

# Terug naar Macondo - Bij dit boek



*Terug naar Macondo* begon met een lezing van de roman *Honderd jaar eenzaamheid* (1967) van de Colombiaanse schrijver Gabriel García Márquez. 's Avonds, thuis op de bank. In die periode was ik al uitvoerig bezig met een sociaal-cultureel wetenschappelijk onderzoek naar de continuïteit van de inheemse cultuur van Latijns-Amerika. Ik had mij verdiept in de

amerindiaanse scheppingsverhalen, zoals die van de Maya's, de Azteken, de Inka's, de Mapuche en diverse Amazonevolken. Ofschoon het lezen van García Márquez' roman in feite niets met mijn academische onderzoekswerk van doen had, kreeg ik al spoedig last van een *déjà vu*. Ik had als het ware *Honderd jaar eenzaamheid* al gelezen in die scheppingverhalen maar wist tegelijkertijd dat García Márquez zich nooit een *indio*, *indígena*, inheemse of amerindiaan had genoemd. Integendeel, als er amerindio's in zijn werk voorkomen dan voert hij ze op als behorend tot een *andere* wereld. Als hij naar eigen zeggen iets is, dan een *caribeño*, een inwoner van het Caraïbische Gebied van Colombia. Ik wist ook dat de inheemse geschiedenis van Colombia moeilijk op één lijn te plaatsen is met die van Mexico, Guatemala, Ecuador, Peru of Bolivia. Voor romans die de inheemse wereldvisie presenteren moest ik werken van de Peruaan José María Arguedas (1911-1969) of de Guatemalteek Miguel Ángel Asturias (1899-1974), winnaar van de Nobelprijs in 1967, uit de bibliotheek halen. Het was bekend dat Asturias zich diepgravend had ingeleefd in de Maya wereld en dat Arguedas romans en verhalen schreef die waren gebaseerd op zijn jeugd in een Quechua omgeving. Het kon niet zijn dat García Márquez tot hun wereld behoorde. Bovendien, *Honderd jaar eenzaamheid* was vooral een succes onder de mestiezen van Mexico, Colombia, Peru, Ecuador, Argentinië en nog enkele landen. En waarom zouden mestiezen zich identificeren met een amerindiaans scheppingsverhaal?

Volgens de Mexicaanse schrijver Carlos Fuentes moeten de Latijns-Amerikanen zich werkelijk in *Honderd jaar eenzaamheid* herkend hebben. Als ik de critici mag geloven, was de roman juist daarom in Latijns-Amerika een groter succes dan welke andere roman dan ook. Goed, maar wat herkennen ze dan? Of wie?

Macondo, het dorp van de handeling? De geschiedenis van burgeroorlogen en militair geweld? De Buendía's, het geslacht dat de roman beheerst? Zeker, waar wij bij 'Bagdad' denken aan *1001 Nacht* en de mystiek van het Midden-Oosten - al hebben Saddam Hoessein en George Bush Sr én Jr dat beeld grotendeels verziekt - hangt Macondo gedrapeerd als het Latijns-Amerikaanse dorp tussen mythe en atlas. Macondo wordt serieus genomen tot in de collegebanken toe. Studenten zijn bijvoorbeeld herhaaldelijk verplicht *Honderd jaar eenzaamheid* te lezen. Over Macondo, een fictief dorp, de schepping van een schrijver. Toen de literatuurwetenschapper Gene Bell-Villada aan García Márquez vroeg wat hij hiervan vond, antwoordde de Colombiaan\*:

*Dat specifieke feit kende ik nog niet maar ik heb wel een aantal soortgelijke interessante ervaringen gehad. De Franse Econoom René Dumont publiceerde onlangs een lange academische studie over Latijns-Amerika. Midden in zijn bibliografie, tussen allerlei wetenschappelijke monografieën en statistische analyses stond Honderd jaar eenzaamheid! En op een keer kwam een socioloog uit Austin, Texas, naar mij toe omdat hij ontevreden was met zijn methodologie, vond die te droog, onvoldoende. Dus vroeg hij me wat mijn methode was. Ik heb hem geantwoord dat ik er geen heb. Ik lees een hoop, denk veel na, en herschrijf onafgebroken. Het is niet wetenschappelijk. [i]*

Op intuïtie dus, op gevoel. Is dit 'gevoel' wat zijn lezers herkenden? Om de vraag naar de herkenning werkelijk te beantwoorden zouden we de miljoenen lezers een enquêteformulier moeten opsturen. Onbegonnen werk. Uiteraard ligt het antwoord ook in het boek zelf besloten maar een lezing van de roman blijft altijd mijn lezing. Een analyse, hoe gedegen ook, zou nimmer een 'hard' antwoord opleveren, in het beste geval hooguit een goed onderbouwde hypothese. Hoever kan ik gaan? Zal ik luisteren naar de raadgeving van een andere schrijver?

De Engelse auteur Salman Rushdie raadde het volgende aan: *Go for broke. Always try and do too much. Dispense with safety nets. Take a deep breath before talking. Aim for the stars. Keep grinning. Be bloody-minded. Argue with the world. [ii]*

Neem het ultieme risico. Weg met vangnetten. Adem diep in en ga loos. Kies grijnzend voor bloeddorstigheid en ga de strijd aan met de wereld om je heen. Wees niet bang je zelfgekozen opdracht te groot aan te pakken.

Geldt dit ook voor de sociaal-wetenschapper die een roman onder de loep neemt? Ook hij 'gaat loos'? Niet direct. In de eerste plaats is er de academische discipline. De sociaal-culturele contextualisering van een roman is onder andere

het terrein van de *Cultural Studies*. De *Cultural Studies* - inderdaad gewoonlijk in het Engels aangeduid - is een soort van sociale cultuurkunde waarin de inzichten en theorieën van de letterkunde, de kunstgeschiedenis, de geschiedenis, de sociologie en de psychologie worden verwerkt. Een cultureel artefact of Cultuurproduct - behorend tot de Cultuur-met-een-hoofdletter, dus een roman, een toneelstuk, een film, een schilderij, een foto en dergelijke, maar ook televisiebeelden, reclamecampagnes, mode en tijdschriften als dagbladen en weekbladen - wordt bestudeerd in de context waarin het geproduceerd én geconsumeerd wordt, of werd. Die context verwijst naar de cultuur-zonder-hoofdletter, de samenleving, en zet met name de communicatie in die samenleving in de schijnwerpers. **[iii]** De *Cultural Studies* is daarom óók een communicatiewetenschap.

Een Cultuurproduct wordt niet uitsluitend bestudeerd om wat het is, maar om waar het vandaan komt en om hoe het werkt in de samenleving. Vandaar dat *Terug naar Macondo* geen letterkundige analyse van de roman *Honderd jaar eenzaamheid* bevat en ik allerm minst uitputtend alle letterkundige aspecten bespreek die met *Honderd jaar eenzaamheid* verbonden zouden kunnen worden. Ook laat ik een letterkundige bespreking van Gabriel García Márquez\* als schrijver grotendeels achterwege.



Carlo Ginzburg tijdens de Nexus-lezing  
op 8 november 2002, Universiteit van Tilburg

In de tweede plaats is er de academische methode. De methode om deze tekst te bestuderen leen ik van de zogenaamde *microstorici*. Deze groep historici vormde zich in het midden van de afgelopen eeuw in Bologna rond het geschiedenistijdschrift *Quaderni Storici* en pleitte voor een alternatief voor de kwantificerende geschiedschrijving, die gebruik maakt van

zeer vele gegevens en toewerkt naar conclusies die neerkomen op trends en grote lijnen - de *macrostoria*. De *microstorici* wilden het onderzoek naar de details van de geschiedenis in het voetlicht plaatsen, niet om het 'kleine' naast het 'grote' te leggen maar om vanuit de details een commentaar te kunnen geven op de *macrostoria*, of misschien zelfs tot andere conclusies over die *macrostoria* te kunnen komen. De details waarover zij spraken leken triviaal te zijn en moesten als het ware uit de schaduw gehaald worden. De methode sloot aan bij de kwalitatieve onderzoeksmethode die zich in de loop van de negentiende eeuw in

Europa had ontwikkeld en die door Carlo Ginzburg, een van de leidende wetenschappers van de *microstorici*, werd benoemd als een paradigma *indiziario*. In het Engels wordt gesproken van een *evidential paradigm*. Dit is moeilijk te vertalen. Een *indiciën* paradigma? Een *sporen* paradigma? Natuurlijk, het woord *indiziario* verwijst in het Italiaans naar de semiotiek en de lezing van tekens want een *indizio* is een spoor zoals een voetafdruk in het zand - "Hier is iemand gepasseerd!" - maar het verwijst ook naar het begrip *prova indiziaria* dat wij in goed Nederlands kennen als *middellijk bewijs*, indirect bewijs gebaseerd op vermoedens - *circumstantial evidence*.**[iv]** Het 'spoor' in kwestie is een 'index' of een *indicium* van een werkelijkheid die niet direct uit de bronnen af te lezen valt. De belangrijkste reden van de moeilijke zichtbaarheid is de vertekening die in de bron aanwezig is omdat de auteur van de bron - een schrijver,\* een ambtenaar, een filmer, een webmaster, enzovoorts - een eigen product maakte over die andere werkelijkheid.

Deze kwalitatieve onderzoekspraktijk lijkt als tweedruppels water op het werk van een huisarts als deze een patiënt onderzoekt en een diagnose stelt aan de hand van diverse ziekteverschijnselen en uiterlijke en innerlijke lichaamskenmerken. De diagnose is een hypothese die het oordeel van de arts weergeeft. Deze is niet definitief en kan in de loop van de tijd worden herzien. Een hypothese is een conclusie die na onderzoek nog niet of onvoldoende is bewezen. Een stapje 'hoger' spreken we van een theorie. Dit is een wetenschappelijk model van de werkelijkheid, gebaseerd op waarnemingen uit die empirie. Het doel van een theorie is daarbij de onderlinge samenhang van de waarnemingen te kunnen beschrijven en te verklaren en om een voorspelling over gedrag en samenhang van de waarnemingen in de toekomst te kunnen doen. Het gaat hier in geen geval om waarheidsvinding maar om waarheidszoeking. Het vinden van de waarheid was vroeger, ten tijde van het positivisme, het hoogste ideaal van de wetenschap maar daaraan kwam al in het begin van de twintigste eeuw een einde. Sindsdien vinden alleen gelovigen nog een absolute waarheid. De wetenschappers komen niet verder dan hypothesen en theorieën, maar die moeten wel worden bewezen om algemeen aanvaard te kunnen worden. Bewijsvoering en de bespreking van bewijsmateriaal, bewijsstukken en 'feiten' staan centraal. Deze bespreking en bewijsvoering zijn de eerste taak van de wetenschapper. De tweede taak is ongetwijfeld zich ervan te vergewissen dat een theorie 'werkt', dus kan leiden tot praktische toepassingen en de formulering van een prognose. Voor het stellen van een diagnose, het formuleren van een

hypothese, is het noodzakelijk alle relevante informatie te verzamelen over de gezondheid en goed te letten op symptomen van een ziekte of een verschijnsel – dus de empirie terug te koppelen naar een aanvaarde theorie. De symptomen zijn indiciën. Elke arts werkt in principe volgens het paradigma indiziario en zo ook de meeste sociaal-wetenschappers als zij kwalitatief onderzoek verrichten in het kader van hun waarheidszoeking. In *Terug naar Macondo* wordt *Honderd jaar eenzaamheid* beschouwd als een symptoom van de ‘staat’ van de identiteitsvorming van Latijns-Amerika. In dit geval lijkt het, vanwege mijn déjà vu, te gaan om indiciën van de amerindiaanse erfenis.\* Dit is de hypothese die aan dit boek ten grondslag ligt.

### *Kennerblik*

Na die eerste lezing van *Honderd jaar eenzaamheid* was mijn belangstelling gewekt voor verder onderzoek. Nieuwsgierigheid is de basis van het meeste onderzoek. Zouden andere onderzoekers, bijvoorbeeld de letterkundigen, de roman ook op deze wijze hebben gelezen? In ons moderne digitale tijdperk is het niet moeilijk hierachter te komen. De online catalogus van de Universiteit van Amsterdam was ongetwijfeld een goede volgende stap om aan gegevens te komen en verder zijn er nog de zoekmachines, zoals Google™. Ik vond onder andere de studie van de Colombiaan Juan Moreno Blanco, *La cepa de las palabras* (2002).**[v]** In deze studie wordt de invloed uitgelicht van de inheemse Wayúu of Guajiros cultuur van Noord-Colombia op het werk van García Márquez. Hij gaat in op de aanwezigheid van de doden in de romans van de schrijver en op enkele andere details. Hoe belangwekkend ook, dit stelde me niet tevreden want mijn déjà vu was juist gevoed door het tijdsverloop in de roman, door de narratieve structuur en de reeks van gebeurtenissen die aan deze structuur was onderworpen. Ik kon niet anders doen dan verder zoeken in de bibliotheek, vooral naar de overeenkomst tussen

- a. de Wayúu cultuur en andere amerindiaanse culturen, en tussen
- b. de narratieve en inhoudelijke kenmerken van de roman en die van amerindiaanse scheppingsverhalen.

Dit is een morfologische aanpak en zoekt naar overeenkomsten in de ‘vormen’ van de cultuurdragers en hun ontwikkeling door de tijd – ‘morfologie betekent ‘vormkunde’ of ‘verschijningsvormkunde’, afgeleid van het Griekse *morfè*, *μορφή*. Ginzburg gebruikte vooral het werk van de Russische folklorist en taalkundige Vladimir Propp (1895-1970), die een variëteit aan sprookjes analyseerde op hun

overeenkomsten en verschillen. In *De morfologie van het toversprookje* (1928) toonde hij aan dat sprookjes te ontbinden zijn in een dertigtal vaste vertelelementen, de *narratemen*, patronen die in een min of meer vaste formele volgorde staan. Over de bestudering van de vormen schreef Propp: “In de plantkunde betekent de term ‘morfologie’ de studie van de componenten van een plant, van hun onderlinge verband en van het samengestelde geheel, met andere woorden, de structuur van een plant.” **[vi]**

De narratemen zijn zulke delen van een groter geheel. Zij krijgen tevens gestalte in het optreden van personages in de sprookjes en in de relaties die de personages met elkaar aangaan. De personages zijn dan ook minder ‘menselijk’ en meer ‘functioneel’ om de structuur van de patronen tot stand te brengen. Voor *Terug naar Macondo* betekent dit dat de hoofdrolspelers uit Honderd jaar eenzaamheid eerder op hun functie dan op hun persoonlijkheid bekeken zullen moeten worden. Kortom, waar de narratemen volgens Propp een vergelijkbare vorm hebben en een vaste plaats in een diachronische structuur, zijn het die vorm en structuur die de vergelijking mogelijk maakt. Neem zijn narrateem 5: “de schurk van het verhaal vergaart informatie over zijn slachtoffer”. Dit narrateem is herkenbaar in een middeleeuws sprookje, maar ook bijvoorbeeld in de door Chris Charter ontwikkelde televisieserie *The X-Files* (Fox) of in de in de jaren zeventig van de afgelopen eeuw door George Lucas geschreven filmcyclus *Star Wars* (Lucasfilm, 20th Century Fox). Het min of meer vaste verloop van de aaneenschakeling van de narratemen mogen we beschouwen als een syntagma, naar het begrip syntaxis of zinsbouw en woordordening uit de taalkunde. Het is vaak een inductieve werkwijze, dus van narratemen naar syntagma.

De methode is oud en universeel en gaat terug op het lezen van tekens. Dit is een van de belangrijkste activiteiten van de fauna op onze aarde. Dieren, inclusief mensen, kijken, horen, ruiken, proeven en voelen. Al onze informatie, en alle informatie voor de dieren, wordt langs deze weg verwerkt. Duizenden jaren lang was de mens een jager en verzamelaar. Als jager zocht hij sporen van zijn prooi, als verzamelaar zocht hij eetbare planten en vruchten en bekende medicinale planten. Door ervaring leerde hij de vormen van de sporen lezen - analyse, vergelijking, classificatie. De ervaring was zijn theorie; de interpretatie zijn diagnose. De diagnose van de jacht komt neer op de identificatie van een dier en op de gang van het dier door de tijd: hier vandaan, daarheen. De diagnose van een plant levert ook een chronologie op: deze plant is eetbaar, is gezond voor ons,

wij worden er beter van. De diagnose kreeg aldus een verhalend karakter: eerst dit, dan dat, en vervolgens... Het lezen van sporen en tekens heeft als resultaat gehad dat er verhalen konden worden verteld. Ook waarzeggers werkten - en werken - met zulke tekens: ingewanden van dieren, koffiedik, de stand van de sterren. De oude goden, zo meenden de mensen, communiceerden met de mensen met behulp van tekens als aardbevingen, droogte, overstromingen, epidemieën en andere aberraties van de natuur. Het geloof in goden en waarzeggers en het economische en sociale succes van de jagers en verzamelaars bezorgde de methode een hoog betrouwbaarheidsgehalte.

De methode was niet alleen syntagmatisch. Er is ook de meer paradigmatische aanpak waarbij patronen als tegenstellingen of rolpatronen van personages uit de verhalen worden uitgelicht. Dit kan diachronisch, door de tijd heen, en synchronisch, uit één punt in de tijd; tegelijkertijd of los van elkaar. Per keer lijkt hierbij een deductieve aanpak de voorkeur te hebben, dus vanuit de bestaande kennis - abstract theoretisch of concreet comparatief. In de taalkunde is een paradigma het geheel aan verbogen en vervoegde vormen van een bepaald lemma, dat wil zeggen het woord waarop een bepaald begrip in een woordenboek of encyclopedie kan worden gezocht. In de wetenschap is een paradigma een samenhangend stelsel van modellen en theorieën dat een denkkader vormt waarmee de werkelijkheid geanalyseerd wordt. Juist op dit punt kreeg het werk van Propp kritiek, vooral van de Franse poststructuralisten. Het structuralisme is een theoretische benaderingswijze binnen de sociale wetenschappen met als uitgangspunt dat niet direct waarneembare structuren ten grondslag liggen aan sociale verschijnselen. Deze structuren zijn verzamelingen van de relaties tussen de elementen waaruit de sociale werkelijkheid is opgebouwd.

Het werk van Propp paste hier goed bij. De poststructuralisten beschouwden zichzelf gewoonlijk als behorend tot dezelfde school maar ijverden kritisch voor uitleg en verfijning ervan, waarbij zij pleidooien voerden voor de erkenning van diversiteit, stelling namen tegen het reductionisme en tegen de totaliserende filosofie, die de neiging vertoonde om alomvattende filosofische systemen te bouwen. De kritiek op de methode kwam bovendien neer op de mechanische navolging en het grove positivisme dat erin besloten lag. Maar het idee van de vormvergelijking van details in de cultuuranalyse had wortel geschoten.

Het werk van Propp past in de opkomst van het indiciën paradigma zoals zich dat, volgens Ginzburg, vorm gaf in de loop van de negentiende eeuw. Ginzburg breekt

in zijn opstel "Sporen"/"Spie" (1988/1979) een lans voor de invloed van de kunsthistoricus Giovanni Morelli (1816-1891) op deze ontwikkeling. De zogenaamde Morelli-methode van de 'kennersblik' of *connaissanceur* is bedoeld om echte schilderijen van kopieën of valse te onderscheiden door te letten op de details die minder opvallend en wellicht zelfs enigszins zijdelings aanwezig zijn in een schilderij en derhalve juist niet op de meest opvallende en daardoor gemakkelijk te imiteren kenmerken. Die details zijn volgens de Morelli-methode het minst beïnvloed door de kenmerken van de school waartoe een schilder behoorde: oorlellen, nagels, vingers, tenen, en dergelijke. Denk ook aan de opkomst van de detectiveroman waarin gepleegde misdaden worden opgelost. Bijvoorbeeld Sherlock Holmes als de briljante detective van de schrijver Sir Arthur Conan Doyle (1859-1930). Deze auteur was, niet toevallig, arts van beroep. Holmes loste de misdaden op door te letten op vingerafdrukken, voetafdrukken op de grond, sigarettenas op het vloerkleed, de vorm van afgesneden oren die een schurk had opgestuurd, maar ook het ontbreken van bijvoorbeeld het geblaf van een hond - die hond kende 'dus' de dader... Kortom, de 'kern' van een verschijnsel vinden, de oplossing van een probleem, daar waar zij zich het minst lijkt te doen gelden, waar mensen gewoonlijk overheen kijken.

De morfologische aanpak via Propp gaat uit van de methodologische mogelijkheid narrateemachtige 'vormeenheden' of 'verschijningsvormen' als culturele artefacten of Cultuurproducten te identificeren en deze met elkaar op diverse gronden en volgens vaste criteria met elkaar te vergelijken. Het gaat daarbij om de vorm waarin ze voorkomen, werken en gebruikt worden. Zo'n analyse van de samenhang van de culturele verschijningsvormen leidt tot een diagnose over de 'staat' van de cultuur. Om te onderzoeken of de diagnose correct is moet de onderzoeker de theorie raadplegen. Dit kan verscheidene keren nodig zijn, zoals in de vorm:

*diagnose -> theorie -> diagnose -> theorie -> diagnose -> prognose.*

Het herhaaldelijk terugkeren naar de theorie is dan het gevolg van een aanpassing van de diagnose na een eerste consultatie van de theorie. Het zou kunnen dat het onderzoek leidt tot een aanpassing van de theorie. Uiteindelijk kan een prognose over het verloop van de culturele ontwikkeling worden geformuleerd - al dan niet inclusief een aanpassing van de theorie.

De werkwijze: empirie -> diagnose -> theorie -> diagnose -> prognose sluit aan bij de methode ooit voorgesteld door de Noord-Amerikaanse beoefenaar, wellicht uitvinder, van de semiotiek, Charles Sanders Peirce (1839-1914; uitspr: *purse*): de



abductie. **[vii]**

Laten we de abductie kort in perspectief plaatsen, dan blijkt direct waarom *Terug naar Macondo* als hypothese over de identiteit van Latijns-Amerika niet alleen schatplichtig is aan Ginzburg maar ook aan deze Noord-Amerikaan. Om de gebeurtenissen om ons heen te begrijpen, schreef Peirce, kunnen we een deductieve redenering opzetten die uitgaat van het algemene naar het bijzondere of van een veronderstelling naar de daartoe behorende feiten: “De wereld bestaat uit gekken, zie hem daar!” Of, meer nauwkeurig: een combinatie van een Stelling A “Alle schrijvers verzinnen maar wat” en een Stelling B “García Márquez is een schrijver” leidt tot het onvermijdelijke van Stelling C, de conclusie, “García Márquez verzint maar wat”. Het deductieve is een bevestigende vorm van redeneren; er komt nauwelijks iets nieuws tevoorschijn. De kennis wordt slechts ingevuld en niet uitgebreid; er wordt gezocht naar bevestiging van wat algemeen bekend is. Een omgekeerde redenering is de inductieve synthetische redenering, die uitgaat van het bijzondere, vooral het empirische, naar het algemene of het theoretische. De feiten: “García Márquez verzint maar wat” en “Rushdie verzint maar wat” leiden tot de inductieve vaststelling: “Schrijvers verzinnen maar wat.” De feiten worden gegroepeerd naar een gemene deler. De inductieve variant heeft als voordeel dat de conclusie op een hoger abstractieniveau staat dan bij de deductieve aanpak. Bovendien is er iets nieuws geleerd en dus is de kennis uitgebreid. We kunnen dan de onderzoeksvraag stellen: “Is literatuur per definitie fictief?” Vervolgens kunnen we nader onderzoek uitvoeren, misschien op een deductieve manier, toespitsend op het antwoord ja of nee.

Peirce meende dat geen van beide redeneringen zondermeer plaatsvond. Want zowel bij de deductieve als de inductieve redenering gaan we uit van onze bestaande kennis - van intuïtief tot heel concreet. Bij de deductieve benadering weten we dat er iets moet zijn en bij de inductieve dat er iets daadwerkelijk is. Dit veronderstelt dat er ook iets kan zijn. Dit laatste komt voort uit de potentie van onze hersenen om met die kennis en gevestigde overtuigingen creatief om te gaan. We weten bijvoorbeeld: A “Alle schrijvers verzinnen maar wat”. En we horen iemand zeggen: C, “García Márquez verzint maar wat”. Dan concluderen wij: B “García Márquez is een schrijver”, terwijl we in dit geval bijvoorbeeld niet met zekerheid hoeven te weten dat García Márquez een schrijver is noch dat de uitspraak die we over hem hoorden zeggen zijn literaire of zijn journalistieke teksten betreft. Dit bekritiseerbare vermoeden is niet alleen een diagnose maar juist ook een abductieve redenering. Voor Peirce was dit niet veel anders dan

raden wat er is en voorspellen wat er zou kunnen gebeuren - diagnose, prognose. Volgens Peirce was er altijd een persoon betrokken bij de semiose omdat er verbeeldingskracht nodig is. Immers, er doen zich diverse mogelijkheden voor tussen A en C van het voorbeeld van zojuist. Naast B1 "García Márquez is een schrijver", doen zich bijvoorbeeld voor: B2 "García Márquez is een politicus", B3 "García Márquez is een kind", B4 "García Márquez is mijn schoonvader", B5 "García Márquez is een waarzegger". Met behulp van de verbeeldingskracht en de logische redenering kunnen we tussen B1, B2, B3, B4 en B5 een keuze maken. Dit noemen we differentiatie. Blijft er twijfel, dan kan een deductieve aanpak van onderzoek ons verder helpen, bijvoorbeeld of er tussen de waarzeggers of de politici een García Márquez zit. Hier wordt in feite de weg terug gevolgd, van het bijzondere naar een mogelijk algemene, van een gevolg naar een mogelijke oorzaak. Er is geen deductie noch inductie zonder differentiatie, zonder raden naar waar de antwoorden gezocht moeten worden, en bijgevolg zonder abductie. De vraag die opkwam na lezing van Fuentes' verklaring over het succes van Honderd jaar eenzaamheid in Latijns-Amerika ga ik proberen te beantwoorden langs abductieve weg. Onderweg komen er bijzondere verbanden, feiten of personen op tafel - Peirce meende dat alleen bijzondere observaties tot abductie, deductie en inductie zouden leiden - die morfologisch moeten worden teruggekoppeld in een poging ze te begrijpen, naar wat mij theoretisch of comparatief over dergelijke verbanden, feiten of personen bekend is.

### *Stem*

De morfologische terugkoppeling is de ene keer concreet comparatief, bijvoorbeeld naar de Maya cultuur, dan weer bijzonder abstract, bijvoorbeeld naar de Ecologisch Cognitieve Schema Theorie van de psychologen. Dat brengt veel theorie met zich mee. In het verleden was mijn werk heel concreet. Nu niet meer. Het ging vroeger over arbeiders op haciënda's, over amerindiaanse dorpen of over de revolte in Chiapas, Zuid-Mexico, zoals in *Alweer die Indianen* (1994). In 1996 vulde ik een boek met 41 'verhaaltjes' over het dagelijkse leven in Spaans-Mexico, korte reconstructies op basis van achttiende-eeuwse documenten; De vergeten stemmen van Mexico. Maar mijn proefschrift, *Onderbroken groei in Anáhuac* (1989), en de herziene versie die in de Verenigde Staten werd gepubliceerd, *Shadows over Anáhuac* (1996), bevatten reeds uitgebreide stukken theorie. Ook de analyse van de skimutsen die de Zapatistas van 1994 droegen om hun gezicht te verbergen was theoretisch geïnformeerd, *The Psychology of the Faceless Warriors* (2002). Dit geldt ook voor de verzameling van

wetenschappelijke artikelen gepubliceerd in Mexico, *Ciclos interrumpidos* (1998). De laatste tijd zocht ik in toenemende mate mijn weg door het drijfzand van de theorie, vasthoudend aan bekende routes om niet weg te zakken. Van concreet ging ik abstracter schrijven. De aanleiding was nieuwsgierigheid. Wel heel concreet, overigens, want ik wilde aanvankelijk alleen maar weten waarom een bepaalde amerindiaan genaamd Antón Pérez alias El Pastor in 1761 de dingen deed zoals beschreven in een document opgesteld door een vertegenwoordiger van een Spaanse bisschop, die hem verdacht van ketterij. Antón Pérez, de herder, was geen ketter. Hij had last van zogenaamde heldere dromen; zijn bewustzijn was actief terwijl hij sliep. De dromen beleefde hij als werkelijk gebeurd en ze zetten hem aan tot een verandering van gedrag. Hij werd een soort gebedsgenezer en op het laatst zelfs een inspirator van een beweging die meende de Spanjaarden uit te koloniseren te moeten verdrijven. Het achttiende-eeuwse document had ik al in de jaren tachtig in het archief gevonden en ook gebruikt voor een kort hoofdstuk in *De vergeten stemmen*, maar ik kon pas kortgeleden gedetailleerd verslag doen van de inhoud van het document en van mijn lezing ervan; *The Flight of the Shepherd* (2005). Het leeuwendeel van dat boek is echter een vrij afstandelijke interpretatie op basis van de cognitieve theorieën van de psychologie, in dit opzicht een vervolg op de *Faceless Warriors*. [viii]

Elk wetenschappelijk onderzoek beantwoordt vragen en roept weer vragen op. Zo ook dit keer. Ik bleef zitten met de vraag wat nu eigenlijk iemands identiteit bepaalt die gevangen lijkt te zitten in een gekoloniseerde structuur en meer in het bijzonder die de koloniale erfenis van Latijns-Amerika torst. Dat betreft niet alleen de amerindiaanse bevolking. Er waren ook arme mestiezen en natuurlijk de zwarten. Zelfs waren er verpauperde witten. En die bevolkingsgroepen zijn er nu nog. Mijn onderzoeksvraag ging over de verworpenen van Latijns-Amerika. Wat betekende dat? *“Debout! Les damnés de la terre!”*, “Ontwaakt, verworpenen der aarde!” Kennen we de tekst van Henriëtte Roland Holst (1869-1952) uit 1899 nog? De Franse tekst van “De Internationale” is uit 1871 van Eugène Pottier (1816-1887), een Parijzenaar die zijn teksten al op de barricades van 1848 hoorde zingen: Ontwaakt, verworpenen der aarde. Ontwaakt, verdoemden in hongersfeer. De staat onderdrukt, de wet is een leugen, de rijkard leeft zelfzuchtig voort, de arme man wordt tot merg en been uitgezogen, zijn recht vervliegt in de lucht. De stem van de gelijkheid klinkt: geen recht zonder plicht, geen plicht zonder recht. Pottier’s “Internationale” gaat over bewustwording en de aanzet tot collectieve strijd tegen de onderdrukker. Daarmee gaat hij

tegelijkertijd over een gebrek daaraan, over een gebrek aan bewustwording; de “Internationale” is immers een oproep. De op het Caraïbische eiland Martinique geboren Algerijns-Franse auteur Frantz Fanon (1925-1961) gebruikte de tekst voor zijn oproep aan de gekoloniseerden in de wereld om het juk van het Europese kolonialisme af te schudden; *De verworpenen der aarde* (1973).**[ix]**

Latijns-Amerika zuchtte op dat moment al meer dan 150 jaar onder het juk van de eigen heersers, maar de erfenis van het kolonialisme was allerminst overwonnen. Hoe stonden de Latijns-Amerikanen tegenover: geen recht zonder plicht, geen plicht zonder recht? Bewustzijn en bewustwording zijn de antwoorden op de vraag: Wie ben ik? Kortom, dit gaat over identiteit. De “Internationale” is een gedicht over identiteit. Was *Honderd jaar eenzaamheid* een roman over deze identiteit?

Zeker. García Márquez wilde met zijn boek de positie van de onderworpenen in Macondo in de schijnwerpers zetten, meer in het bijzonder die van de 3408 slachtoffers. Militairen hadden geschoten op stakende bananenplukkers. In 1928 was er ook echt zoiets gebeurd in de buurt van Aracataca, het geboortedorp van de schrijver. Die slachtoffers – een stuk minder in aantal dan 3408 – wilde hij eren en daarmee alle slachtoffers van zulk geweld. Het boek ging bewust over de nalatenschap van de stakers en groeide zo uit tot een metafoor van de onderdrukking. In zijn toespraak tot het publiek in Stockholm, waar hij in 1982 de Nobelprijs van de literatuur in ontvangst nam, herinnerde García Márquez aan de Chileense dichter Pablo Neruda (1904-1973) en zijn intens betrokken politieke poëzie vol lof over de pogingen van volksfrontregeringen en de links-progressieve bewegingen om het heft in eigen handen te nemen. Sedertdien, zo signaleerde García Márquez, heeft het goede geweten van Europa gesproken, en soms ook het slechte, om in beweging te komen tegen het droeve lot van Latijns-Amerika en het lijden dat soms meer lijkt op een verzinsel dan op werkelijkheid.

García Márquez vertelde zijn publiek in Stockholm dat de nieuwsgaarders geen moment rust kregen: Een president die een volk verlichting beloofde stierf gevangen in zijn brandende paleis, het nagenoeg in zijn eentje opnemend tegen het leger van zijn land. Verdachte vliegtuigongelukken, nimmer opgehelderd, waarin onder andere weer een andere president de dood vond. García Márquez telde vijf oorlogen en zeventien militaire staatsgrepen, waaronder één van een duivelse dictator die in de naam van God een ware genocide uitvoerde. Daarnaast stierven er twintig miljoen kinderen op het continent binnen het eerste levensjaar,

meer dan er geboren werden in Europa tussen 1970 en 1980. Het aantal vermisten als gevolg van onderdrukking bedroeg in die tijd al meer dan 120.000, de omvang van een gemiddelde Europese provinciestad. Miljoenen moesten huis en haard verlaten op de vlucht voor de soldaten. In Argentinië werden de zojuist geboren kinderen van gearresteerde zwangere vrouwen ter adoptie afgedragen aan kinderloze militairen. In Nicaragua, El Salvador, Guatemala, Peru en Argentinië stierven zo'n tweehonderdduizend mensen onder de slagershanden van generaals. Deze werkelijkheid is geen literaire overdrijving, betoogde de Nobelprijswinnaar, geen 'magisch-realisme', maar de ervaring van miljoenen en miljoenen. Het is een werkelijkheid die tot actie aanzet. Tot gewapend verzet, tot politieke strijd en tot sociale beweging, maar ook tot literaire en andere kunstzinnige uitingen om de strijd te ondersteunen en om de wereld ervan te vergewissen dat er iets fundamenteels scheef zit op het continent. "Dichters en bedelaars, muzikanten en profeten, krijgers en boefjes, al die schepselen van die buitensporige werkelijkheid, wij allen, hadden niet veel verbeelding nodig want onze grootste uitdaging was het gebrek aan conventionele middelen om onze werkelijkheid geloofwaardig te maken. Dit, vrienden, is de crux van onze eenzaamheid." Juist omdat de Europeanen Latijns-Amerika zien door Europese ogen bestaat er geen echte solidariteit. De eenzaamheid is het tegendeel van solidariteit, zoals zwart en wit, warm en koud, hoog en laag. De eenzaamheid kan worden opgeheven als Latijns-Amerika binnen en buiten het continent wordt gezien door Latijns-Amerikaanse ogen.

Aangezien *Honderd jaar eenzaamheid* die eenzaamheid benadrukt lijkt de roman in overeenstemming te zijn met het doomsday scenario dat je vaak leest over de oude traditionele culturen. We worden veelvuldig gevraagd te geloven dat de karakteristieke Latijns-Amerikaan, de mesties, vervreemd is van zijn inheemse verleden. Dit verzoek doet mij denken aan Peter Laslett's boek over het middeleeuwse Europa, *The World We Have Lost* uit 1965. Toen Laslett het volgende schreef dacht hij uiteraard aan Karl Marx (1818-1883):

*Het woord 'vervreemding' begon zijn loopbaan als een poging om de scheiding te beschrijven van de arbeiders en zijn werk. We hoeven niet de betekenissen die dit woord heeft gekregen te omarmen om te beseffen dat het verwijst naar iets van vitaal belang in onze relatie tot het verleden. De tijd was nog binnen menselijke proporties toen het gehele leven voort kroop in het gezin, in een cirkel van geliefde, bekende gezichten, bekende en geliefde objecten. Die tijd is voorgoed voorbij. En het maakt ons verschillend van onze voorouders.[x]*

Marx was duidelijk. De vervreemding van de arbeid ontwikkelde zich in de kapitalistische productiewijze. De arbeiders raakten vervreemd van het product dat zij maken omdat zij het zelf niet verkopen of in eigendom houden. Ze raakten tevens vervreemd van het arbeidsproces zelf omdat ze in andermans dienst werkzaam waren en dat perkte de vrijheid van hun bewegingsruimte in zodat er ook vervreemding ontstond van zichzelf. Tenslotte raakten de arbeiders vervreemd van elkaar omdat hun samenwerking in het arbeidsproces was opgelegd. Maar zoals we begrijpen uit het boek van Michael Hardt en Antonio Negri, *Empire* (2000) over de kenmerken van de mondialisering, hebben de arbeiders uiteindelijk, door zich te organiseren en verzet te bieden, voordelen geplukt van de nieuwe productiewijze: een vijfdaagse werkweek, beperkte arbeidstijden, pensioenen en ziekte zorg, stijgende lonen, vakantie, kortom, de welvaartsstaat. **[xi]** In een tijdperk van snelle bevolkingsgroei bracht de industrialisering werkgelegenheid zodat, in het Engeland van Laslett, de *World We Have Lost* juist de wereld was van het kleinschalige, het platteland en de kleine steden met hun eenvoudige nijverheid. En daar zou inderdaad de overeenstemming met Latijns-Amerika kunnen liggen.

Maar in het verre continent over de oceaan speelt een tweede aspect zijn vervreemdende rol mee. Vroeger noemden we dat ras, tegenwoordig kiezen we voor etniciteit. Een belangrijk deel van onze *World We Have Lost* - althans: die we binnenkort kwijt lijken te zijn - is de amerindiaanse. In de literatuur van de mondialisering wordt weliswaar besproken dat in sommige landen de amerindiaanse bevolking een entree op het politieke toneel lijkt te maken, maar het gaat dan toch altijd om leiders die zeggen te spreken namens een bevolkingsgroep die strak zou vasthouden aan een leefwereld die weldra geschiedenis zal zijn of die minstens de tijd wil stilzetten. Deze politieke 'inheemse beweging' wordt gerekend tot de zogenaamde Nieuwe Sociale Bewegingen die opkwamen aan het einde van de jaren tachtig van de vorige eeuw. De 'oude' sociale bewegingen waren georganiseerd op basis van nationalisme en klasse, zoals de arbeidersbeweging en de boerenstrijd. De 'nieuwe' stoelt voornamelijk op identiteit en omvat mensenrechten, gender, milieu en etniciteit. De 'inheemse beweging' laat van zich horen in Guatemala, als de Pan-Maya Beweging, in Mexico, Ecuador en Bolivia. Maar ook in de andere landen van Latijns-Amerika laten vertegenwoordigers van een 'inheemse beweging' zich gelden, zelfs in het zo door Europese witten gedomineerde Argentinië. Alom strijden deze vertegenwoordigers van de amerindio's tegen

uitsluiting - ze willen ook profiteren van de sociaal-economische ontwikkeling - en voor behoud van een levenswijze die zowel sociaal als ecologisch duurzaam is. En juist met dit laatste oogmerk pleiten hun leiders voor een pas op de plaats: zij zouden willen blijven zoals zij zijn en zoals zij eeuwenlang waren. **[xii]**

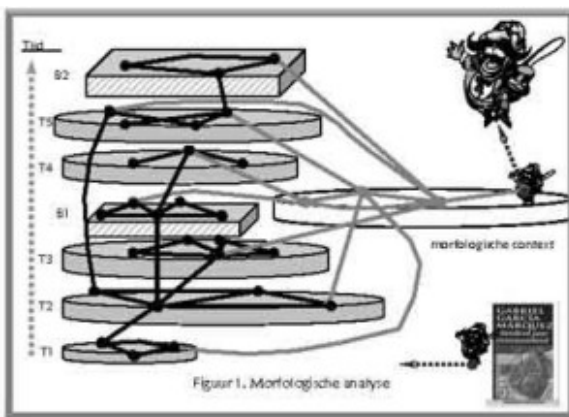
Mijn lezing van de literatuur ter verklaring van de indiciën uit *Honderd jaar eenzaamheid* suggereert dat deze stem slechts de stem van de leiders van een politieke beweging is en dat in de eerste plaats de amerindiaanse cultuur door een veel breder publiek wordt gedragen dan uit deze stem klinkt en dat in de tweede plaats de continuïteit van de inheemse cultuur geen stilstand betekende maar juist aanpassing aan de veranderende omstandigheden van de tijd.

### *Boek*

De microstorici accepteren grote doelstellingen maar vragen zich naar aanleiding van specifieke twijfels af of deze als alleszeggend moeten worden geëerd. In mijn geval doemde zo'n twijfel op. De vraag over *Honderd jaar eenzaamheid* die ik mij stelde naar aanleiding van Fuentes' verklaring is met het noemen van de nalatenschap van de stakers immers niet beantwoord. Er zijn meer romans over stakingen en politiek verzet en die bleven zonder het overweldigende succes van die ene roman van García Márquez. Dit thema heeft een context nodig en het is, denk ik, die context van het verhaal in *Honderd jaar eenzaamheid* die voor die immense herkenning zorgde. Uitgaande van deze hypothese las ik de roman een keer of zes - eerst zoekend naar typerende narratemen en later, na verder onderzoek in de bibliotheek, zoekend naar de contextualisering van die narratemen. In het hoofdstuk "Over de roman" bied ik mijn lezing van *Honderd jaar eenzaamheid* aan. Geschikte narratemen voor nadere beschouwing zijn de uittocht van een 'oerberg' naar een nieuwe woonplaats, de cyclische tijd, de karaktertrekken van de personages als amerindiaanse rolmodellen en het apocalyptische einde.

De werkwijze: empirie -> diagnose -> theorie -> diagnose -> prognose biedt echter nimmer een absolute zekerheid. Het is giswerk. Deskundig giswerk, dat wel, met een kennersblik, want de 'gisser' is opgeleid en kent zijn literatuur of beschikt over kennis van-vader-op-zoon. De zekerheid wordt derhalve gelicht uit de theorie, maar ook die is niets meer dan een model van de werkelijkheid. Het giswerk kan worden versterkt door een oneindige herhaling ervan, zodat we van kwantitatief giswerk zouden mogen spreken. In het algemeen echter is en blijft het de analyse van enkele gevallen, van het concrete. En die gevallen worden

uitgelicht. Denk aan het procédé van de film *Blow-Up* (1966)\* van de Italiaanse filmer Michelangelo Antonioni, waarin een fotograaf een deel van een foto zo vaak vergroot dat één detail kenmerkend wordt voor de gehele foto. Ondanks het vinden van vergelijkbare verschijnselen, misschien zelfs reeksmatig, is het indiciën paradigma naar zowel de kennisstrategie als de uitdrukkingwijze waarvan de wetenschapper zich bedient, zegt Ginzburg, “ten diepste individualiserend”.**[xiii]** Het is niets meer dan een poging om via individuele gevallen zo dicht mogelijk bij die waarheid te komen en een prognose op te stellen waarmee gewerkt kan worden. Het optimaal bereikbare is het niveau van de hoogste waarschijnlijkheid. Dit wordt bereikt als de samenhang tussen de indiciën op theoretische gronden met voldoende bewijsvoering kan worden overlegd. Het overleggen van de bewijzen mag nimmer ontbreken. Indien het niveau wordt bereikt dan kan een werkbare prognose worden geformuleerd.



Figuur 1 - Morfologische analyse

Het menselijk geheugen is gediend met een visualisering van de gevolgde werkwijze. Ofschoon zo'n visualisering een vertekend beeld kan geven heb ik in *Figuur 1* een rudimentaire en gesimplificeerde illustratie opgenomen van hoe de morfologische microstoria kan werken. Het begon met de roman, rechts onder in *Figuur 1*, en bijvoorbeeld een geselecteerd personage. Daarna volgden de grijze ronde platte schijven links in de *Figuur*, zijnde de synchronische analyses van een specifiek verschijnsel, zeg indicium A, in één punt van de tijd (aangeduid links met de letter T).

Neem bijvoorbeeld het personage van een sjamaan met politieke zeggenschap. De zwarte bollen zijn analyses van sjamanen in die perioden, morfologisch met elkaar vergeleken - zie de lijntjes. De platte vierkante schijven verbeelden de



verzamelingen van meer abstracte theorievorming, aangeduid tegen de linker kantlijn van Figuur 1 met de letter B van bibliotheek. Afgebeeld zijn enige diachronische vergelijkingen tussen de verschillende punten in de tijd, ondersteund door en afgewisseld met theoretische terugkoppelingen - hier T1-T2-T3, T2-B1, T2-T5, B1-T4 en T5-B2. Daarbij zal zijn gelet op overeenkomsten en verschillen van het gedrag, de functies en de posities van sjamanen over de genoemde perioden. De conclusies - diagnoses, hypothesen - worden opgenomen in een nieuw geformuleerde morfologische context, zijnde de tekst die de onderzoeker schrijft. Inderdaad, de wetenschapper construeert voor zijn hypothesen een nieuwe context. De 'opname' van de conclusies zijn in Figuur 1 getekend als grijze lijnen, de nieuwe context is de doorzichtige platte schijf rechts in de figuur. De uiteindelijke hypothese over het narrateem, het personage, is opgenomen in de platte schijf. Dit personage mag daarna opstijgen uit de morfologische context in de verbeelding van de lezer, die, naar de onderzoeker hoopt, de hypothetische formulering van de auteur nauwkeurig volgt - al staat het buiten kijf dat elke lezer in principe een eigen lezing van de tekst uitvoert.

Aldus ben ik te werk gegaan. Het eerste hoofdstuk van mijn boek, "*Over de oorsprong*", dient ter introductie van de problematiek maar is in feite een verslag van de tweede stap van het onderzoek: het lezen van alle kritieken, interviews en wetenschappelijke stukken die ik te pakken kon krijgen over *Honderd jaar eenzaamheid*, en over García Márquez, om mij een beeld te vormen over de schrijver en de ontstaansgeschiedenis van de roman. Het viel mij onmiddellijk op dat Mexico, García Márquez' Mexicaanse ervaringen en enige Mexicaanse schrijvers van groot belang moeten zijn geweest voor deze ontstaansgeschiedenis. Hij begreep in Mexico aan de hand van deze ervaringen hoe hij de roman moest opzetten. Eindelijk kon hij de herinneringen aan zijn kinderjaren in het huis te Aracataca een plaats geven. Die herinneringen materialiseerden zich niet uitsluitend in bewuste ervaringen - de verhalen van zijn grootouders - maar vooral in de vorm en de logica van *Honderd jaar eenzaamheid* en de onbewuste erfenis die zich onder zijn hersenpan had genesteld van de inheemse cultuur van de La Guajira streek in Noord-Colombia - waar zijn grootouders van afkomstig waren evenals enige andere familieleden die in het huis te Aracataca leefden en enkele amerindiaanse bedienden.

Dat het mogelijk is dat een schrijver zaken uit zijn onbewuste plukt waarvan hij tevoren geen idee had en ook later, bewust, geen goede verklaring voor heeft, is

het onderwerp van de hoofdstukken *“Over de nesteling”* en *“Over het theater”*. Dit is de onvermijdelijk abductieve stap om uitgebreid in de bibliotheek te zoeken naar theoretische aanwijzingen of de hypothese van het onderzoek zinvol is. Zou dit niet zo zijn geweest, dan had ik het onderzoek neergelegd en was dit boek nimmer geschreven. De stand van zaken in de Cognitieve Schema Theorie gaven echter niet alleen een bevestiging maar suggereerde bovendien dat er wegen waren om de roman van García Márquez terug te leiden naar de inheemse wortels van die typische eigen Latijns-Amerikaanse cultuur: de roman bevat een reeks zogenaamde herinneringssleutels, opgepikt uit de ervaringen in Aracataca en Mexico, die als sporen van het inheemse verleden zijn achtergebleven in de cultuur van de mesties.

Een terugkeer naar de indiciën van de roman - weer een herlezing dus - bracht mij op het idee drie personages uit te lichten. Zij staan als de schatbewaarders van de inheemse cultuur van Latijns-Amerika op het podium van Macondo: *“Melquíades en de geschiedenis”*, *“José Arcadio Buendía en de schepping”*, en *“Úrsula en de omwenteling”*. Deze personages bestudeerde ik als narratemen die volgens vaststaande amerindiaanse patronen gestalte kregen in het optreden op het podium van Macondo. De abductieve methode en de behoefte om bewijzen rond de indiciën te verzamelen om deze als puzzelstukken op tafel te leggen voerden mij diep in de inheemse geschiedenis en amerindiaanse culturen van Latijns-Amerika. Zo zet ik in die hoofdstukken een met veel bewijzen onderbouwde hypothese op die neerkomt op de lijn: prekoloniale geschiedenis - amerindiaanse culturen - Wayúu/ Guajiro cultuur uit de La Guajira - het huis te Aracataca waar García Márquez opgroeide - de Mexicaanse ervaringen - *Honderd jaar eenzaamheid*. De hypothese suggereert dat, ervan uitgaande dat García Márquez evenals de meeste van zijn lezers geen amerindio's waren, de inheemse cultuur niet niet beperkt is gebleven tot de nog erkende amerindiaanse volken van Latijns-Amerika maar ook voortleeft in de wereld der mestiezen. We hebben het hier niet over een verloren wereld.

\* De referenties zijn vervat in eindnoten. Daarin komen de bronnen aan de orde die ik heb gebruikt. Telkens zal naar goed gebruik bij eerste verwijzing een volledige titel worden gegeven en bij elke volgende verwijzing een verkorte titel. Bij die verkorte titel geef ik ook het jaartal van uitgifte omdat de kennis snel voortschrijdt en het soms raadzaam is de lezer over de leeftijd van de publicatie te informeren. Er zijn geen verwijzingen in de tekst zelf opgenomen, eigenlijk

omdat ik dat hinderlijk vind, zeker als er veel verwijzingen achter elkaar gegeven worden. Ik heb gekozen voor eindnoten omdat dan een bibliografie niet meer nodig is. Ik wijs er met nadruk op dat dit gedaan is naar mijn smaak omdat er geen centrale regel bestaat. Het gaat om gewoonte en gebruiken en die wisselen per wetenschapsveld. De meningsverschillen over de gewoonten zijn zo groot dat geen enkele methode tot standaard is verheven. Wel lijkt het systeem met de voet- of eindnoten de voorkeur te genieten van algemene tijdschriften als *The New York Review of Books* en de commerciële uitgeverijen. Zij houden van zogenaamde 'schone' bladzijden, dus pagina's met zo min mogelijk leesonderbrekingen. Verwijzingen in de tekst behoren tot 'vervuilende' onderbrekingen.

\* Voor de Nederlanders zonder kennis van het Spaans: de uitspraak is garcía MARquez, met nadruk op de *í* en de lettergreep *már*; het is dus niet marQUEZ, zoals vaak te horen is in ons land. [Dit geldt ook voor andere namen: Gómez is geen goMEZ maar GÓmez, López is geen loPEZ maar LOpez, enzovoorts.]

\* Als ik het heb over mensen in het algemeen, gebruik ik 'men' of heb ik een keuze gemaakt voor 'hij' en 'hem' en niet voor 'zij' of 'haar', het frustrerende 'zijn/haar', 'hem/haar' en 'zij/hij', of een 'geslachtsloze' variant. In een poging te komen tot een evenwichtige arbeidsverdeling tussen mannelijke en vrouwelijke auteurs stelde de in het Engels schrijvende, uit Bengalen afkomstige, feministe auteur Gayatri Chakravorty Spivak voor dat vrouwen 'she' gebruiken en mannen 'he'. Ik vond dit een aardig voorstel.

\* In plaats van 'indianen' en 'indiaans' gebruik ik de term 'amerindianen' en 'amerindiaans' om verwarring met India en Indiërs te vermijden; ofschoon het woord 'indianen' goed Nederlands is. In de Engelstalige literatuur en in toenemende mate ook in de Latijns-Amerikaanse literatuur wordt deze keuze inmiddels ook gemaakt: amerindian in plaats van indian (zeker, in het Engels is de verwarring groter dan in het Nederlands) en amerindio in plaats van indio of indígena.

\* *Blow-Up*, Michelangelo Antonioni. Duur: 107 min., 1966. De volgende beschrijving komt uit: <http://www.digg.be/movie.php?id=604> (zomer 2006). De acteur David Hemmings speelt Thomas, een fotograaf die in het swingin' London van de jaren zestig enkel met zichzelf begaan is en pas echt de indruk geeft gelukkig te zijn zodra hij alleen is met zijn foto's. Op een dag fotografeert hij een man en een vrouw in een park. De vrouw merkt hem op en eist de foto's op. Thomas geeft haar zijn kaartje zodat ze de foto's later kan komen ophalen. Wanneer Thomas de beelden ontwikkelt, ontdekt hij echter vreemde schaduwen

op de achtergrond en een vreemde uitdrukking op het gezicht van de vrouw en de man. Hij begint één van de foto's obsessief steeds groter te ontwikkelen, een blow-up, tot hij ervan overtuigd is dat er op de achtergrond iets verdachts is te zien. Was hij getuige van een moord? Hij keert terug naar het park in het midden van de nacht en vindt daar het schijnbaar levensloze lichaam van de man op de foto's. De film is echter een misdaadverhaal zonder oplossing. Aan het einde komt de kijker niet te weten wie het gedaan heeft - zelfs niet óf er wel iets is misdaan.

## NOTEN

**[i]** Interview met Gene H. Bell-Villada (South en Boston Review 1982), in: G. Bell Villada, red., *Conversations with Gabriel García Márquez*, Jackson 2006, pp. 133-140, citaten van pp. 136-137. Voor Fuentes' opmerking: C. Fuentes, "García Márquez: On Second Reading," uit de bundel van G.H. Bell-Villada, red., *Gabriel García Márquez's One Hundred Years of Solitude. A Casebook*, Oxford 2002, pp. 25-31, herdruk van een uitgave gepubliceerd door G.H. Bell-Villada, *La nueva novela hispanoamericana*, Mexico-Stad 1970, pp. 58-67.

**[ii]** S. Rushdie, "On Günter Grass," *Granta* 15, Spring 1985.

**[iii]** Voor een overzicht van de Cultural Studies, zie bijvoorbeeld R.B. Kershner, "Contexts of Cultural Studies," in: R.B. Kershner, red., *Cultural Studies of James Joyce*, Amsterdam & New York 2003, pp. 9-20.

**[iv]** Over de microstorici zie: A. Ouweneel, *The Flight of the Shepherd. Microhistory and the Psychology of Cultural Resilience in Bourbon Central Mexico*, Amsterdam 2005; P. Burke, "Introduction. Carlo Ginzburg, Detective," in C. Ginzburg, *The Enigma of Piero: Piero della Francesca, New Edition with Appendices* Londen 2000, orig. 1994 en 1980, pp. xiii-xviii. Van groot belang is het opstel "Sporen. Wortels van een indicië-paradigma," gepubliceerd in de bundel C. Ginzburg, *Omweg als methode. Essays over verborgen geschiedenis, kunst en maatschappelijke herinnering*, Nijmegen 1988, pp. 206-261. Dit opstel is een vertaling van "Spie. Radici di un paradigma indiziario" uit 1979 en verscheen eerder in *Miti, embleme spie. Morfologia e storia*, Turijn 1986.

**[v]** J. Moreno Blanco, *La cepa de las palabras. Ensayo sobre la relación entre el universo imaginario wayúu y la obra literaria de Gabriel García Márquez*, Kassel 2002.

**[vi]** V. Propp, *De morfologie van het toversprookje. Vormleer van een genre*, Utrecht 1997, vertaling van *Morfologija skazki*, Leningrad 1928, citaat is uit de Engelse vertaling *Morphology of the Folktale*, 2de ed., Austin 1968, p. xxv. Zie ook F. Egmond & P. Mason, *The Mammoth and the Mouse. Microhistory and*

Morphology, Baltimore 1997. Voor het syntagma zie: C. Lévi-Strauss, *The Raw and the Cooked*, New York 1979, orig. 1964.

**[vii]** C.S. Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Ch. Hartshome, P. Weiss & A.W. Burks, red., 8 dln., Cambridge 1931-1966, zie dl. 2 p. 623 en dl. 5 p. 171.

**[viii]** Genoemd zijn: A. Ouweneel, *Onderbroken groei in Anáhuac. De ecologische achtergrond van ontwikkeling en eramoede op het platteland van Centraal-Mexico (1730-1810)*, Amsterdam 1989, *Alweer die Indianen ...de jaguar en het konijn in Chiapas...*, Amsterdam 1994, *De vergeten stemmen van Mexico. Een reeks ontmoetingen in de achttiende eeuw*, Amsterdam 1996, *Shadows over Anáhuac. An Ecological Interpretation of Crisis and Development in Central Mexico, 1730-1800*, Albuquerque 1996, *Ciclos interrumpidos. Ensayos sobre historia rural mexicana, siglos xviii-xix*, Mexico-Stad 1998, *The Psychology of the Faceless Warriors. Eastern Chiapas, Early 1994*, Amsterdam 2002, en, *Flight of the Shepherd* (2005).

**[ix]** F. Fanon, *De verworpenen der aarde, met een inleiding van J.-P. Sartre*, Utrecht 1973, vertaling van *Les damnés de la terre*, Parijs 1961.

**[x]** P. Laslett, *The World We Have Lost - Further Explored*, Londen 1983, orig. 1965, citaat p. 21.

**[xi]** M. Hardt & A. Negri, *Empire*, Cambridge 2000.

**[xii]** Zie R. Munck, *Contemporary Latin America*, Houndsmill 2003, p. 117.

**[xiii]** Ginzburg, "Sporen" (1988), p. 220.

---

## **Van ellende edel ~ Demonen en dode zielen: Ruslands letterkunde**

H.G. Aalders



Van ellende edel  
De criticus Slauerhoff over het dichterschap

ROZENBERG

In dit hoofdstuk staan Slauerhoffs eerste leeservaringen met literatuur centraal. Ik schets een beeld van de boeken die hij als schooljongen las en bespreek zijn eerste schriftelijke reflectie op literatuur: een spreekbeurt over de Russische letterkunde, die hij als zeventienjarige HBSer voor zijn leeftijdgenoten, onder wie Vestdijk, hield. Behalve een zwak voor avontuurlijke romans in het algemeen, valt in deze vroegste periode in het bijzonder zijn belangstelling voor de Franse en Russische letterkunde op, met name voor het demonische element. Wat de Nederlandse auteurs betreft, is zijn

vroege liefde voor *Dèr Mouw*, *Gorter*, *Boutens* en *Van Eeden* tenminste geboekstaafd.

## 2.1 Slauerhoff adolescent: een leesgeschiedenis

Om een beeld te schetsen van Slauerhoffs opvattingen over literatuur, en met name over poëzie, is het mijns inziens belangrijk te kijken naar Slauerhoffs lectuur. Door welke boeken of door welke schrijvers werd hij beïnvloed? En vervolgens, wat is er te zien van zijn leeservaringen? Wat deed hij ermee? Dat laatste valt onder meer op te maken uit zijn reflecterende stukken over literatuur.

Wim Hazeu (1995: 31-32) geeft in zijn biografie een overzicht van Slauerhoffs jeugdlectuur: Mark Twains *Tom Sawyers reisavonturen* en *De avonturen van Huckleberry Finn*, de boeken van Jules Verne, *De Noorsche Keizerspage* (1915) van Pieter Louwerse (een historisch verhaal over de laatste levensjaren van keizer Karel de Grote), het tijdschrift *De aarde en haar volken*, het *Weekblad voor de jeugd*, indianenboeken van Gustave Aimard<sup>[i]</sup>, en *Dertien jaar krijgsgevangen* van J.G. Kramer. Zijn jongere zus Guusje, met wie Slauerhoff in zijn jeugd veel optrok, herinnerde zich eind 1984 nog: 'We lazen samen Jules Verne, Mark Twain, *Lord Lister* en *Nick Carter*.'<sup>[ii]</sup> (Büch 1985: 3) Echte jongensboeken zijn het. Boeken vol spanning en avontuur, boeken waarin reizen worden gemaakt, het liefst over zee.

Een boek als *Dertien jaar krijgsgevangen* van Kramer uit 1911 verraadt al iets over de latere interesse van Slauerhoff, neergelegd in romans en gedichten, voor historische plekken en avonturen in Azië. Het vertelt de wederwaardigheden van de bemanning van een Hollands zeilschip, de *Zeelandia*, die midden zeventiende

eeuw schipbreuk lijdt en op de kust van het Koreaanse eiland Quelpart belandt. Daar worden de mannen gevangen genomen en dertien jaar krijgsgevangen gehouden door de keizer. Uiteindelijk weten de schippers, inmiddels door ziekte en ouderdom in aantal uitgedund, te ontsnappen. Via de Nederlandse kolonie Desjima bij Nagasaki bereiken ze ten slotte in 1669 weer hun vaderland. **[iii]**

Bij het lezen van dit jongensboek vielen mij de volgende overeenkomsten met Slauerhoffs latere romans op: een historisch onderwerp, handelend over de zeevaart, zich afspelend in Aziatische streken, te weten Korea en Japan, benevens de aanwezigheid van veel Chinezen, voorts het eiland Quelpart voor de kust van Korea, waaraan Slauerhoff in 1929 of eerder een gedicht wijdde (*Vg* [= *Verzamelde gedichten*] 342), het verbannen zijn van een groep mensen, en ten slotte lange tochten van gevangenen door het binnenland. Inmiddels een gevierd en ervaren schrijver denkt Slauerhoff in 1933 genoeglijk terug aan zijn jeugdige passie voor poëzie:

In mijn jonge jaren, toen ik met verzen dweepte en goed en bloed, ja zelfs mijn karig zakgeld veil had voor een verzenbundel, heb ik mij eens een berisping van mijn veel oudere zus op den hals gehaald, toen ik thuis kwam met een dure plaquette. [...] En dit hoopje letters op veel wit papier kostte drie, vijftig. [...] Hoeveel sigaretten, hoeveel bouquetten, hoeveel glazen bier... Maar het was mij te machtig. Ik kocht toch. Verzen! (*Nieuwe Arnhemsche courant*, 25 maart 1933)

Inderdaad kocht Slauerhoff al op de middelbare school (1911-1916) verzenbundels (Hazeu 1995: 55). Zijn leraar Nederlands was voor zijn tijd progressief en probeerde de leerlingen enthousiast te maken voor de Tachtigers, Van Eeden, Van Deysse, Van Looy en Gorter, en voor de Vlamingen Van de Woestijne en Teirlinck (id.: 43). Hij las ook *Dèr Mouw* (id.: 88). Jeugdvriendin Annie Hille Ris Lambers bevestigt het lezen van Gorter en voegt Boutens toe (id.: 56).

Naar aanleiding van een lezing in schoolverenigingverband over Jacques Perks *Iris* gaf Slauerhoff al een voorbeeld van 'literair lezen': hij merkte op dat het 'volstrekt niet noodig is ieder woord te kunnen verklaren. Men mag al heel blij zijn als men maar een klein deel navoelt van wat de dichter heeft willen uitdrukken, waartoe de woorden slechts een middel zijn.' (id.: 53) Is het te vroeg om te concluderen dat hij zich hier al impliciet een voorstander van de adequate vorm toont? Immers volgens deze poëtica is het doel van de schrijver het uitdrukken van een bepaalde gedachte of emotie. De woorden zijn daartoe slechts

een middel; anders gezegd: de vorm is afhankelijk van de inhoud (zie ook hoofdstuk 10.4.6).

Van Frederik van Eeden las hij in de Eerste Wereldoorlog *Sirius en Siderius*. Hij zal het zich in 1930 nog herinneren in een bijdrage voor het liber amicorum voor Van Eeden: 'Het was in den tijd, toen "*Sirius en Siderius*" mij op zijn sterke wieken voor het eerst over de nauwe en toen door den oorlog gesloten grenzen van ons land uitdroeg, naar Amerika, door de sterrewerelden.' (Van Eeden 1930: 177) Op 19 november 1915 woonde hij een lezing van Frederik van Eeden bij in Leeuwarden over spiritisme, getiteld 'Leven na sterven', georganiseerd door de Nederlandsche Protestantenvbond. Veertien jaar later herinnerde hij zich nog 'hoe sterk, donker, levend hij voor dat dwaze gordijn stond, een oorspronkelijke, beweeglijke' man (id.: 178). Slauerhoff bewonderde in 1930 Van Eeden om zijn veelzijdigheid waarin hij toch een zekere diepgang kon aanbrengen: 'door de snelle expansie van alle kennis is hij een onrustige. Maar is er niet ergens sprake van "een heilige onrust, beter dan een rijk verzadigde rust"?' (ib.)

Vanaf het begin van de oorlog vonden ongeveer zeshonderd Belgische vluchtelingen, meest Walen, onderdak in de Leeuwardense Frederik Hendrikkazerne. Slauerhoff was erg begaan met hun lot en bezocht de vluchtelingen in de kazerne meermalen. Met sommigen raakte hij bevriend en hij nam ze mee naar huis. Eén keer zorgde hij ervoor dat er één kon ontsnappen om naar zijn vaderland terug te keren. Ondertussen kon hij in de gesprekken met hen z'n Frans bijschaven (id.: 67-69). Vanaf de zesde klas lagere school kreeg Slauerhoff immers les in de Franse taal. In de zevende klas werd van de 28 uur zelfs 6 uur per week Frans gegeven (tegenover 5 uur rekenen en 4 uur Nederlandse taal); geen Engels, geen Duits (Hazeu 1995: 31). Studievriend C.J. Kelk schrijft in zijn Slauerhoff-biografie: 'voor Frans heeft hij een grote voorliefde, het is de taal die hij na het Nederlands het beste kent, die hij het meest tot in de puntjes wil leren.' (Kelk 1981: 71) Niet vreemd dus dat Slauerhoff op 16 december 1915 een 'fransche memorisatie' hield voor het gehoor van de schoolvereniging Eloquentia (Hazeu 1995: 52-53). Verder bezocht hij filmversies van Zola's *De kroeg* en Hugo's *Les Misérables*, maar daar was geen woord Frans bij, omdat de films in die tijd nog stom waren. Hij las het lesbisch georiënteerde *Chansons de Bilitis* (1894) van Pierre Louÿs, maar ook Baudelaire (id.: 56). En van Albert Samain bestudeerde hij grondig de bundels *Au jardin de l'Infante* (1893) en *Le Chariot d'or*. In die tijd vertaalde hij elf gedichten uit die bundels, waarvan hij



er later, in december 1921, drie in *Het getij* zou publiceren (id.: 66). Een essay over Samain werd echter nooit gepubliceerd (id.: 88). Zus Guusje herinnerde zich: 'En veel lezen, uiteraard. Ik zie nog het boekenplankje in zijn kamer. Frans, altijd Frans. Er hingen ook twee portretten: van Rimbaud en van Verlaine' (Büch 1985: 3).

Tot nu toe werd ons niet meer vergund dan een blik op de titels van boeken die Slauerhoff in zijn jongelingsjaren las. We hebben nu weliswaar een indicatie van zijn interesse, maar wat hij ervan vond, weten we niet. Wat betekende die lectuur voor hem, welke invloed had die op hem, meer in het bijzonder: op zijn waardering van literatuur? Kreeg hij al een indruk van wat goede boeken waren en wat voor hem belangrijk was? En hoe zullen die zijn eerste poëzie beïnvloeden?

De eerste overgeleverde reflectie op zijn lectuur is een potloodaantekening in het tijdschrift *De aarde en haar volken*, waarop zijn vader lange tijd geabonneerd was. In een aflevering uit 1880 staat een artikel over Paaseiland en de veertienjarige Slauerhoff noteert in de marge: 'Heden (1913) heeft men de veronderstelling gedaan dat oude Peruaansche zeevaarders die door de Z.W. passaat naar het eiland gevoerd zijn en daar met hunne gebrekkige vaartuigen niet terugkeeren konden deze beelden opgericht hebben. Spoedig uitgestorven zijn in latere tijd Polyneziërs op dit eiland gekomen. J. Slauerhoff 6 Juli 1913.' (Hazeu 1995: 44) Maar hoewel het zijn belangstelling voor eilanden, vreemde volken en verre wereldzeeën al verraadt, is het nog geen voorbeeld van gefundeerde reflectie op de wereldliteratuur. Die vinden we eerst twee jaar later, als hij voor een gezelschap leeftijdgenoten een proeve van welsprekendheid geeft met zijn referaat over 'Rusland's letterkunde'.

## 2.2 'Een lezing zonder persoonlijke noot'

Op 13 november 1915, zes dagen voordat Slauerhoff Frederik van Eeden in Leeuwarden zou horen spreken, - hij was toen twee maanden zeventien en zat in de vijfde en laatste klas van de Rijks-HBS in Leeuwarden - stond hij in het chique Grand Hôtel De Klanderij aan het Zuiderplein voor een gezelschap van Eloquentia, waarvan hij sinds de eerste klas lid was. Al eerder had hij voor dit gehoor opgetreden. Samen met Vestdijk had hij eigen verzen opgezegd, onder meer 'een soort loflied op de kosmografie', volgens Vestdijk (geciteerd naar Kroon 1981: 235).

Hazeu vindt dat met de lezing over Ruslands letterkunde de dichter Slauerhoff geboren is, 'toen hij door de Russische schrijvers en hun thema's als de demonen en de dode zielen zo werd geraakt, dat hij het sluimerend dichterschap in zichzelf voor het eerst ervoer' (Hazeu 1995: 51). Vestdijk, die een maand jonger was dan Slauerhoff en een klas lager zat, was ook onder het gehoor. In *Gestalten tegenover mij* herinnert hij zich 45 jaar later: 'De lezing zelf, kennelijk uit een leerboek geput, zonder persoonlijke noot, viel mij tegen. Het was een zeer goede, zeer degelijke lezing over alles tussen Poesjkin en Gorki, en daarmee afgelopen. Een jonge geleerde!' (Vestdijk 1975: 21) Pas recent publiceerden Arie Pos en Hans Visser Slauerhoffs lezing, door hen ingeleid, zodat we nu ook zelf een oordeel kunnen vormen over wat de scholier te melden had en hoe hij zijn stof vergaarde en verwerkte. **[iv]** Ook zijn de notulen van de welsprekendheidsvereniging teruggevonden, en anders dan Vestdijk doet, reppen ze van een 'prachtig mooie hoofdrede' die in het bijzonder opviel door 'de vlotte stijl'. 'Het geheel was zuiver eigen werk dat berustte op literaire kennis en was dus niet zoals soms wel gebeurt uit boeken overgeschreven. De moeite, die hij zich moet hebben gegeven om een dergelijk stuk werk te leveren, dat ofschoon 't lang was toch niet taai werd, werd wel gewaardeerd door de vergadering, die dit bewees door een langdurig en daverend applaus.' (Slauerhoff 2001: 4)

Was het inderdaad, zoals Vestdijk zei, een onpersoonlijk verhaal, gemakkelijk overgeschreven uit een leerboek? Of was het, zoals Willem Kuipers in de *Volkscrant* van 30 maart 2001 schreef, juist een 'ontzettend leuk stuk'? 'Als een Karel van het Reve avant la lettre bracht hij met deze geschiedkundige verhandeling iets persoonlijks tot uitdrukking: zijn compassie met de onderdrukten in het Rusland van voor de revolutie,' schreef Kuipers.

Over de keuze van het onderwerp van zijn lezing had Vestdijk al evenmin twijfels. Dat was hem ingegeven door de ophanden zijnde Russische Revolutie, maar het was tegelijk een protest 'tegen de sleur van Frans-Duits-Engels en niet anders' (ib.). Of Slauerhoff het onderwerp zelf had gekozen of aangereikt kreeg weten we niet. Voor het eerste spreekt de volgende opmerking in de notulen: 'Dat hij [Slauerhoff ] zijn hoofdrede had gekozen over de literatuur van een ons onbekende taal vond hij een gering bezwaar' (ib.).

Voor het tweede pleit de opmerking aan het slot van de toespraak: 'Misschien heb ik ook een onderwerp dat te moeilijk voor mij was gekregen' (id.: 22). Waarschijnlijk werd de spreker een drietal onderwerpen aangereikt waaruit hij of

zij een keuze mocht maken. Feit is in ieder geval dat hij anderhalf jaar later in de ban zal raken van de Russische Revolutie, hetgeen een kleine golf aan communistische verzen oplevert die zijn officiële debuut in de Nederlandse literatuur zijn (in Henriëtte Roland Holsts revolutionair-socialistische' tijdschrift *De nieuwe tijd* van maart 1919). 'Verkondiging' (Vg 30) laat duidelijk in de eerste en laatste strofen de solidariteit met het Russische volk zien:

Ik hoor de slaven van de stilstand smalen:  
"Hoe kunnen Russen Vrijheids wezen weten?  
Elk volk spreekt eigen, onverstaanbre talen  
En bijna allen zijn analphabeten."  
[...]  
Laat niemand in dit trage en lage kustland  
Meenen dat oovral alles langzaam gaat.  
Hoe snel stijgt gij tot een verreinden staat  
Uit oude puinen op, wit heilig Rusland!

Maar het feit dat zijn rede aanvangt met een aanval op allerlei opgeworpen bezwaren tegen Rusland, doet vermoeden dat zijn hartstocht voor de Russische vrijheidszaak op het moment van zijn rede al ontstoken is.



Slauerhoff schreef zijn hoofdrede in een schoolschrift. Het handschrift van 84 pagina's laat veel doorhalingen en verbeteringen zien. Hij werkte hard aan de stijl van zijn lezing, overigens ook aan die van de vertaalde fragmenten. Voor het onderwerp baseerde hij zich op het indertijd bekende boek *Ideals and Realities in Russian Literature* (1905) van de Russische anarchist prins Pjotr Kropotkin (1842-1921), die vanaf 1886 in Engeland woonde. Van de Nederlandse vertaling, *Idealen en werkelijkheid in de Russische literatuur* (S.L. van Looy, Amsterdam 1907), bevond zich in 1915 een exemplaar in de

Leeuwarder Openbare Leeszaal en Bibliotheek - het enige daar aanwezige boek trouwens over de Russische literatuur. Overigens behandelt Slauerhoff alleen de hoofdstukken 1 tot en met 4, aan de hoofdstukken 5 tot en met 8, waarin onder meer Gontsjarov, Dostojevski en Tsjechov worden besproken, is hij, misschien door tijdgebrek, niet toegekomen. Slauerhoff had zelf al kennisgemaakt met de

Russische literatuur door het lezen van Gogols *De mantel*, Tolstojs novellen *De jonge landheer* en *De kozakken* en *Een held van onze tijd* van Lermontov (alle in Nederlandse vertaling). Hieruit leest hij tijdens zijn speech fragmenten voor, die hij niet uit Kropotkin kan hebben.

Laten we eens kijken waarom de luisteraars, met uitzondering misschien van Vestdijk, op die avond van de 13de november van het jaar 1915 zo hadden genoten.

### 2.3 *Demonen en dode zielen: Ruslands letterkunde*

Zijn rede begint als een apologie. 'Ik heb ook wel door velen horen verkondigen dat de Russen eigenlijk barbaren zijn. Deze mening zal ik trachten te weerleggen. Iedereen zal erkennen dat Rusland een letterkunde heeft die in ieder geval niet lager staat dan die der West-Europese landen.' (Slauerhoff 2001: 11) Hij wijst erop dat in Rusland de literatuur in grote oplages verschijnt, ondanks het hoge percentage analfabeten. Verder houden ze veel van muziek, het leger zit vol muzikanten (een 'tweede bewijs dat de Russen werkelijk niet zo onbeschaafd zijn'), en de Slavische muziek is van een veel mooiere aard dan de straatdeunen bij ons. De danskunst staat er op een hoog niveau. 'Men zou misschien als bewijs van Russische onbeschaafdheid willen aanvoeren het wanbestuur dat er heerst en de knoeierijen die er gebeuren. Mijns inziens is dit wellicht aan Duitse invloed toe te schrijven. En dan, welk geknoei had er in de zogenaamd beschaafde Republiek der Nederlanden soms niet plaats!' (ib.)

Na nog enkele karakteristieken van de Russische taal genoemd te hebben, begint hij aan een chronologische bespreking van de letterkunde.

De periode van de achtste tot de dertiende eeuw wordt gekenmerkt door gezongen en vertelde sagen, liederen, en een groot aantal epische gedichten (Slauerhoff leest een sage als voorbeeld). Hij vertelt - en hij kan het niet van Kropotkin hebben - dat onze, Westerse literaire figuur koning Arthur in de Russische letterkunde zijn pendant vindt in het personage van prins Wladimir. Die heeft een vergelijkbaar door idealen gedreven riddergezelschap, waarbij elke ridder een ideale eigenschap vertegenwoordigt, 'zoals in *The Faerie Queene van Spenser*', voegt Slauerhoff eraantoe (niet bij Kropotkin!). Verder vergelijkt hij '*Het lied der veldtocht van Igor*' met Pierre Loti's *Pêcheur d'Islande*, welke laatste auteur Kropotkin niet noemt. Zeer waarschijnlijk had Slauerhoff deze populaire Franse roman uit 1886 al gelezen, want een klein jaar later, bij zijn afscheid van Leeuwarden op 10 september 1916, zou hij hem aan zijn zus Guusje cadeau doen.

De periode van de dertiende tot de achttiende eeuw vormen de Middeleeuwse Russische letterkunde: ze geeft een neerslachtig, laag niveau te zien en is net als bij ons, vertelt Slauerhoff, voornamelijk geestelijk van aard. Voorbeeld: priester Awakum (of Avvakoem), wiens levensloop overeenkomt met dat van John Bunyan (niet bij Kropotkin!). Voorts heeft Slauerhoff aandacht voor de tragiek in de biografie van Awakum.

Dan komt de achttiende eeuw: Trediakovski schiep nieuwe versmaten, à la de Franse Renaissance-dichter François de Malherbe, zegt Slauerhoff uit eigen beweging, want niet bij Kropotkin. Deze grondlegger van het Franse classicisme, die de bijnaam 'Legislateur du Parnasse' kreeg, geldt als een van de hervormers van de Franse taal en introduceerde stringenter regels voor poëzie, zoals de norm van maat en welvoegelijkheid.

Hiermee toont Slauerhoff zijn opmerkingsvermogen voor het belang van stijl. Even staat hij stil bij de ellendige levensomstandigheden van Lomonosov, de stichter van de Russische spraakkunst en ontdekker van nieuwe versvormen. Hij vermeldt de opkomst van vrijmetselarij en mysticisme. Hij noemt Novikov en Radisjtsjev en ook bij hun ellendige leven staat hij even stil.

Na een overgangstijd (met Karamzin, de dichter Zjoekovski en de dekabrist en dichter Rylejev, die het epos over de kozakkenhoofdman Mazeppa dichtte) breekt de negentiende eeuw aan: Poesjkin was de eerste belangrijke figuur van het grote tijdperk van de Russische literatuur. Slauerhoff heeft aandacht voor de uitheemse kanten van Poesjkins biografie. Er is invloed van Byron, zegt ook Kropotkin. Slauerhoff bewondert in Poesjkin het afschaffen van de versierselen en navolgingen van de Griekse mythologie ten gunste van het eenvoudig vertelde sprookje. Opnieuw een stilistische observatie.

Lermontov, gaat Slauerhoff voort, onderging ook invloed van Byron, maar ook van Poesjkin en Shelley. Maar van navolging is geen sprake. Verder maakte de overweldigende natuur van de Kaukasus grote indruk op Lermontov, hetgeen resulteerde in natuurbeschrijvingen die haast ongeëvenaard zijn in de Russische letterkunde. 'Maar diep heeft op hem ingewerkt de toenmalige vrijheidsbeweging, waarvoor hij zo veel voelde. In zijn gedichten komt deze invloed sterk uit. Vaak uit hij zich in hartstochtelijke bewoordingen.' (id.: 16) Nu wijdt hij uit over Lermontovs gedicht 'De demon': 'De Demon,' parafraseert Slauerhoff Kropotkin, 'is een wezen, van hemel en aarde vervreemd en vooral mensenhater, wier kleingeestige hartstochten hij verfoeit. Dit toont duidelijk de invloed van Byron en ook zijn vrijheidsliefde, immers met geen enkele band is de demon gebonden aan

aardse noch hemelse oorden of begrippen.’ (ib.) Ook nu weer heeft Slauerhoff aandacht voor biografische aspecten: Lermontov, hoewel een Schot van afkomst, was vaderlandslievend. Hij voelde veel sympathie voor de in ellendige omstandigheden levende boerenbevolking. En hij vond de dood door een verloren duel, net als Poesjkin.

Krylov is een fabeldichter maar heel anders dan ‘onze’ La Fontaine, stelt Kropotkin. Slauerhoff heeft aandacht voor de stijl en vooral de functionele vormgeving van het vers van Krylov, die het ritme aanpaste aan de aard van elk verschillend dier. ‘Dit zal toch ook wel eens in gezochtheid overgegaan zijn’, concludeert Slauerhoff overigens op eigen gezag (id.: 17).

Gogol is de schepper van de moderne Russische roman. Slauerhoff benadrukt Gogols ‘anders-zijn’: hij was als Klein-Rus afkomstig uit de Oekraïne, en Slauerhoff (niet Kropotkin!) vergelijkt dat met de Franse literatuur. Daar ‘hebben we hetzelfde [...] zien gebeuren, waar talrijke moderne dichters vreemdelingen waren, bv. Hérédia: Cubaan, Jean Moréas, Vielé-Griffin, enz., en tegenwoordig zovele Belgen als bv. Maeterlinck, Verhaeren.**[v]** Misschien hebben vreemdelingen een invloed van herleving en brengen ze nieuwe denkbeelden en beelden in de literatuur...’ (ib.) Anno 2005 getuigen deze woorden van een opmerkelijke actualiteit, gezien de inbreng en de plaats die de literatuur van allochtone Nederlanders zich inmiddels in onze nationale letterkunde heeft verworven.



Nikolai Vasilievich Gogol  
(1809 - 1852)

Vervolgens bespreekt Slauerhoff uitvoerig twee bekende werken van Gogol, *De revisor* en *De mantel*. Over de inhoud van *De mantel* (waaraan Kropotkin maar een paar woorden wijdt) schrijft Slauerhoff zijn eigen opinie. Hij erkent dat er beslist een komisch element in het verhaal zit:

Toch is het in de grond zeer droevig dat een mens zulk een ellendig lot heeft en zo weinig liefde ondervindt en zo weinig geest heeft dat een mantel, toch maar een voorwerp, hem zo grote blijdschap geeft. Tevens bewijst het dat ieder mens beslist iets nodig heeft waaraan hij zich kan hechten en dat hij iets hebben moet waarop hij hopen kan. Zonder hoop is geen leven denkbaar. Het vestigt tevens onze aandacht erop dat men wat medelijden hebben moet met mensen die zo eenzaam door het leven gaan (id.: 19).

Dacht hij hier misschien in het bijzonder aan het lot van de Belgische krijgsgevangenen? Het laat in ieder geval zien dat Slauerhoff ook een sociaal gezicht had, ook al dacht hij misschien mede aan zijn eigen positie als eenling.

Iets korter blijft hij stilstaan bij *Dode zielen*. Hij leest het fragment voor dat Kropotkin aanhaalt, maar niet dan nadat hij het had ingekort en kleine stilistische veranderingen had aangebracht. Over Gogol zal hij blijven schrijven, in 1934 nog, nadat hij een uitvoering van *De revisor* heeft gezien (zie hoofdstuk 13.1.5.3).

Toergenjev is de eerste die ook in West-Europa bekend raakte. Hij had een scherp oog voor de vele veranderingen die in zijn tijd plaatsgrepen. Slauerhoff memoreert - en hier gaat hij verder dan Kropotkin, die over het volgende zwijgt - dat in die tijd ook de vrouwen begonnen deel te nemen aan het geestelijke en politieke leven, 'en dit meestal niet uit liefhebberij zoals we wel eens zien in onze westerse maatschappij, maar ze gaven zich aan de vrijheidsbeweging met hart en ziel, waren er bereid [...] voor te sterven. [...] Vele vrouwen bevinden zich onder de nihilisten, denkt maar eens aan Sonja uit *Tartarin sur les Alpes* [van Alphonse Daudet - H.A.], een figuur die wij allen kennen.' (id.: 20) Deze hele passage is niet terug te voeren tot Kropotkins bron.

Toergenjev beschikte over een grote mensenkennis, gaat Slauerhoff verder met zijn samenvatting. Zijn romans kenmerken zich door het ontbreken van een intrige, de aanwezigheid van een pessimistische ondertoon (is dat niet het wezen der Slavische ziel, zegt Slauerhoff Kropotkin na) zonder het te overdrijven. De roman *Roedin* (1855) is een voorbeeld van een wel begeesterde hoofdpersoon maar hij kan het niet omzetten in daden. *Vaders en zonen* brengt de introductie van de nihilist (dokter Bazarov). Slauerhoff heeft oog voor de psychologie van dit

personage. Deze immers 'werpt de aangenomen beleefdheidsvormen en kleine leugens van het gezelschapsleven van zich. Wij allen kennen toch deze ceremonieën en vormen die er dikwijls op zijn berekend haat en naijver en jaloezie te verbergen uit onze omgeving, zelfs in onze club ook wel eens' (id.: 21/22).

Tolstoj ten slotte. Voor hem koestert Slauerhoff bewondering vanwege diens eerlijke herinneringen aan de jeugdjaren (*Een jonge landheer* en *De kozakken*): geen zelfidealiserende, en dat is 'een zeldzame verdienste' (id.: 23). Hij bewondert Tolstojs zoeken naar waarheid:

We zien dat Tolstoj eerst nergens bevrediging vindt. Tevergeefs tracht hij bevrediging te vinden in bestaande godsdiensten. Hij tracht geheel met zijn boeren mee te leven, neemt al hun gewoonten aan, werkte met hen, werd zelfs orthodox. Dit kon hij echter niet lang blijven. De vormen en ceremonieën stuiten hem te veel tegen de borst en hij was te oprecht om nog langer bij een godsdienst te blijven waar hij niets kon voor voelen. Altijd, zijn geheele leven door, streeft hij idealen na en is daarbij toch altijd eerlijk jegens zichzelf (ib.).

Het slot van de speech toont een teleurgestelde Slauerhoff: 'Wel is helaas weer veel van het mooi der taal [in de vertaling] verloren gegaan, terwijl ons van alles nog veel ontgaat, zodat er per slot van rekening weinig overblijft.' (ib.)

#### 2.4 Conclusie: *tóch een persoonlijke interpretatie*

Een aantal dingen valt op. In de eerste plaats is daar de hartstochtelijke verdediging van Ruslands letterkunde. Of het onderwerp nu zelf gekozen was of hem opgedragen, het is een feit dat hij in deze rede een lans breekt voor de Russen en hun literatuur. Verder heeft Slauerhoff bepaald niet volstaan met het overkalken van een aantal kernzinnen uit Kropotkins studie van de Russische letterkunde. Nergens is hij te betrappen op het letterlijk overschrijven van passages, zinnen of ook maar zinsdelen. Telkens zoekt hij zijn eigen formulering. Daarbij wijst vergelijking van Kropotkins tekst met Slauerhoffs lezing erop dat de laatste de geboden stof direct verwerkt door met eigen voorbeelden te komen, voornamelijk uit de westerse literatuur maar ook uit de klassieke. Ik heb er hierboven al wat voorbeelden van laten zien, maar dat is maar een kleine afspiegeling van het totaal aan eigen inbreng als het om voorbeelden gaat die Slauerhoff zocht om Kropotkins beweringen te ondersteunen. Slauerhoff laat dus zien dat hij de kennis die hij bij Kropotkin heeft opgedaan, direct toetste aan door hemzelf gelezen Russische maar ook andere werken uit de wereldliteratuur. Hij



legt daarbij bijzondere aandacht aan de dag voor de vorm, vooral die van het vers, maar ook voor andere stijlkwesties. Een aandacht die hij ook in praktijk bracht, getuige de vele doorhalingen en verbeteringen in het manuscript van zijn voordracht. Maar hij bracht ook stilistische verbeteringen aan in de door Kropotkin gepubliceerde fragmenten van Russische meesterwerken.

Daarnaast is hij zeer geïnteresseerd in de biografie van de schrijver, met name als het om tragische levens gaat. In de eerste plaats uit zich dat in een morele verontwaardiging: hij is begaan met het lot van de verworpenen der aarde en de strijd voor hun vrijheid. In de tweede plaats gaat zijn belangstelling ook uit naar de persoonlijke levens van individuele schrijvers. Hierbij schuwt hij niet psychologische, filosofische als ook morele verbanden te leggen. In het bijzonder lijkt hij gefascineerd door het demonische in de menselijke natuur en vooral dan in die personen waarin het demonische zeer sterk aanwezig is. Ik ben het met Hazeu eens dat deze vroege belangstelling voor het demonische volledig valt terug te lezen in zijn latere oeuvre. Ook buitenstaanders, buitenlanders, andersgeaarden hebben zijn belangstelling. Vooral is hij begaan met die personages die 'zo eenzaam door het leven gaan', zoals de hoofdfiguur in Gogols verhaal *De mantel*. Ook dat is hier een vroeg teken voor een later terugkerende belangstelling.

Eerlijkheidshalve zij gezegd dat Kropotkin een zelfde belangstelling aan de dag legt. Toch kunnen we zeggen dat Slauerhoff Kropotkins belangstelling voor het demonische in de mens en voor buitenstaanders niet alleen deelde en nasprak, maar ook op persoonlijke wijze uitbreidde door er veelvuldig andere voorbeelden aan toe te voegen.

Aan het slot van deze bespreking moeten we vaststellen dat Vestdijk er naast zat, toen hij schreef dat Slauerhoffs lezing 'zonder persoonlijke noot' was.

## NOTEN

**i.** 'Ik ben weinig op de hoogte van dubbelhartigheid en gespleten tongigheid; in den tijd, dat ik nog Indianenboeken van Gustave Aimard las, wist ik er meer van', schreef Slauerhoff op 6 december 1930 in de Nieuwe Arnhemsche courant.

**ii.** Met Lord Lister wordt niet de Schotse chirurg Joseph baron Lister (of Lyme Regis) (1827-1912) bedoeld, die als eerste zorgde voor antiseptische condities tijdens het opereren, maar 'Lord Lister, bijgenaamd Raffles, de grote onbekende', hoofdpersoon van een populaire Duitse pulpbladen verhalenreeks, die tussen 1910 en 1912 ook in het Nederlands verscheen (informatie van de Lord Lister



# hersenspinsels en het vrije vers

H. G. Aalders



Van ellende edel

De criticus Slauerhoff over het dichterschap



In dit hoofdstuk ontleed en annoteer ik Slauerhoffs eerste gepubliceerde boekrecensie. De inmiddels twintigjarige medicijnenstudent bespreekt een bundel essays van Stéphane Mallarmé (1842-1898). Dat is om verschillende redenen een opmerkelijk feit. Behalve belangstelling voor de versvorm toont de bespreking zijn fascinatie - hoe ongearticuleerd ook geformuleerd - voor duistere, mystieke literatuur. Want ook al staat Mallarmé's poëtica hem niet helemaal helder voor de geest, blijktbaar is de jonge Nederlandse dichter geraakt door de taal en het donkere mysterie van de 'hersenspinsels' van deze als 'moeilijk' bekend

staande symbolist.

## 3.1 Schrijven voor *Propria cures*

In 1918 heeft Slauerhoff er bijna twee jaar van zijn medicijnenstudie aan de Gemeente-Universiteit van Amsterdam op zitten. Naast de colleges die hij volgde in en rondom de Oudemanhuispoort bracht hij veel tijd door in het Leesmuseum op het Rokin 102. In de grote leeszaal op de eerste verdieping, die tot middernacht open bleef, lagen honderden dag- en weekbladen en de leggers van talloze nationale en internationale literaire tijdschriften. Er was een bibliotheek met 30.000 boeken (Hazeu 1995: 77-78).

In dat jaar leerde Slauerhoff de drie jaar oudere rechtenstudent Maarten Vrij kennen, met wie hij tot augustus 1923 goed bevriend zou blijven en veel zou corresponderen (id.: 78-79). Eind 1918 schreef hij aan Maarten: 'Gister thuiskomende van onze wandeling, maakte ik direkt een opstel over *Divagations* van Stéfanne Mallarmé en zond dit bij *P.C.* in voor het bekende doel.' (id.: 98) Slauerhoffs bespreking van het boek verscheen op 14 december 1918 in het 'Amsterdamsch studenten-weekblad' *Propria cures* (PC), in de rubriek 'Van vreemde Landen', onder zijn gebruikelijke pseudoniem voor dat blad: J.E.

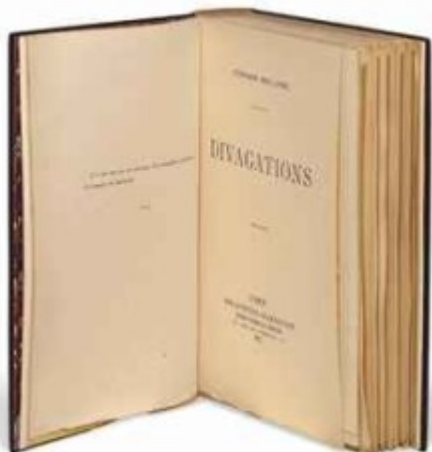
Sinds 2 maart van dat jaar publiceerde hij met enige regelmaat in *PC*. Daarvoor, vanaf februari 1917, had Slauerhoff, die geen corpslid was, alleen nog maar in de jaarlijkse studenten Almanakken gestaan. Maar het weekblad *PC*, waarin bijna uitsluitend corpsleden publiceerden, had een groter lezerspubliek en verscheen

natuurlijk veel vaker.

Vóór zijn boekbespreking van *Divagations* had hij al twaalf gedichten in PC gepubliceerd, in het Frans, merkbaar onder invloed van Verlaine. Het zijn individueel geïnspireerde verzen maar ook scheld- en spotdichten op zijn eigen studentenvereniging USA (Unitas Studiosorum Amstelodamensium), omdat die werk van hem had geweigerd. PC had toen al de naam meer te durven en verder te gaan dan gebruikelijk was. In oktober 1919 zou Slauerhoff tot de redactie toetreden (zie hiervoor ook hoofdstuk 4.2).

### 3.2 Mallarmé's hersenspinsels

*Divagations* - afdwalingen, uitwijdingen, maar met een ironische bijbetekenis: hersenspinsels, geraaskal - was in januari 1897 in een oplage van vierduizend exemplaren[**i**] verschenen in de Bibliothèque Carpentier van uitgever Eugène Fasquelle in de rue de Grenelle no.11 in Parijs. In het 377 pagina's tellende en in een geel omslag gestoken boek had Mallarmé zijn kritische proza verzameld. Het zou zijn laatste bij leven verschenen boek zijn - hij stierf anderhalf jaar later.



De titel *Divagations* is voor Mallarmé veelbetekenend. Hij wilde ermee zeggen dat dit werk, nog maar een zwakke afspiegeling was van wat hij ooit zou publiceren en waaraan hij al zijn hele leven werkte, *Le Livre*, getuigend van een op de Bijbel teruggrijpend verlangen, waaraan ook romantici als Hugo en Lamartine met hun 'universele' epische gedichten hebben toegegeven. Mallarmé vond dat alles in de wereld bestond om ten slotte in een boek uit te monden, zoals een van zijn bekendste

uitspraken luidt, opgetekend in een brief aan Verlaine: 'j'ai toujours rêvé et tenté autre chose, avec une patience d'alchimiste [...]. Quoi? [...] un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard, fussent-elles merveilleuses... J'irai plus loin, je dirai: Le livre persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un' (Mallarmé 1998: 788). De ambitie om de waarheid van de wereld in één boek te vangen bleef steken in talloze (deels cryptische) aantekeningen. *Divagations* beschouwde hij dus slechts als 'un recueil des inspirations de hasard, fussent-elles merveilleuses'.

Vreemd toch, dat Slauerhoff een ruim twintig jaar eerder verschenen boek bespreekt. Erg actueel is dat niet. Mallarmé was nog in de vorige eeuw gestorven, op 9 september 1898, vijf dagen voor Slauerhoff het levenslicht zou zien. Blijkbaar was de student Slauerhoff tegen een van de ongetwijfeld weinige exemplaren die ervan in Nederland terecht waren gekomen, aangelopen - antiquarisch misschien - en heeft hij niet gearzeld om het boek aan te schaffen. Tot zijn genoegen waarschijnlijk, want het exemplaar bleef tot zijn dood in 1936 in zijn bibliotheek.

Overigens was het werk van Mallarmé in het naoorlogse Nederland allerm minst gemeengoed geworden (en dat zou het ook later niet worden). Anders dan de veel toegankelijker Verlaine, die sedert het eind van de negentiende eeuw op veel weerklank hier te lande kon rekenen, bleef Mallarmé de grote onbekende, en, zo al gelezen, voor velen ook de grote onleesbare en onbegrijpelijke. Willem Kloos zag er in 1891 in ieder geval niets in. In *De nieuwe gids* kenschetste hij diens poëzie als 'knutselig gedoe'.**[ii]** Te abstract, te rationeel voor iemand die de allerindividueelste emotie als een veel belangrijker richtsnoer beschouwde. Alleen een Frans georiënteerde schrijver als Erens kon hem aan het slot van de negentiende eeuw op waarde schatten. Hij had Mallarmé dan ook ontmoet, samen met zijn vriend, de schilder Isaac Israëls, op een van de beroemde 'mardis', de dinsdagsoirees in de Parijse rue de Rome, waar Mallarmé zijn gasten in huiselijke kring ontving en hen op exposés over poëzie trakteerde, die ten slotte alleen nog door de beste leerling, Paul Valéry, te volgen waren. Erens schreef over hun bezoek in *Vervlogen jaren* (1989: 297-302 en 436-438). Volgens Harry Prick (1979) heeft Van Deyssel, anders dan Kloos, wel ijverig, maar tevergeefs, geprobeerd de poëzie van deze 'Pool-reiziger naar het poëtisch-absolute' - de aanduiding is van Nijhoff (1982: 194) - te doorgronden. Ook een bijdrage aan *De nieuwe gids*, meldt Prick, waartoe Mallarmé, een jaar voor zijn dood, zeker bereid was, liep op niets uit door de zoveelste kliniekopname van Kloos en een eeuwig te betreuren besluiteloosheid van diens confrater en redacteur Hein Boeken.**[iii]** Pas later zullen een paar schrijvers hun belangstelling voor, en in een aantal gevallen ook beïnvloeding door, de Franse symbolist par excellence tonen: Leopold**[iv]**, Boutens**[v]**, Van de Woestijne**[vi]**, Nijhoff**[vii]** en Van Ostaijen**[viii]**.

En nog opvallender is het dat juist Slauerhoff, die sedert de laatste jaren van zijn leven als de verpersoonlijking van de *Forum*-poëtica gold - dat is de aanwezigheid van de persoonlijkheid van de schrijver in diens werk -, aan het begin van zijn

schrijverscarrière interesse toonde voor deze Franse dichter, voor wie 'la disparition élocutoire du poète' een eerste vereiste in de dichtkunst was. Het zou op een ontwikkeling in Slauerhoffs poëzieconceptie kunnen duiden. Maar behalve het voor de hand liggende feit dat etiketten te gemakkelijk worden geplakt en zelden de volledige inhoud dekken, laat deze schijnbare tegenstelling zien hoe gecompliceerd de verhouding tussen de persoonlijkheidscultus enerzijds en de ontindividualisering anderzijds binnen de figuur van de schrijver Slauerhoff ligt. In het werk van de rijpere Slauerhoff is er namelijk naast de zucht om het persoonlijke tot poëzie te maken telkens de neiging de persoonlijkheid van de dichter uit te leveren aan een andere, geleende persoonlijkheid. In ieder geval houd ik het voor aannemelijk dat de lectuur van Mallarmé hem, bewust of onbewust, op het spoor heeft gebracht van nieuwe literatuuropvattingen, zoals het mysterie dat poëzie aankleeft, de schoonheid van de taal(kunst) en de vrijheid die uitgaat van het vers libre.

### 3.3 *Slauerhoffs bespreking van Divagations*

De twintigjarige student Slauerhoff spreekt in de aanhef van zijn stukje omstandig zijn ontzag uit voor dit boek van de grote Franse schrijver: 'Als gij op het banale gele omslag van het boek de naam ziet staan, de naam van Stéphane Mallarmé, weet ge terstond dat daar een kostbaarheid ligt van zeldzame waarde. Gij ziet verder dat het exemplaar tot het "quatrième mille" behoort en gij voelt u gestreeld zelf te gaan worden, een der zeldzamen, een der 4000 die het boek lezen.' De in zijn ogen beperkte oplage 'doet een gewas vermoeden waarvan de zaden slechts op zeer uitgezochte plaatsen willen gedijen'. Maar vooral is hij onder de indruk van de kwaliteit van de inhoud. 'Het is een kostbaar juwelenkistje' (al deze en volgende citaten uit Slauerhoff 1983a: 48-50).

Opvallend is de kleur zwart waarmee hij de verzamelde stukken van Mallarmé kenschetst. De vergelijking met edelstenen wordt doorgetrokken: 'de omsloten diamanten glanzen zwarter, dan zij waterhelder schitteren', ze 'dragen nachtelijk licht', ze worden door de lezer 'uit hun donker' gelicht en het zijn 'zwarte crayon teekeningen van zeer verwarde streeping'. 'Ze moeten beschouwd worden als een zwart bosch', 'een doolhof', 'zwartglanzende vlakken', 'een somberder gebeuren', 'hier dolen zwarte gestalten in zwarter donker'. Hun zwartheid duidt dus behalve op hun ondoordringbaarheid ook op een zekere mate van droefheid en melancholie: Slauerhoff constateert dat de stukken van Mallarmé alleen 'soms bij een geluk in een floers van schoone droefgeestigheid' te zien zijn.

Die voorkeur om het werk van Mallarmé met de kleur zwart, met somberheid en duisternis aan te duiden is in die tijd, en nog steeds, gebruikelijk. Het is een cliché geworden. Al tijdens zijn leven gold Mallarmé als de maker van onbegrijpelijke gedichten en precieus maar cryptisch proza. Zijn duisternis was berucht.

Slauerhoff richt zijn pijlen van bewondering op een viertal stukken. Het eerste betreft Mallarmé's voorwoord bij het verhaal *Vathek* (1782) van de excentrieke en steenrijke Britse romanticus William Beckford (Mallarmé 2003: 1-20). Dit verhaal, dat nog geen honderd bladzijden telt, beschouwde Byron als zijn bijbel en het maakte ook op de andere Britse romantici een diepe indruk. Potgieter vertaalde het in 1837 en noemde het 'eene Oostersche Faustiade'. In 1876 loodste Mallarmé *Vathek* de Franse literatuur binnen dank zij een voorwoord van zijn hand. Het hoefde overigens niet in het Frans vertaald te worden want het was door de kosmopoliet Beckford oorspronkelijk al in die taal geschreven. Wreedheid, luxe, sensualiteit en despotische willekeur vieren in dit verhaal ongetemd hoogtij. De Oriënt is er een met zorg opgebouwde droomwereld, waarin Beckfords zinnelijke gevoelens, die het puriteinse Engeland dreigde te verstikken, de vrije teugel kregen. Hij is 'op zoek naar een genot dat ik [Beckford] thuis niet meer vinden kan'. 'Mijn verbeelding zwerft naar andere landen.' (geciteerd naar Heumakers 1983)



Stéphane Mallarmé (1842  
- 1898)

Mallarmé's voorwoord bij *Vathek* waardeert Slauerhoff met één woord: hij noemt het een 'kristal'. 'In deze zwartglanzende vlakken doemt een somberder gebeuren op, dan in Maeterlinck's drama's. Als deze voor een achtergrond van grijzen dood gebeuren, hier dolen zwarte gestalten in zwarter donker.' Blijkbaar had Slauerhoff de Belgische symbolist Maurice Maeterlinck (1862-1949), die niet door Mallarmé wordt genoemd, al gelezen. In ieder geval zijn gedeeltelijk in vrije verzen geschreven poëzie, zoals blijkt uit Slauerhoffs stuk over het vrije vers uit 1924 (dat in hoofdstuk 10 uitvoerig besproken wordt). Maeterlinck schreef toneelstukken waarin hij in sombere symbolen de verstikkingskracht uitdrukte die de wereld en de mens van het mysterie ondergaan. In die stukken, waarin de invloed van Ruusbroec niet te ontkennen is, wordt het mysterie, evenals het fatum, tot een obsessie. Het zijn pogingen om het duistere, het ongrijpbare dat in de mens leeft, te benaderen. Slauerhoff bezat een groot aantal boeken van Maeterlinck. **[ix]**

Naar aanleiding van het prozagedicht '*La pipe*' (Mallarmé 2003: 89-90) heeft Slauerhoff zich speciaal verdiept in dit rookfenomeen, dat ook bij andere Franse symbolisten - Mallarmé noemt ze niet, het is dus uit Slauerhoffs eigen lectuur en verwerking daarvan ontsproten - een opvallend attribuut is. Dit gedicht, zegt Slauerhoff, 'is niet de eenige hymne in het Fransch aan dit wierookvat gewijd. Maar, terwijl bij Baudelaire de pijp belangrijk wordt gemaakt door het feit dat de auteur er uit rookt; [...] terwijl Francis Jammes de pijp slechts aanbrengt als suggestief détail; [...] wordt hij bij M.[allarmé] de Saint ampoule, die de essence van verleden schoonheid gecondenseerd bevat, welke uitzweeft uit den rook.'

We herkennen hier Slauerhoffs latere fascinatie voor de bedwelmende mogelijkheid van roken en met name van de opiumpijp, die hij op zijn reizen in de Oost zelf zo vaak zou hanteren, al was het alleen maar om de vele lichamelijke pijnen waaraan hij leed te verzachten. Maar hij toont zich ook gevoelig voor het symboolkarakter van de heilige ampul, die hier voor niets minder dan de poëzie en haar uitwerking staat.

Ook het prozagedicht '*Plainte d'automne*' (id.: 84-85) bewondert hij, onder meer omdat er 'een ontroering van gewone menselijke proporties' in te vinden is. En om dat aan te tonen geeft hij een citaat, zonder er commentaar aan toe te voegen: 'L'orgue de Barbarie, dans le crépuscule du souvenir, m'a fait désespérément rêver... Je la savourai lentement, je ne lançai pas un sou par la fenêtre de peur de me déranger et de m'apercevoir que l'instrument ne chantait pas seul.' **[x]**



Overigens heeft Slauerhoff zelf vele 'herfstklachten' geschreven. Zijn verzamelde gedichten tellen alleen al zestien verzen waarin de herfst in de titel figureert. Hij had, net als Jacques Bloem, een voorkeur voor het seizoen van het verval.

Ten slotte wijdt hij nog enkele regels aan 'Crise de vers' (id.: 204-213), dat Mallarmé schreef in 1886 en voor *Divagations* opnieuw bewerkte. Hierin kijkt hij terug op de ontwikkeling van het symbolisme. Mallarmé beschrijft dat de poëzie na de dood van Victor Hugo in een crisis is geraakt. Hugo was erin geslaagd alle proza, filosofie, welsprekendheid en historie terug te brengen tot verzen en omdat hij het vers in eigen persoon was, ontnam hij anderen als het ware het recht om te spreken. **[xi]** Nu Hugo dood is, grijpt de literatuur haar kans te ontsnappen aan de magische cirkel van het metrum dat nu niet langer wordt beschermd door de machtige Hugo, en gaat ze onbelemmerd haar weg nadat haar duizenden enkelvoudige elementen elkaar hebben losgelaten. **[xii]** Eerste symptoom: verscheidene jonge dichters laten de tot dan toe oppermachtige alexandrijn inclusief het eindrijm los en vinden het vers libre uit. Mallarmé weet dat spreken over vrijheid binnen de literatuur misplaatst is. Hij noemt die nieuwe vorm van het vers dan ook ironisch 'polymorphe'. Niettemin ontmoedigt hij die jonge dichters niet, 'omdat hij ziet dat zij als eersten de heilzame vernieuwing tot stand brengen die volgt op het verbrijzelen van de belangrijkste literaire ritmes', aldus de Italiaanse literatuurhistoricus Roberto Calasso (2001: 94). Laforgue spreekt zelfs van de charme van het *vers faux*. Dan klinken de 'savantes dissonances' ook voor het fijnbesnaarde gehoor aantrekkelijk, terwijl ze nog geen vijftien jaar geleden met betweterige verontwaardiging zouden zijn veroordeeld. **[xiii]** Maar Mallarmé, die voor zichzelf vasthield aan de klassieke prosodie, zag verder dan de voordelen van het *vers libre*, die maar een fase betekenden in een proces waarin het uiteindelijk ging om 'de ontsnapping aan de canon van de retoriek, die niet wordt afgeschaft maar niet langer bindend is, en voortaan ook niet meer kan pretenderen de stem van een gemeenschap te zijn' (id.: 101). Nieuw was dus de mogelijkheid voor elke dichter om al naar gelang zijn vermogen en zijn individuele gehoor een eigen instrument te maken, zolang hij met kennis van zaken blaast, strijkt of trommelt (ib.). **[xiv]** De retoriek ondervindt hetzelfde lot als de alexandrijn: ze zou worden uitgeroepen tot een 'nationale cadens', een soort vlag, dus alleen bestemd voor feestdagen en speciale gelegenheden. **[xv]**

Het is mijns inziens van grote betekenis dat Slauerhoff deze poëtische tekst van Mallarmé op zo'n jonge, maar des te meer ontvankelijke leeftijd leest. Het kan

niet anders dan dat althans varianten van deze poëtica, die ik in dit verband zou willen aanduiden met de 'poëtica van de versbevrijding', deel zijn gaan uitmaken van Slauerhoffs eigen poëtica. We zullen dat wat zijn versexterne poëtica betreft het duidelijkst zien in zijn essay 'Over het "vrije vers" en versbevrijding in het Nederlandsch' uit 1924 (zie hoofdstuk 10), waarin ook Mallarmé terugkeert, en in zijn Corbière-stuk van een jaar later (zie hoofdstuk 7).

Maar wat zegt Slauerhoff zelf over Mallarmé's 'Crise de vers'? Het zijn maar een paar notities die hij na het lezen ervan heeft genoteerd. 'Men merkt,' schrijft hij, 'dat [Mallarmé] het Vers libre van Jules Laforgue, Verlaine en Rimbaud [de laatste wordt níet door Mallarmé genoemd - H.A.] toejuicht, maar slechts als reactie tegen het fotografisch vers der Parnassiens, dat hij voor zichzelf die overgang niet van noode heeft en zich terstond vrij voelt in de gebonden vormen van het traditioneele vers.'

Het is aardig om te zien dat Slauerhoff zich hier al heeft verdiept in de techniek van het vers (de stijl) en met name de ontwikkelingen die zich aan het einde van de negentiende eeuw in Frankrijk voordeden. Hij zal hier in het zeer lange en uitvoerige essay 'Over het "vrije vers"' op terugkomen. Zo ook op de theoreticus van het vrije vers, Gustave Kahn, die hij hier, bij Mallarmé, al signaleert. Slauerhoff citeert Mallarmé, blijkbaar met instemming: "M. Kahn avec une très savante notation de la valeur tonale des mots".

Tot slot van zijn korte divagatie over 'Crise de vers' citeert Slauerhoff nog een mooie observatie van Mallarmé over de perversiteit van de taal, waarmee Mallarmé doelt op het voor een dichter ongelukkige feit dat de klank van een woord zich niets aantrekt van de betekenis van dat woord: 'Tot nadenken stemt b.v. deze gedachte over "la perversité de la langue": "[quelle déception,] devant la perversité conférant à jour comme à nuit, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair".' De donkere klank van *jour* staat in flagrante tegenspraak met de betekenis van *jour*: het lichte gedeelte van een etmaal; bij *nuit* precies andersom: de lichte, open klank contrasteert met de donkere betekenis van het woord. Een klankgevoelige dichter als Slauerhoff, hoewel hier nog jong, sprak zo'n scherpe observatie van de incongruentie tussen de vorm en de betekenis van taal natuurlijk aan.

Afrondend noemt Slauerhoff *Divagations* 'een evangelie der literatuur, ondanks de titel, maar een geheime Leer die doorschemeren laat, geen Verkondiging die

alles in goddelijk licht zet. Ook de indeeling komt hier mee overeen, in het eerste deel de profeten: Verlaine, Villiers de l'Isle-Adam, Poe en Richard Wagner. In het 2e deel vooral de Leer: Crise de Vers, Le livre instrument spirituel, Magie, solitude.' [xvi] Maar: 'Helder is geen gedeelte.' En hij besluit met de verzuchting: 'Men verheugt zich bij wijlen door de sluiers een vorm te zien en de blijde verwachting later meer te ontwaren. En het nederig bewustzijn dat hooger georganiseerde wezens, eeuwen later, alles tout simple zullen vinden.'

### 3.4 Conclusie

Het is op het eerste gezicht opmerkelijk dat Slauerhoff zich op jonge leeftijd (negentien, twintig jaar) voor het werk van de 'moeilijkste' Franse dichter van vlak voor zijn tijd interesseerde. Des te meer als men bedenkt dat deze nog jonge Nederlandse dichter volgens de gangbare opinie de laat-romantische, expressieve poëtica van Baudelaire zou aanhangen en niet de symbolistische, of zoals sommigen zeggen de modernistische, ontpersoonlijkende poëtica van Mallarmé. In de derde plaats is het opmerkelijk vanwege het tijdstip: er ligt 21 jaar tussen verschijning en bespreking van het boek. Gekeken naar de inhoud van het stuk valt het verder op dat hij belangstelling toonde voor de geschiedenis van het vrije vers in de Franse poëzie. Voorts dat hij gefascineerd was door de mysterieuze inhoud van sommige teksten, de taal waarin ze gesteld waren.

Toch gaat Slauerhoff in zijn bespreking eigenlijk voorbij aan de poëtica, de essentie van Mallarmé, die je als volgt zou kunnen samenvatten. [xvii] Poëzie, vond Mallarmé, heeft mysterie nodig. Het komt er niet zozeer op aan de dingen bij de naam te noemen als wel ze via een omweg op te roepen. Poëzie leeft van allusie en suggestie (twee belangrijke kenmerken van het symbolisme volgens Sem Dresden 1980: 143 en Ton Anbeek 1999: 76). '*Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit*'. Overigens, ook zonder volledig begrip valt van zijn (mysterieuze) poëzie te genieten. Je hoeft de tekst alleen maar enkele keren voor je uit te mompelen om 'een tamelijk kabbalistische sensatie' te ondergaan, zei Mallarmé zelf. Tegenover deze mysterieuze kant van poëzie, in welks opvatting Slauerhoff, ook later nog, moeiteloos kon meegaan, was poëzie, en vooral het maken van poëzie, voor Mallarmé tegelijkertijd een zaak van precisie en berekening, waarbij het toeval bij voorbaat werd uitgesloten. Dresden (1980: 30) sprak in verband met de symbolistische kunstopvatting van Baudelaire, in navolging van de door hem geadoreerde Edgar Allan Poe, over de 'ingenieurstheorie' van het kunstenaarschap. Poe en Baudelaire, en later

Mallarmé (id.: 106-107,229), vestigden de nadruk op het rationele, bewerkelijke, bijna mathematische proces van dichten. De dichter vindt een nieuwe taal uit en gaat daarbij als een ingenieur te werk. Den Boeft spreekt in dit verband over het 'cerebrale element in het poëtische proces'. De schoonheid is volgens Baudelaire het 'resultaat van vernuft en calcuul' (Den Boeft 1994: 174). Inspiratie lijkt onbelangrijk, ondergeschikt of zelfs, volgens Valéry, uitgesloten. Van deze zeer 'bewust' ontstane en gemaakte poëzie heeft Slauerhoff zich in verstheorie en -praktijk een tegenstander verklaard. In de *Nieuwe Arnhemsche courant* verwierp hij het 'rythmisch geredeneer' van Nijhoffs *Vliegende Hollander* (18 oktober 1930) en het 'te sterke bewustzijn' van sommige van Nijhoffs *Nieuwe gedichten*, die hij 'overdoordacht' vond (2 maart 1935), en zelf heeft hij door zijn vaak als te haastig gecomponeerde en slordig betitelde of, positiever geïnterpreteerd, expres onregelmatige verzen aangetoond dat het te lang sleutelen aan een tekst hem niet lag, sterker, ongewenst leek.

De grote literatuurhistoricus Paul Bénichou zag Mallarmé als het eindpunt van het romantische 'project', een kleine eeuw eerder begonnen met Hugo, Lamartine en Vigny, dichters die zichzelf hadden opgeworpen als zieners, leidsmannen van *nation* en *humanité*. Met hun poëtisch woord claimden zij voor zichzelf de rol van intermediair tussen God en mensheid. Mallarmé sluit hierbij aan, maar op een gefrustreerde manier. Hij hoort bij de 'ontgoochelde' dichters, onder wie Gérard de Nerval en Théophile Gautier. Mallarmé trekt echter als eerste de consequentie van die ontgoocheling. Bij hem leidt het echech van de dichterlijke 'missie' niet slechts tot retorische uitingen van onmacht en een cultus van l'art pour l'art, maar tot een revolutie in de dichterlijke taal waarbij de ontgoocheling zich ook uitstrekt tot het communicatieve vermogen. Vandaar de 'duisternis' van zijn poëzie. Het is een nieuwe poëtica, waarin hij het tekort van de taal om de wereld adequaat uit te drukken compenseerde met een hermetische, alleen in de poëzie te realiseren schoonheid.

Slauerhoff geeft in de relatief korte bespreking van *Divagations* nog geen blijk van een groot begrip van Mallarmé. Wel lees je de bewondering voor de grootheid en de statuur van Mallarmé, maar ook voor diens taal, én voor het vrije vers. Bovendien werd zijn kennis van de Franse literatuur door het lezen van *Divagations* ongetwijfeld verbreed en verdiept. Ook al was geen gedeelte helder.

## NOTEN

i. Opmerking van Slauerhoff (1983a: 48). Noch de Pléiade-uitgave van 1950, noch

de nieuwste, tweedelige van 1998-2003 (3500 pagina's) vermeldt oplagecijfers van Mallarmé's uitgaven, laat staan een beschrijving van het uiterlijk, zoals Slauerhoff die geeft (zie de eerste alinea van § 3.3).

**ii.** Letterlijk schreef hij: 'dat dit zwaar-op-de-handsch en in resultaten ook zeer magere, knutselig gedoe totaal niets heeft te maken met de literaire kunst, zoals wij die beoefenen; en dat ik Mallarmé niet vind wat men een Meester, maar alleenlijk wat men een zoeker noemt.' (Kloos 1891: 85)

**iii.** Boeken had Mallarmé in Latijnse versregels geïnviteerd voor een bijdrage in De nieuwe gids, waarop Mallarmé op 6 april 1896 enthousiast antwoordde: 'Je réponds en humble Français, parceque vous le lisez, à votre admirable missive en latin, qui fit ma joie et me semble encore le parchemin d'admission dans un Ordre mystérieux et ancien : un peu, attendu qu'il s'agit de devenir votre collaborateur.' Mallarmé bood een paar gedichten en een 'série en prose' aan maar tussen maart en oktober 1896 verbleef De nieuwe gids in een stilzwijgende lethargie, waardoor een unieke mogelijkheid aan de neus van het tijdschrift voorbijging (citaten Mallarmé uit catalogus 33 [z.j.], handschriftnummer 20, van antiquariaat Fokas Holthuis in Bemmel).

**iv.** Van Halsema toonde door bestudering van Leopolds bronnen aan, dat deze Mallarmé niet alleen goed gelezen had maar ook stof uit diens werk ontleende voor zijn eigen werk (Van Halsema 1989: 91-94; 245-280; 330-340).

**v.** Hoewel Boutens' mystiek-wijsgerige levensgevoel vooral gevormd is onder invloed van Plato en de Bijbel, en hoewel Blok zich in zijn studie over de strofen van Andries de Hoghe (1983: 226) niet uitlaat over enige directe relatie met de Franse symbolisten, zijn er volgens Peperkamp (in idem 1997: 4,10 en Nap 1993: 16) toch wel directe invloeden in zijn werk van Mallarmé aan te wijzen.

**vi.** Van de Woestijne vond een geestelijke voedingsbodem voor zijn werk in het Franse symbolisme, vooral bij Baudelaire, Verlaine en Mallarmé, betogen zowel Van de Woestijnes biograaf P. Minderaa (1942) als Anne Marie Musschoot (1999: 9).

**vii.** Nijhoff rekende Mallarmé tot de allergrootste dichters en, zoals Van den Akker in zijn proefschrift liet zien, incorporeerde hij bepaalde literatuuropvattingen van Mallarmé in zijn eigen poëtica (Van den Akker 1985: 140; dl.ii: 46). Waar het zijn verspraktijk betreft lijkt de invloed van de poolreiziger naar het poëtisch-absolute, voor een deel athans, aanwezig in 'Het lied der dwaze bijen' (Wenseleers 1966: 111 en Van den Akker 1984: 79).

**viii.** Van Ostaijen, die in zijn beschouwend werk weliswaar niet vaak naar Mallarmé verwijst, werd door de in dit opzicht invloedrijke Sötemann (1984: 442)

ingedeeld bij de autonomistische of zuivere poëtica, aan de wieg waarvan onder meer Mallarmé met zijn poësie pure heeft gestaan. Overigens heeft Thomas Vaessens (1998) een geslaagde poging gedaan het inmiddels ontstane beeld van Nijhoff en Van Ostaijen, welke laatste al eens 'de Vlaamse Mallarmé' werd genoemd (De Roover 1968: 53), als Nederlandse kopstukken van Mallarmé's zuivere poëtica op belangrijke onderdelen bij te stellen. Feit blijft het, dat de in deze alinea genoemde schrijvers, de een meer dan de ander, Mallarmé's poëtica korte of langere tijd hebben aangehangen en ten dele geïncorporeerd in hun eigen literatuuropvatting en / of verspraktijk.

**ix.** Onder andere de Nederlandse vertalingen Prinses Maleine, De indringer, De blinden, De zeven prinsessen, De geschiedenis van den soldaat, en in het origineel de in vrije verzen geschreven rijmloze poëzie van Serres chaudes (quinze chansons), voorts Le trésor des humbles en Le miracle de Saint Antoine.

**x.** Slauerhoffs fouten in de Franse citaten (die in Slauerhoff 1983a expres door de editeurs werden overgenomen) zijn door mij stilzwijgend na vergelijk met het origineel verbeterd.

**xi.** 'Hugo, dans sa tâche mystérieuse, rabattit toute la prose, philosophie, éloquence, histoire au vers, et, comme il était le vers personnellement, il confisqua chez qui pense, discourt ou narre, presque le droit à s'énoncer.' (Mallarmé 2003: 204)

**xii.** 'Toute la langue, ajustée à la métrique, y recouvrant ses coupes vitales, s'évade, selon une libre disjonction aux mille éléments simples' (Mallarmé 2003: 205).

**xiii.** 'Avec cette particularité toutefois amusante que des infractions volontaires ou de savantes dissonances en appellent à notre délicatesse, au lieu que se fût, il y a quinze ans à peine, le pédant, que nous demeurions, exaspéré, comme devant quelque sacrilège ignare!' (Mallarmé 2003: 207) Calasso merkt op dat, op hetzelfde moment [sic! enige tientallen jaren later, namelijk pas in de eerste decade van de twintigste eeuw - H.A.], in de muziek iets dergelijks ontstond, toen Arnold Schoenberg in Wenen de tonaliteit van de als beklemmend ervaren chromatische toonladder afzwoer (Calasso 2001: 94).

**xiv.** 'Le remarquable est que, pour la première fois, au cours de l'histoire littéraire d'aucun peuple, [...] quiconque avec son jeu et son ouïe individuels se peut composer un instrument, dès qu'il souffle, le frôle ou frappe avec science' (Mallarmé 2003: 207).

**xv.** 'Jusqu'à présent, ou dans l'un et l'autre des modèles précités, rien, que réserve et abandon, à cause de la lassitude par abus de la cadence nationale; dont

l'emploi, ainsi que celui du drapeau, doit demeurer exceptionnel.' (Mallarmé 2003: 207)

**xvi.** De inhoudsopgave van *Divagations* was als volgt: 'Anecdotes ou Poèmes' [= 'Poèmes en prose'] (waaronder 'La Pipe' en 'Plainte d'Automne'); 'Volumes sur le Divan' (waaronder 'Préface à "Vathek"'); 'Quelques médaillons et portraits en pied' (over Villiers de l'Isle Adam, Verlaine, Rimbaud, Beckford, Poe e.a.); 'Richard Wagner, rêverie d'un poète français'; 'Crayonné au Théâtre'; 'Crise de vers'; 'Quant au Livre' (waaronder 'Le livre, instrument spirituel'); 'Le mystère dans les lettres'; 'Offices'; 'Grands faits-divers' (waaronder 'Magie' en 'Solitude').

**xvii.** Hiervoor heb ik gebruikgemaakt, tenzij anders vermeld, van Heumakers 1995.

---

# Van ellende edel ~ 'In den beginne was het Woord': een beginselverklaring

H.G. Aalders



Van ellende edel

*De criticus Slauerhoff over het dichterschap*



In 1919 schreef de 21-jarige Slauerhoff als kersverse redacteur van het vermaarde studentenblad *Propria cures* een beginselverklaring, waarin hij zich sterk maakte voor het vrije woord, dat wil zeggen voor de vrijheid om te kwetsen en te schelden. Hij roept op tot bestrijding van het steeds kwalijker opstekende epigonisme, dat naar zijn zeggen met wortel en tak moet worden uitgeroeid. Hiermee loopt hij vooruit op de Prisma-discussie van tien jaar later. En ten slotte laat hij zich kennen als een onafhankelijk persoon; iemand die zich afzet tegen elke partij of bewegingvorming. Hij zal dan ook niet langer dan vijf

maanden het redacteurschap van *Propria cures* bekleden. Binnen de kortste keren had hij zich onmogelijk gemaakt.

#### 4.1 Student Slauerhoff wil bij PC

Slauerhoffs studentenbibliotheek op zijn zolderkamer aan de Amsterdamse Bloemgracht bevatte rond 1920 een keur van boeken uit de Franse literatuur. Hazeu (1995: 87) somt de werken op die in die tijd op de planken stonden: van Nerval *Les Roses de France* en *Les Chimères*, van Verlaine de *O'Evres complètes*, van Jarry *Ubu roi* en *Poèmes*, van Apollinaire *Alcools* en van Laforgue de *O'Evres complètes*, die hij zeer bij zijn vrienden aanpreeft (onder anderen bij Bloem) (id.: 88), voorts van Régnier *Le Passé vivant* en *Poèmes* en van Hugo de dichtbundel *Les Voix intérieures* (id.: 89). Op Nerval, Apollinaire en Hugo na zou Slauerhoff van allen werk vertalen. Van Wessem (1940: 31) meldt nog: 'Ook wat er [op zijn zolderkamer] aan lectuur rondzwerft op tafels en stoelen is voor zijn smaak en voorkeur een teekenend allegaartje: Rilke naast Corbière, A. Roland Holst naast E.A. Poe, Boutens naast Baudelaire en Villiers de l'Isle-Adam. Vooral de ironische fantasie van Pierre Mac Orlan trekt hem aan.' Zeer waarschijnlijk had hij toen al van de Deense schrijver Laurids Bruun *Van Zantens lykkelige tid. Koerlighedsroman fra PelliØen* (1908) gelezen. Hij en studiegenoot en collega-arts Hans Feriz kenden het boekje in Duitse vertaling. **[i]** Het was vanaf hun studietijd beider lievelingsboek, zoals uit hun briefwisseling blijkt (Slauerhoff 1984: 13-16). Zijn verloofde, de studente Nederlands Truus de Ruyter, las met hem de Griekse en Latijnse klassieken (Hazeu 1995: 107), die hun sporen merkbaar achtergelaten hebben in zijn vroege verzen. **[ii]**

In de tijd dat hij medicijnen studeerde (1916-1923) was Slauerhoff van het begin af lid van USA. Deze studentenvereniging was in 1911 opgericht als een reactie op de corpora. De leden kwamen meestal uit de minder gegoede milieus, de groentijd was lichter en vrouwen waren even welkom als mannen (Slauerhoff 1983a: 9). Maar de belangrijkste reden om lid van USA te worden, en niet van het corps, ligt waarschijnlijk in het feit dat Slauerhoffs vader en zijn oudere broer Feije, die inmiddels medekostwinner van het gezin was, geen contributie voor het corpslidmaatschap wensten te betalen (Hazeu 1995: 92).

Slauerhoffs poëzie verscheen voor het eerst in een uitgave van deze vereniging, de jaarlijkse USA-almanak: onder het pseudoniem X.Y.Z. publiceerde de 18-jarige student medicijnen een sonnet dat de invloed van Kloos verraadde, en een vers dat aan de sensitieve Gorter doet denken (Slauerhoff 1983a: 20-21). Het sonnet begint met de regels

Zoo als, temidden van de zwart bevoerste nacht,



Als in den hemel sombre donkre wolken zijn,  
De teere maagdelijke maan in kuischen schijn,  
In lichte witheid droomt, gerust en zacht,

Het tweede gedicht gaat als volgt:

In 't zachte, grijze licht,  
Dat zon door wolken zond  
Dan door de ramen binnengleed,  
Bewoog en liep je heel licht  
In 't luchtblauw ochtendkleed,  
Dat los je leden omwond  
Je bewegen mededeed. (id.: 21)

Let wel, we schrijven 1917. Een jaar eerder heeft Paul van Ostaijen met z'n *Music Hall* gedebuteerd, heeft I.K. Bonset zijn eerste visuele gedichten gepubliceerd die vooruitlopen op de 'X-beelden', en Herman van den Bergh zijn expressionistische verzen. Mondriaan is al bezig met zijn 'Composities' van kleurvlakken in de elementaire kleuren. En hier spreekt een dichter in een taal die bijna dertig jaar teruggrijpt, naar de sensitieve verzen van Gorter bijvoorbeeld. In deze eerste verzen van Slauerhoff ontbreekt de angst voor wat er in de maatschappij rondom de dichter gebeurt, zoals die wel spreekt uit de poëzie van Van Ostaijen en uit Nijhoffs *De wandelaar* (die beiden twee jaar eerder - in 1916 - hebben gedebuteerd). In het waarschijnlijk door Slauerhoff geschreven liefdesvers 'Koekoek tot Merel' (id.: 34) betreurt de maker van het vers teleurgesteld de geringe invloed van de dichter: 'Een dichter is geen Kamerlid, / Hoe lang hij in het Raadhuis zit', 'Een stem bereikt niet iedereen'.

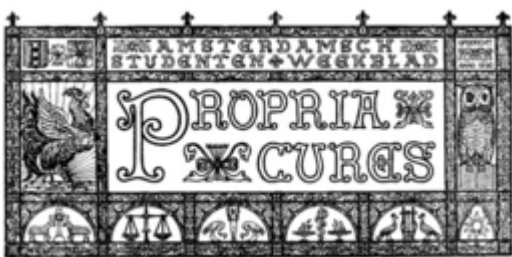
Overigens is de *moderne* Nederlandse poëzie die tussen 1915 en 1922 ontstaat voor het grootste deel schatplichtig aan de ontwikkelingen in de Duitse poëzie in die periode. We zien de invloed van August Stramm en de dadabeweging op Van Ostaijen en Bonset, van Georg Trakl en Gottfried Benn op Marsman een paar jaar later. Slauerhoff is van stonde af aan níet geïnteresseerd in de Duits-expressionistische maar in de Franse poëzie, en dan vooral die van het einde van de negentiende eeuw.

De studentenalmanakken boden met hun eenmalige verschijning per jaar natuurlijk te weinig publicatiemogelijkheden. Daarom klopte Slauerhoff aan bij

het wekelijks verschijnende studentenblad *Propria cures* (PC). Werk van niet-corpsleden werd door de redactie zeer kritisch bekeken, maar Slauerhoff kon op grond van zijn inzendingen de toets der kritiek ruimschoots doorstaan en debuteerde op 2 maart 1918 met twee spotverzen op zijn eigen USA-vereniging in *PC*. USA vatte dat op als een dolkstoot in de rug. Nota bene een lid dat in een concurrerend orgaan het eigen nest bevuilde! Slauerhoff kreeg er dan ook op vergaderingen van langs en eens moest hij een oorveeg incasseren van een door hem beledigd persoon. Niettemin zette hij zijn spot door, er verschenen nog vier scheldverzen, waaronder het beroemde 'De afgescheiden gemeente' ('Soms raakt de goede man in zalvend vure / En wekt hen op jaarliedren te psalmeeren') (Vg 812).

Daarna publiceerde Slauerhoff tussen 27 april 1918 en 1 november 1919 een achttal in het Frans geschreven gedichten in *PC*, onder het pseudoniem E. of J.E., en nog zeven Franse gedichten in andere studentenuitgaven, vijftien in totaal dus. Eén draagt de titel van Huysmans' beroemde novelle *À vau-l'eau* (1882). Constant van Wessem noemt ze een 'vrucht van zijn lectuur en van een zekere behoefte "zich te onderscheiden", want het Fransch dier verzen is vaak allesbehalve correct, waarom de meeste ervan ook niet in de *Verzamelde Werken zijn herdrukt*' (Van Wessem 1940: 27). Toch zal Slauerhoff later nog Franse verzen blijven schrijven, die hij in 1929 verzameld uitgaf onder de naar Baudelaire verwijzende titel *Fleurs de marécage*.

Vanaf 11 oktober 1919 is Slauerhoff een van de redacteuren van *PC* en in het nummer van die datum schrijft hij het hoofdartikel, onder eigen naam, 'Intree: In den beginne was het Woord' (Slauerhoff 1983a: 69-72).



#### 4.2 Beginselverklaring

Is het een beginselverklaring? Dat lijkt een veel te groot woord voor de practical joker en vileine pestkop die de student Jan Slauerhoff op dat moment was. Maar het was gebruik dat nieuwe redacteuren van *PC* een credo schreven, of, anders gezegd, hun geloofsbrieven op tafel legden. Dat is waarschijnlijk de reden voor de wat hoogdravende en evangelische toon. Evengoed staat het stukje stijf van overspannen ambitie om iets te betekenen in het milieu van *PC*. Het begint al met de titel, *Intree*, die hoog inzet.

'Intree' kan zowel de feestelijke of plechtige binnenkomst in een nieuw ambt zijn, bijvoorbeeld van een dominee, als het eerste verschijnen in een nieuw gezelschap

- Van Dale noemt als voorbeeld: in een klooster, maar hier dus in het *PC*-milieu of concreter: de *PC*-redactie. En hij heeft het in de eerste zin al over de 'prediking' die hij 'wil spinnen'.

Er volgt een quasi-diepzinnige uiteenzetting over de betekenis van de naar Joh. 1:1 verwijzende titel. Volgens Slauerhoff betekent het, dat het woord het wezen was van de schepping. Dat het absoluut was en niet een component zoals planten, dieren [...]. Het was kiem in het vormlooze. En het was het onzichtbaar bekoorlijke zonder 't welke het zichtbaar schoone het schoone niet geweest zou zijn. Het gevleugelde wezen, de heraut van den ziel, dat thans tusschen ons eenzamen heen en wedervliegt, dat de trillingen en sensaties getrouwelijk overbrengt, was ongeborener dan een vlinder in popstaat. *Het was de dingen nog niet ontkomen.* [cursivering door Slauerhoff ]

Met hoeveel ironie ook gesteld, er wordt hier toch een gewichtige plaats ingeruimd voor het woord, dat niet minder dan de verbinding moet zijn tussen 'ons eenzamen'. Wie daarmee bedoeld kunnen zijn, is niet direct duidelijk. Maar het is heel goed mogelijk dat Slauerhoff hier al, zoals hij het later nog veelvuldig zal doen (bijvoorbeeld in het gedicht 'Hölderlin' [Vg 899-901]), duidt op de eenzame staat van de dichters en hun weinige, trouwe lezers, die hen verstaan.

Het woord kan de sensaties over en weer getrouwelijk overbrengen. Hoe anders zal Slauerhoff zich veel later, in 1931, uitdrukken over de betekenis van het woord, als hij inmiddels bij tijden de nutteloosheid van het schrijven van poëzie heeft onderkend en lijkt te verlangen naar een woordloze wereld. In het gedicht 'Nieuwjaarsboutade' [iii] vraagt de dichter zich af: wie in deze tijd nog poëzie schrijven wil, 'is meer dan rijp voor het gekkenhuis'. Zo iemand moet eigenlijk 'naar een ballingsoord, / Waar papier en pennen zijn behekst, / Waar de kale muur siert de bijbeltekst: / (Slechts) In den beginne was het Woord.'

Voorts gaat Slauerhoff in op de functie van het woord in de bijbel: als twistbron in het verhaal van Eva en de appel, als werktuig voor de wroeging van Adam, als dronkemansgebral uit de mond van Noach, als triomfkreet in het Hooglied, als gesel in de mond van de boetprofeet. Door deze laatste functie geïnspireerd zien Slauerhoff en zijn mederedacteuren (aangeduid met de 'dienaren van het woord') drie redenen waarom hun het woord is gegeven en waarvoor ze het dus kunnen gebruiken:

1. 'Om zonder aflaat [lees: ophouden] de oorzaken aan te wijzen van onze verwording.'

2. 'Om onze onvolkomen wereldsche weelden te uiten' en

3. 'Om onwaardigen die zich verheffen willen in het moeras terug te duwen waar zij behooren'.

Met andere woorden: om onbetekenende figuren die zich in geleende formules hullen te ontmaskeren en op hun plaats te zetten.

Deze laatste doelstelling, die toch wel de belangrijkste is, wordt nog twee keer herhaald. De eerste keer zo: 'laten wij hen die zich op publieke plaatsen vertoonen en hunne nietswaardigheid omhullen met geleende of gestolen prachtgewaden en plagiaten, laten wij hen aanwijzen met onzen kritische zin, hun de zwarte hand van onze verachting op de schouder leggen, hen sluiten in het blok van onze spot, hen aan den schandpaal stellen van onzen eerlijken hoon en verontwaardiging. Laten wij van geen partij zijn.' En tot slot nog op het eind: 'En ten laatste zullen wij [...] alle onbeholpenen, onbeduidenden, die zich willen verheffen, naar hun ware laagte terugdringen zonder aanzien des persoons.'

De hoogdravende toon, de pathetiek, de bravour, wie herkent niet de studentikoze ironie die van alle tijden lijkt? *PC*, dat dan al een reputatie van grappen ten koste van gevestigde reputaties heeft hoog te houden, heeft aan Slauerhoff een waardig redacteur. Hij onderstreept in het stuk dan ook de waarde van het vrije woord, de vrijheid om te mogen kwetsen als daar de waarheid mee gediend is, kortom de betekenis van *PC* als 'schendblad':

Het heiligdom waar wij het woord dienen [= *PC*] is niet groot van bouw en bevat geen hoeksteen. De zuilen waarop het dak rust zijn weinige. Zoo is het innerlijk open naar alle windstreken. Het vrije woord wordt gediend. Laten wij dat niet vergeten, medesteunpilaren. Gij weet dat velen een gemuurde van vooroordeel verkiezend, ons luchtig gebouwd en gastvrij huis, waar ieder zich neer kan zetten en vrij uit kan spreken, gij weet, dat dezen ons blad een schendblad noemen. Laat ons dezen roep van schendblad handhaven.

Een schendblad, hij accepteert deze betiteling van *PC* als een geuzennaam. Zelf heeft hij het blad inmiddels al gebruikt om reputaties, gevestigd of niet, belachelijk te maken. En in deze beginselverklaring als nieuwbakken *PC*-redacteur verstout hij zich om nog een aantal woorden tot de USA-leden te richten, immers 'het verbond waartoe ik behoor'. Ondanks de kritiek en het wantrouwen die hij inmiddels ontvangen heeft van met name USA-leden, 'zal ik naar mijn beste inzichten haar [USA's] belang voorstaan'. Hij zal zich ten opzichte van USA vooral aan zijn derde doelstelling houden - dat is het voornemen valse

schijn en erudiete maskerade te ontmaskeren, 'daar hun weelden maar al te dikwijls schriel en dor zijn'. Verder verwijt Slauerhoff de studentenvereniging koudbloedigheid. Haar winterslaap wordt afgewisseld door een zomerslaap. 'Welnu een voortdurende prikkeltoediening zal haar dwingen wakker te blijven en te leven, dat is de beste dienst die wij haar nog bewijzen.'

#### 4.3 Conclusie

'In den beginne was het Woord' is in de eerste plaats een pleidooi voor het vrije woord, dat is hier de mogelijkheid om te kwetsen of te schelden. Of het kwetsen het doel of slechts een middel is, blijft onzeker. We herinneren ons voormalig staatssecretaris Elco Brinkman van Cultuur die in 1984 de P.C. Hooftprijs weigerde uit te reiken aan schrijver-columnist (en voormalig PC-redacteur) Hugo Brandt Corstius, omdat die 'het kwetsen tot instrument had gemaakt'.

Het Intree-stuk is ook een aansporing om epigonisme en slechte kwaliteit op te sporen, aan te wijzen en te verwerpen. In feite is de verwerping van epigonisme een afgeleide van het door de Tachtigers zo beleden oorspronkelijkheids criterium. Slauerhoff lijkt hier, in 1919, tien jaar vooruit te lopen op een discussie die pas tegen 1930 in literair Nederland zal losbarsten rond het verschijnen van D.A.M. Binnendijks *Prismabloemlezing*.

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) Slauerhoff lijkt in deze discussie aan het begin ervan gestaan te hebben.

Opvallend is ten slotte de uitspraak: 'Laten wij van geen partij zijn.' Er spreekt tenminste een gevoel voor persoonlijkheid en individualisme uit, contrair aan de neiging tot het ontstaan of vormen van stromingen en groeperingen.

Met dit stuk van Slauerhoff is het haast alweer gedaan. De volgende week reageert hij nog wel geestig op een ingezonden brief en bespreekt hij het eerste nummer van een blad van rooms-katholieke studenten, maar daarna volgt alleen nog maar een Franstalig vers en daarmee is het uit. Einde PC.

Het redacteurschap houdt hij dus nog geen vijf maanden vol[iv]. Hoe eindigde het

en waarom? Zelf schrijft hij in zijn laatste bijdrage (van 21 februari 1920) op eigen initiatief te zijn opgestapt, dat er door de redactie geen enkele pressie op hem is uitgeoefend om te vertrekken en dat hij slechts op het goede moment (namelijk een vergadering) moest wachten om het aan te kondigen (Slauerhoff 1983a: 89). Het blijkt dat Slauerhoff de zaken mooier wil doen voorstellen dan ze in werkelijkheid zijn. De redactie schrijft namelijk direct onder zijn 'verweer' dat alle drie de punten onjuist zijn:

1e Van heengaan 'op eigen initiatief' was geen sprake, aangezien J.J.S. tot op het laatste vasthield nog 'eenigen tijd op proef' het redacteurschap te willen blijven vervullen.

2e Toen de overige redactieleden unaniem en in climax zich uitdrukking vol hielden, dat zij samenwerking onmogelijk achtten, wist J.J.S. eindelijk zijn conclusie te trekken.

3e Niet S. wachtte op een vergadering der redactie, doch de redactie wachtte lange tijd eer S. op 'n vergadering verscheen om de gerezen geschilpunten te bespreken. (ib.)

Het démasqué van *PC*-redacteur Slauerhoff. Hoog van de toren geblazen en genadeloos neergehaald. Drie dagen later verschijnt de nieuwe *USA*-almanak van 1920. Ook daar zullen geen bijdragen van Slauerhoff meer in staan. Hij heeft zich onmogelijk gemaakt. Een opschrift, refererend aan een regel uit het begin van Shakespeares *The Storm* is het genadeschot: 'Op Sl..rh..ff: / If this man was not born to be hanged, our case is miserable. / Shakespeare'. De almanak van het corps, waar hij een jaar eerder nog twee Franstalige gedichten in geplaatst kreeg, heeft een maand later de eer Slauerhoff als student-auteur uit te wuiven: '*Sl.rh.ff.* / Dat zijn dagen weinig zijn; / een ander neme zijn ambt. / Psalm 109' (id.: 90).

## NOTEN

**i.** Von Zantens glückliche Zeit. Ein Roman aus der Südsee (1914); Ned. vert.: Van Zanten's gelukkige tijd: een liefdesroman op het eiland Peli (1916).

**ii.** Gedichten als 'Nimfen' (Vg 49-51), 'Catastrophe' (52), 'Sirenen' (53-56), 'Aan Astarte' (123), 'Offerande' (124), 'Endymion' (152-153) en 'Pindarus' (895).

**iii.** Geschreven op 1 januari 1931 en door Slauerhoff ingestuurd voor publicatie in *Forum* (maar niet gehonoreerd). Het gedicht werd postuum gepubliceerd door K. Lekkerkerker in *Maatstaf* 2 (1954/1955): 266.

**iv.** Het is ook het enige redacteurschap dat hij heeft bekleed. Hij heeft zich, ondanks de inspanningen voor een tijdschrift als *De vrije bladen* (zie hoofdstuk

6.1) en de talloze bijdragen aan een groot aantal literaire tijdschriften, nooit tot een dergelijke functie aangetrokken gevoeld.

---

## Van ellende edel ~ Jules Laforgue: 'stoutmoedige acrobaat in tijd, ruimte en gebied van het ik'

H. G. Aalders



Van ellende edel  
De criticus Slauerhoff over het dichterschap

ROZENBERG

Over Jules Laforgue (1860-1887) publiceerde Slauerhoff zijn eerste kritische literaire bijdrage in een literair tijdschrift. Slauerhoff is in het bijzonder getroffen door het kosmische aspect waarvan de poëzie van Laforgue doortrokken is, en dit kenmerk doet hem aan de gedichten van *Dèr Mouw* denken. Voorts spreekt de spot met natuurwetten en filosofische speculaties hem aan, als ook de enorme vitaliteit en originaliteit van Laforgues taalspel. Slauerhoff heeft oog voor de eenzaamheid in het werk van de Franse dichter, die het onvermijdelijke gevolg is van een dergelijke spot. Ten slotte toont hij zich

ingenomen met de door Laforgue gehanteerde dichtvorm van het vrije vers.

### 5.1 Jules Laforgue: leven en werk

In zijn studententijd kwam Slauerhoff in aanraking met het werk van de Franse dichter Jules Laforgue. Ik vermoed dat hij niet alleen gefascineerd was door diens poëzie, maar dat Laforgues leven evenzeer tot zijn verbeelding moet hebben gesproken. Niettemin zal hij zich in het openbaar alleen over zijn poëzie uitlaten. Laforgue werd op 16 augustus 1860 in Montevideo (Uruguay) geboren. **[i]** Met zijn Bretonse ouders verhuist de zesjarige Laforgue naar Frankrijk. Zijn vader, een onderwijzer, stuurt hem naar een kostschool in Tarbes, in het zuiden. Hij ziet zijn ouders acht jaar later terug in Parijs. Op zijn veertiende sterft zijn moeder in het kraambed van haar twaalfde kind. Vanaf dan schrijft hij verzen. Voornaamste

interesse: de schilderkunst. Verder verdiept hij zich in de filosofie. Tussen 1881 en 1886 is hij voorlezer van keizerin Augusta van Pruisen in Berlijn. Hij komt daar onder invloed van Heine, raakt in de ban van de Duitse filosofie, leest Schopenhauer en Eduard von Hartmann. Dezen brengen hem tot het besef dat de wil van de mens wordt gedomineerd door onpersoonlijke kosmische krachten, waardoor ze niet in staat is het lelijke en uitzichtloze van de moderne ervaring te veranderen. Laforgue neemt Engelse les om de vrije verzen van Walt Whitmans *Leaves of Grass* te kunnen vertalen (*Feuilles d'herbe*). In 1886 verschijnen ze in *La Vogue*, het tijdschrift van Gustave Kahn. Hij was de eerste die vrije verzen schreef en ze publiceerde, en hij gaf er een definitie van. In datzelfde jaar keert Laforgue terug naar Parijs, trouwt met de Engelse Leah Lee, maar sterft al na een paar maanden, amper 27 jaar oud, op 20 augustus 1887 aan tuberculose. Nog geen jaar later overlijdt zijn jonge weduwe, ook aan de vliegende tering.

In zijn eerste bundel *Le Sanglot de la terre* uit 1880 (die hij niet goed genoeg vond voor publicatie en die postuum, in 1901, verscheen) bezingt hij het verlies van de moeder en de zinloosheid van de kosmos. In juli 1885 verschijnt *Les Complaintes*, tientallen klaagliederen op het spleen en de ennui van lege zondagmiddagen. Alleen Mallarmé en Huysmans getuigen van hun waardering voor de bundel. Een paar maanden later verschijnt *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* (1885). Bleke pierrots in het maanlicht, muziek van gitaren en klavieren zijn in de mode, maar de absurdistische mélange van klassieke alexandrijnen en cabaretesk nonsensrijm die Laforgue ervan maakt, ontmoet niet veel waardering. De poëzie van zijn twee laatste jaren heeft Laforgue niet willen publiceren. De desinteresse van het Parijse lezerspubliek zal daar wel aan hebben bijgedragen. Een titel was er overigens al: *Des fleurs de bonne volonté* (1890). Voorts verschenen nog *Le Concile féerique* (1886), *Derniers vers* (postuum uitgegeven door vriend en bewonderaar Édouard Dujardin en Félix Fénéon in 1890) en de bundel filosofische verhalen *Moralités légendaires* (1887), waaronder het door Slauerhoff vertaalde Hamlet, ou les suites de la piété filiale. **[ii]**

De zachtmoedigheid en weemoed die uit zijn verzen opstijgen zijn die van een ziek, met alle zorgen omringd kind, maar de wrangheid, de verbijsterende beelden, de koketterie, het cynisme en de schaamteloosheid zijn die van een schooljongen. Hij en Corbière introduceerden volgens Edmund Wilson (1982: 76) 'een grotere verscheidenheid in het taalgebruik en een nieuwe flexibiliteit in het gevoel'.



Als een van de eersten ging Laforgue zich van het *vers libre* bedienen. Reeds lang overtrad hij de regels die aan het metrum en het rijm werden gesteld. Hij rijmde op het gehoor, paste een prosodie van straat- en cabaretlied toe. In 1886 hakte hij de knoop door: vrije verzen zouden het voortaan wezen. Niet langer de metra van de traditie, geen vaste strofen, maar een ritmische samenhang van beeld en klank, met het rijm nog als cement, in telkens nieuwe variaties. Als geen ander bevrijdde Laforgue de Franse poëzie van de metrische strengheid van de alexandrijn. De invloed van Walt Whitman en Heinrich Heine zal hier zeker niet vreemd aan zijn geweest. Ook andere oorzaken droegen bij tot de lossere stijl van *Les Derniers vers*: de beschikbaarheid van de poëzie van Verlaine; de waarschijnlijkheid dat hij een kopie van het manuscript van Rimbauds *Illuminations* gelezen had; de discussies die hij in juni 1886 tijdens lange wandeltochten door Parijs en voorsteden maakte met de 'uitvinder' van het vrije vers, Gustave Kahn; en ten slotte de opleving van zijn muzikale interesse door de ontmoeting met de uitvinder van de *monologue intérieur*, Édouard Dujardin, en de erudiete muziekcriticus en dichter van Poolse origine Téodor de Wyzewa. **[iii]**

Kenmerken van zijn poëzie zijn een ironische afstandelijkheid, een pessimistische levensvisie, die evenwel bedekt wordt onder een deken van rauwe humor (onder andere zelfspot) en speelse fantasie. Dit alles is verwoord in een gewone taal, soms maakt hij ook gebruik van het *argot*. Opmerkelijk is verder het belang van de droom en het onderbewuste in zijn poëzie: 'Je rêve de la poésie qui ne dise rien mais qui soit les bouts de rêveries sans suite'; 'Une poésie ne doit pas être une description exacte [...] mais noyée de rêve'; [poëzie zou moeten zijn:] 'une divagation d'images comme dans le rêve et l'extase inconsciente'; 'Je songe à une poésie qui serait de la psychologie dans une forme de rêve' (geciteerd naar Watson 1980: 31).

Laforgue is lang een 'poet's poet' gebleven, een dichter die vooral door andere dichters werd gelezen en niet door een groot (leken)publiek. Zijn invloed op de Franse symbolisten is groot. Nog groter echter is zijn invloed op de Angelsaksische letterkunde. Wat Edgar Allan Poe was voor de Franse symbolisten, was Laforgue, omgekeerd, voor de Amerikaanse modernistische dichters van de twintigste eeuw (Eliot, Pound, Lowell). Eliot vond bij hem nieuwe metaforen - straatorgel, pianonocturnes, verlepte geraniums - en vooral het bevrijdend voorbeeld van een versvorm zonder prosodische wet of metrisch dogma. In Nederland en Vlaanderen werden Nijhoff (*De wandelaar*, maar dan

vooral de thematiek van pierrots, maanlicht en andere decadente decoraties) en Van Ostaijen (*Music-Hall*, bij hem vooral de bevrijding van de versvorm) door Laforgue beïnvloed.

Laforgue werd, behalve door een aantal Franse symbolistische dichters, in eigen land maar weinig gewaardeerd. Niet alleen tijdens zijn korte leven maar ook lang daarna bleef hij een onbekende dichter. Hoewel er twee edities van zijn verzameld werk verschenen, in 1902 en in 1922, duurde het nog tot 1947 voor de Franse waardering kwam. In dat jaar werd hij door Guy Michaud 'gerehabiliteerd' en stond hij voortaan als symbolist te boek. Voordien werd hij toch als een van de mindere vertegenwoordigers der *décadents* gezien. Het is aan Pascal Pia te danken dat er een degelijk, compleet en verantwoord verzameld werk van Laforgue verscheen - hoewel het laatste deel, gevuld met Laforgues niet onbelangrijke kunstkritieken (onder andere over het impressionisme), meer dan twintig jaar moest wachten om gedrukt te worden. Opmerkelijk is de parallel met de problematische verschijning van de laatste twee delen van Slauerhoffs Verzameld werken, te weten een deel essays en kritieken en een deel met dagboekfragmenten. In de ogen van de uitgever konden deze uitgaven geen commercieel gewin brengen. Tekstbezorger K. Lekkerkerker gaf ze maar op eigen kosten uit. Het laatste deel met verantwoordingen verscheen nooit.



Jules Laforgue (1860 - 1887)

## 5.2 Slauerhoff ontdekt Laforgue

Volgens Hazeu (1995: 87) stond in Slauerhoffs Amsterdamse boekenkast een exemplaar van Laforgues *O'Evres complètes*. Dat moet òf de eerste, driedelige editie, bezorgd door Camille Mauclair in 1902-1903 zijn geweest, òf de op acht delen begrote editie, die in 1922, eveneens door de *Mercure de France* uitgegeven, met twee delen poëzie begon te verschijnen. **[iv]** Op de lijst die van Slauerhoffs bibliotheek werd opgemaakt na diens dood, ontbreekt enig werk van

Laforgue, maar dat zegt niets: hij kan het kwijt geraakt zijn of weggegeven hebben. Een deel van zijn boekerij ging verloren bij een brand in zijn huis in Tanger in 1934. Waarschijnlijk is dat Slauerhoff het werk van Laforgue al uit het begin van zijn studententijd kende, mogelijk uit het tweede deel van de uitgebreide bloemlezing *Poètes d'Aujourd'hui. Morceaux choisis*, de editie van Ad van Bever en Paul Léautaud en uitgegeven door de Mercure de France in 1918. Een exemplaar van dit boek bevindt zich wel in Slauerhoffs bibliotheek.

Op zichzelf gezien is het bijzonder te noemen dat Slauerhoff deze ook in eigen land vergeten dichter hier in Nederland opmerkte. Herman van den Bergh, die Laforgue een aantal malen noemde in zijn 'Studiën' in *Het getij*, schrijft dat hij in ons land aan het eind van de Eerste Wereldoorlog 'slechts uit een anthologietje van Gauthier-Ferrières uit 1915(!) bekend' was (1958: 11). Maar hij vergist zich, gezien de beschikbaarheid van een verzameld werk sinds 1903. Niettemin zegt het wel iets over de betrekkelijke onbekendheid van de Franse dichter in Nederland.

In *Propria cures* van 1 november 1919 publiceerde Slauerhoff onder het pseudoniem E. een eigen, in het Frans geschreven '*Complainte*' (Slauerhoff 1983a: 80), die kennelijk geïnspireerd was op Laforgue, wiens verzameld werk een kleine vijftig complaints telt.

Du soir - sans bruit -  
Monte une brume  
Blanche; une écume  
Flotte sur la nuit.

D'étoiles s'allument  
Qui peu jadis  
Sont de l'enclume[**v**]  
Du temps jaillies.

L'âme est brève,  
Elle ne survit  
Ni mort, ni rêves.

Non plus survit  
Ceux qui passent,  
Dans l'espace.

Later zou hij nog twee 'complaintes' schrijven, een in het Nederlands, met de bekende strofe

Ik zal wel heengaan op een nacht  
Met stille trom: een desperado  
Die smachtend zoekt als Eldorado  
Een land nog niet in kaart gebracht

(gepubliceerd in 1927 in *De vrije bladen*, ook in Vg 237), en een in het Frans, opgenomen in de tweede druk van de bundel Franse gedichten *Fleurs de marécage*[vi] uit 1929 (Vg 540). Ook las hij zich in over het werk van Laforgue voor het stuk over het vrije vers uit 1924, zoals een artikelenreeks over de Franse symbolisten in oude jaargangen van *De gids* door prof. A.G. van Hamel (1902)[vii] en Dujardins studie over de eerste dichters van het vrije vers, die een apart hoofdstuk aan Laforgue wijdde[viii] (zie hiervoor ook hoofdstuk 10.4.1).

### 5.3 Slauerhoffs 'Aanteekening over Jules Laforgue'

In 1922, vier of vijf jaar nadat hij kennisgemaakt had met de poëzie van Laforgue, verscheen in het maartnummer van het tijdschrift *Het getij* 'Aanteekening over Jules Laforgue' (Slauerhoff 1922[ix]). Meer dan een uitgebreide aantekening is het ook niet, want elke structuur ontbreekt eraan. Toch is het een hartstochtelijk pleidooi voor de poëzie van deze Franse dichter. Slauerhoff citeert kwistig dichtregels en besluit: 'Dit is alles wat ik hier van hem geef, en het is weinig.' Opmerkelijk is dat elke biografische inleiding of toelichting op de persoon van Laforgue achterwege blijft. Waarschijnlijk wist Slauerhoffdaar ook maar weinig van. Het stuk pakt meteen de poëzie van Laforgue bij de kladden. Hij begint met het onderstrepen van het ruimteaspect in Laforgues poëzie:

Laforgue is misschien de mensch geweest die minder aan ruimtevrees leed dan alle tot nog toe opgestane stervelingen. [...] Ook de stoutmoedigste acrobaat in tijd, ruimte en gebied van het ik. Hij buigt de verst uiteengelegen begrippen bij elkaar en ook wat het minst adhaesie toont, brengt hij in bizarre en toch soliede structuurformules onder. [...] Hij bereist de ruimten, neemt duizelende vlucht zonder de aarde los te laten, geeft het universum zeer aardsche benamingen, put soms zelfs uit het argot... en geeft evengoed de huivering van het grenzenlooze. Hij weet zich alle ruimte en tijd te binnen te brengen en blijft toch glimlachen 'd'un sourire navré'. [id.: 52] Weinigen hebben zoo tot in het merg gehuiverd van de kou van het heelal als hij, en dit vaak op grond van de meest alledaagsche

ellende. (id.: 54)

Slauerhoff ziet wat dit kosmische aspect betreft een overeenkomst met Dèr Mouw: 'Ook deze heeft iets luchtigs-verhevens, sloeg ook stout gewelfde bruggen over ver uiteenstaande gedachtenpijlers. Maar bij hem [Dèr Mouw] fungeert het cosmische veel meer als ornament, zijn bizarste woorden vallen niet, zoals bij Laforgue, als meteorostenen uit het metaphysische midden in het gedicht, maar fungeeren heel vaak meteen als rijmwoord.' (id.: 52-53)

Voor Slauerhoff is de tegenstelling tussen de kosmos en het aardse dé grote aantrekkingskracht in het werk van Laforgue. Die tegenstelling heeft vele kanten. Ten eerste een ruimtelijke: ver en nabij, hoog en laag. Ten tweede is het een tegenstelling in tijd: die tussen verleden en heden. Ten derde is er een inhoudelijke tegenstelling: verheven tegenover alledaags, verering tegenover spot, blasfemie zelfs. Deze spot spreekt Slauerhoff ten zeerste aan, en wel de spot met alle filosofische systemen, alle astronomische ontdekkingen, alle metaphysische speculaties. Hij zou in staat zijn, indien hij een ster had bemachtigd, tot groote vreugde der 'au bout de leurs télescopes' gekomen astrologen, zijn sigaret er aan op te steken en het hemellichaam weer in situ te brengen, buiten hun bereik, als verontschuldiging aanvoerend dat het zijn belangrijkste aardsche missie reeds had vervuld. (id.: 53)

Deze passage herinnert ons aan Slauerhoffs gedicht 'Tot mijn erfgenaam' (Vg 235), waarin de ik vermanend tot zijn (toekomstige) zoon spreekt: 'Volgt niet den leergang van de filosofen, / Dit leidt tot ledigheid. En godsdienststichters / Zijn loochenaars. [...]'

Ten vierde uit zich de tegenstelling tussen kosmos en aarde, het verhevene en laagbij-de-grondse, op het niveau van de taal, met name in contaminaties: 'Laforgue heeft nieuwe woordvormen, meteen begripscondensaties, waarop de degelijkste dadaïsten jaloersch mogen zijn. Hoe vindt men: "l'Éternullité", "violupter", "ex-ciel".' **[x]** (ib.) Het gevolg van die tegenstellingen in ruimte en tijd is een ongelooflijke eenzaamheidservaring, die Slauerhoff niet is ontgaan. Hij haalt de slotstrofe van 'Crépuscule de dimanche d'été' aan:

Comme nous sommes seuls, pourtant, sur notre terre,  
Avec notre infini, nos misères, nos dieux,  
Abandonnés de tout, sans amour et sans père,  
Seuls dans l'affollement universel des Cieux! (id.: 52)

‘Die dit schreef,’ zegt Slauerhoff, ‘leefde op een steilen top van Eenzaamheid, n’en déplaise Nietzsche’ (ib.). En ook merkt Slauerhoff de verwantschap met Baudelaire op: ‘Natuurlijk heeft hij ook zijn spleen, moderner en desolater dan Baudelaire’ (id.: 54).

Ten slotte gaat Slauerhoff in op de versvorm die Laforgue uiteindelijk hanteert, het *vers libre*. Laforgue was ‘een der eerste Vers libristen (het “Marine” en “Mouvement”)[xi] maar niet zoo spontaan als Rimbaud, niet zoo consequent en innig als Kahn. Zijn vers was eerder vrij door gedachtesprongen van stoute associaties dan in syntaxis en versbouw.’[xii] (id.: 55)

#### 5.4 Conclusie

In zijn ‘Aanteekening’ over Laforgue onderstreept Slauerhoff een aantal karakteristieken die hem in het bijzonder aanspreken. In de eerste plaats is dat het ruimteaspect. De tegenstelling tussen kosmos en aarde vertaalt zich in tal van afgeleide onderwerpen die de poëzie van Laforgue beheersen. Een ruimtelijke benadering geeft schrijnende verschillen tussen de oneindige kosmos en de minuscule mens, een historische kijk laat het heden ruw met het verleden botsen, een psychologische interpretatie laat zien hoe het verhevene tegenover het alledaagse staat (Dèr Mouw!) en de verering tegenover de spot. Ten slotte is er nog een linguïstische benadering: Laforgue speelt met de taal en spot ermee door scherpzinnige contaminaties. Gevolg van al deze tegenstellingen: een immense eenzaamheidservaring. Met betrekking tot de versvorm waarin Laforgue schreef, merkt Slauerhoff op dat Laforgue vooral vrij was wat de inhoud betrof, de gedachtesprongen en associaties, eerder dan de vorm die toch nog achterblijft bij Rimbaud en zelfs Kahn.

De vraag dringt zich op, of er ook sporen van Laforgues poëzie in Slauerhoffs werk zijn aan te wijzen. De Vlaamse dichter en criticus Urbain van de Voorde signaleerde in het najaar van 1924 in *De stem* in zijn bespreking van Slauerhoffs debuut *Archipel* (1923) een ‘natuurlijke keurverwantschap’ met Laforgue, zonder die verder te preciseren (Kroon 1982: 19). Hij is eigenlijk de enige criticus die, mijns inziens terecht, invloed van Laforgue ziet. Zelfs Du Perron, die toch een uitvoerig stuk aan (de verdediging van) Slauerhoff heeft gewijd (‘Gesprek over Slauerhoff’ in *De vrije bladen* van december 1930), ziet dat niet. Hij, als goed ingewijde in de Franse poëzie, had dat moeten zien.

Later, in 1959, onderkent Kelk in zijn Slauerhoff-biografie, dat hij ‘in zijn jeugd vooral, zich nauw verbonden voelde met de Franse dichters’, Corbière en

Rimbaud, maar ook Laforgue en Jarry, 'alle vier voorbestemd om jong te sterven als hij, alle vier opstandigen en dwarsen' (Kelk 1981: 36), maar uit die laatste toevoeging blijkt wel dat Kelk eerder verwantschap in de karakters dan in het werk ziet.

Mijns inziens vertoont Slauerhoff in zijn poëzie, behalve in de genoemde 'complaintes', op de volgende karakteristieke punten verwantschap met Laforgue: de hang naar ruimtelijke, kosmologische verhoudingen (sterrensymboliek, 'Voor de verre prinses' [Vg 279], behandeling van heden en verleden), het balanceren tussen cynische spot en tederheid, de eenzaamheidservaring en ten slotte qua vorm de toepassing van het vrije vers[xiii].

## NOTEN

- i.** De meeste biografische informatie in deze paragraaf is ontleend aan Van Eerd 1987.
- ii.** Mogelijk vertaalde hij het in 1923, 1924, want uit die tijd stamt Slauerhoffs gedicht 'Hamlet' (Vg 775), dat hij publiceerde in Elsevier's geïllustreerd maandschrift 34 (1924) II: 181.
- iii.** Dujardin en Wyzewa hadden een jaar eerder de Revue wagnérienne opgericht, welk tijdschrift veel heeft bijgedragen aan de ontwikkeling van de door Jean Moréas aangezwengelde symbolistische beweging rond Mallarmé.
- iv.** In 1924 verscheen het derde deel met de *Moralités légendaires*. Als hij deze editie had, geeft dat voeding aan de veronderstelling dat Slauerhoff in 1924 het verhaal 'Hamlet' vertaalde en het gelijknamige gedicht publiceerde (zie noot 2).
- v.** Allusie op Hefaistos.
- vi.** Wijd verspreid was de behoefte onder de symbolisten om naar elkaars bundels te verwijzen, in het bijzonder Baudelaires *Les fleurs du mal*, 1857. Vergelijk Lautréamonts *Les Chants de Maldoror*, 1869; en Laforgues *Des fleurs de bonne volonté*, 1887. Slauerhoff doet hier met zijn bundel Franse gedichten bewust aan mee.
- vii.** Daarin met name de pagina's 465-470 over Laforgue.
- viii.** Zie hiervoor noot 2 en 3 van K. Lekkerkerker in Slauerhoff 1955: 501. Slauerhoff kende de studie van Édouard Dujardin, *Les premiers poètes du vers libre* (Mercure de France, Parijs 1922) uit een eerdere publicatie, namelijk uit het tijdschrift *Mercure de France* van 15 maart 1921, welk nummer hij in zijn bezit had (Dujardin 1921: 611-613).
- ix.** Ik citeer uit de Getij-tekst, met inachtneming van de verbeteringen van Lekkerkerker in zijn editie van het kritisch proza (Slauerhoff 1958: 69-73). Die

verbeteringen betreffen alleen het juist citeren van Laforgue. Ik citeer niet uit deze laatste editie, omdat Lekkerkerker tekst uit de oorspronkelijke (Getij-)publicatie heeft weggelaten (zie ook slot van noot 11).

**x.** Verklaring contaminaties Laforgue: l'Éternité: van l'Éternel = de Eeuwige Vader, God, en la nullité = de nietigheid, onbeduidende mens. violpter: van violer = schenden, verkrachten, en volupté = zingenot, wellust, weelde. ex-ciel: van ex = uit, en ciel = hemel, en excelle = derde persoon enkelvoud indicatief van exceller: hij of zij blinkt uit. De eerste twee (l'Éternité en violpter) vindt men ook terug in Van Hamel 1902: 468. Van Hamel haalt overigens ook andere, niet door Slauerhoff genoemde voorbeelden aan. Het is niet uitgesloten dat Slauerhoff en Van Hamel toevallig dezelfde twee voorbeelden noemen.

**xi.** 'Marine' en 'Mouvement' zijn twee gedichten van Rimbaud, afkomstig uit Illuminations, en niet van Laforgue, zoals men misschien uit de zin zou kunnen opmaken. Geschreven begin jaren zeventig, maar pas voor het eerst in 1886 gepubliceerd, in het tijdschrift La Vogue van vrijeverstheoreticus Gustave Kahn, gelden ze wel als het begin van het Franse vers libre. Lekkerkerker poetste deze tot verwarring leidende opmerking van Slauerhoff voor het gemak weg uit de Vw-tekst (Slauerhoff 1958: 73).

**xii.** Lekkerkerker geeft in zijn teksteditie 'muziek' in plaats van 'versbouw' (Slauerhoff 1958: 73).

**xiii.** Hierover meer in hoofdstuk 10.5.

---

**Van ellende edel ~ Arthur Rimbaud: 'Mijn doode kameraad, ontombre Zwerver, burgerterger'**



H. G. Aalders



Van ellende edel  
*De criticus Slauerhoff over het dichterschap*

ROZENBERG

Een bijzondere plaats in het leven en werk van Slauerhoff neemt Arthur Rimbaud (1854-1891) in. Vaak getypeerd als de 'Rimbaud van Leeuwarden' is hij op steeds verschillende manieren geïnspireerd geweest door de, waarschijnlijk, raadselachtigste figuur van de Franse letterkunde. Diens gedichten moeten hem niet alleen qua thematiek maar ook wat hun traditionele vorm betreft beïnvloed hebben. Slauerhoff verdiepte zich uitvoerig in de poëzie van deze 'poète maudit' bij uitstek en in de literatuur die er inmiddels over hem geschreven was. Hij schreef een enthousiast stuk over hem, probeerde (tevergeefs) 'Le Bateau ivre' te vertalen en volstond ten slotte met een aantal gedichten die op Rimbaud en op het mythische gevaarte van zijn 'dronken schip' geïnspireerd zijn, zoals 'Het eeuwige schip' en de figuur van de Vliegende Hollander. Het stuk over Rimbaud verscheen in *De vrije bladen*, het tijdschrift waarvoor hij zich met enige andere jonge dichters had beijverd.

### 6.1 De vrije bladen

In augustus 1923 houdt Slauerhoff enkele weken vakantie in Frankrijk. Hij is bijna klaar met zijn medicijnenstudie. In november van dat jaar zal zijn eerste bundel, *Archipel*, verschijnen en in december wordt hij beëdigd als arts. Een maand later zal hij op de boot naar Indië stappen voor zijn eerste reis als scheepsarts. Het wordt een reis die hij als patiënt beëindigt, want hij krijgt een maagbloeding en keert in mei al weer terug naar Nederland. Maar zo ver is het nog niet. In de zomervakantie van '23 reist hij naar Bretagne, bezoekt Parijs en gaat op de terugweg langs Charleville, de geboorteplaats van Arthur Rimbaud, gelegen in de Franse Ardennen, vlakbij de Belgische grens (Hazeu 1995: 124).

Daar bevindt zich een klein popperig parkje met kleurige perkjes. Midden in een van die perkjes staat een ijzeren hek met vergulde punten om het bronzen beeld van Arthur Rimbaud. Dit is de plaats die men hem heeft toegedacht, den woesten faun, die leefde in strijd met alles wat naar orde, autoriteit en knusheid zweemde. [...] Had zijn schim de macht het te vernielen, het lag al lang aan stukken. (Slauerhoff 1958: 59)

Slauerhoff schreef dit niet lang na zijn bezoek aan het Noord-Franse plaatsje in een stuk over de beroemdste Franse poète maudit, die op één jaar na even oud

werd als Slauerhoff. Hij was waarschijnlijk al vanaf zijn middelbareschooltijd door hem gefascineerd, want op zijn kamer in Leeuwarden hing naast een portret van Verlaine een van Rimbaud (Hazeu 1995: 55). Vreemd genoeg bevindt zich geen enkel boek van Rimbaud in de bibliotheek van Slauerhoff. Maar het lijkt me onmogelijk dat hij Rimbaud alleen uit *Verlaines Les Poètes maudits* (1884), waarvan hij een exemplaar bezat, gekend zou hebben. Ook onwaarschijnlijk is het dat hij Rimbaud alleen uit de Franse bloemlezingen die hij bezat, zou kennen. Waarschijnlijk is zijn Rimbaud-exemplaar zoekgeraakt of hij heeft het weggegeven.

Het essay was bedoeld voor het pas opgerichte literaire tijdschrift *De vrije bladen*. Nadat het belangrijkste publicatiepodium voor de jongeren verloren was gegaan met de mislukte paleisrevolutie in *Het getij* in de zomer van 1922, hadden degenen die daar waren opgestapt - Van den Bergh, Van Wessems, Kelk, Houwink en Slauerhoff - samen met onder anderen J. Hondius, Marsman, die bij *Het getij* geen voet aan de grond kreeg, en Hendrik de Vries, die *Het getij* niet had verlaten, zich bijzonder hard ingespannen om een nieuw blad op te zetten. Slauerhoff is een van de felsten, gebrand als hij is op een nieuw publicatieorgaan. Over de net mislukte machtsgreep bij *Het getij*, waar de behoudende Ernst Groenevelt als eigenaar van het blad de touwtjes in handen blijft houden, schrijft hij vriend Houwink op 24 augustus 1922:

Je weet dat ik je meening over den stank van 'La Bataille lit[t]éraire' volkomen deel. Je weet ook, dat ik niets liever wil dan het oorlogspad opgaan en de strijdbijl uitgraven. Ik heb je daartoe, meen ik, vroeger al eens aangespoord, o bleeke broeder, maar heb toen geen antwoord gekregen. [...] Het is Tijd, verzet de bakens, maar hoe? Het is toch alleen maar: is er geld, dan gaat het erop los, en daarop kunnen we helaas alle[e]n wachten. [...] Nog één ding, ga je kritische gaven toch niet aan epigonen verknoeien, versla ze maar met de ezelskinnebak bij 10en en tusschenbeide één als voorbeeld stellen. (Kroon 1981: 134)

In een andere brief aan Houwink is het devies van Slauerhoff al niet anders: Niet het slechte het middelmatige als goed vermomde moeten we aanvallen, scalpeeren en met de tomahawk bewerken. Alles wat op de voorgangers precies lijkt dus 'wel goed zal zijn'. Landheer, van Eyck, van Booven etc. Richt een tijdschrift op 'Het Abattoir'. (Hazeu 1995: 150)

Zijn alertheid tegen epigonendom, die hem ook al had geïnspireerd bij zijn 'Intree'-stuk in *Propria cures* van 1919 (zie hoofdstuk 4), zal hem drie jaar later

opnieuw in de pen jagen. Het wordt een 'Ingezonden stuk' naar de redactie van *De vrije bladen* (zie over dit merkwaardige stuk hoofdstuk 11.1).

Ondertussen is het tijdens de voorbereidingen voor het nieuwe tijdschrift wel van belang voor de ex-*Getijers* om de gelederen gesloten te houden, want er wordt door andere tijdschriften aan verscheidenen van hen getrokken. Zo heeft De gids haar poëziedirecteur A. Roland Holst toestemming gegeven auteurs als Houwink (publicerend onder het pseudoniem H. van Elro), Van Wessem, Slauerhoff en Marsman over te halen om zich bij De gids aan te sluiten. Op 14 maart 1923 schrijft deze aan redacteur Colenbrander dat hij die dag naar Amsterdam gaat 'om een bespreking te hebben met Constant v. Wessem over dat tijdschriftje, waar niets schijnt van te komen, en hem te polsen over een mogelijke aansluiting bij de *Gids* van de besten hunner'. De uitkomst van die 'conferentie' is, schrijft Roland Holst, 'dat wij zullen trachten deze groep geleidelijk als groep in de *Gids* onder te brengen'. En met de komst in 1921 van *De stem* van Dirk Coster en Just Havelaar is er nieuwe concurrentie. Het blad heeft zich voorgenomen veel moderne literatuur te brengen (Van den Akker en Dorleijn 1985: 166; ook in Schenkeveld-Van der Dussen 1998: 613-615).

Maar de pogingen om ze los te weken lopen op niets uit. De vrije bladen zullen verschijnen, vanaf januari 1924. Wel zullen Marsman en Slauerhoff ook in De gids gaan publiceren, maar op *De stem* rust voor de *Vrije bladen*-medewerkers een publicatieverbod. Dat blad stevent onder leiding van Coster af op een moralistische koers in de literatuur en toont alleen maar non-talenten, zoals Costers showroom van nieuw talent, *Nieuwe geluiden* (1924), ook laat zien. Slauerhoff zal zich tot woede van zijn vrienden al gauw niets meer aantrekken van dat verbod, want naast zijn poëziebijdragen voor *De vrije bladen* verschijnen zijn gedichten vanaf januari 1925 ook in *De stem*.

Tijdens de voorbereidingen van het nieuwe tijdschrift wordt hard nagedacht over een naam. Slauerhoff laat zich niet onbetuigd. Op het voorstel van Van Wessem om het blad 'Smidse' te noemen reageert hij afkeurend en stelt een andere naam voor: 'Dan nog liever De Schorpioen. Of kun je het niet noemen... Vogue, anders niet?' (Hazeu 1995: 176) *La Vogue* was het blad van de Franse symbolisten, onder redactie van Gustave Kahn en Félix Fénéon, dat te boek stond als de wieg van het vrije vers. Kahn en Jean Moréas publiceerden er hun (vrije) verzen in, Laforgue zijn Whitman-vertaling en eigen, al even vrije poëzie. Het was ook het tijdschrift waarin Verlaine de bundels *Illuminations*, *Une Saison en enfer* en *Derniers vers*

van zijn vriend Rimbaud had gepubliceerd (1886).

Maar Slauerhoff hing niet te sterk aan één titel: 'Zoek anders Fransche titels en bedenk daar een variant op.' (ib.) Nu, dat werd het. Van Wessem schrijft naderhand dat de uiteindelijke titel 'is geïnspireerd op het Fransche "Les feuilles libres"' (Van Wessem 1940:46[i]. *Les Feuilles libres*, dat onder redactie van Marcel Raval tussen 1918 en 1928 negen jaargangen kende, was het legendarische huisorgaan van de Franse avant-gardeschrijvers, of liever kubisten zoals ze toentertijd werden genoemd, Duhamel, Jacob, Cocteau, Romain, Gomez de la Serna en Reverdy. In het blad verschenen bijdragen van alle avant-gardeschrijvers en -kunstenaars van dat moment, onder meer van Apollinaire, Valéry, Tzara, Artaud, Eluard, Larbaud, Cendrars, Radiguet en Soupault. Een belangrijke plaats was er ingeruimd voor de hedendaagse muziek, er werd muziek in gepubliceerd van Poulenc, Satie, Milhaud, Honegger en Strawinsky. Illustraties van Picasso, Léger, Klee, Kandinsky, De Chirico, Chagall, Arp en Masereel, foto's van Man Ray sierden de omslagen en pagina's van *Les Feuilles libres*. [ii]

Maar wie verzon de titel *De vrije bladen*? Van Wessem, als we Slauerhoff mogen geloven, en waarom zouden we dat niet? Van Wessem was immers onder de Nederlandse jonge schrijvers degene die het dichtst bij de Franse experimentele auteurs stond. Iets anders is of iedereen wel zo tevreden met die titel was. Slauerhoff schrijft na de oprichtingsvergadering in mei 1923 aan Houwink en Marsman:

Van Wessem heeft op eigen houtje de titel maar weer veranderd; hij begrijpt, geloof ik, niet, wat dat is: een *vergadering*, een *besluit*, een *afpraak*. *Phalanx* was misschien niet zo geschikt (Phaleen beter?), maar *Vrije Bladen*, *Feuilles libres*? Geef wat beter. Hendrik de Vries [...] ook sterk tegen. Wil nooit meer vergaderen. Dat krijg je.' (Hazeu 1995: 176)

De militaire term 'falanx' (slagorde, linie) past bij Slauerhoffs strijdvaardige inzet. Hij verwees er overigens mee naar *La Phalange* (1906-1914), het Franse neosymbolistische maandschrift voor literatuur en kunst, opgericht door Jean Royère. In dat blad publiceerden onder anderen Apollinaire, Gide, Jammes, Jacob, Viélé-Griffin, André Spire en André Breton (Touret 2000: 77). Maar wat Slauerhoff bedoelt met 'Phaleen' is mij niet duidelijk. Misschien is het een in de transcriptie niet goed overgekomen woordgrapje van Slauerhoff: 'Phalen': 'falen', alluderend op *Phalanx*, dat immers akoestisch als 'faalangst' op te vatten is. Of zou het een eigengemaakte infinitief zijn van het Griekse werkwoord φαλειν: 'in

slagorde opstellen'?

Het effect van Van Wessems eigenzinnige optreden met betrekking tot de naam van het blad was wel dat De Vries zich terugtrok, de iets oudere Nijhoff, nog door Van Wessems erbij getrokken, tot teleurstelling van de anderen – die vanwege diens smaak, eruditie en status als dichter én criticus zeer tegen hem opkeken – eieren voor zijn geld koos en toetrad tot de redactie van de bedaaude *Gids*, waar hij Roland Holst gezelschap ging houden (id.: 176-177). “De jongeren” kunnen verrekken’, schreef hij zijn vrouw (Nijhoff 1996: 123).

Slauerhoff zat aanvankelijk geïrriteerd en gefrustreerd bij de pakken neer. Maar als het blad er na anderhalf jaar duwen en trekken toch eindelijk is, gaat hij op pad om abonnementen binnen te halen. Zo ook in kunstenaarssociëteit *De Kring*, ‘echter op het middernachtelijk uur, dat velen de gave des onderscheids over hun handelingen kwijt zijn, zoodat het merendeel der gezette handteekeningen als het op geld aankomt door de eigenaars verloochend wordt’ (Van Wessems 1940: 30). Toch haalt hij zestien van de ten doel gestelde honderd abonnees binnen, Van den Bergh en Kelk halen bijna niets op. Voortdurend jut Slauerhoff de zaak en zijn vrienden op en doet allerlei, deels irreële, voorstellen. Zelf was Slauerhoff er de man niet naar in een redactie te gaan zitten, al was hij wel degene die erop stond dat de medewerkers, net zo goed als de redactieleden, vermeld zouden worden (‘zij zijn toch zeker mede-oprichters’). Hij raadt de redactieaan prospectussen te drukken en circulaire's uit te laten gaan: ‘Waarachtig er moet aangepakt worden, anders wordt het niets [...] we kunnen toch allemaal wel iets nieuws bedenken. Gaat dat niet dan liever ophouden,’ schrijft hij Van Wessems geïrriteerd op 16 juli 1924. En kort daarna: ‘Inderdaad inkrimpen. Een manifest geheel overhouden. Maar dan ook alle ballast overboord! Marsman en de Vries reeds nù apatisch, maar we zullen nieuw leven in blazen’ (id.: 46).

Een manifest kwam er trouwens niet. Het nieuwe tijdschrift geeft in zijn eerste nummer aan zich van een programma te onthouden. De vrije bladen is in feite de voortzetting van *Het getij*, maar dan zonder Ernst Groenevelt, en onder een andere naam. Het zal voor Slauerhoff een belangrijke publicatiemogelijkheid blijven, totdat in 1932 Forum die rol voor hem overneemt. Toch verbindt hij zich niet met zijn hele ziel en zaligheid aan *De vrije bladen*: hij wordt geen redacteur. Daarnaast publiceert hij, tot woede van een aantal vrienden, in andere literaire tijdschriften, waaronder *De stem*. En in 1925 valt hij in een ‘Literaire strategie’ de ‘veldheeren’ van *De vrije bladen* Marsman en Houwink aan. Het is een constante

in Slauerhoffs leven dat hij zich niet voorgoed aan iets (of iemand) wil verbinden. Zoals hij in het vijandelijke *Propria cures* spotdichten publiceerde op zijn eigen studentenvereniging en daarom voor 'nestbevuiler' werd uitgescholden, zo ging hij later, in 1934, ook tekeer tegen Victor van Vriesland, die hij als redacteur van *Forum* niet zag zitten en weg wilde hebben, waarmee hij zijn eigen publicaties in *Forum* natuurlijk op het spel zette. Slauerhoff was, zoals Ter Braak hem eens beschreef, 'tot op zekere hoogte onbetrouwbaar, maar dan vooral niet in den zin van gluiperig of valsch. Integendeel: het volstrekt betrouwbare en het verzet tegen iedere permanente betrouwbaarheid lagen op dit gezicht met elkaar overhoop als in een drama'.**[iii]**

Wat aan de eerste jaargang van *De vrije bladen* opvalt is dat het veel pagina's wijdt aan de portrettering van Franse auteurs. Van den Bergh schrijft vanaf het eerste nummer een reeks artikelen over *Apollinaire*, Van Wessem behandelt Raymond Radiguet en Slauerhoff bespreekt Rimbaud.

## 6.2 Slauerhoff over Rimbaud

Het artikel over Rimbaud verschijnt op 10 juni 1924 in het verlate meinummer. Getooid met de programmatische titel 'Arthur Rimbaud: "poète maudit"' (Slauerhoff 1958: 59-68[iv]) is het stuk een bespreking van het meest recente boek over Rimbaud, *Le problème de Rimbaud - Poète maudit* van Marcel Coulon, in 1923 verschenen. Slauerhoff had het waarschijnlijk in de zomer van 1923 in Parijs gekocht. Er waren in die tijd meer boeken over Rimbaud verschenen: een jaar eerder een vierde herdruk van de herinneringen van zus Isabelle Rimbaud (*Reliques*, 1912) en in 1923 een biografie van schoolvriend Ernest Delahaye (*Rimbaud*). Verder brachten de literaire tijdschriften het ene na het andere stuk over de dichter van *Une Saison en enfer*. *La Nouvelle revue française*, tijdens het interbellum het meest gezaghebbende literaire tijdschrift in Frankrijk, plaatst in 1922 een artikel over Mallarmé en Rimbaud. Maar vooral de *Mercure de France* is actief: in 1922 schrijft Henri Béraud over de bronnen van 'Le Bateau ivre' en in 1924 staat er een artikel in over de dubbele persoonlijkheid van Rimbaud**[v]**, alsook de herinneringen van een jeugdvriend. Dit maartnummer van de *Mercure de France* bevindt zich in Slauerhoffs bibliotheek en het is dus heel aannemelijk dat hij het gelezen heeft. Volgens Karel van de Woestijne is Rimbaud op dat moment het gesprek van de dag in Parijs. In zijn bespreking van het boek van Coulon en van Delahaye in de *NRC* van zaterdag 26 juli 1924 vraagt hij zich af: 'Waarom heeft Rimbaud van zijn achttiende of negentiende jaar tot bij zijn dood -

een kleine twintig jaar [...] – gezwegen? Het is de vraag van den dag; heel Parijs wil het weten; men heeft er nog geen enquête over geopend, doch de speciale bladen staan er vol meê.'

### 6.2.1 'Over biographie'

Het stuk opent met de aan het begin van dit hoofdstuk aangehaalde passage over het standbeeld van Rimbaud in zijn geboorteplaats Charleville. Slauerhoff vindt het helemaal verkeerd dat dit stadje zijn beroemde burger zo tuttig te kijk zet. 'Zelfs voor Rimbaud was er nog wel een plaats geweest voor een "passend" monument (excusez le mot).' (Slauerhoff 1958: 60) Dat is de introductie, en nu volgt de bespreking, die in grote mate de verhouding tussen literatuur en werkelijkheid tot onderwerp heeft.

In de tweede paragraaf gaat hij in op de biografie als genre, in het algemeen, en later specifiek in het geval van Rimbaud. Slauerhoff onderscheidt twee soorten: de exegetische en de anekdotisch-tendentieuze. Aan de eerste geeft Slauerhoff de voorkeur, die is 'ter wille van de schrifturen verklarend-toelichtend, levensbeschrijvend voor zoover met het werk in verband staand. En natuurlijk geheelonthouding betrachtend in het oordeelen over goed en kwaad' (id.: 60). Hij onderschrijft dus het motto dat Coulon aan zijn biografie meegaf en dat Slauerhoff instemmend aanhaalt: 'Par l'homme, pour l'oeuvre'. De biografen van het tweede soort, van de anekdotisch-tendentieuze biografie, hebben in het geval van Rimbaud huichelachtig werk afgeleverd, vindt Slauerhoff. Hij verwerpt 'hun gladde causerieën, die de officieele letterkunde met zoveel per pagina honoreert; terwijl de beschrevene, door hun vaderen gehoonde, van wien één vers tegen hun boekdeelen opweegt, zonder een sou op zak naar Parijs kon wandelen als hij lust had.' (ib.) Deze biografen staan voor Slauerhoff 'gelijk met de ouderlingen die, cleanshaven en puriteinsch levend, zich vermaken met domme moppen op de buiten hun bevatting liggende natuur. De handen, soms bijna klauwen, van hem die vaak bosch- en holbewoner was, zouden ze niet hebben willen drukken.' (id.: 60-61) Het schijnt, zegt hij, dat degenen die het meest door Rimbaud beschimpt werden, zich het meest met hem bemoeien. En sommigen proberen hem postuum te annexeren, zelfs als vroom katholiek! 'Ze kunnen veilig fraudeeren, die welmeenende biografen. Men leest de poëzie niet aan de bron, vooral die van Rimbaud niet. Men gelooft graag op gezag hoe ze is.' (id.: 61) Maar gelukkig stelt Rimbaud zich boven de goddelijke wraak. 'Hij wil zelf god zijn. [...] Hij wil de erfzonde afschaffen!' (id.: 62) En dan noemen zijn biografen hem nog een kind dat

engelachtig van boven beschenen werd. 'Daarom was zijn leven zeker zoo somber', schrijft Slauerhoff cynisch (ib.). Alleen die hem persoonlijk kenden in zijn literaire tijd - en geen van de biografen hebben hem langdurig gekend - noemen hem een monster van onwellevendheid.

### 6.2.2 'Rimbaud révolté'

Een volgende paragraaf wijdt Slauerhoff aan het karakter van Rimbaud. 'Deze naam ['Rimbaud révolté'] geeft het volledigst zijn gemoedsgesteldheid, levensloop en noodlot weer. Revolutionnaire is te eng. Opstandige te zwak. Dichterbij komt "Widersacher".' (ib.) Slauerhoff gaat in op Rimbauds 'verzet tegen alles en altijd. Levenslang. Ook tegen het onvermijdelijke: afkomst en karakter. Vooral tegen elke autoriteit van buiten af.' (ib.) Tegen vrouwen: 'De Vrouw veracht en beschimpt hij reeds vroeg' (ib.). Tegen de kerk, tegen de overheid, tegen literaire autoriteit: Racine, Hugo, Homerus. Maar ook tegen zijn vriend Verlaine, die in een waas van gekrenkte vriendschap een paar slecht gemikte pistoolschoten op hem afvuurde en zich later uit berouw om zijn liederlijk leven tot de rooms-katholieke kerk bekeert.

Verzet tegen Verlaine daarna. Deze was voor hem de incarnatie der ware literatuur. Ook Verlaine is in dien tijd in verzet. Hij verbreekt den huwelijksband. Dat heeft Rimbaud wel in hem gerespecteerd. Maar Verlaine krijgt wat Rimbaud het vernederendst vindt: berouw, heimwee. [...] Verlaine hecht zich aan hem; ook dit wekt zijn verzet. Niet het revolverdrama, Verlaines bekering werkt radicaal op hem. Daarna komt hij in verzet tegen zijn eigen geest. De theorie 'du voyant' is niets anders. De realist wil visionnaire, deze weer extaticus zijn. Hij streeft naar 'dérèglement de tous les sens, par tous les poisons'. (id.: 63-64)

Met de 'theorie "du voyant"' doelt Slauerhoff op de twee zogenoemde 'Lettres du voyant' [vi], waarin Rimbaud betoogt er hard aan te werken om een ziener (*voyant*) te worden en dat hij in zijn poëzie uit is op een *beredeneerde* ontregeling van alle zintuigen: 'Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*.' (Rimbaud 2002: 56) Het is zijn verzet tegen de alledaagse, vanzelfsprekende kijk op de dingen. De bovenmenselijke taak die hij op zich neemt is een 'ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit' (ib.). Maar voor zichzelf bereikt de dichter het onbekende: 'Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues!' (id.: 58) 'Le Bateau ivre' is met al zijn synesthesie en gedurfde



beeldspraak een goed voorbeeld van Rimbauds bewuste ontregeling van alle zintuigen.

Dan is er opnieuw verzet tegen de literatuur, zijn eigen literatuur zelfs: Rimbaud 'keert zich ook tegen het reeds voltooide zijner eigen werken (verbranding *Une saison en enfer*)' (Slauerhoff 1958: 64). Slauerhoff legt ten slotte de nadruk op het zelfvernietigingsaspect, en hoe dat leven en werk van Rimbaud verbindt:

Het individu blijft over. De moreele martelingen die hij zich oplegt zijn bekend. Zijn lichaam geeft hij aan de tropen prijs. Hij krijgt een zwaar gezwel aan de knie. Hij sleept het voort als de galeiboef (een zijner jeugdidealen) den kogel. Hij sterft na de amputatie. Het vernielingswerk is voltooid. Als hij kon had hij zijn nagedachtenis ook nog vernietigd. (ib.)

Opmerkelijk is de parallel met Slauerhoffs eigen leven. Ook hij gaf zijn zwakke gestel aan de tropen prijs, verzorgde het slecht en stierf ten slotte, 38 jaar oud (één jaar ouder dan Rimbaud werd), aan verwaarloosde tbc.

### 6.2.3 'Het "probleem" Rimbaud'

Een vierde paragraaf is gewijd aan het 'probleem' Rimbaud, een titel die Marcel Coulon ook aan zijn boek heeft meegegeven. Wat is dat probleem? Niet Rimbauds scheppingskracht en ontwikkelingssnelheid, hoewel die verbazingwekkend mogen heten, als je al op je zestiende je mooiste verzen hebt geschreven en op je achttiende uitgeschreven bent. Nee, 'het probleem Rimbaud' is: 'zijn schijnbaar plotselinge breuk met de literatuur. En zijn latere afkeer er van' (ib.). Zo verwoordt Slauerhoff het probleem dat Coulon tot onderwerp van zijn studie maakt. Het was ook in die dagen, zo lazen we bij Van de Woestijne, hét gesprek van de dag in Parijs en het is tot op de dag van vandaag het grote vraagstuk in de biografie van Rimbaud gebleven. Het woordje 'schijnbaar' in 'zijn schijnbaar plotselinge breuk met de literatuur' doet vermoeden dat Slauerhoff eigenlijk geen probleem ziet, een vermoeden dat later gegrond blijkt. Slauerhoff is het oneens met Coulon, want voor de laatste is het bij aanvang van zijn studie al een onoplosbaar probleem: 'L'apparition et la disparition de Rimbaud sont un accident unique qu'aucun fait connu ne peut expliquer et dont nulle analogie n'aidera à éclaircir le mystère, un problème dont aucune hypothèse naturelle ne facilite la solution.' (Coulon 1923: 3)

Wanneer de breuk in de vriendschap tussen Verlaine en Rimbaud plaatsvindt - door velen gezien als de oorzaak van Rimbauds breuk met de literatuur -, heeft de

literaire evolutie van de laatste zich al geheel voltrokken, binnen twee jaar, zegt Slauerhoff. 'Er bestaat bijna gelijktijdigheid in het eindigen van de beide verhoudingen' [die met Verlaine en die met de literatuur - H.A.][vii] (Slauerhoff 1958: 65).

Dan beschrijft Slauerhoff de verschillende stadia die Rimbaud doorlopen heeft: eerst een zeer klassieke periode naar vorm en inhoud. Vervolgens wordt de thematiek excentriek, terwijl de vorm traditioneel blijft. 'Dit is wel het tergendst verzet tegen de letterkunde der academies: Bateau ivre bevat de volmaaktste alexandrijnen, ouderwetsch, regelmatig.' (ib.) Elders, in het waarschijnlijk in 1924 geschreven essay 'Over het "vrije vers" en versbevrijding in het Nederlandsch', zegt hij met andere woorden hetzelfde:

'Hij die verachten wil, toont zijnen tegenstanders hunne geheiligde vormen volmaakt beheerscht èn vernederd (Rimbaud, bijvoorbeeld Les assis).' (id.: 20-21) Verzet dus binnen de vorm.

Dan komt de tijd, waarin hij breekt met deze traditie, voor hem nauwelijks een dwang. Er ontspringen ijle, snel-vloeiende verzen, niet in metrum te vangen. Daarna ontstaat bij hem als terloops, niet moeizaam gezocht als bij [Gustave] Kahn, het eerste 'vers libre'. Hij verlaat het bijna terstond [...]. Begeeft zich in voortstormend apocalyptisch proza en in simpele verzen, sensitief, absoluut persoonlijk. Dit is het Ultima Thule van de poëzie. Als hij door wil gaan moet hij weer terug. Zichzelf gaan herhalen. Letterkundige worden. Dat doet deze Lucifer natuurlijk niet. Dit is een voorbeeld van fenomenaal snellen groei en wreede doodelijke eerlijkheid. Géén probleem. (id.: 65)

Voilà: géén probleem dus, zegt Slauerhoff. Of althans, probleem opgelost. In 1930 zal hij het nog duidelijker stellen waarom hij geen probleem ziet in het feit dat Rimbaud de literatuur vaarwel zei:

Allen vinden een probleem in zijn leven: dat hij na een schitterend debuut niet 'doorgegaan' is in de literatuur. Dat hij zijn talent niet exploiteerde en wel den koffie- en ivoorhandel in Afrika, dat begrijpt men maar niet. Men moet toch wel een verstokt literaat zijn om niet te kunnen begrijpen, dat juist zoo'n genie, als zij Rimbaud vinden, er genoeg van krijgen kan, vooral als hij ziet, dat de hoge literatuur zich niet op den Olympus, maar in de insipide Parijsche salons afspeelt. Een probleem is het alleen voor hen, die de literatuur als een soort industrie beschouwen. (*Nieuwe Arnhemsche courant*, 1 november 1930)

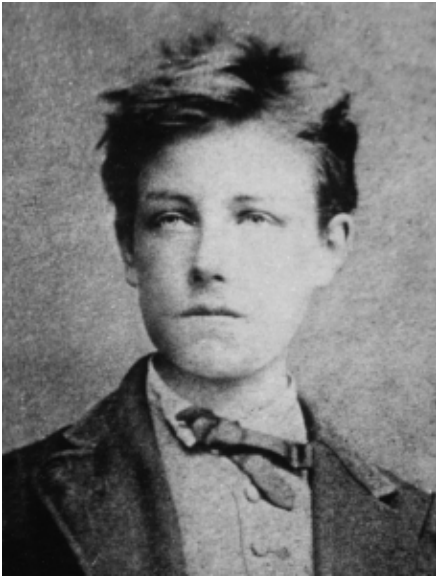
Maar nu nog Rimbauds latere afkeer van zijn eigen werk. Welk antwoord heeft Slauerhoff daar op?

Zijn latere afschuw van zijn werk is gekwetste trots: er staat zooveel in dat vernederend is voor den ouderen Rimbaud. Vandaar zijn 'exécration' als men er over spreekt. Hoe beroemder het is, hoe meer zijn schande verbreid wordt. (Slauerhoff 1958: 65)

Slauerhoff is hier wel heel erg summier in het geven van informatie. Hij veronderstelt blijkbaar een heleboel als bekend. Maar wat hier staat, verdient toch enige toelichting. Eerst maar de (laten we hopen onbedoeld) verzwegen feiten.

Na de dood van Rimbaud verspreidden diens vrome zus, Isabelle Rimbaud, en haar echtgenoot, Paternie Berrichon, de legende dat de auteur in 1874 afscheid van de literatuur had genomen door alle exemplaren van *Une Saison en enfer*, het enige boek dat bij zijn leven van hem uitgegeven werd, te verbranden. In werkelijkheid bleef het merendeel van de oplage, vijfhonderd exemplaren groot, nadat hij een dozijn naar vrienden en critici in Parijs had gestuurd, bij de drukker liggen, omdat Rimbaud - of eigenlijk zijn moeder - de schuld niet kon aflossen. Geen pathetisch gebaar (het verbranden van zijn eigen boeken) dus. Gewoon het niet nakomen van financiële verplichtingen. Hoe wordt in de Rimbaud-literatuur dán de breuk met de literatuur gezien? Sommigen menen dat hij met het schrijven van *Une Saison en enfer* zelf met de literatuur brak, anderen beweren dat juist de reactie op dat boek heeft geleid tot Rimbauds afscheid van de literatuur. Hoe is dat dan gegaan?

Rimbaud-biografe Enid Starkie gaat er van uit dat het boek heel koeltjes werd ontvangen. Enkelen wensten het niet eens te lezen, geschokt als ze waren door de ontluisterende vriendschap tussen Verlaine en Rimbaud - Rimbaud gaf Verlaine na de schietpartij bij de politie aan en die werd na een vernederend proces mede wegens zijn homoseksuele relatie met Rimbaud tot twee jaar gevangenis veroordeeld. Als voorbeeld van Rimbauds onverschilligheid en misschien wel vijandigheid jegens zijn voormalige vriend, mag het feit dienen dat hij de net opgesloten Verlaine een vers exemplaar van zijn nieuwe boek zond.



Arthur Rimbaud 1854 -  
1891

Hoe zeer de Parijse vrienden en critici ook het handelen van Verlaine afkeurden, ze waren het er allemaal over eens dat Rimbaud een monster was die Verlaines kwade genius was geweest en hem in het verderf had gestort. Men kon dus onmogelijk onbevooroordeeld *Une Saison en enfer* gaan lezen, als men het al ter hand nam. En er was nog iets. Rimbaud, schrijft Starkie, 'had come to them in all humility - even if proud humility - confessing his past errors and renouncing all that hitherto he had held dear, and they had repulsed him. There are few things more easily wounded than proud humility.' Voilà. Daar hebben we de gekwetste trots waarover Slauerhoff het hierboven heeft. Verslagen keerde Rimbaud op Allerzielen 1873 te voet terug naar Charleville. 'When he arrived, we are told, he made a holocaust of all the manuscripts in his possession' (Starkie 1968: 311-312). Dus toch een verbranding, een pathetisch gebaar? Maar eerder dan dat hij hiermee zijn eigen literatuur vaarwel zei, moet dit gebaar gezien worden als het afrekenen met de literaire wereld van zijn tijd. Hierin volgde hij misschien wel Baudelaire, die een dergelijk plan al eens in zijn *Paradis artificiels* uiteengezet had, of de Schotse poète maudit James Thomson (1834-1882), die hij waarschijnlijk in Londen had ontmoet en die vier jaar eerder al zijn manuscripten en brieven had verbrand (id.: 312-313).

Dat het idee dat Rimbaud direct na het einde van de vriendschap zich van zijn eigen werk distantieerde een mythe was, blijkt des te meer uit het feit dat hij een paar maanden na de manuscriptverbranding, namelijk in 1874, eigenhandig kopieën van zijn prozagedichten maakte, die hij weer een jaar later gepubliceerd

probeerde te krijgen. Bijna twee jaar na het schietincident, op 2 maart 1875 – Verlaine had zijn gevangenisstraf er net op zitten – gaf Rimbaud het manuscript van *Illuminations* aan Verlaine. Hij mocht dan een hekel aan de literaire wereld hebben, hij mocht zelfs misschien de literatuur vaarwel hebben gezegd, zijn eigen werk had hij in ieder geval niet afgezworen. Nog niet. Later, als hij zich op de wapenhandel in Harar (Abessinië) gestort heeft, is alle belangstelling voor de literatuur verdwenen, ook voor die van hemzelf. Op een brief van een onbeduidende literaat uit Parijs met de mededeling dat zich daar een kleine *cercle* jonge volgelingen van Rimbaud heeft ontpopt, antwoordt hij waarschijnlijk niet eens:

‘Rimbaud can have felt nothing but amazed disgust at this smug condescension from a literary ignoramus, of the breed that he most disliked and despised. He had no curiosity about the fate and the success of his writings which were appearing in Paris as the work of “the late Arthur Rimbaud” and out of which Verlaine alone was profiting. His literary compositions reminded him only of feelings which he had long since forgotten and which he did not wish to revive.’ (Starkie 1968: 380–381) En Coulon beschrijft een Rimbaud die met nog meer aversie terugkijkt op zijn literaire werk: ‘Il [Rimbaud] ne souffre pas qu’on lui en parle. – ‘Absurde ! ridicule ! dégoûtant !’ voilà ce que ses parents et son ami Delahaye lui entendront dire de ses vers les rares fois qu’ils oseront une allusion vite retirée.’ (Coulon 1923: 44)

Waarschijnlijk heeft deze passage Slauerhoff gebracht tot de constatering dat Rimbaud zijn eigen werk afkeurde, ja verfoeide: ‘Vandaar zijn “exécrable” als men er over spreekt. Hoe beroemder het is, hoe meer zijn schande verbreid wordt’ (Slauerhoff 1958: 65).

#### 6.2.3.1 *Verhouding literatuur-werkelijkheid*

Vervolgens komt Slauerhoff terug op de verhouding van Rimbaud met Verlaine, een verhouding die voornamelijk problematisch was, want homoseksueel, hetgeen onder andere fricties met de vrouw van Verlaine opleverde en ten slotte tot een scheiding leidde. Maar voor Slauerhoff kent deze affaire ook al geen geheimen meer:

Over blijft zijn verhouding met Verlaine. Ook deze is door passages uit *Parallèlement, Une saison en enfer, Hommes* vooral, geen probleem meer. Sommige biografen beschouwen die passages maar als ‘literatuur’. Literatuur is een spel, goed. Maar voor deze beiden toch een steekspel, waar àlles mee

gemoeid was: levensgeluk en zelfbehoud. Kan men zijn beschouwing niet houden 'dégagé du dernier des préjugés', dan dient men hun verhouding er buiten te laten, al is deze een schakel in de verklaring. (id.: 65-66)

Hoewel de redeneertrant hier, net als in veel ander beschouwend proza van zijn pen, soms eerder lijkt op hardop denken - met alle lastige gedachtesprongen en -wendingen die dat met zich meebrengt voor de lezer - blijkt uit de aangehaalde passage wel dat volgens Slauerhoff een biografische lezing van gedichten een verhelderend licht kan werpen op het leven van Rimbaud en Verlaine. Hij noemt de titels van drie bundels, de eerste en laatste zijn van Verlaine, de tweede is natuurlijk Rimbauds bundel prozagedichten, waarin 'Vierge folle. L'Époux infernal' veelvuldig is geïnterpreteerd als een min of meer gecamoufleerde beschrijving van Rimbauds homoseksuele verhouding met Verlaine (Rimbaud 1995: 92). Ook vertaler Claes erkent, evenals vele andere vertalers, biografen en interpreten, de biografische lezing als een belangrijke mogelijkheid, al sluit hij een niet-biografische interpretatie allerminst uit. De twee andere bundels, *Parallèlement* (1889) en *Hombres* (1903) zijn van Verlaine. In de eerste vinden we gedichten als 'Je veux, pour te tuer', 'Explication', 'Autre explication' en 'Laeti et errabundi', die inderdaad licht werpen op de vriendschap met Rimbaud en het schietincident. De tweede, *Hombres*, die postuum in 1904 (Verlaine overleed in 1896) in een clandestiene editie van vijfhonderd exemplaren verscheen ('sous le manteau et ne se vend nulle part'), werd in J. Borels Pléiade-editie van Verlaines *O'Euures complètes* (vanaf 1962) wel vermeld, maar niet opgenomen. De merendeels homoseksuele gedichten, waarvan er enkele samen met Rimbaud zijn geschreven, verschenen pas in 1999 in een nieuwe *Pléiadeeditie*! Ze geven een (voor die tijd) onverhuld beeld van de homo-erotische verhouding tussen de twee dichters ('Monte sur moi comme une femme / Que je baiserais en gamin / Là.', en het beroemde getweeën geschreven 'Sonnet du trou du cul'). Het is opmerkelijk dat Slauerhoff in ieder geval kennis heeft genomen van de inhoud van *Hombres*. Wellicht was Du Perron, een liefhebber van priapische verzen en van exceptionele literaire uitgaafjes, in het bezit van de zeldzame *Hombres*-uitgave van 1904.

Slauerhoff legt hier vrij nadrukkelijk de link tussen literatuur en werkelijkheid. Hij lijkt te zeggen: literatuur is een afspiegeling van het leven, van het eigen geleefde leven. Een dergelijk standpunt strookt allerminst met een van de kenmerken van het symbolisme, de zogenaamde autonome kunstopvatting, waarin literatuur geen derivaat van de werkelijkheid is maar een op zichzelf

staand kunstwerk dat alleen naar zichzelf verwijst en niet naar de wereld daar buiten.

Verder, zegt Slauerhoff, als je gedichten biografisch leest, doe dat dan onbevooroordeeld. Hij zal hier ongetwijfeld doelen op de morele afkeuring van vooral de eerste generatie critici en pleitbezorgers van Rimbaud op de homoseksuele vriendschapsrelatie tussen beide dichters. Het antiburgerlijke van die relatie en het verzet tegen de vigerende seksuele norm zullen Slauerhoff vooral hebben aangesproken:

Rimbaud verbindt zich met Verlaine: uit verzet (tegen de publieke opinie en tegen Verlaines huwelijk). Uit bewondering voor den literator en door zijn theorie 'dérèglement de tous les sens'. Hij wil Verlaine terugvoeren tot zijn 'état primitif de fils du Soleil' en bevrijden van de erfzonde. Het behoeft geen commentaar dat Verlaine niet de man was om tot deze waardigheid en vrijheden te stijgen. Rimbaud ziet dit spoedig in, veracht en verwaarloost hem. Ook alcohol kan den eigenlijk oergezonden Rimbaud niet verder brengen. (Slauerhoff 1958: 66)

Slauerhoff beoordeelt de vriendschap tussen Verlaine en Rimbaud niet op de morele aard van hun seksuele vriendschap **[viii]** maar op het verzaken, door Verlaine, van de radicale antiburgerlijke weg die Rimbaud is ingeslagen en voortzet. **[ix]** Verlaine slijt zijn laatste jaren in een oneindige wisseling van stemmingen: hij krijgt berouw en keert terug in de moederschoot van de rooms-katholieke kerk, maar telkens worden zijn vrome en berouwvolle buien afgewisseld met liederlijke drinkgelagen, voornamelijk van het giftige absint. 'Verlaine sleepte voort zijn lijdensketen / Van zonde aan straf geschakeld zonder slot, / Heeft den hem toegewezen tijd gesleten / In beurtzang van lust en zucht naar God', dichtte Slauerhoff in 'Ballade' (Vg 214). **[x]** Dát is waar de vriendschap volgens Slauerhoff op stuk loopt: een van berouw huilende en rozenkransen prevelende Verlaine tegenover de jonge onverbiddelijke Rimbaud, die liever de literatuur verzaakt en de maatschappij zijn rug toekeert, dan zijn oudere meester volgt.

Beide vergiften, drank en vriendschap, laat hij [Rimbaud] dan varen. Dit zal het scheidingsproces met de literatuur versneld hebben. Niet beslist; essentieel had het zich al voltrokken. Zijn literaire interesse (die nog bestond, getuige het uitgeven van *Une saison en enfer*) kreeg den genadestoot door een ontmoeting met den bekeerde Verlaine. "Verlaine est arrivé ici l'autre jour, un chapelet aux pincés..."

Trois heures après on avait renié son Dieu et fait saigner les 98 plaies de N.-S.”” Rimbaud had te veel karakter om dit te kunnen vergeven. Berouw, zonde, berouw, etc., etc. En dit werd Verlaines levenswandel. Loyola scheldt hij hem. Verlaine wil hem *Une saison en enfer* doen ruilen voor ‘*Ô mon Dieu, vous m’avez blessé d’amour*’. [xi] Rimbaud gaat hier niet op in. Nadien is de literatuur ‘exécration’. (ib.)

#### 6.2.3.2 *De dichter is een outsider*

Welke plaats komt Rimbaud toe, vraagt Slauerhoff zich aan het eind van zijn stuk af. De Académie Française, waaraan de gelukkige uitverkorenen hun onsterfelijkheid ontleen? ‘Neen, al was hij tachtig geworden, onsterfelijk nooit. Het instituut zou in zijn aanwezigheid een misplaatste maskerade schijnen. Een faun neemt geen steek en degen aan.’ (ib.)

Slauerhoff is het helemaal eens met Coulon die voor Rimbaud geen plaats ziet in de ‘chaîne de la haute poésie française’. Maar als Coulon moest kiezen tussen alle schakels van de Franse literatuur, dan zou hij Rimbaud kiezen: ‘Il est en dehors [...] le Paradis est suffisamment garni, qu’il est utile qu’il y ait un grand poète en Enfer.’ (id.: 67) Deze dichter is een buitenstaander, *il est en dehors*. En dat geldt, vindt Slauerhoff, mutatis mutandis voor alle dichters. Hij zegt het hier niet, maar op andere plaatsen komt die typering van de dichter telkens terug (Rilke, Corbière, Laforgue).

#### 6.2.4 *Conclusie*

Uit Slauerhoffs bespreking van Marcel Coulons Rimbaud-studie blijkt dat hij vooral aandacht heeft voor de figuur van Rimbaud. Dat wordt ook in de hand gewerkt door Coulons motto, dat Slauerhoff volledig onderschrijft: ‘*par l’homme, pour l’oeuvre*’. Hij legt de nadruk op de levenswandel van de Franse poète maudit, en wel met name op diens ingeboren verzet tegen alles – *l’homme révolté* kenschetst hij hem –, tegen de burgerlijkheid van zijn geboortedorp Charleville en de Fransen in het algemeen, tegen autoriteiten, tegen vrouwen, tegen de poëzie van de Parnassiens, tegen het burgermansfatsoen en de heersende seksuele moraal, tegen de rooms-katholieke kerk, tegen de literaire instituties zoals de Académie Française, en tegen de literatuur *tout court*, en ten slotte tegen zichzelf, het eigen lichaam. Tussen de regels door lees je Slauerhoffs bewondering voor zo’n conflictueuze levenshouding en ongetwijfeld moet hij zijn eigen antipathieën onderkend hebben, of misschien wel naar zijn eigen wens aangedikt. Maar hoewel er overeenkomsten zijn – het gevoel een poète maudit te



zijn, het verzet tegen de burgerlijkheid van de geboorteplaats (Leeuwarden) en de Nederlanders in het algemeen, tegen de kerk (zowel de roomse als de protestants-christelijke waaruit hij zelf afkomstig was), tegen de literaire instituties, de onverbiddelijke breuk met een goede vriend, het zelfvernietigingsaspect (de bijna opzettelijke afbraak van het eigen lichaam), de problematische verhouding tot vrouwen - zijn er toch ook belangrijke verschillen: Slauerhoff kan niet gezien worden als een dichter die zich afzet tegen de voorgaande generatie dichters. Weliswaar behoorde hij tot de groep die middels hun inspanningen en bijdragen voor *Het getij* en *De vrije bladen* gezien werd als de vertegenwoordigers van een nieuwe, moderne literatuur. Niettemin getuigt zijn eigen poëzie zowel wat vorm als wat inhoud betreft van veel meer overeenkomsten met de traditie dan dat er van een belangrijke breuk met zijn voorgangers kan worden gesproken. Ten tweede verschilt Slauerhoff natuurlijk met Rimbaud in het feit dat de eerste niet de literatuur verzaakte ten faveure van een ander beroep. Hij kon het niet, al zou hij het willen. Daartoe was de poëzie voor hem een levensvoorwaarde.

Naast de evidente belangstelling voor Rimbauds levenshouding, houdt Slauerhoff in zijn bespreking wel degelijk de bijzonderheid van Rimbauds poëzie tegen het licht. Snel en treffend, in twee alinea's, schetst hij de ontwikkeling die Rimbauds poëzie doormaakt: van een zeer klassieke stijl naar vorm en inhoud, via een behouden traditionele vorm maar met gewijzigde, excentrieke inhoud, naar ijle, snelvloeiende verzen zonder metrum, om ten slotte te eindigen 'in voortstormend apocalyptisch proza en in simpele verzen, sensitief, absoluut persoonlijk'. Deze typering stelt ons in de gelegenheid onze aandacht nu te richten op zijn poëzie en met name op de vraag welke invloed deze op die van Slauerhoff gehad heeft.

### 6.3 Rimbaud in de poëzie van Slauerhoff

De figuur van Rimbaud is in de perceptie van Slauerhoff zo zeer met hem verbonden dat hij later, in 1946 door de Friese schrijver en criticus Anne Wadman, de bijnaam 'Rimbaud van Leeuwarden' kreeg toebedeeld (Hazeu 1995: 124). Het is ook niet moeilijk, zoals ik hieronder zal aantonen, in de verzamelde poëzie van Slauerhoff de sporen van Rimbaud te herkennen. Hazeu zegt dat Slauerhoff geen gedichten van Rimbaud heeft vertaald. Van zoveel andere Franse dichters wel: Corbière, Baudelaire, Jarry, Verlaine, Samain, maar niet van Rimbaud, 'voor wie hij misschien te veel ontzag had: diens gedichten vertalen kon door hem als heiligschennis worden beschouwd' (Hazeu 1995: 125). Maar Hazeu

vergist zich, want Slauerhoff heeft Rimbaud wel degelijk vertaald. Waarschijnlijk in dezelfde periode als waarin hij het stuk over Rimbaud schrijft (1923, 1924) doet hij een poging om 'Le Bateau ivre' te vertalen. In de nalatenschap bevindt zich de aanzet daartoe: vier strofen, te weten de eerste, tweede, vierde en vijfde. Ze zijn postuum gepubliceerd in *De Muze in Tricolore*, een aflevering van het tijdschrift *Ad interim* (1949):

Eindelijk bevrijd van overtollige équipage,  
Kwam ik den stroom van 't Westen afgedaald.  
Roodhuiden hebben de matrozen genageld,  
Gestroopt aan den gekleurden folterpaal.

Ik vaar nu beter zonder bemanning.  
Zonder lading: Engelsche katoen en Vlaamsche gerst.  
De zeestroom bevordert mijn trotsche verbanning;  
Zonder stroom ontvlied ik het vastland het verst.

Storm heeft mijn oceanisch ontwaken gezegend,  
Ik danste lichter dan kurk op een vloed,  
Ook diepgezonken verdronknen bewegend.  
Tien nachten heb ik geen toplicht ontmoet.

Een kind proeft 't springend vruchtsap zoo zoet niet,  
Als ik het zeepsop dat mij lekker binnenliep;  
Ik werd schoongespoeld van kampanje tot boegspriet,  
Al 't ongediert' verdronk dat in mijn sloopshol liep.[xii]

Waarschijnlijk is Slauerhoff na de eerste strofen gestopt en moet hij gedacht hebben dat een bewerking, inclusief eigen denkbeelden en slot, veel meer kansen had dan een getrouwe vertaling. Die poging zou dan geresulteerd hebben in 'Het eeuwige schip' (Vg 321-328). Rimbaud wordt, meer dan de genoemde andere dichters, als zeer moeilijk te vertalen gezien. Boudewijn Büch beweerde: 'Rimbaud vertalen lijkt onzinnig. Een dichter overzetten in het Hollands waar half Frankrijk geen raad mee weet, heeft dat zin?' (Büch 1980: 39) Guus Luijters is dezelfde mening toegedaan: 'Alle Rimbaud-vertalers hebben tot hun verbazing Rimbaud onder hun handen tot een tweederangs dichter zien krimpen.' (Luijters 1993) Laurens Vancrevel, die in 1965 in *Hollands maandblad* een aantal vertalingen van 'Le Bateau ivre' onderling vergeleek, constateerde met

betrekking tot Slauerhoffs aanzet: ‘Wegens het bestaan van “Het eeuwige schip” en een aantal andere gedichten van Slauerhoff acht ik de waarschijnlijkheid gering, dat hij het lange en gekompliceerde gedicht van Rimbaud geheel heeft vertaald, zoals de redactie van *Ad Interim* in een noot veronderstelde; wat Slauerhoff in “Le Bateau ivre” aantrok is geabsorbeerd in zijn eigen poëzie. Zijn vertaling [...] bezit weliswaar een heldere versbouw en een onmiskenbare poëtische spanning, doch die ontstond eigenlijk ondanks Rimbaud; Slauerhoff is nooit een getrouw vertaler geweest, en zeker niet van poëzie. Toch is het een gemis, dat het fragment niet is opgenomen in de *Verzamelde Gedichten*’ (Vancrevel 1965: 32). Dat laatste is zeker waar. Het toont aan hoe verouderd de huidige editie van de *Verzamelde gedichten* is geworden (die nog steeds dateert van 1940, en toen al discutabel werd gevonden).

Met succes vertaald heeft Slauerhoff hem dus niet, wél zien we Rimbaud in sommige gedichten met naam en toenaam opduiken. Laten we eerst eens naar die gedichten kijken.

### 6.3.1 ‘Ballade’

Een half jaar na zijn stuk over Rimbaud in *De vrije bladen* van mei 1924 publiceerde Slauerhoff in *De stem* het gedicht ‘Ballade’ (Vg 214-215). In dit gedicht zingt een late nazaat de lof op het gilde van de poètes maudits en zijn beroemde exponenten: Villon, Rimbaud, Verlaine en Du Plessys. De laatste is op afstand de minst bekende, maar Jan Greshoff had in 1924 in het maartnummer van zijn tijdschrift *De witte mier* stilgestaan bij de dood van Maurice du Plessys (1864-1924). Greshoff schreef volgens Hazeu ‘met bitterheid en machteloze woede, omdat de dichter van ontbering en ellende was omgekomen, “in een tijd dat tientallen van schrijvende konkelaars gingen strijken met tienduizendtallen franken aan prijzen...”’ (Hazeu 1995: 179-180). Volgens Hazeu sprak dit verzet tegen miskennis Slauerhoff aan en om die reden nam hij Du Plessys op in zijn ‘Ballade’ (id.: 180).

De zanger van deze ballade is alleen achter- en overgebleven, ‘door rampspoed achterhaald’, en roept om hulp, ‘terwijl zijn leven zinkt, zijn zingen faalt’. Tot slot waarschuwt hij lotgenoten, ‘gij die in hun geest nog moet verschijnen [...] voor ramp te zijn geboren’. Zij doen er beter aan met dichten op te houden: ‘Neemt dit lot / Niet op u! Breekt de lier! Weet te verdwijnen.’ Maar tussen eerste en laatste strofe worden vier strofen gewijd aan de vier genoemde Franse poètes maudits. De vierde strofe gaat als volgt:

Rimbaud, op allen, ook zichzelf gebeten  
Als op de aartsvijand, strijdend tegen 't lot  
Van den met spot gekroonden, smaad gesmeten,  
Tusschen de menschen wild verdwaalden God,  
Liep storm door steppen, steden en woestijnen,  
Gevloekt, geschuwd door 't rechtgeaarde ras,  
Leerde in verlatenheid en helsche pijnen  
Dat er voor hem geen plaats op aarde was.

Anbeek (1999: 118) was het gebruik van de bij de Tachtigers zo geliefde Christussymboliek in dit gedicht al opgevallen. Hij doelt op de hier door Slauerhoff toegepaste vergelijking tussen de gedoemde dichter (in het bijzonder Rimbaud) en Christus, beiden met spot en smaad gekroonden, voor wie geen plaats op deze aarde was.

Wat opvalt is de belangstelling van Slauerhoff voor het leven van deze poètes maudits, hier in het bijzonder voor Rimbaud. Met geen woord rept hij over diens poëzie. Kenmerkend is ook de nadruk die ligt op het (nood)lot dat de gedoemde dichters moeten ondergaan. Ze kunnen hun lot, dat zonder uitzondering onder een slecht gesternte bepaald is, niet ontgaan. En anders dan in de helden uit de Griekse tragedies is niemand in hen geïnteresseerd, integendeel, ze worden gemeden als de pest.

### 6.3.2 'Aan Arthur Rimbaud'

Vijf jaar later, op 20 november 1930, publiceerde Slauerhoff in Greshoffs tijdschrift voor boekenvrienden *Den gulden winckel* het gedicht 'Aan Arthur Rimbaud' (Vg 907):

Rimbaud, mijn doode kameraad,  
Ontembre zwerver, burgerterger,  
Je was goed, maar verviel van kwaad  
Tot erger.

Want het is erger slecht te zijn  
En goed te schijnen  
Dan met den troost: 'Ik heb veel pijn  
Gedaan' verdwijnen.

Ja, de ondergrond, het bloed was goed:

Verlaine heeft je ziel bedorven,  
Maar ach, je had het evengoed  
Verkorven.

En jij, je had het kunnen doen,  
Je was een tijd op weg, zoo mooi,  
Je hoonde Aicard om zijn fatsoen  
Van 't lafst allooi.

Al zweren Claudel, Berrichon  
En Delahaye, de heele kliek:  
'Rimbaud, omdat 't niet anders kon,  
Was Katholiek' -

En wat heb je daarna gedaan?  
Je liet je verzen in hun handen.  
Zij roke' op hun gemak er aan,  
Jij zat in 't heet Harrar te branden.

Maak je daarom niet ongerust,  
Er zijn er die je beter kenden;  
Je had aan Ethiopië's kust  
Lak aan die bende.

Waarom ging je steeds naar de vert'?  
Om daar te staren,  
Of niet een andre verte werd  
Eindelijk de ware.

Hun laster is toch je eigen schuld.  
waarom ben je niet hier gebleven,  
Die leugenaars, met jachthond-geduld,  
Te staan naar 't leven?

Ach, was gebleve' in 't vaderland,  
Om daar, met ons vereend, te tergen  
Wie achter elleboog en hand  
Het huichelend gelaat verbergen.

Het is heel goed mogelijk dat Slauerhoff dit gedicht al veel eerder schreef dan in 1930, mogelijk in de periode 1923-1925, waarin hij zich op verschillende manieren met Rimbaud bezighoudt. Voor die vroegere datering spreekt onder andere de beschuldiging aan het adres van Claudel en Rimbauds zwager Berrichon in strofe 3, die Rimbaud in een katholiek daglicht hebben gesteld. Met hetzelfde verwijt komt Coulon en Slauerhoff sluit zich er in zijn stuk bij aan.

Net als in 'Ballade' is Rimbaud hier een lotgenoot, in ieder geval een medestander van de ik: 'mijn doode kameraad' noemt hij hem en voor de rest spreekt hij de Franse dichter vriendschappelijk, opbeurend en vertrouwelijk bezorgd toe: 'Je was goed [...] Maak je daarom niet ongerust, / Er zijn er die je beter kenden [...] Je was een tijd op weg, zoo mooi [...] En wat heb je daarna gedaan? [...] Waarom ging je steeds naar de vert?' [...] Ach was gebleve' in 't vaderland, Om daar, met ons vereend, te tergen.'

De teneur van het gedicht is teleurstelling, omdat Rimbaud gevlucht is voor zijn criticasters in plaats van ze naar het leven te staan (strofe 5). Je kunt immers beter erkennen dat je veel pijn hebt gedaan, dan na slecht te hebben gedaan te doen alsof het goed was (strofe 6). En slecht dééd Rimbaud: als gast van Verlaine zat hij ook eens aan tafel van de literaire dinerclub Les Vilains Bonshommes. Biografe Starkie vertelt: 'One evening Jean Aicard was reading a selection of his poems and Rimbaud, by the end of dinner more than a little drunk, was punctuating every line with the word "merde" uttered in a loud and distinct voice so that all present could hear. [...] Then Carjat, the photographer, took it on himself to silence the impudent boy. [...] Rimbaud, now completely out of hand, seized hold of Verlaine's sword-stick, dashed at Carjat and would have done him bodily harm had those present not taken hold of him and reft the sword from his grasp. [...] It was decided [...] that he was never again to be allowed to be present at the dinners of the society' (Starkie 1968: 156).

Vandaar de opmerking over het honen van Aicard in strofe 7, een incident dat Slauerhoff ook al in zijn stuk over Rimbaud aanhaalt. De ik, aan het slot veelzeggend uitgegroeid tot een 'wij' (de poètes maudits), voelt zich door Rimbaud in de steek gelaten. Samen hadden ze mooi de lafbekken, lasteraars, leugenaars en huichelaars kunnen provoceren.

Rimbaud wordt hier weer voorgesteld als een zwerver, die verdwijnt, iemand die steeds de verte opzoekt en die vervolgens weer inruilt voor een andere verte.

Deze figuur vertoont grote gelijkenis met de Slauerhoff die wij uit zijn verzen en brieven kennen en die zijn alter ego telkens weer bezweert zich toch eindelijk eens in Nederland te vestigen, in plaats van steeds maar sloop te gaan op zoek naar oorden waar wel geleefd kan worden.

### 6.3.3 'Het eeuwige schip'

Naast de gedichten die de persoon Rimbaud expliciet op- of aanroepen, zijn er gedichten die sterk geïnspireerd zijn door Rimbauds poëzie. Het bekendste is wel 'Het eeuwige schip' (Vg 321-328), dat in februari 1925 in De vrije bladen verscheen en dat Slauerhoff drie jaar later opnam in de bundel *Eldorado*. Dit 36 kwatrijnen lange gedicht is duidelijk geïnspireerd op Rimbauds 'Le Bateau ivre' uit 1871. Met dit meesterstuk van 25 kwatrijnen (100 versregels) wilde Rimbaud in Parijs doorbreken, zegt Claes in een toelichting op zijn vertaling, waaraan ik ook de volgende gegevens ontleen (Rimbaud 1999: 214-215). Rimbaud ging op zijn beurt weer terug op Baudelaires 'Le Voyage', het lange slotgedicht van *Les Fleurs du mal* (1857), dat overigens weer net zoveel kwatrijnen telt als Slauerhoffs 'Het eeuwige schip'. Maar volgens de huidige Rimbaud-interpreten heeft de tekst ontelbaar veel reminiscenties in de literatuur én de triviaalliteratuur (Vernes avonturenroman *Vingt mille lieues sous les mers* uit 1870; de reizen van kapitein Cook). Het motief van het afgetakelde schip is een echt decadent motief van die tijd. Baudelaire vergeleek in 'Le Voyage' de ziel van de reiziger met een driemaster ('Notre âme est un trois-mâts'), Verlaine in *Poèmes saturniens* zijn ziel met die van een brik op drift, Mallarmé droomde in 'Brise marine' van een zeereis ('Je partirai ! Steamer balançant ta mâture, / Lève l'ancre vers une exotique nature!'), maar vreesde voor een schipbreuk ('Et, peut-être, les mâts [...] / Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages / Perdus'). Rimbaud vergelijkt zich niet meer met het schip, maar identificeert zich ermee ('La tempête a béni mes éveils maritimes. / Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots'): dat is zijn, in die tijd gelaakte, originaliteit.

Naar mijn mening moet nog aan Claes' informatie toegevoegd worden dat ook Coleridges *The Rime of the Ancient Mariner* en de verhalen 'MS. Found in a Bottle' en 'A Descent into the Maelström' van E.A. Poe zeer wel mogelijk van invloed zijn geweest op het ontstaan van 'Le Bateau ivre', én op 'Het eeuwige schip'. Slauerhoff was een bewonderaar van de Amerikaanse negentiende-eeuwse schrijver en had Poe's *Poems and Tales* twee jaar eerder nog, in *Het getij* (januari 1922), op zijn lijstje van zes boeken gezet die hij zou willen meenemen naar een

onbewoond eiland. In zijn bibliotheek bevinden zich een aantal uitgaven van Poe's verzamelde werken.

Coleridges *Rime of the Ancient Mariner* (1798) bevat aantoonbare overeenkomsten met 'Het eeuwige schip'. Ook daarin wordt verhaald van een schip dat over de oceaan vaart, in een storm terechtkomt en in de wateren van de Zuidpool geraakt. Daar zijn spookverschijningen en slijmerige wezens die op het zeeoppervlak krioelen. Richard Holmes, Coleridges recentste biograaf, vermeldt in zijn bespreking van de interpretatie en de bronnen van *The Ancient Mariner* geen overeenkomsten met het motief van de *Vliegende Hollander*, hoewel die er mijns inziens zeker zijn. Wel maakt hij een voor mijn onderzoek interessante opmerking, weggemoffeld in een noot. Hij zegt dat hij Coleridge in een eerdere studie vooral vanuit een biografisch, sacraal en esthetisch standpunt benaderde: 'the nineteenth-century concept of the poète maudit' (Holmes 1989: 173). Ook anderen hebben de oude zeeman uit Coleridges ballade geïnterpreteerd als een vervloekte, een verstotene, een zondebok, een paria (Coleridge 2002: 22). En hiermee raken we aan de kern van de zaak, als we ons afvragen waarom Slauerhoff, of andere hier genoemde dichters, een voorkeur voor dit motief hebben. Het ligt voor de hand te veronderstellen dat zij zichzelf herkend moeten hebben in de figuur van de Ancient Mariner, de kapitein van de *Vliegende Hollander*, en zelfs een ding als het dronken schip van Rimbaud. Wat zijn ze anders dan weliswaar verschillende maar niettemin gelijkende verschijningsvormen van de poète maudit, de buitenstaander die door de maatschappij verstoten of er vrijwillig uitgestapt is en verdoemd tot zijn lot: eeuwig over de aarde voort te zwerven.

Net als Rimbaud identificeert Slauerhoff zich met een schip. Zoals hij dat al eerder deed in het beroemde 'Het boegbeeld: de ziel' (Vg 45-48) uit 1921, waarmee zijn debuutbundel *Archipel* (1923) opent: 'Dit is mijn lot: gebeeldhouwd voor den boeg, / Den scheepsromp achter mij te moeten volgen'. Weliswaar niet het hele schip, maar wel een deel ervan, en in het gedicht gaat het juist over de verhouding van het boegbeeld (de ziel) tot de rest van het schip (het lichaam). Het gepersonifieerde schip was Slauerhoff blijkbaar dierbaar, zoals de gedichten 'L'archi-belle' (Vg 91), 'Het veroordeelde vaartuig' (Vg 574) en 'Verschijning' (Vg 57) laten zien, alsook het verhaal 'De Erebus'. Ook in zijn dagboek lezen we een vereenzelviging van boten met mensen, ja, zelfs van boten met dichters. Op 14 augustus 1928 noteerde hij toen hij varende op een kleine vrachtboot, de



*Wordsworth*: 'Liever zou ik ook mijn naam op een bescheiden schip op den lagen boeg door de golven laten bespoelen dan te prijken op een zeekasteel zoals H[ooft] en H[uygens].' (Slauerhoff 1957: 41)

De Vlaamse criticus Urbain van de Voorde signaleerde in zijn bespreking van *Eldorado* (1928) in *De stem* van mei 1929, 'dat Slauerhoff zich tot de verwarrend-hartstochtelijke knaap die Rimbaud was, aangetrokken voelde, méér nog en wellicht vroeger dan door Hölderlin, bij zoverre zelfs dat hij Rimbauds kunstenaarsvisie weleens tot de zijne maakt. Reeds in zijn eerste bundel *Archipel* herinnert het aanvangsgedicht "Het boegbeeld: de ziel" aan "Bateau ivre", en ook nog in *Eldorado* blijft dit extatisch gedicht van "Het spookschip", van "Het eeuwige schip", van "De Vliegende Hollander" het prototype. Andere stukken zijn soms, weliswaar zeer treffende, amplificaties van een beeld van Rimbaud. Zo het aangrijpende "De profundis" [...] dat mij geïnspireerd schijnt door [één] enkel vers van Rimbaud uit "Bateau ivre" **[xiii]** (geciteerd naar Kroon 1982: 57-58).

'Le Bateau ivre' (ik vat hier de woorden van vertaler Claes samen) is het relaas van een exotische tocht van een op hol geslagen schip. Het schip, vertellend in de ikvorm, ontdoet zich van zijn slepers en bemanning, vaart de rivier af, breekt door de branding, ontdoet zich ook nog van roer en dreg alsook van alle smetten van de beschaving: wijnvlekken en braaksporen. Euforisch (en poëticaal - H.A.) wordt het contact, het aanraken tussen schip en oceaan(water) beschreven: 'je me suis baigné dans le Poème / De la Mer'. Dan volgen visioenen van het schip: het panorama verglijdt van hemel, zon, naar wateroppervlak, naar onderzeese werelden, maar ook verlegt het perspectief zich naar magische werelden van moerassen, zeemonsters en reuzenslangen. Dan volgt vermoeidheid, het schip ligt stil. Opnieuw ziet het schip dode drenkelingen en bang voor een schipbreuk vaart het achteruit! Heimwee naar het oude Europa slaat toe. De levenskrachten waarnaar het schip op zoek was, blijken onvindbaar. De ik wil vergaan in zee, desintegreren. Er rest hem slechts een droombeeld van een speelgoedbootje in een vijver. Verder varen kan niet meer, maar terugvaren evenmin. Alleen de weg naar beneden, naar zelfvernietiging, en die naar boven, naar droom en poëzie, staan nog open (Rimbaud 1999: 215-216).

Slauerhoffs 'Het eeuwige schip', waarmee hij naar de mening van Vestdijk niet onderdeel voor Rimbauds 'Bateau ivre' (Kroon 1982: 138), vertelt van een schip, dat al eeuwenlang op zee vaart. De titel heeft hij misschien ontleend aan de 83ste versregel van 'Le Bateau ivre', waarin het gepersonifieerde schip zichzelf

'eeuwig' noemt: '[Moi,] Fileur éternel des immobilités bleues'. Slauerhoffs schip is echter zo lek als een mandje en het gaat bedekt onder een deken van korstmos. Niettemin lijkt het eeuwig, net als de zee, 'de eeuwig wisselende' (r 9). Het beschrijft in de ikvorm hoe het alle schepen al meemaakte, van karveel tot stoomschip, hoe ze worden belaagd en gekraakt door naar het zuiden drijvende ijsbergen: "t Schip knakt, sloepen kantlen, duizenden verdrinken, / [...] Ik zag het machtigst rijk in één slag zinken, / Zou ik bekommerd zijn om dit klein wee?' (25-28) Andere schepen vergaan, maar dit schip baant zich een weg door het poolijs, waar geen mens ooit eerder kwam. Een herinnering dringt zich op aan het schip: die aan een oude haven, thans dichtgeslibd, en aan een oude Argonaut (53-55). Nu volgen, net als bij Rimbaud, enkele strofes over de hartstochtelijke, erotische verhouding tussen schip en oceaan, die elkaar aanvoelen, waarin het accent komt te liggen op de magere, verbannen status van het schip tegenover de overvloedige ruimte vande zee ('De zee dankt mij, dat ik mij houd verbannen / In 't wijd gebied, en liefkoost mij stormachtig', 63-70).

Ook dit schip vaart stuurloos, 'wild koortsig koersend, willoos zonder roer' (79). Maar steeds hunkert het naar die haven. Toch moet het berusten in het immer voortdolen over zee. 't Is alsof de wereld van vroeger - in de herinnering een paradijs - onder water is verdwenen, en de hele aardbol nog slechts uit één grote oceaan bestaat. Dan komen er visioenen: oceanische weelde, zwevende mensen die daar wonen en eeuwig de liefde bedrijven, prachtige wiegende exotische bloemen, die nooit verwelken, enorme bossen op de bodem van de oceaan, groter dan die van het Amazonewoud, een wereld waar nooit iemand kwam. Schitterende kleuren, prachtige geluiden, maar ominus klinken ook de doodsklokken, 'zondvloed verkondigend, die komen moet' (125), die vervolgens in zijn apocalyptische verwoesting beschreven wordt: het poolijs smelt, de zee omsluit de aarde in zwellend tij, het wassende water stort zich in de vuurmonden der vulkanen, de mensen slaan in lange stromen op de vlucht, maar worden overvallen en gestold door stromend lava (129-136). Het schip zal echter die allesvernietigende storm overleven en als een dwaalster zijn baan volgen (slot, 141-144).

#### 6.3.4 *Overeenkomsten en verschillen tussen 'Le Bateau ivre' en 'Het eeuwige schip'*

Overeenkomsten met Rimbaud zijn er legio: de belangrijkste is natuurlijk het hoofdpersonage, het schip. Beide dichters personifieerden een schip tot een

handelend, denkend en voelend wezen. Maar er is meer. Beide schepen maken een tocht over de grote oceanen, maar terwijl Rimbauds dronken schip door eigen wil bestuurd lijkt te worden - daardoor is het logisch dat het zich van het roer (het juk van buitenaf opgelegd) heeft ontdaan - is Slauerhoffs eeuwige schip volledig overgeleverd aan de stromingen der zeeën, aan de nukken van het noodlot - het schip is niet alleen stuur- maar ook willoos. Beide schepen voelen ook een sterk verlangen naar een haven, die in het verleden ligt. Bij Rimbaud: 'l'Europe aux anciens parapets', een speelgoedbootje dat in de avondschemer door een jongetje op het koudzwarte water van een vijver wordt losgelaten. Bij Slauerhoff: een 'Herinnring aan een vroegere goede haven, / Die nu bedolven ligt en volgeslibd' (53-54).

Beide verlangens zijn onvervulbaar. Bij Rimbaud is de weg afgesloten door de eigen wil van het schip, het wil niet meer terug, het wil nog slechts vergaan: 'Ô que j'aime à la mer!' (92). Bij Slauerhoff lijkt de weg terug afgesloten door de golfstromen die het schip steeds van de kust weghouden. Slauerhoff noemt het elders in het gedicht 't woeden van mijn lot' (42), waarin het schip moet 'berusten' (60). Opmerkelijk genoeg lijkt Slauerhoff het gedicht te beginnen op het punt waar Rimbaud zijn schip heeft doen stranden. 'Le Bateau ivre' begint met een vrachtschip vol graan of katoen, maar het eindigt met een van zeewater doordrenkt schip ('baigné de vos langueurs, ô lames', 97). Precies op dit punt begint Slauerhoffs gedicht, namelijk met een beschrijving van een door zeeën doordrenkt en bemost, bewierd schip ('mijn romp, die als een drenkling zwol'). Voorts is er nog de overeenkomst in vracht: Rimbauds schip is beladen met katoen, en hoewel Slauerhoffs schip geen handelslading meer voert, maakt de dichter wel een vergelijking met een Atlantische vrachtboot die katoen vervoert (strofe 12).

Verder duikt in beide gedichten de maalstroom op. Op het eerste gezicht niet zo bijzonder misschien, maar met des te meer betekenis als je bedenkt dat beide dichters Edgar Allan Poe bewonderden en zijn verhalen kenden. Rimbaud had de vertaling van Baudelaire gelezen en Slauerhoff bezat zoals gezegd Poe's complete werk in acht delen. Het verhaal 'A Descent into the Maelström' is een ooggetuigenverslag van een schip dat in de draaikolk even ten zuiden van de Noorse Lofoteneilanden terechtkomt. Jules Verne bewerkte het in *Vingt mille lieues sous les mers* (1870), dat een jaar voor het schrijven van 'Le Bateau ivre' verscheen.

Ook komen in beide gedichten drenkelingen voor, die afdalen of zinken in de zee. Bij Rimbaud twee keer: een keer afdalend, een andere maal zo: 'lorsqu'à travers mes liens frêles / Des noyés descendaient dormir' (67-68). Bij Slauerhoff: eerst als slachtoffers van een aanvaring met een ijsberg: 'duizenden verdrinken' (25-26), dan als 'Oceaniërs'. Dat zijn niet de bewoners van de Pacifische eilanden, maar die van het onderzeese rijk. Ze hebben het eeuwige leven (of zijn ze voor eeuwig dood?) en zweven en omstrengelen elkaar, het zijn 'zuivere zinnenengelen' (108). Er zijn veel gedichten aan te wijzen waarin Slauerhoff dit angst- en horrormotief verwerkte: van het door een draaikolk zinken van schepen en drenkelingen in oceaandiepten (onder andere 'De profundis' en 'Het veroordeelde vaartuig').

In beide gedichten wordt natuur tegenover cultuur gesteld, waarbij de natuur het wint van de cultuur. Slauerhoff: 'Diepzee-netels vreten zijn hardsteenen rijk' (7), het door een ijsberg tot zinken gebrachte grote stoomschip (23-27), 'Wat starre aardkorst doemde tot mislukking / Staat hier tot monsterachtig schoon volbloeid' (99-100). Er zijn ook veel overeenkomsten tussen de twee gedichten in woordgebruik. Vancrevel (1965: 32) heeft daar al een aantal voorbeelden van genoemd. Ik geef hier een overzicht (het cijfer geeft de strofe aan):

'Le Bateau ivre'

*bateau ivre* (titel)

*je me suis baigné* (6)

*la carcasse* (18)

'Het eeuwige schip'

*dol vaartuig* (22)

*dompel ik onder* (19)

*mijn karkas* (20)

*des pôles et des zones* (16)

*les lointains vers les gouffres cataractant* (13)

kleur- en lichtvisioenen in strofe 7, 10 en 19

*poolcirkel noch keerkring noch evenaar* (22)

*'t paradijs, dat in den afgrond gleeed* (23)

idem dito in strofe 31

Hazeu legt terecht een verband met een bespreking van Slauerhoff in de *Nieuwe Arnhemsche courant* (6 juni 1931) van Heinrich Hausers *Die letzten Segelschiffe*,

waarin hij nadruk legt op zijn overtuiging dat zeilschepen bezielde en levende organismen zijn:

Er is iets onzegbaar droevigs in het verdwijnen van deze schepen. Want geen levenloos ding is zoo bezielde; alles, hout van rompen en masten, werk van zeilen en touwen, doet mee in de worsteling met den wind, aan het rijden op de golven, ook de mensch die aan boord is wordt een deel van dit organisme, dezelfde trillingen, angsten, verlangens gaan door hem heen. Daarbij vergeleken is het leven op een vrachtstoomer als in een pakhuis, op een mailboot als in een drijvend hotel. Met het zeilschip zal het waarachtig zeeleven verdwijnen.

P.N. van Eyck ten slotte wijst op een belangrijk verschil tussen de twee gedichten: 'In dit gedicht ["Het eeuwige schip"], dat de "Bateau ivre" nog verder van de werkelijkheid verwijderd dan zij het in Rimbauds wonderbaarlijk gedicht al is, spreekt karveel, brik noch fregat, maar de idee schip; spreekt zelfs niet de idee schip, maar het symbool voor Slauerhoffs eigen doelloze zwerversdrang. In enkele passages, waar de dichter zich met zijn sprekend symbool geheel vereenzelvigd, gaat dit symboliseren van het schip zover, dat de werkelijkheid zelfs geheel losgelaten wordt en het gedicht pas verstaanbaar wordt, nadat ook de lezer het schip volkomen vergeten heeft' (Kroon 1982: 113-114).

Hoezeer Rimbaud Slauerhoff bezighield blijkt niet alleen uit het feit dat hij een bespreking aan hem wijdde en hem in een aantal gedichten opriep of navolgde. Slauerhoff schreef ook een eenakter over Rimbaud. In 1930 stuurde hij het Herman de Man toe, die redacteur was van het alcoholische blaadje *Rynbende*, waaraan hij al eens wat gedichten had bijgedragen. Hoewel hij later verwoede pogingen in het werk stelde het manuscript terug te krijgen - Slauerhoff had geen kopie gemaakt - reageerde De Manniet en het moet helaas als verloren worden beschouwd (Hazeu 1995: 505).

#### 6.4 De dichter en zijn demon

Het is duidelijk dat Slauerhoff in gedichten als 'Het eeuwige schip' een verband heeft willen leggen met zijn eigen dichterschap. De criticus P.H. Ritter jr. schreef naar aanleiding van de *Eldorado*-bundel: 'Het probleem van Hamlet, zo wordt ons uit deze bundel van Slauerhoff duidelijk, is het probleem van de dichter, in *Eldorado* door de zeeroverschipper-ontdekker gepersonifieerd. "Te zijn of niet te zijn", dat is de vraag. De dichter is, maatschappelijk gesproken, niet. Hij is als de zeerover, met het doodsembleem op de vlag in de top. Hij is de eeuwige

revolutionair; elke maatschappelijke bereiking, die een beperking is, brengt hem in verzet. [...] hij heeft - Schiller zei het al eerder dan Slauerhoff - geen thuis.' (Kroon 1982: 48).

De dichter voelt zich voortgedreven en over de aarde voortgejaagd door een moeilijk te omschrijven macht. Slauerhoff noemde die macht 'demonisch' en het thema van de demon was, naar eigen zeggen, de drijfveer van zijn werk (Hazeu 1995: 377). Feit is dat Slauerhoff al in zijn eerste proeve van literatuurstudie, zijn schoolvoordracht over de letterkunde van Rusland, een meer dan gemiddelde belangstelling voor de verwerking van het thema van de demon in literatuur aan de dag had gelegd. 'De meeste dichters hebben in Holland niet eens een demon of een klein jeugddemonnetje,' schreef Slauerhoff schamper op 4 februari 1932 in de *Nieuwe Arnhemsche courant*. 'Zij bezwijken later meestal aan vetlijvigheid of aan gepieker over geloofs- of beter sekte-quaesties.' Opnieuw Van de Voorde stelt dit thema met betrekking tot de bundel *Eldorado* in het al eerder genoemde stuk 'Kamp met de demon' in *De stem* van mei 1929 aan de orde: hij heeft aan deze lyriek van noodlot en avontuur, van gewilde barbaarsheid en donkere wereldhaat, aan deze lyriek m.a.w. van 'poète maudit', van demonisch-bezetene, een imponerend-persoonlijke en geheel modern-sensitieve gestalte weten te geven.

Al deze doolaards en verworpelingen, deze zeeschuimers en maatschappelijke wrakken, ze schijnen hem vertrouwd en eigen als zijn eigen bloed. [...] hij zag er een andere, feitelijk ontaarde, demonische vorm in van de ontzaglijke droom der ziel zich van de wereld der stof los te maken en zich te verliezen in onbetreden oorden, in onontdekte regionen, in geheimzinnige oneindigheid... Demonisch, in de zin die Stefan Zweig aan deze term geeft. Allen immers zijn ze door hun demon rusteloos voortgejaagden, die zich echter niet door de vlucht in de droom weten te redden, maar, feitelijk nooit los van zichzelf, altoos verstrengeld in hun passies en begeerten, voortgedreven worden naar laatste-wereldeenzaamheid; [...] naar het chaotische, het elementaire, het van alle beschaving gespeende, alsof de oernatuur iets van haar eigen oorspronkelijke chaos, een gistend, woelend, kokend deel er van in hun ziel had achtergelaten, dat terug naar zijn oorsprong, terug naar de primitieve, vormloze baaierd wil. Dit demonisch ferment in hun wezen drijft hen naar al het gevaarlijke, naar avontuur, exaltatie, ontstellend alleen-zijn en uiteindelijke zelfvernietiging. Ze leven gevaarlijk, zoals Nietzsche, deze andere demonisch-gedrevene, het eiste. [...] Maar] de demon kan naar de oorspronkelijke baaierd, naar zijn eerste element, de oneindigheid en de

oneindige vormloosheid slechts terug, wanneer hij al het eindige, het aardse, dus de vorm, het lichaam, dat hem beperkt en aan banden legt, sloopt en vernietigt. Zijn macht begint met verwijding, maar eindigt veelal, bij gemis van reactie, in totale ontbinding. Slauerhoff schijnt het te gevoelen: de beelden waaraan hij gestalte geeft, hij, dichtelijk-scheppende, [...] zijn demonische naturen welke van een vreselijke onrust zijn vervuld [...]. En hier zien we in Slauerhoff een artistiek zeer sterke wisselwerking tussen de persoonlijke zielservaring en de objectief-poëtische vormgeving. [...] Slauerhoff onthult zich in zijn poëzie als een door grote onrust gedrevene, wiens zwervend leven als scheepsdokter gewis niet als een toevallige omstandigheid dient te worden beschouwd, maar als een zwichten reeds, een toegeven aan de voortjagende drang van de demon die in hem huist. Geen toeval ook, dat hij als artiest objectivering van zijn onrustige aandrift zoekt door het oproepen van de figuren van al deze eeuwig-rusteloze zwervers. (Kroon 1982: 55-57)

Ondanks zijn wijdlopijge welbespraaktheid drukt Van de Voorde heel goed uit waar het in de poëzie van Slauerhoff om draait, namelijk het door een demonische bezetenheid rusteloos voortgedreven gevoel van de dichter, voorbestemd tot avontuur en gevaar; *vivere pericolosamente***[xiv]**, een gevoel dat hij vervolgens objectiveert door het te plaatsen in weliswaar andere maar geestverwante zwerversfiguren, die hij voor ons oproept. Bij Slauerhoff is de demon vaak het onbewuste dat een schrijver in zijn macht heeft.

Behalve Van de Voorde hebben ook Gomperts (1981) en Pos (1992) over Slauerhoffs demonisatiemotief geschreven. Pos ziet Slauerhoffs grote schare aan dichters, avonturiers, ontdekkers en veroveraars die in zijn poëtisch werk rondwaart - Villon, Verlaine, Odysseus, Rimbaud, Corbière, Columbus, Dsjengis Khan, Pindarus, Pizarro, Po Tsju, Camões, Novalis, Napoleon, Hölderlin en nog vele anderen - als verwante zielen, op wie hij graag zijn eigen eigenschappen projecteerde: 'ze zijn in leven en liefde mislukte, onmaatschappelijke bannelingen in hun tijd, onbegrepen en uitgestoten, dichters tegen wil en dank wier werk geen waardering vindt', 'gedoemden die niet aan de onvrede over hun bestaan kunnen ontkomen' (Pos 1992: 26, 27). Daarnaast is er Slauerhoffs fascinatie voor geesten uit het verleden die in het heden hun invloed op de levenden aanwenden. Zowel in het verhaal 'De doodstrijd van de dwaze oude, in 't schrijven verliefde' (in de persoon van de schrijver Lo T'oen), als in de roman *Het verboden rijk* (de marconist), beide in 1932 gepubliceerd, wordt de hoofdfiguur vanwege een

verminderde bewuste staat in bezit genomen door een geest die hem zijn wil oplegt. Gomperts, die het demonisatiemotief kenmerkt als het motief van de 'holle man', constateert een tweerichtingsverkeer: de demonisatie werkt wederzijds. De demon uit het verleden neemt bezit van de levende en de geest van de levende neemt de opengevallen plaats van de overleden geest in (Gomperts 1981: 80).

Gomperts wijst in dit verband ook op Slauerhoffs artikel over Gogol uit 1936. Daarin schrijft Slauerhoff dat vele biografieën van kunstenaars als ondertitel zouden kunnen hebben: de strijd met de demon. Goethe, zegt hij, overwon de demon, Hölderlin legde het tegen hem af, Gogol streed levenslang met de leegte. De meeste mensen, aldus Slauerhoff, vullen de leegte van het leven op met werk, kroost of een complex van kleine liefhebberijen, die velen zich niet eens bewust worden omdat zij zelf volkomen leeg zijn, dus in evenwicht met de leegte om hen heen verkeren (id.: 79).

Volgens Pos kon omgang met zielsverwante geesten uit het verleden het onvervulde bestaan voor Slauerhoff dragelijk maken. Het zorgde in ieder geval voor ontsnapping en voor schrijven (creatie). Pos schrijft dat Slauerhoff 'in het motief van de holle man zowel de macht van de geesten als het zoeken naar identificatie een nieuwe dimensie' gaf. 'De passieve invloed van de geestverwante dichters maakte hij actief en verpersoonlijkte hij in de geesten uit het verleden en de eerder door hemzelf gezochte heilzame identificaties met de poètes maudits vormde hij om tot hachelijke gedwongen confrontaties van persoonlijkheden, waarbij de zwakste het onderspit kon delven.' (Pos 1992: 28) Want de geesten uit het verleden konden zich ongevraagd aandienen en gevaarlijk zijn. In 'De doodstrijd van de dwaze oude, in 't schrijven verliefde' is de invloed van de geest te sterk voor de schrijver, hij kan niets zelf meer maken. In Het verboden rijk leidt het tot een gevecht tussen de marconist en de geest van Camões die hem overmeesterd had. Op tijd herwint de marconist zijn bewustzijn en ontdoet zich van zijn demon. 'De gevaarlijke ontmoeting blijkt heilzaam: de marconist vindt de wilskracht om zelfstandig te gaan zoeken naar een zingeving van zijn bestaan.' (ib.) Twee boeken, schrijft Pos, hebben Slauerhoff bij de uitwerking van dit motief beïnvloed, te weten Stefan Zweigs *Der Kampf mit dem Dämon* (1925) en *Der unbekante Gast* (1920) van Jakob Wassermann.

Het eerste, ook door Van de Voorde opgemerkte, boek is een 'simultaanbiografie' van Hölderlin, Kleist en Nietzsche. Hun leven was een gevecht met de demon waaraan ze ten slotte te gronde zijn gegaan, zegt Zweig. Voor Zweig is de demon



een gewelddadige muze die zijn slachtoffers inspireert en tot schrijven dwingt, zoals in Slauerhoffs verhaal 'De doodstrijd [...]'. Zweig vat zijn boek als volgt samen:

Alle drei [Hölderlin, Kleist en Nietzsche] werden sie von einer übermächtigen, gewissermassen überweltlichen Macht aus ihrem eigenen warmen Sein in einen vernichtenden Zyklon der Leidenschaft gejagt und enden vorzeitig in einer furchtbaren Verstörung des Geistes, einer tödlichen Trunkenheit der Sinne, in Wahnsinn oder Selbstmord. Unverbunden mit der Zeit, unverstanden von ihrer Generation, schiessen sie meteorisch mit kurzem strahlenden Licht in die Nacht ihrer Sendung. Sie selbst wissen nicht um ihren Weg, um ihren Sinn, weil sie nur vom Unendlichen her in Unendliches fahren: kaum streifen sie in jähem Sturz und Aufstieg ihres Seins an die wirkliche Welt. 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)

En zo definieert Zweig de demonische kracht:

Dämonisch nenne ich die ursprünglich und wesenhaft jedem Menschen eingeborene Unruhe, die ihn aus sich selbst heraus, über sich selbst hinaus ins Unendliche, ins Elementarische treibt, gleichsam als hätte die Natur von ihrem einstigen Chaos ein unveräusserliches unruhiges Teil in jeder einzelnen Seele zurückgelassen, das mit Spannung und Leidenschaft zurück will in das übermenschliche, übersinnliche Element. Der Dämon verkörpert in uns den Gärungsstoff, das aufquellende, quälende, spannende Ferment, das zu allem Gefährlichen, zu Übermass, Ekstase, Selbstentäusserung, Selbstvernichtung des sonst ruhige Sein drängt. (id.: 9)

Zweigs demon is dus een onrust die in ieder mens huist. Eén die eruit wil, uit de beklemmende fysieke belichaming van de mens, terug naar de natuurlijke oerstaat waar ze oorspronkelijk vandaan komt. De demon belichaamt in de mens de gist, het opwellende, kwellende, spannende ferment, dat geneigd is tot het gevaarlijke, het overmatige, de extase, de zelfverloochening, ja zelfs de zelfvernietiging van het ik.

Hoewel een onrustig hart zo veel grote geesten, en kunstenaars in het bijzonder,

kenmerkt - te denken valt aan Augustinus' spreuk 'inquietum est cor nostrum' of aan een vers als 'Ithaka' van Kavafis -, is niettemin duidelijk dat Zweig het over een veel getourmenteerder onrust heeft, die zijn slachtoffer, de persoon waarin hij huist, volledig in zijn macht heeft. Zo'n persoon is door onrust, door een demon bezeten, in de dubbele betekenis van het woord.

Pos heeft goed laten zien dat Slauerhoff niet alleen bekend was met Zweigs demoninterpretatie maar er kennelijk zo door overtuigd was geraakt dat hij het incorporeerde in zijn eigen werk.

### 6.5 *De Vliegende Hollander*

In juli 1924 kampeerde Henny Marsman met z'n vrienden Gerard van Klinkenberg en Cor Verwey (geen familie van Albert) een week op het eiland Vlieland. Ze hadden hun tent opgeslagen bij paal 20, een uur lopen van het dorp. En aangezien Slauerhoff in die tijd de praktijk van de bevriende Vlielandse arts Goos van Terwisga waarnam, zocht hij, tussen de huisbezoeken door, de literaire vrienden geregeld op hun kampeerplek op. Hoewel er veel werd gekaart, gevochten, gezwommen en gevoetbald, praatten de vrienden natuurlijk ook over de literatuur, hun eigen poëzie en het nieuwe tijdschrift *De vrije bladen*, waarvan nu de eerste vier nummers waren verschenen (Goedegebuure 1999: 136) en over het kwalijke fenomeen van de epigonen, zo fel bestreden door Slauerhoff en overgenomen door Marsman (Hazeu 1995: 202). De redactieraad van *De vrije bladen*, waarvan Slauerhoff deel uitmaakte, was van mening dat Marsman het blad maar moest gaan leiden. Men verwachtte blijkbaar, 'dat de vonken die van Marsmans poëzie en essays afspatten, een hele generatie in vuur en vlam konden zetten' (Goedegebuure 1999: 155). Andersom had Marsman een grote bewondering voor Slauerhoff. Waarschijnlijk erkende hij dat Slauerhoff niet alleen als levende persoonlijkheid maar ook als dichter superieur aan hem was (id.: 144). De vriendschap tussen de twee dichters bestendigde zich in de jaren daarna, wat onder andere tot uiting kwam in Marsmans samenstelling van Slauerhoffs tweede en derde bundel, *Clair-obscur* [xv] (1927) en *Oost Azië* (1928). De vriendschap zou ook in 1929 nog zo groot zijn dat Slauerhoff op 18 december getuige was bij het huwelijk tussen Marsman en Rien Barendregt op het Utrechtse stadhuis (Goedegebuure 1999: 208).

In het meinummer van *De vrije bladen* stond behalve Slauerhoffs stuk over Rimbaud een bijdrage van Marsman, getiteld '*De Vliegende Hollander*'. De titel refereerde aan de mythische figuur van de zestiende-eeuwse Hollandse kapitein

Van der Decken uit Terneuzen, die zich volgens oude zeemansverhalen met zijn schip ter hoogte van Kaap de Goede Hoop de gramschap van God op z'n hals gehaald had, omdat hij zijn ziel aan de duivel verkocht had teneinde aan een aldaar ziedende storm te ontkomen. De prijs die hij daarvoor moest betalen was eeuwig te moeten voortdolen over zee. Het schip dat met doden bemand was voer met volle zeilen tegen de wind in en zou zelfs dwars door andere schepen heen zeilen; voor de schepen die het ontmoette was het een teken van dreigende ondergang, een onheilsbrenger.

Marsmans bijdrage begon met een opdracht: 'Aan Slauerhoff' stond erboven. Daarna volgden drie pagina's tekst, proza in korte stukjes gehakt. Een prozagedicht, althans zo zouden Slauerhoff en Du Perron het stuk later aanduiden. Het lijkt behalve een persoonlijke interpretatie van de legende tevens een poging van Marsman om zich Slauerhoffs thema's en motieven eigen te maken. Opvallend slauerhoviaans beschrijft hij de nachtelijke stormen, die uitgroeien tot apocalyptische proporties: 'bulderend duister, angst en verdelgen - eeuwen vervluchtigen tot zwart schuim, doode werelden springen naakt uit den afgrond; de hemel scheurt, zwart reutelt het schuim.' Het doet denken aan Slauerhoffs verdelgingsverzen: 'blindelings varen wij door de eeuwigheid. [...] Ik heb tallooze schepen verdelgd [...], angst en verrotting gejaagd in de zachte lijven der vrouwen: slijmig wier werd hun haar en hun lichaam een kwal [...] Blindelings varen wij door de eeuwigheid, op weg naar den dood'. Marsman speelt met het verleden, zoals Slauerhoff het gedaan zou kunnen hebben: 'De tocht is lang: eeuwen geleden gingen wij onder zeil en waar is een reede?'

Volgens Marsman-biograaf Jaap Goedegebuure is Marsman z'n hele leven gefascineerd geweest door het *Vliegende-Hollander*-motief. Vooral het probleem van de opstandige tegen God en de uitverkiezing sprak hem aan. Hij had het (nooit uitgevoerde) plan er een roman over te schrijven. Wel zijn er een flink aantal prozafragmenten overgeleverd (Goedegebuure 1981: 112-120), waaronder de hierboven genoemde bijdrage voor *De vrije bladen*.

Goedegebuure is verder van mening dat Marsmans *Vliegende-Hollander*-motief als geen ander getuigt van zijn affiniteit met Slauerhoff, dat 'de visie van de jonge Marsman [...] verwant [is] met de mentaliteit die hij toeschrijft aan Slauerhoff in diens hoedanigheid van "avonturier van het Absolute" met een fatale "hang naar de zuivere groote stilte"'. Marsman bewonderde in Slauerhoff de daadkracht om te breken met God en familie.

Marsmans 'De Vliegende Hollander' getuigt van verwantschap met, zo niet van beïnvloeding door gedichten als "Verschijning", "Oceaannacht", "Onderzeesch bosch", "Het doodeneiland" en "Rapanui" uit Slauerhoffs tegelijk met [Marsmans] Verzen verschenen debuutbundel *Archipel*. Tegelijk anticipeert het op het grote gedicht over de legendarische zeevaarder dat Slauerhoff naderhand zou opnemen in *Eldorado* (1929).' (id.: 145).**[xvi]** Francis Bulhof (1989) heeft overtuigend aangetoond dat Marsman en Slauerhoff zich in die tijd door elkaar op poëtisch vlak lieten inspireren; de resultaten daarvan werden afgedrukt in de jaargang 1925 van *De vrije bladen*. Het was een zeer vruchtbare 'samenwerking', want Marsman liet zich opnieuw door Slauerhoff, en met name door de strofen uit 'Het eeuwige schip' waarin de ondergang van de wereld wordt bezongen, inspireren tot zijn tweede prozagedicht over de *Vliegende Hollander*, getiteld 'De zwarte vloot' (derde afdeling: 'De voorspelling'), dat twee maanden na Slauerhoffs gedicht in *De vrije bladen* verscheen (zie voor alle Vliegende-Hollander-prozafragmenten van Marsman: Goedegebuure 1981: 112-120).

Opvallend genoeg ziet Goedegebuure de evidente overeenkomsten tussen het Vliegende-Hollander-thema en 'Het eeuwige schip' over het hoofd. En evenmin deelt hij ons mee, dat in 1923 van de hand van G. Kalff jr., leraar aan het Amsterdams Lyceum, een studie over de sage van de *Vliegende Hollander* verschijnt. Voor het eerst wordt in dit boek een uitvoerig overzicht gegeven van hoe de sage van de *Vliegende Hollander* zich vooral in de letterkunde in de loop der eeuwen ontwikkeld heeft. Het bijzondere hieraan met betrekking tot de twee jonge dichters is dat Kalff zijn speurtocht helemaal tot in zijn tijd heeft doorgezet, want hij wijst nog op de publicatie in 1921 in *Het getij* van Slauerhoffs lange gedicht 'Het boegbeeld: de ziel' en op Marsmans stuk 'Vaarwel. Laatste groet van Den Vliegenden Hollander' in *De nieuwe kroniek* van 25 januari 1923 (Kalff 1923: 81). Dat ligt ook voor de hand, want het schijnt dat beide dichters bij Kalff zijn kennis komen maken (Nijland-Verwey 1956: 98).

De figuur en het schip van *De Vliegende Hollander* hebben kunstenaars altijd geïnspireerd, vooral in de romantiek was het een geliefd onderwerp. Een van de bekendste bewerkingen is wel Wagners opera *Der fliegende Holländer* (1841). Ook dichters hebben zich veelvuldig op dit motief gestort, eerst Thomas Moore, maar vooral sedert de romantiek werd het een geliefd thema onder poëten: Coleridge (*The Ancient Mariner*), Hugo (in 'Les Paysans au bord de la mer'), Heine (in *Aus den Memoiren des Herren Schnabelewopski*), in eigen land Van

Lennepe. In de twintigste eeuw hebben onder meer Van Suchtelen, Last, Mok en Vestdijk, meestal in dichtvorm, zich over het thema ontfermd.

Ook Nijhoff kwam met een bewerking van de legende. Hij maakte er in 1930 een 'waterfeestspel' van. Slauerhoff, net aangetreden als recensent van de *Nieuwe Arnhemse courant*, kon het niet laten op 18 oktober van dat jaar de gek met de deftige Nijhoff te steken. Zijn bespreking goot hij in een open brief: 'Beste Nijhoff, De Vliegende Hollander en jij? Bien étonné de se trouver ensemble. In gemoede, zou je, als 't er op aan kwam, niet veel liever met den kapitein van een flink mailschip in zee gaan?' Hij sloeg zich op zijn knieën dat het stuk werd opgevoerd op de Kagerplas. 'Hoe hebben jullie hem daar binnengeloodst, hem die geen voet aan land meer zetten mocht? [...] Denk je dat deze door jou geschapen figuur iets te maken heeft met den man, die zich van God noch gebod, Paas noch Pinkster, vrouw noch reeder iets aantrok en uitvoer alleen, omdat hij zin had en voorgoed genoeg van het land?' De laatste zin is exemplarisch voor de gewoonte van Slauerhoff een historische (Camões, Po Tsju I) of mythische, maar zielsverwante figuur tot onderwerp van zijn gedicht te kiezen om die vervolgens nóg meer naar eigen karakter te modelleren. Voor Slauerhoff ligt de beweegreden van de kapitein om uit te varen in het feit dat hij voorgoed genoeg had van het land.

Het kan dus niet anders dan dat Marsman en Slauerhoff in de zomer van '24, liggend in de duinen of op blote voeten wandelend langs de kustlijn, misschien drinkend uit de door Slauerhoff meegebrachte fles Jamaica-rum, gesproken hebben over hun beider fascinatie voor deze legendarische Hollandse figuur. Slauerhoff was al langere tijd op de hoogte van Marsmans preoccupatie met het motief. Had hij niet in mei of juni 1923 Roel Houwink om het recente nummer van *De nieuwe kroniek* gevraagd, waarin Marsman een van zijn eerste prozastukken over *De Vliegende Hollander* had gepubliceerd? En Marsman moet geweten hebben dat Slauerhoff al vóór 1922 een gedicht met die titel had geschreven, ja, het zelfs had willen opnemen in zijn debuutbundel *Archipel*. Alleen, wat is er met dat gedicht gebeurd? Vond Slauerhoff het na lezing door anderen (onder anderen Houwink en Van Wessem[xvii]) niet goed genoeg en verdween het in een la? Of verscheurde hij het, raakte hij het kwijt? Het is in ieder geval heel goed mogelijk dat Marsman Slauerhoff nu, daar aan het strand, heeft uitgedaagd tot een nieuwe poging een literaire verwerking van deze figuur te maken. Misschien ging dat gesprek wel zo:

Marsman: Het zal geen verrassing zijn als ik je zeg dat ik je mateloos bewonder.

Het had niet veel gescheeld of ik was ook gaan varen. In de tweede klas van de HBS wilde ik al naar zee, maar mijn zwakke longen maakten een dergelijke toekomst onmogelijk. Gelukkig kan ik mijn verlangen naar de zee nog op geestelijke wijze stillen, door erover te dichten. En dáár hebben wij tweeën een gemeenschappelijke interesse. Ik denk bijvoorbeeld aan het motief van de Vliegende Hollander. Die legende boeit ons beiden. Weet je nog dat we bij Kalff zijn kennis maken? Mooi dat hij ons aan het eind van zijn studie over de Vliegende Hollander noemde, niet? Zeg, je hebt toch mijn prozagedichten in *De nieuwe kroniek* en *De vrije bladen* gelezen? En jij hebt toch ook ooit wat over die Hollandse historische spookheld geschreven? Als je het niet goed genoeg vindt, moet je het nog eens proberen, het is echt iets voor jou, Slau. Doe jij 's wat met die Hollandse kapitein of met z'n Spookschip. Ten slotte heb je met 'De piraat' in het jongste nummer van *De vrije bladen* aangetoond dat je weer dicht bij het onderwerp zit.

Slauerhoff (stuurs mompelend): Hm. 'k Zal wel zien.

Dan valt nu, achteraf, wel te reconstrueren hoe het verder is gegaan. Slauerhoff heeft in 1924, waarschijnlijk na de zomer, inderdaad een gedicht getiteld 'De Vliegende Hollander' goed genoeg gevonden om het, samen met twee andere gedichten, op te sturen naar de redactie van *De gids*. Die zending raakte echter zoek, zodat publicatie er niet in zat. Slechts een ervan werd later (postuum?) teruggevonden, maar 'De Vliegende Hollander' bleef zoek (Van Vliet 1999: 38, 335-336). Of niet? Want in de *Verzamelde gedichten* staan twee 'Vliegende Hollander's. Welke 'Vliegende Hollander' Slauerhoff nu opstuurde, de oerversie ('De Vliegende Hollander I' in de *Vg* 349-353) of degene die later in *Eldorado* terechtkwam ('De Vliegende Hollander II', *Vg* 354-355), is onduidelijk. Overigens is de oerversie een merkwaardige mix van het Vliegende-Hollander-verhaal en Coleridges *Ancient Marriner***[xviii]**. Er is trouwens nog een derde gedicht van Slauerhoff, van onbekende datum, dat over de Vliegende Hollander gaat: 'De piraat en de Vliegende Hollander op de Lethe' (*Vg* 356-359).

Misschien is het zo gegaan: Slauerhoff moet na het kwijtraken van zijn 'Vliegende Hollander' in 1924 niet bij de pakken hebben neergezeten. Of hij afgewacht heeft tot het definitief onvindbaar was, of dat hij meteen is begonnen aan het nieuwe, lange rimbaldiaanse gedicht, weten we niet. Wel was Slauerhoff natuurlijk de overeenkomst tussen de figuur van de Vliegende Hollander en zijn schip - des te sterker in de verwerking van Marsman - en Rimbauds op hol geslagen dronken

schip opgevalen. Blijkbaar heeft hij zijn schroom overwonnen en begon aan de vertaling van *'Le Bateau ivre'*. Na vier of vijf strofen te hebben vertaald dacht hij dat een eigen bewerking van Rimbauds gedicht, met toegevoegde toespelingen op De Vliegende Hollander, een sterker resultaat zouden opleveren. Poëtisch gevolg: 'Het eeuwige schip'.

Naar Hazeu (1995: 125) zegt, bewonderde Slauerhoff Rimbaud ten zeerste. Maar misschien voelde hij 'zich meer verwant aan Corbière. [...] Corbière, dat was een gelijke, zijn "reïncarnatie".'

## NOTEN

**i.** De naam De vrije bladen wijst niet alleen op de door Van Wessem geuite affiniteit met het Franse tijdschrift *Les Feuilles libres* maar alludeert natuurlijk ook op de voorkeur voor het vrije vers, waarvoor in de kring rond Het getij en de vroege Vrije bladen grote sympathie bestond.

**ii.** Internationaal zat het woord 'bladen' voor een tijdschrift blijkbaar in de lucht, want in Duitsland verschenen de door Stefan George opgerichte *Blätter für die Kunst* (1892-1919) en *Die weissen Blätter* van Franz Blei (1913-1921). Mogelijk staat Whitmans *Leaves of Grass* aan de wieg van deze naamgeving.

**iii.** Menno ter Braak, 'De anti-burger', in: *Het Vaderland*, 23 oktober 1938.

**iv.** Ik citeer uit de tekst van de *Verzamelde werken* (Slauerhoff 1958), hoewel die inhoudelijk volledig gelijk is aan de versie zoals die in *De vrije bladen* van mei 1924 is afgedrukt. Lekkerkerkers wijzigingen betreffen alleen de spelling en een groot aantal verbeteringen in de talloze door Slauerhoff aangehaalde citaten.

**v.** Jules de Gaultier, 'Le lyrisme physiologique et la double Personnalité d'Arthur Rimbaud', in: *Mercure de France* 34 (1924), tome CLXX, no. 617 (1 maart) 289-308.

**vi.** Bedoeld zijn de brief van 13 mei 1871 aan zijn oudleraar Georges Izambard en vooral de uitgebreide brief van twee dagen later aan de dichter Paul Demeny, een vriend van Izambard (zie Rimbaud 2002: 46, 56 en 66).

**vii.** Met de nadruk op bijna dan, want de breuk met Verlaine vond met diens op Rimbaud gerichte pistoolschoten plaats op 10 juli 1873 in Brussel. Daarna, in augustus, voltooide Rimbaud in Roche eerst nog *Une Saison en enfer*, terwijl hij in februari van het volgende jaar in Engeland de prozagedichten van *Illuminations* voltooide. Rimbaud was toen al een paar maanden negentien. Tussen de breuk in de ene en de andere verhouding zit minstens zeven maanden.

**viii.** Zoals Arthur van Schendel in 1927 wel zal doen, als hij het in de

verschijnende biografieën inmiddels voorzichtig suggereren van een homoseksuele relatie tussen de twee dichters een 'monsterlijk misverstand' noemt (Van Schendel 1927: 83).

**ix.** Marcel Coulon zou in 1929 nog een biografie van Verlaine het licht doen zien, Verlaine, poète saturnien, waarin diens biseksualiteit voor het eerst niet meer wordt ontkend.

**x.** Er zou nog veel meer te schrijven zijn over Slauerhoff en Verlaine, maar aangezien ik het criterium van de essays genomen heb - en Slauerhoff schreef niet apart over Verlaine - volsta ik hier slechts met de volgende feiten. Slauerhoff wijdde aan Verlaine het 22 strofen lange gedicht 'Pauvre Lélian' (Verlaines zelfgekozen anagram) (Vg 209-213), alsmede een strofe in 'Ballade' (Vg 214-215). Hij vertaalde drie gedichten van hem: 'Fête galante' (= 'Mandoline'), 'Colloque sentimental' en 'De mane blank' (= 'La lune blanche') (Vg 196-198). Verder wijs ik erop dat Slauerhoffs thematiek van de fin de siècle-verzen rond poètes maudits, Versailles-feesten, nimfen en geile faunen erg lijkt op die van Verlaine (hoewel Slauerhoff hiervan ook veel bij Henri de Régnier - onder andere in diens gedichten 'Scène au crépuscule' en 'Sonnets pour Bilitis' - heeft gevonden). Voorts zijn er een aantal titels van Slauerhoff die verwijzen naar Verlaine, zoals de bundel Saturnus (1930) naar Poèmes saturniens (1866). Yves T'Sjoen (1996: 45) heeft al geopperd dat 'de vermoedelijk intertextuele verbanden tussen de poëziebundel Saturnus en Verlaines Poèmes saturniens ongetwijfeld verdere studie vergen. Dan hebben een aantal gedichten dezelfde titel, maar een iets andere inhoud, bijvoorbeeld 'Na jaren' (Vg 225) - 'Après trois ans', 'Avondvaart' (194) - 'En bateau', 'Birds in the night' (278) - 'Birds in the night' en 'Kaspar Hauser' (264) - 'Gaspard Hauser chante'. Ik verwijs nog naar het feit dat Slauerhoff een (verloren gegaan) 'Verlaine-poppenspel' schreef voor het midzomernachtfeest van de Distelvinck (de kring van vrienden rond De vrije bladen, die onder meer de Erts-jaarboeken uitgaf) in de Blaricumse hofstede De Zeven Linden aan de Angerechtsweg 16 van schilder Abraham Barend Frielink, welk feest na een orgiastische nacht onder invloed van veel cocktails en rijnwijn in de ochtend van 5 juli 1925 met een arcadisch ontbijt aan het Zuiderzeestrand eindigde. Slauerhoff was erbij maar z'n stuk bleek onspeelbaar (Goedegebure 1999: 149, 150-155 en Kelk 1968: 121). Tot slot verwijs ik naar de passage over Verlaine in Slauerhoffs Dagboek van april 1928 (Slauerhoff 1957: 36).

**xi.** 'Ô mon Dieu, vous m'avez blessé d'amour' is een beroemd vers van Verlaine uit de voor het merendeel zeer vrome bundel Sagesse (1881) - met de voordracht daarvan oogstte hij overigens in Nederland, zeventien jaar later, veel succes.



**xii.** In Ad interim 5 (1949) 8/9: 234.

**xiii.** Van de Voorde doelde waarschijnlijk op versregel 68: 'Des noyés descendaient dormir, à reculons', die Slauerhoff tot 'De profundis' (Vg 347) zou hebben kunnen inspireren.

**xiv.** De door Mussolini aan Nietzsche (Jenseits Gut und Böse) ontleende strijdkreet waarmee hij rond 1920 zijn camicie nere (zwarthemden) de straat op stuurde. Het werd bij uitbreiding een gevleugeld woord voor de Italiaanse futuristen en iedereen die naar vooruitgang, snelheid en een leven vol risico's en gevaren streefde.

**xv.** De titel van de tweede bundel was van Marsman, die hierover op 12 augustus 1925 aan D.A.M. Binnendijk schreef: 'een geniale vondst van mijzelf' (Van Vliet 1999: 38).

**xvi.** Overigens stonden niet alle door Goedegebuure genoemde gedichten in de eerste druk van Archipel - 'Onderzeesch bosch' verscheen pas in de tweede druk van die bundel in 1929 maar Marsman kende het wel uit De vrije bladen (januari 1924); 'Verschijning' publiceerde Slauerhoff nooit bij zijn leven, het kreeg pas een plaats in de postuum verschenen Verzameld werken (1940) - maar Goedegebuures fout, door velen gemaakt overigens, is een gevolg van de verwarrende en inmiddels allang achterhaalde indeling van de Verzamelde gedichten, helaas anno 2004 nog steeds niet aangepast naar de huidige normen voor een verzameld werk.

**xvii.** Uit de briefwisseling tussen Houwink en Slauerhoff (te weten een brief van de laatste aan de eerste van 1 maart 1922, berustend in het Letterkundig Museum) blijkt dat Slauerhoff onder andere een gedicht met de titel 'De Vliegende Hollander' aan Houwink heeft laten lezen in voorbereiding op de bundel Archipel (1923). Van Wessem schrijft in zijn Slauerhoff-herinneringen (1938) dat hij in voorbereiding op Archipel verschillende besprekingen met Slauerhoff had waarin hij diens gedichten met hem doornam. Behalve over drie versies van 'Oceaannacht' heeft hij het ook over 'den "oer"-vorm van het gedicht De Vliegende Hollander', 'met de varianten en de door hem in den tekst geschrapte gedeelten' (Van Wessem 1938: 9). In zijn levensbeschrijving van twee jaar later schrijft Van Wessem dat de 'oer-"Vliegende Hollander"' van 1921 moet dateren (id. 1940: 120).

**xviii.** De Vliegende Hollander komt met zijn schip vol doden zélf weer een Spookschip tegen.