

Van ellende edel ~ ‘Van ellende edel’. Besluit

H.G. Alders



Van ellende edel

De criticus Slauerhoff over het dichterschap

ROZENBERG

Het is juist te concluderen, zoals Oversteegen in zijn dissertatie ook al deed (1978: 188), dat Slauerhoffs beschouwend werk, anders dan dat van Van den Bergh, Van Ostaijen, Ter Braak of Nijhoff, geen zichtbare invloed heeft gehad op zijn tijdgenoten waar het de poëtische inhoud betreft. Dat doet echter niets af aan het feit dat hij met zijn stukken soms direct of indirect op anderen reageerde. De beschouwende artikelen zijn dus in eerste instantie belangrijk voor zijn eigen werk. Hoe verhielt hij zich tot collega-dichters-critici en hoe beïnvloedden zijn essays zijn poëzie? Die essays zijn niet alleen van invloed geweest

waar het de directe inwerking van het werk van de besproken dichters op Slauerhoffs eigen poëzie betreft, ze kunnen tevens een antwoord geven op de vraag hoe een Hollandse schrijver over zulke diverse en exotische onderwerpen kan schrijven. Die vraag is niet alleen biografisch te beantwoorden door te zeggen dat hij wegens zijn beroep van scheepsarts veel van de wereld had gezien. Want behalve exotische plekken tonen zijn gedichten een literair-contextuele rijkdom die alleen maar verklaard kan worden uit zijn belezenheid in het algemeen en zijn voorkeur voor de Franse poètes maudits en Rilke in het bijzonder over wie hij in zijn ‘jonge’ jaren uitvoerig heeft geschreven. Deze lectuur reikte hem de thema’s van de zwervende dichter aan, eerst rebellerend, later berustend en verlangend naar de dood. Kortom: deze lectuur gebruikte Slauerhoff om in zijn poëzie een beeld van de dichter te scheppen, dat hij het beste vond om mee voor de dag te komen. Dat hij daarmee tevens een kind van zijn tijd is, zowel in de manier waarop hij handig gebruik maakt van de toepassing van maskers (*personae*), als in het feit dat zijn werk een zekere discrepantie vertoont tussen hyperindividualisme en ontindividualisering, laat zien dat zijn dichterschap geen anachronisme is, geen verlate romantiek in een moderne wereld.

Aan het slot van deze studie werp ik een blik op de probleem- en doelstellingen zoals uiteengezet aan het begin van het eerste hoofdstuk. Het uitgangspunt was

een tweeledige probleemstelling. Het wetenschappelijk onderzoek naar zijn oeuvre heeft nog geen helder beeld van de criticus Slauerhoff opgeleverd en dat is nodig omdat tot nu toe de oordeelvorming over zijn poëtica doorgaans eenzijdig gebaseerd is op versinterne opvattingen; ten tweede is er een discrepantie in de benadering van Slauerhoff: enerzijds wordt hij gezien als een Hollandse auteur binnen een Hollands-literaire context, anderzijds, vanwege het decor van verre windstreken waarin zijn poëzie en proza zich afspelen, als een exotische auteur, een Nederlandse Joseph Conrad.

Mijn doelstelling was drieledig. Ten eerste wilde ik de criticus, de literatuurbeschouwer Slauerhoff in een helder daglicht stellen, en ik deed dat door middel van analyse en interpretatie van zijn essays binnen hun literaire context.

Ten tweede keek ik speciaal naar Slauerhoffs fascinatie voor en omgang met buitenlandse, met name Franse literatuur – vaak als een gegeven verondersteld maar zelden door argumenten aangetoond. Deze benadering plaatste hem in een Europees perspectief. Ik merkte namelijk dat Slauerhoffs lectuur en verwerking van de Europese literatuur een antwoord kan geven op de vraag waarom er zo'n discrepantie bestaat tussen de Nederlandse schrijver Slauerhoff en de schrijver van zulke exotische vers- en verhaalruimtes. Wat betekende bijvoorbeeld het werk van Rilke voor Slauerhoff? Welke sporen heeft het in zijn werk nagelaten? Een internationale benadering leek mij dus van belang, niet zozeer vanwege zijn omzwervingen over de aardbol, maar vanwege zijn reis door de wereldliteratuur en, zoals ik in mijn studie hoop te hebben aangetoond, het stempel dat de lectuur daarvan op zijn eigen pennenvruchten heeft achtergelaten.

Ter completering heb ik de literatuuropvattingen die Slauerhoff in zijn essays uitdroeg exemplarisch getoetst aan zijn eigen verzen. Een dichter die over andere dichters schrijft, breekt ook een lans voor zijn eigen poëzie. Natuurlijk gebeurt dat impliciet, hij waakt er wel voor als een propagandist van zijn eigen verzen te kijk te staan. Toch leest men tussen de regels van zijn beschouwingen door opvattingen over literatuur die naar de letter in eerste instantie weliswaar betrekking hebben op de besproken dichter, maar in tweede instantie niet anders opgevat kunnen worden dan als een bepaling van de eigen poëzie en van het zelfbeeld van de dichter. Het lag daarom voor de hand ter illustratie een proeve van zijn gedichten tegen het licht te houden en te kijken welke poëtische middelen hij hanteerde en of die op een of andere wijze correspondeerden met de

opvattingen zoals ze in de essays hadden geklonken. Met andere woorden: welk beeld gaf de dichter Slauerhoff van zichzelf in zijn verzen en welke expliciete en impliciete versinterne poëtische middelen hanteerde hij?

Zoals ook gerecapituleerd in hoofdstuk 12 trachtte Slauerhoff op verschillende manieren de contouren van zijn eigen dichterschap en het beeld van zichzelf als dichter te articuleren en te onderstrepen. Dat deed hij in de eerste plaats door zijn sympathieën en antipathieën jegens schrijvers te belijden, waarbij zijn voorkeur vooral de Franse poètes maudits en in Nederland de sensitieve verzen van Gorter gold. In de tweede plaats toonde hij steeds aandacht voor de vorm van het gedicht. Aanvankelijk was hij enthousiast over het Franse *vers libre* maar hoewel hij er veel in zag, zwoor hij het gebonden vers niet af. Hij betoonde zich voorts een aanhanger van de adequate vorm, volgens welke de vorm zich richt naar de inhoud of de inhoud zich een passende vorm zoekt. Belangrijk is zijn verwerping van de welsprekendheid en de harmonie. Het verklaart zijn als onaf ervaren gedichten, waarin soms versvoeten uit de maat lopen en de beeldspraak incoherent is.

Ten slotte probeerde hij zijn dichterschap en zelfbeeld gestalte te geven door de keuze van bepaalde thema's. Een van de belangrijkste is dat van de door een demon beheerste dichter. Dit lijkt hem ook in zijn voorkeuren voor bepaalde dichters gestuurd te hebben. Ongeacht de biografische juistheid ging zijn fascinatie uit naar dichters die, naar het hem althans scheen, in hun creatieve arbeid gekweld werden door een gebiedende kracht van buiten, die de dichter willoos aan deze demonische macht overliet. Dat hij andere dichters daardoor meer naar zijn zelfbeeld schetste, is opnieuw een bewijs voor het feit dat zijn essays min of meer verhulde zelfportretten zijn.

Andere thema's om zich als dichter te manifesteren zijn de literatuur als levenskwestie, het zelfverlies en de overgave, het dichten als ervaring, doorleving of nabetrachting en de dualiteit tussen individu en oneindigheid. In dit laatste thema, dat zich onder andere openbaart in zijn gevoeligheid voor het nietige van het individu in de enorme kosmische ruimte, in zijn metaforiek vaak uitgebeeld als ster boven een oneindige nachtelijke zee, speelt ook de (vergeefse) wens het levenseinde of de dood te trotseren: bijvoorbeeld in de toepassing van de *Orpheus*-mythe en het herhaalde wijzen op de onsterfelijke status van poëzie. Ten slotte manifesteert Slauerhoff zich als dichter door de poëtische betekenis van poëzie te onderstrepen. Hij onderkent de waarde van de gedichten van een

bundel als bouwstenen van het grote geheel, het Gedicht. Alles staat ten dienste van het lied, de oervorm van poëzie.

Ten aanzien van Slauerhoffs eigen poëzie kunnen we de bevindingen van hoofdstuk 13 als volgt samenvatten. In zijn poëzie thematiseert Slauerhoff telkens dichters die ergens bang voor zijn. Het gaat afwisselend om de angst voor het uitblijven van een definitieve rustplaats, voor poëtische steriliteit, voor de naderende dood of voor een eeuwige doem. Uit de voorbeelden die ik uit Slauerhoffs poëzie aanhaalde, rijst het beeld van een wanhopige dichter op, die nog maar tot weinig (poëzie) in staat is en als het ware de resterende tijd die hij nog te leven heeft doelloos door zijn vingers laat glijden, terwijl hij de dood verbeidt. In deze gedichten domineert het type dichter van de rusteloze zwerver, op zoek naar een toevluchtsoord dat hij uiteindelijk vindt in de poëzie – poëtische constructie bij uitstek.

Dichten is een slopende bezigheid die het leven uit de dichter perst. Het dichten staat gelijk aan dwangarbeid, waaraan de dichter niet ontkomt. ‘Des dichters foltering neemt nooit een keer.’ Het is een doem, maar ook een genade. De dichter is van ellende edel, omdat hij uitverkoren is dit zware lot te dragen. Buiten de maatschappij, dolend in de marge van het bestaan, is de dichter een paria. Maar zijn poëzie verschaft hem een innerlijke overtuiging, die hem moreel boven de anderen stelt. Uit een leven vol rampspoed wordt een zekere trots gewonnen. Trots op de treurnis, trots op het noodlot. Dat is het edele gevoel. Ook al wordt deze trots weer miskend door de massa.

De poëzie komt vanzelf, van buitenaf, en dringt zich aan de dichter op. Diens rol is vrij passief, hij schrijft op wat hem ingegeven wordt. Zijn rol lijkt op die van een marconist, een loods, een koelie, hij voert een opdracht uit, hij is niet meer dan een *trait d'union* tussen stilte en geluid. Vaak lijkt een demon de instigator van zijn poëzie. Belangrijk is in ieder geval dat de dichter merkwaardig genoeg in het actieve proces van dichten tot passiviteit lijkt te vervallen. Het gedicht lijkt het initiatief van de dichter over te nemen en daardoor geheel autonoom te ontstaan (‘Dicht ik het Leven of leeft het Gedicht?’ heet het in ‘Samenval’). Het onderstreept in elk geval het onbewuste proces dat dichten voor Slauerhoff was.

Poëzie mag dan vanzelf komen, juist het gedoemd zijn of het bevangen zijn door een demon, wekt bij de dichter verzet op tegen zijn poëzie, letterlijk ook tegen het neer schrijven van de versregels die hem invallen. Zo ontstaat het werk tegen wil

en dank en blijft het vaak onvoltooid in de zin dat de *finishing touch* eraan ontbreekt. En dan het lot van zijn poëzie: ze is nog maar voor weinigen een levend woord. De dichter doet er dus beter aan maar alles voor zichzelf te houden.

We zagen dat Slauerhoffs gedichten niet los te zien zijn van een Europese literaire context. Hij refereert qua thematiek en metaforiek aan bepaalde tradities, met name de Franse negentiende-eeuwse poëzie van Baudelaire, Rimbaud, Corbière en Mallarmé, maar ook Hölderlin, Rilke en Gogol hebben hun sporen in Slauerhoffs poëzie nagelaten, in het bijzonder waar het gaat om de plaats van de dichter in, of vaker: buiten, de samenleving, en de consequentie daarvan. Wat Nederland betreft is zijn poëzie qua poëtische thematiek verwant aan Leopold (poëzie als laatste vluchtplaats). Maar tevens opereert hij in een contemporain poëtisch gebied, met name waar het de meervoudige persoonlijkheidsvoorstelling van de dichter betreft. Terecht is vaak gewezen op de opvallend retrospectieve vorm van Slauerhoffs poëzie. Niet alleen refereert hij aan dichters die reeds lang zijn overleden, ook de vorm van zijn gedichten is klassiek. Zeker vergeleken bij tijdgenoten als Van den Bergh, Marsman en Van Ostaïen, die zich als jongeren juist ook als (in de vorm) modernen wilden manifesteren. Toch vind ik ook moderne aspecten in Slauerhoffs poëzie terug, al is dat niet in zijn verstechniek. Het gebruik van maskers, om aan het lyrische ik steeds weer een ander gezicht en een ander aspect te geven, is daar een van. Hij bevindt zich wat dit betreft in het gezelschap van Yeats, Pound, Eliot en Pessoa.

Een ander modern aspect – maar het houdt verband met het vorige – is de discrepantie tussen ontindividualisering en hyperindividualisme. Enerzijds zien we in het werk van Slauerhoff nog de eis van een persoonlijke stem. Hiermee correspondeert ook het experiment van het vrije vers en de thematisering van het dichtende subject, want wat het experiment met het vrije vers betreft benadrukte de moderne dichter dat elke dichter zijn eigen ritme had, als een individueel, uniek handschrift, en dus niet een voorgeschreven ritme nodig had. Anderzijds frapperen de wens van het zelfverlies en de zucht naar meervoudige zelfpresentaties als kenmerken van ontindividualisering in het werk van Slauerhoff. Ze vinden hun pendant in het werk van bijvoorbeeld Eliot. Daarin zien we de ontpersoonlijking van het lyrische ik en de toepassing van meervoudige stemmen, die de verschillende emoties van het ik vertegenwoordigen, binnen één gedicht.

Wantrouwen tegen de lyriek is trouwens een ontwikkeling die zich in Nederland

vooral in het beschouwend werk van Ter Braak laat zien, en die door Slauerhoff bepaald níet werd onderschreven. Uit Slauerhoffs poëzie spreekt enerzijds een sterke persoonsgerichte problematiek, te weten het onvervulde verlangen van de dichter, anderzijds de neiging van de dichter zichzelf in andere persoonlijkheden te verliezen.

Drie belangrijke poëtische thema's zijn uit de bespreking van Slauerhoffs essays duidelijk naar voren gekomen: de poëtica van het onvoltooide gedicht, de poëtica van de poète maudit en de poëzie in het aanschijn van de dood. Ze verdienen een iets uitvoeriger afronding.

Er is vanaf Slauerhoffs eerste publicaties in *Propria cures* veel gesproken over zijn zogenaamde slordigheid. Hij zou zijn versvoeten niet tellen, zijn eindrijmen klopten niet en de beeldspraak was soms een rommeltje. Schijnbaar in tegenstelling met zijn vermeende onzorgvuldige verstechniek is zijn preoccupatie met het vrije vers en de op meerdere plaatsen getoonde belangstelling voor de prosodie van andere dichters. Maar misschien is dit juist niet met elkaar in tegenspraak. Je zou in Slauerhoffs in theorie geuite welwillendheid tegenover het vrije vers een poging kunnen zien om zijn poëziepraktijk te verenigen met een eenvoudiger prosodie. Korter gezegd: hij wil minder regels. Ik breng dat in verband met wat ik zou willen noemen de poëtica van het onvolmaakte gedicht, zoals die valt op te maken uit een groot aantal gedichten en uit een aantal versexterne uitspraken van Slauerhoff.

Daarom zal 'k [...] mij wel vergeven
De enkele frivole woorden hier geschreven,
Die van mijn dof gedicht de wil verzaken.

Deze regels uit 'De krantenverkooper' drukken enerzijds uit dat een paar onzorgvuldig gekozen woorden de 'wil van het gedicht' – de dichterlijke intentie – kunnen verzaken, anderzijds dat een perfect gedicht juist afbreuk zou doen aan het imperfecte karakter van Slauerhoffs vers, in de zin dat zijn vers niet voor de volle honderd procent aan de traditionele regels voldoet. In een interview met G.H. 's-Gravesande in 1933 antwoordt hij op de vraag op welke manier hij werkt: 'Meestal werk ik aan een paar dingen tegelijk. De finishing touch aanbrengen is voor mij het lastigst. Werken in statu nascendi en amorf zijn me even lief' (geciteerd naar Kroon 1981: 17). 'Ik houd niet van letters', biechtte hij op aan Arthur Lehning (Lehning 1955: 61). Eerder, al, in 1922, had hij aan vriend

Houwink, die hem op zijn 'slordigheid' aansprak, te kennen gegeven: 'Maar die slordigheid is een deel van me, overal in', en hij maakte een onderscheid tussen 'slordigheid' en 'onbeholpenheid', welk laatste euvel natuurlijk wel verholpen moest worden (Kroon 1981: 130). Deze onwil om het werk af te maken, te vervolmaken, vertaalt zich onder meer in het overlaten van de redactie en samenstelling van zijn bundels aan anderen (Marsman, Du Perron).

Het lijkt erop dat Slauerhoff bewust streeft naar een onvoltooide of niet-volmaakte versie van zijn poëzie. Hij lijkt het hierin eens te zijn met Paul Valéry die over het ontstaan van gedichten schreef, dat 'un ouvrage n'est jamais *achevé*, - mot qui pour [les poètes] n'a aucun sens, - mais *abandonné*' (geciteerd naar Van den Akker 1985: 39). Maar waar Valéry de publicatie van een gedicht als een momentopname beschouwde en een eenmaal verschenen gedicht steeds weer ter hand nam om het te verbeteren, liet Slauerhoff zijn verzen met recht 'in de steek' en trachtte in een nieuw vers steeds weer opnieuw de juiste woorden te vinden. Bovendien: eraan doorwerken, eindeloos schaven zou misschien vlekkeloze verzen hebben opgeleverd, waarbij geen enkele versvoet dwarslag, geen correct rijmwoord ontbrak. Maar we weten juist dat hij het níet zo wilde. Net als in het vers van Corbière, waarin het niet zozeer om de mooie, volle en heldere klank gaat, maar om de beheerste en onverwachte wending. Zo verkoos Slauerhoff het 'overstag gaan' van zijn vers boven de voorspelbare cadans.

Hoewel het antwoord op 's-Gravesandes vraag voeding geeft aan de meest gehoorde opvatting dat Slauerhoff 'slordig' was in het schrijven van verzen, vind ik dat zijn voorliefde voor het onvoltooide gedicht geïnterpreteerd moet worden in het licht van zijn uitspraken over Corbière. Maar er is nog iets anders. Behalve van een afkeer om iets af te maken, zou je kunnen spreken van het moedwillig stukmaken van (een deel van) het gedicht. Rodenko zag in het niet 'afmaken' van een gedicht of het bewust niet vervolmaken van de vorm een destructieve actie van de poète maudit, die uiteindelijk een zelfdestructie blijkt te zijn, 'want in de zelfdestructie schept de dichter zichzelf' en 'de meeste poètes maudits sterven jong, worden waanzinnig of plegen zelfmoord' (Rodenko 1957: 27). En ten slotte, schrijvend over de zogenaamde echepoëzie, alludeert Rodenko op nog een derde mogelijkheid: het haperen van de adem: 'de dichter heeft "geen adem meer genoeg", hij kan het gedicht niet afmaken (voltooien tot het uiteindelijke Lied) en blijft halverwege steken, "stikken" - zoals Slauerhoff aan het eind van zijn gedicht *Spleen* [Vg 288] schrijft:

Milde, meedoogenlooze Parcen, schikt me in de
Zinlooze weefsels... Ik kan niet kiezen.
'k Heb niets dan angst. Kan ik mij ooit verliezen,
Blijf ik onsterfelijk, steeds stikkende?

Bij Slauerhoff – op zijn wijze, in een andere toonaard, eveneens een typisch dichter van het echec – treffen we telkens weer dit hijgende, stikkende, over de eigen woorden struikelende slot aan. [...] Het lijkt wel of zich aan het slot, wanneer hij buiten adem raakt, een plotselinge blinde vernielzucht van hem meester maakt' (Rodenko 1956: 126-127). Met betrekking tot de astmaleider Slauerhoff, die zich geregeld letterlijk in ademnood wist en zich dan op zichzelf moest terugtrekken, is dit een treffende opmerking.

Simon Vestdijk wees in 1938 op het feit dat Slauerhoff met diens 'sabotage van de vorm' niet zozeer tot doel had de 'schoonheid' aan te randen, als wel 'een subtielere, zo men wil "demonische" schoonheid te verwezenlijken' (Vestdijk 1966: 206):

Slauerhoff werkte zijn verzen juist heel ijverig om en lette wel degelijk op de vorm, zij het ook om deze vorm in sommige gevallen opzettelijk te verstoren. [...] Wanneer Slauerhoff een ritmische onzuiverheid produceert of een versvoet amputeert in een sonnet, dan is dit voor de poëtische schoolmeester aanleiding om te ijzen, voor de anti-estheet, die hier Constant van Wessem heet, om te juichen, terwijl het de dichter zelf wellicht om niets anders te doen was dan de souplesse van het ritme te handhaven, de dreun te vermijden en het geraamte van het sonnetschema niet te veel te laten doorschemeren [...]. Deze verzen gehoorzamen slechts aan hun eigen inherente, nimmer van buiten af op te leggen esthetiek. Waarschijnlijk vond Slauerhoff een ruïne 'mooier', 'schoner' dan een gaaf bouwwerk [...]. Pas deze wetenschap nu toe op de poëzie, en men leert inzien, dat gedichten opzettelijk, of laat ik mij voorzichtiger uitdrukken: conform aan de instinctieve kunstwil van de maker ervan, brokkelig of stotend of groezelig of goor of onzuiver of z.g. 'slecht gerealiseerd', gemaakt kunnen zijn zonder dat er bij de dichter iets voorzat van 'anti-esthetische' bedoelingen, – integendeel! (id.: 206-207).

In deze uitleg van Vestdijk, die hier dus met betrekking tot Slauerhoff de esthetiek van het onvolmaakte gedicht verdedigt, is Slauerhoffs voorkeur voor het vrije vers ook beter te begrijpen. Volgens Vestdijk gehoorzamen zijn verzen

slechts aan hun *eigen* inherente esthetiek. Zijn vormbehandeling moet dus niet gewogen worden vanuit het perspectief van een bestaande algemene esthetica, maar vanuit zijn eigen individuele vormesthetica. Niet voor niets noemde Gustave Kahn het vrije vers 'le vers individualiste', omdat de dichter alleen zijn eigen gevoel voor ritme raadpleegt en zich aan geen enkele regel gebonden acht (Van Hamel 1902: 441). Maar ook als Slauerhoff het vrije vers laat voor wat het is, volgt hij binnen de gebaande en voorgeschreven wegen van het sonnet, de ballade of andere strofische gedichten steeds zijn eigen ritme.

Ook Houwink had dit al vroeg, bij de voorbereiding van *Archipel*, ingezien: 'Slauerhoff kon wel gave verzen schrijven, maar hij wilde of liever, hij mocht niet, omdat "de gave vorm" voor hem een verraad betekende aan de macht die hem tot scheppen dwong. Het Kaïns-teken [...] mocht aan zijn poëzie niet ontbreken' (Kroon 1981: 129). Samenvattend zou je het onvoltooide of onvolmaakte gedicht van Slauerhoff op drie manieren kunnen verklaren. Hem ontbreekt de lust het gedicht te vervolmaken. Of, gedreven door een gekwetst schoonheidsideaal (de schoonheid van een ruïne) wil hij het gedicht stukmaken of havenen. Ten slotte is het mogelijk dat hem de (lange) adem ontbreekt om het vers helemaal af te maken, want aan het eind raakt hij in ademnood. Alle drie de verklaringen bevestigen niettemin zijn aandacht voor en bezorgdheid om de vorm van het vers. En dat is des te opmerkelijker, daar ze door veel critici, toen en nu, betwijfeld zijn.

Zoals reeds in hoofdstuk 1.2 gememoreerd kan men de poète maudit herkennen aan een aantal belangrijke kenmerken. Hun levenslot is meestal tragisch. Ze hebben het gevoel, wetend te zijn geboren onder het teken van Saturnus, dat ze het slachtoffer zijn van een onomkeerbare vervloeking, door de maatschappij, door God en door henzelf. Ook is hun ego vaak het toneel van een verwoede, bij voorbaat reeds verloren strijd. Contradicties en pogingen tot metamorfose zijn de meest zichtbare manifestaties van deze ziekte van het onvervulbaar zijn. Voorts zijn de poètes maudits op zoek naar een manier van schrijven die de expressie van het Absolute moet zijn, bijvoorbeeld door een cynische houding aan te nemen, te shockeren en te spotten, maar ook voelen ze de vrijheid om de traditionele grammatica naar hun hand te zetten. En bovenal wordt het kwaad in al zijn vormen verheerlijkt. Wat hen tot slot bindt, is de wens tot vernieuwing, de lust om te breken en de zoektocht naar volmaaktheid.

Al deze kenmerken lijken mij ook op te gaan voor Slauerhoff. Ten aanzien van het

eerste kenmerk, het tragische levenslot, kan het volgende gezegd worden. Hoewel hij geen ongelukkige jeugd had, noch aan materiële ellende leed, werd Slauerhoff zijn leven lang gekweld door lichamelijke ongemakken die hem het leven zuur maakten: astma, longontsteking, angina pectoris, tbc en malaria. In combinatie met een veronachtzaming van de eigen gezondheid hebben ze zijn vroegtijdige dood op amper 38-jarige leeftijd bewerkstelligd. Wat het tweede kenmerk betreft, de vervloeking, mogen we vaststellen dat Slauerhoff zich, net als Villon, Baudelaire en Verlaine, terdege bewust was van de betekenis om, zoals zij het zagen, onder het teken van Saturnus geboren te zijn. Hij was ervan overtuigd voor rampspoed in de wieg te zijn gelegd. R.L.K. Fokkema (1990, m.n. 490-491) heeft dat met betrekking tot de bundel *Saturnus* overtuigend aangetoond. Ook uit de vorige hoofdstukken is wel gebleken dat hij zichzelf als een vervloekte beschouwde, als een dichter die door het publiek niet of nauwelijks werd gelezen, door God en demon vervloekt was en werd achternagezeten, om ten slotte door zichzelf te worden verdoemd. Want door zich af te zetten tegen de anderen volgde uitsluiting door die anderen. En daarnaast koos hij zelf voor de vlucht uit de menigte naar de lege ruimte in de verte of in het verleden, de toekomst of de droom. Een outcast, een paria, of, zoals hij zichzelf eens typeerde, een atoom dat in geen chemische of fysische verbinding past (Lehning 1955: 59-60).

Ook bij Slauerhoff is het ik vaak een strijdtoneel van verwoede krachten die op elkaar inwerken, ziektes ('Geschuwd als aas dat stinkt / [...] / Mijn lijf voor driekwart dood' heet het in 'In memoriam mijzelf') of psychische krachten die het ik aantasten ('Al is mijn ziel verminkt', idem). In 'À la Rossetti' luiden de eerste regels: 'Steeds ben ik met den vijand in mijzelf / In bangen worstelstrijd op leve' en dood.'

Hij beantwoordde ook aan het derde criterium: hij is op zoek naar vernieuwing van zijn poëzie door middel van shockeren, bespotten, deregulering van de grammatica en de prosodie. Cynische spot is een van de kenmerken van een groot deel, maar niet al zijn poëzie. Shockeren kon Slauerhoff door het kwaad te verheerlijken: '[ik] Beleed het kwaad oprecht' in 'In memoriam mijzelf' en voorts verspreid door het gedicht 'Dsjengis'. Wat de deregulering van grammatica en prosodie betreft ben ik het eens met Marcel Janssens (1992: 213), die zegt dat Slauerhoff op het vlak van de prosodie weliswaar nog vrij dicht bij het traditionele poëtische systeem blijft, maar verder een 'volstrekt nonconformistische, om niet te zeggen anarchistische taal- en tekstbehandeling' laat zien. Zijn attitude lijkt te

zijn: is het geen volrijm dan assoneert of acconsoneert het wel. Dat niet alleen zijn *Verzamelde werken* maar ook zijn *Verzamelde gedichten* zo slordig zijn uitgegeven, moest, zo meent Janssens, zijn lot van poète maudit zijn. Slauerhoffs 'andersgerichte schriftuur kan het best gedefinieerd worden als dynamiet onder de heersende poëtica's'. Dat zie je in 'de onvertogen breuk met syntactische, semantische en esthetische regels, de cultus van de dubbelzinnigheid en de paradox [...] en ook het gebruik van de taal in haar tastbaarheid, in haar auditieve en visuele materialiteit. Vandaar, ook bij Slauerhoff, een voorkeur voor onorthodox materiaal als het lelijke, het obscene, het onbewuste, het fantasmatische, het groteske' (id.: 213-214). Slauerhoff geeft er zelf menig voorbeeld van in zijn poëzie. En hij signaleert het bij andere dichters. Zoals de paradox van de poète maudit in de poëzie van Corbière, waarin het verhevene en het verworpene voortdurend op elkaar botsen, de paria tevens uitverkorene is - van ellende edel.

Het tweeslachtige karakter van de poète maudit vertaalt zich behalve in een ambivalente houding tegenover de buitenwereld (verachting en hunkering naar erkenning) ook in een weifelachtige natuur en de neiging tot het innemen van tegenstrijdige standpunten. Slauerhoffs onzekere aard uitte zich onder meer in een rusteloze trek van de ene tijdelijke baan naar de andere, en van de ene woonplaats naar de andere. Weliswaar zijn er niet veel contradicties in zijn standpunten aan te wijzen. Ik wijs hier alleen op het in hoofdstuk 12.4.4 gememoreerde feit dat Slauerhoff nu eens het bewuste dan weer het onbewuste karakter van de poëziegenese benadrukte. Maar het zou onjuist zijn om te zeggen dat zijn opvattingen een logisch doortimmerd en een tot in de uiterste consequenties beredeneerd systeem vertegenwoordigen. Kenmerkend is de volgende uitspraak van hem: 'ik vind iemand, die zelf op tijd zijn eigen idealen eens in de maling kan nemen, aantrekkelijker en eerbiedwaardiger dan de velen met profetische allures, die nooit uit de plooi komen' (NAC, 26 augustus 1933).

Tot slot vormen de 'pogingen tot metamorfose' een van de belangrijkste herkenningpunten in zijn poëzie. Talrijk zijn de pogingen om maskers van anderen op te zetten, dichters meestal ('Ik heette niet Slauerhoff maar Po Tsju' in 'Samenval'), maar ook ontdekkingsreizigers, veroveraars en piraten. Janssens (1992: 212) noemt dit Slauerhoffs 'indirecte lyriek': 'hij spreekt zich graag in de hij- of de ik-vorm uit via figuren, historische, legendarische of fictieve, die als versluierde zelfvoorstellingen fungeren'. In hoofdstuk 13.4 heb ik laten zien dat

Slauerhoff door die meervoudige persoonlijkheid van zijn personages, door het gebruik van *personae*, in dezelfde traditie staat als de dichters Yeats, Pound, Eliot en Pessoa.

Toch is het raadzaam enige voorzichtigheid te betrachten om Slauerhoff als poète maudit te bestempelen. En wel om twee redenen. Ten eerste zouden we zijn centrifugale kosmopolitisme onderschatten als we hem te eng als een nazaat van het Franse gebannen-dichtersgilde zien. Hoewel hij in zijn beschouwingen en zijn poëzie een duidelijk Gallische voorkeur aan de dag legt, waar zijn meeste Nederlandstalige generatiegenoten meer op de Germaanse poëzie zijn gericht, zouden we daarmee andere invloeden die hij onderging negeren, zoals die van de Russen, Rilke en de oude Chinese dichters, en niet te vergeten van enkele Hollandse dichters (Gorter, Leopold, Boutens, Roland Holst en Hendrik de Vries).

Ten tweede moeten we de mogelijkheid niet uitsluiten dat Slauerhoff zich het predikaat van poète maudit, dat hem al tijdens zijn leven telkens werd opgeplakt, gemakkelijk liet aanleunen, zo zeer dat hij ook in de geest van de gedoemde dichters handelde. Met andere woorden: laten we niet vergeten dat Slauerhoff veelvuldig het masker van een andere dichter opzette en daarmee bewust verschillende zelfpresentaties realiseerde. De meervoudige persoonlijkheid van de dichter Slauerhoff, voorgesteld door zo zeer verschillende *personae* als Camões, Po Tsju I, Columbus, Gogol, Corbière, Rimbaud, het gepersonifieerde schip, de Vliegende Hollander, de ontdekkingsreiziger, de outcast, de banneling of de oude zeeman, wordt weliswaar als een van de kenmerken van de poète maudit gezien. En ook Rodenko onderkende dat, toen hij het had over de onmacht van de dichter: 'de dichter heeft geen vrije wil: "Je est un autre", zegt Rimbaud'. Deze formule 'is wel de bondigste samenvatting van wat ik het mystieke principe genoemd heb: het samenvallen van subjectiviteit en objectiviteit.' (Rodenko 1955: 22-23) Maar de manier waarop de dichter Slauerhoff zich telkens in een andere vermomming toont, is ook een kenmerk van modernistische dichters als Pound, Eliot en Pessoa, tijdgenoten van Slauerhoff. En vanuit dat standpunt bekeken is het gebruik van maskers dus niet zozeer een poète-maudit-middel om het gedoemde ik van de dichter een kring van lotgenotenstemmen te geven, maar eerder een modernistisch stijlmiddel om het proces van ontindividualisatie van het persoonlijk ik van de dichter te verbeelden. Dat kan dan alleen maar door het lyrisch ik in talloos veel andere ikken op te splitsen. Nooteboom (2002: 210-211) heeft op deze voorkeur van Slauerhoff voor wisselende personae op speelse wijze

voortgeborduurd en in hem een vijfde, tot nu toe geheim gebleven heteroniem van diens Portugese tijdgenoot Pessoa gezien.

Nog een ander aspect van zijn poëzie dat uit het voorgaande naar voren is gekomen, laat zien dat het een beperking zou zijn Slauerhoff alleen maar als poëte maudit te bestempelen. Dat aspect behelst zijn kijk op de poëzie in het licht van de dood. Vier van de vijf verzen die ik in hoofdstuk 13 besprak en beoordeelde op de wijze waarop de dichter daarin wordt neergezet, thematiseren een oude, doodzieke dichter, die zich bewust is van het feit dat hij zijn laatste levensfase is ingegaan. Het is een belangrijk poëtisch thema in Slauerhoffs oeuvre. Deze dichter leeft als het ware in het aangezicht van de dood. Hij kijkt terug op zijn leven (retrospectief) en beschouwt zijn innerlijk (introspectief). Het was geen geruststellende conclusie: de dichter is de beleving waaruit zijn verzen vroeger ontsprongen, kwijt. Wat er nu nog uit zijn handen komt, haalt het niet bij het vroegere werk. De vrees voor het verder verzwakken van zijn dichterlijke krachten is existentieel. In sommige gevallen dicht hij (allang) niet meer. Zijn creatieve steriliteit brengt het levenseinde dichterbij, want niet schrijven is niet meer kunnen leven, omdat elk levensdoel ontbreekt. Maar misschien werkt het ook wel andersom: het creatieve proces van het dichten werkte in al zijn gedoemd en demonisch dóórgaan ('Dat ik dood voorzie en door moet dichten' heet het in 'Nog') uiteindelijk verwoestend, heeft zijn tol geëist en het lichaam van de dichter gesloopt. Die dichterlijke creativiteit ging gepaard met een lichamelijke inspanning die zich uitte in een wereldwijd zwerven. Er zat een dwang achter, het ging om het zwerven *an sich*, niet om een reisdoel.

Columbus, historisch toch beschouwd als *a man with a mission*, die zijn doel ten slotte bereikt, ervaart als personage in het gelijknamige gedicht van Slauerhoff het bereiken van zijn reisdoel als een teleurstelling. Voor de personages van Slauerhoff is het beter (doelloos) door te varen, desnoods eindeloos de wereld rond, net als De Vliegende Hollander. Het zwerven om het zwerven – daar gaat het Slauerhoff om. Dat brengt hem uiteindelijk, in ruimte en tijd, aan de uiterste grens. Zwervensmoe bevindt hij zich ten slotte aan de rand van de wereld, dichtensmoe kijkt hij de dood in de ogen.

Een zelfde levensmoeheid klinkt soms door in zijn beschouwingen, al varieert die per artikel. In zijn Corbière-stuk overheerst de opvatting dat de literatuur een levenskwestie is. Voor de poëzie betaal je met je leven. Dat moet wel, anders is de poëzie niets waard, vrijblijvend, bijzaak. Nog sterker dan in zijn essay over de

Bretonse schrijver laat Slauerhoff dit blijken in het tiental door Corbière geïnspireerde verzen. Ze zijn doortrokken van doodsverwachting.

Wat Rilke betreft heeft Slauerhoff zich erg aangetrokken gevoeld door twee dingen: door de vermoeide, dolende, oudere dichter, en door het Orpheus-thema, waarin de ingewikkelde strijd met de dood – een strijd die door niemand minder dan de dichter *par excellence*, *Orpheus*, wordt gevoerd – centraal staat. Dit thema, dat Rilke al verschillende malen eerder bespeelde (onder andere in ‘Der Tod der Geliebten’ uit de *Neue Gedichte: Anderer Teil*), beheerst de *Sonette an Orpheus* volledig. Hierover heeft Slauerhoff zich in 1925 vol bewondering uitgesproken. Rilke stelt daarin dat leven en dood bij elkaar horen, sterker: dat ze een eenheid vormen als twee bij elkaar horende kanten van het bestaan. Hermann Mörchen (1958) legde in zijn grondige interpretatie van Rilkes sonnettenbundel verband met Heideggers hoofdwerk *Sein und Zeit* uit 1927. Hoewel Heideggers uitleg van het begrip ‘Dasein’ – een centraal begrip in het denkwerk van de Duitse filosoof waarmee hij doelt op het menselijk bestaan – bewust niet-antropologisch (maar fenomenologisch) is, frappeert de overeenkomst met Rilkes mensbeeld zoals dat uit de *Sonette* tevoorschijn komt.

De dood is, volgens Heidegger in 1927, een existentiële aanwezigheid in het leven van de mens. Men is zich niet alleen bewust van het feit dat het leven eindig is en dat men dus eens zal sterven. De dood is in het leven reeds aanwezig, als een basso continuo. De enige echte verhouding tot de dood is de illusieloze erkenning dat de dood de laatste mogelijkheid van het menselijk bestaan is. In de beroemde brief aan zijn Poolse vertaler Witold von Hulewicz van 13 november 1925 legt Rilke uit dat de *Orpheus*-sonnetten ontstaan zijn naar aanleiding van, en geschreven als een ‘grafmonument’ voor de dood van een jonggestorven danseres, ‘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’ (Rilke 1996: 279). Hierdoor zijn de *Sonette an Orpheus*, schrijft Rilke, nog nauwer betrokken op het midden van het rijk waarvan wij de aan alle kanten onafgegrensde diepte en invloed met de doden en met hen die na ons zullen leven gemeen hebben. Wij die van hier en van vandaag zijn, zijn in de wereld van de tijd geen ogenblik tevreden, noch aan haar gebonden; steeds weer en steeds verder gaan wij terug naar de vroegeren, naar onze afkomst, en vooruit naar hen die schijnbaar na ons komen. In die grootste, ‘open’ wereld zijn allen –

gelijktijdig kan men niet zeggen, want het is juist het wegvallen van de tijd dat bepaalt dat zij allen zijn. De vergankelijkheid mondt overal uit in een diep zijn. (id.: 276)

Slauerhoff onderkende deze Orpheus-interpretatie door Rilke en hij had er ongetwijfeld een zwak voor, want hij schreef: 'De andere zijde van Orpheus: met de dooden vertrouwelijk zijn, zich bij hen te bevinden als onder levenden, is ook een zijde van Rilke. Dood is een volmaakter vervolg van het leven.' In Rilkes Orpheus-sonnetten '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 redelooze van zijn beperktheid. Hier staat Orpheus, [...] teruggekeerd uit het rijk van den dood, dieper in het leven doorgedrongen' (Slauerhoff 1958: 81). Rilke vatte deze centrale betekenis van Orpheus samen in drie woorden: 'Gesang ist Dasein' (derde sonnet van de eerste serie). Met andere woorden: poëzie zetelt tegelijk hier, in het leven, en reikt over de finale grens heen naar de dood. Voor Rilke, die de bezitloze liefde verhief tot levensleer, heeft deze interpretatie van Orpheus – die het immers te doen was om de terugkeer van zijn geliefde Eurydice – een verrijkende betekenis van de liefde opgeleverd. Orpheus keert terug op aarde zonder Eurydice, want Eurydice heeft zich al verzoend met de dood, is er te zeer vertrouwd mee geraakt om terug te keren naar het leven. Dat is voor Rilke het antwoord op de vraag waarom Orpheus omkijkt. Zijn geliefde talmde, en hij vreesde dat zij niet mee zou komen.

We raken hier aan het besef dat leven en dood hun oorspronkelijke eenheid verloren hebben. Romantische dichters zagen in de poëzie een middel om die eenheid te herstellen. Het klassieke prototype van de dichter in deze context is natuurlijk Orpheus. Hij zingt dode dingen tot leven. Hij overschrijdt de doodsrivier. 'Daarom is het zingen van Orpheus', zeggen de Rilke-vertalers en -interpreten Blok en Jellema, 'de zuiverste, de waarste vorm van het bestaan, als het zingen dat het hier-zijn transcendeert, omdat het tegelijk een "da-sein", een ginds-zijn, omvat. Dat is de dubbelzinnigheid van de beroemde sententie [...] "Gesang ist Dasein" [...], omdat het gaat om dat ene, dood en leven omspannende, ware zijn. Daarom belichaamt Orpheus het voor-beeldig dichterschap' (Rilke 1996: 130-131).

Slauerhoff moet sympathie hebben gevoeld voor deze interpretatie van de dood, want hij speelde zelf immers met het gegeven van personen, vaak dichters, die het dodenrijk konden betreden en weer verlaten (vgl. gedichten als 'Grafbeeld

van Nôfrit', 'Ik leef al in 't ontoegankelijke' en 'Samenval').

Tot slot sprak een andere dichterlijke gedachte van Rilke over het levenseinde van de dichter hem aan. En wel deze, dat goede gedichten pas op het eind van het leven ontstaan. Slauerhoff schreef over Rilke: '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."' Die door Slauerhoff aangehaalde woorden vormen geen letterlijk citaat van Rilke maar zijn eigen interpretatie. We mogen dus wel zeggen dat Slauerhoff, juist omdat hij niet letterlijk citeert maar parafraseert, zijn eigen mening ventileert.

Als we Slauerhoffs gedichten bekijken die handelen over een oude dichter, ziek, uitgedicht, somber gestemd over zijn eigen bestaan, zijn toekomst en het lot van zijn verzen, valt op dat een deel van deze groep verzen is ontleend aan Chinese originelen, met name de gedichten van Po Tsju I, die hij kende in de vertaling van Waley. Maar hoewel Po vele verzen wijdde aan zijn ouderdom en ziekte, zijn verreweg de meeste geschreven met een montere blik op het bestaan. Aan elke lichamelijke tegenslag kleeft wel weer een voordeel, zo is de teneur van deze poëzie. In de 'vertaling' van Slauerhoff verandert Po in een sombere, gedoemde oude man, die zich behalve over zijn slechte gezondheid ook grote zorgen maakt over (het uitblijven van) zijn nog te schrijven poëzie. We moeten dus constateren dat Slauerhoff het thema van de oude dichter in het aangezicht van de dood op zijn manier herkende in het werk van zijn negende-eeuwse Chinese collega, om er vervolgens een veel somberder interpretatie aan te geven, die veel dichter bij zijn eigen existentiële twijfels lag. 'Verzen en biografische gegevens die hij bij Waley vond herschiep hij tot een sterk door zijn eigen levensgevoel gekleurd beeld van de dichter,' schrijven Pos en anderen dan ook (1993: 10). 'Slauerhoff herkende in Po Tsju I een geestverwant en vormde hem om tot een onmaatschappelijke poète maudit' (ib.). Behalve in een aantal gedichten werkte hij dit ook uit in drie verhalen, die later werden opgenomen in *Het lente-eiland*.

Nauw hiermee verwant is het thema van de lotsverbondenheid van dichters, geestverwanten die in de diaspora leven, elkaar nooit of zelden zien, en slechts via een spaarzame persoonlijke ontmoeting of via de uitwisseling van hun verzen

hun lot, verdriet en troost kunnen delen. Zo wordt dat uitgedrukt in de vriendschap tussen de Chinese dichters Yuan Sjen en Po Tsju I in de verhalen 'Uit het leven van Po Tsju I' en 'Po Tsju I en Yuan Sjen bij de Yang Tse' en in sommige gedichten over Po en in de al meermalen aangehaalde slotregels van het gedicht 'Hölderlin':

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

Voorzichtig kan geconcludeerd worden dat met betrekking tot een thematische ontwikkeling in het poëtisch werk van Slauerhoff een verschuiving plaats heeft gevonden van de opstandige, rebellerende dichter (Laforgue, Rimbaud, Corbière) in Slauerhoffs 'jonge' jaren naar de berustende dichter die zijn verzet opgeeft, zich terugtrekt uit de samenleving en heil zoekt in het verleden of heimelijk naar de dood verlangt.