bevryding van die woord as voorwerp uit die chaos van die romantiese ekspressionisme. Die vaspenaksie van die suiwer digkuns is 'n proses wat teweeggebring word deur die wonder van "het eerste zien". Van Ostaijen skryf (id.: 243): "Het wonder van het eerste zien dringt naar aseïteit." Die organiese ekspressionis se nuutgevonde, nou abstrakte visie, sy "eerste zien", dit wil sê sy visioen, spruit volgens Perkins (1974 : 105) uit die drang om uiting te gee aan "das Unfassbare, das rein Erfühlbare". Dit is volgens Perkins merendeels 'n intuïtiewe (visionäre) proses, waardeur die organiese non-figuratiewe ekspressionis in simbole skep wat kragtens eie logika, orde en noodsaklikheid opweeg teen die homomringende chaos.

Hierdie "eerste zien" bring vir die digter 'n klemverskuiwing mee, juis omdat die digter "outside of language" is. Die digter sien woorde binneste buite, volgens J.P. Sartre (in Wimsatt & Brookes, 1957 : 607), asof hy geen deel het aan die menslike toestand nie, en asof hy in sy onderwegwees na die mensdom eers afkom op die wêrelد as versperring. In plaas daarvan dat hy dinge by hul name leer ken, lyk dit asof hy eers swygsame kontak met die dinge maak, aangesien hy in sy heendraai na daardie ander dinge wat hy as woorde ken, en in sy aanraking, uittoetsing en betasting daarvan, 'n effense uitstralung ontdek van hul eie besondere verwantskappe met die aarde, die hemel, die water en alles wat daarin voorkom.

In sy opstel "Aantekeningen" (1926) raai Van Ostaijen (1956 : 356) die digter aan om van voor af te begin, te vereenvoudig, en van voor af te sien: "Ik kan bezwaarlijk een ander standpunt voor de dichter uitdenken dan dit ene alles van voorafaan te beginnen. Het gehele probleem opnieuw te stellen". Die nuwe ingesteldheid van "grosse Zusammenhang, die Vereinfachung, die Ordnung ... das Ewige und Absolute" (Perkins, 1974 : 97) blyk spesifiek uit die suiwer poësie van Van Ostaijen.

Vir Van Ostaijen (1956 : 116) is die gedig reeds in "Expressionisme in Vlaanderen" (1918) eenvoudig ten opsigte van sowel oorsprong as uitdrukking. Die gedig vind sy oorsprong in 'n "schijnbaar toevalige vonk van die gloed wijsheid". Die toevallige vonk van wysheid is die gawe van die intuītieve kennis van die woord. Van Ostaijen (id.: 119) skryf: "een lyrische-intuītieve omzetting van het kennis-theoretische weten; dat ik naast de ervaring van het fenomeen boom ook mijn voorstelling van deze boom als fenomeen ervare". Wat Van Ostaijen hier meld en elders uitdruklik sê is dat digkuns die kuns van woorde is.

Een van Van Ostaijen (id.: 380) se belangrikste begrippe naas dié van die metode van woordkonsentrasie van die suiwer poësie, is: "Poëzie=woordkunst. Zij is eenvoudig een in het metafysische geankerd spel met woorden ... ik speel met woorden als een jongleur met vuurfakkels."

Van Ostaijen se gedagte van die poësie as woordkuns het sy oorsprong

te danke aan die "Wortkunst" waarvan Schreyer (Hadermann, 1976 : 49) in "Der Sturm" skryf: "Das Wortkunstwerk ist keine Mitteilung von Gedanken oder von Gefühlen, sondern einer Offenbarung."

Die suiwer woordkunswerk word volmaak gekonstrueer. Hadermann (1965 : 314) verduidelik Van Ostaijen se houding ten opsigte van die suiwer poësie so: "Met reinen stoffen begint Van Ostaijen in zijn 'laboratorium' naar de geheime wet te zoeken die 'in die schoot van deze aarde ook de kristallen vormt'."

Vir Van Ostaijen kom dit daarop neer dat die "boustof" wat hy in die kunswerk gebruik, op 'n eenvoudige wyse tot eie reg moet kom. In "Modernistische Dichters" (1956 : 116) stel hy dit so: "Met de houtblokjes van mijn boukast maak ik nu een kerk, dan een huis, soms ook iets dat geen kerk is of geen huis: alleen de kunst de blokjes op mekaar te zetten."

Die benadering tot die gedig as 'n woordkunswerk beklemtoon dat die gedig uit woorde (materiaal, boustof) bestaan. As die digter dan sy woordkunswerk bōū (konstrueer), is die kunswerk wat hy bou van hom verwyderd; dit is outonom of ontindividualiseer. Digters met dié benadering (byvoorbeeld Van Ostaijen en Mynona) werk dus vanuit 'n ontindividualiseerde of "indifferenter standpunt" (sien p.22).

In 'n sekere opsig beskik 'n gedig oor sy eie lewe; sy onderdele vorm iets wat ten volle verskil van 'n liggaam van netjies-geordende biografiese gegewens. Tillyard (1948 : 63) meen dat alle komponente van 'n gedig organies moet wees sodat die simbool uit die konteks verrys eerder as om daarmee saam te smelt en sodoende 'n uitdying van gedagtes en assosiasies aan te moedig.

Van Ostaijen se suiwer poësie ontwikkel as gevolg van sy opvatting (1956 : 236) dat poësie 'n "subjectieve ervaringswijse (is) van objectieve wetmatigheid ... elk woord heeft een subjectieve resontantie ...". Van Ostaijen (id.: 322) se organiese gedigte (suiwer poësie) hou verband met 'n voorafbepaalde stelsel. Vir die organiese ontwikkeling van die gedig dien die woorde in die gedig "als de handen tot de lichaam: volledig in zich". Die organiese-ekspres-

sionistiese gedig het 'n lewe van sy eie en moet as 'n lewende, groeiende organisme beskou word. Van Ostaijen (id.: 235) skryf: "Een gedicht van de organisch-expressionistische richting draagt, eenmaal de premissen gesteld, zijn oorzakelijkheid in zich. Het ontwikkelt zich uit zich zelf; bij dit dynamisch causaal-gedetermineerd zijn is geen stuk verplaatsbaar."

Soos vroeër genoem (sien p.80), is die organies-ekspressionistiese poëtika die poëtika van die "sensibiliteit" wat as abstrakte teorie van die suiwer digkuns die sonoriteit ("Innere Klang") of "Innere Notwendigkeit" van die woord as simbool en die absolute (outonome) gedig beklemtoon. Twee tipes organies-ekspressionistiese gedigte is onderskei: die gedig as metafisies geankerde spel met woorde (byvoorbeeld "Guido Gezelle") en die reintematiese gedig (byvoorbeeld "Melopee").

Dit blyk duidelik uit hierdie inleiding tot die organiese ekspressionisme dat drie aspekte uitkristalliseer vir 'n bespreking van aspekte van Van Ostaijen se organies ekspressionistiese poëtika.

Eerstens word die dubbele perspektief (beeldende kuns/digkuns) bespreek met verwysing na die invloed van Kandinsky se teorie van "Innere Notwendigkeit" (in vorm en kleur) aan die hand van 'n ontleiding van 'n poëma en 'n vergelyking tussen 'n digkunswerk van sowel Van Ostaijen as Kandinsky. Die sonoriteit ("Innere Klang") van die woord in die gedig lê die beskrywing van "Merkwaardige Aanval" en die invloed van Kandinsky ten grondslag (hier word die metode van die dubbele perspektief gebruik).

Tweedens word die literêre invloed van Gezelle met Van Ostaijen in verband gebring. Sowel Gezelle se poëtika as 'n gedig wat Van Ostaijen oor Gezelle geskryf het, word bespreek.

Ten opsigte van die derde aspek in die ontwikkeling van Van Ostaijen se organies-ekspressionistiese poëtika word verwys na sy aandrang op 'n voorskriftelike werkwyse. (In die ontleiding van hierdie werkwyse word die reintematiese gedig "Melopee" ontleed ooreenkomsdig sy voorskriftelike stelsel, en word die veronderstelde invloed van E.A. Poe daarby betrek.)

3.3.1 VAN OSTAIJEN EN KANDINSKY: DIE ORGANIESE EKSPRESSIONISME

Soos reeds vroeër vermeld, het Kandinsky (as beeldende kunstenaar) se teorieë groot invloed op die digterlike werk en gedagtelewe van Van Ostaijen uitgeoefen. In hierdie afdeling gaan dit weer om die versksterne en versinterne invloede, veral waar dit gaan - soos reeds aangedui - om die organiese ekspressionisme. Dit sal duidelik blyk dat ook ten opsigte van Kandinsky, Van Ostaijen se opvatting oor die dubbele perspektief bevestig word.

Van Ostaijen verwerk Kandinsky se geskrifte oor die beeldende kunste, veral sy "Über das Geistige in der Kunst". Soos in die geval van Van Gogh kan die duidelike verband tussen digter en beeldende kunstenaar aangetoon word.

Aan die volgende word hier aandag bestee:

Die invloed van Kandinsky se teorieë op Van Ostaijen, asook Van Ostaijen se poëma (verhalende gedig) "Merkwaardige Aanval" en Kandinsky se digbundel "Klänge".

3.3.1.1 Die invloed van Kandinsky se teorieë op Van Ostaijen (versksterne gegewe)

Die werk van Kandinsky sou dus as gids kon dien tot 'n aansienlik beter begrip van 'n poëma (verhalende gedig) soos "Merkwaardige Aanval" (wat hierna bespreek word) waarin Van Ostaijen sy sogenaamde dubbele perspektief gebruik en Kandinsky se teorie oor kleur en vorm verwerk.

Met as uitgangspunt die nouer verband tussen digter (Van Ostaijen) en skilder (Kandinsky as verteenwoordiger van die organiese ekspressionisme), vestig Van Ostaijen met die poëma die aandag op sy eie ontindivudualiseringsteorie en voorskriftelike besinning en wel aan die hand van verwysings na die kunsteorie van Kandinsky. Dit gaan in die poëma nie oor die digterlik-geprojekteerde persoonlike gedagtes van Kandinsky (soos in die geval van Van Gogh) nie, maar oor sy ontindivudualiseerde, kunsgerigte teorieë.

Kandinsky verwerp die materiële werklikheid en ervaar sy wêreld in terme van sy innerlike werklikheid en kleur.

Die invloed van Kandinsky se hoofbeginsel van innerlike werklikheid op Van Ostaijen is al bespreek (kyk p.84 - .85).

Kandinsky (1977 : 33 - 34) skryf dat innerlike noodwendigheid die emosie behels (in die kunstenaar); die gewaarwording; die kunswerk. Die innerlike element van emosie is noodsaaklik, anders is die kunswerk bedrog, aangesien die kunswerk deur die kunswerk bepaal word. In noue aansluiting by hierdie gedagte, skryf Van Ostaijen in "Expressionisme in Vlaanderen" (1918) (1956 : 15) dat die kuns van subjektiewe uitdrukking verstaanbaar word deur "een onderzoek te doen naar de innerlijke noodwendigheid van de aangebrachte vormen en kleuren, wat op de aanpassing van de toeschouwer aan het wezen van het scheppende subject neerkomt."

Die invloed van Kandinsky se kleurteorie op Van Ostaijen sal die meeste aandag in hierdie afdeling geniet, terwyl daar kortliks verwys sal word na Kandinsky se algemene estetiese invloed.

Volgens Kandinsky het elke kleur 'n geestelike waarde en kan 'n suksesvolle komposisie slegs geskep word deur die gebruik van 'n samestelling of komplementarisme van kleure waar hul geestelike waarde beklemtoon word. (Van Ostaijen gebruik Kandinsky se kleurteorie as uitgangspunt in sy poëmata "Merkwaardige Aanval" wat hieronder bespreek word.)

Innerlike noodwendigheid vertolk ook 'n belangrike rol in die kleurteorie van Kandinsky, omdat die geestelike harmonie van die komposisie afhanklik is van die resonansie van vorm, lyn en kleur.

Die kwessie van innerlike noodwendigheid wat deur middel van vorm en kleur uitgedruk word, is 'n begrip wat reeds etlike jare tevore deur Kandinsky begryp is en in "Über die Formfrage", 'n opstel wat in 1912 in "Der Blaue Reiter Almanak" verskyn. Daarin skryf Kandinsky (Lankheit, 1974 : 32) dat dit die gees is wat oor die materie heers, en nie andersom nie. Inhoud skep vorm en vorm het twee pole: die "groot" realisme waar die inhoud oorgedra word en inhoud

beliggaam word in 'n vorm wat iets anders as suiwer voorwerp ver-teenwoordig. In beginsel is daar geen probleem van vorm nie, want die vorm is betekenisvol en relatief, die ware betekenis daarvan is niks anders as die uitwaartse ekspressie (uidrukking) van innerlike betekenis nie.

Kleur is die magtigste medium in die hand van die skilder. Dit het sowel 'n psigiese as fisiese uitwerking op die waarnemer. Dit kan 'n invloed uitoefen op die gevoel- en reuksintuig, en veral op die sintuie van die gehoor en gesig. Kandinsky ontwikkel 'n omvangryke en ingewikkeld verduideliking van die psigiese uitwerking van kleur: blou is die hemelse kleur; geel die kleur van die aarde; groen is passief en staties, selftevrede, vet en gesond soos die bourgeoisie; wit is die kleur van 'n wêreldse leemte, die kleur van 'n nuwe begin.

Kortliks is die ander hoofbeginsels van Kandinsky se teorieë die volgende: die verwerving van natuurvorms, die onderskeid tussen suiwer (konkrete) en objektiewe kuns, sintese van die kuns en monumentele "Gesamtkunst" waardeur die menslike siel verfyn sal word.

In Van Ostaijen se opstel van 1918, "Expressionisme in Vlaanderen" is woordelikse aanhalings (1956 : 17, 20, 22, 24, 62, 63) van Kandinsky se skrywe oor innerlike noodwendigheid ("sieledrang" in Van Ostaijen se vroeë tydperk) wat deur subjektiewe of dinamiese visie uiting vind. In "Et Voilà" (id.: 87) skryf Van Ostaijen: "Dinamiek: de bloedsomloop van het doek ... de innerlijke energie van elk organisme." Die visionêre of sintetiese energie van die kunstenaar word deur Van Ostaijen (id.: 84) as gelyk beskou aan die innerlike energie. Die kunstenaar se visionêre energie beklemtoon die ideoplastiese wat die inherente, inhoudelike benadruk. Die kunstenaar met visionêre energie skep 'n visionêre, dinamiese kunswerk wat soos "een levend wezen" (id.) is.

Met die kunswerk as lewende wese, kan die kunstenaar as lewende wese vry (los) staan van sy kunswerk. Die proses van outonomiteit (objektivering) noem Van Ostaijen ontindividualisering (sien p.22). Hierdie ontindividualiseringsproses sal ook in die bespreking oor

die organiese ekspressionisme behandel word. Alhoewel Van Ostaijen Kandinsky se geskrifte meestal in sy romanties-ekspressionistiese tydperk gelees het, het hy sy verwerkings daarvan hoofsaaklik in sy organies-ekspressionistiese tydperk toegepas.

‘n Ontindividualiseerde kunswerk het sy eie, ander werklikheid. Kandinsky se mening oor die kunswerk se ander werklikheid, behels dat die kunswerk geen ander funksie het as om die werklikheid opsy te stoot nie en die toeskouer van aangesig tot aangesig met die werklikheid self te bring. Van Ostaijen se ontindividualiseringsteorie stem ooreen met die begin oor ‘n ander werklikheid soos deur Kandinsky bepleit. Van Ostaijen (id.: 84) beskryf die ontindividualiseringsteorie met die terme abstrak, outonom en later met die term aseïteit: “Omdat het kunstwerk door zichzelf een organisme moet zijn en voor zich self is. Aseïteit. Daarom moet het kunstwerk naar die wetten van zijn materie en zijn geest gedetermineerd zijn en niet naar die wetten van een vreemd lichaam en van een vreemde geest.” Die aseïteitsteorie van Van Ostaijen is ooglopend deur Kandinsky se teorieë beïnvloed.

Innerlike noodwendigheid kan vergelyk word met die “Innere Klang” (of resonansie) (id.: 319). (Kandinsky noem sy digbundel van 1912 trouens “Klänge”.) Kandinsky skryf (Weiss, 1975 : 27) van “Innere Klang”: “Die vraag ‘waarvoor’ het vir die kunstenaar min betekenis. Hy weet net van ‘n ‘waarom’. So ontstaan kunswerke; so ontstaan ook ander dinge wat nog nie kunswerke is nie, maar stadia onderweg na daardie bestemming, en waarin daar alreeds ‘n aanduiding van lig is; ‘n ‘Klange’ (weerklink). Dit is gereed in my en dit moet uitdrukking vind. As ek so weerklink, vibreer elke senuwee in my, musiek lui deur my hele liggaam en God is in my hart.”

Kandinsky se “Innere Klang” word deur Van Ostaijen toegepas op sy later digkuns. Hy omskryf dit met die term “sonore poësie”. In ‘n onderhou met die redakteur van le XX Siècle, in die opstel “Onze grote voorganger” waar hy oor die digkuns van Gezelle praat, sê Van Ostaijen (1956 : 3): “Poëzie moet eer gevoeld dan begrepen word. Voor alles komt het aan op ritmische sonoriteit die de zielssituasie verklankt; onze poëzie is van een eigen onrustige sensibiliteit.”

Die twee beeldende kunsteorieë wat Van Ostaijen in sy poëтика en digkuns beïnvloed het - Kandinsky se kleurteorie en sy begrip van "Innere Klang" - word in dié afdeling gebruik om aan te toon hoe Van Ostaijen Kandinsky se beeldendekunsbegrippe in sy digkuns gebruik.

Van Ostaijen se bespreking van kleur in sy essay "Expressionisme in Vlaanderen" (1918), is in sy geheel gebaseer op Kandinsky se werk "Über das Geistige in der Kunst" (1912). 'n Ooreenkoms tussen Van Ostaijen se poëma en Kandinsky se kleurteorieë kan dus verwag word. Die werk van Kandinsky sou dus as gids kon dien tot 'n aansienlik beter begrip van poëmata soos "Aquarelle" en "Merkwaardige Aanval".

3.3.1.2 Van Ostaijen se poëma (verhalende gedig) "Merkwaardige Aanval" en Kandinsky se digbundel "Klänge"

MERKWAARDIGE AANVAL

Stabiel is hij kraplak. Verandert hij zo dat hij in plaats te zijn worden wordt, dan is hij karmijnrood. Zo is hij zodra hij beweegt.

Hij. De kraplak-karmijnrode. Niet abstract: het kraplak. Hij is uiterst concreet. Nochtans zou ik niet kunnen zeggen op welke wijze hij concreet is. Enkel mij dunkt: boogvorming en schommelend op het perimeterfragment. Beweging is: gewicht van links naar rechts verplaatsen en schommelen. Hij zou kunnen zijn een zeer barokke dashond wiens poten verdwijnen in de buik. Natuurverlangen naar onnatuurlijkheid. Een gril.

Schrijvend ervaar ik hoe het foutief zou zijn uit te drukken: het karmijnrood. Juist het concrete is de bizarre eigenschap van deze vervorming van de natuur naar wetten van het louter denkbare. Maar fout ook is het: de karmijnrode vorm. Daarvoor is hij weer te bepaald: concreet-schijnende abstractie.

Gescheiden van de kraplakrode door blauw, opaal, mauve en veelvuldig trillen van valeurs ligt de rozevierhoek. De rozevierhoek is rustig. Onderbewuste oorzaak daarvan is de waan

van de ondoordringbaarheid van het koningsblauw, het opaal en de valeurs. Het roze denkt: mij kan hij niet aan. Vooreerst is er het koningsblauw hetwelk onverdeelbaar in hardheid, daarna de ondoordringbare uitdeiningskracht van het opaal en de valeurs. De rozevierhoek is gerust, derhalve. En ligt eilandzeker in valeurs, meest nabije golven. Dan gebeurt het. De kraplak zet hoog op en wankelt op zijn boog. Inspanning te schommelen. Drukt geweldig rechts en wordt krop-boosaardig waar hij bemerkt de plompheid van zijn organisme en de objectieve rust van het roze aan de overzijde van het koningsblauw.

Hem - de kraplakrode - stikt ongearticuleerd woede in de keel. De keel moet gezwollen zijn. Enkel niets daarvan is merkbaar. Waar is de keel. Die kraplakrode is inderdaad slechts waarschijnlijk boogvormig. Onervaarbaar blijft het waar de organen in dit barokke organisme. Wel ervaarbaar schijnt steeds de psychische oorzaak tot een uitdrukking. Schijnbaar nutteloos en verhoudingloos tegenover het resultaat wordt hij de karmijnrode. Misschien omdat het sneller zou vooruitgaan, verlies ik de karmijnrode een ogenblik uit het oog. Wanneer ik hem weervind, is hij, wonder hoe, dicht nabij het koningsblauw gerukt. Hij valt het koningsblauw aan. Met de bek. Waar is de bek. Waarschijnlijk waar koord en perimeterfragment samentreffen. Dacht ik voorheen niet dat daar ook lag het spier-uiteinde van het bewegingsorgaan. Bek en bewegingsorgaan. Het is niet denkbaar, zou men kunnen menen, net zo goed als: zulke structuur is louter gedachtelijk. Evenwel: ik zie de handeling van de kraplakrode. Het positieve resultaat daaraan is niet te twijfelen. Veel te duidelijk zag ik voorheen de beweging, hoe hij schommelde, en thans de bek. Direct scherpsnavel in de compacte klomp van het koningsblauw.

Hardheid van het koningsblauw verhoogt grotelijks de woede van de karmijnrode en, daarvan het uitsluitende gevolg, zijn aanvalsscherpte. Dit gebeur plots: de helft van de karmijnrode streekt dwars in de klomp van het koningsblauw.

Nu meen ik de karmijnrode duidelijker te zien. Hij is gans muil. Ik zei reeds dat de karmijnrode waarschijnlijk boogvormig is.

Actief-organisch is hij geheel steeds dat orgaan hetwelk juist in functie. De karmijnrode is beurtelings zoveel als linkerbeen, rechterbeen, muil. Zo heeft de karmijnrode geen organen. Hij is steeds orgaan Eén enkel orgaan. Het in-actie-wordende. Niet zó echter dat de vorm veranderlijk. Van het standpunt zijner beurtelings worden organen is hij transcendentaal gegeven. Voor mij is hij boogvormig. Doch deze boog experimenteert functioneel op een zeer uitzonderlijke, ik zou haast zeggen, gekke wijze. Nu heeft hij, plots geheel muil, een grote homp van het koningsblauw opgeslokt.

Dit bemerkt het opaal. Het siddert. Zo schrikkelijk verschrikt het opaal dat zijn ruggegraat - zijn meer bepaalde tonen - verzwakt. Eindelijk verdwijnen deze tonen in melkwegachtige onbepaaldheid.

De karmijnrode schommelt. Hij grinnikt. Wreed-voldane honger wekt honger. De boogvorm is een open muil. Likkebaarden vlak voor de prooi van het mauve.

Het roze ziet het gevaar. Droom valt de misrekening in de zekerheid van het onvoorwaardelijk gescheiden zijn. Het roze zet zicht recht op. Kracht tot kern drijven, een ogenblik, radeloosheid overwinnen. Dan- de teerling is geworpen - doet het roze de sprong in de nabije valeurs. Het mauve dekt achterhoede de terugtocht. Evenwichtig in de valuers lossen het roze en het mauve zich op.

De valeurs trillen. En zijn even later weer spiegelglad rust.

De karmijnrode komt terecht te midden de valeurs. Maar de valeurs zijn inderdaad onvatbare uitdeining. Waar zij tot een harde weerstandvaste massa werden, vergoedt veerkracht de verloren mogelijkheid van het uideinen. Verharde valeurs ontwijken de aanval van de karmijnrode door een harde veerkrachtige sprong - een vlo gelijk. De karmijnrode is zeer woedend te midden deze spelverdediging van de valeurs. Indien zij zich tenminste nog ernstig verdedigden. Zo gemeen: al spelend aan het gevaar ontsnappen te worden opgevreten. De

karmijnrode schommelt geweldig. De muil wordt weer rechterbeen. Schommelen. Links rechts links. Linkerbeen. De karmijnrode is weer kraplak.

"Merkwaardige Aanval" (1954 : 219) (of die beskrywing van 'n geveg tussen kleure) word deur Borgers (1971b : 550) beskou as die enigste abstrakte skildery in woorde in die Nederlandse taal: "'Merkwaardige Aanval' eveneens in de ik-vorm geschreven, geeft een dynamische beeld in taal van een schilderij, waarvan de vormen en kleuren voor de waarnemer tot leven en handelen komen." Vir 'n basiese interpretasie van "Merkwaardige Aanval", volgens Beekman (1970 : 133), kan die poëma benader word as 'n beskrywing vanuit die binnekant van 'n abstrakte skildery. Die verhaler het die skildery binnegegaan en lewer in die eerste persoon verslag van 'n skermutseling tussen twee leereenhede. Die stryders is kleure; die slagveld is die skilderdoek. Die kleure besit besondere eienskappe wat met mekaar bots en ook harmoniseer.

Volgens Kandinsky word elke mens wat na 'n skildery kyk, op twee maniere beïnvloed: daar is enersyds die genot wat die oog uit die skildery put, en andersyds die psigiese werking van die kleure op die toeskouer (kyk p.91). Kandinsky verwys na die beginsel van assosiasie as 'n moontlike verduideliking van hierdie psigiese uitwerking, en bring so die psigiese uitwerking van kleure in verband met sowel die visuele as die ander sintuie. Van Ostaijen skryf die beginsel toe aan 'n enkele ketting van werklikhede wat deur assosiasie aanmekaar geskakel word. In dieselfde lig skryf Van Ostaijen (1956 : 142) hoe daar in die skildery, vlakke en voorwerpe van verskillende waardes naas mekaar geplaas word sonder dat die aard van die oorgang tussen die waardes ðf deur middel van perspektief ðf stemming aangedui word. Vir Kandinsky verkry kleur eers betekenis wanneer dit 'n "vorm" met besondere kenmerke aanneem, wanneer die suiwerheid daarvan nie staties is nie, maar wordend, aktief. Kandinsky beskryf dit as die wisselwerking van vorm en kleur.

Hierdie teorie van die wisselwerking tussen vorm en kleur pas Van Ostaijen getrou toe in "Merkwaardige Aanval". Die aanval word uitgevoer in verskillende waardes van rooi. Vir Kandinsky is sui-

wer rooi 'n besondere warm kleur, wat beskik oor groot energie en krag met 'n onmeetbare potensiaal. By die aanvang van "Merkwaardige Aanval" is kraplak ('n koue rooi wat ooreenstem met Kandinsky se "kraplack") stabiel. Deur sy "ongearticuleerde woede" verander kraplak in karmynrooi. (Volgens Kandinsky is karmynrooi nog warm, nog koud, maar wel in 'n tussentoestand. Hy noem die kleur "zinnober" of bergrooi).

In "Merkwaardige Aanval" val die karmynrooi die koningsblou aan, wat dit van sy rooskleurige omhulsel afsonder. Dit is getrou aan Kandinsky se teorie dat karmynrooi blou sou oorweldig. Karmyn en blou ('n koue kleur, met die waardes van geestelikheid en vrede), is onversoenbaar. Daar word, tipies blou, geen weerstand gebied teen karmynrooi se aggressiewe en uitwaartse aanval nie.

'n Ander, opaalkleur, word bewus van die uitwerking van karmynrooi op blou, en vervaag ("verdwijnen in melkwechagtige onbepaaldheid") (kyk p.95) - Dit gebeur omdat opaal, as mengsel van wit en ligblou, oor onvoldoende chromatiese weerstand besit om so 'n aanval die hoof te bied.

Karmynrooi wil sy aanval voortsit, maar word verydel omdat die roosagtige kleurtoonwaarde die gevaar raaksien en saamsmelt met die liggopers toonwaarde, 'n chromatiese bondgenoot en 'n mengsel van rooskleurigheid en pers. Karmynrooi word opnuut gefnuik wanneer hierdie samestelling van rooskleurigheid en liggopers oplos in die omliggende toonwaardes. Normaalweg sou karmynrooi sy komplementêre kleur, blou, met sukses kon aanval, en terselfdertyd sou blou in sy stilte weerstand kon bied teen die beweging van karmynrooi. In "Merkwaardige Aanval" word dit egter voorkom as gevolg van die harmonie in die tussenspel van die toonwaardes in die komposisie.

Aangesien rooi die oorhand in "Merkwaardige Aanval" het, word die poëma gekenmerk deur dramatiese beweging. Ook die dinamiese in "Merkwaardige Aanval" met betrekking tot kleure is gebaseer op die kleurteorieë van Kandinsky. Van Ostaijen handhaaf 'n onderskeid tussen die dinamiese (die innerlike beweging inherent aan alle organismes) en die kinetiese (besondere beweging) (id.: 87). Karmynrooi is kineties en kraplak besit 'n dinamiese eienskap. Vol-

gens Beekman (1970 : 140) in sy bespreking van "Merkwaardige Aanval" word kraplak vereenselwig met die dinamiese wat geen kinetiese vorm gevind het nie. Dit is "boogvormig" en schommelend". Karmyn volbring die potensiële aggressie van kraplak deurdat die karmynrooi die ander kleure aanval. Karmyn is dus "bek", "schersnabel" en "muil".

"Merkwaardige Aanval" is 'n geslaagde eksperiment, waar kleure werklikwaar op 'n nuwe manier deur die medium van woorde ervaar word. Van Ostaijen se belangstelling in, en begrip van die beeldende kuns-teorieë van Kandinsky is ooglopend.

Wat ook relevant is vir sover dit Kandinsky se invloed op Van Ostaijen se oeuvre en dus sy poëтика, aangaan, is dat Kandinsky ook self sy kleurteorie in 'n interessante eksperiment gebruik in sy digbundel "Klänge" (1912). Kleure word ook hier op 'n nuwe manier deur die medium van woorde ervaar. Kandinsky (1981 : 1) het die bundel in 1938 beskou as 'n voorbeeld van sintetiese werk, wat myns insiens ook op Van Ostaijen van toepassing is. (Trouens, dit herinner sterk aan Van Ostaijen se eis van 'n dubbel perspektief.) Vir Kandinsky is dit 'n verandering van instrument: die palet is opsy geskuif en die tikmasjien neem sy plek in. Hy gebruik die woord instrument aangesien die krag wat sy werk voortdryf onveranderd bly: naamlik 'n innerlike dryfkrag. Hierdie einste dryfkrag vereis 'n geelde verandering van instrument.

Ten opsigte van vorm en temawerp die gedigte van "Klänge" lig op die kunstenaar se houding teenoor abstraksie en sy oorgawe aan die ingewikkeldheid van energieë van herdefiniëring en verandering. Hugo Ball, een van die Dadaïste van Zürich, skryf (id.: 2) van "Klänge" dat woord, kleur en klank daarin saamgewerk het in 'n ongewone harmonie, dat Kandinsky ook in die digkuns die eerste was om suiwer geestelike gebeurtenisse aan te bied en dat daar selfs nie onder die futuriste iemand was wat so 'n gewaagde suiwing van taal aangedurf het nie.

In die langer verhalende gedigte van Kandinsky beweeg die handeling van die storielyn, soos in "Merkwaardige Aanval", kenmerkend van 'n punt waar 'n patroon vasgestel word na 'n punt waar daardie patroon, deur die interpolering van 'n gebeurtenis, gewysig geword het (soos in

gebruik van tonale kleur in "Merkwaardige Aanval").

In 'n gedig soos "Blätter" (id.: 108) word die stil landskap ingeneem deur geheimsinnige mans met hoogs geheimsinnige gedrag. Die blou man wat op sy geheimsinnige wit bok in die landskap van "Blätter" inry, stel 'n radikale hersiening van die digterlike landskap in werking: die wit bloeisels en groen blare val van die boom en die blomme verander in rooi bessies. (In die gedig "Hügel" (id.: 121) verkry 'n eens eenvoudige landskap ook 'n nuwe dimensie as gevolg van die verskyning van 'n swart man. In "Wasser" (id.: 125) het die klein, maer, rooi mannetjie 'n uitwerking op die land- en seetoneel.)

Die gedigte van "Klänge" beskryf 'n wêreld in 'n voortdurende toestand van formele spanning. In byna al die gedigte is 'n handeling wat lei tot 'n gedaanteverandering, of 'n sinspeling daarvan. Die oorgang is gesetel in die meer abstrakte konteks van formele verhoudings. Dit is juis hierdie aspek wat verwant is aan Van Ostaijen se "Merkwaardige Aanval" in die wyse waarop 'n geskepte kunstenaarswerklikheid gewysig of verander kan word. Deur die konstruksie van alternatiewe landskappe suggereer Kandinsky 'n onbepaalde werklikheid waarin die waarnemer (die toeskouer of leser) van die allergrootste belang is.

Om die verband aan te toon in die kleurgebruik in die gedigte van Van Ostaijen en Kandinsky, word na die gedig "Sehen" (id.: 121) verwys.

SEHEN

Blaues, Blaues hob sich, hob sich und fiel.
Spitzes, Dünnes pfiff und drängte sich ein, stach aber nicht durch.
An allen Ecken hat's gedröhnt.
Dickbraunes blieb hängen scheinbar auf alle Ewigkeiten.
Scheinbar. Scheinbar.
Breiter sollst du deine Arme ausbreiten.
Breiter. Breiter.
Und dein Gesicht sollst du mit rotem Tuch bedecken.

Und vielleicht ist es noch gar nicht verschoben: bloss du hast dich verschoben.

Weisser Sprung nach weissen Sprung.

Und nach diesem weissen Sprung wieder ein weisser Sprung.

Und nach diesem weissen Sprung ein weisser Sprung. In jedem weissen Sprung ein wiesser Sprung.

Das ist eben nich gut, dass du das Trübe nicht siehst: im Trüben sitzt es ja gerade.

Daher fängt auch alles an
..... Es hat gekracht

Die gedig "Sehen" druk die noodsaaklikheid uit van 'n nuwe benadering tot die digkuns; 'n radikale toewyding aan die kunstenaarsvisie. Dit gaan nie hier om 'n terugkeer van 'n onsamehangende heelal na 'n logiese orde nie; die wit spronge ("Weisser Sprung") van die gedig wyk inderdaad heeltemal af van konvensionele of statiese opvattinge oor interpretasie. Die gedig word gekenmerk deur 'n doelbewuste vereenvoudiging van die woordeskat (Kandinsky sien af van 'n aanvaarde grammatikale kode), onreëlmätige interpunksie en willekeurige tydsverandering midde-in versreëls, arbiträre herrangskikkering van die sintaksis, onvoltooide sintaksis en die gebruik van kleurwoorde vir die leser se verhoogde waarneming van die formalistiese digterlike heelal.

Bogenoemde aspekte bring almal mee dat die bewegings (handeling) in die gedig deur die gebruik van kleure bepaal word.

Soos "Merkwaardige Aanval" is dié gedig 'n abstrakte skildery in woorde - en kan dit benader word as 'n beskrywing vanuit die binnekant van 'n abstrakte skildery. Die verhaler het ook dié skildery binnegegaan en doen verslag aan 'n toeskouer-leser van die beweging en konflik tussen verskillende kleure.

Kandinsky pas in die gedig self, nes Van Ostaijen, sy teorie van die wisselwerking tussen vorm en kleur toe. Die (primère) kleur blou - 'n koue kleur - word as "skerp" en "maer" getipeer. Getrou aan die karakter van die kleur blou bied dit geen weerstand teen selfs 'n tersiêre kleur soos bruin nie. Bruin, "vet" en "wyd", omring blou. Tog ontbreek dit bruin aan voldoende chromatiese

weerstand teen rooi, die ander kleur wat bewus word van bruin se uitwerking op blou: bruin vervaag in die kleur rooi.

Juis as gevolg van hierdie samesmelting, ontstaan konflik tussen rooi en blou (konflik en komplementarisme veroorsaak dat die oog van die waarnemer as't ware "spring"). Sonder dat blou beweeg het, het die wisselwerking met rooi 'n kinetiese beweging in werking gestel sodat blou in dié opsig die opperhand verkry en van die een wit toonwaarde na die ander "spring".

Skielik kom 'n duisterheid, 'n grys kleur, te voorskyn en blou los op in dié hom-omliggende toonwaarde van duisterheid. Die innerlike (dinamiese) beweging van rooi en sy omliggende kleur bruin bied weerstand in sy dinamiese beweging teen die stil weerstand van blou, wit en grys.

Net soos in "Merkwaardige Aanval" word kleur vanuit die gesigspunt van woorde opnuut ervaar. Uit dié ondersoek van Kandinsky en Van Ostaijen se gedigte blyk myns insiens die nouer verband tussen digter en skilder. Van Ostaijen neem ongetwyfeld die estetiese skilderkunstige teorieë van Kandinsky oor en verwerk dit.

In sy poëma word woorde soos in Kandinsky se gedigte in "Klänge" net soos elemente uit die beeldende kuns geabstraheer.

Die digter as mens is in die organiese ekspressionisme ondergeskik aan die woord, en nie aan die gevoel nie. Dit geld vir sowel Van Ostaijen as Kandinsky.

3.3.2 Van Ostaijen en Guido Gezelle: Die organiese ekspressionisme

In die inleiding tot die afdeling oor Van Ostaijen se organiese ekspressionisme is die doel gestel (sien p. 88) om die literêre invloed van Guido Gezelle (die digter van die "onderbewust geïnspireerde"; sien p. 81) op Van Ostaijen te betrek.

In "Proeven van parallellen" (1925) skryf Van Ostaijen by implikasie dat dit in die ekspressionistiese digkuns gaan oor die verskil tussen Whitman (as verteenwoordiger van die romantiese eks-

pressionisme) en Gezelle (as verteenwoordiger van die organiese ekspressionisme) as voorlopers van die twee tipes ekspressionisme (sien p.33).

Van Ostaijen verwerk in die opstel "Onze grote voorganger" (1926) die gedagtes van Gezelle en is sy gevolgtrekkings uitermate beïnvloed deur wat hy in die briewe en "kleengedichtjes" van Gezelle gelees het. In die hieropvolgende afdeling word gepoog om die versksterne en -interne invloed van Gezelle op Van Ostaijen aan te toon.

3.3.2.1 Die versksterne invloed van Gezelle

Van Ostaijen dra die gedig "Guido Gezelle" (1952b : 215) en die opstel "Onze grote voorganger" (1956 : 375) aan Gezelle op. Nes Van Ostaijen, het Gezelle ook oor sy poësie geskryf en baie meer as Van Ostaijen oor sy poësie gedig. Anders as Van Ostaijen, het Gezelle nooit literêre opstelle geskryf nie, maar verskeie opmerkings oor digterlike teorie in sy briewe aangeteken, veral aan sy vriend en student Eugene van Oye. (Die digterlike briefwisseling tussen Gezelle en Van Oye het in 1858 'n hoogtepunt bereik. In sy briewe skryf Gezelle oor die roeping, wese en verloop van die digterskap.)

Die roeping, wese en verloop van die digkuns in 1860 is vir Gezelle (1905a : 23) gesetel in die "vrije" Vlaamse woord:

o Vrije, vlaamsche poësis,
gij sprankel van de dichterziel
die brandend uit den hemel viel.
gij blomme en blinkend veldgewas,
gij orgeltaal, gij wierooktas,
gij, ... al dat ik niet zeggen en kan,
men kent u niet in 't eigen land
der vrije, vlaamsche poësis!

In 1866 vergelyk Gezelle (Van Vlierden, 1967 : 263) die vrye Vlaamse woord met singende voëls: "Vlaamsch spreken, dat, voor den Vlaming van eender tale, een lustig spel moet zijn en een soort vermaak,

gelyk aan het schuifelen voor de vogels ...". Dit is vanuit dié vrye Vlaamse tradisie dat Van Ostaijen (1956 : 376) "Onze grote voorganger" skryf: "... onze poëzie is van eigen onrustige sensibiliteit ... Ons ideaal is los te komen uit het enge regionalisme, te trachten aan te sluiten bij de grote Westeuropese sensibiliteitsstroming van die na-oorlogse periode, door eigen krachten een literaire Vlaamse traditie te scheppen parallel met de Westeuropese. Onze traditie zal zijn de Gezelliaanze ... de enige ware."

Wat veral in dié opstel opval, is Van Ostaijen se beklemtoning van die aansluiting by die Wes-Europese "sensibiliteit" en 'n terugkeer tot die Vlaamse tradisie, wat geen verband hou met konserwatisme nie, maar wel met die Gezelliaanze principiep" (id.: 340).

Hadermann (1970 : 123) stel dit so: "Gelykerwize wil hij op poëtisch gebied een traditie scheppen die wortel schiet in de spontane muzikaliteit van het volkslied en van Gezelles lyriek en voortaan bewust moet aansluiten bij de moderne Weseuropese sensibiliteit."

Van Ostaijen (1956 : 375) skryf in "Onze grote voorganger" van die tradisie van Gezelle as "de spontaan geboren traditie, de fenomeen-traditie ... de dichter van de zuivere lyriek, die in een dynamische, instinctieve, spontane poëzie bijna de totaliteit van die mysteriën der sensibiliteit uitdrukt ... Bij hem (en dit is wesenlik van die organiese ekspressionisme) is niets artificiels, er zijn geen sporen van maten of ritmen volgens die geijkte metode, de basis van zijn poëzie is het woord, hetwelk de klank draagt. Want voor ons is de instrumentatie de techniek van de poëzie; ieder woord afzonderlik draagt het zijne bij tot de harmonisering, tot de sonoriteit van het geheel, hoewel elk woord afzonderlik zijn eigen accent heeft. En wij Vlamingen ... procederen met het woord-accent, het woord-ritme, de woord-klank, de woord-melodie."

Tradisie word in hierdie konteks beperk tot die dinamiese, spontane "instrumentatie" van die woord in die suiwer digkuns. (Van Ostaijen se terugkeer tot die tradisie behels ook 'n terugkeer tot die klankrykheid van Gezelle se "kleengedichtjes", tot die spontane, eenvou-

dige uitdrukking van taalmusiek, tot die volkspreuk - "Het Vlaamse idioticon is van een onuitputtelijke rijkdom" (id.) - tot die volkslied, die kinderrympie, die wêreld van die kind en tot die digter self.)

In 'n soortgelyke trant beklemtoon Gezelle in "Vlaamsche Dichtoefeningen" (1858) die Vlaamse tradisie en die rol van die woord in die digkuns. In "Vlaemsche Dichtoefeningen" skryf Gezelle 'n "Woordenlyst en Verantwoordinge" (Van Vlierden, 1967 : 39) waarin hy enkele taalbeginsels uiteensit wat hy sy lewe lank sal handhaaf: dat taal die uitdrukking van styl bepaal; dat die taal wat hy skryf (die verouderde Vlaams) identies is met die suiwer gesproke volkstaal van Wes-Vlaandere; dat die gesproke Wes-Vlaamse taal gesuiwer en vereenvoudig moet word; dat hy woorde vanuit die bestaande gesproke en geskrewe Vlaams gebruik, wat hy as norm en noodsaaklike medium vir die digkuns beskou:

"Deze mijne VLAAMSCHE DICHTOEFENINGEN worden u aangeboden met het gevoelen als van iemand die een speeltuig uit de middeleeuwen zou trachten weer in te voeren: met het zelfste wantrouwen op goeden uitval, toch ook met geene mindere overtuiging dat er wel iets mee te doen ware, mocht het in betere handen geraken."

Immers het zijn Vlaamsche Dichtoefeningen, vlaamsche, Vlaanderen, zoo gij wilt; ten minsten wenschte ik dat ze voor zoodanige, niet alleen van stoffe en van styl, maar ook van woorden en van wendingen, mochten gelden."

Bij het werken daaraan heb ik liefst naar oude vlaamsche Dichters opgezien, en zoo veel mogelijk die tale gebruikt die bij Maerlant en andere te boeke staat en die, God lof, alhier nog levende gehoord en gesproken wordt.

Betrouwe dat eenvoudigheid en gemak wel kunnen samestaan met edele deftigheid, waar die vereischt wordt; en ben geenzins van meeninge dat eigen vlaamsch dichten noodzakelijk tot liedtjeszangerije vervallen moet.

Aan sommigen hebben alreê verscheidene mijner oefeningen behaagd,

anderen zullen ze misschien tegensteken; wat er van geworde of niet, zoo blijve ik tevreden in Hem die ons eene moedertale geschonken heeft, en tot Wiens eere ik mijn beste doe om ze in weerdien te bewaren."

Vir Gezelle is poësie reeds in die taal aanwesig. Die taal self is die materiaal van die digkuns. Vir Gezelle as digter (Van Vlierden, 1967 : 313) is die woord in die digkuns "deugdzaam en klinkend staal, dat hij uit den grond wint, en dat hij aaneenhamert, zuivert en zoetvijlt, om het tegen de alverroestenden en alverwoestenden tijd vrij te waren en bestand te maken."

Die grondslag van Gezelle se poësie is die woord, skryf Van Ostaijen (1956 : 375). Myns insiens is Van Ostaijen se tradisie van suiwer woordkuns ook beïnvloed deur dié tradisie van Gezelle se woordkuns. Om terug te verwys na die aanhaling oor "Vlaemsche Dichtoefeningen", het die tradisie van Gezelle se woordkuns sy oorsprong in die gesproke taal. Van Ostaijen (id.: 339) haal Gezelle se brief aan F. de Cort (1862) aan waar hy skryf dat hy soos Gezelle gebruik wil maak van 'n taal "die mij het gereedst van de lippen wil". Die gesproke taal besit volgens Gezelle (Van Vlierden, 1967 : 55) 'n spontaneiteit en vryheid wat sy oorsprong het in die suiwerheid van die volkstaal en die gedagtaal wat woordeliks uitgespreek word:

"'t gedacht van den mensch is vrij en ongebonden, het huist in het woord van den mensch, als de ziel in 't lichaem, als het lichaem in 't kleed, als de boom in zijn schorsse, dat woord moet buig - en plooibaer zijn, of 't gedacht, het denken, verliest zijn vrijheid, verkrimpt, groeit dobbel, wordt vermint, lijk de ziel in een mismaekt, misgeboren misbezorgd lichaem, ... een die stom is, die geen tael heeft, heeft maer gedachten naermate hij zelf teekens uitvindt en daarin hebben ze 't met alle de hulp des medelijdende medemenschen maer zoo ver gebragt dar ze hun leven lang half kind blijven wel, die maer een halve tael en heeft kan onmogelijk met die alléén maer halfontwikkelde gedachten hebben, de ziel, de denkende ziele schiet in 't ronde op hare brandende vlerken maer zij botst af lijk de gevangen vogel tegen de ruiten van mijn kamervenster. 't gedacht gevoelt dat het moet kunnen zeggen (...) laet

ons vrij gaen baden in die vrije talen van eertijd en daeronder reken ik ook onze, schoon ze zoo oneindig lange jaren onbeoefend zij geweest. De talen zijn schoonst bij haren oorsprong."

Die vryheid van die gesproke taal word deur Gezelle (Van Elslander, 1976 : 29) deurgevoer na die vryheid van digterlike taalgebruik en in verband gebring met die innerlike belewenis van die digter wat "gekortvlekt" word. Hier blyk Gezelle 'n definisie van die suiwer poësie asook van die belang van die ontdekking van nuwe vorme in die digkuns te nader:

"Poesis, mijn liefste, bestaat niet alléén in de conceptie van een ding, maer in het doelmatig uitbrengen van datzelve in woorden; 'k versta dat iemand die alleen is, zich zelve een poetique uitdrukkingsstelsel zou kunnen maken, 't zij uit enkele klanken bestaende, 't zij uit woorden, die, ofschoon van niemand el verstaen, voor Hem zouden de uitdrukking zijn van zijn gedacht, en misschien veel edeler als alle bestaende dichtspraek, maer wij hebben een taal die toch maer tot een zeker graad buigbaar is; wij leven bij menschen wier zielen maer door gewone klanken en woorden raekbaer zijn, dus ligt de volmaektheid van 't geen poësis aengaet, in die matigheid van te kunnen in de bestaende dichtspraek, of in de die, die nuttiglijk kan hervoorsprongen, onder de werking de genie, zijn conceptie uitgeven. Gekortvlekt, ja, wordt daerdoor de vrije ziele des dichters; dichten kan hij bij zich zelven zonder sprake, alléén in den Geest, maer wil hij uit komen, zoo moet hij gekleed gaen op zulke maniere dat hij kennelijk is, zulke keten is zoo eerlijk om dragen als de keten die onse vrij-willigheid aan God en aan de kerke vastbindt."

Gezelle skryf hier dus van 'n digterlike taal wat "door gewone klanken en woorden raekbaer zijn" en verklaar dat die digkuns bestaan uit "de conceptie van een ding" en "het doelmatig uitbrengen van datzelve in woorden". Van Ostaijen (1956 : 376) se standpunt in "Onze grote voorganger" stem hiermee ooreen. Klanke en woordgebruik en die tektoniek dra by tot die weergoe van die innerlike van die gedig: "Poëzie moet eer gevoeld dan begrepen worden. Voor alles komt het aan op ritmische sonoriteit die de zielssituasie verklankt."

Gezelle (Van Vlierden, 1967 : 58) skryf van 'n soortgelyke "ziels-situatie" in 'n brief in 1858 aan Van Oye (en herinner aan van Ostaijen se onderbewustelike geïnspireerde poësie): "In oogenblikken van inbeelding en frisch gevoel is den dichter alles een uitdrukkinge, die hij verstaet, die hem van den drang der ziele ontlast, of ware hij voor anderen onverstaenbaar. Wie verstaet er wat de vogelen zeggen? Wie verstaet er de oogen van den stomborene (dichter mis(s)chien)?"

Die "Zielssituatie" kom myns insiens ook ooreen met Van Ostaijen se vertolking van "het psychische" in Gezelle se digkuns. Van Ostaijen (1956 : 340) se begrip van "het psychische" kan dus in verband gebring word met Gezelle se "doelmatige uitbrengen van (de conceptie) in woorden", en wel aan die hand van Van Ostaijen se uiteensetting: "Bij Vlamingen als Gezelle ... geldt het psychische, het hart, tot 'het zatte hart' toe ... het psychische wordt uitgedrukt in de Vlaamse poësie op de 'gereedste' wijze, dat is dat alleen die afwijking van het thema worden geduld die in het onmiddellijke zone van het hart blijven ("Timpe tompe teerling, enz. ...")."

Die gesproke woord het vir Van Ostaijen, soos vir Gezelle, diezelfde status as die volkswoord en die kinderwoord in die volksrympie. Naas die "psychische" uitdrukking van die poësie op die "gereedst" wyse, word Van Ostaijen deur 'n ander aspek van Gezelle se digkuns beïndruk, naamlik Gezelle se "broderen", se geleide-like oproeping van 'n objek om 'n gemoedstoestand voor te stel, of omgekeerd om 'n objek uit te kies en van sy gemoedstoestand los te maak deur probleemoplossing. Van Ostaijen (id.: 367) skryf: "Guido Gezelle ... Timpe tompe teerelink. Guido Gezelle nam soms die eerste zin van een volksliedeke en begon daarop te broderen, zuiver formeel."

Eintlik is hierdie "zuiver formeel broderen" 'n suiwer "spielerei" met woorde wat Gezelle in die kinderrympie en die volkslied soek en vind. Hierdie digterlike spel met woorde is in sy "kleengedichtjes" aanwesig, en al skryf hy oor 'n kinderrympie, oor sy poësie of oor godsdiens, dig hy met die eenvoudige, suiwer en klankryke woord (Gezelle, 1905a : 105):

Timpe, tompe, terelink,
vliegt van hier na Derelijk,
vliegt van hier na Rompelschee,
koper kop en stalen tee;
wilt hij op zijn been niet staan:
'k moet er met de zwepe op slaan:
Timpe, tompe, terelink.

Gezelle se "kleengedichtjes" is kort, en kernagtig gestruktureer deur sy gebruik van klank, beeld, beweging, ritme en woord, of soos van Ostaijen (1956 : 375) skryf: "... dynamische, instinctieve, spontane poëzie". Gezelle beskryf (Van Vlierden, 1967 : 137) dit as "little bits of poetry".

In die inleiding tot "Kleengedichtjes" (1860) skryf hy dat die doel van hierdie gediggies is: "een goed gedacht in uw geheugen, of een goed gebed uw herten streeelen ..." (id.: 127).

Die kleingediggies het Gezelle bekoor. Hy skryf (Van Vlierden, 1967 : 134) in 1862 aan Van Oye: "... waarom geen kleen bundelke mindere stukskes, 't is min grepe aan en 'k worde van langs te meer verliefd op kleene kerns van Poesie op de wijze van de araben, de rijkste dichters van heel de wereld. (...) Gij hebt zulke schoone bitjes poezie, maar 'k vreeze dat gij zelf de schoonste niet ~~zoud~~ kunnen uitsteken. Ik heb wel leeren snoeijen sedert mijn eerste boek, gij zult het bemerk hebben, sommige stuks zijn tot op 4 verzen gekrompen ...".

Van Ostaijen se suiwer klankgedigte spreek in die algemeen nie van die suiwer "spielerei" van Gezelle se "Timpen tompe, terelink" nie. Waar Van Ostaijen wel Gezelle se "broderen"-beginsel toepas, skep hy 'n sinvolle, klankryke, spel met woorde, byvoorbeeld in die gedigte "Marc groet 's morgens de dingen" en "Guido Gezelle".

Van Ostaijen (1956 : 360) se ideaal van die suiwer poësie is dat "de levensbeschouwing in het gedicht trilt, zonder dat zij nominaal zijn uitgesproken en deze gedichten zijn mij het liefst die, zelfs in de allure van een allergretto mijn pessimistisch berusten besluiten".

In die gedig "Marc groet 's morgens de dingen (1952b : 199) wat in 1925 geskryf is, "trilt" die lewensbeskouing inderdaad sonder dat dit beskryf word. Van Ostaijen skryf die gedig vir Marc, die jongste seun van sy vriend Floris Jespers, 'n Vlaamse ekspressionistiese skilder:

Dag ventje met de fiets op de vaas met de bloem
ploem ploem
dag stoel naast de tafel
dag brood op de tafel
dag visserke - vis met de pijp
en
dag visserke - vis met de pet
pet en pijp
van het visserke - vis
goeiendag

Daa-ag vis
dag lieve vis
daq klein visselijn mijن.

Van Ostaijen skets in hierdie gedig 'n vriendelike, pas wakker kind wat in dieoggend verskeie dinge groet. Die vriendelike groet gaan oor in 'n kinderlike spel met woorde. In die speletjie is dit asof die kind Marc alles vir die eerste keer sien. (Die aaneenskakeling - "broderen" - van groete gaan oor in 'n kinderlike spel met die woorde "visserke", "vis", "pijp" en "pet". Daar is in die gedig 'n deeglike organisasie van klank: assonansie "bloem", "ploem", "ploem"; alliterasie "pet", "pijp"; eindrym "tafel", "tafel" en binnerym klein visselijn mijn". Die organisasie van klank bou op tot die woord "goeiendag" (dit is 'n goeie, lieflike môre vir Marc wat alles groet asof hulle 'n lewe van hul eie het) en onmiddellik daarna 'n spesiale groot "daa-ag" vir die klein vissie (op die "vaas" uitgebeeld) as "visselijn mijn". Die ritmiese klem lê op die woorde "ploem ploem", "goeiendag", "daa-ag" en "klein visselijn mijn".

In 'n soortgelyke kinderlike trant, groet Gezelle (1905b : 51) in een van sy 'kleengedichtjes' ook die môre:

Morgen, morgen,
zal ik zorgen!
Op, den beker! Schinkt erin!

In de bliksem boord' hem neder,
en daar klonk het weg en weder
Morgen! Morgen!

Die deeglike eenheid van struktuur in die gedig word hoofsaaklik ingelei deur die organisasie van klank en ritme en die gebruik van interpunksie.

Die terugkeer tot die eenvoudige en die spontane in die digter se soeke na essensie, dra by tot die digter se estetiese soeke na eks-tase. Van Ostaijen (1956 : 104) skryf in "Marsman of vijftig procent" (1927) dat die ekstase die hoogste vorm van kuns is, brei as volg uit: "Extase weer is: teruggrijpen naar het elementaire. In den beginne was het lallen. Les extrêmes se touchent."

Die woord "lallen" herinner aan kinderrympies. 'n Voorbeeld van 'n "lallen"-gedig is "Berceuse Nr. 2" (1952b : 236):

Slaap als een reus
Slaap als een roos
Slaap als een reus van een roos
reuzeke
roseke
zoetekoeksdozeke
doe de deur dicht van de doos
Ik slaap.

Die "lallen" van die gediggie is suggestief van iets magies en is herhalend, soos 'n kinderrympie of die spel van 'n towenaar of 'n hipnotiseur. Die taal is nou verwant aan musiek en drome. Dit herinner aan 'n primitiewe kindertaal, half-vergete maar tog half-lewend omdat dit in elke mens se onderbewuste bly voortbestaan.

Daar kan geen twyfel wees oor die omvang van die invloed van Gezelle se "kleengedichtjes" op Van Ostaijen se poëтика nie. Dit is byna asof Van Ostaijen 'n hele genre oorneem en in 'n eenvoudige, Gezel-liaanse taal begin dig. Die ooreenkomsste blyk byvoorbeeld uit 'n naasmekaarstelling van Gezelle se gedig "Timpe, tompe, terelink" waarna Van Ostaijen self regstreeks verwys (sien p.108) en Van

Ostaijen se "lallen"-gedig (sien p.110): dit wat in die bespreking van die "lallen"-gedig gesê is, geld ook vir die gediggie van Gezelle.

3.3.2.2 Van Ostaijen se gedig "Guido Gezelle"

Dit is ooglopend dat die klein gedig vir Van Ostaijen en Gezelle bekoor het (sien p.108). Gezelle gebruik die gewone Vlaamse woord, die gesproke woord en die volkspoësie om van sy klein gediggies suksesvolle literêre werke te maak. Van Ostaijen (1956 : 375) omskryf die tipe woorde waaroer Gezelle skryf met die term "fenomeen-woorden". Dit is veral die oorspronklike kernagtige woordgebruik wat spontaan en musikaal aan 'n digkuns uiting gee wat vir Van Ostaijen verteenwoordigend is van die Vlaamse tradisie van die moderne digter.

Van Ostaijen (id.: 375) skryf dat die grondslag van Gezelle se poësie gesetel is in die Vlaamse woord met sy aksent, klank, melodie en ritme. Die klein gediggie kan juis as gevolg van sy kleinheid, bogenoemde aspekte asook die "sensibiliteit", vorm en inhoud van die klein gediggie treffend aanbied. Van Ostaijen beklemtoon ook in sy kernagtige gedigte soos "Marc groet 's morgens de dingen" (sien p.109) en "Guido Gezelle" die woord en sy hiedanighede, maar dit is veral ten opsigte van die spontane taalmusiek of die sonoriteit van Van Ostaijen se gedigte dat ooreenkoms met Gezelle se digkuns opval.

Versesktern is dit bewys dat Van Ostaijen met Gezelle ooreenkomste toon. Die grootste invloed op Van Ostaijen is egter gesetel in die digterlike tegniek van Gezelle. Interessanterdsonthalwe sal die gedig "Guido Gezelle", wat Van Ostaijen (1952b : 215) oor sy voorganger geskryf het, versintern ondersoek word na aanleiding van Cloete se algemene definisie van die kort (klein) gedig.

Die klein (kort) gedig kan volgens Cloete (1982 : 3) "vanweë sy kortheid die gedigstruktuur baie duideliker toon as die lange. ...Lengte het niks te doen met die wese van die poësie nie".

3.3.2.3 Versinterne ontleiding van die gedig "Guido Gezelle"

Plant
fontein
scheut die schiet
straal die spat
tempeest over alle diepten
storm over alle vlakten
wilde rozelaars waaien
stemmen van elzekoningen bloot
Diepste verte
verste diepte
bloemekelk die schoot in die kelk van bei' mijn palmen
en lief als de madelief
Als die klaproos rood
o wilde papaver mijne

In die gedig prys Van Ostaijen deur middel van natuurbeeldte soos "plant", "fontein", "straal", "tempeest", "storm", "verte", "bloemekelk", "madelief", "klaproos" en "wilde papaver" vir Gezelle, sy digkuns en die tematiese bron van sy skeppingswêreld, naamlik die natuur. Terselfdertyd stel Van Ostaijen Gezelle gelyk aan die dinamiese natuurwêreld: Gezelle as digter is plant, fontein, "tempeest", ensovoorts. "Woordtempeest ... tempeest over alle diepte", noem Van Ostaijen (Borgers, 1971b : 621) Gezelle in 'n opstel geskryf in 1925. Net soos Van Ostaijen in "Het Sienjaal" skryf oor "mijn vader Whitman" (sien p.64), eien hy ook Gezelle in die gedig as "wilde papaver mijne" vir hom toe.

Die struktuurdigtheid van Van Ostaijen se gedig lewer, nes Gezelle se "kleengedichtjes", voldoende bewys van 'n deeglike organisasie van klank en ritme.

As 'n voorbeeld van klankherhaling wat tot die ritme bydra, word die mees konstante klanke in reëls 3 en 4 ontleed:

scheut die schiet
straal die spat.

s; t; i; s; t;
s; t; i; s; t;, asook die ch, van scheut en schiet. Die uitlig van die klanke lewer ooglopende bewys van 'n klankorganisasie in die twee reëls. (So is dit ook in ander reëls.)

Ritmies toon die gedig ook 'n bepaalde ordening. Die eerste twee versreëls bestaan elk uit 'n enkele woord; die aanvang van 'n patroon wat bestaan uit 'n reeks selfstandige naamwoorde:

reël 1: plant (eenlettergrepig)
reël 2: fontein (tweelettergrepig)

In die volgende twee reëls word drie woorde, wat elkeen eenlettergrepig is, gebruik:

reël 3: scheut die schiet
reël 4: straal die spat

Die toevoeging van werkwoorde en die alliterasie van die werkwoorde brei die betekenis van die eerste twee reëls uit:

"plant", "fontein", "scheut" en "straal" verkry deur die gebruik van "schiet" en "spat" 'n meer aktiewe waarde binne die gedig. Ook Gezelle as "plant", "fontein", "scheut" en "straal" dōén iets: hy word as digter nie net gelykgestel aan die natuurbeeld nie, maar hy gee luidrugtig uiting: hy "schiet" en "spat" deur sy digkuns.

Die vyfde en sesde reëls vertoon weer eens 'n soortgelyke struktuur:

reël 5: tempest over alle diepten
reël 6: storm over alle vlakten

Weer eens bestaan al die woorde in dié twee reëls uit een of twee lettergrepe, en weer eens word die betekenis van die selfstandige naamwoorde "tempeest" en "storm" uitgebrei tot 'n dieper betekenis deur die woordjies "over alle" wat met "diepten" en "vlakten" verbind word.

Reëls 7 en 8 kan as 'n volsin saam gelees word:

wilde rozelaars waaien/stemmen van elzekoningien bloot.

Reël nege bestaan uit twee tweelettergrepige woorde:

diepste verte

wat in reël tien omgekeer word as:

verste diepte.

Die gebruik van die oortreffende trap "diepste" in reël nege brei die betekenis van bepaalde woorde in reëls drie en vyf uit: "scheut die schiet" en "... diepten", terwyl die gebruik van "verste" in reël tien meer betekenis gee aan bepaalde woorde in reëls vier en ses ("straal die spat" en "... vlakten"). Die twee kontrasterende reëls "diepste verte" en "verste diepte" beklemtoon die ruimtelike (innerlike ruimte in die wese van die digter self en uiterlike ruimte in die natuurwêreld wat die digter rondom hom waarnem). Dit herinner aan wat Van Ostaijen (1956 : 376) in sy opstel oor Gezelle skryf: "Wij zoeken onze inspiratie in onszelf, of beter rondom ons". Deur sy uiterlike waarneming word die digter se innerlike ervaring van die uiterlik-waarneembare, ruimtelik diep en ruimtelik ver.

Die digter Van Ostaijen word self in die volgende (laaste) vier reëls betrek deur die gebruik van die besitlike voornaamwoord "mijn". Die vier reëls vind aansluiting by die ander reëls in die gedig as gevolg van die natuurbeelde (plant- en blombeeld) van "bloemekelk", "kelk", "madelief", "klaproos" en "papawer". Weer eens word die groeiende blombeeld met Gezelle as digter gelykgestel, en word dit die sentrale tema van die gedig. Deur herhaling (alliterasie en assonansie) van woorde ("bloemekelk"/"kelk", "lief"/"madelief", en "klaproos"/"rood") word die blombeeld beklemtoon en uitgebrei om meer betekenis aan die laaste reël "o wilde papawer mijn" te gee.

Die beeld van 'n plant (blom) wat groei en in die laaste reël as eiendom van Van Ostaijen gesien word, verloop ook in die gedig progressief met 'n ontwikkelende (groeiende) gang wat deur ritme en klank 'n hegte struktuur verkry.

Versintern beskou, lewer Van Ostaijen deur die "kleengedichtje" "Guido Gezelle" hulde aan Gezelle die digter en sy "kleengedichtjes".

(Van Ostaijen lewer ook deur sy betrekking in die gedig "o ... mijn" hulde aan sy eie "kleengedichtje".)

3.3.2.4 Guido Gezelle: Samevatting

Die voorafgaande versinterne (en verseksterne) bespreking van "Guido Gezelle" duï werklik die suiwer woordgebruik aan van die "onderbewust geïnspireerde" gedig (sien p.81) wat moontlik 'n invloed kon gehad het op een aspek van die organiese ekspressionisme, naamlik die ingesteldheid van armoede, van die "naaktheid" in die suiwer digkuns.

Omdat die digter na 'n voorskriftelike besinning oor die "naakte" woord streef (sien p.82), probeer die digter as organiese ekspressionis deur 'n eenvoudige, intensieve, sonore taal en tegniek die klem op die voorskriftelik formeile, of die "bewust opgebouwde" (sien p.81), te laat val. In dié sonore intensieve voorskriftelike poëтика is die belangrikste aspek die reintematische inhoud. (Waar dit in die romanties-ekspressionistiese poëtiek gaan oor die humanitaire inhoud, gaan dit in die organies-ekspressionistiese poëтика uiteindelik oor die idéé.)

In Van Ostaijen se verwerking van Gezelle se "suiwer" "kleengedichtjes" lê reeds die sade van sy voorskriftelike poëтика, wat hy in "Un débat littéraire" (1926) beskryf en met sy gedig "Melopee" toelig.

3.3.3 VAN OSTAIJEN SE VOORSKRIFTELIKE POËТИКА, "MELOPEE" EN EDGAR ALLAN POE

Soos reeds gesê, benadruk Van Ostaijen in sy organiese ekspressionisme 'n voorskriftelike werkwyse (sien p.84). Die voorskriftelikhed lê in die gebruik van die woord as simbool of idee; die innerlike noodwendigheid (Innere Klang) van elke woord en die subjektiewe visie van die kunstenaar in die digkunswerk dra by tot die veronderstelling van die kunswerk se eie werklikheid en bestaansreg. Die kunswerk is ontindividualiseer, dit staan los van sy skepper, en dit ontwikkel soos "een levend wezen" (sien p.22). Dié ontwikkelingsgang van die gedig noem Van Ostaijen,

met verwysing na Gezelle se digkunswerk, "broderen" (sien p.107) en kan in verband gebring word met die ontwikkelingsgang (progres-siewe groei) van die sonore (klankryke) gedig, die reintematisiese waarin die musikale struktuur van die gedig beklemtoon word (sien p.23).

Die "broderen" herinner aan dit wat Van Ostaijen (1956 : 290) in "Hubert Dubois" (1926) skryf, naamlik dat die suiwer liriek "een recept" is, wat hy koppel aan die tegnieke wat in die "volkslyriek" gebruik word: "De middelen die wij daartoe aanwenden zijn die waar= van men vertelt dat zij op een recept gelijken; deze middelen zijn eenvoudig als in de volkslyriek; de dynamische verder-ontwikkeling van het eerst-gezegde, de herhaling, de omstelling, de valeurs van negatieve en positieve zin, de climax door middel van het bijvoegen ener nieuwe bepaling en nog andere middelen, die uit dezelfde geesteshouding stammen en samen te vatten zijn onder de leus: 'hoe armer des te beter'."

Die resep waarvan Van Ostaijen praat, is 'n resep wat volgens hom dus sy oorsprong in die volksliriek en dus by implikasie in Gezelle het. Uyttersprot (1962 : 330) meen dat Van Ostaijen veel eerder deur E.A. Poe beïnvloed is. Dit is inderdaad so dat daar ooreenkomsste is tussen die twee digters se voorskriftelike "suiwer" poëtika. Nêrens het Van Ostaijen dié ooreenkomsste opgeteken nie, maar deur vergelykings te tref blyk dit dat daar wel gemeenskaplikeheid ten opsigte van teoretiese gedagtes is.

Volgens Sötemann (1977 : 252) is dit egter so dat digters van die suiwer digkuns "zich vrijwel nooit beroepen op hun voorgangers. Integendeel: zij leggen gewoonlijk de volle nadruk op hun geïsoleerde positie.". Dit sou natuurlik kon verklaar waarom Van Ostaijen nooit te kenne gee dat Poe hom beïnvloed het nie, ondanks die opvallende ooreenkomsste in hul voorskriftelike poëtika. Al wat Van Ostaijen (1956 : 40) ten opsigte van die tektoniek oor Poe skryf, is dat Poe soos sy geesgenoot Ensor "van een andere zijde tot aan de rand van het raadsel" deurdring.

Ondanks Van Ostaijen se beklemtoning van die invloed van Gezelle is dit insiggewend om daarnaas ook die poëtika van Poe met dié van

Van Ostaijen te vergelyk.

Die opstel "Le renouveau lyrique en Belgique" (1925), waarin Van Ostaijen sy voorskriftelike poëтика vir "Melopee" uiteensit, toon ooreenkomsste met Poe se voorskriftelike eise aan die liriese gedig in sy opstelle "The Philosophy of Composition" (1846), "Letter to B -" (1836), en "The Poetic Principle" (1850).

Na aanleiding van musiek, brei Van Ostaijen uit ("broderen") oor die skep van 'n reintematische gedig ('n gedig met 'n tema maar sonder 'n onderwerp). Hy skryf vervolgens in die derde gedeelte van sy opstel "Le renouveau lyrique en Belgique" (1925), 'n verseksterne voorskrif vir die skep van "Melopee", 'n reintematische gedig. In die slotparagraaf van "Proeven van parallellen" (1925) haal Van Ostaijen die gedig "Melopee" aan. Hy (id.: 245) noem die gedig 'n voorbeeld van "zuiver formeel-thematische ontwikkeling", en bring dit in verband met Stuckenberg se skildery, "Architectuur". (Van Ostaijen beskryf nie die ooreenkomsste tussen die kunsoorte van bogenoemde kunstenaars deur middel van sy dubbele perspektief nie.)

Dit is ook baie moeilik om die ooreenkomsste tussen die voorskrif van hierdie organies-ekspressionistiese gedig en hierdie organies-ekspressionistiese skildery aan te toon omdat Stuckenberg se kunsWERKE feitlik onverkrygbaar is, en Stuckenberg self nie 'n noemensWardige kunstenaar was nie. Borgers (1971a : 632) ontleed die slotparagraaf van "Proeven van parallellen" (na afloop van Van Ostaijen se melding van die verband tussen "Melopee" en die skildery "Architectuur"): "Daarna beëindigt hij zijn uitgebreid en sterk theoretisch betoog, waarin het vooral om een standpuntbepaling temidden van de eigentijdse moderne stromingen ging, met het excus dat hij naar 'grote differensen' moet grijpen en dat er 'voorlopig vele momenten buiten beschouwing (moeten) blijven, als bij voorbeeld het deborderen van individualiteiten buiten het theoretische, en verder überhaupt alle problemen die talent raken', waarmee hij als het ware voor zijn publiek uit de theorie in de praktijk van het werk terugstapt."

Voordat na Van Ostaijen se voorskriftelike teorie vir "Melopee"

gekyk word, word 'n paar algemene ooreenkomste tussen Van Ostaijen en Poe kortlik aangebeeld.

Poe stel net soos Van Ostaijen in sy uitleg van "Melopee", 'n uiters streng poëtikale leer voor. In 'n analise van sy gedig "The Raven" skryf Poe dat geen reël as gevolg van toeval of intuisie tot stand kom nie - die gedig word noukeurig en logies opgebou. Tog is dit ook so dat die logies-gestruktureerde gedig eerstens aan die leser genot moet verskaf, en die gedigte wat die meeste plesier verskaf gedigte is wat die gedissiplineerde digterlike metode met die sonore (musikale) en die ideematige verenig. Poe (Carlson, 1967 : 430) skryf in "Letter to B-" (1836): "Music when combined with a pleasurable idea is poetry ..." Die gedagte herinner aan Van Ostaijen (1956 : 358) se eis in "Wies Moens en ik" (1926): "Ik ... wil hebben dat myn gedicht, vanwege zijn sonore diepte, agere."

3.3.3.1 Van Ostaijen en Poe: verseksterne uitsprake

Een van die opvallendste ooreenkomste tussen Van Ostaijen en Poe, veral ten opsigte van Van Ostaijen se voorskrif vir die reinterpretasie gedig "Melopee", is sy opvatting oor 'n gedig met 'n tema sonder 'n onderwerp, wat liries en suiwer sy aanloop neem in die "phrase-prémisse". Hierdie "phrase-prémisse" stem opvallend ooreen met Poe se "Poetic Sentiment" (poëtiese idee). Die "phrase-prémisse ("basiszin") is 'n vooropgestelde idee wat op 'n dinamiese wyse die woorde sonoor in die onderbewuste laat weerklink - die onderbewuste verskaf die materiaal wat nodig is vir die voltooiing en voortsetting van die gedig as 'n struktuur. Die digter moet bewus daarvoor sorg dat die boustof van die gedig binne die perke van die "basiszin" bly. (Dié aspek van die ooreenkomste tussen Van Ostaijen en Poe se poëtika sal later in die afdeling bespreek word.)

Nog 'n vergelyking kan getref word tussen dit wat Van Ostaijen en Poe onderskeidelik te sê het oor die lengte van 'n gedig. Van Ostaijen (1956 : 323) skryf in "Gebruiksaanwijzing der lyriek" (1926): "Een gedicht mag nooit langer zijn dan twaalf regels. Heeft het er meer, dan los ik de kwestie zo eenvoudig mogelijk op: ik schrap alles vanaf de dertiende regel." Poe (Carlson, 1967 : 443) huldig reeds in 1846 in "Philosophy of Composition" 'n ooreenstemmende mening:

"The initial consideration ... of extent. What we term a long poem is, in fact, merely a succession of brief ones - a poem ... excites, by elevating the soul; and all intense excitements are, through a psychal necessity, brief ... there is a distinct limit, as regards length, to all works of literary art - the limit of a single setting ..."

Vir sowel Van Ostaijen (veral in sy laaste geskrifte) as Poe was weemoedigheid een van die doeltreffendste maniere om skoonheid uit te druk. Van Ostaijen (1956 : 360) skryf "Mijn ideaal is dat de levensbeschouwing (voor mij een pessimistische) in het gedicht trilt, zonder dat zij nominaal zij uitgesproken en deze gedichten zijn mij het liefst die, zelfs in de allure van een allegretto, mijn pessimistisch berusten besluit." Poe (Carlson, 1967 : 445) se benadering stem hiermee ooreen: "Regarding then Beauty as my province, ... referred to the tone of its highest manifestation - and all experience has shown that this tone is one of sadness. Beauty of whatever kind, in its supreme development, invariably excites the sensitive soul to tears. Melancholy is thus the most legitimate of all the poetical tones."

3.3.3.2 Van Ostaijen, "Melopeë" en Poe: versinterne ontleding

Die gedig "Melopee" (1952b : 213) illustreer Van Ostaijen se algemene poëtiese doel en bepaling van die suiwer digkuns soos dit in die derde gedeelte van "Le renouveau lyrique en Belgique" (1925) uiteengesit word. (Die skep van die gedig "Melopee" is inderdaad 'n formeel-tematiese ontwikkeling van die idee van 'n "Melopee".)

Onder de maan schuift de lange rivier
Over de lange rivier schuift moede de maan
Onder de maan op de lange rivier schuift de kano naar zee

Langs het hoogriet
langs de laagwei
schuift de kano naar zee
schuift met de schuivende maan de kano naar zee
Zo zijn ze gezellen naar zee de kano de maan en de man
Waarom schuiven de maan en de man getweeën gedwee naar de zee

Borgers (1971b : 687) haal dié verseksterne voorskrif van Van Ostaijen aan:

"1° allure générale déterminée par l'intention d'écrire une mélodie; 2° là première phrase - la phrase prémissé - devra, cette fois-ci, être la plus positive de toutes (Onder de maan schuift de lange rivier); 3° les phrases suivantes s'en iront de plus en plus dans le vague et j'essaierai d'y atteindre en tirant la phrase prémissé en longeuer par l'addition d'un nouveau sujet ou d'un complément indirect (Over de lange rivier schuift moede de maan/ Onder de maan op de lange rivier schuift de kano naar zee); 4° il sera probablement nécessaire de syncoper quelque part pour donner plus de distance, plus de lontain à ce qui suivra (Langs het hoogriet/ langz de laagwei). - Voilà donc, rapidement montré dans les détails du point de départ, un exemple de ce que j'appelle une poésie à thème. Nous ne sommes pas loin de l'axiome de Verlaine: 'De la musique avant toute chose. Mais il se peut que je le défende avec une rigueur trop sévère.'"

Volgens dié teorie van Van Ostaijen het "Melopee" in die algemeen as organisme ontwikkel en dus sy doel om vorm te verkry, bereik. Volgens Uyttersprott (1962 : 338) word die gedig "Melopee" 'n "organisme": "volmaakt, zonder één dissonant, 'homogeen', in elke woordgroep een 'réussite verbale', réussite, die nochtans niet bereikt werd ten koste van de inhoud! au détriment de la pensée."

Die voorskrif en die tematiese ontwikkeling van die gedig "Melopee" sal vervolgens stapsgewys uiteengesit word na aanleiding van Van Ostaijen se begrip van die suiwer tematiese ontwikkeling.

In die eerste stap skryf Van Ostaijen: "allure générale déterminée par l'intention d'écrire une mélodie." (Die algemene benadering tot die gedig word bepaal deur die bedoeling om 'n "Melopee" te skryf.)

Poe (Carlson, 1967 : 443) skryf in "The Philosophy of Composition" (1846) in 'n soortgelyke trant: "For my own part, I have neither ... nor, at any time the least difficulty in recalling to mind the progressive steps of any of my compositions; and, since the interest of an analysis, or reconstruction, such as I have considered a desideratum, is quite independent of any real or fancied interest

in the thing analyzed, it will not be regarded as a breach of decorum on my part to show the modus operandi by which some one of my own works was put together. I select 'The Raven' as most generally. It is my design to render it manifest that no one point in its composition is referable either to accident or intuition - that the work proceeded, step by step, to its completion with the precision and rigid consequence of a mathematical problem."

Uyttersprot (1962 : 329) skryf dat "Melopee" omskryf kan word as "chant monotone: een soort muziekstuk met onbepaald gelaten melodie". Die woord "Melopee" omskryf 'n tema wat in die eerste reël aangekondig word en wat in die res van die gedig uitgebrei en gevarieer word. Die tweede stap in die ontwikkelingsgang in die skep van Melopee spruit hieruit voort: "la première phrase - la phrase prémissé - devra, cette fois-ci, être la plus positive de toutes ('Onder de maan schuift de lange rivier')." (Die eerste sin, "phrase prémissé" sal hierdie keer die mees positiewe versreël van almal wees. "Onder de maan schuift de lange rivier".)

Die eerste reël van die gedig kondig die tema aan, wat in die res van die gedig uitgebrei en gevarieer word. Die posisie van "schuift" binne die versreël is beduidend. Die sch-klank van "schuift" saam met die ui-diftong vertraag die ritme en suggerer ook deur middel van klank-assosiasies 'n "gly"-beweging. Die woord "lange" vul hierdie effek aan en suggereer sowel visueel as ouditief die uitgestrektheid van 'n byna stilstaande rivier. Dit blyk 'n aanduiding te wees van 'n gemoedstoestand, wat in die derde stap uitgebrei word.

In die derde stap skryf Van Ostaijen: "les phrases suivantes s'en iront de plus en plus dans le vague et j'essaierai d'y atteindre en tirant la phrase prémissé en longueur par l'addition d'un nouveau sujet ou d'un complément indirect. ('Over de lange rivier schuift moede de maan/Onder de maan op de lange rivier schuift de kano naar zee')." (Die volgende versreëls sal al hoe meer vervaag. Ek sal probeer om dit te bewerkstellig deur die phrase-prémissé uit te rek (verleng) deur die byvoeging van 'n nuwe onderwerp of 'n toegevoegde omstandigheidsbepaling: "Over ... de kano naar zee". Die toegevoegde omstandigheidsbepaling word

deur die woord "moede" aangevoer. Ook hierdie stadium (die gebruik van 'n besondere woord vir 'n besondere effek) in die ontwikkelingsgang van "Melopee" herinner aan Poe (Carlson, 1967 : 445) se gebruik van die woord "nevermore" in die gedig "The Raven". Hy verduidelik sy bedoeling daarmee: "force of monotone - in sound and thought ... repetition ... Diversify ... heighten ... by adhering to monotone of sound ... while varying that of thought ... varying application of refrain ... I next bethought me the nature of my refrain ... refrain must be brief ... brevity of a sentence ... facility of variation ... single word as the best refrain ... character of word ... sonorous ... protracted emphasis ... long 'o' most sonorous vowel ... with 'r' as the most producible consonant ... select a word embodying this sound ... in keeping with the melancholy which I had predetermined as the tone of the poem ... 'Nevermore'."

Die voorskriftelike tema vir "Melopee" ontwikkel vervolgens verder en die stemming van weemoedigheid en moegheid kan duidelik in die tweede reël aangevoel word. (Vergelyk Poe se "melancholy" in die bogenoemde aanhaling.) In vergelyking met die eerste reël is "maan" en "rivier" in gekruisde posisies en die beeld val op as gevolg van "moede" die enigste woord wat moegheid regstreeks kommunikeer en weemoedigheid onderbewustelik na vore laat tree.

Volgens Van Ostaijen se bepaling van die bou van die gedig moet die gemoedstemming "vaer" word. Die "vaagheid" streef in die derde reël na verlenging, wat stelselmatig en volmaak bereik word deur die toevoeging van 'n nuwe onderwerp: "de kano", en 'n nuwe bepaling: "naar zee". Meteens is daar 'n afwisseling in die plasing van die woorde. In die eerste drie reëls verskuif die woord waarop die aksent val ("schuift", "moede", "kano") telkens nader aan die einde van die reël. Die verskuwing na die woord "zee" lei 'n nuwe "gly"-klank (en 'n nuwe beweging) in wat as voakaalklank die klankrykheid van hierdie reël - wat reeds gekenmerk word deur 'n gekonsentreerde aanwesigheid van vokale - verhoog. By hierdie lang e-klank moet noodwendig getalm word. Van Ostaijen beklemtoon so die voortgang van rivier na see.

Maar skielik is daar 'n onderbreking in die gedig. Dit dui die vierde stap van die voorskrif aan: "il sera probablement nécessaire de syncoper quelque part pour donner plus de distance, plus

de lointain à ce qui suivra ('Langs het hoogriet/langs de laagwei'.) - Voilà donc, rapidement montré dans les détails du pont de départ, un exemple de ce que j'appelle une poésie à thème. Nous ne sommes pas loin de l'axiome de Verlaine: 'De la musique avant toute chose.' Mais il se peut que je le défende avec une rigueur trop sévère." (Dit sal heelwaarskynlik nodig wees om iewers 'n onderbreking te bewerkstellig om aan die volgende versreëls meer afstand en meer diepte te verleen. 'Langs het hoogriet/langs de laagwei'. Hier dus, het ek deur vinnig te wys op die besonderhede van die vertrekpunt, 'n voorbeeld gegee van wat ek poésie à thème 'reintematische poésie' noem. Ons is hier nie sover van Verlaine se aksioma nie: 'musiek is die vernaamste prioriteit'.)

Met verwysing na die gedig "Melopee" staak Van Ostaijen nou sy sogenaamde "vaagheid" deur middel van die onderbreking (die "syncope"). Die gedig ontwikkel vervolgens in gewysigde ritme:

langs het hoogriet
langs de laagwei
schuift de kano naar zee

Na die fynberekende pouse en stilte van sinkopering, gee die digter in die laaste gedeelte meer reliëf deur die toevoeging van 'n nuwe subtiele nuanse. Die teenstelling "hoogriet - laagwei" herinner volgens Uyttersprot (1962 : 336) aan 'n aardrykskundige, topografiese landskap - die "schuivende Schelde".

Noudat reliëf en afstand gegee is, kan die skuiwende leemte weer deinend voortgaan in reëls ses en sewe, waar die vae teoretiese toelighting saamval met die suggerering van oneindigheid en ewigheid van die see. Die woord "zee" word in die volgende reël weer herhaal en die woord omvat en suggereer alles - die "vaagheid" waarna die gedig neig en die eindeloosheid waarin die moegheid en die weemoed opgelos sal word. Met die gebruik van die reeks z-klanke word die skuifbeweging verder gevoer na versreël agt. Die kort pouse na "zee" wat deur asemhaling teweeggebring is, is ritmies-sensitief.

Die vraagteken veroorsaak deur die woord "waarom" in die slotvers, veroorsaak dat die "vaagheid" klankryk uiting vind. 'n Volmaakte eenheid wat 'n weerklang vind in die titel "Melopee" spruit uit die vokaal-harmonisering van "waarom", die gly-klank (ui-diftong) in "schuiven", die gebruik van m-alliterasie, assonansie in "man" en "maan" en die koppeling "getween-gedwee". Die samehang tussen elemente in Melopee herinner aan dit wat Poe (Carlson, 1967 : 447) oor sy skrywe van "The Raven" te sê het: "... its (the poem's) beginning at the end ... I composed this stanza ... first that by establishing climax ... vary and graduate, as regards seriousness and importance the preceding queries ... and secondly ... definitely settle rhythm, the metre, the length and general arrangement of the stanza ... purposely enfeebled subsequent stanzas, so as not to interfere with climactic effect."

Met verwysing na bogenoemde aanhaling van Poe, noem Uyttersprot (1962 : 333) dat Van Ostaijen in 'n brief in 1925 die mening uitgespreek dat die oneindige moegheid van "Melopee" veroorsaak word deur die ritme en die klankgebruik. Die moegheid word nie verduidelik nie "zij klinkt er alleen in". Dit word aangevoel in die ritme,woordplasing, die woordklank enwoordmusiek. Die musicale aspek van Van Ostaijen se digterlike teorie val ook op. Aanvanklik is Van Ostaijen die digter van "Melopee", ook Van Ostaijen die komponis (skepper) van 'n melodie vir 'n lied. (Met 'n tema skep hy 'n taalkomposisie wat op verskillende maniere geïnterpreteer kan word.)

Van Ostaijen se voorskriftelike poëтика vir Melopee (soos Kandinsky se voorskriftelike teorie vir sy abstrakte kuns) is uiters suksesvol: Van Ostaijen skryf voor, en doen en bewys wat hy voorskryf.

3.3.3.3 Van Ostaijen en Poe: Samevatting

Ten slotte kan nie met sekerheid gesê word dat Poe Van Ostaijen beïnvloed het nie (Van Ostaijen meld geen regstreekse invloed nie). Tog blyk die invloed uit dié vergelyking opvallend te wees. Daarneen is dit so dat Van Ostaijen tot eie insigte gekom het met die hulp van Gezelle en dit ook te kenne gee.

In die vergelyking tussen die oeuvre van Van Ostaijen en Gezelle word die organies-ekspressionistiese poëtika omskryf as die poëtika van die sensibiliteit - 'n poëtika wat die samestelling van inspirasie (idee) en tektoniese teorie (voorskriftelike besinning) beklemtoon (sien p.80). In die bespreking van "Melopee" word die bogenoemde samestelling duidelik. Weer eens, soos in die geval van Kandinsky, gaan dit om 'n ontindividualiseerde, kunsgerigte teorie, en nie oor digterlik geprojekteerde persoonlike gedagtes nie. Die woord en sy sonoriteit word beklemtoon.