

Van ellende edel ~ ‘Het geval Lautréamont’: de logica van een abnormaal individu

H.G. Aalders



Van ellende edel
De criticus Slauerhoff over het dichterschap

ROZENBERG

*Bij toeval stuitte ik bij mijn omzwervingen door archieven en instituten op een vergeten stuk van Slauerhoff. Het gaat over de Comte de Lautréamont (1846-1870) en verscheen in 1925 in het Belgische avant-gardeblad *Le Disque vert*. Slauerhoff vergelijkt hem met Rimbaud. Beiden zijn volgens hem representanten van de abnormale individuele kunstenaar, die zich los van zijn tijd of land, dus volledig autonoom en tegenover een vijandige samenleving, manifesteert. Dit type kunstenaar zou volgens Slauerhoff de plaats hebben ingenomen van de zelfbewuste, klassiek geschoolde en met zijn volk*

en tijd verbonden intellectueel, van wie Voltaire en Goethe aansprekende voorbeelden zijn. Slauerhoff lijkt deze ontwikkeling niet te betreuren. Toch ziet hij ook een verschil tussen Rimbaud en Lautréamont. De eerste werkt onbewust, onstuimig, totaal ongeorganiseerd, maar oppermachtig, onverwoestbaar en eigenzinnig. De tweede gaat te werk volgens de systematische logica van een waanzinnige.

8.1 *Le Disque vert*

In de tweede helft van 1925 wijdde het Belgische avant-gardetijdschrift *Le Disque vert* onder de titel ‘*Le cas Lautréamont*’ een speciaal nummer aan de schrijver van *Les Chants de Maldoror*. Tussen de bijdragen van kersverse surrealisten als André Breton, Jean Cocteau, René Crevel, Paul Eluard en Henri Michaux, reeds langer in aanzien staande auteurs als André Gide, Paul Valéry en Jules Supervielle, en enkele niet-Franstalige grootheden als Giuseppe Ungaretti, Ramón Gómez de la Serna en Herbert Read, prijkte ook een stuk van de Nederlandse dichter J. Slauerhoff. [i] Hoe het in het Frans vertaalde artikel in het tijdschrift terecht is gekomen, heb ik niet kunnen achterhalen, maar het is waarschijnlijk dat Slauerhoff al in 1922 in contact kwam met de Brusselse Franstalige auteur Franz Hellens, die het blad van begin tot eind heeft geleid

(Hazeu 1995: 148). Blijkbaar had die Slauerhoffs bijdragen aan Het getij gevolgd, want ten behoeve van een jaarlijkse bloemlezing internationale poëzie, *Les Cinq continents*, vertaalde Hellens voor de uitgave van 1923 vijf verzen van hem (id.: 756).**[ii]**

Samen met André Salmon had Hellens, pseudoniem van Frédéric Van Ermengem (1881-1972), in 1921 het avant-gardetijdschrift *Signaux de France et de Belgique* opgericht. Medewerkers waren naast hem André de Ridder, Paul-Gustave van Hecke en Pascal Pia. Na een jaar ging het nu door Hellens en Michaux geleide tijdschrift *Le Disque vert* heten. Er verschenen beschouwingen over James Ensor, Alfred Jarry en oorspronkelijke werken van Max Jacob, André Malraux, Maria Tsvetajeva, Ilja Ehrenburg, Majakovski, Neel Doff, Blaise Cendrars en Pierre Mac Orlan. In de volgende jaargangen speelde *Le Disque vert*, onder de bezielende leiding van Hellens, niet alleen een belangrijke rol in de Belgische Franstalige literatuur, maar ook daarbuiten. Het was een internationaal een gerenommeerd tijdschrift dat herkenbaar was door zijn modernistische, kosmopolitische en avant-gardistische inhoud. Het blad volgde met name in de eerste periode van haar bestaan (1921-1925) met grote belangstelling de internationale literaire ontwikkelingen. Het onderhield daartoe nauwe contacten met andere Franstalige avant-gardistische en gerenommeerde bladen als *Sélection*, *Littérature*, *La Nouvelle revue française* en *Commerce*. Zelf liep het tijdschrift voorop in het onderzoek naar nieuwe vormen van literatuur en kritiek. Bovendien nam het deel aan de toenmalige intellectuele debatten door lezers en medewerkers belangrijke kwesties voor te leggen en hun opinie te vragen. Er werd geschreven over jazz ('oui, un folie organisée et géniale!' [Hellens 1957: 238]) en er kwamen speciale nummers over het symbolisme, Max Jacob, Charlie Chaplin ('Charlot'), Freud en de psychoanalyse, zelfmoord (met bijdragen van Artaud, Michaux, Crevel, Eluard e.a.), de droom (Ponge, Reverdy) en, op instigatie van Michaux, op wie de schrijver van de *Zangen van Maldoror* grote indruk had gemaakt, een apart nummer over 'het geval Lautréamont'.**[iii]**

In z'n huis aan de Chaussée Waterloo in Ukkel hield Hellens elke vrijdag soirees, waar hij talrijke Franse, Belgische en ook Nederlandse literatoren ontving; Greshoff en Du Perron werden soms uitgenodigd. Onduidelijk is of Slauerhoff wel eens bij deze literaire ontmoetingen aanwezig is geweest. Zeker is wel, zo blijkt uit zijn herinneringen aan Slauerhoff, dat Hellens zeer op de Nederlandse dichter gesteld was. 'Hij had prachtige ogen, zij straalden van genialiteit en tegelijk van

een schuwe goedheid welke zich voor zichzelf schaamde' (Kroon 1981: 177). Het was een constatering waarvan hij ook in de voorrede van Slauerhoffs Franse bundel, *Fleurs de marécage* (1929), melding had gemaakt. Omgekeerd was Slauerhoff zeer van Hellens gecharmeerd. Hij wijdt een paar maanden voor de publicatie van zijn Lautréamont-stuk, in *Den gulden winckel* van 20 mei 1925, een gematigd positieve bespreking aan Hellens' laatste publicatie, *Notes prises à travers une lucarne* (1924). Slauerhoff vond de bundel in poëtisch proza gestelde reflecties 'volstrekt en in den goeden zin modern, niet geforceerd'. Maar niet alle korte stukjes zijn even geslaagd: 'Soms scheidt hij uit een brok geziene werkelijkheid een scherp, schoon zielelandschap, soms eindigt een stilleven met een bespiegeling en zwakke moraal.' Maar dan is er weer veel lof: 'Hellens brengt het vèr in het weergeven van 't wezen van onbezielde dingen; daarin evenaart hij Rilke, zonder diens beklemming.' Na wat kritiek komt de afsluitende lof onverwacht: 'Het staat niet achter bij *Gaspard de la Nuit* en *Poèmes en Prose* van Baudelaire.' Het prozagedicht over de legendarische wees van *Aloysius Bertrand* (1807-1841), ook hij jong gestorven, had in de negentiende eeuw een zeer gewaardeerde status. Baudelaire beschouwde Bertrand als zijn leermeester. Du Perron vond Slauerhoffs waardering te veel lof voor de Waal. In een brief aan Greshoff uit 1925, denkelijk dus na het lezen van de *Gulden winckel*-bespreking, heeft hij het over de 'door Slauerhoff zoo onmatig geroemden Franz Hellens' (id.: 70).

Ook later zal Slauerhoff Hellens' publicaties, waarvan liefst elf titels in zijn bibliotheek werden aangetroffen, blijven volgen, en bespreken. Op 5 maart 1932 beschrijft Slauerhoff in de *Nieuwe Arnhemsche courant* een verzamelbundel van Hellens' stukken, *Réalités fantastiques* (1931), verschenen ter gelegenheid van zijn vijftigste verjaardag. 'Voorals is hij sterk in het oproepen van dingen die wij allen juist zoo of ongeveer zoo in onze kindsheid beleefd hebben, maar niet meer wisten.' Tot slot bespreekt hij op 8 december 1934 *Fraîcheur de la mer* (1934). Net als het vorige wekt ook dit boek de indruk dat de auteur moe is, vindt Slauerhoff. Hellens wordt meer gedreven door zijn grote liefde voor de literatuur dan door iets uit eigen of andermans leven dat hij wil meedelen. Zijn werk is niet meeslepend, hij herhaalt zich ten opzichte van vorig (besproken) werk. Slauerhoff noemt zijn boeken on-Frans, het is werk van een stille Vlaming.

De wederzijdse waardering, die concreet werd in het publiekelijk aanprijzen van elkaars werk, moet ertoe hebben geleid, dat Hellens Slauerhoff in 1925

uitnodigde een bijdrage te leveren voor zijn blad, dat nu een speciaal nummer aan Lautréamont wijdde. Dat Hellens aan hem dacht is niet vreemd, als we bedenken dat hij Slauerhoffs bijdragen, zowel poëzie als beschouwend proza, aan de Nederlandse literaire tijdschriften met argusogen had gevolgd. Als er iemand uit Nederland iets over de schrijver van de Zangen van het Kwaad kon vertellen, was Slauerhoff het wel, moet hij gedacht hebben.



Comte de Lautréamont
(1846 - 1870)

8.2 *Lautréamont - jong gestorven dichter, peetvader der surrealisten*

De biografie van de Comte de Lautréamont, pseudoniem van Isidore Lucien Ducasse, vertoont enkele flinke leemtes. De volgende gegevens vindt men in de meeste levensbeschrijvingen wel terug. Evenals Jules Laforgue (1860-1887), die andere vroeggestorven *poète maudit*, kwam Ducasse in Montevideo (Uruguay) ter wereld. **[iv]** Hij werd er op 4 april 1846 geboren. Als Ducasse anderhalf is, overlijdt zijn moeder. Men fluistert dat het zelfmoord is. In 1859 vindt vader Ducasse dat zijn zoon de Uruguayaanse hoofdstad moet verlaten. Hij stuurt hem naar Frankrijk. Isidore volgt het lyceum in Tarbes, in de geboortestreek van zijn vader. In 1862 verlaat hij de school. Een jaar later schrijft hij zich in op het lyceum te Pau, maar rondt zijn studie niet af. In 1867 gaat Ducasse in Parijs wonen, maar wat hij er precies uitspookt, is niet bekend. In 1868 verschijnt anoniem de eerste zang van zijn prozagedicht *Les Chants de Maldoror*, in 1869 gevolgd door een integrale uitgave - op eigen kosten gedrukt, in een oplage van slechts tien exemplaren - van de zes zangen onder het pseudoniem Comte de Lautréamont. Het pseudoniem, gebruikt om aan de censor te ontkomen, verwijst

naar de zeventiende eeuwse politieke avonturier Latréaumont, die de hoofdpersoon is van een historische roman met die titel van *Eugène Sue* (1804-1857). Hoewel Ducasse een schuilnaam gebruikt, durft de Parijse uitgever Lacroix de verspreiding niet aan. Er resteert een tiental auteursexemplaren die al snel van hand tot hand gaan. De oplage zal pas in 1874 als 'nouvelle édition' worden vrijgegeven en ook dan nog tersluiks. In dit schandelijke boek bezingt Lautréaumont het kwaad in vele gedaantes en op een wijze die veel verder gaat dan Baudelaires *Les Fleurs du mal*. In het jaar daarop verschijnen de *Poésies I et II*, eveneens in proza vervatte poëzie, ongewone aforismen eigenlijk, die een breuk met de Zangen zijn in hun fascinatie voor de grote stad. Tijdens de chaotische periode van de Parijse Commune, waarin dagelijks honderden mensen sterven, overlijdt Ducasse op 24 november 1870 op 24-jarige leeftijd aan een griep gepaard met hoge koorts.

De Zangen van Maldoror zijn uniek door hun revolterende lyriek, die geen enkel heilig huisje heel laat, in een niet te stuiten stroom van dierlijke metamorfosen en apocalyptische evocaties. Gruwelijk en pervers zijn de beweegredenen en handelingen van de duivelse Maldoror, wiens naam waarschijnlijk een verbastering is van *mal d'aurore*, omgekeerd: *aurore du mal*, dageraad van het kwaad. Het werk zit vol parodieën op romantische stijlen en retorische figuren en is nauwelijks onder één noemer te brengen. Vandaar dat diverse twintigste-eeuwse stromingen Lautréaumont als voorloper hebben beschouwd. In het nummer van *Le Disque vert* van 1925 is Lautréaumont de voorloper van de surrealisten.

8.3 Willem Kloos leest Lautréaumont

In maart 1891, schrijvend voor het aprilnummer van *De nieuwe gids*, ging Willem Kloos er aan het slot van zijn rubriek Franse letterkunde - die hij begonnen was met de waarschuwing dat de 'fransche literatuur van de laatste twintig jaar [...] zeer indecent [is]. Gij kunt er u heelemaal geen voorstelling van maken, hoe vreeselijk indecent' - eens goed voor zitten. In de voor hem typerende breedsprakigheid meent hij de lezers van zijn blad te moeten waarschuwen voor een boek dat hij zojuist gelezen heeft. De lectuur van dat boek doet hem beseffen nog maar 'aan het begin van mijn leertijd' te staan (Kloos 1891: 88). Lees het niet, zegt hij. 'Gij zoudt u vervelen, u ergeren, u schamen, maar vooral u vervelen, vervelen, vervelen.' (ib.) Maar het zou een smaad aan de nagedachtenis van de auteur zijn, als Kloos dit boek - het gaat om de uitgave van *Léon Genonceaux*, Parijs 1890 -, door erover te zwijgen, 'aan diegenen mijner lezers, die ik er rijp

voor acht' onthield (id.: 89). 'Want voor de artisten zal dit boek zijn een boek van hoge schoonheid, een wereld van nieuwe gedachten en beelden en rhythmten, om hen aldoor te verbazen, en hen van schrik en onderdanigheid stom te slaan.' (ib.) Ook acht hij het voor psychologen en psychiaters van grote waarde. Kloos is ervan overtuigd dat Isidore Ducasse een gek was, 'daar valt niet aan te twijfelen', 'maar dat jonkmensch was tegelijkertijd in waarheid een genie' (ib.):

Ja, inderdaad, het is de zelf beschrijving van een gek, van een gek, die de kiemen van alle waanzinnen in zich omdroeg, grootheids-, vervolgings-, verdelgings- en erotischen-waanzin, en die, omdat hij zoo'n artiest was, al die openbaringen van waanzin heeft opgeschreven, zijn geheimste gedachten en begeerten en verbeeldingen, in hun logische onlogica, dat het een goddelijk boek is geworden van hoog over onze hoofden heenslaande verwenschingen en bedreigingen en ongebreidelde scháámteloosheid. Ja, die arme gek was een zeer groot artiest. Het zou een schande voor de menschheid en een onmiskenbaar teeken van hare grofheid en kleinzieligheid zijn, als zij dat kostbare boek, die grandiose nalatenschap van een armen verworping, die bij zijn leven door haar verdoemd worden moest, omdat zij anders de dupe zou zijn geweest, maar die nu na zijn dood recht heeft op erkenning, omdat hij zoo'n Groote was - als zij die haar in den schoot geworpen schoonheid om lagere belangen verloren liet gaan. (id.: 89-90)

8.4 'Le cas Lautréamont'

Nadat Isidore Ducasses *Poésies I en II* door Breton in 1919 in het tijdschrift *Littérature* zijn heruitgegeven en hij door de surrealisten steeds meer wordt uitgeroepen tot een van hun belangrijkste voorbeelden, en nadat er een nieuwe editie van *Les Chants de Maldoror* is verschenen in 1924, roept dat zoveel reacties op dat Lautréamont een 'cas', een geval wordt. Nog steeds, vijftig jaar na verschijning, is het boek controversieel en ook het feit dat er haast niets bekend is over de auteur laat de mensen niet met rust. Léon Bloy, zo lezen we in het maartnummer van 1925, waarin de redactie haar Lautréamont- special aankondigt, had al in 1890 beweerd dat het bij Lautréamont om een 'folie' ging (*Le Disque vert*: 211) en dat het boek een 'monstre' was. Een van de vraagstukken was dus blijkbaar of Lautréamont krankzinnig was of niet. Het is een vraag waar Kloos in 1891 al van gehoord heeft en waarin hij een standpunt zal bepalen. Ook Slauerhoff gaat in zijn stuk erop in. Net als vele andere schrijvers, bijvoorbeeld André Gide (id.: 293) en Franz Hellens (id.: 197), legt hij een verband tussen 'le cas Lautréamont' en dat andere geval waar nog steeds

zoveel over te doen is, het geval Rimbaud. De auteurs werden waarschijnlijk vanwege overeenkomsten tussen de *Zangen* en de *Illuminations* met elkaar in verband gebracht, maar Slauerhoff noemt ook andere, biografische gelijkenissen.

In hoeverre Slauerhoff bekend was met het werk van Lautréamont weten we niet. De biografen Van Wessem, Kelk en Hazeu maken er geen melding van en ook zijn bibliotheek bevatte geen exemplaar (meer?) van de *Chants de Maldoror*. Lautréamonts naam waren we tot 1925 ook nog niet in Slauerhoffs correspondentie, dagboek of kritisch proza tegengekomen. Wel verscheen er in 1909 een vertaling van een groot deel van de *Eerste Zang* (door de Vlaming Paul Kenis in het tijdschrift *Nieuw leven*), gevolgd in 1917 door de eerste volledige Nederlandse vertaling, van de hand van psychiater J. Stärcke, die ook een inleiding verzorgde.**[v]** Maar de Frans georiënteerde Slauerhoff had zo'n vertaling natuurlijk niet nodig. Ook al was het de eerste buiten het Franse taalgebied. En of hij bekend was met de *Poésies I et II*, waarvan het bestaan pas in 1914 door Valery Larbaud aan een groter publiek bekend wordt gemaakt en die in 1919 voor het eerst zouden verschijnen, is nog maar helemaal de vraag. Anderen, zoals Ungaretti (id.: 354), maken wel de indruk de *Poésies* te kennen.

Toch mogen we aannemen dat Slauerhoff, die zo thuis was in de Franse literatuur van de negentiende eeuw, en met name in de 'literatuur van het kwaad', voor het eerst bezongen door Baudelaire maar met talrijke volgelingen in het fin de siècle, *Les Chants de Maldoror* gelezen moet hebben.

Het is goed mogelijk dat Slauerhoff de Lautréamont-tekst heeft geschreven in de tijd dat hij aan het artikel over Rimbaud voor *De vrije bladen* werkte (voorjaar 1924) of vlak erna, want Rimbaud is prominent in het stuk aanwezig. Maar het kan ook pas in het voorjaar van 1925 geschreven zijn, want ook andere contribuanten aan het Lautréamont-nummer van *Le Disque vert* leggen een verband met Rimbaud en misschien had de redactie in haar verzoek tot een bijdrage wel op een vergelijking tussen de twee aangedrongen.

Slauerhoff begint het door Piet Heuvelmans in het Frans vertaalde artikel met de opmerking dat Lautréamonts invloed zich pas na de (Eerste Wereld)oorlog heeft doen gelden en dat 'zijn zaak' pas de laatste jaren in het centrum van de belangstelling staat. Zonder ze met name te noemen zal Slauerhoff toch wel doelen op de surrealisten, die Lautréamont vanaf 1919 hebben binnengehaald als hun voorganger, inspirator, peetvader. Ze zien in hem iemand die in opstand

kwam tegen het maatschappelijk bestel.

Welke oorzaak die recente aandacht heeft, weet Slauerhoff niet. Misschien het feit dat Lautréamont, net als de Franse maarschalk Foch**[vi]**, in Tarbes is geboren, oppert hij. Maar hierin moet de redactie Slauerhoff in een toegevoegde noot corrigeren: *'Erreur. Lautréamont est né à Montevideo'* (Slauerhoff 1970: 370). Slauerhoff zal zich vergist hebben met het feit dat Tarbes de plaats was waar vader François Ducasse was geboren, bovendien is Lautréamont er zelf school gegaan. Of moeten we, vervolgt Slauerhoff, de oorzaak zoeken in de mogelijkheid dat de recente triomfen van het Uruguayaanse voetbalelftal de belangstelling voor dat land hebben vergroot?**[vii]** Wellicht, oppert Slauerhoff zonder gêne, geeft de vergelijking van de horoscopen van deze groten uitsluitel hierover.

'Le cas Lautréamont' doet Slauerhoff zeer sterk aan het geval Rimbaud denken. En de rest van het stuk is een vergelijking tussen die twee. Beiden bevinden zich op het hoogtepunt van hun creativiteit in de *'époque de la plus grande humiliation française, vers 1870'* (ib.), de jaren van de vernederend verloren oorlog tegen Duitsland (1870), de troonsafstand van Napoléon III, waarmee de Tweede Republiek ten einde kwam, en de chaotische taferelen tijdens het interim-regime van de Commune van Parijs, tijdens het Duitse beleg. Beiden, Rimbaud en Lautréamont, gaat Slauerhoff verder, hebben in korte tijd een oeuvre tot stand gebracht *'aux proportions grandioses et absolument neuves'*. Voor beiden maakt *'une mort prématurée, littéraire chez l'un, physique chez l'autre'*, een einde aan een *'période d'intensité surhumaine'* (ib.).

Wat hebben deze twee fenomenen voor het intellectuele leven van de negentiende eeuw betekend, vraagt Slauerhoff zich af. En hij heeft wel een antwoord:

Ils constituent la preuve la plus forte que, depuis un siècle, l'orientation de la littérature européenne ou plutôt de la vie intellectuelle au sens non scientifique mais essentiel, est dominée, non pas par des esprits de formation classique universelle et très conscients d'eux-mêmes (Voltaire-Goethe etc.), mais par des individualités anormales, qu'aucun lien ne rattache à leur temps ni à leur pays, qui se manifestent en pleine autonomie et doivent généralement se maintenir contre une société hostile. (id.: 371)

Zij zijn dus het bewijs, dat zeer zelfbewuste intellectuelen met een universele klassieke opleiding als Voltaire en Goethe hun vooraanstaande plaats in het

intellectuele leven hebben moeten afstaan aan abnormale individuen, die elke band met hun tijd of hun land missen en zich volledig autonoom manifesteren, gewoonlijk tegenover een vijandige maatschappij.

Het beginpunt van 'la suprématie des anormaux' ligt bij J.-J. Rousseau, volgens Slauerhoff. Zo gek zag Slauerhoff dat niet. Hugo Friedrich maakt het begrip van het abnormale, de '*Abnormität*', naast dat van de '*Dissonanzen*', tot onderscheidend begrip van zijn grote studie over de moderne Europese poëzie. Als voorbeelden van die '*Abnormität*' besprak hij Rimbaud, Lautréamont (hoewel een zwakke afschaduw van de eerste), Mallarmé en anderen (Friedrich 1988: 15-19). En ook voor Friedrich begint de moderne poëzie bij Rousseau, aangezien hij de eerste is die een autistische houding belichaamt en zich niets van de wereld om zich heen aantrekt (id.: 23-24).

De grote schrijvers die na hem kwamen, Hugo, Zola, domineerden slechts in schijn, gaat Slauerhoff verder. In hun schaduw, maar niet gesmoord ('non étouffé'), zien wij Baudelaire werken, 'le génial hypocondre, supportant avec héroïsme ses tortures'. En Mallarmé, 'le maniaque à la logique téméraire'. In het kil-puriteinse Amerika is er Edgar Allan Poe, 'solitaire et mystérieusement menaçant. Personne ne s'aventure dans son ombre.' (ib.) Men verwijt hem zijn verwoestende drankzucht, maar is zijn jongleren met occulte machten niet veel funester, vraagt Slauerhoff zich af.

In Duitsland zinkt Hölderlin weg 'dans la démence. L'on sait qu'aucun autre poète n'a eu sur la poésie allemande moderne une influence pareille à celle de Hölderlin, et que personne n'a plus influencé la psychique de Nietzsche, qui a fini, lui aussi, dans la démence.' (Slauerhoff 1970: 371-372)

Slauerhoff zet de speurtocht naar abnormale schrijvers over de wereld voort. In Engeland was Oscar Wilde 'un talent inaccoutumé et un joli scandale' (id.: 372). In Holland ten slotte: 'la plupart des chefs de file de la jeune littérature (ceux de 80) s'écartent plus ou moins de la norme, car tous leurs prédécesseurs en littérature étaient, sans exception, d'honnêtes bourgeois (négociants, pasteurs etc.).' (ib.)

Het is misschien vreemd dat Slauerhoff de Tachtigers noemt als 'la jeune littérature' in Nederland, maar we moeten niet vergeten dat hij zich aan het begin ten doel stelde te onderzoeken wat de betekenis was van Rimbaud en Lautréamont voor het intellectuele leven van Europa 'au cours du siècle dernier' (id.: 370), dus niet van de laatste decennia. De Tachtigers schaaft hij dus bij de

groep 'anormaux'. Normafwijkers zijn het, vooral in maatschappelijke zin, hoewel ik zou zeggen dat ze dat ook in poëtische zin waren. Ofschoon men niet het belang van Émile Zola en Anatole France moet onderschatten, gaat Slauerhoff verder, werkt de invloed van de Rus Dostojevski, 'un épileptique qui, comme romancier, a toujours donné le pas à l'illogique et au subliminal' (id.: 372), veel dieper door.

Slauerhoff ziet een tegenbeweging van het alogische, onderbewuste, abnormale genie, die de kracht van de in het westen dominerende logische, bewust beredeneerde wetten ondermijnt. 'De temps en temps un fragment tombe avec fracas dans l'abîme; on se console à l'idée que cet accident est dû à une pression latérale. Le monde est si plein! On ne regarde pas en dessous.' (ib.) Nu gaat Slauerhoff in gesprek met zichzelf. Hij werpt een tegenargument op.

Ceux qui préfèrent croire que tout est ordre et repos et considèrent les remous à la surface comme des rides provoquées par le souffle de Dieu, m'objecteront: quelle importance cela a-t-il que deux ou trois poètes, dont vous admettez vous-même qu'ils n'ont aucun contact avec la société, soient des fous? (id.: 372-373)

Wat is het belang van twee of drie gekke schrijvers die toch geen band met onze samenleving hebben? Slauerhoffs antwoord houdt in dat dat toch wel aanzienlijk is:

Cependant: Homère était un vagabond aveugle, mais il n'était pas fou. Son oeuvre est le monument principal de son ère. Dante était un exilé honni, il n'était pas fou. Son oeuvre est le monument principal du Moyen-Age. L'oeuvre de ces deux génies avait des proportions bien plus vastes... Leur temps aussi. (id.: 373)

De grootheid van hun oeuvre lijkt evenredig met de tijd waarin ze leefden, beweert Slauerhoff. Zo'n verband is er dus blijkbaar. Maar de tijd waarin Rimbaud en Lautréamont leefden, was allerm minst groots, zoals Slauerhoff zelf al aan het begin meldde, en ook in zijn stuk over Rimbaud in mei 1924: 'Zijn [Rimbauts] geval verzet zich wel volkomen tegen de theorie, dat de bloeitijd van een land ook de grootste geesten voortbrengt. [...] Het vernederde Frankrijk van 1870-'71 had Rimbaud, malgré soi.' (Slauerhoff 1958: 64) Een abnormaal individu als Rimbaud kan dus, ondanks zijn tijd, van grote statur zijn. Ook daarin verschillen de 'individualités anormales' van hun voorgangers, de 'esprits de formation classique universelle', beweert Slauerhoff impliciet.

Terug naar de 'analogie' tussen Lautréamont en Rimbaud. Hun overeenkomst is veel groter dan hun verschil. Maar hier is toch iets waarin zij verschillen. Ondanks of misschien wel dank zij een zeer klassieke opleiding zien we bij Rimbaud het onderbewuste domineren 'dans toute sa débordante impétuosité, totalement inorganisé et pourtant souverain et d'une structure indestructible; une cristallisation fantasque des phénomènes' (Slauerhoff 1970: 373). Dit is de paradox van Rimbaud, lijkt Slauerhoff te zeggen: onderbewust en totaal ongeorganiseerd te werk gaand, maar intussen de indruk wekkend onafhankelijk te heersen en getuigend van een onverwoestbare structuur.

Bij Lautréamont is daarentegen alles 'effroyablement systématique', zegt Slauerhoff. Toegegeven: 'sa création a le même détachement des choses terrestres, ses visions sont également autonomes. Mais il les évoque et les dirige vers de nombreuses fins.' (ib.) Om die tegenstelling nog wat aan te zetten, want erg overtuigend klinkt het nog niet, trekt hij de volgende vergelijking:

Rimbaud est le champ de bataille, non pas des 'forces séraphiques', comme Claudel se plait à suggérer, mais de toutes les forces terrestres, célestes et infernales. Lautréamont, par contre, c'est le chef d'armée. (ib.)

Lautréamont is de veldheer, Rimbaud het slagveld zelf, waar alle hemelse, aardse en duivelse krachten strijd met elkaar leveren. Overigens is Slauerhoffs verwijzing naar Claudel, die Rimbaud na zijn dood een vroom-katholiek aanzien heeft willen geven, opnieuw een argument voor de datering van dit stuk: het zou van vlak na het Rimbaud-essay kunnen zijn. Want ook daarin gaat Slauerhoff in op de samen met anderen gepoogde verroomsing van Rimbaud.

De veldslagvergelijking wordt voortgezet:

Chez tous deux du coloris, du mouvement, comme un champ de bataille et une marche triomphale en comportent. Chez Rimbaud un dédain immense pour tout ce qui est humain. Chez Lautréamont un sarcasme grandiose, dissonant, entraînant et décevant. Il traite des questions les plus futiles avec un sérieux que le philosophe le plus aride lui envierait. Les problèmes les plus graves sont pour lui des bulles de savon, qu'il laisse monter dans l'espace clair, où il les fait éclater ensuite tout à coup. Lautréamont n'est pas plus génial, mais bien plus puissamment conscient que Rimbaud. (id.: 373-374)

Lautréamont is dus veel bewuster dan Rimbaud, en niet genialer. Het klinkt uit de mond van Slauerhoff alsof de vergelijking definitief in het voordeel van de laatste

uitvalt, want Slauerhoff gebruikt het woord 'bewust' meestal pejoratief.

Dan de vraag 'Sont-ils fous?' (id.: 374) Rimbaud zeer zeker niet: 'Il ne savait que trop bien tout ce qu'il faisait. Moralement déficient, intellectuellement supérieur.' (ib.) Maar Lautréamont, is hij gek?

Lautréamont pourrait plutôt être pris en considération pour collocation dans la maison de santé littéraire, qui compte déjà pas mal de pensionnaires. Mais l'esprit le plus classique et le plus ami de l'ordre doit reconnaître: There is some system in his madness. Oui, il y a some system également dans la course des planètes et des étoiles. Et cela paraît de la démence aux rares esprits qui savent ce que c'est que le vide. (ib.)

Ondanks de wanhoop zit er systeem in de waanzin van deze zeldzame geest. Hij die bekend was met de leegte, de leegte van het bestaan en de leegte van de kosmos, beschikte over genoeg bewustheid om zijn gekte te systematiseren. Overigens had Slauerhoff zich tijdens zijn studie medicijnen (1916-1923) al moeten verdiepen in de (klinische) psychiatrie en de psychopathologie. **[viii]** Het zou zijn speciale belangstelling voor 'abnormale' individuen, in het bijzonder kunstenaars, kunnen hebben aangewakkerd. Dina Hellemans (1991: 374) wijst in dit verband op een overeenkomst in de ontwikkeling van Slauerhoff en André Breton: beiden doorliepen een opleiding als psychiater (dat is wat de eerste betreft wel wat sterk uitgedrukt, maar een onderdeel van zijn studie was het toch zeker) en beiden zullen in hun literaire werk technieken ontwikkelen die erop gericht zijn de kritische controle van het bewustzijn te elimineren.

Slauerhoff gebruikt de woorden waarmee Shakespeare de waanzin van Hamlet aanduidt. Hij zal ze drie jaar later ook als motto voor het verhaal 'Het eind van het lied' gebruiken, geschreven in de zomer van 1928 en opgenomen in de verhalenbundel *Schuim en asch* (1930). De juiste zinsnede luidt trouwens: 'Though this be madness, yet there is method in it.' (Hamlet, II, ii, r. 211) Ook voor de hoofdpersoon van 'Het eind van het lied', dat verhaal dat Sötemann (1965: vi) een 'parabel op het dichterlijk bestaan' noemde, geldt dat er toch systeem zit in zijn waanzin. Ondanks de schijnbaar zin- en doelloze omzwervingen over de aarde valt er niettemin een zin en een doel in te bespeuren. Hoewel de uiteindelijke verlossing uitblijft, volhardt de hoofdpersoon (de dichter) in de goede afloop, namelijk in het vinden van het lied dat de zin van het leven zal blootleggen. Dit irrationele doorgaan tegen beter weten in, lijkt een trek die dit

soort dichters eigen is.

Ten slotte stelt Slauerhoff zich de vraag: heeft Lautréamont invloed gehad in Nederland? Of: zal hij het krijgen? Want men is nog maar net onder de indruk en invloed van Rimbaud gekomen. In Nederland gebeurt toch alles vijftig jaar later: 'La plupart des courants étrangers traversent la Hollande par une période latente d'un demi-siècle.' (Slauerhoff 1970: 375) Ongeveer tegelijkertijd merkte Slauerhoff in het stuk over het vrije vers op dat in Holland alles later (in casu vijftientig jaar) gebeurt. **[ix]** Nee, slechts enkele figuren ondergaan 'l'influence directe de leur grande patrie, l'Europe Occidentale' (ib.). Jammer genoeg deelt Slauerhoff ons niet mee wie die enkelen zijn. Hij constateert slechts dat Lautréamonts invloed op die enkelen hun persoon betreft en niet hun werk: 'Probablement sur quelques-uns, mais pas sur la littérature, et certes pas sur la culture.' (ib.)

Hiermee week Slauerhoffs standpunt in ieder geval niet af van dat van André Gide, die in de opmaat van dit nummer had gesteld dat Lautréamonts invloed op nul moest worden geschat. Maar, schreef Gide, 'il est avec Rimbaud, plus que Rimbaud peut-être, le maître des écluses pour la littérature de demain.' (id.: 293) Het zou Vestdijk zijn, die een generatiegenoot van Slauerhoff eveneens tot een sluiswachter van de literatuur uitriep. Hij benoemde Herman van den Bergh tot 'Sluiswachter van Het getij' (Vestdijk 1980: 56).

Over Holland en zijn gevoeligheid, of beter: ongevoeligheid voor invloeden en stromingen van buitenaf, is Slauerhoff weinig hoopvol. Het zet hem aan - misschien had hij Gides Préface al gelezen - tot een voortzetting van de metaforiek van stromingen, dijken en sluizen: 'La seule chose qui puisse émouvoir la Hollande serait que toutes ses digues cédassent d'un coup et que l'Océan fit irruption chez elle.' (Slauerhoff 1970: 375) En tot ondersteuning van deze wensdroom, en als citaatuitsmijter, haalt hij deze woorden uit de 'Eerste zang' van Maldoror aan: "'Océan, on vous souhaite, grand Océan!'" (ib.)

In deze passage uit Lautréamonts eerste Zang klinkt in verschillende toonaarden een loflied op de grootse onveranderlijkheid en ondoorgrondelijkheid van de oceaan, telkens besloten met de groet 'Ik groet je, oude Oceaan!' Het is een fragment dat Slauerhoff wel in het bijzonder moet hebben aangesproken, want behalve lyrisch is het tevens uiterst rijk en origineel in het oproepen van dingen waarvoor de oceaan of de zee symbool staat. **[x]** De zee is als een blauwe plek

symbool voor de droefheid der aarde Haar bolvorm doet denken aan het menselijk oog. Ze is het symbool der volkomen gelijkheid omdat ze, anders dan de mens, wezenlijk nooit verandert. Ze staat symbool voor de onkenbare bronnen, zoals ze die ook zelf nooit heeft onthuld. Sommige van haar diepten zijn onpeilbaar, vergelijkbaar met de onmeetbare diepte van 's mensen hart.

Ze is symbool voor de onmetelijke scheppingskracht, waar ze zelf het onbevattelijke product van is. De bitterheid van haar wateren staat symbool voor de bitterheid van de kritiek op kunst en schoonheid. Haar machtigheid staat symbool voor het noodlot dat met de mensen speelt, zelf onaantastbaar kan ze de mensen op haar golven in leven laten of doen vergaan. Ze is symbool voor de celibataire mens, eenzaam voortgaand. En tegelijk in alles het tegendeel van de kleine, onmachtige, veranderlijke mens (Lautréamont 1980: 20-26).

8.5 Conclusie: *'there is some system in his madness'*

Het stuk over Lautréamont is zoals gezegd een vergelijking tussen hem en Rimbaud, een vergelijking die aan het eind licht in het voordeel van de laatste uitvalt. Eerst hun overeenkomsten en daarmee hun voor Slauerhoff karakteristieke kenmerken: als tijdgenoten schreven ze hun grootse en absoluut nieuwe oeuvre in een korte periode van bovenmenselijke intensiteit en op jonge leeftijd. Ze zijn de eerste vertegenwoordigers van een nieuwe generatie kunstenaars: abnormaal, individueel, autonoom, tegenover de vijandige samenleving. Ze zijn de voorlopers van een tegenbeweging van het alogische, onderbewuste, abnormale genie, die de kracht van de in het westen dominerende logische, bewust beredeneerde wetten ondermijnt.

Maar er zijn ook verschillen. Bij Rimbaud domineert het onderbewuste, zijn genialiteit heerst in een ongeorganiseerde maar niettemin soevereine drift van een onverwoestbare structuur. Lautréamont is echter afschrikwekkend systematisch, hij heeft al zijn schepsels en visioenen in de hand. Hij is de veldheer, Rimbaud het slagveld. Beiden kleurrijk, maar bij Rimbaud een immens *dédain* voor alles wat menselijk is, bij Lautréamont een bedrieglijk sarcasme. Lautréamont is niet genialer, maar in aanleg heel wat bewuster dan Rimbaud. Zijn ze gek? Rimbaud zeker niet, hij wist wat hij deed, Lautréamont misschien, maar er zat tenminste systeem in zijn waanzin. En dat kan ook van de wanhoop in zeldzame geesten gezegd worden, die weten wat leegte is.

Zowel Kloos, in zijn bespreking uit 1891, als Slauerhoff, 34 jaar later, maakt een

issue van de vraag of Lautréamont gek was. Het blijft, ondanks krachtige weersprekingen van Lautréamonts Belgische uitgever Genonceaux en vertaler Stärcke, decennia lang dé grote kwestie. Kloos vindt hem zonder twijfel een gek: 'Dat jonkmensch was een gek'. Ook al is hij tevens een 'genie'. Slauerhoff houdt het vaag, als hij gek was, dan zat er tenminste consistentie in zijn gekte, en was hij dus net zo gek als de koers der sterren en planeten is. Zeldzame geesten als Lautréamont en Rimbaud zijn zich toch ook bewust van hun baan door de immense leegte?

Wat ten tweede opvalt in beider bespreking van Lautréamont is dat ze, zij het terloops, het verdoemd zijn van de auteur onderstrepen. Kloos wijst op de 'armen verworping', die bij zijn leven door de mensheid 'verdoemd worden moest'. Slauerhoff daarentegen laat de poète-mauditzijde van Lautréamont (en bijgevolg Rimbaud) in dit stuk betrekkelijk met rust. Hij had er veel meer uit kunnen halen. Het enige dat hij in die richting opmerkt is dat 'des individualités anormales [...] doivent généralement se maintenir contre une société hostile'. Dat is maar een van de kenmerken van de poète maudit.

Een derde overeenkomst is beider benadrukking van de logica van Lautréamont. Kloos spreekt over de 'openbaringen van waanzin' en de 'logische onlogica' van de *Zangen*, Slauerhoff meent dat Lautréamont 'effroyable systématique' is. Daarom is hij de rationele veldheer en Rimbaud de wanorde van het slagveld.

Gezien deze overeenkomsten is het goed denkbaar dat Slauerhoff op de hoogte was van Kloos' receptie van de *Zangen*. Zoals ik in hoofdstuk 3.1 immers al schreef, bracht Slauerhoff gedurende zijn studentenjaren heel wat tijd door in het Leesmuseum op het Rokin, waar hij gewoon was in de oude jaargangen van letterkundige tijdschriften te bladeren. In hoofdstuk 10.4.1 zal nog blijken dat hij goed bekend was met de letterkundige kronieken, niet zelden over Franse literatuur, die Kloos in *De nieuwe gids* publiceerde.

Anders dan bij dichters als Rimbaud, Laforgue, Corbière en Rilke, hoeven we niet lang stil te staan bij de vraag of Slauerhoff in zijn poëzie beïnvloed is door het werk van de graaf. Ik heb die invloed niet kunnen vinden. Slauerhoffs verheerlijking van het kwaad en zijn persoonlijke uitdrukking daarvan sluiten eerder aan bij de tijd en de sfeer van Baudelaires *Les Fleurs du mal* dan bij de wrede voorstellingen van het kwaad die Lautréamont in de *Zangen* schetste. Hooguit heeft Slauerhoff in Lautréamont een aantal dingen herkend die hem zelf ook na stonden. Een aantal biografische feiten moeten hem alert hebben

gemaakt, zoals het feit dat Lautréamont een vreemdeling in Parijs was, er in dezelfde tijd woonde als Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, er op zeer jonge leeftijd overleed en een boek over de schoonheid van het kwaad schreef dat niemand wilde lezen. Wat het werk zelf betreft: het onderwerp van de *Zangen* was hem verwant. Van Lautréamont had hij wel begrepen wat poète maudit betekent: dichter die over het kwaad dicht. Ik wees al op de passage over de oceaan die hem zeker moet hebben aangesproken. Dat geldt ook voor de scène uit de Tweede Zang over het in een ziedende orkaan zinkende schip, wier drenkelingen tevergeefs voor hun leven vechten (Lautréamont 1980: 84-89), en de allusies op de *Vliegende Hollander* (id.: 36) – dit alles misschien samen te vatten in een hang naar het destructieve. Illustratief voor de betrekkelijk geringe invloed van Lautréamonts werk op dat van Slauerhoff is het feit dat de bespreking die Slauerhoff aan hem wijdde voor de helft over een dichter gaat die Slauerhoff, zeker in de tijd waarin hij het artikel schreef, veel nader aan het hart lag.

NOTEN

- i.** In: *Le Disque vert*, revue mensuelle de littérature, 3ème an, 4ème série, no 4 (1925): 80-85. Réimpr. intégrale. Éditions Jacques Antoine, Brussel 1970-1971 (4 dln): 370-375. Het hele Lautréamont-nummer van *Le Disque vert*, inclusief Slauerhoffs artikel, werd ook nog opgenomen in een speciaal Lautréamontnummer van het Franse tijdschrift *Entretiens (sur les lettres et les arts)* van voorjaar 1971: 86-89. Vanwege de geringe toegankelijkheid van die bronnen nam ik het integraal als Bijlage III op.
- ii.** Slauerhoff had dus eerder met Hellens kennism gemaakt dan de toen afwisselend in Brussel en het Ardense Gistoux wonende Du Perron, die pas in januari 1924 met hem in contact kwam. De eerste ontmoeting tussen Slauerhoff en Du Perron zou nog veel later, op 12 november 1928, plaatsvinden, overigens in Brussel, en op uitnodiging en in gezelschap van Franz Hellens (Van Dijk 1992: 407).
- iii.** Zie over aard en betekenis van *Le Disque vert*, dat nog tot 1941 bleef bestaan, ook Levie 1994.
- iv.** Biografen wijzen doorgaans op de opmerkelijke biografische overeenkomsten tussen Laforgue en Lautréamont: beiden in Montevideo geboren, beider vaders, Fransman van origine, afkomstig uit Tarbes, en beiden zeer jong gestorven: de eerste op 27- de tweede op 24-jarige leeftijd.
- v.** Voor de doorwerking van Lautréamont in Nederland zie De Vries 1966 en Schermer en De Vries 2000.
- vi.** Zeer waarschijnlijk heeft Slauerhoff in augustus 1923, bij zijn pelgrimstocht

naar de geboorteplaats van Corbière in Bretagne, ook de elfde-eeuwse kerk van Ploujean aangedaan, waar de Franse veldheer Ferdinand Foch (1851-1929), de voormalige 'chef des armées alliées' uit de Eerste Wereldoorlog, die een buitenhuis dichtbij had, ter kerke placht te gaan.

vii. Het nationale voetbalelftal van Uruguay werd twee keer achter elkaar, in 1924 en 1928, officieus wereldkampioen door het toernooi op de Olympische Spelen in Parijs en Amsterdam te winnen, voordat het in 1930 bij de eerste echte, door de FIFA georganiseerde wereldkampioenschappen, 'thuis' in Montevideo, net als in 1928, Argentinië in de finale versloeg (4-2). - Slauerhoff redeneert hier enigszins warrig: eerst veronderstelt hij dat Lautréamont in Tarbes is geboren, vervolgens gaat hij er vanuit dat het een Uruguayaan is.

viii. Informatie uit de opgave van het collegeprogramma aan de faculteit der medicijnen, Gemeente Universiteit van Amsterdam (Series lectionum 1916-1924). Beide vakken werden gegeven door de hoogleraar psychiatrie en neurologie K.H. Bouman.

ix. 'In ons land is miskenning geen groot wonder, ook deze niet. Bij ons, die gewend zijn met minstens een kwarteeuw afstand in het glanzend spoor van uitheemsche culturen te schrijden, is dit begrijpelijk en vergeeflijk.' (Slauerhoff 1955: 482) Zie de slotalinea van hoofdstuk 10.4.7 en noot 35 aldaar.

x. Veel kenmerken van de oceaan die Lautréamont bezingt, zijn dermate wijdverbreid dat ze makkelijk zijn terug te vinden in symbolenwoordenboeken, zoals bijvoorbeeld in Cirlot 1976: 230 en De Vries 1984: 348. Andere, zoals de oceaan die symbool staat voor de droefheid der aarde, het menselijk oog en de bitterheid van de kritiek op kunst en schoonheid, zijn zo origineel dat ze door Lautréamont zelf bedacht lijken.

Van ellende edel ~ Rainer Maria Rilke: 'het móeten zwerven'

H.G. Aalders



Van ellende edel

De criticus Slauerhoff over het dichterschap



Slauerhoff heeft Rilke (1875–1926) heel zijn leven met zich meegedragen. Figuurlijk en letterlijk. Als er één dichter is die hem na aan het hart lag, was het Rilke. In 1925 besprak hij diens *Sonette an Orpheus*. Deze recensie was een van de weinige positieve tegenover de vele negatieve kritieken van collegadichters en -critici. Een van de belangrijkste thema's die Slauerhoff en Rilke verbinden is dat van de Orpheusmythe.

9.1 Verwantschap met Rilke

Door verschillende critici is gewezen op de invloed van Rilke op Slauerhoffs poëzie. Al na verschijnen van zijn debuutbundel *Archipel* (1923) trekken ze vergelijkingen. Herman van den Bergh spreekt over de 'dichterlijke psychologie van de gedrukte en geestelijk gespannen doch onderworpen mens. Deze Hollander vertoont hierin sterke verwantschap met Rilke. Ook voor deze familieband komt hij uit.' (Kroon 1982: 14) Van Ostaijen en Marsman constateren eveneens invloed van Rilke in *Archipel* (id.: 20, 26). Ook na Slauerhoffs dood in 1936 duikt de naam van Rilke telkens op in de in-memoriams. Vestdijk duidt uitvoerig op parallellen tussen Slauerhoff en Rilke. In beiden ziet hij 'de poëzie als volstrekt dwingende macht, die zichzelf bewijst en geen toelichting van haar waarde nodig heeft', voorts 'die bepaalde penetrantie in woord- en beeldgebruik, welke een levensgevoel opwekt, omzet, doet afbuigen of zelfs de doodsteek weet toe te brengen: een kunst van emotionele lancetten, even machtig als geraffineerd, even wijd van strekking als samengetrokken in kleine, tot barstens toe geladen details. Er was de overeenstemming van een ongemeen plastische aanleg, een elegant scepticisme, een sterk verdrongen medegevoel, en, wat voor mij misschien de doorslag gaf, een mysticisme, dat zijn uitlopers uitzond zowel naar een (traditioneel) satanisme als naar die persoonlijker regionen waar zelfs de mystiek een te algemeen hanteerbaar begrip leek om rekenschap af te leggen van roerselen die zich in een psychologisch luchtledig schenen te verliezen.' (Vestdijk 1976a: 165) Volgens Hazeu herkende Slauerhoff bij Rilke 'de aarzelingen voor en de huivering om het leven' (Hazeu 1995: 146). En Gerrit Jan Kleinrensink is al net zo stellig: 'Een typering van Slauerhoffs poëzie kan niet

zonder Rilke's invloed vast te stellen. [...] Deze Rilke-invloed geeft ook zicht op de gecompliceerde poëtische ideeën van Slauerhoff' (Kleinrensink 1992: 47).

Die invloed van Rilke blijkt niet alleen uit Slauerhoffs gedichten, zoals bovenstaande critici naar mijn mening terecht vinden, maar tevens uit diens bespreking van Rilkes *Sonette an Orpheus* die in mei 1925 in *De vrije bladen* verscheen.**[i]** Voordat ik daarop inga, vertel ik eerst iets over de receptie van Rilke in Nederland. Want daaruit blijkt dat Slauerhoff met zijn Orpheus-bespreking een roepende in de woestijn was.

9.2 Rilke in Nederland**[ii]**

Er is wel gezegd dat Rilke een schrijver was voor adolescenten en vrouwen, voor existentialistisch georiënteerde auteurs, voor mensen met een wat eenzijdige gerichtheid op angst, dood en liefde. Hij is een wereldvreemde dromer genoemd, een weke estheet, een ijdele dweper met voorbije aristocratische en esthetische hersenschimmen, een controversiële representant van het soort dichterschap dat als verouderd, sentimenteel, laatromantisch, om niet te zeggen halfzacht wordt beschouwd. Feit is dat hij bij leven al een enorme status had, door honderdduizenden verafgood werd en door Robert Musil beschouwd werd als de grootste lyricus van de Duitse taal sinds de middeleeuwse minnezangers.

In Duitsland en in Nederland werd hij voor velen een goeroe, zoals voor de Nederlandse Rilke-exegeet van het eerste uur, de theologe Annie Manke-Zernike, en Etty Hillesum, die beiden met hem dweepten. Deze roem berustte voor het allergrootste deel op zijn vroegste werk, dat gekenmerkt wordt door zijn mystieke, vaag-religieuze en neoromantische stemming.

Hoewel Rilkes vroege werk, *Das Stundenbuch* (1899-1903) en *Das Buch der Bilder* (1902; 1906), ook in Nederland al snel grote bekendheid verkreeg, verschijnt een eerste bespreking van zijn werk hier pas in 1909; het betrof een recensie van de *Neue Gedichte* (2 delen, 1907 en 1908) in *De gids*. Deze gedichten, in Parijs onder invloed van Rodin en Cézanne ontstaan, onderscheiden zich van het vroege werk door het streven volledig op te gaan in de objecten van beschrijving, met uitsluiting van emoties en fantasie. Daarom worden deze gedichten vaak 'Dinggedichte' genoemd.

Pas laat werd Rilke in het Nederlands vertaald, ongetwijfeld omdat de meeste liefhebbers goed overweg konden met het Duitse origineel. Albert Verwey was

volgens Hazeu (1995: 146) de eerste in Nederland die Rilke vertaalde. Hij publiceerde 'De opdracht (aan Mohammed)' ('Mohammeds Berufung' uit *Neue Gedichte*) in De beweging van april 1917. **[iii]** In dat jaar wordt Rilke in Nederland als een 'mode-verschijnsel' gezien (Rilke 1996: 20). De eerste vertaling in boekvorm, Van Vrieslands vertaling van *Der Cornet* laat tot 1930 op zich wachten.

De derde en laatste periode van Rilke begint in 1912 in Duino bij Triëst, als hij een begin maakt met zijn *Duineser Elegien*. Deze elegieën en de *Sonette an Orpheus* zijn onmiskenbaar diepzinnig werk en kunnen eigenlijk niet goed begrepen worden zonder een uitvoerig notenapparaat.

In 1925 publiceerde Marsman een opstel over Rilke (in *De gids*; in 1926 opgenomen in *De anatomische les*). Zijn artikel verscheen drie maanden eerder dan Slauerhoffs Rilke-stuk in *De vrije bladen* (mei 1925). Het kan niet anders of Marsman werd tot het schrijven van zijn stuk aangezet door de gelijktijdige verschijning van Die Sonette en de Elegien in 1923. Het merkwaardige is echter dat alleen de eerste alinea van het stuk aan deze recente publicaties van Rilke gewijd is. En het wordt nog gekker als Marsman later, wanneer hij in 1937 zijn *Verzameld werk* samenstelt, juist déze alinea schrapt. Hij zet er dan de titel 'Stundenbuch, Buch der Bilder, Neue gedichte' boven, zodat elke verwijzing naar de elegieën en sonnetten van Rilke uit 1923 is geëlimineerd. Het is dus niet vreemd dat Bronzwaer in de eerste druk van zijn *Elegieën*-vertaling uit 1978 schreef dat Marsman met geen woord over de *Elegieën* en de *Sonnetten* rept. Gelukkig bracht Arthur Lehning de alinea in 1980 weer in herinnering. Hij kon niet geloven dat de vriend van zijn jeugd nooit over de twee meesterwerken van Rilke had geschreven. Lehning dook in zijn archief en trof in Marsmans essaybundel *De anatomische les* wel degelijk de (later weggelaten) passage over de sonnetten en elegieën aan. Marsman opent zijn stuk als volgt:

Ge kunt, naar alle waarschijnlijkheid, over Rilke spreken, als over een doode. [...] Dit dichterschap sloot zich reeds af. Het rònndde zich af, met de schoone zorgvuldigheid zijner gedichten: gaaf, overrijp, en fataal. Het deed dit jaren vóór Orpheus verscheen, en jaren vóór de laatste Elegieën. Het is, of dit werk niet bestaat (dit laatste): zoo zwak is het, zoo mat-gemanieerd, zoo geparfumeerd-hölderlinisch. Met Orpheus is het anders: het werd gelijkmatig-gedegen herhaling; niet zwak, op zichzelf, maar overbodig, na vroeger; een bejaarde bevestiging, een rustig epitaaph, Rilke had het stijgende groeien, dat zijn eeuwig

motief is, voltooid, culmineerend voltooid, in de *Neue Gedichte*. (*De gids* 89 [1925] 2 [feb.]: 268)

Dat is alles, nog geen vijf procent van het hele stuk. De rest gaat over Rilkes poëzie van vóór 1910. Voor het *Stundenbuch*, 'een vademecum der moderne religie', heeft hij geen goed woord over: 'Broederschappen, vrije tempels, anarchisten en vrijzinnigen leven erbij, als bij het (vijfde) evangelie.' Het *Buch der Bilder* is al beter maar volmaakt zijn de *Neue Gedichte*, waarover meer dan de helft van het stuk verder gaat.

In een bespreking van 12 november 1929 in de NRC, opgenomen in de essaybundel *Kort geding* (1931), bespot Marsman in Rilkes brieven de 'fluwelen kwetsbaarheid, gezeur en geteem' en 'porceleinen besmettelijkheid'; hij denkt te doen te hebben met 'een ellendig oud wijf'. In het voetspoor van Du Perron, die hem er toe bracht zijn aanvankelijke appreciatie van Rilke om te zetten in depreciatie, ergerde hij zich aan de, huns inziens, wufte, zweverige Rilke. Du Perron prees in een brief aan Marsman (5 april 1931) diens afkeur van Rilkes 'meisjesachtig gevoel': 'het doet mij goed dat jij die vent toch eig. ook een kleffe slaplul vindt', en schrijvend aan Ter Braak heeft Du Perron het over een 'hysterische oude maagd' (brief van 6.1.1931).**[iv]**

Ook Vestdijk, hoewel hij Rilke 'persoonlijk als de grootste moderne dichter' beschouwde (Vestdijk 1979: 78), vond diens late poëzie te filosofisch en te weinig beeldend. In zijn beschouwing 'Rilke als barokkunstenaar' schreef hij dat de *Sonette an Orpheus* 'poëtisch slechts weinig boven de *Duineser Elegien* staan' (Vestdijk 1976a: 129). Hoe hij over de *Elegieën* dacht, heeft hij heel duidelijk eind jaren veertig opgeschreven: 'deze overspannen en brokkelige rhythmten, deze metaphysische troebelheid, dit valse en geforceerde pathos, waarbij men nu en dan aan een Hölderlin-parodie moet denken' (Vestdijk 1976b: 213). Elders drukte hij zich zo mogelijk nog duidelijker uit: 'van *Das Stundenbuch*, *Sonette an Orpheus*, *Duineser Elegien* (waarvan intussen de gedachteninhoud van belang is) is niets anders te zeggen dan dat men ze, wanneer men nog met enig onderscheidingsvermogen begiftigd is, als poëzie beter ongelezen kan laten' (Vestdijk 1976a: 100).

Nijhoff is in dit rijtje van Rilke-criticasters geen uitzondering. Hij onderschrijft Marsmans depreciatie van Rilke zoals uitgesproken in *De anatomische les* en liet zich elders over Rilke en de door diens *Stundenbuch* beïnvloede Willem de

Mérode uit in termen als 'over-weke gevoeligheid' en 'zwendelende ernst' (Rilke 1996: 24).

Wat deze vooraanstaande auteurs en critici in de eerste plaats tegenstaat, is de voorkeur van de grote groep Rilke-dweppers voor de vaag-mystiek-godsdienstige Rilke, vooral die van het *Stundenbuch* en het immens populaire *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (1912), dat binnen een halve eeuw een oplage van meer dan een miljoen haalde. Deze honderdduizenden godzoekers lieten zich meevoeren door het zweverige, schwärmerische gevoel daarin. Hun weerzin tegen deze Rilke-adoratie - in feite een afgeleide reactie, of op z'n hoogst gericht tegen de oude Rilke - weerhield hen ervan Rilke op zijn eigen merites te beoordelen en, vooral, op zijn ontwikkeling als dichter. Bronzwaer kan wat de receptie van Rilke in Nederland aangaat dan ook concluderen:

'Wanneer men tegen deze achtergrond de reactie op Rilke van zulke gezaghebbende figuren als Marsman, Nijhoff, Ter Braak, Du Perron en vooral Veldijk beziet, kan men zich moeilijk aan de indruk onttrekken dat de enorme populariteit van Rilke op het niveau van de intellectuele middenklasse bij de elite een zó sterke reactie opriep, dat de receptie van Rilkes werkelijk belangrijke werk erdoor is tegengehouden.' (id.: 23-24)

Elders zegt Bronzwaer: 'De heftige anti-Rilke-reactie van de Forum-kring vindt haar verklaring in de Jugendstil-trekken van dat vroege geschrift [*Die Weise von Liebe und Tod* (...)], dat tientallen jaren Rilke's populairste zou zijn. De zijige esthetisering van liefde, godsdienst en oorlog stuitte Ter Braak en Du Perron tegen de borst, hoe existentieel Rilke's thema's ook waren.' (Bronzwaer 1993b) Rudy Cornets de Groot oordeelde: 'Rilke's enorme populariteit in bloemlezingen en predikbeurten wekte zozeer hun afkeer, dat zijn werkelijk belangrijke werk, indien al niet aan hen, dan toch aan het publiek dat zij voorlichtten, voorbijging.' (Cornets de Groot 1981: 58)

De enige uitzondering op deze groep vooraanstaande Nederlandse Rilke-criticasters[v] is Slauerhoff. 'Slauerhoff, die zonder twijfel Rilkes vurigste bewonderaar onder de belangrijke Nederlandse dichters is geweest' (id.: 22). En verder is het mijn overtuiging dat Slauerhoff in zijn Rilke-stuk in *De vrije bladen* van mei 1925 reageert op Marsmans negatieve recensie van *Die Sonette* in *De gids* van drie maanden eerder. Ik zal dat straks proberen aan te tonen. Maar eerst iets meer over de totstandkoming en de ontwikkeling van Slauerhoffs fascinatie voor Rilke en diens poëzie.



Rainer Maria Rilke (1875
- 1926)

9.3 Rilke: een constante in Slauerhoffs leven

We weten niet wanneer Slauerhoff Rilke voor het eerst heeft gelezen. Misschien heeft hij hem tijdens z'n studie (1916-1923) leren kennen en in de originele uitgaven gelezen. Van Wessem maakt er althans melding van in de eerste biografie die aan Slauerhoff werd gewijd: hij heeft het werk van Rilke zien 'rondzwerven op tafels en stoelen' op diens studentenzolderkamer aan de Bloemgracht (1940: 31). Mogelijk is hij al eerder, tijdens zijn laatste schooljaren in Friesland, bij de bezoeken aan de pastorie in Jorwerd, door de wat zweverige vrijzinnig hervormde dominee Hille Ris Lambers in contact gekomen met de Duitse dichter.

In *Het getij* van januari 1922 sprak Slauerhoff zijn voorkeur voor Rilkes *Buch der Bilder* openlijk uit. Hij zette het op de tweede plaats van een lijst boeken die hij mee zou nemen naar een onbewoond eiland. In maart 1922 (datering Hazeu 1995: 146) vertaalde Slauerhoff twee Rilke-verzen: 'Uit angstge afzondering' en 'Eer de tuin 't vertrouwen vindt' (Vg 128-129), twee 'Mädchenlieder' afkomstig uit de bundel *Mir zu Feier* (1899). Deze vertalingen moeten gezien worden in het vervolg op de kleine maagdenliederenrage die een jaar eerder in *Het getij* gewoed had, met bijdragen van Groenevelt ('t Gebed der nonnen') en Chasalle ('Improvisaties'), waarin ze hun fantasieën over reine meisjes botvierden. Slauerhoff had zich niet onbetuigd gelaten met zijn 'Maagdenliederen I, II en III' (Vg 123-126). Het zijn (deels lesbische) erotische fantasieën over jonge naakte meisjes, al of niet in een mythologisch decor. De twee Rilke-vertalingen van een

jaar later sluiten er naadloos op aan. Van Wessem, die vindt dat er ‘het duidelijkst sporen van Rilke in zijn werk aanwijsbaar’ zijn, schrijft: ‘De Maagdenliederen staan niet alleen naar het gegeven, maar ook constructief sterk onder de invloed van die uit Rilke’s *Frühe Gedichte* (waarvan hij er ook twee vertaalde)’ (Van Wessem 1938: 7 en 1940: 44). Verder is er nog het vers ‘Avonden’ (Vg 127), waarin Van Wessem (1941: 382) invloed van Rilke onderkende, opnieuw een maagdenlied. Deze zes gedichten, te weten de drie ‘Maagdenliederen, de twee vertalingen en ‘Avonden’, zijn ook bij elkaar geplaatst in de vierde afdeling van ‘*Archipel*’ zoals die in deel I van de *Verzamelde werken* (1940) verscheen.

Ten aanzien van de brontekst die Slauerhoff voor zijn vertalingen gebruikt moet hebben, weten we eigenlijk niets – Slauerhoffs bibliotheek telde na diens dood niet één bundel van Rilke. Maar ik veronderstel dat hij ooit in het bezit is geweest van Rilkes *Die frühen Gedichte* uit 1909, waarin de bundel *Mir zu Feier* met de twee door hem vertaalde gedichten was opgenomen, te meer daar Van Wessem (1940: 44) ook *Die frühen Gedichte* met betrekking tot genoemde vertalingen noemt. Wel bevond zich een exemplaar van Rilkes invloedrijke, semi-autobiografische roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* uit 1910 in Slauerhoffs bibliotheek. Alsmede *Abschied von Rilke* van Stefan Zweig (1927).

Volgens Hazeu (1995: 148) was Slauerhoff gek op het gedicht ‘Herbsttag’, met de beroemde regel ‘Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr’, dat herinnert aan ‘Woninglooze’ met de programmatische regel ‘Alleen in mijn gedichten kan ik wonen’ (zie hiervoor hoofdstuk 13.1.5.4). Hij vond in 1925 dat ‘het lezen zijner verzen een zachte bedwelming is, waaraan men verslaafd raakt’ (Slauerhoff 1958: 79). In brieven en besprekingen van Slauerhoff is de Duitse dichter een ijkpunt. Vestdijk verwijt hij dat hij zich in zijn eerste verzen nog te veel aan Rilke vasthoudt: ‘Maar die suite aan het begin met nog vele andere zijn totaal Rilke, zonder diens gratie en diepte. Cave! [...] Werk dus maar verder – maar vergeet dat Rilke bestaat!’ (Visser 1987: 148) Van de door Rilke zeer bewonderde Deense schrijver Jens Peter Jacobsen (1847–1885), die voor nagenoeg alle Duitstalige *fin-de-siècle*-schrijvers van grote betekenis is geweest, bezat Slauerhoff het verzameld werk in Duitse vertaling. Slauerhoff deelde deze dubbele bewondering trouwens met F.C. Terborgh. **[vi]**

Steeds duikt de naam van Rilke op in Slauerhoffs biografie, altijd in positieve zin. De dichter lijkt een constante in het leven van Slauerhoff. In oktober 1926 stuurde een vriendin hem nog een boek van Rilke (welk is onbekend), voor welke

attentie hij haar bedankt (Hazeu 1995: 262). In februari 1928 leent Feriz hem een boek uit van Rilke (id.: 306). Slauerhoff noteerde voorjaar 1928 in zijn dagboek na een bezoek aan het binnenland van Las Palmas: 'Hoe genoten zou Rilke hebben'. En in de laatste maanden voor zijn dood las en herlas hij de verzen van Rilke, die op een tafeltje naast zijn ziekbed lagen (id.: 711, 721 en Van Wessem 1940: 45 en 111). Ook Slauerhoffs vriend Arthur Lehning vertelde in 1981, onder aanhaling van de bekende spreuk 'On revient toujours à ses premiers amours', dat Slauerhoff 'in de laatste maanden van zijn leven terugkeerde tot zijn jeugdliefde die hij trouwens nooit heeft verloochend: Rainer Maria Rilke, en [hij] zal zich herkend hebben in de romantische melancholie van Rilke's *Sonnetten aan Orpheus*: "Nur wer die Leier schon hob / auch unter Schatten, / darf das unendliche Lob / ahnend erstatten.'" (Lehning 1981: 5) Zo begint het negende sonnet uit het eerste deel van Rilkes bundel en het wijst op de voorwaarde die aan de dichter wordt gesteld dat hij zelf onder het leven (en de dood) geleden moet hebben, wil hij een volwaardig dichter zijn, al is het stamelend. Maar dan is het lied ook 'een overwinning op de duisternis in het perspectief van de eenheid van leven en dood,' zoals de Rilkevertalers en -interpreten Blok en Jellema uitleggen (Rilke 1996: 260).

Ten aanzien van invloeden van Rilke in Slauerhoffs werk maak ik hier kort melding van wat daarover tot nog toe is gezegd. Van Wessem leest in 'Zwanezang' uit 1928 een strofe die 'bijna woordelijk van Rilke (*Buch der Bilder*: 'Von den Mädchen') afkomstig' kon zijn (Van Wessem 1949: 45). Ikzelf zie ook overeenkomsten tussen dit gedicht en enkele passages uit de *Malte* (zie hiervoor hoofdstuk 13.2.2). Het drietal gedichten 'Sirenen I-III' (Vg 53-56), dat van circa 1920-1921 dateert, staat wat de mythologische thematiek betreft (de betoverende zang der Sirenen, Orpheus) dichtbij Rilke ('Die Insel der Sirenen' uit de *Neue Gedichte*). Volgens Kleinrensink (1992: 47) is Slauerhoffs 'Fontaine de Médicis' (Vg 201) 'met name verwant aan "Römische Fontäne", en andere zogenaamde ding-gedichten uit *Neue Gedichte* (1907)'. Kleinrensink zegt verder niet waarom, maar mijns inziens is die verwantschap er behalve in thematiek (de beschrijving van een fontein) ook in woordkeus (bij Rilkes 'Römische Fontäne': 'tropfenweis / sich niederlassend' waar Slauerhoff heeft: 'waar rondom dropplen weenen' in 'Fontaine de Médicis', r 13). Ten slotte merkte ik tijdens het lezen van Rilkes *Die Aufzeichnungen der Malte Laurids Brigge*, dat Slauerhoffs gedicht 'De krantenverkooper' (Vg 773-774; datering: van vóór 1926) duidelijk geïnspireerd is op de passage over de blinde krantenverkoper uit de *Malte*.**[vii]** Cornets de Groot

(1981: 72-82) wees eveneens op de rol van de sonnetten aan Orpheus; hij zag een verwantschap met Slauerhoffs verhaal 'Het eind van het lied' (meer hierover in § 9.6).

9.4 Slauerhoffs bespreking van *Die Sonette an Orpheus*

Poëziedirecteur Roland Holst meldt op 23 april 1923 aan zijn collega-redacteuren van *De gids* 'dat er van Slauerhoff een stukje over Rilke aankomt' (Van den Akker en Dorleijn 1985: 174). Blijkbaar liep hij al langer met het idee rond om iets over Rilke te schrijven. Wellicht waren de *Sonette an Orpheus* en de *Duineser Elegien* (beiden uit 1923) net verschenen of was hun publicatie aangekondigd. Daar zat dus een goede aanleiding in voor een stuk.

De twee reeksen *Sonette an Orpheus* zijn in nog geen veertien dagen in februari 1922 ontstaan, terwijl Rilke bezig was aan de voltooiing van de *Duineser Elegien* (1923). De vijftig sonnetten werden hem volkomen onverwacht 'geschonken' (Rilke 1996: 128). Hij schreef ze naar aanleiding van de dood van een jonge danseres. De titel van de sonnettenreeks verwijst weliswaar naar de Orpheusmythe, maar anders dan in zijn gedicht 'Orpheus. Euridike. Hermes' uit de *Neue Gedichte*, behandelt Rilke niet het bekendste gedeelte, waarin Orpheus zijn geliefde Eurydice uit de onderwereld haalt, en haar ten slotte moet achterlaten. Rilke richt zich op Orpheus als verbindingsfiguur tussen het rijk van het leven en dat van de dood. In beide rijken, die volgens Rilke bij elkaar horen, is Orpheus thuis en zijn lied is de zuiverste en waarste vorm van bestaan, omdat het tegelijk een hier-zijn als een ginds-zijn omvat. Orpheus belichaamt in deze sonnetten het voorbeeldig dichterschap (id.: 128-131).

Slauerhoff begint zijn bespreking met de opmerking dat *Die Sonette* volgen na een periode van dertien jaar waarin Rilke geen groot werk schreef. Hoewel dat geen probleem is - omdat men aan de *Neue Gedichte* ('uitersten van uiting') nog steeds plezier beleefde - wekte de verschijning van een nieuwe bundel wel de verontrusting of hij geen tekenen van ouderdom zou tonen: 'àls dit boekje niet was: late bloei, maar geopenbaard verval?' (Slauerhoff 1958: 79)**[viii]** Hij is hier bang voor vanwege het exclusieve gebruik van sonnetten: 'Deze waren al te vaak asyl voor gedachten die zich geen anderen vorm meer kunnen openen. [...] Maar deze uitsluitende voorkeur doet zwakte vermoeden.' (ib.) Het zou onmogelijk zijn iets nóg volmaakter dan de *Neue Gedichte* te verwachten:

'Reeds vele verzen hangen daar in stilte af, als heesters over afgronden, aan de grenzen van het ervaren.' (ib.) Dat klopt ook, meer dan de *Neue Gedichte* geven

de *Sonette* dan ook niet, vindt Slauerhoff. 'Wel de vreugde van het weerzien'. En: 'gelukkig herkendend dat alles bleef zoals het vroeger was; zijn stem is niet zwakker, wel even vermoeid maar afgemat niet, de woorden zijn niet doziel en versleten geworden, nog altijd eigzinnig in het kiezen van hun plaats en beteekenis in het gedicht.' (id.: 79-80) Ook herkent Slauerhoff Rilkes 'beminnelijke zwakheden', zoals het 'met voorliefde bedreven spel van contrasten, de soms overdadige werking der klanken [...]. Altijd voorgetrokken woorden, als "übertreiben", "überstehen", worden niet gemist.' (id.: 80) De *Sonette an Orpheus* komen ondanks de lange tijdsspanne ertussen toch voort uit het vorige werk, ze vervolgen ze volmaakt. En ook alleen langs deze weg, dus chronologisch, is dit laatste werk te naderen. 'Wie er recht op afgaat en het verwaarloost zich in de vroegere te verdiepen, loopt gevaar onneembare sterkten te vinden en terug te moeten trekken, wanend voor blinde muren van woorden gestaan te hebben waar geen zin achter ligt.' (ib.)

Rilkes verzen zijn nooit directe, felle, maar oppervlakkige weergave van gebeuren. De meeste zijn, zoals hij ergens den spiegel beschrijft: heldere diepte, alleen het essentiele uit het voorbijgaande kiezend en behoudend voor bestendig leven. [...] Zoo komt veel verleden er in tot opklaring en herleving. Zijn kindsheid wordt hem, verouderend, altijd meer beteekend; langvergeten voorvallen worden na jaren eerst duidelijk in hunne strekking. En zoo verhoudt dit boek zich weer tot de voorafgegane: vele zelfde verschijningen komen nog eens boven in andere vergelijkingen, meer zichtbaar en zinrijker: de roos, de bron, maagden, Rusland, de spiegel, een danseres en de kinderen. (ib.) Over de titel, die een opdracht is aan *Orpheus*:

Orpheus is hier meer dan een mythefiguur [...]. Rilkes *Orpheus* ondervindt uiting geven als de machtigste manifestatie van het leven ("Gesang ist Dasein"). De bewusteloze natuur, planten en steenen, wekt hij door ze te bezingen, en schenkt hun stem en gehoor.

Meer nog dan in de vroegere gedichten, waarin hij de dingen al leven toekende, worden hier de tot leven geroepen dingen symbolen. Dit 'verschijnsel is onderdeel van het allesleven-toekennen. Ook het doode.' (id.: 81) Ook Mallarmé deelde deze vooraanstaande functie van poëzie: 'L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence', vertrouwde hij Verlaine toe (Mallarmé 1998: 788). De andere zijde van Orpheus, merkt Slauerhoff op, is het vertrouwelijk zijn met de doden. Dat is ook een zijde van Rilke zelf.

Dood is een volmaakter vervolg van het leven. [...] Maar hier is zijn doodsverlangen... levendiger. Vroeger leek het wel uit levensmoeheid voort te komen. Nu gaan dood en leven in elkaar op en verdringen elkaar niet meer. De dood wordt warmer, kleurrijker, is niet meer vaal en gevoelloos. Het leven verliest het droevige redeloze van zijn beperktheid. (Slauerhoff 1958: 81)

Orpheus is de 'bemiddelaar' tussen dood en leven. Hij die met de doden is geweest kan daarom ook helemaal midden in het leven staan. *Orpheus* is de dichter die bemiddelt tussen chaos en schepping, of beter: is degene die uit de chaos scheidt. En dan komt een belangrijke passage. 'De zang,' concludeert Slauerhoff naar aanleiding van *Die Sonette*, 'wordt herhaaldelijk met nadruk als hoogste macht genoemd, als eerste ordenend beginsel boven den chaos.' Overigens niet 'de zang van uit jeugdig wankel gevoel', die moet worden vergeten. Rilke keerde zich ook van zijn eerste jeugdverzen af (id.: 82).

Dichten voor hem is niet juichen uit vlakke geestdrift, klagen van klein verdriet. In een *Requiem* vloekt hij de dichters die over hun gevoel spreken in plaats van het stil en sterk te verbeelden. **[ix]** Dichten is voor hem ervaring, doorleving, nabetrachting. *Malte Laurids Brigge*, wien hij een deel van eigen lijden en overtuigen te dragen heeft gegeven, zegt: 'Een goed gedicht wordt misschien alleen geboren uit een leven dat ten einde loopt. Niet uit de véle herinneringen. Deze kunnen los op de ziel liggen. Alleen uit die welke in ons bloed zijn opgenomen, door het brein vergeten, kunnen misschien enkele goede verzen ontstaan.' (ib.)

Slauerhoff doelt hier op een passage uit de *Malte*, waarin de hoofdpersoon, de jonge dichter *Malte Laurids Brigge*, zich uitspreekt over zijn verzen en over poëzie in het algemeen. Het is overigens onduidelijk waaruit Slauerhoff letterlijk citeert, gezien zijn aanhalingstekens. Er bestond immers nog geen Nederlandse vertaling van de *Malte*, die leverden Nini Brunt en D.A.M. Binnendijk pas in 1936, dus het moet zijn eigen vertaling van de bewuste passage zijn. Maar hij vertaalde zichtbaar weer op zijn slauerhoffs want in het origineel staat letterlijk:

Ach, aber mit Versen ist so wenig getan, wenn man sie früh schreibt. Man sollte warten damit und Sinn und Süßigkeit sammeln ein ganzes Leben lang, und ein langes womöglich, un dann, ganz zum Schluss, vielleicht könnte man dann zehn Zeilen schreiben, die gut sind. Denn Verse sind nicht, wie die Leute meinen, Gefühle (die hat man früh genug), - es sind Erfahrungen. [...] Und es genügt auch noch nicht, dass man Erinnerungen hat. Man muss sie vergessen können, wenn es

viele sind, und man muss die grosse Geduld haben, zu warten, dass sie wieder kommen. Denn die Erinnerungen selbst sind es noch nicht. Erst wenn sie Blut werden in uns, Blick und Gebärde, namenlos und nicht mehr zu unterscheiden von uns selbst, erst dann kann es geschehen, dass in einer sehr seltenen Stunde das erste Wort eines Verses aufsteht in ihrer Mitte und aus ihnen ausgeht. (Rilke 1958: 23-25)

Slauerhoffs aanhalingstekens geven geen letterlijk citaat maar een parafrase van Maltes poëzieopvatting. **[x]** Overigens raakt hij daarmee wel de essentie. En toch is er een verschil met het origineel: Slauerhoff legt de nadruk op de herinneringen die 'door het brein vergeten' zijn. Dat is een eigen interpretatie van Rilkes herinneringen die 'Blut werden in uns, Blick und Gebärde, namenlos und nicht mehr zu unterscheiden von uns selbst'. Maar de door het brein vergeten, onbewuste staat is een gesteldheid die in het werk van Slauerhoff zeer positief wordt gewaardeerd. Dus dat kan een verklaring zijn waarom Slauerhoff Rilkes woorden zó parafraseert. De irrationele staat van 's dichters geest is een typisch romantisch kenmerk.

Ondertussen hebben we hier te maken met een paar poëtische opvattingen, hoe indirect ook geuit: een goed gedicht ontstaat niet uit directe emotie, maar lang daarna en door het *uit te beelden* in plaats van het letterlijk te *zeggen*. 'Dichten is [...] ervaring, doorleving, nabetrachting.' Pas iemand die veel ervaring heeft opgedaan, die veel heeft meegemaakt en doorstaan en die ervaringen en herinneringen zich eigen heeft gemaakt, zodat die deel van hem zijn gaan uitmaken, onbewust, zo iemand, bijna dood, kan misschien een goed gedicht schrijven. De nabetrachting staat nog wel het meest tegenover de directe emotie. Er moet eerst, altijd achteraf, over nagedacht worden. 'Wie dichten kan, die is al tranenvrij', zal Slauerhoff zes jaar later de jonggestorven dichter Alex Gutteling instemmend citeren (in de *Nieuwe Arnhemsche Courant* van 3 oktober 1931). Er is een parallel met de romantische opvatting van Wordsworth in diens voorwoord van de *Lyrical Ballads* (1798): 'spontaneous overflow of powerful feelings; it takes its origin from emotion recollected in tranquillity' en Johannes Kinker, die vond dat poëzie een soort 'betrachting' of filosofie was. **[xi]**

Omdat Slauerhoff dit expliciet over Rilke zegt, mogen we niet dááruit concluderen dat hij dezelfde literatuuropvatting deelt. Maar ik verwijs hier vast naar Slauerhoffs gedichten over oude dichters, die voor de poort van de dood staan en terugkijken op hun leven, bijvoorbeeld 'Zwanezang' (hoofdstuk 13.2).

Slauerhoff is vol bewondering over de kosmische kant die de gedichten soms opgaan. Het gedicht moet ademen en de wind die dat teweegbrengt, verbindt ons met de atmosfeer om ons heen:

De dampkring stroomt zijn wegen binnen de ziel, differentieert tot in de ijlste luchtlagen. Uit deze doordringing, dit stoutmoedig verlies van zichzelf, worden fijngevormde sterke verzen gewonnen van geheimzinnige structuur, als sneeuw kristallen. Zijn 'pantheïsme' gaat soms zoover dat hij de dingen niet alleen in, maar ook boven het leven stelt. Het eeuwig-onveranderlijk rustige er van trekt hem, zelf lijdend aan vergankelijkheid, aan, zoozeer dat hij ze hier boven de vereerde kindsheid verheft... en ze toch weer als hoogsten lof eeuwige kindsheid toeschrijft. (Slauerhoff 1958: 83)

Slauerhoff ziet nog meer verschil tussen de gedichten in de *Orpheus* en die daarvoor: Het beeldende om de beelden alleen, is in *Orpheus* niet terug te vinden [zoals wel in de *Neue Gedichte* en reeds in *Das Buch der Bilder*] [...]. Hier zijn de dingen motieven, toch nooit in zielloos mozaïek gelegd, alleen ornament; na ondergeschikt geweest te zijn aan een beschouwing, stijgen ze in een laatste regel nog wel tot eigen leven. (id.: 84)

Zoals *Orpheus* met zijn verbazingwekkende bundelende kracht van lied en poëzie de ziellose dingen bezong en daarmee tot leven bracht. Slauerhoff vindt *Orpheus* 'boven alles een loflied op het lied, het Woord; elk gedicht is slechts strophe van deze hymne; de woorden als de steenen van dien tempel, zingend zoodra getroffen door de zon, hier de vervoering van den dichter.' (ib.) Slauerhoff interpreteert Rilkes sonnetten als poëtische poëzie, als bouwstenen van een tempel, namelijk het lied, het Woord, in algemene zin. De vervoering van de dichter is als de zon die de stenen van de tempel tot leven en tot zingen brengt. Dat is een verdienste van de dichter, maar tevens van de woorden, die die potentie tot leven in zich dragen.

Er volgt een beschouwende passage over de aard van de dichter:

Vanouds bracht reeds het dichter-zijn met zich mee, het móeten zwerven. Maar hoeveel verschil in ieders zwervenswijs. Villon: een zorgeloze vagebond, roover als het moest. De Deutsche romantici, Tieck, Eichendorff, meer gemoedelijke 'Wanderer' en liefhebbers van 'Waldeinsamkeit'. Verlaine, later beperkt tot een wereldstad, maar daar ook geen dranklokaal overslaand, talloze malen wankelend van liederlijkheid tot vroomheid en vice versa, vallend en weer opstaand. Rimbaud: de robuuste onkwetsbare zwerver die alles overwon,

hooggebergten en geldgebrek, na dagenlange marschen in nat gras slapend, bij het ontwaken een paleis ziende waar een voorstadsfabriek stond, gloeiende visioenen ondergaand, die hij opteekende, achteloos als waren het reisnotities, die hij nooit verbeterde, vaak versmadend ze mee te nemen. Rilke eindelijk, een zwerver ook door alles heen, landen, tijden, culturen, godsdiensten. Zijn gedichten trekken een lange reeks steden, eilanden, rivieren voorbij. (id.: 84-85)

‘Zwerf of geef je over’, dicht Slauerhoff vóór 1930 in ‘Aan den reiziger’ (Vg 496), dat een wel heel vrije vertaling van Victor Segalens ‘Conseils au bon voyageur’ is. Het Franse origineel karakteriseert zich door z’n afgewogen meerkeuzemogelijkheid tegenover Slauerhoffs enkelvoudige imperatief. De hierboven aangehaalde passage over het dichter-zijn als moeten zwerven lijkt eveneens een literair-historische zelfprojectie van Slauerhoff.

Nu is Slauerhoff toe aan een typering van Rilke:

in hem niets van Rimbauds kracht-intensiteit. Hij is een eenzaam vermoeid reiziger. Zijn uitputting is als de luciditeit na slapelooze nachten, al het doorleefde wordt helder, onophoudelijk scherper, het doorzien van de werkelijkheid [wordt] onontkoombare obsessie, gevreesd en toch verlangd, een overal gelijk geleden pijniging. Deze kwellende onrust doortrekt al het rijpere werk.’ (id.: 85)

Maar in *Die Sonette an Orpheus* ontbreekt voor het eerst die onrust. Slauerhoff noemt het ‘een bijna pijnlijk gemis, men bemerkt nu eerst hoe een groot aandeel deze besloeg in de liefde voor den schrijver. Haast met hem vereenzelvigd was het afstand doen en loslaten van datgene waar ieder ander mensch op leeft: gezin, vaderland, woonplaats.’ (ib.) Het lijkt wel of Slauerhoff het over zichzelf heeft. Zijn levensloop is een bijna onophoudelijke aaneenschakeling van aankomst en vertrek, een loslaten van geboortestad (Leeuwarden), vaderland, van vrienden en vriendinnen, zelfs van het idee om een gezin te stichten. Drie jaar voor de publicatie van het Rilke-stuk heeft hij de verloving met Truus de Ruyter vier maanden voor het voorgenomen huwelijk verbroken. En ook zijn huwelijk met Darja Collin zal geen stand houden. **[xii]**

Slauerhoff geeft twee gedichten die moeten dienen als voorbeeld van Rilkes onrustige zwerversbestaan: ‘Der Fremde’ en ‘Der Abenteurer’, beide uit het andere deel van de *Neue Gedichte*. Alles en iedereen laat de vreemdeling in de steek en ‘Weer is het een levenloos ding waarmee hij zich het vertrouwelijkt

voelt: een steen voor een put, groen en hol van ouderdom, op een vreemd plein.' (ib.) En de avonturier 'is ook niet de sterke zelfbewuste veroveraar'. Wat hij meemaakt 'ondergaat hij niet als onverwacht gevaarvol genot, maar als het vervolgen van te vroeg afgebroken levens' (ib.).

Maar in de *Orpheus* ontbréékt in sommige gedichten die onrust dus, 'heerscht hier en daar rust en evenwicht' (ib.). Niettemin, in de meeste 'blijft onverzwakt de middelpuntvliedende kracht, de neiging tot het buitensporige' (id.: 86). Dat gaat Slauerhoff wel eens te ver: Waar leidt ten slotte een vers als het XXste sonnet uit het tweede gedeelte heen, vraagt hij zich hardop af. Het opent wel perspectieven, 'maar is toch te bizar om te kunnen ontrukken aan een werkelijkheid die het zelf zoo overduidelijk beschrijft' (ib.).

Slauerhoff vindt dat de *Orpheus* in twee opzichten van het vorige werk verschilt: naar de vorm is het klassieker en naar de inhoud neigt het meer naar de moderne tijd. Ten aanzien van de vorm: 'Eenerzijds heeft het hier en daar een vroeger ongehoorden klassieke toon. Sommige versregels naderen tot den hexameter. Ook komt nu en dan een Germaansche maatval voor. (Beide, niet zeldzaam bij Stefan George, waren bij Rilke, die bij geen ras of traditie aansluit, ongebruikelijk.)' (ib.). Fijntjes wijst Slauerhoff hier op de unieke positie die de dichter Rilke in de wereldliteratuur inneemt: buiten elke stroming of traditie. Hij ziet dit lenen van klassieke, gebruikte vormen als een schoonheidsfout, maar: 'Deze zeldzame geleende trekken veranderen het gelaat van den dichter bijna niet.' (ib.)

Ten aanzien van de inhoud merkt Slauerhoff de volgende verandering op: Grooter verandering ondergaat het door een nadering tot den modernen tijd. Want al ontstonden vele gedichten in de wereldstad, hij bleef er vreemd, afwijzend tegenover. [...] In de *Neue Gedichte* [...] zoekt hij toch van Parijs de vervallen koningsparken, de verwaarloosde Jardin d'Acclimatation, buiten Rome de Campagna, van Venetië het verleden, van Petersburg de nachtelijk verlaten Newa-kaden. (id.: 86-87)

Het is of hij een typering van zijn eigen thematiek geeft. Is ook hij niet in het bijzonder aangetrokken tot het verleden, ook zoals dat voortleeft in bepaalde gedeelten van de stad, Parijs met name, en zoekt hij niet bepaalde plekken in een landschap die herinneringen bewaren en vrijgeven van vroeger? Maar nu constateert Slauerhoff bij Rilke een toenadering tot de moderne tijd: 'En hier

geeft hij zich rekenschap van den toestand der eenzame overgevoeligen, eigenlijk behorend in een dood weleer, overgebleven temidden van het Amerikanisme. [...] Eens zal natuur, stilte en eenzaamheid alleen te vinden zijn in “national parks”. Kunstmatig, dus eigenlijk nergens.’ De ‘eenzame overgevoeligen’, *displaced persons*, worden door de techniek van de machine teruggedreven en verstrooid: ‘terwijl zij die in hetzelfde lot verkeeren elkander niet kunnen bereiken en steunen; ze hebben elkaar verloren of nooit ontmoet, verstrooid worden ze verslagen.’ (id.: 87) De lotgenoten zijn even eenzaam, maar door hun verstrooid-zijn onbereikbaar voor elkaar en dus niet in staat elkaar bij te staan of te troosten. Het doet denken aan de regels uit het gedicht ‘Hölderlin’ (Vg 901):

Enkel het lied van een even verdrevene zanger
Zong mij te rust aan het anders ontvlodene leger,
Strekte mijn rustloos gejaagde ziel tot een toevlucht

en de slotregels:

Geeft niet de zeldzame ontmoeting van even rustloozen een
Flits van hemelschen vrede in den onwrikbaren winter,
Eén windloos, zachtzonnig, azuren nazomeruur?

Bij Rilke, die hij citeert (uit het XXIVste sonnet, 1ste deel), heet het:

[...] Einsamer nun auf einander
ganz angewiesen, ohne einander zu kennen

Nu komt Slauerhoff toe aan een typering van *Die Sonette an Orpheus*. Ook nu, maar hier impliciet, maakt hij een onderscheid tussen inhoud en vorm. Eerst de inhoud, de thematiek. Rilkes sonnetten hebben ‘dezelfde karaktertrekken als het voorafgaande werk: een universeel gevoel, dat toch de eerste nuances registreert, een rusteloze achtervolging van het onuitsprekelijke’ (id.: 88). Dan het vormaspect:

En dit niet door veel kronkelige volzinnen of systeemloos uitgestooten woorden, hij blijft steeds verstaanbaar, zij het soms ternauwernood; door zekere rangschikking in telkens verruimde beteekenis, weet hij zijn woorden te ont-aarden, door zijn versbeweging en klankwerking het bovenzinnelijke bij te brengen, ook door associaties tusschen de zintuigen: zien en hooren het meest, reuk maar zelden. (ib.)

Maar er is ook een verschil: 'Bewuster, moediger nog is hier gestreefd naar wat vroeger soms haast onwillekeuriger midden in een rustig gedicht ontsprong.' (ib.) En om dat te laten zien haalt hij de terzinen van het slotsonnet (XXIX, 2de deel) aan, die 'luiden als een tooverspreuk' (ib.).**[xiii]** Daarna citeert hij een volledig sonnet (het XVde, 2de deel) 'als voorbeeld van zijner teedere kracht en eenvoud waarin alles, ook het verst uiteenliggende, samenvalt, de beelden opgaan' (id.: 89). Hij vergelijkt dit gedicht met 'Römische Fontäne' en 'Römische Campagna' uit de *Neue Gedichte* en toont aan waar Rilke zich verbeterd heeft. 'Zoo heeft hij bereikt waarnaar hij het liefste trachtte: het vormen van iets dat overblijft, onveranderlijk, onafhankelijk, een schoon en sterk ding.' (id.: 90) Slauerhoff besluit ermee dat lezen van *Die Sonette an Orpheus* hem voldoening heeft gegeven. En die wordt nog 'grootser door het bedenken hoe hij - "die reeds wist wat zwijgen was" - nogmaals zijn grootste vreugde heeft gehad: het genot van den schepper die, na een heelal gevormd te hebben en goed bevonden, na zijn rusten nog eens in spelend werken enkele schepselen, kleine klare sterren, ronde bloeiende eilanden laat ontstaan, levende boven de werken der stof door hun volkomenheid.' (ib.)

9.5 Slauerhoff oneens met Marsman

Toen Marsman drie maanden eerder zijn stuk over Rilke in *De gids* publiceerde, schreef hij dat je over Rilke alleen nog maar 'als over een doode' kon spreken, dat zijn dichterschap zich lang geleden al had afgesloten, 'jaren vóór *Orpheus* verscheen'. *Orpheus*, schrijft Marsman, 'werd gelijkmatig-gedegen herhaling; niet zwak, op zichzelf, maar overbodig, na vroeger; een bejaarde bevestiging, een rustig epitaaph'.

Het is heel goed mogelijk, net zo als in het geval van *De Vliegende Hollander*, dat Marsman en Slauerhoff over Rilkes *Orpheus* hebben gesproken. Slauerhoff was vanaf voorjaar 1924 tot en met voorjaar 1925 waarnemend arts en tandarts op verschillende plekken in Nederland, onder andere op Vlieland, waar Marsman hem in de zomer opzocht (zie hoofdstuk 6.5). Mogelijkheden dus te over dat de twee hun oordeel over *Die Sonette an Orpheus* hebben uitgewisseld, schriftelijk of onder vier ogen. Ten slotte is het mogelijk dat Slauerhoff pas in het februari-nummer van *De gids* vernam van Marsmans lauwe beoordeling. Hij had toen nog drie maanden om zijn gunstige bespreking te schrijven en het in zijn 'eigen' publicatieorgaan, *De vrije bladen*, geplaatst te krijgen.

Ik denk dat Slauerhoff met zijn stuk over Rilkes *Sonette* niet alleen een lovende

bespreking over Rilkes laatste boek wilde schrijven, maar ook - en misschien wel in de eerste plaats, dat wil zeggen: daartoe door zijn collega uitgedaagd - op Marsmans lauwe ontvangst van de *Orpheus-Sonette* in *De gids* wilde reageren. De eerste alinea's van Slauerhoffs stuk laten zich lezen als een toenadering tot de critici, tot hen die menen dat Rilke al uitgedicht was. Maar ze lezen ook als een verdediging. Ze zijn een toenadering, omdat Slauerhoff toegeeft dat een nieuwe bundel van Rilke na zoveel jaren van stilte eerder verval dan late bloei doet vermoeden, vooral door het exclusieve gebruik van sonnetten. En ook waarschuwt Slauerhoff voor de overspannen verwachtingen van sommigen dat Rilke, na vele jaren zijn kracht ingehouden te hebben, zich nu volmaakt zou uiten. Dat nog te verwachten na de *Neue Gedichte* is te veeleisend, zegt Slauerhoff: 'Nog verder gaande veroveringen op het tot heden bovenzinnelijke en onuitsprekelijke geeft *Orpheus* dan ook niet.' (id.: 79) Het lijkt bijna sarcasme: hoger dan het bovenzinnelijke en het onuitsprekelijke gaan we niet. Wat had men dan verwacht?, lijkt hij retorisch te vragen. Een evenaring en bestendiging van de laatste piek (de *Neue Gedichte*) is al een prestatie van formaat.

En Slauerhoff verwelkomt deze nieuwe bundel van Rilke met open armen: *Orpheus* is niet minder dan de vreugde van het weerzien. Niet onbelangrijk is dat Slauerhoff zijn publiek voorhoudt om *Orpheus* te lezen als een bundel die voortkomt uit het vorige werk, nee, er zelfs volmaakt op volgt. *Orpheus* is alleen te lezen met kennis van het eerdere werk.

Het is duidelijk. Slauerhoff vindt *Die Sonette an Orpheus* helemaal geen 'gelijkmatiggedegen herhaling', niet 'overbodig', geen 'bejaarde bevestiging' en geen 'rustig epitaaph', zoals Marsman schreef. En het heeft er alle schijn van dat hij deze beweringen met zijn lovende bespreking van *Die Sonette* heeft willen weerspreken.

9.6 Conclusie

Welke betekenis heeft Rilke voor Slauerhoff gehad? In de eerste plaats moet gezegd worden dat de vroege Rilke, die van Mir zu feier, het *Buch der Bilder* en het *Stundenbuch*, een grote aantrekkingskracht op Slauerhoff had. Vooral door de speelse gedichten in verfijnde fin-de-siècle-stijl vol zelfgenoegzame zwaarmoedigheid en hartstochtelijk verlangen naar een groots heldenleven. Ook spraken de maagdenliederen die de vroege Rilke schreef, hem aan; hij vertaalde er twee van en zelf schreef hij er in die trant een tiental.

Ten tweede moet Slauerhoff in Rilke een verwante ziel herkend hebben. Het feit dat hij hem in de hierboven besproken kritiek steeds weer typeert als zwerver, vreemdeling en avonturier, is in dit opzicht veelzeggend. Dit tweede argument is dus in feite een biografische fascinatie, maar juist des te belangrijker, omdat die samenhangt met het feit dat ze beiden dichter zijn. In het geval van Slauerhoff laat de biografie zich maar moeilijk scheiden van de verspraktijk. Zijn fascinatie voor het leven van een andere dichter impliceert een fascinatie voor diens poëzie.

Ten derde kan gezegd worden dat Slauerhoff een grote bewondering koesterde voor de *Neue Gedichte*, waarin niet zozeer de mensen als wel de dingen centraal staan, maar waaraan overigens wel gevoelsstemmingen worden verbonden. Slauerhoff heeft onder invloed van Rilke veel van deze 'dinggedichten' geschreven.**[xiv]** Opmerkelijk in dit verband zijn drie uitspraken van Slauerhoff. De eerste komt uit een brief aan Herman Robbers van 12 november 1931: 'Vroeger was het eens mijn eerzucht gedichten te schrijven met alleen gesteenten en mineralen erin.' (Krijger 2003: 123). De tweede is gedaan in 1933 tegenover interviewer G.H. 's-Gravesande. Sprekend over zijn ongemak om contact met mensen te leggen, zegt Slauerhoff dat hij het plan had 'een roman te schrijven, waarin geen mensen voorkomen, alleen gesteenten bijvoorbeeld. [...] Gedichten als "Het Doodeneiland" en verzen die ik de laatste jaren geschreven heb, zijn daar voorbeelden van.' (Kroon 1981: 16) De derde deed hij tegenover F.C. Terborgh in 1934, toen hij overwoog aan een novelle te beginnen over de invloed 'dien ogenschijnlijk dode voorwerpen op den mens kunnen hebben. Zij zou persoonlijke ervaringen tot grondslag hebben gehad' (Terborgh 1984: 27). Soms verlangde Slauerhoff ernaar om zich van de mensheid af te keren en 'voortaan heidensch / Alleen te zijn met steenen, planten, dingen' zoals hij in 1924 of '25 dichtte in 'Apostel Thomas' (Vg 778).

Ten vierde had Slauerhoff een grote bewondering voor *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Hierin moet het beeld van de poète maudit, waartoe Malte zich voelt aangetrokken, hem eveneens aangesproken hebben: het móeten schrijven en de positie als uitgestotene, waarmee de hoofdpersoon zich verwant voelt, de buitenstaander. Ook in deze roman is de beleden verering voor jonge meisjes en maagden aanwezig. Overigens wordt Rilkes em>Malte door vrijwel alle vooraanstaande Nederlandse schrijvers bewonderd, Vestdijk, Marsman en Ter Braak inclusief.

Ten vijfde blijkt de invloed van Rilke, met name van diens *Sonette an Orpheus*, uit

Slauerhoffs verhaal 'Het eind van het lied'. Dit verhaal draait om de zoektocht van een Russische officier naar de uiteindelijke verlossing uit de onvervuldheid van het bestaan, geconcretiseerd in een speurtocht naar de ideale vrouw. Het thema van het slechts ten dele vervulde verlangen, op zoek naar volmaakt verlangen, krijgt gestalte in de maar half zichtbare vrouw, naar wie de hoofdpersoon op zoek is. Zij vertoont zich soms 's nachts in het Klooster van de Halve Verlossing en rijst op het gezang van monniken tot haar middel uit de aarde, maar voor haar volledige bevrijding dienen de monniken ook het eind van het maar half gezongen lied te zingen, hetgeen telkens mislukt. De enige kans op vereniging met haar is op zoek te gaan naar het eind van het lied, dat haar definitief uit de aarde zal doen oprijzen. De officier gaat op weg, er van overtuigd dat hij 's avonds het eind van het lied zal horen. Met zichzelf maakt hij de afspraak dat als zij door wil stijgen naar het licht, hij haar zal laten ontkomen en zelf in haar plaats zal blijven, maar dat als zij op aarde wil terugkeren en er voor anderen wil zijn, hij haar verlossing zal verijdelen. In het eerste geval zou dat betekenen: de dichter in de onderwereld en het lied in het licht.

Het verhaal vertoont duidelijke overeenkomst met de *Orpheus*-mythe: de man, op zoek naar zijn geliefde, vindt haar, maar op het beslissende moment zakt zij terug in de aarde, zoals ook Eurydice vlak voordat zij, onder lierspel en -zang van *Orpheus*, uit de onderwereld terug op aarde zou komen, door het omkijken van *Orpheus* met de handen uitgestrekt klagend terugzonk. Zowel in Slauerhoffs verhaal als in de mythe draait het om de doodoverstijgende kracht van de zang en het falen daarvan.

Zoals al aangekondigd heeft Cornets de Groot gewezen op de overeenkomst tussen Rilkes *Orpheus*-sonnetten en 'Het eind van het lied'. Hij poneert de volgende verbanden. Het lied dat de monniken uit het verhaal van Slauerhoff aanheffen is 'onaards, ongehoord. Soms leek het in de verte op een ontaarde orfische ode' (Slauerhoff 1991b: 47). Vervolgens denkt Cornets de Groot dat enkele regels uit het tweede sonnet van het eerste deel van *Die Sonette* 'de motor zijn geweest, die aan Slauerhoff Het eind van het lied ontlokte'. En wel de regels 'Sie schlief die Welt. Singender Gott, wie hast / du sie vollendet, dass sie nicht begehrte, / erst wach zu sein? Sieh, sie erstand und schlief. // Wo ist ihr Tod? O, wirst du dies Motiv / erfinden noch, eh sich dein Lied verzehrte?' (Cornets de Groot 1981: 80). Verder haalt hij de brief van Rilke aan zijn Poolse vertaler Witold von Hulewicz aan, waarin de dichter uitvoerig ingaat op de betekenis van zijn

elegieën en sonnetten. Daarin schrijft hij: ‘*De Sonette* tonen details van deze bezigheid [namelijk het herscheppen van de aarde], die hier onder de naam en de bescherming van een gestorven meisje gesteld is, wier onvoltooidheid en onschuld de deur van het graf geopend houden, zodat zij, na haar heengaan, tot die machten behoort die de helft van het leven nog vers en ongeleefd behoeden, en openhouden naar de andere helft, die als een open wonde is.’ (ib.) Ook ziet Cornets de Groot een overeenkomst in het primaat van de zang, zowel in Rilkes *Sonette* als in ‘Het eind van het lied’ (id.: 81). Ten slotte vindt hij de typering die Slauerhoff in zijn Rilke-stuk van de Duitse dichter geeft – zijn omzwervingen, zijn vermoeidheid en eenzaamheid, die luciditeit, deze vertrouwelijke omgang met de doden – volledig van toepassing op de hoofdpersoon, de officier, van ‘Het eind van het lied’ (ib.).

A.L. Sötteman typeerde het verhaal in 1967 als een ‘parabel op het dichterlijk bestaan, dat, ondanks alle ontgoocheling zijn zin vindt in de onuitroeibare hoop op het vinden van het lied dat de zin van het leven zal bloot leggen, het eeuwig raadsel uiteindelijk zal oplossen’ (Slauerhoff 1965: vi).

Ik heb in dit hoofdstuk laten zien dat Rilke een levenslange constante in Slauerhoffs bestaan was. Zijn poëzie, die hij door en door kende en begreep, droeg hij altijd bij zich. Rilke was zijn lievelingsdichter, tot aan zijn dood. Hetgeen veelbetekenend is. Slauerhoff moet op zijn doodsbed uitermate ontvankelijk zijn geweest voor de troostende werking van Rilkes thematiek: de orfische kracht van poëzie die de dood overschrijdt en de dingen een ziel geeft, de vanzelfsprekende aanwezigheid van de dood in het leven (*Orpheus*). Slauerhoff heeft zijn bewondering voor Rilkes poëzie onder meer in een uitvoerige recensie van de *Sonette an Orpheus* geuit. Met verschillende dichterlijke thema’s voelde hij zich verwant. Zozeer dat hij ze omsmeedde tot nieuwe gestalten en gewaarwordingen, zowel in proza als in poëzie. Uit zijn ‘verwerking’ van Rilke, in zijn beschouwing zowel als in zijn scheppend werk, blijkt dat de plaats van de dichter ten opzichte van de samenleving en de uitzonderlijke kracht van het poëtisch woord hem het meest in het werk en de persoon van Rilke hebben aangesproken en ten diepste hebben beïnvloed.

NOTEN

i. Onder de weinig geïnspireerde, waarschijnlijk door de redactie toegevoegde, titel: ‘Over Rainer Maria Rilke (naar aanleiding van zijn “*Sonette an Orpheus*”. Inselverlag 1923.)’, in: *De vrije bladen* 2 (1925) 5 (mei): 134-141.

ii. Hiervoor heb ik gebruik gemaakt, tenzij anders vermeld, van Bronzwaers inleiding op de vertaling *De Elegieën van Duino & De Sonnetten aan Orpheus*, door W. Blok, W. Bronzwaer en C.O. Jellema, uit 1996 (pp 20-26). Voor een exacte opgave van de ontvangst van Rilke in Nederland tot de jaren zestig van de twintigste eeuw zie G. de Landsheeres artikel 'R.M. Rilke en de Nederlandse kritiek' in *De Vlaamse gids* 34 (1950) 427 en Leo Simoens' Rilke-bibliografie in *Levende talen* nr. 197 (dec. 1958), aanvullingen plus correcties in nr. 219 (april 1963) en nr. 226 (okt. 1964).

iii. De andere vertaling was een fragment van de eerste elegie van de *Duineser Elegien*, door Verwey, wellicht in 1923, vertaald en pas postuum gepubliceerd in *Dichtspel. Oorspronkelijke en vertaalde gedichten* (1983).

iv. Er zijn meer passages uit het artikel in *De gids* uit 1925 die Marsman onder indirecte invloed van Du Perron bij de samenstelling van het verzameld werk heeft aangepast, verzwakt of weggelaten. Zo betoont Marsman zich in 1925 nog een groot bewonderaar van Rilkes *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*, maar nadat Du Perron hem gekapitteld heeft met de opmerking 'dat boudoirpoepje?' is de hele lovende alinea in het verzameld werk ingedikt tot de neutrale constatering: 'De "Cornet" is een elementaire Rilke' (Marsman 1947: 45). - Overigens beklagt Lehning zich al in 1960 en opnieuw in 1980 (Lehning 1980: 320-323, noot 86), mijns inziens terecht, over het ontbreken van een kritische en volledige uitgave van het werk van Marsman. Zo'n uitgave zou in de eerste plaats veel misverstand voorkomen (i.c. Bronzwaers bewering dat Marsman nooit over de *Elegieën van Rilke* had geschreven) en een hoop gezocht (dankzij Lehnings goede geheugen dus met succes). In hetzelfde stuk bepleit Lehning trouwens ook een kritische uitgave van het verzameld werk van Slauerhoff (id.: 323, noot 87). In het geval van beide schrijvers zijn we weer vijftientig jaar later nog geen steek opgeschoten. De aankondiging van H.T.M. van Vliet dat een 'historischkritische uitgave' van Marsmans poëzie 'over enkele jaren' het licht zou zien, gevolgd door de uitgave van Marsmans 'Volledige Werken: gedichten, verhalend proza, kritisch proza en brieven', is ook al weer van vijftien jaar geleden (Marsman 1990: 137).

v. Genoemd moet worden de positieve bespreking van Chr. de Graaff in *De witte mier* van april 1924 (pp 170-173), maar men kan hem moeilijk een vooraanstaande Nederlandse auteur of criticus noemen.

vi. Bron: Giacomo Antonini in *NRC Handelsblad, Cultureel supplement*, 3 juli 1981.

vii. Zie (in de Nederlandse vertaling van Pim Lukkenaer) *Rilke* 1981: 115-116.

viii. Anders dan in het geval van Corbière, waar tekstverzorger Lekkerkerker grote stukken tekst uit de oorspronkelijke publicatie weglief in de Verzamelde werken, voegt hij in de Vw-editie van het Rilke-stuk (Slauerhoff 1958: 79-90) juist tekst toe. In totaal bijna een kwart (!) van de hele tekst is nieuw, dat wil zeggen in vergelijking met de De vrije bladen-tekst. Blijkbaar beschikte Lekkerkerker over het originele manuscript of typoscript dat door de redactie van De vrije bladen is ingekort. Voor dit artikel maak ik daarom gebruik van de Vw-tekst.

ix. '[...] O alte Fluch der Dichter, / die sich beklagen, wo sie sagen sollten, / die immer urteilen über ihr Gefühl / statt es zu bilden [...]' (in: 'Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth', in Rilke 1995: 607).

x. In de tekst in De vrije bladen ontbreekt het aanvangsaanhalingsteken. Mijns inziens ten onrechte heeft de tekstbezorger het aanvangsaanhalingsteken toegevoegd, waar hij er beter aan had gedaan het slotaanhalingsteken van Slauerhoff te beschouwen als een punt waar Slauerhoff zijn pen op het papier liet rusten, een gewoonte van Slauerhoff waarvan Lekkerkerker op verschillende plaatsen melding heeft gemaakt.

xi. Voor Wordsworth's citaat zie Kermodé en Hollander 1973: 608. Voor Kinker zie de inleiding op Kinker 1982, met name vanaf pagina 30.

xii. Zie voor deze gegevens Hazeu 1995: 139 en 19983: 867.

xiii. 'Sei in dieser Nacht aus Übermass / Zauberkraft am Kreuzweg deiner Sinne, / ihrer seltsamen Begegnung Sinn. // Und wenn dich das Irdische vergass, / zu der stillen Erde sag: Ich rinne. / Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin.'

xiv. Natuurbeschrijvingen zonder aanwezigheid van mensen: 'Het doodeneiland' (Vg 65), 'Voorwereldlijk landschap' (66), 'Voorwereld I-II' (67). Voorwerpen (vaak stenen beelden): 'Rapanui I-III' (70-73), 'Een baak, geboeid aan een korte ketting' (107), 'De chimaeren' (172-173), 'Grafbeeld van Nôfrit' (190), 'Fontaine de Médicis' (201), 'Aan de fontein' (200), 'Het paviljoen' (221).

Van ellende edel ~ 'Gorters werk

bezitten is al en groot geluk'. Slauerhoff en het vrije vers

H. G. Aalders



Van ellende edel
De criticus Slauerhoff over het dichterschap

ROZENBERG

In de nalatenschap van Slauerhoff bevond zich een 'discussiestuk' voor het net opgerichte tijdschrift *De vrije bladen*. Hij had zich blijkbaar uitvoerig in het vers libre verdiept, want hij schreef over de oorsprong en betekenis ervan in Frankrijk en de doorwerking in de Franse en Nederlandse letterkunde. Het is opmerkelijk vanwege zijn gerichtheid op de vorm. Maar het is ook belangrijk vanwege de polemische inhoud, gezien in de context van een op vernieuwing gerichte generatie jonge dichters. Van een dichter als Slauerhoff, die allermint als vernieuwer van de versvorm bekendstaat, zou men dat niet verwacht

hebben.

10.1 De ontdekking van een nieuwe versvorm

Hoewel het vrije vers in zijn meest brede betekenis in vele gedaantes en in verschillende tijden figureerde, wordt het meestal in zijn enge betekenis gebruikt als aanduiding voor de poëzie van de Franse symbolisten aan het eind van de negentiende eeuw die de traditionele metriek opgaven (*vers libre*). Als ontstaansjaar noemt men 1886, het jaar waarin Laforgues vertalingen van Whitmans *Leaves of Grass* in *La Vogue* werden gepubliceerd. In dat jaar en in hetzelfde tijdschrift verschenen ook voor het eerst Laforgues eigen vrije verzen en Rimbauds 'Marine' en 'Mouvement', twee als vrije verzen beschouwde gedichten uit diens nog niet gepubliceerde bundel *Illuminations*. 1886 was ook het jaar waarin de eerste bundel vrije verzen verscheen, *Palais nomades* van *Vogue*-oprichter Gustave Kahn.**[1]**

Drieëndertig jaar later verschijnt in de *Amsterdamsche Studentenalmanak* van het studentencorps een gedicht van de twintigjarige Slauerhoff, getiteld 'Vers libre', waarvan ik hier alleen de eerste tien regels citeer: 'Contre la côte / lamentante / la mer se lance / glapissante / elle râle et saute / elle pleure et chante / et rit et danse / comme un ballet immense / en robes de vagues, en jupons / d'écume et de flocons' (Slauerhoff 1983a: 58-59). Nog afgezien van het

feit dat hij in het Frans dicht[**ii**], laat dit vroege vers nog twee opmerkelijke dingen zien: de thematiek van de zee en zijn belangstelling voor het vrije vers, beide al in een vroeg stadium aanwezig. Het is een belangstelling die hij niet alleen in praktijk bracht[**iii**] (daarover meer in § 10.5), maar ook in theorie omstandig heeft bepleit, en wel in een lang essay, getiteld 'Over het "vrije vers" en versbevrijding in het Nederlandsch', dat waarschijnlijk uit 1924 dateert.

Eerder al, in 1918, heeft hij bij Mallarmé over het vrije vers gelezen, en er verslag van gedaan in *Propria cures*, zonder er overigens een eigen waardeoordeel aan te verbinden (zie hoofdstuk 3.3). In zijn stuk over Laforgue (zie hoofdstuk 5.3) besteedt hij er opnieuw aandacht aan. En dan nu dat lange stuk over het vrije vers. Bij leven publiceerde hij het niet. Het is ook eigenlijk niet af. K. Lekkerkerker kwam er in 1955 mee voor de dag,[**iv**] en wel om twee redenen: 'In de eerste plaats omdat het onder meer een onderwerp behandelt dat in ons land nooit de aandacht had die het verdiende, in tegenstelling tot Frankrijk waar het de gemoederen lang en diepgaand heeft beziggehouden. In de tweede plaats omdat het juist Slauerhoff is, die zich hierin zo grondig met de theorie en de geschiedenis van het vrije vers blijkt te hebben ingelaten; men zou dit niet van hem hebben verwacht.' (Slauerhoff 1955: 481) Inderdaad stond Slauerhoff niet bekend als een vormpurist (en nog steeds niet). Integendeel, hij werd vanaf het begin door menig criticus berispt om zijn slordige versbehandeling. Uit de hoek van Verweys *Beweging* klonk de kritiek dat hij zijn prosodie zou laten verslonzen: hij telde zijn versvoeten niet, volrijm gaf hij maar al te vaak prijs voor acconsonerend of assonerend rijm. En Marsman sprak in 1930 over de 'slordige landerigheid, zijn tot in het anti-poëtischetoe doorgetrokken ritmische willekeur, zijn destructieve verachting voor klaarheid van bouw' (geciteerd naar Kroon 1982: 77-78).

Het manuscript dateert van 'omstreeks 1924' en dook in 1954 op bij Roel Houwink. Volgens deze 'was het oorspronkelijk niet bedoeld als inzending voor *De Vrije Bladen*, maar om een mondelinge discussie uit te lokken' (Slauerhoff 1955: 481). Maar wat was er aan de hand? Naar aanleiding waarvan precies verdiepte Slauerhoff zich voor zijn doen zo uitvoerig in zo'n technisch en formeel onderwerp als het vrije vers?

10.2 Context: het vrije vers als antwoord op de ouderen

Het stuk zou van 'omstreeks 1924' dateren, dat wil dus zeggen van rond de oprichting van *De vrije bladen*. Aan die oprichting hadden zowel Houwink als

Slauerhoff hun bijdrage geleverd. Ik schreef erover in hoofdstuk 6.1. Het stuk kan dus als doel gehad hebben binnen de redactie en de groep van medewerkers een discussie over de beginselen van het nieuwe tijdschrift op gang te brengen. En het moet gezegd, het onderwerp van het vrije vers was onder dichters, met name jonge dichters, al een aantal jaren en vogue. In *Het getij*, bij uitstek het blad der jongeren, had Herman van den Bergh zich er al jaren sterk voor gemaakt, al vanaf 1917 in zijn 'Studiën'. Bijvoorbeeld: 'Het "vers libre" wil geen muziek, maar is het, door zijn bewegingsvrijheid, door zijn rijkdom aan scherpe gedachtensprongen, door zijn stoutmoedige stormlopen op het zinsaccent.' En hij laat er onmiddellijk op volgen: 'Het is een diepgaand verwijt aan de ons bestrijdende ouderen' (in *Het getij* 3 [1918]: 193). Ook in de *Getij*-bloemlezing *De jongeren*, uit 1919, herhaalde inleider Constant van Wessem Van den Berghs woorden over het vrije vers als een reactie van de jongste generatie dichters op de ouderen en voegde er in eigen woorden aan toe: 'De huidige generatie breekt zich los uit de landschapjes en de ik-lyriek, het stoffigste, waar Holland zoo langzamerhand over was gaan beschikken, inderdaad. Hun gebaar werd het blijk van een minder beëngde overgave aan het volgestroomde (en gestremde!) gemoed, een meer verheugde uitzending om ontdekkingen.' (Van Wessem 1919: 7-8). Ongetwijfeld doelde hij met die 'landschapjes en ik-lyriek' en 'beëngde overgave' aan het 'gestremde' gemoed op de vorm- en metrumvaste dichters rond Albert Verwey en diens tijdschrift *De beweging*.

Ook in Frankrijk hield het vrije vers, ruim vijfendertig jaar na de 'uitvinding' ervan, de gemoederen nog flink bezig. In literaire tijdschriften als de *Mercure de France*, *Le Monde nouveau* en *La Nouvelle revue française* van begin jaren twintig werden nog regelmatig discussies uitgevochten over wie het had uitgevonden: Baudelaire, Laforgue, Rimbaud of Gustave Kahn, en wat nu precies de regels ervan waren. Een van die artikelen heeft Slauerhoff gebruikt voor zijn stuk over het vrije vers. **[v]**

In 1922 en 1923 ontspoon zich in Dirk Costers en Just Havelaars blad *De stem* een discussie rond de nieuwe ontwikkelingen op het gebied van de verstechniek, waaronder het gebruik van het vrije vers, dat door sommigen als bepalend voor de moderne poëzie van die tijd werd gezien. Aan deze pennenstrijd over de voors en tegens van het vrije en het gebonden vers - ook wel aangeduid met het 'dynamische' tegenover het 'prosodische' vers - deden Moens, Van de Voorde, Houwink en Coster mee.

Overigens ontbrak, op de genoemde 'Studiën' van Van den Bergh na, enig geluid over het vrije vers in Slauerhoffs 'eigen' publicatieorganen, *Het getij* (1916-1923) en *De vrije bladen* (vanaf 1924). In ieder geval vindt in het voorjaar van 1924 in de *Nieuwe Rotterdamsche courant* (NRC) opnieuw een discussie rond het vrije vers plaats.

10.3 De NRC-discussie

In de rubriek 'Verscheidenheden' van de *NRC* van zaterdag 26 april 1924 sprak de dichter Paul G. Bauduin[**vi**] zich uit vóór het vrije vers, de versvorm die met zoveel succes door Walt Whitman en ten onzent door Wies Moens beoefend werd. Het vrije vers zal de oude versvormen verdringen, zo schreef Bauduin, dat is een logische ontwikkeling, geheel volgens de wet der rusteloze evolutie. Een week later ging hij erop door: de oude vormen vergaan ten slotte als ze in handen komen van minder grote genieën. Laten we maar meteen zeggen: weg ermee. Het is beter dat te erkennen. Wie weet komen de oude wetten ooit nog eens terug.

De discussie werd voortgezet in de *NRC* van 10 en 17 mei door de dichter Johan Huijts.[**vii**] Hij is een tegenstander van het vrije vers. 'Wat aan den "moderneren" dichter als het "vrije" vers, de "eigen" vorm verschijnt, is de willekeurige zelfbepaling van den vorm, die den inhoud, de gedachte met zich meesleurt en in uiterste consequentie uit zich werpt en versmaadt [...]. Het vrije vers is reeds daarom geen eigen vorm, omdat zij integendeel den vorm van den geest onteigent en aan het eind van den wervelenden weg van "de anarchie in de kunst" in het dadaïsme alleenheerscheres is.' Wat vrijheid schijnt, in het vrije vers, is slechts gebrek aan tucht.

Weer een week later, op 24 mei, reageert Roel Houwink. Hij stelt twee vragen aan de orde: 'primo, in hoeverre dringt het moderne leven ons tot vormverandering? secundo, hoe verhouden wij ons ten opzichte van de twee geestelijke hoofdstroomingen van den huidigen dag: individualisme en humanisme?' Wat de vormverandering in de moderne poëzie betreft, schrijft Houwink, treft men het scherpste contrast aan in het tegenover elkaar stellen van het sonnet en het vrije vers. Maar eerst moeten we ons afvragen, zoals de eerste twee scribenten reeds deden, of die nieuwe versvorm wel een vorm is, of slechts de willekeurige zelfbepaling van de vorm, die de inhoud met zich meesleurt. Houwink wil het vrije vers niet definiëren als een uiting van absolute ongebondenheid, van vormeloosheid, maar hij wil een bepaling ervan in engere zin. Hebben immers de verzen van Walt Whitman, Jammes en bij ons Herman van

den Bergh en Wies Moens niet hun bestaan als vrije verzen gewettigd? Houwink onderscheidt in het streven naar vormverandering in de moderne poëzie drie groepen dichters:

1. Zij, die het rijm behouden en zich meestal streng binden binnen den schoonen kerker van het sonnet (Adwaita, Dideriksz., Van de Voorde).
2. Een middengroep, die het [rijm] als normaal eindrijm prijsgeeft, doch het behoudt als bijna immer toevallig binnenrijm (Marsman), of het als 'architectonisch' element opneemt in zijn primaire versconstructie ([Hendrik] De Vries), ofwel afstand doet van het consoneerend rijm, maar er het assoneerend rijm voor in de plaats stelt (Van den Bergh). Men kan haar beschouwen als een overgang naar de derde, die der eigenlijke verslibristen. Bij Slauerhoff ten slotte, heeft het rijm, ondanks zijn prompte aanwezigheid, nauwelijks meer een positief aesthetische functie.
3. In de handen dezer groep, hoofdzakelijk bestaand uit de jongere katholieken, wordt het rijm louter een toevalligheid.

Houwinks classificatie kent z'n Franse equivalent in het onderscheid tussen *vers classique* of *vers régulier* (1), *vers libéré* (2) en *vers libre* (3). Hij onderscheidt verder een behoudende en een vooruitstrevende richting. De eerste beroept zich gaarne op het individualisme, de laatste op het universeel humanistische. Het gaat dus terug op een bedaagde culturele controverse, concludeert Houwink, vergelijkbaar met die tussen communisme en fascisme, Mahler en Debussy, Van Gogh en Mondriaan.

Na enkele minder belangrijke beschouwingen over het vrije vers verschijnt op 12 juli een lange reactie van de Vlaamse dichter en criticus Urbain van de Voorde. **[viii]** Hij is geen tegenstander van het vrije vers, 'alhoewel ik persoonlijk aan 't metrische de voorkeur geef'. Iedereen kan zien dat er prachtige dingen in zijn geschreven, Verhaerens 'Villes tentaculaires' bijvoorbeeld. Maar het is glad verkeerd te beweren, zoals Bauduin doet, 'dat het vrije vers alleen modern kan heeten en de kunstvorm van heden zou kunnen zijn, terwijl hij voor "dwaas" den twintigste eeuw scheldt, die "den vorm wil beschermen en handhaven", omdat die vorm, naar zijn meening, "tot 't verleden gaat behooren".' Bauduins argument dat Henriëtte Roland Holst geen sonnetten kan schrijven, is niet op zijn plaats. Dat ligt niet aan de sonnetten maar hoogstens aan mevrouw Roland Holst zelf. Tijdgenoten van haar hebben toch aangetoond heel goed de sonnetvorm te kunnen hanteren (P.C. Boutens, maar ook jongeren als Willem de

Mérode, Dideriksz. [pseudoniem van J.J. Thomson, een dichter uit de groep rond *De beweging* - H.A.), Besnard). Bauduin laat, volgens Van de Voorde, na uit te leggen waarom heden ten dage de oude versvormen niet meer gebruikt kunnen worden. Wat rest is intuïtie in plaats van gezonde redeneertrant. Hoe komt het dat het vrije vers al heel lang bestaat naast andere, gebonden versvormen? En waarom zou nu alleen de vrije-versvorm nog geschikt zijn om poëtische gevoelens in uit te drukken? Is het niet een dekmantel voor onbekwame vormbeheersing, voor het zich er makkelijk van af maken ('die Kultur des sich Leichtmachens')? Waarom, zo vindt Van de Voorde, schrijven de verslibristen trouwens niet, 'indien het hun zoo om hun gemak te doen is', 'eenvoudig-weg' proza vol poëtische bewoordingen. Voor wie geen genie is, geldt dan: hier en daar een impressie, een beeld. Ironisch spoort Van de Voorde de verslibristen aan geen moeite te doen het door vormmiddelen tot een eenheid te maken. Dat verpest maar de frisse emotie, de spontaneïteit. Maat en rijm verkrachten immers de innerlijkheid. Om dan verontwaardigd los te barsten: 'Alsof de vrije verzen van een Walt Whitman, een Verhaeren, een Werfel in hun schijnbare vrijheid ten slotte niet veel orde en eenheid vertoonden, resultaten van strenge en kieskeurige compositie, waarbij de ordenende geest aan de blinde intuïtie den weg heeft gewezen, zonder dat daarom aan de zuiverheid der emotie werd geschaad.' En Van de Voorde haalt Taine aan: 'La force vient de l'ordre'. Zó zijn ze modern, niet volgens de mode, maar in de goede zin: eeuwig jong en geldig.

Van de Voorde verleent het primaat aan de persoonlijkheid van de dichter, die maakt het verschil uit of iemand goed is of niet, niet de vorm die hij gebruikt. Verschillen de strofische gedichten van Boutens en Gezelle, hoewel gelijk van vorm, niet wezenlijk van elkaar omdat ze door twee verschillende persoonlijkheden zijn geschreven? Zo ook de sonnetten van Van Eeden en die van Kloos? 'Alle zijn verschillend als ze het kenmerk dragen van een absoluut verschillende persoonlijkheid en ik verzeker u, bij God! dat ik zooveel verschil niet bespeur in het geschrijf van onze "modernen" die elkaar onderling op een haar gelijken trots hun zoogenaamden "eigen vorm". [...] ónze modernen gaan alleen bij hun intuïtie te rade, en om te begrijpen zijn nog hersenen noodig.' Logisch dus dat Van de Voorde in zijn bespreking van *Archipel* (eind 1924 verschenen in *De stem*, dus niet lang na zijn *NRC*-stuk) kritiek heeft op die verzen waarin Slauerhoff 'zijn ritmen minder beheerst' (Kroon 1982: 19).

10.4 'Het "vrije vers" en versbevrijding in het Nederlandsch' [ix]

10.4.1 *Wat is het vrije vers?*

Slauerhoff heeft met dit 'onderzoek', zoals hij het noemt, tot doel 'het bestaan van het "vrije vers" in het Nederlandsch - zoowel van vroeger, als van nu, als van later - met voldoende zekerheid te kunnen bevestigen, want stellige zekerheid ontbreekt tot nu toe' (Slauerhoff 1955: 482). Dat Slauerhoff zelfs het bestaan van het vrije vers in de toekomst wil aantonen, is misschien wat veel gevraagd, maar voor de geschiedenis van het vrije vers in het Nederlands doet hij in het vervolg toch een goede poging.

Eerst moet er duidelijkheid komen over de betekenis van het vrije vers, want die ontbreekt. Eigenlijk is de Franse term *vers libre* beter, omdat die 'zooveel vaker werd genoemd en in zooveel scherper contrast tegenover "*vers classique*", "*vers régulier*", terwijl bij ons die scherpe tegenstellingen niet bestaan' (ib.). Slauerhoff bestrijdt de gangbare opvatting van het vrije vers, als zou het een gedicht zijn dat zich niet meer aan de wetten van rijm, versritme en syllabetelling wil storen, of zelfs dat het niet meer dan ritmisch proza zou zijn.

Vooreerst is het 'vrije vers' niet wetteloos, en ook niet het onwettig kind van de toevallige ontmoeting tusschen een anarchistische geestestoestand en een half onmachtige taal, zonder de voorafgaande plechtigheid onder ongehoorde inzegening met het prosodie-recitatief, die Dichterwijding heet. Het heeft zijn wetten, minder in aantal, ruimer van strekking, maar waarvan de overtreding ook immer opgevolgd wordt door een smadelijken dood of minstens door verbanning op de galeien van het onrhythmisch voortroeiend proza. (ib.)

Dat het vrije vers in ons land nog miskend wordt, is niet vreemd, hier gebeurt alles 'minstens een kwarteeuw' later, zegt Slauerhoff.**[x]** Bovendien bestaan er nu, een halve eeuw na de 'uitvinding' ervan, in het land van herkomst, Frankrijk, nog steeds geen 'degelijke leidraden over de "nieuwe" merkwaardigheid' (id.: 483). Niet gek dus, dat de Nederlandse dichters hun handen er nog niet aan brandden. Noch Kloos in zijn *Nieuwe gids*-kronieken**[xi]**, noch Van Eeden in zijn studies over de decadenten Dujardin en Laforgue**[xii]**, noch Frans Erens in zijn besprekingen van Gustave Kahn en Francis Vielé-Griffin**[xiii]**, maken woorden vuil aan het *vers libre*. Vreemd, vindt Slauerhoff, temeer daar de vorm bij deze laatste twee 'toch zeker niet alleen een vorm-, maar ook een levensquaestie was' (ib.). Niet voor de eerste keer zien we hier dat Slauerhoff de link tussen leven en literatuur legt: de poëzie is voor deze dichters van levensbelang. *De [oude] gids* biedt dan tenminste nog meer dan *De nieuwe gids*. Daarin schreef Van Hamel

‘keurig langs het “*vers libre*”’, ‘meer anekdotisch causeerend over zijne auteurs, dan nadrukkelijk wijzend op hunne werken’.[xiv]

Overigens is in Frankrijk zelf de kennis van het vrije vers niet groot. Slauerhoff beroept zich hiervoor op de studie van Édouard Dujardin, *Les Premiers poètes du vers libre*. [xv] Dujardin memoreert daarin dat Mallarmé, Verlaine en Rimbaud nog onlangs werden genoemd als de meesters van het vers libre. Even verontwaardigd als Dujardin over ‘cette énormité’ zegt Slauerhoff: ‘Mallarmé, die geen regel heeft geschreven, welke niet beantwoordde aan de wetten van de klassieke prosodie!’ (id.: 483-484) En wat Verlaine betreft (Slauerhoff zegt het niet maar het valt wel bij Dujardin te lezen): ‘le vers de Verlaine n’est pas un vers libre: pourquoi? parce que Verlaine compte toujours ses syllabes’ (Dujardin 1921: 584; cursivering Dujardin). Ook andere Franse schrijvers tasten in het duister over de precieze betekenis van het vers libre. Als oorzaken voor deze verwarring geeft Dujardin: 1. men houdt, ten onrechte, het vers libéré voor vers libre; en 2. men kent de wetten van het vers libre niet. Slauerhoff gaat nu de wetten van het vrije vers, zoals Dujardin die geeft, uitleggen, ‘omdat wat in Frankrijk zoo onbekend bleek, bij ons wel geen herhaling van gemeenplaatsen zal beteekenen.’ (Slauerhoff 1955: 484)

1. Het ‘vers libre’ (er)kent niet meer de oude syllabentellende versvoeten, maar behoudt en handhaaft alleen de rhythmische versvoet: het versfragment dat, zoo kort mogelijk, voortgaat tot een ophouden van de stem samenvallend met het eindigen van een zinsdeel, of anders: het versfragment dat voldoende betekenis bezit om erna de stem een (verdiende) rust te gunnen. Het voornaamste accent valt op de laatste of voorlaatste lettergreep. Het mag secundaire accenten op voorliggende lettergrepen hebben (dit in verband met de grootere lengte die sommige ‘rhythmische versvoeten’ verkrijgen).

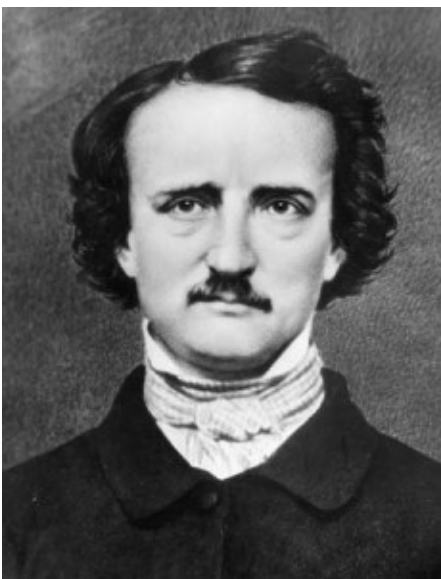
2. Betekenis, verbeelding, verwoording en versgeluid vormen een eenheid: de versregel van het ‘vers libre’.

Dit eischt dan:

3. De versregel van het ‘vers libre’ neemt zich geen vastgesteld aantal lettergrepen voor, maar heeft de lengte die door de uit te drukken dichtelijke gedachte wordt geboden. (ib.)

Voor de oude syllabetellende versvoet komt de ritmische versvoet in de plaats. De metrische versvoet, eigenlijk een pleonasme maar in deze context noodzakelijk, wordt in het vrije vers vervangen door de ritmische versvoet.

Dujardin geeft trouwens nóg een regel, die Slauerhoff echter vreemd genoeg weglaat: 'La libération d'un certain nombre de petites règles, telles que césure, rime, hiatus, etc.' (Dujardin 1921: 584) Niets bij Slauerhoff over de consequenties voor het rijm. Vervalt het, blijft het bestaan, luisterend naar minder strenge wetten? Overigens volgt ook bij Dujardin na het geven van de regel voorts niets meer over de gevolgen ervan voor het rijm in de verspraktijk van het vers libre. Grotendeels gelden deze door Slauerhoff genoemde wetten, die voor het Franse vers libre zijn vastgesteld, ook voor het Nederlands. 'Beide talen verschillen niet zoo hemelsbreed of vele bekrompen prosodische wetten gingen voor beide op. Voor deze ruimere wetten dus tenminste. [...] Alleen de wet der accenten dient gewijzigd te worden.' (Slauerhoff 1955: 485) (Zie voor de accenten § 10.4.8.) De voordeelen die de 'Code Vers Libre' meebrengt zijn groot en bevrijdend. Vooreerst mag nu, zonder tot anarchie te vervallen, met de oude onredelijke prosodiewetten voorgoed gebroken worden, voor zoover er nog rekening mee gehouden wordt. Hoe irrationeel ze zijn, kan de historisch belangstellende nalezen in *The rationale of verse* van Edgar Allan Poe. (ib.)



Edgar Allan Poe (1809 - 1849)

10.4.2 *Edgar Allan Poe als wegbereider van het vrije vers*

In dit opstel van Poe leest Slauerhoff bewijzen voor de stelling dat de klassieke prosodiewetten al niet deugden in de klassieke Latijnse poëzie, en dus al helemaal niet in de talen die eruit voortkomen; steeds zijn hulpmiddelen uitgevonden om maar te kunnen voldoen aan de wetten. Poe doet uitspraken 'die zoo duidelijk

heenwijzen naar de geboorte van het vrije vers' (ib.). Zie hoe Slauerhoff vrijelijk uit Poe citeert en hem als autoriteitsargument gebruikt: 'De zaak van het vrije vers komt toch zeker sterker te staan als het gezag van een der grootste taalbeheerschers zich ten gunste uitspreekt, zij het dan ook orakelsgewijs.' (id.: 486) Objectief beschouwd maakt die laatste toevoeging ('orakelsgewijs') het argument niet sterker, integendeel. Maar voor Slauerhoff is de typering van Poe als orakel zowel een tegemoetkoming aan de potentiële critici onder de lezers van Poe's uitspraken, als een geuzennaam; alsof Slauerhoff liever een theorie in de vermomming van een orakel heeft dan een dorre theorie die aan alle wetten van de argumentatie voldoet.

Dan komt het citaat dat Slauerhoff uit Poe's essay *'The Rationale of Verse'* haalt: "... scientific verse, the triumph of physique over moral sentiment, overwhelmed by the sense ..." (ib.). Het lijkt in zijn apodictische beknoptheid inderdaad meer op een orakel dan op een klinkklare aankondiging van de geboorte van het vrije vers. Het is dan ook een 'citaat à la Slauerhoff', zoals Lekkerkerker het noemt (id.: 501), geen letterlijk citaat, ondanks de aanhalingstekens. Slauerhoff was aan het eind van z'n leven in het bezit van Poe's verzamelde werken. Of hij voor dit stuk daaruit heeft 'geciteerd' of uit een andere bron (die Poe weer citeerde) weten we niet. Bij Poe staat er in ieder geval - en in een heel andere context, dus allerminst om er, bewust of onbewust, de komst van het vrije vers mee aan te kondigen - : 'But scientific music has no claim to intrinsic excellence - it is fit for scientific ears alone. In its excess it is the triumph of the physique over the morale of music. The sentiment is overwhelmed by the sense.' (Poe 1958: 122)

Slauerhoff gaat het in de volgende alinea nog uitleggen: dat het vrije vers een vorm van het scientific verse zou kunnen zijn, waarin het genot van het horen (the physique) triomfeert over de dichtelijke gedachte en idee van het traditionele, klassieke vers. Maar of het nu duidelijker wordt betwijfel ik. En er volgt alweer een uit zijn verband gerukt citaat van Poe: "... no doubt, indeed, that the delight experienced, if measurable, would be found to have exact mathematical relations such as I suggest..." (Slauerhoff 1955: 486). Hoewel Slauerhoff nu foutloos citeert (zie Poe 1958: 122), hetgeen al een prestatie is, hebben Poe's woorden betrekking op de ervaring van de vermenigvuldiging van beelden en indrukken gezien in een kristal, en wat voor een vreugde een dergelijke ervaring bij de waarnemer veroorzaakt. Slauerhoff is het echter om één woordje te doen, 'mathematical', dat hij kan gebruiken als opstapje naar een volgende bewering. Slauerhoff

constateert bij Poe namelijk 'een uitgesproken voorkeur voor het "mathematische"' (Slauerhoff 1955: 486). En hij durft de veronderstelling aan, hoewel retorisch slim geformuleerd in een vraag, dat het vers libre aan Poe's 'mathematical relation' voldoet. Er volgen een paar 'argumenten', die met de beste wil van de wereld niet als zodanig erkend kunnen worden, zoals bijvoorbeeld het volgende:

Heeft hiermede [met die mathematische relatie] ook geen verwantschap het gevoelen van Jules Laforgue, die boven de uitdrukking '*expression musicale*' verkiest die van '*expression psychologique*', die het '*vers libre*' bezigt 'pour serrer de plus près, pour entourer plus délicieusement sa pensée?' (ib.)

Het antwoord op deze vraag moet mijns inziens zijn: neen. Onduidelijk is waarom psychologische expressie mathematischer, voor mijn part: getalsmatig beter aantoonbaar, is dan muzikale expressie. Integendeel, muzikale expressie lijkt me beter meetbaar, in de trillingsfrequentie van de toonhoogte en in de compositieleer (notatie van de muziek, maatverdeling). In die tijd althans bestond er nog geen psychologie gebaseerd op rekenkundige eenheden.

En dan moet het voorbeeld van het kristal opeens weer een voorbeeld zijn van het on-mathematische, dus van het vrije vers: 'Nog later verkiest men de schone totale asymmetrie, alle facetten verschillen onderling. Wie miskent hier de gelijkenis van het vrije vers, waarin alle rhythmische voeten onderling ongelijk kunnen zijn!' (ib.)

Tot slot geeft Slauerhoff nog één Poe-'citaat': 'The rhythmical flow must thoroughly agree with the reading flow'(ib.). Bij Poe staat er echter: 'Of course, then, the scansion [het scanderen] and the reading flow should go hand in hand. The former must agree with the latter.' (Poe 1958: 152) Ik begrijp wel dat Slauerhoff het met Poe eens is dat het vasthouden aan een vaste versmaat bij scanderen tot idiote accenten kan leiden. Maar door Poe's 'scansion' met 'rhythmical flow' te vertalen zaait hij juist verwarring, want hij gaat hiermee voorbij aan het secure onderscheid tussen metrum (scanderen) en ritme (een veel ruimer begrip). Triomfantelijk voegt Slauerhoff er nog aan toe: 'Dit eischt ook de tweede wet van het "vers libre".' (Slauerhoff 1955: 486) Door Slauerhoffs 'citaat' met Poe's oorspronkelijke tekst te vergelijken, heb ik laten zien hoe Slauerhoff zich Poe toeëigent en zijn autoriteit misbruikt voor de eigen zaak, in casu het vrije vers. Het is een zwakke passage in zijn betoog.

10.4.3 *Consequentie voor de verspraktijk: strofen en enjambementen vervallen*

Slauerhoff gaat nu na wat deze drie wetten voor een gevolg hebben voor de verspraktijk. Alleen een zeer kort gedicht zal in één of meer strofen kunnen worden ondergebracht en toch een vers libre kunnen zijn. Immers bij lange strofische gedichten wordt syllabetelling vereist en neemt de versregel zijn eigen lengte niet meer. Strofen van onregelmatige lengte (wisselend aantal versregels) zouden weer wel kunnen, zoals je die bij de Franse verslibristen ziet, zegt Slauerhoff, en 'bij ons heeft Boutens vele toch niet vrije verzen in dien vorm' (ib.).

Maar enige gedwongen afrastering in de vrije velden blijft dan toch bestaan. Bovendien is dan het meest eigenlijke van den strofenvorm verloren. Want de strofische vorm is in waarheid en in geest toch een voorgenomen, onspontaan methodisch achtervolgen van de vers-melodie; in den grond op geheel dezelfde wijze als (vroeger veelvuldiger) het refrein, dat de zangerigheid gaf, eveneens op herhaling berustend. [...]

Zoo met de strofe: hoe langer voortgezet, hoe dwingender; hoe gecompliceerder, hoe meer de gedachte kortwiekend en scholend. Sommige grooten hebben ook deze dwang overwonnen, in gigantische sterke vrijheid. Weer Edgar Poe heeft in de ontzaglijk moeilijke en zware strofen van *Ulalume* een berglandschap in droefenis uitgehouwen, waarvan de toppen 'Astarte's bediamonded crescent' **[xvi]** dragen met Atlantisch gemak. Dit mag ons niet verwarren. Worden de wereldsteden nòg door slavenarbeid gebouwd, omdat eenmaal de Pyramiden zoo tot hunne hoogten klommen? Wie weet of de bewonderde bouwwerken zonder de bezwarende en afmattende maten niet nòg schooner waren geworden? In deze gebieden bestaat geen grens, geen dak. (id.: 487-488)

De parallel met de dwang van slavenarbeid is opmerkelijk en doet denken aan het gedicht 'De dwangarbeiders' (Vg 803-804), dat besproken wordt in hoofdstuk 13.3. Dichten is dwangarbeid, je versvoeten tellen, monotoon, als de stappen van de koelies met hun last op hun rug over de smalle loopplanken van vrachtschepen. De dwang wordt opgelegd door de wetten van de klassieke versvorm. Het vrije vers zou bevrijding van die wetten betekenen, verlossing van dwang.

Het sonnet spant wel de kroon qua versdwang:

De benauwendste beklimming van den strofenvorm is het sonnet, dat op de uitingsmacht van het wordend gedicht drukt als het bezwaarend deksel op den

werkenden stoom in wijlen de Papiniaansche pot**[xvii]**; het weerstaat de ziedende energie, laat hoogstens toe een doelloos oplichten van het zware zwijgen, of perst ze terug tot inertie. En doemt mede de geest daartoe, die het niet medevoert in steile vaart, maar dwingt tot gebogen, gedwee toestemmend luisteren, en prikkelt ze niet tot de verfijnde oplettendheid die zelve een geluksstaat is, ontvankelijk voor het wonder dat aan de woorden is gebeurd, deze vereenigd tot dat vreemde versbestaan, dat zoo ijl schijnt en toch zoo onaandoenlijk tijd en traditie overleeft. (id.: 488)

Dit is een behoorlijke aanval op het sonnet. Maar hoewel hij hier aan het slot van de alinea een hoog lyrisch niveau bereikt, gaat het steekhoudende van zijn redenering helaas omgekeerd evenredig omlaag.

In het stuk over Rilke gaf hij aan reserves tegenover het gebruik van sonnet te hebben: 'Deze waren al te vaak asyl voor gedachten die zich geen anderen vorm meer kunnen openen. In Holland weet men dit zeer goed' (Slauerhoff 1958: 79). Het sonnet kiest men alleen als de inhoud daarom vraagt, het mag geen opgelegde vorm zijn, los van de dichterlijke inhoud. Voor Slauerhoffs eigen gebruik van het sonnet verwijs ik naar § 10.5 van dit hoofdstuk.

De strofe moet echter volgens Slauerhoff niet geheel worden afgeworpen 'als de monnikspij van een opgeheven kloosterorde'. Voor hen die 'hun zeer vluchtige denkbeelden hijgend achtervolgen en niet de gerustheid bezitten ze alle wendingen en spiralen te laten volbrengen', kan de strofe helpen daarin toch te slagen. Dujardin bewees met zijn sonnetten dat het mogelijk is vrije vormen in strofen te brengen, ze zijn bijna vers libre gebleven (ib.). Aan de andere kant staat 'als afschrikwekkend voorbeeld' het sonnet van Verwey, 'waarin de dichter in zijn terzinen driemaal over de woordstomp "onbe-"heenstrompelt, een rijm dat níets betekent, dat zijne idee dan ook driemaal smadelijk doet vallen'**[xviii]** (id.: 488-489).

Slauerhoff is er echter van overtuigd: 'de streng-strofische vorm zal worden verlaten, al kan dit nog lange dagen duren, en al zal nog veel schoons (naast onnoemelijk veel banaals) in zijn te enge lijst worden gesloten' (id.: 489). Maar opnieuw een uitzondering: het tienlettergrepige vers, rijmend, blank of assonerend. Het is van nature minder eentonig dan de Franse alexandrijn, zegt Slauerhoff, minder gestrekt, meer 'fluïde'. Het geeft geen verstarring maar maakt de stroming van het vers 'opgeheven en vlottend', 'eenige langere verzen van Leopold zijn er om het onweerhoudbaar te bewijzen' (ib.). Slauerhoff doelt

kennelijk op de tienlettergropige verzen van 'Cheops' (Leopold 1982: 143-152), 'Οίνου Ένα σταλαγμόν' (id.: 123-127) en 'O nachten van gedragene extase' (id.: 135).

Een tweede 'onmiddellijk gevolg is, dat het enjambement komt te vervallen; zijn reden van bestaan is hem ontnomen, nu de versregel zich niet meer een nabijgelegen, niet eindelijk doel stelt, maar voortvloeit'. Toch kan het in een enkel geval 'geëischt worden, door een gedachtestroom die over meerdere regels móet vloeien, buiten de bedding van elke, ook de langste, versregel tredend'. Ook kan het geëist worden om een sterk contrast of een steile val aan te geven (ib.). Slauerhoff vindt steun voor zijn argument bij André Spire, **[xix]** die als eis aan het vers libre stelt, dat het enjambement, behalve in uitzonderlijke gevallen, vermeden moet worden, want het verstoort het ritme (ib.). Niettemin tref je het enjambement nog aan bij de meeste verslibristen, meent Slauerhoff,

hoewel nooit op de wijze van hak-er-maar-op-los, die bij ons gehuldigd werd (zie [Hein] Boeken, en Verwey, in het reeds geciteerd sonnet) en nog niet geheel in onbruik is ([Herman] Van den Bergh: 'proef / de' in *De blinde karnier*). Verhaeren heeft er vele, en Vielé-Griffin, die als de geestdriftigste, onvervalschte voorvechter van het 'vers libre' geldt, mist ze niet heel en al. (id.: 490)

Een derde gevolg is dat de kwestie of ritmisch proza nog poëzie is, is opgelost. De invoering **[xx]** van het vrije vers is het antwoord aan diegenen ('vele scrupuleuzen') die twijfelen hun dichterlijke gevoelens in poëzie of proza te vatten. Slauerhoff verzet zich fel tegen het prozagedicht:

Het prozagedicht besta niet als zoodanig; even hybridisch, halfbloedig, amphibisch als zijn naam is, doet zich ook zijn vorm voor bij de ontleding. Natuurlijk bevat het rhythmische gedeelten, zoals elk proza dat pretentieloos in dagbladen staat (Mallarmé). **[xxi]** Maar het biedt de mogelijkheid zijn gedachte nu eens poëtisch-beeldend evoqueerend, dan weer prozaïsch-logisch te geven. Dit spreken met dubbele tong mag geschikt zijn voor (indianen)romans, het is te verraderlijk en te onoprecht voor het 'gedicht'. (ib.)

En hij voegt er nog giftig aan toe: '(Opheffen ook de door sommige "*Dichtungen*" barende prozaschrijvers uit den treuren herhaalde bewering dat proza en poëzie hetzelfde is, daarmee bedoelend dat hùn proza even mooi is als poëzie!)' (ib.). Juist, poëzie staat dus volgens Slauerhoff hoger op de hiërarchische ladder dan

proza. Het is maar gezegd. Slauerhoff vat nog even, zonder een voorbeeld van Dujardin, dus op eigen kracht, samen waarin het vrije vers verschilt van het proza:

1. de accenten;
 2. eenheid van rhythmische voet met zinsdeel;
 3. eenheid van gedachte in de versregel (duidelijk beginnend en eindigend);
 4. de dichterlijke gedachte, levend en ontspringend los van logisch zinsverband.
- (ib.)

Slotsom, zegt Slauerhoff: 'het vrije vers kan geven bevrijding en oriëntering' (ib.). Maar dit zijn alleen nog maar de voordelen. Bestaat het vrije vers ook? In Frankrijk zeker. Logisch:

Er bestond daar meer reden voor revolutie, waar de verswetten zoveel strenger waren dan de onze, de alexandrijnen zooveel eentoniger dan de vijfvoetige jamben, het rijm zooveel onontbeerlijker 'en matière de vers' en de Parnassiens zooveel koeler dan onze predikanten. (id.: 491)

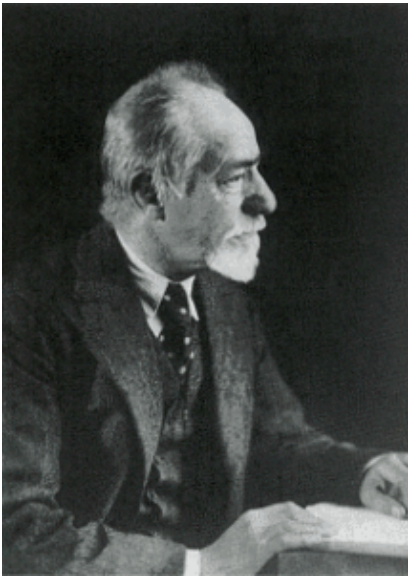
10.4.4 'Het vrije vers in vroegere Hollandsche poëzie'

Onder deze titel vangt nu de tweede helft van Slauerhoffs stuk aan. Hoe staat het hier te lande met het vrije vers? Met toevallig of per ongeluk ontstane vrije verzen houden we ons niet bezig, zegt Slauerhoff. Een erg grondige bestudering van de Nederlandse literatuur door Slauerhoff wordt het niet. Hij staat even stil bij de 'Middeleeuwsche poëzie', de *Beatrijs* en *Lanseloet*. Hierin vindt men 'wel eenige afwijkingen van syllabentelling en toenadering tot "pied rythmique"' (id.: 492). Slauerhoff slaat hier de plank mis: 'eenige afwijkingen'? De meeste Middelnederlandse lyriek is geschreven in het zogenaamde heffingsvers, vrije verzen in de zin van niet-metrisch (maar wel rijmend). Of heeft Slauerhoff alleen het begin van de *Beatrijs* en *Karel ende Elegast* gelezen en - overigens terecht - geconstateerd dat die metrisch waren?

Nu volgt vanuit de middeleeuwen meteen een sprong naar de Tachtigers, en met name hun epigonen:

In den tijd toen men zich bezighouden met verstechniek - door het ijzingwekkend voorbeeld der oudere passers, meters en ijkers - een smaad op het dichterschap achtte, werd alles wat niet dreunde, hoe gebrekkig, onevenwichtig, wankelendrhythmisch dan ook, geaccepteerd als poëzie. (id.: 492-493)

Hij noemt als voorbeelden van deze Tachtigerepigonen de Kloos-satelliet Pet Tideman[**xxii**], de geheel vergeten dichter en toneelschrijver Frans Mijnsen en de dichter G. van Hulzen. Zij schreven 'natuurlijk geen vrije verzen, maar onverbonden mengvormen van oude en nieuwe maten' (id.: 493). Verder: 'Bij Kloos, H. Swarth, Boeken, Bastiaanse en vele anderen behoeft men niet naar vrije verzen te zoeken' (ib.).



Albert Verwey
(1865-1937)

10.4.5 *Albert Verwey*

Wel heeft men bij Verwey en Boutens enige kans vrije verzen tegen te komen: 'Echter levert juist Verwey's poëzie ook een groot aandeel tot de vrije verzen per ongeluk, en dit doet den zoeker verlangen bij hem liever niet de eerste ware vrije verzen van het Nederlandsch aan te treffen.' (ib.) Verwey luistert in de vrije verzen die hij schreef het meest naar de derde wet: de versregels hebben soms zeer ongelijke aantallen syllaben. Maar ze lijken toch welgeteld. En verder laten ze zich weliswaar indelen in ritmische versvoeten, maar 'even goed of even gedwongen naar oude maatschema's [...]. Ze dragen het brandmerk van proefnemingen, van het zoeken naar nieuwe vormen. [...] in zijn eigen werk kunnen toch geen oprechte vrije verzen aangemerkt worden.' (id.: 493-494) Dan komen andere bezwaren tegen Verwey naar boven drijven en hierbij voegt hij zich in het koor der jongeren die hun stem verheffen tegen de oude generatie die zijn beste tijd heeft gehad.

Bovendien heeft alles [bij Verwey] zoo iets stroefs, stijfs, terughoudends. En de bekommring om de baring der idee moet de bezorgdheid om de welschapendheid zijner verzen wel teruggedrongen hebben. Deze dichter heeft trouwens zelf zijn verzen binnen enge grenzen gehouden, nl. het omrasterd perk van zijn binnenste, antichambre waarin alle ideeënmustangs die uit de prairiën der kosmos op hem aanstormden zich aan zijne temming moesten onderwerpen, hunne wilde bevalligheid afwerpend, voordat ze waardig bevonden werden voor zijn rijtschool. Gevolg: het ontembare (begeerenswaardigste!) ontvluchtte, alleen makke rijdieren bogen voor zijn Geest en werden spoedig tot tamme telgangers, voor snelsten gang een korten galop, dragend de ernstige doch zelden bevallige edelvrouwen der Verweysche gedachte. (id.: 494)

Het ontembare is voor Slauerhoff dus het 'begeerenswaardigste'. Als ik Slauerhoff goed begrijp mag de vorm de inhoud dus niet volledig beteugelen. Er moet een zekere spanning tussen die twee blijven bestaan. Het zou Slauerhoffs afkeer tegen de finishing touch verklaren. Slauerhoff heeft ook wel wat op Verweys verstechniek aan te merken: Verwey is te veel geweest voor zijne verzen de vader die zijne kinderen 'te lang en eerlijk heeft liefgehad' en dit uitte door strenge tucht en door ze veel godsdienst, wijsbegeerte, ethnografie en ander nuttigs bij te brengen. Het werden bleeke moede wezens met sterk innerlijk misschien; ja misschien, want weinig verraden de stugge trekken en de verholten levenswijsheid ervan. Laat ons afscheid nemen. (id.: 495)

Maar hij is nog niet klaar met Verwey. Nog één keer speelt hij de kaart van de te bewuste, te rationele en dus, in de ogen van Slauerhoff, onpoëtische Verwey uit. Want hij die zich taalvorst acht, en van zichzelf kan decreteeren: 'En u bezingen is groot dichter zijn', is niet geroepen tot het vreugdevolle feest van het vrije vers: de onbedwongen paring van de eigen gevende stilte met het eigen nemende woord, veilig voor mededinging van het verworven-vreemde onder het geleide van het zuiver-afzonderlijk zelfzijn. Om dat eenzame en uitgelaten feest te mogen vieren is het niet voldoende rijk te zijn aan taal en gedachten, en niet de verwrongen wegen te weten die voeren van het weeldevolle duistere onbewuste - de gewijde diepten waar de tempelschatten wachten den roep der periodieke plechtigheden - naar de sanctuariën der volmaakte prachtlievende verzen.

Het is beter arm te gaan en weinig te weten en macht te missen dan onmachtig te zijn tot het eene noodige dat genoemd mag worden de vertrouwelijke overgave. Die waarin de vrije niet terugschrikt, ook voor de onverwachtste verschijningen

niet, waarin de vrije nú zich machtig moet laten worden, zonder de kleinmoedige aarzeling die heet van zelfkennis te getuigen, dan zich moet laten vernederen, zonder verzet van het aangerande zelfgevoel, beurtelings ontzaglijk voor het groote, liefelijk-nederig voor het geringe. (ib.)

Wat aarzelend maar vooral cryptisch begint, wordt allengs stelliger om ten slotte uit te monden in een fel pleidooi voor de volledige 'overgave' van de waarlijk vrije dichter om tot verzen te komen. Een overgave die berust op een onbewuste in plaats van een bewuste geest vol zelfkennis. Een dichter die zich overgeeft, is bereid vernederd te worden, zonder er zich tegen te verzetten, vol ontzag voor het grote en nederig ten opzichte van het kleine.

Het is een bijna bijbelse passage, in het spreukachtige ('Het is beter arm te gaan [...]') en in de toedichting aan de dichter van eigenschappen die doorgaans aan Jezus worden toegeschreven (arm, zonder macht, bereid tot overgave in plaats van zelfbehoud, bereid tot vernedering zonder verzet [keer hem ook de andere wang toe - Lukas 6: 29], nederigheid ten opzichte van het geringe). De toon van de Schrift zal een alinea verder opnieuw klinken. Maar eerst geeft Slauerhoff nog een korte samenvatting van de verschillende versvormen in hun respectievelijke verschijningsvormen:

Hij die zelfverheerlijking wil, kiest het vaste voetstuk van solide vormen (Kloos). Hij die verachten wil, toont zijn tegenstanders hunne geheiligde vormen volmaakt beheerscht én vernederd (Rimbaud, bv. Les assis[**xxiii**]). Hij die muziek wil, verfijnt het veelgehoorde 'délicieusement faute exprès'[**xxiv**] en treft door het contrast (Verlaine). Hij die, bedroefd en gehoond, zich op de machtigen wil wreken, verwringt de welgeschapen bewaarde vormen tergend onverzettelijk tot beeld van de eigen mismaaktheid (Corbière). (ib.)

10.4.6 *De poëtica van de adequate vorm*

Zelfverheerlijking (Kloos), verachting (Rimbaud), muziek (Verlaine), wraak (Corbière); elk doel eist zijn eigen vorm. Dat is in het kort gezegd de poëtica van de adequate vorm.

In het Frankrijk van Verlaine had zich een strijd afgespeeld tussen de *forme adéquate*, de geschikte vorm, en de *forme fixe*, de absolute, vastliggende vorm. De adequate vorm werd door de voorstanders ervan als identiek met de inhoud gezien, terwijl de absolute vorm niets met de inhoud te maken had. In de poëtica

van de adequate vorm oefent de inhoud een beperkende invloed op de vorm uit, de inhoud zoekt een persoonlijke, geschikte vorm, het gaat tenslotte om de auteursintentie. In de poëtica van de absolute vorm daarentegen overheerst de invloed van de vorm. Te veel, naar de opinie van de verslibristen. Tot dan had steeds de alexandrijn overheerst, het vers in twaalf syllaben, maar er gingen steeds meer stemmen op dat de vorm zich naar de thematiek moest richten in plaats van andersom. Dat betekende een doorbreking van de netjes te scanderen ritmiek. Het ritme van het vers, de vrije beweging van de voordracht, werd door Verlaine en zijn navolgers veel belangrijker gevonden dan de exacte maatval (Van den Bergh 2002: 96).

De ontwikkeling van de strenge alexandrijn naar het bevrijde vers - een ontwikkeling waaraan volgens Scott (1990: 94-99) ook de invloed van enerzijds het populaire lied en anderzijds de vertalingen van Walt Whitman en, in mindere mate, van Shelley, Swinburne, Tennyson, Browning en Rossetti in Franse vrije verzen heeft bijgedragen - had een gewaagder gebruik van verssneden en enjambementen tot gevolg, waardoor de indrukwekkende regelmatige versbouw plaats maakte voor een golvende beweging waarin het woordaccent een grote rol speelde. Het eindrijm maakte plaats voor assonantie of werd door een subtiel gebruik tot één van de vele klankelementen in het vers libéré en het vers libre (Noomen en Tans 1977: 279-280).

Je zou deze doorbreking van de klassieke vormen kunnen vergelijken met Slauerhoffs hierboven geschetste voorstelling, namelijk de vervanging van de metrische versvoet door de ritmische. Verlaine heeft er in zijn programmatische gedicht 'Art poétique' het poëticaal startschot toe gegeven. Het ging hem om muzikaliteit, en die kon het best opgeroepen worden door een bewust ónevenwichtige structuur, zoals de twee openingsregels al aangeven: 'De la musique avant toute chose, / Et pour cela préfère l'Impair'. Een oneven telling ('l'Impair') druiste nadrukkelijk in tegen de keurig syllabetellende en scanderende Parnassiens.

In zijn proefschrift (1966: 10-14) zette J. Kamerbeek duidelijk uiteen hoe de strijd tussen adequate en absolute vorm, anders gezegd: tussen verslibristen (als onderdeel der symbolisten) en de classicisten of Parnassiens, zich eind negentiende eeuw afspeelde. In Nederland had de adequate vorm zijn navolgers in Gorter (Verzen van 1890) en Van Deysel (zijn opstel 'Over de vrije versmaat' uit 1900). Weliswaar heeft niemand hier te lande het symbolistische vrije vers

programmatisch geproclameerd, maar het is wel toegepast. Verwey was echter een exponent van de absolute vorm. Zijn ritme ontstond niet, zoals hij zelf zei, 'uit lijdelijke gewaarwording' maar 'door actief ingrijpen van de geest die de chaos van de gewaarwordingen ordent' (id.: 13). In het buitenland schreven Paul Valéry (id.: 16) en de Russische akmeïsten, met name Mandelstam (id.: 20), volgens de absolute vorm.

Oversteegen, die zich wat het begrip van de adequate vorm betreft op Kamerbeek baseert, vindt behalve auteurs als Kloos, Coster en Du Perron[**xxv**] ook Herman van den Bergh, de leidsman van de jongeren van de generatie van 1916, een vertegenwoordiger van de adequate vorm. Hij beweert dat Van den Berghs invloed in de kleine kring van letterkundigen rond *Het getij* en later de eerste jaren van *De vrije bladen* bijzonder groot is geweest. Volgens Nijhoff oefende hij een bijna niet te overschatten invloed uit op alle jonge dichters die na hem kwamen (Oversteegen 1969: 92).[**xxvi**] Onder wie Slauerhoff. Slauerhoff kwam op uitnodiging van Van den Bergh in 1920 bij *Het getij* en hij heeft op meerdere plaatsen zijn bewondering voor diens 'Studiën' uitgesproken.

De denkbeelden van Van den Bergh, vervolgt Oversteegen, vormen tezamen een 'bevrijdings-poëtica'. Van den Bergh eist 'dat de dichter minder steunt op overgeleverde vormprincipes, dat hij met andere woorden zijn persoonlijke verantwoordelijkheid sterker bewust wordt. Vrijheid van de dwang der konventie houdt in: verplichting tot functioneel hanteren van de versmiddelen. [...] Men zou zou zijn standpunt kunnen omschrijven als een pleidooi voor de adekwate vorm; het beroep op de vers-libristen sluit daarbij aan.' (id.: 86)

Op grond van de overeenkomsten tussen Van den Bergh en Slauerhoff concludeer ik dat Slauerhoff in zijn stuk over het vrije vers aansluit bij Van den Berghs denkbeelden over het vrije vers en de adequate vorm. We kunnen inmiddels vaststellen dat zowel Van den Bergh als Slauerhoff 'het hardnekkig cerebralisme der Verwey-groep' (Van den Bergh 1918: 194) afwijst, onder andere vanwege het kunstmatige karakter van het 'bewustelijk wetsgetrouwe vers'. Zij hadden juist een zwak voor het onderbewuste in het proces van het dichten. Beiden hielden een pleidooi voor het vrije vers, niet in zijn geheel bevrijde vorm (als bij de Duitse expressionisten) maar luisterend naar een aantal wetten. Behalve Van den Bergh kan ook Slauerhoff in zijn versexterne poëtica een aanhanger van de adequate vorm genoemd worden. Dat bewijzen zijn uitgesproken voorkeur voor het vrije vers en de hierboven aangehaalde passage over Kloos, Rimbaud, Verlaine en

Corbière. Maar ook versintern betoont hij zich een belijder van de adequate vorm. Dat bewijzen zijn vrije verzen (zie ook § 10.5) en het selectieve gebruik van andere versvormen zoals het sonnet, de ballade en de grote verschillen in lengte die zijn gedichten kenmerken.

Ook elders in het beschouwend werk van Slauerhoff valt te lezen hoe Slauerhoff er de voorkeur aan geeft de vorm naar zijn hand te zetten: de inhoud bepaalt de vorm. In een bespreking van Schotmans bundel *Der geesten gemoeting* (in *De gids* 94 [1930] II: 446) beschouwt hij 'de zwaar gebouwde achtregelige strofe' waarin Schotman zijn filosofische verzen vat, 'als geschapen om gedachten te bevatten'. 'Sensueele en heftige aandoeningen daarentegen vormen hun vers zelf. Zij breken de strofen, verstooten het rythme en bemeestren hijgend hun eenige eigen vorm'.

Terug naar Slauerhoffs stuk. Naast de doelen die de vier genoemde Franse dichters nastreefden, en de vorm die ze ervoor kozen, is er nóg een doel: zelfopoffering. En om dat te beschrijven, bedient Slauerhoff zich opnieuw van de tale Kanaäns:

Maar wie alleen denkt aan willen geven, aan anderen geven, ontvangt veel. Want vele, talrijker dan de alleen-eigene, zijn de gevoelens en vermoedens die zich willen laten nemen om weergegeven te worden. Hij die zoo weet te kunnen geven, denkt niet aan zichzelf, en geeft zich toch geheel en daardoor alles; en met al wat hij in zich ontving. Dit in groote liefde, zuivere zelfzucht en open vrijheid. Deze gedachte heeft alleen Herman Gorter gewaagd te behouden. Ik weet geen andere van onze dichters die deze drie heeft bezeten en gegeven, ook niet in mindere mate. (Of het moest Leopold zijn met zijn grote schuchterheid, verdiepte zelfzucht en vrijheid ondanks de tucht van het vastgehoudene.) Maar Gorters werk bezitten is al een groot geluk. Na de aarzelende spaarzaamheid aan vrije verzen bij Verwey en Boutens in steppen van goede oude vormen, geeft het een bedwelming van vreugde te komen bij de eerste overvloedige overmoedig-overschuimende bron: het is een groot geluk na zoolang ontberen zooveel te vinden. Door zijn werk gaat een uitgebreid 'rivierenstelsel' van vrije verzen, machtig van stroomgebied, door de breede oeverlanden van onverwoorde maar aangetrokken weeldevol-vermoede stigten. (Slauerhoff 1955: 496)



Herman Gorter (1864 -1927)

10.4.7 Herman Gorter

De bewondering voor Gorter neemt bijna absolute vormen aan, hij wordt nagenoeg heilig verklaard. Een geest als Gorter die zichzelf helemaal opoffert, ten gunste van anderen, zo'n geest zal ook veel ontvangen ('Geeft en u zal gegeven worden', staat er in Lukas 6: 38). Toch is dit niet een exclusief eigen, slauerhoviaanse interpretatie van Gorter. Gorter zelf, of liever zijn lyrisch ik, stelt zichzelf zo op in de *Verzen* van 1890. Lijdt daar dat lyrische ik niet steeds weer aan zelfverlies? Laat het zich niet telkens weer opgaan in het niet, in het woord, in een geliefde ander? 'Ik wilde wel vergaan' (Gorter 1978: 24) of 'Want laat ik maar bibbren / en maar heel wèg sidderen / in woorden opdat niets meer is / dan hare lichternis' (id.: 32).

Gorter verwoordt niet alleen zijn eigen 'gevoelens en vermoedens' maar ook die van anderen. Dit gegeven getuigt, nog steeds volgens Slauerhoff, van een grote liefde, een zuivere zelfzucht en een open vrijheid. En er is geen gelijke als Gorter. Groot is dan ook de vreugde na de verdorde verzen van (de jeugdige) Verwey aan te komen bij de overlopende bron van Gorters vrije verzen, nog vol van (nog niet verwezenlijkte) mogelijkheden.

Het retorische geraamte schemert opzichtig door Slauerhoffs opzet heen. Het was natuurlijk op voorhand zijn bedoeling Gorter de lucht in te steken. Dat kon hij des te beter doen, wanneer hij er een, in zijn ogen, bleek figuur tegenover zette. Maar het moest natuurlijk wel iemand van statuur en met gezag zijn, zeker nog in 1924, het jaar waarin Verwey vanwege zijn gedegen literatuurstudies tot hoogleraar Nederlandse letterkunde in Leiden werd benoemd. **[xxvii]** Zo sloeg Slauerhoff twee vliegen in één klap: Gorters vrije verzen zette hij op een voetstuk en de droge en mislukte probeersels van Verwey, immers de aan te vallen man voor de

Getij-jongeren, sabelde hij neer.

Dat hij zich vanuit zijn eigen poëzie met recht en reden verzette tegen Verweys poëtica is volledig te begrijpen. Opmerkelijk is het evenwel dat hij een paar jaar eerder, vlak na zijn debuut in *De nieuwe tijd* [xxviii] welk communistisch blad intussen natuurlijk niet strookte met zijn verdere poëtische aspiraties, zich persoonlijk tot Verwey richtte om zijn verzen door hem te laten beoordelen. Het was in juni 1920, net na de opheffing van *De beweging*, en hij schreef hem: 'het zou mij veel waard zijn, Uw oordeel, (hoe het zij,) over dit werk te weten' (Hazeu 1995: 116). Het lijkt mij dat deze 'knieval' eerder door opportunisme is ingegeven - Verwey was en bleef immers invloedrijk binnen de literaire wereld - dan dat hij hem juist had uitgekozen om zijn poëzieopvattingen. Had Verwey niet nog maar kort geleden andere dichters als Bloem, Nijhoff en zelfs de één jaar jongere Marsman hun eerste kans gegeven in zijn *Beweging*? Slauerhoff bleef in het ongewisse over Verweys mening over z'n verzen, want deze antwoordde niet. Vlak voor zijn dood, een half jaar na die van Slauerhoff, vertrouwde Verwey aan F.W. van Heerikhuizen toe, dat hij Slauerhoff 'helemaal geen dichter' vond. Vooral diens pose als poète maudit stond hem zeer tegen. [xxix]

'De Sensitieve verzen zijn in het Hollandsch de Nieuwe Wereld van het Vrije Vers!' (Slauerhoff 1955: 496) jubelt Slauerhoff. In vervolg op wat hij hiervoor over Verwey zei, is de opmerking des te polemischer. Deze was immers géén bewonderaar van Gorters sensitieve verzen. [xxx] En Slauerhoff wist dat. Liet Verwey in zijn invloedrijke boekje uit 1905, de *Inleiding tot de nieuwe Nederlandsche dichtkunst* (1880-1900), waarvan ook Slauerhoff een exemplaar bezat, de sensitieve verzen van Gorter, in tegenstelling tot diens Mei, waarvan hij van het begin af aan een grote bewonderaar was, niet onbesproken? [xxxi]

En acht jaar later schreef hij er in *De beweging* (van januari 1913: 60) dit over: 'Zoo was er een dichtkunst ontstaan van anarchie en ontbinding, een niet meer individualistische, maar subjectivistische of egotistische, - waar iedere diepere eenheid van het dichterlijke en menselijke wezen buiten bleef'. Pijnlijk maar juist schreef Van Deysel Verwey na een ontmoeting in maart 1898: 'Je, naar mijn inzien, te sterke depreciatie van Gorters 2de periode [sensitivisme], wordt thans, naar ik meen, beïnvloed door de bewustheid der groote voortreffelijkheid van je eigen werk' (Gorter 1978: 160). Alles wat Gorter na Mei schreef, karakteriseert Verwey als 'de exaltatie van de onmacht die zich uitlaat aan woorden' (id.: 161). Om de waarde van Slauerhoffs appreciatie van Gorters sensitieve verzen te

schatten, moet men niet vergeten dat A. Roland Holst begin jaren twintig net als Verwey 'tegen' de poëzie van Gorter van na *Mei* is. [xxxii]

De Mei, gaat Slauerhoff voort, wekt al de verwachting van vrije verzen:

Mei had naar de weergegeven gevoelstoestand voor een deel in vrije verzen geschreven kunnen zijn. Hoorbaar is de vertrouwelijke overgave aan de liefkoozingen van het gemoed, ook het dankbaar ontvangen van de verbeeldingen die het opendoet. Wie dit niet aanvoelt, ontgaat ook de teedre wellust die de aanvleijing van *Mei* geeft aan de door dreun vermoeide zinnen. (Slauerhoff 1955: 496)

Maar was de *Mei* ook maar gedeeltelijk in vrije verzen geschreven, dan was dat 'te onverwacht' geweest 'voor de grootendeels klassieke tijdgenooten'. 'Bovendien zou het dan missen de bekoring der onbeholpenheid, die het nu zoo onhollandsch eigen is.' (ib.)

Dan volgt een citaat uit *Mei*, waarmee Slauerhoff wil laten zien dat dit gedicht al de verwachting van vrije verzen wekt. Het zijn echter geen vrije verzen, de syllabetelling is angstvallig gehandhaafd, merkt Slauerhoff op. Toch staan er niet veel behoorlijke vijfvoeters in. Maar het ritme faalt nergens. Hoewel *Mei* dus geen vrij vers is, is het wel een bevrijd, met de traditie brekend vers. De vele enjambementen worden door de dwang van de tienlettergrepige versregels soms erg ongelukkig of gewoon lelijk. Slauerhoff verzucht: 'zou *Mei* niet volmaakter van vorm zijn geworden, en even bevallig zijn gebleven, zonder den onzinnigen eisch "*poésie de nombre*" te moeten geven' (id.: 497-498). Slauerhoff doelt hier op de isosyllabische eis, tegenover de traditionele eis van de isometrie. Dat klopt inderdaad ten aanzien van de *Mei*. Ouderwets scanderen loopt bij heel veel regels mis, bij andere gaat het weer wel goed ('ook daarin dus twee-slachtigheid naar den vorm' [id.: 498]). Wel kan *Mei* in ritmische versvoeten worden verdeeld. Volgens Slauerhoff wemelt het er 'van vrijer en vrijer wordend vers. Wie het verlangt en eenig versgehoor heeft, kan ze zoeken en vinden.' (ib.)

Dan nu de Sensitieve verzen.

Was *Mei* het groote schoone eiland dat voor de onbekende kust lag, hier zijn we in de nieuwe wereld van de onbegrensde versmogelijkheden. Dat men weinig geacht heeft op de wondere vormen, worde geweten aan de verrukking ondervonden bij het ontdekken der nieuwe vreemde elementen, de drie die ik te voren noemde: de groote liefde, de zuivere zelfzucht en de open vrijheid, en deze

tegenstrijdigheden in een innige verbinding. Het was of men nieuwe metalen vond glanzen op een jonge zon. Wat het vers zelve geworden is door deze gaven in te houden, daaraan is begrijpelijkerwijs minder gedacht. Maar lezende, denkend aan de vrije-verswetten, zal men vinden dat veel meer dan de helft der sensitieven in 'vrij vers' staat geschreven. [...] Ook schijnbaar geheel strofische, zijn toch inderdaad vrije verzen. Zoo blijkt dan ook hier, dat dit tegenstrijdige oplossing kan vinden. (ib.)

Slauerhoff noemt de titels van vier gedichten die dit moeten aantonen en voegt tussen haakjes toe er later meer te geven. Hieraan is te zien dat zijn essay over het vrije vers nog niet af was en inderdaad mogelijkerwijs een 'discussiestuk' was. Overigens valt aan deze passage weer op, hoe Slauerhoff zich in beeldrijke taal hult, hoe hij de besproken materie, in casu het vrije vers, de makers daarvan en de praktische toepassing van de vrije-verswetten, vervat in metaforen. Ook in zijn kritische stukken blijft hij een dichter, hij zoekt de overtuiging in het beeld. Aan de andere kant geeft dat een probleem, juist in een stuk waar het op argumenten aankomt.

Intussen is het raadzaam te memoreren hoe een man als Van Deyssel de *Mei* en de sensitieve verzen apprecieerde. Deze schreef in een brief aan Frederik van Eeden van 11 oktober 1890, dat hij *Mei* 'Engelsch-Duitsch' vond en *Verzen* 'Fransch: naar de meening van den dichter zelf en naar de mijne namelijk. Ik verheug mij daar dus om dat ik aan de Fransche zijde sta.' (Endt 1986: 340). En een half jaar later schrijft dezelfde Van Deyssel in zijn beroemde, jubelende recensie in *De nieuwe gids* over Gorters verzen: 'Dit is een manier van gewaarworden en verwoorden, die, gegroeid uit het fransche naturalismeimpressionisme, (ik zeg, dat zij in Frankrijk wortelt, ieder-een heeft algehele vrijheid het volkomen met mij on-eens te zijn), in geen andere literatuur ter wereld bestaat, ook, let wel, wees zo goed en let wel, ook in de fransche niet' (id.: 385).

Dat is opmerkelijk omdat Slauerhoff Gorter benadert vanuit het vrije vers, zoals het in Frankrijk is ontstaan. Zijn oriëntatie was nu eenmaal Frans. Ook Van Deyssel doet dat. Zou er bij Gorter een oriëntatie op de Franse literatuur hebben bestaan, en in het bijzonder natuurlijk op de Franse poëzie? Urbain van de Voorde kan in 1923 in *De stem* nog hardop stellen dat in de laatste jaren van de negentiende eeuw 'een aantal dichters in Noord- en Zuid-Nederland, als Gorter en Van de Woestijne, elk op zijn manier onder den invloed stonden van de

Fransche symbolisten, (de eerste ging in zijn "*Sensitivistische Verzen*" zelfs orchestraal te werk als R. Ghil)'.**[xxxiii]** Maar het is erg twijfelachtig of Gorter onder invloed van de Franse symbolisten stond.

Op schrift is daar althans niets van overgeleverd. Uit wat we nu over Gorter weten blijkt niets van enige belesenheid in het werk van de Franse dichters van het einde van de negentiende eeuw. Er zijn alleen een paar notities dat hij een grote bewondering had voor de romans van Zola, die hij blijkbaar verslond en altijd bij zich op zak had (id.: 182, 188, 264, 277, 341, 502). Maar Zola was nu juist de exponent van het in onze land ook zo populaire naturalisme, dat door de nieuwe generatie dichters in Frankrijk allang de wacht was aangezegd. Men vindt in het register van Enno Endts Herman Gorter Documentatie geen enkele verwijzing naar Rimbaud, Verlaine, noch een andere Franse dichter. Al evenmin in het register van Herman de Liagre Böhl's Gorter-biografie uit 1996. Deze twee feiten zijn moeilijk bijeen te brengen: enerzijds de door Slauerhoff, Van Deysel en Van de Voorde geconstateerde Franse invloed van Gorter die uit zijn *Sensitieve verzen* zou spreken, en anderzijds het gebrek aan enig bewijs daarvoor in zijn biografie. Het werpt de vraag op of dezelfde poëzie op verschillende plaatsen ongeveer terzelfder tijd, maar ongewis van elkaar, tot stand kan komen. Overigens heeft juist Verwey er weer in zijn poëziecolleges aan de Leidse universiteit, gebundeld in *Ritme en metrum* (1931: 40, 41, 45), op gewezen, dat er een wezensverschil bestaat tussen het Franse vrije vers en dat van Gorter.

Endt en later *De Liagre Böhl* maken duidelijk dat Gorter voor zijn sensitieve verzen sterk op de nog pas (in 1886) ontwikkelde sensitivistische poëtica van Van Deysel zou hebben geleund, onder meer verwezenlijkt in zijn roman *Een liefde* (1887). Op diens gezag noemt Gorter Zola met Shakespeare en Homerus de drie grootste schrijvers uit de letterkunde, op een moment dat hij nog niet één letter van de eerste gelezen had.

Van Deysel was wel een groot bewonderaar van Verlaine. Deze vernieuwer van het Franse vers genoot in Nederland grote waardering (mede vanwege het eenvoudiger taalgebruik dan dat van Baudelaire, Rimbaud en Mallarmé), zo zeer zelfs dat hij in 1892 werd uitgenodigd om enkele lezingen in Leiden, Den Haag en Amsterdam te houden. Men bewonderde vooral de latere Verlaine, de berouwvolle, de katholieke (van de bundel *Sagesse* [1881; verm. herdr. 1889]; telkens moest hij op verzoek van het publiek daaruit het gedicht 'O mon Dieu, vous m'avez blessé d'amour' voordragen) en niet de jongere, vriend van Rimbaud,

van de *Poèmes saturniens* (1866), van *Fêtes galantes* (1869), en *Romances sans paroles* (1874). ‘Verlaine is de Meester, en nevens hem niet één,’ schreef Kloos (1891: 84). Van Deyssel noteerde in oktober 1897 nog, in de inleiding van Boutens’ debuutbundel *Verzen*, dat ‘Verlaine, zonder eenigen twijfel, de grootste, of eigenlijk de éénige dichter is van de laatste eeuwheft in Frankrijk’.

Geen Rimbaud dus, geen Laforgue, geen Mallarmé, hun tijd moet nog komen. Allereerst in Frankrijk, dan ook in Nederland, maar dan zitten we al goeddeels in de twintigste eeuw. **[xxxiv]** Slauerhoff had gelijk: in Nederland gebeurt altijd alles een kwart eeuw later. **[xxxv]** Hij was nog mild, de Tachtigers hadden zich zeventig (!) jaar na dato door Keats’ *Endymion* laten inspireren: Gorter en Emants met hun Balder-figuur respectievelijk in de *Mei* en in *Godenschemering*, maar ook Verwey in diens *Persephone* en Kloos in zijn *Okeanos-verzen*. **[xxxvi]** En nu kwamen Rimbaud, Mallarmé en Laforgue te vroeg voor de Nederlanders, laat staan Corbière. Is het dan gek dat Slauerhoff veertig, vijftig jaar later met hun poëzie komt aanzetten, als zijn voorgangers die hadden laten liggen?

10.4.8 Accenten

Wat heeft dit nu allemaal voor het ‘Hollandsche vrije vers’ te betekenen? Het heeft onder andere gevolgen voor de accenten in de versregels:

Van het Hollandsche vrije vers mag niet geëischt worden dat de hoofdaccenten op de laatste of voorlaatste lettergreep vallen [zoals Dujardins eerste wet van het vrije vers voorschrijft - H.A.]. Evenals in de meeste Germaansche talen hebben in het Hollandsch de meerlettergrepige woorden het accent op de eerste lettergreep,

onderwerpen zich dus niet aan de voor het Fransch opgestelde wet. Overigens kunnen de wetten, eigenlijk meer gevolgtrekkingen uit het leven en vooral bewegen der taal, redelijk op het Hollandsch worden overgebracht, met meer recht dan de prosodie der klassieke talen op de moderne. Maar ook in dit opzicht hoeft onze taal niet minder geschikt geacht te worden voor het vrije vers. Integendeel. In het Fransch wordt al te vaak den uitgang, dus minst beteekenend woorddeel, betoond (*expression*, *épouvantable*), in tegenspraak tot den eisch van ‘*unité*’. (id.: 499)

Nu zijn we bij het slot van het stuk aangekomen, al moet gezegd dat het stuk eigenlijk niet af is. Het breekt af bij Gorter en mist dus een beschouwing van het vrije vers in het Nederlands van de laatste twintig, dertig jaar. Slauerhoffs bentgenoten ontbreken bijvoorbeeld, Herman van den Bergh, Marsman. Maar ook

de Vlamingen Van Ostaijen en Moens. Is het tekenend voor de blik van Slauerhoff, die op het verleden was gericht, dat hij de recente geschiedenis, en nog meer de actualiteit, over het hoofd zag? In ieder geval zijn Slauerhoffs laatste woorden weer gewijd aan Gorter:

Gorter was de eerste die zeggen kon wat hij wilde, zonder verandering van dat bedoelen te hoeven te lijden, terwijl het gezegde, liever gezongene, zoo zuiver en onschuldig van voornemen bleef als kinderwoorden. Dat dit gebeurde ondanks zijn klassieke tradities, daartegenin, het is een wonder waarvoor wel gedankt mag worden in groot ontzag.

In de socialistische vervolgen van zijn werk heeft Gorter de verworven vrijheid laten varen om verstaanbaar te worden voor hen die hij wilde bereiken. Hij gaf op wat hij alleen bezat, zijn volkomen vrijheid, voor de bevrijding der anderen, wier geest nog moest leren bewegen. Gelukkig bestonden de sensitieve verzen al. (ib.)

Opnieuw valt de evangelische toon op, die Slauerhoff hier aanslaat. in het bijzonder de vergelijking met Christus die zijn leven gaf voor de zonden der mensen. Toch is Gorter zelf verantwoordelijk voor dit beeld. De zoon van de doopsgezinde dominee Simon Gorter kreeg, toen hij op zestienjarige leeftijd zijn geloof verloor, er een nieuw voor in de plaats: dat van het communisme, al zal hij het pas later, na de studie van Marx, zo noemen. Het typeert zijn zoektocht, die, in de woorden van Enno Endt, 'met zijn inzet: het heil van alle mensen en de overwinning op de dood, het streven is geweest van de wèl-willenden en -denkenden van àlle tijden. Aan de banier waaronder Gorter deze zoektocht ondernam: de liefde, laat zich intussen nog duidelijk het specifiek christelijk erfdeel van de opdracht onderkennen.' (Gorter 1978: 139)

10.4.9 *Conclusie*

Slauerhoff heeft in dit stuk een paar noten op zijn zang. Hij wil het ontstaan en het bestaan van het vrije vers in het Frans en in het Nederlands aantonen. Daarmee slaat hij twee vliegen in één klap: hij steekt Gorter als dichter van de sensitieve verzen de lucht in en hij zet zich af tegen de vorige generatie, verpersoonlijkt door 'het harde Noordwijker cenakel' [xxxvii], Albert Verwey. Impliciet betoont Slauerhoff zich een aandachtig poëzielezer met een grote zorg voor de vorm van het vers. Met zijn mening dat de vorm zich naar de inhoud moet richten, bekent hij zich impliciet een aanhanger van de poëtica van de adequate vorm.

Van alle Tachtigers kon alleen Gorter Slauerhoff bekoren. Van Jacques Perk was hij geen bewonderaar. Eens, in 1922, gaf hij als antwoord op de vraag welke boeken hij zou meenemen naar een onbewoond eiland 'een vervelend boek van Perk' op de laatste plaats, 'om bij het lezen daarvan mij immer weer te verheugen vèr van deszelfs bakermat verwijderd te zijn' (Hazeu 1995: 146). Perks sonnettenkrans Mathilde maakte hij in een tweetal sonnetten belachelijk ('De Ardennen', Vg 827-828; zie ook hoofdstuk 11.4). Hetzelfde deed hij met Hein Boeken ('Antwoord aan Hein Boeken', Vg 829). Over Kloos schreef hij ironisch (hierboven al aangehaald): 'Hij die zelfverheerlijking wil, kiest het vaste voetstuk van solide vormen', maar een gretig lezer van zijn Kronieken was Slauerhoff wel.

Voor Frederik van Eeden had hij wel een zekere bewondering, getuige een herinnering aan een lezing van de schrijver van *De kleine Johannes* die de scholier Slauerhoff in Leeuwarden bijwoonde. 'Ik herinner mij [...] hoe sterk, donker, levend hij voor dat dwaze gordijn stond, een oorspronkelijke, beweeglijke voor de stijve overgeleverde vormen' (id.: 57). Van Eedens sympathie voor het spiritisme, diens universele aanleg in het algemeen en z'n belangstelling voor de Oosterse godsdiensten en cultuur in het bijzonder moeten hem aangesproken hebben, als ook een zekere kinderlijke ernst. Hazeu meent dat ook Van Eedens onrustige karakter goed spoorde met Slauerhoffs eigen 'heilige onrust' (id.: 650).

Wat hij dacht van Lodewijk van Deyssel is onduidelijk. Volgens Hazeu (1995: 349) zou hij de kale Tachtiger in 1928 tijdens een soiree in diens huis in Haarlem ontmoet hebben. Maar ik zet hier een vraagteken bij, want hoe is het dan mogelijk dat Slauerhoff hem zes jaar later vanuit Tanger een verjaardagsfelicitering stuurt met de aantekening dat zij elkaar nog nooit hadden ontmoet? Dit kaartje is ook het enige bewijs van contact, dat Van Deyssel-biograaf-voor-het-leven Harry Prick kan overleggen. In zijn onuitputtelijke biografie (Prick 1997 en 2003) ontbreekt ieder ander teken van contact tussen de twee. Toch persisteert de anekdote dat zij elkaar eens (maar wanneer dan?) in levenden lijve gezien hebben, want het verhaal gaat dat Slauerhoff bij die gelegenheid beweerd zou hebben 'dat men alle 80ers moest doodslaan' (ib.) of, in een andere versie van het verhaal, dat zij 'ter wille van een nieuwe literaire beweging, moesten worden afgezworen en doodgeschoten'. Toen Van Deyssel daar kennis van nam moet hij droogjes gezegd hebben: 'Hier, op deze stoel tegenover mij, zat de Heer Slauerhoff en het leek mij niet, dat hij mij wou vermoorden' (Kroon 1981: 261).

Slauerhoffs bewondering voor Gorters sensitieve verzen en voor het werk van Leopold, Boutens[xxxviii] en A. Roland Holst, in combinatie met de verwerping van andere Tachtigers en Verwey, laat zien dat zijn voorkeur impliciet uitgaat naar symbolistische poëzie. Anbeek (1999: 81) omschrijft deze typisch Nederlandse vorm van symbolisme als 'stemmingssymbolisme'. Natuurlijk zegt die voorkeur nog niets over zijn eigen werk.

Beantwoordt Slauerhoff nu aan het doel dat hij zichzelf in de eerste zin van zijn stuk stelt, te weten het bestaan van het vrije vers in het Nederlands van vroeger, nu en later te kunnen bevestigen? Nee. Ten eerste schetst hij weliswaar een beeld van het vrije vers in het Nederlands tot circa 1900, maar een bespreking van de huidige situatie ontbreekt (laat staan die van later).

Ten tweede behandelt Slauerhoff in dit stuk alleen het vrije vers zoals het afstamt van het Franse vers libre. Hij laat het (veel vrijere) vers van de Duitse expressionisten, door wie bijvoorbeeld Marsman beïnvloed werd, niet alleen onbesproken, hij wijst niet eens op het bestaan en het verschil met het vrije Franse vers. Dat die discussie over het vrijmaken van het vers in Frankrijk veel sterker werd gevoerd dan in de Angelsaksische en Duitstalige landen ligt in het feit dat de Franse prosodie veel strengere metrumregels kende dan de Engelse en Duitse, waarin de versvoeten ruimhartiger werden geteld.[xxxix]

Ten derde gaat Slauerhoff niet in op zoiets essentieels als de consequenties van het vrije vers voor de klank. Wat betekent het voor het eindrijm, en, als het eindrijm wordt weggelaten, voor het binnenrijm? In de praktijk van het vrije vers wordt dat meestal versterkt; er is dus meer klankherhaling en -tegenstelling, zoals alliteratie, assonantie en acconsonantie. Deze aan de inhoud van de tekst gebonden klankrijkdommen zijn beter in staat een tekst inhoudelijk te verduidelijken en ze brengen een meer door de inhoud gestuurde structuur aan dan een van buiten de tekstinhoud opgelegd rijmschema.

Ten vierde: Slauerhoff breekt weliswaar een lans voor het vrije vers, maar de vraag blijft of deze nieuwe versvorm in zijn ogen nu de oude versvormen gaat vervangen. Het sonnet valt hij immers aan, alsmede alle streng-strofische gedichten. Slauerhoffs stuk is weliswaar een verdediging van het vrije vers, ook in het Nederlands, maar niet een aansporing voor de huidige en toekomstige dichters alleen nog maar in vrije verzen te schrijven. Vindt hij het dan alleen een nieuw verworven vorm ter aanvulling van de bestaande klassieke? Om deze vraag

te kunnen beantwoorden moeten we naar Slauerhoffs eigen verzen kijken (zie § 10.5).

Deze vier argumenten, gecombineerd met het onaffe karakter van het stuk en de zwakke passage over Poe, geven voeding aan de veronderstelling dat het stuk inderdaad niet meer dan een 'discussiestuk' was, een poging andere reacties uit te lokken. Ik heb me afgevraagd of Slauerhoffs stuk een reactie kon zijn op Verweys poëziecolleges die hij vanaf 1924 aan de Leidse universiteit hield en in 1931 bundelde onder de titel *Ritme en metrum*. Ik kwam tot die gedachte omdat Verwey, die eind 1924, zoals gezegd, tot hoogleraar Nederlandse literatuurgeschiedenis in Leiden werd benoemd, hierin uitvoerig ingaat op het vrije vers. Hij was al sinds 1888 een tegenstander van het vers libre en vond het uitsluitend een Franse aangelegenheid (Verwey 1931: 41). Slauerhoff gaat in zijn stuk in op Verweys eigen vrije verzen en op zijn dorre, verstandelijke, bewuste poëzie (de typering is natuurlijk van Slauerhoff). Verwey bespreekt onder andere de twee essays van E.A. Poe, die Slauerhoff ook noemt.

Toch moet deze gedachte verworpen worden. Weliswaar woonde Slauerhoff tussen december 1924 en augustus 1925 in Nederland en begon Verwey met zijn colleges in januari 1925, maar het lijkt mij onwaarschijnlijk dat Slauerhoff daarvoor steeds op en neer reisde tussen Haarlem en Leiden, temeer daar hij in Haarlem zijn handen vol had als assistent in de praktijk van een tandarts. **[xl]**

Het meest voor de hand ligt het dat Slauerhoff zijn kennis van Verweys standpunten betrok uit diens stukken in *De beweging*, dat tot 1919 verscheen, en mogelijk ook uit het verzameld proza dat tussen 1921 en 1923 in tien delen gepubliceerd werd. Verder werd die kennis ongetwijfeld uitgewisseld met de redacteurs en collega-medewerkers van *Het getij*: Van den Bergh, Van Wessem en anderen.

Toen *Ritme en metrum* in 1931 verscheen, wijdde Slauerhoff wel een beschouwing aan Verweys studie. Hoe lovend die ook over het onderwerp was, hij moest toch beginnen met weer wat over Verweys verzen te zeggen:

Maar het heele werk van Albert Verwey is daar, om te bewijzen dat hij niet alleen bewust dicht, wat al een zonde tegen de keuze is, maar ook met voorbedachten rade, en dat is een doodzonde tegen die hoge dame, en de straf, die er op staat, is dat het vers sterft, door den strik dien de Maker haar zelf gespannen heeft. [...]

Verwey en zijn aanhangers van *'De Beweging'* hebben uit het oog verloren, dat een klein zangerig onhandig vers van Verlaine of Leopold meer waard is als poëzie, dan een heele bundel berijmde en in keurige volzinnen overgebrachte wijsheid.

[...] Albert Verwey heeft ons niets willen besparen: de afschuwelijke wanproducten uit de sonnettenreeks *'Van het Leven'* niet en ook niet het gebrabbel van de vijf idyllen [...] en ook niet de ergerlijk wijsneuzige verzen van het *Zwaardjaar*. (NAC, 19 december 1931)

Ritme en metrum vond hij echter 'een der beste studies die over dit onderwerp zijn geschreven'. Verwey 'slaagt er werkelijk in het beroepsgeheim een heel eind te verraden'. Hij is het met Verweys beschrijving van de geschiedenis van het metrum eens, inclusief diens conclusie, dat de dichter de overgeleverde maten niet kan missen. De dichter heeft deze metrumwetten nodig om ze te kunnen overtreden. 'Van den man, die zich weinig excessen bij 't verzen maken veroorloofde, en vooral die een heele school van aan de maat zeer gehoorzame dichters opkweekte, verrast deze conclusie.' Slotconclusie: om waarlijk dichter te worden zou [Verwey] vele malen 'zijn hart die Kelk' in de Lethe moeten dompelen en diepe teugen moeten drinken om te vergeten wie hij was: Verwey tachtiger, huisvader, Nederlander. En dan te beginnen. Maar daarvoor is het wel te laat.

10.5 *Slauerhoff en zijn eigen vrije verzen*

De vraag dringt zich nu op: hoe verhoudt zich deze theoretische verhandeling van Slauerhoff tot zijn eigen poëzie? Schreef Slauerhoff zelf vrije verzen? Vanaf zijn pleidooi misschien alleen nog maar vrije verzen? Of is er geen enkele correspondentie tussen verspraktijk en -theorie?

Bestudering van de *Verzamelde gedichten* wijst uit dat Slauerhoff op een totaal van circa 440 gedichten ongeveer 70 vrije verzen heeft geschreven, dat is 16 procent van het geheel. Voor zover er iets over de datering valt te zeggen, **[xli]** lijkt het dat de meeste vrije verzen van vóór 1930 zijn, aangezien ze vóór of in dat jaar zijn gepubliceerd. Maar ook daarna schreef hij nog wel vrije verzen, zodat deze versvorm niet als een 'jeugdzonde' of een inmiddels verworpen vorm kan worden beschouwd. Kijken we alleen naar de gedichten die Slauerhoff vóór 1930 bundelde, dan ziet het er voor het vrije vers van Slauerhoff nog ongunstiger uit. In de eerste druk van *Archipel* (1923) staan van de 22 gedichten slechts 4 in vrije verzen (18 %), in de kleine bundel *Clair-obscur* uit 1927 staat geen enkel vrij vers (van de 13). In *Oost-Azië* staan er 8 (van de 34), dat is 24 %. *Eldorado* (1928) met

20 gedichten telt geen vrije verzen. *Serenade* (1930) heeft van de 27 gedichten 2 vrije verzen, dat is 7 %. Gemiddeld is dat 10 % per bundel: niet veel voor iemand die de voordelen van het vrije vers zo vurig heeft verdedigd. Laten we eens naar een paar vrije verzen van Slauerhoff kijken. Ik kies een paar voorbeelden. **[xlii]**

Als dichter debuteerde hij met een sonnet (Slauerhoff 1983a: 20-21). Het verscheen op 23 februari 1917 in de U.S.A.-almanak. Slauerhoff, 18 jaar oud, net een half jaar student medicijnen, schreef het in de trant van Gorters sensitieve verzen. De regels hebben verschillende aantallen lettergrepen, maar er zit bij nadere bestudering meer ritme in. **[xliii]** Het verseinde valt samen met een syntactische grens, enjambementen ontbreken. Het valt op dat Slauerhoff in de eerste regels metrisch begint om het in de rest van het gedicht los te laten, of, anders gezegd, hij vervangt de metrische door de ritmische versvoet. Dat is een opvallende overeenkomst met sommige middeleeuwse lyriek, zoals de *Beatrijs* en de *Karel ende Elegast*, die ook metrische beginverzen kennen om vervolgens in heffingsverzen over te gaan. Verder is het gedicht niet strofisch, het bestaat uit slechts één strofe. Wel is er rijm.

Na een hele reeks spotdichten en andere, meer serieuze probeersels van Slauerhoff, alle in traditionele vorm (sonnetten en andere gedichten in rijmende, metrische strofen), verschijnt in maart 1919 in de *Amsterdamsche Studentenalmanak* van het corps het aan het begin van dit hoofdstuk al genoemde 'Vers libre', in feite zijn tweede vrije vers. Het voldoet aan alle door Slauerhoff genoemde eisen van het vers libre: het kent onregelmatige aantallen syllaben per regel (wisselend van drie tot elf lettergrepen), in veel regels ontbreekt een metrische versvoet, het versregeleinde valt in de meeste gevallen samen met het einde van een zinsdeel, **[xliv]** en ten slotte ontbreekt een strofenbouw, het gedicht is één lange strofe. Er is wel eindrijm, al is het onregelmatig. Weer twee jaar later verschijnt in *Het getij* van september 1921 'Pastorale' (Vg 132- 133), dat hij ook zal opnemen in zijn eerste bundel *Archipel* (1923). Ik citeer de laatste strofe:

Later, in het holle slaapvertrek,
Maakt zij 't haar los voor een donkre spiegelbres
En brengt haar lichaam over
Van het dag- in het nachtgewaad.
Even staat zij naakt,
En gelooft ergens een vage kramp
Te voelen; het gaat over.

Zij dooft de lage lamp.

Het gedicht kent op het eerste gezicht weinig formele structuur. Weliswaar bestaat het uit (zes) strofen, maar die verschillen in lengte. Het aantal lettergrepen verschilt per regel. Hoewel een vaste metrische versvoet ontbreekt, zijn de meeste versregels wel metrisch (zes van de acht in de aangehaalde strofe); het gedicht is polymetrisch. **[xlv]** Niet alle regels rijmen, de meeste wel, in de laatste strofe nog het minst, alleen over (r 3) met over (7) en kramp (6) met lamp (8). Daartegenover is er wel veel halfrijm. In deze strofe overheersen de lange a-, de lange o- en de korte o-klanken, steeds in dezelfde volgorde, behalve in de laatste regel: de lamp dooft, het gedicht is uit. Het is dus een bijzonder klankrijk gedicht. Maar dit ligt niet alleen aan het feit dat het een vrij vers is, ook in de vormvaste gedichten is Slauerhoff bijzonder klankrijk. Ondanks de regels van het vrije vers die het enjambement overbodig achten, kent de geciteerde strofe twee enjambementen (het hele gedicht zelfs zeven).

In februari 1922 publiceert Slauerhoff, opnieuw in *Het getij*, drie Paaseilandgedichten (Vg 70-73). Ook deze vindt hij een jaar later goed genoeg voor *Archipel*. De eerste twee, 'Rapanui I-II', zijn vrije verzen. Hoewel strofisch zijn die strofen van ongelijke lengte. Het aantal lettergrepen verschilt per regel. Een metrische versvoet ontbreekt in veel versregels, van een vast metrum is nergens sprake. Wel heeft het tweede gedicht nog twee enjambementen, maar daar ligt weinig nadruk op. Net als in 'Pastorale' is er niet veel eindrijm maar des te meer halfrijm en binnenrijm.

In de bundel *Saturnus* (1930) staat het gedicht 'Priesteres' (Vg 186-187). Dit vrije vers roept een beeld op van een Egyptische priesteres. Ze wordt beschreven als een ongenaakbaar wezen, 'meestal naakt en bijna altijd kuisch'. Het enige wat ze doet, is dansen op harpmuziek. Dan draait in de slotstrofe het perspectief, er is een ik die het woord neemt:

Ik zit in de schaduw van mijn harp verscholen
En zie mijn droomen langs den hemel dolen:
Mijn grootst verlangen is een lied
Mijn harp te ontrukken, dat haar kan bewegen
Dansend te uiten wat ik houd verzwegen;
Maar het gelukt mij niet.

Het einde van elke regel valt samen met het zinsdeeleinde, de syntactische grens, behalve bij het enjambement in r 3/4. Het aantal lettergrepen verschilt per regel. De versvoet is overwegend jambisch. **[xlvi]** Weliswaar is het gedicht in strofen opgesplitst maar ze zijn van verschillende lengte. Nu en dan is er eindrijm, maar talrijker zijn het binnenrijm en de halfrijmen.

Op inhoudelijk niveau zit er overigens nog een fraai voorbeeld van expliciete versinterne poëtica in. We zien een dichter in vermomming, achter zijn lier verscholen, wiens liefste maar gefnuikte wens het is een lied te spelen dat tegelijk zo persoonlijk zou zijn en begrepen zou worden door de priesteres-danseres, dat ze de inhoud van het lied

dansend tot expressie zou kunnen brengen. Daarmee toont de dichter Slauerhoff zijn ultieme wens: begrepen, verstaan te worden en, als dank daarvoor, antwoord te krijgen op een artistieke wijze waar de ander in excelleert. Lied ohne Worte. De verbeelding is echter vastgelegd in woorden. Dit gedicht is een artistiek huwelijk tussen een musicus en een danseres, zijn lier begeleidt haar dans. Tegelijk is het een huwelijk tussen een dichter en zijn lezeres.

We hebben gezien dat Slauerhoff in de praktijk het klassieke metrische vers niet afgezworen heeft. Integendeel. Hoewel hij vrije verzen heeft geschreven, kan hij het niet laten zijn versvoeten te tellen. Weliswaar hebben ze verschillende lengtes, maar niettemin zijn ze in de meeste gevallen metrisch. Eind 1930 constateert Slauerhoff bij

de verschijning van *Binnendijks Prisma-poëziebloemlezing*, dat 'het vrije vers [...] bijna algemeen verlaten' is (*Nieuwe Arnhemsche courant*, 27 december 1930). Ook is hij een te grote liefhebber van het enjambement om het ten gunste van het vrije vers te laten vallen. Helemáál vrij zijn zijn verzen nooit geworden.

NOTEN

i. Een goed overzicht van het Franse vrije vers, zijn aard en ontwikkeling geeft Scott 1990.

ii. Hij zou dit blijven doen. In 1929 verscheen de bundel Franse gedichten *Fleurs de marécage*.

iii. Zie van de vroege vrije verzen bijvoorbeeld: 'Hoe dieper in het leven' (Vg 39), 'Voor de kust liggen smalle prauwen' (40), 'De zee' (41-42), 'Het tempeleiland Philae' (63), 'Rapanui I-III' (70-73), 'Schijndood begraven?' (108-109), 'De zonnesteek' (110-111), 'Avonden' (127) en 'Uitvaart' (169).

iv. J. Slauerhoff, 'Over het "vrije vers" en versbevrijding in het Nederlandsch', in:

Maatstaf 3 (1955) 6 (sep): 481-503. Lekkerkerker nam het drie jaar later op, maar zonder annotaties, in de Verzamelde werken VIII. Proza V. Critisch proza (1958: 6-27).

v. Dat artikel is van Édouard Dujardin, 'Les Premiers poètes du vers libre', verschenen in het tijdschrift *Mercure de France* van 15 maart 1921, welk nummer Slauerhoff in zijn bezit had. Een jaar later verscheen het iets gewijzigd als boekuitgave (*Mercure de France*, Parijs 1922). Dujardin, zelf vers-libre-dichter van het eerste uur, geldt met zijn roman *Les Lauriers sont coupés* (1888) als de uitvinder van de *monologue intérieur*.

vi. Paul G. Bauduin, dichter van onder andere *Gedichten* (een uitgave van Charles Nypels, Maastricht 1923).

vii. Johan Louis Victor Anton Huijts (of: Huyts) (1897-1995), journalist en dichter (onder andere *Aan den ondergang*, 1925), was sinds 1919 buitenlandredacteur bij de NRC, kenner van Rusland en vertaler van Russische poëzie (verschenen in *De vrije bladen* 10 [1933] 12 [dec.]). Hij was ook medewerker van Greshoffs tijdschrift *De witte mier*. In *Nederlandse literatuur: een geschiedenis* typeert Gillis Dorleijn hem als een Leopold-epigoon (Schenkeveld-Van der Dussen 1998: 631). Feit is dat hij in 1925 een studie over de door hem bewonderde dichter publiceerde. Later, tijdens de oorlog, was Huijts (collaborerend) hoofdredacteur van de NRC (archief Stichting Het Parool).

viii. Ook in *Van de Voorde* 1931: 205-211.

ix. Ik citeer uit de tekst zoals die in 1955 door Lekkerkerker in *Maatstaf* is gepubliceerd, en niet uit de *Vweditie* van drie jaar later, omdat de eerste publicatie niet alleen een inleidende toelichting van Lekkerkerker heeft (waaruit ik al citeerde) maar ook een aantal specifieke toelichtingen op woorden en passages in de tekst, welke verklarende noten in de *Vw*-editie ontbreken.

x. Zie noot 35.

xi. Bijvoorbeeld in Kloos' stuk 'Nieuwste Fransche letteren' in *De nieuwe gids* 6 (1891) 4 (april): 75-91.

xii. Van Eedens studie 'Decadenten' verscheen in *De nieuwe gids* 5 (1889) 1 (okt.), daarna opgenomen in zijn bundel *Studie's* (W. Versluys, Amsterdam 1891:108-143). Het bevat, volgens Slauerhoff, wel 'allerlei commentaar op hun moraal of liever gemis aan dat in Van Eedens schatting zoo onmisbaar deel van een zieleinventaris', maar niets over het vers libre (Slauerhoff 1955: 483). Van Eeden bespreekt dan ook de *Moralités légendaires*, Laforgues vertellingen.

xiii. Opgenomen in Frans Erens, *Litteraire wandelingen*, S.L. van Looy, Amsterdam 1906: 68-70, 119-122. In het algemeen was de Nederlandse aandacht

voor de Franse letteren in de negentiende eeuw niet groot. Behalve Erens was er daarvoor alleen C. Busken Huet, wiens denken sterk Frans georiënteerd was en beïnvloed door grote critici als Sainte-Beuve, Renan en Taine. Weliswaar volgde hij de ontwikkelingen in de Franse literatuur en deed daarvan verslag, maar het talent van bijvoorbeeld Verlaine, die in 1866 debuteerde, is hem ontgaan. Overigens stierf Huet in 1886, zodat de ontwikkeling van het symbolisme en het vrije vers voor hem net te laat kwam (zie ook Wester 1986).

xiv. De Waalse predikant en Groningse hoogleraar A.G. van Hamel schreef tussen 1899 en 1902 in *De gids* een aantal stukken over de Franse symbolisten. Hij besteedde in een reeks die 'Dichter-silhouetten' heette in het bijzonder aandacht aan Georges Rodenbach, Mallarmé en Maeterlinck. Daarna publiceerde hij een groot overzichtsartikel over deze eindnegentiende-eeuwse stroming in de Franse literatuur. In dit artikel, 'Fransche symbolisten', verschenen in *De gids* 66 (1902) I: 407-442 en II: 448-489, behandelt Van Hamel onder meer het vrije vers, en, aan de hand daarvan, andere symbolisten als Verlaine, Rimbaud, Laforgue, Henri de Régnier en Albert Samain (noot Lekkerkerker, door mij aangevuld).

xv. Zie noot 5.

xvi. Citaat uit Poe's 'Ulalume' (r 37): beeld voor het opkomen van de nieuwe maan. Astarte was een Syrisch-Fenicische godin, die door de Grieken met de godin van de liefde, Aphrodite, de 'uit het zeeschuim opduikende', werd vergeleken.

xvii. 'Papiniaansche pot': een hermetisch afsluitbare ketel, vernoemd naar de uitvinder ervan, Denis Papin (1647-1714), waarin men waterdamp onder matige overdruk kan brengen om daarin iets te koken of te steriliseren.

xviii. In het sonnet 'Aan wie zeggen Werkelijkheid' in *Oorspronkelijk dichtwerk*, eerste deel, Querido, Amsterdam 1938: 179 (noot Lekkerkerker).

xix. Lekkerkerker verklaart in een noot: 'André Spire, *Le Vers français d'après la phonétique expérimentale*, in de *Mercure de France* van 16 Juli 1914.' Spire (1868-1966), een van de promotors van de nieuwe joodse literatuur in Frankrijk, verkoos het gebruik van vrije boven gebonden verzen en wijdde enige artikelen aan prosodische vernieuwingen gesteund op het accentueren van de versmaat.

xx. Slauerhoff gebruikt niet de term 'invoeren' maar 'installeeren', naar het Frans van Dujardin: 'instauration' (Dujardin 1921: 577 e.v. passim).

xxi. Mallarmé zegt nét iets anders: 'Le vers est partout dans la langue où il y a rythme, partout, excepté dans les affiches et à la quatrième page des journaux. Dans le genre appelé prose, il y a des vers, quelquefois admirables, de tous rythmes. Mais en vérité il n'y a pas de prose: il y a l'alphabet, et puis des vers

plus ou moins serrés, plus ou moins diffus. Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification' (in: 'Enquête sur l'Évolution littéraire', in: *Écho de Paris*, 14 maart 1891). Met 'la quatrième page des journaux' werd doorgaans de advertentiepagina bedoeld. Slauerhoff las slordig en onthield dat ook krantenproza poëzie bevat, hetgeen Mallarmé zeker niet zal hebben betwist. Mallarmé bedoelde dus dat overal waar de taal ritmisch is, poëzie is, behalve op aanplakbiljetten en in advertenties. Grappig trouwens dat Paul van Ostaijen de reclameborden van het Antwerpen van tijdens de Eerste Wereldoorlog veelvuldig heeft geïncorporeerd in zijn typografisch gedurfde *Bezette stad* (1921). Slauerhoff kan deze uitspraak kennen uit de appendix van de bloemlezing *Franse literatuur Poètes d'Aujourd'hui. Morceaux choisis. Deel 2* (ed. Ad van Bever & Paul Léautaud), *Mercure de France*, Parijs 1918: 364, waarin een groot aantal citaten van Franse schrijvers over het symbolisme en het vrije vers zijn verzameld. Een exemplaar van dit boek bevindt zich in Slauerhoffs bibliotheek. De uitspraak stond in ieder geval niet in het door hem in 1918 in *Propria cures* besproken *Divagations* (1897) van Mallarmé.

xxii. Tideman leidde in zijn studententijd samen met de door hem vereerde - en oudere - Kloos een bohèmeleven, dat overeenkomsten had met dat van Rimbaud en Verlaine. Bij het bezoek van de laatste aan Nederland, in november 1892, deed Tideman zich met zijn opzichtige en luidruchtige gedrag voor als een (gemankeerde) Rimbaud (bron: Endt 1986: 481 en Schenkeveld-Van der Dussen 1998: 541 en 543).

xxiii. In het gedicht 'Les Assis' viel Rimbaud op uiterst grimmig-vileine wijze, maar in puntgave alexandrijnen volgens Parnassiaanse snit, de bureaucraten in het algemeen en een bibliothecaris in zijn geboortestad in het bijzonder aan.

xxiv. Waarschijnlijk heeft Slauerhoff hier niet juist geciteerd, want wat er nu staat is geen correct Frans. In ieder geval wilde hij de woorden van Paul Verlaine aanhalen, die in zijn inleiding op Rimbauds *Illuminations* uit 1886 schreef: 'Comme on va voir, celui-ci [de *Illuminations* - H.A.] se compose de courtes pièces, prose exquise ou vers délicieusement faux exprès' [mijn onderstreping - H.A.] (Verlaine 1972: 631). Behalve de allusie op Verlaine had Slauerhoff ook kunnen wijzen op Jules Laforgue, van wie Mallarmé in zijn 'Crise de vers' zegt (2003: 206): 'Jules Laforgue, pour le début, nous initia au charme certain du vers faux.'

xxv. Voor Kloos zie Oversteegen 1969: 29, voor Coster, hoewel voor hem de vormgeving eigenlijk niet meetelt, zie id.: 111-112, voor Du Perron zie id.: 396-397, 402. Vertegenwoordigers van de absolute vorm in Nederland ziet

Oversteegen in de al genoemde Verwey, voorts in Bloem, Nijhoff en Marsman (zie id.: 288, 130, 209).

xxvi. Overigens relativeren Oversteegen (1978: 92) en Anbeek (1999: 110-114) terecht de wérkelijke invloed en reikwijdte van die vernieuwing. Feit is wel dat vriend én vijand van de toenmalige literatuur (jaren twintig) Van den Bergh en met hem Het getij wel degelijk een enorme invloed op alle jonge dichters van toen toedichtten. Ik noem hier alleen de verschijning van een bloemlezing uit Van den Berghs 'Studiën' onder de titel Nieuwe tucht als een volledig nummer van De vrije bladen in 1928 en het feit dat Vestdijk de 'vernieuwingswaarde' van Van den Bergh nog in de jaren vijftig verdedigt (Vestdijk 1980: 57).

xxvii. Verwey zou het nog blijven tot 1935, het jaar waarin P.N. van Eyck hem opvolgt.

xxviii. Slauerhoffs landelijke literaire debuut vond in maart 1919 plaats met drie communistische verzen in De nieuwe tijd, het revolutionair-socialistisch tijdschrift van Henriëtte Roland Holst, Anton Pannekoek en Wim van Ravesteyn jr. Die publicatie is mogelijk tot stand gekomen via zijn verloofde Truus de Ruyter, die uit een socialistisch SDAP-nest kwam (Hazeu 1995: 107), of anders via vriend Cees Kelk, die al op zestienjarige leeftijd, in het najaar van 1917, in dat blad gedebuteerd was. Volgens Lekkerkerker zou dat onmogelijk zijn, want Kelk was nog te jong en geen communist (telefonische mededeling 13 april 2000). Zijn standpunt wordt bevestigd door de meeste handboeken, die vaststellen dat hij met zijn poëzie pas in Het getij debuteerde. Kelk heeft zelf meerdere keren, o.a. in zijn levensbeschrijving van Slauerhoff, verteld dat hij Slauerhoff voor het eerst pas in de nadagen van Het getij, dus in 1921/1922 ontmoette (Kelk 1981: 79). Maar in een interview dat Igor Cornelissen in Vrij Nederland van 22 augustus 1981 met de tachtigjarige Kelk had, wordt vermeld dat Kelks debuut als dichter al op zestienjarige leeftijd plaats had en inderdaad in De nieuwe tijd. 'Een erg bewuste keus van Kelk voor het revolutionaire marxisme was het toch niet geweest, meer een toeval, of beter de magneetwerking van de redactrice [H. Roland Holst].' Slauerhoff was al net zomin een communist als Kelk, maar een jeugdig-revolutionair bravoure en een dito begaan-zijn met een onderdrukt volk kon men hun op dat moment niet ontzeggen (zie ook hoofdstuk 2.1 en 2.4).

xxix. F.W. van Heerikhuizen in diens monografie Albert Verwey (Desclee de Brouwer [z.p.] 1963: 19. Het is waarschijnlijk, denkt hij, dat Verwey Slauerhoff, anders dan Marsman, wiens experimenten hij wel bewonderde en ook plaatste in De beweging, te slordig vond en te pessimistisch. Dat strookte niet met Verweys opvattingen over de positie en de taak van de dichter.

xxx. De term 'sensitieve verzen', waarmee naar algemeen gebruik Gorters Verzen van 1890 worden aangeduid, werd het eerst gebezigd door Van Deyssel, die ze in zijn bespreking in *De nieuwe gids* van februari 1891 hét voorbeeld noemt van het sensitivisme, een term die opnieuw Van Deyssel vijf jaar eerder voor het eerst gebruikte in een stuk waarin hij de komst van een nieuw soort poëzie aankondigde (zie Endt 1986: 385).

xxxii. Verweys overzicht blinkt trouwens niet uit door bescheidenheid. Aan zijn eigen poëzie besteedt hij 22 bladzijden, geen andere dichter verdient bij hem zoveel ruimte. Ter vergelijking: Gorter 10, Emants 14, Perk 14, Kloos 17, Boutens 3 (!), P. de Vooy 12, H. Roland Holst 11, Gezelle 12 bladzijden.

xxxiii. In december 1922 schrijft Roland Holst aan De gidsredactie: 'Wat "richting" aangaat ben ik ook niet voor de verzen, die Gorter na "Mei" schreef - ik bedoel de z.g. "Sensitieve Verzen", en toch zijn er daaronder (en niet weinig), die ik tot het beste van onze poëzie reken.' (geciteerd naar Van den Akker en Dorleijn 1985: 168)

xxxiiii. Van de Voorde in *De stem* 3 (1923) I: 119. René Ghil zette de leer van de woordmuziek der symbolisten op papier (*Traité du verbe*, 1886, met een voorwoord van Mallarmé).

xxxv. Overigens laat juist Verlaine zien hoe de waardering van een dichter door de tijd heen kan fluctueren: na zijn aanvankelijke 'insucces' tijdens de eerste decaden van zijn dichterschap genoot hij aan het eind van de negentiende eeuw een overstelpende populariteit, die hij in de loop van de twintigste eeuw weer enigszins moest inleveren vanwege het toenemende belang dat men aan Baudelaire, Rimbaud en Mallarmé was gaan toekennen. Maar aan het begin van de eenentwintigste eeuw was hij weer populairder dan ooit. In de meest recente *Pléiade*-bloemlezing uit de Franse poëzie (uit 2000) is hij met de meeste gedichten vertegenwoordigd (Verlaine 2002: 5).

xxxvi. Doorgaans wordt deze uitspraak, dat alles hier 25 (of 50) jaar later plaatsvindt, toegeschreven aan Heinrich Heine. Hij zou hebben gezegd of geschreven: 'Als er weer een zondvloed losbreekt ga ik naar Holland, want daar gebeurt alles vijftig jaar later.' Maar volgens Martin van Amerongen is dit citaat apocrief. Hij heeft hiervoor in het oeuvre van Heine geen bron gevonden (Martin van Amerongen, 'Heine en Holland', in: *NRC Handelsblad* van 16 november 1985).

xxxvii. Ook later in de twintigste eeuw zal zich dit effect weer voordoen met de Vijftigers die in zekere zin een late reactie zijn op de Europese avant-garde van de jaren '10 en '20 (Rodenko 1977: 470-472; Anbeek 1999: 215-217; Fokkema 1999:

82-83).

xxxvii. Herman van den Bergh in Het getij 5 (1920) 929.

xxxviii. De waardering was wederzijds. Boutens liet zich tegenover Theun de Vries zeer positief over hem uit: “Slauerhoff! ja, dat is de enige kerel die jullie hebben! Die is echt! dat is poëzie, zelfs al schrijft hij slordig en al hobbelen er hele regels bij hem... [...] wij zijn het erover eens, dat Slauerhoff een raspoëet is... Maar de rest! Ze weten niet eens wat werkelijk dichten is” (geciteerd naar Kroon 1981: 261).

xxxix. Zie hiervoor bijvoorbeeld Scott 1991: 359 e.v.

xl. Toch blijft de veronderstelling dat Slauerhoff op zijn minst de colleges wilde bijwonen knagen, als we Slauerhoffs collega aan boord, ingenieur A. Schuilenburg, in 1980 horen vertellen dat Slauerhoff zijn vader kon ‘vervloeken omdat deze zijn zoon had gedwongen arts te worden. De dichter had namelijk niets anders gewild dan zich in Leiden in te schrijven als student Nederlands om de colleges van Albert Verwey te kunnen volgen.’ (Kroon 1981: 243) Dat klopt niet, want Slauerhoff ving zijn studie aan in 1916 en Verwey hield zijn inaugurele rede in Leiden pas in januari 1925. Misschien las hij de aantekeningen van iemand die Verweys colleges volgde.

xli. Zoals al eerder opgemerkt is het erg moeilijk zijn gedichten te dateren, voornamelijk omdat hij dat zelf bijna nooit deed, maar ook omdat zijn autografen meestal door zijn persklaarmakers (Marsman, Du Perron) na hun verbeteringen werden weggegooid(!).

xlii. Het betreft een willekeurige keuze uit alle vrije verzen van vóór 1930, waarvan ik hier de titels geef: ‘Hoe dieper in het leven’ (Vg 39), tijdens leven niet gepubl.; ‘Voor de kust liggen smalle prauwen’ (40), tijdens leven niet gepubl.; ‘De zee’ (41-42), gepubl. in De vrije bladen (Dvb), dec. 1926; ‘Nimfen’ (49-51), tijdens leven niet gepubl.; ‘Het tempeleiland Philae’ (63), gepubl. in Archipel 1ste dr. (1923); ‘Schijndood begraven?’ (108-109), tijdens leven niet gepubl.; ‘De zonnesteek’ (110-111), tijdens leven niet gepubl.; ‘Maagdenlied’ (125-126), tijdens leven niet gepubl.; ‘Avonden’ (127), tijdens leven niet gepubl.; ‘Ochtend’ (130), gepubl. in Het getij, maart 1922; ‘Pastorale’ (132-133), gepubl. in Het getij, sept. 1921 en Archipel 1ste dr.; ‘De dienstmaagd’ (half vrij vers) (134-135), tijdens leven niet gepubl.; ‘Hoe lief heb ik haar die den dood verviel’ (148-149), tijdens leven niet gepubl.; ‘Uitvaart (Funérailles de Philippe le Bon)’ (169), tijdens leven niet gepubl.; ‘De pelgrim’ (182-183), tijdens leven niet gepubl.; ‘Priesteres’ (186-187), gepubl. in Saturnus (1930); ‘Grafbeeld van Nôfrit’ (190), gepubl. in Elsevier’s geïllustreerd maandschrift (Els. gm) 1923; ‘De schalmei’ (259), gepubl.

in Dvb, juni 1929, en in Serenade (1930); 'Woorden in de nacht' (276), tijdens leven niet gepubl.; 'De voorpost' (284), gepubl. in Serenade; 'Het einde' (291), gepubl. in Dvb, juli 1929, en in Serenade; 't Zwerk ligt terneergeslagen' (341), tijdens leven niet gepubl.; 'Kraka' (346), tijdens leven niet gepubl.; 'Binnenzee' (418), gepubl. in Oost-Azië (O-A) (1928); 'De voortekenen' (419), gepubl. in De gids, eind 1927 en in O-A; 'Ochtend Yokohamabaai' (422), gepubl. in Dvb, okt. 1928 en in O-A; 'De kathedraal, Manila' (434), tijdens leven niet gepubl.; 'Strafgevangenis' (440), tijdens leven niet gepubl.; 'Tocht door Thibet' (446-447), gepubl. in Els. gm, najaar 1927 en in O-A; de afdeling 'Korea' (zeven gedichten) in O-A, twee ervan, 'Kisji Bjo' en 'Oude Koreaan', in China, dec. 1929; veel gedichten in de bundel Yoeng Poe Tsjoeng (jan. 1930); een aantal Franse gedichten uit de bundel Fleurs de marécage (1929).

xl.iii. De eerste drie regels en r 5 zijn metrisch gezien jambisch, r 1, 2 en 5 drie-jambisch, r 3 vier-jambisch. De overige (4, 6 en 7) zijn heffingsverzen, ze hebben geen vaste metrische structuur.

xl.iv. Uitgezonderd r 9/10 en 32/33 die ook geënjambeerd gelezen kunnen worden.

xl.v. In de aangehaalde strofe is r 1 vijf-trocheïsch, r 2 zestrocheïsch, r 3 drie-jambisch, r 5 drie-trocheïsch en r 7 en 8 beide drie-jambisch, r 4 en 6 zijn heffingsverzen; r 3 en 7 zijn door de identieke eindrijmwoorden met elkaar verbonden.

xl.vi. Regel 1 is zes-trocheïsch, r 2, 4 en 5 zijn vijf-jambisch, r 3 is vier- en r 6 drie-jambisch

**Van ellende edel ~ Slauerhoff
polemist**

H.G. Aalders



Van ellende edel

De criticus Slauerhoff over het dichterschap

ROZENBERG

In dit hoofdstuk komt Slauerhoff als polemist aan het woord. In de vorige hoofdstukken zagen we hem vooral als pleitbezorger van een bepaalde auteur, als gevoelige poëzielezer, vaak als buitenstaander met een kritische blik op mens en maatschappij in het algemeen. Hier komen we hem tegen als geëngageerd beschouwer van de Nederlandse literaire-tijdschriftwereld. We zien hem de degens kruisen met Marsman en vooral met Dirk Coster. En we lezen hoe hij ervoor bedankt om lid te worden van zo'n 'hengelclub' als de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde. Hoewel Slauerhoff de naam, en tot op zekere hoogte ook de intentie, had om buiten het literaire wereldje in Nederland te staan, kon hij het blijkbaar niet laten zich in geschrifte uit te laten over bepaalde principiële zaken zoals de koers van een tijdschrift (11.1), het moralistische gedachtegoed van een gezaghebbend criticus (11.2) of de noodlottige aard van het schrijverschap (11.3). Dat hij zijn kritiek ook af en toe in dichtvorm goot is voor een spotvogel als Slauerhoff geen verrassing maar toont wel aan dat hij ook zijn beste wapen, de poëzie, in de strijd gooide (11.4).

11.1 Literaire strategie (of meteorologie). Slauerhoff op oorlogspad

11.1.1 Crisis in de Nederlandse poëzie

In een vorig hoofdstuk (6.1) heb ik geschreven hoezeer Slauerhoff begaan was met de oprichting van *De vrije bladen*. Hoe hij iedereen had zitten opjutten, abonnementen had geworven, namen voor het blad had bedacht, de kwaliteit had bewaakt. En hoewel hij niet in de redactie was gaan zitten, volgde hij het tijdschrift dat voor hem op dat moment naar kwantiteit en kwaliteit het belangrijkste publicatieorgaan was, van een afstand met argusogen. Maar na een voortvarende start in de eerste jaargang, onder redactie van Van den Bergh, Werumeus Buning en Van Wessem, lijkt er in de tweede jaargang, die onder redactie van Marsman en Houwink staat, de klad in te komen.

Die neergang in *De vrije bladen* valt ongeveer samen met een crisis in de Nederlandse poëzie op dat moment. De modernistische vernieuwingen vanaf 1916 zijn een dikke acht jaar later verstomd. Welke kant moet het nu op in de Nederlandse poëzie? lijkt men zich af te vragen. Recente literatuurgeschiedenissen maken ook gewag van zo'n crisis. Dorleijn deed dat

door op te merken dat de modernen 'in een soort impasse zaten', 'dat de moderne literatuur was vastgelopen tussen de ik-lyriek van Tachtig enerzijds en het extreme experiment van Bonset / Van Doesburg anderzijds' (Schenkeveld-Van der Dussen 1998: 633). En hij liet dat zien aan de hand van de plotselinge belangstelling en bewondering der jonge dichters voor een oudere poëet als J.H. Leopold midden jaren twintig. Vooral hun enorme bewondering voor 'Cheops', meer nog dan andere, vagere gedichten van Leopold, verraadt hun gespletenheid in poëzieopvatting. Want enerzijds trof hen daarin een moderne, concrete, objectieve beschrijving, zonder psychologiserende uitleg en wazige evocaties - precies wat Marsmans modernistische opvatting inhield - anderzijds was Leopold toch echt niet het voorbeeld van een modernistisch dichter. Ook Anbeek (1999: 123-126) en Oversteegen (1978: 190) constateren een crisis in de Nederlandse poëzie van dat moment.

Na de vernieuwing vanaf 1916, waarvan Herman van den Bergh als chroniqueur en leidsman van *Het getij* de verpersoonlijking was, **[i]** had een nieuwe generatie dichters zijn oren steeds meer naar de vorige generatie grote dichters, die van '1910', laten hangen. Marsman, die het roer van Van den Bergh, nu als voorman van *De vrije bladen*, had overgenomen, constateerde dit, en verdedigde deze ontwikkeling in 'De positie van den jongen Hollandschen schrijver' (in *De vrije bladen* 2 [1925] 1 [jan]: 2). Men verwacht van ons, schreef hij, een strijd als die van de Tachtigers, maar Van Deyssel en de zijnen streden tegen de oudere antipoëten en wij zouden het op moeten nemen tegen belangrijke dichters. 'Hoe zouden wij hèn bestrijden? Zij hebben de schoonheid groot en voortref'lijk gediend.' Nee, van vernieuwing leek geen sprake meer, het verleden domineerde. Maar in het volgende nummer, in een stuk getiteld 'De sprong in het duister', stapt Marsman af van het onvermijdelijke gegeven dat vernieuwende bewegingen verlopen. Hij spoort de jongeren aan hun aanzet tot vernieuwing juist door te zetten. Marsman formuleert toch weer een modernistische poëtica: 'De nieuwe aandacht zoekt de werkelijkheid.' Houwink onderstreept de cesuur met het verleden door zich sterk tegen 'Tachtig' af te zetten: 'Wij gaan dus niet uit van onszelf doch van de werkelijkheid' (geciteerd naar Anbeek 1999: 125). Maar in een volgend nummer heeft Marsman opnieuw een draai van honderdtachtig graden gemaakt. In zijn 'Thesen' veroordeelt hij het klakkeloos weergeven van het moderne leven en pleit voor een meer bezonnen kunst.

Was dit nu de gewenste voorman van de nieuwe beweging? Iemand die zo

omzichtig en draaiërig manoeuvreerde tussen traditie en vernieuwing? Terecht stelt Anbeek dat het niet onbegrijpelijk was 'dat Constant van Wessem en Slauerhoff Marsmans optreden ervoeren als een "rem op de beweging"' (id.: 126).

Er werd in die dagen breeduit over gediscussieerd. Ondenkbaar natuurlijk dat Slauerhoff, die zoveel energie in *De vrije bladen* had gestopt, er zich niet mee zou bemoeien. Hij woonde het eerste half jaar van 1925 in Haarlem, daarna vertrok hij naar Nederlands-Indië, om pas weer eind 1927 terug te keren. Maar zijn verblijf in het buitenland belette hem niet via de tijdschriften en zijn correspondentie op de hoogte te blijven van wat er in het vaderland op letterkundig gebied speelde. En dat hij zich ook in geschifte met de koers van *De vrije bladen* heeft bemoeid bewijst een document dat pas na zijn dood door Van Wessem naar buiten werd gebracht.

Dit stuk van Slauerhoff was bedoeld voor *De vrije bladen*, jaargang 1926, maar werd niet geplaatst. Aanleiding is C.J. Kelks bijdrage in het januarinummer van *De vrije bladen* (1926: 12-20) over De Schoolmeester, die Kelk ziet als 'de voorganger van de nieuwste letterkundige school', ja zelfs als een 'voorlooper van "de futuristen"' (id.: 20). Aan zijn bespiegeling over Gerrit van de Lindes creatie gaan enige alinea's over de ontwikkeling van de jongste poëzie in Nederland vooraf. Er heeft zich tussen de jaren 1923 en 1926 een 'eigenaardigen omzwaai' voltrokken, 'waardoor (m.i.) de voortgang der poëzie weer vijftien jaren naar achteren dreigt verschoven te worden. Immers,' en hij haalt hier Roel Houwink aan[**ii**], 'hebben de jongere dichters na 1916 zich ontwikkeld zonder het "geslacht van 1910" (zooals men 't tegenwoordig veelal noemt), dat "veilig om Verwey geschaard stond", tot uitgangspunt te nemen.' Daardoor behielden zij, gaat Kelk voort, een 'substantieele zelfstandigheid, zoowel naar vorm als naar inhoud hunner (weinige) gedichten. Naarmate de groeilijn van deze groep zich meer en meer van de poëzie zelve afboog, begon een nieuwere formatie op te komen, die wel aansluiting zocht en vond bij de generatie van 1910, doch niet verder groeide dan de dichters dier generatie zelf.' Zij zijn niet modern, zij delen nog ten volle 'het oude gevoel'. 'In wezen zijn zij gebleven: woordkunstenaars en sensitivisten, zwervers en vagebonden; zij hebben l'art pour l'art tot (geheime) leus, de "Muze" en de "Schoonheid" tot doel. Zij begrijpen in wezen niets van het *verschijnsel* der moderniteit onzer dagen, dat den kunstenaar soberheid oplegt en tot waarheid dwingt.' Kunst en leven bestaan bij hen gescheiden naast elkaar. Alsof dat kan, zegt Kelk, zo'n gescheiden bestaan moet wel eindigen met beider dood. Zij vrezen

de moderniteit, zij zijn bang voor inwisseling van gevoelens, die bij hen wel eens vals konden blijken te zijn.

Kelk noemt geen namen, maar het is duidelijk dat hij in dit stuk aansluit bij de discussie over de ontwikkeling van de jongste generatie dichters. Marsman heeft zich een klein jaar eerder in een circulaire voor de tweede jaargang van *De vrije bladen* voor het eerst uitgesproken tegen 'alle modernisme-à-tort-et-à-travers', hij heeft geconstateerd dat de vernieuwing is verwaaid. Ook Kelk deelt dus de mening dat het met de jongeren niet goed gaat, hij vreest dat na enige jaren zelfstandige ontwikkeling de jonge dichtkunst weer vijftien jaar achterop is geraakt.

11.1.2 Marsmans veldheerschap over *De vrije bladen*

Twee maanden eerder (in *De vrije bladen* van november 1925: 317-319), had Marsman de critici P.N. van Eyck van *De gids* en J. Greshoff van *De witte mier* in militante taal, hoewel schertsend bedoeld, aangespoord hun rivalen in de pennenstrijd, te weten Is. Querido, die al sedert 1905 de literaire kroniek van het *Algemeen handelsblad* verzorgde, en Herman Robbers van het *Elsevier's geïllustreerd maandschrift*, in een duel 'onverwijld en onverbiddelijk aan flarden te schieten'. 'Ik bid u dus: schiet! en schiet raak!,' smeekte Marsman.**[iii]** In 1926 schrijft Marsman in de lezing 'De verhouding tusschen leven en kunst': 'Daarom haten wij misschien niets ter wereld onverzoenlijker dan de epigonen; niet in de eerste plaats omdat zij slechte gedichten schrijven, maar omdat zij vegeteeren en parasiteeren [...]. De critiek heeft haar taak tegenover hen slecht gedaan. Want als zij hen werkelijk had verdelgd onder de terreur van haar veto, zouden de twee of drie, die mogelijk ontsnapten, geen pen meer durven hanteeren. Ik geloof dat Slauerhoff gelijk heeft - wij moeten niet tegen hen schrijven, we moeten ze doodslaan.' (Marsman 1947: 241)

Harde taal is dat. Wie het in deze tijd zou wagen daartoe op te roepen, komt het op zijn minst op een proces wegens smaad, demonisering of uitlokken tot moord te staan. Maar hoewel de tegenpartij, in de personen van Querido en De Jong, zich evenmin van harde taal onthield, veroorzaakten deze met de pen beleden bloeddorstigheden niet meer dan enkele kringen in de overigens zo stille vijver van de Nederlandse letteren. Marsman verontschuldigt zich nog dat hij het liever zelf had gedaan, of 'mijn onvolprezen wapenbroeder Roel Houwink', maar beiden dorsten of konden het niet. 'De eenige onder ons, die onmid'lijk en gretig bereid zou zijn, om met een pincet of een bootshaak dezen nuttigen doodslag te

volvoeren, vaart nu door tooverachtige nachten onder vreemdlichtende sterren, die ik wellicht nooit zal zien.’ Het is duidelijk dat Marsman met die ene de scheepsarts (vandaar pincet of bootshaak) Slauerhoff bedoelt. Zoals het ook duidelijk is dat er bewondering én jaloezie doorklinken in Marsmans woorden jegens de varende bentgenoot.

Slauerhoff mocht dan wel niet bij machte zijn de heren Querido en Robbers in eigen persoon te komen neerknallen (áls hij het al gewild had, zeker Herman Robbers niet, want Slauerhoff publiceerde tussen 1923 en zijn dood in 1936 veelvuldig in diens blad), daar aan de andere kant van de wereld was hij er gauw genoeg van op de hoogte en wat hij wel kon doen was in de pen klimmen en zijn gal spuwen, al pakte dat heel anders uit dan Marsman wilde.

Maar eerst keek Marsman in hetzelfde novembern timer, onder de titel ‘Tweesprong’ (pp 321-323), nog terug op de twee jaargangen die *De vrije bladen* nu oud waren. De eerste jaargang (1924) kan er nog mee door: ‘goed van inhoud, zwak van karakter, [...] maar zeer lezenswaard’. De tweede jaargang is minder. Er kwam te veel ‘expansie’ in ‘anti-modernen’ zin, ‘in de richting van “1910” dus’. ‘De eenheid ontbrak; erger: het leven ontbrak.’ Ten minste twee dingen zijn nodig voor een tijdschrift: talent en leven, maar de ‘talenten zijn schaarsch en het leven is schraal’. Marsman is zwaar teleurgesteld in de jeugd van tegenwoordig, behalve talent ontbeert het hun aan alle krachten

‘die haar recht zouden geven op den magischen, prachtigsten naam dezer aarde, de toover- en machtspreuk: Jeugd! Want daartoe is dansende veerkracht noodig, lachende helderheid, durf, glans, teederheid, vuur.’

Teleurgesteld constateert hij dat in vergelijking met de Duitse jongeren (uit het tijdschrift *Querschnitt* bijvoorbeeld) de Hollandse jonge letteren ‘dor en verlopen zijn’. Natuurlijk vindt Marsman dat ‘wij, de dichters van ’10 en ’20 te samen’ ‘het prozageslacht van ’90 overtreffen, maar dat acht ik werkelijk een zeer geringe verdienste’. De prozaïsten van die generatie zijn ‘mummies’, ‘dàt is geen partij’. Ook steken *De vrije bladen* niet schraal af tegen andere bladen als *De stem*, *De witte mier*, *De gemeenschap*, integendeel, maar met betrekking tot *De vrije bladen* oordeelt hij toch streng: ‘geen leven, geen straalkracht, geen kern’. Marsman onderkent dat het samengaan van auteurs in een collectieve beweging uiteindelijk altijd strandt. ‘Daarom werkt ieder deelnemen ook aan de plannen en daden van meer dan één, niet aanvurend, bevruchtend, verhelderend meer, maar afmàttend en ondermijnend. De tijd werpt hen, die van samen-gaan droomden, in

zichzelf terug.' Het komt juist op het individuele scheppende werk aan. 'Laat de enkelen, die nog niet zijn gedooft - nu alle gemeenschappelijke grootheid vergaan is, en in geen verste verten in zicht - de kleine eigen vlam brandende houden, voor de nóg eenzamer enkelen van den komenden tijd.' Toch blijft Marsman vol goede moed: 'De wasbleeke epigonen verstommen allengs, de verwilderden streven naar tucht. De behoedzame academici moesten erkennen, dat vorm iets anders dan prosodisch vormschema is, [...] de arena der Muze blijft voor kinderen boven de 40 gesloten. De jeugd hóudt haar recht.'



Hendrik Marsman (1899 - 1940)

11.1.3 *Slauerhoff attaqueert Marsman*

Slauerhoff schreef vanuit de Oost het polemiserende stuk met de merkwaardige titel 'Literaire strategie (of meteorologie^[iv]) naar aanleiding van Kelk's inleiding tot de ontdekking van De Schoolmeester in zijn ware beteekenis en gedaante (*Vrije Bladen* III, Iste aflev., p. 12)'. Het is heel goed mogelijk dat Slauerhoff door het gebruik van de woorden 'strategie' en vooral 'meteorologie' Marsmans literaire 'ideologie' op de hak nam. Van Wessem, die het stuk na de dood van Slauerhoff publiceerd (Van Wessem 1941: 83-85), herinnerde zich: 'Ontstemd over de in zijn oogen verderfelijke taktiek van Marsman en Houwink tijdens de 2den jaargang (1925) bracht hij zelfs de funeste gevolgen ervan, die hij voorzag, in tekening.' (id.: 83) Slauerhoff stuurde zijn strategie volgens Van Wessem naar de redactie als een 'ingezonden' stuk. Het werd echter niet geplaatst. Waarom weten we niet.

In dit polemische geschrift is Slauerhoff het helemaal eens met Kelks voorstelling van 'de status quo der literatuur'. En opvallend is hoe hij Kelks omschrijving, namelijk 'dat de voortgang der poëzie weer vijftien jaren naar achteren dreigt verschoven te worden', in een beeldspraak vat die ontleend is aan de getijden – daarmee niet alleen zijn favoriete, maritieme metaforiek hanterend maar ook verwijzend naar het tijdschrift *Het getij* dat een paar jaar geleden alle talentvolle beloften nog in zich droeg: 'Hoe na een korte vloedgolf vooruit een zinkend tij de poëzie weer terugsleept naar de kust, waar ze met zooveel moeite vandaan was vlot geraakt, terug naar het droge: de bespiegeling der schoonheid.' (ib.)

Tot zover is Slauerhoff het eens met zijn confraters, maar nu komt het. Slauerhoff vindt dat 'deze omtrekkende beweging naar achter tevens een aanval in den rug is op de veldheeren en de kleine kern, die hen ten zege naar de oorspronkelijkheid van het leven zelf wilde voeren. Een dergelijk verraad werd nog wel in geen periode gepleegd.' (id.: 84) Met de veldheren zijn natuurlijk Marsman en Houwink bedoeld, de redacteuren van *De vrije bladen*. Dat Slauerhoff ze met veldheren aanduidt, heeft Marsman aan zichzelf te danken door zich als voorman van de *Vrije bladen*-auteurs te afficheren en schertsend een oproep te doen de vijandige critici Querido en Robbers neer te schieten. Met namen als Marsman en Houwink (vgl. *houwdegen*, *houwitser*; Slauerhoff spreekt Houwink in zijn correspondentie ook met 'Beste Houwdegen' aan) was het voor hem natuurlijk niet moeilijk om zijn verhaal een militair cachet te geven. Met 'de kleine kern' zal hij wel de dichters van het eerste uur bedoelen die in 1922 *Het getij* vaarwel zeiden en begonnen met het oprichten van een nieuw tijdschrift (dat ten slotte als *De vrije bladen* in januari 1924 zou verschijnen): Hendrik de Vries[v], Van den Bergh, Houwink, Kelk en Slauerhoff zelf.

Slauerhoff gaat verder. Hij verwijt dit verraad aan de veldheren zelf. 'Zij wisten, dat zij met een leger van twijfelachtig gehalte op 't punt van moderniteit (dat is: wil tot overwinnen en liever in steriliteit en verwarring te sterven dan te leven in doode Schoonheid en verstarring) ten strijde trokken.' (ib.) Slauerhoff verwijt Marsman en Houwink dus dat ze dichters die kozen voor de oude vertrouwde Schoonheid van Tachtig, voor de traditionele versvormen, de hand boven het hoofd hielden. Ze hadden resoluut moeten kiezen voor de verandering, voor het vormexperiment, ook al liepen die veranderingen de kans onvruchtbaar ('steriliteit') te zijn en dus vast te lopen en in chaos te ontaarden ('verwarring'). Marsman en Houwink kozen liever voor 'een breed leger' in plaats van voor 'een

ruige bende' achter zich. 'En zij, bewegend de epigonen te willen verdelgen, mobiliseerden deze tot in 't verste, voorste gelid, hen, die anders rustig thuis waren blijven lezen (in "1910").' (ib.) Toen de beide veldheren een heel leger achter zich hadden geformeerd, 'zwenkten ze haastig terug naar de oude banen [...]. Als ze eenmaal geheel bij "1910" zijn aangekomen krijgen H. en M. het eereteeken voor belangrijke literaire krijgsverrichtingen. En de literatuur, die toen los scheen te schieten staat op een dooder punt dan ooit te voren.' (id.: 84-85)

Tot nu toe lazen we maar weinig namen. Wie precies hebben Kelk, Marsman en Slauerhoff op het oog als ze praten over '1910', de 'jongeren' en 'epigonen'? Slauerhoff lthans wordt nu concreter, als hij besluit deze toestand in kaart te brengen door enkele termen uit de weerkunde over te nemen. 'Dan kan men ook aan de hand van deze wetten langdurige doodsche stilte voorspellen.' (id.: 85) En onder het ironisch uitroepen van de bede van Jacques Perk: 'Schoonheid, wier naam geheiligd zij, Uw Koninkrijk komt.' (ib.)**[vi]** volgt dan nu Slauerhoffs weerkaart:

Bovenaan 'Gebied van Hooge (Schoonheids)druk (v. Eyck, Keuls, etc. 1910)' In pijlbeweging daaruit 'H. v.d. Bergh (1916-1920)' Daaruit '*Vrije Bladen*', met twee uitlopers: 'Marsman (1918-1922)' en 'Houwink (1918-1922)'. Uit dezen: 'Epigonen (Campert, Klinkenberg, etc. 2e jaargang *Vrije Bladen*)'. De 'Epigonen' maken met pijlbeweging keerbewegingen naar het gebied van de Hooge (Schoonheids)druk. Naast de baan terug van deze keerbewegingen staat: '2e en 3e jaargang V. Bl. Tevens moesson naar 't inmiddels verijlde centrum van 1910, waardoor dit wederom een stabiel gebied van hoge druk wordt.' (ib.)

Het is wel opvallend dat hij prominentere vertegenwoordigers van de generatie van 1910 als Bloem, A. Roland Holst en Greshoff ongenoemd laat. Maar hen vond hij waarschijnlijk boven elke twijfel verheven. Daaraan kon de verbinding met Verwey en diens *Beweging*, het tijdschrift van die generatie, geen afbreuk meer doen. De dichter-criticus P.N. van Eyck en de dichter H.W.J.M. Keuls**[vii]** moeten het hier ontgelden. Opnieuw zien we dat Slauerhoff, en hij is niet de enige, Van den Bergh, de 'Sluiswachter van *Het getij*', tot leidsman van de jonge generatie *Getij*- en *Vrije bladen*-dichters bombardeert. De jonge Jan Campert, die nog maar net zijn debuutbundel heeft zien verschijnen, en de nu geheel vergeten Gerard van Klinkenberg**[viii]**, wiens werk Slauerhoff zelf had afgekeurd voor *De vrije bladen* (Hazeu 1995: 198), ziet hij als epigonen, en daarin is hij niet de enige.

Het is een feit dat vanaf de tweede jaargang ook dichters in *De vrije bladen* publiceerden die uit de kring der *Beweging* kwamen, zoals Van Vriesland, Bloem en Nijhoff. Ongetwijfeld zag Slauerhoff dit als een knieval van de 'moderneren' voor de aanhangers van de traditie.

Dat het epigonisme Slauerhoff ook een doorn in het oog zal blijven, blijkt opnieuw enige tijd later, als hij in een bespreking in de *Nieuwe Arnhemsche courant* van 13 december 1930 de juryleden Bloem en Marsman openlijk verwijt aan Theun de Vries een literaire prijs te hebben toegekend, terwijl ze aan diens bundel toch wel konden zien dat die voor negentig procent schatplichtig is aan Trakl en Heym. Navolging betekent school maken en dat ontaardt in 'prijzen, goede rapporten, meesters en leerlingen, openbare lessen. En nu gaat het weer dezen kant uit, door de schuld van dichters [de al genoemde Bloem en Marsman] die hun productie zien achteruitgaan en toch in functie willen blijven - een plaats in het Nederlandsche litteraire leven bekleeden heet dat - en van scheppers leiders, schoolhoofden, commissieleden worden.'

Ook in poeticis waagde Slauerhoff zich in de strijd tegen de epigonen. Van Wessem beschrijft in zijn 'levensbeschrijving' hoe hij in een 'Ode' uit 1925 strijdlustig de epigonen van Boutens, 'de parelvervalschers van diens poëzie' aanvalt (Van Wessem 1940: 47). Overigens is die 'Ode' nooit opgenomen in de verzamelde gedichten. Hazeu (1995: 210-211) praat Van Wessem klakkeloos na, overigens zonder bronvermelding, maar verzuimt vindplaats van genoemde 'Ode' te geven. **[ix]**

Samenvattend kunnen we zeggen dat Slauerhoff sterk gekant was tegen elke vorm van epigonisme. Hiermee borduurt Slauerhoff voort op het thema dat hij al in zijn *Propria cures*-tijd (1919) belijdt en loopt ermee vooruit op de *Prisma*-discussie van 1931, besproken en geanalyseerd door Oversteegen (1978). Marsman was ook een epigonenbestrijder, maar dat was later en geschiedde vooral in woord en zelden in daad. Als tijdschriftleider pleegde hij, naar de smaak van Slauerhoff, in de praktijk verraad aan zijn eigen anti-epigonenbeleid. Ten tweede kunnen we vaststellen dat Slauerhoff, net als de meesten van zijn generatie - met uitzondering van de mindere talenten van *De vrije bladen* en *De stem* - tegen de Schoonheidsliteratuur van '1910' was, zoals hij die in Van Eyck en Keuls vertegenwoordigd zag. Ten derde, en dit vloeit voort uit het vorige, moet worden vastgesteld dat Slauerhoff het betreurd heeft dat het modernisme het aflegde tegen de terugkerende invloed van '1910'. Tot slot is duidelijk, dat

Slauerhoff met dit stuk zijn unieke positie als onafhankelijk schrijver wilde accentueren. Behalve in de impliciete veronderstelling van het oorspronkelijkheids criterium (tegen epigonisme) komt dat tot uiting in het zich expliciet afzetten tegen voormalige bontgenoten als Marsman en Houwink.

11.2 *De zendeling in zijn Hof. Coster en Slauerhoff in een bloedige strijd*

11.2.1 *De positie van Dirk Coster tegenover de 'modernen'*

Geen criticus is zozeer en van zo veel verschillende kanten aangevallen als Dirk Coster. Ook Oversteegen (1978: 106) constateert dat en somt op: behalve natuurlijk Du Perron in diens *Uren met Dirk Coster* hebben ook jonge katholieken als Gerard Bruning en Van Duinkerken, en 'paganisten' als Binnendijk en Ter Braak, beurtelings ideeën en smaak van Dirk Coster geattaqueerd'. Maar Oversteegen vergeet nog een 'heiden': ook Slauerhoff mengde zich in het koor van criticasters.

Ten opzichte van Dirk Coster nam Slauerhoff aanvankelijk een ambivalente positie in. Hoewel het ethisch-humanistische en religieus-socialistische tijdschrift *De stem*, in welks kronieken Coster vanaf de oprichting in 1921 in de figuur van Dostojevski de lezers een lichtend voorbeeld voorhield, zeker niet Slauerhoffs ideale tijdschrift was, vroeg hij Coster vanaf eind 1924 toch zijn poëzie te publiceren. En dat deed Coster: in totaal 18 gedichten in 12 afzonderlijke publicaties en 4 besprekingen van Slauerhoffs boeken tussen 1925 en 1936. Hij moest toch ergens heen met zijn flinke productie en in zijn 'eigen' Vrije bladen kon hij niet alles kwijt. Met de koers daarvan was hij het trouwens helemaal niet meer eens, zoals ik hierboven beschreef. Voor alle duidelijkheid: Costers waardering betrof vooral Slauerhoffs poëzie, diens proza vond hij klaarblijkelijk minder, daar er nooit verhalen of romanfragmenten van Slauerhoff in *De stem* zijn verschenen; het verhaal 'Larrios' bijvoorbeeld werd door Coster in 1928 geweigerd (Slauerhoff 1991b: 154).

Van zijn kant was Coster weliswaar niet uitbundig lovend geweest over Slauerhoffs poëzie maar toch meestal positief. Men kan hem hooguit verwijten dat hij wat laat met zijn waardering kwam, pas nadat de meeste andere critici hun bewondering voor Slauerhoffs talent hadden geuit. Slauerhoff publiceerde immers al vanaf 1919 zijn verzen en toch nam Dirk Coster maar twee gedichten van hem op in zijn bloemlezing *Nieuwe geluiden* (1924). Slauerhoff zelf was hier overigens zeer content mee. 'Het deed mij plezier,' vertrouwde hij vriend Houwink toe (Hazeu 1995: 199). Maar Marsman vond het níet kunnen dat Dop Bles[x] er meer

had dan Slauerhoff. Coster verweerde zich tegenover Marsman in een brief van 4 september 1924: 'Nu reeds, Sept. 1924, zou ik Slauerhoff evenveel verzen toekennen als aan Bles, maar in Nov. 1923 [bij de samenstelling van de bloemlezing, Slauerhoffs debuutbundel *Archipel* stond op verschijnen - H.A.] was de situatie enigszins anders. - Daarbij kwam het miserabele praktische bezwaar dat ik de Lesbische verzen[xi], die ik vanaf de verschijning in 't *Getij* als zijn sterkste uiting beschouw, niet meende te kunnen opnemen in een bundel die voor een groot publiek bestemd is.' (Coster 1961a: 232) Coster noemt dat een praktisch bezwaar, maar het lijkt me eerder een bezwaar van morele aard. Hiermee is de ethisch-moraliserende praktijk van Costers kritiek goed geïllustreerd.

In de tweede en derde druk van de populaire *Nieuwe geluiden*, respectievelijk uit 1925 en 1927, maakt Coster zijn aanvankelijke aarzeling meer dan goed door Slauerhoff met acht verzen te bedelen. Zoveel ruimte kreeg verder alleen Marsman toegemeten (tien verzen). En in jaargang 1925 van *De stem* zwaait hij hem op verschillende plaatsen lof toe.[xii] Een lof die telkens valt terug te lezen in de verschillende drukken van *Nieuwe geluiden*, culminerend in de vierde van 1932, waarin Coster Slauerhoff 'de grootste dezer afgelopen tien jaren' noemt, 'vrij van krampachtigheid en de conflicten die Marsman telkens bedreigen' (Coster 1932: lxxx). In 1928 is Coster een van de juryleden die Slauerhoff de 'bijprijs' van de tweejaarlijkse prijs voor poëzie van de stad Amsterdam voor diens gedicht 'Landelijke liefde I' verlenen.

Hoe kwam het dan dat Slauerhoff geen hoge pet op had van Coster. Een persónlijke vete lag daaraan in ieder geval niet ten grondslag. Toch zou in de komende jaren, tussen 1929 en 1933, de verhouding tussen Coster en Slauerhoff tot het absolute nulpunt dalen.

11.2.2 Tot nadere kennis van de zendeling Coster

De jongeren van De vrije bladen verwierpen de manier waarop Coster literatuur benaderde. Coster, in de samenvattende woorden van Oversteegen (1978: 119), veralgemeniseerde de inhoud van een besproken boek 'tot een (moreel) probleem waarmee volgens Coster alle lezers te maken hadden. Auteur en werk zijn slechts een aanleiding.' Ook Slauerhoff stak zijn mening niet onder stoelen of banken. Dat bleek wel uit 'De zendeling in zijn Hof'. Tot nadere kennis van den criticus Coster', dat hij publiceerde in *Den gulden winckel* van 20 april 1929. Hij afficheert hem als een zendeling die alleen nog maar voor eigen parochie preekt.

Vroeger mat hij zich nog wel eens een oordeel over serieuzere literatuur aan.

In den beginne trok hij uit naar het oerwoud. Maar het ging hem als zoovele zendelingen: hij zag het bosch niet - neen, de boomen ook niet, en zelfs de wilden niet. Hij predikte en dacht, dat zij waren naar zijn beeld.

Hoe diep is hij in dit oerwoud doorgedrongen? Men weet het niet - al heeft hij er veel over geschreven. En nog altijd spreekt hij de naam Dostojewski met zoo groote veneratie uit, dat men gelooven moet aan een diepe kennis dezer duisternissen. En nu? Hij rust niet op zijn lauweren. Hij werkt in wijngaarden die niet zoo gevaarlijk te benaderen zijn.

Maar thans houdt de zending Coster zich alleen nog bezig met eenvoudiger kweekgronden, moestuintjes, kleine talenten, zoals Ine van Dillen en Marie van K.**[xiii]** 'Vaderlijk zag hij toe hoe de talenten ontloken. Hij had I. v. D. op de eene knie, M. v. K. op de andere, en leerde ze het rhythme van de poëzie. Hup, hup, paardje. Rietje en Jetje.' Maar veel talent is er niet, 'als hij ergens een kiem ziet, gaat zijn mond open en dicht als wilde hij haar inhappen, haar zuigen naar het licht'. Maar er is ook hinderlijk onkruid: 'Weg! De sikkkel der deugd, de zeis van evenmaat gaat er over.' Slauerhoff besluit: 'Ach, laat ieder in zijn tuintje doen wat hij wil: een prieel maken, kropsla pooten of luciferskoppen - of er zijn eigen graf in graven. Het oerwoud blijft - ontoegankelijk - ondoordringbaar.'

Ruim een jaar later krijgt Coster weer een paar vegen uit de pan. Zo verfoeit hij Costers zucht naar hysterie. In een stuk over Gezelle is Coster 'nooit tevreden voor hij op een of andere manier een hysterisch tintje heeft aangebracht [...]. Kan men zich zelfs over Gezelle niet meer eenvoudig uiten?' (in de *Nieuwe Arnhemsche courant* [NAC] van 31 juli 1930) Opnieuw een jaar later was het weer raak. Slauerhoff neemt in een stuk ter gelegenheid van het tienjarig bestaan van *De stem* Costers moraliserende en psychologiserende denkwijze op de hak:

Coster betreurt het dat de menschen elkaar zoo slecht begrijpen en leed veroorzaken [...]. Maar dit komt, zegt hij: '...als gevolg van het feit dat de wetten van de ziel ons onbekend gebleven zijn, veel meer onbekend dan de wetten der natuur'. En dat zal, hoop ik, ook wel zoo blijven, Freud c.s. ten spijt. Wat, wil men de ziel ook al wetten gaan geven, dat is toch de constitutioneele neiging te ver gedreven. Als er een ziel is, dan zal toch zeker haar voornaamste kenmerk zijn dat zij zich aan alle ijking, alle wetmatigheid onttrekt en haar eigen leven leidt?

Coster is blijkbaar voor een mensheid:

waarin alle wrijving, strijd en energie ontbrak, en de maanbewoners zouden elkaar naar de aarde gaan wensen. En Coster bedenke hoeveel kunstwerken niet juist uit miskennen ontstaan, hoe de grootste talenten tegen de verdrukking in groeien.

Slauerhoff zegt hier twee belangrijke dingen. Ten eerste: de menselijke ziel onderwerpt zich niet aan wetten, elke ziel is uniek. Ten tweede: kunst ontstaat (vaak) uit miskennen, dat wil zeggen uit wrijving tussen orde en chaos. De strijd die de ziel levert ten einde een kunstwerk te produceren wortelt in het besef dat kunst alleen door een innerlijke worsteling tot stand kan komen en niet uit een harmonieuze staat van de ziel. Slauerhoff is het niet eens met Costers visie dat de mensheid dient te streven naar eenheid en harmonie. Een paradijs zal het wel nooit op aarde worden. Helaas? 'Neen, niet helaas. Zolang er wrijving is, zal er leven zijn en zodra alle gelijk afgestemd zijn, zal het dood zijn in de wereld der psyche'. Behalve een aanhanger van het conflictmodel tegenover een van het harmoniemodel, zien we hier ook een rationele, nuchtere Slauerhoff tegenover een moraliserende, zweverige Coster staan. 'Hij orakelt' en in die orakeltaal leest men 'vele valsche beelden en weinig zin'. Aan Anthonie Donker schrijft hij eens: 'het valsche opgeschroefde van C.'s schrijfwijze moet jou ook treffen. 't Kan niet anders. Tegen deze valscheid vecht ik.' (Hazeu 1995: 514) Ook zijn taal deugt niet:

Behalve de valscheid der beelden is de zinsbouw slecht. Als men noch zijn taal, noch zijn gedachten voldoende beheerscht, moet men zich op deze gebieden niet begeven. Toch doet Coster dit steeds. Zijn taal is tweeslachtig, soms eenvoudig en desnoods rhetorisch, dan weer hyper-litterair en mooidoend. (NAC, 16 en 23 mei 1931)

Slauerhoff betreurt het dat men zo veel zag in een figuur als Coster, dat hij door velen als een leider werd gezien, terwijl hij altijd 'min of meer vaag bleef'. Hij zegt het een bespreker in *De groene Amsterdammer* na, 'dat Coster vleesch noch visch was'. Hij ziet daarom een parallel tussen Coster en Hitler - het is, zoals gezegd, mei 1931, Hitler is nog geen rijkskanselier. 'Ook om Coster (en [Just] Havelaar) verzamelden zich na den oorlog vele lieden, die niet wisten wat ze wilden en die toch behoefte hadden aan een soort verband, een beweging, een richting.' En het waren voornamelijk de 'schoonheidzoekende godsdienstigen, de

schoonheidschuwende kunstlievenden en agnostici' die naar zijn Stem luisterden. Maar na een paar jaar zag de 'artistieke vleugel' dat 'Coster keer op keer de plank missloeg': 'Hij verhief tot grootheden auteurs, die juist waren begonnen te stamelen, geprononceerde talenten liet hij jarenlang links liggen. [...] Dit heeft hem bij de literatoren veel kwaad gedaan.'

11.2.3 Coster versus Binnendijk: Slauerhoffs vergeten bijdrage in de Prisma-discussie

Positief is Slauerhoff eigenlijk alleen over Costers Nieuwe geluiden. Al in april 1925 wijdt hij er een lovende bespreking aan in het Franstalige avant-gardetijdschrift *Sélection*.^[xiv] Slauerhoff prijst onder meer 'l'excellente introduction' van Coster. Vijf jaar later verschijnt Binnendijks bloemlezing *Prisma* (1930). En ook nu nog geeft Slauerhoff de voorkeur aan de *Nieuwe geluiden*. Coster 'ging uit van een houding en een voorkeur, die, ze moge de onze niet zijn, toch een stellingnemen inhoudt [...] er zat een lijn in', schrijft Slauerhoff in de *NAC* van 27 december 1930, waarin hij *Prisma* bespreekt. We moeten er echter wel op bedacht zijn dat Slauerhoffs voorkeur voor Costers bloemlezing behalve door inhoudelijke argumenten ook ingegeven kan zijn door de ingebakken behoefte zich af te zetten tegen zijn bentgenoten, die *Nieuwe geluiden* fel bekritiseerden.

Maar niet alleen vanwege Slauerhoffs waardering voor Costers *Nieuwe geluiden*, ook met het oog op de beroemde Prisma-discussie die uit zal monden in de 'vorm-of-vent'-kwestie, is Slauerhoffs *NAC*-recensie van Binnendijk interessant. Algemeen wordt Ter Braaks aanval op Binnendijks bloemlezing onder de titel 'Prisma of dogma' in *De vrije bladen* van januari 1931 als startschot van de discussie gezien (zie ook Oversteegen 1978: 261 e.v. en Schenkeveld-Van der Dussen 1998: 644). Maar Slauerhoff publiceert zijn kritiek een maand eerder!

Al zijn de portee van zijn kritiek en de naam van het medium waarin ze verschijnt niet van het gewicht als dat van Ter Braak of *De vrije bladen*, toch is het, achteraf, interessant om Slauerhoffs opinie te vergelijken met die van de andere opposanten. Zo deelt hij Ter Braaks kritiek dat Binnendijk epigonen brengt, maar hij betoont zich tevens een bewonderaar van Coster door de *Nieuwe geluiden* zo te loven. Zo ver ging Ter Braak zeker niet. Slauerhoff vindt voorts Binnendijk 'in schijn modern maar in werkelijkheid conservatief en voorzichtig'. *Prisma* draagt een 'conservatief karakter'. Verder verwijt hij de poëzie van de jongste dichters die opgenomen zijn, Chr. de Graaff en Martin Leopold, een 'evenwichtigheid en

schoonheid', zodat ze wel 'klassiek' is maar 'zonder ooit jong geweest te zijn'. Slauerhoffs kritiek bevat verder een persoonlijke aanval op de samensteller: is deze bloemlezing, zo vraagt hij zich af, 'niet een uitvloeisel van den lust van Binnendijk, om ook iets in de literatuur te doen, waartoe zijn eigen creativiteit niet bij machte is?' Nee, *Prisma* heeft maar één verdienste:

ze doet uitkomen hoe goed de '*Nieuwe Geluiden*' van Coster eigenlijk waren, iets dat men in den laatsten tijd vergeten is. [...] Ik herhaal, deze bloemlezing [*Prisma*] was niet noodzakelijk en geeft geen nieuwen kijk op de poëzie, brengt alleen vele epigonen en nog onpersoonlijke talenten meer naar voren dan wenschelijk is, vooral voor hen zelf. [...] onder de jongeren zijn enkele oorspronkelijke talenten, en is veel onderlinge navolging, de poëzie is bezadigder geworden dan ze was, het vrije vers is bijna algemeen verlaten.

Hoewel Slauerhoffs kritiek op Binnendijk niet bepalend is geweest voor de later losgebroken 'vorm-of-vent'-kwestie, mag ze, vanwege het chronologische primaat en door de statuur van Slauerhoff zelf, in een studie over de beroemdste kwestie uit de Nederlandse literatuur van het interbellum mijns inziens niet ontbreken.

11.2.4 Slauerhoff de 'bloedbedropene'

Terug naar Dirk Coster. Weliswaar looft Slauerhoff in de *NAC* van 23 mei 1931 diens *Nieuwe geluiden*, maar: 'daarbij had hij 't moeten laten'. Want als literator, als criticus is Coster jammerlijk tekortgeschoten. Costers toon is gekrenkt en spijtig. Hij mikt op de verkeerde dichters, Dop Bles en Ine van Dillen houdt hij voor grootheden. De moderneren die hij te laat erkent, haalt hij plotseling binnen en noemt zich dan hun ontdekker. En hij heeft de eigenaardige gewoonte cijfers voor het beste vers van de maand te geven. Een grappige toespeling daarop van 'enkele beoefenaren der nieuwe poëzie' wekt de woede van Coster en als de moderne poëzie zich dan afkeert van *De Stem*, verklaart Coster enkele maanden later de nieuwe poëzie voor failliet. Daaruit blijkt wel dat Coster een onbetrouwbaar criticus is. 'Ik bedoel niet, dat hij niet te goeder trouw zou zijn. Maar zijn gekrenktheden en animositeiten sleepen hem mee. En zoo iemand kan ook geen wijze zijn'. Hij verwijt Coster dat hij niet kan kiezen: 'kunstenaar óf moralist te zijn. Want deze beiden kunnen niet samengaan.' Als moralist heeft hij geen meeslepend gezag en als literator is hij zelfs niet gelukt. En hij besluit: 'Ziet men het gevaar van iemand, die [...] onder 't mom van geestelijke voorlichting de grieven van het eigen gemoed lucht?'

Het kon niet anders of een dergelijke kritiek moest Coster wel tot in het hart

grieven. Zijn reactie, in *De stem* van juli 1931, was giftig. Het stuk droeg de lugubere titel 'Slauerhoff de bloedbedropene' (*De Stem* 11 [1931] 7 [juli]: 634-636).**[xv]** Coster betreurt het dat Slauerhoff de last van 'de meest talentvolle van onze jonge dichters te zijn' niet heeft kunnen dragen. 'Noch de weelde en de gewichtigheid van het zeemanschap, het Man-zijn bij uitstek, nòch de gapende en geeuwende bewondering voor dit reuzenfeit van zijn jonge en ondanks alle zakelijkheid ietwat onnoozele tijdgenooten'.

Hij verwijt Slauerhoff dat hij zich zo op zijn zeemanschap laat voorstaan. Coster zou dit persoonlijke feit niet te berde hebben gebracht als Slauerhoff het niet zelf zo van de daken had geschreeuwd. En wat voor een zeemanschap nog wel, 'een aangenaam scheepsdokterschap, dat hij dus feitelijk in de geëerbiedigde watjes ligt van het kleine en luxueuse maatschappijtje der mailboten'. Een would-be-piraat, noemt Coster hem, en met terugwerkende kracht verliezen gedichten als 'Dsjengis', 'waar het bloed bij tobbes stroomde',**[xvi]** en 'Columbus' en een verhaal als 'De laatste reis van de Nyborg' hun aantrekkings- en overtuigingskracht. Coster vervolgt:

Er schijnt geen vreeselijker mannenmoorder, vrouwenverkrachter en zeeroover te zijn, dan scheepsarts Slauerhoff. [...] De bebloede, gedeukte, gehavende, oneindig eenzame en verschrikkelijke piraat, kortom de schrik van alle kinderkamers en keukens, duikt plotseling op als... lezer ge raadt het nooit! Als litterair t i j d s c h r i f t - o v e r z i c h t g e v e r van een lokaal krantje!! [recensent van de *NAC* - H.A.] Ça vaut bien la peine, de heele wereld overgezworven te hebben, mannen gekeeld, vrouwen bij bosjes verkracht te hebben en daarna ook gekeeld, kortom als een harig menscheest te hebben huisgehouden en dan plotseling, zich vrijwillig op een baantje te werpen, dat iedere beroepsjournalist als een verachtelijke en vervelende noodzakelijkheid beschouwt, daarin mee te doen aan het kleverige en knoeierige politiekje van den dag, dat bestaat uit het ophemelen van een halfdozijn café-vrienden en het zich laten africhten op en het stelselmatig achtervolgen van een halfdozijn vijanden van die vrienden. [...] Die Slauerhoff moet oppassen! Hij moet ontzettend oppassen. [...] Hij is gewaarschuwd.

In een *Naschrift* gaat Coster nog in op Slauerhoffs uitvoerige kritiek (in de *NAC* van 16 en 23 mei 1931) op Coster als schrijver en leider (hierboven besproken): de man die deze, die zulk soort stukken schrijft, wreed en gluiperig van geest, met een soort van lamme, lijmerige treiterzucht, met slinksche en brutale verdraaiingen der eenvoudigste realiteit, positieve leugens soms, en bovendien

(het meest onvergefelijk!) van een klein-burgerlijke zeurigheid.

We weten wat Slauerhoffs reactie was. Aan Anth. Donker, Costers rechterhand en redacteur van het *Critisch bulletin*, bijvoegsel van *De Stem*, schreef hij:

Uit dergelijk inferieur geschrijf blijkt: òf C. is een crapuul, of 't is een zielepoot. 't Lijkt mij dat jij meer om humane redenen zijn zijde houdt, maar nu moet je toch inzien dat C. een bederf van eerlijkheid en onzijdigheid van de literatuur is! Als je Coster's woorden bij jouw aardige menagerie [*Critisch bulletin*] kon onderbrengen, zouden 't

dan geen suikerslakken en kakkerlakken blijken te zijn? (Hazeu 1995: 515)

Ook verder liet Slauerhoff het er niet bij zitten. In *Den gulden winckel* van mei 1932 sloeg hij terug. Hij was wel zo verstandig er geen persoonlijke vete van te maken. In het stukje met de titel 'De dichter, zijn job en zijn domicilie' betrok hij meerdere mensen in zijn kritiek. Het ging hem erom dat critici steeds meer belangstelling kregen voor het persoonlijk leven van dichters, bijvoorbeeld waar ze woonden, en dat dat ten koste ging van de aandacht voor hun werk. Du Perron verweet men steeds maar weer dat hij in een kasteel woonde. Waarom?

Het betrof ook kritiek op hemzelf: 'Jef Last verweet mij eenigen tijd geleden, dat ik arts was op mailbooten, waar men niets doet dan theedrinken en flirten.' De kersverse communist Last had inderdaad honend in *Den gulden winckel* van maart 1931 geschreven dat Slauerhoff als scheepsarts geen kameraad van de matrozen was: 'Heeft de scheepsdokter, na zijn diner met de passagiers eerste klas, zijn Dorado geschreven? Verlangde hij, na de tea en de flirt, terug naar zalige jongensdagen toen men in de apenboom houten bankjes timmerde met doodskop en gekruiste botten? 't Is mogelijk. Maar 't is onmogelijk dat hij ooit kameraad geweest is met de matrozen, die in wezen nog dezelfde zijn als die zeeschuimers van vroeger. Wij lachen ons over zijn doktorale zeemanspsychologie de breuken. Het belachelijke echter kunnen wij onmogelijk als schoonheid vereeren.'

Slauerhoff had zijn best gedaan zijn dichtersbekendheid streng gescheiden te houden van zijn beroep. Zo zag hij er steeds op toe (soms echter vergeefs) dat er in personalia geen gewag werd gemaakt van het feit dat hij scheepsarts was en in China reisde. Nu zijn beroep voor ieder bekend was, probeerde hij te redden wat er te redden was: 'Dirk Coster vindt ook al niet goed, dat ik vaar. Maar aan wal mag ik ook niet blijven. Waar moet ik dan naar toe? Naar de maan?'

Nog vier jaar later is hij gepikeerd over de kritiek van Coster en Last op zijn gemakkelijke zeemansbestaan: 'Het varen is wat Coster e.a. ook mogen beweren niet altijd spelevaren op een spiegelgladde oceaan,' schrijft Slauerhoff op 19 oktober 1935 aan vriend Roland Holst. Hij heeft in Afrika malaria opgelopen waar hij niet meer van af zal komen.

Coster was *not amused* toen hem 'die narigheid' onder ogen kwam. 'Men heeft dit gedaan,' schreef hij in juni daarop aan Donker, 'omdat deze Heren zelf er een onfatsoenlijke reclame mee maakten, of lieten maken, en met die reclame heeft men gespot. D.[u] P.[erron] is de parvenu van zijn kasteel en S.[lauerhoff] de parvenu van zijn zeemanschap. En parvenu-isme wekt altijd een spottend woord. Het schijnt methode te worden bij deze heren, nu ze toch wat "nattigheid" gaan voelen, anderen unverfroren te beschuldigen van wat zij zelf misdoen.' (Coster 1961b: 41-42)

Nog was Slauerhoff niet met Coster klaar. In een (overigens positieve) bespreking van een nieuwe editie van de *Nieuwe geluiden* (vierde druk, 1932) in de *NAC* van 3 september 1932 kan hij het niet laten terug te keren naar Costers moestuin en zijn zorgvuldig gekweekte, ethisch correcte non-talenten: 'dat hij [Coster] toch geneigd is een stichtelijk rijmsel een gedicht te vinden, bewijst het steeds weer opnieuw opnemen van werk van Marie van Kranendonk, Ine van Dillen en enkele anderen. Maar men ziet ook wel gebeuren dat de eigenaar van een siertuin met zeldzame orchideeën en tropische gewassen ook een bed andijvie houdt.'

11.2.5 *Uren met Dirk Coster: van geestelijk leider tot colporteur*

Inmiddels is ook Du Perron in het geweer gekomen, zijn schotschrift is in 1932 in afleveringen in de eerste jaargang van *Forum* gepubliceerd en omdat er aanvankelijk geen uitgever zijn vingers aan wilde branden verschijnt het pas voorjaar 1933 in boekvorm. *Uren met Dirk Coster* is Du Perrons persoonlijke afrekening met de criticus van *De Stem* en, in bredere zin, met een bepaald soort literatuur. Hoewel Du Perron zich met Ter Braak verzette tegen een autonomistische poëzieopvatting, zoals Binnendijk en Nijhoff die voorstonden, en een poëzie beleed die haar fundament in een levensbeschouwelijk beginsel had (de bekende 'vorm-of-vent'-kwestie), onderscheidt hij zich van Costers literatuuropvatting, die immers ook het levensbeschouwelijke element als bepalend criterium hanteerde, hierin dat de schrijver niet aan vooraf gestelde ethische normen behoeft te voldoen. De dichter hoeft niet een goed mens te zijn om goede poëzie te kunnen schrijven. Het sprekende en meermalen gebruikte

voorbeeld werd Slauerhoff.

Du Perrons aanval op Coster is in de ogen van Slauerhoff een schot in de roos. Hij bespreekt het uitvoerig in de *NAC* van 10 en 17 juni 1933. Opnieuw lezen we Slauerhoffs bezwaar tegen het feit dat Coster door anderen zo omhoog gestoken is, door Nijhoff en Donker onder anderen. Zeer velen hebben Coster als leider gewild. 'Maar welke schapen waren het die dezen herder wenschten! Grazen op de velden van de vlakste, vaagste, makkelijkste idealen wilden zij.' 'Deze vergissing is grappig maar ook in-droevig. Droevig voor Coster zelf, die tenslotte toch de dupe van al die overschatting is geworden en met een veel te klein kapitaal aan talent ver boven zijn literaire stand moest leven.' 'Kan men het Coster kwalijk nemen dat hij zich meer ging voelen dan hij was en zich noodig, ja geroepen achtte!?' Slauerhoff 'kan zich niet voorstellen dat iemand, wie dan ook, na deze "Uren" te hebben doorgebracht, nog iets werkelijk oorspronkelijk levends in Coster zal zien'. Du Perron is er in de ogen van Slauerhoff in geslaagd dat 'Coster van zijn plaats van literair en geestelijk leider tot die van colporteur en cursusleider voor meergevorderden teruggebracht' is.

Het betekende wel het eind van Slauerhoffs publicaties in *De stem*. Van Coster kwam hij er natuurlijk niet meer in. Zijn laatste gedicht en boekbesprekingen staan in de jaargang 1929. Alleen in januari 1936 verscheen er nog één vers ('Dorp aan zee') en een beschouwinkje (uitgerekend over de door Coster zo bewonderde Dostojevski). Maar vanaf 1931 schreef Slauerhoff wel geregeld in de tweede helft van *De Stem*: in Anthonie Donkers *Critisch bulletin*. Die had er, hoewel een geestverwant van Coster en meerdere keren in het voetspoor van zijn geestelijk leider een beschimper van Slauerhoffs vermeende levenswijze, kennelijk toch geen bezwaar tegen. Net zomin Slauerhoff er bezwaar tegen had zijn boekbesprekingen af te staan aan een man als Donker, die hij te pas en te onpas alleen maar ironisch kon beschrijven en die hij meermalen (onder andere in de *NAC* van 17 juni 1933) 'de paladijn' van Coster noemde. Ik heb er in de correspondentie van Coster geen bewijs voor gevonden, maar het kan niet anders dan dat die tandenknarsend toezag hoe de naam van de 'bloedbedropene' telkens weer op het omslag van *zijn* tijdschrift verscheen. Eerlijkheidshalve moet ook worden erkend dat Coster in de herziene en uitgebreide vierde (1932) en vijfde (1941) druk van *Nieuwe geluiden* niets heeft teruggenomen van zijn grote waardering voor Slauerhoffs poëzie. Wel dichtte hij hem, kenmerkend voor de persoonlijk-moralistische kritiek die Coster voorstond, een 'zwakke en trouweloze

natuur' toe.

Samengevat komt Slauerhoffs kritiek op Coster hier op neer: hij ziet in hem een middelmatige criticus die de goede niet van de doorsneeliteratuur kan onderscheiden. Het is tragisch en funest voor hem geweest dat zo velen hem als leider hebben gezien. Daardoor is er veel te veel gewicht aan zijn oordeel gegeven. Verder wijst hij Costers ethisch-moralistische benadering van literatuur af. Slauerhoff verwerpt met name Costers harmonie-ideaal van eensgestemdheid der menselijke zielen: wrijving brengt leven, gelijkheid de dood. Hij verwijt Coster dat hij de modernen te laat heeft ontdekt. Hij vindt dat Coster slordig denkt, wat leidt tot orakeltaal en valse en vage denkbeelden. Bovendien formuleert Coster slecht, vindt Slauerhoff. Hij vindt hem onbetrouwbaar omdat hij zich door zijn gekrenktheden en animositeiten laat meeslepen. Hij verwijt hem dat hij geen keuze durft te maken: óf moralist óf kunstenaar, samen gaat niet.

11.3 *Slauerhoff tegen de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde*

Op woensdag 8 juni 1932 werden op de jaarvergadering van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde te Leiden op voordracht van een indrukwekkend aantal gerespecteerde literatoren, onder wie Lodewijk van Deyssel, Dirk Coster en Martinus Nijhoff, enkele tientallen nieuwe leden gekozen. Onder de vereerde schrijvers waren Slauerhoff, Ter Braak en Albert Helman (Van der Paardt 1987: 16). Nu stond dit genootschap van letterkundigen, zo schrijft Van den Braber in haar proefschrift over het literaire mecenaat in de eerste helft van de twintigste eeuw in Nederland, onder jonge schrijvers bekend als een stoffig en ouderwets orgaan, dat maar weinig voeling had met moderne literaire ontwikkelingen. Zo ging bijvoorbeeld de C.W. van der Hoogtprijs, een prijs die onder haar auspiciën werd uitgereikt - nota bene een aanmoedigingsprijs voor jonge auteurs - in 1931 naar de 57-jarige en al bijna dertig jaar publicerende Van Schendel. Marsman viel de Maatschappij hier fel op aan in *De groene Amsterdammer* van 11 juni van dat jaar. Hij sprak van een 'walgelijke pedanterie' en een 'parvenu-achtig arrivisme'. Voor 'straf' werd diens bundel *Porta nigra* (1934) in 1935 niet door het bestuur van de Maatschappij bekroond, ofschoon wél door de jury voorgedragen, hetgeen tot een protestactie onder auteurs in de landelijke pers leidde (Van den Braber 2002: 319-321).

De auteurs van *Forum* die de eervolle benoeming hadden gekregen, hadden blijkbaar afgesproken publiekelijk voor de eer te bedanken. Dat althans valt op te maken uit de briefwisseling tussen Du Perron en Ter Braak. In Het vaderland had

Ter Braak al laten weten geen prijs te stellen op deze eer. Maar blijkbaar bleef het wat stil om hem heen, want op 5 juli schrijft hij Du Perron geïrriteerd: 'Slauerhoff, hoor ik, zal de benoeming wel aannemen; de piraat prefereert dus ook al de Tweede Kamer der Hooge Letteren. Ik begin aan het piratisme een beetje te twijfelen, of liever, ik begin het steeds meer als een snel varieerend burgerdom te zien.' (Ter Braak en Du Perron 1962: I: 248) Ook Du Perron reageert, de volgende dag, teleurgesteld: 'Van Slau valt het me bitter tegen. Ik ben het ook langzamerhand met je eens over dat "piratendom", al zou ik dit niet aan iedereen willen zeggen en al kán het nog altijd zijn dat we ons beiden vergissen. Ik heb Slau erover geschreven en ben benieuwd naar zijn antwoord.' (id.: 249)

Het is opmerkelijk hoe dwingend Du Perron en Ter Braak waren in hun eis dat anderen eenzelfde standpunt innamen, natuurlijk op basis van de door hen zo beleden persoonlijkheidscultus en ventisme. Ook Vestdijk, die zich bij de protestactie van 1935 aan de boycot zou onttrekken, had het daardoor bij beide heren verbruid. Du Perron noemde hem hierom tegenover vriend Ter Braak een 'karakterloos stuk stront' (Schenkeveld-Van der Dussen 1998: 654). Het waarschuwt ons althans de woorden van Slauerhoff niet te veel als een strikt persoonlijke actie te zien, maar, tenminste, als een door Ter Braak en Du Perron aangespoorde handeling.

Waarschijnlijk heeft Slauerhoff direct na ontvangst van Du Perrons kapitteling zijn repliek op de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde geschreven, want zijn 'Antwoord op een invitatie' verscheen drie dagen later, op 9 juli 1932, in de *NAC*.

Het is een lichtvoetig schertsend stukje, waarin hij zich verbaast over het bestaan van zo'n instelling als de Maatschappij. Enerzijds, schrijft Slauerhoff, is letterkunde een liefhebberij, zoals bijvoorbeeld hengelen. En inderdaad, er zijn hengelaarsbonden. Maar net zomin als ik erover denk mij bij zo'n vereniging aan te sluiten (hoewel ik graag hengel), denk ik erover lid te worden van de Maatschappij voor Letterkunde. Aan den anderen kant is letterkunde een passie, en een van de slechte soort, een die haar slachtoffer maatschappelijk benadeelt en soms ten verderve voert. En organiseeren drankzuchtigen zich in een vereeniging? Neen toch! Ja, in verkaptten vorm, het heet dan kegelclub of leesgezelschap. Maar niet 'Maatschappij voor Letterkunde'. O neen.

Hooggeacht bestuur van de Maatschappij voor Nederlandsche Letterkunde, Ik moet tot mijn spijt en schaamte bekennen, dat de letterkunde voor mij meer een passie dan een liefhebberij is. En als het een liefhebberij was of werd, wat ik wel eens hoop (hoewel ik er liever radicaal van af zou komen; maar er zijn nog geen ontwenningskuren voor letterkunde uitgevonden, zooals voor alcohol of morfine en cocaïne), dan zou ik toch niet lid van een liefhebberijvereniging worden. [...] Met de passie behept, is men als de stille drinker, met de liefhebberij als de verzamelaar van singuliere voorwerpen, als penningen en lucifermerken, die zelfs door huisgenooten wordt uitgelachen.

De 'lollige toon' was niet aan Ter Braak besteed, 'iemand die vaster in zijn schoenen staat, antwoordt met minder moppen' (id.: 254).

Was het een plichtmatig verweer, geïnitieerd door Du Perron en Ter Braak en uiteindelijk uitgevoerd om hun een dienst te bewijzen? Of was het gekrenkte trots, waardoor Slauerhoff besloot te weigeren? In zijn leven is hij immers karig beloond met eervolle onderscheidingen. Op het moment van zijn weigering aan de Maatschappij, was zijn werk nog maar één keer bekroond: in 1927 moest hij, met Marsman en Greshoff, een bijprijsje van de Poëzieprijs van Amsterdam (voor het gedicht 'Landelijke liefde I') delen - ieder van hen kreeg een derde van f 400. In 1931 komt er financiële steun uit onverwachte hoek: het Willem Kloos Fonds doneerde hem een bedrag 'ter waarde van ± 100 kruiken jenever. Waar heb ik dat aan verdiend - ik dacht nog wel dat ik altijd baldadig genoeg was geweest,' schreef hij op 30 april 1931 opgetogen aan vriendin Jo Landheer (Hazeu 1995: 512-513). Enkele jaren later, om precies te zijn op 14 juni 1934 - Slauerhoff woonde in Tanger en had net bezoek van de schrijver-diplomaat F.C. Terborgh - ontving hij per telegram het bericht dat hij de C.W. van der Hoogtprijs had gewonnen voor de bundel *Soleares*. Volgens Terborgh overwoog hij meteen een weigering: "Wat denk je, zal ik hem maar aannemen?" Naar Terborgh zegt was het Slauerhoff geen ernst (Van der Paardt 1987: 17). Maar zeker is dat allerminst, want de prijs werd immers uitgereikt door de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde. En als hij meteen de motivatie van de jury had kunnen lezen, zou het genoeg een prijs te hebben ontvangen voor zijn literair werk - de tweede (en laatste) in zijn leven - hem snel een wrange bijsmaak hebben gegeven. Want in het rapport van de jury stond expliciet dat ze lang gearzeld had vanwege het feit dat 'Slauerhoff's uitdrukkingswijze [...] zoo bij uitstek onverzorgd' is. 'Ook in *Soleares* bedreigen talrijke onverzorgdheden met hun te lichtvaardigen luim de

dichterlijke waarde'. Dat de kern van zijn poëzie niet verstaan wordt, ligt volgens de jury aan Slauerhoff zelf. Het komt door 'bovengemelden luim'. Maar het ligt ook aan 'een zekere afficheering van zichzelf als rusteloos zwerver'. Maar wie het werk van Slauerhoff, 'dezen vruchtbaarsten der jongere dichters', steeds gevolgd heeft, 'zal zich gewonnen verklaren voor de nog slechts door den dichter zelf miskende levensernst dezer poëzie'.**[xvii]** Gelukkig zijn er nog jury's om de dichter op de ernst van zijn poëzie te wijzen, die hijzelf natuurlijk nog niet zag. In die jury zaten onder meer Martinus Nijhoff en Dirk Coster.

11.4 *Slauerhoff spotdichter*

Polemiseerde Slauerhoff in poëtisch evenzeer als hij beschouwend deed? In zijn verzamelde poëzie zijn de meeste niet opgenomen maar hij was een vaardig dichter van spotverzen. Anders dan in zijn kritieken richt hij zich in zijn satirische verzen enkel op collega-dichters. Hieronder bespreek ik er één als voorbeeld.**[xviii]**

In *Het getij* van februari 1922 verschenen twee gedichten, verzameld onder de titel 'De Ardennen' (Vg 827-828), waarin hij de draak stak met de woord- en schoonheidscultus van de Tachtigers, in het bijzonder die van Jacques Perk (zie voor de tekst van deze gedichten bijlage V). Deze op 22-jarige leeftijd gestorven dichter had het sonnet opnieuw ontdekt en zijn enige bundel, de sonnettenkrans Mathilde, werd na diens vroege dood door Kloos als het voorbeeld van de nieuwe literatuur de toenmalige letterkunde binnengeloodst. Raillerend zet Slauerhoff onder de titel: 'Een (gebroken) Sonnettenkrans' en hij ridiculiseert de tedere kant van Perk door er aan toe te voegen: 'door Jacquelin'. De toon is gezet, er zal uit wat volgt niet veel bewondering voor de jong gestorven Tachtiger klinken. Een maand eerder, in het januarinumnummer van 1922, had Slauerhoff in antwoord op een verzoek van de redactie zes lievelingsboeken te noemen om mee te nemen naar een onbewoond eiland, als zesde keuze opgegeven: 'Een vervelend boek van Beets of Perk, of v.d. Palm, om bij het lezen daarvan mij immer weer te verheugen vèr van deszelfs bakermat verwijderd te zijn'.

Het eerste gedicht, 'Pelgrimstocht', uiteraard een sonnet, beschrijft, geheel naar Slauerhoffs werkelijkheid, een tocht in de Ardennen. Met zijn toenmalige verloofde Truus de Ruyter had hij in de zomer van 1921 een weekje vakantie gevierd in het geliefde en aanbeden landschap van Tachtigers als Kloos en Van Deyssel. En Perk. De twintigjarige bleke dichter, die opviel door zijn zijige vlassige baardje, bivakkeerde er ooit, in de zomer van 1879, met zijn ouders en

zus. In La Roche ontmoette hij de Engelse dandy-dichter Oscar Wilde (Van Poucke 1994: 26–32). Maar helemaal van zijn stuk raakte hij door de ontmoeting met het meisje Mathilde Thomas, op wie hij verliefd werd en door wie hij zich tot een zeventigtal sonnetten liet inspireren die voor het merendeel de Ardennen tot décor hebben.

‘Pelgrimstocht’ beschrijft dus Slauerhoffs pelgrimstocht naar het geïdealiseerde ‘Heilige Land van Tachtig’. Maar alles is ironie. Het begint al met de geëxalteerde O-aanroep waar Kloos en Perk het patent op leken te hebben. In de eerste zes regels alludeert Slauerhoff behalve op de toeristische trekpleisters van het gebied tevens op de sombere grotgedichten (XXIV t/m XXIX) uit Perks sonnettenkrans, waarin de dichter zich angstig teruggeworpen voelt op zijn verdriet vanwege de scheiding met zijn geliefde Mathilde. In de voorstelling van zijn verzen dwaalde Perk alleen in de ondergrondse spelonken, maar Slauerhoff had zijn meisje aan zijn zijde en vrijde zelfs met haar in de ‘ijskoude krochten’. Net iets voor de Friese dichter wiens favoriete ontmoetingsplaats, geheel in de romantische traditie, het kerkhof was.

Omdat het een pelgrimstocht is, stelt Slauerhoff het bezoek aan de grotten voor als de viering van een mis. Zijn banale overwegingen omtrent de toegangsprijs van de grotten steken niet alleen schril af tegen de gewijde sfeer van de misviering maar ook tegen Perks diep persoonlijke, getourmenteerde emoties in diezelfde onderaardse gangen. Van Poucke merkt op (id.: 30) dat er in Perks tijd nog geen massatoerisme bestond. Vakantie was in de klassenmaatschappij van de negentiende eeuw maar voor een kleine groep weggelegd. Veertig jaar later, in 1921, is dat al heel anders, beschrijft Slauerhoff. Er worden steeds meer grotten ontdekt en opengesteld voor het publiek, de toegangsprijzen stijgen. Geldgebrek noodde hen ‘België’s Libanon’ te verlaten, waarmee de ‘ontwijding’ (10) van het ‘Heilige Land van Tachtig’ een feit was. Slauerhoff en verloofde zoeken vertroosting in ‘Brussels Scala’, waarmee wel bedoeld zal zijn op een operavoorstelling in de Muntchouwburg. En tot hun verrukking verschenen de Ardennen nu pas echt groots voor hun ogen: achter op het toneel, als décor. De ontluistering van het heilige land van Tachtig is compleet, het ligt in al haar naaktheid teruggeworpen als niet meer dan een décor, een decoratie van bordkarton, versiering.

Op ‘Pelgrimstocht’ volgde nóg een gedicht waarin Perk het moest ontgelden. Het heet ‘Palinodie’, dat is een gedicht waarin een gedane beschimping herroepen

wordt. Hierin zal dus de in 'Pelgrimstocht' geformuleerde bespotting van Perk wel herroepen worden.

Opnieuw begint hij in de trant van Perk. De gedachtepuntjes aan het eind van de eerste en op een na laatste regel, de vele uitroeptekens en de gezochte metaforen voor de natuur in de eerste strofe wijzen daarop. Alles in de natuur, de zinnelijk ruisende rivier, de rondingen van de heuvels, de schalkse maar kuise lach van de maan, en ten slotte de reisgezellin zelf, dringt aan op het toegeven aan het verlangen om te vrijen, dat nogal suf wordt omschreven met de plicht van de 'honigmaan' (huwelijksreis). Het huwelijk moet tenslotte geconsumeerd worden. Maar de ik lijkt gestoord te worden door de gedachte aan al die literair-historische paren die wel veel en vurig van elkaar hielden maar altijd op een afstand bleven. Hij kiest voor de gepassioneerde en actieve liefde en ziet daarmee de consequentie onder ogen: nooit meer waarlijk vrij te zijn, het huwelijk is immers een feit. Maar ook: nooit meer sonnetten te schrijven, die immers volgens Perk, in het eerste sonnet van de Mathilde-krans, moeten luisteren naar de wetten. Evenwel, dit voornemen om nooit meer een sonnet te schrijven, ziet hij al gelijk mislukken. Niet in dit gedicht, dat immers zeventien versregels kent, maar het vorige, over de Pelgrimstocht, dat een sonnet is.

Ondanks de in de titel aangekondigde herroeping wordt in 'Palinodie' de in het vorige gedicht verstopte beschimping niet ongedaan gemaakt. De palinodie slaat op het voornemen geen sonnetten meer te schrijven. Het is dus andersom. Het in het tweede gedicht geuite voornemen wordt ontkracht door het eerste.

Het is duidelijk dat Slauerhoff het schoonheidsverlangen der Tachtigers verwierp; hij onderkende de onmogelijkheid zoiets te realiseren. Maar hem stond ook de in zijn ogen overdreven verering van schoonheid en liefde tegen, die hem veel te afstandelijk en niet doorleefd scheen. Dat Perk aan het begin stond van de herontdekking van het sonnet, was voor Slauerhoff geen bezwaar. Hij zou deze populaire, klassieke versvorm, ook al zei hij haar eens de wacht aan (hoofdstuk 10.4.3), zijn leven lang trouw blijven.

NOTEN

- i.** Zie hoofdstuk 10, noot 26, voor een nuancering van Van den Berghs belang.
- ii.** In een rede te Utrecht gehouden, gepubliceerd in Den gulden winckel van 20 oktober 1925.
- iii.** Querido en A.M. de Jong, beiden socialistische, geëngageerde schrijvers,

zouden naar aanleiding van de kritiek van Marsman en andere jongeren een jaar later, in 1927, het socialistische literaire tijdschrift Nu oprichten, waarin zij de toenmalige literatuur verweten dat ze wereldvreemd en esthetisch was ingesteld en geen contact onderhield met eigen tijd en volk; ze gingen onder meer tekeer tegen hun criticasters rond de kring van De gemeenschap en De vrije bladen. Die, onder meer Marsman, Ter Braak, Kelk, Van Wessem, Lichtveld, Binnendijk en Engelman, sloegen op hun beurt terug met de brochure aNti-schUnd (1928). Sommigen hieven een wel heel schelle stem tegen beide redacteurs van Nu aan (Van Wessem: “Nu” is een “smerig” tijdschrift’ [p. 20] en Lichtveld [Albert Helman] zit met zijn kritiek op Querido tegen het antisemitische aan [18]).

iv. Bij Van Wessem staat ‘metereologie’ maar ik gebruik de meer gebruikelijke term ‘meteorologie’.

v. De Vries verliet Het getij niet maar was wel van stonde af aan betrokken bij de oprichting van De vrije bladen.

vi. Perk schrijft in het 71ste en op een na laatste sonnet uit de Mathilde-cyclus (‘Δεινὴ Θεοῦ’): “Schoonheid, o gij, wier naam geheiligd zij, / Uw wil geschiede; kóme uw heerschappij; / Naast u aanbidde de aard geen andren god!” (Perk 1980: 153).

vii. Keuls zou ook later, in 1934, een steen des aanstoets zijn voor Slauerhoff, die het niet kon verdragen dat Forum-redacteur Victor van Vriesland deze dichter in Forum liet publiceren (Hazeu 1995: 629).

viii. Gerardus Anne van Klinkenberg, dichter en scheikundige, vriend van Marsman, zag zijn gedichten sedert de tweede jaargang in De vrije bladen gepubliceerd. Van hem zijn de bundels Cactus (1932) en Tusschen sterren en steenen (1946).

ix. Iets meer informatie, alsook een aantal geciteerde strofen uit genoemde ‘Ode’ van Slauerhoff, geeft W. Blok in zijn studie naar Boutens’ Strofen uit de nalatenschap van Andries de Hoghe (Blok 1983: 38-39, noot 10).

x. Dop Bles (1883-1940), dichter uit de stal van Coster. Deze boekhandelaar en vriend van Mondriaan schreef onder meer de modernistische Parijsche verzen (1923). Coster beloonde hem in zijn bloemlezing met liefst vijf verzen (even veel als Bloem; A. Roland Holst en Nijhoff moesten het ieder met twee minder doen; zeven gedichten was het hoogst, een aantal dat alleen voor Werumeus Buning, Moens en Van den Voorde was weggelegd).

xi. Coster doelt op de in de jaargangen 1921 en 1922 van Het getij verschenen gedichten ‘Aan Astarte’ (Vg 123) en ‘Offerande’ (124) die Slauerhoff publiceerde onder de titel ‘Maagden I-II’, voorts ‘Sirenen [II]’ (55), ‘De vluchteling’ (104) dat

gepubliceerd werd onder de titel 'Contes cruels I', en ten slotte 'De vriendinnen I-III' (138-141) die onder de titel 'Maagdenliederen' verschenen.

xii. Onder meer in *De stem* 5 (1925) I: 229-230 en 397-398.

xiii. Ine van Dillen (1896-1943) en Marie van K.[ranendonk], Costers echtgenote (1890-1979), waren net als Dop Bles afkomstig uit de stal van Coster. Hij benoemde Van Dillen en Kranendonk (met J.C. van Schagen) tot de zogenoemde 'Afzonderlijken'. De eerste publiceerde onder meer de bundel *Brekende luchten* (1922). Ze schreven christelijke, boetvaardige, devote, brave poëzie.

xiv. Het Brusselse, vanaf 1923 Antwerpse tijdschrift *Sélection. Chronique de la vie artistique et littéraire*, onder redactie van André de Ridder en Paul-Gustave van Hecke - verschenen tussen 1920 en 1927 - was een tijdschrift van uitzonderlijke kwaliteit met bijdragen over poëzie, beeldende kunst, muziek, theater, film en architectuur, besprekingen van boeken en tentoonstellingen en rijk geïllustreerd door kunstenaars als Constant Permeke, Gustaaf De Smet, Floris Jespers, Max Ernst, Raoul Hynckes, Man Ray, Frans Masereel, Georg Grosz, Ferdinand Léger en Marc Chagall. Schrijvers die bijdroegen waren Jean Cocteau, Tristan Tzara, Max Jacob, René Crevel, Valéry Larbaud, Pierre Mac Orlan en Pierre Reverdy. Slauerhoff droeg er twee keer aan bij (misschien via medewerker Franz Hellens). De eerste keer, in december 1924, noteerde hij in een 'lettre de Hollande' 'Quelques remarques sur la Poésie hollandaise des dix dernières années (Faits et possibilités)' en de tweede keer, in dezelfde jaargang, april 1925, besprak hij Costers *Nieuwe geluiden*. Van deze bijdragen, waarop ik bij toeval stuitte, ben ik nooit één melding (behalve een hint in de biografie van Hazeu [1995: 180]) in de Slauerhoff-literatuur tegengekomen. Wellicht is er nog meer Slauerhoff-materiaal dat niet in kaart is gebracht. Voor de aard en de betekenis van het tijdschrift *Sélection* zie Hadermann 1991.

xv. Deze kwaadsprekende reactie op Slauerhoff werd niet opgenomen in Costers twaalf delen tellende verzamelde werken (1961-1970). Vlak vóór de verschijning daarvan had Piet Calis in *De gids* van januari 1961 nog de wens uitgesproken, 'dat hierin [in de *Vw - H.A.*] de vollédige Coster aan het woord komt, en niet het een of andere ideaal-beeld dat slechts gedeeltelijk aan de werkelijkheid beantwoordt.' De waarschuwing was tevergeefs.

xvi. Coster, die dit gedicht al in de zomer van 1926 van Slauerhoff kreeg opgestuurd (Lehning 1955: 33), publiceerde 'Dsjengis' (Vg 395-412) in *De stem* 8 (1928) II, 561-571. Wellicht is de titel van Costers stuk ('Slauerhoff de bloedbedropene') door dit gedicht ingegeven.

xvii. In: *Handelingen en levensberichten van de Maatschappij der Nederlandsche*

Letterkunde te Leiden. E.J. Brill, Leiden 1934: 76.

xviii. Andere spotverzen zijn: 'Antwoord op Hein Boeken' (gepubl. in mei 1922 in Het getij, Vg 829; zie ook Hazeu 1995: 755-756); 'Ode', tegen de Boutens-epigonen (ongepubl., zie Hazeu 1995: 210-211 en Blok 1983: 38-39); 'Benard advies', spotdicht op J.W. Schotman (gepubl. in Forum mei 1932; Vg 830, zie ook Hazeu 1995: 540-542); één op Nijhoff, van april 1932 (gepubl. in Hazeu 1995: 814-815; zie voorts de briefwisseling tussen Ter Braak en Du Perron, deel I: 175-176); 'Komkommertijd', spotdicht op J. Greshoff en Sander Stols van februari 1933 (gepubl. in Greshoff 1990: 581-582; zie ook de briefwisseling Ter Braak-Du Perron, deel I: 448, 469, en Van Dijk 1992: 408); 'Na de storm', een schimpdicht op Du Perron (postuum uitgegeven door uitgeverij Macao: in het boegbeeld [gefingeerd], 1986); en 'Un jeune qui s'en va', scheldsonnet eveneens op Du Perron, uit 1935, (voor het eerst gepubl. door A. Marja in De Friese koerier, 26 maart 1960; ook in de briefwisseling Ter Braak - Du Perron dl. IV 1969, Veenstra 1984: 241 en Hazeu 1995: 657; zie ook Van Vliet 1999: 224-225 en Snoek 2005: 742-743).

Van ellende edel ~ Recapitulatie

12.1 Inleiding

In dit hoofdstuk maak ik een balans op van de belangrijkste versexterne poëtische opvattingen van Slauerhoff, zoals ze in de hiervoor beschreven stukken zijn uitgelicht en behandeld. Hoewel Van den Akker (1985: 18-35) in zijn studie over Nijhoffs versexterne poëtica onderscheid maakt tussen expliciete en impliciete opvattingen, lijkt me dat in het geval van Slauerhoff een weinig bevredigend onderscheid. Onder expliciete versexterne opvattingen verstaat Van den Akker kritische en reflecterende literatuuropvattingen van de dichter die hij buiten zijn

poëzie heeft verkondigd. In aflopende volgorde van belang kunnen die opvattingen geuit zijn in manifesten, essays, kritieken, correspondentie,

H.G. Aalders



Van ellende edel

De criticus Slauerhoff over het dichterschap

ROZENBERG

interviews, lezingen en herinneringen van derden. Overigens schaaft Van den Akker het poëtische verhaal ook onder de (expliciete) versexterne poëtica (id.: 20), maar ik zou in het geval van Slauerhoff de versexterne poëtica willen opsplitsen in een categorie voor het kritisch proza, en een voor het verhalend proza, in welke laatste categorie naar mijn mening het poëtische verhaal van Slauerhoff thuis hoort. De categorie van het verhalend proza blijft in deze studie buiten beschouwing.

Impliciete versexterne opvattingen hebben betrekking op alles wat onder de versexterne poëtica ressorteert maar niet door de dichter is geëxpliciteerd. Deze categorie is mijns inziens de minst concrete van de twee, want anders dan bij de expliciete uitspraken, moeten we hier niet afgaan op wat de dichter heeft gezegd maar op wat hij heeft verzwegen. Het aandeel van de interpretatie van de onderzoeker hierin is wel heel erg groot.

Van den Akker noemt een aantal voorbeelden van impliciete versexterne poëtische opvattingen. Sommige snijden hout. Zo wijst hij op een voor de hand liggende opvatting als het oorspronkelijkheids criterium, dat sedert de Tachtigers zo gemeengoed was geworden dat een uitdrukkelijke bevestiging van dat standpunt overbodig zou zijn. Ook Slauerhoff hanteert het oorspronkelijkheids criterium. Een geleende stijl of thematiek is verfoeilijk. Telkens komt hij terug op een van de ergste kwaden in de poëzie: het epigonisme.

Vervolgens noemt Van den Akker het, moedwillig of niet, níet noemen van andere dichters. Ten behoeve van de eigen zelfpositionering kan de dichter er de voorkeur aan geven bepaalde namen van dichters aan wie hij zich schatplichtig voelt, te verzwijgen. Eliot bijvoorbeeld heeft niet één kritiek aan Laforgue gewijd, de dichter van wie hij later zelf heeft beweerd door meer dan wie ook beïnvloed te zijn. En Nijhoff heeft de naam van Valéry slechts een enkele keer laten vallen, maar zijn invloed op hem, tot in de formulering toe, is aanzienlijk.

Maar wat betekent dat nu voor Slauerhoff? Wat kan het ons zeggen dat hij vrijwel nergens gewag maakt van Byron? Betekent dat, dat hij een voor hem belangrijke auteur voor de buitenwereld verzwijgt? Toch niet, want áls hij Byron dan eens noemt, doet hij het in negatieve zin. Niettemin werd deze figuur, dit boegbeeld van de romantische literatuur, door vele tijdgenoten van Slauerhoff als diens archetype gezien. Zijn de trotse ballingen die Byrons lange verzen bevolken, en die een Naamloos Duister Geheim met zich meedroegen en de samenleving met

zijn institutionele onderdrukking en wreedheid honend de rug toe keerden, zijn dat dezelfde ballingen als die in Slauerhoffs verzen rondzwerven? En zo ja, wat betekent dat dan? Althans, wat zegt het ons dat Slauerhoff zich nergens over Byron uitlaat? Laat hij het na, omdat hij anders mensen op het idee van thematische navolging zou brengen?

Hetzelfde, maar dan omgekeerd, kunnen we ons afvragen over Goethe. Er is bijna geen dichter die Slauerhoff zo vaak aanhaalt als Goethe, vooral in de NAC-recensies. Maar wat zegt het ons meer dan dat ook Slauerhoff, net als zovele andere intellectuelen en quasi-intellectuelen, kwistig Goethe-citaten rondstrooide? Het hoeft in ieder geval niet te betekenen dat Slauerhoff de Duitse bard *in poeticis* erg bewonderde, laat staan dat diens poëtica grote overeenkomst vertoont met die van Slauerhoff. Mijns inziens betreden we hier het terrein van speculatie, een terrein dat doorgaans ongeschikt is voor wetenschappelijke verantwoording. In al deze voorbeelden valt op hoezeer ze gekleurd zijn door de interpretatie van de literatuuronderzoeker. Mede op grond van het feit dat die interpretatie weinig ondersteuning bij de dichter vindt, bijvoorbeeld in de vorm van een concrete formulering, is dit een discutabele categorie.

En dit onderscheid tussen expliciete en impliciete versexterne poëtica schiet mijns inziens met name tekort bij een dichter als Slauerhoff, die er geen vastomlijnd poëticaal program op nahield, maar eerder bij gelegenheid en op een vaak omschrijvende, niet-systematische wijze zijn literatuuropvattingen tussen de regels van zijn betoog verwoordde. Hoe minder expliciet een dichter zich uit, hoe groter het belang van de interpretatie van zijn woorden wordt. In de praktijk wordt in het geval van Slauerhoff het aanbrengen van een scheiding tussen expliciete en impliciete versexterne uitspraken daarom kunstmatig en onvoldoende door argumenten onderbouwd.

12.2 *Plaatsbepaling: de identiteit van de dichter*

Het eerste wat opvalt met betrekking tot zijn versexterne poëtische opvattingen zijn Slauerhoffs literaire voorkeuren en antipathieën. Zorgvuldig koos hij zijn onderwerpen uit. Misschien kun je die voorkeur impliciet noemen omdat ze blijkt uit de keuze en niet door de auteur met een geëxpliciteerd doel gebracht wordt. Wat in ieder geval treft is Slauerhoffs voorkeur voor de Franse literatuur van het fin de siècle, met name die van Laforgue, Rimbaud, Corbière en Verlaine (aan welke laatste hij overigens geen portret, essay of kritiek wijdde), en voor Rilke. Overigens werd al door de contemporaine kritiek opgemerkt dat zijn poëzie

hierdoor beïnvloed was. Van Eyck wees erop dat meer dan zijn voorgangers, dat is de generatie van na 1905 (te weten Bloem, Roland Holst, Van Eyck zelf en Gossaert), Slauerhoff zelf schatplichtig is aan Baudelaire, Corbière, Rimbaud, Verlaine en Laforgue (Kroon 1982: 112). Meer specifiek geldt zijn voorkeur de poètes maudits, dat wil zeggen de jong gestorven, door de samenleving miskende of uitgestoten, deels door eigen schuld gezonken, in de vorm van hun poëzie rebellerende dichters met een hang naar de ruimte (zwerven) en het verleden. 'De paria is tevens uitverkorene, van ellende edel', zegt hij over Corbière. Slauerhoffs woordgebruik is, met betrekking tot dit gilde van gedoemde dichters, ontleend aan de familieband: 'familie' (Corbière), 'broeders' (Rimbaud), of aan een geheime orde: 'beroepsgeheim', 'tovercirkel'.

Blijkbaar vond Slauerhoff het belangrijk hoe de dichter zich tegenover de maatschappij verhield. Hij lijkt immers in zijn keuze voor een andere dichter geleid te worden door de gedachte dat diens poëzie noodzakelijkerwijs het gevolg is van de levenshouding van die dichter. Diens leven, en dan vooral de manier waarop hij zich in of tegenover de maatschappij opstelt, bepaalt de aard van zijn poëzie. De identiteit van de dichter, en als afgeleide daarvan de identiteit van zijn dichterschap, is van wezenlijk belang voor Slauerhoff. Hij heeft, gezien zijn keuze, een voorkeur voor de dichter die door de maatschappij in het algemeen en de gevestigde literatuur in het bijzonder niet geaccepteerd wordt, en andersom (het is een proces van twee kanten) keert de dichter die zijn poëzie niet als een spel ziet maar als middel tot levensbehoud, de samenleving of de letterkundige arrivés de rug toe en slaat aan het zwerven.

Bij Rimbaud en Corbière is er ook verzet, zowel maatschappelijk als in hun poëzie, dus biografisch en poëticaal. En in hun poëzie uit zich dit verzet expliciet, dat wil zeggen inhoudelijk, alsook impliciet, te weten in de vorm, namelijk door opzettelijk met de vigerende regels te breken. In het werk van Rilke vormt het moeten zwerven een belangrijk aanknopingspunt voor Slauerhoff. Ook hier is er eerst verzet, tegen de moderne tijd en samenleving. Maar na het inzicht dat verzet vergeefs is, volgt het zwerven.

We zien dus met name de Franse invloed bevestigd in zijn kritisch werk. Die is trouwens des te opmerkelijker waar collega-dichters als Marsman en Van Ostaijen de moderne Duitse expressionisten lezen. Wat de Nederlandse literatuur betreft heeft hij nergens zo duidelijk zijn bewondering voor Herman Gorter uitgesproken als in zijn stuk over het vrije vers: 'Gorter was de eerste die zeggen kon wat hij

wilde, zonder verandering van dat bedoelen te hoeven te lijden, terwijl het gezegde, liever gezongene, zoo zuiver en onschuldig van voornemen bleef als kinderwoorden. Dat dit gebeurde ondanks zijn klassieke tradities, daartegenin, het is een wonder waarvoor wel gedankt mag worden in groot ontzag'. Die bewondering voor Gorters sensitieve verzen en voor het werk van Leopold, Boutens en Roland Holst, in combinatie met de expliciete verwerping van andere Tachtigers en Verwey, verraadde een impliciete voorkeur voor de symbolistische poëzie, waarvan de typisch Nederlandse variant door Anbeek (1999: 81) als 'stemmingssymbolisme' is omschreven.

Behalve duidelijke voorkeuren beleed Slauerhoff in de besproken stukken ook een aantal antipathieën. Zo stak hij zijn afkeer van Verweys poëzie en met name van diens epigonen rond het tijdschrift *De beweging* in het stuk over het vrije vers niet onder stoelen of banken. Coster was in verschillende artikelen het mikpunt van zijn ongezouten kritiek. Vooral diens ethisch-moralistische benadering van literatuur moest het ontgelden. Maar ook wees Slauerhoff Costers harmonie-ideaal van eensgestemdheid der menselijke zielen af. Wrijving brengt immers leven, gelijkheid de dood, concludeerde deze typische aanhanger van het conflictmodel.

Een lange rode draad door Slauerhoffs schrijverbestaan vormt zijn strijd tegen epigonisme. Het is al aanwezig op de universiteit (zie zijn intreestuk in *Propria cures*) en opnieuw haalt hij het onderwerp van stal in een protest tegen de *Vrije bladen*-redactie van 1925. Impliciet is dat dus een verdediging van het oorspronkelijkheids criterium. Slauerhoff loopt met zijn anti-epigonisme ruim vooruit op de *Prisma*-discussie van 1930.

Ten slotte verzet hij zich in zijn stuk over het vrije vers tegen de schoonheidsliteratuur van '1910', een erfenis van de Tachtigers, dat hij in het werk van Van Eyck en Keuls vertegenwoordigd zag.

12.3 Vorm

12.3.1 Vóór het vrije vers

In weerwil van andere geluiden met betrekking tot Slauerhoffs versbehandeling (zie onder andere hoofdstuk 7.3.2), moet gezegd worden, hoe voor de hand dat ook mag liggen, dat Slauerhoff zich in zijn kritieken en essays laat zien als een aandachtig poëzielezer met grote belangstelling en zorg voor de vorm van het vers. Meer in het bijzonder heeft Slauerhoff zich in een aantal artikelen een

voorzitter van het vrije vers betuigd. Hij is alert op de speciale versvorm in zijn stukken over Mallarmé en Laforgue. Ook zijn stuk over het vrije vers in Frankrijk en Nederland, bedoeld om er een mondelinge discussie in de kring van *De vrije bladen* mee uit te lokken, verraadt een grote belangstelling en waardering voor de vorm waarin poëzie gegoten wordt. Hij heeft zich daarin begaan getoond met de taalmiddelen die de dichter ter beschikking staan. Dat betekent niet dat hij zichzelf wel eens tegenspreekt. Zo is in tegenspraak met de opvatting van Slauerhoff dat poëzie onbewust ontstaat, de constatering dat volgens hem de keuze voor een bepaalde versvorm, een bepaald ritme, metrum of prosodie weloverwogen en dus bewust geschiedt. Slauerhoff betoonde zich rond 1924 een voorstander van het Frans georiënteerde vrije vers, mits het voldeed aan een paar wetten. 'De voordelen van het vers libre zijn groot en bevrijdend. Vooreerst mag nu, zonder tot anarchie te vervallen, met de oude onredelijke prosodiewetten voorgoed gebroken worden, voor zover er nog rekening mee gehouden wordt.' In Nederland brak de ware versbevrijding door met Gorters *Verzen* van 1890: simpele verzen, sensitief, absoluut persoonlijk. 'Het vreugdevolle feest van het vrije vers: de onbedwongen paring van de eigen gevende stilte met het eigen nemende woord, veilig voor mededinging van het verworven-vreemde onder het geleide van het zuiver-afzonderlijk zelfzijn.' Gorters verzen 'zijn in het Hollands de Nieuwe Wereld van het Vrije Vers! [...] Was Mei het grote schone eiland dat voor de onbekende kust lag, hier zijn we in de nieuwe wereld van de onbegrensde versmogelijkheden.' Hij waardeert op dit punt Gorter even hoog als Rimbaud. Met zijn mening dat de vorm zich naar de inhoud moet richten, bekent Slauerhoff zich als een aanhanger van de poëtica van de adequate vorm.

Slauerhoff breekt weliswaar een lans voor het vrije vers, ook in het Nederlands, maar onduidelijk blijft of hij deze versvorm nu ziet als een nieuwe vorm die de oude versvormen gaat vervangen (het sonnet bijvoorbeeld), of dat hij het slechts beschouwt als een nieuw verworven vorm ter aanvulling van de reeds bestaande klassieke vormen. Zelf bleek hij niet geneigd eenduidig voor het vrije vers te kiezen. In de praktijk heeft Slauerhoff het klassieke metrische vers niet afgezworen. Anders dan de gedichten van Van Ostaïen zijn die van hem nooit echt helemaal vrij geworden.

12.3.2 Tegen gebonden en strofische poëzie, het sonnet

De voordelen van het vrije vers laten volgens Slauerhoff zien welke nadelen de gebonden poëzie heeft: 'De strofische vorm is in waarheid en in geest toch een

voorgenomen, onspontaan methodisch achtervolgen van de vers-melodie; precies zoals (vroeger veelvuldiger) het refrein, dat op herhaling berustte.' En: 'De benauwendste beklimming van de strofenvorm is het sonnet, dat op de uitingsmacht van het wordend gedicht drukt als het bezwarend deksel op de werkenden stoom in wijlen de Papiniaanse pot; het perst de ziedende energie terug tot inertie. En doemt mede de geest daartoe, die het niet meevoert in steile vaart, maar dwingt tot gebogen, gedwee toestemmend luisteren, en prikkelt ze niet tot de verfijnde oplettendheid die zelve een geluksstaat is, ontvankelijk voor het wonder dat aan de woorden is gebeurd.' Ook het prozagedicht vindt Slauerhoff niks: 'het is even hybridisch, halfbloedig, amfibisch als zijn naam is. Zijn gedachte nu eens poëtisch-beeldend evoquerend, dan weer prozaïsch-logisch te geven is met dubbele tong spreken, d.i. te verraderlijk en te onoprecht voor het "gedicht".'

In hetzelfde stuk verwierp Slauerhoff indirect het gebruik van het sonnet. Deze dichtvorm moet men alleen kiezen als de inhoud daarom vraagt, het mag geen opgelegde vorm zijn, los van de dichtelijke inhoud. In het stuk over Rilke formuleert hij nog een bezwaar tegen het gebruik van sonnetten. 'Sonnetten waren al te vaak asyl voor gedachten die zich geen anderen vorm meer kunnen openen. Een uitsluitende voorkeur doet zwakte vermoeden.'

Wat betekenden deze opvattingen nu voor Slauerhoffs eigen verspraktijk? Feit is dat hij het klassieke metrische vers niet heeft afgezworen. Integendeel. Hoewel hij vrije verzen heeft geschreven, kon hij het niet laten zijn versvoeten te tellen. Weliswaar hebben de versregels verschillende lengtes, maar niettemin zijn ze in de meeste gevallen metrisch. Ook was hij een te grote liefhebber van het enjambement om het ten gunste van het vrije vers te laten vallen. Helemáál vrij zijn zijn verzen nooit geworden.

Ook uit andere formuleringen dan de in deze paragraaf aangehaalde blijkt dat Slauerhoff een aandachtige poëzielezer was als het aankwam op klank, ritme en andere vormaspecten. Zo schrijft hij over Rilke: 'Door zekere rangschikking in telkens verruimde betekenis, weet Rilke zijn woorden te ont-aarden, door zijn versbeweging en klankwerking het bovenzinnelijke bij te brengen, ook door associaties tussen de zintuigen: zien en horen het meest, reuk maar zelden. [...] Zo heeft hij bereikt waarnaar hij het liefste streefde: het vormen van iets dat overblijft, onveranderlijk, onafhankelijk, een schoon en sterk ding.' Tegenover Rilkes fraaie versbeweging en klankwerking staat Verweys weerbarstige poëzie,

vol ideeën en gedachten maar ontluisterend kaal qua vorm: ‘Alles bij Verwey heeft zoiets stroefs, stijfs, terughoudends. En de bekommring om de baring der idee moet de bezorgdheid om de welschapendheid zijner verzen wel teruggedrongen hebben. Het ontembare (begeerenswaardigste!) ontvluchtte bij hem, alleen makke rijdieren bogen voor zijn Geest en werden spoedig tot tamme telgangers, voor snelsten gang een korten galop, dragend de ernstige doch zelden bevallige edelvrouwen der Verweysche gedachte.’

De aandacht voor en bezorgdheid om de vorm van het vers die hieruit blijkt is des te opmerkelijker daar hij door veel critici betwijfeld is. Slauerhoff werd veelvuldig van slordig dichten beschuldigd. Hij zou zijn versvoeten niet tellen, zijn eindrijmen klopten niet en de beeldspraak liep wel eens gierend uit de bocht.

12.3.3 *Poëtica van de adequate vorm*

In zijn stuk over het vrije vers belijdt Slauerhoff indirect de poëtica van de adequate vorm. De inhoud zoekt naar een juiste vorm, afhankelijk van die inhoud: ‘Hij die zelfverheerlijking wil, kiest het vaste voetstuk van solide vormen (Kloos). Hij die verachten wil, toont zijn tegenstanders hunne geheiligde vormen volmaakt beheerscht én vernederd (Rimbaud, bv. “Les assis”). Hij die muziek wil, verfijnt het veelgehoorde “*délicieusement faute exprès*” en treft door het contrast (Verlaine). Hij die, bedroefd en gehoond, zich op de machtigen wil wreken, verwringt de welgeschapen bewaarde vormen tergend onverzettelijk tot beeld van de eigen mismaaktheid (Corbière).’

12.3.4 *Afwijzing van éloquence en harmonie*

Een doorbreking van de geijkte prosodie, zoals in het geval van Corbière, gebeurt met opzet, betoogt Slauerhoff. Het zou zijn eigen eigenzinnige omgang met de prosodie kunnen verklaren. Slauerhoff vindt het bij Corbière een vorm van rebellie en een uitbeelding van de ‘mismaakte’ inhoud: ‘Corbière verwringt de welgeschapen bewaarde vormen tergend onverzettelijk tot beeld van de eigen mismaaktheid’ (Corbière was niet bepaald aantrekkelijk). De vorm ondersteunt de inhoud (vergelijk Corbières getekende zelfkarikaturen). Rimbaud ontwikkelt een excentrieke thematiek, terwijl de vorm traditioneel blijft: ‘Dit is wel het tergendst verzet tegen de letterkunde der academies: *Bateau ivre* bevat de volmaaktste alexandrijnen, ouderwetsch, regelmatig.’

Harmonie als onderdeel van een juiste prosodie wees Slauerhoff eveneens af, want waarop berust harmonie? ‘Op goed gebalanceerden klank, op een kalm

uitwerken van de dichterlijke gedachte, op de routine van de “groote periode” van “keer en tegenkeer”. Allemaal middelen die uitwendig blijven, met geduld en vlijt te bereiken zijn.’

En voor de ‘éloquence’, de ‘talentvol voorgedragen gemoedsbeweging’, door talrijke romantici zo graag gehanteerd, had Corbière eveneens een diepe verachting. En hierin, merkt ook Slauerhoff, volgt hij Verlaine, die de gemakkelijk bereikte welsprekendheid in het programmatische vers ‘L’Art poétique’ al de wacht aanzegde: ‘Prends l’éloquence et tords-lui son cou!’ Slauerhoff weet dat als Corbière het wilde, hij een feilloos sonnet maakte, maar, zoals Corbière over zichzelf dichtte: ‘Ses vers faux furent ses seuls vrais.’ Slauerhoff: ‘Zijn alexandrijnen kunnen onberispelijk klassiek zijn. ‘t Eenigst verwijt dat men hem met recht kan doen is dat hij zijn lettergrepen niet natelt of soms een woord en syllabe meer toekent dan ieder ander.’ Wat hij hier over Corbière opmerkt, kan ook over hemzelf gezegd worden.

12.4 *Thematiek*

12.4.1 *Een demon bestiert de dichter*

De fascinatie voor de demon als kwelgeest van de dichter is al vroeg aanwezig (in ‘Ruslands letterkunde’) en komt terug in Slauerhoffs Rilke-stuk (‘Vanouds bracht reeds het dichter-zijn met zich mee, het móeten zwerven’) en in het Corbière-essay (iets ‘onnaspeurbaars’ jaagt mensen het ‘ramspoedig pad’ van de dichtkunst op). Het speelt eveneens een belangrijke rol in Slauerhoffs Rimbaud-verzen. De manier waarop Slauerhoff over deze kwelgeest van de dichter dacht, is sterk beïnvloed door Stefan Zweig.

12.4.2 *Literatuur is een levenskwestie*

Hoewel de biografie van een dichter voor Slauerhoff wel degelijk van belang is, voor zover zij bepaalde aspecten van het werk kan belichten, blijft het werk belangrijker dan de biografie. Niettemin zijn die twee, leven en werk, onverbrekkelijk met elkaar verbonden. Zozeer dat het werk van de dichter een levenskwestie voor hem is, een reden van bestaan, ja zelfs de enige reden van bestaan. Literatuur is geen bijzaak maar van levensbelang, schrijft Slauerhoff in zijn stuk over Corbière. Zonder literatuur geen leven. Het is alles of niets, gehele overgave of helemaal niet. Ook voor Slauerhoff zelf is de literatuur geen liefhebberij maar een passie, en wel een die haar slachtoffer maatschappelijk benadeelt en soms ten verderve voert. ‘En als het een liefhebberij was of werd, wat ik wel eens hoop (hoewel ik er liever radicaal van af zou komen; maar er zijn

nog geen ontwenningkuren voor letterkunde uitgevonden, zoals voor alcohol of morfine en cocaïne), dan zou ik toch niet lid van een liefhebberijvereniging worden' (tegen de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde). Met betrekking tot Rilke geeft Slauerhoff nog een andere uitleg aan de opvatting dat literatuur een levenskwestie is: 'Uiting geven is de machtigste manifestatie van het leven ("Gesang ist Dasein")'. Hier betekent het, dat poëzie doet leven, de dingen tot leven brengt.

Ook in zijn stuk over Corbière klinkt de mening door, dat literatuur geen bijzaak maar een kwestie van levensbelang is. Anders dan voor Corbière was voor Tristans vader 'de litteratuur nooit een levensquestie, slechts een épisode uit zijn veelbewogen loopbaan'. Een mening die in hetzelfde stuk nog een keer herhaald wordt als hij schrijft: 'Kalig keerde tijdig tot zijne professie terug. Trézenik ging onder in de literatuur.' Met andere woorden: literatuur kan behalve van levensbelang ook levensbedreigend zijn, het is erop of eronder, een tussenweg - literatuur als bijbaantje, als *witz* - is voor Slauerhoff ondenkbaar.

Dat literatuur een levenskwestie is, zorgt er misschien voor dat de beste poëzie tegen het eind van een leven ontstaat. Refererend aan Rilkes *Malte* vindt ook Slauerhoff dat het niet zozeer om de gevoelens en de herinneringen gaat, die heeft men jong ook al, maar om de ervaringen, die de dichter helemaal eigen en doorleefd zijn geworden. Daardoor ontstaat aan het eind van een dichtersleven de beste poëzie.

12.4.3 *Zelfverlies en overgave*

Zelfverlies is een voorwaarde voor goede poëzie: 'Uit deze doordringing, dit stoutmoedig verlies van zichzelf, worden fijngevormde sterke verzen gewonnen' (Rilke). En in 'Over het vrije vers' zegt hij: 'Het enige dat nodig is, is de vertrouwelijke overgave, waarin de dichter die werkelijk vrij is niet terugschrikt, ook voor de onverwachtste verschijningen niet, waarin de vrije nú zich machtig moet laten worden, zonder de kleinmoedige aarzeling die heet van zelfkennis te getuigen, dan zich moet laten vernederen, zonder verzet van het aangerande zelfgevoel, beurtelings ontzaglijk voor het grote, liefelijk-nederig voor het geringe.' In dezelfde verhandeling wordt Gorter geprezen omdat hij zoveel van zichzelf gaf: 'Maar wie alleen denkt aan willen geven, aan anderen geven, ontvangt veel. Want vele, talrijker dan de alleen-eigene, zijn de gevoelens en vermoedens die zich willen laten nemen om weergegeven te worden. Hij die zo weet te kunnen geven, denkt niet aan zichzelf, en geeft zich toch geheel en

daardoor alles; en met al wat hij in zich ontving. Dit in grote liefde, zuivere zelfzucht en open vrijheid. Deze gedachte heeft alleen Herman Gorter gewaagd te behouden. Ik weet geen andere van onze dichters die deze drie heeft bezeten en gegeven, ook niet in mindere mate. (Of het moest Leopold zijn met zijn grote schuchterheid, verdiepte zelfzucht en vrijheid ondanks de tucht van het vastgehoudene.)' Hoorbaar is bij Gorter 'de vertrouwelijke overgave aan de liefkozingen van het gemoed'.

12.4.4 *Dichten: ervaring, doorleving, nabetrachting, of toch een onbewust proces?*
Over het ontstaan van gedichten heeft Slauerhoff zich buiten zijn poëzie maar zelden uitgelaten. En die keren dat hij het toch doet, lijken elkaar soms tegen te spreken. Soms benadrukt hij het bewuste, rationele van het dichtproces, dan weer het onbewuste, irrationele. Zo zegt hij in het stuk over Rilke dat dichten niet uit directe emotie geschiedt, maar lang daarna en door het uit te beelden in plaats van het letterlijk te zeggen. Alleen iemand die veel ervaring heeft opgedaan kan misschien een goed gedicht schrijven. 'Wie dichten kan, die is al tranenvrij', citeert Slauerhoff de jonggestorven dichter Alex Gutteling instemmend (in de NAC van 3 oktober 1931). 'Dichten is voor hem ervaring, doorleving, nabetrachting', zegt hij over Rilke. En nabetrachting staat nog wel het verst van de directe emotie. Hier resoneert de romantische opvatting van Wordsworth: 'spontaneous overflow of powerful feelings; it takes its origin from emotion recollected in tranquillity'.

In hetzelfde stuk over Rilke schrijft hij: 'Een goed gedicht wordt misschien alleen geboren uit een leven dat ten einde loopt. Niet uit de véle herinneringen. Deze kunnen los op de ziel liggen. Alleen uit die welke in ons bloed zijn opgenomen, door het brein vergeten, kunnen misschien enkele goede verzen ontstaan.' Slauerhoff legt dus nadruk op de herinneringen die 'door het brein vergeten' zijn. De onbewuste, irrationele staat - overigens een typisch romantisch kenmerk - is immers een gesteldheid die in het werk van Slauerhoff zeer positief wordt gewaardeerd. Het onbewuste karakter van het dichten vindt in Slauerhoffs poëzie vaak een pendant in de droom, ook zo'n onbewust creatief proces. Net als de dichter, die geen vat heeft op zijn vers dat ontstaat, is de dromer een passieve toeschouwer van zijn eigen droom.

Het falen van het bewustzijn heeft een gedepersonaliseerde toestand van het ik tot gevolg (Gomperts 1981: 81). Zo'n 'lege' toestand scheidt de voorwaarde voor de opvulling door een demon, een verwante dichtersziel uit het verleden. De ik is

dan, in de dubbele betekenis van het woord, *bezeten*.

Juist de opvatting dat het ontstaansproces van gedichten tot het onbewuste behoort, leidt ertoe dat er niet veel over gezegd kan worden. Het blijft een mysterie, waarover de dichter zou moeten zwijgen (beroepsgeheim!). Een bewuste manier van dichten zou misschien afbreuk doen aan het persoonlijke geluid van de dichter en te zeer de nadruk op de vorm in plaats van op de inhoud van het gedicht leggen.

12.4.5 *Individu en oneindigheid*

Poëzie is eeuwig, de dichter sterfelijk: *ars longa, vita brevis*. Zelf lijdend aan het vergankelijke trekt daarom het eeuwig-onveranderlijke der dingen hem aan, zegt Slauerhoff over Rilke.

Het *Orpheus*-thema speelt een belangrijke rol in Slauerhoffs bespreking van Rilke en steekt tevens de kop op in Slauerhoffs Corbière-gedichten. Orpheus is de dichter bij uitstek. Hij bemiddelt tussen dood en leven, tussen het hier en nu en het generzijds en tijdloze, ook tussen chaos en schepping.

Daarnaast belijdt Slauerhoff in verschillende stukken, met name die over Laforgue, Rimbaud, Lautréamont en Rilke, een gevoel van herkenning in andere dichters van een gedeelde eenzaamheidservaring in de kosmische ruimte. Mensen in het algemeen maar dichters in het bijzonder volgen als sterren hun eenzame baan door de immense leegte van de ruimte. De kans dat de banen elkaar kruisen, hoezeer ook gewenst, is gering.

12.4.6 *Poëtische betekenis van poëzie*

Slauerhoff vindt Rilkes *Sonette an Orpheus* 'boven alles een loflied op het lied, het Woord; elk gedicht is slechts strophe van deze hymne; de woorden als de steenen van dien tempel, zingend zoodra getroffen door de zon, hier de vervoering van den dichter.' Slauerhoff interpreteert ze dus tevens als poëtische poëzie. De gedichten zijn bouwstenen van een tempel. De tempel is het lied, het Woord. De vervoering van de dichter is als de zon die de stenen van de tempel tot leven en tot zingen brengt (*Orpheus* is de dichter bij uitstek). Dat is een verdienste van de dichter, maar tevens van de woorden, die die potentie tot leven in zich dragen.

Van ellende edel ~ De identiteit van de dichter. Slauerhoffs verspraktijk

H.G. Aalders



Van ellende edel
De criticus Slauerhoff over het dichterschap

ROZENBERG

13.0 Inleiding

Hoewel volledigheid niet kan worden bereikt, zou deze studie wel erg eenzijdig zijn als Slauerhoffs poëzie geheel buiten beschouwing zou worden gelaten. Wat nu volgt is een blik op een aantal verzen van Slauerhoff, waarbij de vraag centraal staat hoe Slauerhoff zichzelf poneert als dichter in het besproken gedicht. Dit hoofdstuk is een illustratieve aanvulling op Slauerhoffs literatuuropvattingen zoals hij ze in zijn artikelen heeft geformuleerd. Het is niet mijn bedoeling Slauerhoffs versinterne poëtica boven water te krijgen. Evenmin bedoel ik met dit hoofdstuk

een volwaardige en volledige interpretatie van enkele van zijn gedichten te geven, laat staan van zijn hele poëzie. Mijn benadering is veel beperkter en staat geheel in het licht van het voorafgaande onderzoek. Wat hierna volgt is een analyse en een interpretatie van een aantal gedichten op hun poëtische betekenis, voor zover het de zelfpositionering van de dichter Slauerhoff betreft. De uitkomsten daarvan vergelijk ik met wat we in de hoofdstukken 2 tot en met 11, gerecapituleerd in 12, begrepen hebben van Slauerhoffs poëtica.

Op die manier kunnen we zien of Slauerhoff in zijn poëzie dezelfde poëtische thema's als in zijn essays uitspint of ook nog andere. Als dat laatste waar is, betekent het dat bepaalde opvattingen zich misschien beter laten uitdrukken in beschouwend proza, andere opvattingen beter in poëzie. Overigens valt het moeilijk uit te maken, of dit een bewuste of onbewuste keuze van de dichter is. Verder kunnen we zien, en dat volgt uit het vorige, op welke wijze hij zich in zijn poëzie als dichter manifesteert, met andere woorden: hoe hij zichzelf in zijn gedichten als dichter afschildert. En ten slotte krijgen we een idee op welke manier de dichter zich tot zijn verzen verhoudt of, met andere woorden, welke band er tussen hen bestaat.

In het geval van Slauerhoff is het bijna onmogelijk een gelijktijdige ontwikkeling in verstheorie en -praktijk te bespeuren. Dat komt omdat veel van zijn poëzie niet of alleen bij grove benadering te dateren is. Slauerhoff had niet de gewoonte zijn poëzie te dateren, evenmin leverde hij persklare kopij in. Veelal bevond hij zich in het buitenland. En als hij ziek was kon hij zich onvoldoende tot afronding van de publicatie zetten. Zo kan het beeld ontstaan van een dichter die zich afzijdig zou houden van het eindresultaat van het werk. Hiermee correspondeert immers zijn uitspraak dat hij niet van de finishing touch hield, dat hij het werken in statu nascendi, in amorfe toestand prefereerde. Wat er ten slotte van zijn bundels (en later zijn romans) terecht kwam hing sterk af van de toewijding en inbreng van mensen als Marsman en, vanaf 1929, Du Perron. Hun hand in de poëzie die onder de naam van Slauerhoff is verschenen, mag niet onderschat worden, zowel wat de keuze en plaatsing van de gedichten, als wat de formulering van de verzen zelf betreft.

Pas na een gedegen onderzoek met betrekking tot het ontstaan en de varianten van gedichten (indien mogelijk), alsmede een studie van de publicatiegeschiedenis van Slauerhoffs bundels kan men een indruk krijgen van de ontwikkeling die Slauerhoff in zijn poëzie doorgemaakt heeft. Niettemin kan men ook nu wel iets over de datering veronderstellen en opmaken uit allerlei contextuele gegevens. Zo ligt het voor de hand aan te nemen dat Slauerhoff aan de vertaling van Rimbauds 'Bateau ivre' is begonnen en een aantal op de Franse dichter geïnspireerde verzen schreef in de tijd dat hij een pelgrimage naar diens geboorteplaats Charleville maakte en een stuk over hem schreef.

Wat de parallelle tussen verstheorie en verspraktijk betreft, mag verder opgemerkt worden dat er overeenkomsten zijn, zo goed als er verschillen tussen die twee bestaan. Slauerhoff zag zijn poëzie als de meest intieme vorm waarin hij zijn gevoelens en opvattingen kwijt kon. Op zichzelf levert dat al een contradictie op, want waarom publiceren als de inhoud zo intiem is? Waarschijnlijk balanceerde Slauerhoff hiermee, als menig andere dichter, op de rand van een uiterst smalle grens tussen intimiteit en publiciteit. Feit is dat hij meermalen afzag van het bundelen van verzen op grond van de overweging dat hij ze te intiem vond. Overigens speelt dit tegenstrijdige fenomeen ook een rol in de discrepantie tussen hyperindividualisme en ontindividualisering, een kenmerk van de dichter Slauerhoff (maar ook van tijdgenoten van hem) waar ik in het slothoofdstuk nog op terugkom.

In zijn essays en kritieken kon hij literatuuropvattingen kwijt die, anders dan in zijn poëzie, een algemenere, minder strikt persoonlijke of intieme reikwijdte hadden. We moeten er dus voor oppassen de verstheorie van Slauerhoff te *identificeren* met zijn verspraktijk. Behalve de bemoeilijkende omstandigheid dat we alleen via interpretatie, zowel van zijn beschouwend proza, als van zijn poëzie, tot een oordeel kunnen komen, is er bovendien nog de mogelijke discrepantie tussen wat de dichter van zijn eigen verzen vindt en wat de min of meer onafhankelijke lezer en/of literatuurbeschouwer ervan vindt. Van den Akker (1985: 43-44) heeft gewezen op de moeilijke verhouding tussen versexterne poëtica en poëziepraktijk. In navolging van Sötemann zegt hij dat dichters die opvallende verschillen in hun verspraktijk vertonen, opvallend overeenkomstige opvattingen in hun versexterne uitspraken kunnen huldigen (vgl. Nijhoff en Kouwenaar).

Hij constateert een discrepantie in poëzieconceptie tussen de twee niveaus. De versexterne poëtica werkt immers, zegt Van den Akker, 'met grovere en ten dele andersoortige onderscheidingen en leent zich minder dan de poëzie voor nuanceringsen. Bovendien zijn veel externe uitspraken ingegeven door de polemische situatie' (id.: 44).

Hoewel ik het daarmee eens ben, meen ik niettemin dat de uitkomsten van die verschillende niveaus wel degelijk een aanvullende functie kunnen hebben. Ze kunnen elkaar bevestigen, nuanceren of zelfs tegenspreken. Maar zolang de context waarin de opvattingen bedekt of expliciet gedaan worden erbij betrokken wordt, kan ieder die daarin meewegen en op grond daarvan een oordeel geven.

Ik wijs er echter nogmaals op dat in het hoofdstuk dat nu volgt slechts een vergelijking tussen verstheorie en verspraktijk ter sprake komt voor zover het de zelfpositionering van de dichter Slauerhoff betreft. De ambitie is dus veel beperkter dan die in de bespreking van Van den Akker aan de orde komt.

Tot slot van deze inleiding nog iets over de verantwoording van de door mij gekozen en hieronder behandelde gedichten. Zoals ik in hoofdstuk 1 heb geschreven, koos ik uit de *Verzamelde gedichten* in eerste instantie die verzen die, gelet op hun inhoud, op een of andere wijze, impliciet of expliciet, iets over de literaturopvattingen van Slauerhoff zeggen (zie Bijlage II). Naar een expliciete versinterne poëtica verwijzen bijvoorbeeld vragen als: welk beeld van de dichter rijst er op uit deze gedichten? Wat is zijn plaats in de samenleving? Hoe keek

Slauerhoff aan tegen andere dichters? Wat is de functie van het gedicht, van poëzie in het algemeen? Hoe ontstaat poëzie en hoe verhoudt zij zich tot zijn maker? Voor een impliciete versinterne poëtica, dat wil zeggen de poëzieconceptie zoals die impliciet blijkt uit de verspraktijk, zijn de volgende vragen van belang: welke onderwerpen kiest Slauerhoff in zijn poëzie en tot welke specifieke poëzieopvatting leidt die keuze? Of meer technisch van aard: welke versvormen hanteert hij en welke andere formele kenmerken bepalen zijn poëzie (vrij vers tegenover gebonden vers, klank [metrum, rijm en ritme])? Zijn er semantische, syntactische of stilistische eigenaardigheden in Slauerhoffs poëzie te onderscheiden die naar een bepaalde literatuuropvatting verwijzen? Op deze vragen kan een bespreking van een aantal van zijn gedichten antwoord geven.

De geselecteerde lijst van gedichten beperkt zich, anders dan de kritische artikelen die ik heb behandeld, niet tot de periode 1918-1930, omdat, zoals gezegd, de datering van veel gedichten problematisch is. Op grond van deze lijst maakte ik vervolgens een keuze van een vijftal gedichten die blijkens mijn analyse de meeste van die verschillende poëtische aspecten belichten. Ik bespreek achtereenvolgens 'Woninglooze', 'Zwanezang', 'De dwangarbeiders', 'Verval' en 'De oude' (voor de tekst van deze gedichten zie Bijlage V). Aan het slot van elke behandeling sta ik telkens stil bij de expliciete en impliciete versinterne poëtische uitspraken.

13.1 *'Alleen in mijn gedichten kan ik wonen'*. *Het gedicht als schuilplaats*

Waarschijnlijk is dit de meest geciteerde versregel van Slauerhoff. Het is dan ook niet minder dan een uitgesproken opvatting over de functie van poëzie, die men blijkbaar typerend vindt voor Slauerhoff. Het is daarom zeer de moeite het gedicht waaraan het ontleend is - een gedicht dat Slauerhoff zelf nooit publiceerde, naar het schijnt omdat hij het van te persoonlijke aard vond, maar dat nu, o ironie, als lijfspreuk op zijn reputatie vastgespeld zit - hier op zijn poëtische merites te bekijken. Het zal dan duidelijk worden dat hier een dichter aan het woord is die zich van de wereld heeft afgekeerd en zich alleen nog maar in zijn zelf geschapen wereld veilig voelt. Slauerhoff voelt zich wat dit thema betreft verwant met Leopold, Hölderlin, Gogol en Rilke. En verder zegt het gedicht dat de scheppingskracht van buiten de dichter komt en dat het optreden van die kracht net als het menselijk lichaam aan verval onderhevig is. De dichter voorziet vol angst dat met het wegvallen van zijn inspiratie ook zijn levenskracht op zal raken. Dan rest alleen de dood.

13.1.1 Poëzie: een veilig onderkomen

Het is 30 november 1926 als Slauerhoffs gedachten in een melancholische bui terugdwalen naar zijn tweede reis naar de Oost in de nazomer van 1925. In Batavia noteert hij in zijn dagboek: 'Ik herdenk de eerste dagen op deze vage doodsche kust, waar bloei en vulkanen even onbewogen boven verrijzen. [...] de rust in de kale hut, de verzen waarin ik mij terugtrok, waarop ik leefde. Dat kon ik tóen' (Slauerhoff 1957: 15). Maar een jaar en drie maanden later, nu hij zes vermoeiende reizen tussen Java, China en Japan met flinke klimaatwisselingen achter de rug heeft, stukt de productiviteit. En rest alleen de herinnering aan het zich terugtrekken in zijn verzen. Mogelijk op een moment als dit, heeft hij voor het eerst de woorden opgeschreven die tot het gedicht 'Woninglooze' (Vg 290) hebben geleid. 'Alleen in mijn gedichten kan ik wonen'. De poëzie als schuilplaats, als voedingsmiddel.

De huidige lezer zal een gedicht als 'Woninglooze' met zijn hyperbolische aanvangsregel, die klinkt als een program, misschien sceptisch bekijken. Kees Fens (1984: 119) geloofde dat met de vierde, zesde en zevende regel de grens van de retoriek genaderd is: de woorden 'wildernis', 'steppen', 'stad' 'zitten tegen de bijna niets meer zeggende grootspraak aan'. Kennis van de traditie waarnaar dergelijke retorische woorden verwijzen, staat voor Fens persoonlijke bewondering voor dit gedicht in de weg. Ook Komrij (1999) ergerde zich bij het lezen van 'Woninglooze' aan de 'stelligheid niet vrij van een zekere vooroorlogse pathetiek', 'dat idee van de eenzame, de onbegrepene, de unieke eenling zit er zo helemaal in'.

Slauerhoff heeft het gedicht ook nooit gebundeld, hij vond het volgens Fessard (1964: 150, 368) te autobiografisch, te particulier. Weliswaar selecteerde hij het volgens Van Wessem (1940: 41-42) voor *Serenade* (1930), maar omdat de bundel te omvangrijk werd, sneuvelde het ten slotte (Hazeu 1995: 786).

Waar het de dichter van dit gedicht vooral om te doen is, is de tegenstelling tussen wereld en dichterziel te versterken. De wereld buiten hem, de werkelijke wereld, is vijandig, bedreigend. De dichter keert zich van die wereld af en vlucht in zijn eigen, zelf geschapen wereld. De poëzie verleent de dichter een mobiel onderkomen. Waar ter wereld hij ook is, met zijn poëzie zorgt hij telkens voor een instantwoning.

Verder is duidelijk dat wildernis, steppen en woud de biotoop bij uitstek vormen

waar de verdoemde zich ophoudt of waarnaar hij verlangt. In *Het verboden rijk* staat de volgende passage, die Hazeu (1995: 569) niet anders dan autobiografisch kan lezen: 'Neen, verdoemd zijn betekent: zich overal vervelen, behalve op de meest ellendige plaatsen. Vandaar het verterend verlangen naar poolstreken, woestijnen en eindloze zeeën' (Slauerhoff 1982b:96).**[i]** Hoe paradoxaal is niet de houding van de dichter tegenover die onherbergzame streken! Enerzijds putten ze de mens die er verblijft uit, anderzijds zijn het de plekken bij uitstek voor de ellendigen en verdoemden.

13.1.2 *Poëzie: een onbewoonbaar verklaarde woning?*

Maar getrouw aan de conventie van het sonnet heeft het gedicht nog een verrassing voor ons in petto. Het sextet, na de chute, toont deze verandering: de dichter bekruipt het angstig voorgevoel dat ook de poëzie als onderkomen niet meer voldoende zal zijn, omdat hij voorziet dat hem de kracht zal ontbreken om gedichten te schrijven. Verdwijnt die laatste strohalm, dan wordt hem ook zijn laatste toevluchtsoord – het huis dat poëzie heet – ontnomen, dan rest de dichter niets meer in het leven en is hij gedoemd zich op zijn naderende dood voor te bereiden. Er dient zich een nieuwe, nu laatste woning aan. Hij kijkt in zijn graf dat voor zijn denkbeeldig oog openbreekt. Daar ligt zijn 'niet-begeerde pseudowoning' (Komrij 1999). Dit grafbeeld herinnert enerzijds aan de sentimentele doodsverwachtingspoëzie van Feith en Bilderdijk, anderzijds ook aan de zwarte romantiek van Baudelaire en Poe, in wier werk menige lugubere graflegging beschreven is; de eerste deed dat zeer waarschijnlijk onder invloed van de laatste. Slauerhoff vertaalde van Baudelaire het macabere 'Sépulture' ('Sépulture d'un poète maudit'; *Vg* 216) en van Poe 'Dreamland' ('Droomland'; *Vg* 335-337), dat een angstige tocht door het Schimmenrijk beschrijft. Ook heeft Slauerhoff waarschijnlijk aan Corbières gedicht 'Paria' gedacht. Het maakt gewag van een dichter in de ikpersoon, wiens sterfplek 'S'ouvrira bien, sans qu'on l'en prie, / Assez grande pour mon linceul... / Un linceul encor: pour que faire?... / Puisque ma patrie est en terre / Mon os ira bien là tout seul...' **[ii]**

Ook in andere gedichten van Slauerhoff zien we een dichter (soms een zeeman) die zijn dood voorziet, vaak letterlijk: hij krijgt een voorproefje van zijn (zeemans)graf.**[iii]** Hij is een verstotene, een *outcast*. Ook het verschiet dat daarna voor hem opdoemt, krijgt reliëf. Veelal is dat angstig of als in een hel (in 'Woninglooze' bijvoorbeeld), een enkele keer lijkt de toekomst gelukkig (aan het slot van 'De piraat', *Vg* 307). Slauerhoff had deze preoccupatie met de dood als

angstig toekomstbeeld, liggend in het graf, gemeen met de Bretonse dichter Tristan Corbière (zie hiervoor de bespreking van het gedicht 'Een avond' in hoofdstuk 7.4.1).

Hans van Straten heeft al op dit thema gewezen, dat hij omschrijft als de angst voor de dood, die nog niet het einde is maar slechts het begin van een nog verschrikkelijker surprise: dóór te moeten leven als dode. Hij brengt deze preoccupatie van Slauerhoff in verband met diens belangstelling voor het spiritisme, opgedaan in het ouderlijk huis van schoolvriendin Heleen Hille Ris Lambers (Van Straten 2000: 7-17).

Willem J. van der Paardt (in Kroon 1982: 263) stelt met betrekking tot 'Woninglooze' dat de dichter pas met de komst van de dood zijn aardse onderkomen zal aanvaarden - dat aardse onderkomen wordt door de dichter min of meer tegenover het poëtische onderkomen gesteld. En in zijn graf zal de dichter pas echt een woningloze zijn, want hij is dood en zijn poëzie die hem bij leven onderdak bood, leeft bovengronds voort. Komrij (1999) slaat de spijker op zijn kop als hij schrijft: 'Zijn enige toeverlaat is niet mee naar de verdommenis gegaan. Zijn gedichten zijn er nog, de woonplaatsen waarin nu wij een tijdelijk onderkomen kunnen vinden.'

13.1.3 *Het gedicht als bouwwerk: in wankel evenwicht*

En dan nog de titel. 'Woninglooze' is een hapax, waarschijnlijk gefabriceerd naar analogie van 'werkloze'. Het roept de dichtregels van Rilke in herinnering: 'Du bist der leise *Heimatlose*, / der nichtmehr einging in die Welt', [iv] waarin God wordt afgeschilderd als de arme uitgestotene, verschoppeling, ongeneselijk zieke en bedelaar tegelijk. Maar Rilke heeft zich zelf ook vaak een *Heimatlose* genoemd, de typering is ten slotte op hemzelf gaan slaan. (Er zijn nog meer overeenkomsten met Rilke, onder meer diens beroemde versregel 'Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr' uit 'Herbsttag'. Ik verwijs hiervoor naar § 13.1.5.4.)

De titel wijst in ieder geval op een in tweeërlei opzicht dakloos zijn: letterlijk, de ik leeft een zwervend bestaan, en figuurlijk, hij zal zijn metafysische dak, zijn poëzie, verliezen. De titel krijgt dus zijn ware, volle betekenis aan het slot. De dichter berust in het vergankelijke van alles, zowel van het materiële (een huis of tent om in te leven), als van het geestelijke (zijn eigen poëzie). Deze strekking vindt men ook elders in de poëzie van Slauerhoff uitgedrukt, bijvoorbeeld in de

welbekende slotregels van 'Het einde' uit *Een eerlijk zeemansgraf* (1936) (Vg 579): 'Nu weet ik: nergens vind ik vree, / Op aarde niet en niet op zee, / Pas aan die laatste smalle ree / Van hout in zand'. En uit de slotregels van het gedicht dat Slauerhoff wijdde aan Shakespeares (en Laforgues) personage Hamlet (776): 'Ik vind geen rust, voordat mijn holle schedel / Geworpen wordt bij knekels op een vaalt'. Wat overblijft, zijn z'n gedichten. Die blijven voortleven. En ze verlenen ons, nieuwe lezers, weer (tijdelijk) onderdak.

Een opvallend impliciet versinterne betekenis spreekt trouwens uit de manier waarop het hele gedicht is opgetrokken als een gebouw, een woning, met het kenmerkende constructie-idioom dat daar bij past: de titel, 'wonen', 'onderdak', 'eigen haard', 'tent', 'wonen', 'stad', 'onderkomen vinden', 'bouwen', 'aarde', 'plek waar mijn graf [...] openbreekt'. Alle correspondenties geven het gedicht weliswaar een hecht fundament (octaaf) maar een uiterst gammel dak (sextet). Het octaaf ziet er syntactisch evenwichtig uit. **[v]** Maar het sextet zit ingewikkelder in elkaar. Over de laatste zes versregels kronkelt zich één lange zin, bestaande uit twee hoofdzinnen en vier nevenschikte bijzinnen en twee bijzinnen van de tweede graad. De laatste drie regels kennen ook nog de verrassing van twee nadrukkelijke enjambementen. Er is dus sprake van een toenemende onrust in de relatie tussen de versregels en de syntaxis, die de anticlimax van de inhoud ondersteunt. Naar de afgrond toe groeit de onrust. Semantisch gebeurt er hetzelfde: na het solide octaaf - waarin de eerste, negatieve strofe opweegt tegen de tweede, die positief van betekenis is - volgt het onheilspellende sextet, die het hele bouwwerk op de rand van de afgrond zet.

13.1.4 *Poëtische en intertekstuele zelfpositionering van de dichter*

Expliciet **[vi]**. In veel gedichten van Slauerhoff klinkt de roep van de banneling: waarheen moet ik nu weer vluchten? Zoals de balling in 'Herfstlied'. Nog kent hij geen berusting, 'Zwalkend als een overspannen / Zeil langs stormgestriemde kusten, // Klaag ik om mijn rustloos drijven, / Maar vrees in 't geheim de stilte / Die moet komen na de wilde / Zwerftocht - en wáár moet ik blijven?' (Vg 270)

In een aantal gedichten vindt de dichter een antwoord op deze vraag in de vlucht naar zee, zoals in 'Zeekoorts' (Vg 388). **[vii]** Een volgend stadium is dat er nergens op aarde, zelfs niet op zee, een plaats te vinden is waar men tot rust kan komen, zoals in het hierboven aangehaalde 'Het einde' (Vg 579). Blijkbaar is een transcendentaal dak bovenhet hoofd ook al een gepasseerd station. Net als voor de meeste vroegtwintigste-eeuwse dichters bestaat er voor Slauerhoff geen God

meer. Ten slotte kan dan alleen de dood nog verlossing uit dit leven en aards bestaan brengen.

Maar in 'Woninglooze' is er toch nog een dimensie gevonden die als vluchtplaats kan dienen: die van de poëzie. De dichter ervaart het schrijven van poëzie als een leven naast het echte leven. Eind 1926 schrijft Slauerhoff in zijn dagboek: 'Nog eens gevoeld hoe 't mogelijk is naast het leven te leven. Door te scheppen; scheppend geen vraag: hoeveel de opbrengst?' (Slauerhoff 1957: 13) Hiermee sluit hij aan bij de symbolistische poëzie van het Franse fin de siècle. Dichters als Mallarmé hadden toen al ervaren dat het door God bestierde en van zin doortrokken huis waarin de mens tot dan toe meende te leven en onderdak kon vinden, op een illusie berustte. Nietzsche had het zelf gezegd, God is dood en het universum is dus zonder zin. De mens gaat niet langer schuil onder Gods beschermende hand maar totaal onbeschermd, als dakloze door het leven. Nietzsches Nirwana, dat later een modewoord onder de symbolisten zou worden, vond een pendant in Mallarmé's Niets. En Slauerhoff besloot zijn gedicht 'Ode' met een levensmoede klacht: 'Ontvang mij, Nirwana!' **[viii]** Maar terwijl de Franse meester als een faun op zijn taalladder omhoog klom op weg naar het azuur van het 'Idéal', en dus in verticale richting weg klom van de wereld, zong Slauerhoff zich horizontaal een uitweg uit de samenleving, als gedoemde dichter, bespot en gehoond door de mensen, met als enige bescherming zijn poëzie en als afschrikwekkend vooruitzicht de dood.

'Je rime, donc je vis' dichtte Corbière in 'Le Poète contumace'. Dichten is van levensbelang. Net als voor de Chinese dichter Po Tsju I in Slauerhoffs verhaal 'Het uitgewiste handschrift'; hij 'trachtte de vergetelheid voor de last des levens alleen in het gedicht te vinden' (Slauerhoff 1982a: 49) en iets verder: 'Toen de toevloed [van het gedicht - H.A.] ophield was hij ook uitgeput. Het was alsof zijn eigen leven mee over was gevloeid, hij zou misschien spoedig sterven, maar het gedicht zou zijn naam levend houden' (id.: 50). Ook voor het personage Camões, zoals Slauerhoff beschreef in *Het verboden rijk*, betekent niet schrijven niet meer bestaan. Na een mislukte expeditie waaruit hij als enige overlevende is voortgekomen, vestigt hij zich als een kluizenaar in een grot buiten de stad en zit daar te schrijven. 'Hij leefde binnen wat hij schreef en zodra hij daarbuiten was en in het donker zat, hield hij op te bestaan.' (Slauerhoff 1982b: 140).

Voor het schrijven van (ware) poëzie betaal je met je leven. Dichten of sterven. Het is een opvatting die in meer gedichten van Slauerhoff opduikt, bijvoorbeeld in

'Camoës' (Vg 906): 'En voortaan werkt ge of ge tranen zweet, / totdat het bloed in de aadren is geronnen'. Met andere woorden: werken (= dichten) totdat de dood erop volgt.

Tegenover de wildernis van het zwervend bestaan dat de dichter leidt, vervult de poëzie de functie van toevluchtsoord, een schuil- of rustplaats,abri, exil, een vluchtheuvel voor het geteisterde bestaan. G. Puchinger heeft het over een 'metafysisch rustpunt' (geciteerd naar Hazeu 1995: 449). Overigens is die functie van poëzie nog altijd groter dan die bij de Paul van Ostaijen van *Bezette stad* (1921). Voor de Vlaamse schrijver stond het failliet der woorden toen al vast. Zijn bundel stond in het teken van de afbraak van woorden ('Nihil in alle talen', 'Nihil in alle lettertekens' heet het al in de 'Opdracht'), zodat er plaats vrijgemaakt kon worden 'voor een van-zelf-sprekende schoonheid / zuiver / ongeweten': nihilisme met een zuiverende functie. Voor Van Ostaijen waren woorden niet langer oorden om in te wonen, maar plaatsen waar de ontheemding bevestigd wordt, schrijft Geert Buelens (2001: 317). Bij Slauerhoff staat de taal zelf niet ter discussie.

En dan is er nog 'de oude kracht' uit de derde strofe, waarmee wel de scheppingskracht van de dichter bedoeld zal zijn. Die kracht dient zich van buiten aan en vraagt de dichter om de woorden, de bouwstenen van het gedicht. Er wordt dus een belangrijke functie aan de 'oude kracht' toegedicht, een functie die los van de dichter zelf lijkt te bestaan, zodat hij ook kan verdwijnen of verslappen. Of zoals Stefan Zweig die hogere macht omschreef in *Der Kampf mit dem Dämon* (1925): 'Etwas Aussermenschliches wirkt in ihnen, eine Gewalt über der eigenen Gewalt, der sie sich vollkommen verfallen fühlen: sie gehorchen nicht (schreckhaft erkennen sie es in den wenigen wachen Minuten ihres Ich) dem eigenen Willen, sondern sind Hörige, sind (im zwiefachen Sinne des Worts) Besessene einer höheren Macht, der dämonischen' (Zweig 1928: 8-9).

Dus: niet alleen is (het schrijven van) poëzie letterlijk van levensbelang, de scheppende kracht is een kracht die van buiten de dichter komt en heeft het karakter van een demonische macht. En voor het vóórtduren van die demonische macht moet gevreesd worden. **[ix]**

Impliciet. Tot slot denk ik dat met de door Slauerhoff toegepaste woordkeus nóg een poëticaal doel gediend is. Slauerhoff heeft zorgvuldig díe woorden gekozen die wijzen op het bouwen van een constructie met het doel erin te kunnen wonen. Door een taalbouwsel als dit sonnet, met zijn weloverwogen vormgeving, waarop

ik al wees, op te trekken, bouwde hij zichzelf een onderkomen. En zo is dit gedicht, zoals het hier op papier staat, een bewijs van een geslaagd kunst(bouw)werk. Het is wat het is: een constructie. Daarmee nadert het de oorspronkelijke betekenis van het woord poëzie: van het Griekse ποίησις, dat letterlijk *het maken* betekent. Dichten is handwerk, kneden, bouwen. Het resultaat is een maaksel, een constructie, een woning.

Zoals ik in aan het slot van de vorige paragraaf al aantoonde, hanteerde Slauerhoff zorgvuldig de vorm ter ondersteuning van de inhoud. Een syntactisch doorzichtig eerste kwatrijn wordt gevolgd door een tweede kwatrijn dat syntactisch gevarieerder in elkaar zit. Het zinsverloop van het sextet is zelfs ronduit gecompliceerd te noemen. Het grammaticale taalgebruik laat binnen de veertien regels een toenemende ingewikkeldheid zien, die de toenemende onrust van de inhoud functioneel ondersteunt. Dit procédé van progressie in de opbouw en verdeling van zinnen binnen een gedicht met traditionele versbouw was natuurlijk niet nieuw. Maar Slauerhoff heeft wel goed naar het sonnet, met name in Nederland en Frankrijk, gekeken, zodat hij wat hij wilde uitdrukken op een originele manier kon zeggen.

13.1.5 *De verwantschap met andere dichters: Leopold, Hölderlin, Gogol en Rilke*

13.1.5.1 *Een vluchthuis op de ronde vlakte (Leopold)*

In het licht van dit gedicht is het niet vreemd dat Slauerhoff een grote bewondering had voor de dichter J.H. Leopold. In deze dichter van de eenzaamheid moet Slauerhoff een verwantschap in thematiek herkend hebben, en wel die van de in zijn poëzie teruggetrokken dichter, ver van de als rot of vijandig ervaren samenleving. Voor Slauerhoff is Leopold de dichter, 'die maatschappelijk levenslang onaanzienlijk was, maar heerschte in een ander rijk en die [...] Cheops schiep. Leopold [...] was waarlijk een koning, door de tijdsomstandigheden in een te eng bestaan gevangen' (NAC van 7 november 1934).

Leopold was in de jaren twintig een populaire schrijver bij de jongeren. Oudere auteurs hadden de weg naar de jeugdige bewondering voor hem geplaveid. Eerst Boutens en Kloos bij Leopolds debuut in 1912, dan Gorter die de dichter met naam en toenaam citeerde in *Pan* (1916). Van Eyck gaf *Cheops* uit (1916), A. Roland Holst maakte met zijn essay 'Over den dichter Leopold' (1921) reclame, weer kwam Van Eyck, nu met een diepgravende studie (1924), Bloem verklaarde hem in 1925 een 'openbaring van iets onuitsprekelijks', Nijhoff noemde hem datzelfde jaar een 'legende' en dacht hem zelfs de Nobelprijs voor literatuur toe

en ook Marsman liep inmiddels weg met het werk van de maker van *Cheops*. Gillis Dorleijn toonde in *Nederlandse literatuur: een geschiedenis* aan hoe gewild Leopold bij de jongere dichters van de jaren twintig was en ook waarom (Schenkeveld-Van der Dussen 1998: 630-635). Naast het belang van deze pleitbezorgers van gewicht, legt Dorleijn uit, sloot Leopolds poëzie precies aan bij wat de jongeren wilden, namelijk - in de woorden van Marsman - de werkelijkheid in haar essentie, de concreta in hun kern, de dingen op zich weergeven. Het ging om het zoeken naar de relaties tussen de dingen en die bevindingen moesten gesuggereerd worden in het beeld, zonder de verhoudingen uit te leggen. De moderne literatuur beeldt, ze redeneert niet, ze synthetiseert, ze analyseert niet, aldus Marsman (id.: 630-631). Nu is dit niet op alle verzen van Leopold van toepassing. Maar *Cheops* lijkt te voldoen aan de moderne eis van de objectieve, concrete beschrijving zonder psychologiserende uitleg en wazige evocaties. En ook het feit dat Leopold in dat gedicht geen hogere samenhang in de kosmos onderkent - hetgeen dichters als Van Eyck en Verwey teleurstelde - droeg juist bij tot de bewondering van de jongeren. Er kwam nog bij dat Leopolds verzen op dat moment gezien werden als een oplossing uit de impasse die was ontstaan in de dichtkunst van dat moment. Die was min of meer bekneld geraakt tussen de iklyriek van Tachtig en de als mislukt beschouwde vormexperimenten van Bonset en het Vlaamse en Duitse expressionisme. 'Leopold was voorgegaan op de comfortabele tussenweg tussen afgedane traditie en de onvruchtbare vernieuwing van het vormeloze vrije vers', zoals Dorleijn mooi formuleert (id.: 633). Een richting die ook in het buitenland op dat moment bewandeld werd, en niet door de minsten: in Engeland door Eliot en Joyce, in Frankrijk door Valéry en Larbaud. Als hun grote voorloper beschouwden ze Mallarmé.

In het gezelschap jonge Leopold-bewonderaars en -navolgers dat Dorleijn ten tonele voert, ontbreekt de naam van Slauerhoff niet. Maar jammer genoeg gaat hij niet op diens bewondering voor en mogelijk beïnvloed-zijn door Leopold in. Du Perron verklaarde zich géén bewonderaar van Leopolds poëzie. In zijn 'Gesprek over Slauerhoff' uit 1930 had hij het over de 'plechtige opera-allure' en 'paradekant' van *Cheops*, die hij graag cadeau gaf voor Slauerhoffs poëzie. Daarmee kan de indruk ontstaan dat Slauerhoff Du Perrons standpunt deelde. Hetgeen niet het geval was.

In mei 1925, toen de dichter zestig jaar werd, verscheen er een speciaal nummer van *De witte mier* gewijd aan Leopold. Tal van schrijvers, onder wie Marsman,

Bloem en Houwink (maar niet Slauerhoff), staken hem bij die gelegenheid in de lucht. Een maand later overleed hij. In het september-nummer van *De vrije bladen* stond Slauerhoff even stil bij het verscheiden van de dichter van *Cheops*, in de vorm van een kort In Memoriam. En net als Leopold bij de dood van Paul Verlaine in 1896 had gedaan, schreef hij twee verzen op de overledene, die hij op het korte In Memoriam liet volgen. **[x]** Overigens had hij in het openbaar al eerder zijn bewondering voor Leopold uitgesproken, en wel in het januarinummer van *Het getij* van 1922, waarin hij na vier buitenlandse auteurs Leopolds *Verzen* op de vijfde plaats van zijn lievelingsboeken plaatste (samen met Roland Holsts *Belijdenis van de stilte*). **[xi]**

Slauerhoff maakt in de aan Leopold gewijde verzen gebruik van de poète-maudit- en sterrensymboliek: eertijds heerste hij, Leopold, waar alleen sterren stonden en zond hij zijn woorden uit zonder dat een muur hun doortocht stoorde, die woorden keerden weer terug, 'tot zijn kring in zuivre ronde'. Dan wordt hij een banneling - waarom? men weet het niet -, komend vanuit de totale stilte van een ander zonnestelsel moest hij leven waar het krioelde van schreeuwende mensen. Weerloos tegen dat geweld hield hij zijn woorden in en zweeg in zijn zelf geschapen stilte, 'een vluchthuis op de ronde vlakte'. Toen heeft hij 'het leven afgelegd, dood aangejord, / om weer te heerschen in volkomenheid'. Hij ging en liet de wereld in verwarring achter.

In het korte in-memoriam-stukje, dat voorafgaat aan de twee verzen, zinspeelt hij op de betekenis van poëzie na het overlijden van een dichter. De poëzie van de overledene is de nabestaanden tot troost. En hij haalt daarbij Leopolds eigen woorden bij Verlaines dood aan: 'Men zou **[xii]** wel willen in donzen woorden / Van hem te hooren, nu hij pas / Dood is en wat zijn leven was / Voor 't eerst stil gaat worden'. Een wens, zegt Slauerhoff, die hij zelf in vervulling brengt door deze woorden neer te schrijven. Van hem resten nu alleen zijn verzen, niets anders liet hij na. 'Hoe zou hij, die reeds in zijn leven zoo los van de aarde was ook iets anders achterlaten?' (Slauerhoff 1925b: 229) Toch zou men graag op aarde een plek met hem willen vereenzelvigen. 'En, als het kon, hem een kristal geven, gelijk *Cheops* bezat, om in te keeren' (ib.). Maar dat is niet mogelijk, zegt Slauerhoff, wij 'kunnen alleen in droom verlangen, dat ergens op de wereld waar hij 't liefst was - wij weten niet waar - sneeuwvlokken zouden vallen die het wel wisten. Sneeuwvlokken die niet meer verwelken maar zich schaarden tot een schepping van licht wit marmer.' (ib.) Slauerhoff, die de eerste en tweede bundel

Verzen, de afzonderlijke uitgave van *Cheops* en Roland Holsts essay *Over den dichter Leopold* in zijn bezit had, moet vooral in het grote gedicht *Cheops* zijn aangesproken door de hem verwante symboliek van sneeuwvlok en ijskristal, van sterren en hun schijnsel, van de teruggetrokken en ingekeerde dichter, een buitenstaander, geen *lettré*, maar verbannen en woonachtig (tijdelijk, in dit ondermaanse) in een hem vreemde wereld, ten slotte ook bespot.

Anbeek (1999: 118) merkte al de Christussymboliek in Slauerhoffs poëtesmauditsgedicht 'Ballade' op, die hem sterk aan de Tachtigers deed denken, maar mijns inziens evengoed aan Leopold, zie diens Christusverzen.**[xiii]** Bovendien strookt het idee van de veilige, zelf geconstrueerde woning van Cheops' piramide (tegenover de vijandige, want chaotische kosmos) met de functie van het gedicht, als zelfgebouwde constructie, als laatste, veilige toevlucht, in 'Woninglooze'. In beide gedichten keert de dichter, poëticaal gelezen, in het gedicht terug. Men interpreteert immers de piramide gemakkelijk als het beeld voor het gedicht als bouwsel en concretum van de poëzie in het algemeen. Tot slot zoekt de farao zijn graf, zijn sarcofaag, 'de rijke doodswieg', op, hetgeen wonderwel correspondeert met de dichter in 'Woninglooze' die constateert dat 'de aarde / Mij bergen moet en ik mij neerbuig naar de / Plek waar mijn graf in 't donker openbreekt'. Beiden komen oog in oog met de dood te staan, maar bij Leopold is sprake van een tevreden farao, bij Slauerhoff overheerst de angst voor het wegblijven van de scheppingskracht, en dus voor de dood.

Ook andere verzen van Leopold tonen deels of in hun geheel een frappante overeenkomst met de thematiek van 'Woninglooze'. Volgens Hazeu sprak Leopolds vers 'Zoek heil en heil in uw gedichten, doe als ik' Slauerhoff aan (1995: 146). Ook de volgende, veelgeciteerde regels van Leopold wijzen op de functie van poëzie als wijkplaats voor de dichter: 'Ik wil gaan schuilen in mijn eigen woorden, / onzichtbaar zijn in mijn verliefd gedicht' (Leopold 1990: 18).**[xiv]** Ten slotte lijkt de versregel 'Dan, als ik tuimel in de kist' (Leopold 1982: 188) de stap die direct volgt op de schouwing in het eigen graf in 'Woninglooze'.

Dat Leopold volgens Slauerhoff met zijn dood zou 'weerkeeren tot zijn kring' werd door sommigen religieus geduid, bijvoorbeeld door D.A.M. Binnendijk in een kwatrijn (naast Slauerhoffs bijdrage in *De vrije bladen* afgedrukt), die veronderstelde dat Leopold daarmee tot God terugkeerde. Slauerhoff schreef hem verontwaardigd: 'wat moet God er nu weer bij. Ik heb niets tegen de man, dat niet, maar hij wordt overal in gemoeid, en zoo wordt hij een vervelende pisang.

Bruning zeide 't reeds: een leeggeeten bananenschil.' (Hazeu 1995: 217)

Slauerhoff bleef ook later een grote bewonderaar van Leopold. En dat kan niet van zijn *Forum*-companen Ter Braak, Du Perron en Marsman gezegd worden. De laatste had in 1930 zijn standpunt alweer gewijzigd, waarschijnlijk op gezag van Du Perron, die in zijn verdedigingsrede van Slauerhoff beweert dat Leopolds *Cheops* hem antipathiek is: 'voor een gedicht als "Dsjengis" krijgt u van mij ook de plechtige opera-allure van een gedicht als Leopolds *Cheops* cadeau' (geciteerd naar Kroon 1982: 88).

13.1.5.2 *Een even verdrevene zanger (Hölderlin)*

De dichter op zoek naar een veilige haven. De dichter-scheepsarts Slauerhoff voer kriskras over de hele wereld maar bleef onvervuld in zijn verlangen een vaste plek te vinden, waar hij zich senang voelde, niet gestoord zou zijn door opspelende ziektes van het lichaam of intriges met mensen om wie hij gaf. Heel anders lijkt het leven dat Hölderlin leidde. Eenzaam dichtend bracht hij de laatste helft van zijn leven door in zijn torenkamer in Tübingen aan de Neckar. Toch zag Slauerhoff juist daarin - in die zogenaamde 'huisvestingskwestie van de dichter' - een overeenkomst met zijn eigen situatie. Hij moet in dit idee gesterkt zijn na lezing van Zweigs tripelportret van Hölderlin, Kleist en Nietzsche als door een demon opgejaagde, belaagde en uitgeleefde zielen. **[xv]** 'Hölderlin' (Vg 899-901) **[xvi]**, dat zich niet alleen op de persoon van de Duitse dichter richt, maar ook inhoudelijk aansluit bij Hölderlins poëzie (vgl. bijvoorbeeld diens 'Der Wanderer'; id.: 174-179), gaat over hetzelfde als 'Woninglooze': de unieke functie van poëzie voor de dichter. Het telt voor Slauerhoffs doen uitzonderlijk lange versregels: dertien en veertien lettergrepen, dactylen en trocheeën, zodat een polymetrisch ritme wordt bereikt. Waarschijnlijk heeft hij zijn verzen willen doen lijken op de door Hölderlin toegepaste versvorm van het elegische distichon, dat deze gebruikte voor gedichten van een overwegend droefgeestig karakter (Hölderlin 1988: 46). Een toepasselijk keuze van Slauerhoff dus.

Hölderlin wordt in dit gedicht toegesproken door een 'ik', een zielsverwante geest, een dichter waarschijnlijk, die zwervend over de wereldzeeën trok. Deze karakteriseert hem als ontheemde die alleen aan zijn poëzie beschutting ontleent: 'uw droomen te ijl u te omhullen, / Niets om u heen dan de uit uzelfen gezongen / Hymnen alleen'. En even verder, om de zielsverwantschap met de teruggetrokken levende dichter aan te geven, zegt hij over zichzelf dat 'Enkel het lied van een even verdrevene zanger / Zong mij te rust aan het anders ontvlodene leger, /

Strekte mijn rustloos gejaagde ziel tot een toevlucht, / Anders naakt blootstaand aan ijzige vereenzamings wind'. Alleen poëzie van henzelf of van lotgenoten kan de opgejaagden voor een moment tot rust brengen: 'Geeft niet de zeldzame ontmoeting van even rustloozen een / Flits van hemelschen vrede in den onwrikbaren winter, / Eén windloos, zachtzonnig, azuren nazomeruur?' Maar heel zelden wordt dat moment van ontmoeting en begrip bereikt. Zelfs een goede vriend en gewaardeerde dichter als Roland Holst bleef op een afstand. In 'Wandeling' (Vg 846) verwoordde Slauerhoff de onmogelijkheid om elkaar werkelijk te verstaan zo: 'En waar de wereld met haar wilde kimmen / Vergeefs naar 't onbereikbre golft en smacht, / Hoe vonden wij dan, zwervers, weldra schimmen, / Verstandhouding in scheemring, weldra nacht?'

Slauerhoff kon zijn typering van Hölderlin als rusteloze, zwervende dichter onder andere hebben ontleend aan Hyperions 'Schicksallied' met de regels: 'Doch uns ist gegeben, / Auf keiner Stätte zu ruhn' (Hölderlin 1988: 98).

13.1.5.3 *Strijder tegen de leegte (Gogol)*

Het beeld van de dichter die eigenlijk niet thuis hoort in de reële wereld, duikt ook buiten Slauerhoffs poëzie op in een kleine beschouwing van hem over Gogols *Revisor*.**[xvii]** Die verscheen in een tijd dat het stuk net weer furore maakte op de Nederlandse podia. Maar Slauerhoff had met een Italiaanse vriend, de graaf Antonini, er al in 1934 een opvoering van gezien in Parijs. Hij zegt iets heel opmerkelijks over de dichter in het algemeen: De personages Bobtsjinski en Dobtsjinski lijken op 'den dichter die in de waarachtige wereld leeft, maar er eigenlijk geen plaats in heeft en zich steeds meer in nevelen omhult, in diepzee weg wil zinken. Die wil dat het eenige wat hij voortbracht tenminste wordt erkend. Die wil dat zijn naam tenminste wordt gehoord.' Slauerhoff had het hier ook over zichzelf.

In 1934 ontdekte hij Gogol opnieuw. Weliswaar had hij als schooljongen in 1915 al de novelle *De mantel* en *De revisor* gelezen en vervolgens besproken in zijn spreekbeurt (zie hoofdstuk 2.6). Maar eerst na de lectuur van *Dode zielen* in Tanger, waar hij een huisartsenpraktijk probeerde te beginnen, was zijn enthousiasme voor de ongelukkige Russische schrijver weer aangewakkerd. Daarna las hij de Gogol-biografie van Boris de Schloezer uit 1932 (Hazeu 1995: 648-650). Hij besprak het boek in de *Nieuwe Arnhemsche courant* van 16 juni 1934. 'Natuurlijk vond hij [Gogol] geen vaste plaats in de maatschappij, maar in plaats van zich er over te verheugen, dat hij er buiten kon blijven, leed hij er

onder en voelde zich eigenlijk alleen een beetje gelukkig in Italië, “het vaderland der ballingen” [xviii]. Een verder bewijs voor zijn zwakke conditie is de zeer onartistieke afschuw die hij voor vagebonden en bohémiens koestert, die de meeste schrijvers als broeders en geestverwanten beschouwen.’

Het gedicht dat hij aan de auteur van *De revisor* en *Dode zielen* wijdde (‘Gogol’, Vg 902-905), [xix] waarschijnlijk te zelfder tijd geschreven, heeft dezelfde strekking als de recensie. Gogol wordt in negentien kwatrijnen geschetst als ‘een strijder tegen de leegte’, tegen het nutteloze van het menselijk bestaan, als een schrijver die het maar moeilijk heeft, en vooral als ‘de schrijver die niet meer schrijft’, zoals Gogol zelf: ‘Hij heeft alles van zich gegeven, / Houdt niets meer over om van, voor te leven; / Hij gaat, maar weet niet meer waar hij blijft’. Terecht zegt Slauerhoffs biografie: ‘Slauerhoff herkende in Gogol de verwoede en chaotische reiziger met een weifelende natuur; diens integriteit, door niet te verburgerlijken, en diens uitstraling van leegte, vergeefsheid.’ (Hazeu 1995: 649-650)

Los van het gedicht ‘Woninglooze’ is Slauerhoffs fascinatie voor Gogol eveneens veelzeggend, als we bedenken dat zowel *De revisor* als *Dode zielen* het verhaal is van een ongelukkige persoonsverwisseling. Het kan niet anders dan dat Slauerhoff dit gegeven heeft geïmponneerd. Het onderwerp duikt immers meerdere keren op in zijn scheppend proza en in zijn poëzie. De roman *Het verboden rijk* draait om de persoonsverwisseling van de twee hoofdpersonen, een twintigste-eeuwse Ierse marconist en de Portugese zestiende-eeuwse dichter Camões. In de kleine roman *De opstand van Guadalajara* ziet de gemeenschap van een Mexicaans dorp een rondreizende glazenier aan voor de weergekeerde Christus. Talrijk zijn de persoonsverwisselingen van de dichter Slauerhoff in zijn poëzie: als andere dichter (Camões, Corbière, Po Tsju I, poète maudit), ontdekkingsreiziger (Columbus, Pizarro), wereldveroveraar (Dsjengis Khan), als boegbeeld zelfs. Op dit zelfverlies, dat in scherp contrast lijkt te staan met de sterk beleden persoonlijkheidscultus, kom ik nog terug in het slothoofdstuk.

13.1.5.4 *De dichter is een zwerver (Rilke)*

Al in hoofdstuk 9 ben ik meer in het algemeen ingegaan op de verhouding tussen Slauerhoff en Rilke, maar juist met betrekking tot ‘Woninglooze’ is het interessant hier nog even op een paar specifieke verbanden te wijzen tussen dit gedicht en werk van de Duitse dichter, die dikwijls met het epitheton ‘der Heimatlose’ is aangeduid. In zijn bespreking van *Sonette an Orpheus* betreunde Slauerhoff het

ontbreken van Rilkes kwellende onrust in het nieuwe werk. Die had zo'n groot aandeel in zijn liefde voor Rilke. De dichter in het werk van Rilke dat hij kende, 'verlaat den vrede van zijn leven en alle verdere plaatsen waar hij een oogenblik tot rust komt; voorgoed kan men toch nergens blijven' (Slauerhoff 1958: 85). 'Voorgoed kan men toch nergens blijven.' Het is een constatering waarmee Slauerhoff het lot van de mens verwoordt, en wel in het bijzonder dat van de dichter, tot zwerven gedoemd. Uitwendig over de samenhang tussen zwerven en dichten - volgens Hazeu (1995: 148) 'hét thema van de neo-romantiek' - schrijft Slauerhoff: 'Vanouds bracht reeds het dichter-zijn met zich mee, het móeten zwerven.' Dat geldt ook voor Rilke, hij was 'een zwerver ook door alles heen, landen, culturen, godsdiensten. Zijn gedichten trekken een lange reeks steden, eilanden, rivieren voorbij' (Slauerhoff 1958: 84-85).**[xx]**

Rilke is ook de dichter van 'Herbsttag', met de beroemde achtste regel 'Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr'. Het was, aldus Hazeu (1995: 148), een van Slauerhoffs lievelingsgedichten. En hoewel dat lot van zonder woning te zijn, van gedoemd zijn te zwerven, betreurd wordt, want nergens vindt hij de zo verlangde rust, kan men er tegelijk in lezen, dat het rusteloos zwerven een voorwaarde voor de dichter is, want 'op de plaats rust' betekent: gezin, vaderland, vaste woonplaats en dat is, uit de mond van Slauerhoff, pejoratief bedoeld.

Elders in Slauerhoffs werk, en niet alleen in zijn poëzie, zien we dat terug. Zwerven is - behalve, uit nood geboren, een vlucht - ook een doem, een plicht, een roeping, die niet verzaakt mag worden voor een vaste woonstek. Aan het begin van *De opstand van Guadalajara* voelt de hoofdpersoon een onweerstaanbare trek naar een plek om te blijven en niet zonder zelfkennis laat Slauerhoff de verteller optekenen: 'Maar de zwerver die te zwak is voor zijn beroep [van zwerver-zijn - H.A.], die in een hoek van zijn ziel toch een geheim verlangen koestert naar een rustplaats, een samenleving waarin ook hij zal worden opgenomen, valt vaak in de hinderlaag van een eenzame dode stad, midden op een verlaten vlakte of aan een havenloze kust. Hij pleegt verraad aan zijn roeping en het wreekt zich' (Slauerhoff 1983b: 6).

Kenmerk van hen die zwerven is het gebrek aan menselijke verstandhoudingen, hoezeer ook gewild, de lotgenoten blijven allen even eenzaam, als 's nachts de sterren ver uiteen - Slauerhoff heeft er een hele sterrensymboliek op gebouwd. Elders in het werk van Rilke, schrijft Slauerhoff, 'breekt weer het mistroostig besef door, teruggedreven te worden, terwijl zij die in hetzelfde lot verkeeren

elkander niet kunnen bereiken en steunen; ze hebben elkander verloren of nooit ontmoet, verstrooid worden ze verslagen' (Slauerhoff 1958: 87). Slechts een enkele, zeldzame keer wordt die eenzaamheid der lotgenoten onderling opgeheven, zoals in de hierboven aangehaalde slotregels van het gedicht 'Hölderlin'. Dat ondervindt ook de romanfiguur Cameron. Aan het slot van *Het leven op aarde* bestaat zijn leven uit reizen en trekken langs herbergen en kloosters, waar hij in de menselijke ontmoeting met een lotgenoot zijn eenzaamheid voelt verminderen.

13.1.6 *De dichter en zijn domicilie*

Lezen we Slauerhoffs gedicht 'Woninglooze' letterlijk, dan doet de dichter ons verslag van een huisvestingsprobleem: waar vind ik onderdak? Waar ter wereld kan ik nog wonen? Slauerhoff zal zich een paar jaar na het ontstaan van het gedicht publiekelijk uitlaten over ditzelfde probleem, en wel in een merkwaardig stukje in *Den gulden winckel* van mei 1932, getiteld 'De dichter, zijn job en zijn domicilie' (waar ik eerder, in hoofdstuk 11.2.4, al even op inging). Hij betreurt het dat het persoonlijke leven van een schrijver steeds vaker de aandacht voor diens werk verdringt. Critici krijgen meer belangstelling voor futiele biografische feiten, zoals waar een schrijver woont. Steeds weer lees je dat Du Perron op een kasteel woont. Ook Slauerhoff zelf heeft kritiek gekregen op zaken die niets met zijn literaire werk te maken hebben. Jef Last verweet hem dat hij arts was op mailboten, waar men niets doet dan theedrinken en flirten. Dirk Coster vond ook al niet goed dat hij voer. 'Maar aan wal mag ik ook niet blijven. Waar moet ik dan naartoe? Naar de maan? Anthoinette Costerszoon Doncker[xxi] wil, dat ik dienst neem in het vreemdelingenlegioen. Helaas is de inschrijving gesloten, hoewel ik direct heb geïnformeerd. Mag ik even weten waar ik dan heen moet? Is koloniaal erg genoeg?'

Het is natuurlijk luchthartige scherts, maar met een ernstige en bittere ondertoon. Slauerhoff voelde zich zijn leven lang opgejaagd. Steeds was de door ziektes geplaagde scheepsarts op zoek naar een plek waar hij gelukkig kon zijn, en blijven. Zijn gedichten getuigen ervan. Bovendien zat de rusteloze dichter opgescheept met een weifelachtige natuur. Talrijk zijn de brieven waarin hij zijn vrienden en vriendinnen opzadelt met twijfels ergens te blijven of weer op reis te gaan, of zich misschien elders te vestigen. 'In Holland iets vinden lijkt wel uitgesloten,' schrijft hij vriend en diplomaat Terborgh. 'Misschien is naar C[entraal] Amerika gaan een wanhoopsplan, naar Indië ook. Maar blijft mij veel

anders over. [...] Je eilandplan is prachtig en heeft mij vaak aangelokt.' (Terborgh 1984: 34-35)

Zijn fascinatie voor eilanden is een van de *idées fixes* waarop hij zijn geluksverlangen projecteerde. Een onaf verhaal heet 'Het gelukzalige eiland'. Waar op aarde bevindt zich dat eiland? 'Het ligt op 390° WL op onberekenbare ZB in den volmaakt verleden tijd' (Slauerhoff 1984: 16). Uit Europa wegtrekken en op een tropisch eiland met een primitieve beschaving gaan wonen – Slauerhoff heeft er vaak over gemijmerd, onder anderen met de al even romantisch angehauchte collega-arts en studievriend Hans Feriz. Hun gedeelde lievelingsboek was *Van Zanten's gelukkige tijd* (1906) van de Deen Laurids Bruun, dat een zelfde verlangen verwezenlijkt ziet. Slauerhoffs Fernweh vindt echter geen verwezenlijking in een ideale woonplek op aarde, niet in het Verboden Rijk van China, niet op een paradijselijk eiland in de Stille Zuidzee. Hij weet dat zo'n plek niet bestaat, hooguit in de verbeelding, het best op die schaarse momenten waarop een gedicht ontstaat. 'Waarom vlucht een mensch eigenlijk, wel wetend dat er niet te vluchten valt? dat hij altijd even dicht bij zich zelf is?' vroeg Slauerhoff zich in 1929 af. 'De vlucht om de vlucht, l'art pour l'art. Een strijd met God... De planeten bewegen om de zon, die zelf reeds beweegt. Door het vaste stelsel vliegen kometen, waarvan sommige ook vaste banen hebben, maar enkele één maal komen en dan verder hun hyperbool volgen om nooit meer terug te keeren. Zoover brengt een mensch het nooit. Hoogstens tot een wijde baan. Dat is het vonnis. Naar het einde der wereld kan hij niet vluchten; want de wereld heeft geen eind.' **[xxii]**

Aan het eind van zijn leven zag hij de onmogelijkheid en vooral de ontworteling van het zelf beleden zwerverbestaan in. 'Men moet toch ergens wonen?' klinkt het bijna vertwijfeld. En 'dat zwerven is op den duur geen bestaan,' bekende hij in zijn laatste levensjaar aan arts-collega en vriend Hessels (Krijger 2003: 175).

Slauerhoffs ideale woonplaats zat in zijn hoofd. In zijn poëzie vond hij de juiste rustplaats voor zijn onrustige geest en in zijn poëzie kon hij zich ten volle uiten, naar het verleden reizen en tenminste dromen van een ideale woonplaats op aarde.

13.2 'Zwanezang'. *De relatie tussen dichter en gedicht*

In het gedicht 'Zwanezang', dat dateert van 1928, gaat het om de tragiek van de gedoemde dichter. Het zegt iets over de relatie tussen hem en zijn verzen, hij

moet ze loslaten en dat doet pijn. Scheppen gaat van au, zeker voor een gedoemde dichter, die er met zijn eigen leven voor betaalt. Maar zijn scheppingen loslaten is al net zo'n pijnlijk proces. De verzen zijn anderen, en wel de lezers (in het bijzonder mooie jonge meisjes), tot genot. Maar ze hebben, nu ze losgezongen zijn van hun maker, geen oog meer voor hem, die onbereikbaar ver en diep is weggezakt. En dat is een bittere ervaring.

13.2.1 *Dichter en verzen gaan uiteen*

In 'Zwanenzang' (Vg 287)[**xxiii**] zien we opnieuw een dichter in de hoofdrol. Hij bezint zich op het lot van de gedichten die hij schreef. Zijn blik is retrospectief. Dat begint al met de titel. De lezer krijgt hier het laatste gedicht van een dichter voorgeschoteld vóór hij zal sterven, want naar de traditie is de zwaan een zinnebeeld van de poëzie (o.a. Droulers 1949: 51) en zingt hij een lied voordat hij sterft. De Vries (1984: 451) benadrukt in zijn symbolenwoordenboek het tragische, melancholische, zelfopofferende aspect van de zwanenzang. Droulers (ib.) voegt er nog aan toe, dat de stilte, die kenmerkend is voor deze vogels, lijkt te verwijzen naar dichters die zich graag in eenzaamheid terugtrekken. Dresden legt in zijn studie over het symbolisme een verbinding tussen de zwaan in een gedicht van Mallarmé en de dichter. Dat dier is het symbool 'van de Dichter en nog beter van het Dichterschap dat het Absolute zou moeten uitbeelden maar daartoe niet in staat is en in een soort ballingschap verkeert' (Dresden 1980: 116). Dit zwaanbeeld is hier wel zeer van toepassing.

De vraagvorm van de eerste strofe versterkt het gevoel dat het al heel lang geleden is dat de dichter verzen schreef. Het was de tijd dat hij nog in dromen geloofde en dat hij een dichter was. Naast de betekenis dat de verzen als voedsel dienen voor de meisjes, is er de suggestie van gepersonifieerde verzen. Immers, jonge meisjes lagen zich in het gras met die verzen te 'verzadigen'. Die zin is erotisch geladen. De vruchtbaarheidsymboliek wordt in de rest van het gedicht doorgezet. De meisjes lagen als het ware met de dichter zelf in het gras. De verzen vormden een zeer menselijke brug tussen de meisjes en de dichter.

Nu is de dichter teleurgesteld omdat hij oud en eenzaam is en terugverlangt naar de tijd dat hij in vervoering verzen schreef. Hij zou nu wel wat van de liefde die hij in de verzen stopte willen terugzien. De vervoering of extase, die vroeger nog een gelukzalige stemming was, maar waar de dichter ten slotte aan te gronde ging, is in de verzen gaan zitten. Alsof hij zijn levensadem afstond aan zijn verzen, konden die verder een eigen leven, los van hun maker, gaan leven. Het maken van die

gedichten putte hem zo uit, dat daarvoor in de plaats een gevoel van onlust, onvermogen en desillusie kwam, meent Rudy Cornets de Groot (1970: 28).

De gedichten zijn nu net zo ver weg als de engelen, 'ijl en ver', onbereikbaar voor deze dichter, die behoort tot 't gebannen ras', waarmee natuurlijk het soort van de poètes maudits is bedoeld. De implicatie is dat de verzen, immers van een 'volmaakte schoonheid', een mooiere plek opzoeken dan het gezelschap van het gebannen ras, dat immers enkel onaantrekkelijke kenmerken heeft ('eenzaam', 'verminderd', '[on]geboren', 'verwoest[end]', onaanzienlijk). Voortaan dienen de verzen 'den goden tot genot', daar voelen ze zich 'gelukzalig'. En ondankbaar zijn ze ook nog, want ze 'zien ons niet aan'.

Het lijkt of Slauerhoff twee vergelijkingen trekt. Enerzijds benadrukt hij het verschil tussen de eenzame, oude dichter en de jonge lezeressen. Dat is een verschil in getal (één tegenover meer) en in tijd (oud tegenover jong). Anderzijds werkt hij in dit gedicht de tegenstelling uit tussen de gedoemde dichters en hun verzen. De dichters blijven op aarde en sterven eenzaam en onaanzienlijk. Hun verzen bereiken dank zij hun volmaakte schoonheid de onsterfelijkheid en verdienen hun plaats in hemelse sferen, ver van hun makers. Dat is dus een tegenstelling in gemoedstoestand (geluk tegenover ongeluk) en in ruimte (ver en ijl tegenover de zwaarte van de gebannen dichter, hier op aarde, bijna dood en in de grond).

13.2.2 Intertekstuele verbanden van 'Zwanezang'

Mijns inziens is het onmogelijk Slauerhoffs 'Zwanezang' niet te betrekken op Baudelaires 'L'Albatros' en 'Le Cygne' en Mallarmé's 'Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui'. In 'L'Albatros' gaat het om de duikeling van de grootste zwerfvogel ter wereld. Hij is door de bemanning van een schip geschoten en gevangen, en het manke beest wordt vervolgens bespot, waarmee een beeld wordt opgeroepen van de eveneens (door de maatschappij) bespote poète maudit. Baudelaire greep voor zijn stof trouwens weer terug op Coleridges *The Rime of the Ancient Mariner*, waarin de zeeman vervloekt wordt, omdat hij een albatros, die de bemanning en het schip uit hun benarde situatie heeft gered, neerschiet. Ook in het Slauerhoffs versie van 'L'Albatros' (Vg 387) ziet de ten dode opgeschreven dichter zich, nu dus niet in de figuur van een zwaan maar van een albatros, letterlijk aan de grond gehouden, maar zijn gevleugelde woorden bevinden zich nog in het domein van de hemelsferen, zo is de suggestie van Baudelaires gedicht. In 'Le Cygne' komt de ik een zwaan tegen die uit de dierentuin is ontsnapt, met

z'n witte vleugels over de stoffige straten van Parijs sleept en tevergeefs om water smeekt (de droge bron als beeld voor de opgedroogde inspiratie). De zwaan in dit gedicht staat voor de gebannen dichter (Baudelaire droeg het gedicht op aan Victor Hugo, die zich in ballingschap op het eiland Guernsey had teruggetrokken). Het zielige, mythische beest ziet vol verwijt, omdat hij niet meer vliegen kan, op naar de ironisch en wreed blauwe hemel, 'comme s'il adressait des reproches à Dieu!' (Baudelaire 1995: 290). De ik denkt ten slotte 'À quiconque a perdu ce qui ne se trouve / Jamais, jamais!' (ib.) Wat verloren ging, komt nooit meer terug.

Mallarmé voert in het gedicht 'Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui' ook een zwaan ten tonele. Maar deze sterft in het ijs van een bevriezend meer. Vertaler Paul Claes merkt op: 'Gezien de oude symboliek van de dichter als zwaan (Pindarus, Plato, Horatius) en de romantische opvattingen over de onmaatschappelijkheid van de dichter heeft men dit sonnet meestal gelezen als de beschrijving van de in hogere sferen thuis horende dichter en de vijandige banaliteit van het aardse bestaan (vgl. Baudelaires 'L'Albatros' en 'Le Cygne'). Zulke lezing is wat eenzijdig. Centraal staat hier het gevoel van gespletenheid tussen verlangen en werkelijkheid, dat opgeheven wordt in een bijna stoïcijnse levensverachting en gesublimeerd ik-bewustzijn.' (Mallarmé 1986: 73-74). Diezelfde gespletenheid tussen verlangen en werkelijkheid is het onderwerp van Slauerhoffs 'Zwanezang'.

Wiel Kusters ging nog verder in zijn interpretatie van Mallarmé's gedicht en dat brengt ons dichterbij de betekenis van Slauerhoffs vers. Hij ziet het gedicht als de evocatie van een échec: de zwaan heeft verzuimd over het leven te zingen en is nu veroordeeld tot een eindeloos sterven. 'Wie in de zwaan de dichter herkent die zich uit het leven los heeft proberen te zingen (of één die dat te weinig getracht heeft en nu opgegeven heeft), ziet ook de parallel tussen het ijs en de poëzie: wat aan het leven onttrokken wordt, raakt in de poëzie onherroepelijk "in bevroren staat". Dat is het ontoereikende van poëzie maar het levert gedichten op die schitteren "als een zwaan in het ijs"' (gecteerd naar Elshout 1996: 107-108). Naar Slauerhoffs 'Zwanezang' vertaald zou dat betekenen dat de vervoering die de dichter in zijn gedichten stopte, ten koste van hem zelf ging. Hij betaalde ermee met zijn leven. Maar zijn gedichten raakten erdoor in volmaakte schoonheid en verkeren alleen nog in hogere sferen, ijl en ver, de goden tot genot. Bij Mallarmé maakt de dichter het leven tot ijs bevroren poëzie, eeuwig

onveranderlijk, maar evenzeer los van de in ballingschap verkerende dichter. De poëzie komt dus in plaats van de dichter. Bij Slauerhoffs dichter wordt het leven ten koste van hemzelf omgezet in poëzie, die, eenmaal gemaakt, vervliegt en het gezelschap van anderen zoekt. De poëzie vervangt de dichter niet maar er is geen zichtbare verbinding meer tussen hen.

Ik dacht bij de regels 'Ook de engelen die ijl en ver bestaan / Zijn onbereikbaar voor 't gebannen ras' ook aan Hölderlins engelen, die, volgens Rodenko (1977: 570) symbolen zijn 'voor de dichterslijk geziene mogelijkheid van een gaver, vollediger leven'. De dichter kan alleen nog dromen van genieën en engelen in het besef zelf te laat te zijn geboren, zoals in 'Brot und Wein': 'Aber Freund! wir kommen zu spät. Zwar leben die Götter, / Aber über dem Haupt droben in anderer Welt' (Hölderlin 1988: 218). Zij trekken zich niets meer aan van de stervelingen beneden.

Van Wessem (1940: 44-45) legt verband met Rilke. Hij zegt dat de tweede strofe 'bijna woordelijk, van Rilke (Buch der Bilder: Von den Mädchen) afkomstig' kon zijn **[xxiv]**. Ook Cornets de Groot (1981: 73) is op het spoor van identieke symbolen in 'Zwanezang' en Rilkes werk (meisjes, engelen). Ikzelf zie duidelijke overeenkomsten tussen dit gedicht en enkele passages uit Rilkes roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910), zoals deze:

Meisjes uit mijn land. O mocht de mooiste van jullie op een zomernamiddag in de bibliotheek met zijn gedempte licht het kleine boek vinden, dat Jan des Tourennes in 1556 heeft gedrukt. Mocht ze de koelte uitstralende, gladde band meenemen naar buiten de zoemende boomgaard in [...]. Misschien halen jullie hem ['een oudere man die in zijn jeugd op reis is geweest en al lang voor zonderling doorgaat'] over te vertellen. Misschien is zij in jullie midden, die hem kan vermurwen de oude reisdagboeken te voorschijn te halen, wie kan het weten? Dezelfde, die hem op een dag de mededeling weet te ontlokken dat ons enkele fragmenten van Sappho's gedichten zijn overgeleverd, en die niet rust voor zij weet wat bijna een geheim is: dat deze teruggetrokken levende man er eens van hield om bij tijd en wijle zijn vrije tijd aan de vertaling van deze brokstukken te besteden. Hij moet toegeven dat hij er lang niet meer aan heeft gedacht, en wat er is, verzekert hij, is niet waard om er een woord aan te wijden. Maar nu heeft hij er toch plezier in om in het bijzijn van deze argeloze vriendinnen, als ze daar erg op aandringen, een strofe voor te dragen [...]. (Rilke 1981: 131/132; meer overeenkomsten op 76/78 en 118/119)

Meisjes, een oude dichter die op hun verzoek erotische poëzie, die hij vroeger heeft vertaald, voorleest in de boomgaard. Hij was het allemaal vergeten, maar bij de hernieuwde kennismaking komt het plezier van vroeger terug. Deze passage lijkt voor Slauerhoff de voedingsbodem te hebben gelegd voor 'Zwanezang'. Wat hij er zelf nog aan toevoegde was de uitwerking van de gedachte dat verzen en dichter uit elkaar zijn gegroeid en onbereikbaar voor elkaar zijn geworden. Hierbij moet hij ongetwijfeld aan de genoemde gedichten van Baudelaire en Mallarmé gedacht hebben.

13.2.3 'Zwanezang' en 'Ballade'

Er is een gedicht, 'Ballade' (Vg 214/5), dat Slauerhoff al vier jaar eerder had gepubliceerd[xxv], waarin een viertal dichters wordt gehuldigd: Villon, Rimbaud, Verlaine en de thans vrijwel vergeten Maurice du Plessys, 'allen behorend / In 't heilloos gilde der Poètes Maudits'. De dichter die in dit vers aan het woord is, maar in de derde persoon wordt opgevoerd, vraagt om vergiffenis als hij hen om hulp roept, 'Terwijl zijn leven zinkt, zijn zingen faalt'. Als 'troost' voor zijn naderend einde en zijn stukkende dichterstem ziet hij het nog grotere lijden van de genoemde dichters. De band met de voorgangers ervaart hij door het besef getroffen te zijn door een zelfde levenslot, dat alleen maar in rampen voorziet. De zesde, laatste strofe is een vermaning aan wie ditzelfde lot lijkt beschoren, om het toch vooral te ontlopen:

Weet, gij die in hun geest nog moet verschijnen,
Voor ramp te zijn geboren. Neem dit lot
Niet op u! Breekt de lier! Weet te verdwijnen.
Maakt uw bestaan dat nergens hoort, weer vlot,
Stroomafwaarts drijvend met de goede Lethe.
Geen lied meer. Geeft gehoor aan haar refrein.
Over uw leven spoelt de vloed. Vergeten
Zult ge eer dan echo's van nachtrengens zijn.

Het is dezelfde vermaning waarmee Slauerhoff zijn bundel *Serenade* in april 1930 opende, en waarin hij zich tot zijn 'erfgenaam' richtte: 'schuw het leeg gezelschap van [...] dichters'. Hun begoocheling bestaat hierin: 'zij schermen / Met woorden, zij bewijzen: vogelzwermen / Zijn schooner dan een landgoed of een kroon.' (Vg 235) En de bundel liet hij eindigen met het vers over de afgestompte, verstokte dronkaard die eens dichter was maar zijn lier aan de wilgen heeft gehangen ('Het einde', Vg 291).

Dichter te zijn, of beter: als dichter te zijn geboren, houdt in voor rampspoed in de wieg gelegd te zijn. Baudelaire laat in zijn openingsgedicht 'Bénédiction' van *Les Fleurs du mal* de moeder van een dichter haar lot vervloeken: dat van alle vrouwen nu juist zij 'un monstre rabougri' moest baren, 'cette dérision', 'l'instrument maudit'. Volgens de romantische conventie is de dichter enerzijds een soort godenkind met een heilige taak, maar anderzijds een verstotene, een paria. De roeping van de dichter is tegelijk zijn zegen en zijn vloek: 'Je sais que la douleur est la noblesse unique' (Baudelaire 1995: 14-19, 446-447). Dat Slauerhoff zich dit idioom van de gedoemde dichter zo eigen had gemaakt, laten niet alleen zijn verzen zien maar ook zijn kritieken en essays. Waar Baudelaire spreekt van 'la douleur est la noblesse unique' als kenmerkend voor de gedoemde dichter, karakteriseert Slauerhoff hem als een paria die tevens uitverkorene is, van ellende edel (Slauerhoff 1925a: 159).

De eerste overeenkomst tussen 'Ballade' en 'Zwanezang' die opvalt, is dat de dichters in beide gedichten geen gedichten meer schrijven en allebei oud zijn. De tweede is de verwijzing naar het gedoemde ras der poètes maudits, waartoe beiden behoren. Uit beide verzen spreekt voorts de overtuiging dat dichters van het gebannen ras geboren zijn voor rampspoed. Wie kan, bekere zich op tijd en kieze een ander vak. Niet alleen in verzen, maar ook in bijvoorbeeld een opiniërend stuk over de positie van de Nederlandse auteur liet hij zich op dezelfde wijze uit: 'Velen [in Nederland] beschouwen de letterkunde ook als iets inferieurs, waarmee men zich niet serieus kan bezighouden. [...] De grond hiervoor ligt in een ad absurdum gevoerd utiliteitsbeginsel. Geen tijd en geen geld voor iets dat niet direct nuttig of aangenaam is. [...] Op de bureaux voor adviezen voor beroepskeuze staat nog niet met vette letters: "Wordt nooit auteur." Dit hoeft ook niet. De maatschappelijke omstandigheden zijn wel zoo, dat alleen de waarlijk geroepenen de ondankbare taak volbrengen, meestal met schade voor hun maatschappelijke persoonlijkheid, en dan nog maar zelden bereikend datgene, waarvoor hun gaven hen schenen voor te bestemmen.' (NAC, 17 juli 1931)

Een ondankbare taak dus, die de positie van de auteur in de maatschappij niet ten goede komt, en het potentieel aanwezige literaire talent vaak, voor het tot wasdom en succes geraakt, de das om doet. Wie toch voor een dergelijke 'loopbaan' kiest, moet wel door iets anders gedreven worden dan door literaire ambitie of maatschappelijke status. Het is opvallend hoezeer in de laatste vier gedichten van de bundel *Serenade* [xxvi] de dichters van het gebannen ras

ronddolen. In 'De argeloozen' (Vg 253-255) bijvoorbeeld onttrekken zij (de genoemde argeloozen) zich aan alles, niet uit ontrouw of kwaadwillendheid, maar omdat ze steeds naar nieuwe verten worden getrokken. Ze willen het leven en de natuur op hun veranderingen betrappen, willen eigenlijk in de directe beleving van de sensatie der natuurkrachten helemaal één worden met die natuur. De argeloozen voelen niets voor een sedentair bestaan, dat er tenslotte alleen op gericht is via het voortbrengen van nageslacht het sterven te verzachten. Ook hier, net als ten aanzien van de rusteloozen in de slotstrofe van 'Hölderlin' (Vg 899-901), de argelooze lammeren in de laatste regels van 'Dorp aan zee' (Vg 819-821) of de Chinese verbannen dichter Po Tsju I in 'De oude' (Vg 515), manifesteert zich het gevoel van de poète maudit verspreid over de aarde te leven en de lotgenoten op onbereikbare afstand te weten. Hun lot is niet te delen, moet in eenzaamheid gedragen worden. Alleen hun poëzie kan hen verbinden.

13.2.4 'Zwanezang' en 'Het eind van het lied'

Cornets de Groot (1981: 76) droeg een plausibele oplossing aan voor het probleem waar 'Zwanezang' de lezer mee opzadelt, namelijk de vraag van de auteursintentie. Wat is de strekking van dit gedicht? Volgens hem bevat het verhaal 'Het eind van het lied' de sleutel tot een verklaring. Dat verhaal, dat alleen al door zijn titel aan 'Zwanezang' doet denken, voltooide Slauerhoff volgens Lekkerkerker in ieder geval vóór 13 september 1928 (Slauerhoff 1991: 143), in hetzelfde jaar dus als waarin 'Zwanezang' is geschreven.

'Het eind van het lied', dat ik al in hoofdstuk 8.6 in verband met Rilkes *Sonette an Orpheus* besprak, speelt met de mythe van Orpheus en Eurydice. De hoofdpersoon, een Russische officier, vindt het begeerde meisje na een lange speurtocht ten slotte in het 'klooster der halve verlossing'. Zijn enige kans op vereniging met haar is op zoek te gaan naar het eind van het lied, dat haar zal bevrijden. Hij belooft dat als zij door wil stijgen naar het licht, hij haar zal laten ontkomen en zelf zal blijven in haar plaats, maar dat als zij op aarde wil terugkeren en voor anderen wil zijn, hij haar verlossing zal verijdelen. In het eerste geval dus: de dichter in de onderwereld, het lied in het licht. Dat is precies de situatie als in 'Zwanezang', aldus Cornets de Groot (1981: 78).

Er zijn inderdaad opvallende overeenkomsten tussen verhaal en gedicht. In beide projecteert de mannelijke figuur zijn verlangen wisselend op een vrouw (de vrouw in het klooster / meisjes in het gras) en op het lied (gedicht, de poëzie). En in beide tekent zich steeds sterker de verwijdering tussen die twee af: de

man/dichter in de onderwereld tegenover de vrouw/poëzie in de hemel (het licht, bij de goden).

13.2.5 *Poëtische en intertekstuele zelfpositionering van de dichter*

Expliciet. Samenvattend kun je zeggen dat Slauerhoff in dit gedicht de poëtica van de poète maudit uitwerkt. Hij wil tot uitdrukking brengen hoe tragisch het lot is van een gedoemde dichter, zoals hij. Immers de gedichten die hij in het verleden met veel liefde maakte, zijn een eigen leven gaan leiden, eerst de meisjes en later de goden tot genot. Hij mist ze en zou graag wat van hen terug verwachten. Het is een beeld voor het heimwee naar de idyllische tijd waarin hij ze maakte, hij geloofde nog in dromen en genoot van het idee dat jonge meisjes ermee wegliepen. Die tijd staat diametraal tegenover het nu. De dichter is oud en zwak, eenzaam, waarschijnlijk dicht hij ook niet meer. Het is zo lang geleden dat hij het zich niet eens meer goed herinneren kan. In ieder geval symboliseert hij met deze zwanenzang het einde van zijn dichterschap. In dit opzicht nadert het de betekenis van 'Woninglooze', waarin angst voor de tanende scheppingskracht klonk. Verder voelt hij zich een zoon van 't gebannen ras', en daardoor een onaanzienlijke. Naast het poëtische thema van de poète maudit snijdt Slauerhoff in 'Zwanenzang' nog een ander poëtisch thema aan: dat van de relatie tussen dichter en zijn gedichten. Eenmaal gemaakt zijn ze van hem losgezongen en niet meer van hem maar van de lezer, ook na zijn dood. Dat is geen rationele constatering maar een pijnlijk gevoeld gemis. Zijn verzen zijn onsterfelijk, hijzelf niet.

Ik zei al dat 'Zwanenzang' met drie andere gedichten over gedoemde dichters de bundel *Serenade* besluit. Het gedicht 'Spleen', die typische poète-mauditterm, waaraan vooral Baudelaire in zijn afdeling 'Spleen et idéal' van *Les Fleurs du mal* inhoud heeft gegeven, volgt op 'Zwanenzang' en heeft als laatste regel: 'Blijf ik onsterfelijk, steeds stikkende?' Dit helpt ons misschien bij de interpretatie van gedicht en titel. Met behulp van die regel, waarin het tweestrijdige karakter van de 'ik' wordt samengevat, kun je nu misschien 'Zwanenzang' opvatten als de verbeelding van een lang uitgesmeerd sterfproces ('steeds stikkende') in het licht van een onsterfelijk bestaan (postuum als dichter[snaam]?). Opnieuw schiet mij Mallarmé's zwaangedicht te binnen waarin het dier langzaam bevriezend aan zijn eind komt. Of is de gruwelijke betekenis van 'Blijf ik onsterfelijk, steeds stikkende?' dat het sterven/stikken nooit ophoudt en de dood de stervende nooit verlossen? Het is niet vergezocht hierbij te denken aan het feit dat Slauerhoff zijn

leven lang een astmaleider was en lange tijd tbc heeft gehad (waaraan hij ook is gestorven). Van kinds af aan kende hij al het angstige gevoel in ademnood te verkeren. **[xxvii]**

Impliciet. Resteert de discrepantie, de paradox tussen inhoud en vorm: de inhoud van het gedicht die wijst op het niet meer dichten, en de vorm waarin dat is gegoten, namelijk een gedicht. Met andere woorden: de dichter beweert dat hij niet meer dicht en deelt dat mee in de vorm van een gedicht. Met recht dus een zwanenzang. Hierna zal de dichter wel niets meer produceren, zal de lezer denken.

13.2.6 'Annonce', een voetnoot bij 'Zwanenzang'

In 'Zwanenzang' vroeg de dichter aan zijn oude verzen een beetje compassie met hem te hebben en hem iets van de liefde terug te geven waarmee hij ze had geschreven. Althans, zo las ik het uiteindelijk. Maar mijn eerste lezing - en zo zal het de meeste lezers aanvankelijk zijn vergaan - was anders, namelijk dat de dichter zich niet tot zijn eigen gedichten richt maar tot de meisjes die zich er vroeger mee in het hoge gras lagen te verzadigen. Die interpretatie wint aan sterkte als we 'Annonce' (Vg 256) **[xxviii]** lezen. In eerste instantie lijkt het alsof het gedicht zélf spreekt, en de reine jonkvrouwen aanspoort eens aardig te zijn voor zijn maker, de dichter. Maar de laatste regel laat geen twijfel, de 'ik' is niet dit vers maar de dichter zelf. 'mij' in de eerste regel moet dus metonymisch voor 'mijn gedichten' gelezen worden.

De boodschap, die het gedicht namens z'n titel zegt te zijn, klinkt zelfverzekerd. De dichter is nogal overtuigd van de ontroerende en zinnelijke potentie van zijn verzen. En hij wijst de jonge dames op het feit dat hij zo veel liefde in zijn verzen goot. Kan dat niet eens andersom? Streel zijn zinnen eens, schrijf een brief of spreek een rendezvous met hem af. Voor wat, hoort wat. En wees niet bang voor de gevolgen van zo'n amoureuze ontmoeting. De enige die er zwanger van raakt, is de dichter zelf: hij loopt het risico een gedicht ter wereld te brengen.

Hoewel de toon van 'Annonce' heel wat luchtiger is, bijna schalks zelfs, is de teneur bijna die van 'Zwanenzang'. De dichter verlangt wat terug voor het werk dat hij stak in zijn gedichten, waarmee anderen zich immers vermaakten. In 'Zwanenzang' verlangde hij die liefde terug van de verzen, die zich inmiddels een eigen bestaan, los van de dichter, hadden verworven (vgl. de laatste regels van 'El cantor va por el mundo' [Vg 640] en 'Het einde' [291], waar eenzelfde

onthechting tussen de dichter en zijn verzen wordt beleden). In 'Annonce' wil hij de liefde terug van de reine jonkvrouwen. Ook hier maakte het dichten hem zwakker. Ook hier treft de beeldspraak van conceptie, zwangerschap en geboorte met betrekking tot het dichtwerk.

13.3 'Des dichters foltering neemt nooit een keer'. *Dichten is dwangarbeid*

In 'De dwangarbeiders' (Vg 803/4) vergelijkt Slauerhoff het lot van koelies met dat van dichters. Het levert een dubbelzinnige verhouding tot het dichterschap op. Dichten is dwangarbeid. Het is loodzwaar werk, maar het ritme verschaft verlichting en werkt als een motor in het ontstaansproces van een gedicht. De dichter heeft een intermediaire functie: hij is de *trait d'union* tussen stilte en geluid. Maar de genade waarmee de gedoemde dichter is uitgerust, is in de praktijk een doem, een strop om zijn hals, een weinig benijdenswaardig lot dus. En dat lot moet hij uitzingen tot zijn dood: 'des dichters foltering neemt nooit een keer'. Zelf is hij tot niet meer in staat dan de hem gegeven woorden ritme te verlenen.

13.3.1 *Het maatgezag der koelies. Biografische achtergrond* [xxix]

'Niets is zoo troosteloos als het ontwaken uit de tropische middagslaap. [...] 's Middags ratelt de arbeid, laat de zon den halfbewustelooze een felle smaad in de oogen, in de ooren. Langzaam ontkruipt hij 't heete bed en tracht zich te koelen in de broeiende badkamer. Dan hoort hij 't maatgezag der koelies, maleiers, laskaren [xxx], mantsjoe-Chineezers, het gevloek der voorlui, en smacht naar een stille plek: midden in 't bosch of op zee' (Slauerhoff 1957: 19).

Deze passage noteerde Slauerhoff op 2 of 3 februari 1927 in zijn dagboek. Hij lag - als scheepsarts verbonden aan de Java-China-Japan-lijn - met het schip de *Tjimanoeek* in een van de havens van de Nederlands Indische archipel. De maatschappij vervoerde onder meer in China geronselde contractarbeiders, koelies in het toenmalige taalgebruik, voor de suiker-, tabak-, thee- en rubberplantages en tinwinning in Nederlands Indië. De vijftien boten van die lijn werden dan ook wel koelieboten genoemd. Op het tussendek was plaats voor 1400 tot 2000 koelies. De bemanning was voor het grootste deel Chinees. Volgens Zwaap (1990: 17) droegen de westerse officieren een revolver. Voor vertrek uit Hong Kong werden de koelies gekeurd door een arts. Ook door Slauerhoff. Heel zorgvuldig ging dat niet, zoals blijkt uit Slauerhoffs beschrijving in het verhaal 'Such is life in China': 'Die klaploper! En dat wil nog dokter heten. Hij is geen dokter, nog minder dan een scheepsarts, een veearts, bedoel ik, want koelies

keuren is nog minder dan koeien van mond- en klauwzeer afhelfen. Even in de lies tasten: klieren? nee. De wang aaien, wat langer bij een meid: koorts? nee. De oogleden optillen: trachoom? nee. All right, weer een halve dollar in [...] zijn zak' (Slauerhoff 2003: 124).

Ondanks de keuringen stierven er onderweg regelmatig koelies. Voor hen stonden loden kisten op het dek, omdat de overledenen geen zeemansgraf mochten krijgen, de Chinezen wilden in hun geboorteland begraven worden. Slauerhoff trok zich het lot van de koelies aan. Op 21 mei 1927 bood hij zijn vriend Arthur Lehning, die hem had geholpen bij het uitgeven van zijn debuutbundel *Archipel* (1923), aan om voor diens nieuwe tijdschrift i 10 een artikel over de Chinese slavenhandel te schrijven (Slauerhoff 1955: 44-45). Het kwam er niet van.

Ook op andere plaatsen in zijn dagboek figureren koelies, soms op een wijze die hen aan de dichters bindt. Eind februari 1927 bevindt hij zich in de Portugese minikolonie Macao, ingeklemd tussen de Chinese Zee en het vasteland van China. Door koelies is hij, waarschijnlijk per riksja, naar de Grot van Camões gebracht. Hierin bevindt zich een buste van de grote Portugese dichter. Op stenen platen eromheen staan gedichten van onder anderen Tasso en Quevedo ter ere van de schrijver van de *Lusiaden*. Slauerhoff neemt de tijd om de gedichten over te pennen. Terug op het schip noteert hij: 'Bij het copieeren [...] blijven de koelies zitten, spreken alleen zachter, de eene die aan het slot van het vers te slapen ligt als een grof vignet [zijn lichaam bedekt blijkbaar de laatste regels] wordt niet wakker' (Slauerhoff 1957: 21).

Mogelijk uit die tijd dateert het gedicht 'De dwangarbeiders', dat Slauerhoff in januari 1934 in *Forum* publiceerde maar nooit bundelde. Het woordgebruik van het gedicht komt soms opvallend dicht bij de hierboven aangehaalde dagboekpassages uit begin 1927. Maar aannemelijker lijkt het dat het althans zijn definitieve vorm pas in 1933-1934 kreeg. Want vergelijking van andere woorden met passages uit de roman *Het leven op aarde* geeft eveneens opmerkelijke overeenkomsten. In de hieronder volgende analyse geef ik daar een paar voorbeelden van. Bovendien verscheen een fragment uit die roman (geschreven in 1933-1934), nota bene onder dezelfde titel als het gedicht, in hetzelfde *Forum*-nummer als waarin het gedicht 'De dwangarbeiders' verscheen.

13.3.2 Dichters zijn koelies

Bij aanvang van het gedicht zien we werkende koelies in een Chinese haven die, ondanks de hitte van de zomerzon en de last van hun vracht, een 'zang' aanheffen. En het is geen klaagzang in overdrachtelijke betekenis: hetzelfde liedje, het bekende refrein, hetzelfde deuntje, dat overal, van Sjanghai tot Kanton, opklinkt. Het lijkt meer op werklied. Zoals de *chainsongs* die Amerikaanse gevangenen, vastgeketend aan elkaars enkels, zongen op de maat van het slaan van hun houwelen in de rotsige bodem. Of de *shanty's* die de matrozen zongen om het saaie werk wat kleur te geven. Fraai klinkt het gezang der koelies in ieder geval niet, het lijkt meer op 'kermen'. De Ierse marconist Cameron, hoofdpersoon van *Het leven op aarde*, verbaast zich over hun klaagzang: 'Nergens heb ik op deze wijze de arbeid horen begeleiden. [...] Wonderlijk genoeg deed het ritmisch gekerm van hen die zwaar torsten en zwoegden, denken aan een in mineur gestemde krekkelzang[**xxx**i] als een begeleiding van de genadeloos mensen vermalende stad aan de overkant' (Slauerhoff 1991a: 28).

Slauerhoff gebruikt allerlei poëtische middelen om de verwantschap tussen dichters en koelies te onderstrepen. Zo rijmt 'zang' in regel 4 veelbetekenend op 'dwang' uit de titel. Die twee, zang en dwang, zijn dus meteen al onlosmakelijk verbonden. Zangterminologie wordt op de koelies toegepast: ze zijn 'maatvast' en doen de laadstok 'deinen', dat behalve aan doorbuigende planken ook aan het heen en weer schommelen op muziek doet denken. In *Het leven op aarde* wordt deze scène van heen en weer lopende koelies heel nauwkeurig omschreven: 'Sommigen liepen in paren aan een diep gebogen, in het midden bijna geknakte bamboe de last, een kist, zak of machinedeel, te zeulen. [...] [Het hoofd van een koelie] leek op de kop van een kameel, waarin ook niets is dan een uitdrukking van gelaten lastdragen en een staren over een ledige vlakte waar geen eind aan komt. De andere drager maakte ook geen beweging van begeerte. Zij waren samen immers één lastdier, voor- en achterpoten van een lastwerktuig. Samen strompelden zij voort, voet voor voet, samen hielden zij de beurtzang van het gekerm aan en het op- en neerzweepen van de laadstok deed de toonhoogte rijzen en dalen' (id.: 28, 29). Het ritme waarop ze werken verlicht hun arbeid. De beeldspraak is onverminderd toepasbaar op het lied: *maatvast, deinen, rythme, zweven door de lucht, licht...* (de lichtheid en het zweven worden geaccentueerd door de drie puntjes). Niettemin leven ze als (roof)dieren, ze werken, eten ('verslindend') en slapen, 'zwaar in zwijm'. Uiteraard zijn de koelies volledig uitgeput door de moordende slavenarbeid.

13.3.3 *Dichters zijn geen koelies*

Dan neemt de camera een ander standpunt in. We maken kennis met 'de ijdele dichters / In 't koele theehuis'. De dichters verrichten geen loodzware arbeid, integendeel, ze zitten daar maar een beetje te niksen, met zich zelf ingenomen. Mogelijk doelde Slauerhoff met een 'theehuis' op een bordeel, want in Japan zijn theehuizen tevens bordelen. In een voorontwerp voor de Chinese roman *Het leven op aarde* schreef Slauerhoff: 'De oudste zuster werd prostituee. voor twee dollar per maand werkte zij in een theehuis' (Blok en Lekkerkerker 1985: 159). Als het theehuis inderdaad een bordeel is, zou dat de opzettelijk misleidende tegenstelling tussen koelies en dichters, zoals die in de eerste helft van het gedicht wordt voorgesteld, nog versterken. De zich aan lusten overgeevende dichters tegenover de onder zware lasten zuchtende koelies. Maar meteen daarna wordt van de dichters gezegd dat ze tuk zijn op maat en rijm. Dat hadden we ook al gehoord over de koelies, die waren 'maatvast' en liepen, met een laadstok tussen hen in, in paren. Dat is een mooi beeld voor rijmparen, ze rijmen op elkaar, net als waarschijnlijk de liederen die ze zingen.

Dan volgt een dialoog, waarvan de sprekers overigens anoniem blijven, er wordt niets over hen gezegd. Des te meer over de koelies en de dichters. De eerste spreker meldt: hoe bitter is het leven hier op onze aarde, op deze ster. En hoe zoet is het leven van die bovenaardse dichters. Boven-aards, want die dichters verkeren hier op aarde in hogere sferen. Hun afkomst ligt op de Parnassus, de Helikon. Of misschien komen ze wel van een andere planeet! Of van een ander sterrenstelsel, het Zevengesternte. Het zijn Plejaden, met een allusie op de renaissancistische dichterskring rond Ronsard en Bellay. Maar dan trekt de tweede spreker de eerste terug op aarde: nee, 't gebeurt in één land, vlak bijeen. Theehuis en haven liggen dicht bij elkaar. De vervloekten zoeken elkaar op de vervloekte plaatsen op. Er is ten minste al een geografische overeenkomst tussen de twee groepen. Een overeenkomst op het niveau van ruimte.

Nu neemt het gedicht een merkwaardige wending. De eerste spreker repliceert op de tweede: als de koelies van hun werk terugkomen, dan zullen ze wel afgunstig zijn op die dichters, die daar maar in het theehuis zitten te niksen, en ze zullen hen uit woede ombrengen in hun kit. Een 'kit' is een kroeg, eventueel tevens bordeel, maar het kan ook een verkorting van 'opiumkit' zijn, volgens Van Dale een symbool van ledigheid, vandaar de 'ijdele dichters'. Hier wordt de tegenstelling tussen de twee weer aangescherpt: arbeid tegenover ledigheid, en

deugdelijk, 'fatsoenlijk' werk tegenover ontuchtige vrijetijdsbesteding.

De eerste spreker wil het verschil tussen dichters en koelies benadrukken, de tweede juist hun overeenkomst. Waarom zouden de koelies de dichters eigenlijk naar het leven staan? Blijkbaar zijn de koelies gepikeerd als ze na een lange dag beulen de ijdele dichters - *ijdel* in vierdubbele zin: leeg, krachteloos, zinloos en met zichzelf ingenomen -, waarschijnlijk languit lurkend aan een opiumpijp, met naast hen een gezelschapsdame, zien liggen in het theehuis. Maar is dat voldoende reden om hen te vermoorden? Nee, inderdaad, zegt de tweede spreker, de dichters worden niet door hen benijd. Ze worden nog niet eens benijd om de genade die hen in staat stelt te dichten, net zomin als de gehangenen benijd worden om het koord dat hun doodvonnis voltrekt. Met andere woorden: de genade van de dichters is dus slechts een schijnbaar positief lot, in werkelijkheid is het een 'foltering', die hun ten slotte noodlottig wordt en de keel dichtknijpt.

Het is wel een heel andere genade dan in het gewone taalgebruik wordt gehanteerd. Die is toch meestal positief van aard. Maar welke betekenis van 'genade' zou Slauerhoff hier bedoeld hebben? Geen goedertierenheid van God, evenmin vergevingsgezindheid. 'Het was een dwangarbeid en toch genade', zo omschrijft Slauerhoff in het gedicht 'Camoës' (*Vg* 906) het leven van de Portugese dichter van de *Lusiade*. Ook al is het negatief, de genade heeft op z'n minst de glans van iets gunstigs. Maar evenmin als je een terdoodveroordeelde benijdt om het middel waarmee hij gedood wordt (het koord), is men afgunstig op de dichter om de omgekeerde genade (de doem) van zijn lot. Het lijkt een verklaring van de paradox van het slechts schijnbaar positieve lot dat 's dichters genade is.

13.3.4 *Toch hetzelfde ambacht?*

Dan hervat de dichter zijn betoog. Hij dringt weer aan op de overeenkomsten. Vanuit het heelal bezien zijn de koelies en dichters gelijk. Het is een echo van Multatuli: 'Van de maan af gezien, zijn wij allen even groot' (*Idee* no. 155). Ze oefenen eigenlijk hetzelfde ambacht uit. De een is intermediair tussen schip en wal, de ander tussen niets en iets, tussen gedachte of idee enerzijds en resultaat, doel of verklanking anderzijds. Opnieuw dus een overeenkomst op het niveau van de ruimte.

Ook in *Het leven op aarde* wordt zo'n verbinding gelegd. De marconist Cameron vergelijkt zijn lot met dat van de loods: 'Boven hoorde ik de loods commando's geven. Ik vergeleek zijn lot met het mijne. Hij voer heen en weer tussen stad en

zee, tussen volte en leegte, tussen rumoer en stilte, en geen van beide had vat op hem. [...] Een bestaan, steeds vlot, nooit vastrakend. En het mijne? Traag en verslapt door de onafgebroken jaren op zee moest ik mij nu zonder overgang een weg banen door het land' (Slauerhoff 1991a: 22). Cameron is geen dichter, maar een marconist. De vergelijking gaat dus op het concrete vlak tussen een loods en een seiner, op het ruimtelijke vlak tussen het vertrek- en het eindpunt, en op het psychologische vlak tussen een tevreden man (de loods) en een óntevreden man (Cameron). Direct erop volgt de cruciale vraag: 'Waarom zijn zo vaak de zwaksten met het zwaarste lot belast? Hoe is het mogelijk dat zij het nog vaak volhouden en tot een einde brengen, al is het dan geen goed einde?' (id.: 20-21) Deze vraag, in vertwijfeling gesteld, kan men ook op de dichters en de koelies uit 'De dwangarbeiders' betrekken. Ze zijn belast met het zwaarste lot. Hoe kunnen ze het volhouden? Tot het eind nog wel, want onder dwang verrichten ze hun werk. Hier is duidelijk sprake van een gedoemd zijn, elke vrije keuze is uitgesloten.

Er is, voor wie er gevoelig voor is, een opvallende parallel te trekken tussen de rol van de dichter, de marconist, de loods, de koelie en ten slotte de arts, die Slauerhoff in zijn beroepsleven was. De arts is vooral in zijn taak van verloskundige met een dergelijke taak begiftigd. Vergelijk ook Plato's beschrijving in *Theaetetus* van Sokrates als verloskundige van verstandige ideeën. **[xxxii]** Allen vervullen de rol van intermediair, bemiddelaar of *mediator*. Zij doen niet meer dan met hun talent en vakkennis iets dat al bestaat, maar onvolgroeid of niet te gebruiken is, naar een concrete, volgroeide, bruikbare staat brengen. Deze rol belicht twee aspecten: het zegt iets over hoe gedichten tot stand komen, en het zegt iets over de positie van de dichter, die bevindt zich tussen twee werelden in. Negatief geïnterpreteerd betekent dat dus dat die rol de dichter tot buitenstaander maakt.

Maar er zijn meer overeenkomsten. Naast hun intermediaire functie hebben de koelies en dichters ook hun ritmische beweging gemeen. En die ritmiek brengt 'verlichting van de onbewegelijk te zware last'. Het ritmisch gaan van de draftred van de koelie enerzijds en van de versregels van de dichter anderzijds maakt de last minder zwaar. Onbewegelijk, dus stilstaand, is die last te zwaar, niet te dragen. Maar eenmaal in beweging en ondersteund door de ritmiek van de beweging en de begeleidende zang gaat het wél. Het beeld van de ritmiek die zwaar licht maakt, wordt mooi uitgewerkt. De ritmiek zet alles in beweging en de machine, eenmaal in beweging, kan niet meer worden gestopt. Dat is de wet van

de in gang gezette massa. Een loodzware zak die van de ene naar de andere koelie wordt geworpen kan het best in één beweging worden doorgeslingerd. 'De koelie viel, die stilstaand dit gewicht ving', staat er dan ook. Het moet dus in één vloeiende beweging, waarbij het ritme bepalend is. De koelies zijn inmiddels een mooi beeld geworden voor de verzen van de dichter, als ze in het juiste ritme lopen gaat het goed en brengen ze hun betekenis (last) over.

Net zo is het met de dichter die in het verloop van zijn woorden ritme moet aanbrengen, anders komen ze niet in beweging, want 'gek werd men van woorden stilstaand vast'. Dit is niet minder dan een opvatting over poëzie, en wel dat poëzie moet gehoorzamen aan een zeker ritme. Dat ritme heeft de functie van een motor, het brengt woorden in beweging. En dat is een vooruitwijzing naar de laatste strofe: 'woord na woord ontwaakt, / Eischt rythme'. Het ritme zet de woorden in beweging, doet hen ontwaken uit de slaap of de dood en roept ze (weer) tot leven. Deze overeenkomst - die van het ritme - is er trouwens een op het niveau van de tijd, omdat ze van een bepaalde duur is.

13.3.5 *Verlossing versus doem*

Maar er zijn ook verschillen tussen de twee ambachten. De koelies kennen steeds verlossing van hun last. Aan het eind van de dag mogen ze een aantal uren rusten en slapen, tot de volgende morgen hun kwellen weer begint. Maar: 'Des dichters foltering neemt nooit een keer / En zonder pooz' moet hij zijn doem verduren'. De last die de dichter moet dragen is dus 'zijn doem'. Vanaf het 'gevloekt' (Fr.: *maudit*) uur dat de dichter 'geraakt' is, is hij 'bezeten'. 'het' gaat door hem heen. Iets van buitenaf is in hem gevaren en maakt zich meester van hem. Dit correspondeert met het beeld van de dichter volgens de romantische conventie naar Baudelaire (vgl. diens eerder aangehaalde 'Bénédiction' [xxxiii]): zijn roeping is tegelijk zijn zegen en zijn vloek. 'woord na woord ontwaakt' uit de stilte om hem heen, 'Eischt rythme'. De dichter 'draagt', hij 'draagt tot zijn steen'.

Afgezien van de terminologie die zonder twijfel in de richting van de poète maudit wijst, kunnen we niet zeggen dat Slauerhoff hier erg expliciet is. Er is blijkbaar een moment geweest, een 'gevloekt uur', waarop de dichter is begiftigd, 'geraakt', met de gave van het dichten. Vanaf dat moment is de dichter 'bezeten' en 'gaat het door hem heen'. Eerder dan 'besepte hij', lijkt me de frase 'gaat het door hem heen' semantisch in nevenschikking tot 'Is hij bezeten' te staan. Het komt er dus op neer dat er een demon door de dichter waart, bezit van hem neemt en hem tot dichten dwingt. Van binnen is hij nu bezeten door een demon,

van buiten 'omvat' de stilte hem. Hij kan geen kant meer op, passief laat hij alles op zich afkomen. Woord na woord 'ontwaakt'. Daar hoeft hij zelf geen vin voor te verroeren, dat gaat vanzelf, niet buiten hem om maar binnenin hem. De woorden, wakker geworden, eisen ritme. Als op bevel moet de dichter nu de woorden ritme geven. Er is dus toch nog wat te doen, al lijkt het in opdracht van een andere macht.

Deze hele last, het verdoemd zijn om zonder onderbreking te moeten dichten, door een andere macht hiertoe aangespoord, is zeer zwaar. Hij moet deze last tot zijn grafsteen blijven dragen. Het is de consequentie van de doem, die wordt megedragen tot het bittere eind. 'Dragen' kan trouwens behalve 'verduren', welke betekenis hier ook past, tevens 'zwanger zijn' betekenen. Ook die betekenis is in dit gedicht, waarin het ook zo uitvoerig over de conceptie van 's dichters verzen ging, zeer toepasselijk. De uit de dichter geboren verzen verlenen zijn miserabele lot immers glans. Zo is hij 'van ellende edel'.

13.3.6 *Poëtische en intertekstuele zelfpositionering van de dichter*

Expliciet. Met de in dit gedicht uitgewerkte parallel tussen koelies en dichters laat Slauerhoff zien dat de dichter gedoemd is tot het verrichten van arbeid die hem, vanaf het gevloekte uur waarop hij is geraakt, wordt opgedragen. Net als de dwangarbeider in zijn tredmolen van het hem opgedragen werk. Maar nog erger dan deze is de dichter bezeten, getekend voor het leven. Hij kan niet anders dan doorgaan met dichten. 'Des dichters foltering neemt nooit een keer.' Dit ervaart hij als een onmenselijk zware last. Het is dus niet vreemd dat de dichter in 'Ballade' (Vg 215) zijn mogelijke opvolgers waarschuwt: 'breek de lier!', en ook in de bundel *Serenade* vermaant hij zijn erfgenaam vooraf: word geen dichter, zoals ik (Vg 235), om in 'Camoës' (Vg 906) nog eens zichzelf, overigens tevergeefs, ervoor te waarschuwen niet het afschrikwekkend voorbeeld van de Portugees te volgen. De doem te dichten is afschuwelijk maar onontkoombaar. De enige verlichting van de dichter bestaat hierin: ten minste de woorden zo te vormen en te plaatsen dat ze rijmen en metrisch lopen. Zo verlichten en verzachten ze het zware werk. Dan wordt dichten 'een dwangarbeid en toch genade'.

Ook elders, bijvoorbeeld in het opstel 'Over het "vrije vers" en versbevrijding in het Nederlandsch', trekt Slauerhoff de vergelijking tussen dichter en slaaf, en juist op het punt van maatvoering. E.A. Poe heeft door een fantastisch ritme het uiterst moeilijke en 'zware' gedicht 'Ulalume' zeer leesbaar gemaakt. Het kan dus, stelt Slauerhoff tevreden vast. Net zoals de door loodzware dwangarbeid tot

stand gekomen piramiden er toch schitterend uitzien (Slauerhoff 1955: 488).**[xxxiv]**

Terecht noemde Anbeek (1996: 18) 'De dwangarbeiders' 'de belijdenis van een gedoemd dichter'. Het gedicht en zijn context wijzen op het feit dat Slauerhoff met het lot van de koelies begaan was en op een gevoel van lotsverbondenheid tussen gedoemde dichter en gedoemde slaven. Zo zag Kees Fens het ook, toen hij reizend langs de havensteden van Azië de schim van Slauerhoff bespeurde: 'Maar dichterbij wordt de hitte zwaarder, de sjouwers worden grauwer - ik begrijp nu pas de werkelijke betekenis van het woord "koelie" - alles krijgt de hete rauwheid van die zeeverzen van Slauerhoff. Ik meen hem daar aan die kade in die ondraaglijke hitte beter te begrijpen. De vervloekte dichter zoekt de vervloekte plaatsen en mensen op. Hij reist naar huis, de zee is de weg erheen, en dicht zich thuis.' (*Volkskrant*, 5 juli 1996)

Ten slotte laat dit gedicht ook iets los over de vraag hoe gedichten tot stand komen. De dichter vervult in dat proces een tamelijk passieve rol die vergelijkbaar is met die van een zwangere vrouw: in hem worden de woorden gelegd die wakker gemaakt of tot leven komen en met zijn hulp ter wereld worden gebracht. Deze rol zegt ook iets over de positie van de dichter. Die is er een tussen twee werelden in. Buiten de samenleving. Maar met een belangrijke, levensdragende taak. Ook al ziet de dichter die taak als een doem. Impliciet. De vorm van het gedicht ondersteunt in hoge mate de inhoud. Zo rijmt 'zang' in regel 4 veelbetekenend op 'dwang' uit de titel. Het syntactische einde der zinnen correspondeert vrijwel altijd met het regeleinde. In combinatie met het overvloedig gebruik van rijmvormen (alliteratie, assonantie en acconsonantie), die voor een effect van herhaling van bewegingen zorgen, ontstaat zo een verbeterd ritme, dat naar het einde van het gedicht iets dwangmatig krijgt.

13.4 'Verval'. *Zwaluwen voedsel brengen*

Nu volgen nog tot slot twee 'Chinese' verzen, 'Verval' en 'De oude'. Beide handelen ze over de oude, zieke en verbannen negende-eeuwse Chinese dichter Po Tsju I.**[xxxv]** Maar terwijl 'De oude', dat ik in de volgende paragraaf zal behandelen, een vertaling is, werpt 'Verval', nog voor begonnen te zijn, de kwestie van het auteurschap op. Van wie is het gedicht? Van Po Tsju I of van Slauerhoff zelf? Deze vraag, zo zal blijken, brengt ons bij de functie van de meervoudige persoonlijkheid in Slauerhoffs poëzie, een kwestie die hem ineens heel dicht bij modernistische dichters als W.B. Yeats, Ezra Pound, T.S. Eliot en

Fernando Pessoa brengt. Ten tweede zegt de betekenis van 'Verval' ons iets over de positie van een dichter van het gebannen ras in zijn nadagen. De vogels spelen een belangrijke rol, ze zijn symbolisch op te vatten als zijn lotgenoten, ook poètes maudits, maar mogelijk ook als de gedichten van de oude man. Voor hen is er wellicht leven na zijn dood, maar dan moeten ze wel goed verzorgd worden (zie hiervoor § 13.4.3). Maar eerst kijken we naar de literaire context waarin het gedicht staat.

13.4.1 *Slauerhoffs Chinese gedichten in hun Europese context*

Uit het grote aantal gedichten dat Slauerhoff van Po Tsju I heeft vertaald, blijkt dat het zijn favoriete Chinese dichter is. Terwijl hij van anderen, zoals Li Tai Po (Pounds favoriet), hooguit drie verzen vertaalde, bewerkte hij van Po liefst zeventien gedichten, vrijwel allemaal naar de invloedrijke, Engelse, vrij letterlijke vertalingen van Arthur Waley, die deze had gebundeld in *One Hundred & Seventy Chinese Poems* (1918) en *More translations from the Chinese* (1919).**[xxxvi]** Slauerhoff, die beide bundels van Waley eind jaren twintig in Parijs had aangeschaft, deelde de belangstelling voor Chinese poëzie met tijdgenoten als Pound, Ehrenstein, Brecht en Segalen. Vanaf het begin van de eeuw hadden ze het werk van de oude Chinese dichters vertaald maar met uitzondering van de laatste deden ze dat via de omweg van een door anderen vertaalde bron. Brecht baseerde zich op Hans Bethges *Die chinesische Flöte* (1907) en *Klabunds Dumpfe Trommel und beraushtes Gong* (1915) en *Li-tai-pe* (1916). Pound had voor zijn bewerkingen, gebundeld in *Cathay* **[xxxvii]** (1915), de filologische vertaling van de Amerikaanse Japankenner Ernest Fenollosa tot zijn beschikking. Waley kende Pound goed. Zijn gebruik van het vers libre is niet los te zien van Pounds Chinese verzen in *Cathay*.**[xxxviii]**

Slauerhoff baseerde zich dus voor zijn bewerkingen grotendeels op Waleys bloemlezingen. De meeste zouden terecht komen in de verschillende drukken van de bundel *Yoeng Poe Tsjoeng* (1930), dat Chinees is voor 'van geen nut'. Zoals gezegd zijn de meeste door Slauerhoff vertaalde verzen van Po Tsju I. In hem herkende hij een geestverwant en hij verbeeldde hem vervolgens in zijn vertalingen als een onmaatschappelijke dichter, een poète maudit. De gevoelde verwantschap leidt, als zo vaak bij Slauerhoff, tot de wens met die verwante ziel samen te vloeien. Zoals in het postuum aangetroffen gedicht 'Aan Po Tsju I' (Vg 757), dat begint met de regel: 'Soms zegt men, ik kom u nabij'; en nadat de dichter Slauerhoff de verschillen tussen zichzelf en zijn Chinese voorbeeld heeft

benadrukt, eindigt hij met de uitgesproken verwachting dat zij na zijn dood samen zullen vallen: 'Maar weldra word ik u gelijk / In stilt'. - Verwacht gij mij?' Het gedicht met de veelzeggende titel 'Samenval' (Vg 754-756) beschrijft zelfs een ware persoonswisseling tussen de twee dichters: 'Ik heette niet Slauerhoff maar Po Tsju'. [xxxix]

Ook in proza liet hij zich door de Chinese dichter inspireren, getuige vier verhalen uit de verhalenbundel *Het lente-eiland*. En in de roman *Het verboden rijk* speelt opnieuw de persoonsverwisseling een belangrijke rol. Een van de twee hoofdpersonages, de naamloze marconist, is een reïncarnatie van de zestiende-eeuwse Portugese dichter Camões, de andere hoofdpersoon uit de roman (zie ook de laatste alinea van § 13.1.5.3).

Dat Slauerhoff zich vooral tot het werk en de figuur van Po Tsju I voelt aangetrokken, ligt voor een deel ook aan Waley, want diens selectie legt de nadruk op de verbannen en berooide Po. Uit de grote verzameling en vertaling die Wilt Idema (2001) uit diens werk maakte, blijkt dat Po een stuk veelzijdiger was. 'In zijn werk presenteert hij zich aan de lezers als student en als ambtenaar, als activist en als banneling, als hoveling en als bestuurder, als kluizenaar en als gepensioneerde, als vriend en als broer, als echtgenoot en als vader, als toerist en als tuinarchitect, als armoedzaaier en als bordeelbezoeker, als scepticus en als gelovige,' zegt Idema in zijn inleiding (Bai Juyi 2001: 10). Slauerhoffs voorkeur voor Po Tsju I als poète maudit avant la lettre moeten we dus deels op het conto van Waley schrijven.

In het algemeen kan ten aanzien van Slauerhoffs Chinese vertalingen gezegd worden, dat een vergelijking met Waleys vertalingen laat zien dat Slauerhoff eigenzinniger te werk gaat. Terwijl 'Waley de grammaticale structuur van het Chinese origineel zeer nauw volgt - zozeer dat een ongewoon, "modern" Engels ontstaat', valt bij Slauerhoffs vertalingen 'meteen op dat hij de losse, "nieuwe" grammaticale structuur terugbrengt tot gewone, traditionele verzen', zegt Ruitenbeek (1985: 5). Slauerhoff maakt overvloedig gebruik van alliteratie, Waley niet. Bovendien laat Slauerhoff zijn versregels meestal rijmen, Waley nooit. 'Slauerhoff blijft verstechnisch een traditionele dichter' (ib.).

Wat de inhoud betreft: in Waleys vertalingen vindt men langueur, melancholie, maar de toon blijft afstandelijk, net als het Chinees. Slauerhoff zet alles veel sterker aan, de beelden worden soms pathetisch, onheilspellend, apocalyptisch.

Zijn toevoegingen van drama en pathos zijn volledig vreemd aan het Chinees. Hierin, meent Ruitenbeek, lijkt hij op Gustav Mahler die in zijn *Lied von der Erde*, uitgaande van Hans Bethges bewerking van het Chinese origineel, hetzelfde deed (id.: 6).**[xl]** R.P. Meyer, die al eerder over Slauerhoffs Engelse voorbeelden voor zijn Chinese verzen schreef, merkt terecht op dat Slauerhoffs 'accentverschuivingen [...] deze gedichten onmiddellijk doen aansluiten bij [zijn] oorspronkelijke poëzie' (1955: 356). Die accentverschuivingen 'beklemtone[n] altijd het zwaarmoedige, het wanhopige, het mysterieuze of het "unheimische". Het gedicht wordt bij Slauerhoff nooit lichter van stemming, maar altijd zwaarder. Slauerhoff gaat vaak een stap verder dan Po Tsju I, en zo krijgen vele van Po Tsju I's weemoedige gedichten een bittere toon, die men in de Engelse vertalingen niet aantreft.' (id.: 359)

Dat een dichter als Slauerhoff geen accurate en precieze vertaler was, hebben zowel Meyer als Ruitenbeek genoegzaam aangetoond, maar vreemd is dat voor een dichter natuurlijk allerm minst. Ook Pound permitteerde zich de grootste vrijheden en bekommerde zich er nauwelijks om of hij het origineel wel getrouw bleef. Een dichter die vertaalt, is er in de eerste plaats op uit het vertaalde zich eigen te maken. 'Make it new' was Pounds levenslange motto als het om poëzie ging. We moeten de bewerkingen die dichters maken van originelen dus als een onlosmakelijk deel van hun creatieve oeuvre zien, en niet als een dociele poging de inhoud van het origineel van een andere dichter zo getrouw mogelijk weer te geven. Het vertaalde gedicht is een nieuw gedicht geworden. De vraag is dus welke naam er onder moet. En met betrekking tot Slauerhoffs gedicht 'Verval' kan met recht de vraag gesteld worden of er überhaupt sprake is van een Chinees origineel.

13.4.2 *Een vertaling of niet?*

Onder het nagelaten gedicht 'Verval' (Vg 516-517), schreef Slauerhoff de naam van Po Tsju I, waarmee hij suggereerde dat het een vertaling van deze Chinese dichter betrof. Maar men heeft echter geen directe bron kunnen vinden en vermoedt dat Slauerhoff het gedicht op eigen houtje heeft geschreven, zich baserend op elementen uit de biografie van Po Tsju I (Pos e.a. 1993: 144). Waarom schreef Slauerhoff dan toch Po Tsju I's naam onder het gedicht?

Er zijn drie mogelijke antwoorden op die vraag. Wellicht is het tóch een vertaling: van een niet in de nalatenschap aangetroffen maar wel bestaand gedicht van Po Tsju I, of van een andere Chinese dichter, door Slauerhoff verward met Po Tsju I.

Ten tweede is het mogelijk dat hij, toen hij het vers weer eens opdook, oprecht veronderstelde dat het een Po-Tsju-I-vertaling van zijn hand was en er toen diens naam onder schreef. In dat geval toont het aan hoe zeer de originele dichter en de dichter-vertaler congruent waren. Ten derde bestaat de mogelijkheid dat Slauerhoff de toekomstige lezer misleidde door te veinzen dat hij het gedicht niet zelf 'bedacht' had maar een Chinese collega, met wie hij zich zeer verwant voelde.

Deze laatste mogelijkheid lijkt mij het meest waarschijnlijk. Tenslotte is de mystificatie een eeuwenoud beproefd literair stijlmiddel en Slauerhoff wist er op verschillende manieren wel raad mee. Vanaf zijn studententijd gebruikte hij pseudoniemen.

In het begin waren het raadselachtige lettercombinaties (X.Y.Z., E. en J.E.), de bundel *Oost-Azië* (1928) publiceerde hij onder de naam John Ravenswood en liet hem voorafgaan door een aanbeveling vol mystificaties van 'J. Slauerhoff'. Ook de eerste druk van zijn 'Chineesche verzen', *Yoeng Poe Tsjoeng* (1930) verscheen onder dat pseudoniem en overigens onder een andere dan de later bekend geworden titel: *Mo Yang Ke*, op zichzelf alweer een moedwillige verduistering van de inhoud. Ook zijn pastiches (onder anderen op Jacques Perk) verraden een zwak voor mystificatie. En ten slotte werd de toepassing van meerdere personages die in hun afwisseling binnen één dichtwerk of één bundel op een of andere manier congruent waren met de dichter in het begin van de twintigste eeuw een literaire toep, waarvan de bekendste vertegenwoordigers Yeats, Pound, Eliot en Pessoa zijn.

Het gebruik van maskers is een van de bekendste stijlmiddelen van de modernist Pound. **[xli]** In de bundel *Personæ* (maskers, personages) uit 1909, waarvan in 1926 een sterk uitgebreide editie met werk uit de periode 1908-1920 waaronder *Cathay* verscheen, wemelt het van de aliassen. Telkens kruipt de dichter in een andere huid of tooit zich onder een andere dekmantel. Kellendonk (1992: 780) noemde Pound de 'polyglotte stemmenimitator'. Volgens sommigen, zoals zijn biograaf Carpenter, was het voor Pound een manier om het maar niet over zichzelf te hebben. Hij zocht een toevlucht in allerlei personages, ook al stonden ze mijlenver af van de figuur die hijzelf representeerde. Uit de parade van personages en maskers die Pound opdreef zou blijken hoezeer hij op zoek was naar een eigen identiteit (Carpenter 1990: 67). Anderen beschouwen de maskerade uitdrukkelijk als een kenmerk van het modernisme, als een middel dat de dichter aanwendt om de eenzame dichterfiguur in een menigte te

transformeren, om de negatieve identiteit om te zetten in een positieve meervoudigheid of universaliteit van het bestaan (Hamburger 1982: 74). Of, in een variant hierop, als een logische stap verder op het al door Rimbaud ingeslagen pad van de scheiding tussen dichterlijk subject en empirisch ik ('Je est un autre'). Pound maakte daar dankbaar gebruik van en wendde de toepassing van talloze personae aan als middel om het dichterlijke subject tot een collectief subject te maken (Friedrich 1988: 70,168). Weer anderen verklaren de behoefte aan versmelting met allerlei figuren uit heden en verleden, dit syncretisme, uit Pounds geschiedenisconceptie, die niet uitgaat van evolutie en vooruitgang maar geloof in een eeuwige wederkeer van dezelfde patronen (Claes en Nys 1985: 17).

En juist met betrekking tot het toeschrijven van een gedicht door de dichter zelf aan een andere auteur door diens naam er tussen haakjes onder te zetten, is er iets merkwaardigs aan de hand. Want hoewel het kan lijken op een bewuste mystificatie, kan er ook een subtieler doel achter zitten. Het doet namelijk denken aan de wijze waarop talloze dichters zijn opgenomen in de bloemlezing epigrammen van de *Griekse Anthologie*. Pound bestudeerde die en de imitaties die hieruit voortkwamen voorzag hij van klassieke eigennamen die een eerbetoon zijn aan de oude modellen. In dat geval heeft Slauerhoff niet zozeer een mystificatie op het oog gehad, maar nam hij door de toeschrijving van zijn eigen gedicht aan Po Tsju I zijn poëzie eigenhandig op in het pantheon der wereldliteratuur.

Hoe dit ook zij, er is een opmerkelijke overeenkomst in de manier waarop Pound en Slauerhoff zichzelf of 'de dichter' in hun gedichten ten tonele voeren, hetzij in verzonnen hetzij in historische personages. Wat Slauerhoff betreft ging het hem even gemakkelijk af om zich buiten zijn poëzie om een incarnatie te voelen van zijn 'broederziel' Corbière als om zich in zijn poëzie te verplaatsen in een onschuldig kind ('Kindervrage', Vg 263), de bloeddorstige Dsjengis Khan (395-412), een Chinese dichter ('Samenval', 754-756), een schip ('Het boegbeeld: de ziel', 45-48; 321-328) of zelfs een gedicht ('Pour une beauté pas encore défunte', 793). De meervoudige persoonlijkheden die het oeuvre van Slauerhoff bevolken, plaatsen hem dus in de literaire traditie van het modernisme, iets wat men misschien niet zou hebben verwacht van de als romantisch bekend staande Hollandse dichter.

Het dwingt ons in ieder geval dit gedicht over een andere dichter met meer overeenstemming tussen subject en object te lezen dan men in het algemeen

geneigd is. Slauerhoff koos zijn vertaalvoorbeelden in de eerste plaats vanwege de persoon van de dichter. Zag hij verwantschap tussen de dichter, diens thematiek enerzijds en zijn eigen dichterschap anderzijds, dan wilde hij ook iets van hem vertalen. Zie zijn vertalingen van Baudelaire, Corbière, Verlaine, Rilke, Masefield, etc. En de volgende stap was de toe-eigening van het karakter van de vertaalde dichter en de omvorming ervan tot een geheel verslauerhoviaanse geest. Met andere woorden: poëtische uitspraken in door Slauerhoff vertaalde gedichten moeten met niet te veel pudeur als louter voor rekening van de vertaalde dichter gehouden worden. In tegendeel, ze zeggen meer over de dichter Slauerhoff dan over de maker van het origineel.

13.4.3 *Two birds of a feather*

In dit gedicht is een dichter aan het woord. De suggestie is dat het Po Tsju I is, want zijn naam staat onder het gedicht en enkele van de genoemde kwalificaties zijn kenmerkend voor hem: zijn ziekte en het alleen zijn in een verlaten oord. In veel andere door Slauerhoff vertaalde Po-Tsju-gedichten keren die kenmerken terug. Maar zoals gezegd zet Slauerhoff de typering van deze dichter volledig naar zijn hand, zodat men de figuur ook op de auteur van deze vertaling kan betrekken. Of bij uitbreiding: op een bepaald type dichters, zoals straks zal blijken.

Ook nu gaat het weer over een dichter in ruste, poëzie schrijft hij niet meer. Hij is ziek en voelt de dood naderen, een gevoel dat zijn pendant vindt in de natuur: de vogels trekken weg naar warmere streken, de zon gaat onder, er trekt een koude mist over de kaal geworden velden, de oostenwind steekt op, de bomen hebben hun bladeren verloren en de sloten zijn bevroren. Het is een sfeer van leeg- en kaalheid, deprivatie, verval. Vandaar de titel.

De enige levende wezens die met de dichter achterblijven zijn zwaluwen, al is het noodgedwongen want hun vleugelpennen zijn gekortwiekt. Daardoor zijn ze niet in staat voedsel te vinden. Gelukkig heeft de dichter zich hun lot aangetrokken. Voor hem is er weinig toekomst, maar hij kan tenminste de vogels de lente laten halen. Het gaat natuurlijk om de zwaluwen en om het voeden van die vogels. Waar staan zij voor? Wat betekent die handeling? De gekortwiekte vogels roepen de vleugellamme albatros van Baudelaire en Mallarmé's in het ijs vastgevroren zwaan in herinnering. Wil Slauerhoff ons in 'Verval' wijzen op de lotsverbondenheid tussen de oude dichter en de gekortwiekte zwaluwen? De oude man ervaart het in ieder geval als trouw dat ze blijven, maar hij voelt de twijfel

hierover, want anders zou hij het niet vragenderwijs stellen. Ik moest ook denken aan de drie gedichten van Nijhoff met de titel 'De schrijver'. Het eerste, uit 1933, dat begint met de regel 'Elk woord, terwijl hij schreef, ging ademhalen', heeft het over 'vogels met nieuwe tekst', die komen aanvliegen en even later 'een zwerm vogels die naar 't zuiden trekt'. Het tweede, uit 1934, dat begint met 'Telkens komen tussen de wolken door / vogels met nieuwe tekst tegen de ramen' brengt opnieuw het beeld van de inspiratieve (zang)vogel in het middelpunt van het gedicht. Het derde, uit 1937, dat als volgt begint: 'Op deze plek heeft een gedicht gestaan', vervolgt even later met: 'Het was geïnspireerd op een Jan Steen: / [...] / Elia met de raven om zich heen'. Zoals Van den Akker (1987) heeft aangetoond, heeft Nijhoff zich inderdaad door een bestaand schilderij laten inspireren. Evenwel niet door een Jan Steen, maar door Roelant Savery's *Elia door de raven gevoed* (1634). Het verwijst naar het wonderlijke verhaal uit I Koningen 17:1-6, waarin de profeet, zoals God beloofde, gevoed wordt door de raven en zo in leven blijft. Maar dit verband, tussen Slauerhoffs zwaluwen en Nijhoffs raven, is te ver gezocht. Het gaat hier om de meer voorkomende, omgekeerde variant, waarin niet de vogels een mens voeden maar een mens de vogels voedsel brengt.

De zwaluwen worden gekenmerkt door hun trouw (jegens de dichter). Dat kan corresponderen met de overlevering, volgens welke de zwaluw de vogel van de troost is (Evans 1995: 1050).**[xlii]** Verder is hun gekortwiekte staat opmerkelijk. Het zijn gemankeerde vogels. Dat zou een analogie met dichters, immers ook zangers, rechtvaardigen. Zwaluwen zijn zangvogels maar niet zo welluidend als nachtegalen. Hun minder fraaie gekwetter correspondeert dan met de oude staat van de dichter, misschien wel met het gefnuikte, armzalige soort van de poète maudit. Soort zoekt soort. Er wordt dus op een subtiele en indirecte wijze de suggestie van een verbondenheid tussen dichter en zwaluwen gewekt, een verbondenheid zowel wat hun aard als wat hun lot betreft. Hun situatie is in meerdere opzichten overeenkomstig. Ze zijn op elkaar aangewezen, *two birds of a kind*.

De zwaluwen stellen zich, gehandicapt als ze zijn, buiten de vogelwereld op. Zwervers zijn het ook, want ze dwalen eeuwig. Behalve nu, want tegen hun natuur in bouwen ze een nest voor de winter. Waarschijnlijk is dat een uiting van trouw, lotsverbondenheid met een al netzo gekwelde sterveling. Want zijn ook niet de zwaluwen verminkt, gekortwiekt door de maatschappij? De lotgenoten

blijven elkaar trouw, beiden door de maatschappij uitgespuugd, maar ze zijn elkaar tenminste nog tot troost, de zwaluwen blijven de dichter in zijn eenzaamheid, ouderdom en ziekte gezelschap houden en de dichter probeert hen door de winter te slepen, een winter die hijzelf waarschijnlijk niet meer zal overleven.

13.4.4 *Slauerhoffs bronnen*

Pos e.a. (1993) mogen dan geen brontekst voor 'Verval' hebben kunnen vinden, er zijn naar ik meen toch twee gedichten van Po Tsju I te vinden die Slauerhoff geïnspireerd moeten hebben bij het schrijven van zijn gedicht. Het ene heet 'Illness' in Waleys vertaling (1989: 137-138). Behalve de overeenkomst in de titel zijn er meer gelijkenissen: de weggevlogen vogels, het seizoen van de herfst en de aftakeling van de mens. Het andere vers heet in de vertaling van Waley 'Releasing a Migrant "Yen" (Wild Goose)' (id.: 142-143). De winterse situatie in dit gedicht komt overeen met die uit 'Verval'; er ligt ijs op de rivier, door de last van de sneeuw zijn de takken van de bomen gebroken. De vogels zijn gevlogen. Ook de vogelaar die de vogels heeft gekortwiekt keert in dit gedicht terug. De hoofdpersoon is een balling. In dit gedicht zijn vogel en banneling beide vreemdelingen op de plek waar ze zich bevinden. Ze zijn tot elkaar veroordeeld door hun gedeelde ballingschap, en de man is zich daarvan bewust: het beeld van een gebannen vogel verwondt het hart van een banneling. Hij ontfermt zich over zijn lotgenoot en geeft de vogel z'n vrijheid terug.

Zo is het althans bij Po Tsju I. Maar bij Slauerhoff lijken de rollen omgedraaid, de dichter hoopt dat de vogels hém trouw blijven, hun trouw kan hem troost bieden. Als hij ze nadert, vliegen ze niet weg, ze blijven, omdat ze gekortwiekt zijn, omdat ze verbannen zijn.

13.4.5 *Poëtische en intertekstuele zelfpositionering van de dichter*

Expliciet. Opnieuw belicht Slauerhoff in dit gedicht de poëtica van de poète maudit. Maar nu liggen de accenten anders dan in 'Zwanenzang'. De dichter is in de winter van zijn leven, staat in het aanschijn van de dood. Hij is ziek, eenzaam, verbannen, oud en dicht niet meer. De natuur spiegelt die situatie. Het is een sfeer van leegte, kaalheid, deprivatie, verval. Tot nu toe zijn er geen wezenlijke verschillen met 'Zwanenzang'. Maar nu de zwaluwen. Er dienen zich twee interpretaties aan. In de eerste staan de zwaluwen voor de lotgenoten van de dichter, allen zijn ze aan lager wal, verbannen zangers. De zwaluwen, eveneens (gefnuikte) zangers en zwervers, blijven de dichter niettemin trouw. De

vervloekte dichter zoekt de vervloekte plaatsen en mensen op. Soort zoekt soort. Elkaar zijn de uitgespuugden nog tot troost. De dichter trekt zich hun lot aan en brengt ze voedsel. Hij betaalt met zijn leven voor het hunne.

Een tweede interpretatie van zwaluwen is dat ze kunnen staan voor de gedichten die de dichter eens geschreven moet hebben. Verbind regel 1 met regel 21: 'Bijna alle vogels zijn gevlogen' en 'Gedichten maak ik niet meer'. En met 'Ik doe niets dan de zwaluwen voedsel brengen' zou het verzorgen van zijn gedichten bedoeld kunnen zijn. Ze moeten immers 'goed gaan lopen'. Maar de zwaluwen zijn mank, en dat is misschien wel typerend voor gedichten van gedoemde dichters. Die maken geen volmaakte verzen. Zie Slauerhoffs kwalificaties van Corbière. Bovendien is hemzelf dikwijls verweten onbeholpen te rijmen en zijn versvoeten niet goed te laten lopen.

Deze interpretatie - de zwaluwen staan voor de gedichten - wordt ondersteund door het feit dat het een literaire topos is om de dichtkunst, en met name liederen, in de beeldspraak van vogels te vatten. Denk aan Heines 'Auf Flügeln des Gesanges'. Neem 'Het einde' (Vg 291), met de aan het slot herhaalde openingsregel 'Nog zweven liedren op den wind'. Of 'Zwanezang' (Vg 287), waarin gedichten worden vergeleken met 'de engelen die ijl en ver bestaan', 'onbereikbaar'.**[xliii]**

Het is dus een typisch symbolistisch vers, in zoverre dat de dichter in zijn zoeken naar een sleutel tot het mysterie een symbool heeft gevonden in de vogel- en voedings- metaforiek. En net als in 'Zwanezang' vinden we hier de impliciete gedachte dat de maker moet sterven opdat wat hij gemaakt heeft leeft.

Impliciet. 'Gedichten maak ik niet meer', zegt de dichter van dit gedicht. En hij voegt de daad bij het woord (de vorm bij de inhoud) door bijna alle kenmerken van de traditie overboord te zetten: geen originele beeldspraak, geen telling van syllaben (lange versregels afgewisseld met heel korte), geen metrum. Alleen het eindrijm blijft overeind, hoewel in de slotregel 'lente' nog nauwelijks als echo van 'brengen' klinkt.

13.5 *'Ik houd maar liever alles voor mijzelf'. Poëzie: een levend woord voor weinigen*

In het gedicht 'De oude' (Vg 515) lezen we opnieuw over een oude, zieke verbannen dichter. Hij leidt een leeg en ongelukkig bestaan. Dichten gaat haast

niet meer en wat er dan nog komt, vindt geen gehoor of wordt smalend afgewezen. Gelijkgestemden zijn onbereikbaar ver weg. Poëzie is een levend woord voor weinigen. Deze dichter houdt dan ook liever zijn verzen voor zichzelf. Ook hier wordt verondersteld dat poëzie vanzelf, tegen wil en dank, onbewust en van buitenaf ontstaat.

13.5.1 *Inhoud gedicht. Het thema van de oude, zieke en uitgeschreven dichter*

'De oude' **[xliv]** is een vertaling van een gedicht van Po Tsju I. Slauerhoff baseerde zich hiervoor op Waleys vertaling 'Illness and Idleness' **[xlv]** uit diens *More translations from the Chinese* (1919). Het gedicht zegt iets over het ontstaan van een gedicht en de verhouding tussen de dichter en zijn scheppingen. Hoofdpersoon is een eenzame, oude, zieke dichter. Zijn leven verloopt in ledigheid, veel belangrijks heeft hij dus niet meer om handen.

Geluk, zo weinig als het er is, wordt niet meer genoten. Gedichten schrijft hij nog maar zelden. En wanneer hij zich ertoe zet, is het resultaat een grote teleurstelling, iets om je voor te schamen, dus zeker niet iets om aan anderen te laten zien. Hij houdt maar liever alles voor zichzelf. Bovendien: zij die het misschien nog gewaardeerd zouden hebben, zijn er niet meer, of *niet* meer hier. De betovering van poëzie dringt nauwelijks nog door tot anderen, en wie er nog bevattelijk voor is, wordt door het noodlot op afstand gehouden. Goede verstaanders zijn te ver weg. Tussen de gebannen poëten, die vanwege hun gemeenschappelijk lot elkaar tot steun zouden moeten zijn, gaapt een diepe kloof. Maar in hoeverre wijkt Slauerhoffs vertaling nu af van het origineel en wat leert ons dat over zijn opvattingen over de conceptie en het nut van poëzie?

13.5.2 *Vergelijking Nederlandse en Engelse vertaling*

Waar Slauerhoff op een aantal concrete punten afwijkt van het Engelse origineel, kunnen we zien wat hij aan het gedicht toevoegt en wat dus belangrijk voor hem was. Zo is er de titel die hij wijzigde. Met zijn keuze voor 'De oude', waar de Engelse vertaling 'Illness and Idleness' heeft, legt hij nadruk op de gevorderde leeftijd van de dichter in plaats van op zijn ziekte en werkeloosheid. Vervolgens suggereert het Engelse 'I make a new poem', dat een letterlijke vertaling is, een actieve rol van de dichter in het scheppingsproces. Nee, volgens Slauerhoff 'maakt' de dichter geen gedicht, het gedicht 'wil' zelf. Het dient zich aan.

Slauerhoff heeft zich niet vaak uitgelaten over het ontstaansproces van dichten. De enkele keren dat hij er wel over spreekt, lijkt het erop dat hij het gedicht een

eigen macht toedient die zich opdringt aan de dichter. Bij Slauerhoff 'wil' of 'komt' een gedicht. In de eerste hokkai (= haiku) omschrijft hij het zo: 'Het komen van mijn gedichten: / Als 't neerzweven van een vlinder / Op meeldraad van bevend jasmijn' (Vg 796). Bij Slauerhoff is de dichter passief. Het doet denken aan de functie van de eolusharp, het windorgel dat in de tijd der Romantiek een toonaangevend beeld voor de influistering van poëzie was. Of het herinnert ons aan de vlinder die neerstrijkt op de meeldraad. Een vruchtbare handeling dus. Influistering, vruchtoverdracht, het verzenden van een boodschap. In ieder geval is de dichter passief. Maar wel ontvankelijk.

Ook in 'Woninglooze' ging het om een kracht die van buiten kwam, een 'oude kracht' die 'om woorden smeekt', of hij wil of niet ('smeken' duidt immers op de onwilligheid van de afgesmeekte). En in 'De dwangarbeiders' werd de nadruk gelegd op het feit dat de dichter 'Vanaf 't gevloekt uur dat hij is geraakt' bezeten is. Een macht buiten hem heeft bezit van hem genomen. Hij lijkt niet (langer) de regie te hebben.

Bij dichters is de vruchtbaarheidsbeeldspraak vaak favoriet, wanneer ze het ontstaan van gedichten beschrijven. Als het mislukt, wordt een gedicht 'dood geboren', zoals in 'De oude'. In Slauerhoffs verhaal 'Po Tsju I en Yuan Sjen bij de Yang Tse' staat een zelfde soort formulering; Po Tsju leest een gedicht van zijn eveneens oud geworden boezemvriend Yuang Sjen, maar het valt hem tegen: 'De karakters waren fraai genoeg, maar het leven was eraan ontvloten' (Slauerhoff 1982a: 45).

Dan valt er kritiek te lezen in de regels over de mensen die het gedicht dat de oude dichter toch nog heeft gewrocht, niet kunnen waarderen (ook hierin wijkt Slauerhoff af van het Engelse origineel dat veel minder specifiek is ['superior' en 'common people']). Ik lees daar kritiek in op de Nederlandse letterkundige situatie. Met de regels 'Geletterden vinden het rythme te vlak / Hofpoëten het rijm banaal of gezocht', zou Slauerhoff deels gedoeld kunnen hebben op de critici die hem een slordige behandeling van metrum en rijm verweten, zoals P.N. van Eyck en Maurits Uyldeert hadden gedaan (Kroon 1982: 118-126, resp. 283-285), deels op de Hollandse *lettrés*, voor wie hij bepaald minachting koesterde: 'dichters die hun productie zien achteruitgaan en toch in functie willen blijven - een plaats in het Nederlandsche literaire leven bekleeden, heet dat - en van scheppers leiders, schoolhoofden, commissieleden worden', schreef hij in de *Nieuwe Arnhemsche courant* van 13 december 1930.

Vervolgens wijkt Slauerhoff nog op een ander punt af van het Engelse origineel. Daar staat dat Po's vriend Yuan Sjen verbannen is. Slauerhoff voegt daar aan toe dat 'ook' hij verbannen is. Impliciet bedoelt hij dus dat Po Tsju I zelf ook verbannen is. Zo wordt een lotsverbondenheid tussen die twee verondersteld die het origineel niet laat zien. Kon je je poëzie nog maar delen met lotgenoten, dichters die zich evenzeer aan de rand van de samenleving voelen, maar die zich door het lezen van elkaars poëzie tenminste verbonden weten (vgl. 'Hölderlin', *Vg* 899-901). In een bespreking van Greshoffs poëzie zegt hij dat een dichter zich volledig zou moeten uitspreken 'tot troost van anderen, die, misschien met dezelfde zwakheden behept, dachten dat zij eenzamen en verworpenen waren, terwijl in werkelijkheid toch heel velen zoals zij zwijgend leden' (*NAC*, 6 oktober 1934).

En tot slot van de verschillen noem ik Slauerhoffs toegevoegde zin: 'Ik houd maar liever alles voor mijzelf'. Ook in andere, oorspronkelijke gedichten verwoordde Slauerhoff het idee van een dichter die alleen nog maar voor zichzelf dicht. Zoals in 'Épitaphe' (*Vg* 768), dat hij in dezelfde tijd als waarin hij 'De oude' publiceerde, in juni 1932, in *Forum* liet verschijnen. In dit grafschrift gaat het over een veroveraar die alles wat hij veroverde weer verloren zag gaan. De mensen waren bang voor hem: 'Vrees maakt eenzaam: hij heeft enkele liedren gedicht / Voor zichzelf, buiten elk gehoor.'

Er zijn voor elke dichter vele redenen om af te zien van publicatie van bepaalde gedichten. Ze kunnen nog niet af zijn, de dichter kan er ontevreden over blijven, ze zijn misschien van een te particulier karakter. Wanneer de nalatenschap wordt opgemaakt, komen in de meeste gevallen nog vele ongepubliceerde verzen aan het licht, ook in het geval van Slauerhoff, wiens *Verzamelde poëzie* voor meer dan een derde bestaat uit niet door de dichter gepubliceerd werk. Maar hier is de stelling veel rigoureuzer: 'Ik houd maar liever alles voor mijzelf'. Kafka ging nog verder en gaf een vriend opdracht alles na zijn dood te vernietigen. En ook Slauerhoff nam zich in zijn grafschrift voor: 'Ik laat geen gaven na, / Verniel wat ik volbracht' ('In memoriam mijzelf'). Maar zo ver ging hij gelukkig niet. Poëzie bleef voor hem een levend woord, ook al was het dan aan weinigen besteed.

13.5.3 Poëzie: een levend woord voor weinigen

Slauerhoff zat er echt mee. Waarom nog poëzie schrijven in deze tijd, waarin niemand haar meer leest? Het is een echo van Hölderlins woorden uit 'Brot und Wein': 'wozu Dichter in dürftiger Zeit' (Hölderlin 1988: 218), een vraag die ook in

het werk van Rilke steeds weer terugkeert. Poëzie dient geen enkel nut. Niet voor niets nam hij het gedicht 'De oude' op in de herdruk van *Yoeng Poe Tsjoeng*, dat Chinees is voor 'van geen nut'. Op 21 januari 1933 schrijft hij zijn uitgever Stols: 'Poëzie wil ik ook niet veel meer uitgeven, al schrijf ik nog wel vrij veel. 't Enige waar ik op 't ogenblik voor zou voelen is dit: een kleine bundel uitsluitend spaans portugese gedichten uitgeven, in zeer kleine oplage, in zeer verzorgde vorm, voor zeer hoge prijs' (geciteerd naar Van Dijk 1992: 409). De verkoopcijfers van zijn bundels spraken boekdelen. De oplages bedroegen vaak niet meer dan 200 exemplaren, een enkele keer 800 of zelfs duizend, maar daarvan bleef de voorraad dan ook jarenlang bij de uitgever op de plank liggen. Herdrukken zaten er meestal al helemaal niet in. Het was in ieder geval een schrijnend contrast met de immense populariteit van bijvoorbeeld Byron die in 1812 met *Childe Harold's Pilgrimage* een cultstatus bereikte, als een popster horden meisjes en vrouwen achter zich aankreeg en enorme oplages haalde, of met Rilke, met wiens vroege gedichten in heel Europa gedweept werd - diens vroege bundels waren stuk voor stuk bestsellers.**[xlvi]** Toen hij in februari 1933 de povere afrekening van zijn dichtbundels onder ogen kreeg, schreef Slauerhoff teleurgesteld aan Stols: "t is treurig. Niet alleen dat er zoo weinig geld op verdiend wordt, maar er blijkt toch uit dat er *geen* waardeering voor 't meerendeel van mijn - van onze uitgaven - [bestaat]. Het is eigenlijk redeloos ermee door te gaan. Zou je niet als demonstratie mededeelen dat er van de boeken *niet* meer verkrijgbaar is?' (Hazeu 1995: 575)

Droeve gedachten als deze brachten hem op een idee. In het door hemzelf geschreven prospectus voor de bundel *Soleares* - in 1933 bij Stols in een oplage van 15 (!) exemplaren verschenen - vroeg hij zich af 'of de literatuur in den tegenwoordigen tijd niet misplaatst is. Speciaal de poëzie. En *a fortiori* de lyrische, de intieme, de erotische poëzie.**[xlvii]** Dit is geen kwestie van zich verheven voelen boven het *profanum vulgus*; men kan dichter zijn en zich levendig voorstellen dat de tegenwoordige menschheid geen behoefte meer heeft aan poëzie. Men heeft dan geen zin en het heeft geen zin om zijn poëzie dan in groote oplagen uit te geven. Daar de poëzie zelf zich nu eenmaal niet aan die overwegingen stoort en toch ontstaat en dan een vorm wil hebben, wendt men zich van zelf tot de weinigen, voor wie de poëzie nog wel een levend woord is en haar gaarne bij zich hebben.' (Slauerhoff 1933)**[xlviii]**

'Enkel kenbaar den gewijden' dichtte Boutens,**[xlix]** die er net zo van overtuigd

was dat slechts een kleine schare ingewijden geïnteresseerd was en het merendeel van zijn poëzie daarom in luxe edities in kleine oplagen publiceerde. Stoppen met het schrijven van poëzie kan niet, lijkt Slauerhoffs impliciete tussenredenering, omdat ze 'toch ontstaat en dan een vorm wil hebben'. De veertiende-eeuwse Antwerpse stadsklerk Jan van Boendale zei het al in zijn *Der leken spiegel*. In het derde deel, vijftiende kapittel, beschrijft hij hoe dichters te werk gaan: Een echte dichter zou, al bevond hij zich in een woud, nooit genoeg van dichten krijgen. Want het hoort tot zijn natuur. Hij kan het niet laten, al wou hij het (Van Boendale 1846: 172). Ook al staat een dichter volledig buiten de samenleving, hij kan niet stoppen met dichten.

Bij de aanvang van het nieuwe jaar 1931 goot Slauerhoff zijn moedeloze gedachten in de vorm van een vers: 'Wie in dezen tijd nog gedichten schrijft / [...] is meer dan rijp voor het gekkenhuis'. Zo iemand kan beter terecht in een 'ballingsoord', waar het motto luidt: '(Slechts) In den beginne was het Woord' ('Nieuwjaarsboutade', Vg 822). Slauerhoff heeft het advies dat hij zichzelf gaf niet opgevolgd. Gelukkig maar. De poëzie komt toch en zoekt een vorm die de dichter er maar aan moet geven, of hij wil of niet. Maar in zijn laatste levensjaren komen er soms momenten waarop hij niet alleen het publiceren van zijn poëzie nutteloos vindt, maar ook zijn eigen dichterschap verwenst. '[...] ik wou echter dat ik nooit een gedicht had gezien', schrijft hij in februari 1935 vertwijfeld aan zijn vriendin Jo Landheer (Hazeu 1995: 732). Misschien vond hij, ziek en ten dode opgeschreven in zijn laatste levensjaar, dat de literatuur hem de nek had omgedraaid. Zijn familie in Leeuwarden dacht er in ieder geval wel zo over. Die vonden, in de woorden van Hendrik de Vries, 'dat de literatuur hem gek gemaakt en te grond gericht heeft' (ib.).

13.5.4 *Poëtische en intertekstuele zelfpositionering van de dichter*

Expliciet. Volgens Slauerhoff 'maakt' de dichter geen gedicht, het gedicht 'wil' zelf. Het dient zich van buiten in hem aan. Slauerhoff kent het gedicht een eigen macht toe die zich opdringt aan de dichter. Bij hem is de dichter passief, maar wel ontvankelijk. De totstandkoming van gedichten is een vruchtbare handeling: influistering, vruchtoverdracht, het verzenden van een boodschap.

Slauerhoff drukt door het gebruik van de woorden 'Geletterden' en 'Hofpoëten' indirect kritiek op de Nederlandse letterkundige situatie, deels op de critici die hem een slordige behandeling van metrum en rijm verweten (Van Eyck en Uyldeert), deels op de *lettrés*, de dichters die meer tuk zijn op een

maatschappelijke positie of een gunstige plaats in het literaire leven dan op het maken van goede poëzie. Slauerhoff onderstreept de lotsverbondenheid tussen de verbannen, gedoemde dichters. Die kunnen in hun eenzame ballingschap misschien nog troost aan elkaars poëzie ontlennen.

Slauerhoff pleit voor het niet meer publiceren van poëzie. Poëzie is weliswaar een levend woord, maar het heeft geen nut, de mensen lezen het toch niet. Stoppen kan niet, de poëzie komt toch, vanzelf. Maar: 'Ik houd maar liever alles voor mijzelf'.

Impliciet. Niet speciaal met betrekking tot 'De oude' maar meer in het algemeen met betrekking tot Slauerhoffs vertalingen van Waley valt op, dat Slauerhoff Waleys moderne Engels niet volgt. Hij brengt diens losse, 'nieuwe' grammaticale structuur terug tot gewone, traditionele verzen. Anders dan het Chinese origineel en Waley maakt hij doorgaans overvloedig gebruik van alliteratie en laat hij zijn versregels meestal rijmen. Slauerhoff blijft verstechnisch een traditionele dichter. Maar ook met betrekking tot 'De oude' kan gezegd worden dat waar de toon in het Chinees en bij Waley afstandelijk blijft, Slauerhoff alles veel sterker aanzet en de beelden pathetisch, dramatisch, onheilspellend, apocalyptisch maakt. Zijn vertaling wordt zwaarder van stemming, ze krijgt een bittere toon, die men in het Chinese origineel en de Engelse vertaling niet aantreft. Verder legt Slauerhoff het accent op de ouderdom van de dichter. Dat past in zijn fascinatie voor de oude, zieke, uitgeschreven dichter.

NOTEN

i. In diezelfde roman komt een fragment voor waarin duidelijk wordt gewezen op de schuilfunctie van poëzie. De verteller veronderstelt dat Camões zijn grote dichtwerk, de *Lusiade*, misschien alleen gedicht heeft 'om in de overtalrijke strofen hier en daar een woord voort te dragen, zoals de lange brede golven enkele planken waaruit een schipbreukeling later een huis aan verre kusten bouwt' (Slauerhoff 1982b: 24-25).

ii. Er zou een boekdeel te vullen zijn over de macabere romantiek in het werk van Slauerhoff. Ik volsta hier met een paar voorbeelden. Aan het slot van het verhaal 'De laatste reis van de Nyborg' spoelen de lijken van Chinese koelies uit hun kisten het ruim in en het dek op. In het gedicht 'Say it with songs' lezen we: 'Dan valt hij met een slag als zand ineen, / Want zijn gebeente wrong zich los uit 't vleesch. // En zijn geraamte staat bij hem, gebogen, / [...] / Met vleesch beflard: afgrijselijk verwijt.', of: 'Het overleefde vleesch vergaat als gas, / De beendren

vallen hard en droog uiteen / En liggen eindelijk op hun gemak.’ (5de, 6de en 17de strofe; Vg 798-800) En in het vroege gedicht ‘Onderzeesch bosch’ (62) springen de luiken van een gezonken driemaster open en de in lijkwaden gehulde lichamen, ‘blank en nog verwonderd van de dood’, worden een prooi voor het gedierte op de zeebodem, dat hen gulzig omarmt.

iii. Zoals in de verzen die in de vorige noot werden genoemd: ‘Say it with songs’ en ‘Onderzeesch bosch’, en verder in ‘Oceaannacht I en II’ (58-60): ‘de laatste reutelingen / Der langzaam afgezonken schipbreukelingen, / Oog-open in groene afgronden vergaan’, ‘In onafzienbare slagorden stegen / De horden drenkelingen [...] / Dan de oudverdronkenen die al jaren zweven’. Voorts in het gedicht ‘De profundis’ (347): ‘De drenkelingen [...] merken helsch herleefd dat zij niet mogen / Vergaan, maar eeuwig met gesperde oogen / Een nacht inzien, die opklaart noch vervaalt.’ Ten slotte in het lange gedicht ‘De piraat’ (295-307), dat eindigt met het beeld van verdronken schepelingen die dood over de zeebodem zweven. Ze kijken naar beneden, ‘als van een grafrand: / Verstootnen, starend naar een zalige kust.’

iv. Uit het gedicht ‘Du bist der Arme, du der mittellose’ uit de bundel *Das Stunden-Buch* (1905), geciteerd naar Rilke 1995: 303.

v. Het eerste kwatrijn bestaat zelfs uit vier hoofdzinnen die elk restloos samenvallen met een versregel. Met de termen expliciete en vi. impliciete versinterne poëtica verwijs ik, zoals al eerder gezegd, naar Van den Akker 1985.

vi. Met de termen expliciete en impliciete versinterne poëtica verwijs ik, zoals al eerder gezegd, naar Van den Akker 1985.

vii. Er zijn meer gedichten waarin een ‘ik’ de zee boven het land prefereert, ik noem er maar en paar: ‘De ontdekker’ (Vg 374/5), ‘In de wijdeste wereldsche weelden heb ik gezworven’ (583), ‘Uitvaart II’ (585) en ‘Onder het zonnezeil, verrukt door den wind’ (589).

viii. Ook in het gedicht ‘Çiwa’ (Vg 444) belijdt Slauerhoff zijn geloof in het Indische hiernamaals (Nirwana), en in zijn twee China-romans is de Ierse marconist Cameron steeds op weg naar wat uiteindelijk het Nirwana blijkt te zijn.

ix. Zie voor het belang van de plaats van de demon in Slauerhoffs oeuvre, vooral in zijn poëzie, hoofdstuk 6.4.

x. J. Slauerhoff, ‘In memoriam J.H. Leopold’, in: *De vrije bladen* 2 (1925) 9 (sept.): 229-230. De gedichten, ‘In memoriam J.H. Leopold I-II’, staan ook in Vg 896/7.

xi. In: *Het getij* 7 (1922) 1 (jan.): 6. Met betrekking tot Roland Holst moet toegevoegd worden dat Slauerhoff de Bergense bard, met wie hij vanaf 1924 tot

zijn dood bevriend zou blijven, nog niet ontmoet of geschreven had.

xii. Bij Leopold staat er 'mocht' in plaats van 'zou'. Voorts bij Leopold geen beginkapitalen op elke nieuwe regel (dat is Slauerhoffs eigen gewoonte), zie Leopold 1982: 41.

xiii. Slauerhoff, die een grote afkeer tegen de godsdienst van zijn vaders, het protestantisme, koesterde, schreef slechts een enkel vers expliciet over Christus, zoals 'Apostel Thomas' (Vg 778) en 'De Zoon' (779), waarin overigens inderdaad de onbegrepen, verguisde en verbitterde aanblik van de Verlosser wordt geaccentueerd, op het moment dat hij door zijn discipelenschaar ('bond') en door God verlaten weet.

xiv. Buiten het verband van 'Woninglooze' zijn er nog wel meer overeenkomsten tussen Leopold en Slauerhoff aan te wijzen. Ik denk bijvoorbeeld aan een gedicht als 'Οίνου Ένα σταλαγμόν' (Leopold 1982: 123-127), met z'n plastische oceanische zee- en scheepsbeschrijvingen, dat Slauerhoff zeer zal hebben aangesproken. En net als Leopold vertaalde Slauerhoff kwatrijnen (naar het Engels van E. FitzGerald) uit de Rubajat van de Perzische Omar Khayyam (11de-12de eeuw).

xv. Zie hiervoor hoofdstuk 6.4.

xvi. Slauerhoff publiceerde het in De stem van april 1929 (I: 274-275).

xvii. 'Dobtschinsky en Bobschintsky. Samen: de dichter', in: De stem 16 (1936) I: 299-300.

xviii. 'Thou Paradise of exiles, Italy!' schrijft Shelley in Julian and Maddalo, I, 57.

xix. Slauerhoff publiceerde het gedicht 'Gogol' in januari 1935 in Stols poëzietijdschrift Helikon (p. 11). Ten onrechte schrijft Hazeu (1995: 806) dat hij het gelijktijdig in De stem publiceerde.

xx. Deze passage kwam niet voor in de oorspronkelijke tekst van De vrije bladen, mei 1925 (zie hiervoor noot 8 in hoofdstuk 9.4).

xxi. De 30-jarige neerlandicus, dichter en criticus Anthonie Donker was op dat moment Dirk Costers rechterhand en redacteur van het Critisch bulletin, een bijvoegsel van Costers tijdschrift De stem. Donker had in zijn afwijzende kritiek op Slauerhoffs toneeltekst Jan Pietersz. Coen in Critisch bulletin van januari 1932 de auteur aangeraden om de oplage van het boek te verbranden en vervolgens dienst te nemen in het vreemdelingenlegioen (Kroon 1985: 274/275).

xxii. In Den gulden winckel van februari 1929, aan het slot van een bespreking van Marc Chadournes reisroman Vasco. Vers la fin du monde, un homme à fui, uit 1928.

xxiii. Slauerhoff publiceerde 'Zwanezang' eerst in 1929, in het julinumnummer van De

vrije bladen, en nam het een jaar later op in de bundel *Serenade*. Volgens Van Wessem (1940: 45) dateert het uit 1928.

xxiv. Vgl.: ‘Von den Mädchen I’: ‘Andere müssen auf langen Wegen / zu den dunklen Dichtern gehn; / fragen immer irgendwen, / ob er nicht einen hat singen sehn / oder Hände auf Saiten legen. / Nur die Mädchen fragen nicht, / welche Brücke zu Bildern führe; / lächeln nur, lichter als Perlenschnüre, / die man an Schalen von Silber hält. // Aus ihrem Leben geht jede Türe / in einen Dichter / und in die Welt.’ (Rilke 1995: 320)

xxv. Te weten ‘Zwanezang’ (Vg 287), ‘Spleen’ (288), ‘De argeloozen’ (253-255) en ‘Het einde’ (291). Het is dus niet verwonderlijk dat de commissie die de Verzameld werken samenstelde, andere, nagelaten en ongebundelde ‘poètes-mauditsgedichten in deze (titelloze) afdeling van *Serenade* plaatste: ‘À la Rossetti’ (Vg 285), ‘In steeds verlatener verdwaling’ (286), ‘Het leven is mij tot een last geworden’ (289) en ‘Woninglooze’ (290).

xxvi. Vgl. ook Nijhoffs ‘Tweeërlei dood’ uit *Vormen* (1924), regel 8 en andere regels over zelfverlies, en het slot, waarin de nadruk op de verwijdering tussen het meisje en de dichter komt te liggen (zie ook Nijhoff 1993: 294). Paul Rodenko schreef in het kader van de zogenoemde ‘eche-poëzie’ zijdelings over de betekenis van het astmatische, het ‘ademloos zijn’ zoals hij het noemde, voor Slauerhoffs poëzie (Rodenko 1956: 16-128), waarin hij onder meer op deze regels wees.

xxviii. Voor tekst zie Bijlage V.

xxix. Biografische informatie in deze paragraaf, tenzij anders vermeld, uit Hazeu 1995: 224-225.

xxx. Engels-Indische matrozen.

xxxi. In het verhaal ‘Naklanken’ (gepubliceerd op 1 september 1934 in *De groene Amsterdammer*, let op de datum!) wordt de hoofdpersoon gekweld en achtervolgd door de klanken van een melodie die op spookachtige wijze afkomstig lijken van een ziekelijke, jong gestorven flamencozanger. Het geluid wordt ‘gekerm’ genoemd, ‘als krekkelgesjirp’.

xxxii. Sokrates maakt nog het mooie onderscheid tussen schijnideeën die geaborteerd moeten worden en levensvatbare, ware gedachten, die het waard zijn verder te leven.

xxxiii. Baudelaire 1995: 14-19, 446-447

xxxiv. Slauerhoff laat de inhoud van ‘De dwangarbeiders’ tot in de vorm doorklinken. Rijmen doen bijvoorbeeld de semantische antithesen ‘deinen’ / ‘pijnen’ (5/7) en ‘uiteen’ / ‘bijeem’ (13/15) alsook de wederzijdse versterkingen

'last' / 'vast' (26/28) en 'geraakt' / 'ontwaakt' (33/35), alle vier vormen van functioneel rijm. 'koelies keeren' (17) en 'slaven sleepen' releveren de semantische combinatie en zijn eveneens vormen van functioneel (acconsonerend) rijm en (trocheïsch) ritme.

xxxv. Ik hanteer hier de spelling die Slauerhoff gebruikte. De huidige, Hanyu pinyin-spelling is Bai Juyi; andere spellingsvarianten zijn Bo Juyi en Po Chü-i. Hij leefde van 772 tot 846.

xxxvi. De meeste informatie in deze alinea ontleende ik aan het artikel 'Slauerhoffs "Yoeng Poe Tsjoeng" in de Europese letterkunde' van de Leidse sinoloog Klaas Ruitenbeek (1985).

xxxvii. 'Cathay' is de verengelsde vorm van de naam waarmee Marco Polo Noord-China aanduidde (Katai).

xxxviii. Ook Yeats zag de invloed van Pounds Cathay in Waleys vertalingen (Carpenter 1990: 269).

xxxix. Pound dichtte in 'Histrion': 'Thus am I Dante for a space and am / One François Villon, ballard-lord and thief...' (geciteerd naar Hamburger 1982: 116).

xl. Ruitenbeek expliciteert dit niet, maar ik veronderstel dat hij het volgende bedoelt. Mahler herschreef Bethges bewerking van 'Der Abschied', dat de componist als slotlied en dramatisch hoogtepunt van de symfonische liederencyclus koos. In Bethges versie overheerst de melancholieke terugkeer van de reiziger naar de bergen op zoek naar definitieve rust. Mahler daarentegen legt nadruk op de cyclus van de natuur door het oproepen van de eeuwige kracht van de wedergeboorte in de lente.

xli. Pound was niet de eerste die meervoudige stemmen in zijn poëzie gebruikte. Byron, met zijn verschillende poses en maskers waarvan de byronische held er maar een is, en Robert Browning, die meerstemmige dramatische monologen toepaste in *The Ring and the Book* (1869), gingen hem voor. Wilde en Yeats, met welke laatste Pound in de Londense jaren goed bevriend was, perfectioneerden de notie van persona als een middel tot zelfpositionering. Yeats gebruikte niet-historische personae; het zijn veeleer meerdere zelfpresentaties van het empirische ik ('masks', 'anti-self'), enigszins vergelijkbaar met de verschillende 'heteroniemen' van Pessoa.

xlii. Evans legt uit dat het Engelse swallow van het Zweeds zou komen. Deze vogel zou volgens Noordse traditie boven het kruis van Christus gefladderd hebben, al schreeuwend: 'Svala! svala!' (Troost! troost!). Daaraan zou het zijn bijnaam van troostvogel ontleend hebben.

xliii. Hier nog enige voorbeelden: 'Birds in the night' (Vg 278) heeft de regel 'Een

kleine teedre liedrenzwerm' (onderstrepingen van mij - H.A.). De slotstrofe van 'El cantor va por el mundo' (Vg 640) luidt: 'Zijn lied bereikt, vooruitgevlogen, / Maar zonder hem, de Eeuwigheid. In 'Tot mijn erfgenaam' (Vg 235) heet het dat filosofen, godsdienststichters en dichters 'schermen / Met woorden, zij bewijzen: vogelzwermen / zijn schooner dan een landgoed of een kroon.' En in 'Annonce' (Vg 256) 'ontzweeft' de dichter een vers. Een van Slauerhoffs hokkai's (Vg 796) luidt aldus: 'Het komen van mijn gedichten: / Als 't neerzweven van een vlinder / Op meeldraad van bevend jasmijn.' In het verhaal 'Het uitgewiste handschrift' worden vlinders en gedichten met elkaar vergeleken: 'Alles op aarde is vergankelijk, een gedicht evengoed als een vlinder' (Slauerhoff 1982a: 51).

xliv. Slauerhoff publiceerde het in mei 1932 in Alexander Stols' poëzietijdschrift *Helikon* (2 [1932] 5 [mei]: 68). Een jaar later nam hij het op in de flink uitgebreide tweede druk van z'n bundel Chinese gedichten *Yoeng Poe Tsjoeng* (1933; 1ste dr. 1930).

xlv. Voor de tekst van zowel 'De oude' als 'Illness and Idleness' zie Bijlage V.

xlvi. The 'Byromania' die direct na het verschijnen van de eerste twee zangen van Childe Harold's *Pilgrimage* in 1812 uitbrak, vloeide voort uit het feit dat Byron de eerste schrijver was die een groot publiek bereikte door zijn eigen persoonlijkheid tot inzet van zijn werk te maken. Zowel mannen als vrouwen vielen in katzwijn voor zijn titelheld, de archetypische romantische outsider. De hoge oplage van zijn boeken is slechts één kenmerk van zijn populariteit. Van Childe Harold, dat in een zeer dure editie verscheen, verkocht uitgever John Murray de eerste zes jaar twintigduizend exemplaren, van *The Corsair* (1814) gingen meteen al op de dag van verschijnen zesduizend stuks over de toonbank (MacCarthy 2002: 159, resp. Grosskurth 1997: 190). Rilke kon zich vanaf de verschijning van het *Stunden-Buch* (1905) ook verheugen in een immense populariteit. Zo werden van de *Cornet* (1912) in de eerste vijf jaar honderduizend exemplaren door Insel Verlag verkocht, na vijftig jaar waren er al meer dan een miljoen van verkocht, niet meegerekend de vele vertalingen (Leppmann 1990: 170).

xlvii. De bundel *Soleares* bevatte een aantal min of meer uitgesproken erotische gedichten.

xlviii. Ironisch genoeg kreeg *Soleares* na zijn exclusieve eerste druk binnen twee maanden na verschijnen toch een publiekseditie in een oplage van driehonderd stuks en een jaar later, in april 1935, volgde opnieuw een herdruk (oplage onbekend). Overigens was van de tien bundels alleen *Soleares* dit lot van een substantiële herdruk tijdens zijn leven beschoren. Slauerhoff was uiterst bescheiden geworden in zijn verwachtingen. 'We doen 't beste nog eens een

kleine bundel uit te geven in 50 of 75 exempl. en flink duur. Anders niet,' schrijft hij Stols eind juni 1934 (Krijger 2003: 145).

xlix. In 'Zingen' (Vergeten liedjes, 1909).