

DWARRELDANS DER ZINNEN

Paul van Ostaijens *Music Hall* in klank, beeld en woord

Jan ten Brug en Alle Pieron

Ooteboe Unltd 2021

Music Hall

Binnen het kader van het project werd de tekst van Paul van Ostaijens *Music Hall* in eerste instantie geanalyseerd en geïnterpreteerd. Vervolgens werd er gewerkt aan een filmische visualisatie.
De visualisatie zelf werd in beeld gebracht en gemonteerd door Jan te Brug. De stemmen hierbinnen zijn van Jan te Brug en Alle Pieron.

De visualisatie is te zien op Youtube onder de titel *Paul van Ostaijen, Dwarreldans der zinnen.*

INHOUDSOPGAVE

INLEIDING

Music Hall. Een dichtbundel en twee gedichten
De music hall als sociaal-culturele instelling
Dichterlijke stijl
ZUIVERE POËZIE
CONCRETE POËZIE
VISUELE POËZIE
DE DICHTER

***MUSIC HALL.* HET TWEEDE GEDICHT**

ANALYSE

Eerste afdeling
Tweede afdeling
Derde afdeling
Vierde afdeling
Vijfde afdeling

VISIE

TUSSEN TAAL EN TEKEN

BIJLAGEN

1. Music-Hall. Het eerste gedicht
2. Twee teksten van Mallarmé
3. Beeldtaal
4. “Vesti la giubba"
5. Le plus joli rêve
6. La marche de Rois
7. La Coco

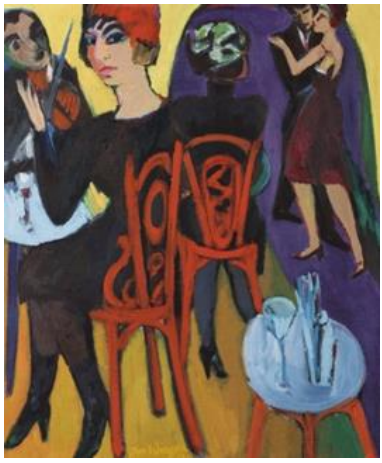
BIBLIOGRAFIE

INLEIDING

Music Hall. Een dichtbundel en twee gedichten

[1]

Het gedicht *Music Hall* van Paul van Ostaijen (1896-1928) dat in dit essay wordt geanalyseerd, maakt deel uit van de dichtbundel *De bezette stad* (1921). In de bundel staat het gedicht ingedeeld onder de noemer *De Kringen van binnen.*



Jan Wiegers*, Music Hall* [1]

[2]

Parallel aan het gedicht bestaat er een ouder gedicht onder dezelfde naam en verwarrend genoeg, opgenomen in een bundel (1916) ook al met de titel *Music-Hall.*
De analyse binnen dit essay richt zich op het tweede gedicht, het eerste wordt als aanvulling en tegenbeeld van het tweede in de analyse (en de uitvoering) meegenomen.

→ Bijlage 1. *Music-Hall*. Het eerste gedicht.[a]

[a] In de tekst slaat de term *Music-Hall* op het eerste gedicht. In andere gevallen wordt, zoals gebruikelijk, *Music Hall* geschreven. Dit in overeenstemming met de schrijfwijzen van Van Ostaijen zelf.

[3]

Het tweede gedicht is onderdeel van de bundel *De bezette stad*. Deze speelt zich af in het Antwerpen gedurende de bezetting door de Duitsers in de Eerste Wereldoorlog.[a]

De music hall als sociaal-culturele instelling

[1]

De *music hall* ontstaat midden in de negentiende eeuw. Om de mensen te vermaken treden er in cafés en kroegen artiesten op van allerlei slag. Er wordt gedanst en gezongen, je kan er kijken naar toneelstukjes, je ziet er clowns, acrobaten, jongleurs en goochelaars aan het werk. Al snel wordt dit repertoire aangevuld met het vertonen van (korte) films.[2]

[2]

Aanvankelijk gaat het om gewoon volksvermaak, maar al snel krijgt ook de burgerij belangstelling. Het niveau van de voorstellingen stijgt, men gaat zelfs aparte theaters ('music halls') bouwen om er de voorstellingen te geven.[3]

[3]

Het mag dan waar zijn dat de *music hall,* zoals Evelien Jonckheere benadrukt,[4] bestemd was voor de bourgeoisie (en dan als leeg amusement), maar dit geldt dan wel voor het fin de siècle (en het Interbellum), gedurende de oorlogsperiode heeft blijkbaar, zoals uit het gedicht blijkt, ook 'het lagere volk' toegang. Met soms hartverscheurende situaties
In deze context is het duidelijk dat, zeker nu er ook films worden gedraaid,[5] het oordeel over de *music hall* in die tijd vaak uiterst negatief uitvalt. Ze wordt dan gezien als zedeloze instelling die een groot gevaar inhoudt voor de geestelijke volksgezondheid.[6]

---

[a] Je mag aannemen dat ook het eerste gedicht daar is gesitueerd.

[4]

Het oordeel over de *music hall* als amusementscentrum valt dan ook wisselend uit, dit al naar gelang tijd, plaats en maatschappelijke positie. Het is bekend dat een futurist als Marinetti haar hogelijk prijst,[7] maar dat de culturele elite van haar tijd haar vaak zag als een vorm van degeneratie.[8] Toch kan niet worden ontkent dat ze in haar gloriedagen amusement van hoog gehalte bracht, amusement dat door de burgerij bijzonder op prijs werd gesteld.

Dichterlijke stijl

ZUIVERE POËZIE

Tot de conventionele aspecten van een gedicht behoren vooral het gebruik van metrum en/of rijm. Aan de andere kant onderscheidt een gedicht zich op een opvallende manier van proza door het specifieke gebruik van de pagina als specifieke drager van de tekst. Dit blijkt bv uit het vrije vers.
Zuiver heet poëzie als zij in eerste instantie afziet van de inhoud. Ze haalt haar kracht uit een creatief gebruik van klank, ritme en structuur (bv door de plaatsing van de woorden en/of door hun herhaling). Haar betekenis is suggestief en associatief van aard.[9,10]

CONCRETE POËZIE

[1]

Concreet wordt een gedicht genoemd als het zich in de eerste plaats richt op de taal als materiaal, zoals op letters en lettergrepen, op klanken als medium en op typografische elementen.[11]
Op het eerste gezicht gaat het om platte teksten.[12] Je neemt op een bladzijde een stand van zaken waar die vaak chaotisch aandoet en die je niet, zoals in een klassiek gedicht, verder helpt door via voegwoorden verbindingen aan te geven[13] of je via analogieën op het goede spoor te brengen: woorden als *omdat* en *zoals* zul je weinig of niet in concrete teksten aantreffen.
Een concreet gedicht is ruimtelijk van aard, het maakt gebruik van het hele blad als drager van betekenis en heeft een sterk visueel karakter. Zo roepen de open ruimtes stiltes op en laten tijd voor associaties en mijmeringen.[14] Een lyrisch gedicht laat zich als vanzelfsprekend lezen, een concreet gedicht moet worden verkend.[15]

[2]

Een concreet gedicht maakt vaak een onrustige indruk. Je stuit op intervallen en geisoleerde groepen van woorden. Woorden zelf staan soms -los van een syntactische

context- als zelfstandige eenheden in de tekst. Zij zijn een spil, een centrum en hebben een enorme auditieve en semantische kracht. Letters op hun beurt verschillen in grootte en vorm, zinnen in hoogte. Zelfs word je gedwongen je bezig te houden met klinkers en medeklinkers als zelfstandige spelelementen.[16]

[3]

Maar toch, ook een concreet gedicht geeft informatie door en toont door opbouw en afbakening een doordacht en afgerond geheel. Zelfs al zou de constructie plaats vinden op grond van toevalsletters, die op toevalsplaatsen worden neergezet, posities die op hun beurt worden geplaatst op een aan alle kanten willekeurig in- en uitgescheurde bladzijde, dan nog geeft zij een wereld weer: een wereld waar het toeval heerst.

[4]

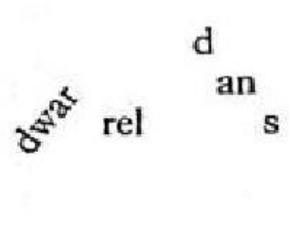
In de context van de concrete poëzie wordt er wel verwezen naar Mallarmé's term *constellation*. Concrete gedichten kunnen worden vergeleken met de constellatie van een sterrenbeeld. Zoals de sterren aan de hemel in geen enkel verband tot elkaar staan, zo verhouden ook de woorden van de taal zich wanordelijk tot elkaar. Toch biedt de menselijke ordening van de hemellichamen in sterrenbeelden een gevoel van grootsheid en schoonheid. Zo gebeurt dit ook in een concreet gedicht, daar wordt de ondoorzichtigheid van de taal door de dichter omgezet in een samenhang die maakt dat we vat op haar krijgen. En dit gebeurt op een speelse manier, je kunt associatief vele kanten op, omdat een constellatie nu eenmaal geen vaste (dichterlijke) structuren kent. Het is de dichter die bepaalde betekenissen suggereert en de lezer die zo'n suggestie kan volgen en onderzoeken.[17]

→ Bijlage 2. Twee teksten van Mallarmé

VISUELE POËZIE

[1]

In visuele poëzie worden er door de dichter beeldtekens gecreëerd die de inhoud of visie van (een gedeelte van) het gedicht ruimtelijk ondersteunen.[18] Een lijn naar beneden getrokken kan een val weergeven.
Ook is het al vanaf oude tijden gebruik om de versregels de vorm te geven van een figuur die naar het



onderwerp verwijst: een vis, een vlinder. Je spreekt van calligrammen.[19]

[2]

Een gedicht wordt ook wel *visueel* genoemd wanneer het, *als een collage*, is samengesteld uit knipsels, afbeeldingen en taalelementen die verder niet worden gemanipuleerd. In onderscheid tot authentieke, visuele gedichten kan je in dit geval volgens sommigen beter de Italiaanse term *poesia visiva* (‘visuele poëzie’) gebruiken.[20]

De dichter

[1]

In het gedicht wordt verslag gedaan van en commentaar gegeven op een avondje uit in de *Music Hall* van Antwerpen. Dit verslag wordt gedaan aan interne luisteraar in een dichterlijke stijl. In die zin is de verteller ook een dichter en kan hij in de analyse als de dichter worden aangeduid. Dit wel met de uitdrukkelijke toevoeging dat het hier niet gaat om de dichter Paul van Ostaijen. Deze is de auteur en staat buiten het gedicht.

[2]

Het gedicht doet verslag, het is geen verhaal met een story en een plot. Toch blijkt dat de dichter zelf bij de gebeurtenissen betrokken is dat als aan het einde even een persoonlijke noot doorklinkt.

Jeanne
ik
de anderen
schamele
schooiers

Het gaat om een ik-vertelling. Zo geeft ook het ‘*Hop* (het trappetje af naar) *binnen* aan het begin van het gedicht aan dat de dichter zelf de gebeurtenissen zal meemaken.

MUSIC HALL, HET TWEEDE GEDICHT

[1]

Futurisme en Dadaïsme deden al vroeg een revolutionair onderzoek naar de oorsprong en de werking van taal. En dan vooral een onderzoek dat zich richtte tegen de verwording en de verzakelijking van de dagelijkse taal, met als resultaat bv de klankdichten van Hugo Ball en de fonetische gedichten van Raoul Hausmann of Man Ray.[21] Nu wordt het bij het lezen van *Music Hall* direct duidelijk dat het gedicht sterk wordt beïnvloed door, maar ook uitstijgt boven de gedichten van futuristen en dadaïsten. Dit wel zonder dat het hun inzet, strijdbaarheid en vooruitstrevendheid miskent.[22] Het gedicht werd niet voor niets geschreven in een Berlijn waar juist het Dadaïsme grote opgang maakte.[23]

[2]

Music Hall is in de eerste plaats een concreet gedicht,[24] maar dan in de karakterisering die Borgers ervan geeft:[25]

> De essentiële verschuiving in de concrete poëzie bestaat hierin, dat het schriftbeeld en de taalklank niet langer ondergeschikt geacht worden aan de betekenis en gevoelswaarde der woorden, maar dat de woordbetekenis, de woordvorm en de woordklank als volkomen gelijkwaardige en elkaar ook in gelijke mate beïnvloedende elementen bij het maken van een gedicht worden gehanteerd.[26]

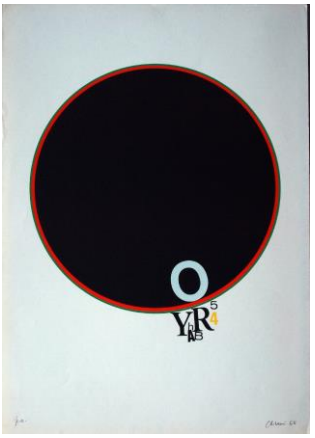
Aan deze voorwaarden lijkt *Music Hall* te voldoen. Maar aan de andere kant zoekt het gedicht wel een middenweg die ligt tussen de klankrijke euforie van de dadaïsten en de semantische soberheid van een puur concretisme.

ANALYSE

Eerste afdeling

[1]





Eugenio Carmi

De bladzijde waaruit de eerste afdeling bestaat, is visueel-esthetisch sterk opgebouwd:[a] evenwicht en afwisseling/spanning in structuur wisselen elkaar verrassend af.
De cirkel en de gekromde lijn naar beneden kun je lezen als een ballon aan een draadje, een ballon die bovendien al naar beneden nijgt.
De structuur van de *music hall* met zijn koepel wordt gekoppeld aan een ballon die, op het punt staat om te barsten.
Bovendien kun je beide zien als een gespiegelde komma en tegelijkertijd ook als een gespiegeld vraagteken (→ Bijlage 3).

[a] Deze eerste bladzijde is een sterk voorbeeld hoe Van Ostaijen beeld, woord en tekst met elkaar weet te combineren en te verzoenen.

[2]

De afdeling begint al sterk met het *PLOTS*. Dit staat er, los van een syntactische context en groter afgedrukt, als een uitroepteken en heeft een enorme auditieve en semantische kracht.[a] Het barst als ware vanzelf al uit zijn voegen, bovendien geven zijn klank en opbouw (PloTS), meer dan welke zinsnede ook, aan wat er die avond, en niet alleen in het begin ervan, staat te gebeuren.

[3]

De overgang van lettergrote en spatiebreedte in de regels binnen de halve cirkel ondersteunt de inhoud[b] en laat zien hoe de stad weer lichtjes opfleurt: de laatste woorden zullen langzamer worden gelezen en zo de grootsheid van het moment benadrukken.

[4]

Zuiver poëtisch is het begin met zijn beschrijving van de *music hall* [c] via zijn alliteraties en drie krachtige enjambementen.
Maar de dichter houdt het niet lang vol. De volgende regel maakt aan alle esthetisch-literaire ambities een einde en dat nog wel door het gebruik van een abominabel neologisme als *elektriekspaarzaamheid*, een onuitspreekbaar woord dat bovendien door zijn lengte alle aandacht voor zich opeist.[27] Het poëtische accent wordt hardhandig in een pragmatische richting omgebogen. Toch, ook juist hierdoor, laat de afdeling zich in haar geheel goed lezen als een modernistisch vers. Zet de regels maar eens conventioneel onder elkaar.

[5]

De cirkel verwijst naar *De kringen*. In die zin is de stad Antwerpen in oorlogstijd een kring die in emotionele zin een ambiance vormt van mistroostigheid, maar ook van saamhorigheid.
Kring slaat bovendien op de (binnen-) stad, waar vooral de *music hall* als onderdeel van het nachtelijk uitgaansleven iets van de mismoedigheid kan wegnemen.[d] Hier

---

[a] Vervang *plots* maar eens door *ineens* of *onverhoeds*.

[b] De halve cirkel wijst vooruit naar de kinemakoepel in afdeling 5, de cirkel naar afdeling 4 (‘BOL’).

[c] Personificatie en projectie tegelijk.

[d] Een derde kring wordt gevormd door de dichter en het groepje om hem heen (de ‘schamele schooiers’ aan het einde van het gedicht).

komt de stad weer eventjes tot leven. [a]

[6]

Mensen staan dan ook al vroeg en vol spanning vóór het gebouw te wachten. Een gebouw dat met zijn optredens vage verlangens oproept, maar dat in de opgewekte verwachtingen, zo weet de dichter, niets anders is dan een ballon die in al zijn opgeblazenheid op springen staat (en naar beneden zal vallen).[b] Een bittere vooruitblik.[c]

[7]

Plot heeft in de tekst ook een meta-functie.[d] De term geeft binnen de literatuurwetenschap de verwikkelingen aan die zich in een verhaal voordoen. Het gaat om de (narratieve) structuur waarop de vertelling wordt gebouwd en uitgewerkt. In de woorden van de Wikipedia: het is als een geraamte waaraan het “vlees”, de vertelling van een boek, toneelstuk, videospel of film wordt opgehangen.[28]
Voor het gedicht zelf klinkt dit nogal ironisch, omdat er niets anders blijkt te zijn dan een stapeltje botjes en beenderen die zelf eerst in het gareel moeten worden gebracht. Aan het einde van analyse en interpretatie zal dan ook blijken dat je merkt dat je niet veel verder bent gekomen dan *een stand van zaken* die bestaat uit meer of minder losse samenhangen.[29] Er wordt je in het gedicht blijkbaar een plattegrond geboden, gekoppeld aan enkele verbindingen en perspectieven. De stad moet je zelf leren ontdekken. Eerst goed kijken, verhalen komen pas later.

---

[a] Het woord *leven* staat centraal, het is in een grotere letter afgedrukt en krijgt zo alle nadruk.

[b] De dichter spreekt hier niet alleen een oordeel uit over de *music hall*, hij doet ook een voorspelling.

[c] Binnen een kring mogen de leden onderling iets gemeenschappelijks en vertrouwelijks hebben en het mag dan zo zijn dat Van Ostaijen in deze tijd sterk onder de invloed stond van het unanimisme (Borgers 1996, blz. 105), toch maakt de uitkomst van dit gedicht duidelijk dat de boze buitenwereld deze mystieke houding (‘de ziel die even één was’) direct ontkracht. Vergelijk Buelens 2001

Tweede afdeling

[0]

Deze afdeling heeft een ingewikkelde opbouw. Daarom vooraf een globale indeling:

1.1. De bovenste helft van de eerste bladzijde van de afdeling. Uitvoering van een ballet en een vertoning van een film, dit naast een meta-kritische beschouwing over beide.

1.2. De onderste helft van de eerste bladzijde. Gaat in op de inhoud. Kern: de lente-droom van de liefde. Met als vraag hoe een melodramatische liefde zich verhoudt ten opzichte van een werkelijke liefde die zich voor de ander opoffert.

2.1. De bovenste helft van de tweede bladzijde. Verstilde Duitse muziek als nevenverschijnsel naast/tegenover het melodramatische spektakel van de Italiaans-Franse opera.

2.2. De onderste helft tweede bladzijde. De historische film in het kielzog van deze opera.

3.1. De bovenste helft derde bladzijde. Terug naar de operamuziek. Verwijzing naar *Samson et Dalila*.

3.2-4. De dirigent verheft zich. De apotheose.

[1]

Het verslag van het gebeuren in de zaal begint wanneer de voorstelling al in volle gang is.[a,b] Een balletgroep danst onder begeleiding van een orkest op muziek van het *Ballet Égyptien* van Alexandre Luigini.[30] Zoete, overgevoelige salonmuziek.

---

[a] Het is onduidelijk of *drama* hier slaat op de uitvoering van een ballet en/of op het gebeuren in de *music hall* dat de dichter ironisch als drama omschrijft.

[b] Niet alleen is het drama in volle gang, het is ook *in volle slag*: het beeld van de dirigent die met alle gedrevenheid zijn orkest de maat slaat. Later komt dit beeld nogmaals, maar dan veel sterker terug.

[2]

De dichter is ondertussen in gedachten al snel met andere dingen bezig. Zo merkt hij op dat de muziek, zoals altijd, de dans volgt in plaats van haar begeleidt.[31]
Een soortgelijk verschijnsel signaleert hij ook bij de film. Als je de vaste codes van de begeleiders uit je hoofd leert,[32] kun je weten waar de film is gebleven en wat er zich daarbinnen afspeelt.
Dat er zo van de magie van film (en muziek) weinig overblijft, laat zich raden.



Jan Sluijters, Music Hall. Aquarel 1911

[3]

De dichter kan zijn aandacht er maar niet bijhouden en mijmert verder. Nu over de werking en de (tekstuele) inhoud van muziek, dit waarschijnlijk naar aanleiding van en in samenhang met de overbekende melodieën die hij samen in de vorm van een medley hoort spelen.[33]
De beelden en gevoelens die de melodieën oproepen, zijn melodramatisch[34] en sentimenteel. Zij raken de harten. Maar ook voeren ze je binnen in een gebied van minnesmart en ziekelijkheid,[a] zoals wordt geïllustreerd aan Massenets opera *Werther,* waarin een verboden liefde eindigt in zelfmoord.[35,36]

[4]

Fataal is ook de liefde in *Pagliacci,*[b] een werk dat wordt beheerst door liefde, trouw, haat, jaloezie en wraak.[37]
Canio leidt volgens het script van de opera een rondtrekkend theatergezelschap. In het muziekstuk dat wordt opgevoerd, doodt Pagliaccio zijn vrouw Columbia omdat deze een heimelijke relatie heeft met Arlecchino. Daarna doodt hij ook Arlecchino.

---

[a] *Minnesmartrayon* laat zich gemakkelijk associëren met *minnes-martyrium (*en zelfs met *minnes-mysterion).*

[b] Een paljas is een pias, hansworst, potsenmaker, clown. Toch moet je met de laatste gelijkstelling oppassen: de clown is lang niet altijd een kluns, maar eerder een heer van stand, kwetsbaar en gereserveerd, te vergelijken met Pierrot en Harlekijn. In de figuur van Pierrot gaat de melancholieke (witte) clown een prominente rol spelen binnen het modernisme (Wikipedia).

[5]

In het stuk speelt Canio zelf Pagliaccio, Nedda, zijn vrouw, speelt Columbia en Beppe Arlecchino.
De plot van de opera heeft een dubbele bodem. Nedda en Beppe hebben ook in werkelijkheid een relatie. In zijn woede vergeet Canio dat hij tijdens de opvoering maar een rol speelt en steekt hij Columbia, en daarmee zijn vrouw, in werkelijkheid neer. Daarna volgt Beppe. Het publiek *in het stuk* juicht. Maar Canio beseft dan wat hij heeft gedaan en zingt voor de laatste keer *La commedia è finita*. En zo lopen werkelijkheid en komedie/schijn door elkaar heen en in elkaar over.[a]
Dit met een indirecte verwijzing naar de *music hall*. Ook hierin overlappen theater, droom, illusie en werkelijkheid elkaar, wat aan het einde van deze afdeling en aan het einde van het gedicht zal blijken.

[6]

De dichter stelt vervolgens dat er naast/tegenover de noodlottige liefde van het melodrama ook een echte liefde bestaat die zichzelf opoffert.[b]
Maar ('mais') toch,[c] al is deze liefde zoals iedere liefde een uiterst prettig droombeeld ('le plus joli rêve, c'est le rêve d'amour'), ze blijkt -en dat kun je verwachten- toch een illusie te zijn: 'Un rêve de richesse jamais réalisé', zoals de slotregel van het geciteerde liedje luidt.[38]

[7]

Vervolgens verzucht de dichter aan het begin van 3.1 -en tussen de regels door- dat een stemming als weemoed anders en rijker is dan sentiment. En wat belangrijker is: er is muziek die in staat is om juist de stilte, die deze emotionele gesteldheid vereist, op te roepen.[39]
Deze positieve overwegingen zijn trouwens maar van heel korte duur. De muziek die wordt gespeeld, toont juist het pathos van een brandende liefde die steeds tot grotere hoogten stijgt. Zoals in *La Traviata* van Verdi, een puur melodrama. En wie kan er om de grote Verdi heen? Zijn naam wordt bijkans uitgetoeterd.

---

[a] In de aria *Ris donc Paillasse* wordt nogmaals afgerekend met de schijnwereld van het toneel: *Bah! Sei tu forse un uom? Tu se' Pagliaccio! Bah! Ben jij nu een man? Je bent een pias!* → Bijlage 4. De volledige tekst.

[b] Hier vertaald in termen van de rijke die zich opoffert voor de arme (of andersom?), niet dus: de één gezond, de ander doodziek. Toch lijkt er sprake te zijn van een indirecte verwijzing naar het leven van (Petite) Jeanne Hébuterne, de geliefde van Mondigliani die aan het einde van het gedicht een rol (b)lijkt te spelen.

[c] Vanuit de partituur gezien heeft het *mais* een specifieke functie, het geeft een vertraging ('fermate') aan waarmee het refrein wordt aangekondigd (dat het publiek dan mee kan zingen).

Ook historische films[40] worden in de opwaartse kracht van hun triomf steeds gloedvol begeleid door muziek uit de grote (historische) opera's van die tijd: Verdi's *Jerusalem*[41] naast Myerbeers *Les Hugenottes*[42] en *L'Africaine.*[43]

[8]

Vervolgens klinkt ineens het bekende kerstliedje 'Ce matin, j'ai vu dans le lointain ...'[44] door de zaal.[a] Dit beschrijft de tocht van de drie Koningen naar Bethlehem (*'La Marche des Rois'*). Nogal verrassend in deze omgeving.[b]
Hoewel, het liedje verwijst ook naar de achtergrondmuziek die Bizet schreef bij het toneelstuk *L'Arlésienne* van Baudet.[45] En dat betekent dat je weer terecht komt in de wereld van het melodrama. Baudets verhaal[46] gaat over ontrouw, waanzin en zelfmoord.
Toch, niet een kerkliedje, maar vooral marsmuziek speelt een sturende rol,[c] zoals in Verdi's *Aïda*, waar de farao als overwinnaar zijn triomfale intocht maakt onder het spelen van *de* (beroemde) mars.[d]

[9]

En dan: SAMSON. Overweldigend, deze enorme, tekstuele aandachtstrekker. Simson een vermaarde Hebreeuwse volksheld, het evenbeeld van een halfgod als Herakles en met hem verbonden door een voor-bijbelse cultuur die reikt van Palestina (de 'Filistijnen') tot Hellas, met daarnaast invloeden uit Mesopotamië.[47]
Niet dat er vanuit het gedicht zo ver wordt doorgedacht, maar wel wordt er ingespeeld op de *(melo-)dramatiek* die er zich rond de persoon van Simson als Richter van Israël afspeelt: strijd, conflict tussen sex/liefde en stamverband, verraad, ondergang en een uiteindelijke overwinning (in de dood).[e]

---

[a] Ziet de held in de opera de zege in een vergezicht hoog aan de horizon al dagen? Dit is mogelijk, maar het is toch wel tegenstrijdig met het feit dat aan het einde van het liedje het kruis van Christus in de verte opdoemt:

Où vont les trois
Magnifiques rois ?
Fêter celui qui doit mourir en croix.

En zo lijkt het er op dat in de tekst in feite de triomf van het Christuskind wordt bezongen als onderdeel van al die andere historische zegetochten. → Bijlage. 6 voor de complete tekst van het liedje.

[b] Of speelt het gebeuren in de *music hall* deze avond zich af rond kerst?

[c] Ook later in het gedicht, bij *Samson*, komt het thema van de marsmuziek weer terug.

[d] *Jockey* hier dan ironisch gebruikt. Jockeys berijden ook kamelen (Wikipedia), wat goed bij een farao past.

Tragisch in de klassieke betekenis van het woord wordt Simsons levenseinde in Händels oratorium *Samson*. Met een tekst die teruggaat op Miltons *Samson Agonistes* (1671), waarvan de plot op zijn beurt is geënt op de Griekse tragedie. En zo wordt de naam Simson nog dieper ingebed in de Westers-klassieke cultuur. Niet dat Händels oratorium in die tijd in Vlaanderen (of waar dan ook) kon worden beluisterd, maar dit betekent niet dat het werk van Milton niet werd gelezen.

[10]

Toch gaat het in 3.1. niet zozeer om Simsons narratieve inbreng, maar om een meta-aspect. De dichter laat zien aan welke voorwaarden de opvoering van deze opera moet voldoen om tot een triomfale uitvoering ervan te komen. Hij roept bij zichzelf een allesomvattend beeld op van de *grande opera* in de volle ontplooiing van het narratieve conflict met zijn dramatische en tragische verloop, met zijn mimische pathos, op het podium onderworpen aan een grootse regie. De orkestrale uitvoering zelf toont dan de oplaaiende, menselijke hartstochten: drift, wellust en liefde.[48,49]

[11]

Alsof de dirigent deze mijmeringen op zich heeft laten inwerken, richt hij zich nu hoog op en stuurt (staande op zijn stoel!!) het orkest naar een crescendo, waarop, na een korte stilte,[a] de paukenslag volgt. BOEM. [b,]
De manier waarop de dichter deze actie beeldend weergeeft is uiterst suggestief: het DAN dat verticaal verwijst naar *klimt* en horizontaal naar *staat*, met het HOOG als weerspiegeling van de komende apotheose.
Het gebeuren van die avond komt dus tot een hoogtepunt in de alles overstemmende

---

[e] De dichter kiest in overeenstemming met de bijbelse traditie voor Samson als volksheld, wat blijkt uit de grootte van de letters, letters die bovendien apart voor deze passage werden gesneden. De scènes rond Delila als femme fatale worden naar de zijlijn geschoven, wat blijkt uit de gebruikte kleine letters. De reden hiervan ligt niet in haar verleidelijke en verraderlijke gedrag tegenover Simson: het beeld van de vrouw in *Music Hall* is louter constaterend. Zie verder Claassen 1995/96.

[a] De horizontale streep na *muziek* is een fermate en geeft binnen de partituur aan dat de tijd stilstaat.

[b] Het BOEM op de rechter pagina staat direct naast SAMSON op de linker bladzijde. Het verband is dan ook duidelijk: de paukenslag komt even verrassend aan als de krachtsinspanning van Simson, op het moment dat hij de tempel van Dagon platlegt. De scène kan ook in verband worden gebracht met de belegering en de val van Antwerpen in 1914.

en verrassende slag van de pauk.[a, 50]Alles ligt plat. Maar *O-------o* ,[b] de muziek begint opnieuw te razen.[,c]

[12]

Dan neemt de dichter met zijn *stop* in gedachten even afstand. Er komen beelden en gevoelens op van instabiliteit en kwetsbaarheid: eerlijkheid wordt bedreigd door hoeren en hellevegen ('slangen'),[d] het gezin wankelt, de fabriek wankelt, het gehele hoogdravende begrippenapparaat van de bourgeoisie valt in duigen.[e]
Weg zijn de illusies van een prettig avondje uit: de muziek wordt een nachtmerrie van burgerlijk verval. Het zwakke en aarzelende *halt* aan het einde[f] geeft de weerloosheid aan van de dichter die zijn zwartgallige gedachtenvloed wil laten stoppen.

[13]

Verrassend in deze afdeling is het hoe culturen door elkaar heen lopen.[51] Zo zijn er opvallend veel verwijzingen naar andere beschavingen, naar de Franse, de Duits, Italiaanse en Engelse, maar ook naar de Egyptische, Israëlische (en Keltische). In termen van de moderne literatuurkritiek is er sprake van *intertekstualiteit.*
Deze intertekstualiteit wordt niet alleen bevestigd en versterkt door de vele citaten, maar ook door de vertalingen*. Werther* wordt van het Duits naar het Frans vertaald. Het *Pourquoi me réveiller o souffle du printemps*? is zelfs een dubbele vertaling: van het Engels via het Duits naar het Frans. Het *Ris donc Paillasse* luidt oorspronkelijk *Ridi Pagliaccio*. Het *ballet égypyptien* is op zijn beurt een Franse inbreng in een Italiaanse opera.[52]

---

[a] Het geluid *boem* volgt op de pats ('oorveeg'!!) van de pauken. Patsboem.

[b] Een tweede *fermate.* De stilte wordt, zoals boven, sterk benadrukt omdat ook de open tekst al stilte aangeeft.

[c] Bij het toenemende razen van violen, cello's en bassen komt het koperen *ping* van het triangel wel heel onverwacht. Een grapje? Een teken dat er in het orkest van alles misgaat? Of weer een moment van plotselinge stilte, waarin het triangel even op klinkt, direct opgevuld door trommels en pauken. Trouwens een orkest met meerdere pauken?
In dit verband is het duidelijk dat de letterzetting van het BOEM en van (het geluid van) de koperen triangel meer visueel dan auditief van aard is.

[d] Misschien wel de hoerenmadam. Of moet je hoer en helleveeg aan elkaar gelijkstellen?

[e] Dit parallel aan de ineenstorting van de Tempel der Filistijnen door de machtige arm van Simson.

[f] Verwijst terug naar het aanmoedigende *hop* aan het begin van de afdeling.

[13]

Soms wordt in de lijn van Bakhtin gesteld dat een tekst met zoveel verschillende talen en met verwijzingen naar zoveel culturen en teksten dialogisch van aard is.[53] Toch is tegendeel hier eerder waar: het Frans domineert de hele culturele wereld, ook die van het vermaak. Van een dialoog is geen sprake. En dat is voor een Vlaming in Antwerpen een doorn in het oog. De tekst is in de termen van Bakhtin dan ook monologisch.[54] De visie van de dichter domineert, zoals dit heel gewoon is in de modernistische poëzie.

Derde afdeling

[1]



De dichter wordt afgeleid: gelukkig even een vrolijk intermezzo. De acrobaten! Je hoort het roffel-geruis al van trommen. Je ziet de eerste bewegingen. De verwachtingen zijn hoog gespannen: beweging, muziek, de ruimte overwonnen.
De situatie wordt in de tekst ruimtelijk en suggestief weergegeven: het oog onderin dat ziet en hoort tegelijkertijd, de ladder omhoog waarlangs materiaal, lichamen en muziek een symbiose zullen vormen.



[2]

En dan zijn zij daar. Zij klimmen als in een wedkamp omhoog langs de ladders en laten zich dan weer terugvallen. Met hen mee klimt en valt het geroffel van de trommen. En weer herhaalt zich dan de tocht naar boven, nu in een loop. Met de paukenslag als afronding.

Maar nu gaat deze gepaard met een glimlach. Een moment van stilte en vrede: trom en acrobaten zijn één.[a] Ook één met dichter.[b]

[a] Het woord acrobatiek is afkomstig uit het “Zaji” en de letterlijke betekenis ervan is “een mengeling van kunsten”. In China was acrobatiek het symbool van een (fysieke en mentale) sterke wil en van superioriteit. Volgens Confucius zijn bij acrobatiek lichaam, geest en ziel in volledige harmonie. In het Westen is ze teruggebracht tot louter vermaak. De dichter ziet het anders.

[b] *Stilte* is een typisch vroeg-modernistisch thema.

Vierde afdeling

[1]



Het vervolg van de act van de acrobaten brengt, aangewakkerd door voortdurend tromgeroffel, de zaal in beweging. Getrappel begeleidt de trommels, het geroffel wordt een soort (dierlijk) gebrom.[a]
Het oranje tenue van de acrobaten werkt in deze context als een boemerang. De kleur oranje heeft niet alleen een goedkope bijsmaak, maar zij is ook opdringerig. En het mag dan waar zijn dat oranje de kleur is van gezelligheid en plezier,[55] hier loopt de pret flink uit de hand.
De muziek voert op haar beurt de zaal mee. Het publiek komt hoorbaar in beweging, het golft en rolt al duwend heen en weer.
De beroering neemt toe, samen met het trappelen van de acrobaten en het geroffel van de trommels. Het is alsof de act van de acrobaten en de bewegingen van het publiek samenvallen en in elkaar overgaan.[b] Er gaat een geril door de zaal, rokken ruisen, alles is in voortdurende beweging. Bollen (kloten), ballen, vuisten en handen: er komt iets op van manlijke bruutheid ('de vaste vuist'), gekoppeld aan sterke seksuele spanning: Music Hall, handgeklets (op de billen), ballen, billen, bollen. Dit alles geconcentreerd in de BOL: het is het publiek in de bol geslagen, het gaat uit zijn dak.[c] Acrobaten zijn nog steeds in actie, trommels roffelen, weer het handgeklets. Het publiek wervelt rond. De kopjes dansen, de ruimte danst en trilt mee.

---

[a] Het *(bim) bam bom* duidt op klokgelui, zeker als je ziet dat *bom* en *bam* een licht zwaaiende beweging maken (klokken waarschuwen de stad in tijden van gevaar). Kerstklokken? *Bom* verwijst ook naar de oorlog en naar het bombardement op Antwerpen.

[b] *Ruimte en tijd* worden samengebald: de zaal met de ladders omhoog, de filmruimte, de danszaal, alles valt samen in dit ene moment.

[c] *Bol* is een omvattend begrip. In de eerste plaats verwijst het naar hoofd en kloten, naar de aarde (en de globe), maar ook naar een wortel in de aarde of naar brood als product van die aarde. In de wiskunde verwijst het naar een perfecte figuur en in de werkelijkheid naar haar gladde uiterlijk. In doorzichtige vorm krijgt het een magische en een metafysische impact (Parmenides). In de psychologie kan het betekenen dat iemand erg intelligent is, maar ook dat hij niet recht bij zinnen is. In het Frans: *perdre la boule*, *gek worden.*

[2]

Dan ineens laat men elkaar langzaam los: plotseling rinkelen de glazen en breken. Het is alsof de (glazen) koepel bezwijkt. Het publiek verstart en staat stil op de plaats.

[3]

De bladspiegel van afdeling 3 is evenwichtig opgebouwd, dit in overeenstemming met de inhoud ervan, die eindigt met een glimlach en een gevoel van eenheid. In afdeling 4 komt het tot een breuk: de zaal komt in beweging, de geluiden en bewegingen van de acrobaten gaan op in de chaos die er in de zaal ontstaat, zoals uit het einde van het eerste deel duidelijk wordt: geklots, geroffel, trappelen en trommen, alles loopt door elkaar heen. De chaos is compleet.

[4]

De inhoud wordt op de eerste bladzijde van deze afdeling ondersteund door versopbouw en klankstructuur. Herhalingen en alliteraties zorgen voor snelheid en brengen enige orde aan, maar de afwezigheid van iedere vorm van zinsopbouw onderstreept juist de chaos. Zo staan er veel lawaai-woorden die een combinatie van geluid en beweging aangeven: geroffel, getrappel, gebrom, golven, rollen, klotsen, woorden die bovendien vaak in de loop van de tekst worden herhaald.[a]

[5]

De uitgelaten, maar ook turbulente sfeer komt tenslotte goed uit in het tussenstukje:

Tri tri hi
Bloemetje bloem blom
ploemp tarita, tarita,
taritalia.

Het doet sterk denken aan een modernistisch gedichtje,[56] maar verder valt er weinig over te zeggen. *Trilihi en tarita, tarita, taritalia* suggereren muzikale klanken. Bloem

[a] De bladspiegel van de tweede bladzijde vertoont eenzelfde beeld als de eerste, met hier de nadruk op de allitererende kracht van een tekst. Vooral de vele b's en t's geven de tekst vaart.

wijst op de maagdelijkheid van een meisje, bloemetje is een boeket, meisjes die het dragen mag je zoenen, blom kan slaan op een jong meisje. Waarschijnlijk wijst de trits dus op een (licht) seksuele ambiance. Het *ploemp*[a] bootst geluid na van een vallend voorwerp in water. Toch zijn het deze geluiden die de zaal mee doen hossen.

[a] Ploemp/plomp : water.

Vijfde afdeling

[1]

Kinofilm, jij zijt 't levensimbool.
M'n leven draait in snelle farandool
Als jij. M'n leven is 'n mozaiek
Van schuld en boete, van liefde en haat,
Van lijden en verblijden, van latent zijn en van strijden,
Van hoop en wanhoop, van eerbied en van smaad.[57]

Op de kinemakoepel drukt de dreiging van geweld ('vaste vuist'). Het publiek staat, de vuisten samen geperst, de schouders gespannen, tegen de kinemakoepel aangedrukt.[58] De affiches voor film en *music hall* voorspellen ineens dreigende rampen[a] en het 'de flikken, de flikken'[59] geeft aan dat de zaak uit de hand is gelopen.

[2]

En dan het drama. Wat er precies gebeurt, is niet duidelijk, maar het lijkt er even op dat Jeanne, het liefje ('Coco')[b] van de dichter, wordt gewurgd en wegzinkt in de dood (zoals een schip dat wegzakt in de golven).
Toch is het meer aannemelijk dat het drama op het filmdoek zich tegelijk afspeelt met het roerige en hardhandige gebeuren in de zaal. Fictie en werkelijkheid lopen door elkaar heen.
Het neutrale en onpersoonlijke *de hand* laat in deze context de noodlotssfeer voelen die er hangt. *De hand die wurgt* geeft de dodelijke spanning aan die er in de zaal voelbaar is ('Het grijpt je bij de strot').
En Jeanne? Zij gaat bijna ten onder in de massa en dreigt te verstikken.[60]

---

[a] De tekst spreekt zelfs van *tormenten*, kwellingen, martelingen.

[b] *Coco* is een vleinaampje, maar het kan ook een verwijzing zijn naar *cocotte/hoertje*. In dit verband is het dan mogelijk dat het *quand je suis grise* slaat op het intermezzo uit het eerste gedicht *Music Hall* over de oude heer en zijn slaapje (→ Bijlage 1), iets later aangevuld met het gedeelte waarin het leven van een hoer in al zijn schrilheid wordt beschreven.
Het *quand je suis grise* kan ook terugslaan op het liedje *La coco*. Dit gaat over een vrouw die uit verdriet om een verloren liefde aan de drank en de drugs/coke geraakt. Zelfs pleegt ze een moord op haar gigolo. Een melodrama optima forma. De omslag van de bladmuziek geeft het wurgende van haar situatie prachtig weer. → Bijlage 7.
Later zal Fréhel, een beroemdheid, maar ook het toonbeeld van een deels verloren en verdoemd leven, het liedje op de plaat opnemen. Het liedje zelf kan zeker in *music halls* zijn gezongen, ook ten tijde van het gedicht.

[3]

Kleine Jeanne is een directe verwijzing naar de jonge verloofde van Modigliani, waarvan de schilder tijdens zijn leven een groot aantal schilderijen maakte.
Modigliani en Jeanne -zij was acht maanden zwanger- werden kort voor zijn dood samen in bed aangetroffen, zij in zijn armen, hij volkomen van de wereld. Een schrijnend beeld.[a] De regels *kom kleine Jeanne...* geven haar gesteldheid dan ook sterk weer.

[4]

Met Modigliani voert de dichter je aan het einde van het gedicht dus de kunstenaarswereld van zijn tijd binnen, en dat in de figuur van een *poète maudit* bij uitstek. Coco kan in dit verband verwijzen naar Modigliani's wilde wijze van leven, vol van alcohol en drugs, waaronder cocaïne. Maar de cocaïne kan ook verwijzen naar zijn ziekbed. Zij verving in die tijd morfine als pijnbestrijder.[b]

[5]

Bij de begrafenis van Modigliani was de avant-garde van die tijd in grote getale aanwezig. Je kunt spreken van een unieke gebeurtenis. De laatste woorden van het gedicht slaan dan op de groep van vroeg-modernistische kunstenaars die in een wel heel deerniswekkende staat wordt getekend. Tevens laten zij iets zien van de verlorenheid van de dichter en de zijnen, ook in sociaal opzicht.

[6]

De bladspiegels van deze afdeling maken een evenwichtige indruk. En dat in scherp contrast tot de inhoud. Zo wordt de ogenschijnlijke chaos nog enigszins ingeperkt.

---

[a] Schrijnend ook omdat Jeanne de dag na de dood van haar geliefde zelfmoord pleegde.

[b] Mondigliani leed aan een ernstige vorm van tbc.

VISIE

[1]

De dichterlijke kijk op de wereld is geënt op de empirische werkelijkheid, een wereld van illusie en harde werkelijkheid. Je kunt dan misschien wel even wegdromen in een betoverende ruimte vol muziek, dans en film, maar al snel sta je weer buiten in de kou. Zelfs in de music hall is het slot van de avond dramatisch: niet een schaterlach breekt door, maar de bezoekers raken verstard, er valt een stilte en leegte totdat met de wurgende hand het noodlot toeslaat en de dichter moet wegvluchten.
Dit betekent nog niet dat wat er zich in het gebouw afspeelt niet op zich de moeite waard kan zijn, maar dit wel zonder dat het zich boven de trivialiteit van alledag verheft. De dichter spreekt dan ook van een banaal wonder. Meer is het niet.

[2]

Deze negatieve visie wordt op een suggestieve wijze -sprongsgewijs en associatief- verwoord en in beeld gebracht.

TUSSEN TAAL EN TEKEN

[1]

Een conventioneel gedicht kan worden voorgedragen of voorgelezen, je kunt het bv horen via de radio of bij een kampvuur.
Wat je dan mist is de structuur van het gedicht. Denk aan enjambementen of aan de specifieke opzet van een sonnet. Bepaalde nuances kunnen je zo bij het luisteren gemakkelijk ontgaan.
Zeker bij een concreet gedicht als *Music Hall* ligt de nadruk op de geschreven of gedrukte tekst in zijn pure vorm. Letters en woordfragmenten vliegen voorbij: groot, vet, cursief, klein, in allerlei soorten, maten en hoogten.[61] Je kunt het gedicht lezen als een partituur, een partituur die zich beweegt tussen taal en teken.

[2]

De uitwerking van zo'n partituur kan op zijn beurt worden beleefd als een (vage) weerspiegeling van de *stream of consiousness* die het uitgangspunt is van het gedicht met zijn snelle overgangen, onverwachte associaties, beeldende vergelijkingen.
Juist om deze reden is een filmische visualisering van het gedicht een uitdaging waard. Je kunt de omzetting in filmbeelden zien als een tweede analyse, die de eerste -verbale- analyse onderstreept en verrijkt.
Maar een filmische visualisatie kan bovendien de tekst aanvullen: de bol wordt in een werveling van beweging, tromgeroffel en kleur tot leven gebracht.
Tenslotte, ook de muziek die zo'n belangrijke rol speelt, kan in een film op een structurele en levende manier worden ingevoerd. [a, 62, 63]

[3]

Toch is het maar de vraag of je dit gedicht tot leven kunt/moet brengen door het te visualiseren (en het muzikaal inhoud te geven). Duikelende acrobaten, kletsende dijen en dansende koppen koffie zijn verbaal beeldend genoeg. En het BOEM van de paukenslag of het geren en het geraas van de noten kun je je gemakkelijk eigen maken zonder dat je ze in werkelijkheid behoeft te horen. Bovendien, belangrijke analytische verwijzingen, zoals die naar *La Petite Jeanne,* komen in een beeldende uitvoering niet aan bod.
Anders en korter geformuleerd: de filmische visualisatie dient alleen als een aanvulling op tekst en analyse.

---

[a] Dat geldt niet bij een voordracht life.

[4]

Hoe dan ook, de aanvankelijke afstand tot het gedicht blijft bestaan. Je komt er niet in. Misschien is dat juist de bedoeling. Het modernisme eist distantie.
In modernistische zin kun je het gedicht dan alleen lezen als één bewustzijnsstroom waaraan je onderwerpt en waardoor je je laat meevoeren zonder dat gebeurtenissen en gedachtenweefsels je geheel eigen worden. Zoals ook de dichter blijft steken in vage, snel wisselende mijmeringen.

BIJLAGEN

Bijlage 1. *Music-Hall. Het eerste gedicht*

[1]

Gelijk een zwakke vrouw d'armoe van heur lijf verbergt
Onder een ruisend froufrou van rokken en van kanten kleren
Zo dommelt de Music-Hall z'n lusteloos begeren
Weg in 't schijnen en 't kwijnen van veel rode en groene lichten.

Met deze vergelijking opent het gedicht *Music-Hall* uit de bundel *Music-Hall*.[64] Het beeld is weinig opbeurend en verraadt direct al een wereld van schijn en lamlendigheid, maar even ook een wereld van weemoed en uitgelatenheid. Met een kater tot slot.

[2]

De mensen die voorbijgaan voelen
Hoe, als 'n klamme, koele
Drop, de tingeltangeltinteling
Op hun ziel zinkt,
Gelijk een regendrop op 't zinkevlak
Van een platdak.

[Maar dan]
Schril gillen de sirenen:
'Komt naar de Music-Hall henen,
Daar is er lachen, daar is er wenen,'

Onzeker gaan de mensen
Ter Music-Hall;
Onzeker staan de mensen
In de zwarte zaal.

Eenmaal in het gebouw maken licht en muziek een einde aan alle onzekerheid. Men groet elkaar en drinkt een glaasje van het een of ander.

[3]

Maar
Plotseling
Bont en klaar
Schijnen de lampen en stralen
Over de zaal
Hun schitterende, schetterende praal
Terwijl 't orkest,
Kranig en vast
Naar 't einde rennend,
Een razende dans inzet.

Zó is de verlossing
Uit d'onzekere stemming,
Gouden verlichting
Te allen kant.

[4]

Dan loopt over de zaal 't bevel
Van een nerveuze schel,
Het praten geheimzinnig vlucht,
Langs een wachtensmoeë lucht.
De toneellichten schijnen,
d'Andre in de zaal verkwijnen.
Het zwijgen wordt de éne stem
Van dit één hart in zonderlinge klem
Van angstig wachten.

[5]

Nu de verleidelijke dans van het Music Hall-prinsesje.

Als door een lichte zucht bewuifd
Rilt de gordijn en schuift
Terzijde in mooie,
Zachte plooien.

Tred na tred,
Danseresjeswet,
Tred na tred,
Voetjes zet.

Music Hall

In licht op en neer
Gaan, en wederkeer
Van haar tullenkleed,
Danst het danseresje,
Music-Hall prinsesje,
Dat zovele listen weet.
Listen in 't glinsteren der ogen,
Kohl bestreken, twee zwarte bogen,
Die omkransen geheimenis en logen.
Listen met de voeten,
Eventjes de grond beraken moeten,
Dan weer leven, leven
In het even,
Trillend,
Rillend
Zweven
Van het tullenkleed.

[6]

Dan wordt het donker. Er wordt een film gedraaid, vol onrecht, strijd en leed, maar met een einde waarin de goedheid het wint. Het publiek leeft mee, het weet uit eigen ervaring waar het over gaat.[65]

Kinofilm, jij zijt 't levensimbool.
M'n leven draait in snelle farandool
Als jij. M'n leven is 'n mozaiek
Van schuld en boete, van liefde en haat,
Van lijden en verblijden, van latent zijn en van strijden,
Van hoop en wanhoop, van eerbied en van smaad.

Nadat een jongleur is opgetreden, volgt er weer een film, nu een komische uit Amerika, die het publiek laat schaterlachen. Het voelt zich ontspannen en is gelukkig.

Music Hall

Niet meer de ziel van deze vrouw,
Of géne, die haar man ontrouw
Werd. In de Music-Hall is er slechts één hart,
En één ziel. Eén kloppend hart,
Eén levende ziel. Elk mens is 'n ander mens,
En al de anderen zijn weer dees één mens,
Die zich gelukkig weet,
Omdat hij met de helden leed.

[7]

En in deze trance wordt ook de *music hall* zelf omgetoverd tot een wereld van *blije dingen die van innigheid zingen*.

Dommel nu m'n eenzaam wezen heen
In de ziel die één, hier alleen
Kan leven; door haar éénheid
De kompleetste innigheid.

Dobber, dommel, deint
In die éénheid, ziele mijn,
Flikker, schitter, schijnt
Als 'n kinolampe, zieleschijn.
Even later buiten valt de ziel uiteen als broos glas.

Als teer porselein,
Gebroken met 'n korte knallen
En het doven van de kinoschijn,
De ziel die even één was, .
Wijl zij haar blijheid op de kino las.

[8]

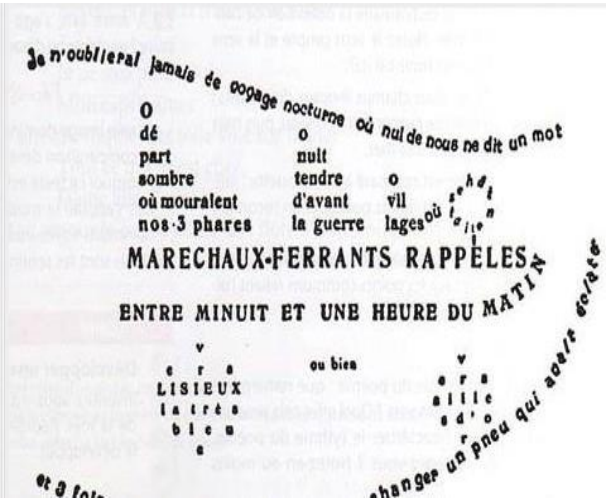
Een dichterlijke studie van wanhoop en schijn, op een conventionele wijze, maar ook vaak indringend in beeld gebracht, zoals in de regels waarin de kelners aan het einde van de avond de boel opruimen en daarmee de afloop van het feest op melancholieke manier bezegelen.

Music Hall

Als het volk buiten was,
Hebben de kellners ras
Opgeruimd het glas
Werk en de stoelen boven
Op de tafels geschoven.
Dan zijn de kellners verdwenen
En de lichten, die voorhenen
Zoo vroolijk de zaal doorschenen,
Zijn uitgedoofd. De dood,
Zij werkt steeds onverdroten....

Martinus Nijhoff (1929, blz. 357): ‘Na dertien jaar vind ik dit fragment nog even meesterlijk geteekend met het haastende en kletterende van den aanvang, met de verlangzaming van den in het duister der zaal stilwordenden laatsten zucht.

Bijlage 2. ***Twee teksten van Mallarmé***



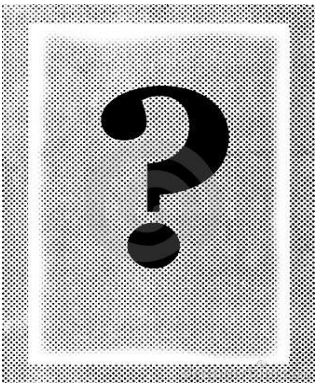


Bijlage 3. Beeldtaal

[1]

De Grunge-vraagtekens geven een spiegelbeeld van de in *Music Hall* gegeven structuur. Deze kan ook worden gelezen als een gespiegelde komma. Dit met de mogelijkheid tot verregaande interpretaties.





[2]

Een soortgelijke, beeldende structuur als in afdeling 1 tref je aan in afdeling 3.

Akrobaten roffelen de trom
benen
armen
benen
armen

ladders
langs en
klimt valt van
tromgeroffel ladders

PAUKESLAG

et voilà glimlach

Trom en akrobaten Eén

Bijlage 4*.“Vesti la giubba"*

Recitar! Mentre preso dal delirio, non so più quel che dico, e quel che faccio!
Eppur è d'uopo, sforzati!
Bah! Sei tu forse un uom? Tu se' Pagliaccio!
Vesti la giubba e la faccia infarina. La gente paga, e rider vuole qua. E se Arlecchin t'invola Colombina, ridi, Pagliaccio, e ognun applaudirà! Tramuta in lazzi lo spasmo ed il pianto in una smorfia il singhiozzo e 'l dolor, Ah!
Ridi, Pagliaccio, sul tuo amore infranto!
Ridi del duol, che t'avvelena il cor!

Put on the costume

Act! While in delirium, I no longer know what I say, and what I do!
And yet it's necessary... make an effort!
Bah! Are you a man? You are a clown!
Put on your costume and powder your face. People pay, and they want to laugh. And if Harlequin shall steal your Columbina, laugh, clown, and everyone will cheer! Turn your distress and tears into jest, your pain and sobbing into a funny face – Ah!
Laugh, clown, at your broken love!
Laugh at the grief that poisons your heart!

Bijlage 5. *Le plus joli rêve* [a]

Quand nous étions petits
Nous avons fait des songes
Adorables mensonges
Depuis longtemps partis.
Dans la blancheur du lit
Où descendaient les anges
Des musiques étranges
Nous endormaient la nuit.

{Refrain:}

Mais le plus joli rêve
C'est le rêve d'amour
Que l'on fait sur la grève
A l'heure où meurt le jour
Une voix enivrante
Monte du flot berceur
Et s'unit, caressante,
A la chanson du c?ur

Nous avons lu plus tard
Qu'on a fait dans l'Histoire
De beaux rêves de gloire
Aux plis d'un étendard !
Et vous, belle, tout bas,
Rêvez cette folie
D'être toujours jolie,
En ne vieillissant pas

{au Refrain}

Il est d'autres enfin
Qui, chercheurs de fortune,
Pour décrocher la lune
Font des efforts en vain

---

[a] Tekst van Pierre Chapelle, muziek van Pierre Arezzo. Er is een opname van Junka uit 1911 op Pathé (internet). Junka was een bekende Franse chansonnier die vanaf het begin van de eeuw optrad in o.a. Bordeaux, Marseille, Parijs en België.
Het chanson is nu klassiek, met als bekendste opname de uitvoering door Lucienne Boyer (internet).

De chimères grisés,
Leur idéal caresse
Un rêve de rich
esse Jamais réalisé !

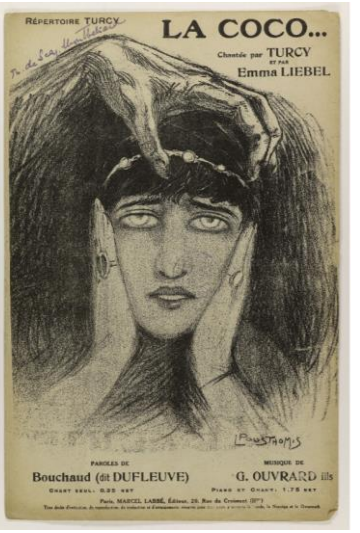
{au Refrain}

Bijlage 6. *La marche de Rois*[a]

Ce matin, J'ai vu dans le lointain,
Frémir au vent des banderoles claires,
Ce matin, J'ai vu dans le lointain,
Venir des gens vêtus de frais satin.
Sur leurs habits, Perles et rubis
Partout de l'or aux harnais des dromadaires
Sur leurs habits, Perles et rubis,
Turbans de soie et casques bien fourbis !
Trois grands rois
Modestes tous les trois
Brillant chacun comme un soleil splendide
Trois grands rois
Modestes tous les trois
Étincelaient sur leurs blancs palefrois.
Le plus savant
Chevauchait devant
Mais chaque nuit, une étoile d'or les guide
Le plus savant
Chevauchait devant
J'ai vu flotter sa longue barbe au vent.
M'approchant
Je pus entendre un chant
Que seul chantait un page à la voix franche
M'approchant
Je pus entendre un chant
Ah ! qu'il était gracieux et touchant !
Où vont les trois Magnifiques rois ?
Fêter celui qui doit mourir en croix.

[a] *La Marche des Rois*, Franse versie 1894. Voor de oorspronkelijke -Provençaalse en Franse- teksten zie Wikipedia Frans.

Bijlage 7*. La Coco*



J'avais un amant depuis quelques mois
Je l'aimais de toute mon âme
Mais il m'a quitté sans savoir pourquoi
Il a brisé mon cœur de femme
Et depuis je vais partout où l'on boit
Dans toutes les maisons où l'on soupe
Je sors tous les soirs, espérant le voir
Et le champagne emplit ma coupe

Quand je suis grise, j'dis des bêtises
J'amuse les gigolos
Comme les copines, je me morphine
Ça me rend tout rigolo
Je prends de la coco
Ça trouble mon cerveau
L'esprit s'envole
Et mon chagrin
S'enfuit au loin
Je deviens folle

Hier au soir comme tous les soirs précédents
Je sablais encore le champagne
Lorsque j'aperçus mon ancien amant
Avec sa nouvelle compagne
L'orchestre jouait un brillant tango
Dans ses bras il tenait sa belle
Et moi sur la table, j'ai pris un couteau
Et ma vengeance fut cruelle

Oui j'étais grise, j'ai fait une bêtise
J'ai tué mon gigolo
D'vant les copines, comme une coquine
Dans l'cœur j'lui ai mis mon couteau
Donnez-moi de la coco
Pour troubler mon cerveau
L'esprit s'envole
Vers le seigneur
Mon amant de cœur
M'a rendu folle

BIBLIOGRAFIE

Aart, J.C., van, 'Kleurnamen in Paul van Ostaijen's poëzie. I. Het kwantitatieve gebruik'. *Voortgang*. 1981/2. Stichting Neerlandistiek VU, Amsterdam.[a]

AVBG, 'Wintergarten. Familie Mathonet films'. Antwerpse Vereniging voor Bouwhistorie en Geschiedenis*. Infoblad* 2010/1. www.avbg.be.

Bobková, M., *From Christian Morgenstern to Dadaistic poetry.* Dissertatie. Masaryk Universiteit, Brno, 2007.

Bogman, J., 'Stemmen van de stad*.* Over Van Ostaijens '"Bezette stad"'. Van Hezik-Fonds 90, Rotterdam 1988/1991.

Bommel, P., *Simson in tweevoud, een onderzoek naar de ontstaansgeschiedenis van Richteren 13 – 16.* Dissertatie Vrije Universiteit, Amsterdam, 2004.

Borgers, G., *Paul van Ostaijen. Een documentatie*. Bert Bakker, 1996.

Borgers, G., 'Visie op visuele poëzie'. *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde*, 1974.

Brandt Corstius, J.C., *'*De nieuwe beweging. Haar internationale karakter en het aandeel van Noord en Zuid-Nederland'. *De gids* 1957/120, blz. 363-389.

Buelens, G., *Van Ostaijen tot heden. Zijn invloed op de Vlaamse poëzie*. Vantilt, Nijmegen, 2001.

Buelens, G., '*Wat is dan uwe hoop die gij nauwelijks durft zeggen*. Oorlog, nihilisme en modernisme in Paul van Ostaijens Bezette Stad'. In ibid. *Oneigenlijk gebruik. Over de betekenis van poëzie*. Vantilt, Nijmegen, 2008.

Burkholder, P., Grout, D.J. & Calisca C.V., *A History of Western Music*. W.W.Norton & Company, 2005.

Cappelle, D., *Blanceren op de grenzen van het Grenzeloze.* Een methodologisch voorstel over de band tussen de twintigste-eeuwse kunst- en literatuurwetenschap getoetst aan het oeuvre van Ann Veronica Janssens. Thesis, Gent, 2008.

Claassen, I., '"De vrouw is een plant die bevruchting begeert'. Vrouwbeeld in het werk van Paul van Ostaijen'. *Vooys* 1995-1996/14.

Deugd, C. De, 'Sonische poëzie. Een poging tot plaatsbepaling en evaluatie'. *Forum der Letteren* 1973, blz.1-29.

Dijk, Y. Van, 'Reading the form: the function of typographic blanks in modern poetry'. *Internet* 24-012012.

---

[a] [J.C. van Aart, Kleurnamen in Paul van Ostaijen's poëzie II. De betekenis van de kleurnamen in Paul van Ostaijen's Music-Hall en Het Sienjaal'. De DBNL is er tot nu toe niet in geslaagd de rechthebbende(n) op deze tekst te achterhalen. De DBNL houdt zich aanbevolen voor alle mogelijke adresinformatie over de rechthebbende(n). Deze kan worden gemeld via post@dbnl.org.]

Edelbroek, E., *..De sluwe vleierei van het schijn-schone leven*. Paul van Ostaijen en zijn houding ten opzichte van popcultuur .Thesis, Universiteit Utrecht, 2010.
Elias, W., 'Het concept "avant-garde"'. In Van Schoor & Benoy 2011, blz. 11-34.

Faassen, H. van, 'Interactie tussen taal en beeld'. Studie van de ingrepen die gebruikers van taal en ontwerpers van beelden toepassen. *Internet.*

Franken, J., 'Paul van Ostaijen'. *Ons Erfdeel*, 1968-1969/12, blz. 116-118.

Gabriels, B., 'Asta: kinoster en verlepte hoer'. *Cinemagie,* 2010/ 272 & 273. + pdf/internet.
Goetz, R., 'Johann Holtrop. Besprechung. Konkrete Poesie - Übersicht'. Internet: *Norbert42*, 2013.
Gorp, H. van (e.a.), *Lexicon van literaire termen.* Wolters-Noordhoff, Groningen, 1986.

Hadermann, P., *Het vuur in de verte.* Paul van Ostaijens kunstopvattingen in het licht van de Europese avant-garde. Antwerpen, 1970.
Heller, E., *Kleur.* Symboliek psychologie toepassing. Spectrum, Utrecht, 1990.
Horácková, V., *"Tretet dada bei".* Parallellen tussen Bankroet Jazz van Paul van Ostaijen en dadaïstische werken. Dissertatie. Masaryk Universiteit, 2014.
Houte, K., *Jos Léonard en de ontstaansgeschiedenis van het grafisch ontwerp in België (1918-1936)*. Dissertatie, Leuven, 2009.

Kline, A.S., *'* Mallarmé, Coup de dès.' Tekst en vertaling*, Internet* 2007.

Marsman, H., 'De bezette stad'. *Den Gulden Winckel*, 1921/20, blz. 87-89.

Neef, S.A.J. *Kalligramme: zur Medialität einer Schrift : anhand von Paul van Ostaijens 'De feesten van angst en pijn'.* Dissertatie. Faulty of Humanities, Leuven, 2000.
Net, M. van der, 'Ontwerper zonder eigenschappen. Een verkenning voor een mogelijk traktaat over Stéphane Mallarmé en Francis Ponge'.
pdf. *www.thecloudcollective.*org
Nijhoff, M., 'Moderne dichters. Paul van Ostaijen.' *De Gids*, 1929/93, blz. 355-363.

Ostaijen, P., van, *Verzameld werk, Poëzie, deel I en II*. Den Haag, Antwerpen, 1963.
Ottenhof, H., *De letter te lijf. Beeldvorming van concrete en visuele poëzie in Nederland en Vlaanderen*, DZW/MAW 2005.

Oversteegen, J.J., *Vorm of vent. Opvattingen over de aard van het literaire werk in de Nederlandse kritiek tussen de wereldoorlogen.* Athenaeum-Polak & van Gennep, Amsterdam, 1978.

Pieron, A.Ch., *De lichtheid van een regenboog.* Thomas Pynchons Gravity's Rainbow. Explicatie - interpretatie - theorie. Ooteboe Unltd, Leeuwarden, 2014.
Pieron, A.Ch., *Filosofie, een inleiding* I-V. Ooteboe Unltd, Leeuwarden, 2004.

Rodenko, P., 'Het radiofonische gedicht. Enkele preliminaire notities.' *Maatstaf* 1956-1957/4, blz. 722-728.
Roig, S., Interview met Robin Walz naar aanleiding van diens visie op het *pulp surrealisme*. The Fantomas Website.

Schoor, J. van, &, Benoy, P. (red.), *Historische avant-garde en het theater in het interbellum*, Brussel, ASP, 2011.

Vantorre, L., *Het montageprincipe in literatuur en kunst in Vlaanderen. Het geval Köhler.* Dissertatie, AU, 2006/7.
Visser, J. de, 'Dadaism in Berlin. The radical opponents of the establishment and their (un)organised contradictions'. Internet (*Historical Tales*), 2013.

Wilkinson, J., 'Do Patterns Really Exist?: Mallarmé, Oulipo and The Performance of Constellations', UQ eSpace

NOTEN

[1] Het schilderij van Jan Wiegers verwijst waarschijnlijk naar het eerste gedicht *Music-Hall* van Van Ostaijen: 'Gelijk een zwakke vrouw...' Bron: Groninger Museum, Internet.
Het schilderij is naar men aanneemt een remake uit de vijftiger jaren van een werk uit de beginperiode van de schilder. Internet/Het Parool 02-07-08.

[2] In de music hall *Wintergarten* aan de Meir te Antwerpen worden al vóór de Eerste Wereldoorlog films vertoond, films die vaak worden begeleid door J.A. Zwijsen, een bekende pianist op dit gebied. Maar welke films je er kon zien, is niet bekend. ABVG 2010/1, blz. 12.

[3] In Amerika spreekt men van *vaudeville.* De ontwikkelingen zijn er anders dan in Europa, maar het resultaat is uiteindelijk (ongeveer) hetzelfde.

[4] Bij Benoy en Van Schoor 2011, blz. 151-155.

[5] Gabriels (2010, blz. 22):

> In de filmzaal vinden bioscoopgangers vaak een escapistisch genoegen. Een avontuur zonder weerga of een liefdesverhaal –al dan niet met een dramatische afloop – levert zorgeloos vertier, ver van het grauwe bestaan. Er zijn ook films die dat tikkeltje extra hebben: iets zinneprikkelends of een aanzet tot ongemakkelijkheid en reflectie.

En juist in dit laatste schuilt volgens de publieke opinie het gevaar (met censuur als gevolg).

[6] Gabriels 2010, blz. 14.

[7] Pieron 2014, blz. 264-265.

[8] Storey (bij Edelbroek 2010, blz. 8): 'Music hall is presented as symptomatic of the supposedly degraded culture of the urban working class.'

[9] Zie ook Edelbroek 2010, blz. 12.

[10] Voor een instructief en beeldend overzicht van dichtvormen op het gebied van concrete, visuele en zuivere dichtkunst: Henk van Faassen (2014).

[11] De in de tekst gegeven indeling wordt gecompliceerd door de toevoeging (bij De Deugd 1973) van de categorie *sonische poëzie* als een vorm van betekenisloze dichtkunst. Voor een overzicht: Goetz 2013.

[12] Binnen de beeldende kunsten ontstaat er in 1929 een kunstenaarscollectief, *Art Concret*, dat de kunst wil losmaken van haar relatie tot de werkelijkheid. Zij streeft naar abstractie via een formeel-geometrische methode van werken. Kunst is autonoom, zij richt zich louter op zichzelf, op haar materiaal en op haar medium.

Het is duidelijk dat het gebruik van de termen *abstract* en *concreet* binnen één omschrijving van hetzelfde verschijnsel, zeker voor de buitenstaander, de nodige verwarring teweegbrengt.

[13] Bogman 1988, blz. 71.

---

[14] Mallarmé heeft er in het voorwoord bij *Un coup de dès* als eerste op gewezen dat woorden, in een open, onbeschreven ruimte van de bladzijde geplaatst, stilte oproepen:

> Les “blancs”, en effet, assument l’importance, frappent d’abord; la versification en exigea, comme silence alentour, ordinairement, au point qu’un morceau, lyrique ou de peu des pieds, occupe, au mlieu le tiers eniviron du feuillet: je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse.

In de vertaling van Kline (2007, Pretexte):

> The “blanks” indeed take on importance, at first glance; the versification demands them, as a surrounding silence, to the extent that a fragment, lyrical or of a few beats, occupies, in its midst, a third of the space of paper.

Zie verder Van de Net z.j.

Dit houdt nog niet in dat iedere open ruimte binnen een gedicht betekenis heeft, integendeel ‘[m]ore often than not the white space will be concerned with illegibility, silence, and absence of meaning. (Van Dijk 2012, blz. 407).
Opvallend is dat in deze uitspraak stilte blijkbaar niet wordt gezien als een positief, bv meditatief moment. Deze zienswijze wordt even later bevestigd: ‘Blank spaces in poetry can thus express the poet’s inability to put things into words. In that form they are *metapoetical blanks*.‘

[15] Een illustratie van een combinatie van *zuivere poëzie* en *concrete dichtkunst* vind je in het gedicht *Oote boe* van Jan Hanlo. Het gedicht bv bij Pieron 2004 II, blz. 425. Hier vind je ook een samenvatting van de uitleg, die de dichter geeft van zijn methode van werken (blz. 423). Voor De Deugd 1973 is dit gedicht een typisch voorbeeld van sonische poëzie.

[16] Van Ostaijen legt door zijn wijze van werken nadruk op ‘de meer dan journalistiese betekenis van het woord. Op de stam. De klinker. De medeklinker. Het interval. Het zwijgen. Het ademhalen.’ Al deze onderdelen hebben zelfstandige waarde. Ze bezitten aseïteit. Bij Bogman 1988, blz. 70.

[17] Uitvoerig over dit onderwerp: Wilkinson 2006, met een discussie over het bestaan van patronen apriori, een discussie die uiteindelijk teruggaat op de filosofie van Kant. Eenzelfde vraagstelling komt trouwens op naar aanleiding van het ontstaan van de grammatica. Denk aan de controverse tussen Chomsky en Skinner.

[18] Cappelle (2008, blz. 26):

> In de visuele poëzie wordt de ruimte letterlijk in het gedicht binnengebracht. Op die manier krijgt de poëtische beeldtaal er een geheel nieuwe dimensie bij en wordt [de] strikte grens tussen poëzie en beeldende kunst onverbiddelijk onderuitgehaald.

[19] Wordt ook wel als *figuurgedicht* omschreven. Van Gorp 1986, blz. 148.

[20] Concrete en visuele vormen van dichtkunst maken in de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw een comeback. Deze wordt uitvoerig beschreven in Ottenhoff (2005), dit vergezeld van een overvloed aan socio-statistisch materiaal.
Maar toch, om deze ontwikkeling *als neo-avant-gardistisch* te bestempelen (blz. 15, blz. 77) gaat veel te ver. Het werk van deze groep blijkt bij nadere beschouwing niet veel meer te zijn dan een zwak afgietsel van het werk van de vroeg-modernistische avant-gardes. Met nu de reclamewereld als het grote voorbeeld

(blz. 181-189). En daarmee is deze richting een voorbode van de postmodernistische periode, waar een vermenging van hoge en lage cultuur als vanzelfsprekend wordt geacht. Zie ibid., blz. 12-14. Dit parallel met de zienswijze, zoals die (ten onrechte) aan de pop art werd toegedacht. Ottenhofs benadering van het probleem is bovendien veel te strikt en te formeel.
Zo gaat het niet aan om een zeer passend betoog van K. Schippers (over de neo-concrete dichtkunstenaars als bleke neefjes van Dada en De Stijl) af te doen op grond van diens eigenbelang als auteur (blz. 72-75). Ook hier een postmodernistische insteek: ieder blijkbaar zijn eigen(gereide) waarheid, afhankelijk van persoonlijkheid en/of maatschappelijke context.

[21] Pieron 2004 II, blz. 253-259 ('Anti-kunst: zes jaren Dada'), met voorbeelden van de genoemde dichtvormen. Bobková (2007, blz. 59):

> Dadaistische Essenz sind die Ready-mades von Duchamp, die Zufallsasthetik von Arp, Schads und Man Rays Neuerfindung des Fotogramms, die Verwendung vorgefundenen „Materials" durch Hausmann oder Schwitters oder Max Ernst, sind die Lautgedichte, die bruitistische Musik, die Zertrummerung des Wortes, die neue Typografie des Buchstabens, der Aktionismus eines Jacques Vache, das Versteckspiel Serners, die Mehrsprachigkeit, die Internationalitat, der „Presentismus" oder „die Proktatur des Diletariats" (Hausmann).

[22] Marsman 1921 (blz. 88) noemt Van Ostaijen een futurist met dadaïstische inslag.

> Er is in hem van de mentaliteit der futuristen: het dynamische, het heroïsch-avontuurlijke, het simultaneïstische, de haat aan het plechtige, sentimenteele en overgaand naar 't dadaisme: het paradoxale, het 'nihilistische' van den spot (die vaak heel grof is).

[23] Horáckováckov 2014, blz. 21- 25, De Visser 2013.

[24] De tekst staat bij DBNL/Internet

[25] Borgers 1974, blz. 4-5.

[26] Franken (1968/1969):

> Vanuit het woord slingeren betekenaar, betekenis en typografie zich niet willekeurig maar via associaties over de bladzijden, als arabesken. De typografie maakt de bundel a.h.w. driedimensionaal. Ze is soms kreatief naar het voorbeeld van Marinetti en wil dan de sensatie van de klank versterken, soms imitatief op de wijze van Apollinaire die de dingen tekent met letters.

[27] Pieron 2004 II, blz. 437 ('Traagheid').

[28] De term *plot* wordt hier ruimer gebruikt dan bij Pieron 2004 II, blz. 484 ('Inleiding').

[29] Om deze stand van zaken te omschrijven als een experimenteel filmscript is in feite te optimistisch, laat staan dat het om een montage zou gaan. Door montage wordt samenhang aangebracht. En dit gebeurt in *Music Hall* juist niet. Voor dit (veronderstelde) montageprincipe bij Van Ostaijen: Vantorre 2006/7, m.n. blz. 32-33, blz. 35.

[30] Alexandre Luigini (1850-1906) is aanvankelijk violist in het orkest van *L'Opéra* te Lyon. Later wordt hij dirigent aan de Opéra Comique in Parijs. Zijn *Ballet Egytien* was overbekend. Het maakte, als ouverture bij de tweede acte, deel uit van de eerste opvoering van Verdi's *Aïda* in Frankrijk. Wikipedia.

---

[31] Dit hoeft niet (alleen) te slaan op het feit dat het orkest slecht musiceert, er speelt ook een technische kwestie mee: door de aanwezigheid van (veel) syncopes krijg je het gevoel dat het orkest steeds een tel te laat is. In ieder geval is de dirigent de hele tijd bezig om zijn orkest bij te sturen en te corrigeren.

[32] Muziek wordt, evenals trouwens het woord, ingekaderd en vastgelegd in formules die je in een naslagwerk ('woordenboek') kunt terugvinden. Voor de standaardisering van de filmmuziek: Burkholder, Grout & Palisca 2005, blz. 767. Verder is er over dit onderwerp weinig te vinden.

[33] Ook in genres als opera en operette bestaan er muzikale conventies om emoties, dramatiek en tragiek weer te geven. Zie Edelbroek 2001, blz. 23.

[34] Pieron 2004 IV, blz. 1203-1205 ('Melodrama').

[35] Naar Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), het hoogtepunt van de *Sturm und Drang*. De dichter spreek niet voor niets van *het gebied van de minne-smart.*
In de roman krijgt Charlotte aan het einde van de roman een brief van Werther waarin hij zijn liefde voor haar verklaart. Zij beseft dat ook zij omgekeerd verliefd op hem is. Een ongeoorloofde liefde. Bij zijn eerstvolgende bezoek gedraagt zij zich dan ook afstandelijk, wat Werther er toe brengt een gedicht te zingen uit de beroemde cyclus rond *Ossian* van James Macpherson (1760 en volgende jaren) met de regels:

Pourquoi me réveiller o souffle du printemps?
Sur mon front je sens tes caresses,
et pourtant bien proche est le temps
des orages et des tristesses !
Pourquoi me réveiller, ô souffle du printemps ?
Demain dans le vallon viendra le voyageur
se souvenant de ma gloire première.
Et ses yeux vainement chercheront ma splendeur.
Ils ne retrouveront plus que deuil et que misère !
Hélas ! Pourquoi me réveiller, ô souffle du printemps !

De laatste regel wordt in *Music Hall* met veel omhaal benadrukt en in feite in het belachelijke getrokken. De strekking ervan gaat zo niet alleen in tegen de toonzetting ervan door de componist, maar ook tegen de intentie van de tekst zelf.

[36] *Lente* slaat niet letterlijk op een periode waarin zijn liefdesverdriet Werther ziek maakt. In mei 1771 begint zijn tocht en in het jaar daarna gebeurt er in de lente niets schrijnends. *Lente* slaat hier op de jeugd van Werther, wiens gehele leven als ziekelijk wordt beschouwd.

[37] Een opera van de Leoncavallo. Première in Milaan 1892, eerste uitvoering in het Frans in 1894. Sterk verfilmd door Zifrelli, vooral ook omdat het publiek -en dat kan alleen in een film- direct kan deelnemen aan de vereiste uitvoering: zittend in de zaal. De film staat op You Tube.

---

[38] De slotregel staat in *Le Plus Joli Rêve*:

Mais le plus joli rêve
C'est le rêve d'amour
...
Il est d'autres enfin

Qui, chercheurs de fortune,
Pour décrocher la lune,
Font des efforts en vain
De chimères grisés, Leur idéal caresse
Un rêve de richesse
Jamais réalisé.

→ Bijlage 5. De volledige tekst.

[39] Bij *Duitse muziek* zal de dichter hebben gedacht aan het werk, en dan vooral aan de liederen van een Schubert, Schumann en Brahms.

[40] De oorsprong van de historische film ligt in Italië. Dit genre werd opgezet in de traditie en in de trant van de grande opera. Bekend zijn *Quo Vadis?* van Enrico Guazzoni uit 1912 en vooral *Cabiria* van Giovanni Pastrone uit 1914, een meesterwerk dat onder meer door Griffith erg werd bewonderd.

[41] Verdi's eerste *grande opera*. Een historisch drama dat speelt tijdens de kruistochten.

[42] *Les Hugenottes* was in zijn tijd uitermate populair (meer dan welk werk van Verdi). Ook hier een melodrama, ingebed in de catastrofale moordpartij van de katholieke adel op de Hugenootse elite.
De katholieke Valentine en de protestant Raoul vinden samen de dood in een onderaards gewelf. De mars vind je niet in de opera, maar wel in Sigismund Thalbergs *Fantasia on Meyerbeer's 'Les Huguenots'.*

[43] *L'Africaine*: vreemdsoortig historisch drama rond Vasco di Gama en een zwarte slavin/koningin, ook al ingebed in een melodrama dat deze maal uitloopt op zelfmoord.

[44] Voor de geschiedenis van tekst(en) en melodie zie Wikipedia/Frans.

[45] Bizet heeft zijn muziek later omgezet in een aantal suites, de Arlésienne-suites. In de eerste ervan, en dan direct aan het begin, wordt de melodie van het kerstliedje uitgewerkt.

[46] Het toneelstuk is gebaseerd op een kort verhaal van Baudet zelf.

[47] Van Bommel 2004.

[48] De muziek zal wel slaan op de medley die Luigini maakte van de melodieën uit *Samson et Dalila*.

[49] Vantorre (2006/7, blz. 131):

> [In het stuk *Boem Paukeslag*] *lees* je de muziek van het orkest aanzwellen: je *leest* de crescendo's en je *leest* de instrumenten razen tot een climax. Mij doet deze pagina heel sterk denken aan de bekende *Noodlotsymfonie* van Beethoven, maar nog stérker aan het eerste deel van de *Ouverture* uit *Wilhelm Tell* van Gioacchino Rossini. De instrumenten komen zo goed als letterlijk overeen: pauken, koperblazers, strijkers en bassen zwellen aan en het tempo wordt ontzettend opgedreven tot een hoogtepunt. In feite probeert Van Ostaijen om

zijn tekst te multimediatiseren: hij trekt het medium “tekst” open tot een visueel en auditief multimedium.

Het is ook mogelijk om -en dat meer in overeenstemming met het gedicht zelf- te denken aan de *Grande Fantasie* voor orkest van Saint Saëns (opus 89) met de titel *Samson et Dalila*, hoewel de muziek (ook) hier naar het einde toe weinig opzwepend overkomt.
Je kunt binnen deze context trouwens nog meer noemen, zoals de cancan-muziek van Offenbach. Het lijkt er sterk op dat de dichter zulk soort finales meer in het algemeen als cliché op het oog heeft.

[De muziek die in de music hall wordt gespeeld, staat haaks op de modernistische muziek van die tijd, muziek als die van een Schönberg of Webern. Stravinsky’s *Sacre* werd al in 1913 opgevoerd!]

[50] De paukenslag doet direct denken aan Haydns symfonie nr. 94, de *symfonie met de paukenslag* (in het Engels *The Surprise)*.

[51] Met Meyerbeer (1791-1864) als prototype. Deze componist is Duitser van geboorte en wordt binnen de Duitse muzikale traditie opgeleid. Al vroeg gaat hij via een kort verblijf in Parijs (1814) naar Italië (1815) en bekwaamt zich daar in het maken van werken in de Italiaanse stijl. Daarna keert hij in 1824 terug naar Parijs en gaat componeren in de Franse stijl. Hij blijft daarnaast -in feite pro forma en pro Deo- ook in Duitsland werken.

[52] Luigini met zijn Italiaanse naam is een Franse componist.

[53] Pieron 2014, blz. 18-19.

[54] Versus Bogman 1988, blz. 71-72.

Bogmans betoog richt zich op de gehele bundel *De bezette stad*, waarvan hij stelt dat zij door en door dialogisch is. Of zijn betoog gegrond is, valt binnen dit bestek niet te beoordelen. Wel is het duidelijk dat hij in ieder geval voor *Music Hall* een uitzondering had moeten maken. Hierin eist de dichter juist talige en politieke gelijkwaardigheid op, een gelijkwaardigheid die er niet is. Opvallend zijn bv in 2.2. de gelijkstellingen van het Vlaams (links) en het Frans (rechts), waarin het Frans grafisch en retorisch overdonderend zijn. De tekst is in de zin van Bakhtins *carnaval* (Pieron 2014, blz. 19) of van zijn *jaarmarkt* (Neef 2000, hoofdstuk 5) wel meerstemmig, (‘polyfoon’), maar niet dialogisch. Er loopt te veel (culturele) politie rond.

[55] Heller 1990, blz. 239-250 (‘Oranje: de goedkope moderniteit, de opdringerigheid, het plezier’).

[56] En dan als een combinatie van *zuivere poëzie* en *concrete dichtkunst.*

[57] Uit de bundel *Music Hall*, blz. 27.

[58] Het is niet duidelijk of de film(pje)s in een zaaltje op de bovenste verdieping (laag onder de koepel) worden gedraaid. Vanuit de tekst lijkt dit de enige mogelijkheid te zijn, maar erg waarschijnlijk is het niet.
In dit opzicht kun je je afvragen of de dichter de ruimte die hij beschrijft niet veelomvattender neemt dan de zalen in het gebouw van een traditionele *music hall*. Niet voor niets wordt er in het gedicht niet gesproken over de ruimte (waarin alles zich afspeelt), maar over ruimte in meer algemene betekenis. De term *music hall* kan dan zijn gebruikt om in bredere zin het amusementsleven in de grote stad aan te geven.
De dichter zal dan ook zeker hebben gedacht aan het *Hippodroom*, een enorme amusementshal. In deze hal werden ook films gedraaid

[59] Voor de afkomst van *vache* en het *mort aux vaches* zie Wikipedia/Frans. Misschien is er in de tekst een verband met Jacques Vaché (ook wel als *Vache* geschreven), een van de voorlopers van het surrealisme. In een brief aan André Breton van 18 augustus 1917 schreef hij

---

> L'art est une sottise - Presque rien n'est une sottise - l'art doit être une chose drôle et un peu assommante - c'est tout […] D'ailleurs - l'Art n'existe pas, sans doute - Il est donc inutile d'en chanter - pourtant : on fait de l'art parce que c'est comme cela et non autrement - Well - que voulez-vous y faire ?' (Wikipedia).

Een citaat dat in de lijn ligt van de visie van *Music Hall* op het kunstgebeuren van zijn tijd, althans in de muzikale sfeer.

[60] Uit dit gedeelte blijkt aan het einde dat de vertelinstantie zich persoonlijk bij het drama betrokken voelt. Dit zonder dat deze uiting afbreuk doet aan Van Ostaijens idee dat de moderne dichtkunst zich behoort los te maken van iedere persoonlijke inbreng van de auteur-dichter in een gedicht. Van Ostaijen spreekt in dit verband van *ontindividualisering.* Deze gaat samen met een radicale opvatting over het kunstwerk als een autonome schepping:

> Het kunstwerk is een eenheid. Het kunstwerk is gesloten en aanvangloos gelijk een kring. Het kunstwerk is een organisme. Het kunstwerk is een levend wezen. Als zulk is het voor-zich individueel in de eerste betekenis van het woord: voor-zich ongescheiden. Daarom is de opgave van de kunstenaar uit: ontindividualisering.

Bij Oversteegen 1978, blz. 158. Zie verder Buelens 2001, blz. 66, ibid. 2008, blz. 180, Van Houte 2009, blz. 69. Uitgebreid over de deze problematiek: Hadermann 1970, met name blz. 204-205.

[61]De dichter noteert nauwkeurig, nauwkeuriger dan collega's dadaïsten, preciezer zelfs dan Schwitters *Ur-sonate.*

[62] Paul Rodenko (1956/57, blz. 355):

> Zo kan men het zien; [de bezette stad} als de eerste nog inadequate vermomming van een nieuwe vorm van poëzie, die weer contact zoekt met de wereld van klank en geluid, de akoestische wereld. De typografie van Paul van Ostaijens [werk] met zijn dunne en dikke, zijn grote en kleine letters: wat is deze typografie anders dan een soort regie-aanwijzing, een soort 'notenschrift' voor een radiofonisch gedicht, een gedicht, niet 'voorgedragen' voor de microfoon, maar gerealiseerd met specifiek-radiofonische middelen, 'dunne' en 'dikke' stemmen, echo-effecten, eerste plan, tweede plan, enz. Daarop doelde ik toen ik zei dat Van Ostaijen, dat de avantgardistische dichters zonder het te beseffen de radio hadden uitgevonden, de 'idee' namelijk van de radio als lyrisch-epische kunstvorm.

[63] J.C. Brand Cortius (1957, blz. 375):

> Op het toneel maakte men gebruik van de toentertijd nieuwe mogelijkheden van het electrisch licht en van fantastische decors ./. Schilderkunst, techniek, muziek, literatuur, dans werkten samen ter vorming van een kunst voor allen, welke kunst de vaart van de tijd, de dynamiek van die jaren uitdrukking verleende. Cocteau en Satie maken b.v. een 'show', waarin het orkest ondersteund wordt door schrijfmachines en dynamo's. Het leek wel of het oude Wagner-ideaal van de synthese der kunsten onder aanvoering van de muziek in vervulling zou gaan, schoner dan ooit gedacht, nu het niet een élite gold maar het gehele volk.

[64] Van Ostaijen 1963 I, blz. 7-21 ('Music-Hall').

---

[65] Je kunt denken aan films als *Fantomas, Zigomar* en *Chéri Bibi/Fatalitas*, alle drie films in het misdaadgenre, met fantastische en/of surrealistische trekjes. Maar toch, deze scene in de vijfde afdeling is vooralsnog niet thuis te brengen, en heeft een dramatische impact die -lijkt het- niet in verband kan worden gebracht met de genoemde films.

[Naar aanleiding van *Fantomas* als een surrealistische afspiegeling van de massa-cultuur stelt Walz (Roig z.j. Internet):

> Pulp Surrealism is about the secret life of mass culture, specifically its surrealistic undercurrents. It establishes a low-brow, antiestablishment genealogy of the Parisian dada and surrealist movements in the popular realms of crime fiction and sensationalist journalism.

Een omschrijving die duidelijk maakt hoe onterecht men over de massa in negatieve zin kan oordelen. Zie Pieron 2004 IV, blz. 1035-1036 (“Massa en publiek’). Voor een interpretatie van de gegeven gedichten is een plaatsbepaling in deze controverse van groot belang.]