

keer loopt er echter iets mis in dit geschrift. De aanleiding tot de zelfmoordplannen van Edzard is het wederzien van zijn geestelijke vader, de oude H., een Duitser. Nu moet, hoe dan ook, de echtgenote van Edzard buiten deze ontmoeting gehouden worden, anders zou het beslissende karakter van deze dramatische confrontatie teloor gaan. Adriaan Venema lost dit technisch probleem op twee elkaar uitsluitende wijzen op: p. 70 beweert de vrouw dat ze bij die ontmoeting ontbrak omdat ze eerst naar de bioscoop ging en vervolgens naar bed, maar p. 93 zegt Edzard in een inwendig monoloog dat zijn vrouw een paar dagen weg is, terwijl p. 105 de vrouw dit zelf bevestigt! Een ander technisch probleem rijst bij de brief die H. bij zijn dood nalaat aan Edzard en die de dood van zijn zoon beschrijft tijdens verschrikkelijke oorlogsomstandigheden in het Gestapo-hoofdkwartier. Die brief wordt in het bewustzijn van Edzard verteld, maar de vraag is: door wie? De heer H. of de zoon zelf kunnen het niet zijn, want ook wat na zijn dood gebeurt, wordt pijnlijk verteld. Edzard anderzijds kent alleen de brief van H.'s zoon. We moeten besluiten tot een auktoriële ingreep van Venema die fout zit ingekaderd in Edzards bewustzijn. Deze „kunstgreep” laat de auteur wel toe een aangrijpend verhaal te vertellen in een grotesk boek.

Met H. en diens zoon zijn we aanbeland bij de kern van Edzards zelfmoordplan. Hoe is Edzard eigenlijk geëvolueerd op het ogenblik dat hij besluit zelfmoord te plegen? Hij is „gearriveerd”, wisselt dagelijks zijn comfortabele flat voor een even comfortabel ingericht kantoor, waar hij vaak tot diep in de nacht werkt. Zijn romantische ik

werd langzaam door de opvoeding thuis en op school gewurgd. Ogenschijnlijk zit niets hem nog dwars. „Tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes”. Toch blijft er iets in hem knagen. Hij ziet het leven voorbijglijden zonder diepgang. „Had hij zich niet steeds verschanst achter het onbewogen masker van de gelijkmatige vaderlander, de plichtsgetrouwe werker”. Elke mens sterft iedere dag een beetje meer. De avonturier en wereldhervormer, die hij eens was, kan zich niet langer verzoenen met het masker dat hij omwille van de maatschappij heeft opgezet. Zijn geweten is hierbij de oude Duitser H., die de jonge Edzard heeft gekend en in hem - na de dood van zijn eigen zoon - een geestelijke zoon zag. Bij hun laatste ontmoeting moet H. vaststellen dat hij ook deze zoon verliest. H. stelt vast dat Edzard toch heeft gekapituleerd, niet de idealistische weg van zijn eigen gestorven zoon is blijven volgen. Hij vraagt hem, niet te doen zoals al die andere miljoenen mensen. Deze woorden zijn de perfecte weergave van wat jarenlang in Edzard sluimerde en ze veroorzaken dan ook „binnen in hem een explosie”. Hij ziet nu onmiskenbaar de „Grote Nutteloosheid” van zijn leven in, hij heeft alles door de vingers laten glijpen. Vooral na de postume brief van H., waarin de dood van zijn zoon wordt beschreven, is het proces bij Edzard niet meer te stoppen: hij veroordeelt zichzelf en wil zichzelf berechten. Nadat hem duidelijk wordt dat zijn dood in feite door de maatschappij verlangd wordt en hij al zijn zekerheden sowieso verloren heeft, ontwaakt in hem de oude strijder: hij wil op een tabula rasa herbeginnen. De maatschappij

wil echter bloed en tranen, brood en spelen.

Adriaan Venema heeft de dunne groteske lijn in onze letteren eindelijk weer wat verdergetrokken, in het spoor van Paul van Ostaijen, Gaston Burssens, Louis Paul Boon en Gust Gils. Het groteske antwoord op een grotesk leven, een bries.

Hugo Bousset

Adriaan Venema, *Het leven, een bries*, Standaard/Antwerpen en P.N. Van Kampen & Zn./Amsterdam, 1975, 141 p.

Een zachte, wrede, okerbruine dood.

De mooie titel van Patricia Lasoens jongste, okerbruine poëziebundel is tevens de titel van de (belangrijkste) cyclus van deze bundel, die uit drie cyclussen bestaat. Patricia Lasoens heeft enkele slotverzen uit een van haar gedichten als titel gekozen: „De laatste bromvlieg / sterft rumoerig / een zachte, wrede, okerbruine / dood.” (20).

Met de titel maakt de dichteres meteen al duidelijk dat ze een doodservaring van zich af wil schrijven: nl. de dood van haar vader. De titel doet tragisch zelfs lichtelijk patetisch aan, met tevens een sfeer- of juist kleurbepalende toets. De dichteres wil zoals later zal blijken, de herfst en de aftakeling suggereren. In het aanvangsgedicht van de bundel vindt men beslist die opzettelijke patos, een soort over-spannen toon terug. Woorden als „(ik) gruwel”, „triumfantelijk”, „Ik was zijn beul”, „kokhalzend vluchtte ik”, „er weerklonken stemmen van de doden” zijn eerder plechtig, gevoelsmatig overladen: overstated. Maar vooral al is de niet helemaal argeloze lezer gewaarschuwd: de titel van dit gedicht „De mussen” relateert het

geheel. De dichteres schrijft m.a.w. een understatement neer. Het gedicht „De mussen”, met het over-spannen eerste deel betreffende een dood mussejong, wat een onbelangrijke doodservaring is, brengt in een tweede deel een wel degelijk heel belangrijke doodservaring, nl. de dood van haar vader aan de oppervlakte. Waar de dichteres in het eerste deel van dit gedicht „gruwelt” bij de aanblik van „een kolonie platte wormen” - ze heeft nl. een steen opgelicht net als ze straks die herinnering aan de dood van haar vader zal oproepen - en even later als ze het gewond mussejong doodslaat „kokhalzend” vlucht, zal ze evenwel, wanneer ze over een werkelijke en intense doodservaring schrijft, verklaren: „Het was niet bepaald gruwelijk”. Wat ze nu als gruwelijk en schokkend aanvoelt, was toen anders, bijna vanzelfsprekend. Op deze manier tast Patricia Lasoen de werkelijkheid aan: overstatement enerzijds, understatement anderzijds. Het blijkt meteen dat zij wel degelijk een ambigue, soms ambivalente, houding aanneemt tegenover de werkelijkheid. Die ambigüiteit blijkt dan tevens, maar op een wijze tegenovergesteld aan het gedicht „De mussen”, uit de titel van haar bundel wanneer we die vergelijken met de verzen in de bundel zelf. Het voorzichtige overstatement uit de titel is in het vers op p. 20 wel degelijk een understatement geworden. De dichteres handelt daar over de dood van een bromvlieg, de laatste van de herfst. Eigenlijk wil de dichteres de relatieve (on)belangrijkheid van de mens beklemtonen, al maakt hij t.o.v. de dood nóg zoveel rumoer. Dit zal een heel belangrijke idee zijn, de hele bundel door. Haar realistische, onderkoelde, en daardoor aan-

grijpende benadering van de dood in de sterfkamer is het citeren waard:

*Hij was niet speciaal gruwelijk,
ook niet een zorgzame verlosser
maar traag en efficiënt.*

*Hij zat verborgen in de gummi-
slang
waarmee het doodsgereutel pijn-
lijk*

*werd verminderd
en in de zakdoek die niet hielp
tegen het koude zweet
en in de blauwe glans die plot-
seling*

*op het gelaat lag,
in de adem die de kamer vulde,
waar
geen reukwater meer hielp.*

*Hij gaf mijn vaders hand de
kracht*

*nog voor een laatste groet
en deed een beetje ouderwets*

*aan
in de plechtige gedaante van een
non*

*die het laken hogetrok
en het dode gezicht nog doder
maakte. (10)*

Intrigerend in dit gedicht, dat net als alle andere uit de bundel, sterk anekdotisch en voorzichtig episch is, is voor mij het vers uit het eerste deel: „Ik was zijn beul, ik sloeg het (mussejong, dat door „Balthasar, de heime-lijke jager was gewond) dood”. Deze versregel sluit nergens direct aan bij het tweede deel waar over de dood van de vader wordt gehandeld. Maar Patricia Lasoen geeft hier, me dunkt, irrationele schuldgevoelens prijs. Het is voor mij evident dat deze dichteres, ondanks haar schijnbaar luchtige zeggings en toon, af en toe diepere lagen aanboort, zonder ze daarna echt te ontginnen. Allicht doet ze dit later nog wel. In het tweede gedicht uit de bundel, dat een milieubewust gedicht kan genoemd worden, geeft Patricia Lasoen

eveneens gevoelens van schuld weer, andermaal in een paar vreemde, intrigerende verzen: „ja, wij zijn bijna de laatste generatie / van wanhopigen / vernielers of beschermers / van wat lang niet meer bestaat” (11). Ook hier duidelijk een ambigüiteit. Tevens drukt de dichteres haar levensgevoel uit, dat mischien nog het best door gesmoorde, gerelativeerde wanhoop en vergeefsheid kan weergegeven worden. Maar het zo uitdrukken is eigenlijk ook een overstatement.

Ambigüiteit is me dunkt de hele bundel door aanwezig: overstatement - understatement in het gedicht „De mussen” en in de titel van de bundel t.o. het gedicht dat tot de titel heeft geïnspireerd; ambigüiteit, zelfs ambivalentie tussen de eerste cyclus die handelt over de dood en het sterven „dag aan dag” en de tweede cyclus die handelt over geboorte en zwangerschap; ambigüiteit ook tussen de huis-tuin-en-keuken-lyriek of lyrische epiek, die Patricia Lasoen beslist niet schuwt (waarom zou ze ook?) en het levengoel: een in feite uitzichtloos, doelloos maar ook zorgeloos burgerlijk bestaan. Lichtpunten zijn er nauwelijks, alleen een zachte melancholie, een landerigheid die nooit écht verdriet is (waarom zou het ook?). Is het levensgevoel de melancholie, maar andermaal getemperd, eigenlijk ingekapseld in de slaap onder de deken (13-14), dan zijn de gevoelskleuren en de sfeer herfstig, de okerkleur van de vallende blaren: het aftakelen en sterven „elke dag tot aan de dood” (25), een realiteit zonder patos, zonder wreedheid, geruisloos haast. Raakpunten kwa sfeer met de Haagse romans van Couperus (het is wel niet toevallig dat

Patricia Lasoen zo vaak over oude mensen schrijft, cfr. in deze bundel *„In afwachting van de genodigden”* (45) en ook *„Ibizza”* (39) en de Brugse burgerlijke romans van Maurits Sabbe, dringen zich op. Het lijkt eenzelfde levensgevoel te zijn (cfr. het televisiefuilleton *„De vorstinnen van Brugge”*).

Patricia Lasoen beschrijft dan verder haar werkelijkheid in *„Een ouderwetse zomer”*: een heel originele boedelbeschrijving van haar huis en eigenlijk van haar leven d.m.v. geuren.

In de twee gedichten onder de gemeenschappelijke titel *„De tijd staat voor sommigen stil”* (18-19) komt weer de ambiguïteit van Lasoens levensgevoel tot uiting. Het eerste gedicht hoort thuis in haar portretgalerij, waarvan er weer enkele in deze bundel staan (o.a.: *„Een gelofte”* (31), *„Ibizza”* (39) en *„In afwachting van de genodigden”* (45). Net als de andere portretten is deze trouwfoto van „het meisje met de paardetanden” en de glimlachende „jonge man” triest en een beetje vreemd, herfstig kwa sfeer. De stilstand van de tijd blijkt een illusie te zijn, hetgeen bevestigd wordt in het daaropvolgend heel mooi gedicht:

*Wij talmen niet
geen tijd voor loos getreuzel
tijdens onze tocht
haastig vluchten wij voort
als wild als wolken
in september.
Ons doel is ongekend
en zonder boodschap
maken wij de reis
van niets naar niets.
Een beetje pijn,
een beetje stof en water,
schrammen op onze tere huid
zijn tastbaar -
en dan nog. (19)*

Heel duidelijk wordt hier de re-

latieve onbelangrijkheid van de mens geaksentueerd.

De bouw van deze eerste cyklus met dezelfde titel als de hele bundel is op zijn geheel wat vreemd. Na het gedicht *„De mussen”* omvat hij een cyklus van acht gedichten, alle genummerd, maar met opeenvolgende titels: *„Een zachte, wrede, okerbruine dood”* (1-2-3), *„Een ouderwetse zomer”* (4), *„Kortstondig is de reis”* (5), *„De tijd staat voor sommigen stil”* (6-7-8). Tenslotte besluit de cyklus met drie afzonderlijk getitelde gedichten. Ook in de titels wordt een zekere ambiguïteit uitgedrukt: understatement in *„De mussen”*, *„Een ouderwetse zomer”* en de spreuken of gemeenplaatsen, die, althans wat de eerste betreft, juist blijken te zijn. Wie in deze titels verkiest ironie te bespeuren heeft natuurlijk ook gelijk. De bouw van de cyklus is eveneens merkwaardig: na het bericht van de dood van de vader (*„De mussen”*) komen bezinningen die veel later zijn opgetekend, maar, doordat de cyklus genummerde gedichten eindigt met de begrafenis, lijkt het net of ze bezinningen zijn over luttele dagen verspreid. De drie gedichten daarna zijn a.h.w. eerder te situeren na de begrafenis en drukken veeleer het herfstig besef uit van de vergankelijkheid: „we worden oud en sterven / elke dag tot aan de dood” (25).

De andere twee cyclussen hebben eveneens ironiserende titels: *„Handleiding voor aanstaande moeders”* en *„Verhalen van de gastvrouw”*. De „handleiding” is bedoeld als tegenstelling tot de dood uit de eerste cyklus. De dichteres handelt er in over zichzelf als zwangere vrouw die „luisterde en keek / naar ontroerende tekens van nieuw le-

ven” (29). Daardoor heeft ze die hele herfstige problematiek van vergankelijkheid en dood gewoon vergeten, al doet het in dit gedicht wel vreemd aan dat ze precies beschrijft waar ze niét heeft op gelet (de herfst), terwijl ze de tekens van nieuw leven slechts even vermeldt. Voorts brengt ze verslag uit over de geboorte van „Bart”, typeert op haar indirecte, met een paar toetsen aangezette manier de „hoofdzuster van de materniteit” (het kon een verhaal van de gastvrouw zijn), beschrijft een vredige en een landerige namiddag, waarbij weer typisch is dat beide gedichten naast elkaar zijn geplaatst (32-33) om de tegenstelling te beklemtonen. Deze in feite onbelangrijke cyklus beëindigt ze met een herinnering aan haar zwangerschap.

„Verhalen van de gastvrouw” die een van de *„Vorstinnen van Brugge”* zou kunnen zijn, omvat een reeks wazige, mysterieuze en enigszins magisch-realistische verhalen. Juister zou zijn te spreken over aanzetten tot verhalen, enigszins in de aard van het in de nevel oplossende, wat dekadent aandoende en niet eindigende verhaal *„De reiziger”* uit haar vorige bundel *„Het soevenirswinkeltje van Lukas”* (1972). Deze verhalen, die, net als de portretten en de epische inbreng uit de andere gedichten het vermoeden wettigen dat Patricia Lasoen nog ooit proza zou kunnen schrijven, zijn o.a. reisanekdoten, soms heel suggestief zoals blijkt uit *„Een wel lustig gedicht”* (38): „Close-up: de viriele kelner / knijpt met krachtige hand / de halve sinaasappel uit / over de crêpes flambeés.” Aansluitend bij de overstatement-understatement - techniek uit de eerste cyklus is be-slist verhelderend het gedicht

„Negen dode konijnen / een drama”: een konijnemoer heeft haar jongen opgegeten of gedood en een vrouw zit in het gras op hemden te schrobben en weent. „Het grijze water uit de tobbe / doet het gras op zeewier lijken / en haar tranen op een / nutteloos luxe-produkt” (40). Intrigerend is ook het langere gedicht „*Het vertrek*” (41): de titel is ironisch en er wordt in gespeeld met realiteit en droom. Inplaats dat de mannen vertrekken zoals de titel laat vermoeden, komt er een „ruiter” aanrijden „Met alle zwier van een figuur / uit een wild-west verhaal”. De ruiter vertrekt vervolgens en de mannen óntzadelen hun paarden.

De bundel besluit zinnig met een onderwerp dat Patricia Lasoen blijkbaar lief is: oude mensen die wachten. Het gedicht heet „*In afwachting van de genodigden*”. In feite wachten ze op de dood.

De bundel, die aanvangt met de dood, besluit ook met de dood. Inderdaad „*Een zachte, wrede, okerbruine dood*”. De oude mensen uit het slotgedicht zijn allang van de werkelijkheid vervreemd: zij leven in een andere werkelijkheid van dingen die voorbijgegaan zijn: „kristallen glazen en / de scherven van een oud-Chinese vaas”. Net als de meeste van haar portretten is ook dit portret lichtelijk morbied, wat verziekt en intens melancholisch.

„*Een zachte, wrede, okerbruine dood*” betekent in het oeuvre van Patricia Lasoen een belangrijke verdieping. Andermaal bevestigt ze haar talent met een vrij groot aantal aangrijpende en heel communicatieve gedichten.

Willy Spillebeen

Patricia Lasoen, *Een zachte, wrede, okerbruine dood*, Uitgeverij Manteau, Brussel/Den Haag, 1975.

De artistieke veelzijdigheid van Paul Van Gysegem.

Ik vind het zonderling en jammer dat in de wereld van de hedendaagse beeldende kunsten het beoefenen van verschillende genres vaak als niet apprecieabel wordt ervaren. In plaats van in een dergelijke veelzijdigheid naar de komplementaire, de contrasterende of met elkaar verwante inhoudsfacetten en expressievormen in een oeuvre te zoeken, gaat men zulk een dynamische creativiteit beschouwen als een verwijt en zelfs als een kritiek - wat vanzelfsprekend elke redelijke grond mist. Een dergelijke veelzijdige en dynamisch creatieve figuur is zeker Paul Van Gysegem.

Paul Van Gysegem (1935): beeldend kunstenaar en (nog steeds) een knap free jazz-muzikant. Van bij het begin koos hij de schilderkunst en de beeldhouwkunst beide als plastische media voor zijn artistieke expressie. In de Gentse Akademie volgde hij zowel de schilder-, de beeldhouw- als de etsklas, waarna hij verder beeldhouwkunst ging studeren in het Nationaal Hoger Instituut te Antwerpen.

Paul Van Gysegem toonde zijn eerste abstracte schilderijen, min of meer lyrisch, onder andere in Celbeton te Dendermonde en in galerij Drieghe te Wetteren, beide behorende tot de zeldzame avant garde-centra in de jaren vijftig hier te lande.

In deze eerste non-figuratieve, doch eigenlijk antropomorfe (en dus wel figuratieve) periode, van 1956 tot ongeveer 1962, viel de klemtoon nogal op de schilderkunst, hoewel de kunstenaar intussen ook sporadisch bezig was met beeldhouwwerken in terra cotta of in gips. In deze eerste periode vielen ook de ja-

ren te Antwerpen (1956-'59), toen Van Gysegem aan het Nationaal Hoger Instituut werkte en studeerde, samen met Wilfried Pas, Frans Van den Brande en Luc Verlee. In die tijd maakte hij zittende, staande of liggende figuren, waarin het figuratieve element, ondanks een zekere abstrahering, duidelijk herkenbaar bleef. Doch terzelfdertijd maakte hij ook reeds gestalten en opstaande ijzersculpturen met mechanische onderdelen van buizen, pijpen en ijzerdraad, wat met de jaren ging primeren, zodat het abstracte element de bovenhand ging nemen, tot in de jaren 1968-'69, wanneer de menselijke figuur opnieuw explicieter op de voorgrond begon te treden. Een duidelijke kringloop omsluit op dit ogenblik een boeiende ontwikkeling in het twintigjarige oeuvre van deze kunstenaar: figuratie - abstraktie figuratie.

In deze eerste periode viel het dus op dat bepaalde vormsculpturen antropomorfe gestalten vertoonden, wat voor de onaanachtige toeschouwer misschien niet zo direkt en concreet overkwam; in het algemeen is het me trouwens reeds verscheidene malen opgevallen dat de beeldende kunstenaars zelf in hun eigen werk gemakkelijker concrete en realistische vormen uit de ons omringende dagelijkse werkelijkheid zien en aanvoelen dan de kijkers dit kunnen.

In die tijd noemde Van Gysegem zijn schilderijen vaak „Landschap”; bijvoorbeeld „Landschap” uit 1959 of „Blauw Landschap” uit 1962.

Deze werken vertoonden reeds een duidelijke voorkeur voor de tekstuur, voor reliëf, ritme en volume, elementen die de beeldhouwer (om dit woord te gebruiken) Van Gysegem alle terzelfdertijd, en nog meer een paar