

Vincent Merckx
Master Taal- en Letterkunde: Twee talen: Nederlands-Engels
Academiejaar 2008-2009



Op het ritme van de melaatsenratel

De invloed van de jazz op de poëzie van Gust Gils

Promotor: Prof. dr. Yves T'Sjoen
Vakgroep Nederlandse Letterkunde
Faculteit Letteren en Wijsbegeerte

Op het ritme van de melaatsenratel

Voorwoord

Mijn eerste kennismaking met Gust Gils dateert van mijn beginjaren aan de Gentse Universiteit, waar ik ooit in de catacomben van de letterkundeklassen een geïmproviseerde bloemlezing in de handen gestopt kreeg van de moderne Nederlandstalige poëzie. De andere gedichten die in deze bloemlezing opgenomen waren, ben ik in de loop der jaren vergeten (hoewel er, de voorkeuren van de samensteller kennende, ook wel een stuk van Paul Snoek zal bijgezet hebben), maar één gedicht liet een onuitwisbare indruk na. Het was “partituur voor vlinderbloemigen”, een gedicht dat door zijn bijna manische absurditeit, vitaliteit en ongrijpbaarheid net niet van het blad spatte. Een gedicht dat opviel door een verfrissend gebrek aan intellectualistische pretentie, gekoppeld aan een verschroeiend tempo. Al snel koesterde ik dit “partituur voor vlinderbloemigen” als een kostbare ontdekking, zonder evenwel meteen op zoek te gaan naar méér van dat. Het was de Nederlandse singer-songwriter Spinvis die in een interview met de Morgen mijn sluimerende interesse verder zou aanwakkeren: ook hij bleek die obscure Belgische dichter te koesteren als een nooit opdrogende bron van inspiratie. Het was een onverwachte schok van herkenning, en vanaf dat moment zou mijn herwonnen interesse in Gust Gils een versnelling hoger schakelen.

Het stond dan ook al vrij snel vast dat de gekke man met de roze truien en de opzichtige walrussnor het onderwerp van deze thesis zou worden. Een goede invalshoek vinden was de volgende stap. In een verkennend gesprek met promotor Prof. dr. Yves T’Sjoen viel de keuze uiteindelijk op de invloed van de jazz op het werk van Gust Gils, waardoor ik meteen twee interessedomeneinen met elkaar kon combineren. Al snel bleek echter dat het geen sinecure zou worden om deze opzet tot een goed einde te brengen: door de armoede aan betrouwbare literatuur over het werk van Gust Gils had ik weinig houvast om op moeilijke momenten op terug te vallen. Die *manque* was echter meteen ook de schoonheid van het werk: de wetenschap dat hier een ongerepte literaire wildernis verkend werd, maakte veel goed.

Uiteraard had ik deze thesis nooit op mijn eentje tot een goed einde kunnen brengen. Ik wil dan ook in eerste instantie mijn promotor Dr. Prof. Yves T’Sjoen bedanken voor zijn nuttige tips, nooit aflatende steun (zelfs in drukke tijden) en redigerende ingrepen. Ook het personeel van het Gentse Poëziecentrum (en dan vooral de immer behulpzame en oprecht geïnteresseerde Stefaan Goossens) en het AMVC-Letterenhuis wil ik vermelden, voor het beschikbaar stellen van bronnenmateriaal en het verstrekken van nuttige tips. Ten slotte wil ik

Op het ritme van de melaatsenratel

ook de mensen bedanken die in de eerste zomerse dagen van 2009 hun tijd opofferden om de spel-, stijl- en typfouten uit deze thesis te halen: Françoise Buylen, Steven Ceuppens, Leen De Schryver, Manu Mermans en Martin Potgieter.

Inhoudsopgave

1.	Inleiding	6
2.	Gust Gils.....	10
2.1.	Scheppend oeuvre	10
2.1.1.	Algemeen	10
2.1.2.	Geluid	11
2.2.	Poëtica	15
2.2.1.	Algemeen	15
2.2.2.	Geluid	17
2.3.	Situering in de tijd	20
3.	Jazz en poëzie.....	24
3.1.	Poëzie en muziek.....	24
3.2.	Jazz.....	26
3.3.	Jazz poetry.....	31
4.	Jazzbeginselen in de vroege poëzie van Gust Gils.....	34
4.1.	Thematiek.....	35
4.2.	Ritmiek.....	39
4.3.	Melodie en harmonie.....	46
4.4.	Meerduidigheid van de uiting	55
4.5.	Onacademische taalbehandeling	58
4.6.	Improvisatie.....	62
4.7.	Structuur	67
5.	Gedichtanalyse: “partituur voor vlinderbloemigen”	70
6.	Besluit	79
7.	Bibliografie	82
7.1.	Primair.....	82
7.2.	Secundair.....	82
8.	Bijlage	85
8.1.	“gedicht bij daglicht”	85
8.2.	“suite voor spreekstem: 1”	86
8.3.	“een minnend paar”	87
8.4.	“5 aanwijzingen: 3”	87
8.5.	“villegiatuur”	88
8.6.	“landelijk”	88
8.7.	“ballade van de onregelmaat”	89
8.8.	“3 opeenvolgende gedichten: 3”	93
8.9.	“konserto voor bandopnemers & freejazzsolist”	94
8.10.	“oponthoud voor werveldieren”	95
8.11.	“2 aantekeningen bij nahistorie: 2”	96
8.12.	“wijlen de lente”	97

1. Inleiding

Er broeide iets onder de oppervlakte van de mainstreamkunst in het Vlaanderen van de jaren vijftig. De ervaringen van de Tweede Wereldoorlog hadden een klimaat geschapen van onrust, twijfel en vernieuwingsdrang dat nog het best te vergelijken is met de bloeiperiode van het modernisme in de kunst vlak voor, tijdens en net na de Eerste Wereldoorlog. Opnieuw had een hele generatie beloftevolle jongeren kennisgemaakt met de duistere kanten van de moderniteit, en opnieuw werd de indruk die deze ervaringen nagelaten hadden, gekanaliseerd in gewaagde en experimentele nieuwe kunstvormen. De uitersten werden doelbewust opgezocht en niet zelden lieten de avontuurlijke kunstenaars de grenzen van hun disciplines ver achter zich. De meest uiteenlopende kunstvormen werden met elkaar in contact gebracht en integreerden waar mogelijk de sterke punten van andere disciplines in hun eigen creatieve processen.

De soundtrack bij deze artistieke experimenteerdrang werd geleverd door de jazz, het uitverkoren muziekgenre van alles wat hip, jong en experimenteel was. Het was (en is nog steeds) een bijzonder invloedrijk muziekgenre, voor velen zelfs een levensstijl. Ook veel van de boegbeelden van de literaire bewegingen van Vijftig en Vijfenvijftig werden aangestoken door de levenskracht die van deze muziekstijl uitging.

Eén van die experimentele literatoren was Gust Gils. Hij en zijn goede vriend Willy Roggeman waren begeistert door het pulserende ritme van de jazz. Ze konden urenlang filosoferen over het fenomeen in gesprekken die hun neerslag vonden in talrijke essays. Tenminste, dat was het geval aan de kant van Roggeman: zijn gesprekspartner Gils had veel minder de behoefte om zijn bespiegelingen over de jazz aan het papier toe te vertrouwen. Hij weigerde zich bovendien te profileren als een jazzdichter, iets wat Roggeman nadrukkelijk wél deed.

Het is dan ook geen sinecure om de invloed van de jazz op het werk van Gust Gils te duiden. Hoewel de aanwezigheid van de jazz in zijn werk ontegensprekelijk voelbaar is als een wervelende onderstroom, is hij veel moeilijker benoembaar. Dat is waarschijnlijk ook de reden waarom tot nu toe zo weinig geschreven is over die nochtans constituerende factor in het oeuvre van Gils. Ja, Yves Joris van het literaire e-zine *Meander* mag in zijn bespreking

van het gedicht “een minnend paar”¹ dan wel zijdelings opmerken dat “*Die sterke ritmiek in het werk van Gils ook anderszins niet verwonderlijk [is]. Gils onderging veel invloed van jazz. Hij speelde immers in 1944 in een jazzbandje dat optrad in verscheidene cafés*”² en ja, Toef Jaeger mag Gils’ “Sonate van de vindingrijke sjimpansee” dan wel opnemen in zijn bloemlezing *Het muzikaalste gedicht: de mooiste gedichten over muziek uit Nederland en Vlaanderen*, het blijft tot nog toe vruchteloos zoeken naar een meer systematische bespreking die verder gaat dan het achteloos laten vallen van enkele oppervlakkige trefwoorden als “jazzy”, “dissonant” en “contrapuntisch” en het verwijzen naar Gils’ gebruik van termen als “sonate”, “suite” en “partituur” in zijn gedichten.

Niet dat er wél veel geschreven is over de andere dimensies van Gils’ werk. Het corpus van beschouwende literatuurkritische of -analytische teksten over zijn nochtans rijke oeuvre geeft een troosteloze aanblik. Dat heeft de man ook deels te danken aan zichzelf: als dichter liet hij zich al opmerken door een totale desinteresse voor poëtische en programmatische teksten. Daarenboven gaf Gils zelden interviews: de journalist of vriend (of beide) die er toch in slaagde hem te strikken was steeds zeker van een primeur. Over de beschikbare primaire bronnen kunnen we dus kort zijn: ze zijn zo goed als afwezig. Dat we weinig poëtische input van de dichter zelf hoefden te verwachten, is echter een artistiek verantwoorde keuze die geen enkel redelijk mens hem kan verwijten. Vreemder is het dat tot nu toe bedroevend weinig letterkundigen die wenkende kans hebben aangegrepen om onbekend terrein te exploreren en zelf een uitgebreide studie te wijden aan het zo verscheiden oeuvre van Gust Gils.

Een onderzoek voeren naar de invloed van de jazz op het werk van Gust Gils is dus ook niet vanzelfsprekend. In de voorbereidende fase van deze thesis was het vooral zaak om zoveel mogelijk oorspronkelijk werk in de vorm van dichtbundels te lezen, waar mogelijk aangevuld met de schaarse (maar gelukkig steevast lange) interviews die Gust Gils in de loop van zijn carrière gaf. Het waren die interviews met onder meer Hugo Bousset en Willy Roggeman, samen met enkele korte artikels in poëzietijdschriften en inzichten opgedaan uit zijn paraproza, die een kostbare glimp boden op het veelzijdige poëtische gedachtegoed van Gust Gils en die als kapstok zouden dienen voor de verdere insteek van deze thesis. De volgende stap was het formuleren van een duidelijk omlinjende en vooral werkbare omschrijving van het

¹ De auteur heeft geprobeerd om waar mogelijk de schrijfwijze van titels en bundels zoals die in de eerste uitgave van het werk voorkwam, te handhaven.

² Joris, geen paginanummering.

verschijnsel jazz. Ook dat bleek een moeilijke opdracht: niet alleen verschilde de jazz zelfs in zijn meest fundamentele aspecten van tijdperk tot tijdperk en van subgenre tot subgenre, ook de jazzartiesten zelf bleken er vaak radicaal uiteenlopende interpretaties op na te houden, zelfs binnen hetzelfde subgenre en tijdvak. Het grote voordeel is dat de begeesterende invloed van de jazz ook weinig muziektheoretici en andere (amateur)schrijvers onbewogen liet, waardoor er ondertussen hele bibliotheken zijn volgeschreven over het fenomeen. En hoewel de verschillende musicologische en populaire jazzwerken het soms oneens waren, werden de grote lijnen in de loop van het onderzoek duidelijk. We geloven dus graag in de mate van het mogelijke met deze thesis voorzien te hebben in een degelijk onderbouwde, en bovenal zo eenduidig mogelijke studie.

De gehanteerde onderzoeksmethode wordt weerspiegeld in de structuur van de thesis. Er wordt aangevangen met afwisselend een algemene en een specifiekere schets van respectievelijk het scheppend werk en de poëtica van Gust Gils, waarna de dichter beknopt gesitueerd wordt in de literatuurgeschiedenis. In het volgende hoofdstuk verschuift de focus naar het verschijnsel jazzpoëzie, dat in zijn verschillende facetten besproken wordt: eerst wijden we een inleidende beschouwing aan de band tussen poëzie en muziek, vervolgens halen we de jazz erbij en ten slotte gaan we kort in op de jazzpoëzie. Hoofdstuk vier is het hart van deze thesis, en staat in het teken van een systematische analyse van de jazzprincipes zoals ze terug te vinden zijn in de verzamelende werken *drie partituren* en *gewapend oog*, beide uit 1962. De keuze voor deze vroege bundels uit Gils' groteske periode kan dan wel minder vanzelfsprekend lijken (de algemeen geldende opinie is dat de invloed van de jazz groter is in Gils' latere arabeske fase), het is in deze periode, vóór de zelfopgelegde soberheid van de "haikoe's" en het abstractere taalspel, dat Gils' werk het diepst gaat, zowel op inhoudelijk als op vormelijk vlak. Toegegeven, het is een hoogst subjectief oordeel dat echter onderbouwd wordt door de bevindingen die in dit vierde hoofdstuk gemaakt worden en de enorme gelaagdheid van het oeuvre onderstrepen. Hoofdstuk vier biedt vervolgens een synthese van de verschillende elementen die in het vorige hoofdstuk elk afzonderlijk besproken werden, in de vorm van een analyse van het gedicht "partituur voor vlinderbloemigen". Ten slotte worden de bevindingen die in de loop van deze thesis gemaakt werden, nog eens gebald weergegeven in een beschouwend besluit.

Hopelijk schept deze studie zo meer duidelijkheid omtrent het belang dat de jazz speelde in het werk van Gust Gils. Gaandeweg zal duidelijk worden in welke dimensies Gils' poëzie de

Op het ritme van de melaatsenratel

invloed van de jazz weergeeft. Is Gust Gils al dan niet een jazzpoëet? Het is een verraderlijk eenvoudige vraag die veel minder gemakkelijk beantwoord wordt dan ze gesteld wordt. En toch doen we een poging.

2. Gust Gils

2.1. Scheppend oeuvre

2.1.1. Algemeen

Gust Gils (20/08/1924-11/11/2002) beantwoordt niet meteen aan het klassieke beeld van de dichter: geboren en getogen in Antwerpen verdiende de man zijn brood als administratief bediende. Dat starre wereldje, gedomineerd door de regels van de bureaucratie, stond in schril contrast met de wereld die Gils voor zichzelf creëerde. Het was een bovenwerkelijke wereld waar de fantasie het overnam van de dagelijkse sleur.

Inzicht verwerven in de dichter Gils is onmogelijk zonder eerst en vooral een beeld te schetsen van de kunstenaar die hij was. Gust Gils was een polyvalente artiest die zich inwerkte in een groot aantal disciplines, waarvan sommige een hoofdrol speelden in een bepaalde periode van zijn leven om daarna opnieuw naar de achtergrond te verdwijnen, terwijl andere als een constante aanwezig bleven. Dat had ook zijn gevolgen op het beeld dat Gust Gils van zichzelf als artiest had: hij heeft zich nooit willen beperken door zich te profileren als schrijver, schilder of wat dan ook.

Aanvankelijk zijn het de beeldende kunsten waarop Gils zich toelegt. In zijn jeugd maakt hij tekeningen, schilderijen (vanaf zijn tweeëntwintigste, als autodidact), monotypes, gravures, linoleumsneden (een soort gemoderniseerde vorm van houtsneden waarbij het basismateriaal bestaat uit een mengeling van houtmeel, kleurstoffen en kurk) en beoefent hij de droge-naaldtechniek (etsen op een metaalplaat). Het resultaat daarvan zijn enkele exposities, zowel in groepsverband als op zijn eentje.

Rond 1950 gaat Gils voluit voor het beeldhouwen, een kunstvorm die hij al van rond zijn elfde enthousiast beoefent. Zijn voorkeur ligt bij de techniek van de *taille directe* (een erg spontane werkvorm waarbij de kunstenaar zonder voorbereiding meteen aan de slag gaat) en hout als basismateriaal. Doordat hij enkel bij daglicht kan werken, wordt Gils echter al gauw geconfronteerd met een paar onoverkomelijke problemen: met zijn voltijdse baan ligt het beeldhouwwerk in de winter gewoon stil, waardoor de ideeën zich gestaag opstapelen zonder dat ze uitgewerkt worden. Uiteindelijk geeft Gils het beeldhouwen op. Hij wordt met de neus

op de feiten gedrukt en is verplicht zijn prioriteiten te stellen - en deze liggen, als huisvader en kostwinner, onvermijdelijk bij het kantoorwerk.

Gust Gils begint in zijn tijd aan het atheneum poëzie te schrijven.³ Na een korte pauze, met onder meer het wat onbevredigende beeldhouwavontuur (waarin de poëzie langzaam opnieuw een plaats kreeg in zijn creatieve oeuvre), legt hij zich er opnieuw op toe. De poëzie geniet nu het voorrecht Gils' exclusieve artistieke uitdrukkingmiddel te zijn, een voorrecht dat in de loop van zijn leven slechts weinig andere kunstvormen te beurt zou vallen. De dichter Gils debuteert in 1953 met *partituur voor vlinderbloemigen*. Twee jaar later richt hij het avant-gardetijdschrift *Gard Sivik* op, samen met Tone Brulin, Hugues C. Pernath, Paul Snoek en Simon Vanloo.

Met *Muizen* (1960), *Fata morgana* en *De schatgraver* (1962) en *De slaap der gedrukten* (1965) worden eveneens een aantal toneelstukken van Gust Gils opgevoerd. Wanneer het subsidiesysteem voor toneelverenigingen echter herzien wordt, krijgen vele kleine liefhebbersverenigingen van kamertoneel het moeilijk en verdwijnt voor Gils de mogelijkheid om zijn oncommerciële eenakters nog opgevoerd te zien. En dan hoeft het voor hem echt niet meer.

Het beeld dat zo op het eerste zicht geschetst wordt, is dat van een artiest wiens leven bepaald werd door een bonte verzameling van interesses, invloedsferen en creatieve uitdrukkingmiddelen die zich nu eens harmonisch tot elkaar verhielden en dan weer elkaar naar het leven stonden, afhankelijk van Gils' wisselende voorkeuren en de bittere realiteit.

2.1.2. Geluid

In het rijke kleurenpalet, dat het organische geheel van de artiest Gils uitmaakte, lieten we tot dusver echter één belangrijke kunstdisciplines onderbelicht: de muziek. Deze helrode draad doorheen Gils' creatieve oeuvre vindt haar oorsprong wanneer hij de jazz ontdekt. Deze muziekstijl maakt in de jaren dertig, veertig en vijftig furore en laat ook de jonge Gust Gils niet onberoerd. Artiesten als Count Basie, Lionel Hampton, Benny Goodman en Duke Ellington maken een blijvende indruk die zijn latere poëzieproductie danig zou bepalen: “*Van*

³ “zoals iedereen, maar toch tot mijn eigen verbazing”. Roggeman, “Gesprek met Gust Gils”, p. 251.

in het begin heb ik waarschijnlijk daardoor meer aandacht besteed aan en interesse gehad voor het ritmische in de poëzie.”⁴

Gust Gils bracht in talloze projecten een symbiose van muziek en poëzie. Een overzicht van deze projecten dat de pretentie heeft volledig te zijn, is gedoemd om te mislukken. In wat volgt, geven we dan ook een beknopte opsomming met als doel een accuraat beeld te schetsen van Gils' even diverse als vaak experimentele activiteiten.

De eerste oprisping van (toen nog strikt-)muzikaal engagement in het leven van Gils vindt plaats in de jaren veertig, wanneer hij basgitaar speelt in een jazzcombo. Jazz en poëzie worden op dat moment nog niet met elkaar vermengd: voor zulke avontuurlijke experimenten is de muziekstijl immers nog te jong. Het resultaat is dat de poëzie voor even naar het achterplan verdwijnt. De jonge jazzmuzikant in Gils is echter een kort leven beschoren. Hij verliest al snel zijn interesse voor het musiceren wanneer het inhuren van jazzcombo's, in de nadagen van de oorlog, een voor café-uitbaters financieel interessante aangelegenheid wordt. Wanneer de routine haar intrede doet, houdt een verveelde Gils het voor bekeken.

Gils verlegt zijn grenzen ver voorbij het strikt muzikale wanneer hij met de verbosonische experimenten de mogelijkheden van de klanken van het menselijke spraaksysteem onderzoekt. Hij is gefascineerd door het menselijke stemgeluid en de mensen die er beroepsmatig mee te maken hebben: humoristen, nieuwslezers, politici... In zijn “verbosonische eksploraties” (de terminologie wisselt geregeld, zo heeft hij het bijvoorbeeld ook nog over “vokale exploraties”) focust Gils meestal op de medeklinkers, en dat om twee redenen: enerzijds is er de structurerende functie, en anderzijds de ontzaglijke vormvariatie binnen het gegeven.

Het resultaat van deze experimenten is een verbosonie die gerealiseerd wordt in samenwerking met de Nederlandse publieke radio-omroep NCRV in Hilversum, met Cor Doesburg als technicus. Verder werkt Gust Gils tweemaal (in 1969 en 1970) samen met de Stockholmse Fylkingen-groep, in het kader van internationale bijeenkomsten in het Modern Museum van wat nog het best kan omschreven worden als een verbosonische beweging. Zelf zou Gils de verbosonie echter al vrij snel opgeven, daartoe gedreven door een gebrek aan de noodzakelijke studio-apparatuur en de onwil om daarin te investeren. Dat probleem wordt

⁴ Buyck, p. 34.

later deels omzeild door de verbosonische stukken live te brengen binnen een improvisatorische context. Zo zijn er collaboraties met Godfried Willem Raes te Gent in 1973 (waar Gils na afloop overigens niet helemaal tevreden over is) en een jaar later met Joris de Laet in het I.C.C., waarbij door Gils voortgebrachte, zuiver vocale en non-verbale klanken live gemanipuleerd worden. De ervaring die hij in deze periode opdoet zou later van goudwaarde blijken bij het realiseren van zijn songwerk.

Na het verbosonische avontuur breekt er, met een reeks samenwerkingen met componisten, een nieuwe fase aan in Gils' artistieke productie. Die vangt aan met Lucien Goethals' elektronische muziek, die de componist ontwikkelt voor een aantal van Gils' haiku's. Deze muziek fungeert niet als begeleiding (in tegenstelling tot wat men misschien zou aannemen), maar als een zelfstandig element binnen de totaalstructuur die gevormd wordt door de afwisseling van blokken muziek met Gils' haiku's. Ook met Lucien Goethals wordt, met contrabas en bazuin, een gelijkaardig project uitgewerkt, dat op hetzelfde concert opgevoerd wordt in de Gentse galerij Fonck in het kader van "Hedendaagse poëzie en muziek". Vervolgens componeert Gils, nog steeds in het kader van datzelfde concert, met de "poëtische inleidingen" zelf gedichten bij bestaande muziek van Luciano Berio en Karel Goeyvaerts.

Het eindpunt in die "evolutie naar de muziek" zijn de songs die Gust Gils vanaf ruwweg 1970 bij elkaar pent en waarvan hij in 1975 een deel verzamelt in *Little Annie's lonely songbook*. Het zijn songs waarvan het niet hoeft te verwonderen dat ze voortgedreven worden door jazzy akkoordenprogressies, waarvoor Gils kan putten uit zijn rijke ervaring als basgitarist. Het materiaal valt vooral op door de gezapige sfeer ervan. Volledig in de traditie van de modale jazz van het einde van de jaren vijftig zijn de songs veelal slechts gebaseerd op een opeenvolging van twee (gitaar)akkoorden en een paar slagzinnen die herhaald worden en waarop gevarieerd wordt.

Verrassender misschien dan de jazzy inslag van de songs is het gebruik van het Engels, een taal waarin Gils overigens al sinds het begin van de jaren zestig dicht (en waarvan de eerste voorbeelden te vinden zijn in *Een plaats onder de maan*, 1965). En ook hier liggen weer de klanken en ritmische eigenschappen van de taal aan de basis van die keuze, eerder dan de wil om een groter publiek te bereiken door het gebruik van een wereldtaal. Gils vindt in het Engels immers een taal met een grote klankenrijkdom, die bovendien bijzonder

manipuleerbaar blijkt. Het is een taal waarvan de klank en het ritme een inspirerende werking op hem hebben.

En zo blijkt het, paradoxaal genoeg, dat na de extreemste klankexperimenten de vrij traditionele structuur van de song in de eerste helft van de jaren zeventig dé ideale uitdrukking is voor Gils. De combinatie van een door woorden vormgegeven betekenis die aangevuld wordt met een muzikale dimensie, werkt erg bevrijdend. Het is tegelijk met de song dat we op het terrein van de poëzie op het ritme van de jazz komen. Gils beschouwt zijn songs ondubbelzinnig als poëzie, en die poëzie moet bovenal swingen.⁵ Waar Gils dan wel precies op doelt met dat swingen, blijkt waneer hij uitwijdt: “*Met swingen bedoel ik een soort van ritmisch expressionisme: een pulserende, ritmische ondergrond, waarboven de melodie zich met expressieve vrijheid beweegt en waarbij de stem nogal instrumentaal behandeld wordt.*”⁶ En toch verschilt de werkwijze van de song met die van geschreven poëzie: een andere benadering van taal is nodig, met een bredere betekenisverspreiding. Bovendien werken sommige technieken (bijvoorbeeld echo’s van voorgaande strofes) enkel in een muzikale context. Later zou Gils overigens ook reeds bestaande teksten op muziek zetten, zo bijvoorbeeld “Het begin van het einde” van Gaston Burssens dat in februari 1975 te Den Haag uitgevoerd wordt.

Het valt op dat Gils’ experiment met klanken en muziek echter nooit volledig beperkt blijft tot een duidelijk afgebakende periode. We kunnen dan ook niet echt spreken over fases pur sang: wanneer Gils een nieuwe techniek ontdekt heeft, blijft hij die vaak nog lang beoefenen, ook al verschuift zijn aandacht intussen weer naar andere projecten. Zo blijft Gils experimenteren met klanken en blijven er in dat kader samenwerkingen volgen (onder andere met Bernard Beurden van 1979 tot 1984 en met Willem Breuker in 1986), terwijl hij ook na de publicatie van *Little Annie’s lonely songbook* nog lang songs blijft schrijven en zelfs plannen maakte voor een nieuw songboek, *Home bitter home*.⁷

⁵ “Een songtekst is poëzie met een muzikale functie”. Buyck, p. 275.

⁶ Buyck, p. 275.

⁷ Deze bevinding is gebaseerd op aantekeningen uit het archief van het AMVC-Letterenhuis. Wat er uiteindelijk precies met de plannen voor dat nieuwe songboek is gebeurd, heeft de auteur niet kunnen achterhalen.

2.2. Poëtica

2.2.1. Algemeen

In de paraprozabundel *Berichten om bestwil* uit 1968 gunt Gust Gils de lezer een blik op zijn visie op poëzie. Hij onderscheidt vooreerst vier teksttypes: waar bij het proza en de spreektaal het soortelijk gewicht van de woorden respectievelijk gemiddeld en licht is, en in briefteksten wisselt, is deze in de poëzie het zwaarst.⁸ De poëzie is dan ook de meest geconcentreerde tekstvorm, waar door middel van het strategisch met elkaar in verband brengen van zo weinig mogelijk woorden relatief het meest gezegd wordt.

Het is een aanpak die noodzakelijkerwijs haar beperkingen kent. De tussentitel “De poëzie en haar beschadigingen” zegt het eigenlijk al: het cryptische communicatiesysteem dat poëzie is, is een in de essentie beperkt systeem. Poëzie is onvatbaar. Haar betekenis bezinkt, zet zich vast in de bodem van het woordenmateriaal, en zelfs wie denkt haar boodschap begrepen te hebben, beseft nog niet eens dat hij in feite in het duister tast. En hoewel de poëzie bij mondjesmaat haar betekenis prijs geeft, blijven er steeds elementen verborgen: de diepe, universele betekenis ontgaat iedereen, onherroepelijk.

Desondanks kunnen we een aantal grote lijnen ontwaren in Gils’ poëtica. Bovenal is die er één van de tegenstelling. Zijn poëzie geeft blijk van een wereldvisie die bepaald wordt door de dichotomie. De wereld staat bol van de tegenstrijdigheden en enkel door deze tegenstrijdigheden tegelijk weer te geven kan men het ultieme doel, de harmonie van het niets (inderdaad, de invloeden van de Oosterse filosofie zijn niet van de lucht), bereiken. Maar waar te beginnen?

De centrale tegenstelling in Gils’ werk is misschien wel die van het individu tegenover de massa. Gils presenteert zichzelf aan de lezer als de Booneske observator die peilt naar de motieven die aan de basis liggen van maatschappelijke systemen op micro- en macroniveau, zonder zelf echt oplossingen aan te reiken. De oogst biedt zelden een fraaie aanblik: de maatschappij is de habitat van een kudde hersenloze individuen, waarin hypocrisie en de schijnwaarden van de burgerij hoogtij vieren. Vaak zijn het zijn de massamedia, de

⁸ In brieven gebruikt men zowel informele stijlen als meer formele, wanneer het echt serieus wordt. “Het meest uiteenlopend is hun soortelijk gewicht in briefwisseling: soms luchtig als zeepbellen maar - vanwege het zeer persoonlijkgericht karakter van de mededeling - zeer zwaar en met scherpe kanten zodra het ernst wordt. Harde woorden wegen het meest door op briefpapier; in briefwisseling is het dat echte, duurzame vijandschappen worden gesmeed.” Gils. *Berichten om bestwil gevolgd door Finimeuble*, p. 81.

poortwachters van dit weinig luisterrijke spektakel, die het als *pars pro toto* van dienst moeten ontgelden.

“De radio heeft zelfs het geluid van grote orkesten mettertijd zo afgesleten dat het niet meer is dan een rumoer nog nauwelijks zo groot als een speldekop dat in een hoek tussen andere rommel opstijgt met stof overdekt raakt vergeten wordt de meest naïeve jonge hond blaft het niet meer aan.”⁹

Niet toevallig staan de jaren vijftig (en dan vooral de tweede helft daarvan), waarin Gust Gils het eerst van zich laat horen, in België in het teken van de Expo '58. In de wereldtentoonstelling worden de massamedia en de nieuwe communicatiemiddelen (onder meer de televisie) met veel bravoure onthaald. Het feestgedruis gaat aan de jonge Gils voorbij: hij stelt vast dat met de komst van de televisie nu ook de oorlogsdreiging en de loze woorden van schijnprofeten live de huiskamer binnengebracht worden. Het inspireert hem tot enkele bittere, maar ook ironisch snerende en bijna humoristische, lichtvoetige verzen, waarin hij de bordkartonnen utopieën van deze nieuwbakken technologieën aan de kaak stelt. Zelfs dertig jaar later, wanneer de televisie al lang ingeburgerd is, behoudt Gils zijn reservaties. “*Het lustinterieur / Op de kleurenteevee / Lijkt rustig van geuren / Maar heeft geen weese*”.¹⁰

Zodoende is Gils' poëzie bijna noodzakelijkerwijs die van de polemieken: hij trekt ten strijde tegen de valse waarheden die op steeds grotere en directere schaal verkondigd worden. Hij bevecht de vijand met zijn eigen wapens en creëert een parallelle, surrealistische wereld waarin alle logica en rationaliteit tot in het absurde doorgedreven worden, om zo de onbruikbaarheid van de burgerlijke systemen aan te tonen.

Het is een eigen parallelle wereld waarin de rede finaal het onderspit moet delven tegen de oerkracht van de creativiteit en de verbeelding. “*De rede: een zelfgerolde sigaret, uiterst links in de laatdunkende mondhoek hangend. Uitgedoofd. Zo begrijpt men waarom er, vooral in profiel gezien, nooit enige fantazie uit die mond tevoorschijn komt*”.¹¹ Gils toont de absurditeit van de rede door een (op het eerste gezicht) volstrekt redelijk betoog af te sluiten met compleet absurde, verrassende of onverwachte pointes. De ratio is inherent hypocriet: “*mijnheer denkvermogen [...] luistert hoogstaande gesprekken af / en steekt behoedzaam zijn*

⁹ Gils, *Berichten om bestwil gevolgd door Finimeuble*, p. 20.

¹⁰ Gils. “Bedenking bij een reclamespot”. *Zanger met zuurstofmasker*, p. 77.

¹¹ Gils. *Berichten om bestwil gevolgd door Finimeuble*, p. 78.

*overwicht op zak [...] mijnheer denkvermogen / staat bij genieën op stal.*¹² De ratio leidt tot impotentie, is vaak typisch mannelijk, en gaat voorbij aan de ware grond van de werkelijkheid. Daartegenover staat de fantasie, die vrouwelijke, vruchtbare kracht die komaf maakt met de “sentimentele gehechtheid aan het hoofd”.

De opdracht van de poëzie is het opheffen van betekenis door middel van negatieve woorden, de zwarte gaten van de rede. Het domein van de poëzie is dat van de stilte in plaats van het geluid, van de chaos in plaats van de regelmaat, van de natuur in plaats van de stad.

Het is voor de dichter geen gemakkelijke opdracht om zich recht te houden in een wereld waarin de ratio het pleit lijkt te winnen. Het poëtisch subject, waarvan de eenzaamheid vaak existentiële proporties aanneemt, probeert dan wel de strijd aan te binden met de gecorrumpeerde maatschappij, zijn uitverkoren wapen is bijzonder onhandig en de strijd al van bij aanvang verloren. De poëzie kent immers geen spelregels, enkel een code (die van de taal) die naar believen te interpreteren valt. Daarenboven wordt de poëet voortdurend ondermijnd door de scheidsrechter (de autoriteit van de literaire kritiek en de gevestigde waarden) en het publiek, terwijl de tegenstander onzichtbaar blijft. Het is voor de eeuwige buitenstaander een onbegonnen karwei om de massa met zijn poëzie te onderwijzen: die is en blijft “*een troep onvoorstelbaar stomme kwijlende idioten*”.¹³

“*Het gedicht is vooral een melaatsenratel*”, zo luidt dan ook Gils besluit, dat niet toevallig het cijfer nul, het getal van het harmonische niets, meekrijgt.¹⁴ De massa houdt er niet van geconfronteerd te worden met de pijnlijke waarheid en loopt er nog het liefst van al meteen van weg. Vragen om begrip, laat staan inzicht, is de lat te hoog leggen.

2.2.2. Geluid

Ook de muziek speelt een belangrijke rol in de poëtica van Gust Gils. Hij laat er geen twijfel over bestaan: “*Ik ben precies wèl zeer muzikaal bewust, en niet van vandaag.*”¹⁵ Bovendien is het een eigenschap die hij dankbaar aanwendt bij het componeren van zijn poëzie. Wanneer Willy Roggeman hem in 1977 een niet-lyrisch en a-muzikaal dichter noemt, reageert hij licht

¹² Gils, “mijnheer denkvermogen”. *drie partituren*, p. 22.

¹³ Gils, *Berichten om bestwil gevolgd door Finimeuble*, p. 80.

¹⁴ Gils, *Berichten om bestwil gevolgd door Finimeuble*, p. 96.

¹⁵ Buyck, p. 257.

geïrriteerd. De muzikaliteit *is* belangrijk in zijn werk, zij het niet op de manier van “fraai-doenerij” waar lyriek tegenwoordig synoniem voor lijkt te staan.¹⁶

Gust Gils is geen dichter die zich louter richt op de inventie van beelden: liever concentreert hij zich op hoe zijn dichtwerk klínt. Gils onderscheidt ruwweg twee soorten van poëzie: enerzijds is er de poëzie die zich bezig houdt met de presenteren van beelden, anderzijds de poëzie die vooral gericht is op de klankwaarde van het dichtwerk. Het is een onderscheid dat ook E. Bornauw maakt in zijn werk *De experimentele poëzie uit Noord- en Zuid-Nederland*, 1969. Volgens diezelfde Bornauw verkiezen experimentele dichters echter gewoonlijk de pool van de voorstellingswereld, eerder dan die van de muzikaliteit.

Net als in de jazzmuziek is voor Gils de ritmiek het belangrijkste: zelfs met (en vaak ook geholpen door) dissonanten en harde geluiden kan een stuk blijven boeien. Een fraaie melodie (dat andere aspect waarin de muzikaliteit van het vers zich kan uiten) interesseert hem dan ook veel minder. Het zijn die momenten waar de muzikaliteit van het gedicht van de traditionele paden afdwaalt, die het interessantst zijn. Of zoals hij het zelf verwoordt: “*Het is niet omdat de aanzet van een grove houtzaag op de delikate snaren van een viool te stakkato is dat je een van olie druipende glazen staaf als de ideale strijkstok moet beschouwen.*”¹⁷

Die muzikale insteek zorgt ervoor dat de oraliteit en het auditieve een moeilijk te overschatten positie innemen in Gils’ werk. Hij positioneert zijn eigen werk expliciet tegenover de schrijfpoëzie die enkel gelezen kan worden en haar betekenis verliest wanneer ze voorgedragen wordt. “*Literatuur zijn letteren die je moet lezen, poëzie is taal die je moet horen.*”¹⁸ Dat fundament werd sinds de komst van de boekdrukkunst in de loop der jaren echter steeds meer veronachtzaamd. Het is een evolutie die Gils betreurt, want je kunt als dichter het orale in de poëzie niet straffeloos veronachtzamen: wie dat wel doet, ontzegt zichzelf immers een heel spectrum aan mogelijkheden, en negeert in één adem een hele dimensie in de geschiedenis van de dichtkunst.

¹⁶ Buyck, p. 257.

¹⁷ Gils, *Berichten om bestwil gevolgd door Finimeuble*, p. 24.

¹⁸ Gils, *Afschuwelijke roze yogurtman*, achterflap.

Die belangstelling voor de oraliteit wint door Gils' toneelwerk nog aan belang: als schrijver van wat als gesproken taal aan het publiek gepresenteerd zal worden, moet zijn werk immers in de eerste plaats goed "bekken". Daaruit vloeit zijn gevoeligheid voor de voordracht voort: de dichter moet zijn stem kunnen beheersen en ritmiek functioneel toepassen. De grens met de muziek wordt vervaarlijk dun, want het is pas door het toepassen van muzikale parameters als tempo, timing, dynamiek en toonhoogte dat het volle potentieel van de voordracht verkend kan worden.

Muziek wordt niet alleen belangrijk bij het uitvoeren van het vers, het wordt geleidelijk aan een scheppend basisprincipe in het oeuvre van Gils. Hoewel zijn vroegste gedichten al getuigen van een sterk ontwikkelde gevoeligheid voor ritmiek en klankspel, waren die gedichten voor Gils zelf vooreerst associatieve gedachtegangen, waarbij hij zich niet echt bewust voorstelde hoe het allemaal klónk (ondanks de muzikale titels). In de loop van zijn ontwikkeling als dichter gaat hij daar stilaan wel rekening mee houden. Let wel: dit betekent hoegenaamd níét dat de invloed van muziek aanvankelijk minder van belang was ("Het is ook niet bij toeval dat mijn eerste bundel *partituur voor vlinderbloemigen*¹⁹ heet en de eerste afdeling daarin 'suite voor spreekstem'", benadrukt Gils zelf).²⁰ Het muzikale klankspel gebeurt in die vroegste fase gewoon nog overwegend onbewust. Het is veel meer onderhuids, en in vergelijking met zijn latere poëzie minder geëxpliciteerd en beredeneerd.

Diezelfde muziek moet gezien worden als deel van het metafysische geheel waar de mens ooit deel van uitmaakte. Gils heeft het over een oerfase, waarin voor de primitieve mens alle vormen van geluid (met zo bijvoorbeeld de poëzie en de muziek, naast de natuurlijke geluiden) en het visuele een natuurlijk, magisch-ritueel geheel vormden. De muziek is dan ook een substantieel en fundamenteel deel van de werkelijkheid, of liever, de werkelijkheid *is* muziek: "*De werkelijkheid is het notenschrift van alles wat gebeurt en wat wij niet tot stand hebben gebracht, waarvan wij alleen verbaasd de uitvoering bijwonen.*"²¹ Net als de werkelijkheid is de muziek bovenal onvatbaar.

Zodoende schetst Gils hier een beeld van zichzelf, niet alleen als de dichter die van meet af aan muzikaal aangelegd is, maar ook van de multidisciplinaire artiest die zich naar hartenlust

¹⁹ Mijn integratie van de titels in de algemene opmaak en schrijfwijze die in deze thesis gehanteerd wordt. In de originele quote staat de titel van de bundel tussen enkele aanhalingstekens en met hoofdletters.

²⁰ Buyck, p. 257.

²¹ Gils, *Berichten om bestwil gevolgd door Finimeuble*, p. 31.

bezondigt aan kruisbestuivingen tussen kunstvormen. Kunst is geen eenduidig gegeven, en net zomin als de verschillende disciplines van elkaar te onderscheiden zijn, weigert hij zijn werk te beperken door kunstmatige grenzen te respecteren. Muziek, poëzie en toneelwerk worden met elkaar vermengd.

Ambivalentie lijkt dan ook het gegeven dat Gils' kunstuitingen bindt. Er is niet alleen die fascinerende interdisciplinaire kruisbestuiving, maar ook binnen de kunsttak van de poëzie zelf is de invloed van de muziek nooit eenduidig. Muziek manifesteert zich nooit op een eenvormige manier binnen Gils' werk, maar uit zich op verschillende niveaus. Zo zijn er de (aan het) muzikale (grenzende) technieken die Gils aanwendt, zowel in de eerste, compositorische fase van het schrijfproces, als in de *performance* van de compositie; bovendien stellen we vast dat de invloed van deze technieken doorheen de tijd eveneens sterk varieert. Hoe deze uiteenlopende muzikale technieken geconcretiseerd worden in het dichtwerk, zullen we verder ontdekken in hoofdstuk vier en vijf.

2.3. Situering in de tijd

Hoewel Gust Gils debuteert in de vroege jaren vijftig, is er een sterke discrepantie tussen zijn werk en dat van de Vijftigers, de eerste golf van experimentelen die op dat moment onder leiding van Jan Walravens en Remy C. van de Kerckhove publiceert in *Tijd & Mens*. Doordat hij vijf jaar jonger is dan de *Tijd & Mens*'ers heeft Gils de Tweede Wereldoorlog minder intens meegemaakt, waardoor de directe traumatische indrukken ervan, die zo een grote rol speelden in de poëzie van een Remy C. van de Kerckhove, in zijn poëtica nooit echt direct op de voorgrond komen. Hoewel Gils samen met Hugues C. Pernath en Paul Snoek aan de basis ligt van de literair-historische erfgenaam van *Tijd & Mens*, *Gard Sivik*, kan hij evenmin probleemloos tot deze groep gerekend worden: daarvoor werken zijn eeuwige status van buitenstaander en zijn lak aan programma's en grondbeginsels (wat overigens ook aan de basis ligt van zijn vertrek bij *Gard Sivik* in 1957) te belemmerend.

Dat wil echter allerminst zeggen dat Gust Gils geen kind van zijn tijd is. Hij mag in zijn werk dan wel minder expliciet refereren aan de gruwel van de Tweede Wereldoorlog, de historische breuk die erdoor ingeluid wordt en die het maatschappelijke klimaat van de komende decennia zo sterk zou bepalen, loopt net als bij de tijdgenoten als een rode draad door zijn oeuvre. Ook bij Gils vinden we die existentiële crisis zoals we die kennen van bij een Ben

Cami, dat drukkende besef van het failliet van de beschaving en de vertrouwde waarden die ooit zo vanzelfsprekend leken, maar nu achterhaald blijken.

En zo komt het dat, wanneer Jan Walravens in zijn “Phenomenologie van de moderne poëzie” (1951) het modernisme in de poëzie presenteert als het voorlopige eindpunt in de geschiedenis van de irrationele, mystieke, vitalistische poëzie (die poëzie die in deze hoedanigheid radicaal tegenovergesteld is aan de rationele, “klassieke” poëzie, zoals ze in Vlaanderen met vlijt bedreven wordt vlak na de Tweede Wereldoorlog), Gust Gils even goed een plaatsje verdient in diezelfde traditie.

De door Walravens geschetste geschiedenis vangt aan met de Duitse romantici van de *Sturm und Drang* die op het einde van de achttiende eeuw dweepten met het subjectieve en er een ware cultus van de emotie op nahielden. Vervolgens is er het Franse symbolisme van Baudelaire en even later ook Mallarmé en Rimbaud, als antwoord op het naturalisme. Terwijl die laatste het surrealisme voorafging met zijn uitgesproken voorkeur voor het irrationele, was Mallarmé zo goed als zijn tegenpool: hij volgde, net als Baudelaire, het voorbeeld van Edgar Allan Poe door de compositie van een gedicht niet als een intuïtief proces, maar eerder als een louter rationeel proces van redeneren te beschouwen. Mallarmé had daarenboven oog voor het muzikale aspect van poëzie, waarmee hij invloed zou uitoefenen op Valéry - die eveneens Mallarmés opvattingen over poëzie als een verstandelijke constructie deelde.²²

En dan is er de avant-garde van net voor, tijdens en na de Eerste Wereldoorlog, toen een resem antiburgerlijke kunstbewegingen het daglicht zag. Deze “ismen” (naar het achtervoegsel dat ze deelden) genoten vaak slechts een erg kort leven (denken we daarbij bijvoorbeeld aan het Vorticisme van meesterpolemicus Ezra Pound, dat het slechts drie jaar zou uithouden) en waren er vooral op uit om de burgerwaarden, die door de Eerste Wereldoorlog voorgoed achterhaald bleken, aan de kaak te stellen. In tegenstelling tot de impressionistische kunstbewegingen van voor de oorlog kozen deze bewegingen voor een expressionistische aanpak. Ze voerden menselijkheid en internationale broederschap hoog in het vaandel en belichaamden een radicale breuk met het verleden, binnen een tijdsclimaat dat sterk doet denken aan dat van de gedesillusioneerde generatie van de Vijftigers na de Tweede Wereldoorlog. Eén van de belangrijkste avant-gardebewegingen was het Surrealisme, dat

²² Deze en een stuk van de volgende alinea steunen grotendeels op Dirk Mahieu’s samenvatting van Walravens uiteenzetting in *De poëzie van Gust Gils: een linguïstische benadering*.

voortkwam uit het Dadaïsme (dat op zijn beurt ontstond in 1916) en finaal komaf maakte met de rede. In de plaats verkoos deze beweging de tegenpolen van het irrationele en het on(der)bewuste.

Het is via Paul Van Ostaijen (de belangrijkste vertegenwoordiger van het humanitair expressionisme en tevens een formalistisch vernieuwer zonder weerga) en Gaston Burssens (die vaak als een Van Ostaijen-epigoon afgeschilderd wordt) dat deze artistieke instelling de Vijftigers bereikt. In een klimaat waarin de literaire productie vooralsnog dominant neoklassiek is (met *Het fonteintje* als belangrijkste vertegenwoordiger van deze traditionele stroming), lanceert Jan Walravens in 1947 een frontale aanval op deze praktijk met zijn polemische artikel “Nood” in *De Vlaamse Gids*. Hij pleit, in navolging van Van Ostaijen, voor modernistische poëzie van de chaos en de disharmonie. Poëzie als een dans op de wijze van de jazz ook, poëzie van de de swing die tot stand komt door (muzikale) improvisatie. Samen met Remy C. van de Kerckhove sticht Walravens *Tijd en Mens* (1949-1955), dat als forum zou fungeren voor de poëzievernieuwing in de jaren '50, en de directe voorloper was van het (onder anderen) door Gils opgerichte *Gard Sivik*.²³

Datzelfde *Gard Sivik* werd één van de spraakmakende fora van de Vijvenvijftigers: slechts vijf jaar na het tot bloei komen van de beweging van de Vijftigers, zien we bij hen al behoorlijk verschillende poëtische opvattingen. De humanitaire factor (zo van belang bij de Vijftigers) boet sterk aan belang in, ten voordele van een meer autonome visie op het gedicht. De kracht van de ratio wordt in vraag gesteld: onder meer Marcel Wauters (die, net als Gils, met zijn kromredeneringen de feilbaarheid van de rede aantoonde) en Gils echoën een traditie waarin ook Paul Van Ostaijen te situeren is. De voordien noodzakelijk geëngageerde poëzie ruimt al eens baan voor het complexloze taalspel, zoals dat bij de Nederlandse Vijftigers al langer een verenigend principe was (en lang hét essentiële verschilpunt vormde met de Vlaamse beweging van Vijftig). Verder vinden we bij *Gard Sivik* vooral een begeesterd protest tegen het automatisme.

Hoewel hij zichzelf nooit echt tot de Vijvenvijftigers gerekend heeft (net zomin als hij zichzelf ooit tot gelijk welke stroming rekende), is het in dit klimaat dat Gils' unieke poëzie, steeds meanderend tussen woordmuziek en maatschappijkritiek, tot ontwikkeling komt. Een

²³ De informatie over de Vlaamse Vijftigers is grotendeels afkomstig uit de gelijknamige lessenreeks die Prof. Dr. Yves T'Sjoen in het voorjaar van 2009 gaf aan de Universiteit Gent.

gelijkaardige tendens vinden we overigens in verschillende mate in de poëzie van Marcel Wauters en Willy Roggeman: ook bij hen was de auditieve waarde van het woord een constituerend element in de (in het geval van Wauters vaak groteske) maatschappijkritische poëzie.

En zo kunnen we, als slot van deze noodzakelijk beknopt gehouden *sightseeing trip* doorheen de “modernistische” onderstroom van de poëzie in de laatste tweehonderd jaar, besluiten dat de poëzie van Gust Gils zowel een product is van een historische beweging als van de heersende tijdgeest. In zijn poëzie combineert hij de surrealistische praktijk van de Franse en Duitse romantici, met zowel hun irrationele als hun muzikale en rationalistische invalshoeken (zoals we deze ook vinden bij Mallarmé en Valéry), met de vaak groteske, soms existentialistisch getinte maatschappijkritische visie van zijn tijdgenoten. Dat alles, in navolging van Walravens oproep, met de flair van een geoefend jazzmuzikant. Het is een korte uitweiding die van Gils een begrijpelijker figuur maakt, een dichter die misschien wel altijd behoorlijk excentriek zal blijven overkomen, maar niettemin een verrassend logisch te verklaren positie inneemt in de poëziegeschiedenis.

3. Jazz en poëzie

Na Gust Gils wijden we in dit hoofdstuk een algemenere beschouwing aan de jazzpoëzie. Al snel zal blijken dat achter de schijnbare eenheid die de term “jazzpoëzie” suggereert, een divergent systeem van invalshoeken, motieven en polemieken schuilgaat. Er zijn evenveel versies van jazzpoëzie als er jazzpoëten zijn, en er zijn evenveel meningen over jazzpoëzie als er zich ooit mensen over uitgesproken hebben.

3.1. Poëzie en muziek

Als geen ander heeft de relatie tussen poëzie en muziek de afgelopen eeuwen de harten van menig opiniemaker, zowel binnen als buiten de kunstwereld, beroerd. De opvattingen over de mogelijke verhouding tussen beide kunstvormen lopen al evenzeer uiteen als die over de jazzpoëzie.

Aan de ene kant van het opiniespectrum vinden we de radicale tegenstanders van elke vergelijking van muziek met poëzie. Zij halen als belangrijkste argument aan dat de muziek, die als werkmateriaal een inhoudloos klankensysteem heeft, te zeer in wezen verschilt van de poëzie, die in de eerste plaats met betekenissen werkt. Het is onder meer die denkpiste die Emile Clemens van *Jazz'halo* aanzette tot de uitspraak dat “[j]azz en poëzie [...] twee verschillende werelden [zijn]. [...] Jazzmusici zijn met jazz bezig; met muziek, dichters werken met woorden, met taal. Leve de jazz, leve de poëzie!”²⁴

Het is een nogal kortzichtige visie, die elke mogelijkheid tot dialoog of verrijkende inzichten radicaal naast zich neerlegt. Een gemakzuchtige visie ook, die de opiniemaker in kwestie een hoop denkwerk bespaart. Wie een mogelijke relatie tussen muziek en poëzie, hoe algemeen ook, niet onverbiddelijk ontkent, botst immers al snel op een hoop vragen. Van welke aard is die relatie? En hoe substantieel is ze dan wel? Gaat het eerder om een vrijblijvende beïnvloeding of kunnen we in sommige gevallen spreken van een nauwere band? Het mag duidelijk zijn dat dit geen kwestie is die met een al te eenvoudig ja of neen op te lossen valt.

Net zoals bij zovele (kunst)filosofische kwesties variëren de meningen ook hier in genuanceerdheid. Marc Kregting stelt voorzichtig dat “[p]oëzie en muziek familie [zijn], maar

²⁴ Clemens, p. 8.

de graad van verwantschap laat zich amper determineren”,²⁵ een klassiek geïnspireerde opvatting die hij deelt met Wouter Kotte: “De Muzen, als dochters van Zeus en Mnemosyne, zijn zusters en behoren dus tot dezelfde familie. [...] Wat ze zich herinneren, is de schoonheid van de ongedeelde energie, die aan alle creativiteit ten grondslag ligt.”²⁶ Het zijn erg vrijblijvende meningen die eigenlijk weinig meer zeggen dan dat het verband tussen beide kunstvormen ligt in het feit dat ze beiden net dat zijn, namelijk *vormen van kunst*. Gelukkig voor ons en de vitaliteit van het hele debat zijn er ook radicalere meningen op te tekenen: P.F. Thomése stelt in *Poëzie concertante* onomwonden dat voor “dichters” (hij specificeert niet) de muziek de hoogste vorm van poëzie is. Bij Walter Pater vinden we de vergelijkbare stelling dat voor de poëzie (en bij uitbreiding alle kunst) de abstractiegraad die de muziek bereikt het allerhoogste goed is: “*All art constantly aspires towards the condition of music.*”²⁷ Het “Anders-streben” dat hij beschrijft, houdt in dat elke kunstvorm aspecten van andere kunstkakken in het eigen creatieve proces integreert. Zo ook de poëzie dus, die leentjebuurt speelt bij de superieure kunstvorm die de muziek is.

Gust Gils behoort ongetwijfeld tot het kamp van de *believers*. Zoals we reeds eerder aanwezen, loopt hij niet al te hoog op met kunstparticularistische denkpatronen. Voor hem zijn de poëzie en de kunst niet enkel (verre) verwanten. Het gaat veel verder: ze zijn gewoon hetzelfde. Hoewel beide kunstvormen dan wel hun eigen eigenaardigheden mogen hebben, zijn de aspecten die hen verenigen veel doorslaggevend.

“De scheiding dichter/komponist, poëzie/muziek ziet [Gust Gils] als een tipisch westeuropese traditie, niet als een regel of noodzaak. Poëzie en muziek hebben immers één gemeenschappelijke oorsprong: de gesproken taal en haar expressief stemgebruik, ritmisch zowel als melodisch. [...] Hij heeft de taal zolang aandachtig beluisterd tot ze als vanzelfsprekend duidelijke melodieën voor hem begon te zingen.”²⁸

Het is zo goed als een postuum fiat van de dichter Gils: zijn poëzie is evengoed een muziekvorm, en omgekeerd. Nu is het aan ons om te ontdekken waar de belangrijkste muziekstijl in het leven van Gils, de jazz, zich manifesteert in zijn poëzie.

²⁵ Kregting, p. 330.

²⁶ Kotte, “Overture”. *Poëzie concertante*, geen paginanummering.

²⁷ Pater zoals geciteerd in Buelens, p. 315.

²⁸ Anoniem, “Dichter op de poptoer?”. Reclametekst van Uitgeverij Walter Soethoudt (Antwerpen) voor *Little Annie's longely songbook*.

3.2. Jazz

Omdat elke analyse van jazzinvloeden uiteraard incompleet zou zijn zonder een kort overzicht van de muziekvorm die jazz is, wijden we een beknopte beschouwing aan het fenomeen. Want dat het een fenomeen is, mag zeker zijn: geen andere twintigste-eeuwse muziekvorm beroerde zoveel zielen en had zo een maatschappelijke impact. In die zin kan de jazz ook gezien worden als de muziek van het modernisme: het is de muziek van een zwarte bevolkingsgroep die stapsgewijs haar cultuur ingang doet vinden bij het blanke establishment, tegelijk de ketenen afwerpt die haar zo lang bonden aan een bestaan van slavernij, en vecht voor gelijke rechten.

Natuurlijk liep het allemaal niet van bij aanvang zo een vaart: de maatschappijkritische dimensie verwerft de jazz pas in de jaren zestig. Wanneer Buddy Bolden, door velen als de vader van de jazz genoemd, in het New Orleans van 1902 ophef maakt met zijn gedurfde muziek, kan men enkel gissen naar wat de toekomst zal brengen. Nochtans is het revolutionaire karakter van de jazz onlosmakelijk verbonden met haar geboortestad: New Orleans is rond de eeuwwisseling een havenstad waar blank en zwart samenleven in een verstandhouding die voor die tijd (en vooral voor *the south*) uitermate progressief is. Zwarte middenklassers beginnen er geleidelijk de maatschappelijke ladder op te klimmen. Hun kinderen leren muziektheorie, ondertussen hun wortels niet verloochenend: in New Orleans werden uitingen van de Afrikaanse cultuur niét verboden, in tegenstelling tot de gangbare praktijk in de rest van het zuiden. Het is dankzij die smeltkroes van invloeden dat de jazz uiteindelijk kon ontstaan. Westerse invloeden waren aanwezig in de vorm van Duitse en Italiaanse fanfare (die in zwarte gemeenschappen met een sterke Afrikaanse *twist* gespeeld werd), maar ook de ragtime pianomuziek die op dat moment furore maakte. Aan de andere kant van het invloedenspectrum bevond zich dan weer de blues, de muziek van de uit Afrika overgebrachte slaven. Jazz bereikte het grote publiek pas toen het, in de jaren 10, ook in het noorden van de VS opgepikt werd. Daar werd het populair in het moeilijke sociale klimaat van de *prohibition*, waarin het clandestiene ondergrondse uitgaansleven tot bloei kwam. Het is ook daar dat de eerste jazzplaten opgenomen werden: het waren blanken die de zwarte muziekstijl adopteerden en profiteerden van de opkomende muziekindustrie. De eerste jazzplaten door zwarten zouden op zich laten wachten tot het sleuteljaar 1923, met onder meer het debuut van de trompettist Louis Armstrong.

Het is ook in het midden van de jaren twintig dat de wereld voor het eerst kennismaat met een begrip dat we in de loop van deze thesis nog vaak zullen ontmoeten: de swing. Deze jazzstroming was een uiterst veelzijdig subgenre en ontstond in New York, toen zwarte leden van de *middle class* gefascineerd raakten door de piepjonge platenindustrie en de glamour van de dance-bands. In Chicago werd swing dan weer populair onder blanken die voordien vooral New Orleans-jazz speelden. De entree van de swing was een onmiskenbaar scharniermoment in de geschiedenis van de jazz: de composities werden grootser, en daardoor ook gestructureerder dan die van de “klassieke” New Orleans-jazz. Figuren als Benny Goodman en Count Basie gaven met hun werk een aanzet tot de latere bebop, terwijl de stijlvolle Duke Ellington dan weer lof oogstte voor zijn rijke en uitgekende arrangementen. Tegen het eind van de jaren dertig was jazz een echte industrie geworden, en haar muzikanten sterren. Voor het eerst werden diezelfde jazzmuzikanten ook gezien als artiesten.

Maar de commercialisering van de jazz valt niet bij iedereen in goede aarde. In het begin van de jaren veertig groeperen New Yorkse muzikanten zich in kleinere gezelschappen, als reactie op de bigbands met hun grootse composities. De bebop is geboren, en met haar komst worden het experiment en de improvisatie in ere hersteld. Het belangrijkste kenmerk van deze substream is de rauwe speelstijl, met een sterk geaccentueerde en nerveuze ritmiek, gefragmenteerde melodieën en solo's, en complexe akkoordenwissels, en dat alles binnen nummers die het “kort maar krachtig”-principe huldigen. In tegenstelling tot de swing schopte de bebop het nooit tot de mainstream: de toenmalige boegbeelden van de swing reageerden ontzet op de nieuwe stijl en de bebop zou altijd een undergroundstroming blijven, al zijn namen als Miles Davis en Dizzy Gillespie ondertussen al een behoorlijke tijd vaste waarden in de jazzcanon. Even kort en krachtig als het genre zelf, was het leven van nog zo één van zijn belangrijkste vertegenwoordigers: Charlie Parker stierf op vierendertigjarige leeftijd en zorgde er bijna eigenhandig voor dat heroïnegebruik binnen de jazzscene *fashionable* werd, en dat ook nog lang zou blijven. Het is ook diezelfde Charlie Parker die als geen ander de onzekerheid in het post-WOII-tijdperk vormgeeft: terwijl in 1948 de wereld kreunt onder sociopolitieke en economische ontwikkelingen en nog meer impasses, is hij het die voor de soundtrack zorgt bij zoveel twijfel. “*De man die in deze herfst nacht na nacht in de New Yorkse nachtclub Royal Roost SOS-seinen op zijn altsax formuleerde, wist van dit alles weinig af; maar hij had angst.*”²⁹

²⁹ Schmidt-Joos zoals geciteerd in Doffyn, Thijs, p. 14.

We maken even een sprong van een tiental jaar en komen aan in 1958, het jaar waarin de free jazz voor het eerst van zich laat horen. Net als de bebop huldigt de free jazz³⁰ een gefragmenteerde speelstijl, maar hier wordt de fragmentering tot het uiterste doorgedreven. De korte, hakkende staccatostijl is het kenmerk van een uitermate veelzijdige avant-gardebeweging die zich luidruchtig afzet tegen alles wat tot dan toe gangbaar was geweest binnen de jazz. De tonaliteit wordt afgezworen, net als de jazzrefreinen en de standaardmaten. De uitgeschreven composities, zoals we die kennen van de swing en de bebop, worden achterwege gelaten; free jazzmuzikanten laten hun creativiteit niet langer aan de ketting leggen en kiezen voor de inspiratie van het moment. Alles draait dan ook rond improvisatie: in de plaats van vooraf afgesproken akkoordenreeksen komen er nu losse, ongedwongen composities die door hun uitvoerders enkel in goede banen geleid worden door middel van een beperkt aantal afgesproken signalen. De muzikanten zoeken het geluid van de menselijke stem op, terwijl hippere jazzklanken afgedankt worden. Het is met dit genre dat de jazz politiek geëngageerd wordt: het is de tijd van de *black rights civil movement*, die strijdt voor gelijke rechten en plichten voor blank en zwart. Het is ook dit genre dat, onder andere middels de infame Ornette Coleman, een diepe indruk maakt op Willy Roggeman en andere jazzpoëten, en waar we in het volgende hoofdstuk nog uitvoerig op zullen terugkomen.

En daarmee komen we opnieuw op bekend terrein. Het gaat ons immers nog steeds bovenal over de indruk die de jazz maakte op de Vijfenvijftigers, en met hen Gust Gils - en dat is tevens de reden waarom we ons overzicht van de rijke jazzgeschiedenis prematuur afronden: het is al moeilijk genoeg om een focus te behouden binnen een eclectisch genre als jazz zónder uit te wijden over latere ontwikkelingen die minder te maken hebben met de opzet van deze thesis. Opvallend bij de receptie van de verschillende jazzfenomenen onder de literaire tijdgenoten en vrienden van Vijfenvijftig zijn de onderlinge verschillen: terwijl Willy Roggeman (net als Jan Walravens) finaal van zijn sokken geblazen wordt door de zinderende bebop en free jazz, reageert Gust Gils opvallend lauwer. Dat de man ongetwijfeld op zijn minst akte moet genomen hebben van het fenomeen free jazz, mag duidelijk zijn: niet alleen hielden hij en Willy Roggeman er een nauwe vriendschapsband op na en filosofeerden ze geregeld over jazz (en moet de free jazz dus ook onvermijdelijk ter sprake gekomen zijn), ook blijkt de invloed van de free jazz het duidelijkst uit Gils' verbosonische en andere

³⁰ Het kind kent vele namen, waaronder "*new thing*", de genrebenaming die ook Willy Roggeman verkiest boven het te jazzgerelateerde en dus te weinig de autonomie van het genre benadrukkende "free jazz".

geluidsexperimenten.³¹ Desalniettemin noemt Gils, gevraagd naar zijn jazzinvloeden, in het eerder aangehaalde interview met Paul Buyck uit 2000 eerder traditionele jazzmuzikanten uit het swingtijdperk.³² Hij vermeldt Count Basie, Duke Ellington, Lionel Hampton en Benny Goodman, stuk voor stuk muzikanten uit het swingtijdperk. Niet dat dat zo onlogisch is: hij heeft het immers over de muzikanten die in zijn jonge jaren de grootste indruk op hem maakten, en niet toevallig vielen Gils' tienerjaren samen met de bloeiperiode van de swing. Maar dan nog blijft het een interessant gegeven: Gust Gils spreekt in retrospectie liever over de swingmuzikanten dan over de free jazz, die in de eerste tien jaar van zijn literaire carrière potten brak.

Willen we uitzoeken in hoeverre de swingbeweging een invloed had op het werk van Gust Gils, dan moeten we ook onvermijdelijk die grote jazznamen, die hij bijna achteloos laat vallen, even toelichten. Al snel zal blijken dat de parallellen méér dan louter triviaal of strikt tijdsgebonden zijn.³³

Beginnen doen we met de meest illustere van het gezelschap: Duke Ellington (1899-1974), de man voor wie Fokke Sierksma de regels “*eens zingt de ziel haar transparante melodie / op 't zware rythme van het deinend bloed*” dichtte.³⁴ De orkestleider-pianist was de grootste componist van de bigbandjazz, en volgens velen de grootste jazzcomponist *tout court*. Verder vond hij de jungle-stijl uit; een jazzstijl die vooral opviel door de exotische invloeden. Duke Ellington oogstte vooral lof voor zijn intelligente composities en weelderige arrangementen, waarin de invloed van de blues en de New Orleans-jazz nooit veraf was. Hij experimenteerde vanaf het einde van de jaren twintig noodgedwongen met verschillende stijlen, een ervaring die van hem een uitzonderlijk diverse componist maakte: bij het einde van zijn leven had Ellington drie minuten durende orkestrale stukken op zijn repertoire, maar ook uitgebreidere suites en kortere songs (waarvan vele van tekst voorzien werden door Irving Mills) en zelfs musicals, soundtracks en een opera. De componist Ellington maakte van een eenvoudige muziekvorm (de vroege jazz was eigenlijk niet meer dan een volkse dansmuziek) een veelzijdig en complex genre. Hoewel hij ook een getalenteerd pianist was, overschaduwden zijn succes als componist en zijn opvatting van zijn eigen rol binnen het orkest zijn prestaties op dat vlak: hij zag zichzelf vooral als de motor achter de band en blonk vaak uit in stilte.

³¹ Waarover meer in hoofdstuk 4: “Jazzbeginselen in het werk van Gust Gils”.

³² Zie hoofdstuk 1.2: “Geluid”.

³³ Hierbij dient vermeld dat we voor het overzicht vooral geput hebben uit het exhaustieve jazznaslagwerk *The new Grove dictionary of jazz*.

³⁴ Sierksma. “Duke Ellington speelt...”, zoals opgenomen in Govers, p. 78.

Count Basie (1904-1984), vervolgens, was eveneens een bandleider-pianist. Net als Duke Ellington is hij één van de beste voorbeelden van de bigband-stijl. Ook hij was één van de aanstokers van de swingbeweging: net als de swing beleefde hij zijn hoogdagen in de jaren dertig, met het Count Basie Orchestra. Zijn stijl wordt omschreven als Kansas City swing: een uitermate bluesy en op riffs gebaseerde jazz-stijl uit de onderbuik, waarbij de saxofoon en de klarinet soleren op een basis die gelegd wordt door de ritmesectie. Net als Duke Ellington blonk Count Basie als pianist vooral uit door zijn subtiliteit: het leiden van een groot, improviserend orkest was geen eenvoudige taak die bijna vanzelfsprekend vroeg om een meer sobere aanpak. Basie's pianostijl was er dus vooral een van motieven aanreiken of suggereren, waarop de rest van de band dan inpikte, een meer elliptische stijl waarbij korte melodische frasen op gepaste momenten ingevoegd werden. Het is een stijl die *The new Grove dictionary* omschrijft als "laconiek", een uitzonderlijk uitgepuurde speelwijze die in schril contrast stond met het overdadige, "maniëristische" spel van veel van zijn tijdgenoten.³⁵ Verder moet ook nog Count Basie Orchestra-drummer Jo Jones vernoemd worden: het is immers hij die het timbre van het jazzdrummen sterk verlichtte door de maat en het ritme niet langer op de basdrum, maar op de hihat-cymbaal aan te geven.

Benny Goodman (1909-1986) was een technisch onderlegde klarinettist, componist en bandleider. Ook hij was het succesvolst met zijn band op het einde van de jaren dertig. Goodman zal vooral herinnerd blijven als de blanke bandleider die de zwarte muziekstijl, die de jazz uiteindelijk was, populariseerde. Het is onder zijn impuls dat het tijdperk van de swing aanbreekt: het genre is in de jaren dertig en veertig gewoon mainstream. In die tijd heeft jazz dan ook allerminst het subversieve karakter zijn rebelse neefje, de free jazz. Terwijl die laatste jazzvorm op het einde van de jaren vijftig de avant-garde huldt, sluit Goodman met zijn band een Europese tournee af op de utopiemachine van de moderniteit: de Expo '58.

Lionel Hampton (1908 of 1909, de bronnen lopen uiteen - 2002) ten slotte was een bekend vibrafonist, drummer, en bandleider. Het is als vibrafonist in het Benny Goodman Quartet dat hij, in het midden van de jaren dertig, doorbrak. Terwijl de vibrafoon tot dan toe allerminst een typisch jazzinstrument was (wegens de brave, weinig spannende klankkleur die vaak geen partij was voor de expressieve blazers die op dat moment het mooie weer maakten), viel

³⁵ Kernfeld, p. 79.

Hampton op met zijn ongezien brede spectrum van swingende aanslagen. Hij was uitermate innovatief en tevens een begenadigd multi-instrumentalist. Naast zijn bezigheden als vibrafonist liet hij zich immers ook opmerken als zanger, drummer en pianist (de piano bespeelde hij op een hoogst unieke manier, met slechts twee vingers die hij gebruikte als waren het slagstokjes). Tegen het begin van de jaren veertig was Hampton immens populair geworden bij het publiek, wat hem er uiteindelijk toe aanzette om zijn eigen bigband op te richten. Het ensemble zou één van de grootste en langstlevende van de jazz worden.

Wat meteen opvalt bij deze vier figuren, is de diversiteit die hun werk kenmerkt. Nu eens gaat het om een enorme verscheidenheid in compositie en genre (Duke Ellington), dan weer om een uitgebreid actieterrein wat betreft het instrumentarium (Lionel Hampton). Noch Ellington noch Hampton laten zich gemakkelijk in hokjes plaatsen - net zo min als Gust Gils, die enthousiast experimenteerde met versvormen en proza en daartoe de grenzen van de taal en het geluid aftastte. Verder zijn het, op Goodman na, geen figuren die de aandacht op zichzelf trokken, maar zichzelf eerder in dienst van het geheel stelden. Figuren die middels enkele bedachtzame interventies de uitvoering van hun composities in banen leidden. Intelligente muzikanten ook, die weinig nodig hadden om hun punt te maken, maar tegelijk wél de mogelijkheden van de swing zoveel mogelijk benutten. Het doet wat denken aan Gust Gils, de observerende poëtische tacticus die al eens graag een stilte liet vallen, en zich vaak beperkte tot het geven van enkele speldenprikken als aanzet voor zijn lezers, als was het een naar believe te exploreren, rationeel motief dat door de lezer zelf uitgewerkt dient te worden. Diezelfde Gils overigens die daarvoor geen opgeblazen lyriek nodig had, maar zich liever bediende van het eenvoudige, alledaagse parlando dat daarmee verheven werd tot een poëtische stijl.

3.3. Jazz poetry

Zoals we reeds in de inleiding aangaven, heeft de jazz in de loop van zijn bestaan een belangrijke invloed uitgeoefend op kunstenaars van allerlei aard. Onder hen de schilder Pablo Picasso die al in 1905 zijn “Une très belle danse barbare” maakt en de pianocomponist Eric Satie die in 1920 de “Rag-time parade” componeert. Naast vele andere componisten lieten ook schilders als Henri Matisse, Piet Mondriaan en Jackson Pollock, en (experimentele) regisseurs als F.W. Murneau, Norman McLaren en Evelyn Lambart zich inspireren door de jazz. Deze grootschalige beïnvloeding van andere kunstvormen door de jazz zorgt ervoor dat de bloeiperiode van het genre ook op grafisch vlak rijkelijk gedocumenteerd is in tekeningen,

gravures, schilderijen en films. Eric Rinckhout, cultuurjournalist bij de Morgen, maakt aan de hand van de tentoonstelling “Le siècle du jazz” de observatie dat de jazzfactor in de kunst na de Tweede Wereldoorlog merkelijk abstracter wordt. Vanaf dan komt het uitdrukken van het jazzgevoel centraal te staan, in de plaats van het documenterende uitbeelden van voor de oorlog.

Het zijn precies die tumultueuze jaren na de Tweede Wereldoorlog die in het kader van ons onderzoek van groot belang zijn. In de jaren vijftig en zestig vond immers een systematische synthese van jazz en poëzie plaats. Het was de tijd van de *beat-generation*, waarin *beat poets* als Jack Kerouac, Allen Ginsberg en Laurence Ferlinghetti nieuwe manieren zochten om het volle potentieel van hun zintuigen te verkennen. In New York en San Fransisco zochten dichters en jazzmuzikanten elkaars gezelschap op, gedreven door eenzelfde wil om te breken met de heersende materialistische mentaliteit en een nieuwe en spontane kunstvorm te creëren. Deze samenwerking kristalliseerde vaak in gezamenlijke optredens, een praktijk die echter op gemengde reacties onthaald werd. De aanhangers van de *jazz and poetry* verheerlijkten de nieuwe manieren waarop deze nieuwe kunstvorm de zintuigen bespeelde, terwijl critici vooral een geforceerde combinatie zagen van twee kunstvormen die elkaar hopeloos versmachtten. Ook het Nederlandse taalgebied had zo zijn *beat poets*, waarvan de bekendste waarschijnlijk de Kobra-dichter Simon Vinkenoog is. Verder verdient de klankdichter Johnny the Selfkicker (een pseudoniem van Johnny Van Doorn), die furore maakte met zijn extreem lichamelijke *performances*, in dit kader nog een vermelding.

De invloed van jazz op poëzie is uiteraard niet beperkt tot deze beweging. De jazz zat nog in zijn kinderschoenen toen in onze contreien Paul Van Ostaijen begon te dichten op het ritme van de swing. Hij startte met zijn ritmische woordkernen een traditie in de Nederlandstalige literatuur die zou voortgezet worden door theoretici als Jan Walravens, de dichters Willy Roggeman en (in Nederland) de Vijftigers met onder meer Lucebert en, meer recentelijk, het manische proza van J.M.H. Berckmans.

Gils droeg zelf zijn steentje bij tot deze traditie met de creatie van het blad *Gard Sivik*, dat genoemd werd naar het Antwerpse jazzcafé waar de oprichters bijeen kwamen. Niet dat hij een typische exponent van de jazzpoëzie-traditie is - voor zover die typische exponenten er al zijn. Gils' poëtica steekt scherp af tegen Sacha Feinstein's observatie dat veel jazzpoëten gebruik maken van beelden om de jazzmuziek te benaderen. Natuurlijk blinkt ook Gils'

Op het ritme van de melaatsenratel

groteske poëzie uit in sterke, beklivende beelden die de conventie uitdagen, maar ze is tegelijk zoveel meer dan dat: het is auditieve, sterk ritmische poëzie die verzoend wordt met pseudo-rationele (en dus altijd “overdachte”, zij het niet op de conventioneel rationele manier) denklijnen. Daarom sluiten we de piste van de jazzpoëzie hierbij af, om onze aandacht volledig toe te spitsen op het werk van Gust Gils.

4. Jazzbeginzelen in de vroege poëzie van Gust Gils

Zoals eerder aangehaald in hoofdstuk 3.1: “Poëzie en muziek” is het vergelijken van muziek en poëzie, en meerbepaald het vergelijken van muzikale en poëtische procédés, een twistappel tussen literatuur- en muziekcritici doorheen de geschiedenis. En toch proberen we het, in deze heikele onderneming gesteund door Gils’ conceptie dat muziek en poëzie in elkaar haken. De kwestie is nu om de verschillende factoren die de jazz en de poëzie van Gust Gils met elkaar binden, te identificeren. Deze factoren zijn het immers die Gils via zijn kennis van de jazz (onbewust?) gesynthetiseerd heeft, om ze vervolgens in een verwerkte en aan de expressievorm van de poëzie aangepaste gedaante opnieuw weer te geven.

Om de jazzfactor binnen het werk van Gust Gils ondubbelzinnig te benoemen, hebben we eerst en vooral nood aan een leidraad die systematisch de belangrijkste principes van de jazz opsomt. In onze zoektocht naar deze houvast kwamen we uit bij de Vlaamse jazzpoëet Willy Roggeman. Hij gaat in het hoofdstuk “Terminologie en Fenomeen” van het boek *Free en andere jazz-essays* op zoek naar het al dan niet jazzmatige karakter van de free jazz, en wijdt even later in hetzelfde essay een bespreking aan de karakteristieke muziektechnische aspecten van de free jazz (die eveneens, zij het in een minder uitgesproken vorm, aanwezig zijn in de “gewone” jazz). Tegelijk gunt hij de lezer een overzicht van wat precies de basisprincipes van de jazz zijn. Het is aan de hand van Roggeman en deze basisprincipes dat we de sprong over de kloof tussen de beide zustergenres poëzie en muziek wagen.

Het wordt een zoektocht binnen een uiterst complexe en veelzijdige materie, waarin de grens tussen de verschillende basisprincipes die Roggeman noemt vaak moeilijk te trekken is. Als Roggeman een meerduidigheid van de uiting noemt, dan is het moeilijk om de vinger te leggen op de plaats waar precies deze meerduidigheid ophoudt en de onacademische behandeling van de uiting begint. Daar komt bij dat er eveneens parallellen getrokken kunnen worden met enkele harmonische procédés. Op andere momenten lopen deze principes dan weer naadloos over in de improvisatie, waarschijnlijk één van de best bekende basisprincipes van de jazz. Vanuit structurele overwegingen was een verdere opdeling van dit hoofdstuk onvermijdelijk, maar er moet op gedrukt worden dat deze opdeling vaak vanuit een analytische noodzaak gebeurde en dat de grens tussen de verschillende principes vaak niet meer dan een arbitrair getrokken lijn is in het vage overgangsgebied tussen de verschillende dimensies. De lezer zal dan ook snel merken dat bepaalde fenomenen in verschillende

hoofdstukken terug zullen komen, en dat deze hoofdstukken op verschillende momenten in elkaar zullen haken. Waar dit het geval is, hebben we dat naar best vermogen in voetnoot proberen aangeven. Het is met deze kanttekeningen in het achterhoofd dat we de analyse aanvatten. Lijken die op het eerste gezicht misschien beperkingen voor de structurele aanpak van onze analyse, dan zal al snel blijken dat dit meteen ook de sterkte van het onderwerp is: uiteindelijk zullen de onderlinge parallellen immers de samenhang van ons betoog enkel versterken.

Zoals in de inleiding aangegeven, zal de focus van onze analyse liggen op twee vroege mijlpalen in het oeuvre van Gust Gils. *drie partituren* (1962) is een verzamelende uitgave die de voordien reeds als apart uitgegeven publicaties *partituur voor vlinderbloemigen* (Gils' debuut met werk van 1950 tot 1953), *zeer verlaten reiziger* (1953-1954) en *ziehier een dame* (1954) bundelt.³⁶ *gewapend oog* verscheen in datzelfde jaar 1962 als *drie partituren* en bundelt werk dat ontstond in de periode tussen april 1957 en september 1959. Hoewel we onze focus dus in feite beperken tot de eerste tien jaar uit Gils' carrière, zullen we al snel enkele opvallende evoluties ontwaren. Zo vinden we in *drie partituren* nog met de romantische stemmingslyriek flirtende poëzie die reflecteert over het eenzame zelf en relaties tussen individuen, terwijl het nog veel meer duistere en sterk maatschappijkritische *gewapend oog* flirt met het humanitair expressionisme en het existentialisme. In hoofdstuk 4.1, dat de thematiek bespreekt, vullen we onze citaten uit de voorgaande bundels aanvullen met fragmenten uit *Little Annie's lonely songbook* (1974) om de parallellen tussen het songmateriaal en de poëzie van Gils te onderstrepen, *maar enkel daar* waar deze fragmenten een duidelijke meerwaarde kunnen bieden en perfect te kaderen zijn binnen de tendenzen die we in *drie partituren* en *gewapend oog* ontwaren. Elders betrekken we ook de verbosonische experimenten bij onze analyse, omdat ze vaak een interessant licht werpen op Gils' revolutionaire opvattingen over de taal.

4.1. Thematiek

We beginnen onze analyse met een algemenere beschouwing over de thematiek in het werk van Gust Gils. Die is immers opvallend gelijklopend met de “voor de jazz zo typische atmosfeer” (om even Roggeman te parafaseren). Wanneer Roggeman voor het schetsen van

³⁶ Op het zeldzame moment dat een gedicht dat wel in de oorspronkelijke uitgave stond niet opgenomen is in *drie partituren*, grijpen we terug naar de oorspronkelijke uitgave van de bundel in kwestie. Wat de spelling van de verschillende titels betreft, behouden we waar mogelijk de spelling zoals die in ons primair bronnenmateriaal weergegeven wordt (in dit geval dus zonder hoofdletters).

die sfeer Jean Bellemin-Noël aanhaalt, die het jazzgevoel beschrijft als een gevoeligheid voor de vleeselijkheid, voor de humor, voor het absurde van het alledaagse bestaan en existentiële angst (stuk voor stuk ervaringen die eigen zijn aan de moderne samenleving, en dan in het bijzonder die van na de twee wereldoorlogen), of wanneer Roggeman het zelf heeft over “[z]elfironie, ambivalente humor, uitdaging van het absurde door het absurde, sensualiteit gekoppeld aan een naamloze angst”, dan lijkt het welhaast alsof Bellemin-Noël en Roggeman, zij aan zij, hun bevindingen uitwisselen bij een nauwkeurige dissectie van het oeuvre van Gils.³⁷

Ook bij Gils vinden we immers die existentiële angst, geworteld in het alledaagse bestaan van het richtingloos rondzwervende individu. Dat individu krijgt in *gewapend oog* ook een naam: in het gedicht “5 aanwijzingen” ontmoeten we voor het eerst de eenzame annie (zonder hoofdletter, inderdaad), het meisje dat als symbool voor de mensheid gedoemd is om nooit meer thuis te komen. “*maar hoe ver die omweg die wij zoeken / als wij terugkeren, onverbiddelijk / daar staat annie vóór een dood / huis een gesloten deur*”.³⁸ Het is dezelfde eenzame annie die haar naam zal lenen aan de titel van Gils’ songboek, en tegelijk aan die van de titelsong “Lonely little annie”: “*lonely little annie somebody you have known / is cursin’ a lonesome home*”.³⁹ Hoewel Gils altijd stellig beweerd heeft dat zijn poëzie niét autobiografisch op te vatten is, kunnen we op basis van het materiaal uit datzelfde songboek stellen dat dat (op z’n minst tot op een zekere graad) wél zo is. In wat bijna een poëtische song is, vinden we een voorstelling van de kunstenaar (Gils?) als de vereenzaamde, oude man zoals Baudelaire die ook al schetste te midden van de ruïnes van het negentiende-eeuwse Parijs. “*a portrait of the artist as an ancient freak / is walking through the city on its ancient feet / people staring never stop to think / waste of time they buy another drink*”, zo echoot Gils James Joyce op zijn eigen onnavolgbare, sarcastische manier.⁴⁰

Niet zelden wordt deze rusteloze grootstad aangehaald als metafoor voor de existentiële Odyssee, zoals in “in een stad naar believeen”: “*in deze grote verlaten stad / die wonderen spreekt naïeve dingen / onzichtbare zolen geleiden de vader. / lichtstralen zingende /*

³⁷ Roggeman, *Free en andere jazz-essays*, p. 24. Dit geldt voor alle verwijzingen binnen deze alinea, zowel in parafrase als in citaat.

³⁸ Gils, “5 aanwijzingen: 1”. *gewapend oog*, p. 12. Wanneer in volgende geciteerde titels een dubbelpunt gevolgd door een cijfer voorkomt, zoals hier het geval is, betreft het Gils’ nummering van de verschillende onderdelen van eenzelfde gedicht. In dit geval gaat het dus om het eerste deel van het gedicht “5 aanwijzingen”.

³⁹ Gils, “Lonely little Annie”. *Little Annie’s lonely songbook*, p. 65.

⁴⁰ Gilst, “A portrait of the artist as an ancient freak”. *Little Annie’s lonely songbook*, p. 79.

*lichtreklamen de moeder in haar zee / van blindheid. / [...] nergens brengt onduidelijkheid / ons twijfelend tot staan.*⁴¹ Ook hier weer die schijnwaarden en de valse antwoorden die de grootstad biedt. De vertwijfeling wordt echter geenszins opgelost, maar gesmoord met een bombardement van verblindend licht (in de klassieke poëzie is licht net een metafoor voor waarachtig inzicht). Ook de oorlog zélf waart, als een parallelle realiteit, door de grootstad: achter elke hoek loert de oorlogsdreiging. Het valt op dat die thematisering van de oorlog een prominentere plaats inneemt naarmate we het einde van de jaren vijftig naderen: tegen de tendensen binnen de ontwikkeling van Vijftig naar Vijvenvijftig in, is *gewapend oog* een veel meer nadrukkelijk existentialistische en door de verschrikkingen van de Wereldoorlog geïnspireerde bundel dan het debuut *partituur voor vlinderbloemigen*. In “gedicht bij daglicht” versmelten de stad en het front zo bijvoorbeeld tot één apocalyptisch doembeeld. Alweer is er het motief van het licht, al is het deze keer geen schijnwijsheid maar vergif dat in de kruinen sluimert, terwijl overal wandelaars en kinderen sneuvelen en de burgers als soldaten onder de laaggespannen tramprikkeldraden kruipen.⁴²

Ook het lichamelijke (en dan hebben we het in de eerste plaats natuurlijk over de liefde) heeft zijn plaats binnen die zoektocht doorheen de chaos. Voor het permanent eenzame subject is de echte liefde immers moeilijk te vinden: “*you and I were feeling / the same love at the same time / or maybe it was just me feeling / the same love twice*”.⁴³ Wanneer het poëtisch subject haar eindelijk gelokaliseerd heeft, blijkt de ware liefde onbereikbaar of gaat het subject ten onder aan verlatingsangst.

ziehier een dame [...]
ik ben ten zeerste aan haar gehecht
zij is mijn trompet mijn bloedstasion⁴⁴ [...]
ik ga zonder uitstel lijden
aan een maan- en slijkneuroze
wanneer zij mij ooit verlaat

en zij verlaat mij ooit

⁴¹ Gils, “in een stad naar believen”. *gewapend oog*, p. 8.

⁴² Gils, “gedicht bij daglicht”. *drie partituren*, p. 45. Zie bijlage 1.

⁴³ Gils, “The same thing twice”. *Little Annie's lonely songbook*, p. 35.

⁴⁴ Bemerkt hier de gelijkstelling van de trompet aan het hart, een in het kader van deze thesis bijzonder interessante keuze van Gils. Niet voor niets staat de trompet (niet alleen in de jazz, overigens) bekend als één van de meest expressieve en passionele instrumenten. Wanneer deze dame vergeleken wordt met een trompet, wordt ze in feite dus gebombardeerd tot de muze van het poëtisch subject.

bijvoorbeeld nu zo dadelijk⁴⁵

De lichamelijke liefde is wat overblijft wanneer de “echte” (platonische, maar daar niet noodzakelijk tot beperkte) liefde als toevluchtsoord voor het existentiële lijdende subject onbereikbaar blijkt - of te veel gevraagd is, zoals in de song “Physical loving” uit *Little Annie’s lonely songbook*: “it’s such a drag to be tender / to pretend”.⁴⁶ Het is de oervorm van de liefde, die vorm van de liefde die het dichtst bij de natuur staat. Als Gils het in *drie partituren* consequent over “paren” heeft, dan benadrukt hij het dierlijke aspect van de daad. De strikt lichamelijke liefdesdaad is dan ook een daad van universele harmonie, waarbij de mens opnieuw in contact komt met zijn natuurlijke essentie.

Gils zou echter Gils niet zijn als hij er ook geen tweeledige opvatting over de lichamelijke liefde op na zou houden. Wat in de eerste plaats een laatste oase van rust lijkt, wordt immers al even snel met de grond gelijk gemaakt met behulp van die typische relativiserende humor: nu eens mild, dan weer cynisch uithalend laat hij ook geen spaander over van deze al te vaak oppervlakkige vorm van liefde, waar hij (en bij uitbreiding de hele maatschappij) noodzakelijkerwijs tot veroordeeld is. “are you not a little / nymphomaniac my dear? // vroeg hij // haar // in hun gedeel- / de afzondering”.⁴⁷ Deze nogal zwartgallige opvatting over liefde komt tot een treffende synthese in het sarcastisch getitelde “hoe schoon nietwaar” uit *partituur voor vlinderbloemigen*, waar ongenadig afgerekend wordt met het ideaalbeeld van zowel de lust van de prille verliefdheid als de ware liefde.⁴⁸ Het mag duidelijk zijn: hoewel Gils ze nooit wegcijfert, biedt ook de erotische sensualiteit geen uitweg, noch is ze een lang leven beschoren. Of zoals de geliefden in “een minnend paar” al snel zullen ondervinden: ook zij zijn slechts een nietig onderdeel van hun omgeving, en niet minder gedoemd tot ondergang.⁴⁹

Zowel het thema van de existentiële angst als die gevoeligheid voor het vleeselijke (niet alleen als oerkracht, maar ook als schijnwaarde: weer die paradox dus) worden door de dichter met een verbijsterend gevoel voor relativering beschreven: ondanks de cynische inslag die veel van zijn werk ademt, slaagt Gils er toch in de humor van dat alles bloot te leggen. Volledig in de lijn van de traditie van het groteske (die in ons taalgebied naast Gust Gils ook nog auteurs

⁴⁵ Gils, “ziehier een dame”. *ziehier een dame*, p. 24.

⁴⁶ Gils, “Physical loving”. *Little Annie’s lonely songbook*, p. 11.

⁴⁷ Gils, ongepubliceerd. AMVC-Letterenhuis: Manuscripten/Poëzie/Ongepubliceerd, zonder titel (1965-1968).

⁴⁸ Gils, “hoe schoon nietwaar”. *drie partituren*, p. 9. Zie bijlage 2.

⁴⁹ Gils, “een minnend paar”. *ziehier een dame*, p. 31. Zie bijlage 3.

als Louis Paul Boon, Marcel Wauters en Tom Lanoye omvat) weet hij als geen ander het absurde van het dagdagelijkse leven weer te geven.

Wat dan weer die specifieke verhouding met het publiek betreft, moeten we constateren dat ook daar parallellen te trekken zijn tussen de manier waarop jazz beoefend werd en wordt, en de manier waarop Gust Gils zijn poëzie voordroeg. Niet toevallig is hij één van onze eerste *performing poets*, een man die een groot belang hechtte aan de auditieve indruk van zijn poëzie en daarmee ook aan de manier waarop zijn in existentialistisch onbehagen gedrenkte poëzie overgebracht werd op het publiek. Hij oogstte dan ook veel succes met zijn levendige en geïnspireerde voordrachten.

Daarenboven thematiseert Gils op zeldzame momenten (zeldzaam in vergelijking met de “echte” jazzpoëten als Roggeman, Lucebert en Van Ostaijen) ook het musiceren in zijn gedichten. Het moet niet verbazen dat ook daarvan de emotionele werking bepaald dubbel is en voortdurend meandert tussen kwetsen en genezen. “*zij roepen zoals mozart ik ga kapot / ik ben te ziek neem het van mij weg / in vorm van muziek a.j.b.*”, zo smeekt het subject in “met onbereikbare groeten”.⁵⁰ Dat de muziek echter evengoed de bron van die ziekte kan zijn, lezen we dan weer in het derde deel van de gedichtenreeks “5 aanwijzingen”, waar het musiceren gelijkgesteld wordt met een onbevredigende en zelfs pijnlijke vrije partij.⁵¹

Gils herkent zich ten slotte in de maatschappelijke relevantie van de jazzmuzikant, de muzikant die midden in het leven staat en onbeschermd zijn statement maakt. “*maar ik ben geen pianist die nu en dan / zijn revolver leegknalt boven de rand van de loopgraaf*” (eveneens uit “met onbereikbare groeten”): het dichten is bovenal een oprecht engagement.

4.2. Ritmiek

Roggeman laat geen kans onbenut om te wijzen op de unieke plaats die de jazz op ritmisch vlak inneemt in de muziekwereld. De musicus heft de natuurlijke tijd op om deze te vervangen door een ritmisch gestructureerde, artistieke tijd. Typisch voor de free jazz is hierbij dat deze muzikale, gestructureerde tijd niet rechtlijnig is (wat bijvoorbeeld wel het geval is bij populaire muziekgenres die gebruik maken van standaardmaten zoals de 4/4-maat, aangewend in de meeste blues, rock en pop), maar integendeel getuigt van een grote discontinuïteit en ritmische complexiteit. Roggeman stelt dat het evenwicht van de even maat

⁵⁰ Gils, “met onbereikbare groeten”. *gewapend oog*, p. 19.

⁵¹ Gils, “5 aanwijzingen: 3”. *gewapend oog*, p. 14. Zie bijlage 4.

opgegeven wordt, ten voordele van (een afwisseling van even en) oneven metrum. Hoewel deze discontinuïteit in korte intervallen ontregelend werkt, draagt ze bij tot de ritmisch stuwende werking van het geheel. “*De contradicties die het ritme zichzelf binnen minieme tijdseenheden oplegt, verhogen zijn kracht*”.⁵² Het resultaat is een “stuwende pulsering”, een (in de termen van Marc Kregting) “*forward motion*”, een grensgebied waar orde en chaos elkaar raken.⁵³ In de *slipstream* van dit fenomeen wint de invloed van het slagwerk overigens aan belang: de drums en de percussie zijn immers de ritmische instrumenten bij uitstek. Wanneer de ritmes onregelmatig en onvoorspelbaar worden, is het aan het slagwerk om middels nauwkeurige accentuering alles in goede banen te leiden.

Het is diezelfde ritmiek die essentieel is voor de swingfactor, de ritmische opeenvolging van spanning naar ontspanning die, als micropatroon, naar believen gecombineerd kan worden in een groter (macro)geheel van ritmische bewegingen.⁵⁴ Het is die swingfactor die Walravens, in navolging van Paul Van Ostaijen, zo begeistert bepleitte, en die Gils expliciet benoemt wanneer hij het over zijn songs heeft. Niet dat de swing in het werk van Gils beperkt blijft tot deze songs: eenzelfde ritmische opeenvolging van spanning en ontspanning vinden we terug in zijn poëzie en paraproza, zowel op formeel als op inhoudelijk vlak.

Als we zeggen dat het ritmische patroon van spanning en ontspanning, met de talrijke interne, temporele onderbrekingen en tegenwerkingen van het patroon, zich ook op inhoudelijk vlak in het werk van Gils bevindt, dan hebben we het over de spanning tussen de natuurlijke oertoestand en de perversie van de moderniteit, tussen de waarheid en de leugen, tussen ratio en emotie, maar ook die tussen lichaam en geest, die als een rode lijn door het oeuvre van Gils lopen. Het zijn die plaatsen waar de tegenstellingen het sterkst tegenover elkaar uitgespeeld worden, die ons het meeste aanspreken. Het is net daar dat het ritmisch vuurwerk plaatsvindt, en niet in de rust van het evenwichtige niets.

Zelf ziet Gils in het ritme het belangrijkste verschilpunt tussen zijn poëzie en paraproza. Wordt de poëzie gekenmerkt door een nerveuze, soms zelfs stuiptrekkende metriek, dan is

⁵² Roggeman, *Free en andere jazz-essays*, p. 37.

⁵³ Kregting, p. 334.

⁵⁴ Voor de volledigheid hier de uitvoerige definitie van “swing” die Roggeman geeft: ‘de specifieke ritmiek, gebaseerd op spanning en ontspanning die het swingverschijnsel is en waarvan ik in “Naar een artistieke definitie van swing” (“Homoïostase”) de volgende bepaling heb gegeven: “De verhouding spanning-ontspanning in het telkens opnieuw voldragen moment der modificatie van de existentiële tijd naar de artistieke tempus in de ritmiek van de uitvoering creëert swing”’. Roggeman, *Free en andere jazz-essays*, p.23.

diezelfde metriek in het paraproza weidser. “Mijn proza is minder nerveus, heeft een breder golvend ritme, maar is niet visueler dan mijn poëzie: het is te vergelijken met de muzikale improvisatie: proza schrijven is langere frases blazen.”⁵⁵ Gils geeft het paraproza meer de tijd om zijn boodschap aan de lezer mee te geven: de woorden krijgen meer tijd om te bezinken.⁵⁶ Niet toevallig ligt het paraproza op een fundamentele breuklijn in het oeuvre van Gils: zo noemt Hugo Bousset 1974 als hét overgangsjaar tussen de groteske periode (volgens Gust Gils was de groteske de ideale uitdrukkingsvorm in een periode van “geïntroverteerdheid”⁵⁷) en de arabeske periode, die de rest van zijn oeuvre omvat. Als Hugo Bousset de jaren zestig gedomineerd ziet door taalkritische dichters (die vooral maatschappijkritiek beogen met hun experiment) en de *seventies* het decennium is van de taalcreatie (waarbij de nadruk op de tekstualiteit van de taal komt te liggen), volgt Gils in zijn artistieke productie grotendeels diezelfde lijnen. 1974 is het jaar van de publicatie van *Little Annie’s lonely songbook*, en tevens het jaar waarop de bittere, maatschappijkritische Gils van de beginperiode plaats maakt voor een Gils die met zichtbaar plezier experimenteert met de taal. Een rustigere Gils ook, die, eerst aarzelend in *Dank voor de blijdschap* (1977), maar al gauw voluit in de bundels *Binnenwaartse buitenstaanders* (1987), *Geest in opdracht* (1980), *Het zoemen van de bierkaai* (1985) en *Antwoordapparaat* (1989) expliciet jazzy technieken gaat aanwenden in zijn proza en direct contact (let op het belang van het adjectief: weer dat belang van het directe, het vleeselijke) met een ruimer publiek zoekt.

Niet dat Gils’ poëzie in zijn arabeske periode herleid wordt tot het louter formele: “Ik heb wél bezwaar tegen de term arabeske, op mijn werk toegepast. Dat roept voor mij teveel de verbale oefening-om-het-louter-verbale op”.⁵⁸ En ook het omgekeerde geldt: in de groteske periode is het taalspel evenzeer van groot belang.

Maar hoe uit die ritmische bewustheid zich dan in de praktijk? Yves T’Sjoen heeft het in het nawoord bij de paraprozabundel *Berichten om bestwil gevolgd door Finimeuble* over “sterk geritmeerde flarden proëzie”,⁵⁹ waarbij strategisch geplaatste contrapunten en dissonanten de breukmomenten onderlijnen en een wrange sfeer in de hand werken.⁶⁰ Hij beschrijft Gils’

⁵⁵ Gils, zoals geciteerd in Bousset, p. 93.

⁵⁶ Zie hoofdstuk 2.2.1 voor Gust Gils’ visie op het soortelijk gewicht van de woorden.

⁵⁷ Bousset, p. 4.

⁵⁸ Bousset, zoals geciteerd in Baele, p. 10.

⁵⁹ T’Sjoen, “Een levendbarend persoonsbewijs”, p. 137. Nawoord bij Gils, *Berichten om bestwil gevolgd door Finimeuble*.

⁶⁰ Zie 4.3 “Melodie en harmonie” voor een verdere uiteenzetting over de termen “contrapunt” en “dissonant”.

schrijfwijze als die van de ontwrichting: net zoals de jazz werkt met tegendraadse ritmes, grossiert Gils in onderbreking en fragmentering van de verhaallijn - of van het poëtische ritme, zo u wil. Dat is het geval op inhoudelijk vlak (zoals we daarnet al even aanhaalden), maar ook en des te meer op formeel vlak. Willy Roggeman had eerder al opgemerkt dat Gils geen boodschap heeft aan welluidendheid: het metrum is er eerst en vooral om de tegendraadse boodschap te dienen. Die tegendraadsheid vinden we zelfs terug tot in de spelling en de morfologie: Gils zit nooit verlegen om een neologisme (zo vinden we vooral geen gestorven bronzen “similizon” in “suite voor spreekstem: 11”⁶¹ en een “wroegingsabces” in “denkbeeldige persoon meervoud”⁶²) en is een verwoed aanhanger van de revolutionaire spelling.

We vinden diezelfde ritmische rebellie ook terug in de rijke accentuering van Gils' poëzie. Casper Howeler benadrukt in *Rhythme in vers en muziek* al het belang van klemtonen voor de ritmiek van het gedicht. Hij onderscheidt accenten van verschillende aard: zo zijn er op het meest elementaire niveau het woordaccent (het accent dat elk woord van nature heeft en één bepaalde lettergreep beklemtoont) en het zinsaccent (bepaald door het woord waarop het accent in de zin valt). Complexer wordt het met het sterkteaccent (een aan het woordaccent verwante accentsoort die ontstaat door een verschil in de accentuering van de verschillende lettergrepen van een woord), het hoogte-accent (of ook wel het “muzikaal accent”, dat steunt op het verschil in “toonhoogte” tussen lettergrepen), het lengte-accent (gerelateerd aan het verschil in lengte van verschillende klinkers) en het kleuraccent (dat dan weer gebaseerd is op de klankkleur van de klinkers). Op zinstructureel niveau onderscheidt Howeler dan weer het onderbrekingsaccent (de lettergreep na een korte rust in dezelfde versregel heeft een accent van eigen orde), het beginaccent (dat valt op de eerste lettergreep van een versregel of van een zin), en het eindaccent (de laatste lettergreep van een versregel of een zin). Afhankelijk van het al dan niet vallen van een klemtoon op de laatste lettergreep van een vers, onderscheidt Howeler tevens een staand slot (in het geval van een laatste, beklemtoonde lettergreep) en een slepend slot (in het geval van een laatste, onbeklemtoonde lettergreep).

Gust Gils is zich duidelijk bewust van het potentieel van het secuur toepassen van de verschillende accentsoorten. Zo valt het op dat hij veelvuldig gebruik maakt van een aan het eindaccent verwante accentsoort, door zijn gedichten te besluiten met een vers dat slechts uit

⁶¹ Gils, “suite voor spreekstem: 11”. *drie partituren*, p. 19.

⁶² Gils, “denkbeeldige persoon meervoud”. *drie partituren*, p. 23.

één (of enkele) woorden bestaat. Vaak bouwt Gils zo toe naar een sobere afronding van zijn energieke en vaak rondspringende gedachtegangen: dan verkort hij gradueel de lengte van de zinnen tot het gedicht langzaam uitdooft. Het resultaat is een besluit dat zowel het beginaccent als het eindaccent omvat (zowel op woord- als op zinsniveau) en daardoor erg *effectief* en kort en krachtig overkomt, maar tegelijk ook een berustend of overpeinzend karakter heeft door het contrast met de voorafgaande, breed uitdijende zinnen. Het zijn dus erg ambigue besluiten, die ontstaan door een samenspel van de accentsoorten en de geleidelijke deconstructie van het gedicht. “*dan is alles terug / evenwijdig*”,⁶³ zo sluit Gils zijn “suite voor spreekstem: 6” af, de drukte van het gedicht voorbij.

Diezelfde beteugelde energie en dat spelen met accenten vinden we terug wanneer Gils het beginaccent opheft. Ook hier weer is het een procédé van ingehouden dynamiek, zoals we het bijvoorbeeld ontmoeten in de regel “*(bierglazen) stuk laten vallen op het plaveisel*” waar enerzijds het sterk geladen woord “stuk” het beginaccent ontzegd wordt door er de wending “*(bierglazen)*” aan vooraf te laten gaan, terwijl anderzijds ook deze wending weer zijn aan de zinspositie ontleende accentkracht gefnuikt ziet door het gebruik van haakjes.⁶⁴ In “*motionless picture*” wordt dan weer het beginaccent op vers- en gedichtniveau getemperd door het gedicht te laten aanvangen met een resem spaties, een koppelteken en dan pas de openende woorden van het gedicht, een krachtige aanspreking: “*- ziet u, / in ons midden waren vizionairen*”.⁶⁵ Hier gaat het opheffen van het beginaccent samen met een versterkt (want zo goed als samenvallend met een onderbrekingsaccent) eindaccent op zinsniveau. Ook het eindaccent wordt regelmatig opgeheven, zoals onder meer het geval is in deze strofe: “*want denk erom gij wordt bedreigd / met de schade van een werkdag van 5 weken -*”, waar in de tweede versregel de positie van de laatste lettergreep van het vers ingenomen wordt door een koppelteken, alweer met de bedoeling om de contemplatieve aard van de strofe te onderstrepen.⁶⁶

We willen echter allerminst suggereren dat Gils enkel grossiert in het creëren van onderhuidse spanning door accentsoorten hun impact te ontzeggen. Even goed buit hij hun suggestieve kracht zoveel mogelijk uit. In “*klaustromania*” vinden we zo bijvoorbeeld de versregel

⁶³ Gils, “suite voor spreekstem: 6”. *drie partituren*, p. 14.

⁶⁴ Gils, “denkbeeldige persoon meervoud”. *drie partituren*, p. 23.

⁶⁵ Gils, “*motionless picture*”. *gewapend oog*, p. 11.

⁶⁶ Gils, “heel vroeg smorgens: dan is het sociale vooruitgang”. *gewapend oog*, p. 7.

“: *niets dan wanden*”,⁶⁷ waarin het kort uitgestelde beginaccent (dat door de relatief korte onderbreking zijn impact behoudt, in tegenstelling tot het beginaccent in het openingsvers van “*motionless picture*”) door het functioneel gebruik van het dubbelpunt samenvalt met een onderbrekingsaccent. “*le dormeur du val*” begint dan weer met het krachtige vers “*hij sliep*”, dat enkel bestaat uit het hart van de zinstructuur, het onderwerp en de persoonsvorm.⁶⁸ Ze verdelen onderling het zinsaccent en het begin- en eindaccent. Nog krachtiger begint Gils het derde deel van “5 aanwijzingen”: “*gitaar.*”, waarbij de *punch* die uitgaat van dat ene woord (dat zins-, begin- en eindaccent op versniveau combineert met het beginaccent op gedichtniveau) nog benadrukt wordt door de interpunctie, die als een rotsblok het vers afsluit.⁶⁹ De plotse stuwung die uitgaat van dat ene, openende woord, wordt daardoor meteen weer afgebroken.

Het is natuurlijk onmogelijk om het over de ritmiek binnen het vers te hebben zonder het metrum te bespreken. Howeler somt de tien klassieke metra op die al bij de oude Grieken gebruikt werden: de pyrrichius (. .), de jambe (. |), de trochee (| .), de anapest (. . |), de dactylus (| . .), de spondee (| |), de aphibrachys (. | .), de creticus (| . |), de derde paeon (. . | .) en de chorjambe (| . . |).⁷⁰ Interessant is zijn opmerking over de prozaïsche poëzie, dat grensgebied tussen de poëzie en het proza dat bestaat uit poëzie die echter een meer prozaïsch taalgebruik kent: in die poëzie, die vaak een veel minder klassiek-conventioneel gestructureerd ritme heeft, is het immers moeilijker om een dominant metrum toe te wijzen aan de verschillende versregels. Het is dan ook een poëziesoort die gekenmerkt wordt door een rijke variatie aan metra, een fenomeen dat zich ook voordoet in Gils’ poëzie, waarvan het taalgebruik eerder die van alledag is dan die van de klassieke lyriek.⁷¹

Wanneer Gils toch doet aan een bewust klassieke metrische structurering van zijn verzen, dan houdt dat eerder de creatie in van een schijnbaar klassieke structuur, die hij daarop meteen weer kan doorbreken. Zo bijvoorbeeld in het korte (want enkel uit twee regels bestaande) negende deel van “suite voor spreekstem”: “*zon en maan zijn ogen en hun wortels / of enkel ogen doch dan glansloos*”, waar de pentametrische compositie (in een lezing waarin het eerste

⁶⁷ Gils, “*klaustromania*”. *ziehier een dame*, p. 30.

⁶⁸ Gils, “*le dormeur du val*”. *gewapend oog*, p. 22.

⁶⁹ Gils, “5 aanwijzingen: 3”. *gewapend oog*, p. 14.

⁷⁰ Waarbij “.” schematisch een onbeklemtoonde lettergreep weergeeft en “|” een beklemtoonde, naar de Romeinse, op een kwalitatief krachtverschil van sterke en zwakke beklemtoning gebaseerde adaptatie van het Griekse systeem, dat op een kwantitatief lengteverschil van de lettergrepen steunde. Naar Howeler, p. 32.

⁷¹ Zie hoofdstuk 4.5: “Onacademische taalbehandeling”.

vers een trocheïsche pentameter is, en het tweede een jambische) ondermijnd wordt door het afsluitende vers, dat eindigt op een halve versvoet (“-loos”), of dat, in een andere lezing (waarbij “dan” niet beklemtoond is, zie verder), eindigt op een aphibrachys.⁷² In beide lezingen blijft de ondermijnende, want niet binnen de algemene structuur van het vers passende, functie van de laatste versvoet overeind. Daarenboven vinden we een korte hapering in het ritme tussen de derde en de vierde versvoet van de tweede versregel: hoewel “dan” mits wat goede wil onbeklemtoond kan gelezen worden (en zo dus probleemloos in het jambische patroon van de tweede versregel zou passen), suggereren de met “doch” allitererende d-klank en de inhoudelijke functie een beklemtoonde lezing. In dat geval doorbreekt óf een krachtig spondee (waarbij “dan glans-” gelezen wordt als één versvoet) óf een onklassieke versvoet van het type (| | .) (in een lezing waarbij “dan glansloos” als één versvoet opgevat wordt) het jambische ritme. Los van deze metrische lezing valt ook het stuwende taalspel op: Gils speelt met hoogte-, lengte- en kleuraccenten door het afwisselen van korte en lange klinkers (u ziet de korte “o” overgaan in een lange “o” in zowel het koppel “zon” en “ogen” uit de eerste regels als het koppel “of” en “ogen” in het tweede vers, waarna meteen daarop opnieuw een korte “o” volgt in “doch”) en speelt stemhebbende medeklinkers uit tegenover hun stemloze evenknieën (twee “z”-en worden afgewisseld met eerst een afsluitende “s” op de eerste versregel en vervolgens een koppel van “s”-en in het woord “glansloos”, dat het gedicht sluit).

Ook de dimensie van de lay-out ontsnapt niet aan Gils’ ritmische gevoeligheid. *partituur voor vlinderbloemigen* bestaat overwegend uit gedichten in vrij vers waarin naar hartenlust geëxperimenteerd wordt met de lengte van verzen, strofen en gedichten. Het zijn gedichten die opvallen door hun visuele verscheidenheid, gedichten waar geen eenvormig of verenigend patroon in te ontdekken valt en waar witregels en versregels elkaar op onvoorspelbare momenten afwisselen. Het is dan ook des te onverwachts dat Gils de bundel afsluit met “villegiatuur”,⁷³ een als een vierkant uitgevuld gedicht dat met zijn hermetische vormgeving loodrecht staat op de associatief samengebrachte zinscherven van “landelijk”,⁷⁴ het gedicht dat er net aan vooraf gaat. Het is een vrij ontzuisterend einde van de cyclus: “villegiatuur” belooft door zijn vormgeving de lezer immers een synthese, een duidelijk afgerond besluit van de chaos die eraan voorafging, maar al snel blijkt dat die synthese er niet komt. Als er al

⁷² Gils, “suite voor spreekstem: 9”. *drie partituren*, p. 17.

⁷³ Gils, “villegiatuur”. *drie partituren*, p. 42. Zie bijlage 5.

⁷⁴ Gils, “landelijk”. *partituur voor vlinderbloemigen*, p. 46. Zie bijlage 6. (Het gedicht werd niet opgenomen in *drie partituren*.)

een besluit is, dan is het dat al het voorafgaande gefilosofeer niet veel meer dan naïeve en inhoudloze *spielerei* was.

Het mag duidelijk zijn dat de ritmiek in de poëzie van Gils een meer dan ondersteunende rol vervult. Het is niet de eenvormig gestructureerde metriek zoals we die gewoon zijn van de klassieken en zoals die ook in de mainstreampoëzie van de jaren vijftig beoefend werd door de neoclassicisten van periodieken als *De Faun* en *Arsenaal*. Gils' zinderende ritmiek moet het net hebben van de momenten waarop ze zich tegen zichzelf keert, onvoorspelbaar uithaalt, of even de teugels viert.

4.3. Melodie en harmonie

In dit hoofdstuk verleggen we onze focus naar de andere pool van het muzikale spectrum, die van de melodie en de harmonie. Is de ritmiek de structuur die de vezels aan elkaar hecht en hun onderlinge relaties benadrukt, dan zijn de melodie (de horizontale opeenvolging van tonen) en de harmonie (de verticale combinatie van verschillende tonen en/of melodielijnen) de stof van de muziek. Het zijn de melodie en de harmonie die door een opeenvolging en samenklanken van verschillende noten muzikale passages vormen. Opvallend voor de jazz is dat het een uitermate eclectische muziekstijl is: harmonisch “goed klinkende” klanken en composities (in de traditionele zin van het woord) worden doorbroken of afgewisseld met tegendraadse partijen.⁷⁵ In die zin is het gebruik van de term “harmonie” in de context van de jazz vrij dubbelzinnig, en behoeft het benadrukking dat het hier niet uitsluitend gaat om geordende en “goed” samenklankende klanken, maar om het grotere geheel van dynamische systemen die tussen verschillende klanken enerzijds en verschillende melodieën anderzijds kunnen plaatsvinden binnen hetzelfde muzikale interval.

Gust Gils zag het potentieel van die rijkdom aan intertonale dynamieken al snel in. Waar passend integreert hij verschillende gedachtegangen in zijn gedichten, gedachtegangen die zich nu eens met elkaar verstrengelen, en zich dan weer lijnrecht tegenover elkaar vinden. Het verleent een zekere diepte aan zijn werk, als was het een middel om de lezer erop te wijzen dat elk geheel een som is van zijn (vaak tegengestelde) delen. En het is slechts door de

⁷⁵ Het *Spectrum muzieklexicon* wijst op de subjectiviteit van het principe harmonie en stelt zich openlijk de vraag of er wel zoiets is als objectieve harmonie. “Harmonie noemt men het onderling goed aangepast samengaan van een aantal zaken. [...] Het is een wijsgerig vraagstuk of harmonie *objectief* in de natuur aanwezig is [...] of dat harmonie slechts een *subjectief* ervaren van de (waarnemende, belevende) mens is [...]” Willemze, p. 235. Een persoonlijk standpunt is dan weer dat harmonie in de ruimere zin van het woord een subjectieve impressie is die tot stand komt wanneer iemand een structuur (in bijvoorbeeld een kunstwerk) herkent aan de hand van zijn achtergrondkennis, opgedaan uit eerdere “ontmoetingen” met gelijkaardige structuren.

verschillende onderstromen in het geheel te benadrukken dat de bredere verbanden tussen die verschillende structuren zichtbaar worden.⁷⁶ Die visie huldigde Gils niet enkel op artistiek vlak; het was evenzeer zijn kijk op het leven in het algemeen.

“Zoals het ontdebelen van maten muziek dieper doet ademen, met grotere stappen doet bewegen zodat haar gang overzichtelijk wordt in de tijd, zo kunnen ook wij er toe komen bredere verbanden te scheppen, en wanneer we dat proses ver genoeg doordrijven hele perioden van ons leven in één oogopslag doorlopen, en overzien, in vijf zes reuzenschreden stormen we het leven binnen en er weer buiten, dichtslaande deuren wiegend achter ons als die van de beroemde saloon in de wild-westfilms.”⁷⁷

Om de verbanden tussen de poëzie van Gils en de melodische en harmonische rijkdom van de jazz bloot te leggen, gaan we in dit hoofdstuk verder in op de muzikale principes die van de jazz, en dan meerbepaald de free jazz net zo een uitzonderlijk veelzijdig genre maken. Roggeman heeft het over een op harmonisch gebied enorm verscheiden genre.

“Momenten van diatonische of modale ligging wisselen af met doorgedreven chromatismen, maar globaal beschouwd overschrijdt de free-uitvoering de pantonaliteit of antitonaliteit niet. Het strenge atonale (seriële) is in de improvisatie op intuïtieve basis minder positief structureerbaar dan weleens gezegd wordt. Waar de free-expressie vreemd is aan toonladder, tonaal centrum of modus, komt zij het dichtst bij de vrije zang of de bruitage te liggen.”⁷⁸

Omdat een dergelijke stortvloed aan muzikale terminologie in deze vorm vrij onbruikbaar is in het kader van onze verdere analyse, gaan we eerst uitgebreid in op elk van deze termen. Al snel zal ook hier blijken dat de ruggengraat van de jazz een afwisseling is tussen klassiekere en meer modernistische technieken.

Voor het bespreken van deze technieken zullen we het onder andere hebben over de meest voorkomende modi of toonsoorten (of nog: toonladders). De modus is de opeenvolging van tonen waaruit een melodie is opgebouwd. Vermeldenswaard is in deze context het ontstaan van de modale jazz, een improvisatievorm waarbij de musici zich baseerden op toonladders in plaats van akkoordenschema's. De modale jazz lijkt in die zin dus op de free jazz dat er geen

⁷⁶ Zie ook hoofdstuk 4.4: “Meerduidigheid van de uiting”.

⁷⁷ Gils, *Berichten om bestwil gevolgd door Finimeuble*, p. 35.

⁷⁸ Roggeman, *Free en andere jazz-essays*, p. 41.

tonaal centrum aanwezig is, noch een harmonische structuur. Het komt bovendien vaak voor dat free-jazzisten tijdens de improvisatie modale structuren incorporeren in hun melodielijnen.

Op klassiek vlak kunnen we de diatonische en de chromatische toonladder onderscheiden. De diatonische toonladder is een toonladder die bestaat uit de opeenvolging van halve en hele tonen over de lengte van een octaaf. De klassieke westerse muziek is gebaseerd op deze toonladder. Typisch voor diatonische muziek is het samenspel van de grondtoon (de tonica) en de vijfde toontrap vanaf de grondtoon (de dominant): de grondtoon is de toon waar diatonische muziekstukken mee beginnen en in de loop van hun ontwikkeling naartoe werken, ondertussen een spanningsveld opwekkend in combinatie met de vijfde grondtoon die, net als de grondtoon, een dominante positie binnen het stuk bekleedt. Het is dat proces dat zich uit in het “tonaal gevoel”, een aspect van de klassieke westerse muziek dat geleidelijk aan belang heeft ingeboet naarmate er meer subreeksen en afwijkende tonen in de muziek geïntroduceerd werden.

De chromatische toonladder is gelieerd met de diatonische, in die zin dat de chromatische toonladder ontstaan is door de hele tonen in de diatonische toonladder verder op te splitsen met behulp van mollen (naar beneden toe, bijvoorbeeld van G naar Gb) en kruisen (naar omhoog, bijvoorbeeld van G naar G#). Het resultaat is een reeks van twaalf tonen tegenover de zeven grondtonen van de diatonische toonladder. De afgeleide term “chromatisme” slaat dan ook op een al dan niet tijdelijke verhoging of verlaging van de basistoon met een halve toon binnen het muziekstuk, een praktijk die onder andere in de jazz ongemeen populair is als middel tot variatie op een bepaalde grondtoon of grondakkoord.⁷⁹

Nu we met de diatonische en de chromatische toonladders de twee belangrijkste basismodi van de westerse muziek kennen, is het des te makkelijker om te situeren waar precies de jazz, en meer bepaald de jazz van de jaren '50 en '60, van het klassieke patroon afwijkt. Ons aanknopingspunt ligt bij het pionierswerk van mensen als Igor Stravinsky in het begin van de twintigste eeuw: hij en anderen ontwikkelden immers een geheel nieuwe muziekvorm. In de atonale muziek wordt niet langer de klemtoon gelegd op een grondtoon of een dominant (in het geval van de klassieke diatonische muziek), maar is elke toon gelijkwaardig. De atonale muziek valt dus vooral op door het totale gebrek aan boventoon, tonaal centrum of tonale

⁷⁹ We ontmoeten het begrip “chromatisme” verder nog in hoofdstuk 4.6: “Improvisatie”.

hiërarchie. Het is muziek die de tijdsgeest weerspiegelt: de net afgelopen negentiende eeuw stond immers in het teken van het failliet van het traditionele klassensysteem, een eeuw waarin zowel de burgerij als de arbeidersklasse genoten van nieuwverworven rechten. Hoewel de atonale stijl (Arnold Schönberg bedacht het synoniem “pantonaliteit”) zich aanvankelijk beperkte tot het strikt klassieke spectrum, werd ze vanaf de jaren vijftig en zestig ook in progressieve jazz toegepast. Maar zoals elke stijl had deze, naast haar fervente aanhangers, ook even gepassioneerde tegenstanders. Niet iedereen kon immers de erg hectische, vaak ondoorgrondelijke en hermetische muziek smaken. Zo fulmineert de Nederlandse muziektheoreticus Rudolf Escher:

“Atonaliteit, zoals deze door Schönberg en zijn opvolgers wordt toegepast, levert samenklanken en structuren op, die ons gehoor niet meer kan volgen. We kunnen er geen betekenis meer aan hechten. Antitonaliteit is een negatief, destructief compositieprincipe. De hele serialiteit heeft geleid tot een totale ruis-conceptie. Daar ligt de fout. Het is een denkfout.”⁸⁰

In de antitonaliteit is het niet de horizontale ontwikkeling van het muziekstuk die ondermijnd wordt door de tonale hiërarchie te doorbreken, maar de verticale, harmonische samenhang. Waren harmonische structuren voordien tonen en melodielijnen die door de componist nauwkeurig met elkaar verweven werden, dan verschuift de focus in de antitonale muziek naar de muzikant. Die muzikant huldigt een meer persoonlijke, zelfs individualistische speelwijze, waarbij hij minder let op het samenspel van zijn eigen partijen met die van de andere bandleden.

Zowel de atonaliteit als de antitonaliteit creëren een mistgordijn tussen het muziekstuk en het publiek. Het is dat mistgordijn dat Walter Pater in een bijna impressionistische terminologie begeistert bepleitte:

“[T]he very perfection of such [lyric] poetry often appears to depend [...] on a certain suppression [sic] or vagueness of mere subject, so that the meaning reaches us through ways not distinctly traceable by the understanding in which the kindling force and poetry of the whole play seems to pass for a moment into an actual strain of music.”⁸¹

⁸⁰ Escher, zoals geciteerd in Samama, p. 214.

⁸¹ Pater, zoals geciteerd in Buelens, p. 320.

Ook in het taalgebruik van Gils is het vruchteloos zoeken naar een talige of compositorische hiërarchie. Er mag in de gedichten en de bundels dan wel sporadisch een grondtoon te ontwaren zijn in de vorm van thema's, ze worden nooit rechtlijnig gevolgd. Gust Gils schept er plezier in zijn thema's te ondermijnen, of door te trekken op een manier die, op zijn meest absurde momenten, nog het meest lijkt op een dichter die de pedalen verliest. Het gedicht raast dan voort zonder dat er een duidelijke lijn in te ontwaren valt en steunt in zijn ontwikkeling vooral op associatieve en pseudorationele procédés. Die pseudorationele procédés zijn vaak van inslag chromatische variaties op een strikt rationeel gegeven, dat met een kleine (absurdistische, en vaak grotesk geïnspireerde) wijziging op ramkoers met zichzelf gebracht wordt. Op Gils' minst doorgrondelijke momenten is zelfs die leidraad afwezig en worden gefragmenteerde beelden en betekenissen gestapeld als atonale en antitonale klankreeksen, zonder dat er een duidelijk denkproces of een inhoudelijk verband te ontwaren is. De gedichten hebben daardoor vaak een groot aantal lezingen nodig alvorens de beeldenmist langzaam (en steeds slechts gedeeltelijk) optrekt.

Het lijvige “ballade van de onregelmaat” kan perfect dienen ter illustratie van de antitonale dynamieken die zich ontwikkelen in de gedichten van Gils.⁸² Het is een gedicht dat zich onderscheidt door zijn ongeëvenaarde rijkdom aan thema's en motieven. De verschillende onregelmatige en vaak gefragmenteerde strofen worden er van elkaar gescheiden door blokjes als waren het de maten van een muziekstuk, en worden ingeleid door een korte, van de rest van het gedicht gescheiden inleidende passage.

Het is echter het samenspel van thema's en motieven dat zich vervolgens ontwikkelt, dat ons interesseert. De sleur, de onbetekenende maar zo vermoeiende reis van het kleinmenselijke dagdagelijkse bestaan wordt er weergegeven met de dichotomieën leven en dood (oorlog, geweld), waken en slapen, warmte (vuur) en koude (februari, nacht), licht (dag, wit, sneeuw, maar eveneens vuur) en donker (nacht, zwart), kleur (natuur) en kleurloosheid (stad; zwart, grijstinten), geluid (zingen) en stilte (zwijgen), zwerftocht en thuis. Het zijn thema's die harmonisch met elkaar verbonden zijn door de existentiële “toonaard” van het gedicht zelf, thema's die (zoals u kon zien aan de opsomming van daarnet) enerzijds onderling aspecten delen en anderzijds toch strikt uniek (want nooit onderling inwisselbaar) blijven. Als in een polyfone, antitonale compositie cirkelen ze als verschillende verwante melodielijnen rond

⁸² Gils, “ballade van de onregelmaat”. *gewapend oog*, p. 36-39. Zie bijlage 7.

elkaar, om zich plots over het korte interval van een vers of een strofe met elkaar te verstrengelen. Dat zien we bijvoorbeeld gebeuren in het eerste vers van de derde strofe, waar het begrip “staalkoud” de begrippen “koude” en “oorlog” (door de associatie met staal) met elkaar verbindt, of in strofe vier, waar de galgen in het bos de thema’s “dood” en “natuur” samenbrengen⁸³ en in de achtste versregel (of de derde van de tweede substrofe, zo u wil) koude, stilte en kleurloosheid gestapeld worden. In diezelfde vierde strofe wordt zingen (de poëzie?) nog aangereikt als een mogelijke (maar waarschijnlijk ontoereikende) uitweg, terwijl er in de volgende strofe vertwijfeld gezongen wordt onder de galg.

Zo zouden we nog wel even kunnen doorgaan: het hele gedicht is één grote dynamiek van thema’s, een dynamiek die verder ondersteund wordt door het voorkomen van motieven waarop al dan niet licht gevarieerd wordt, met enerzijds bijvoorbeeld de galg in strofes vier en vijf en anderzijds het “schrikkelijk knaagdier onder licht” uit de derde strofe en het “slapeloos gedierte” uit de zesde strofe. Die energieke wisselwerking van motieven en thema’s komt echter abrupt tot stilstand in de zevende strofe, waar in de derde substrofe concepten als hardheid en volheid (de steen) tegenover scherpste en leegte uitgewerkt worden. Opvallend is de muzikale positie van deze drie splijtende verzen: tellen we elke substrofe (of elk tekstblokje) apart, dan merken we dat aan deze “doorbrekende” elfde substrofe tien substrofes voorafgaan, en er vijf op volgen. Als een korte *bridge* doorbreekt deze substrofe dus na twee derden van het gedicht de muzikaal improvisatorisch ontwikkelende themadynamiek, alvorens het gedicht in de volgende strofe opnieuw aan de dominante grondtoon over te laten voor het besluit. Na dit brugje wordt een tweede personage geïntroduceerd, waarop het gedicht (in tegenstelling tot daarvoor) duidelijk naar een einde toewerkt.

De volgende halte in ons betoog is het fenomeen van de dissonant: ook die heft het klassieke harmonische patroon op, zij het dan niet over de hele lengte van een muziekstuk (zoals dat bijvoorbeeld het geval is bij de antitonaliteit). Het actieterrein van de dissonant is immers het korte interval van noot-op-noot: het is het gebruik van een “onverwachte” toon (want niet eigen aan de gebruikte toonladders) in samenklank met andere tonen. Het is dat onverwachte en schijnbaar aan de compositie oneigen toongebruik dat bij nogal wat ongeoefende luisteraars de perceptie van een valse toon opwekt. Dat is de dissonant in zekere zin ook, al moet onderlijnd dat het hierbij gaat om een weldoordacht gebruik van “valse” tonen, en

⁸³ Zoals we dat Gust Gils overigens ook al zagen doen in “suite voor spreekstem” uit *partituur voor vlinderbloemigen* in de regels “laat u niet na een vroege buurttram te nemen / gij kunt u gratis gaan zelfmoorden de bossen staan open”.

allerminst om een blijk van onkunde. Integendeel, deskundig toegepast is de dissonant immers een uitermate dankbaar spanningselement: hij creëert immers een korte (maar daarmee ook krachtige) tegenslag in de stroom van het muziekstuk.

Wanneer het poëtisch subject in “bedreiging van een speleoloog” een wetenschapper het vuur aan de schenen legt in een niet aflatend en steeds intenser kruisverhoor over wat die persoon dan wel die nacht heeft uitgespookt, schrikken we des te meer op van het schrille “*of nee zwijg al.*”⁸⁴ dat het hele verwachtingspatroon van het gedicht met één korte zin doorbreekt. Het is een krachtige dissonant die het slot van het gedicht inluidt: de tijd voor antwoorden is alweer voorbij, nog voor ze goed en wel aangebroken is.

Een laatste principe dat we willen belichten in het kader van de harmonie is het contrapunt, een muzikaal fenomeen dat bij het brede publiek waarschijnlijk beter bekend is onder zijn synoniem “polyfonie”. Een muziekstuk is contrapuntisch als twee of meer melodieën onafhankelijk van elkaar horizontaal uitgewerkt worden en elkaar daarbij aanvullen. Het gaat dus om een verticaal samenklinken van verschillende melodielijnen, een gegeven waarvan de mogelijkheden in de experimentele jazz zo goed mogelijk benut worden; zo worden vaak verschillende melodieën met van elkaar afwijkende ritmes en maatsoorten gecombineerd. Howeler bespreekt enkele mogelijke dynamische systemen die kunnen ontstaan binnen de contrapunt, aan de hand van de verhoudingen tussen de *cantus firmus* (de centrale melodielijne in een polyfone compositie) en de melodielijnen die daar rond uitgewerkt worden. Hij groepeerde deze systemen onder de noemer van het “kwantitatieve tempo”.⁸⁵ Hij onderscheidt de noot-tegen-nootverhouding (waarbij de verschillende melodielijnen hetzelfde kwantitatieve tempo aanhouden), de verhouding van een hele noot van de *cantus firmus* tegenover twee halve noten van de tegenstem (waarbij de tegenstem een dubbel zo snel kwantitatief tempo heeft als de *cantus firmus*), de verhouding van één hele noot van de *cantus firmus* tegenover vier kwartnoten van de tegenstem, enzovoort: de mogelijkheden van opdeling zijn schier eindeloos.

Het contrapunt is, naast een puur muzikaal, evenzeer een verstechnisch stijlkenmerk. In dat geval hebben we het over het “metrisch contrapunt”. Daarin is het vooral de interactie tussen de met elkaar gecombineerde, maar inherent verschillende patronen die het vers het adjectief

⁸⁴ Gils, “bedreiging van een speleoloog”. *gewapend oog*, p. 48.

⁸⁵ Howeler, p. 323.

“contrapuntisch” oplevert: in het metrisch contrapunt worden immers verschillende soorten versvoeten in eenzelfde versregel met elkaar afgewisseld. Daardoor is het metrum niet langer een makkelijk benoembare (want aan de hand van de dominante versvoet aanwijsbare) structuur, maar een amalgaam van met elkaar inter-agerende versvoeten. Het vers wordt daardoor niet langer beperkt door één strikte leeswijze, maar kan op verschillende manieren geïnterpreteerd worden. Net zoals bij de atonale, antitonale en contrapuntische composities vinden we ook hier weer dus dat desintegreren van die ene, heiligmakende grondstructuur, ten voordele van een dynamischer en meer open kijk op het artistieke product.

We vinden zowel het muzikaal als het metrisch contrapunt terug in het werk van Gils. Howeler merkt al op dat het vers, naarmate het evolueert in de richting van een meer prozaïsche zeggingswijze, minder gemakkelijk onder te brengen valt onder de noemer van één dominante versvoet. De minder rationele en doordachte structurering van het prozavers zou daarbij aan de basis liggen. In het geval van Gils wordt die metrische veelzijdigheid van het prozavers (dat inderdaad voor een substantieel deel intuïtief gestructureerd is) aangewend om een rijkere poëzievorm te scheppen: het is de poëzie van de energie en van de vrijheid, voorbij het strakke patroon van de klassieke metra.

Ook op inhoudelijk vlak bedient Gust Gils zich van contrapunten. Meer zelfs: het is één van de meest voorkomende compositorische patronen in zijn werk. Het gaat daarbij om verschillende gedachtegangen die als een bovenstroom en een onderstroom met elkaar gecombineerd worden en daarbij vaak onder elkaar wisselen van status. Vaak gaat die combinatie van verschillende “gedachtelijnen” gepaard met een verschil in kwantitatief tempo. Zo vinden we in “suite voor spreekstem: 5” een dialoog tussen de maatschappelijk aanvaarde opvatting van de sociale rol van een autoriteitspersoon (een katholieke priester?) en het subversieve commentaar van de sociale observator-commentator Gils.

gij loopt en spreekt en draaft en gebaart
overreedt bewijst trekt conclusies
en zegt landgenoten zus en zo

(en schijnheilig drijft van uw schubbenmond het schuim
naar zee

ten behoeve van elk die wil of desnoods niet wil)⁸⁶

Het zijn twee verschillende standpunten die hier gecombineerd worden, en hoewel het mainstream standpunt op het eerste gezicht de centrale positie in het werk inneemt, is het het kritische standpunt, dat tussen haakjes wordt weergegeven en zo aanvankelijk eerder een bijkomstige functie lijkt te vervullen, dat uiteindelijk het meest doorklinkt. Niet enkel omdat de geïrriteerde en kritische geest van het gezagsondermijnende commentaar al doorklinkt in de “brave” opvatting (let op de keuze voor “draaft”, dat de connotatie van hersenloos over- en weerlopen oproept), maar ook en vooral door het kwantitatieve tempoverschil. Nemen we de eerste drie versregels als de *cantus firmus*, dan heeft die bovenal een nerveuze en kort hakkende, wat onzekere allure (let daarbij bijvoorbeeld op het bij aanvang braaf, bijna kneuterig jambisch gestructureerde vers, dat geleidelijk ingewisseld wordt voor een hortend, minder makkelijk benoembaar metrum; daarbij komt nog de keuze voor harde, stemloze medeklinkers als “t” en “s” en de algemene gesyncopeerde stijl). De “ondersteunende” (de term is in deze context wat ongelukkig gekozen) melodelijn van het vierde en vijfde vers is echter veel gezapiger, meer breeduit en komt zelfverzekerder over: hier neemt Gils zijn tijd om zijn eigen punt te maken in voluit geschreven verzen die behoedzaam voortgestuwd worden door assonanties van “sch”- en “ij”-klanken.

Een complexer en minder duidelijk afgelijnd patroon vinden we in “suite voor spreekstem: 1”, waar de witregel tussen de strofen niet langer de functie vervult van scheidingslijn tussen verschillende stemmen.⁸⁷ Hier sluipt de cynische kijk van Gils ongemerkt binnen in de naïeve klanken van de dominante melodelijn die in de eerste versregel ontwikkeld wordt, eerst nog braafjes en afgescheiden door haakjes binnen de eerste strofe, en vervolgens expliciet in de tweede strofe, waar de haakjes deze keer een naïef positieve, bijna triviale boodschap afscheiden van de bijzonder cynische boodschap die ondertussen de rol van *cantus firmus* heeft overgenomen.

Konden we in de voorgaande voorbeelden nog een duidelijk onderscheid maken tussen de (al dan niet bekritiseerde) *cantus firmus*, dan wordt het ingewikkelder wanneer geen van beide gedachtegangen aan te wijzen is als de dominante. Op die momenten verzoent Gils de kwantitatieve tempodynamiek met het gebrek aan hiërarchie van de progressieve *fifties*- en

⁸⁶ Gils, “suite voor spreekstem: 5”. *drie partituren*, p. 13.

⁸⁷ Zie bijlage 2.

sixties-jazz: er mag dan wel een tempoverschil zijn tussen de ontwikkelde gedachtegangen, maar dat wil nog niet zeggen dat één van deze gedachtegangen daarom de bovenhand neemt. In “3 opeenvolgende gedichten: 3” draaien (schijnbaar?) goedbedoelde, hoffelijke raad en onderhuidse wrok om elkaar heen, tasten ze elkaar af en vloeien ze af en toe naadloos over in elkaar.⁸⁸ Het is een contrapuntische wals waarin de beide emotioneel gestuurde gedachtegangen, al dan niet door haakjes gescheiden, elkaar afwisselen, soms zelfs binnen hetzelfde vers. Gils geeft als geen ander de verwarrende emotionele mix weer die zoveel gewezen minnaars voor elkaar koesteren: er is zowel een diepe affectie als een diepe wrok aanwezig, en geen van beide emoties eist een dominante plaats op. Er is dan ook geen sprake van synthese, het gedicht eindigt in de paradox. Eenzelfde dynamiek vinden we terug in “klandestien gedicht”: “*en verklaart dit mijn innige wrok / gewezen teerbeminde // ik wens u nochtans bescheiden (en achteloos) / een veilig nieuwjaar*”.⁸⁹

4.4. Meerduidigheid van de uiting

Een ander principe dat typisch is voor de jazz, is de meerduidigheid van de uiting. Niets staat in een duidelijk afgebakende één-op-éénverhouding met zichzelf: steeds wordt benadrukt dat alles wat bestaat, opgebouwd is uit ontelbare fragmenten. Dat geldt eveneens (en misschien zelfs bovenal) voor het product van de jazzexpressie. In de jazz bestaat elke hoofdtoon uit een reeks neventonen, waarbij we onder “neventonen” die tonen verstaan die te onderscheiden zijn naast de uitgedrukte toon. In de jazz worden neventonen ofwel opgenomen in de hoofdtoon om de complexiteit van diezelfde hoofdtoon te benadrukken, ofwel worden alle neventonen overdreven beklemtoond waardoor een soort ruis ontstaat.⁹⁰

Het opzoeken van het deel in het geheel is niet zelden een daad van revolutionaire aard: jazzisten zijn immers geïnteresseerd in net dié deelelementen die buiten de algemeen aanvaarde aard van het geheel vallen. Het jazzavontuur begint waar de door de maatschappij opgedrongen canon eindigt. En niet alleen focust men op de voorheen onderbelichte delen van het geheel, ook zoekt men nieuwe manieren op om die delen aan te wenden, om zo hun volle potentieel tot ontwikkeling te laten komen. Daarom is het dat men zich (onder meer) in de free jazz ook onderhoudt met ongewone klanken, of instrumenten aanwendt op een onconventionele, niet-klassieke manier om zo tot nieuwe uitdrukkingmogelijkheden te

⁸⁸ Gils, “3 opeenvolgende gedichten: 3”. *drie partituren*, p. 31. Zie bijlage 8.

⁸⁹ Gils, “klandestien gedicht”. *drie partituren*, p. 40.

⁹⁰ Merk het verband op met de door Rudolf Escher beschreven ruis in de atonale muziek (zie hoofdstuk 4.3: “Melodie en harmonie”).

komen. Roggeman noemt hierbij de contrabas als het beste voorbeeld, maar in feite kunnen zowat alle instrumenten hiertoe dienen. Er wordt geëxperimenteerd met manieren van aanblazen (bij blaasinstrumenten) en aanslaan (bij snaarinstrumenten), met nieuwe materialen en zelfs met nieuwe ontwerpen.

Ook Gust Gils experimenteert met zijn instrumentarium. In eerste instantie is dat instrumentarium het materiaal van de taal: in het kader van de verbosonische experimenten (een overkoepelende term voor een heel diverse reeks ideeën, theorieën en performances) exploreert hij vanuit een visie op de taal als autonoom gegeven de mogelijkheden ervan. Hij benadrukt het lichamelijke aspect van de menselijke taal en vindt er een enorme klankenrijkdom die hem mateloos fascineert. Om de betekenis zoveel mogelijk naar het achterplan te verdringen en, waar mogelijk, volledig te negeren, ontwerpt Gils pseudotalen van allerlei aard. Hij gebruikt daarvoor verschillende technieken: het schrappen van fonemen in een bestaande taal (zo suggereert één van zijn aantekeningen de volgende constructie: “I AM VERY GLAD TO SEE THAT AS I SAID BEFORE NOW WHAT”), het opvatten van medeklinkers als reeksen van jazzy pulserende stemstoten en het aanpassen van stemgeluiden om zo gedeformeerde (bijvoorbeeld verhoogde) klinkers te bekomen. Hij scheidt “neofonemen” en “parafonemen” en experimenteert met mondholtestanden, tongstanden, manieren van aanblazen, verschillen in dynamiek en ritmische patronen.⁹¹

Wanneer Gils besluit om ook instrumentale geluiden in zijn verbosonische experimenten te betrekken, gaat hij ook daar op zoek naar vernieuwing. Hij wisselt woordfragmenten af met gemonteerde akkoordslagen, ontwerpt een dubbele kazoo, bespeelt een marimba met vingerhoeden en een gitaar met een dubbelpuntig plectrum (of een ander geribbeld object) om zo dubbele hoge tonen te creëren. In zijn plannen voor een “konserto voor bandopnemers & freejazzsolist” experimenteert hij met bandopnemers die over ongelijke intervallen verschillende opnames afspelen waardoor een lappendeken van klanken ontstaat, en de positionering van luidsprekers in de zaal.⁹² Het verst gaat hij in zijn ontdekkingsdrang wanneer hij huis-, tuin- en keukengerei opneemt in het instrumentarium: het vertraagd kraken van zilverpapier en het geratel van een luciferdoosje, het vallen van klontjes in een blikken

⁹¹ Deze alinea is grotendeels gebaseerd op handschriften uit het archief van het AMVC-Letterenhuis, meer bepaald de deelmap “Composities/Thematische dossiers (1973-1974): ‘Vokale Eksploraties’ (ca 19968-1969) Partituren, briefwisseling, muziek”.

⁹² Zie bijlage 9.

bus... het wordt allemaal op cassette genomen en, waar toepasselijk, in de performance ingevoegd.⁹³

Dat revolutionaire op zoek gaan naar nieuwe uitdrukkingmogelijkheden beperkt zich bij Gils echter niet tot de verbosonische experimenten. Ook zijn literatuurproductie staat bol van de vernieuwingsdrang. Zo verwerpt Gils (samen met de Vijftigers en, zij het minder compromisloos, de Vijvenvijftigers) de neoklassieke poëzie van het interbellum en kort na de Tweede Wereldoorlog ten voordele van een modernistische en expressievere, meer levendige poëtica. In zijn afkeer van de al te intellectualistische lyriek bekeert Gils zich tot het parlando. Daarmee krijgt de ongestructureerde, van alle franjes ontdane taal van alledag ook zijn plaats in de poëzie. Aan de andere kant van het spectrum verkent Gils met zijn paraproza, vaak niet meer dan poëzie in prozavorm, de traditionele grenzen van het proza.

We hadden het al eerder over een “lappendeken van klanken” bij Gils’ experimenten met bandopnemers, experimenten die evenzeer binnen de context van het parlandogebruik bij Gils te kaderen vallen. Hij verweeft immers, naast geluiden en instrumentale klankreeksen, ook menselijke klankreeksen. Hij stapelt stukken tekst, “gearticuleerd” door mensen uit alle lagen van de bevolking, tot ze door hun simultaneïteit elkaar “maskeren” en een nieuw geluidsgeheel vormen. Wanneer deze stemmen verschillende ritmes en timbres aanwenden, of gesyncopeerd of gescandeerd spreken, wordt het gesprokene minder verstaanbaar. In de plaats komt “*een polyfonie van klank en van ritme*”.⁹⁴

Die polyfonie van klankreeksen die de som van de afzonderlijke delen overstijgt doet dan weer, op inhoudelijk vlak, denken aan het belang van de paradox in het werk van Gils: het onophoudelijk samengaan van (tegengestelde) betekenissen tot er een nieuw geheel ontstaat dat de tegenstellingen omvat, het geheel van het harmonische niets. Het is een gegeven dat we onder verschillende vormen terugvinden in het werk van Gils. Het gaat hier immers niet enkel om een ideaal, een streefdoel, maar tegelijk om een filosofie, een opvatting over de essentie van de kosmos. Diezelfde universele polyfonie is immers de structuur van het concerto van

⁹³ Datzelfde opnemen en monteren van huis-, tuin- en keukengeluiden vinden we vandaag de dag terug in het werk van de Nederlandse geluidskunstenaar en singer-songwriter Spinvis die zelf reeds meermaals Gust Gils als invloed aanhaalde. Hij houdt er tevens nauwe banden met onder meer de Kobra-dichter Simon Vinkenoog op na en werkte ook nauwer met hem samen voor de e.p.’s *JA!* (2005) en *Ritmebox* (2008).

⁹⁴ Naar aantekeningen gevonden in het archief van het AMVC-Letterenhuis, deelmap “Composities/Thematische dossiers (1973-1974): Alg. ideeën”.

het leven van alledag, zoals het aan ons voorbijgaat zonder dat we het zelf beseffen. Het is pas in de structuur van muziek en geluiden dat dit concert (tijdelijk) een halt toegeroepen wordt. “*Hetgeen wij stilte noemen is geen stilte maar het spelen van een uiterst geraffineerd bovennatuurlijk orkest. Het zwijgen van dat orkest is waarneembaar als wat wij voor muziek en geluiden houden.*”⁹⁵

Die visie uit zich ook in de poëzie van Gils: hij is zich er al te goed van bewust dat zijn gedichten nergens een duidelijk afgelijnd geheel vormen, en dat hij zijn lezers dus niet het antwoord kan bieden waar ze naar op zoek zijn. De gedichten meanderen tegelijk verschillende kanten uit en komen slechts sporadisch samen. Het is dan ook aan de lezer om de aangeleerde neiging te onderdrukken om die plaatsen waar de verschillende betekenislagen samenvallen op te vatten als waren dat de sleutelmomenten waarop de ware aard van het gedicht zich blootgeeft. Vergis u echter vooral niet: het mogen dan wel vaak die momenten zijn die de lezing in goede banen leiden en de lezer behoeden voor de totale desoriëntatie, hun betekenis ligt steeds enkel *in functie van* de diffuse meerduidige inhoud, en nooit andersom.

4.5. Onacademische taalbehandeling

We hadden het eerder al over de “*onacademische behandeling van het sonoor materiaal*”, zoals Roggeman het beschrijft, het losmaken van de klankenwereld van de klassieke restricties.⁹⁶ Dat uit zich bijvoorbeeld in de pure zang, een “onzuivere” zangwijze die gebaseerd is op de essentieel onzuivere menselijke stem.⁹⁷ Om de parallel met de poëzie van Gust Gils verder bloot te leggen, hoeven we enkel het basismateriaal van de jazzmuziek (de klank, het “sonoor materiaal”) gelijk te stellen aan het basismateriaal van de poëzie: de taal. In dat opzicht kan gesteld worden dat de taalbehandeling van Gils in de grond jazzy is: intuïtief, complexloos en bevrijd van intellectuele pretentie. “*Vele dichters (en prozaïsten) schrijven alsof ze permanent aan een intelligentietest worden onderworpen*” - maar niet Gils.⁹⁸ Net zoals de jazzpioniers in gingen tegen de bourgeoisie, trekt hij ten strijde tegen het intellectualisme in de poëzie en literatuur. Hij walgt van de obese grootspraak die zoveel “serieuze” literatoren kenmerkt en die de lyriek gedegradeerd heeft tot een goochelpartij met woorden. Gust Gils verklaart deze schijnpoëten zonder verpinken de oorlog, wat in één van

⁹⁵ Gils, *Berichten om bestwil gevolgd door Finimeuble*, p. 13.

⁹⁶ Roggeman, *Free en andere jazz-essays*, p. 23.

⁹⁷ Roggeman, *Free en andere jazz-essays*, p. 41.

⁹⁸ Archief AMVC-Letterenhuis: Composities/Thematische dossiers (1973-1974): “Vokale Eksploraties” (ca 19968-1969) Partituren, briefwisseling, muziek.

zijn meest scherpe buien als volgt klinkt: “*Gevleugelde woorden hebben met de albatros de legendariëse eigenschap gemeen, hun hele bestaan in het luchtruim door te brengen. [...] Wie vindt de scherpschutter, wie het wapen dat ze neerhaalt, eens en voorgoed een eind maakt aan hun obstinate boemerangplaag!*”⁹⁹

De free jazz wil de academische norm die het instrument beperkt, doorbreken met als doel het scheppen van een muziekvorm die veel dichterbij het vocale ligt. Dat gebeurt door het aanwenden van nieuwe, onconventionele speeltechnieken. Het resultaat is een nieuwe soort van muziek die aansluiting zoekt bij de grond van de menselijke emotie. Het is muziek zoals de “*gewone menselijke stem in haar natuurlijke, spontane uitingen die bepaald worden door de psycho-fysieke situatie van het organisme en die onmiddellijk samengaan met de passies. Vandaar stijfactors als de frequente stijgingen naar het hoogste register, het gekrijs, de kreet, de reutel, de haperingen, de struikelingen, het stotteren en overslaan [...]*”¹⁰⁰

Het is datzelfde spontane, door passies gestuurde en ongestuurde register dat de geprefereerde uitdrukkingvorm van Gust Gils vormt. In zijn strijd tegen de gevleugelde woorden bezigt hij een taalvorm die nog het dichtst bij de menselijke omgangstaal, de taal van alledag ligt. Het parlando wordt bij Gils een poëtisch instrument. Het openingsgedicht van *partituur voor vlinderbloemigen* is dan ook, toepasselijk, het twaalfdelige “suite voor spreekstem”: de spreektaal en de grote kunst, de groots opgezette suite, gaan hand in hand. Het toepassen van het parlando komt alleen maar de directheid, de vleeselijkheid en de menselijkheid van de uiting ten goede: de passies kunnen, ongehinderd door al te opzichtig taalgebruik, rechtstreeks weergegeven worden.

Net als de (free) jazz schuwt Gils het hoogste register niet: hij gebruikt ongegeneerd uitroepen als stijlfiguur. Nu eens bouwt hij er zijn poëzie rond en staan ze bijna als zelfstandige entiteiten in het middelpunt van de aandacht (zo bijvoorbeeld in “wijlen de lente”, waar we in het hoofdstuk 4.6: “Improvisatie” dieper op ingaan), dan weer gebruikt hij ze eerder in functie van de boodschap (bijvoorbeeld nadrukkelijk sarcastisch in “*hoera ik ontwaak levend en je bent nergens hier*”¹⁰¹). Het resultaat blijft hetzelfde: de lezer wordt meegetrokken in een poëzie die zich in de greep van de passie weet, die vaak hijgt, hapert en struikelt, met als

⁹⁹ Gils, *Berichten om bestwil gevolgd door Finimeuble*, p. 32.

¹⁰⁰ Roggeman, *Free en andere jazz-essays*, p. 38.

¹⁰¹ Gils, “naamloze suite van slechts 2 bewegingen: 2”. *gewapend oog*, p. 45.

resultaat weer die jazzy, tegendraadse ritmiek die we eerder al hebben besproken in hoofdstuk 4.2.

Net zoals er een tijd is voor het extatisch uitroepen, is er ook een tijd voor pauzes en bezinning. Gils laat vaak stiltes vallen, functionele stiltes die - bijna als gedachtestreepjes - de jakkerende voortgang van zijn betoog tijdelijk onderbreken en een kort moment van rust inbouwen. Die pauzes, die de vorm van witregels hebben, vormen de verst doorgedreven exponent van het stijlregister van de verstilling, dat we eerder reeds besproken in het kader van onder meer de kwantitatieve tempodynamiek en dat veel van Gils' gedichten die typische, contemplatieve sfeer geeft. Zo bijvoorbeeld in "oponthoud voor werveldieren", waar niet één, ook geen twee, maar drie witregels de rest van het gedicht scheiden van de door zijn simpele oprechtheid beklemmende slotzin ("ik weet ontzaglijk veel schelpen voor u liggen / liliane").¹⁰² Zodoende degradeert Gils het overgrote deel van het gedicht, dat bij de eerste lezing de essentie lijkt te vormen, tot een aanloop naar die ene slotregel, als was die slotregel tegelijk een bedenking bij, een conclusie van en een relativisering van de voorafgaande onheilsvoorspelling. In die zin vertolken de pauzes de rol van een rust in een muziekcompositie: enerzijds om rust te brengen en te temporiseren, maar anderzijds (en dan is hun aard nauw verwant met die van Howelers onderbrekingsaccent) ook om te beklemtonen wat erop volgt.¹⁰³

De uitroepen en pauzes bekleden dus een belangrijke functionele positie in Gils' poëzie. Het zijn enkele van de weinige structurerende elementen in een poëzie die zo vaak de allure heeft van een ratelende *stream of consciousness*, een voortjakkerende gedachtegang die zich door niets laat afstoppen en pas de teugels viert wanneer het zijn punt gemaakt heeft.

Ook Gils' gebruik van interpunctie is allerminst conventioneel. Waar in "traditionele" geschreven taal zonder artistieke pretenties (zeg maar de alledaagse informele schrijftaal, die basistaalvorm die we mits enige goede wil de geschreven evenknie van het parlando zouden kunnen noemen) deze interpunctie een structurerende functie voor zijn rekening neemt, is die

¹⁰² Gils, "oponthoud voor werveldieren". *gewapend oog*, p. 25. Zie bijlage 10.

¹⁰³ Dat er wel degelijk nagedacht is over de lay-out en (onder meer) de witregels dus een belangrijke rol in het geheel vervullen, bewijst Gils' verontwaardigde reactie wanneer de redactie van *de Vlaamse Gids* in 1974 werk van Gils publiceert, en daarbij iets te vrij omspringt met de vormgeving ervan. "[D]e layout van dat paraproza is een gruwel [...] met de haikoe's was het nog flagranter: daar heeft men gewoon de regels wit uit de individuele gedichten gewipt, om alles net in 1 kolom te krijgen - al was er daarnaast nog een die blanko bleef!" Gils in correspondentie aan Roggeman.

interpunctie in *drie partituren* zo goed als afwezig. Yves Joris merkt op dat Gils zich beperkt tot het gebruik van het dubbelpunt (om een gedachtegang uit te werken of te expliciteren) en de haakjes (om extra informatie of een bijkomende gedachte te formuleren).¹⁰⁴ Het zijn leestekens met een opvallend bedachtzame allure, waarvan de grootste verdienste ligt in het nuanceren van Gils' bedenkingen of het formuleren van contrapuntische gedachtegangen.

mij niets dan wanden latend
en daarbinnen geen blik geen suizen
geen kruik of vaas om éénmaal stuk te gooien
geen vrouw
(ik zou opgejaagd en haastig met haar paren
als dieren onder het oog
van onverschillige wandelaars en bewakers)
: niets dan wanden
daarbinnen niets geen leegte
geen hortend glas geen glazen paard¹⁰⁵

Vanaf *gewapend oog* zal Gils echter ook het punt gebruiken, niet noodzakelijk ter structurering van zijn zinnen, maar eerder om klemtonen aan te brengen, zoals in het vers “*gitaar.*” uit het derde deel van “5 aanwijzingen”, dat we reeds eerder gebruikten ter illustratie van de ritmische structurering. Het valt tegelijk op dat Gils zijn strofen in *gewapend oog* vaak afsluit met een afrondend punt, als was het een kordaat bevestigend “en hier eindigt het”, een laatste ondersteunende slotakkoord onder de krachtige aanklachten tegen het sluimerende geweld in de naoorlogse samenleving.

Beperkt Gust Gils zijn gebruik van interpunctie tot het strikte minimum, dan kan dat ook gezegd worden van zijn hoofdlettergebruik. Beide zijn het systemen die een zekere vorm van basisstructuur en hiërarchie introduceren in de zin, maar terwijl Gils de interpunctie af en toe nog aanwendt waar ze de ritmiek van het werk ten goede komt, zweert hij de hoofdletters helemaal af. Het is daardoor, vooral in zijn vroegste werk, vaak zoeken naar een duidelijke structuur: de zinnen hebben op het eerste zicht noch een begin (Gils verwerpt de hoofdletter aan het hoofd van de zin), noch een einde (door het gebrek aan interpunctie). Ook zijn

¹⁰⁴ Joris, geen paginanummering.

¹⁰⁵ Gils, “klaustromanie”. *zie hier een dame*, p. 30.

gedichten, cyclussen en bundels titelt Gils zonder hoofdletter.¹⁰⁶ Het verst gaat Gils in deze opheffing van de structuur wanneer hij ook eigennamen met een kleine letter schrijft: een voorbeeld daarvan vinden we onder meer bij de aangesproken liliâne uit de slotregel van “oponthoud voor werveldieren”, en bij de verschillende individuen (onder wie Gard Siviker Hugues C. Pernath) aan wie een gedicht opgedragen wordt. Ook op dit vlak is het dus ver zoeken naar een vorm van hiërarchie: wanneer zelfs de muze niet meer op het piëdestal gezet wordt, is het democratiseringsproces voltooid.

4.6. Improvisatie

In hoofdstuk 4.4 hadden we het al over de meerduidigheid van de uiting en het daaraan gerelateerde experiment met nieuwe uitdrukkingwijzen. In dit hoofdstuk zullen we nagaan hoe die experimentele zoektocht zich precies uit in de artistieke uitvoering. Al improviserend exploreert de muzikant nieuwe manieren om zijn bijdrage vorm te geven: hij of zij laat de partituur finaal achter zich en laat de intuïtie het overnemen. Jazz is dan ook geen muziek van de rede, maar van het lichaam. Wanneer de intuïtie de bovenhand haalt, valt alle houvast die de ratio bood, weg. Het is hier dat het de jazz en zijn meer experimentele broertje van de free jazz hun vaak erg ontoegankelijke karakter vandaan halen. De klassieke, opgelegde muziekstructuren worden losgelaten en de muzikanten drukken in één energiegulp uit wat ze op dat moment voelen, ongehinderd door de ketens van de traditionele muziekopvattingen. Als het onderhand al niet duidelijk was, dan stellen we het bij deze nog eens expliciet: jazz is door en door avant-garde. Het gaat hier niet langer om het resultaat van de artistieke creatie, maar om het proces. Of zoals Lucebert het stelt: “*de uitslag is nieuws / en geen poëzie*”.¹⁰⁷

Gils gebruikte de improvisatie zelf als metafoor voor zijn literaire creaties: “*Mijn proza is minder nerveus, heeft een breder golvend ritme, maar is niet visuëler dan mijn poëzie: het is te vergelijken met de muzikale improvisatie: proza schrijven is langere frases blazen.*”¹⁰⁸ Gaat het hier om een vergelijking waarvan de bruikbaarheid beperkt is tot zijn context, of is er meer aan de hand? Anders gezegd: is deze simile louter oppervlakkig, of bekleedt de improvisatie toch een belangrijke positie in Gils’ werk?

¹⁰⁶ Al zijn hier wel uitzonderingen op de regel te vinden: in de originele uitgave van *ziehier een dame* uit 1954 worden de namen van de cycli en de bundel zelf met een hoofdletter geschreven, al is het zeer de vraag of dat een bewuste keuze van Gils was, dan wel een zet van de drukker. In de verzameling *drie partituren* uit 1962 wordt de titel van de cyclus immers (meer in de lijn van de verwachtingen) zonder hoofdletter geschreven. Daarom opteren we in deze thesis ook voor die laatste schrijfwijze.

¹⁰⁷ Bernlef, “Sonny Rollins in Londen”. Opgenomen in Govers, p. 13.

¹⁰⁸ Bousset, p. 4.

De improvisatie lijkt in elk geval aanwezig in de jazzinvloeden van Gust Gils. Om dat te illustreren diepen we even een citaat op dat we al parafraseerden in hoofdstuk 2.1.2. “*Ik heb [in mijn tienerjaren] de jazz ontdekt [...]: Count Basie, Lionel Hampton en Benny Goodman in kleine formaties, Duke Ellington...*”.¹⁰⁹ Het gaat ons om die drie woorden die schijnbaar achteloos tussen die grote namen gegooid werden: “in kleine formaties”. Het is immers in deze kleine formaties dat de factor van de improvisatie het beste tot haar recht kwam, daar waar ze in bigbandformaties uit noodzaak vaak aan banden gelegd werd. Count Basie anticepeerde dan weer op dat probleem met zijn unieke pianostijl, die vooral bestond uit het aanreiken van motieven aan zijn bandleden, waardoor zelfs binnen het gegeven van de bigband nog plaats overbleef voor improvisatie.

Wie een beetje thuis is in het werk van Gust Gils, zal, wanneer de improvisatie ter sprake komt, onvermijdelijk meteen aan de verbosonische experimenten denken. Het is immers daar dat de improvisatie het meest expliciet aanwezig is. Hoewel de talrijke aantekeningen en blauwdrukken voor *performances* misschien anders zouden doen vermoeden, stoelden de optredens in het teken van de verbosonische experimenten immers nog steeds voor een belangrijk stuk op improvisatie. Dat bewijst onder meer een andere aantekening, die ons een korte blik gunt op Gils’ concept van de “*sound poem*”: een op “*echte improvisatie*” *steunende uitdrukkingsvorm die bestaat uit een pseudotaal met pseudofonemen.*”¹¹⁰ Omdat we het in het hoofdstuk over de meerduidigheid van de uiting al uitgebreid over de verbosonische experimenten hadden en de focus van deze thesis elders ligt, laten we dit onderwerp echter voor wat het is.

Het is immers interessanter om na te gaan waar de improvisatie precies zijn plaats vindt in het dichtwerk van Gils. Opnieuw doen we daarbij, bij wijze van aanzet, een beroep op Willy Roggeman. Wanneer hij uitwijdt over de functie en de manifestatie van de improvisatie in de free jazz, heeft hij het over thematisch materiaal dat nu anders aangewend wordt; niet langer als een structurerend en wederkerend patroon, maar als een breder concept, een atmosferisch en emotioneel raamwerk voor het muziekstuk, “*een suggestie tot intuïtieve structurering waarop kan ingehaakt worden of die kan geweigerd worden*”.¹¹¹ Dat uit zich in de praktijk in

¹⁰⁹ Buyck, p. 34.

¹¹⁰ Naar een aantekening gevonden in het archief AMVC-Letterenhuis: “Composities/Thematische dossiers (1973-1974): “Vokale Eksploraties” (ca 19968-1969) Partituren, briefwisseling, muziek”.

¹¹¹ Roggeman, *Free en andere jazz-essays*, p. 30.

een aantal dominante improvisatiepatronen.¹¹² Roggeman noemt als belangrijkste types de types van thema + variatie (waarbij dus gevarieerd wordt op het thema); thema + parafrase (waarbij de belangrijkste elementen van het thema behouden blijven en er mogelijks nieuwe constructies mee opgezet worden); en thema + chorus harmonisch bepaald door het thema (waarbij een refrein ingevoegd wordt dat structureel-harmonisch op het thema verder bouwt).¹¹³ Naast die patronen vermeldt hij ook minder structurele fenomenen, zoals de herhaling van momentele motieven (korte melodielijnen die op het moment zelf gecreëerd worden en af en toe terugkomen in de loop van het muziekstuk) en versieringen.¹¹⁴

De versiering is één manier om te variëren op een thema. De functie van deze versieringen is (en de naam zegt het zelf al) om afzonderlijke tonen op te smukken. Eén van de meest voorkomende versieringen is de triller, die bestaat uit een snelle afwisseling van de hoofdtoon en de bovenseconde (eerste opeenvolgende toon op de notenladder naar boven toe), met een trillend effect tot gevolg. De triller wordt in de jazz vaak door de rietblazers en de trompettisten toegepast. Hieraan gerelateerd zijn de vibrato, een regelmatige fluctuering van toonhoogte rond de hoofdtoon in gelijke intervallen naar boven en onder toe, en de tremolo, die bestaat uit een reeks herhalingen van de hoofdtoon. Ook het chromatisme behoort tot deze categorie, wanneer het in korte intervallen voorkomt.¹¹⁵ In de jazz vinden we deze versieringsmechanismen vooral in de meer gezapige subgenres zoals de swing, genres waarin er tijd is voor nuance. Ze zijn dan ook veel minder aanwezig in de veel snellere bebop.

Tot daar het aandeel van improvisatie in de jazz. Maar hoe zit het nu bij Gust Gils? Bart Baele heeft het in zijn *Engagement in een transludieke context* al over een Gils die wijst op het belang van variatie, herhaling en improvisatie in zijn werk.¹¹⁶ Baele mocht Gils dan wel aanhalen in het kader van een studie van het paraproza, wij hebben sterke vermoedens dat dezelfde improvisatorische principes eveneens terug te vinden zijn in zijn poëzie. Al zullen die principes daarbij misschien minder uitgesproken zijn: tenslotte gaat het bij de poëzie over een intensere, meer gecondenseerde literatuurvorm dan bij het proza, die zijn schrijver minder tijd geeft om breeduit te werken en daardoor ook minder ruimte laat voor improvisatie. Het

¹¹² Het is inderdaad ironisch dat een fenomeen als de improvisatie, dat in de eerste plaats gericht is op het doorbreken van de klassieke structurerende muziekpatronen, in essentie zélf te herleiden valt tot een paar algemene types. Er dient echter opgemerkt dat, naarmate de muziekvorm waarin geïmproviseerd wordt experimenteler wordt, ook deze types minder herkenbaar worden en vaak zelfs afwezig zijn.

¹¹³ Roggeman, *Free en andere jazz-essays*, p. 23.

¹¹⁴ Roggeman, *Free en andere jazz-essays*, p. 41.

¹¹⁵ Zie 4.3: "Melodie en harmonie".

¹¹⁶ Naar parafrase van Baele, p. 75.

doet onvermijdelijk denken aan de distinctie tussen de swing en de bebop: ook daar is met de bebop de meest intense van de twee subgenres het genre waar de improvisatie het minst nadrukkelijk aan bod komt. Dat wil echter niet zeggen dat de improvisatie totaal afwezig is in de vroege poëzie van Gust Gils, zoals we zullen zien in de volgende *close reading* van enkele exemplarische gedichten.

“gedicht voor binnenshuis” is het ideale gedicht om onze analyse mee aan te vatten. Het is een uiterst kort stuk uit *partituur voor vlinderbloemigen*, dat in drie regels reflecteert over het verband tussen seks en de dood.

elke bijslaap is een zelfmoord
of een moord

of beide¹¹⁷

Het is een associatief opgebouwd gedicht, waarin Gils zijn gedachtelijn intuïtief structureert rond twee motieven. Enerzijds is er het begrip “moord”, waarop chromatisch gevarieerd wordt in de tweede regel (het basisconcept “moord” blijft behouden, mits een inhoudelijke verschuiving wat betreft het slachtoffer) en dat zo de link tussen de eerste en de tweede versregel vormt, waarna met “beide” een besluitende parafrase van deze twee vormen volgt in de derde versregel en zo het gedicht als geheel afgerond wordt. Anderzijds vinden we dan weer het voegwoord “of”, dat een meer vormelijke functie invult. Het duikt voor het eerst op in de tweede versregel en wordt vervolgens herhaald in dezelfde zinpositie in de derde versregel en verbindt zo zowel de tweede en de derde versregel als de eerste en de tweede strofe met elkaar.

We vinden ook een improviserende Gils in een meer uitgebreide compositie zoals die van “2 aantekeningen bij nahistorie” uit *gewapend oog*, waar het dichtelijk subject zichzelf op tweeërlei wijze verdwaald vindt: enerzijds ruimtelijk, tussen twee werelden in, die van de natuur (de kosmische oerwaarde) en die van de stad (die voor de moderniteit staat), en anderzijds in de tijd.¹¹⁸ De oertoestand behoort immers tot het verleden en de moderniteit staat haaks op de harmonische natuurtoestand waar het subject naar terugverlangt. Gils improviseert hier op dat duale thema “verdwaald zijn”: een beknopte inleiding die bestaat uit een korte associatieve beeldenreeks die gestructureerd is rond het concept

¹¹⁷ Gils, “gedicht voor binnenshuis”. *drie partituren*, p. 38.

¹¹⁸ Gils, “2 aantekeningen bij nahistorie: 2”. *drie partituren*, p. 35. Zie bijlage 11.

“primitiviteit”/“oertoestand”, vormt de aanloop naar de eerste manifestatie van het motief “ik was 6000 jaar en ongelofelijk ver van huis”. Het is een motief dat harmonisch bepaald is door het thema (want duidelijk inhoudelijk verwant: we vinden er de verdwaaldheid in zowel de ruimtelijke als in de tijdelijke dimensie terug) en als chorus dienst doet, een chorus dat op het einde van het gedicht, met een lichte variatie van “ongelofelijk” naar “onvoorstelbaar” (als was het een triller: een korte, niet-ingrijpende variatie rond de hoofdtoon) afrondend herhaald wordt.

Geen van deze gedichten komt echter nog maar in de buurt van de frivole jazzy improvisatie van “wijlen de lente”.¹¹⁹ Het is een unicum in het werk Gils, een gedicht dat een voorsmaakje geeft van de verbosonische experimenten die pas een goede tiental jaar later tot ontwikkeling zouden komen. Het is dan ook in dit gedicht dat de vroege Gils nog het dichtst in de buurt komt van Adriaan de Roovers definitie van het jazzgedicht, een “*direkt creatieve daad. [...] een taal-solo, een zuiver improviseren met de taal*”.¹²⁰ “wijlen de lente” is tot de nok gevuld met vreugdekreten die doen denken aan jazzy gescat, afgewisseld met het cynische commentaar van een observerende Gils.¹²¹ De auditieve bewustheid aan de basis van de gewaagde spelling van “lEnte” (waarin de klemtoon met een letter in kapitalen weergegeven wordt) verwijst dan weer naar Gils’ latere taalexperiment, net als de talrijke “hoe hokkoe hoekkoewee hebbi heebiooh”- en andere verwoordingen van niet-talige uitroepen. Gils verzoent deze extreem autonomistische taalvisie met de traditionelere wanneer hij het grensgebied tussen vorm en inhoud en klank en betekenis in uitingen als “[nimfen spelen] tingeltangel” en “beeheebiooh” (een vrijblijvende spelling van het Engelse “baby oh” en tegelijk een improviserende herneming van het motief “heebioh”) opzoekt. We vinden echter ook variatiepatronen terug: de openende “ha HA”-kreet keert als een gespiegeld chorus terug in de zevende strofe, terwijl de vijfde en de zevende strofe geopend worden door twee verzen die variëren op eenzelfde motief: respectievelijk “lopenlopen springen jiven werkwoorden vervoegen” en “lopen struikelen jiven springen opgetogen zijn maar”. Het is door middel van deze lichte, maar doeltreffende chromatische verschuiving naar omlaag (niet langer het overenthousiast herhaalde “lopen” in “lopenlopen”, de “maar” op het einde van het tweede geciteerde vers) dat de algemene ontwikkeling van het gedicht vorm krijgt in de richting van ontgoocheling en een doorprikken van de naïeve vreugde.

¹¹⁹ Gils, “wijlen de lente”. *drie partituren*, p. 21. Zie bijlage 12.

¹²⁰ de Roover, zoals geciteerd in Gerits, p. 347.

¹²¹ Scatten, of “vrije zang”, is een voor de jazz typische zangtechniek waarbij de zanger(es) al improviserend betekenisloze maar sterk ritmische en melodisch gefraseerde klanken uit.

Het is echter het enige gedicht waar de jonge Gils zo expliciet experimenteert met taal. Daarenboven is in het overgrote deel van zijn vroegste gedichten de improviserende Gils niet op te sporen met de paradigmata die Roggeman schetst. Terwijl hij voor zijn songs wel veelvuldig gebruik maakt van motiefzinnen waarop gevarieerd wordt, op een manier die af en toe zelfs met het *lyrisme à thème* van Van Ostaijen flirt, gebruikt hij voor zijn poëzie een veel minder toegankelijke manier van improviseren. Het is het intuïtief improviseren op een thema in de puurste zin: een neerschrijven van een gedachtestroom zonder daarbij terug te vallen op vaste slagzinnen die als model moeten dienen. Gils schrijft vanuit de buik, weigert klassieke structurerende principes en zet de taal en de poëtische praktijk naar zijn hand. Hij haakt motieven op een associatieve manier in elkaar, zoals we hem bijvoorbeeld eerder al in het gedicht “ballade van de onregelmaat” zagen doen, en springt van de ene betekenislaag over op de andere.¹²² Het metrum schokt mee op de diepe verontwaardiging die spontaan in hem opwelt, wanneer hij het heeft over de mens en zijn schijnwaarden. Verontwaardiging die hij uit op de spontane manier van het parlando, de taal zoals ze, van alle pretentie verlost en enkel gebonden door de beperkingen van het moment zelf, op zijn beste momenten ziedend om zich heen grijpt. Dàt is de poëtische improvisatie voor de Gust Gils van *drie partituren en gewapend oog*.

4.7. Structuur

De structuur van de inhoudelijke ontwikkeling van het gedicht staat in dit laatste punt centraal. Er zijn immers opvallende parallellen te trekken tussen de compositie van de groteske (de dichtvorm waaronder veel van Gils’ poëzie- en prozawerk te catalogiseren valt), en die van een jazzstuk - of dat nu een muziekstuk, dan wel een gedicht is. We doen dat aan de hand van de inzichten die Bart Baele verwierf in zijn onderzoek naar de functie van de groteske in het kader van zijn *Engagement in transludieke context: maatschappijkritiek in het paraproza van Gust Gils*. Het is daar dat onze aandacht getrokken werd door de link die Baele (op een overkoepelend niveau, dan) legt tussen de jazz en het paraproza van Gils:

“De paraprozabundels maken deel uit van een compositie die haar wortels heeft in de jazz. De bundels op zich kunnen beschouwd worden als voorzichtig aangebrachte bouwstenen in de samenstelling van een oeuvre. Ze zijn aangebracht met een zekere muzikale precisie en subtiliteit. In één van de weinige interviews die Gils ooit heeft

¹²² Zie 6.3: “Melodie en harmonie”.

gegeven legt hij uit dat zijn achtergrond als songschrijver en jazzbassist, hier de oorzaak van is.”¹²³

Baele blijft in dit specifieke aangehaalde fragment echter vaag over wat precies dan wel die jazzy structuurprincipes binnen de opbouw van Gils' gehele oeuvre mogen zijn.

Zijn overzicht van de opbouw van de groteske (hierbij worden door Baele geen linken met de jazz gelegd) blijkt verrassenderwijs een stuk handelbaarder. Steunend op Jauss, Van Buuren en Lotman wijst Baele op een definiërende kloof tussen de verwachting van de lezer (gebaseerd op zijn eerdere ervaringen, zowel buitentalig als literair) en de werkwijze van de auteur - een kloof die we bij uitbreiding terugvinden in alle experimentele kunstvormen. Kenmerkend voor de structuur van de groteske is dat deze kloof aan de basis ligt van het hele werk: de ontwikkelende plot steunt voor zijn impact immers in grote mate op de dynamiek die er heerst tussen het punt dat de auteur probeert te maken, en de verwachtingen van zijn publiek. Het is een uiterst krachtige dynamiek: de auteur presenteert zijn lezers (of aanhouders) immers een wereld waarin alle conventies en waarden uitvergroot tot zelfs opgeblazen worden. Het wereldbeeld van het publiek wordt ondergraven en het verwachtingspatroon, dat grotendeels gevormd is door en afgesteld op de traditionele, maatschappijbevestigende literatuur, wordt stelselmatig doorbroken. De vervreemding is totaal en de ontredde nabij wanneer de traditionele waarden in hun ondergoed gezet worden; en dan gaat het zowel om de maatschappelijke status quo als om de klassieke literaire verbeelding.

En dat is net wat Gils doet: ook hij houdt zijn publiek een spiegel voor, confronteert het met de schijnwaarden waar het zijn leven op baseert. Het kan een pijnlijke confrontatie zijn, maar even vaak lokt het hoon uit: velen zijn te zwaar uit hun lood geslagen door de onconventionele vertelvorm om de achterliggende boodschap te vatten. Gils neemt de ratio en blaast ze ongenadig op tot ze uit elkaar spat in het gezicht van haar meest fervente aanhangers en de meest lamme navolgers van het maatschappelijke bestel. Het is een antiburgerlijk protest, een presenteren van een alternatieve wereld, een aanreiken van een waardenset die evenzeer (indien niet méér) recht heeft op een basisplek in onze samenleving. Het gaat om de emotie, om wat dieper ligt dan de oppervlakkige rede.

¹²³ Baele, Bart, p. 69.

En dat verbindt Gils dan weer met de jazz. Die presenteert een onconventionele artistieke uiting, een muziekvorm die niét in de lijn ligt van de klassieke westerse muziek. Niet *de* architecturale, monumentaal gestructureerde muziek van de grote Europese componisten (al is er zelfs in de meest experimentele jazzvormen onvermijdelijk een basisstructuur), maar *een* muziek zoals het ook zou kunnen zijn. Een bastaardvorm die op zich al bestaat uit verschillende (Afrikaanse) traditionele folkgenres, genres die al van oudsher een alternatief boden voor het westerse klassieke canon. Als een bebopmuzikant *riff*t, dan doet hij dat vanuit de onderbuik, en niet vanuit een rationele overweging. Het is een overwinning van de complexloze levensvreugde over de koele beredenering en het intellectualistische van de heersende klasse. Voor de toeschouwer is een optreden van experimentele jazz dan ook altijd een avontuur, waarbij nooit bij voorbaat duidelijk is waar het allemaal zal eindigen - maar zeker is dat het uw opvattingen over wat muziek is of hoort te zijn, zal uitdagen.

5. Gedichtanalyse: “partituur voor vlinderbloemigen”

Omdat een stapsgewijze analyse van het oeuvre zoals we die in het vorige hoofdstuk uiteenzetten, slechts een gefragmenteerd beeld geeft van de jazzdynamieken in het werk van Gust Gils (want steeds toegespitst op de focus van het moment), nemen we in dit hoofdstuk één specifiek gedicht onder de loep. Was het vorige hoofdstuk dat van de verschillende delen, dan is dit hoofdstuk het hoofdstuk van het geheel, het hoofdstuk waarin de puzzelstukjes uiteindelijk samenvallen. Het onderwerp van onze analyse wordt het titelgedicht uit *partituur voor vlinderbloemigen*.¹²⁴

hoera wij werden uitgenodigd
(het onbetwistbaar voordeel
een edelman tot vriend te hebben)
voor een jachtpartij
op de inlandse boomkikker

hier gaan wij dan
het sein is gegeven
(de zang der herten viel stil
in het gewei van de struiken)
het ondiep wordt beslopen

en even later
opeens PANG
kanonschot dat alles rood maakt
en vloeibaar
de achtervolging werd ingezet
door vier naakte medusa's per bromfiets

het kan alles zeer spannend zijn maar
verstaan wij elkaar goed
dit lieve lea of rhea is onbegonnen werk

¹²⁴ Gils, “partituur voor vlinderbloemigen.” *drie partituren*, p. 28.

voor ons eenvoudige planteneters

wij gaan aan een of ander caféterras zitten

en ik heb een voorstel

laat mij uw noordoostenwind zijn

Gils thematiseert in “partituur voor vlinderbloemigen” de schijnwaarden van de bourgeoisie door het schilderen van een grotesk jachttafereel. Hij ondergraaft zo het klassieke aristocratische statussymbool dat zulke schilderijen traditioneel ooit waren. De burgerij van dit gedicht gaat immers geen heroïsche strijd aan met groot wild, maar schiet met een kanon op de pietluttige “inlandse boomkikker”, een diertje dat noch exotisch is, noch ontzaglijke afmetingen heeft en als trofee dus weinig zaaks is. Het is een laffe klopjacht waar weinig roem te rapen valt, ontdaan van alle ceremoniële luister of romantische opsmuk. Hier worden geen viriele, stralend witte schimmels pronkend het bos in gereden onder triomfantelijk trompetgeschal. Nee, het is met een ordinaire bromfiets dat de achtervolging op het reeds tot prut geschoten doel wordt ingezet. Vervolgens verschuift de focus van het gedicht naar het dichterlijk subject dat het weinig verheffende schouwspel met lede ogen moet aanschouwen. Hij wordt geportretteerd als diametraal tegengesteld aan de achterbakse figuren uit de jachtpartij. Hij en zijn muze zoeken dan ook snel veiliger oorden op, zo ver mogelijk verwijderd van de opzichtige paleizen van de bourgeoisie: “een of ander caféterras” (nog niet eens een welbepaald terras), het toevluchtsoord voor het gewone pretentieloze volk. In “partituur voor vlinderbloemigen” worden de bestaande hiërarchieën omgedraaid en bekritiseerd. De waarden van de heersende klasse worden genadeloos geridiculiseerd en vervangen door waarachtige normen.

Deze nieuwe waarden zijn de échte waarden, de vredevolle waarden van “eenvoudige planteneters” die in harmonie met de natuur leven. Gils propageert oerwaarden die sterk doen denken aan de natuurreligies van sommige Zuid-Amerikaanse, Afrikaanse en Oceanische volksstammen vanuit een conceptie van de mens als een organisch onderdeel van het grotere geheel dat de natuur is. Het dichterlijk subject en zijn muze zijn geweldloze en “eenvoudige planteneters” die niets te zoeken hebben op de geschetste platvloerse orgie voor vleeseters. Zijn muze is dat zelfs bijna letterlijk: de naam “rhea” (“ree-a”) is immers een echo van de herten uit de tweede strofe. De harmonie die hier gepropageerd wordt is een muzikale harmonie, waar de verschillende deeltjes van de kosmos op hun plaats vallen zodat een

harmonische compositie ontstaat. De titel van het gedicht is dan ook “partituur voor vlinderbloemigen”, of het muzikale grondplan voor een harmonie die flora en fauna (de dieren, maar ook de mens) met elkaar in een evenwichtige verhouding brengt.

Ook de liefde is een belangrijk aspect van deze kosmische harmonie: “laat mij uw noordoostenwind zijn”, zo luidt het afsluitende aanzoek. De liefde van het dichterlijke subject voor het meisje is ontdaan van alle menselijke grootheidswaan. Het is immers, net als de noordoostenwind een gure, maar tegelijk ook een verfrissend pure en pretentieloze liefde die haar slechte kanten niet probeert te verhullen. Het is de ware liefde, die in schrill contrast staat met de burgerij die zich onledig houdt met een weinig verheffend tijdverdrijf. Deze liefde heeft dan misschien wel haar kleine kantjes, ze is oprecht en komt rechtstreeks uit de buik.

Hoewel deze natuurlijke liefde twee mensen dichter bij elkaar kan brengen, is ze geen antwoord op de existentiële vereenzaming van het dichterlijke subject. Hij blijft immers vervreemd van de praktijken van dat deel van de bevolking dat het mooie weer maakt en waarden aanhangt waar hij zich niet mee kan verzoenen. De *social outcast* vindt bij zijn muze hoogstens een vorm van loutering en gezelschap binnen de afzondering. Bovendien is zijn liefde voor het meisje van een vrijblijvend karakter: hij kent niet eens haar naam. “lieve lea of rhea” verzucht hij; deze liefde is allerm minst geconcentreerd op het subject, maar is een universele liefde, gericht op het grotere geheel. We krijgen hier dan ook een dubbelzinnige kijk op de liefde: enerzijds biedt het een antwoord op het heersende hypocriete waardesysteem, maar anderzijds is het zelf allerm minst zaligmakend.

Verder spelen de zintuiglijkheid en de lichamelijkheid in “partituur voor vlinderbloemigen” een grote rol. Let op de nadrukkelijke, grafische manier waarop Gils het bloed beschrijft in de derde strofe: alles wordt vloeibaar en rood. Er is bovendien de veelheid aan zintuiglijke motieven, zoals de auditieve factor in “de zang der herten” en het luide “PANG”, terwijl de kleur rood een sterke visuele impact bewerkstelligt. De koele noordoostenwind is dan weer een sensueel element.

Tot daar het thema van “partituur voor vlinderbloemigen”. Met het bekritisieren van het heersende waardesysteem, het thematiseren van de natuurlijke en spontane liefde als antwoord daarop en de gedeeltelijke vereenzaming die daaruit voortvloeit, hebben we al enkele inhoudelijke factoren uit hoofdstuk 4.1 geconcretiseerd. In wat volgt gaan we na op

welke manier Gils deze thema's precies vormelijk uitwerkt in het gedicht. We kunnen "partituur voor vlinderbloemigen" ruwweg opdelen in twee helften: er is de helft voor de volta, die bestaat uit de eerste drie strofen en de praktijken van de bourgeoisie weergeeft, en de helft na de volta, waarin het subject in de besluitende twee strofen een alternatief biedt.

De eerste drie strofen vallen meteen op door de nerveuze ritmiek. De lezer wordt op een krachtige manier het gedicht in gesleurd met de uitroep "hoera", die als een cynische ondertoon de rest van het gedicht zal domineren. Er volgt een bijzonder uitgepuurd vers, dat enkel bestaat uit de zinsdelen die strikt noodzakelijk zijn: het onderwerp (merk op dat Gils hier bewust de beklemtoonde wij-vorm verkiest boven het onbeklemtoonde "we"), de persoonsvorm en het passieve zinswerkwoord. Dat eerste vers is door het relatieve belang van elk van de afzonderlijke zinsdelen een sterk geaccentueerd vers, waarvan de ritmische impact nog versterkt wordt door de van nature sterk geaccentueerde passionele uitroep die samenvalt met het beginaccent. Het slepend slot van dit eerste vers, dat gerealiseerd wordt door de onbeklemtoonde aard van de afsluitende lettergreep, initieert echter al meteen een inbreuk op het krachtig *boppende* ritme dat tot stand gebracht werd in het eerste vers: de tweede en derde versregel vormen immers een contrapuntisch commentaar op de uitnodiging van de edelman. Dat sarcastische commentaar, dat reeds aangekondigd werd in de openende uitroep van vers één, wordt tussen haakjes meer breeduit en gezapiger (en zodanig contrasterend met het gesyncopeerde openingsvers) weergegeven, met onder meer een ellips van het onderwerp en de persoonsvorm waardoor het beginaccent, dat normaal gezien zou samenvallen met het onderwerp, opgeheven wordt ("*het is* het onbetwistbaar voordeel..."). Verder vinden we ook een voldragen jambische tetrameter in het derde vers die op zijn beurt geanticipeerd wordt in de onvoltooide, want één halve versvoet missende, jambische tetrameter van het tweede vers. Er is dan ook een verschil in kwantitatief tempo tussen de gesynthetiseerde eerste versregel (de euforische boventoon in de contrapuntische structuur) en de tweede en derde versregel (de bittere ondertoon). Het vierde en vijfde vers zoeken vervolgens weer aansluiting bij het eerste vers, zij het in een minder nadrukkelijk gesyncopeerde vorm. Gils smeedt het veelzijdige amalgaam van ritmes in de eerste strofe tot één geheel door het klankspel met de klinkers "o" en "a", waar de dynamiek van het lengteaccent ten volle uitgebuit wordt door korte en lange vormen van dezelfde klinkers met elkaar af te wisselen in de reksen uitgenodigd-onbetwistbaar-voordeel-tot-voor-op-boomkikker en hoera-onbetwistbaar-edelman-jachtpartij-inlandse.

De tweede strofe verloopt grotendeels parallel aan de eerste, met dat verschil dat het contrapuntisch commentaar (een kort beeld van wat de jachtpartij doet met de natuur) een vers later ingevoegd wordt. Het is een strategische wijziging die het dramatisch effect van de eerste twee versregels meer plaats geeft om te ademen: ook hier vinden we twee uitgepuurde kernzinnen waarvan de expressiviteit maximaal uitgebuit wordt. Het beginaccent van de eerste vers valt nu op het woord “hier”, dat de actie kort en krachtig (net als de eerste twee verzen van deze strofe) in gang zet. In deze strofe horen verzen één, twee en vijf structureel bij elkaar, al zoekt het vijfde vers in het klankspel aansluiting bij de eerste strofe: de dynamiek van het lengteaccent laat zich hier opnieuw voelen in de “o”-klanken. In deze zin heeft het klankspel een bijzonder opbouwende aard, met twee korte “o”-klanken in “ondier” en “wordt” die afgerond worden met een lange “o”-klank in “beslopen”. De voorgaande verzen van de tweede strofe worden dan weer vooral samengehouden door een assonantie van “ij”-klanken met een sporadische manifestatie van een “a”-klank in gaan-dan-zang (waarbij in de “a”-klank van “zang” een brug geslagen wordt tussen de eerste twee verzen en de contrapuntisch parallelle derde en vierde).

Met de derde strofe komen we aan bij het dramatisch hart van “partituur voor vlinderbloemigen”. Hanteerde Gils in de vorige strofen nog een samenhangende taal en relatief gelijkvormige verzen, dan is het derde vers een uitermate gefragmenteerd vers. Met het “kanonschot dat alles rood maakt” spat deze strofe uiteen in staccato woordfragmenten. Het inleidende “en even later” (we vinden hier, net als in het tweede vers van de eerste strofe, een onvoldragen jambische versregel, zij het dat dit een trimeter is) neemt nog even een brede aanloop met een gelijkmatige cadans, om in het tweede vers plomp uit elkaar te vallen in twee uitermate geaccentueerde woordkernen. Er is het woord “opeens”, dat door een samenspel van betekenis (die van een plotse overgang), beginaccent (“*opeens*”) en woordaccent (“*opeens*”) een eerste krachtige aanzet geeft. Het is echter de onomatopée “PANG” die daarop volgt die als een plotse, schrille dissonant de ingehouden spanning van de achtervolging uit elkaar rijt. Het woord volgt, volledig in kapitalen gespeld, op een stilte van een zevental spaties, en eechoot daarenboven de lange “a” uit “later” (in de voorgaande versregel) door de korte alternant. De allitererende “p”-klanken versterken het breukeffect nog meer. Vanaf hier gaat alles snel: het derde vers drijft op een staccato taalspel met exclusief korte “a”- en “o”-klanken, dat afgerond wordt met een manifestatie van de lange alternant van elk van beide klinkers. Het vierde vers voegt daar een gehaast “en vloeibaar” aan toe, en eechoot zo de lange “a”-klank uit “maakt”. In de twee afrondende verzen wordt het taalspel met de “a”- en “o”-

klanken minder intensief, waardoor de intensiteit van de voorgaande versregels enigszins afgezwakt wordt. Deze regels dienen als een zachte *fade out* van het geschetste tafereel, als een rechte lijnige afzwakking van het volume tot er uiteindelijk niets meer te horen is. Het eerste deel van het gedicht eindigt dan ook met de achtervolgende medusa's die per bromfiets langzaam uit het zicht verdwijnen. Dat effect wordt nog versterkt door het gebruik van een slepend slot en het afrondende karakter van de verleden tijdvorm in "werd ingezet": samen met het inleidende eerste vers van de eerste strofe is het de enige plaats in het gedicht waar géén tegenwoordige tijd gebruikt wordt.

Het zakkende tempo is een voorbode voor de volta, die valt na de derde regel. Met de volta wordt in "partituur voor vlinderbloemigen" de focus verlegd van het jachtgebeuren naar het dichterslijk subject: hier doet een gelijkaardige ontwikkeling als die in "suite voor spreekstem: 1" zich voor,¹²⁵ met het dominant worden van de melodiële lijn die in de voorafgaande strofes de functie van onderton vervulde. De volta heeft hier het karakter van een korte muzikale rust tussen twee verschillende ritmische dynamieken. Gils laat het voorafgaande energieke staccato van de bebop en het taalexperiment van de derde strofe achter zich, ten voordele van een rustiger tempo. Na de volta vinden we opvallend meer lange klinkers in sleutelposities: ze zijn er niet enkel meer om de ritmische *flow* gaande te houden op het einde van een krachtig hakkende versregel (een dynamiek die we bijvoorbeeld in het derde vers van de derde strofe aantreffen), maar gaan nu ook doorwegen. De verzen klinken langer door, waardoor het tempo omlaag gaat.

De eerste regel van de vierde strofe mag dan nog overwegend uit korte "a"-klanken bestaan (kan-alles-spannend), de afsluitende lange "a" in "maar" (waarin de wissel van de wacht niet enkel vormelijk ritmisch, maar ook inhoudelijk weergegeven wordt) geeft aan dat het rustmoment aangebroken is. De volgende versregel bestaat enkel uit lange "a"-klanken, en ook in het derde vers van de vierde strofe kunnen de "a"-klanken in "lea of rhea" (half)lang gelezen worden. In het afsluitende vers valt het beginaccent dan weer, na de dubbele korte "o" van "onbegonnen" in het voorafgaande vers, op de lange "a"-klank. De korte "a" in "planteneters", ingesloten door twee lange "e"-klanken in "eenvoudige" en "planteneters", geeft dan weer een laatste keer tegengas als was het een laatste stuip trekking van de bebop in dit gedicht.

¹²⁵ Zie hoofdstuk 4.2: "Melodie en harmonie".

De tendens van lange klinkers wordt immers doorgezet in de afsluitende strofe, die naar goede Gilsiaanse gewoonte korter van stuk is dan de voorafgaande strofes. Nu de klankorkaan van het gedicht is gaan liggen, is het tijd voor bezinning. Het ontspannen poëtisch subject heeft nu alle tijd om zijn aanzoek te formuleren: op “ander” en “caféterras” na vinden we hier enkel “a”- en “o”-klanken in hun lange manifestaties, aangevuld met twee van nature langere “ij”-klanken in de laatste versregel op de positie van het beginaccent in de eerste versregel. Ze vormen een verder zetten van de “ij”-klank op de positie van het beginaccent in het eerste vers van de laatste strofe. In het afsluitende vers valt het beginaccent op de lange “a”-klank, terwijl de nadrukkelijke manifestatie van lange “o”-klanken in “noordoostenwind” het zinsaccent opeist.

Het klankspel en de swingende ritmische afwisseling van spanning en ontspanning zijn echter niet de enige vormelijke manifestaties van de jazz in dit gedicht. We vinden de jazz evenzeer terug in het taalgebruik dat Gils hanteert, in de publiekgerichte aanpak, in de momenten waarop de improvisatie even de bovenhand lijkt te halen in de ontwikkeling van het gedicht, en in de structurele opbouw.

Ook in “partituur voor vlinderbloemigen” is het taalgebruik bepaald onacademisch: ook hier is de ongeregelde omgangstaal, het parlando, Gils’ geliefkoosde register, en is het vruchteloos zoeken naar al te maniëristische taalcapriolen. Het parlando wordt aangevuld met de spontane uitingen die zo eigen zijn aan de taal van alledag, met onder meer de cynische “hoera”-uitroep (die we in die gedaante ook al ontmoetten in “naamloze suite van slechts 2 bewegingen: 2”)¹²⁶ en de onheilspellende pauze die vlak voor “PANG” valt. Verder wijzen we nog op de korte struikeling in de vierde strofe, waar Gils even de illusie van een verspreking of aarzeling opwekt met “lieve lea of rhea”. Op de haakjes na vinden we ook nergens interpunctie, volledig in de lijn van de observaties die we in de bundel *drie partituren* maakten. Hetzelfde geldt voor het gebrek aan hoofdletters.

Eveneens spreektaalig, maar ook te linken aan een speciale aanleg voor het tot stand brengen van interactie met een publiek, is het dramatische taalgebruik. Het gedicht is gestructureerd als was het een spannend verhaal dat op het moment zelf verteld wordt door een

¹²⁶ Zie hoofdstuk 4.5: “Onacademische taalbehandeling”.

gepassioneerde gesprekspartner wiens voornaamste bekommernis het is de aandacht van zijn publiek vast te houden. Hij doet dat door middel van een bijna hijgende, gesyncopeerde en spanning opwekkende formulering bestaande uit de snel na elkaar afgevuurde kernzinnen die we in de eerste drie strofes terugvinden. Wanneer Gils strategisch kapitalen aanwendt in “PANG”, heeft die praktijk bijna de allure van muzieknotatie, als was het een aanduiding die aan de uitvoerder specificeert hoe de uiting precies gebracht moet worden. En dan is er nog het ironische metacommentaar van de observator/verteller in het tweede en derde vers, waarin die het publiek een korte blik gunt op zijn eigen evaluatie van de situatie, als was het een Shakespeariaanse *aside*.

De improvisatie laat zich dan weer vooral voelen in het klankspel dat we hierboven al uitvoerig beschreven. Het doet denken aan de compositorische praktijk van Arnold Schönberg,¹²⁷ de grondlegger van de atonale muziek, die verklaarde dat veel van zijn liederen tot stand kwamen in een strikt irrationele roes, enkel voortgedreven door de klankwaarde van de woorden en zonder zich te bekommeren om de poëtische inhoud. Gils’ ritme wordt voortgestuwd door het swingende afwisselen van korte en lange alternanten van dezelfde klinkers. Dat intuïtief spelen met klanken is één van de belangrijkste structurerende principes in het gedicht. Associatieve gedachtesprongen vinden we dan weer terug in wendingen als “lea of rhea”, waar de naam van zijn meisje een associatie met het hert uit de tweede strofe oproept.

De structuur van dit gedicht is er één van de doorbreking van het verwachtingspatroon. Het is een groteske vertelling die weinig tot geen wortels heeft in de conventionele, rationele realiteitsbeleving en evenmin geijkte verhaalpatronen volgt. Door zijn verhaal af te breken aan het begin van de achtervolging, gaat Gils radicaal in tegen geijkte vertelvormen, waarin dat moment net als een katalysator voor de actie zou fungeren. In plaats van de spanningsopbouw lineair naar een climax te leiden, opteert Gils voor een abrupte spanningsstop. Het publiek, dat geconditioneerd is om conventionele vertelpatronen in een verhaal te herkennen en te anticiperen, blijft enigszins verdwaasd achter: het krijgt geen climax van de actie, en evenmin een eenduidig afgerond slot waarin alles samenvalt. In de plaats krijgt het een vrij alledaagse en weinig opwindende gespreksscène met twee individuen in een niet nader bepaald café. Zodoende presenteert Gils een alternatieve verhaalstructuur.

¹²⁷ Zie hoofdstuk 4.3: “Melodie en harmonie”.

Het minste dat we bijgevolg kunnen stellen over “partituur voor vlinderbloemigen” is dat het een veelzijdig gedicht is. Het is een zinderend gedicht, waarin een jonge Gils op het toppunt van zijn kunnen fungeert. Door middel van sensuele evocaties, een uiterst doeltreffend taalgebruik en frivol klankspel dat de intensiteit van de bebop afwisselt met meer ingehouden of meer ontspannen passages, introduceert hij grillig swingende structuren van spanning en ontspanning. Die spanningsverhoudingen staan in functie van een anticonventionele inhoud die de heersende norm ondergraaft. De harmonie met de natuur is het antwoord, en de complexloze liefde is één van de vormen die deze harmonie aanneemt. Ook hier vinden we echter geen afgerond besluit: de liefde is immers zelf allerminst een eenduidig gegeven. In “partituur voor vlinderbloemigen” wint de imperfecte maar waarachtige kosmische harmonie het van de oppervlakkige idiotie van de burgerij.

6. Besluit

Als we in de loop van ons onderzoek één rode lijn hebben kunnen ontwaren, dan is het dat de jazzinvloed in het werk van Gust Gils allerminst eenduidig is. De invloed van de jazz verschilt afhankelijk van het medium dat Gils verkiest en is veel explicieter aanwezig in de songs en de verbosonische experimenten dan in het paraproza en de poëzie. Dat wil daarom nog niet zeggen dat de jazz geen belangrijke rol speelt in Gils' poëzie: zelfs in de vroegere groteske fase, waarin volgens de literatuurkritische consensus de invloed van de jazz kleiner is dan in het latere arabeske taalspel, hebben we verschillende interessante parallellen kunnen trekken met de swing, de bebop en de free jazz. Gust Gils verbindt in die vroege poëzie inhoudelijke en formele jazzprocédés en versmelt ze tot één dynamisch geheel.

Denken we op thematisch vlak maar aan de existentiële angst, de lichamelijke en de sensualiteit, en de paradoxale aard van Gils' werkelijkheidsopvatting, maar evenzeer ook aan zijn ironische humor en de voorliefde voor het absurde. Gils presenteert in zijn poëzie bovenal een realiteit zoals ze óók zou kunnen zijn, een wereld die ver voorbij de opgelegde beperkingen van de maatschappelijk aanvaarde werkelijkheidsbeleving gaat. En dat is waar de jazz en Gust Gils elkaar kruisen: het gaat bij allebei om een rumoerig blootleggen van de conventie, een frontale aanval op het verstikkende establishment.

Gils ontwikkelt verschillende denkpatronen binnen hetzelfde gedicht als waren het melodische patronen waarop gevarieerd en geïmproviseerd wordt, denkpatronen die in harmonische structuren met elkaar gecombineerd worden. Nu eens presenteert hij de lezer een schijnbare synthese tussen de verschillende stemmen binnen het gedicht, dan weer laat hij ze elkaar beurtelings onderuithalen. In beide gevallen komt het nooit tot een duidelijk afgerond geheel, net zo min als de werkelijkheid een afgerond geheel is. Hier is het individu aan het woord dat zich vervreemd weet van de samenleving en zich vaak verliest in een verwarrende stroom van indrukken en plotse momenten van heldere analyse. En dat is ook de missie van Gils: in plaats van welomlijnde systemen te ontwikkelen, reikt hij zijn publiek alternatieve denkpatronen aan die het zelf naar believen kan verkennen, als was hij de bandleider Count Basie of Duke Ellington die een improviserende bigband van op de achtergrond van materiaal voorziet. Het gaat om het tot stand brengen van een bewustzijnsverruiming, een besef dat er meer is dan het dwangmatig rationele referentiekader dat het heersende maatschappelijk bestel huldigt.

Die boodschap onderlijnt Gils op formeel vlak met een staccato, onbehaaglijk ritme. We vinden de swing terug in de ritmische afwisseling van ontspanning en spanning, terwijl de hakkende bebop om de hoek komt loeren in de meest intense passages. Gils kruidt zijn lyrisch parlando (een schijnbare paradox die, zoals we nu weten, verre van zinledig is) met een tegendraadse, pittige ritmiek. Hij verkiest deze aanpak boven die van de (neo)klassieke bombastische woordenkramerij. Gils' favoriete register is dan ook een pretentieloos, ratelend parlando dat dicht bij de gewone omgangstaal ligt, compleet met de passionele uitroepen en twijfelende pauzes die er zo eigen aan zijn. Gils' poëtische vormbewustheid uit zich daarenboven ook in het frivole klankspel dat vaak bestaat uit intuïtief opgebouwde, geïmproviseerde reeksen van assonanties en alliteraties. Het hoeft niet te verwonderen dat ook deze klankenreeksen zelden een rechtlijnige ontwikkeling kennen. Ook op vormelijk vlak vinden we dus een voortdurende doorbreking van codes en een ondergraven van de klassieke hiërarchie: Gust Gils bouwt overal waar hij kan jazzy stoorzenders in.

Dat we van duidelijke jazzinvloeden mogen spreken, *ook* in het vroegere werk van *drie partituren* en *gewapend oog*, is in de loop van ons onderzoek wel duidelijk geworden. Of we Gust Gils dan ook maar meteen een jazzpoëet mogen noemen, is een ander paar mouwen. De jazz was nooit het onderwerp van zijn dichtwerk, zoals dat wel nadrukkelijk het geval was bij Roggeman en Bernlef. Bovendien heeft Gils zich nooit willen profileren als een jazzdichter. Erg verwonderlijk is dat niet. De term "jazzpoëet" lijkt te suggereren dat er ook zoiets bestaat als een dichter die losstaat van de jazz en, algemener, de muziek; en dat terwijl bij Gils muziek en poëzie gewoon deel zijn van één breder, allesomvattend geheel. De invloed van de jazzmuziek zit bij Gils dan ook dieper dan een oppervlakkig thematisch verwijzen naar de jazz: het is een unieke artistieke uitdrukingswijze die niet tot de muziek, of zelfs tot de "jazzpoëzie" beperkt is.

Het toont nog maar eens de veelzijdigheid aan van de artistieke *homo universalis* die Gils was. Die veelzijdigheid is meteen ook zijn grootste sterkte, die hem het hokjesdenken ver doet ontstijgen. Niet alleen verenigt Gils de verschillende kunstdisciplines in zijn oeuvre, hij verenigt in zijn hoedanigheid van dichter ook zo goed als alle mogelijke dimensies die, elk afzonderlijk, de ware aard van de jazzdichter bepalen. Gust Gils belichaamt op zijn eentje het wijde spectrum van jazzpoëten dat Sacha Feinstein beschrijft in zijn introductie voor de *Jazz poetry anthology*: zo is hij een mooi voorbeeld van "*white poets attracted to the spirit of syncopated rhythms*" en incorporeert hij de maatschappijkritiek in zijn werk van de "*young*

black writers [who] steeped in the tradition of black music, using poetry in part to achieve a political voice". Bovendien is Gils een passionele "*m[a]n pining over the wom[a]n [he] wanted to love*", een man die tegelijk ook in vervoering gebracht werd door "*the live drama on the bandstand*". Hij is de "*[poet] trying to break apart the language to imitate sound*", de dichter die als kind de *hausse* van de jazz meemaakte, "*years later, transported still by memories and recordings*". Ten slotte is Gils ook één van de zovelen "*who have tried to capture the swing, the sex, the dance, the violence, the laughter, the brutal rhythms and the tender sway of jazz*".¹²⁸

Als Walter Pater beweert dat "*[a]ll art constantly aspires towards the condition of music*", dan is Gils' poëzie daar een schoolvoorbeeld van.¹²⁹ Het blijft echter niet bij het door Pater gesuggereerde eenrichtingsverkeer: bij Gils gaat het om een wisselwerking tussen de verschillende kunstdisciplines, een energieke en levenskrachtige kruisbestuiving van creatieve uitingen. Op die manier is de jazz onverhoeds binnengeslopen in de vroege poëzie van Gust Gils, nog vóór hij zich daar ten volle van bewust was. En dat maakt de poëzie van *drie partituren* en *gewapend oog* net zo fascinerend: de onderhuidse, subtiele jazzfactor sluimert er als een moeilijk benoembare kracht. Het is een *unheimliche*, maar bovenal positieve motor achter het vers die suggereert dat er meer is dan de grauwe realiteit van het burgerlijke bestaan.

Nu eens schreeuwend, dan weer fluisterend, maar altijd even oprecht brengt Gust Gils' poëzie het failliet van de ratio op de wijze van de jazz.

¹²⁸ Feinstein, p. 20.

¹²⁹ Pater zoals geciteerd in Buelens, p. 315.

7. Bibliografie

7.1. Primair

Afschuwelijke Roze Yogurtman. Amsterdam: De Bezige Bij, 1972.

Berichten om bestwil gevolgd door Finimeuble. Antwerpen/Amsterdam: Houtekiet, 2003.

drie partituren. Amsterdam: De Bezige Bij, 1962.

gewapend oog. Amsterdam: J. M. Meulenhof/De Ceder, 1962.

Little Annie's lonely songbook. Antwerpen: Uitgeverij Walter Soethoudt, 1974.

partituur voor vlinderbloemigen. Antwerpen: eigen beheer, 1953.

Zanger met zuurstofmaster. Amsterdam: De Bezige Bij, 1988.

ziehier een dame. Amsterdam: De Beuk, 1957.

Gils, Gust in briefwisseling aan Roggeman, Willy; Brasschaat, 23/09/74. (AMVC-Letterenhuis Antwerpen, 200403/87b)

Aantekeningen, archief AMVC-Letterenhuis Antwerpen

Opnames niet nader gedateerd optreden. (Poëziecentrum Gent)

7.2. Secundair

[geen auteur]. *Muziektermen. Termen en technieken van A tot Z*. Utrecht: Uitgeverij Het Spectrum, 2000.

Baele, Bart. *Engagement in transludieke context: maatschappijkritiek in het paraproza van Gust Gils*. Gent: Universiteit Gent, 2007.

Bousset, Hugo. "Gust Gils". *Kritisch literair lexicon*, februari 1996/mei 2004: 1-8.

Buelens, Geert. "Aspiring towards the condition of music". *Dietsche Warande en Belfort*, vol. 147 nr. 3: 2002. 315-327.

Buyck, Paul. "Absoluut naast de kwestie: interview met Gust Gils". *Kreatief*, jrg. 34 nr. 2: 2000. 33-41.

Chiswick, Linton. *Milestones of jazz*. Godalming: CLB International, 1997.

Clemens, Emile. "Jazzpoëzie". *Jazz'halo*, jrg. 5 nr. 8: 2001. 4-8.

Coigneau, D.; Reynaert, J.; Musschoot, A.M.; Waterschoot, W. *Overzicht van de Nederlandse letterkunde deel 2*. Gent: Academia Press, 2003.

Dejonckheere, Marc. "Een stok van woorden in het wiel van de werkelijkheid". *Poëziekrant*, jrg. 17 nr. 1: 1993. [geen paginanummering.]

De Lannoy, C. *Hoe laten we het klinken?* Antwerpen: Uitgeverij De Boeck, 2008.

- De Molenaar, Johan. *Muziek en poëzie*. Utrecht: A.W. Bruna & Zoon: 1959.
- Doffyn, Thijs. *Een eenatweese scheikunde. De poëzie van Roggeman in het licht van de jazz*. Gent: Universiteit Gent, 2008.
- Gerits, Joris. "Jazz en poëzie." *Podium / Streven - Cultureel Maatschappelijk Maandblad*, jrg. 64 nr. 4: 1997. 345 - 348.
- Govers, Albert Jan. *Jazz in poëzie. Instant composers gedichten*. Amsterdam/Antwerpen: Elsevier Manteau, 1981.
- Feinstein, Sascha; Komunyakaa, Yusef. "Preface". *The jazz poetry anthology*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1991. 17-20.
- Howeler, Casper. *Rhythme in vers en muziek*. Den Haag: Mouton & Co. Uitgevers, 1952.
- Jacobs, Herman. "De grimmige humor van Gust Gils." *De Standaard*, 15/11/2002, geraadpleegd 14/12/2008. (http://www.standaard.be/Artikel/Detail.aspx?artikelId=dst15112002_055)
- Jaeger, Toef; Thomése, P.F. *Het muzikaalste gedicht. De mooiste gedichten over muziek uit Nederland en Vlaanderen*. Amsterdam: Uitgeverij Podium, 2006.
- Joris, Yves. "Klassiekers: een minnend paar." *Meander*, [geen datum van publicatie], geraadpleegd 5/2/2009. (<http://klassiekegedichten.net/index.php?id=97>)
- Kernfeld, Barry. *The new Grove dictionary of jazz*. Londen: MacMillan, 1988.
- Kregting, Marc. "Beroesd door cirkel en vierkant." *Dietsche Warande en Belfort*, vol. 147 nr. 3: 2002. 330-341.
- Kuypers, Jeroen. "De dromen van de hypnograaf. Gust Gils en de parawetenschap." *De brakke hond*, laatst gewijzigd 12/03/2008, geraadpleegd 23/03/2009. (<http://www.brakkehond.be/84/kuype1.html>)
- Luiting, Ton; Middendorp, Albert. *Poëzie concertante*. Hilversum/Brussel: Kofschip-Kring, 1986.
- Mahieu, Dirk. *De poëzie van Gust Gils: een linguïstische benadering*. Gent: Rijksuniversiteit Gent, 1977.
- Roggeman, Willy. "Brief vol jazz voor Gils". *Gard Sivik*, nr. 15/16: 1959/1960. [Geen paginanummering.]
- Roggeman, Willy. *Free en andere jazz-essays*. 's Gravenhage/Rotterdam: Nijgh & Van Ditmar, 1969.
- Roggeman, Willy. "Gesprek met Gust Gils." *Beroepsgeheim 2*. Den Haag: 1975. 249-275.
- Roggeman, Willy. "Gust Gils. Hulpeloze acrobatiekjes van het problematische ik." *Glazuur op niets*. Antwerpen/Amsterdam: Elsevier Monteau, 1981. 53-71.

Walravens, Jan. "Nood." *De Vlaamse Gids*, nr. 31: 1947. 407-411.

Willemze, Theo. *Spectrum muzieklexicon*. Utrecht: Uitgeverij Het Spectrum, 1991.

Rinckhout, Eric. "Dynamiek! Energie! Negers! Clichés!". *De Morgen*, 02/05/2009. 52.

Samama, Leo; van Lingen, Hylke. *Nederlandse muziek in de 20-ste eeuw. Voorspel tot een nieuwe dag*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

Schönberger, Elmer. *De wellustige tandarts & andere componisten*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1983.

Basie, Count. *The golden years Vol. 1 1937*. EPM: 1988.

Basie, Count. *The golden years Vol. 2 1938*. EPM: 1988.

Ellington, Duke; Gerber, Alain (samensteller). *Duke Ellington. The quintessence. New York - Chicago - Hollywood. 1926-1941*. Frémeaux et Associés SA, 1994.

Ellington, Duke. *At Newport*. Sony Music Entertainment, 1999.

Ellington, Duke. *Reminiscing in tempo*. Sony Music Entertainment, 1991.

Ellington, Duke. *Such sweet thunder*. Columbia: 1999.

Goodman, Benny. *On the air (1937-1938)*. Columbia: 1993.

8. Bijlage

8.1. “gedicht bij daglicht”

het is helder dag
en licht klimt
in de kruinen
als vergif

het is helder licht in de
open straatvlakte,
zodat de mensen elkaar
niet kunnen besluipen

maar ergens ver genoeg vandaan
is iets
ontploft
of in werking gesteld

de wandelaars sterven
op straat
uit de open vensters vallen
kinderen

de tramdraden zijn gezakt
en een dicht traliewerk
gaan vormen,

waaronder men
op handen en knieën
moet kruipen

drie partituren, p. 45.

8.2. “suite voor spreekstem: 1”

hoe schoon nietwaar het land des zondags
(morgen beloftevol openstralend
en straks na de middag zullen overal dezelfde bronstige koppels wandelen in eer en deugd
hun verlangen behoeft bliksemafleiders)

laat nu niet na een vroege buurttram te nemen
gij kunt u gratis gaan zelfmoorden de bossen staan open
(voorbij de tijd van het grootgrondbezit)
niemand zal nog naar u vragen in een rustig hoekje
zult gij vergaan tot nuttige bladgrond

en alles gaat gewoon verder met gebeuren
mijnheer en madame van hiernaast
vieren hun porfieren bruiloft of iets dergelijks
zonsverduisteringen hebben plaats
en de heilige in zijn plaatijzeren eenpersoonsbed
versteen in ijsskoude vizioenen

drie partituren, p. 9.

8.3. “een minnend paar”

een minnend paar man en meisje
identiteit onbekend
op een grijsgerogende morgen in een van de plattelandssteden
komen vreemd aan hun eind nl. zij vloeien
als twee vlakken natte waterverf in elkaar

liefde of toeval niemand weet het

stoffig en schraal als puin vindt men
de bewijsstukken (stoffig als silhouëetten) later
veel later
op een onverhuurde zolderkamer

zie hier een dame, p. 31.

8.4. “5 aanwijzingen: 3”

gitaar.
hij dacht een solo te spelen voor gitaar
maar alle aanrakingen tussen hem
en het instrument
achteraf beschouwd: een verbitterd lijf aan lijf
een elkaar raken waar ze konden
verbeten gepijnig.

niet één keer steeg een volmaaktheid hoe klein ook
boven hen uit.
zo dwaalden zij kermden zij
door achtenveertig uren donker

gewapend oog, p. 14.

8.5. “villegiatuur”

villegiatuur

jarenlang geïntregerd door
onverklaarbaar geritsel
ergens voorbij zijn tuin
(als van jonge schijnheilige
berken) heeft hij bijna
krankzinnig de achterhaag
opengebrouwen maar in de
ruimte daarachter niets
gevonden geen vlakke geen
zee zelfs geen afgrond

drie partituren p. 42.

8.6. “landelijk”

lucht

vezelig blauw

handen

strelen van verbijsterde vogel

bewegingloos

bomen

graniet

wolken

witte molusken

ader doorheen de stilte

droom rivier

partituur voor vlinderbloemigen p. 46. (Het gedicht werd niet opgenomen in de verzamelbundel *drie partituren*.)

8.7. “ballade van de onregelmaat”

mijn hand is plots onnatuurlijk groot. wat kan zij niet omvatten? een stoel,
een huis, een kamer schijnt onbeduidend - is dit begrijpelijk?
maar de zo kleine voorwerpen, verloren, doen schrikachtig aan in de lege
palm.

zoiets is een morgen in februari.
het opstaan. het boven de rand uitklimmen.
het vreemde wassen; de spiegel.
pas op voor het beest. en wat een glinsterende haat
in zijn oog!
ik bedoel een miereneter in de struiken een bloedhond om het even kijk zelf.

[]
een ogenblik als een ander.
om alle rede plaats te geven:
je bent geen schaduw, maar in een kikkerpoel
groots leven is het niet.
je kwam terug van een droeve taak
je was iemand gaan schrappen gaan begraven. het afgezaagde hoofd haast
nog onder de arm bij wijze van spreken.
loopt men zo zichzelf wegwijs? verloren?
savonds is de stad normaal verlicht.

[]
maar nu een staalkoude morgen.
had je er meer van verwacht? je glipt heen
en weer in je kamer.
een schrikkelijk knaagdier onder het licht.

[]

en doorheen
een zwarte wereld: uitmonding van veel van een lange weg
hierheen geleefd. poorten en galgen open
in stukken woud die staan in de eenzame dag.
huizen een vingerknip. stukgeschoten vloeken.

had zij bloemen klaar aan de eindstreep? gelukwensen?
bedroevend helder vroeg ik me dit af. sliep ik sprakeloos.
koude stilte leeg kleurgebeuren
hoe te ontkomen hoe ik me uit zocht een vuur
van haast verstaanbaarheid.

[]

wie kan dit aan? voorbij?
neem toe de vertwijfelden. zij slaan aan het zingen.
onder het venster van de galg: had je de gang opwaarts de ladder met ge-
spannen ogen gevolgd? de val? het verlies? een angst van bestaan;
wegrennen?
een schaakbord viel om
honderden verloren gebeurtenisen.

[]

veelgrijze kleurnacht kom over mij
ik ben een slapeloos gedierte.
sterke takken ik hoor ze waaien regenen.
waar ben ik? wanneer?
overkom mij met een waanzin. iemand.
een bosgeest. iemand die mij koopt. vervreemdt.
maar hoe hard ik dit
de glasscherven draadpunten elektrokusies van
de nacht, de nacht
keldert mij roept mij wraak
verliest mij

[]

levende woonwereld

ik scheurde je witte bedekking.

stilte stak op. groot orgelrumoer langs beenderen

van duizenden kerkhoven massagraven: zwijgend de monden

in sneeuwvlakte naar ons geheten.

als in de lege brandsirkel vielen vlammen.

ik glaasde mijn ogen giftige wilskrachtige kralen. ik scherpte.

dit vroeg om hardheid. splinterend steen

in een logge holte leegte zoekgeraakt.

[]

nu komt een vreemde wagenrenner:

de schrik van de herinnering. de schuw.

het is een laag uitgestrekt gewelf

ver kruipen naar de uitgang.

inktdonker.

het moet een vermoeide arm zijn

een vermolmde arm die de wereld streelt.

[]

de mens een water een kalm filosoof vol helse invallen.

een majoor verzamelend, walgend van zijn vlinders eretekens:

dralend is hij. maar zakkenvol wapens

weet hij te waarderen.

speelt hij soms bij zichzelf voor masjiengeweer? vraag hem niet hoe hij

eindigt. en in welke hoek.

welke koude om de lippen.

[]

wanneer in een land jij roerloos
onbedacht onbeweeglijk bijvoorbeeld
lood-dood stap je tevoorschijn
ofwel sterf je van contrast.

hier of daar mislukt op elkaar toekomen wetend
weten is de ruïne.

gewapend oog, p. 36-39.

8.8. “3 opeenvolgende gedichten: 3”

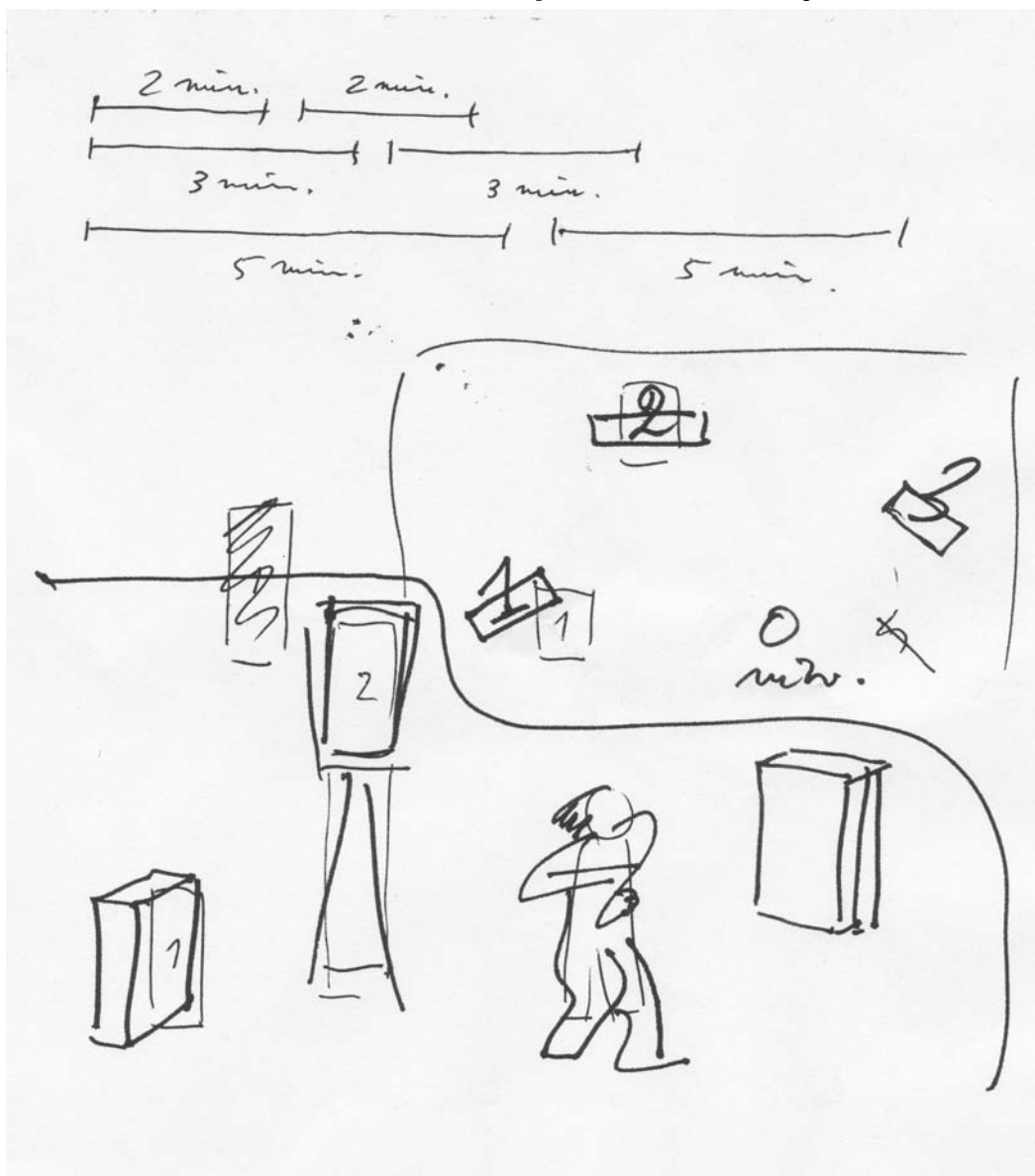
zo gij ooit beminde Laura
(wat ik niet hoop) van iemand anders
een kind zult dragen
en is het een jongen

luister dan niet naar goede raad
maar laat hem studeren voor ingenieur

(een goedbetaalde
met de onhebbelijke gewoonte ingewikkelde berekeningen
hardop te reciteren)

drie partituren, p. 31.

8.9. “konserto voor bandopnemers & freejazzsolist”



Uit het archief van het AMVC-Letterenhuis: “Composities/Thematische dossiers (1973-1974): ‘Vokale Eksploraties’ (ca 19968-1969) Partituren, briefwisseling, muziek”.

8.10. “oponthoud voor werveldieren”

een volk dat zijn weerprofeten vermoordt
is zeer dicht bij zijn lachende ondergang

hun monden wijdopen staan gereed om drink coca cola te
kreunen
doch liever vergaan zij bij hun gegrinnik van plexiglas

hun lichamen waarop de regen geen vat meer heeft
geloven niet langer in zonsverduisteringen zijn vergeten
de zoete algebra van de onderste ledematen

vruchteloos pogen zij nog de tatoeages te ontcijferen
die de ruggen bedekken van fantastische hoeren

hun slangen schreeuwen zich de gifklieren wit
naar de nummerborden van voorbysuizende auto's

wie zijn weerprofeten bijtijds weet te vermoorden
is bijna aan zijn lachende overbekende ondergang toe

ik weet ontzaglijk veel schelpen voor u liggen
liliane

drie partituren, p. 25.

8.11. “2 aantekeningen bij nahistorie: 2”

ik ben mijn verblijf juich niet ergens in een guur bos niet vergeten. feilloos
ging het vuur van hand tot hand. tempelruïnes ontwaakten onder de voet-
schreden.

ik was 6000 jaar oud en ongelofelijk ver van huis. mijn watervoorraad totaal
geslonken. en zienderogen werd het land woestijn.

een bevrijdende wolk was de ontploffing van het luchtdoelgeschut. het maakte
de stad weer duidelijk. de flarden van de stad.

ik ondervroeg zelfs de stomme beelden onderweg de stenen afgoden knorrige
totems. begon zelfs hoopvol te roepen hee! ha! naar de boomkruinen... niet
eens vogels verjoeg de weergalm. niet eens gras dat onzichtbaar trilde.

zo bij gebrek aan merktekens om mij op te richten kom ik niet op de weg die
naar de stad leidt al zie ik haar ginder vóór beneden mij: ik moet gade-
slaan hoe de bloedstroom van leven in haar stilvalt tot de laatste auto in
roest is uit elkaar gebrokkeld.

ik ben 6000 jaar oud en onvoorstelbaar ver van huis.

drie partituren, p. 35.

8.12. “wijlen de lente”

ha HA

hoera vreugdekreten

de lEnte

de bomen botten er op los

alle horloges vallen stil

de natuur is platzak

lopenlopen springen jiven werkwoorden vervoegen

vreugdekreten slaken hoe hokkoe hokkoewee hibbi heebiooh

nimfen spelen tingeltangel hebben tersluik een bordeel

geopend

weinig bezocht trouwens zal hen leren

lopen struikelen jiven springen opgetogen zijn maar

beeheebioh

hoerageroep stenigt de winter van bazalt

met katapulten knickers schieten naar de azijnzon

of naar vliegtuigen raté om de dieu

pleenk bohioe wabbab

HA ha

alle mogelijkheden gelijk met de grond

met een lente in elke broekzak

komt men gemakkelijk elke lente door

woo aahhaa bie

heeeeeeeeeE- p

drie partituren p. 21

Op het ritme van de melaatsenratel